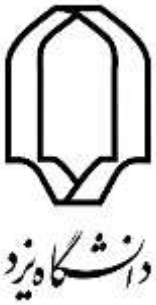
بسم الله الرحمن الرحیم



دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی
نقد ادب معاصر عربی

سال سیزدهم، شمارۀ بیست و ششم پیاپی و بیست و چهارمین شمارۀ علمی،
بهار و تابستان ۱۴۰۲

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و ششم پیاپی و بیست و چهارمین شمارهٔ علمی
بهار و تابستان ۱۴۰۲
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکتر بهنام فارسی
کارشناس: زهرا فلاح‌پور
ویراستار فارسی: سلما قیومی
ویراستار عربی: دکتر علی بیانلو
ویراستار انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
مجری و ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد
شمارگان: ۵۰
ISSN: 2322-5069

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر رضا افخمی: دانشیار دانشگاه یزد
دکترمحمدعلی آذرشب: استاد دانشگاه تهران
دکتر محمد خاقانی اصفهانی: استاد دانشگاه اصفهان
دکتر انسیه خزعلی: دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر حجت رسولی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر فاطمه قادری: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر حسین کیانی: دانشیار دانشگاه شیراز
دکتر بتول مشکین‌فام: دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر فرامرز میرزایی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر وصال میمندی: دانشیار دانشگاه یزد

مشاوران علمی این شماره:

دکتر محمدجعفر اصغری	**عضو هیأت علمی دانشگاه ولی عصر رفسنجان**
دکتر محمدجواد پورعابد	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
دکتر فاطمه جمشیدی	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
دکتر سیداسماعیل حسینی‌اجداد	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
دکتر رسول بلاوی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
دکتر خداداد بحری	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
دکتر مهدی شاهرخ	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
دکتر علی صیادانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
دکتر عبداله حسینی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی تهران**
دکتر صلاح‌الدین عبدی	**عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا**
دکتر علیرضا کاهه‌ء	**عضو هیأت علمی دانشگاه ولایت ایرانشهر**
دکتر علی افضلی	**عضو هیأت علمی دانشگاه تهران**
دکتر غلامرضا کریمی فرد	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز**
دکتر دانش محمدی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز**
دکتر فاطمه پرچگانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی**
دکتر حسین شمس‌آبادی	**عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری**
دکتر فرهاد رجبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
دکتر حمیدرضا مشایخی	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
دکتر سیدمهدی مسبوق	**عضو هیأت علمی دانشگاه بوعلی سینا**
دکتر حسین میرزائی نیا	**عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان**
دکتر محسن پیشوایی علوی	**عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان**
دکتر روح اله نصیری	**عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان**
دکتر حسن گودرزی لمراسکی	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
دکتر بهنام فارسی	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
دکتر عبدالأحد غیبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهیدمدنی آذربایجان**
دکتر نرگس انصاری	**عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین**
دکتر ابوالحسن امین مقدسی	**عضو هیأت علمی دانشگاه تهران**
دکتر مصطفی کمالجو	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**

براساس رأی کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله «نقد ادب معاصر عربی» از شمارهٔ 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 مقالات

عنوان	صفحه
خوانش پسااستعماری پنج‌گانهٔ مدن الملح از دریچهٔ نظریهٔ کارناوالیسم میخائیل باختین **کمال باغجری؛ یداله ملایری؛ نسرین رنجبران**	۴
خوانش جامعه‌شناختی سرمایه‌های زنان در رمان صیف مع العدو اثر شهلا العجیلی براساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو **علی افضلی؛ محبوبه شیروانی دستگردی**	۲۵
واکاوی نماد و اسطوره در قصیدهٔ «سندباد فی رحلته الثامنة» خلیل حاوی **راضیه کارآمد؛ سید مهدی نوری کیذقانی**	۵۲
تحلیل کهن‌الگوی «نقاب» در دیوان ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ محمد عفیفی مطر **حمیدرضا مشایخی؛ آنه محمد سقلی**	۷۲
بازنمایی کنشگران اجتماعی در رمان الطلیانی بر اساس رهیافت ون‌لیوون **روح الله صیادی نژاد؛ ام البنین قدرتی؛ علی نجفی ایوکی**	۹۶
واکاوی جلوه‌های گروتسک در رمان لعبة النسیان بر اساس رویکرد باختین **راضیه صدری خانلو؛ علیرضا شیخی؛ عبدالعلی آل بویه لنگرودی؛ مصطفی پارسایی پور**	۱۲۳
بازتاب اندیشه‌های زیست محیطی در شعر حیدر محمود **مهین ظهیری؛ علی خضری**	۱۴۹
بررسی اشعار عارفانه میخائیل نعیمه بر اساس رویکرد نشانه‌معناشناختی **طاهره حیدری**	۱۷۲
کارکرد نظریهٔ بافت و میدان های معنایی در بازنمود مفاهیم «فی السوق القدیم» **امید جهان بخت لیلی؛ قهرمان فرشته پور**	۱۹۲
مطالعه بینامتنی رمان و فیلم «اللص و الکلاب» **مهین حاجی زاده؛ عبدالاحد غیبی؛ علی مصطفی نژاد**	۲۱۴
تحلیل رفتار متقابل شخصیّت‌ها در رمان «القاتل الأشقر» بر اساس نظریه شخصیّت اریک برن **علی اکبر محسنی؛ ایمان قنبری اقدم**	۲۳۷
بررسی طرح واره های تصویری در اشعار نزار قبانی (با تکیه بر نظریه جانسون) **سبحان کاوسی؛ علی اسودی**	۲۶۰

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Postcolonial analysis of the novel *Cities of Salt* based on the carnivalism theory of Mikhail Bakhtin

Kamal Baghjari[1], Assistant professor of Farabi Campus, University of Tehran
Yadollah Ahmadi Malayeri, Assistant professor of Farabi Campus, University of Tehran
Nasrin Ranjbaran, PhD student of Farabi Campus, University of Tehran

Received: 29-08-2021 Accepted: 14-01-2022

Introduction: The two theories of post-colonial and carnivalism have close relationship in terms of exploring antipathies and linguistic resistance structures in literary texts. While post-colonial theorists try to explore directions and components of the hegemony of literature texts and make the voice of marginal people as the basis of literary criticism, Mikhail Bakhtin explains carnivalism elements as a mechanism for discrediting absolute-power single-voice discourse from which a type of polyphony is born in the authoritarian structure. Based on this theory, this research tries to explore the components of Bakhtin's caravanalism theory including carnival celebrations, irony, grotesque and joke -in *Cities of Salt* written by Abdul Rahman Munif. The novel is a pseudo-historical narration of oil discovery process in Saudi Arabian peninsula, the transformation of colonial approach (from classic to modern), and conflicting antitheses and discrediting of the single-voice discourse of power.
Methodology: The theoretical basis of this research is Mikhail Bakhtin's theory of carnivalism and its elements such as carnival celebrations, irony, grotesque and joke, which he has discussed in detail in his book *Rabelais and His World*. According to Bakhtin, carnival festivals, comic shows, and their related traditions and religions had a very important position in view of medieval human life. This event brought to the fore a world quite different from the real world, and highlighted the informal, secular, and non-political aspects of human relations. In other words, these carnival festivities, in which all the members of the community participated, depicted life and the world outside the rigid formal framework. In this book, Bakhtin seeks to interpret laughter in the medieval popular culture as a means of resisting and overcoming formal cultural ideas, symbols, and aspirations. According to him, carnival festivities created an opportunity for the oppressed medieval man to speak out against the monopoly of the dictators and to express his protest in the form of humor.
Results and discussion: In *Cities of Salt*, Abdul Rahman Munif depicts the sudden transformation of the Arab countries. Imposed and selective modernization and the sudden injection of technological achievements and the sudden transformation of Bedouin areas into large cities have led to the confrontation of tradition and modernity and the fragmentation of the society. At the level of political power, the vast oil wealth has transformed the nature of hegemony and changed the repressive apparatus from a traditional form to a modern form in a purposeful and organized manner using modern technology. In contrast of this monophony and the twin domination of colonialism/tyranny, the reader hears the carnivalized voice of the lower classes of

[1] Corresponding Author Email: kbaghjeri@ut.ac.ir

people, which, in carnival situations, invalidates the discourse of power. The authors of this study have examined the manifestations of this carnivalized voice in four components including carnival celebrations, irony, grotesque, and joke-making machine.

In the first part, carnival celebrations and their function in discrediting the monophonic discourse of colonialism / tyranny are examined. In these celebrations and ceremonies, the author creates situations in which the hierarchy of the power pyramid collapses and those in power (tyrants and colonialists) align themselves with ordinary people. This collapse of the pyramid of power causes the oppressed people to express the harshest criticisms in the form of humor and jokes. In fact, at this feast, the common people have the opportunity to make fun of the superior positions of the colonialists and tyrants by means of ridiculous behaviors and verbal jokes.

In the second part, the authors discuss the function of irony in delegitimizing the discourse of domination. Ironically and generally, conflicts and confrontations emerge when discourse of power has a violent and repressive presence. In *Cities of Salt*, we see ironic situations more in episodes in which tyrants have a strong and repressive presence. In fact, in the shadow of the brutal and repressive presence of tyranny, which incurs the cost of confrontation and may even cost people their lives, the carnival laughter takes on an ironic color, and the narrator and story characters express their protest against the current situation by a kind of hidden and ironic ridicule. In these circumstances, the author discredits the harsh presence of tyrants by creating ironic situations and presenting scenes that are contradictory and hilarious to the status quo.

In the third section, the authors discuss the grotesque concept and its function in discrediting the monophonic discourse of absolute power. In *Cities of Salt*, we see the grotesque manifestation and its function in the de-authorization of characters in the description of authoritarian personalities. To describe such characters, Munif creates a grotesque atmosphere that both laughs and escapes point to animalistic behaviors. These grotesque images are made with different mechanisms including showing the desire of authoritarian personalities for sexuality, presenting an animal image of those in power, and emphasizing the earthly and tangible and even obscene qualities of daily life (urine and stools, saliva and sputum, nasal discharge, etc.).

In the fourth section, the authors deal with the popular joke-making machin and its role in discrediting the discourse of colonialism and tyranny. In this section, the lower-class people try to show a kind of harmless and cheap resistance by means of mechanisms such as giving funny and ridiculous titles to those in power, telling jokes about the colonialists, and making fun of them.

Conclusion: There are theoretical and practical results gained in this research. Firstly, carnivalism and its components can open new horizons to post-colonial studies and be a basis for the reconstruction of domination and centralization of language and culture in a hegemonic system. Secondly, in his Cities of Salt, Abdul Rahman Munif puts the protest discourse of marginal and lower people in contrast with official and rough discourse of domination/despotism by creating a carnival situation, ironic images, grotesque and joke. He also discredits the legitimacy of despotism in carnival situations.

Keywords: Abdul Rahman Munif, *Cities of Salt*, Post-colonial criticism, Carnivalism, Mikhail Bakhtin

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

خوانش پسااستعماری پنج‌گانه‌ی «مدن الملح» از دریچه‌ی نظریه‌ی کارناوالیسم میخائیل باختین

کمال باغجری[1] استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران
یدالله احمدی ملایری، استادیار زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران
نسرین رنجبران، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی پردیس فارابی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۴

چکیده

دو نظریه‌ی پسااستعماری و کارناوالیسم، از جهت واکاوی پادگفتمان‌ها و سازمایه‌های مقاومتِ زبانی در متن ادبی، پیوندی نزدیک با یکدیگر دارند. درحالی‌که نظریه‌پردازان پسااستعماری می‌کوشند سویه‌ها و مؤلفه‌های سلطه‌گریِ هژمونیکِ متون ادبی را بکاوند و صدای مردمانِ درحاشیه را مبنای نقد ادبی قرار دهند، میخائیل باختین نیز عناصر کارناوالیته را به‌عنوان ساز و کاری برای بی‌اعتبارسازیِ گفتمانِ تک‌صدای قدرتِ مطلقه و بروز نوعی چندصدایی، در ساختارهای استبدادی، مطرح می‌کند. بر این اساس، پژوهش پیش‌رو، با تکیه بر مفروضات نظریه‌ی کارناوالیسم باختین و با روشی توصیفی-تحلیلی، می‌کوشد مؤلفه‌های این نظریه از جمله: جشن‌ها و ضیافت‌های کارناوالی، آیرونی، گروتسک و دستگاه جوک‌سازی را در پنج‌گانه‌ی مدن الملح (شهرهای نمک) اثر عبدالرحمن منیف، که روایتی است شبه‌تاریخی از فرآیند پیدایش نفت در شبه‌جزیره‌ی عربستان و دگردیسی رویکرد استعمار (از شیوه‌ی کلاسیک به نو)، بکاود و کارکردِ آن را در ارائه‌ی پادگفتمان‌های متعارض و بی‌اعتبارسازی گفتمان تک‌صدایِ قدرت، واکاوی کند. نتایج این پژوهش را می‌توان در دو مورد نظری و کاربردی خلاصه کرد: اول، کارناوالیسم و مؤلفه‌های آن می‌تواند افق‌های نوینی را در مطالعات پسااستعماری بگشاید و به‌عنوان مبنایی برای واسازیِ سویه‌های سلطه‌گری و مرکزیت‌بخشی به زبان و فرهنگ نظام سلطه قرار گیرد و دوم، عبدالرحمن منیف در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، با خلق موقعیت‌های کارناولی، تصاویر آیرونیک، گروتسک و زمینه‌های طنز، گفتمانِ اعتراضیِ مردم درحاشیه و فرودست را در تقابل با گفتمان رسمی و خشنِ استبداد/استعمار قرار داده و مشروعیت برساخته‌ی آن را در موقعیت‌های کارناولی، بی‌اعتبار ساخته است.

کلید واژه‌ها: عبدالرحمن منیف، مدن‌الملح، نقد پسااستعماری، کارناوال، باختین

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: kbaghjeri@ut.ac.ir

مقدمه

نظریه و نقد پسااستعماری، حوزه‌ی مطالعاتی میان‌رشته‌ای و نوینی است که می‌کوشد سویه‌های هژمونیک و خزنده‌ی سلطه‌گری (شرق‌شناسی، مرکزی‌کردن زبان و غیره) از یک‌سو، و رویکردهای نوین واسازی و بی‌اعتبارسازی سلطه‌گری را از سوی دیگر، در آثار ادبی بکاود و آن‌ها را در برابر دید خوانندگان قرار دهد. با این حال، علی‌رغم ورود نظریه‌پردازان و اندیشمندانِ مطالعات پسااستعماری به حوزه‌های متعدد علوم انسانی و بهره‌گیری از نظریه‌های گوناگون تحلیل و نقد گفتمان سلطه‌گری (فروید، فوکو، لاکان و افراد دیگر)، این حوزه‌ی مطالعاتی کمتر وقعی به اندیشه‌های بحث‌برانگیزِ میخائیل باختین (۱۸۹۵ – ۱۹۷۵) اندیشمند بزرگ روس در قرن بیستم، نهاده است. باختین مباحث بحث‌برانگیز خود، از منطق مکالمه‌گری و نظریه‌ی چندصدایی گرفته تا کارناوالسک و گروتسک، را در فضای استالینیستیِ شوروی سابق مطرح کرد؛ فضایی آکنده از اختناق و خودکامگی و تک‌صدایی که آواهای گوناگون و گفتمان‌های غیررسمی و دگراندیشانه در نطفه خفه می‌شد. در چنین فضایی، باختین بر مؤلفه‌ها و سازمایه‌هایی در گونه‌ی رمان انگشت می‌نهد که تک‌صداییِ سلطه‌ی مطلقه را به چالش می‌گیرند و عرصه‌ای فراخ برای طرح گفتمان‌ها و آواهای گوناگون را فراهم می‌سازند. به باور وی، رمان باید عرصه‌ای برای طرح آواهای متعارض و متکثر باشد؛ نه جولانگاهِ نویسنده‌ای یکه‌تاز که صدایی واحد را در اثر خویش بازتاب می‌دهد. در این میان، به باور نگارندگان، یکی از مهم‌ترین مفاهیم باختینی در نقد تک‌صداییِ استبداد/استعمار، مفهوم بحث‌برانگیزِ «کارناوالسک» و مابه‌ازاهای آن (طنز و استهزاء، گروتسک، آیرونی، دستگاه جوک‌سازی، دلقک‌بازی‌های کارناولی و غیره) است. اما این اصطلاح، به شرحی که در بخش نظریِ این پژوهش خواهد آمد، هرچند کارکرد مهمی در بی‌اعتبارسازی گفتمان تک‌صدای نظام‌های خودکامه همچون نظام‌های استبدادی، استعماری، مردسالار، نژادپرستانه و نظیر آن دارد، تاکنون کمتر در پژوهش‌های حوزه‌های مربوط (نقد فمنیستی، مطالعات پسااستعماری، مطالعات رنگین‌پوستان و مطالعاتی از این دست) مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است.

از سویی دیگر، عبدالرحمن منیف (۱۹۳۳ – ۲۰۰٤)، نویسنده‌ی سرشناس عربستانی، همواره اهتمامی ویژه به عریان‌سازی نظام‌های تک‌صدا و خودکامه، به‌ویژه دو نظام استبداد و استعمار، داشته است. در این میان، پنج‌گانه‌ی مدن الملح را می‌توان آیینه‌ای تمام‌نما از تلاقی و هم‌کنشی دو نظام مزبور در جمله آثار عبدالرحمن منیف به‌شمار آورد. این پنج‌گانه، که روایت‌گر تاریخ شبه‌جزیره‌ی عربستان در قرن بیستم است، از یک‌سو، فرایند دگردیسیِ استعمار (از کلاسیک به نو) را در دوران اکتشاف طلای سیاه به‌تصویر می‌کشد و از سویی دیگر، تصویری متکثر از برآمدن نظام‌های خودکامه

و دست‌نشانده‌ی محلی را ارائه می‌کند. به باور نگارندگانِ این پژوهش، منیف با کارناوالیزه‌کردن متن روایی و خلق موقعیت‌های طنز و گفتگومند، گفتمانِ تک‌صدایِ استعمار و استبداد را به چالش کشیده است. با این توضیح، این پژوهش می‌کوشد تا ضمن اثبات پیوند نزدیک مفهوم کارناوالسک با ادبیات پسااستعماری، ویژگی‌های ادبیات کارناوالی را در پنج‌گانه‌ی مدن الملح بکاود و کارکرد کارناوالسک در بی‌اعتبارسازی گفتمان تک‌صدایِ قدرت مطلقه را در این رمان تبیین کند. این پژوهش درصدد پاسخ به دو پرسش اساسی است:

اول: کارکرد نظریه‌ی کارناوالسک در مطالعات پسااستعماری چیست؟

دوم: در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، مفهوم کاروناوالسک با چه ساز و کارهایی گفتمان تک‌صدای سلطه مطلقه را بی‌اعتبار ساخته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

نرگس اسکویی در مقاله‌ی «مؤلفه‌های کارناوال باختین در رمان نگران نباش» (پژوهش‌های نقد ادبی و بلاغت، شماره‌ی ۱۱: ۱۳۹٦)، بخش‌های زیادی از آن را صرفاً به تبیین مؤلفه‌های کارناوالیسم در رمان مزبور اختصاص‌داده و کمتر اشاره‌ای به کارکرد این نظریه در واسازی گفتمان قدرت داشته است. با این حال، وی در بخشی از این مقاله با عنوان «نافرمانی از قدرت حاکم» وارد مبحث مزبور شده و از این‌رو می‌توان آن را به‌عنوان پیشینه‌ی پژوهش پیش‌رو به‌شمار آورد.

مقاله‌ی دیگر باعنوان «واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه» نوشته‌ی میمنت عطاریانی و مهدی نجف‌زاده (رهیافت‌های سیاسی و بین المللی، شماره‌ی ۱: ۱۳۹۷). البته این مقاله تنها سویه‌ای نظری دارد و وارد حیطه‌ی کاربردی این نظریه نشده و نگارندگان اشاره‌ای به کارکرد مؤلفه‌های کارناوالیسم (آیرونی، گروتسک، ضیافت و...) نداشته‌اند؛ با این حال و با توجه به واکاوی امکان مقاومت زبانی در نظریه‌ی کارناوالیسم در این اثر، این مقاله را می‌توان به‌عنوان پیشینه‌ی پژوهش پیش‌رو، در نظر گرفت.

کمال باغجری و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «خوانش پسااستعماری پنج‌گانه‌ی مدن الملح، از دریچه‌ی نظریه‌ی چندآوایی باختین» (ادب عربی، شماره‌ی۳: ۱٤۰۰)، نظریه‌ی «چندآوایی» میخائیل باختین را مبنای خوانش پنج‌گانه‌ی مدن الملح قرارداده و به این نتیجه رسیده‌اند که عبدالرحمن منیف با خلق آواها و گفتمان‌های مختلف و گونه‌های الحاقی برگرفته از سنت فکری و فرهنگی عربی-اسلامی، گفتمان مسلط استبداد/ استعمار را وارد منطق مکالمه‌ای کرده است. اما

علی‌رغم شباهت در عنوان، این پژوهش از لحاظ رویکرد، پرسش‌ها و نتایج، اختلافی بنیادین با پژوهش حاضر دارد.

کارناوالیسم[۱]

خاستگاه نظریه‌ی باختین، جشن‌واره‌های کارناولی، نمایش‌های کمیک و سنن و آیینِ مرتبط با آن‌هاست که به‌باور باختین، جایگاه بسیار مهمی در زندگی انسانِ قرون‌وسطایی داشته است. این مراسم جهانی کاملاً متفاوت از جهانِ واقعی را به منصه‌ی ظهور می‌نشاند و سویه‌های غیررسمی، غیردینی و غیرسیاسی را در روابط انسانی پررنگ می‌کرد. به دیگر سخن، این جشن‌های کارناولی، که تمامی افراد جامعه در آن مشارکت داشتند، زندگی و جهانی خارج از چارچوب رسمیِ متصلب را به نمایش می‌گذاشت (Bakhtin, 1984: 5-6). در فضای این جشن‌ها، مردم به‌طور موقت، موقعیت اجتماعی خود را فراموش می‌کردند، به روح جمعی می‌پیوستند، تمام جزمیت‌ها را به‌سخره می‌گرفتند و نوعی زندگی غیررسمی را تجربه می‌کردند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). باختین معتقد است که انسانِ متعلق به سده‌های میانه، دو نوع زندگی متفاوت داشت: اولی زندگی رسمی، جدی و تحت سلطه‌ی یک نظامِ سلسله‌مراتبیِ سخت‌گیرانه و حیاتی سرشار از وحشت، جزم‌اندیشی، خشوع و زهدورزی؛ و دیگری زندگیِ میدان کارناوال: حیاتی آزاد و نامحدود، سرشار از خنده‌هایی دوسویه، کفرگویی، قدسیت‌زدایی از هر امر مقدس، سرشار از خوارداشت‌ها و هرزه‌درایی‌ها و سرشار از تماسِ خودمانی با همه چیز و همه کس. هر دوی این زندگی‌ها مشروع شمرده می‌شدند، اما با مرزبندی‌های زمان‌مندِ سفت و سختی از یکدیگر جدا شده بودند (Bakhtin, 1999: 129-۱۳۰). جشن‌هایی که با کارناوال همراه است خصلتی دسته‌جمعی و مردمی دارد؛ در این جشن‌ها، سلسله‌مراتب‌ها واژگون می‌شوند، قطب‌های مخالف با یکدیگر درمی‌آمیزند و امر مقدس و مسلّم بی‌حرمت می‌گردد و هرچیز مقتدر یا جدی، واژگون، سست و مسخره می‌شود. این پدیده‌ی اجتماعیِ اساساً مردمی و آزادی‌خواهانه، در دوره‌های مختلف بر ادبیات تأثیری سازنده دارد. اما به ویژه در دوره‌ی رنسانس غالب می‌شود (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۲: ۳۵ و ۳۶). باختین در مطالعات خود بر آثار «فرانسوا رابله»، نتیجه می‌گیرد که جشن‌های مردمی در ادبیاتِ زمان‌های مختلف تأثیر گذاشته و رنگ و بوی خاصی به آن بخشیده است. آزادی از قید و بندها و بایدها و نبایدهایِ فردی و اجتماعی از آثار این جشن‌های مردمی به شمار می‌آیند.

اما آن‌چه در این پژوهش برای نگارندگان حائز اهمیت می‌باشد، مفهوم کارناوالیسم، به‌عنوان مفهومی نظام‌مند، است که علیه تک‌صدایی و سلطه‌ی مطلقه می‌شورد. باختین کارناوالیسم را مفهومی

ضدکانونی در هر فرهنگ برمی‌شمارد که منجر به تولید متون چندصدا و گفتگومند می‌شود (غلامحسین‌زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۲۲٤). از نظر باختین، خنده یکی از عناصر مهم کارناوالی‌کردن ادبیات است؛ وی در کتاب رابله و جهانش تلاش می‌کند تا خنده را در فرهنگ عامه‌ی سده‌های میانه، به‌عنوان ابزاری برای مقاومت و غلبه بر اندیشه‌ها، نمادها و خواست‌های فرهنگیِ رسمی، تفسیر کند. به‌نظر باختین، در این دوران یک نبردِ اساسی میان نیروهای اجتماعی-فرهنگیِ رسمی و غیررسمی وجود دارد. نیروهای اجتماعی-فرهنگیِ رسمی تک‌گوکننده و متمرکزکننده هستند؛ درحالی‌که نیروهای غیررسمی گفتگوکننده و تکثیرکننده‌اند (انصاری، ۱۳۸٤: ۲۰۸). بنابراین خنده، طنز و استهزا و دلقک‌بازی‌هایِ نمادین و حتی دستگاه مردمیِ لطیفه‌سازی ابزارهایی هستند که مردم می‌کوشند تا به وسیله‌ی آن، در مقابل خشونت و جدیت، با قدرت سلطه‌گر مبارزه کنند. این خنده جنبه‌ی دموکراتیک و رهایی‌بخش دارد و می‌خواهد تا از تمام مرزهای رسمی فراتر رود و قدرت را به باد تمسخر و استهزا بگیرد. به نظر باختین، خنده در ذات خود، نوعی گفتگو است؛ کنشی انسانی که در آن هم برابری و هم آزادی وجود دارد (همان: ۲۱۰). به باور باختین، خنده‌ی کارناوالی خنده‌ای دوسویه است: شادمانه و پیروزمندانه و درعین حال تمسخرآمیز و تحقیرکننده. خنده‌ای که همزمان به تأیید و انکار ابژه‌ی خود می‌پردازد (نولز، ۱۳۹۱: ۱۳). به تعبیر سیمون دِنتیس، باختین در بحث کارناوالسک، صحبت از نوعی زیبایی‌شناسی به میان می‌آورد که مشحون از آشفتگی و بی‌قاعدگی و سرشار از مؤلفه‌هایِ تنانه و فی‌البداهه‌ی فرهنگ عامه است که علیهِ ساختارِ خشک و بی‌روحِ فرهنگِ رسمی و مسلط می‌شورد (Dentith, 1995: 64). در ادامه، کاربست‌های کارناوالیسم، به‌مثابه‌ی ابزاری برای مقاومت زبانی علیه گفتمان خشن و تک‌صدای استبداد/استعمار، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مؤلفه‌های کارناوالیسم در مدن الملح

در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، عبدالرحمن منیف، با به‌تصویرکشیدن فضاهای برساخته‌ی «وادی العیون[۲]»، «حران[۳]» و «موران[٤]» کوشیده است تاریخ کشورهای عربی حوزه‌ی خلیج فارس، به‌ویژه عربستان سعودی را، در بحبوحه‌ی اکتشاف نفت و سرازیرشدن شرکت‌های بزرگ غربی به این منطقه، که تحولاتی بنیادین در ساختارِ سنتی جامعه و دولت را رقم زده، به‌تصویر بکشد. ورود این شرکت‌ها به منطقه دو پیامد مهم، در دو سطح جامعه و دولت دارد؛ در سطح جامعه، مدرنیزاسیونِ تحمیلی و گزینشی و تزریق یکباره‌ی دستاوردهای تکنولوژیک و تبدیل ناگهانیِ مناطق بادیه‌نشین به شهرهای بزرگ، سبب بروز تقابلِ سنت و مدرنیته و دودستگیِ جامعه می‌شود؛ در سطح قدرتِ سیاسی نیز

ثروت‌های هنگفت نفتی، ماهیت سلطه‌گری را دگرگون‌ساخته و دستگاه سرکوب را، به شیوه‌ای هدف-مند و سازمان‌دهی‌شده و با بهره‌مندی از ابزارهای جدید و تکنولوژی مدرن، از شیوه‌ی کلاسیک به شیوه‌ی نوین تغییر داده‌است. در مدن الملح، پادشاهان با دادن امتیازات فراوان به استعمارگران انگلیسی و آمریکایی، در اورنگ قدرت جا خوش می‌کنند و سپس با ایجاد فضای خفقان و استبداد، هرگونه عامل بازدارنده بر سر راه خود را حذف می‌کنند. در چنین فضایی، درآمدهای نفتی به جیب سرمایه‌داران و مزدورانِ حکومتی سرازیر می‌شود و روزبه‌روز به شمار مردم فقیر و نارضایتی آن‌ها افزوده می‌شود. در واقع، جامعه‌ای که منیف در این پنج‌گانه به تصویرکشیده، به تعبیر گایاتری اسپیواک، سرکوبی مضاعف و البته سلسله‌مراتبی را تجربه می‌کند (Ashcroft & Others, 1998: ۱۰۳-۱۰٤). در نوک هرم قدرت، سلطه‌ی استعمار خودنمایی می‌کند که علی‌رغم شعار نوسازی و تجدد، تنها به سویه‌های ظاهریِ مدرنیزاسیون و واردات ابزارهای مدرن (رادیو، ساعت و ابزارهای این‌چنینی) بسنده می‌کند و البته ابایی از سرکوبِ معترضان و خفه‌کردن صدای مخالفان ندارد. در لایه‌ی زیرین نیز نظام استبداد قراردارد که حالا در سایه‌ی ثروت‌های نفتی و بهره‌مندی از ابزارهای نوینِ سرکوب، هرگونه صدای اعتراضی را در نطفه خفه می‌کند. در مقابل این تک‌صدایی و سلطه‌ی مزدوجِ استعمار/ استبداد، خواننده صدای کارناوالیزه‌شده‌ی طبقات فرودست را می‌شنود که در موقعیت‌های کارناوالی، گفتمان قدرت را بی‌اعتبار می‌سازد و برای لحظاتی چند، علیه تک‌صدایی می‌شورد. منیف، در جای‌جای پنج‌گانه‌ی مدن الملح با خلق فضاهای کارناوالی، گفتمانِ تک‌صدای استعمار/استبداد را بی‌اعتبار ساخته است.

جشن‌ها و ضیافت‌های کارناوالی

یکی از بارزترین صحنه‌های کارناولیِ پنج‌گانه‌ی مدن الملح، مراسم و جشنِ افتتاح خط لوله‌ی «وادی العیون» به «حران» است. در این مراسم که برای نخستین‌بار، آمریکایی‌ها و کارگران بومیِ صنعت نفت در کنار یکدیگر حضور دارند، منیف با خلق فضاهایی کارناوالی، گفتمانِ تک‌صدایِ استعمار را بی‌اعتبار نموده و نظم و انضباطِ سلسله‌مراتبی را متزلزل می‌کند. به دیگر سخن، هرج و مرج، آشفتگی و به‌هم‌ریختگیِ تسلسلِ هرمِ قدرت، تمام بنیانِ سرکوب و خفقان را فرو می‌پاشد و پادگفتمانی علیه گفتمانِ تثبیت‌شده‌ی قدرت استعماری ارائه می‌دهد. در این مراسم، برای چند ساعت، جامعه‌ی سرکوب‌شده‌ی «حران» مجالی می‌یابد تا سلطه‌ی سرکوب‌گرانه و رفتار تحقیرآمیز و خودبرتربینیِ استعمارگران آمریکایی را در موقعیت‌هایی کارناولی و طنزگونه، بی‌اعتبار سازد. برای مثال، پس از این‌که «مستر مدلتون» (کارفرمای آمریکایی) سخنرانی‌اش را ایراد می‌کند، «غطاس»

به شیوه‌ای تمسخرآمیز، این سخنان را برای کارگران ترجمه می‌کند. کارگران هم که چیزی از این حرف‌ها سر در نمی‌آورند، به شکلی تصنعی و مبالغه‌آمیز شروع به تشویق وی می‌کنند. این تشویق چنان ادامه‌دار و مبالغه‌آمیز می‌شود که مستر مدلتون درمی‌یابد کارگران وی را مورد تمسخر قرار داده‌اند: «صَفَّقَ الجَميعُ، وَأطالَ بَعضُهم التَّصفيق، حَتّى أنَّ السُّخرية ظَهَرتْ واضِحةً تماماً» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۵۰۲).

از سوی دیگر، کارگران از هر موقعیتی برای بذله‌گویی، لطیفه‌سازی و تمسخر کارفرمایان، بهره می‌برند. یکی از این شخصیت‌ها «غازي السلطان»، کارگری است که بارها با شرکت بر سر حق و حقوقش، دچار مشکل‌شده و حتی تقاضای استعفا داشته است. وی در این مراسم، مقداری پول از جیبش درمی‌آورد و آن را در دست «مدلتون» قرار می‌دهد و به‌شیوه‌ای تمسخرآمیز می‌گوید: «مادامَ اللي عِندَهُم الفُلوس ما يُعطونَ، لازم الفُقراء يُعطون، وهذي مِنّي لكم حَلال بلال!» (همان: ۵۰۳) این رفتار موجب بلندشدن موج خنده و سر و صدا از سوی کارگران می‌شود.

در صحنه‌ای دیگر، «مجلي السرحان» با صندوقی زیر بغل، به سمت مدلتون می‌رود. کارگران با نفس‌های در سینه حبس‌شده و نگران به وی خیره می‌شوند. مدلتون نگاهی به صندوق می‌اندازد و می‌پرسد: «هذه الهَديةُ لِلّخط أم لي شخصياً؟» (همان) «غازي السلطان» پیش‌دستی می‌کند و می‌گوید: «مِثلُ زكاةِ الفُلوسِ اللي دَفَعَها العُمّالُ لِلأميركان، هذه زكاةُ الدِّيرةِ كلّها!» (همان) مدلتون با احتیاط صندوق را باز می‌کند، اما ناگهان سوسماری از صندوق سر بیرون می‌آورد. این صحنه با طوفان خنده‌ی کارگران همراه می‌شود. مدلتون هم که نمی‌خواهد دربرابر دیدگانِ کارگران، ضعیف ظاهر شود، با خنده‌ی آن‌ها همراه می‌شود (همان: ۵۰۳ و ۵۰٤). در ادامه‌ی مراسم نیز خواننده بارها شاهد به تصویرکشیدنِ موقعیت‌های طنز از جمله تمسخرها، دلقلک‌بازی‌ها، شوخی‌ها و لطیفه‌گویی‌های کارگران است که البته خنده‌ی هر دو طرفِ استعمارگر و استعمارزده را در پی دارد. در واقع در این صحنه‌های کارناوالی، فاصله‌ی بین استعمارگر و استعمارزده از بین می‌رود و نوعی برابری و توازنِ در قدرت تبلور می‌یابد. آمریکایی‌ها در قبال شوخی‌های تند کارگران، عکس‌العملِ منفی نشان نمی‌دهند و با آن‌ها در خنده و شوخی همراهی می‌کنند. به نوعی، هر دو طرف در این تماشاخانه‌ی کارناوالی، هم بازیگرند و هم تماشاگر.

ضیافت

عبدالرحمن منیف در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، موقعیت‌های کارناوالیِ متعددی خلق می‌کند که مصداق انگاره‌ی «ضیافت» در ادبیات باختینی است. به باور باختین، ضیافت جشنی مردمی است

که در آن، کنش‌هایی همچون خوردن، نوشیدن و عمل بلع در حوزه‌ای جمعی و با حضور توده‌های مردم انجام می‌گیرد. در این ضیافت‌ها، وفور غذا و نوشیدنی و حضور هم‌زمانِ طبقات مختلفِ جامعه سبب پیدایش موقعیتی کارناوالی می‌شود که در آن، نوعی بزرگ‌نمایی مثبت و لحنی شادمانه، سرخوش و پیروزمندانه به منصه‌ی ظهور می‌نشیند. در این ضیافت‌ها، که با خنده‌ی مردمی همراه است، مفاهیمی از قبیل مرگ و اندوه از میان می‌رود، سلسله‌مراتب قدرت دستخوش دگرگونی قرار می‌گیرد و نهایتاً نوعی تکثر آوایی نمایان می‌گردد. به باور باختین، همین کارکرد ضیافت است که سبب گشته تا بسیاری از رُمانس‌ها و داستان‌های کُهن با یک ضیافت به پایان برسد (نولز، ۱۳۹۱: ۲۸-۳۰) و در چنین فضایی صاحبان قدرت سخت‌ترین سرزنش‌ها را با خوشرویی می‌پذیرند. در واقع، باختین می‌کوشد تا از مجرای مفهوم ضیافت، زبان دموکراتیک را تدوین و ارائه کند؛ زبانی که می‌توان در آن، به آزادی و برابری دست یافت (انصاری، ۱۳۸٤: ۲۱٦).

در مدن الملح، منیف ضیافت‌های باشکوهی را به تصویر می‌کشد. برگزارکنندگان این ضیافت‌ها غالباً سلاطین و شاهزادگان و سرمایه‌دارانی هستند که این ضیافت‌ها را، یا با هدف نزدیک‌شدن به دربار و یا برای به رُخ کشیدن شکوه و اقتدار حکومت خود، برگزار می‌کنند. نمونه‌ی بارز این ضیافت‌ها جشن ازدواج «الدباسی» است که در آن، تمامی اقشار و طبقات اجتماعی، از صاحبان قدرت و استعمارگران گرفته تا مردم عادی، حضور دارند. در این ضیافت و به‌ویژه هنگام صرف غذا، نویسنده موقعیت‌هایی خلق می‌کند که در آن، سلسله‌مراتب هرم قدرت فرو می‌پاشد و صاحبان قدرت (استبدادگران و استعمارگران) با مردم عادی، همه، دور یک سفره می‌نشینند. این فروپاشی هرم قدرت سبب می‌گردد تا مردمِ سرکوب‌شده سخت‌ترین انتقادها را در قالب طنز و شوخی بیان کنند. در واقع، در این ضیافت، مردم عادی مجالی می‌یابند تا با رفتارهای تمسخرآمیز و شوخی‌های زبانی، جایگاهِ فرودستِ خود را با جایگاهِ فرادستِ استعمارگران و استبدادگران سَربه‌سَر کنند: «كانَتْ لَيلةً كَبيرةً في حَرّان تلك الليلةَ. الخرافُ التي ذُبِحَتْ كَثيرة حَتّى أنَّ العَديدينَ اختَلفوا وتَراهَنوا. أمامَ الأميركيينَ الخَمسَةِ وُضِعَتْ خَمسةُ رُؤوسٍ، وأمامَ ابْنِ الرّاشِد وُضِعَ رَأسٌ، أما في المناسِفِ الأخرَى، حَيْثُ جَلَسَ العُمّالُ وأهلُ حَران وَعَددٌ مِنَ الغُرباءِ، فَقَدِ اختَلطتِ الرُّؤوسُ مَعَ الأجزَاءِ الأخرَى مِنَ الذَّبائحِ وَقَد أبْدَى الكَثيرونَ بَراعَةً فائقةً أمامَ الأميركيينَ في تَقْطيعِ اللَحم، وَفي استِخْراجِ الأجزَاءِ الدّاخِليةِ، خاصَةً النُّخاع، ثُم في تَكويرِ الرّزِ بِاليَد وَقَذفِه في الفَمِ دونَ أن تَبْقَى بِالكَفِّ حَبّةُ رزٍّ واحِدة!» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۲۵٦ و ۲۵۷).

نکته‌ی قابل توجه این است که حتی صاحبان قدرت، در آغاز ضیافت می‌کوشند جایگاه طبقاتی و شأن فرادستانه و باهیبتِ خویش را حفظ کنند، در ادامه‌ی مراسم و با ایجاد جوّ شادی و سُرورِ

همگانی، هم‌سنگ و هم‌ردیفِ مردم عادی می‌شوند: «وَالدَّباسِي الذي كانَ يَلْبَسُ حُلّةً أنيقةً أولَ الليلِ، وكانَتْ أثقلَ مِنْ أن تُحتَمل في مِثلِ هذا الوقتِ، أو في مِثْلِ هذا الجَوّ، ما لَبِثَ أن تخَفَّفَ مِنَ الكَثيرِ مِنَ الملابِسِ؛ فَعَلَ ذلک بِطَريقةٍ مَسْرَحيةٍ...» (همان: ۲۵۷). در ادامه‌ی این مراسم، فروپاشی سلسله‌مراتب قدرت این امکان را به مردم عادی می‌دهد که در قالب شوخی و خنده و دلقک‌بازی، علیه اقتدار تک‌صدای استبداد/استعمار بشورند.

آیرونی

ساده‌ترین تعریف آیرونی را «مارکوس کوئنتیلی» (فیلسوف و ادیب رومی) ارائه کرده است: «گفتن چیزی خلاف مقصود و معنای کلام» (Colebrook, 2004: 1). درواقع، آیرونی شگردی است که نویسنده یا گوینده با آن –با توجه به بافت متن– به کلام یا واقعه‌ی ظاهراً صریح، معنای بسیار متفاوتی می‌بخشد که با آن، دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهم‌خوانی وجود دارد (انوشه و همکاران، ۱۳۸۱: ۱۵/۲). برخی از پژوهشگران به‌جای مفهوم «آیرونی»، از مفهوم «نسبیت» و یا «در کنار هم قرارگرفتن مفاهیم متضاد» در منظومه‌ی فکری باختین، سخن رانده‌اند (ن.ک: یزدی و براهیمی، ۱۳۹۰: ۵۵ و احمدی و همکاران، ۱۳۹٤: ۷٦). اما به باور نگارندگان، از آن‌جایی‌که این مفاهیمِ متضاد واجدِ نوعی ریشخند و بار کنایی طنزآلود می‌باشد که اتفاقاً مبنای کارناوالیسم نیز بر آن استوار است، بهتر است آن را در ذیل مفهوم آیرونی قرار داد. باختین در کتاب رابله و جهانش، به پژوهش‌هایی که به آیرونی به‌عنوان یک پدیده‌ی صرفاً ادبی می‌نگرد، خرده می‌گیرد و معتقد است آیرونی در فرهنگ عامه‌ی مردم و همچنین تاریخِ خنده، نقشی مهم دارد و خنده‌ی بی‌رحمِ برآمده از آن، همواره با هشیاریِ گوینده‌اش در ارتباط است و برای شنونده‌اش، بینشی تازه را به همراه دارد. در واقع، آیرونی برای باختین وسیله‌ی تضعیف اقتدار است؛ بدون این‌که گوینده‌ی آن در معرض پیامدهای آن سخن قرار گیرد (باختین، به‌نقل از: مشاهری فرد و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۹). به باور باختین، هم‌زمانی طنز و تراژدی تنها مختص جشن‌های کارناوالی نیست، بلکه حتی بسیاری از آثار بزرگ ادبی (مثلاً نمایشنامه‌ی آلکستیس اثر ائوریپیدس) نیز واجد این هم‌زمانی‌اند و خنده و اندوه را به‌شکلی ناگسستنی، در یک موقعیت جای می‌دهند (Bakhtin, 1984: 122).

پیش‌تر نمونه‌ای از خنده‌ی کارناوالی و کارکرد آن در بی‌اعتبارسازی گفتمان تک‌صدای استعمار مورد بررسی قرار گرفت؛ اما این خنده‌ی کارناولی، علاوه بر تک‌صدایی استعمار، بنیان تک‌صداِی استبداد را نیز نشانه می‌گیرد. با این حال، خنده‌ی کارناولی در مواجهه با نظام استبداد، غالباً سویه‌ای آیرونیک به‌خود می‌گیرد و از برخورد بی‌واسطه با تک‌صدایی اجتناب می‌ورزد. در واقع، دو عامل اصلی یعنی

رواداری نسبیِ استعمارگران در تعامل با بومیان منطقه و نیز تفاوت‌های فرهنگی و به‌ویژه زبانی (میان استعمارگران و استعمارزدگان) این اجازه را به فرودستان می‌داد تا در موقعیت‌های کارناولی، «دیگریِ» استعمارگر را بی‌واسطه مخاطب قرار دهند. اما نظام استبدادی و دستگاه خشن و بی‌رحمِ سرکوب، هرگونه صدای اعتراض (حتی در موقعیت‌های کارناولی) را در نطفه خفه می‌کند. در چنین وضعیتی که هزینه‌ی مواجهه با نظام سلطه سنگین می‌شود و حتی ممکن است به قیمت جان افراد تمام شود، خنده‌ی کارناوالی رنگ و بویی آیرونیک به خود می‌گیرد و راوی و شخصیت‌های داستانی به‌نوعی با «نعلِ وارونه» زدن، اعتراض خود را از وضعیت موجود ابراز می‌دارند. یکی از بارزترین نمونه‌های این وضعیتِ کارناولی آیرونیک ازدواج سلطان خزعل با «سلمی»، دختر پانزده ساله‌ی دکتر «صبحي المحملجي»، است که به مناسبتِ آن، چندین روز جشن و پایکوبی برگزار می‌شود. در سرتاسر این مراسم چندروزه، خواننده با موقعیت‌های آیرونیکی روبرو می‌شود که فی‌نفسه واجدِ خنده‌ی کارناولی است. این موقعیت‌های آیرونیک غالباً در تلاش حکومت برای ایجاد سُرور و شادیِ صوری و تصنعی در میان مردم نمایان می‌گردد. برای مثال، به همین مناسبت، چند هواپیما هدایایی را برای صحرانشینان به زمین پرتاب می‌کنند. دویدن مردم، به‌ویژه کودکان، به‌سوی این هدایا و فریادها و درگیری‌ها و کشمکش‌های آنان، موقعیتی خنده‌آور ایجاد می‌کند. در این رویداد، چنان غوغایی برپا می‌شود که در روز عروسی، هواپیماها به جای هدیه، فقط کاغذ رنگی برای اهالی پخش می‌کنند!: «قامَتْ عِدّةُ طائراتٍ بإلْقاء هَدايا مِنَ الْجَوِ، وَقَدْ تَسَبّبَتْ بِبَعْضِ الأذى» (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۵۷۳) همچنین برای تأمین نور مراسم جشن در شب، دانش‌آموزانِ «موران» را وادار می‌کنند برای دو شب متوالی، مشعل‌هایی را به دست بگیرند که منجر به ایجاد صحنه‌ای مضحک می‌شود: «وَالْمَشاعِلُ اللتي حَمَلَها تَلاميذُ الْمَدارِسِ في لَيْلَتَينِ مُتَواليتينِ» (همان: ۵۷۵). از سوی دیگر، مردم عادی به شهوت‌رانی‌های سلطان خزعل و هزینه‌های سنگین این ازدواجش، که در سایه‌ی فقر و شرایط سخت معیشتی اهالی برپا می‌شود، معترضند. لیکن از آن‌جا که خفقان و سرکوب شدید حکومت نوعی خودسانسوری در آن‌ها ایجاد کرده، صدای اعتراضشان در قالب آیرونی نمایان می‌گردد و مثلاً روی تعداد زنان سلطان شرط‌بندی می‌کنند: «فَبَيْنَما يُؤَكِّدُ الكَثيرونَ أنّها بَلَغَتْ سَبعاً وَعِشْرين، فإنَّ بَعْضَ نِساءِ مُوران اللواتي لَهُنَّ عَلاقةٌ بِالقَصرِ يُؤَكِّدنَ أنَّ الزِّواجَ الجَديدَ سَيكونُ الرّابعَ وَالثَّلاثينَ [...] أمّا عُثمانُ الدّميري الذي عَقَدَ لِلسُّلطانِ عَلى مُعْظَمِ زوجاتِه أو كُلِّهِن، فَقَد أكَّدَ لإثْنَين مِنْ مَعارِفِه، أنَّه وَحدَه عَقَدَ لَه عَلى اثْنتين وَأرْبَعينَ امْرأة» (همان: ۵۶۳).

یکی دیگر از مصداق‌های بارز آیرونی در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، هم‌زمانی «تاج‌گذاری» و «تاج-برداری» (خلع سلطنت) می‌باشد. گفتنی است که باختین، در کتاب پرسش‌های بوطیقای

داستایفسکی، به کارکردِ هم‌زمانیِ این دو کُنش در جشن‌های کارناوالی پرداخته است. به باور وی، تاج‌گذاری و تاج‌برداری در امتداد یکدیگر واقع‌شده‌اند و کُنشی دوسویه را تشکیل می‌دهند. باختین تأکید می‌کند که حضور هم‌زمان این دو مفهوم است که وضعیتی کارناوالی را ایجاد می‌کند و هاله‌ای از ریشخند و مایه‌ای از طنز به کارناوال می‌بخشد (Bakhtin, 1999: 125). در مدن الملح، هم‌زمانیِ مراسم تاج‌گذاری و تاج‌برداری به‌طور خاص در داستان سلطان خزعل قابل مشاهده است. پس از مرگ سلطان «خریبط»، در حالی‌که انتظار می‌رود پسرش «فِنِر» به قدرت برسد، سلطان خزعل در اورنگ قدرت جا خوش می‌کند. «فنر» که همواره مترصد فرصتی است تا قدرت را پس بگیرد، سفر سلطان و همسر جدیدش برای گذراندن ماه عسل را غنیمت می‌شمارد و با کودتایی نظامی، خود را به‌عنوان سلطان جدید معرفی می‌کند «فَقَد قَرَّروا بِالإجْماعِ تَنَحّيةَ السُّلْطانِ خَزعَل وَتَسْمِيةَ الأمير فِنِر سُلْطاناً لموران» (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۵۹۲). در واقع، ماه عسل سلطان خزعل و فضای شادی و سُرور، ناگهان جای خود را به خلع سلطنت وی و ایجاد فضای بُهت و حیرت می‌دهد. این هم‌زمانی موقعیتی آیرونیک ایجاد می‌کند؛ به‌طوری‌که مردم کوی و برزن آن را دستمایه‌ی طنز قرار می‌دهند. اما آنچه در ادامه‌ی داستان منجر به تزلزل گفتمان قدرت مطلقه می‌شود، تلاش مذبوحانه‌ی اطرافیانِ سلطان خزعل برای با هیبت و پرصلابت نشان‌دادن اوست. پس از رسیدن خبر عزل سلطان خزعل به او در آلمان، دکتر صبحي المحملجي از «بدري المدلل» (آرایش‌گر مخصوص سلطان) می‌خواهد تا او را طوری گریم و آرایش کند تا جوان و باهیبت به نظر برسد، اما پس از اتمام کار تصویری کاریکاتورگونه از سلطان خزعل به نمایش درمی‌آید و مخصوصاً سبیل‌های وی، که در نزد مردم عرب نشانه‌ی مردانگی و هیبت است، شکلی تمسخرآمیز به خود می‌گیرد: «بَدا لَه كَالدُّمية: فَالبُقَعُ الحَمْراءُ في رَقَبَتِه ظاهِرةٌ، وَشارِباه أصبَحا دَقيقينِ رَفيعينِ بِشكلٍ غَيرِ مَألوفٍ، بَل وَيُثيرانِ الضَّحكَ، قياساً إلى ما كانا عَليه» (منیف، ۲۰۰۵ د: ۳۶).

یکی دیگر از جلوه‌های بارز آیرونی و تقابل‌های متعارض در پنج‌گانه‌ی مدن الملح که واجد دلالت‌های پسااستعماری نیز می‌باشد را باید در نحوه‌ی برخورد استبدادگران و خودکامگان محلی با مظاهر تکنولوژی مدرن جستجو کرد. در بخش‌های متعددی از این پنج‌گانه، می‌توان مشاهده نمود که استعمارگران از شیفتگی و اشتیاقِ حاکمان محلی به ابزارها و ماشین‌آلات مدرن، برای تحقق اهداف استعماری خود بهره می‌برند و با سرگرم‌کردن صاحبان قدرت به مظاهر دلربای تکنولوژی مدرن (رادیو، خودرو، ماشین‌آلات صنعتی وغیره)، عرصه را برای چپاول ثروت‌های نفتی شبه‌جزیره‌ی عربستان فراهم می‌کنند. اما سویه‌ی آیرونیک این وضعیت در ناآشنایی و ساده‌لوحیِ حکمرانان محلی

در مواجهه با مظاهر تکنولوژی مدرن قابل مشاهده و دریافت است. کسانی که حاکمیت تمامیت-طلبانه و دستگاه سرکوب و خفقان خود را با این استدلال توجیه می‌کنند که توده‌های مردم فاقد درک و آگاهی لازم برای مشارکت سیاسی هستند و باید بسان رَمه، با ایشان تعامل کرد و هرگونه دگراندیشی و نافرمانی را در نطفه خفه کرد، حالا در مواجهه با ابزارآلات مدرن، به‌طرز خنده‌آور و حتی ترحم-برانگیزی، نا آگاه و ساده‌لوح ظاهر می‌شوند. این موقعیت‌های آیرونیک در مدن الملح بسامد بالایی دارند که در این‌جا تنها به دو نمونه‌ی بارز آن اشاره می‌شود: نمونه‌ی نخست نحوه‌ی تعامل امیر خالد المشاري با دستگاه رادیو است؛ امیر و اطرافیانش وقتی برای نخستین‌بار، یک دستگاه رادیو می‌بینند، بسیار حیرت‌زده و هراسان می‌شوند: «فَتَبادَلَ الأميرُ نَظَراتٍ سَريعةً مَعَ الآخَرينَ. كانَتْ نَظراتِ تَساؤلٍ وَخَوفٍ، لكنَّه حاوَلَ أن يَتَماسَكَ. أما فِي اللَّحظةِ التّاليةِ، وَعندَما حَرَّكَ حَسَنٌ رِضائي بَعضَ الأجْزاءِ البارزةِ مِنَ الصّندوقِ، وَدَوَّت أصْوات قَوية مُنبعثة مِنْ حَيْثُ لايَدري أحَدٌ، فَقَد أجْفَلَ الحُضورُ جَميعاً، تَراجَعَ عَددٌ مِنَ الرِّجالِ، وَاختَبأ واحِدٌ وَراءَ اثْنَينِ مِنْ رِفاقِه» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ٤١٧). در نمونه‌ای دیگر، در دیداری که امیر و معاونش از اردوگاه آمریکایی‌ها، برای مشاهده‌ی اتومبیل‌های آن‌ها به عمل می‌آورند موقعیت‌های آیرونیکی شکل می‌گیرد: «وَسَألَ ما إذا كانَ الأميركان مِثلَ العَربِ يُطْلِقونَ الأسْماءَ عَلى الآلاتِ التي يَسْتَعْمِلونَها لِلرّكوبِ [...] وَحينَ أكَّدَ لَه هنْدرسين أنَّ لِهذا السَّيارةِ إسْماً، وَهُوَ "فُورد" بَدا شَديدَ السُّرورِ، فَالتَفَتَ إلى نائبِه وَقالَ بِثِقةٍ: "قُلتُ لَكَ!" وَبَعدَ ذلك حَرَصَ عَلى توجيهِ أسْئلَةٍ أخرَى دَقيقةٍ: كَم تَعيشُ الفُوردُ؟ وَهَل يَستَعمِلُ البارودَ في دَفْعِها أم لا، وَهَل يُمكِنُ أن تَستَجيبَ لِغيرِ سائقِها، وَهل هي مُرَوَّضَةٌ مِنَ الأساسِ أم تَحتَاجُ إلى تَرويضٍ» (همان: ٤٣٩). این موقعیت‌های طنز در ادامه و پس از این‌که امیر سوار یکی از اتومبیل‌ها می‌شود نیز ادامه می‌یابد.

گروتسک[۵]

یکی از اصطلاحاتی که باختین در مبحث کارناوالیسم مکرراً از آن استفاده می‌کند، اصطلاح «گروتسک» است. برای گروتسک نیز، بسان آیرونی، تعاریف و برداشت‌های متعددی ذکر شده است. هرولد بلوم «گروتسک» را ترکیبی از ترس، وحشت، زیبایی و خنده در یک اثر هنری می‌داند (Bloom & others, 2009: 2). ایرنا ریما مکاریک نیز در تعریف گروتسک می‌نویسد: «گروتسک پدیده‌ای دوگانه است؛ یعنی ساختاری است که ترکیبی از افکار متضاد را در خود جای داده و در آن واحد هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند» (۱۳۸۵: ٢٤٤ و ٢٤٥). با این حال، میخائیل باختین بیشتر بر جنبه-های کُمیک گروتسک تأکید می‌ورزد و دوگانگی‌های گروتسک را در چارچوب روحیه‌ی کارناوالی

تبیین می‌کند (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۹۹). وی اصل جوهری رئالیسمِ گروتسک را تحقیر و خوارشماری می‌داند. در واقع گروتسک هرچه که والا، عالی، معنوی، ایده‌آل و انتزاعی است را خوار می‌شمارد، به زیر می‌کشد و با برگشت‌دادنش به حوزه‌ی زمین و جسمانیت، تمام آن را به یک سطحِ مادی تبدیل می‌کند (آدامز و یتس، ۱۳۹۰: ۲۱٤). یکی از جنبه‌های گروتسک، که برای باختین بسیار حائز اهمیت است، توجه به ابعادِ مادی و تنانه‌ی انسان در اثر هنری است؛ اعمالی از قبیل: قضای حاجت، ترشحات جسمانی، آمیزش جنسی، تولد و مرگ، خوردن و نوشیدن، بارداری و غیره که نقشِ نمادین عمده‌ای در متون و آثار فولکلوریک ایفا می‌کنند (انصاری، ۱۳۸٤: ۲۱۲ و ۲۱۳). باختین در کتاب رابله و جهانش و در فصلی با عنوان «تصویر گروتسک از پیکر انسان» بر فرآیندهای ناشی از روابط جنسی و بخش‌هایی از پیکر انسان انگشت می‌نهد که مقوله‌ی فرهنگ آن‌ها را تحقیر می‌کند و به آن‌ها جنبه‌ای خصوصی می‌بخشد که نباید در گفتمان رسمی ظهور و بروز یابد (Bakhtin, 1984: ۳۱۰-۳۰۳). از نظر باختین، آنچه تحقیر و خصوصی‌شده، باید مورد پذیرش قرارگرفته و تجلیل‌شود. در نتیجه، قالب گروتسک پذیرشِ آنچه را که انکار شده الزامی می‌داند (آدامز و یتس، ۱۳۹۰: ٤٦). اما آن‌چه در این جستار حائز اهمیت می‌باشد، سویه‌های پسااستعماریِ گروتسک و کاربستِ آن در واسازیِ گفتمانِ رسمیِ قدرت است. ساز و کارِ اصلی گفتمان قدرت (استعمار/استبداد)، برای بسطِ سلطه‌ی هژمونیکِ خود بر طبقات فرودین هرم قدرت، «دیگری» یا «درحاشیه» خواندن آن‌هاست. قدرت مطلقه گفتمانی را پدید می‌آورد که مبنایش ساخت‌های سلسله‌مراتبی دوتایی است که در آن، هر پدیده‌ی والا و متعالی به خودش نسبت داده می‌شود و هر پدیده‌ی بَهیمی و پَست به آن دیگریِ درحاشیه: ملت ما/ قبیله‌ی آن‌ها، مذهب ما/ خرافات آن‌ها، فرهنگ ما/ فولکلور آن‌ها، تاریخ ما/ سنت آن‌ها و مضامینی از این دست (شاهمیری، ۱۳۸۸: ۷۳). با این توضیح، در موقعیت گروتسک، با ایجاد تصویری کاریکاتورگونه و گاه تهوع‌آور از تابوها و مؤلفه‌های فرهنگ رسمی، دوگانه‌های برساخته در گفتمان قدرت بی‌اعتبار می‌شود و تصویر آرمانیِ کاذبی که فرادست از خودش خلق کرده، مخدوش می‌شود و تا سطح پست‌ترین کیفیات زندگی، تنزل می‌یابد.

در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، کاربستِ گروتسک از یک سو، در اقتدارزدایی از شخصیت‌های استبدادی و استعماری از مجرای بزرگ‌نمایی رفتارهای بَهیمی و خُلق و خوی حیوانی‌شان قابل مشاهده است که هم می‌خنداند و هم می‌هراساند و از سوی دیگر، در واسازی و بی‌اعتبارسازیِ گفتمان قدرت از طرفِ شخصیت‌های درحاشیه‌ای که اعتراض خود را با تابوشکنی و دهان‌کجی به مظاهر فرهنگِ رسمی، ابراز می‌دارند. در ادامه، نمودهای موقعیت‌های گروتسکی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

نخستین نمود و جلوه‌ی گروسک در مدن الملح، نوع شخصیت‌پردازی و توصیف شخصیت‌های فرادست (استعمارگران و استبدادگران) است. این‌گونه شخصیت‌ها در بسیاری از مواقع، نه با تصویری کلیشه‌ای و سِنخی (تیپیک)، که با توصیفاتی گروتسکی به خواننده معرفی می‌شوند و معمولاً ترکیبی از ویژگی‌های انسانی و حیوانی هستند. با تشبیه این شخصیت‌ها به حیوانات گوناگون، مرز میان انسان و حیوان برداشته می‌شود و شخصیت‌هایی با سر انسانی و تن حیوانی یا بالعکس، خلق می‌شود. برخی از نمونه‌های این نوع شخصیت‌پردازی عبارت‌اند از:

دحام: خروس (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۱۹٦)/ امیر خالد المشاری: گربه‌ی کمین‌کرده (همان: ٥٢٤) / امیر فِنِر: لاک‌پشت صحرایی (منیف، ۲۰۰۵ ب: ٥٨٦) / همیلتون: گربه‌ای کز کرده (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۷۰)؛ گربه‌ی وحشی (منیف، ۲۰۰۵ هـ: ۱۷۳) / خزعل: شتر گم‌شده (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۲۱۹)؛ بزمجه (منیف، ۲۰۰۵ د: ۱۹) / خانم مارکو: پرنده‌ی رنگی (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۹۸) / ام زهوه: گاو، شاهین، میمون، شتر (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۷۲).

جلوه‌ی دیگر گروتسک در مدن الملح، توصیف و گاه بزرگ‌نمایی رفتارها و خُلق‌خوی بَهیمی و متوحشانه‌ی شخصیت‌های فرادست، به‌ویژه در روابط جنسی، است. در این رمان، میل و ولع سیری‌ناپذیرِ شخصیت‌های استبدادی و استعماری به تمایلات جنسی مشاهده می‌شود که غالباً از کُنشی انسانی فراتر می‌رود و سویه‌ای بَهیمی و حیوانی به خود می‌گیرد. در این رمان، رفتارهای جنسی و مسایل پیرامونی آن از قبیل روابط جنسی شخصیت‌ها، تعدد زوجات، استفاده‌ی شخصیت‌ها از داروهای تقویت جنسی، زایمان‌های متعدد زنان، دیدگاه‌های جنسی شخصیت‌ها و غیره، حضوری پربسامد و پررنگ دارد که برخی از بارزترین نمونه‌های آن عبارت‌اند از:

رابطه‌ی وداد با دکتر عماد القبانی (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۵۲ و ۵۳) / رابطه‌ی وداد با سمیر (همان: ٤٠٢ – ٤٢٢) / رابطه‌ی سمیر با زنان متعدد (همان: ٤٨٨ – ٤٩١) / ازدواج‌های متعدد خزعل (همان: ۸۲ – ۸٦) / رابطه‌ی خاص خزعل و سلمی (منیف، ۲۰۰۵ د: ۷۱) / آوردن زنان روسپی برای خلبانان آمریکایی و برخی از امیران محلی (منیف، ۲۰۰۵ هـ: ۴۵۳ -۴۵۶) / ازدواج سلطان خریبط با دختران قبایل مختلف: (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۲۰، ۲۱ و ۱۱۶) / قوای جنسی خریبط و ازدواج‌های متعددش (منیف، ۲۰۰۵ هـ: ۱۱۸) / تولد فرزندان سفیدپوست از پدر و مادرهای سیاه‌پوست و بالعکس در قصر: (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۳۲٤) / بهره‌گیری عجرمی از ساحران هندی برای تقویت قوای جنسی خود: (همان: ۳٤۱ و ۳٤۲) / روابط جنسی خشونت‌آمیز همیلتون: (همان: ۸۸).

گفتنی است که توصیف رفتارهای جنسیِ شخصیت‌های استبدادی یا استعماری در مدن الملح، معمولاً با توصیف مجموعه‌ای از رفتارهای بَهیمی و متوحشانه همراه می‌شود و در نهایت، تصویری

گروتسکی به خواننده ارائه می‌شود: «وَتَمثَّلَتْ لَه صُورةُ خَزعَل: يَضْحَكُ يَصْخَبُ، يَأكُلُ مِثْلَ وَحْشٍ، يُحِبُّ النِّساءَ كَما يُحِبُّ الهَواءَ، وَيَنامُ في النَّهايةِ كَما تَنامُ الحَيّةُ» (منیف، ۲۰۰۵ هـ: ۳۵).

اما در مقابل، شخصیت‌های درحاشیه و سرکوب‌شده نیز در بسیاری موارد، برای به چالش‌کشیدن فرهنگ رسمی و فروپاشی قطعیات مسلّم آن، اعتراض خود را با کیفیات خاکی و شِبه تابوهای روزمره‌ی زندگی (عمل دفع ادرار و مدفوع، ترشحات بینی و مخاط، آب دهان و غیره) ابراز می‌دارند که به باور باختین «قدرت نمادینِ عظیمی برای مبارزه با جدیتِ تک‌بعدی فرهنگ رسمی دارد» (گاردینر، ۱۳۸۱: ٥٦). برای نمونه، «محیسن» و دو نفر دیگر از کارگران شرکت نفت، که از شرایط کاری خود به شدت ناراضی‌اند، در یکی از شب‌ها با سرقت چند شتر با ارزش، از محل کار خود فرار می‌کنند. اما پیش از فرار، اعتراض خود را به استعمارگران و سرکارگران بومی، با تکه‌تکه کردن لباس‌های کار و پر کردن کلاه‌هایشان با مدفوع، نشان می‌دهند: «تَعَمَّدوا إرْسالَ "تَحيَّة" مُباشرة إلى الشّركةِ وَإلى ابْنِ الرّاشدِ بِالذّاتِ، إذْ خَرّوا في القُبّعاتِ الثلاثِ» (منیف، ۲۰۰۵ الف :۲۲۳). این رفتار چنان برای شرکت آمریکایی و ابن الراشد موهن تلقی می‌گردد که خودش به همراه چند تنِ دیگر، به سرعت در تعقیب کارگران فراری می‌رود، هرچند که نهایتاً دست‌خالی باز می‌گردد و در چشم کارگران حقیر جلوه می‌کند.

نمونه‌ی دیگر «ابن نفاع» (یکی از روحانیون مخالفِ حکومت) است که به آذین‌بندی شهر، به مناسبت دیدار امیر خزعل از حران، اعتراض دارد. وی پس از دیدن اقدامات صبحي المحملجي در تغییر چهره‌ی شهر رفتاری مشمئزکننده از خود نشان می‌دهد: «أرخَى سِروالَه وَهَزَّ عُضوَه أمامَ الجَميعِ ثُمَّ جَلَسَ هُناكَ وَبالَ» (همان: ۵۲۳). صالح الرشدان نیز یکی از شخصیت‌هایی است که با ورود مدرنیزاسیون به موران، از کار بی‌کار شده و از این‌رو، به‌شدت از مظاهر تکنولوژی مدرن و استعمارگران کینه به دل دارد: «فَمايَكادُ يَمُرُّ بِسَيّارةٍ مُتوقِّفَةٍ، وَلَيْسَ عِنْدَها أحَدٌ، حَتّى يَفْعَلَ شَيئاً لِلتَّعبيرِ عَن احْتِقارِه، إذا لَم يَسْتَطِع أن يَبولَ، يَطلبُ مِن ابنِه أن يَفعَلَ" حيل يا وُليدي، اللي تَقدِرُ عَليه" فإذا لَم يَسْتَطع أيٌّ مِنهُما، فَلا بُدَّ أن يَجْمَعَ في حَلْقِه بَصقةً كَبيرةً:"تُفو عَليك وَعَلى يومِك"» (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۳۸۲). در تمام این نمونه‌ها، تمام آنچه در فرهنگ و گفتمان رسمیِ قدرت، والا و متعالی است، خوار داشته و تحقیر می‌شود.

شوخی‌ها و لطیفه‌ها

زیگموند فروید در سال ۱۹۰۵ و در رساله‌ای با عنوان «لطیفه‌ها و پیوند آن با ضمیر ناخودآگاه» به کارکردِ فرافکنانه‌ی دستگاه جوک‌سازی پرداخت و لطیفه‌ها و شوخی‌ها را در دو مجموعه‌ی

«معصومانه» و «مغرضانه» واکاوی کرد. به باور وی، نیرویی که صرف حذف و سانسورِ امیال و آرزوهای سرکوب‌شده در فرد می‌گردد، در خنده و لطیفه‌سازی، به‌ویژه لطیفه‌های مغرضانه، تخلیه می‌شود. در واقع، آن‌چه لطیفه‌ها را تا این حد لذت‌بخش و جذاب می‌کند، همین تلاش برای دورزدن و گریز از افکارِ سانسورشده و بیانِ اندیشه‌های سرکوب‌شده‌ی افراد است (Heller, 2005: 158-۱۵۹). در مقابل، میخائیل باختین دستگاه لطیفه‌سازی را ابزاری خودآگاه برای مقاومت زبانی برمی‌شمارد؛ چراکه به باور وی، در خنده، هرگونه تعصب، خشک‌اندیشی، ترس و محافظه‌کاری رنگ می‌بازد و فرد می‌تواند بسیاری از تابوها و جزمیات مسلّم و تردیدناپذیر را، بدون ترس از عواقب و پیامدهای آن، زیر پا بگذارد (Bakhtin, 1984: 122-123). به باور باختین، انسان قرون وسطاییِ مرعوب‌شده از سوی نهاد کلیسا، از لطیفه‌ها به‌عنوان ابزاری برای رَهیدن از جزمیات و قطعیات مقدس، بهره می‌برد؛ و به همین دلیل است که انسان قرن بیستمی نمی‌تواند، بسان انسان قرون وسطایی، به لطیفه‌های عصر رابله بخندد. (همان: ۱۳٤)

در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، شوخی‌ها، لطیفه‌ها، کنایه‌های هزلی و ریشخندها و نظایر آن بسامد و فراوانی زیادی، خواه در گفتگوهای میان شخصیت‌ها و خواه در توصیفِ رویدادهای داستان، دارد. بخشی از این دستگاه لطیفه‌سازی که غالباً در فضایی غیررسمی و دوستانه و در دیالوگ‌های میان شخصیت‌ها نمود می‌یابد را می‌توان ذیل لطیفه‌های معصومانه‌ی فرویدی جای داد؛ چراکه این لطیفه‌ها، ریشخندها و متلک‌پراکنی‌ها بیشتر سویه‌ای عُرفی دارد و بخشی از زمینه‌ی داستان را تشکیل می‌دهد که بالطبع با فضای فرهنگی شبه‌جزیره‌ی عربستان، همخوانی دارد. اما بخش زیادی از این شوخی‌ها و لطیفه‌ها سویه‌ای مغرضانه دارد که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان نوعی مقاومت زبانیِ خودآگاه قلمداد کرد؛ چراکه شخصیت‌های فرودست در این پنج‌گانه، غالباً در تلاشی عامدانه و با هدف ابراز عقاید و باورهای سرکوب‌شده (از سوی نظام سلطه‌ی استبدادی یا استعماری) به چنین شوخی‌ها یا لطیفه‌هایی پناه می‌برند. گفتنی است که نمونه‌های این لطیفه‌ها و شوخی‌های مغرضانه در پنج‌گانه‌ی مدن الملح بسیار زیاد است، اما به دلیل محدودیت‌های پژوهش، نگارندگان تنها به ذکر چند مورد اندک بسنده می‌کنند.

نمونه‌ی بارز این شوخی‌های عامدانه، که برای فرار از خفقان و سرکوب نمایان می‌گردد، در شب‌نشینی‌های کارگران شرکت نفت قابل مشاهده است. راوی، نخست، شرایط سخت کاری کارگران و سکوتشان در برابر تحقیر و توهین‌های پیاپیِ مسئولان و سرکارگرانِ بومی یا آمریکایی را توصیف می‌کند. پس از اتمام ساعات کاری، درحالی‌که سرکارگران در شرایطی مرفه‌گونه، در حال استراحت هستند و در حوضچه‌های آب و در خانه‌هایی با پرده‌های ضخیم (که آن‌ها را از نور خورشید و غبار

و مگس و عرب‌ها، به دور نگاه می‌دارد!) به سر می‌برند، کارگران در وضعیتی اسف‌بار، به چادرهایشان پناه می‌برند اما پس از استراحت به شوخی روی می‌آورند: «فَإذا دَخَلَ الليلُ يَبْدأ نوعٌ مِنَ الارتخاءِ أقرَبَ إلى الخدرِ يَسري في الأجْسادِ فَيَمتَص التَّعبَ شَيئاً بَعدَ شيءٍ، وَمَعَ السّيجارةِ الأولى التي تَعْقُبُ العشاءَ، يَحسُّ الرِّجالُ بِنوعٍ مِنَ الرّاحةِ [...] أمّا إذا دارَت الأحاديثُ فإنَّها تَكونُ في البِدايةِ أقربَ إلى المزاحِ أو الأخْبارِ، حَيْثُ تعكسُ حَياةَ النّهارِ نفسَها. فإذا ذُكِر أحَدُ الرُّؤساءِ أو المراقِبينَ، يتلفتُ المتحدِّثُ أكثرَ مِنْ مَرّةٍ، لِئلّا يَكونَ أحدٌ مِنْ أصْدِقاءِ هؤلاءِ موجوداً [...]» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۳۷٦). سپس راوی شرح می‌دهد که کارگران چگونه با بذله‌گویی و گذاشتن القاب تمسخرآمیز (ابولهب، ابوجنیب، برمیل و...) بر رؤسای شرکت و سرکارگران، اعتراض و خشم خود را در قالب خنده و شوخی، ابراز می‌کردند: «لا يَعْرِفُ العُمّالُ اسْمَ هامِلْتون، إنّه أبولَهب، وَقَد انْتُقِل هذا الاسْمُ إلى حَران العَربِ ذاتِها، وَيُقالُ أنّ هامِلْتون نَفسَه يَعْرِفُ ذلك. أمّا جيمسُ الذي كان رئيسَ فَريقِ تَعْميقِ البَحْرِ فَكانَ يُسمّى أبو جنيب، [...] لا تَقتَصيرُ الأوصافُ عَلى الأميركيينَ، فَنائبُ الأميرِ اسمُه البرميلُ [...]» (همان:۳۷۷).

همچنین بسیاری از این شوخی‌های مغرضانه در القاب و اسم‌های مُستعاری نمود می‌یابد که مردم عادی بر خودکامگانِ محلی یا استعمارگران می‌نهند. برای نمونه، مردم وادي العيون، از همان بدو ورود شرکت‌های آمریکایی، آن‌ها را با القاب تمسخرآمیز خطاب می‌کنند: «أنَّ المراقَبةَ المستَمرةَ وَالتَّدقيقَ الذي لا يَتوقَّفُ وَلا يَتْعَبُ بِهؤلاءِ وَتَصَرفاتِهم جَعَلَتْ إطْلاقَ الأسْماءِ وَالصِّفاتِ أمراً في غايةِ اليُسْرِ. "فَالغُرابُ" أو "ابْنُ الملْعونةِ" هو الاسمُ الذي سَقَطَ عَلى ذاك الذي جاء أوّلَ الأمْرِ، وَالذي تُسَمَّى فيما بَعد باسْمِ عَبدِالله. أمّا الآخَرونَ فَالأكْحَلُ وَالبطينُ وَالجَربُوعُ، وَالأفْصَعُ وَالمغزلُ وَالدَّجاجةُ وَأبو الحصينِ، وَغيرُ ذلك مِن الأسْماءِ» (همان: ۸۵). این القاب به تدریج جای نام‌های اصلی شخصیت‌های موردنظر را می‌گیرد؛ به‌طوری‌که حتی غریبه‌هایی که تازه به وادی العیون آمده‌اند نیز از شنیدن آن‌ها می‌خندند و استعمارگران را با همین نام‌ها می‌خوانند.

اما در بسیاری از موقعیت‌هایی که دستگاهِ سرکوب‌گرانه‌ی سلطه‌ی استبداد یا استعمار حضوری پررنگ دارد، مردم عادی برای ابراز اعتراض و نارضایتی خود به وضع موجود، از شوخی‌های کلامی و جملات تمسخرآمیزِ دوپهلو استفاده می‌کنند. برای مثال، وقتی خبر اسلام آوردنِ همیلتون و تغییر نامش به «عبدالصمد» منتشر می‌شود، مردم عادی با نیش‌وکنایه و سخنان تمسخرآمیز، به آن واکنش نشان می‌دهند. برای نمونه، عنان بسیونی در واکنش به آن می‌گوید: «وَأصْبَحَ هاملْتون واحِداً مِنَ الصَّحابَةِ؟» (منیف، ۲۰۰۵ ج: ۳۵۳). شمران العتیبي نیز در بازار مال‌فروشان فریاد می‌زند: «أبْشِروا يا أهْلَ السّوق، الإنْكريزُ صاروا مُسلْمينَ وَباكِر وَاللي عَقَبه راحَ عُيون أولادِكم زُرقٌ» (همان).

اما علاوه بر لطیفه‌ها و شوخی‌های کلامی، رفتارهای تمسخرآمیز و لوده‌گری‌ها نیز فراوانیِ زیادی در متن مدن الملح دارد. برای نمونه، به دنبال وقوع آتش در برخی از چادرهای شرکت نفت، و درحالی‌که اقدامات امنیتی، برای جلوگیری از خراب‌کاری، تشدید یافته است، یکی از چوپانان ظرفی حلبی به دم سگی می‌بندند و آن را در اردوگاه استعمارگران رها می‌کند. این شوخی ساده موجی از رعب و وحشت در میان سرکارگران و مسئولان شرکت نفت به راه می‌اندازد و موجب خنده‌ی کارگران می‌شود: «فَحينَ رَبَطَ أحَدُ الرُعيان صَفيحةً بِذِيلِ كَلْبٍ وَ أطْلَقَه نَحوَ الْمُعسكَرِ، وَلّدَ ذلك الحادثُ حالةً مِنَ الْخوفِ والاستفسارِ استمرتْ بَعدَ ابتساماتِ السُّخريةِ والشَّفقةِ ساعاتٍ وساعاتٍ» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ٤٩٨).

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش را می‌توان در دو مورد نظری و کاربردی خلاصه کرد:

نخست: نظریه‌ی کارناوالیسمِ میخائیل باختین، به‌دلیل کاربستش در مشروعیت‌زدایی و بی‌اعتبارسازیِ گفتمان سلطه و تک‌صداییِ قدرت مطلقه، می‌تواند افق‌های نوینی در مطالعات پسااستعماری و حوزه‌های مرتبط (فمینیسم، مطالعات رنگین‌پوستان و...) بگشاید و به‌عنوان مبنایی برای واسازیِ سویه‌های سلطه‌گریِ هژمونیک و مرکزیت‌بخشی به زبان و فرهنگِ نظام سلطه، قرار گیرد. سازمایه‌های کارناوالیسم غالباً زمانی در متن تبلور می‌یابد که نظام‌های سلطه (استعمار، استبداد، مردسالار و...) سویه‌ای تمامیت‌خواهانه به خود می‌گیرند و خشونتی افسارگسیخته و برهنه را اعمال می‌کنند. در چنین فضایی، کارناوالیسم و مؤلفه‌های آن (آیرونی، گروتسک، طنز، دستگاه جوک‌سازی و...) به‌عنوان سازوکارهایی محافظه‌کارانه و کم‌هزینه، به خلق نوعی چندصدایی می‌انجامد و گفتمان رسمی و خشنِ سلطه را وارد منطق مکالمه‌ای می‌کند.

دوم: در پنج‌گانه‌ی مدن الملح، از آن‌جاکه دو نظامِ استعمار/استبداد حضوری تمامیت‌خواهانه و سرکوب‌گرانه دارند و هرگونه صدای اعتراض را در نطفه خفه می‌کنند، نویسنده از یک سو، با خلق زمینه‌های کارناوالی (جشن‌ها، ضیافت‌ها و...) و از سوی دیگر، با ایجاد موقعیت‌هایی که به شیوه‌های گوناگون، مفاهیمی متعارض را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد (تاج‌گذاری و تاج‌برداری، آیرونی، گروتسک، شوخی‌های کلامی و...) و سلسه‌مراتبِ هرمیِ قدرت را برای لحظاتی، فرو می‌پاشد و نوعی پلورالیسم آوایی ایجاد می‌کند که از رهگذر آن، مردمان درحاشیه و سرکوب‌شده گفتمان رسمی و خشن استبداد/استعمار را به چالش می‌گیرند و تک‌صدایی آن‌ها را بی‌اعتبار می‌سازند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Carnivalism

۲. «وادی العیون» نقطه‌ی آغاز رویدادهای داستان است که با حضور شرکت‌های نفتی آمریکایی، با تحولات شگرفی روبرو می‌شود. به دلیل روند تحولات این منطقه پس از اکتشاف نفت، می‌توان آن را مابه‌ازای تمامی شهرهای بزرگ در کشورهای حاشیه‌ی خلیج فارس، تلقی کرد.

۳. «حران» از دیدگاه بسیاری از منتقدان احتمالاً اشاره به شهر «ظهران» در کشور عربستان سعودی دارد. این شهر نیز با ورود شرکت‌های آمریکایی و احداث تأسیسات نفتی، با تحولات سریع و بنیادینی روبه‌رو می‌شود.

٤. «موران» اصلی‌ترین مکان داستان است که می‌توان آن را معادلی برای «نجد» یا «ریاض» دانست. این شهر، به دنبال تحولات گسترده در منطقه، تبدیل به مرکز قدرت حکومت «هدیبیه» (آل سعود) می‌شود.

۵. Grotesque

منابع و مآخذ

انصاری، منصور، (۱۳۸٤)، **دموکراسی گفتگویی: امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس**. تهران: مرکز.

انوشه، حسن و همکاران، (۱۳۸۱). **فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی (دانشنامه‌ی ادب فارسی)**. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آدامز، جیمزلوتر و ویلسون یتس، (۱۳۹۰)، **گروتسک در هنر و ادبیات**. ترجمه‌ی آتوسا راستی. تهران: قطره.

بالو، فرزاد ، احمدی، شهرام و خواجه نوکنده، مریم، (۱۳۹٤)، «بررسی رمان سنگ صبور براساس انگاره‌های کارناوال باختینی»، **مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی**: ٦۷-۸۰.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتر، (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شاهمیری، آزاده، (۱۳۸۸)، **نظریه و نقد پسااستعماری**. تهران: نشر علم.

غلامحسین زاده، غریب‌رضا و غلامپور، نگار، (۱۳۸۷)، **میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین**. تهران: روزگار.

گاردینر، مایکل، (۱۳۸۱)، «تخیل معمولی باختین». ترجمه‌ی یوسف اباذری. **ارغنون**، شماره‌ی ۲۰: ۳۳- ٦٦.

مدرسی، فاطمه، (۱۳۹۰)، **فرهنگ نقد و نظریه‌های ادبی**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مشاهری فرد، عطیه و همکاران، (۱۳۹۹)، «تحلیل مصیبت‌نامه‌ی عطار بر پایه‌ی نظریه‌ی بازی از دیدگاه باختین»، **کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی**. دوره‌ی ۲۱، شماره‌ی ٤۵: ۹-٤۲. DOI: 10.29252/KAVOSH.2020.1919

مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، **دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاطون تا به امروز**. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۵)، **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

منیف، عبدالرحمن، (۲۰۰۵ الف)، **مدن الملح: التیه**. ط ۱۱. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.
_____ (۲۰۰۵ ب)، **مدن الملح: الأخدود**. ط ۱۱. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.
_____ (۲۰۰۵ ج)، **مدن الملح: تقاسیم اللیل والنهار**. ط ۱۱. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.
_____ (۲۰۰۵ د)، **مدن الملح: المنبت**. ط ۱۱. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.
_____ (۲۰۰۵ هـ)، **مدن الملح: بادیة الظلمات**. ط ۱۱. بیروت: الموسسة العربیة للدراسات والنشر.
نولز، رونلد، (۱۳۹۱)، **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**. ترجمه‌ی رویا پور آذر. تهران: هرمس.
یزدی، نرگس و براهیمی، منصور، (۱۳۹۰)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین». **نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی**. دوره‌ی ۳، شماره‌ی ٤۳: ۵۱-۵۷.

Ashcroft, Bill., Gareth, Griffiths. & Helen, Tiffin. (1998). **Key concepts in post-colonial studies**. London: Routledge.
Bakhtin, M. M., (1984). **Rabelais and His World**. Translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
_____, (1999). **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minnesota: University of Minneso.
Bloom, Harold., & Others (2009). **The Grotesque**. New York: Infobase Publishing.
Colebrook, Claire (2004). **Irony**. London: Routledge.
Dentith, Simon., (1999). **Bakhtinian Thought: An introductory reader.** London: Routledge.
Heller, Sharon., (2005). ***Freud A to Z***. published by Jhon Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey Published simultaneously in Canada.

قراءة ما بعد الكولونيالية لخماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف
بناء على نظرية الكرنفلية لميخائيل باختين

كمال باغجري[1]
يدالله أحمدي ملايري[2]
نسرين رنجبران[3]

الملخص

ثمة علاقات وطيدة بين نظريتي ما بعد الكولونيالية (ما بعد الاستعمارية) والكرنفلية من منظور تناولهما للخطابات المضادة ومكونات المقاومة اللغوية في النص الأدبي. ويطرح ميخائيل باختين مقومات الكرنفلية بوصفها آلية للوقوف في وجه الخطاب الأحادي للسلطة المستبدة وللنهوض بلون من تعدد الأصوات في الأنظمة الاستبدادية، وذلك بالتوازي مع منظّري ما بعد الاستعمارية الذين يحاولون دراسة جوانب السلطة التسلطية للنص الأدبي ومقومات هذه السلطة. وعلى هذا، تحاول هذه الدراسةُ عبر استخدام إنجازات نظرية الكرنفلية لباختين أن تسلّط الضوء على مكونات هذه النظرية مثل المهرجانات الكرنفالية، والسخرية، والغروتسك، وجهاز صياغة النُكَت في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف التي تحكي قصة اكتشاف النفط في "السلطنة الهديبية" المتخيّلة ساردةً مرحلةَ الانتقال إلى الاستعمار الحديث. كما تحاول الدراسةُ إلقاء الضوء على تقديم الرواية خطابات مضادّة لخطاب السلطة الأحادي. وبإمكاننا إيجاز نتائج هذه الدراسة في المستويَين النظري والعملي. أما النتيجة النظرية هي أنّ الكرنفالية ومكوناتها تستطيع أن تفتح آفاقاً جديدة في الدراسات ما بعد الكولونيالية، وأن تمسي أساساً لتقويض أبعادِ السلطة، ومَركَزة اللغة وثقافة السلطة؛ وأما النتيجة العملية هي أنّ روايةَ مدن الملح تمكنّتْ من جعل خطاب المهمَّشين والمقموعين في مواجهة الخطابين الاستبدادي والاستعماري الرسميين القمعيين العنيفين، كما استطاعت من نزع شرعية السلطة المختلقة في المواقف الكرنفالية، وذلك من خلال استخدام مثل هذه المواقف، وكذلك عبر الغروتسك ومشاهد السخرية والنُكَت.

الكلمات المفتاحية: عبد الرحمن منيف، مدن الملح، النقد ما بعد الاستعماري، الكرنفلية، ميخائيل باختين

---

[1] أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران(فرديس فارابي بقم).

[2] أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران(فرديس فارابي بقم).

[3] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران(فرديس فارابي بقم).

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Sociological analysis of the capitals of female characters in the novel *Summer with the Enemy of Shahla al-Ujaili* based on Pierre Bourdieu's theory of different types of capital

Ali Afzali[1], Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran
Mahboobeh Shirvani Dastgerdi, MA graduate in Arabic language and literature, University of Tehran

Received: 01-09-2021 Accepted: 18-01-2022

Introduction: The novel is more influenced by the conditions of the society than any other literary work, and it can reflect the social structure better than any other genre. Accordingly, it has the greatest capacity to represent the contemporary human life. In this regard, Bourdieu's critical sociology, in addition to paying attention to the objective and structural dimension, considers the mental dimension of social life and takes a field-like view of the relations that govern the social atmosphere. The sociological study of women's capital in the novel reveals the cultural inferiority of women in the light of the patriarchal system of men and their infidelity, which plays a significant role in destroying women's married life and is a negative social capital for them. It also shows that the most important theme of the novel's social capital is the sufferings of women's lives in the patriarchal context of society, which is strengthened by war and its consequences. The level of cultural capital in this novel is determined in direct connection with the war and especially the Syrian civil war. These funds are neither so frustrating as low-income women nor so promising that they can be considered an effective factor in various social and economic fields.
Methodology: In this research, we have criticized the sociological novel of *Summer with the Enemy* by Shahla al-Ujaili based on the various types of capital as introduced by Pierre Bourdieu and using the analytical-descriptive method.
Results and discussion: Just a corner of the suffering of the contemporary Arab woman is depicted in the novel. It shows the dominance of the patriarchal nature and the common beliefs of the people of that society. The age variable in the main female characters of the story is a recognizing factor that divides them into three generations and depicts the needs and concerns of those generations in the light of different economic, social and cultural conditions. The common social factor in these three generations that has changed their lives is war. Grandma Lamis Karameh is the main character in the story, a woman whose life has been changed by war and whose social and cultural effects have been devastated. Lamis's mother Najwa, is ruined by the war, and Lamis himself migrates to unknown aspirations with the loss of his mother and father as his most valuable social assets; the war has left him with nothing but helplessness, homelessness and suffering. At the heart of these three generations of women, there are the lives of Syrian women in the throes of patriarchal domination. Infidelity as a negative social capital has a significant role in destroying women's

[1] Corresponding Author Email: ali.afzali@ut.ac.ir

married life, and the author has dealt with it from all social, psychological and cultural viewpoints. By addressing the pain of Carmen's life as a European woman whose life has been ruined by infidelity, the author shows the common suffering of all women. The inferiority of women in the atmosphere of patriarchal domination is well portrayed in the life of the characters in this novel. Immigration in this novel is also one of the central themes of the life of the main character of the story, whose life has been overshadowed by war. The objective manifestation of religious beliefs is also noteworthy as the embodied cultural capital in the lives of the characters of the novel. In general, the most important theme of social capital in the novel *Summer with the Enemy* is the sufferings of women in the patriarchal context of the society, which is aggravated by the war and its consequences. In this novel, the symbolic capital of love is also seen in the lives of women.

Conclusion: Due to its tragic and tangible content during the lives of the protagonists, especially in the field of women's problems and their social rights in Syria during the civil war, the novel *Summer with the Enemy* is a very good case for the qualitative assessment of the situation of women in this country. Considering Pierre Bourdieu's theory, which is especially capable of depicting social situations, this study employed it to depict wartime women's social issues and the frameworks governing the lives of female characters in the novel especially the hero of the novel, as a reflection of the social and cultural realities of the Syrian society.

Keywords: Sociological criticism, Types of capital, Pierre Bourdieu, Shahla Ujaili, *Summer with the Enemy*

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

خوانش جامعه‌شناختی سرمایه‌های زنان در رمان "صیف مع العدو" اثر "شهلا العجیلی" براساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو

علی افضلی[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران
محبوبه شیروانی هشتگردی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸

چکیده

رمان بیش از هر اثر ادبی دیگر، تحت تأثیر شرایط و اوضاع جامعه قرار دارد و بهتر از هر اثر ادبی دیگر، می‌تواند ساختار اجتماعی را در خود بازتاب دهد. برهمین اساس، بیشترین ظرفیت را برای بازنمایی زندگی انسان معاصر دارد. رمان "صیف مع العدو" انعکاسی از زندگی اجتماعی مردم سوریه در خلال جنگ داخلی و پیامدهای آن است؛ که این پیامدها، زندگی مردم این کشور به ویژه زنان را تحت الشعاع قرارداده‌است. از این‌رو در این پژوهش به نقد جامعه‌شناسانه‌ی رمان "صیف مع العدو" اثر "شهلا العجیلی" براساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو و با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی پرداخته شده‌است. جامعه‌شناسی انتقادی بوردیو [1]، علاوه بر توجّه به بُعد عینی و ساختاری، بُعد ذهنی حیات اجتماعی را مورد توجه قرار می‌دهد و نگاهی میدان‌وار به روابط حاکم بر فضای اجتماعی دارد. بررسی جامعه‌شناسانه‌ی سرمایه‌های زنان در رمان "صیف مع العدو"، از فرودستی فرهنگی زنان در پرتو نظام مردسالارانه‌ی مردان داستان پرده برمی‌دارد و خیانت را که نقش پررنگی در تخریب زندگی زناشویی زنان دارد، به مثابه‌ی یک سرمایه‌ی اجتماعی منفی در زندگی آن‌ها، نمایان می‌کند و نشان می‌دهد مهم‌ترین درون‌مایه‌های سرمایه‌های اجتماعی رمان، رنج‌های زندگی زنان در بافت مردسالار جامعه است که جنگ و تبعات ناشی از آن، بدان قوت می‌بخشد.

کلید واژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی، نظریه‌ی انواع سرمایه، پیر بوردیو، "شهلا العجیلی"، "صیف مع العدو".

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: ali.afzali@ut.ac.ir

مقدمه

رمان، مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل تبلور یافته‌ی ادبی روزگار معاصر و تصویری عینی از چشم انداز و برداشت نویسنده از زندگی است که اوضاع فکری-فرهنگی هر عصری را به تصویر می‌کشد. به همین دلیل این گونه‌ی ادبی اسناد خوبی برای نقد جامعه‌شناختی ادبیات است. نقد جامعه‌شناختی ادبیات، یکی از شیوه‌های نسبتاً نوین در مطالعات ادبی است. نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های زنان در رمان‌های معاصر، در پی ارائه‌ی خوانشی جدید از این ژانر ادبی و کشف موقعیت نامناسب زنان، در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است.

رمان "صیف مع العدو" به سبب بهره‌مندی از محتوای تراژدی‌گونه آن هم به صورت ملموس و زنده در خلال زندگانی قهرمان‌های داستان و به ویژه حوزه‌ی مشکلات زنان و حقوق اجتماعی آن‌ها در سوریه و در خلال جنگ‌های آن، مورد بسیار مناسبی برای برآوردِ کیفی وضع زنان در این کشور است. با توجه به نظریه‌ی پیر بوردیو، که به قابلیّت‌های ادبیّات در ترسیم اوضاع اجتماعی توجّه ویژه‌ای داشته‌است.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با تکیه بر نظریه‌ی سرمایه‌ی اجتماعی پیر بوردیو و با در نظر گرفتن قابلیّت‌های نظریه‌ی پیر بوردیو در حوزه‌ی مسائل اجتماعی، به نقد جامعه‌شناسانه‌ی سرمایه‌های اجتماعی زنان در رمان "صیف مع العدو" اثر "شهلا العجیلی" بپردازد و چارچوب‌های حاکم بر زندگی شخصیت‌های زن در رمان "صیف مع العدو" به ویژه قهرمان رمان را، به عنوان انعکاسی از واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی سوریه، مورد بررسی قرار داده و به این دو پرسش پاسخ ارائه دهد:

- با توجه به نظریه‌ی پیربوردیو، شخصیت‌های زن در رمان "صیف مع العدو" دارای کدام یک از انواع سرمایه هستند؟
- در رمان "صیف مع العدو" کدامین سرمایه از سرمایه‌های چهارگانه‌ی پیر بوردیو با توجه به بستر فرهنگی جامعه‌ی سوریه بسامد بالاتری دارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

تنها مقاله‌ای که عملاً از نظریه‌ی بوردیو در تحلیل یک اثر ادبی عربی به زبان فارسی بهره برده‌است، مقاله‌ی «مطالعه‌ی سرمایه‌های اجتماعی زنان در عربستان براساس نظریه‌ی پیر بوردیو؛ مطالعهٔ موردی: رمان دختران ریاض» (پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، شماره‌ی ۱۲: ۱۳۹۶) از علی افضلی و زینب قاسمی اصل می‌باشد که در آن نظریه‌ی بوردیو را بر رمان بنات الریاض تطبیق داده‌اند.

نویسندگان در این مقاله، وضعیت سرمایه‌های اجتماعی زنان در جامعه‌ی عربستان سعودی و موانع پیش روی آنان را بررسی کرده‌اند.

صدف گلمرادی در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان‌های منتخب پس از انقلاب اسلامی» (۱۳۹۳) سرمایه‌های شخصیّت‌های زن در رمان‌های منتخب پس از انقلاب اسلامی را براساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی بوردیو مورد نقد جامعه‌شناسانه قرارداده و به بازنمایی مناسبات قدرت در رمان‌های فارسی منتخب با توجه به انواع سرمایه‌های زنان و بررسی نحوه‌ی گردش یا تبدیل سرمایه‌های زنان در رمان‌ها پرداخته است.

مریم حسینی و صدف گلمرادی در مقاله‌ی خود با عنوان «نقد جامعه شناسانه‌ی سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان نیمه‌ی غایب بر اساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو» (ادبیات پارسی معاصر، شماره‌ی ۲۰: ۱۳۹۵)، به نقد جامعه‌شناسانه‌ی سرمایه‌های شخصیّت‌های زن در رمان نیمه‌ی غایب براساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو پرداخته و تلاش داشتند تا انواع سرمایه‌ی زنان در رمان مذکور و استراتژی‌های آنان برای تولید یا بازتولید، انباشت و حفظ سرمایه‌ها را مورد بررسی قرار دهند.

با وجود پژوهش‌های فراوانی که در خصوص نقد جامعه شناسانه بر اساس نظریه‌ی پیر بوردیو در حوزه‌ی ادبیات صورت گرفته و در بالا به تعدادی از آنان اشاره شد، اما تاکنون رمان صیف مع العدو از منظر این رویکرد مورد بررسی قرار نگرفته و این پژوهش اولین پژوهشی است که رمان مذکور را بر اساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیر بوردیو و مفهوم سرمایه

«در میان شخصیت‌های روشنفکر و دانشگاهی قرن بیستم، پیر بوردیو بی شک بیشترین نفوذ فکری را دست کم در حوزه‌ی علوم اجتماعی داشته‌است و از این لحاظ شاید بتوان او را فقط با «کلود لوی اشتروس»[۲] مقایسه کرد؛ البته با این تفاوت اساسی که نفوذ لوی اشتروس در خارج از فرانسه بسیار محدودتر از بوردیو بوده و پایه‌های اندیشه‌ی اشتروسی، یعنی نظریه‌ی ساختاری در علوم اجتماعی، مدت‌هاست که قدرت خود را از دست داده است؛ در حالی‌که بیشتر دست‌اندرکاران و متفکران علوم اجتماعیِ امروز، بر این عقیده هستند که نظریه‌ی بوردیو، آینده‌ی درخشانی خواهد داشت و جریان‌های گسترده‌ای که از هم اکنون نیز در سراسر جهان با حرکت از مفاهیم بوردیویی، عرصه‌های بسیار متنوعی چون نقد ادبی و هنر و ورزش و سبک زندگی را موضوع مطالعه‌ی خود قرار داده‌اند، هنوز در ابتدای کار هستند» (فکوهی، ۱۳۸٤ :۱٤۱).

«آثار بوردیو معرف نوعی جامعه‌شناسی بازاندیشانه است. او سعی‌کرده با تلفیق تجربه و تعقل، از ذهنی‌گرایی و تجربه‌گرایی انتزاعی بپرهیزد و تمام جنبه‌های عینی و ذهنی آنان را به‌صورتی جامع توصیف و تحلیل نماید» (گرنفل[۳]، ۱۳۸۹ :۱۹).

«مفهوم سرمایه، یکی از غنی‌ترین چارچوب‌های تبیینی در ملاحظات جامعه‌شناختی و اقتصادی معاصر است» (توسلی و موسوی، ۱۳۸٤ :۱) و «از دید بوردیو، سرمایه، به هر منبعی گفته می‌شود که در عرصه‌ی خاصی اثر گذارد و به فرد امکان دهد که سودی ویژه از راه مشارکت در رقابت بر سر آن به دست آورد» (قاسمی و نامدار جویمی، ۱۳۹۳ :۹). «به عقیده‌ی بوردیو در هرمیدانی، میان بازیگران یا گروه‌های اجتماعی، چهار نوع سرمایه رد و بدل می‌شود که عبارتند از:

الف) سرمایه‌ی اقتصادی، یعنی ثروت و پولی که هر بازیگر (کنشگرِ) اجتماعی در دست دارد و شامل درآمدها و بقیه‌ی انواع منابع مالی است که در قالب مالکیّت جلوه‌ی نهادی پیدا می‌کند.

ب) سرمایه‌ی اجتماعی، یعنی شبکه‌ای از روابط فردی و گروهی که هرفردی در اختیار دارد و آن شامل همه‌ی منابع واقعی و بالقوه‌ای است که می‌تواند در اثر عضویّت در شبکهٔ اجتماعی کنشگران یا سازمان‌ها به دست آید.

ج) سرمایه‌ی فرهنگی، یعنی قدرت شناخت و قابلیّت استفاده از کالاهای فرهنگی در هر فرد و آن دربرگیرنده‌ی تمایلات پایدار فرد است که در خلال اجتماعی شدن در فرد انباشته می‌شوند.

د) سرمایه‌ی نمادین، یعنی مجموعه ابزارهای نمادین، حیثیت، احترام و قابلیّت‌های فردی در رفتارها (کلام و کالبد) است که فرد در اختیار دارد. سرمایه‌ی نمادین جزئی از سرمایه‌ی فرهنگی است و به معنای توانایی مشروعیّت دادن، تعریف کردن و ارزش‌گذاردن می‌باشد» (روحانی، ۱۳۸۱: ۱۵-۱٤).

طرح بوردیو از انواع سرمایه، تأکیدی است بر پیچیدگی و اهمیت نابرابری در جوامع انسانی. وی در ارائه‌ی مفهوم سرمایه، همواره بین سطوح ساختار و عاملیت در حرکت است.

شهلا العجيلي

نویسنده‌ی سوری-اردنی(۱۹۷٦-تاکنون) که رمان‌های او عبارتند از: "عين الهر" (چشم گربه - ۲۰۰۹) برنده‌ی جایزه‌ی ادبیات اردن، "سجاد عجمي" (فرش ایرانی- ۲۰۱۲)، "سماء قريبة من بيتنا" (آسمانی نزدیک خانه‌ی ما- ۲۰۱٦) که به لیست کوتاه جایزه بوکر عربی در سال (۲۰۱٦) راه‌یافته و به انگلیسی و آلمانی ترجمه شده‌است و "صيف مع العدو" (تابستانی به‌همراه دشمن- ۲۰۱۸).

خلاصه‌ی رمان "صيف مع العدو"

راوی رمان، دختری نوجوان به نام "لمیس" است ."لمیس" یا "لولو" آن‌طور که نویسنده در طی رمان او را خطاب می‌کند، راویِ زندگی شخصیت‌های مختلفی در طول داستان است. او شخصیت‌های مختلفی را به خواننده عرضه می‌دارد. شخصیت‌هایی فرعی که شاید هم هیچ نقشی در زندگی لمیس نداشتند و صرفاً به موازات شرح زندگانی لمیس توسط نویسنده برای بیان برشی از تاریخ سیاسی - اجتماعی سوریه استفاده می‌شود.

تطبیق نظریه‌ی بوردیو بر رمان "صيف مع العدو"

نظریهٔ انواع سرمایه‌ی بوردیو، زنان را از عنصری صرفاً رمانتیک در رمان جدا می‌سازد، به مثابه کنشگری مؤثّر در عرصه‌ی اجتماعی به آنان می‌نگرد که با تکیه بر آن، می‌توان تمام ساختارهای مادی، معنوی، ذهنی و عینی هستیِ آنان را کاوید و به حجم و ترکیب انواع سرمایه‌ی آن‌ها پی‌برد و تشخّص و تمایزی که از این راه برای آنان حاصل می‌شود را عیان نمود و جایگاهی که در میدان قدرت به زنان تعلق می‌گیرد را آشکار کرد. در این ایده، سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین به شرح ذیل بررسی می‌شود:

سرمایه‌ی اقتصادی شخصیّت‌های زن در رمان

«سرمایه‌ی اقتصادی به درآمدِ پولی، سایر منابع و دارایی‌های مالی اطلاق می‌شود و تظاهر نهادینه‌اش را می‌توان در حق مالکیت یافت» (استونز[۴]، ۱۳۷۹: ۲۲۱). سرمایه‌ی اقتصادی در رمان "صيف مع العدو"، در زندگی شخصیت‌های زن رمان جلوه‌ی بسیار پررنگی ندارد. پایین‌ترین حد سرمایه‌ی اقتصادی را می‌توان در زندگی کرمة در دوران کودکی یافت. با کشته‌شدن پدر از یک‌سو و واگذاری سرپرستی او و خواهرش به راهبان صومعه و خودکشی مادر از سوی دیگر می‌توان از دست‌رفتن سرمایه‌های اجتماعی زیاد و به دنبال آن سرمایه‌های اقتصادی را مشاهده نمود. کرمة که برای جبران این خلأ به‌عنوان یک راقصه به گروه بعید مصابني ملحق می‌شود، به موازات باز تولید سرمایه‌های اجتماعی در زندگی خود، به دنبال کسب درآمد و ارتقای سطح سرمایه‌ی اقتصادی خود است:

«جدّي أيضاً لم أكن أعرف له إسماً سوى الآغا، وعرفت متأخرّة أنّ اسمه إبراهيم. يمتلك أراضي شاسعة وبساتين على النهر، لا يدانيه في الملك سوى عائلتين أخريين في وادي الفرات[۵]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ٦٤).

ازدواج کرمه با آغا ابراهیم علاوه بر کسب سرمایه‌های اجتماعی مثبت، پایگاه اقتصادی او را ارتقا می‌بخشد؛ چرا که آغا ابراهیم مردی زمین‌دار و ثروتمند است.

در بخش دیگری از رمان، نجوی مادر لمیس در کتابخانه مشغول کار می‌شود:

«تعود أمّي إلى العمل نشيطة بعد مشوارنا الصباحيّ الصيفيّ هذا، فأذهب معها إلى المكتبة، وأدخل القاعة المخصّصة للكبار[٦]» (همان: ۸۸).

بنابراین می‌توان مشاهده کرد که او به‌عنوان یک زن در زمینه‌ی کسب سرمایه‌های اقتصادی مستقل عمل می‌کند. او در کتابخانه کار می‌کند و درآمدش به‌عنوان تولید یک سرمایه‌ی اقتصادی برای او محسوب می‌شود.

ترفندة یکی از شخصیت‌های فرعی زنِ رمان است که به‌عنوان تنها قابله‌ی شهر، دایی نجیبِ لمیس را به دنیا می‌آورد. قابله‌بودن، به‌عنوان یک شغل کسب‌کننده‌ی سرمایه اقتصادی برای ترفندة محسوب می‌شود:

«كان العالم يحتفل بتدوير أفلام رائعة في دور الســـينما تلك السنة:(لا دوليتشي فيتا) لفلليني، و(سبارتاكوس) لكوبريك، وإلى شمال ألاسكا) لهنري هاثاواي، و(إشاعة حبّ) لفطين عبدالوهاب، في عروض تَرَكَ تفويتها لدى كرمة تذمّراً وحسرة، لكن بددتها تلك الليلة الشتائيّة التي ولد فيها خالي نجيب، على يد(ترفندة) الأرمنيّة القابلة الوحيدة داخل سور المدينة[٧]» (همان: ١٦٩).

در واقع ترفنده در نقش قابله‌بودن در یک فضای زنانه، به عنوان یک نقش درجه‌ی دو یا سه در فضای اجتماعی در قیاس با مردان مشارکت می‌نماید «و به تبع آن، آن‌چه هم از لحاظ اقتصادی به آن می‌رسد در خور همین جایگاه است» (حسینی و گلمرادی، ۱۳۹۵: ٤٠).

سرمایه‌ی اجتماعی مثبت و منفی شخصیّت‌های زن در رمان

«دسترسی افراد در میدان به شبکه‌های مختلف خانوادگی، دوستی، مدنی و مواردی از این دست، منبع سرمایه‌ی اجتماعی آنان است که آگاهانه یا ناخودآگاه در مسیر کسب منافع و بازتولید انواع سرمایه، یاری‌رسان عاملان فضای اجتماعی می‌باشد» (حسینی و گلمرادی، ۱۳۹۵: ۳۵).

در زندگی لمیس از کودکی شبکه‌های اجتماعی مختلفی دیده می‌شود؛ از ارتباط دوستی با عبّود، دوست و همراه همیشگی لحظه لحظه کودکی‌اش گرفته تا ارتباط با همسالانش در کوچه و بازی با آن‌ها. لمیس برای پرکردن ضعف‌هایی که از سوی خانواده‌اش دارد، به این ارتباط‌های اجتماعی روی می‌آورد. در واقع او احساس متناقضی نسبت به این ارتباط‌های اجتماعی دارد، احساسی خوشایند

توأم با نارضایتی حاصل از ضعف‌هایی که در خانواده با آن رو به روست و به همین دلیل حس انتقام‌جویی در لمیس پدید می‌آید:

«كانت أمّي مشغولة بمعاركها مع كل أبي و جدّتي، لذلك ترتكتني بصحبة عبّود وغيره من اولاد الجيران وقتاً طويلاً في الشوارع التي غالبا ما تكون آمنة ومنطوية على ذاتها، وخلّف ذلك لدّى شعوراً بأنّني لم أحظ بتربية جيّدة مقارنة بالأولاد والبنات الذين لايسمح لهم بالخروج من بيوتهم، ممّا أدّى إلى عزلتي لاسيّما حين يتركني عبّود ليسافر مع أمّه إلى براغ. وقتها أشعر بالنقص، فأقرّ أن انتقم من كل شئ حولي لأعيش حياتي السريّة، فأذهب مع جارنا فرحان، سائق التاكسى الأحمر، والذي يتلقّى طلبات خاصّة لحفلات الزفاف[۸]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۲۱).

در واقع راهبرد لمیس برای جبران سرمایه‌های اجتماعی از دست رفته‌اش از سوی خانواده و بی-توجهی‌های آن‌ها، استراتژی بازتولید است. راهبرد بازتولید «یعنی مجموعه‌ای از اعمال ظاهراً بسیار متفاوتی که از طریق آن افراد و خانواده‌ها معمولاً، ناآگاهانه و آگاهانه، دارایی خود را حفظ می‌کنند یا افزایش می‌دهند، در نتیجه موقعیت خود را در ساختار طبقاتی حفظ می‌کنند یا ارتقا می‌دهند» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۸۱) که در متن رمان از آن به عنوان انتقام یاد می‌کند. ارتباط دوستی و بعد از آن ارتباط همسایگی، نمونه‌ی سرمایه‌های اجتماعی هستند که لمیس برای بازتولید سرمایه‌های اجتماعی به آن‌ها توسل می‌جوید. دوستی که در کودکی با عبود در سوریه شروع می‌شود و تا آلمان در بزرگسالی تداوم می‌یابد. همسایگی با "فرحان" راننده تاکسی قرمز، باعث می‌شود که لمیس در خیابان‌ها گردش‌کند و در مراسم عروسی به عنوان یک مراسم اجتماعی حضور و مشارکت یابد.

عبود به مثابه یک دوست خوب و همراه که نبودش فقدان بزرگی در زندگی لمیس است، منشأ سرمایه‌ی اجتماعی اعتماد برای لمیس نیز محسوب می‌شود. یکی از جلوه‌های اعتماد و دوستی بین عبود و لمیس، هدایایی است که عبود از سفرهایش به چکسلواکی، برای لمیس می‌آورد :

«في سفراته القليلة إلى بيت جدّه حصلت منه على هدايا: مجسّم من السيراميك لبيت التقليديّ بذي زاوية حادّة، انكسر بعد أسبوع من حصولي عليه، ومرّة قلادة من الفضّة عليها صورة العذراء، وقد أمالت رأسها إلى اليمين بحزن، فقدتها بمرور الزمن. ومرّة دمية تشكيليّة باللباس التقليديّ، ثوب من الكتّان الأبيض ناصع البياض، وفوقه ثوب آخر من المخمل الكحليّ المطرّز بالذهب[۹]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۲۰).

«تبادل هدیه، استراتژی زیرکانه و معامله‌ای پایدار است که سودی متداوم تولید می‌نماید؛ به این مفهوم که در کوتاه زمان منشأ سرمایه‌ی اجتماعی از اعتماد می‌شود» (حسینی و گلمرادی، ۱۳۹۵: ۳۷).

این اعتماد در رفتار لمیس با فرحان راننده تاکسی، نشان دهنده‌ی پیوند عمیق همسایگی برای شخصیت‌های رمان است. درجایی دیگر از رمان، اعتماد کرمه مادربزرگ لمیس به مردم شهر نیز به تصویر کشیده‌شده و این موضوع بیانگر جاری‌بودن اعتمادی عمومی در سطح شهر رقّه بین مردم- است.

یکی از سرمایه‌های اجتماعی منفی که جنگ به دنبال خود در پی دارد، از دست دادن عزیزان است. لمیس در یک مین‌گذاری خالصانه‌ترین و طبیعی‌ترین سرمایه‌ی اجتماعی خود، یعنی مادرش را به‌طور فجیعی از دست می‌دهد. خشونتی که جنگ به همراه دارد، بدترین نوع خشونت مطرح‌شده به‌عنوان یک سرمایه‌ی اجتماعی منفی در زندگی زنان رمان به‌ویژه لمیس است. تولید سرمایه‌های اجتماعی منفی به‌دنبال ازدواج برای زنان در این رمان بسامد بالایی دارد. ازدواج نجوی با پدر لمیس که از روی انتقام‌جویی نجوی از خود در پی شکست عشقی‌اش رقم می‌خورد، به تولید سرمایه‌های اجتماعی منفی برای نجوی و فرزندشان لمیس می‌انجامد. زندگی که بدون عشق و دوست‌داشتن شکل‌گرفته و در آن انواع خشونت‌های خانگی و جنسی پنهان نسبت به نجوی قابل مشاهده است. تسلط فضای مردسالارانه، با بیان خشونت‌هایی که آزادانه و بدون هیچ ابایی در حق زنان روا داشته می‌شود، در رمان به خوبی به تصویر کشیده‌شده‌است. خیانت بارزترین شکل تبلوریافته‌ی خشونت جنسی در زندگی زنان این رمان است؛ چرا که در زندگی زنان رمان خیانت عامل اصلی فروپاشی تمام روابط زناشویی به‌حساب می‌آید. نجوی، مارية و کارمن از مصادیق بارز قربانیان این خشونت هستند. از دیگر مصادیق خشونت می‌توان به خشونت‌های خانگی که در زندگی پدر و مادر لمیس وجود دارد، اشاره کرد:

«قضينا أيّامنا وكلّ منهما يتحاشي الآخر. مايُقال هو الكلام اللازم فحسب، مع غياب طويل خارج المنزل، وصراخ على أشياء تافهة، كالغسيل أو نوع الطعام أو وضع الأشياء في غير مكانها المتوقّع، وزيارات ليليّة نادرة بين الغرفتين المتقابلتين، وتحوّلت أنا سريعاً من مراقب إلى حكم، ففي الثامنة من عمري كنت أعلن عن إنتها معركة أو عن صلح وتجاوز[۱۰]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۱۰۰- ۹۸).

عادی‌انگاری عمه‌ی ماریه از خیانت همسرش و بی‌تفاوت‌بودن نسبت به این موضوع به مثابه‌ی یک خشونت نمادین در او نهادینه‌شده‌است. او سلطه‌ی نظام مردسالار حاکم را در خود درونی- کرده‌است. العجيلي با پرداختن به شخصیتی همچون ابولیلی که چهار همسر دارد، به ترسیم فضای مردسالارانه‌ی رمان می‌پردازد. صراحت در پاسخ‌گویی به سؤالات لمیس در حین مکالمه‌ای که با او دارد، از سلطه‌پذیری زنان به عنوان یک خشونت نمادین در فضای جامعه‌ای مردسالارانه، پرده بر می‌دارد. در واقع زنان رمان "صیف مع العدو" به نوعی، آبستن سلطه‌ای مردانه هستند:

«أسأل (أبو ليلى):

- لماذا تزوّجت أربع نساء؟
- لكي أرضي أعمامي الأربعة!
- كلّهن بنات عمك، وضرائر، كيف يقضين أيّامهنّ!؟
- أتركهنّ جميعاً، فيعشن بسلام[١١]» (همان: ١٢٢).

اثرات سوء طلاق بر زندگی اجتماعی زنان، چه در کشورهای جهان سوم و چه در کشورهای توسعه‌یافته بر هیچ‌کس پوشیده نیست؛ چراکه زنان قشر آسیب‌پذیرتری در موقعیت‌های اجتماعی هستند و به واسطه‌ی طلاق «بخشی از سرمایه‌ی مطلوب اجتماعی که در قالب خانواده تعریف می‌شود» (حسینی و گلمرادی، ١٣٩٥: ٣٦) از دست آن‌ها می‌رود. این تجربه که به‌گونه‌ای منفی بر زندگی روانی و اجتماعی زنان بازمی‌تابد، منشأ به وجودآمدن سرمایه‌های اجتماعی منفی، برای آنهاست؛ همان‌طور که در رمان واقعیت‌های اجتماعی پس از طلاق در زندگی مادر عبود، به عنوان یک زن مشاهده می‌شود:

«بقي عبّود مع أبيه، فالضيم الذي وقع على أمّه جعلها تتنازل عن الولد. قالت لجدّتي: سيكبر قريباً، وسيعود إليها. لن تستطيع تحمّل مصاريفه في براغ. أبوها أيضاً لن يتمكّن من ذلك، فالأوضاع الاقتصادية سيّئةً جدّاً والناس تموت من الجوع، وستمنعها السلطات هنا في المطار من اصطحابه بلا موافقة وليّ الأمر. الهروب به أمر المستحيل![١٢]» (العجيلي، ٢٠١٨: ٢٨).

شرایط نامناسب روحی کارمن نیز بعد از طلاقش و پشت سرگذاشتن بحران‌های زیاد در زندگی و از دست‌دادن نشاط اجتماعی، از نمونه سرمایه‌های اجتماعی منفی او بعد از طلاق به حساب می‌آیند:

«ماذا حدث بعد لانفصالك عن بسّام؟

أوه! خضعت لجلسات علاج نفسيّ لأتخلّص من كآبتي، ولأعود إلى نشاطي السابق، إلى العمل والكتابة. كنت أخمّر التجربة في معملي، لكن خشيت من أن أستسلم للراحة الّتي منحتني إياها فكرة الضحيّة. الضحيّة عليها أن تأخذ وقتها للشفاء، لكنّ الشفاء لاينزل من السماء، يجب أن نقوم من على الأريكة ونبحث عنه قبل أن نتلاشي[١٣]» (همان: ٢٤٩).

کارمن بعد از طلاق، تحت درمان یک روانشناس قرار می‌گیرد تا از انزوا و افسردگی که دچار آن‌شده، رهایی یابد؛ اما این بهبودی کار ساده‌ای نیست و تلاشی بسیار می‌طلبد.

سرمایه‌ی فرهنگی شخصیّت‌های زن در رمان

این سرمایه در ایده‌ی بوردیو در قالب دو سرمایه‌ی فرهنگی متجسد و نهادینه مطرح شده است. سرمایه‌ی فرهنگی متجسّد «در واقع نوعی ثروت بیرونی است که به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیری در فرد درآمده است. این همان بخشی می‌باشد که بوردیو آن را بُعد سرمایه‌ی فرهنگی همراه با تولد می‌نامد که نمی‌توان آن را از راه هدیه، خرید و یا مبادله به دیگری منتقل‌کرد. این نوع سرمایه، به‌صورت آمادگی مداوم ذهن و جسم، تجلی می‌یابد» (شارع‌پور و خوش‌فر، ۱۳۸۱: ۱۳۷) و «این سرمایه می‌تواند با سرمایه‌گذاری زمان در شکل یادگیری افزایش یابد. این سرمایه در فرد عجین‌شده و نوعی از رفتار فرد می‌شود» (نیازی و کارکنان، ۱۳۸٦: ٦۰) و سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه‌شده، «شکلی از عینیت‌یافتگی است که مستظهر به مدارج آموزشی و امتیازات ضمانت شده می‌باشد» (بوردیو، ۱۳۸۹: ٤٧).

سرمایه‌ی فرهنگی متجسّد شخصیّت‌های زن

سرمایه‌ی فرهنگی متجسّد شخصیت اصلی رمان یعنی لمیس، عادت‌واره‌ها و خصلت‌هایی است که به‌علّت سطح پایین سرمایه‌ی فرهنگی پدر و مادر در خانواده‌اش، در میدان اجتماعی کوچه و در برخورد با هم بازی‌ها و به‌ویژه دوستش عبود شکل می‌گیرد. او به‌عنوان تنها فرزند خانواده عبود را جایگزین خواهر و برادر نداشته‌اش و غیبت طولانی مدت مادر و پدر می‌کند. در واقع لمیس در کودکی‌اش از میراث‌های بنیادین فرهنگی خانواده بی‌بهره است. لمیس از زبان خود، در جای جای رمان به ناکامی‌هایش در زمینه‌ی فرهنگی در دوره کودکی‌اش اشاره می‌کند. نظارت خاصی نسبت به رفتار و تربیت لمیس دیده نمی‌شود. او در خاطراتش بیش از اینکه به بیان محیط گرم و صمیمی خانه و خلقیّات پدر و مادر و اجتماع سه نفره‌شان بپردازد، از کوچه، افراد محله و مراسم‌های اجتماعیشان سخن می‌گوید. یادگیری لمیس محدود به کوچه، افراد محله و دیدن صحنه‌هایی که خارج از چارچوب سنی است و با عبودی به آن مسائل پرداخته می‌شود که تنها سه سال از او بزرگتر است و در رده‌ی سنی او قرار می‌گیرد؛ نه مرجعِ فرهنگیِ صاحبِ صلاحیت. اشاره به جزئیات زندگی تازه عروس و داماد و دیدزدن‌های دزدکی اتاق خواب آنها همراه با عبود، نشانه‌هایی از نبود چارچوب مناسب فرهنگی از طرف خانواده‌ی لمیس است:

«حينما صار خليل يخرج إلى عمله بعد اجازة زواج، كنّا نتلّصص على بشرى وهي تودّعه من وراء الباب، وكان كلّ منّا يتساءل في سرّه: كيف يمكن لخليل أن يترك هذا الجمال كلّه، ليذهب إلى العمل؟[١٤]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۱۵).

گوشه‌گیری، انزوا، احساس حقارت به نسبت بقیه‌ی همسالان، خصایل شکل‌گرفته و دیرپایی را در کودکی برای لمیس رقم می‌زنند که تا نوجوانی و جوانی هم با علت‌های گوناگون خانوادگی و اجتماعی قوت می‌یابند. در واقع تنهایی به‌دنبال خود، ضعف و فقدان شکل‌گیری ویژگی‌هایی همچون جسارت، عدم وابستگی و عزت نفس را برای لمیس به‌دنبال دارد و او در بیان خاطرات خود صراحتاً این موضوع را بیان می‌کند:

«كانت أمّي مشغولة بمعاركها مع كل أبي وجدّتي، لذلك ترتكتني بصحبة عبّود وغيره من اولاد الجيران وقتاً طويلاً في الشوارع التي غالباً ما تكون آمنة ومنطوية على ذاتها، وخلّف ذلك لدّى شعوراً بأنّني لم أحظ بتربية جيّدة مقارنة بالأولاد والبنات الذين لايسمح لهم بالخروج من بيوتهم، ممّا أدّى إلى عزلتي لاسيّما حين يتركني عبّود ليسافر مع أمّه إلى براغ. وقتها أشعر بالنقص، فأقرّ أن انتقم من كل شئ حولي لأعيش حياتي السريّة، فأذهب مع جارنا فرحان، سائق التاكسى الأحمر، والذي يتلقّى طلبات خاصّة لحفلات الزفاف[١٥]» (همان: ٢١).

اشتغال دائمی مادر لمیس به کارهای روزانه و غافل‌شدن او از فرزند خود آن هم به‌عنوان دختری که نیاز به مراقبت و توجه بیشتری دارد، باعث ایجاد احساس خلأ در وجود لمیس و مقایسه‌ی او با همسالان خود می‌شود؛ به‌ویژه دخترانی که اجازه‌ی خروج از خانه را ندارند و لمیس این حسرت را در درون خود به آن‌ها می‌خورد؛ چرا که آن‌ها از یک سرمایه‌ی پرقدرت برخوردارند و او نه. در واقع مادر لمیس او را تحت عنوان بازی با همسالان در کوچه و خیابان رها می‌کند و از وظیفه‌ی تربیتی خود که از منابع مهم شکل‌گیری سرمایه‌های فرهنگی برای لمیس است، شانه خالی می‌کند. البته در این میان اشتغال مادر لمیس در کتابخانه، نکته قابل توجهی است:

«تعود أمّي الى العمل نشيطة فأذهب معها إلى المكتبة، وأدخل القاعة المخصّصة لكتب الأطفال، بينما تكون قد استقرّت وراء مكتبها في القاعة المخصّصة للكبار[١٦]» (همان: ٨٨).

سرمایه‌ی فرهنگی مثبتی که از طریق مادر، آن هم به‌واسطه‌ی کارش در کتابخانه، برای لمیس تولید می‌شود، خواندن کتاب است.

سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه‌ی شخصیت‌های زن

با سنجش میزان سرمایه‌های فرهنگی نهادینه‌ی رمان، می‌توان دریافت که زنان به نسبت مردان در کفه‌ی پایین‌تری قرار می‌گیرند. نیکولاس استاد دانشگاه مونیخ، دکتر اسعد پدر عبود که دامپزشک است و دایی نجیب که به تحصیلات آکادمیک او اشاره می‌شود، از نمونه‌هایی هستند که گواهی بر این مطلب می‌باشند:

«مرّ نيكولاس، الذي يعمل أستاذاً للفهم الجماهيريّ للعلم في جامعة ميونخ، أمام بيت جدّتي.كنت أجلس على عتبة الدار مع عبّود، نرقب المارّة ونفتّق أحاديث تجرّ إلى كلّ مكان إلاّ إلى المكان الذي أتمنّاه[۱۷]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۱۱۰).

در کنار اشاره به دستاوردهای شخصیت‌های ذکور رمان، به تحصیلات کارمن که از کلن آلمان برای تحصیل در رشته‌ی زبان عربی به دمشق می‌آید نیز اشاره می‌شود. کارمن از لحاظ سطح سرمایه-ی فرهنگی نهادینه‌شده به نسبت بقیه‌ی زنان رمان در جایگاه بالاتری قرار می‌گیرد:

«جاءت كارمن مع نيكولاس إلى سورية، لكنّها أقامت في دمشق، وزارتنا عدّة مرّات في الرقّة في أثناء إقامته وبحثه فيها. درست اللغة العربيّة لغير الناطقين بها في جامعة دمشق، استكمالاً لما درسته هنا في كولونيا من الأدب الشرقيّ[۱۸]» (همان :۲۳۲).

جنگ، مهاجرت اجباری و تنهایی، از عوامل انگیزه‌بخش لمیس برای رسیدن به سطوح بالاتری از سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه هستند؛ چراکه لمیس تحصیلات مقدماتی خود را در مدرسه‌ی علوم دینی گذرانده و ورود به دانشگاه در آلمان برای او با انگیزه‌های اجتماعی زیادی همراه است. در کنار شخصیت‌های لمیس و کارمن به تحصیلات دانشگاهی عروبة نیز اشاره می‌شود؛ عروبه یکی از شخصیت‌های فرعی داستان است که دوست دختر دایی نجیب در دانشگاه است و در رشته‌ی حقوق درس می‌خواند:

«كان لخالي نجيب حبيبة أموت غيرةً منها، تعرّف خالي نجيب إلى عروبة في حلب. كانت زميلته في كليّة الحقوق، ووالدها واحد من القضاة المعروفين بجبروت نزاهتهم، ونضالهم السياسيّ، وكان صديقاً لجدّي[۱۹]» (همان: ۱۹٤).

"صیف مع العدو" بیان فرودستی فرهنگی زنان در پرتو نظام مردسالارانه‌ی مردان است. مردان بیشتر در میدان فرهنگی، قدرت‌نمایی می‌کنند. توصیف زنان فقط با خصوصیات زنانه‌شان، اشتغال به امور منزل، و فضاهای زنانه دلیل خوبی بر این مدعاست. زنان آن قدر مؤثّر نیستند که بتوانند در فضای اجتماعی، عاملیّت فرهنگی داشته باشند:

«تجمّعنا في بيت العمّة مارية حوالي ثلاثين إمرأة، وعشرين طفلاً، وتجمّع ثلاثة وعشرون رجلاً في قبو بيت جدّتي. كانت النساء تطبخ بشكل دوريّ، عصيدة من قمح وخضار، أو معكرونة، أو برغل ممّا تبقّى في أقبية البيوت[۲۰]» (همان: ۲۰۹).

نجوی مادر لمیس تا حدودی توانسته مشروعیت فرهنگی خود را با کار در محیط فرهنگی کتابخانه به دست بیاورد؛ اما اکثر مشغله‌هایش، امور مربوط به خانه هستند، آن‌چنان که راوی رمان یعنی لمیس می‌گوید:

«كانت أمّي مشغولة بمعاركها مع كل أبي وجدّتي، لذلك ترتكتني بصحبة عبّود وغيره من اولاد الجيران وقتاً طويلاً في الشوارع التي غالباً ما تكون آمنة ومنطوية على ذاتها، وخلّف ذلك لدّى شعوراً بأنّني لم أحظ بتربية[۲۱]» (همان: ۲۱).

نزاع‌های همیشگی مادر لمیس با پدر و مادربزرگ لمیس باعث شده بود که توجه کافی به لمیس نداشته باشد و لمیس بیشتر اوقاتِ خود را در خیابان با بچه‌های همسایه سپری کند و همچون بچه-های خیابانی و بی بهره از تربیت کافی خانوادگی بار آید.

سرمایه‌ی فرهنگی عینیّت یافته‌ی شخصیّت‌های زن رمان

«سرمایه‌ی عینیت‌یافته بُعدی از سرمایه‌ی فرهنگی است که در قالب کالاهای فرهنگیِ ملموس قابل مشاهده می‌گردد» (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱٦۱). در تمام فرهنگ‌ها، خانواده رُکن و عامل اصلی اجتماعی-شدن کودکان است. با وجود اینکه عرصه‌ی خانواده بسیار کوچک است، اما کودکان به‌نحوی تربیت می‌شوند که طی سالیان متوالی و یا به‌عبارتی ضمن پذیرش جامعه، انتظارات آن را از خود برآورده-کنند. «پاسخ‌دادن به انتظارات جامعه، ناشی از شیوه‌های رفتاری است که فرد در زمان کودکی، از طریق ارتباط تنگاتنگ خانواده با محیط اجتماعی، برقرار کرده‌است» (نیازی و کارکنان، ۱۳۸٦: ٦۱). العجیلی نقش پررنگ خانواده را در آینده‌ی فرهنگی و اجتماعی دختران داستان، چه نسل قدیم و چه نسل جدید، به‌خوبی به تصویر می‌کشد. در کنار مسائل فرهنگی خانواده، مسائل اجتماعی مثل جنگ که موضوع محوری داستان است و در مؤلفه‌ی سرمایه‌های اجتماعی به آن پرداخته خواهد شد؛ همچنین بدون شک، عامل تأثیرگذار دیگری در زندگی زنان و دختران رمان است. به عقیده‌ی بوردیو، جهت‌گیری‌های فرهنگی و یا عادات، که در مراحل اولیه‌ی زندگی به‌طور ناخودآگاه آموخته می‌شود، به سختی تغییرنموده و در شکل‌گیری پاسخ‌ها در تجربیات بعدی زندگی، بسیار فعال عمل می‌نماید. کودکان، عادات فرهنگی طبقاتی را از والدین خود می‌آموزند و این عادات، مسیر زندگی آنان را تعیین می‌کند. کودکان طبقه‌ی بالا، به‌طور طبیعی همانند خود جامعه‌پذیرترشده و فرهنگ پایگاه بالاتر که سیستم آموزش تجربی به او پاداش داده را به‌نمایش می‌گذارند و همین مسأله باعث تراکم فرهنگی آنان می‌شود. کسانی که مجهّز به فرهنگ و تربیت پایگاه‌های اجتماعی بالاتری باشند، در کسب مشاغل پر وجهه موفق‌ترند (همان: ٦۲).

در میان شخصیت‌های زن رمان، خلأ این جهت‌گیری‌های صحیح از طریق یادگیری‌هایی که در خانواده کسب می‌شود؛ کاملاً مشهود است. با کشته‌شدن پدر در جنگ و یتیم‌شدن "کرمه" و خواهرش، مادر، سرپرستی آن‌ها را به صومعه واگذار می‌کند و "کرمه" به عنوان یک رقصنده به گروه

"بدیعه مصابنی" ملحق می‌شود و همراه آن‌ها شهر به شهر می‌گردد. کرمه با توجه به شرایط نامطلوب خانوادگی، نه دانش و سواد آکادمیک دارد که به عینیت درآورد و نه در عرصه‌های دیگری مثل نوشتن و سایر فعالیت‌های فرهنگی سرمایه‌ای دارد که به آن عینیت‌ببخشد. لمیس نیز به‌عنوان یک دختر دبیرستانی سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه و یا تجسم یافته‌ای را به عینیت در نمی‌آورد. در رمان از "نوشتن" که بالاترین سطح سرمایه‌ی فرهنگی عینیت‌یافته است، به‌عنوان امری آرامش‌بخش یاد می‌شود. اما این سرمایه فقط در حد تشویق است و صورت عینی به‌خود نمی‌گیرد. "گوتر"، "لمیس" را تشویق به نوشتن می‌کند؛ چرا که این کار به او آرامش می‌دهد. سرمایه‌ی فرهنگی در هیچکدام از شخصیت‌های زن رمان، به جز مادر کارمن که از سرودن شعر به عنوان یک ابزار اعتراض آمیز به جنگ استفاده می‌کند، تبلور نیافته است:

«استمرت أمّي بكتابة الشعر بروح معادية للحرب، بينما بقي أبي نازيّاً ولم يتخلّ عن عقيدته، وكان بينهما ذلك الصراع الخفي الذي يصير كرها أحياناً تخفيه الرغبة في استمرار العائلة[۲۲]» (العجيلي، ۲۰۱۸: ۲۷۱).

درواقع «او این سرمایه‌ی عینیت‌یافته را در خدمت آگاهی‌بخشی به جامعه قرار می‌دهد» (افضلی و قاسمی اصل، ۱۳۹٦: ۳۰).

سرمایه‌ی نمادین شخصیّت‌های زن در رمان

سرمایه‌ی نمادین را در مطالعات جامعه‌شناسی و پژوهش‌های اجتماعی می‌توان هم به عنوان متغیری مستقل محسوب کرد و هم به عنوان انشعابی از سایر سرمایه‌ها. در هر صورت، سرمایه‌ی نمادین با احترام و منزلتی که افراد در ارتباط با سایر سرمایه‌ها کسب می‌کنند مربوط است. «سرمایه‌ی نمادین، نتیجه‌ی تغییر شکل رابطه‌ی قدرت به رابطه‌ی معنا است» (شویره و فونتن[۲۳]، ۱۳۸۵: ۹۹). «این سرمایه در واقع بُعدی معنوی است که در جوار دیگر سرمایه‌ها کسب می‌شود. عشق سرمایه‌ای نمادین است که رونق آن وابسته به فضای اجتماعی است» (گلمرادی، ۱۳۹۳: ۷۲).

عشق، به عنوان نمادین‌ترین سرمایه در این رمان برای زنان مشهود است. در زندگی لمیس، قهرمان رمان و بعد از گذر از رنج‌های جنگ و خلأهای شدید روحی که برایش به‌وجودآمده، می‌توان ارتباط‌های عاطفی و بوجودآمدن تجربه‌ی عشق را برای او مشاهده نمود. در زندگی شخصیت‌های دیگر رمان، همچون کرمه، نجوی، عمه ماریه، کارمن و آنّا همسر دوم پدر عبود، ردپای عشق به وضوح دیده می‌شود. کرمه که به‌دلایل محرومیت‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، به خرده فرهنگی مثل رقصندگی روی می‌آورد و به دنبال آن با حضور در قهوه‌خانه‌ای معشوقه‌ی آغا ابراهیم

می‌شود، توانسته به سطحی از سرمایه‌ی نمادین که همان عشق است، در پی یک آشنایی تصادفی و بعد از آن، ازدواج برآید. عشق در زندگی نجوی آن‌قدر سهم عمده‌ای دارد که تأثیر بقایای این عشق در زندگی مشترک وی نیز دیده می‌شود. در واقع عشق نجوی به فارس و ناکام‌ماندن در این عشق، موجب شکست او در این سرمایه‌ی نمادین می شود و او به‌عنوان انتقام از خود، با عامر برادر فارس ازدواج می‌کند:

«أصرّت أمّي على الزواج بأبي، ونجحت في أن تنتقم من نفسها، وأن تعاقبنا جميعاً. كان بينها وبين عمّي فارس قصّة حبّ مغيّبة، حاول الجميع تجاهلها، لكنّ أمشاجها السامّة تسلّقت حياتنا رغماً عن الأطراف كلّها[٢٤]» (العجيلي، ٢٠١٨: ٩٦).

یکی دیگر از سرمایه‌های نمادینی که در این رمان برای زنان به آن اشاره‌شده، زیبایی است. از توصیف زیبایی‌های بشری، نوعروسی که چندبار با عبود او را پاییده‌اند گرفته تا زیبایی‌های مادرش و آنّا که دکتر اسعد به خاطر زیبایی‌اش با او ازدواج می‌کند و زنان زیبای اروپایی که مردان زیادی به‌خاطر زیباییشان طالب ازدواج با آن‌ها هستند. این توصیفات که از زبان لمیس بیان می‌شوند و از ابتدای رمان تا آخر رمان در مورد شخصیت‌های گوناگون به چشم می‌خورد، حاکی از توجه بی-اندازه‌ی او به‌عنوان یک دختر به این سرمایه برای زنان است. لمیس به غایت از زیبایی بشری نوعروس تعریف می‌کند و این نشان از اهمیت این سرمایه برای او دارد که می‌توان با توجه به حساسیتی که نیز به دوست دختر دایی خودش نشان می‌دهد، این موضوع را از جلوه‌های تثبیت شده‌ی زنانه برای او تلقی کرد که در ذیل به یک نمونه از این موارد در متن داستان اشاره می‌شود:

«لطالما اعتقدت أنّ أمّي واحدة من أجمل عشر نساء في العالم، ممّا زاد حيرتي حول الفجوة الّتي تزيد كلّ يوم بينها وبين أبي، والّتي لم يفلح أيّ منهما في ترميمها أو رأب صدوعها. ماما دائماً أنيقة وكأنّها خارجة من إحدى المجلاّت الأزياء الّتي تطالعها بانتظام[٢٥]» (همان: ٩٥).

نتیجه‌گیری

شکل‌های سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان " صيف مع العدو" در ارتباط مستقیم با جنگ و علی‌الخصوص جنگ داخلی سوریه تعیین می‌شود؛ اما این سرمایه ها آن‌قدر امیدوار کننده نیستند که بتوان آن‌ها را عامل مؤثّری در میادین مختلف اجتماعی و اقتصادی در نظر گرفت.

سرمایه‌ی فرهنگی متجسّد زنان به‌علت فقر سرمایه‌ی فرهنگی در محیط خانواده، در میدان‌های اجتماعی گسترده‌تر و تحت‌تأثیر خرده فرهنگ‌ها شکل می‌گیرد. سرمایه‌ی فرهنگی مثبتی مثل مطالعه‌ی کتاب به‌علت حضور مادر لمیس در کتابخانه برای او شکل می‌گیرد. فرودستی فرهنگی

زنان که در بُعد سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه‌شده، در فضای سلطه‌ی مردسالار در این رمان به تصویر کشیده‌شده‌است؛ چرا که مردان، بیشتر توانسته‌اند، به مدارک دانشگاهی و رسمی دست‌یابند؛ همچون نیکولاس که استاد دانشگاه است، پدر عبّود که دامپزشک است و دایی نجیب که به تحصیلات آکادمیک او اشاره می‌شود. در کنار این شخصیت‌ها لمیس است که در مدرسه‌ی علوم دینی درس خوانده و تنها شخصیت‌هایی که به سطوح بالاتری از این سرمایه دست یافته‌اند، عروبه و کارمن هستند؛ عروبه که در رشته‌ی حقوق درس می‌خواند و کارمن که در کلن آلمان در رشته‌ی ادبیات شرقی درس خوانده و جهت فراگیری زبان عربی به دانشگاه دمشق می‌آید. در بالاترین سطح سرمایه‌ی فرهنگی، یعنی سرمایه‌ی فرهنگی عینیت‌یافته، تنها مادر کارمن است که توانسته دانش نهادینه‌شده را در قالب شعر به عینیت درآورد و اشعار اعتراض‌آمیز در مخالفت با جنگ بسراید. بقیه‌ی زنان رمان از این سرمایه فرهنگی بی‌بهره‌اند.

از بُعد سرمایه‌ی اقتصادی، زنان به امور کم مشروعیت و مطابق با جنسیت خود مشغول هستند. کرمه مادربزرگ لمیس، که در یک گروه دوره‌گرد، به‌عنوان رقصنده مشغول به‌کار می‌شود و در پرتو ازدواج با آغا ابراهیم که مردی ثروتمند است، می‌تواند این سرمایه را افزایش دهد و ترفنده که به‌عنوان یک قابله، در اجتماع نقش دارد. در این بین تنها مادر لمیس است که در کتابخانه مشغول به کار است و شاید بتوان گفت به لحاظ اجتماعی و اقتصادی مشروعیت بیشتری به نسبت بقیه‌ی زنان دارد.

خیانت به مثابه یک سرمایه‌ی اجتماعیِ منفی، نقش پررنگی در تخریب زندگی زناشویی زنان دارد؛ نویسنده از همه‌ی ابعاد اجتماعی، روانشناختی و فرهنگی به آن پرداخته است و با پرداختن به آلام زندگی کارمن به‌عنوان یک زن اروپایی که زندگی‌اش در اثر خیانت از هم پاشیده، مشترک‌بودن رنج کل زنان را نشان می‌دهد. روابط دوستی و همسایگی در شکل‌گیری سرمایه‌ی اجتماعی مثبت برای زنان رمان، نقش بسزایی را ایفا می‌کنند.

سرمایه‌ی نمادین زنان به زیبایی‌هایی خدادادی زنانه و تجربه‌ی عشق در روابط عاشقانه، محدود می‌شود و تجربه‌ی عمیق معنویتی را در زندگی زنان رمان به‌چشم نمی‌خورد. با توجه به اینکه فرهنگ هر جامعه‌ای در تقابل مستقیم با شرایط اجتماعی آن شکل می‌گیرد و با توجه به مطالب پیشین درباره‌ی شرایط خاص جامعه‌ی سوریه در این رمان، می‌توان نتیجه گرفت که سرمایه‌های اجتماعی در این رمان از بسامد بالاتری برخوردارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Bourdieu

٢. Claude Levi-Strauss
٣. Grenfell
٤. Stones

٥. پدربزرگم نیز که به جز اسم آغا چیزی دربارهٔ آن نمی‌دانم، و اخیراً فهمیدم که اسمش ابراهیم بوده است. او مالک زمین‌های بزرگ و باغ های مشرف بر رودخانه را بوده است، که به جز دو خانواده دیگر در سرزمین فرات کسی اجازهٔ دسترسی به این املاک نداشت.

٦. مادرم بعد از پیاده‌روی صبحگاهی تابستانیمان پرانرژی به سرکار برمی‌گردد، با او به کتابخانه می‌روم، و داخل سالن مخصوص بزرگسالان می‌شوم.

٧. دنیا در آن سال با چرخش فیلم‌های جذاب در سینماها، جشن میگرفت: (لادولچه ویتا) از فلینی، (اسپارتاکوس) از کوبریک، (به طرف شمال آلاسکا) از هنری هاتاوی و (اشاعه عشق) از فطین عبدالوهاب، اکران این فیلم ها بر کرمه حسرت بر جای می‌گذاشت، در آن شب دایی نجیب به دنیا آمد. به دست تنها قابلهٔ ارمنی شهر به نام (ترفنده).

٨. مادرم همیشه مشغول کارهای روزمره همراه با پدرم و مادربزرگم بود و به خاطر همین زمان زیادی، من را با بازی با عبود و بچه‌های محله می‌گذاشت در خیابان‌هایی که غالباً امن نبود و من خود را که با بقیه پسرها و دخترهایی که اجازه بیرون آمدن از خانه هایشان را نداشتند؛ مقایسه می‌کردم می‌دیدم که خوب تربیت نشده بودم که منجر به گوشه نشینی‌ام می‌شد، بویژه زمانی که عبود با مادرش سفر می‌کرد و من را تنها می‌گذاشت. در آن وقت احساس کمبود می‌کردم. پس تصمیم گرفتم که از هرچیزی که پیرامونم هست انتقام بگیرم تا زندگی کنم. با همسایه‌مان فرحان راننده تاکسی قرمز که امور مربوطه به جشن‌های عروسی را انجام می‌داد همراه می‌شدم.

٩. در چند سفر کوتاه او به خانهٔ پدربزرگش، از او هدیه گرفتم: مجسمهٔ سرامیکی یک خانهٔ سنتی با زاویه حادّ که بعد از یک هفته از گرفتنش شکست، و یکبار یک گردنبند نقره‌ای که عکس حضرت مریم روی آن بود، که سرش را غمگین به سمت راست چرخانده بود، به مرور زمان گمش کردم. و یکبار عروسک چکی با لباس سنّتی، پیراهن سفید کتانی روشن، و بالای آن پیراهن دیگری از مخمل سرمه ای گلدوزی شده به طلا،...

١٠. روزهایمان را در حالیکه آن دو از هم دوری می‌کردند، سپری کردیم. فقط چیزهای ضروری گفته می‌شد، با یک غیبت طولانی بیرون از منزل، و داد و بیداد بر سر چیزهای بی‌اهمیّت، یا شست‌وشو یا نوع غذا یا قرار گرفتن اشیاء در مکانِ غیر خودش، و دیدارهای شبانه‌ای که به ندرت بین دو اتاق روبه رو اتفاق

می‌افتاد، من خیلی زود به یک ناظر برای داوری تبدیل شده بودم، در حالیکه هشت سالم بود پایان دعوا یا آشتی یا پیشروی را اعلان می‌کردم. هنگامی که با کادیلاک پدرم به حلب یا دمشق سفر می‌کردیم هرسه ساکت بودیم، به کاست فائزه احمد یا ورده یا فیروز گوش می‌دادیم. مادرم به پدرم فکر می‌کرد و پدرم به زنی دیگر وهردوی آنها به من می‌نگریستند یا مرا متوجه چیزی می‌کردند

۱۱. از ابولیلی می‌پرسم: چرا با چهار زن ازدواج کردی؟

۱۲. چون هر چهارتا عمویم را راضی کنم!

۱۳. همه آنها دختر عموهایت هستند، چگونه روزگارشان را سپری می‌کنند؟

۱٤. همه‌شان را رها می‌کنم، به سلامت زندگی می‌کنند.

۱۵. عبّود نزد پدرش ماند، ظلمی که در حق مادرش شده بود باعث شد پسرش را رها کند. به مادربزرگم گفت: زود بزرگ خواهد شد و پیش او بازخواهد گشت. از پس هزینه‌های او در پراگ نمی‌تواند برآید. پدرش هم قادر نخواهد بود، اوضاع اقتصادی واقعاً بد است و مردم دارند از گرسنگی می‌میرند و مسئولان حاضر در فرودگاه از همراهیش (با من) بدون اجازهٔ پدرش جلوگیری می‌کنند. فرار با او غیرممکن است! عبّود از کمک مادربزرگم به مادرش خبر ندارد، و خوشحال بودم که بعد از سفر آنّا به من نزدیک شد. احساس می‌کردم که تصاحبش کردم، اما او با سفر مادرش نشاط خود را ازدست داد، آن ابهّتی که مادرش برایش ساخته بود را ازدست داد، برایش به دلسوزی کردن و احساس مسئولیّت روی آوردم، من و عبّود در غم‌هایمان و ظلم و زخم‌های خانوادگی برابر شده بودیم.

۱٦. بعد از جدایی تو از بسّام چه اتفاقی افتاد؟ - اوه! من برای خلاص شدن از افسردگی، و بازگشت به فعالیت قبلی، کار و نوشتن جلسات روان‌درمانی را گذراندم. داشتم این تجربه را تغییرش می‌دادم، اما می‌ترسیدم تسلیم خیالی که فکر قربانی بودن را به من داده است، بشوم. قربانی باید برای بهبودی وقت بگذارد، اما بهبودی و شفا یافتن از آسمان نازل نمی‌شود، ما باید از تختِ راحتی و رفاه پایین بیاییم و قبل از اینکه نابود و متلاشی شویم به دنبال آن بگردیم.

۱۷. هنگامی که خلیل (داماد) بعد از مرخصی ازدواج سرکار می‌رفت. دزدکی بشری را زیر نظر می‌گرفتیم درحالی‌که او از مقابل در خلیل را بدرقه می‌کرد و هرکدام از ما توی دلمان از خود می‌پرسید: که چگونه ممکن است خلیل این همه زیبایی را ترک کند و سرکار برود.

۱۸. مادرم همیشه مشغول کارهای روزمره همراه با پدرم و مادربزرگم بود و به خاطر همین زمان زیادی، من را با بازی با عبود و بچه های محله می‌گذاشت در خیابان‌هایی که غالباً امن نبود و من خود را که با بقیه

پسرها و دخترهایی که اجازه بیرون آمدن از خانه هایشان را نداشتند؛ مقایسه می‌کردم، می‌دیدم که خوب تربیت نشده بودم که منجر به گوشه‌نشینیم می‌شد، به ویژه زمانی که عبود با مادرش سفر می‌کرد و من را تنها می‌گذاشت. در آن وقت احساس کمبود می‌کردم. پس تصمیم گرفتم که از هرچیزی که پیرامونم هست انتقام بگیرم تا زندگی کنم. با همسایه‌مان فرحان راننده تاکسی قرمز که امور مربوطه به جشن های عروسی را انجام می‌داد همراه می‌شدم.

١٩. مادرم فعال به کار بر می‌گردد و من با او به کتابخانه می‌روم و به سالن کتابهای مخصوص کودکان می‌روم که پشت آن سالن کتابهای مخصوص بزرگسالان قرار دارد.

٢٠. نیکولاس که استاد درک عمومی علوم در دانشگاه مونیخ است، از جلوی منزل مادربزرگم می‌گذشت. من و عبّود جلو خانه می‌نشستیم و عابران را زیر نظر می‌گرفتیم ودربارهٔ هرمکانی جز جایی که آرزو می‌کردم، صحبت می‌کردیم.

٢١. کارمن به همراه نیکولاس به سوریه آمد، ولی در دمشق اقامت گزید و چند بار در رقه در اثناء اقامتش ما را ملاقات کرد. در دانشگاه دمشق زبان عربیِ مختص غیر عرب زبانان را در جهت تکمیل تحصیلاتش در رشتهٔ ادبیات شرقی که در کولن آلمان فراگرفته‌بود.

٢٢. دایی نجیب دوست دختری داشت که من داشتم از حسادت نسبت به او می‌مردم. ... داییم نجیب در حلب با عروبة آشنا شده بود. همکلاسی‌اش در دانشکدهٔ حقوق بود، و پدرش یکی از قاضیانی است که به صداقت و مبارزه سیاسی شهرت دارد و دوست پدربزرگم بود.

٢٣. حدود سی زن و بیست کودک در خانهٔ عمه ماریه جمع شده بودیم و بیست و سه مرد در زیرزمین خانهٔ مادربزرگم جمع شده بودند، زنان به صورت دوره‌ای آشپزی می‌کردند، سوپ گندم و سبزیجات، یا ماکارونی، یا بلغوری که در انبارهای خانه‌ها باقی مانده بود.

٢٤. مادرم همیشه مشغول کارهای روزمره همراه با پدرم و مادربزرگم بود و به خاطر همین زمان زیادی، من را با بازی با عبود و بچه‌های محله می‌گذاشت در خیابان‌هایی که غالباً امن نبود و من خود را که با بقیه پسرها و دخترهایی که اجازه بیرون آمدن از خانه هایشان را نداشتند؛ مقایسه می‌کردم می‌دیدم که خوب تربیت نشده بودم.

٢٥. مادرم با روحیه ضد جنگ شعر می‌نوشت، در حالی که پدرم نازی متعصب بود و از عقیده اش دست نمی‌کشید و بین آن‌ها درگیری پنهانی وجود داشت که گاهاً به نفرت تبدیل می‌شد، در نتیجه میل به بقا و ادامهٔ خانواده پنهان مانده‌بود.

٢٦. Choueiri & Fontaine

٢٧. مادرم به ازدواج پدرم اصرار ورزید، و موفق شد که از خودش انتقام بگیرد، و همگی ما را مؤاخذه کند. او و عمویم فارس داستان عشق آتشینی با هم داشتند، همگی سعی می‌کردند، فراموشش کنند، ولی سمّ کشنده‌اش زندگی ما را علی‌رغم تمامی اطرافیان از بین برده بود.

٢٨. پیوسته اعتقاد داشتم که مادرم یکی از ده زن زیبای دنیاست... مامان همیشه شیک می‌پوشید گویا که از یکی از مجلات لباس بیرون آمده بود که مرتب آنها را به طور منظم مطالعه می‌کرد.

منابع و مآخذ

بوردیو، پیر (١٣٨٩). **شکل‌های سرمایه**، ترجمه‌ی افشین خاکباز و حسن پویان، به کوشش کیان تاج بخش، چاپ سوم، تهران: تیراژه.

_____ (١٣٩٠). **تمایز**، ترجمه‌ی حسن چاووشیان، تهران: ثالث.

استونز، راب (١٣٧٩). **متفکّران بزرگ جامعه‌شناسی**، مترجم: مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.

افضلی، علی و قاسمی اصل، زینب (١٣٩٦). «مطالعهٔ سرمایه‌های اجتماعی زنان در عربستان براساس نظریه‌ی پیر بوردیو؛ مطالعهٔ موردی: رمان دختران ریاض»، **پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت**، سال ششم، شماره ٢: ٢١-٣٩.

توسلی، غلامعباس و موسوی، مرضیه (١٣٨٤). «مفهوم سرمایه در نظریات کلاسیک و جدید با تأکید بر نظریه‌های سرمایه‌ی اجتماعی»، **نامهٔ علوم اجتماعی**، شماره‌ی ٢٦: ١-٣٢.

حسینی، مریم و گلمرادی، صدف (١٣٩٥). «نقد جامعه‌شناسانه‌ی سرمایه‌های شخصیّت‌های زن در رمان نیمه غایب براساس نظریه‌ی انواع سرمایه‌ی پیر بوردیو»، **ادبیّات پارسی معاصر**، سال ششم، شماره‌ی ٤: ٢٧-٤٥.

روحانی، حسن (١٣٨١). «درآمدی بر نظریه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی»، **فصلنامه‌ی راهبرد**، سال هجدهم، شماره ٥٣: ٧-٥٣.

شارع پور، محمود و خوش‌فر، غلامرضا (١٣٨١). «رابطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی با هویت اجتماعی جوانان»، **فصلنامه‌ی علوم اجتماعی**، شماره‌ی ٢٠: ١٣٣- ١٤٧.

شویره، کریستین و فونتن، اولیویه (١٣٨٥). **واژگان بوردیو**، مترجم: مرتضی کتبی، تهران: نی.

العجيلي، شهلا (٢٠١٨). **صيف مع العدو**، بيروت: منشورات ضفاف.

فکوهی، ناصر (١٣٨٤). **تاریخ نظریه‌های انسان‌شناختی**، تهران: نی.

قاسمی، یار محمّد و نامدار جویمی، احسان (١٣٩٣). «بررسی رابطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی و سرمایه‌ی نمادین فرهنگی (مطالعه‌ی موردی دانشجویان دانشگاه دولتی ایلام)»، **فرهنگ ایلام**، دوره پانزدهم، شماره ٤٤ و ٤٥: ٧- ٢١.

گرنفل، مایکل (١٣٨٩). **مفاهیم کلیدی بوردیو**، مترجم: محمّد مهدی لبیبی، تهران: افکار.

گلمرادی، صدف (١٣٩٣). **نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های شخصیّت‌های زن در رمان‌های منتخب پس از انقلاب اسلامی»**، رساله‌ی دکتری، راهنما: حسین فقیهی، دانشگاه الزهراء: دانشکده ادبیات، زبان‌های خارجی و تاریخ.

نیازی، محسن و کارکنان، محمد (١٣٨٦). «تبیین جامعه‌شناختی رابطه‌ی سرمایه‌ی فرهنگی خانواده با هویّت اجتماعی جوانان»، ***فصلنامه‌ی مطالعات ملّی***، سال هشتم، شمارهٔ ٣: ٥٠- ٨٠.

Afzali, A. & Ghasemi Assal, Z. (2016). "The study of women's social capital in Saudi Arabia based on Pierre Bourdieu's theory; A case study: the novel by the girls of Riyadh", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 6th year, number 2: 21-39. (DOI): 10.22059/jlcr.2018.65521 (In Persian)

Al-Ojeili, Sh., (2018). Summer with the Enemy, Beirut: Zafaf pub.(In Arabic)

Bourdieu, P. (2011). The forms of capital, translated by Afshin Khakbaz and Hasan Pouyan, with the efforts of Kian Taj Bakhsh, third edition, Tehran: Tiraje.

Bourdieu, P. (2012). Distinction, translated by Hassan Chavoshian, Tehran: Saales pub.

Fokuhi, N., (2004). History of anthropological theories, Tehran: Ney pub. (In Persian)

Ghasemi, Y. & Namdar Joyimi, E. (2013). "Investigating the relationship between cultural capital and symbolic cultural capital (case study of students of Ilam University)", Farhang Ilam, 15th volume, numbers 44 and 45: 21-7. (In Persian)

Golmoradi, S.(2014). Sociological criticism of the capitals of female characters in selected novels after the Islamic revolution", Ph.D thesis under the guidance of Hossein Faqihi, Al-Zahra University: Faculty of Literature, Foreign Languages and History. (In Persian)

Grenfell, M. (2009). Bourdieu's key concepts, translator: Mohammad Mehdi Labibi, Tehran: Afkar.

Hosseini, M. & Golmoradi, S. (2015). "Sociological criticism of the capitals of female characters in the semi-absent novel based on Pierre Bourdieu's theory of types of capital", Contemporary Persian Literature, 6th year, number 4: 27-45. (In Persian)

Niazi, M. & Karkonan, M.(2016). "Sociological explanation of the relationship between the cultural capital of the family and the social identity of the youth", National Studies Quarterly, Year 8, Number 3: 50-80. (In Persian)

Rouhani, H., (2003). "Income on the theory of cultural capital", Strategy Quarterly,18th year, number 53: 53-7. (DOI): 20.1001.1.10283102.1388.17.4.1.5 (In Persian)

Schweire, C. & Fontaine, O. (2015). Vocabulary of Bourdieu, translator: Morteza Katabi, Tehran: Ney pub.

Share pour, M., & Khoshfar, Gh. (2012). "The relationship between cultural capital and the social identity of youth", Social Sciences Quarterly, No. 20: 133-147. (In Persian)

Stones, R., (1379). The great thinkers of sociology, translated by Mehrdad Mirdamadi, Tehran: Markaz Pub.

Tavassoli, Gh.A. & Mousavi, M. (2004). "The concept of capital in classical and new theories with an emphasis on social capital theories", Journal of Social Sciences, No. 26: 1-32. (In Persian)

قراءة سوسيولوجية لرأسمالية المرأة في رواية "صيف مع العدو" لشهلاء العجيلي بناءً على نظرية أنواع رأس المال لبيار بورديو

علي أفضلي*[1]

محبوبة شيرواني دستجردي[2]

الملخص

تتأثر الرواية بظروف المجتمع أكثر من أي عمل أدبي آخر، ويمكن أن تعكس البنية الاجتماعية بشكل أفضل من أي عمل أدبي آخر. وفقًا لذلك، تتمتع بأكبر قدر من القدرة على تمثيل الحياة البشرية المعاصرة. ومن هنا،تعكس رواية"صيف مع العدو" الحياة الاجتماعية للشعب السوري خلال الحرب الأهلية التي تركت تداعياتها آثاراً سلبية على حياة الشعب عامةً، والنساء خاصةً. لذلك قمنا في هذه الدراسة بتحليل اجتماعي لرواية "*صيف مع العدو*" لشهلا العجيلي بناءً على نظرية بيار بورديو لأنواع رأس المال المختلفة والاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي. علم الاجتماع النقدي لبورديو، بالإضافة إلى الاهتمام بالبعد الموضوعي والبنيوي، يأخذ في الاعتبار البعد العقلي للحياة الاجتماعية ويأخذ نظرة ميدانية للعلاقات التي تحكم الفضاء الاجتماعي. تكشف الدراسة السوسيولوجية لرأس المال النسائي في رواية *صيف مع العدو* عن الدونية الثقافية للمرأة في ظل النظام الأبوي للرجل، وتكشف عن الخيانة التي تلعب دوراً هاماً في تدمير الحياة الزوجية للمرأة، باعتبارها رأس مال اجتماعي سلبي في حياتها. ويظهر أنّ أهم موضوعات رأس المال الاجتماعي للرواية هي معاناة حياة المرأة في السياق الأبوي للمجتمع، والتي تعززها الحرب وتداعياتها.

الكلمات مفتاحية: النقد الاجتماعي، نظرية أنواع رأس المال، بيار بورديو، "شهلا العجيلي"،"صيف مع العدو"

---

[1] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران.

[2] خرّيجة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة طهران، طهران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Analysis of the symbols and myths in Khalil Havi's ode "Sindbad on his eighth journey"

Sayyed Mehdi Nouri Kizghani, Associate Professor of the Arabic Department; Hakim Sabzevari University
Raziyeh Karamad[1], PhD in Arabic language and literature; Hakim Sabzevari University

Received: 24-11-2020 Accepted: 03-01-2022

Introduction: Khalil Hawi is a poet who has used symbols and myths in his poetry. The attractive function of myths and their artistic use by Khalil Hawi make a suitable platform required for the context of the research. In his long poem "Sindbad on his eighth journey", he used the myth of Sindbad along with a mixture of other symbols to present the desired meaning and theme This article examines the symbols and myths of Sindbad, giant, owl, lily, crocodile, sun, fire, wine, vine, Baal and lightning in the ode "Sindbad on his eighth journey" by Khalil Hawi. It is believed that the symbols and myths in this poem are in line with the general meaning and concept that the poet is trying to present. Also, the incidents and events that have happened in Lebanon and the Arab world have affected the tone and mood of this poem. In this ode, personal experience and the reality around the poet are linked together, and the symbolic expression and use of myths by the poet is in line with and appropriate to his era, which is required by the conditions in the poet's era.
Methodology: Using a descriptive-analytical method, this article examines the function and use of symbols and myths in the poem "Sindbad on his eighth journey". At first, it examines the myth of Sindbad, which is the main subject. Then, the other symbols used in this poem are analyzes, which are in line with the general concept intended by the poet.
Results and discussion: Khalil Hawi is a renowned contemporary Lebanese poet with deep literary and philosophical studies. He is interested in participating in political activities. He is an American university graduate and a graduate of Cambridge University in England. In his poem "Sindbad on his eighth journey", he used various symbols and myths under the influence of the political and social conditions of his hometown and Arab lands. This poem is based on the political events of the poet's era and influenced by his philosophical tendencies. In this poem, Khalil Hawi provides an understanding of the meaning of resurrection and expresses the necessity of creating social and political changes. In his poetry, the voice of the subjugated Arab man is heard, and imagination has turned into a driving force. His main special work is to transfer the spirit of renewal to the public opinion of the society. Sindbad is a contemporary man and a poet who expresses his experience behind the mask of Sindbad. In this poem, the giant is a symbol of absurdity and rebellion, and the poet complains about pretense and hypocrisy in society by presenting an image of an owl. He mentions the enemies as crocodiles and considers the sun as a symbol of freedom

[1] Corresponding Author Email: Razieh.k81@gmail.com

and honesty. Also, fire is used as a symbol of purification, positive powers, resurrection and rebirth. Khalil Chovi mentions vine and wine as the symbols of Christ and eternal life, and lightning and Baal are the symbols of resurrection and fertility. In general, the function of symbols and myths in this poem is in line with the general concept of the poem and shows shortcomings and inaccuracies, but hope overcomes them at the end.

Conclusion: Khalil Hawi has used a lot of symbols and myths in his poems, including the poem "Sindbad on his eighth journey". There is a semantic affinity between the symbol and the myth; Both are the indirect and ambiguous expressions of the meanings intended by the speaker. There exist more general symbols than myths. The symbols and myths in this poem are harmonious and in line with the general concept of the poet, and it seems that the conditions of the poet's life and times forced him to do this. Because Khalil Dhow was pessimistic about the life and the disorderly state of his society, he used the past heritage of myths, including the legend of Sindbad's adventurous travels, to express the bitter realities of the society of that day. The poet has expressed the legend of Sindbad according to his purposes and has spoken about his eighth journey. The symbols of rising in Khalil Hawi's poetry are presented in the form of lightning, Baal, fire, sun, lily, Sindbad, vine and wine. Sometimes, it considers its realization difficult, impossible or possible by enduring sufferings and hardships. In this poem, lily is used for resurrection, hope and transformation, and the sun is used for awakening and freedom. Fire has been used as a symbol for purification, positive powers, resurrection and rebirth, and vine, wine and lightning have been used to wake up the audience. At the same time, he calls the Arab society to move and rise against internal and external enemies. When he uses the giant, which is a symbol of nothingness, he calls for an uprising and speaks about the social, intellectual and scientific deficiencies of the society and the need to destroy it. The symbol of the owl is also a tool for Khalil Dhowir to glorify the division and isolation of the Arab lands. In this poem, the crocodile is a symbol of the enemy, and the reference to its exit and repulsion indicates that he hopes to overcome and expel the enemies from his land. Although ‘Al-Sindbad’ is not mentioned except in the title, Sindbad remains a symbolic expression of the poet himself and, in fact, the poet's twin, which has his thoughts and desires behind the mask of Sindbad. In this poem, Sindbad is a contemporary Arab man who incurs personal and social pains in his travels and adventures but is hopeful and dynamic.

Keywords: Symbol, Myth, Khalil Havi, The poem "Sinbad on his eighth journey"

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

واکاوی نماد و اسطوره در قصیده‌ی «السندباد في رحلته الثامنة» خلیل حاوي

سید مهدی نوری کیذقانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه حکیم سبزواری
راضیه کارآمد[1] دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۱/۱۳

چکیده

خلیل حاوي، شاعر معاصر پرآوازه‌ی لبنانی و داری مطالعات ادبی و فلسفی ژرف بود که به مشارکت در فعالیّت‌های سیاسی رغبت داشت. وی که تحصیلکرده‌ی دانشگاه امریکایی و فارغ التحصیل دانشگاه «کمبریج» انگلیس است، در سروده‌ی «السندباد في رحلته الثامنة» خود، از نمادها و اسطوره‌های گوناگونی استفاده کرده که شرایط سیاسی و اجتماعی زادگاه وی و سرزمین‌های عربی در آن بی‌تأثیر نبوده‌است. این نوشتار به شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی، کارکرد و کاربرد نمادها و اسطوره‌ها را در این سروده بررسی می‌کند و به این نتیجه رسیده که سندباد، همان انسان معاصر و خودِ شاعر است که در پسِ نقابِ سندباد، به بیان تجربه‌ی خود می‌پردازد. در این سروده، غول، نماد نیستی و قیام است و شاعر با ارائه‌ی تصویری از جغد، از تظاهر و ریا در جامعه گله می‌کند. او از دشمنان با عنوان تمساح یاد می‌کند و خورشید را نماد آزادی و صداقت می‌داند. همچنین آتش به عنوان نمادی برای تطهیر و قدرت‌های مثبت و رستاخیز و تولد دوباره به کار برده شده‌است. خلیل حاوي از تاک و شراب، به عنوان نمادی از حضرت مسیح و زندگی ابدی یاد می‌کند و آذرخش و اسطوره‌ی «بعل» را نیز به‌عنوان نماد خیزش و باروری قرار می‌دهد. به‌طور کلی کارکرد نمادها و اسطوره‌ها در این سروده، در راستای مفهوم کلی آن است و کاستی و ناراستی‌ها را می‌نمایاند و در عین حال به غلبه بر آن‌ها امیدوار است.

کلید واژه‌ها: نماد، اسطوره، خلیل حاوي، السندباد فی رحلته الثامنة.

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Razieh.k81@gmail.com

مقدمه

در دوران معاصر، نویسندگان و شاعران گاهی، از بیانِ مستقیم افکار و دغدغه‌های ذهنی خود اجتناب می‌کنند و آن را در پوششی از نماد ارائه می‌دهند که این مسأله گاهی، مخاطب را در دریافت مفهوم چنین شعرهایی با دشواری مواجه می‌نماید. البته پوشیده نیست که نمادها، تاریخی به درازای تاریخ آدمیان دارند و در طول تاریخ زندگی آدمی حضور پررنگی داشته‌اند؛ رد پای نمادها و رمزها «در ادبیات قدیم عربی با تکیه بر دو رکن ایجاز و تعبیر غیر مستقیم وجود داشته است» (الجندیّ ، لاتا: ١٦٢) اما در دوران معاصر به خاطر تحولات و تغییرات سیاسی و اجتماعی جوامع کارکرد نمادها در ادبیات رنگ و رونق دیگری یافت.

خلیل حاوي از جمله شاعرانی است که از نماد و اسطوره در شعر خود به وفور استفاده کرده‌است. در سروده‌های او، نماد و اسطوره با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ و نزدیک به‌هم دارند؛ نماد و اسطوره هر دو ریشه در ناخودآگاهی دارند. این دو «از بیان و تعبیر غیرمستقیم گوینده حکایت دارند که ابهام ویژگی مشترک آنها است» (یوسفی و رسولیان آرانی، ۱۳۹۲: ۳۸۹). اسطوره به لحاظ مفهوم، پیام، ساختار و قالب، بیشترین پیوند را با نماد دارد و در کنار نماد برای بیان نمادین به‌کار می‌رود. کاسیر بر این باور است که «در آغاز هیچ‌یک از نمادها به گونه‌ای مستقل و متمایز از دیگر نمادها پدیدار نمی‌شوند، بلکه هر یک از آن‌ها باید از زهدان مشترک اسطوره بیان آید» (کاسیرر، ١٣٦٧: ٩٧) اسطوره فقط به زبانی نمادین بیان می‌شود برای آشنایی کامل با زبان اساطیر باید زبان نمادها را دانست. در واقع «نماد یک اصطلاح است. به مثابه جنسی که به شیوه‌ای رازآمیز و جاودانه، تمام افراد را در برمی‌گیرد. زبان اسطوره، زبان نمادهاست». (اکبری‌زاده و تقی‌زاده، ۱۳۹۳: ۳۰)

خلیل حاوي در سروده‌ی بلند «السندباد في رحلته الثامنة» اسطوره‌ی سندباد را به همراه آمیزه‌ای از نمادهای دیگر برای ارائه‌ی معنا و مضمون موردنظر خود به‌کار گرفته‌است. او، این قصیده را بین سال‌های ١٩٥٦ تا ١٩٥٨ میلادی سرود که این دو سال از زندگی شاعر، همزمان با چند رویداد در جهان عرب و زادگاهش لبنان بود؛ یکی تصمیم جمال عبد الناصر، در جهت ملی‌سازی کانال سوئز در سال ١٩٥٦م و اتحاد مصر و سوریه و تلاش برای یکپارچگی کشورهای عربی و دیگری بروز جنگ داخلی در لبنان - زادگاه شاعر - در سال ١٩٥٨م که با دخالت مستقیم آمریکا صورت گرفت. بی‌تردید تأثیر این حوادث و آثار روحی و معنوی آن بر ذهن و عاطفه‌ی شاعر غیرقابل انکار است. در سروده‌ی وی، سندباد در سفر هشتم، شخصیّت جدیدی به خود می‌گیرد که قادر به ایجاد تغییر در واقعیّت‌ها است. «او پس از آن که خانه‌اش (نماد تمدن قدیم) را ویران کرد و به فساد آن پایان داد، خانه‌ای نو (نماد تمدّن جدید) بنیان می‌کند». (غنیمی هلال، ١٩٩٥: ١٥٦) حاوي در این قصیده،

علاوه بر آن که این اسطوره‌ی کهن را ترسیم کرده، تصویر جدیدی از آن را ارائه داده‌است. «سندباد، به نظر حاوي، شخصی است که در پی حقیقت و یقین است». (الضاوي، ١٣٨٤: ١١٣) در حقیقت سندباد در این قصیده، انسان معاصر است که تلاش می‌کند تا از تجربه‌های تاریخی رها گردد و با وجود تعارض میان او و بازدارنده‌های زمانی و مکانی در فضای گسترده‌تری حرکت کند. سندباد در هزار و یک شب، «شخصیتی شجاع، کوشا، ماجراجو، کاوش‌گر، باهوش، چابک، امیدوار، واقع‌بین و منفعت‌طلب نشان داده می‌شود. او کسی است که قسمت اعظم ثروت انبوه پدرش را از بین می‌برد، ناگاه از خواب غفلت بیدار می‌شود و به فکر جبران اشتباهات گذشته خود می‌افتد، راه دریا و تجارت را درپیش می‌گیرد و طی هفت سفر دریایی ثروتی به دست می‌آورد. او در هر سفر با مشکلات و مخاطرات فراوانی روبرو می‌شود، اما در نهایت پیروز و سالم به خانه و سرزمین خود بازمی‌گردد و پس از اندک مدتی با وجود مخاطرات و سختی‌های سفرِ قبل، شوق سفر و ماجراجویی در نهادش ایجاد می‌شود و برای سفر دیگر حاضر می‌گردد». (نک: بلاطه، ۲۰۰۷: ۳/ ۸۱-۱۲۲) سندبادِ حاوي هم مثل سندبادِ قصه‌ی هزار و یک شب، اشتیاق به تجربه‌ی حوادث بهتر را در سر می‌پروراند؛ ولی بر خلاف او بین امیدواری و ناامیدی قرار می‌گیرد و هشتمین سفرش را هم به انجام می‌رساند. اگرچه سندباد در سفر هفتم به ثروتی هنگفت دست می‌یابد ولی سندباد حاوي در سفر هشتم، «تمام متعلّقاتش را به دریا افکند و بر خسارت متأثّر نگشت؛ محروم شد؛ اما با تهیدستی به جوهر فطرتش نایل آمد». (حاوي، ۱۹۹۳: ۲۵۳) گویا او در سفر هشتم پرتو خیزش را به چشم خود دیده و به یقین رسیده است؛ برخلاف سندباد که ثروت از دست‌رفته را بازمی‌یابد، سندبادِ حاوي در سفر هشتم چیزی جز فقر و محرومیّت را به دست نمی‌آورد.

این نوشتار نمادها و اسطوره‌های، سندباد، غول، جغد، زنبق، تمساح، خورشید، آتش، شراب، تاک، بعل و آذرخش را در قصیده «السندباد في رحلته الثامنة» خلیل الحاوي بررسی می‌کند و تلاش دارد به این سؤال پاسخ دهد که کارکرد نماد و اسطوره‌ها در سروده‌ی «السندباد فی رحلته الثامنه» حاوي چگونه است؟

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد خلیل حاوي مقاله‌ها و کتاب‌هایی به نگارش درآمده و یا به صورت تطبیقی اشعار وی با دیگر شاعران بررسی شده‌است؛ از جمله:

نجمه رجائی در مقاله‌ی «حکایت سندباد به روایت نی و باد» (مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره‌ی ١٤١: ١٣٨٢) به تجزیه و تحلیل اسطوره السندباد در شعر حاوي پرداخته است.

«خوانش‌های متفاوت سندباد در شعر معاصر عربی» (لسان مبین، شماره‌ی٤: ١٣٩٠) از علی سلیمی و پیمان صالحی است که موضوع سندباد در سروده‌های چهار شاعر (بیاتی، سیاب، حاوي، عبدالصبور) را بررسی کرده‌اند. یافته‌های پژوهش بر آن است که هر چهار شاعر به اعتراض به وضعِ موجود و تلاش برای دگرگونی آن پرداخته‌اند که تحلیل هریک از آن‌ها با توجّه به روحیه و اوضاع سیاسی و اجتماعی خود متفاوت بوده‌است.

در مقاله‌ای دیگری با عنوان «بررسی تطبیقی اسطوره سندباد در شعر بدر شاکر السیاب و خلیل حاوي» از علی سلیمی و پیمان صالحی (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی٤: ١٣٩٠) به مقایسه‌ی شعر دو شاعر مذکور درباره‌ی سندباد پرداخته‌اند.

«بررسی تطبیقی اسطوره‌های دینی در شعر خلیل حاوي و احمد شاملو» عنوان مقاله‌ای است از ناصر قاسمی و بهرعلی رضایی (کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، شماره‌ی ٢٢: ١٣٩٥) که به بررسی نقاط اشتراک برخی از اسطوره‌های دینی مانند العازر، ایّوب، عیسی و غیره در اشعار خلیل حاوي و شاملو پرداخته‌اند.

در مقاله‌ی «دلالت نمادین رنگ در شعر خلیل حاوي» از محسن پیشوایی علوی و شهلا شکیبایی‌فر (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی١٢: ١٣٩٥) به بررسی جایگاه رنگ و مفاهیم نمادین آن در شعر خلیل حاوي پرداخته‌شده است.

و ایلیا حاوي هم در کتاب «خلیل حاوي في سطور من سیرته و شعره» (١٩٨٧م) به این شاعر پرداخته‌است.

همان‌طور که مشاهده شد، مقاله‌ها و کتب مختلفی به طور کلی یا تطبیقی اشعار خلیل حاوي را بررسی کرده‌اند؛ اما مسأله‌ای که این پژوهش را از پژوهش‌های مشابه متمایز می‌کند این است که در پژوهش حاضر، نماد و اسطوره در یک قصیده‌ی شاعر بررسی‌شده که این امر باعث ژرف‌نگری و شناخت بهتر و بیشتر یک قصیده می‌شود. برخی پژوهش‌ها، یک نماد یا اسطوره را در قصیده، مبنای تحلیلِ خود قرار داده و کل قصیده را بر اساس آن بررسی کرده‌اند ولی این مقاله، نمادها و اسطوره‌هایی که در راستای ارائه‌ی مفهوم کلی و مشخص شاعر است را تحلیل می‌کند. بنابراین این مقاله، به‌طور جداگانه و خاص، یک قصیده از سروده‌های خلیل حاوي را بررسی کرده و نماد و اسطوره‌های مطرح-شده در همین سروده را بررسی کرده‌است. بدین صورت که در ابتدا، اسطوره‌ی سندباد را که

اصلی‌ترین و شاخص‌ترین آنهاست را بررسی می‌کند و در ادامه سایر نمادهای به‌کاررفته در این سروده که در راستای مفهوم کلی اراده شده‌ی شاعر است را واکاوی می‌کند.

بحث و بررسی

این سروده، برآمد جریان‌های سیاسی دوران شاعر و متأثر از گرایش‌های فلسفی وی است؛ خلیل حاوي در این سروده‌ی خود، در راستای تفهیم معنای رستاخیز و ضرورت ایجاد تحولّات اجتماعی و سیاسی عمل کرده‌است. در شعر وی صدای انسان مقهور عربی شنیده می‌شود و تخیّل به یک نیروی محرّک، مبدّل گشته که اصلی‌ترین کار ویژه‌اش، انتقال روحیه‌ی نوزایی به افکار عمومی جامعه است. سندباد به همراه نمادهای دیگر در این سروده، بیانگر تجربه‌ی شعری شاعر است «او آمده تا راوی هزار و یک غم انسان معاصر باشد؛ انسانی که می‌خواهد با وجود تعارض میان او و بازدارنده‌های زمانی و مکانی، حرکت در افق‌های گسترده‌تری را تجربه کند». (رجبی و شکوری، ۱۳۹٤: ٤٧) نمادهایی به‌کاررفته در سروده، همه در راستای القای اندیشه‌ی شاعر به مخاطب است؛ نمادهایی مانند سندباد، غول، جغد، زنبق، تمساح، خورشید، آتش، شراب، تاک، بعل که در ادامه، کاربرد نمادین آنها واکاوی شده‌است.

سندباد

قهرمان قصیده، سندباد دریایی، ازجمله قهرمان‌های افسانه‌ای است که در کتاب «هزار و یک شب» به وی پرداخته شده‌است. او جوانی ماجراجو از اهالی بغداد و وارث ثروتی هنگفت بود؛ اما چندی نگذشت که مال و منال از کف داده، به سختی در افتاد تا اینکه به همراه تنی چند از دوستان، راه دریا پیش گرفته به تجارت و سفر همّت گماشت. در طی هفت سفرش، با حوادث و خطرهای گوناگونی روبرو شد، اما در نهایت پیروزمندانه و همراه با ثروتی فراوان به دیار خود بازگشت. (؟, ۱۹۹۳: ۸۲) سندباد در سروده‌ی «السندباد في رحلته الثامنة» در ده چرخه به تصویر کشیده‌شده‌است؛ در این سروده، به غیر از آنچه در عنوان آمده، تصریحی به نام سندباد ندارد. سندباد مجلس رخوت‌آلود بغداد و دوستان و همنشینان خود را ترک کرده و کشتی‌اش را آماده می‌سازد تا در گرداب دریای تازه‌ای فرو رود. خانه‌ی غباراندود، قرار از وی دررربوده است؛ روح سرگشته و ناآرامش، دل به پهنه دریا می‌سپارد تا با سفر به سرایی دیگر، به آرامش دست یازد و یأس و ناامیدی را از هستی انسان معاصر بزداید: «داري التی أبحرتِ غرّبتِ معی/ .../ اللیل فی المدینة/ تمتصّنی صحراءُه الحزینة/ وغُرفتی تَنمو علی عَتبتها الغُبار/ فابتغی الفرار[1]» (حاوي، لاتا: ۲۵۵ و ۲۵٦). از عبارت شاعر این‌گونه استنباط می‌شود

که «سندباد نماد جوامع رو به اضمحلال عربی است که غبار زمان، آن ها را به حذف تدریجی می کشاند و شاعر بر آن است تا با فرایند سمبلیک سفر، دیگر بار بر آن‌ها روح زندگی بدمد» (رجبی و شکوری، ١٣٩٤: ٥٥) در ادامه، شاعر بشریّت را برای رهایی از پوچی و بی‌مقداری به خیزش فرامی‌خواند. البته ترسیم تصاویر متضاد، بیانگر آن است که شاعر هنوز به یقین نهایی نرسیده است. پس از چندی سندباد به «برکت نهایی» دست می‌یازد و می‌خواهد بیماری‌ها را از وطن عربی‌اش بزداید: «وسوف یأتی زمنٌ أحتَضِنُ/ الأرضَ وأجلُو صدرَها/ وأمسَحُ الحدود[٢]» (حاوي، لاتا: ٢٩٧ و ٢٩٨). در بخش‌های پایانی قصیده، ابتدا شاعر نمایی از پیوستگی کامل شخصیَت حاضرش را با تصویر اسطوره‌ای سندباد ارائه می‌دهد، سپس شمه‌ای از تجربه معاصرش را بدان ضمیمه می‌کند که مهم‌ترین وجه تمایز سفر هشتم با سفرهای پیشین به‌حساب می‌آید. با بازگشت به دنیای عادی، زمین و مردمش، با واقعیّت‌ها و معضلات موجود روبرو می‌شود. در این سفر، سندباد با هیأت یک شاعر به زمین بازگشته و نوید روزهای خوش را برای مردمش به ارمغان آورده‌است: «ضَیّعتُ رأسَ المالِ و التجاره،/ عُدتُ إلیکُم شاعراً فی فَمِه بشاره[٣]» (همان: ٢٩٩). تجلی سندباد در لباس یک «شاعرِ» به سوی جمع برگشته، بیانگر این است که «سندباد، همان خلیل حاوي است که از آغاز سروده به چهره‌ی خود «نقاب» زده و از زبان او به بیان تجربه‌ی خود پرداخته‌است و سندبادِ معاصر (خلیل حاوي) به‌صورت نمادی برآن است تا بگوید شاعران در قبال جامعه و وطن خود مسؤولند و نباید در برابر نابسامانی‌ها و ناهمگونی‌ها لب فرو بندند». (نجفی ایوکی و بوجاریان، ١٣٩٣: ٢٧٥) در واقع سندباد، نماد امت عربی است که می‌خواهد عقب‌ماندگی را پشت سر بگذارد تا از نو متولّد شود و با خود بشارت تولّد تمدن جدیدی را می‌دهد.

غول نماد نیستی و قیام

در کتاب فرهنگ نمادها در مورد غول گفته‌شده که «غول نماد نیروهای غیرعقلایی است و همچنین غول، نماد قیام است» (شوالیه و گربران، ١٣٨٥: ٤/ ٣٦٨) و همچنین «نماد نیستی است». (طالب‌زاده شوشتری و صدیقی، ١٣٩٢: ١٣٦) حاوي، در این سروده، در چرخه‌های اول، هشتم و دهم از این نماد استفاده کرده‌است؛ شاعر، با یادآوری سرگذشت تلخ و شیرین خود می‌گوید که چگونه در سفرهای پیشینش، «غول» را شکست‌داده و از دستش گریخته و چگونه «شیطان» را مست نموده و او را به قتل رسانده‌است. چگونه از دست مردمانی جان سالم به در برده که قصد داشتند بر طبق سنت‌های خود، وی را زنده زنده به همراه همسر مرده‌اش در خاک دفن کنند، امّا او با ایجاد شکافی در قبرش از آنجا نیز گریخته‌است. سندباد، امیدوار است تا بخت با او یار شود و از هشتمین

سفرش، همچون قبل، سالم بازگردد: «رِحلاتیَ السبعُ وما کنّزتُهُ/ مِن نعمةِ الرحمانِ والتجاره/ یومَ صَرعتُ الغُولَ والشیطانَ[۴]» (حاوي، لاتا: ۲۵۶)

در بخشی دیگر، مجدداً غلبه‌ی خود بر غول را یادآوری می‌کند که این غلبه و مخالفت با غول در راستای بیان نمادین غول، برای مفهوم قیام است: «طالما ثُرتُ، جلدتُ الغولَ/ و الأذنابَ في أرضي/ بَصَقت السمَّ و السبابَ[۵]» (همان: ۲۸۸و۲۸۹)

همچنین، وی، در بخش دیگری از همین سروده دوباره واژه‌ی غول را به کار می‌برد. در واقع هدف شاعر از اختیار اسلوب روایی و جهش به گذشته آن بوده تا به مخاطب القا کند که او می‌تواند در این سفر نیز موفق باشد؛ همان‌گونه که در هفت سفر پیشین نیز موفق بوده‌است. به ویژه آنکه اینک وی بسیار مجرّب و کارکشته شده‌است: «رَحَلاتي السَبع رواياتٌ عَنِ/ الغُولِ، عَنِ الشّیطانِ و المغاره/ عَنِ حیلٍ تعیا لهَا المَهارَة[۶]» (همان: ۲۹۸)

از آن‌جایی که غول نماد نیستی و قیام است و شاعر، از مبارزه و تلاش برای از بین بردن آن دم می‌زند، می‌توان گفت که غول می‌تواند بیانگر این باشد که «او [شاعر] زیر بار عقب‌ماندگی و نادانی و بیماری‌های اجتماعی و تربیتی و پارادوکس‌های آن قرار دارد» (رجائی، ۱۳۸۲: ۴۳) که این مسائل، از فقدان و نیستیِ پیشرفت و علم و سلامتی حکایت دارد؛ گویا شاعر در پی قیام و زدودن این کاستی‌ها است. از سوی دیگر «غول و اژدها از مظاهر شرِّ ناخودآگاه هستند که می‌توانند نماد ابرقدرت‌های شرق و غرب و یا نماد اسرائیل و آمریکا باشند». (حیدریان شهری، ۱۳۹۱: ۸۹) این کاربرد و کارکرد واژه‌ی غول به درستی و زیبایی در شعر به‌کار گرفته شده؛ چرا که بیانگر محکوم‌کردن جهل و نابخردی است و از طلب قیام از سوی شاعر، ضد دشمنان داخلی و خارجی، حکایت دارد. طبق توضیحات بیان‌شده، غول از کاستی‌ها و بیماری‌ها و دشمنان خارجی حکایت دارد.

جغد معادل موضوعی ریا و انزوا

در چرخه‌ی دوم از سروده، سندبادِ مهاجر، به خانه‌ی کهنِ خود، یعنی همان «ذات قدیمیش» می‌نگرد و آن را پر از پلیدی و نجاست می‌یابد؛ خانه‌ای که به شهر نفرین‌شده‌ی «سدوم» می‌ماند، شهری که مردمانش یکسره آلوده‌دامن و گناه پیشه‌اند و در پسِ پرده‌ی دینداری خود، به هزاران پلیدی گرفتارند. در تاریخ آمده که «سدوم محل سکونت قوم لوط بوده که مرتکب اعمال شنیعی می‌شدند و پیامبر خدا را می‌آزردند» (نک: قرشی، ۱۳۷۱: ۲۱۸/۱) از این روست که از در و دیوار این خانه‌ی سندباد، چیزی جز معصیت نمی‌بارد و با این بیان، گویا حاوي معتقد است که انسانِ معاصر غرق در آلودگی شده و می‌بایست در افکار و اعمال دینی خود تغییراتی ایجاد کند. در همین راستا، وی در بخشی از

این سروده، کاهنی را به تصویر می‌کشد که تظاهر به دفاع از ارزش‌ها می‌کند: «وكاهنٌ في هَيكلِ البَعلِ/ يُربّي أفعواناً فاجِراً و بُوم/ يفتَضُّ سرَّ الخَصبِ في العذارى[۷]» (حاوي، لاتا: ۲۵۹)

در این عبارات، شاعر، «تناقض بین ارزش‌ها و عمل را آشکار می‌سازد؛ کاهنی که تظاهر به دفاع از ارزش‌ها می‌نماید، فردی است شهوت‌ران و فاسد؛ خلاف آنچه که آشکار می‌سازد». (الضاوی، ۱۳۸٤: ۱۲۳) در واقع کاهن -که می‌تواند نماد انسانی روحانی‌نما و زاهد منظری پوشالی باشد - در اینجا، در انزوا و خلوتِ خود به فساد، گناه و شهوت‌رانی می‌پردازد و در حقیقت انسان‌هایی خطرناک، فاسد و افعی صفت را پرورش می‌دهد. این مطلب می‌تواند بیانگر ریا و تظاهر در جامعه باشد و «افعوان» به معنی افعی نر (افعَی در عربی: افعی ماده و افعوان: افعی نر)، که معادل کاهن است، بر شدت و عمق گمراهی دلالت می‌نماید؛ چرا که مردانِ به اصطلاح راهبی که باید الگوی پارسایی باشند، به فجور و فساد پرداخته‌اند و به قول حافظ «چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند» که این عمل آن‌ها چون سم افعی بسیار کشنده و مخرب است. جغد نماد ویرانی است و از آن‌جا که اغلب در خرابه‌ها زندگی می‌کند، خود به تنهایی، نماد اندوه و نشان مرگ، ویرانی و خلوت مالیخولیایی است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۲/ ٤۳٤) و شاعر خواسته با به کارگیری این واژه‌ها در کنارهم، تصویر نامبارکی از تظاهر، ریا، ناراستی و تناقض را در ذهن تثبیت کند. «از آن‌جایی که جغدها نورِ روز را نمی‌بینند، نماد اندوه، ظلمت انزوا و خلوتی مالیخولیایی هستند. در مصر جغد، نشانگر سرما، شب و مرگ بوده‌است و در بین اقوام سرخپوست آمریکایی، جغد، خدای مرگ و نگهبان گورستان‌ها است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ۲/ ٤۳٤- ٤۳۸) از این‌رو جغد می‌تواند بیانگر ایستایی، انزوا و تفرقه سرزمین‌های عربی باشد. (پیشوایی علوی و شکیبایی‌فر، ۱۳۹۵: ۷-۹) گویا شاعر خواسته با این عبارات، تصویرگر رویکرد واپسگرایانه‌ی ساکنان سرزمین‌های عربی باشد که در برابر فجایع غم‌انگیزی که همه روزه در کشورشان رخ می‌دهد، بی‌هیچ حرکت و خیزشی تنها با نفرین و یا دست به دعا برداشتن در انتظار معجزه هستند. آنها در مقام عمل در برابر تفرقه‌افکنی‌ها و جنگ‌افروزی‌ها عکس‌العمل مناسب و خردمندانه بروز نمی‌دهند و در خلوت و انزوا به گناه و دینداری کج‌دار و مریز خود مشغول هستند.

زنبق برابر نهاده مفهوم رستاخیز و امید

ایشتر (عشتار) و تموز (بعل) اسطوره‌هایی هستند که برای رستاخیز به‌کار می‌روند؛ در اسطوره‌های سومری، ایشتر (ایننا) رهسپار دیار عدم گشته تا دیگربار تموز را به زندگی بازگرداند؛ پس از رفتن این دو، هستی روبه نابودی و ویرانی می‌نهد و توان رویش از میان می‌رود؛ در جهان فرودین، ایشتر

به افسون جادو به جهان زندگان بازمی‌گردد و تموز-که فرودش به جهان مردگان با مرگ و تولد دوباره‌ی گیاهان پیوند خورده- پس از بازگشت، هرساله زخم برمی‌دارد و آب رودخانه آدونیس از خون تموز، ارغوانی رنگ به سوی دریا جاری می‌شود. (هوک، بی‌تا: ۵۰-۵۳) شاعر در این سروده‌ی طولانی، چند بار از واژه‌ی زنبق استفاده کرده‌است:

«كان الكفنُ الأبيضُ درعاً/ تحتهُ يختَمِرُ الربيع،/ أعشبَ قلبي،/ نبضَ الزنبقُ فيه[۸]» (حاوي، لاتا: ۲۷۵). در واقع شاعر «با پروراندن بهار در قلبش، به خود نوید حیات پس از مرگ می‌دهد» (رجبی و شکوری، ۱۳۹٤: ٥٦) و از زنبق به عنوان نماد برجسته‌ی بهار و تولد دوباره بهره می‌جوید. از نظر شاعر، در جاده‌ی آزمون‌ها و چالش‌ها هم، تلاش برای رستاخیز و برآورده کردن امیدها و آرزوها ستودنی است. درواقع وقتی در هنگامه‌ی فاجعه و شدت آن، ملجأ و مأوی بیم‌زدگان باشی گویا، نباتات و پرندگان هم به تو پناه می‌برند: «في الغاباتِ و الدروب/ مال إلينا الزنبقُ العريانُ/ أدفأناهُ باللمسِ و زودناهُ بالطيوب[۹]» (حاوي، لاتا: ۲۸٤) و «و احتفلى بالحلوة البريئة/ كأنّها في الصبحِ/ شُقَّت من ضُلوعي/ نبتت من زنبقِ البحار/ ما عكَّرَ الشَّلالَ في ضحكتها[۱۰]» (همان: ۲۸۰)

حاوي در جایی از سروده‌اش از این گل استفاده کرده‌است که به ثبت اشاره‌های تولّد جدید امّت می‌پردازد؛ با اندک تأمّلی در عباراتی که زنبق در آن استفاده شده‌است می‌توان مفهوم بشارت، رستاخیز، امید و تحوّل را دریافت چرا که از بهار، سبز شدن دل، لبخند و بامداد سخن گفته‌است.

تمساح نماد چهره دشمن

لبنان و کشورهای عربی در دوره‌ی شاعر، با دشمنان گوناگونی درگیر بودند. در این سروده، دو بار از واژه تمساح استفاده شده که مقصود وی از آن، دشمنان است؛ «أمّا التماسيحُ مَضَوا عن أرضِنَا[۱۱]» (حاوي، لاتا: ۲۹٤)، «تضيعُ في بحري التماسيحُ[۱۲]» (همان: ۲۹٦).

حاوي در این سروده، از دشمنان، به عنوان تمساح یاد می‌کند. وقتی شاعر، از رفتن دشمنان و زوال آنها سخن می‌گوید، نشانه‌ی آن است که به پیروزی بر دشمنان سرزمینش و نابودی آن‌ها امید بسته و در ضمنِ آن، او مژده‌ی آمادگی امت عربی برای خیزش و انقلاب را می‌دهد. وی این تفکر را القا می‌کند که دنیای عرب میراث کهن و سنت‌های ایستا و راکد گذشته را نو کرده و با اتحاد خود، دشمنانش را عقب رانده‌است. تعبیر زیبا و کاربرد هنری حاوي از این نماد (تمساح) هوشمندانه است؛ چرا که «تمساح نمادی منفی است؛ زیرا وضعیتی ظلمانی و مهاجم را در ناخودآگاه قومی نشان می‌دهد و نماد طبیعتی شرور است». (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٤/ ٥٥٤-٥٥٥)

خورشید نمادی برای بیداری و آزادی

شاعر در این سروده چند بار از واژه‌ی «الشمس» به معنای خورشید استفاده کرده‌است مانند: «والطيفُ الذی يلمعُ فی الشمس[١٣]» و «كانت خُطاها تكسرُ الشمسَ/ على البلّورِ، تسقيهِ الظلالَ[١٤]» (حاوي، لاتا: ٢٧٦ و ٢٧٧). یکی دیگر از این عبارت‌ها چنین است: «عاينتُ في مدينةٍ/ تحترفُ التمويهَ والطَهاره/ كَيفَ استحالَت سَمرة الشمسِ/ وزَهو العمرِ و النَضاره/ لغصّةٍ، تشنّجٍ، وضيق[١٥]» (همان: ٢٦٣). در عبارت پیشین، حاوي «باور خویش را درباره‌ی نفوذ آلایش و تزویر به ذات و بنیان شهر نشان می‌دهد. وی، حکایت شهر افیون‌زده‌ی خفته‌ای را باز می‌گوید که پس از بیداری، خود را در حصار تباهی، آوار سنگ‌ها، گله‌های گرسنه، خرابی، ویرانی و حریق می‌یابد و تغییر اصیل و بنیادین ذات را به‌عنوان عامل اصلی بی‌تعادلی آن و قرار گرفتنش در تباهی، معرفی می‌نماید. بدین ترتیب خورشیدِ روح رنگ می‌بازد و از جوانی، فاصله می‌گیرد و آرام آرام، احساس سوگواری‌اش، بیدار می‌گردد» (حیدریان شهری و صدیقی: ١٣٩١: ١١٠) بنابراین «سمرة الشمس» می‌تواند بیان نمادینی برای بیداری، بی‌آلایشی، صافی و صداقت باشد که رنگ باخته و از درخشش و تابش آن خبری نیست.

همچنین خلیل حاوي در چرخه‌ی هشتم، در بیانی نمادین، خورشید را نماد آزادی می‌داند. سندباد که در واقع خودِ شاعر است، آن را محترم می‌شمارد؛ «ماكانَ لي أن أحتفي/ بالشمسِ لو لم أرَكُم تغتَسِلونَ الصبحَ في النيلِ وفي الأردنِّ والفرات/ من دمغة الخطيئه/ وكلُّ جسمٍ ربوةٌ تجوهرت في الشمسِ،/ ظلٌ طيبٌ، بحيرةٌ بريئه[١٦]». (حاوي، لاتا: ٢٩٤) در این عبارت، شاعر، با عصری‌کردن اسطوره‌ی سندباد، میان میراث و دنیای امروز پیوندی مناسب برقرار نموده‌است. او، رؤیای دستیابی به دنیای جدید را از زبان سندباد بیان می‌کند و زمان و عصری بی‌گناه را برای ملت خویش آرزو می‌کند. در این بخش، «سندباد خورشید را که نماد آزادی است، حرمت می‌نهد و می‌بیند که عرب‌ها از میراث کهن‌شان رهایی می‌یابند و از لغزش‌های شان پاک می‌گردند و دشمنان‌شان را می‌رانند» (الضاوی، ١٣٨٤: ١٢٦)

بنابر آن‌چه گذشت؛ خورشید در این سروده، گاه، در کاربرد اصلی خود به کار رفته‌است و گاه بیانی نمادین دارد. «خورشید نماد آفرینندگی، قانون طبیعت، آتش، آگاهی، تفکّر، روشنگری، عقل، بینش معنوی، پدر (معمولاً ماه) و زمین نماد مادر و مادینگی‌اند و خورشید پدر است، اما در برخی جوامع برعکس است، گذر زمان و حیات است و خورشید در حال طلوع، نماد تولد و روشنگری است؛ خورشید در حال غروب نمودگار مرگ است. در عرفان خورشید نماد روح است». (اسماعیل پور، ١٣٨٧: ٢٠) در همین راستا، نمادین‌بودن مفهوم خورشید در عبارت‌های خلیل حاوي بر این اساس

صورت گرفته که بیانگر پاکی و بی آلایشی روح نخستین آدمی و آزادی باشد؛ آزادی‌ای که از آگاهی، تفکّر و عقل سرچشمه می‌گیرد و زمینه‌ساز تولدی دوباره و در اثر روشنگری خردمندان و برجستگان و پیامبر صفتان هر دوره‌ای است.

آتش معادل موضوعی مفهوم باززایی

در این سروده، حاوي از واژه‌ی «نار»، به معنای آتش استفاده کرده‌است. یکی از مهم‌ترین مظاهر تولد دوباره در سروده‌های حاوي، آتش است؛ «آتش، نماد مرگ و باززایی، و از نمادهای تطهیر است. در نمادگرایی تمدن‌های اقوام باستان، آتش، سرچشمه‌ای قدسی دارد و پرتوهای آن، بسان پرتوهای خورشید، نماد تولد دوباره، تطهیر و اشراق است». (شوالیه و گربران، ١٣٨٤: ١/ ٦٤) مانند این عبارت از سروده‌وی که شاعر می‌گوید: «تجسَّد واغترف من جَسَدي/ وخبزاً وملحاً،/ خمرة ونار،/ وحدي علی انتظار[١٧]» (حاوي، لاتا: ٢٧٦). اینکه در این عبارات آتش و شراب در کنار یکدیگر آمده‌اند، مسأله‌ای است که بار معنایی نماد آتش را تقویت می‌کند؛ چرا که شراب، نماد مسیح هم به‌شمار می‌رود و مسیح، یادآور خیزش، رستاخیز و تطهیر است. گویا حاوي، با به کارگیری این نمادها مردم را به تطهیر از آلودگی‌ها و عقب‌ماندگی‌ها فراخوانده و به خیزش و رستاخیز دعوت کرده‌است؛ خیزش و رستاخیزی که تولّدی دوباره را نوید می‌دهد. این کار، تلاشی است از سوی شاعر در جهت پالایش نفس و زدودنِ زنگار آن و بازگشت به دوران پاکی در بُعد فردی و کوششی است برای از بین‌بردن نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی، و بازگشت به عزّت پیشین در بُعد جمعی، که به عنوان یک شاعر رسالت خویش را به خوبی و ظرافت به انجام رسانده‌است.

این بخش از شعر «موسی یری/ إزمیل نارٍ صاعق الشرر/ یحفرُ في الصخر/ وصایا ربّه العشر[١٨]» (همان: ٢٥٨ و ٢٥٩) نیز بیانگر مفهوم نمادین باززایی آتش است؛ در واقع حاوي بر این باور است که باید محتویات فکری، دینی و اجتماعی را متحوّل کند و عیب‌های آن را آشکار کند. او نخست به سراغ محتویات دینی می‌رود و به آنها می‌پردازد. وی با این اقدام در درون خود شاهد تولّد نیروهای تأثیرگذار است. (الضاوی، ١٣٨٤: ١٢٢) در این ابیات، عبارت «ازمیل نار» نماد تولد قدرت‌های مثبت است و به انتقال تفکر شاعر از منطق تأثیرپذیری به تأثیرگذاری به منظور ایجاد تحول و انقلاب دلالت دارد (عشری زاید، ١٩٧٤: ٢٦).

در جایی دیگر از این سروده، وقتی شاعر غبار اندیشه‌های کهن را از چهره سرزمینش می‌زداید، با بهره‌گیری از نماد آتش، از انتظار و عطش اشتیاق به رستاخیز سخن می‌گوید. او از گذشته‌ای یاد

می‌کند که سپری شده و باز نخواهد گشت و رؤیای تولد دوباره و زندگی باطراوت را در دل و باور خود و مخاطبش می‌پروراند: «ربّي، لماذَا شاع في الرؤيا/ دخانٌ أحمر ونار؟[١٩]» (حاوي، لاتا: ٢٩٦).

برآیند کلی از نماد آتش در سروده‌ی حاوي این است که آتش، عنصری بازآفریننده و نماد رستاخیز و تولد دوباره است.

تاک و شراب نماد رستاخیز، مسیح و زندگی ابدی

خلیل حاوي، مسیح و نمودهای وابسته به او مانند صلیب، تاک و کلماتی از این دست را بارها در شعرش با هدف پرورش آرمان رستاخیز و مطرح‌نمودن اندیشه‌ی خیزش برای نجات و رهایی حقیقی به‌کار گرفته‌است. رویش تاک (الکرم) نماد حضرت مسیح (ع) و نماد زندگی ابدی، به‌ویژه اسطوره‌ی خیزش پس از مرگ شمرده می‌شود. تاک، گیاهی که به اعتبار مایکون، نماد شراب مقدس، یعنی نماد خون مسیح (ع) است که برای جاودانه‌ساختن نوع بشر بر صلیب ریخته شد. شاعر در «السندباد فی رحلته الثامنة» در چند جا از واژه‌ی «خمر» به معنی شراب و «الکرم» به معنی تاک استفاده کرده‌است؛ مانند این چند عبارت که در آن واژه‌ی «الخمر» به معنی شراب ذکر شده‌است: «لن أدَّعی أنَّ ملاکَ الربِّ/ ألقی خمرةً بکراً و جمراً أخضرا/ فی جسدی المغلولِ بالصقیع[٢٠]» (حاوي، لاتا: ٢٧٣)، «الخمر فی حلمَتِها[٢١]» (همان: ٢٨٠) و «تُعطي وتدري کلَّما أعطَت/ تَفورُ الخمرُ في الجِرَار/ بریئة جریئه/جریئةٌ بریئه/ في شفتَیها تُزبدُ الخمرُ/ وتصفُو الخمرُ في القَرار/ لن یتخَلَّی الصُبحُ عنّا/ آخر النَهار[٢٢]» (همان: ٢٨٣).

تاک «الکرم» نماد حضرت مسیح (ع) و نماد زندگی ابدی، به ویژه اسطوره‌ی خیزش پس از مرگ شمرده می‌شود. خلیل حاوي در سه بخشِ این سروده از واژه‌ی «الکرم» استفاده کرده که عبارتند از: «أطیَبُ ما تزهو به الفصول/ فی الکرم و الینبوعِ و الحقول،/ العُمرُ لن یقول/ یا لیتَ من سنین[٢٣]». (همان: ٢٧٨ و ٢٧٩)، «تزهو بأطفالٍ غصونِ الکرمِ/ والزیتونِ، جمرِ الربیع[٢٤]» (همان: ٢٩١) و «أحببتُ لو کانت یدی سیلاً،/ ثلوجاً تمسحُ الذنوب/ من عَفَنِ الأمس تنمِّی الکرمَ و الطیوب[٢٥]» (همان: ٢٩٦).

کارکرد و بیان نمادین تاک و شراب در این شعر می‌تواند بیانگر این باشد که هم و غم حاوي که در اثنای سفرهای سندباد بیان شده، قضیه‌ی امتی است که از عقب‌ماندگی رنج می‌برد و چشم به ساختن تمدنی نو دوخته‌است. این را با به‌کارگیری نماد تاک و شراب که یادآور مسیح و خیزش است، بیان می‌کند. او از جامعه‌ی عربی می‌خواهد برای مقابله با دشمن و ویرانگری‌اش به پاخیزد و با بازگشت به حقیقت خویش، جنبش و خیزش علیه دشمن داخلی و خارجی را آغاز نماید و کارکرد این دو نماد

هم، همسو با مفهوم نمادین تاک و شراب است؛ چرا که تاک درختی ملکوتی و شراب، جلوه‌ی نور، خرد و خلوص است.

آذرخش (صاعقه) و بعل نماد پیروزی و باروری

اسطوره‌ی برکت و خیزش، نزد بابلی‌ها، اسطوره‌ی تمّوز، نزد فنیقی‌ها و یونانی‌ها، أدونیس، نزد مصریان باستان، اوزورلیس، نزد ملّت‌های آسیای صغیر، آتیس و نزد کنعانی‌ها، بعل نام دارد. این اسطوره تفسیر انسانی و ابتدایی تحوّلاتی است که بر مظاهر طبیعت عارض می‌شود و همچنین تغییرات و دگرگونی‌های فصلی و به همراه آن مرگ و حاصلخیزی است؛ به این اعتبار که گیاه از مهم‌ترین عناصر زندگی است که آدمی به خاطر ارتباط آن با روزی و بقایش به آن توجّه دارد. تمّوز، همسر عشتار، خدای باروری است که هرسال در جستجوی همسرش به جهان زیرین سفر می‌کند، پس از آنکه خوکی وی را به قتل رسانده است. در غیاب هر دو قحطی و سرما در عالم زندگان راه می‌یابد و آنان را به نابودی تهدید می‌کند. برای اینکه این حادثه رخ ندهد، «ءایا» خدای بزرگ بابلی‌ها، رسولی برای نجات او می‌فرستد و با تمّوز باز می‌گردد. با بازگشت این دو، حاصلخیزی و برکت به زمین باز می‌گردد و زندگی در گیاهان و حیوانات به جریان می‌افتد. (الضاوی، ١٣٨٤: ١٤٤ - ١٤٦)

خلیل حاوي در قصیده‌ی خود، از نماد و اسطوره‌ی آذرخش و بعل استفاده کرده‌است. وی در چرخه‌ی نهم که سندباد به انتهای سفر خود نزدیک می‌شود، از تحول، نوشدن، خیزش و پیروزی دم می‌زند. شاعر، که در این سروده با سندباد یکی است، در هیأت بعل، از سفر بازمی‌گردد و تمام ناراستی‌ها و زشتی‌ها را نابود و ویران می‌کند. او نتیجه‌ی تلاش و رنج سفرهای دور و درازش را می‌بیند و در چشم‌هایش، سبزی وسیع و وهم انگیزی رخنه کرده‌است؛ «تحتلُّ عَينيَّ مروجٌ، مُدخَناتٌ/ و إلَهٌ بعضُهُ بَعلٌ خصِيبٌ/ بعضُهُ جبّارُ فحمٍ و نار[٢٦]» (حاوي، لاتا: ٢٩٠).

خلیل حاوي در این قصیده از واژه‌ی «البرق» به معنی صاعقه یا آذرخش استفاده کرده‌است. که آذرخش، نماد شراره‌ی زندگی و قدرت باروری است؛ «فما مرّ/ و ما أرسلَ صوبي رعدَهُ، بروقه[٢٧]» (همان: ٢٦٨)؛ «و اليومَ، و الرؤيا تغَنِّي في دمي/ برعشَةِ البرق و صحو الصباح[٢٨]» (همان: ٢٨٩). بار معنایی صاعقه، در راستای معنا و مفهوم خیزش و رستاخیز است. در عبارت‌های پیشین مشاهده می‌شود که از واژه‌ی صبح در کنار آذرخش استفاده شده‌است و «صبح نماد پایان ستم، روشنی، امید و آرامش است». (قبادی، ١٣٧٥: ٩٠٥)

برخی از نمادها و اسطوره‌ها مانند بعل، آذرخش، تاک و شراب، که در قصیده‌ی «السندباد في رحلته الثامنة» از آن‌ها نام برده‌شد، همگی به‌نوعی بیان‌کننده‌ی آرمان خیزش از سوی شاعر است. در مورد کاربردها و معانی گوناگون این نمادها می‌توان گفت که گاهی هدف اصلی خلیل حاوي از به‌کارگیری نمادهای دینی، طبیعی و اساطیری، دعوت ملت‌های شرق، به ویژه عرب‌ها تا خیزش فرهنگی-تمدنی است که با فراتر رفتن از روزمرگی‌ها به وقوع می‌پیوندند؛ آرمان خیزش از سوی شاعر، تصویرکننده‌ی سه نوع اندیشه‌ی متفاوت است: «اول: اندیشه‌ای که تحقق خیزش را چندان دشوار و دور از دسترس نمی‌داند و در نمادهایی مانند، باد، تمّوز (بعل) و ایشتر تبلور یافته‌است؛ دوم، اندیشه‌ای که تحقق آرمان خیزش را با تحمّل رنج و درد و مشقت و به سختی، امکان‌پذیر می‌داند که این نوع اندیشه بر مدار تطهیر از پلیدی‌ها و گناهان استوارگشته و به ویژه در نمادهایی مانند مسیح، ققنوس، صاعقه و توفان نمود می‌یابد و سوم، اندیشه‌ای که تحقق خیزش را غیرممکن و محال و نیازمند وقوع معجزه می‌داند که نمادهای خضر، لعازر و غار مبیّن آن هستند» (حیدریان شهری، ۱۳۹۱: ۱۰۱) به‌طور کلی می‌توان گفت که نمادگرایی در شعر خلیل حاوي، تلاش برای ترسیم واقعی وضعیت اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی حاکم بر شرق و به ویژه برمیهن عربی او است.

نتیجه

بین نماد و اسطوره، قرابت معنایی و کاربردی وجود دارد؛ هر دو بیانی غیرمستقیم و مبهم از مفهوم مورد نظر گوینده است و نماد کلی‌تر از اسطوره است. خلیل حاوي از نماد و اسطوره در اشعار خویش به وفور استفاده کرده و در سروده‌ی «السندباد في رحلته الثامنة» هم به این امر دست یازیده‌است. نمادها و اسطوره‌ها در این سروده هماهنگ و در راستای مفهوم کلی مدّنظر شاعر است و گویا شرایط زندگی و روزگار شاعر وی را وادار به این کار کرده‌است؛ چرا که خلیل حاوي نسبت به زندگی و وضعیّت نابسامان جامعه‌ی خویش بدبین بوده و با به کارگیری میراث گذشته و اسطوره‌ها و از آن جمله، وصف افسانه سفرهای ماجراجویانه‌ی سندباد، واقعیّت‌های تلخ جامعه‌ی آن روز را بیان کرده‌است. شاعر، اسطوره‌ی سندباد را متناسب با اغراض خود بیان کرده و از سفر هشتم وی سخن رانده‌است.

نمادهای خیزش در شعر خلیل حاوي به صورت‌های آذرخش، بعل، آتش، خورشید، زنبق، سندباد، تاک و شراب مطرح شده‌است و گاهی تحقق آن را دشوار، محال و یا با تحمل رنج و سختی امکان‌پذیر می‌داند. در این سروده، زنبق، برای رستاخیز، امید و تحوّل و خورشید برای بیداری و آزادی استعمال شده‌است. آتش به عنوان نمادی برای تطهیر، قدرت‌های مثبت، رستاخیز و تولّد دوباره و همچنین

تاک، شراب و صاعقه برای خیزش و بیداری مخاطب به‌کارگرفته‌شده‌است که در ضمن آن جامعه‌ی عربی را به جنبش و خیزش علیه دشمنان داخلی و خارجی فرا می‌خواند. حاوي وقتی از غول که نماد نیستی است، استفاده می‌کند به قیام فرا می‌خواند و به وسیله‌ی آن از کمبودهای اجتماعی، فکری و علمی جامعه و لزوم زوال وزدودن آن سخن می‌گوید. نماد جغد هم وسیله‌ای است برای اینکه خلیل حاوي از تفرقه و انزوای سرزمین‌های عربی لب به شکوه گشاید. تمساح در این سروده، نمادی از دشمن است و اشاره به خروج و دفع آن، بیانگر این است که وی به غلبه و بیرون‌راندن دشمنان از سرزمین خود امیدوار است. با وجود اینکه «السندباد» جز در عنوان در جای دیگر سروده تکرار نشده، ولی سندباد، بیان نمادینی از خودِ شاعر و در واقع همزاد اوست که حاوي در پسِ نقاب سندباد، اندیشه‌ها و آرزوهایش را مطرح می‌کند. سندباد در این سروده، عرب معاصر است که در اثنای سفرها و ماجراجویی‌هایش از دردهای فردی و اجتماعی پرده برمی‌دارد و امیدوار و پویا است.

پی‌نوشت‌ها

١- ای سرابی که با من رهسپار دریا شدی/ .../ در شهر،/ دشت غم انگیز شب، مرا در خود فرو می برد/ غبار بر درگاه اتاقم افزون می‌گردد/ من در آرزوی فرارم.

٢- خواهد آمد زمانی که زمین را در آغوش بگیرم/ و سینه اش را پاک نمایم / و بر مرزهایش دست کشم.

٣- سرمایه و تجارت خود را تباه نمودم/ و اینک چون که شاعری بشارت بر لب دارد، به سوی شما بازگشته‌ام.

٤- سفرهای هفتگانه‌ام [پایان یافت] و آنچه ذخیره بنمودم/ از نعمت خدای رحمان و تجارت/ روزی که غول و شیطان را بر زمین زدم.

٥- دیرزمانی برافروختم، پوست غول را برکندم/ و همراهان را در سرزمینم / زهر و دشنام را چونان آب دهن انداختم.

٦- سفرهای هفت‌گانه‌ام روایت‌هایی است از/ غول، شیطان و غار/ از چاره‌هایی که مهارت از پس آن بر نمی‌آید.

٧- و کاهنی در معبد بعل / افعی بدکار را پرورش می‌دهد و جغدی / راز باروری را کم کم در دوشیزگان می‌نشاند.

٨- کفن سفید پوششی بود/ که در زیرآن بهار سرمست می‌شد/ سبزه‌زاران قلبم روئید/ گل زنبق در آن جان گرفت.

٩- در جنگل‌ها و جاده‌های کوهستانی/ زنبق عریان به سمت ما خم شده/ ما آن را با لمس، گرم کردیم و با بوهای خوش معطر نمودیم.

١٠- و جشن بگیر با آن شیرینی پاکی که/ گویا در بامداد/ از پهلوهای من بیرون زده/ از زنبق دریاها سربرآورده/ آبشار را در خنده‌اش گل‌آلود نکرده‌است.

١١- لکن تمساح‌ها از سرزمین ما رفتند.

۱۲- در دریای من تمساح‌ها گم می‌شوند.
۱۳- و رؤیایی که در زیر نور خورشید می‌درخشد.
١٤- گام‌هایش خورشید را می‌شکست/ بر بلوری که سایه‌ها آن را سیراب می‌نمود.
١٥- به چشم خود دیدم در شهری/ که فریبکاری (تظاهر) و مقدس‌نمایی حرفه می‌شود / چگونه زرّینگی خورشید/ و فروغ زندگی و شادابی/ به اندوه، فسردگی و دلتنگی بدل گشت.
١٦- خورشید را نخواهم پذیرفت/ اگر نبینمتان که صبحگاهان در نیل، اردن و فرات خویشتن را می‌شویید/ از انگ خطا / هرجسمی تپه‌ای است که ریشه در خورشید دارد،/ سایه‌ای خوشایند، دریاچه‌ای معصوم.
۱۷- مجسم شو و از جسمم برگیر/ و نان و نمک/ شراب و آتش/ یکه و تنها چشم در راهم.
۱۸- موسی می‌بیند/ پتک آتشی را که شراره می‌پراکند و/ در سنگ حفر می‌کند/ فرمان‌های دهگانه پروردگارش را.
۱۹- پروردگارا، برای چه در رؤیا منتشر شده/ دودی سرخ و آتش؟
۲۰- هرگز ادعا نمی‌کنم که فرشتگان خداوند/ باده‌ای سر به مهر و اخگری سبز نهادند/ در پیکرم که در بند یخ گرفتار است(درجسم به زنجیر کشیده و فسرده‌ام).
۲۱- در پستانش شراب است.
۲۲- می‌دهد و می‌داند هر وقت عطا کند/ شراب در سبو فوران می‌کند/ پاک و جسور/ جسور و پاک/ در لبانش شراب کف بر می‌آورد/ و در ژرفای جانش صاف می‌شود/ صبح از ما دست نخواهد کشید/ در آخر روز.
۲۳- بهترین چیزی که فصول به آن می‌درخشند و خودنمائی می‌کنند/ در تاک و چشمه و دشت/ گذر عمر هرگز نخواهد گفت/ چه سال‌هایی.
٢٤- به کودکان می‌بالد و به شاخه‌های تاک/ و زیتون و اخگر بهار.
۲۵- دوست داشتم که دستم سیلی / و برف‌هایی شود که گناه‌ها را بزداید/ از تباهی و تعفن گذشته، تاک و پاکی‌ها را رشد دهد.
٢٦- چشمانم را علفزارهای تیره پر می‌کنند/ و الهه‌ای که بخشی از وی بعل حاصلخیزاست/ و بخشی دیگر غول ذغال و آتش.
۲۷- عبور نکرد/ و نفرستاد سمت من رعد و آذرخشش را.
۲۸- امروز، رؤیا در خونم نغمه سرایی می‌کند/ با لرزش آذرخش و روشنای بامداد.

منابع و مآخذ

؟، (۱۹۹۸)، **ألف ليله و ليله**، ج۲، بیروت: دار الکتب العلمیه.
اسماعیل پور، ابوالقاسم، (۱۳۸۷)، **اسطوره بیان نمادین**، چ۲، تهران: سروش.
اکبری‌زاده، مسعود و تقی‌زاده، هدایت الله، (۱۳۹۳)، «اسطوره در شعر شعرای تموزی معاصر عرب»، **ادب غنایی**، ش۲۳: ۲۷-٤٦.

بلّاطه، عیسی، (٢٠٠٧)، **ألف ليلة و ليلة (١٢٨٠ق)**، ج٣، مصر: المكتبة السعيدية.

الجندیّ، درویش، (لاتا)، **الرّمزيّة في الأدب العربيّ**، القاهرة : نهضة مصر

حاوي ، خليل. (لاتا). **الديوان**. بيروت: دارالعوده.

حیدریان شهری، احمدرضا. (١٣٩١)، «بررسی نمادهای خیزش در سروده‌های خلیل حاوي»، **لسان مبین**، ش٩: ٨٣- ١٠٤.

حیدریان شهری، احمدرضا و صدیقی، کلثوم. (١٣٩١). «نشانه‌هایی از ویرانشهر در شعر «خلیل حاوي»»، **نقد ادب عربی**، شماره٣: ٨٨- ١١٤.

رجائی، نجمه. (١٣٨٢) «حکایت سندباد به روایت نی وباد» **مجله دانشگاه فردوسی مشهد**، ش٢، شماره پی در پی ١٤١: ٣٣ - ٤٩.

رجبی, فرهاد و شکوری، طاهره. (١٣٩٤). «نحلیل «السندباد فی رحلته الثامنه» براساس الگوی سفر قهرمان کمپبل». **لسان مبین**، ش٢٢: ٤٥ - ٦٤.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (١٣٧٩). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضایلی، چ٢، تهران: انتشارات جیحون.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (١٣٨٤). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضایلی، چ٢، تهران: انتشارات جیحون.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (١٣٨٥). **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضایلی، چ٤، تهران: انتشارات جیحون.

الضاوی، احمدعرفات. (١٣٨٤)، **کارکرد سنّت در شعر معاصرعرب**، ترجمه سید حسین سیدی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

طالب زاده شوشتری، عباس و صدیقی، کلثوم. (١٣٩٢). «بررسی کهن الگوی «آنیما» و «تولد دوباره» در ذهن و زبان خلیل حاوي ». **زبان پژوهی دانشگاه الزهرا**، ش٨: ١١٨- ١٤٣.

DOI: https://doi.org/10.22051/jlr.2013.1015

عشری زاید، علی. (١٩٧٤)، «أنماط شخصية السندباد فی الشعر المعاصر»، **مجلة الثقافة العربية**، ليبيا، العدد السادس: ٥٠-٦٩

غنیمی هلال، محمد. (١٩٩٥). **الأدب المقارن**، ط٢، القاهره: دار النهضة للطبع و النشر.

قبادی، حسینعلی، (١٣٧٥)، «**تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی**»، رساله‌ی دکتری، استاد راهنما: علی شیخ الاسلامی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

قرشی، سید علی اکبر (١٣٧١) **قاموس قرآن**، تهران: دار الكتب الإسلامية.

کاسیرر، ارنست (١٣٦٧). **زبان و اسطوره**، مترجم، محسن ثلاثی، تهران: نشر نقره.

نجفی ایوکی، علی و بوجاریان، الهام. (١٣٩٣). «نقد تطبیقی اسطوره سندباد در شعر خلیل حاوي و بدر شاکر السیاب»، **ادب عربی**، ش٢: ٢٦٥- ٢٩٠. DOI: 10.22059/JALIT.2015.54210

هوک، ساموئل (بی‌تا). **اسطوره‌های خاورمیانه**، مترجم علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور، تهران: انتشارات روشنگران.

یوسفی، محمّدرضا و رسولیان‌آرانی، صدیقه، (١٣٩٢)، «نوآوری‌های سلمان هراتی در پردازش نمادهای دفاع مقدس» **ادبیّات پایداری**، ش٩: ٣٨٣-٤٠٧. https://doi.org/10.22103/jrl.2013.769

دراسة الرموز و الأساطير في قصيدة «السندباد في رحلته الثامنة» لخليل حاوي

سيد مهدي نوري كيذقاني[1]

راضية كارآمد*[2]

الملخص

خليل حاوي شاعر لبناني شهير، درس الأدب والفلسفة دراسة عميقة،راغباً في النشاطات السياسية. وهو تخرّج من الجامعة الأمريكية و جامعة كامبريج الإنجليزية. ويعدّ خليل حاوي، من الشعراء المعاصرين الذين استخدموا الأساطير في قصائدهم. ومن هنا، قد استخدم خليل حاوي في قصيدته «السندباد في رحلته الثامنة» الرموز والأساطير المتنوعة والمتأثرة بالأوضاع السياسية والاجتماعية لمسقط رأسه والبلدان العربية. في هذا المقال قد تمت دراسة توظيف الرموز والأساطير ودلالتها في قصيدة حاوي هذه بمنهج وصفي وتحليلي.ومما حصل أنّ السندباد في قصيدته هو الإنسان المعاصر و الشاعر نفسه و هو الذي يعبّر بالقصيدة هذه عن تجربته متستّراً بالقناع. والغول رمز للعدم والثورة كما أنّ الشاعر بإبراز صورة من البوم يشكو النفاق في المجتمع. وحاوي قد يعبّر عن الأعداء بالتماسيح كما يشير بالشمس إلى الحرية والصدق؛ والنار رمز للتطهير والقوى الإيجابية والبعث والولادة الجديدة. يأتي حاوي بالكرم والخمر مشيراً إلى المسيح و الحياة الأبدية؛ والبرق والبعل هما رمزان للخصب و النهوض. و يمكن القول إنّ توظيف الرمز والأسطورة جاء في هذه القصيدة متّسقا مع المفهوم الكلى للقصيدة وينمّ عن نقائص المجتمع وانحرافاته من جانب كما أنّ الشاعر يأمل بإزالة هذه النقائص و الغلبة عليها.

الكلمات الدليلية: الرمز،الأسطورة، خليل حاوي، السندباد في رحلته الثامنه.

---

[1] أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزواري، سبزوار.

[2] خرّيجة دكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزواري، سبزوار.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

The analysis of the archetype "Mask" in the anthology *Malameh Men al- Wajhe al-Ambizu-Ghelisi* by Mohammad Afifi Matar according to Carl Jung's theory

Ane Muhammad Saghali, Master of Arabic language and literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran
Hamidreza Mashayekhi[1], Associate professor of Arabic language and literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran

Received: 16-01-2022 Accepted: 15-02-2022

Introduction: The term analytical psychology, which is one of the new terms in psychology, was first used by the famous European psychiatrist, Carl Jung. As a prominent psychologist, he looked deeply into the layers of the psyche and used this term to distinguish his theories and treatment method from the psychoanalytic theory of Sigmund Freud. As the time went on, analytical psychology went beyond the field of psychology due to its efficiency and entered the field of literature, and the works of many poets and writers were criticized in order to know their views and thoughts. A solid bridge of communication was also formed between literature and psychology. As a result of the relationship between them, a new type of criticism was created, the basis of which is the psychological critique of Jung's archetypes, and its origin is the collective unconscious learning of mankind, which has been stored in the unconscious mind of man for many years. Therefore, it is called archetypal criticism or mythic criticism, which is regarded as one of the new fields of literary criticism. For the first time, it was formed in the Western literature, but it was also noticed in the Middle Eas later. The criticism of archetypes was first raised in 1934 based on Carl Jung's theory of the unconsciousness self and with the publication of archetype designs in poetry by Maud Bodkin. It is one of the literary criticisms that use the theory of Carl Jung to criticize and psychologically analyze the collective unconscious mind of mankind. Thus, new horizons in criticizing literary works were presented to the researchers, and many patterns for the human psyche, such as mask, shadow, anima, animus and self were defined. The mask is one of his important archetypes, which is very important for self-realization and personality development. It actually refers to the external aspect of a person's personality, which is shown to the society, and is indicative of a kind of psychological desire. That is, the person wants to hide his individual nature from others, which is actually the person's external false personality, not his true personality. This is because the society and the difficult conditions governing it impose such a defense mechanism on the individual to make them feel safe and comfortable. Muhammad Afifi Matar, a contemporary Egyptian poet, is one of those who, considering the severe political and social suppression prevailing in the Arab society, inevitably took refuge in his collective unconscious and turned to this psychological technique to express his critical opinions. His critical poems arise from his concern about the deplorable state of society and opposition to the wrong policies

[1] Corresponding Author Email: Mashayekhih@umz.ac.ir

of the rulers. By exploring and studying his poems, one can understand its hidden aspects. His poems have a direct connection with the collective unconscious, and they have a significant effect on the awakening of the Arab society against the dictators and colonialists. Afifi Matar is one of the most diligent Arab poets who have never backed down from advancing and realizing their goals. Even during his exile, considering that his poems have political contents, he tried to put masks on his own face and the face of the rulers, his country, and free men. He did it to show them as they are not or introduce them as less or more than what they are and to deepen everyone's attitude on them.

Methodology: Due to the fact that this archetype originates from human nature and is one of the common features of many people, especially poets, it usually manifests itself in literary creations and finds a more objective expression in poetry. Therefore, the subject was studied through a descriptive-analytical method.

Results and discussion: The present essay investigates the archetype of the mask and its manifestation in different forms and how its positive and negative consequences are manifested in the poems of the anthology *Malameh Men al-Wajhe al-Ambizu-Ghelisi*. In addition to discovering the beauty of this valuable work, this research revealed how adaptable the archetype is according to Carl Jung's opinions and how this psychological technique has manifested itself in the poet's collective unconscious.

Conclusion: The result of the research shows that, considering the political and social suppression prevailing in the Arab society and the poet's effort to enlighten and raise awareness among the people, this psychological technique can be used extensively in a beautiful way in the form of negative masks to reveal the acts of oppressors. It can also be used in positive and negative ways for other purposes. The technique of using masks is outstanding in that it shows the adherence and commitment of the poet who is responsible and conscientious and uses his mental strength to fulfill his social roles. Generally, there is no practical solution to overcome the negative consequences of such masks. Rather, it is enough to express the subject. It is clear that the poet has fulfilled his responsibility to a certain extent in order to make the society understand, make the youth aware of the oppression and suppression in the society, and awaken them to struggle with oppression and achieve freedom.

Keywords: Critique of archetypes, Mask, Jung, Mohammad Afifi Matar, *Malameh Men al- Wajhe al-Ambizu -Ghelisi*

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل کهن‌الگوی «نقاب» در دیوان «ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ» محمد عفیفي مطر مطابق با نظریه‌ی کارل یونگ

آنه محمد سقلی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران
حمیدرضا مشایخی[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده علوم انسانی دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۱۰/۲٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۱/۲٦

چکیده

نقد کهن‌الگویی که نخستین بار در سال ۱۹۳٤ با انتشار طرح‌های کهن‌الگویی در شعر، توسط ماد بودکین مطرح شد؛ از جمله نقدهای ادبی است که با بهره‌گیری از نظریه‌ی کارل یونگ، ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر را مورد نقد و تحلیل روان‌شناختی قرار می‌دهد و برای روان شخصیتی هر انسان، الگوهای زیادی من جمله: نقاب، سایه، آنیما، آنیموس و خود تعریف نموده است و نقاب یکی از این کهن‌الگوهای مهم اوست که برای رسیدن به خود و تکامل شخصیت، بسیار حائز اهمیت می‌باشد و آن درواقع به جنبه‌ی بیرونی از شخصیت فرد اطلاق می‌شود که آن را به جامعه نشان می‌دهد. با توجه به این‌که این کهن‌الگو از وجوه مشترک بسیاری از انسان‌ها به‌ویژه شعرا به‌شمار می‌رود و در شعر، نمود عینی‌تری دارد؛ بنابراین جستار حاضر، به بررسی کهن‌الگوی نقاب و نمود آن در اشکال مختلف و چگونگی خودنمایی تبعات مثبت و منفی آن در اشعار یکی از شعرای معاصر مصر به نام محمد عفیفی مطر در دیوان ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ وی می‌پردازد. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که از یک سو، با توجه به شرایط خفقان سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه‌ی عرب و تلاش شاعر برای روشنگری و آگاهی مردم، این تکنیک روان‌شناختی به نحو زیبایی در ابعاد گسترده به شکل نقاب‌های منفی برای هویدا ساختن ظالمان و نیز به شکل‌های مثبت و منفی، برای اغراض دیگر از جمله وطن، تبلور برجسته‌ای دارند و از نیروی روانی نقاب‌ها جهت ایفای نقش‌ها و مسؤولیت‌های اجتماعی بهره جسته است و از سوی دیگر، عموماً راه حل عملی برای گذر از تبعات منفی این‌گونه نقاب‌ها مشاهده نمی‌شود؛ بلکه در حد بیان موضوع بسنده می‌شود.

کلید واژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، نقاب، یونگ، محمد عفیفي مطر، ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ.

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Mashayekhih@umz.ac.ir

مقدمه

روان‌شناسی تحلیلی که نخستین بار توسط کارل یونگ به کار برده شد، با گذر زمان از عرصه‌ی روان‌شناسی، وارد میدان ادبیات شد و ارتباط محکمی میان ادبیات و روان‌شناسی شکل گرفت که باعث ظهور نقد روان‌شناختی شد که اساسِ نقدِ آن را کهن‌الگوهای یونگ تشکیل می‌دهد و منشأ آن، آموخته‌های ناخودآگاه جمعی بشر است که در طی زمان‌های طولانی در ضمیر ناخودآگاه بشر ذخیره شده است. «یونگ اعتقاد دارد که هرکسی با یک سرمایه‌ی اندرونی که حاصل تجربیات نسل‌های گذشته است، پا به عرصه‌ی جهان می‌گذارد. او این معلومات را که از نیاکان به ارث رسیده است، آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو تعبیر می‌کند» (سیاسی، ١٣٨٤: ٥٥ و٥٦). برجسته‌ترین کهن‌الگوهای یونگ عبارتند از: نقاب، سایه، آنیما، آنیموس و خود که در آثار ادبی، نمود بیشتری دارند. بر اساس دیدگاه یونگ از میان کهن‌الگوها، نقاب و سایه از جایگاه خاصی جهت رسیدن به «خود» و وحدت شخصیت برخوردار است (شولتز و شولتز، ۱۳۹۰: ۱۱۵) و در مقایسه با سایر کهن‌الگوها، نقش بیشتری دارد. نقاب دارای دو وجه است: اولی، وجه مثبت؛ یعنی شخص در بسیاری از موارد، کاستی‌های خود را اصلاح کرده و با آمادگی در اجتماع، ظاهر می‌شود و زمینه‌ی پیشرفت خود را فراهم می‌سازد و دومی، وجه منفی؛ که به جای ایفای نقش، به خودِ آن نقش، تبدیل می‌شود. در واقع نقاب، بیانگر شخصیتِ واقعی شخص نیست؛ بلکه تصوری است که از او می‌شود. از آن‌جایی‌که کهن‌الگوها، اختصاص به قوم خاصّی ندارد و ناخودگاه جمعی بشر، قابلیت انطباق در هر فردی را دارد (مشایخی و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۰ و۹۱)؛ این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و با رویکردی انتقادی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و مفاهیم روان‌شناختی یونگ در صدد است به بررسی کهن‌الگوی نقاب در دیوان ملامح من الوجه الأمبیذوقلیسیّ محمد عفیفی مطر بپردازد تا آشکار کند که چگونه این تکنیک روان‌شناختی در ضمیر ناخودآگاه جمعی شاعر بروز می‌کند و شاعر به کدام جنبه‌ی مثبت و یا منفی این کهن‌الگوی روان‌شناختی، اهتمام بیشتری دارد؟ زبان شعر در دیوان مذکور علی‌رغم سادگی، دارای پیچیدگی خاصی در معناست که شاعر به‌خاطر شرایط امنیتی و سیاسی به آن گرایش پیدا کرده تا بتواند ورای واژگان مغموض، اندیشه‌های خود را بیان کند و از لحاظ اجتماعی نیز برخاسته از نگرانی شاعر از وضع اسفناک جامعه و مخالفت او با سیاست‌های غلط حاکمان است. «عفیفی مطر مسائل و اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور مصر را در قالب اشعار بیان می‌دارد. اسطوره، حکایات تاریخی، داستان‌های عامیانه و خرافی و اندیشه‌های فلسفی، لایه‌های سطحی و اولیه‌ی شعر او را تشکیل می‌دهد که مقصود نهایی و غرض اصلی وی را در خود می‌پوشاند و با پیوند میان گذشته و حال، واقعیت‌های جامعه‌ی معاصر خود را به تصویر می‌کشد» (حمدي، ۲۰۱۰: ۱).

پیشینه‌ی پژوهش

بابررسی در پایگاه‌های گوناگون علمی، هیچ پژوهشی به دست نیامده که همخوانی کامل با موضوع مورد بحث داشته باشد و تاکنون تحقیقی با عنوان بررسی کهن‌الگوی نقاب در دیوان ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ محمد عفیفی مطر، مطابق با نظریه‌ی کارل یونگ با روش نقد روان‌کاوانه انجام نگرفته است.اینک به برخی از پژوهش‌ها پیرامون این شاعر اشاره می شود:

۱- مقاله‌ی «فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمّد عفيفي مطر» نوشته‌ی فریال جبوري غزول که در مجله‌ی الفصول در سال ۱۹۸٤ در مصر به چاپ رسیده است. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده، ضمن بررسی معانی غامض در شعر محمّد عفيفي مطر، خوانندگان را به فحوای عمیق معانی رهنمون می‌سازد و در این راستا تلاش می‌کند تا اسلوب‌های بدیعی را در اذهان خوانندگان برای درک جامع معانی شعر ترسیم کند و نگرش‌ها و دیدگاه‌های نوینی را از زوایای جدید، پیش روی محققان قرار می‌دهد.

۲-مقاله‌ی «هنجارگریزی معنایی قرآن در شعر محمد عفیفی مطر» نوشته‌ی ابراهیم اناری بزچلوئی و همکاران که در مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۵، ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. نتیجه‌ی این پژوهش حاکی از آن است که شاعر جنبه‌های ادبی آیات را با متون شعری خود درهم آمیخته و تصاویری بدیع، فراروی مخاطب خویش قرار می دهد. او با الهام‌گیری از ساختار و ظرافت‌های به کاررفته در بافت روایی آیات و نیز متأثر از حافظه‌ی ذهنی خود، در سرودن اشعار خویش در تعامل و ارتباط مستقیم با قرآن کریم است.

۳-کتاب الخطاب التّربويّ في شعر محمد عفيفيّ مطر نوشته‌ی «ابراهیم حسن حسین» که در سال ۲۰۱۷ توسط دار العلم و الایمان در مصر به چاپ رسید. نویسنده در این کتاب پیام‌های تربیتی را در اشعار عفیفی مطر مورد بررسی قرار داده و می‌کوشد تصویری نوین از نگرش‌های تربیتی وی و ابعاد آن را به علاقمندان این حیطه معرفی نماید.

٤- مقاله‌ی «موشرات سيميائيه في شعر محمد عفيفي مطر قصيده مكابدات كيخوتيه نموذجاً» نوشته‌ی حامد پورحشمتی درگاه و همکاران که در مجله‌ی پژوهش در زبان و ادبیات عربی شماره‌ی ۲۰، دوره‌ی۱۱: ۱۳۹۸ به چاپ رسیده است؛ نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که شاعر برای دستیابی به ویژگی‌های بیانی در شعر مورد نظر، بیشتر واژگان را از زبان روزمره به عاریت می‌گیرد و از یک سو به دنبال کاهش تأثیر زبان مجازی مبهم است و از سوی دیگر از بیان مستقیم، فاصله می‌گیرد؛ اما یک سری تضادها را با ایجاد شکاف بین واقعیت ملموس و ادراکات ذهنی بیان می‌کند.

با وجود پژوهش‌های یاد شده، پژوهش حاضر، قصد دارد اشعار عفیفی مطر در دیوان ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ را بر اساس الگوی روان‌شناختی نقاب، بررسی نموده، ابعاد دیدگاه او را در این زمینه با کمک مطالعه‌ی اشعارش، ارزیابی کند و به این مهم، دست یابد که چقدر در ادبیات این شاعر، تأثیرگذار بوده و به تصویری عینی از شخصیت انسان‌ها از دیدگاه عفیفی مطر با توجه به ناخودآگاه جمعی، دست یابد و پیامدهای این کهن‌الگو را بر جوامع انسانی مورد بررسی قرار دهد.

یونگ و کهن‌الگوها

یونگ با کاوش در اعماق روانِ انسان و بررسی کنش و رفتار انسان‌ها با توجه به اسرار روان آدمی و ناخودآگاه جمعی، مکتب جدیدی با عنوان روان‌شناسی تحلیلی یا ژرفناشناسی را بنیان نهاد. او محتویات ناخودآگاه را منشأ وضع و حالی برای انسان می‌داند که رفتارهای آدمی را تعیین می‌کند. (یونگ، ۱۳۷۰: مقدمه) او با تأثیرپذیری از عرفان هندی، فلاسفه‌ی اشراقی و مُثُل افلاطونی، اعتقاد به کهن‌الگوها دارد که با ماهیت جهان‌شمول در طول تاریخ بشری در ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان، اندوخته شده و از میان آن‌ها، نقاب از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

نقاب

نقاب واژه‌ای یونانی است و در اصل، صورتکی است که بازیگران یونان باستان بر چهره می‌زدند و با آن نقش‌های متفاوتی را بازی می‌کردند و در اصطلاح، قیافه‌ای است که انسان با آن در جامعه ظاهر می‌شود و در واقع این اجتماع است که با آداب و رسوم و سُنن خود، چنین قیافه‌ای را بر او تحمیل می‌کند تا در انظار جامعه ظاهر شود. نقاب اجتماعی، چون پوسته‌ای از وجود انسان محافظت می‌کند و به دلایل مختلف به این پوسته‌ها نیاز دارد و این دلایل برای هریک از انسان‌ها متفاوت است. در واقع نقاب شخصیت اجتماعی افراد قلمداد می‌شود و می‌توان آن را به نقش هم ترجمه کرد. از دیدگاه کارل یونگ سیستم فردی، جریان تطابق و انطباق است؛ روشی است که فرد از آن طریق با جهان بیرون مواجه می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ٧٦) و «چیزی است که ما در تماس با دیگران بر چهره می‌زنیم و ما را به گونه‌ای که می‌خواهیم در جامعه ظاهر شویم، نشان می‌دهد و بدین‌ترتیب نقاب ممکن است با شخصیت واقعی ما مطابقت نکند» (شولتز و شولتز، ۱۳۹۰: ٤٩٥). نقاب مانعی بزرگ در راه انسان شدن است و از ابزار خود واقعی ممانعت به عمل می‌آورد. باید به آن سوی نقاب رفت و ماسک‌های دروغین را کنار زد تا انسان واقعی تولد یابد. نقاب‌ها به منزله‌ی لایه‌های گرد و خاک هستند که بر روی صفحه‌ی تلویزیون می‌نشینند و موجب پخش تصویری مبهم و غیرشفاف از

آن می‌شود. خویشتنِ واقعیِ انسان لابلای حجاب‌های تحمیلی که از محیط خود دریافت می‌کند، گم می‌شود و در نتیجه انسان خودی را به نمایش می‌گذارد که خود واقعی او نیست؛ بلکه یک خود بر اثر موقعیت‌های اجتماعی ایجاد می‌شود و ریشه در ناخودآگاه دارد (شریعت‌باقری و عبدالملکی، ۱۳۸۷: ١٤). کهن‌الگوی نقاب که منشأ آن، روان ناخودآگاهِ جمعی بشر است، تقریباً قدمتی صد ساله دارد و تنها مختص شعرای معاصر نیست و شامل شعرای قدیم نیز می‌شود؛ اما با توجه به این‌که اشعار انتقادی شاعران معاصر، ناشی از اعتراض آن‌ها به شرایط نابسامان جامعه و مخالفت با سیاست‌های نادرست و نیز بیداری آن‌ها در برابر حاکمان دست‌نشانده و استعمارگران است، نمود بیشتری دارد؛ به عنوان مثال، نازک الملائکه از طلایه‌داران شعر نو عربی، نقاب‌های عفت و عدالت حاکمان را که در ورای آن، شروع به غارت اموال مردم می‌کنند، این‌گونه بیان می‌کند: «و نُفُوسٌ وَضیعةٌ تَسلبُ العابرَ / حِلماً أو رَغبةً أو قلباً / و نفوسٌ أحطُّ تؤمنُ بِالعفّةِ / و العدلُ ثمّ تَسرقُ شعباً» (الملائکه، ۱۹۹۷: ٤٢٥).

محمدعفیفی مطر

عفیفی مطر (۱۹۳۵) دانش‌آموخته‌ی فلسفه و از مخالفان سرسخت انور سادات بود و سال‌ها در تبعید و زندان به سر برد تا این‌که در سال ۲۰۱۰ از دنیا رفت (شحاتة، ۲۰۰۲: ۱۳ -۱۷). او در شعر، بیشتر به شاعران لبنان از جمله آدونیس گرایش داشت و به شدت تحت تأثیر تجربیات فکری و روحی محمود حسن اسماعیل قرار گرفته است (بدرنصار، ۲۰۱۰: ٦). او شاعر متعهدی است که نگرانی از وخامت اوضاع، وطن دوستی، انزجار از حاکمان، شیوع فقر از ویژگی‌های عمده اشعارش است و اوضاع سیاسی و اجتماعی کشورش را به شیوه‌ی رمزآلود در اشعار خود بیان می‌کند. اشعار عفیفی مطر در نوع خود، جدید و بی‌همتاست و جزو شاعرانی است که ارتباط تنگاتنگی با دیگر متون عربی از جمله قرآن مجید، شعر قدیم عرب، نوشته‌های عارفانه و فلسفی و شعر معاصر به‌ویژه اشعار محمود حسن اسماعیل دارد و آن‌ها را در دو حوزه‌ی اصلی دایره‌ی الفاظ و واژگان زبانی و دیگری درآمیختن با طبیعت مصر و زندگی روستایی به کار برده است (همان: ٦). او در دیوان «ملامح من الوجه الأمبیذوقلیسیّ» از اندیشه‌های امیدوکس تأثیرپذیرفته و از زبان این فیلسوف، اوضاع نابسامان مصر را با مهارتی خاص تشریح می‌کند و میان حس شاعری و حس عارفانه‌ی صوفیان، تعادل صحیحی را برقرار می‌کند و این امر باعث شد که برخی منتقدان به وی لقب (نفری شعر نوی مصر) بدهند (فراهانی، ۱۳۹۰: ۲۹).

نمودهای نقاب در اشعار محمدعفیفی‌مطر

در اشعار عفیفی مطر، واژگانی یافت می‌شود که مطابق با کهن‌الگوی نقاب یونگ است. وی در برهه‌ی خاصی از زمان زندگی می‌کرد که عوامل دست‌نشانده‌ی بیگانگان بر مصر حکومت می‌کنند و نتیجه‌اش چیزی جز فقر، سرکوب و تشدید جوّ خفقان نبوده است. او بخشی از نابسامانی‌ها را مربوط به حاکمان و بخشی دیگر را مربوط به مردمانش می‌داند که از روی ترس، ذلت و خواری را می‌پذیرند.

نقاب‌های مثبت

یونگ برای نقاب، هم نقش مثبت و هم منفی قائل است. او معتقد است که انسان برای سازگاری با نقش‌های خود و بهتر عمل نمودن به آن‌ها، نقاب به چهره می‌زند و با آن، نقش خود را ایفا می‌کند و این همان وجه مثبت نقاب است. بنا به اعتقاد یونگ، اگر نقاب برای سازگاری با جامعه باشد، بدون خطر خواهد بود؛ اما اگر شخصیت در نقاب گم شود و فرد، تنها به فکر ایفای نقش باشد، خطرناک خواهد بود (محمدی و اسماعلی‌پور، ١٣٩١: ١٥٩).

نقاب اعتراض

عفیفی مطر با اطمینان به این موضوع که با سکوت در مقابل مستکبران نمی‌توان راه سعادت را پیمود، راه اعتراض را در پیش می‌گیرد و در شعر «التحام الظل بالظل» از ضمیر متکلم‌وحده استفاده می‌کند و همسو با مردم کشورش، فریاد عدالت‌خواهی سرمی‌دهد که این حرکت، نوعی هم‌ذات‌پنداری شاعر با هم‌وطنانش است تا ضمن آشناکردن مخاطبان با واقعیات ناگوار کشورش، اظهار هم‌دردی و شفقت خود را به نمایش گذارد:

«كنتُ صراخَ اللّحمِ تحتَ السّوطِ / و شهقةَ الرّفضِ إذا تَقَطَّعَت مسافةُ الكلامِ / بالسّيفِ أو شعائرِ الإعدامِ / كنتُ احتجاجَ الضّوءِ و الظّلامِ / و ثغرةً تمرقُ منها الرّيحُ / لليائسينَ مِن أرغفةِ الولاةِ / و الخائفينَ مِن ملاحقاتِ العسسِ الليليِّ / أو وشايةَ الآذانِ في الجدرانِ[1]» (عفیفی مطر، ١٩٩٨: ٤٤١).

اغلب خالقین آثار ادبی، علی‌رغم ناآگاهی از تکنیک‌های روان‌شناختی، به این جنبه از روان خود پناه برده و تحت تأثیر آن، شروع به خلق آثار کرده‌اند و با بهره‌گیری از عناصر زیباشناختی شعر (استعاره، تشبیه و کنایه) که جزء جدایی‌ناپذیر از ساختار شعر هر شاعری است، تمام تلاش‌های خود را صرف کرده‌اند که شعرشان از یک سو، خالی از هنجارگریزی معنایی نباشد تا بتوانند اهداف

خود را همراه با تصویرپردازی‌های زیبا به مخاطبان بفهماند و از سوی دیگر، حاوی غموض و دوراندیشی باشد که مامنی را فراسویش احساس کنند. شاعر از شرایط جامعه‌ی مصر، بسیار ناراضی است و از واژگان «صراخ اللحم» و «شهقة الرفض» استفاده می‌کند که بیان‌گر اعتراض او نسبت به دشواری شرایط است و علت به کارگیری «اللحم» در نقاب «صراخ اللحم» به‌خاطر وضعیت بد جسمانی مردمانش است؛ گویی از وجودشان در اثر ظلم، چیزی جز تکه‌های گوشت باقی نمانده؛ اما نقاب «شهقة الرفض» نیز نشانه‌ی عزم راسخ او برای تغییر در وضعیت بد جامعه است. شاعر در ادامه، همراه نقاب مثبت «الضوء»، نقاب منفی «الظلام» را برای ترسیم فضای خفقان ذکر می‌کند؛ درباره‌ی مقارنه‌ی دو نقاب مثبت و منفی و حتی تقدم روشنایی بر تاریکی می‌توان گفت که او روزنه‌ی امیدی را در فضای خفقان، جستجو می‌کند و با نگاهی دقیق به ادامه‌ی شعر، واضح به نظر می‌رسد که او نسبت به آینده‌ی کشورش، امیدوار است؛ زیرا که دو نقاب «ثغرة» و «الریح» را در کنار یکدیگر ذکر می‌کند. «الریح» در حقیقت، وزش نسیم آزادی و عدالت و «ثغرة» روزنه‌ی امیدی است که شاعر آرزو دارد در آینده‌ی کشورش رخ دهد و تقدم نقاب «الریح» بر نقاب «ثغرة» گویای آن است که وزش نسیم آزادی و عدالت، زمانی مهیا می‌شود که نور امید در دل‌های مردم، تلالو کند. عفیفی مطر، زبان شعر را از حالت هنجار به ناهنجار مبدل می‌کند تا خوانندگان را از طریق زیبایی کلام به مفهوم آن معطوف سازد و می‌داند که زبان شعر در صورت آمیختگی با آرایه‌های زیباشناسی، توجه خوانندگان را به موضوع، دوچندان می‌کند. او در گام نخست، برای نشان دادن شدت قساوت حاکمان، از نقاب منفی «السوط» بهره می‌گیرد که جزء ادوات رام‌ساختن حیوانات به‌حساب می‌آید و درباره‌ی علت به کارگیری چنین نقابی، واضح به نظر می‌رسد که شاعر به دلیل مشاهده‌ی ظلم‌هایی که چون تازیانه بر پیکره‌ی جامعه نواخته می‌شود و حاکمان در راستای حفظ کرسی قدرت، حقوقی در حد چارپایان برای مردم قائلند، از این نقاب، بهره جسته و نقاب‌های منفی «السیف» (شمشیر) و «الإعدام» را در کنار یکدیگر به عنوان زبانِ زور حاکمان برای بقای در حاکمیت به کار می‌برد. بالاخره شاعر در پایان شعر، نهایت ذکاوت خود را در استفاده از تصاویر و تشبیهات و آرایه‌های ادبی (کنایه و مجاز) به کار می‌بندد و از نقاب‌های منفی «ملاحقات العسس اللیلي» و «وشایة الآذان» استفاده می‌کند که هر کدام علاوه بر این‌که به نوعی وخامت اوضاع کشور را به تصویر می‌کشد، گویای هراس حاکمان از بیداری و جنبش‌های مردمی است. «ملاحقات العسس اللیلي»، اِعمال تشدید فضای امنیتی در کشور و «وشایة الآذان» نیز بیانگر تحت نظر بودن مردم است.

نقاب پرندگان آزاد

عفیفی مطر از یک سو با علم به این‌که می‌تواند با استفاده از ظرفیت عظیم جوانان، مقدمات رشد و تعالی کشور را فراهم سازد و از سوی دیگر، ناگزیر به پنهان‌کردن ابعاد فکری خود است؛ در گام نخست در ایفای اهداف خود از زبان هنجار خارج می‌شود تا با گذر از سیاق و معیار متداول، امنیتی را برای خود خلق کند و در گام بعدی، خوانندگان و جوانان را با خلق هنرمندانه‌ی آرایه‌های زیباشناسی به تفکر وا دارد تا ضمن ترغیب و تقویت روحیه‌ی آن‌ها، به هدف خود نزدیک‌تر شود.

«بأقمارِ عينَيكِ أرضَى، و في رعشةِ الصّوتِ لونُ السّماءِ / و أطيارُكِ الخضرُ مازلنَ يُنشِدنَ شعرَ اللِّقاءِ / فَينهشنَ قلبي، علّقنَهُ في ثواني المساءِ / يؤرجحُه الصّمتُ عبرَ الثّواني .. / بأرجوحةِ الصّمتِ تهتزُّ أثمارُ لحمي / و في الصّدرِ أطيارُ ماءٍ، عِشاشٌ غماميّةٌ / خَرَّبَتها فصولُ الدُّخانِ / فلاتسكبي صوتَك الرّطبَ فوقَ الزّمانِ التّرابيِّ[۲]» (عفيفي مطر، ۱۹۹۸: ۱٤۹).

مقصود شاعر از استعاره‌ی خارق‌العاده‌ی «أطيار الخضر» در شعر "وطن في عينين"، افراد آزاده‌ای است که برای آزادی و استقلال وطنِ خود، از هیچ تلاشی مضایقه نمی‌کنند. شاعر از روان‌شناسی رنگ که با امعان نظر، نوعی ظریف از نقاب به‌شمار می‌رود، نیز بهره می‌گیرد؛ رنگ سبز، معانی تجدید حیات، آزادی و آبادانی را در ذهن تداعی می‌کند. او جوانان را با رنگ سبز می‌آورد که نشان دهنده‌ی امید مضاعف برای به ثمر رسیدن راه آن‌هاست. شاعر مجدداً در ادامه، جوانان کشورش را با نقاب «أطيار ماء» مورد خطاب قرار می‌دهد و در آن از واژه‌ی «ماء» (آب) که نماد پاکی و حرکت است، بهره می‌گیرد؛ در واقع ذکر نقاب‌های «أطيار» و «ماء» از دیدگاه عفیفی مطر، بیانگر اعتمادِ راسخ و ارتباطِ شفافِ میان پاکی و حرکت جوانان با آینده‌ی مطلوب کشورش است. شاعر در این شعر، شرایط دشوار زندگی در آن برهه از زمان را با نقاب منفی «أرجوحة الصّمت» تشریح می‌کند. «أرجوحة الصّمت» در حقیقت، تصویرگر فراز و نشیب‌های زندگی هم‌وطنانش در فضای خفقان شدید امنیتی است. او بار دیگر با بهره‌گیری از تکنیک بلاغی تشبیه و استعاره، ذکاوت خود را در خلق تصویرسازی به نمایش می‌گذارد و بالارفتن و پایین آمدن الاکلنگ را به پستی‌ها و بلندی‌های زندگی مردم تشبیه می‌کند که در آن تشدید تدابیر امنیتی، حکم‌فرمایی می‌کند. عفیفی مطر در گام بعدی با واژه‌ی «أثمار لحم» دستاورد ارزشمندش را در طول زندگی و در آن شرایط دشوار به تصویر می‌کشد. با در نظرگرفتن سیاق معانی، به وضوح مشخص می‌شود که مقصود وی از آن دستاورد، چیزی جز ارمغان آزادی نیست. او از اندوه جوانان، آگاهی دارد و قلب‌های آزرده‌ی آن‌ها را با واژه‌ی «عشاش غمامية» ذکر می‌کند که ناشی از فقدان آزادی است. او در نقاب «فصول الدخان» نیز به اوضاع بحرانی جامعه‌ی مصر و پیامدهای ناشی از آن، اشاره می‌کند؛ «فصول» نمادی از تحول و دگرگونی

و «الدخان» هم نمادی از تیرگی و وخامت است و این‌گونه علت به‌کارگیری چنین نقابی از دیدگاه عفیفی مطر، قابل درک می‌باشد که او به گسترش فساد در جامعه‌ی عربی و خودکامگی عمّال قدرت، اشاره می‌کند که زمینه‌ساز تکوین جنبش‌های اعتراضی مردم است. شاعر اعتقاد دارد که تمام این تحولات چون شعله‌های آتشی است که آرامش را در کشور مختل می‌کند. عفیفی مطر در ادامه‌ی شعر، فغان‌های مردم را با نقاب «الصوت الرطب» ذکر می‌کند که با بغض‌هایشان، آمیخته شده و «الزمان التّرابيّ» هم بیانگر فرصت‌های از دست رفته است. شاعر زمان تلف‌شده را که می‌توانست مفید باشد، چون خاکی می‌داند که نمادی دو پهلو است و نقطه‌ی مقابل هم قرار دارد؛ نماد برکت و ارزش و نماد بی‌ارزشی. بدین معنا که وقت هرچند ارزشمند باشد، در صورت هدررفتن، کاملاً بی‌ارزش می‌گردد. عفیفی مطر اعتقاد دارد که اشک ریختن برای زمانی که ارزشش درک‌نشده، هیچ فایده‌ای ندارد؛ پس بایستی دنبال خلق فرصت‌های مناسب گشت تا بتوان آن زمان‌های هدررفته را جبران کرد تا کشور به تحولات سازنده‌ای دست پیدا کند.

نقاب‌های هدایت‌گری و صلح

رسالت شاعری از دیدگاه عفیفی مطر، رسالتی مقدس است که وظیفه‌ی آگاهی جامعه را بر عهده‌دارد و احساس شاعر را در راستای بیان نیازهای واقعی جامعه می‌داند؛ چرا که شاعر با زبان شیوای شعری می‌تواند کاملاً مؤثر باشد و تا اعماق وجود آدمی، نفوذ پیدا کند. او شاعری آرمان‌گرا است؛ به طوری- که هدایت جامعه در خط سیر اسلام از جمله مقاصد والای او و پیشبرد مردم به سوی حیات طیّبه از منویات متعالی درونی اوست؛ لذا در شعر «خطوات مقتلعة» خود را با نقابی متفاوت از نقاب‌های دیگر که نقابی اسلامی است و گویای میزان آگاهی او و از نیازهای عقیدتی جامعه می‌باشد، معرفی کرده و آن نقاب «هدایت‌گری» است: «رأيتَني في القمرِ الّذي يطلعُ مِن أغفلةِ المصاحفِ الكوفيّةِ / مكرَّراً في البقعِ الباهتةِ الّتي ترقصُ في / زخارفِ المنمنماتِ و المقرنصاتِ و القبابِ/ رأيتني منكسرَ الحرابِ / أطاردُ الغزالةَ الّتي أطلَقَها الرسّامُ في السَّجادةِ الأليفةِ / منسحقاً على قصائدِ العرارِ[٤] و الأراكِ[٣]» (عفيفي مطر، ١٩٩٨: ١٠٦ و ١٠٧).

مقصود شاعر در این شعر از «القمر» (ماه)، هدایتِ گمرهان در ظلمات شب است و به‌خاطر این‌که در ادامه‌ی آن، واژه‌ی «المصاحفِ الكوفية» (قرآن‌های کوفی) ذکرشده، بدون تردید می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که ارشاد دینی و حرکت اجتماع در صراط مستقیم، دغدغه‌ی شاعر در این شعر است که با در کنار هم قراردادن این دو واژه و با استفاده از ضمیر متکلم وحده که هم‌ذات‌پنداری خود با هم‌وطنانش را به نمایش می‌گذارد، ذره‌ای از هدف خود، عقب‌نشینی نکرده و هم‌چنان به پیش

می‌رود و برای این مدعا می‌توان گفت که او در ادامه‌ی شعر از نقاب «منکسر الحراب» (شکننده‌ی ابزار جنگی) که به معنای برپادارنده‌ی صلح است، بهره گرفته و درباره‌ی علت تقدم نقاب هدایت بر نقاب صلح می‌توان بیان کرد که صلح و امنیت واقعی، زمانی حکمفرما می‌شود که مردم جامعه، هدایت یافته در صراط الهی باشند. شاعر در گام بعدی، نخست برای بیان مظلومیت مردم کشورش که اسیر آتش‌افروزی‌ها و زیاده‌خواهی‌های حاکمان شده‌اند، از نقاب «الغزالةَ» (آهو) بهره می‌گیرد، سپس کانون گرم خانواده‌ها و روابط دوستانه و مملو از عواطف میان مردم را نیز با نقاب «عرار و اراک» بیان می‌کند که با تعمق در فحوای شعر، چنین برداشتی از این دو واژه، دشوار به نظر نمی‌رسد و به راحتی قابل درک است که عفیفی مطر با بهره‌جویی از واژه‌ی «منسحقاً» در کنار نقاب «عرار و اراک»، سعی در ترسیم فضای اختناق و اضطراب جامعه خود را دارد که حاکمان با قلع و قمع و سلب امنیت هم‌وطنانش، مسبب واقعی به مخاطره انداختن جان و مال مردمند.

نقاب‌های منفی

نقاب در وجه منفی، چهره‌ی شخصیت بیرونی فرد است، نه شخصیت بیرونی او. فرد برای پوشاندن واقعیت درونی خود با چهره‌ای مجعول در جامعه ظاهر می‌شود و هدف از به کارگیری آن، اختفای ماهیت درونی و تأثیر گذاری بر دیگران است و با این تعریف می‌توان این‌گونه بیان کرد که نقاب نقطه‌ی مقابل شخصیت خصوصی فرد است که در تناقض با یکدیگر قرار دارند. «نگرش نقاب به کلی، مخالف شخصیت درونی ماست» (یونگ، ۱۳۷۳: ٦۰). «یک‌سو شدن با نقاب، جعل فردیت می‌کند و سایرین را به این باور می‌اندازد که نقاب‌دار برای خود، فردی شده است؛ فردیتی که فاقد حقیقت است؛ بلکه فقط نقابی است که شخص جهت ایفای نقش اجتماعی خاص خویش بر چهره می‌زند...بشر بهای گزافی از بابت این هم‌آوایی و یکی شدن «من» با «نقاب» می‌پردازد و شکل تندخویی، بدخلقی، عواطف مهار نشده، ترس‌ها، شرارت‌ها و اندیشه‌ای وسواسی در رفتار انسان‌ها بروز می‌کند» (مورنو، ۱۳۸٦: ٦۷).

نقاب‌های جلاد و رمال

ایستادگی در برابر متجاوزان، در میان تمامی ادیان و ملت‌ها، کاری دلاورانه و شریف به شمار می‌آید. در این میان، شاعران و ادیبان نیز خشم و انزجار و اعتراض خود را در برابر استعمار خارجی و استبداد داخلی، با قلم و آثار خود نمایان می‌سازند؛ آثاری که از آن با نام ادبیات پایداری یاد می‌شود (شکری، ۱۹۷۹: ۱۰). این ادبیات که امروزه بخش اعظمی از ادبیات معاصر جهان را به خود اختصاص

می‌دهد، با اندیشه‌ی این‌که سکوت در برابر ظالمان به معنای پذیرش زمامداری آن‌ها علی‌رغم میل باطنی و مصداق عینی ذلت و خواری است، راه خود را پیوسته و با صلابت به پیش می‌برد. «عفیفی مطر از جمله شاعران متعهد مصر در دوره‌ی معاصر است که با بن‌مایه‌های پایداری علیه استبداد داخلی و ظلم و ستم آن‌ها شعر سروده و جلوه‌های مقاومت با رویکرد آگاهی‌بخشی و ملی- میهنی و با تکیه بر وطن‌دوستی و ظلم‌ستیزی، مشخصه‌ی اصلی آثار و درون مایه‌ی اشعارش شده است... دیوان وی سرشار از مضامینی چون برانگیختن مردم برای مبارزه با حاکمان ستمگر، میهن‌پرستی، عدم سکوت در برابر ظلم و ستم، لزوم خروج اشغال‌گران از مصر، امید به آزادی و از بین رفتن ظلم و جور و [مضامینی از این دست] است» (کردآبادی و سلمانی، ۱۳۹۹: ۲۱۱).

«یقولُهُ السّیّافُ / مُلوّناً في ظلمةِ الإباحةِ / یقولُهُ في نُذُر المُطاوعةِ / و في شرائعِ الدوائرِ المربعةِ / و في طقوسِ الکَرَمِ الزَّریِّ أو مَصیدةِ السَّماحةِ / الحقُّ قد یقالُ مرّتینِ / فمرّةً یموتُهُ العرّافُ / مطوَّحاً به علی منابرِ الجرائدِ المهترئةِ[۵]» (عفیفی مطر، ۱۹۹۸: ۹).

شاعر در شعر«صوتان عن الحق» به نقاب‌هایی که حاکمان عرب برای حفظ قدرت، بهره گرفته‌اند، اشاره می‌کند: «المطاوعة»، «شرائع الدوائر المربعة»، «الکرم»، «لسماحة» و نقاب «الحقُّ». از دیدگاه شاعر، تمام این‌ها، نقاب‌های تزویرِ حاکمان ظالم کشورش است و او با هوشیاری برای مقابله با این نقاب‌های کذایی، نقاب‌های واقعی آن‌ها را معرفی می‌کند و آن، نقاب «السّیّاف» و نقاب «العراف» است. شاعر در ابتدا و انتهای شعرش، به‌خاطر پافشاری بر ادعای خود از دو نقاب «السیاف» و «العراف» کمک می‌گیرد و نقاب‌های دیگر را میان آن دو نقاب، ذکر می‌کند. عفیفی مطر از جمله شاعران معترضی است که حاکمان را از دمِ تیغِ انتقادهای گزنده‌ی خود می‌گذراند و اعتقاد دارد که آن‌ها رمّالان فرصت‌طلب و جلادان خون‌ریزی هستند که برای فریب و محافظه‌کاری، نقاب‌های مثبت به چهره‌ی خود می‌زنند و تلاش می‌کنند که تمایلات زشت درون خود را با نقاب‌های موجه بپوشانند؛ ولی شاعر از فریب‌کاری آن‌ها غفلت نمی‌کند و سازگاری آن‌ها را با مردم، تنها به خاطر واهمه‌ی از دست دادن کرسی قدرت می‌داند و سخاوتمندی حاکمان را همراه کلمه‌ی «ناچیز» و بزرگواری آن‌ها را هم، همراه کلمه‌ی«تله» ذکر می‌کند و معتقد است که آن‌ها با حفظ ظاهر در ملأعام، اعتقاد باطنی به فرامین دین اسلام ندارند و در شرح نقاب «حقیقت» می‌توان این‌گونه بیان کرد که عفیفی مطر در مصرع «الحقُّ قد یقالُ مرّتینِ»، فعل «یقال» را با ادات «قد تقلیل» ذکر می‌کند و از واژه‌ی «مرّتین» نیز بهره می‌گیرد؛ تمام این‌ها بدان معناست که گاهی حقیقت در طول ادوار بشری، مطابق منافع شخصی نااهلانش تفسیر شده؛ به‌طوری‌که آن بر اساس تمایلات پست، رنگ و بوی غیر واقعی به خود گرفته است؛ پس خوانندگان بایستی در درک این واژه‌ی ارزشمند، میان

تعاریف درست و نادرست، وجه تمایزی را قائل شوند. عفیفی مطر در تمام این نقاب‌ها، با زبان ایما و اشاره، عدم صداقت و راستی حاکمان را به تصویر می‌کشد. نقاب «السیاف» گویای قساوت حاکمان عرب و اعمال ددمنشانه‌ی آنان است و نقاب «العراف» هم گویای دروغگویی و ریاکاری آن‌ها می‌باشد؛ زیرا آن‌ها برای توجیه حقانیت حکومتداری خود، پیشگویی‌های دروغین به مردم ارائه داده و حکومت‌شان را حق مسلم خود و همراه با اراده‌ی الهی معرفی کرده‌اند. شاعر با نقاب‌های «المطاوعة»، «شرائع الدوائر المربعة»، «الکرم»، «السماحة»و «الحقُّ» که نتیجه‌ی شناخت عمیق او از شخصیت حقیقی حاکمان است، نهایت وقاحت افکار آن‌ها را ترسیم می‌کند که حاضرند برای رسیدن به اهداف خود، مردم و زندگی آن‌ها را فدای خواسته‌های خود کنند و در ظاهر به دروغ، نشان دهند که همت‌شان تنها تحقق مطالبات و انتظارات مردم است.

نقاب‌های قهرمان پوشالی

قهرمان‌پروری از جمله پیامدهای منفی جوامعی است که در شرایط دشوار به سر می‌برند و برای برون‌رفت و رهایی از آن به دنبال قهرمان می‌گردند؛ حال آن‌که راه حلش، فراتر از آن و آن قهرمان‌سازی است؛ بدین معنا که هر ملتی بایستی، خودشان خالق قهرمان باشند، نه اینکه در بیرون از خود در جستجوی قهرمان باشند. عفیفی مطر شاعر ظریف‌طبع مصری با در پیش کشیدن نقاب‌های «قهرمان پوشالی» در شعر «تتویج الشاعر»، اشاره‌ی صحیحی به امیدهای واهی مردمانش می‌کند که نوید رهایی و بهترشدن اوضاع را از حاکمان خود توقع دارند، در حالی که خود آن حاکمان، مسبب وخامت اوضاع کشورند:

«رأیتُهُ بِالشَّاربِ المهدولِ / و وجهِهِ المصفرِّ و البشائرِ الّتي تبیضُّ في / مفرقِهِ، صوتُهُ المخنَّثُ المهزولُ / قلتُ له - مِن غیرِ أن أقولَ- / أ أنت مَن رجوناه، انتظرنا أن یکونَ رمحنَا الأوّلَ في المدینةِ / و صوتَنا الأوّلَ في الصَّمتِ، و غنوةً دامیةً حزینةً / تحملُنا و تحملُ القُری الّتي ترقدُ في نقّالة الفصولِ[٦]» (عفیفي مطر، ۱۹۹۸: ٢٦)

عفیفی مطر در این شعر، نقاب‌های پوشالی حاکمان را به وجوه مختلف و با در نظر گرفتن هر دو جنبه‌ی ظاهر و باطن آن‌ها، ذکر کرده است. به عنوان مثال، نقاب‌های «الشّارب المهدول» (سبیل فرو ریخته) و «الوجه المصفرّ» (چهره‌ی زرد) که شاعر در به کارگیری آن‌ها از چهره‌ی ظاهری حاکمان، بهره جسته؛ گویای ابهت پوشالی ظاهری آن‌هاست. او در به کارگیری این دو نقاب، کوشش‌نموده که ظاهر فریبنده‌ی حاکمان را از منظر منفی به خوانندگان معرفی نماید و می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شاعر در استفاده از این دو نقاب، نهایت هوشیاری و ذکاوت خود را در

شناساندن شخصیت واقعی حاکمان به کار برده است؛ زیرا که حاکمان در ظاهر ممکن است سبیل کلفت و قُلدر باشند، ولی چهره‌ی زرد و نحیفی دارند که آن باعث شده از اوج ابهت ظاهری آن‌ها بکاهد؛ یعنی این‌که کرسی اقتدار و دیکتاری حاکمان، پایه‌ی ماندگاری ندارد؛ اما نقاب‌هایی که شاعر در به کارگیری آن، باطن حاکمان را به تصویر کشیده، شامل نقاب‌های «الرمح الأوّل» (نیزه‌ی اول)، «الصوت الأوّل» (صدای اول) و «غنوة دامية حزينة» (آواز خونین و غمگین) می‌شود که نقاب اولِ آن، جنگاوری و شجاعت و مجموع نقاب‌های دوم و سوم نیز، فریادرسی و یاریگری را در ذهن خوانندگان تداعی می‌کند. مردم درآغاز از روی سادگی به حاکمان خود، اعتمادی راسخ دارند؛ ولی آرزوی آن‌ها بعد از شناخت به یأس تبدیل می‌شود و متوجه می‌شوند که ارمغان سعادت قهرمان ناقهرمان‌شان چیزی جز شقاوت نبوده و آن‌ها، نه تنها به فکر مردم و کشور نیستند؛ بلکه قصدشان فقط حفظ جایگاه قدرت و صیانت از منافع دوستان اجانب خود است. شاعر در به‌کارگیری نقاب‌های ظاهری، جانب احتیاط را حفظ نمی‌کند؛ چرا که در هر دو نقاب ظاهری، وجه منفی آن، کاملا آشکار است؛ ولی در به کارگیری نقاب‌های باطنی، جانب احتیاط در پیش می‌گیرد و تقریباً همه‌ی آن نقاب‌ها را با وجه مثبت ذکر می‌کند؛ گویی انسان خشمگینی که در ابتدا، ملاحظه‌گری نمی‌کند و بی‌محابا، پیش می‌رود؛ ولی بعدا با کنترل خود، جهت تسلط بر شرایط، راه عاقبت‌اندیشی و احتیاط در پیش می‌گیرد.

نقاب سرزمین خفته

حب وطن از جمله مفاهیم مشترک بسیاری از شعرای متعهدی است که در کشورهای عربی از گذشته تاکنون زندگی می‌کردند. آنان مسیر افکار خود را مطابق با حسن تعهّد در قبال وطن با سلاح قلم بر صفحات شعرشان نگاشته‌اند و همیشه تلاش می‌کردند که نگرش‌ها و دیدگاه‌های متفاوتی را جهت تنویر اذهان عمومی ارائه نمایند. عفیفی مطر جزء آن دسته از شاعران روشنفکری است که وطن‌دوستی، درک عمیق وخامت اوضاع کشور و ترسیم مشکلات غالب بر جامعه در اشعارش، نمود پیدا کرده و جدیت داشته تا واقعیات جامعه را به گونه‌ای به خوانندگانش منتقل کند که علاوه بر احیای افکار آن‌ها، آگاهی خود را به منصه‌ی ظهور رساند. شاعر در شعر «مرثية إنسان الشمس القديمة» سکوت اعجاب‌آمیز جامعه‌ی مصر را به‌تصویر می‌کشد که مردم در آن به جای خیزش گسترده، در لاک سکوت خود فرورفته‌اند؛ لذا او با بهره‌گیری از عناصر زیبا شناختی(مجاز و تشبیه)، وطنش مصر را با نقاب «أرضَ النُّعاسِ الأبدي» (سرزمین خواب ابدی) ذکر می‌کند که گویای ژرف‌نگری و دلواپسی شاعر نسبت به ترسیم این واقعه‌ی ناگوار در کشورش است:

«آه يا أرضَ النُّعاسِ الأبدي / أطفَئَت نارُك، حطَّت في القلوبِ الحجريةِ / و الأغاني الذّهبيةُ / بومةُ الملحِّ الّتي تُولَدُ مِن بطنِ السّكوتِ.[٧]» (عفيفي مطر، ١٩٩٨: ٥١)

شاعر در نقاب «أرض النّعاس الأبدي» (سرزمين خواب ابدی) با در كنار هم قرار دادن دو واژه‌ی «النُّعاسِ» و «الأبدي»، پارادوكسی محيرالعقول را ترسيم می‌كند كه در حين نوميدی و دلسردی، اميدواری نهفته‌ای را در خود می‌پروراند؛ به اين ترتيب كه از يک سو با دقت نظر به اينكه شاعر به جای واژه‌ی «النّوم» از «النّعاس» (خواب سبک) بهره گرفته، می‌توان اين‌طور نتيجه گرفت كه او به طور كامل، جرقه‌ی اميدش را به جوانان كشورش برای تغيير در وضعيت موجود از دست نداده و انتظار تحولی عظيم را در آينده‌ی وطنش دارد. با اين مقدمه می‌توان استنتاج كرد كه سكوت، هميشه نشانه‌ی ضعف و ناتوانی نيست؛ بلكه در بسياری از موارد، خيلی از تحولات و معجزات در سكون اتفاق می‌افتد. اما از سوی ديگر، با تدقيق در واژه‌ی «الأبدي» می‌توان اين‌گونه برداشت كرد كه او اميدی به بهبودی وضعيت موجود ندارد و در ادامه با توجه به سياق معانی ابيات، واضح به نظر می‌رسد كه مقصود از نقاب «القلوب الحجرية» (قلب‌های سنگی) در اين شعر، حاكمان دست نشانده‌ی كشورش است؛ درباره‌ی علت گزينش اين نقاب می‌توان گفت: قساوت و سياستِ قلع و قمع كردن آزادی‌خواهان از جمله‌ی اعمال شنيع حاكمان جهت بقای در قدرت است و شاعر با توجه به اين امر، اين نقاب را برگزيده است. او در ادامه‌ی شعر با زبان ايما، گلايه‌ی خود را از جوانان نشان می‌دهد و اهميت فريادهای اعتراض‌آميز جوانان را با نقاب «الأغاني الذّهبية» (آوازهای طلايی) ذكر می‌كند كه يقيناً در آن واژه‌ی «الذّهبية» دلالت بر تأثيرگذاری جنبش‌های جوانان برای بهبود در وضعيت اسفناک كشورش می‌كند. او در حقيقت با ذكر اين نقاب از جوانانی كه خمول و سستی آن‌ها را فراگرفته و آتش قيام آن‌ها، رو به خاموشی است، حس آزردگی‌اش را بروز می‌دهد. عفيفی مطر شاعری نستوه است و علی‌رغم تمام مشكلات، هيچ‌گاه اميدش به طور كامل از جوانان قطع نشده است؛ لذا خيزش پنهانی جوانان در فضای خفقان كشور را با نقاب «بومة الملحّ» (جغد سمج) بيان می‌كند؛ زيرا كه از عادات جغد، آن است كه در ظلمات شب، بی‌صدا به پرواز درآيد و شاعر با ذكاوتِ هرچه تمام، قيام خودجوش مردمی را در جوّ خفقان، به پرواز رمزآلود و بی‌سر و صدای جغد در تاريكی‌های شب، تشبيه كرده است و بالاخره مقصود شاعر از نقاب «بطن السّكوت» (رحم سكوت) نيز جوّ خفقان مستولی بر جامعه‌ی مصر است كه مردم را به انقياد در مقابل حكومت جور، وادار ساخته و صدای آزادی‌خواهی مردم را در نطفه، خفه كرده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نوشتار حاضر و نقد کهن‌الگویی یونگ، می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

۱- در اشعار عفیفی مطر بسامد بالایی از کاربرد کهن‌الگوی نقاب قابل مشاهده است و واژگانی در دیوان «ملامح من الوجه الأمبیذوقلیسیّ» وی یافت می‌شود که با این تکنیک روان‌شناختی، انطباق دارد و مشخص می‌شود که این کهن‌الگو، نسبت به سایر کهن‌الگوهای یونگ در اشعار شاعر، نمود بیشتری دارد که در مفهومی آشکار، مسئولیت‌پذیری و حس تعهد درونی شاعر را به نمایش می‌گذارد؛ زیرا مطابق با نظریه‌ی روان‌شناختی، این کهن‌الگو، به عنوان حربه و ابزاری است که آدمی از گذشته تا به امروز در شرایط دشوار، برای اختفای نیات ذات خود، خلق نموده تا از یک سو، ضمن اظهار عقایدش، وظیفه‌ی پایبندی و حس عزت نفس خود را آشکار سازد و از سوی دیگر، خود را مجهز به مکانیزم دفاعی کند که امنیت را با کمک آن برای خود، تضمین نماید.

۲- کهن‌الگوی نقاب در دیوان «ملامح من الوجه الامبیذوقلیسیّ» شاعر، در ابعاد مختلف درباره‌ی خودِ شاعر، حاکمان، وطن و آزادمردان کشور به‌کار رفته است و به نظر می‌رسد که برابر با این تکنیک روان‌شناختی، هنجارشکنی صورت نگرفته؛ بلکه ضمن اهتمام به هر دو جنبه‌ی مثبت و منفی آن، نیروی روانی نقاب برای ایفای نقش و مسؤولیت اجتماعی برجسته است.

۳- پژوهش حاضر، گویای عوارض و نتایج منفی این کهن‌الگو، مانند تبعات منفی جلاد، رمال و مضامینی از این دست در نشان دادن حاکمان است که در به وجود آمدن عقب‌ماندگی مردم مصر، استثمار سرمایه‌های ملی و انسانی، گسترش فساد و سستی در جامعه، ایجاد سرگشتگی در جوانان و نابودی کشور، نقش داشته‌اند و نقاب‌های مثبت مطابق الگوی یونگ، تلاش برای یافتن روزنه‌ی امیدی برای رسیدن به اهداف والا را نشان می‌دهد.

٤- علی‌رغم آن که کهن‌الگوی نقاب، خواسته‌ها و مطالبات مردم و جامعه را نشان می‌دهد؛ ولی به ندرت چگونگی گذر از تبعات منفی این کهن‌الگو بیان شده و راه‌حل عملی برای گذر از آن ارائه نشده است؛ بلکه بیشتر در حد بیان موضوع بسنده می‌شود و کاملا آشکار است که شاعر در حد تفهیم جامعه و جوانان وطن، از ظلم و خفقان حاکم بر جامعه و حس بیداری جهت مبارزه با ظلم و رسیدن به آزادی، مسؤولیت خود را تا حدی به نحو احسن انجام داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- من (مانند) فریاد گوشت (آزاد مردان)، زیر تازیانه بودم / و فریاد نپذیرفتنِ (باطل) اگر ادامه‌ی کلام قطع شود / با شمشیر یا علائم اعدام / من (مانند) اعتراض روشنایی و تاریکی بودم / و شکافی که از آن باد نفوذ می‌کند / برای

بینوایان از دارایی‌های حکمرانان / و (برای) انسان‌های ترسو از رفت وآمدهای نگهبان شب / یا سخن‌چینی گوش‌ها در دیوارها.

۲- به دو چشم ماهت راضی می‌شوم و رنگ آسمان در لرزش صدا است / و پرندگان سبزت پیوسته شعر دیدار سر می‌دهند/ و قلبم را می‌خراشند/ و آن را در ثانیه‌های شب به هوا می‌سپارند/ سکوت، آن را در طول ثانیه‌ها تاب می‌دهد/ با الاکلنگ سکوت، میوه‌های وجودم تکان می‌خورند/ و پرندگان آبی در سینه، آشیانه‌های اندوهی دارند/ که فصل‌های دود، آن را ویران کرده است/ پس صدای خیست را روی زمان خاکی نریز.

۳- (خودم را در (شکل) ماهی دیدم که طلوع می‌کند از جلدهای قرآن‌های کوفی / تکرار شده در لکه‌های رنگ‌پریده که می‌رقصد در/ زیبایی‌های نقش و نگارها و بناهای بلند و گنبدها / خودم را شکننده‌ی ابزار جنگی دیدم / آهویی را دنبال می‌کنم که آن را آزاد کرد/ نقاش در قالیچه‌ی دستباف / درحالی روی چکامه‌های عرار و اراک له می‌شوم)

٤- عرار: درخت زرد رنگ و خوشبوی بهاری. اراک: نام گیاهی است شور که شتران آن را می‌خورند.

٥- جلاد آن را (حق) می‌گوید / در حالی که آغشته در تاریکی فساد است / آن را در ترس از سازگاری (با مردم) می‌گوید/ و در چهار چوب قوانین اسلام / و در فضای سخاوتمندی ناچیز یا دام بزرگواری/ گاهی حق دو بار گفته می‌شود/ یک بار رمال آن را می‌کشد/ در حالی که روی تریبون‌های روزنامه‌های کهنه انداخته شده/ یک بار آن را جلاد می‌گوید / درحالی که در چوبه‌ی سلاخی شبانه تکه تکه شده / یا در خون بی‌گناهش غلطیده/ یا روی ریسمان‌های تبعید، دور افتاده و پرت شده/ یا منتظر در چراغ خاموش شده است.

٦- او را با سبیل فرو ریخته دیدم/ و (نیز) چهره‌ی زردش را و مژده‌هایی را که می‌درخشید در/ فرق سرش، صدایش مخنث‌گونه و نازک است/ برایش گفتم -بدون آن‌که بگویم-/ آیا تو کسی هستی که آرزویش را داشتیم، منتظر بودیم که نیزه‌ی اول ما در شهر باشد/ و صدای اول ما در سکوت و آواز خونین و غمگین (ما) / ما را به آبادی‌هایی می‌بری که از جابه‌جایی فصل‌ها غافلند.

۷- آه ای سرزمین خواب ابدی/ آتشت خاموش شد، در قلب‌های سنگی فرودآمد/ و آوازهای طلایی/ جغد سمجی است که از بطن سکوت زاده می‌شود.

منابع و مآخذ

بدر نصار، احمد (۲۰۱۰)، **المثقفون: عفيفي مطر رائد حركة الشعر الإقليميّ في مصر بلا منازع**، العدد ۱۵۳، القاهرة: مكتب الرياض.

حمدی، ابوالجیل، (۲۰۱۰)، **محمد عفیفی مطر الفلاح المطارد و الشاعر البدیل**، القاهرة.
Http://www.jehat.com/jehaat/ar/sh3er/9-7-20.htm

سیاسی، علی اکبر (۱۳۸٤)، **نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی**، چاپ دهم، تهران: دانشگاه تهران.

شریعت‌باقری، محمدمهدی، عبدالملکی، سعید (۱۳۸۷)، **تحلیل روان‌شناختی خودشکوفایی از دیدگاه مولانا و راجز**، چاپ دوم، تهران: دانژه.

شکري، غالي (۱۹۷۹)، **أدب المقاومة**، بیروت: دارالآفاق الجدیدة.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **داستان یک روح**، چاپ ششم، تهران: فردوس.

شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن (۱۳۹۰)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه‌ی یحیی سید محمدی، چاپ هجدهم، تهران: ویرایش.

عفیفی مطر، محمد (۱۹۹۸)، **دیوان ملامح الوجه الأمبیذوقلیسیّ**، القاهرة: دار الشّروق.

فراهانی، سمیرا (۱۳۹۰)، «**تأثیر بلاغی معانی و مفاهیم قرآن بر شعر سه تن از شاعران معاصر عرب، أمل دنقل - محمد عفیفي مطر - صلاح عبدالصبور**»، استاد راهنما: ابراهیم اناری بزچلوئی، دانشکده‌ی علوم انسانی: دانشگاه اراک.

کردآبادی، سندس و سلمانی، محمدرضا (۱۳۹۹)، «توصیفات (نمادهای) بصری آزادگی در اشعار محمد عفیفی مطر»، **مجله‌ی علمی - پژوهشی نشریه مطالعات هنر اسلامی**، دوره‌ی ۱۷، ش۳۹: ۲۱۱- ۲۲٤.
DOI: 10.22034/ias.2020.200561.1013

محمدی، علی و اسماعیلی‌پور، مریم (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی کهن الگوی نقاب در آرای یونگ و رد پای آن در غزلیات شمس»، **فصل‌نامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**، دوره ۸، ش ۲٦: ۱۵۱-۱۸۳.

مشایخی، حمیدرضا و دهنوی، محمود و صادقی میانرودی، نوشین (۱۳۹۳)، «تحلیل کهن الگوی نقاب و سایه در شعر نازک الملائکه»، **مجله‌ی علمی - پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، دوره ۱۰، ش ۳۱: ۸۹- ۱۱٦.

الملائکة، نازك (۱۹۹۷)، **دیوان**، بیروت: دار عودة.

مورنو، آنتونیو (۱۳۸٦)، **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، چ٤، تهران: مرکز.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰)، **خاطرات، اندیشه‌ها و رویاها**، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، چاپ دوم، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

_____ (۱۳۷۳)، **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه**، ترجمه‌ی محمد علی امیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Afifimatar, M. (1998). Poem of Malameh Men Al- Wajhe al-Ambizu – Ghelisi, Cairo: Dar Al-Shorouk. (in Arabic).

AlMalaikah, N. (1997). Poem. Beirut: Dar Al-Awda. (in Arabic).

Badrnasar, A. (2010). The Intellectuals: Afifi Matar, the undisputed pioneer of the regional poetry movement in Egypt, No. 153, Cairo: Riyadh Office. (in Arabic).

Farahani, S. (2011). "Rhetorical influence of the meanings and concepts of the Qur'an on the poetry of three contemporary Arab poets, Amal Danqul - Mohammad Afifi Matar - Salah Abdul Sabour", supervisor: Ebrahim Anari Bezcheloi, Faculty of Humanities: University of Arak. (in Persian).

Hamdi, A. J. (2010). Muhammad Afifimatar al-Falah al-Mutarad and the Alternative Poet, Cairo. http://www.jehat.com/jehaat/ar/sh3er/9-7-20.htm (in Arabic).

Jung, C. G. (1991). Memories, Thoughts and Dreams, translated by Parvin Faramarzi, 2nd edition, Mashhad: Astan Qods Razavi Cultural Affairs Department. (in Persian).
Jung, C. G. (1994). Psychology of the Subconscious Mind, translated by Mohammad Ali Amiri, Tehran: Scientific and Cultural Publications. (in Persian).
Kordabadi, S., & Salmani, M. (2019). "Visual descriptions (symbols) of freedom in the works of Mohammad Afifi Matar", scientific-research journal of Islamic Art Studies, 39(17) 211-224. DOI: 10.22034/ias.2020.200561.1013 (in Persian).
Mashayekhi, H., & Dehnavi, M., & Sadeghimianroudi, N. (2013). "An analysis of the archetype of mask and shadow in the poem Nazq al-Malaikeh", Iranian Language and Arabic Literature Association, 31(10),89-116. (in Persian).
Mohammadi, A., & Esmaeilipour, M. (2013). "Comparative study of the archetype in Jung's views and its traces in Shams's poetry", Quarterly Journal of Mystical Literature and Cognitive Mythology, 26(8), 151-183. (in Persian).
Moreno, A. (2007). Jung, Gods and Modern Man, translated by Dariush Mehrjooi, 4th, Tehran: Center (in Persian).
Shamisa, S. (2004). Tthe story of a soul, 6th edition, Tehran: Ferdous (in Persian).
Shariatbaqheri, M. M., & Abdolmaliky, S. (2008). analysis of self-actualization from the perspective of Rumi and Rajezz, Chap Dom, Tehran: Danzheh (in Persian).
Shukri, G. (1979). Literature of Resistance, Beirut: New Horizons House (in Arabic).
Shultz, D. P., & Shultz, S. E. (2013). Personality Theories, translated by Yahya Seyyed Mohammadi, 18th edition, Tehran: Werayesh (in Persian).
Siyasi, A. A. (2005)., Theory of personalities or schools of psychology, 10th edition, Tehran: University of Tehran (in Persian).

تحليل النقد الأدبي النموذجيّ "للقناع" في ديوان «ملامح من الوجه الامبيذوقليسيّ» لمحمد عفيفي مطر على أساس نظرية كارل يونغ

آنه محمد سقلي[1]

حميدرضا مشايخي*[2]

الملخص

النقد الأدبي النّموذجي -الذي نُشر لأول مرة في عام ١٩٣٤ مع نشر التصميمات النموذجية في الشعر على يد مود بودكين- إنّه واحد من الانتقادات الأدبية التي تستخدم نظرية كارل يونغ لتحليل اللاواعي الجماعي للبشرية. وقد حدد العديد من الأنماط لنفسية كل إنسان، بما في ذلك: القناع، والظل، والأنيما، والأنيموس، والذات. والقناع هو أحد نماذجه الأصلية المهمة، وهو مهم جدّاً لتحقيق الذات وتطور الشخصية. وهو يشير في الواقع إلى الجانب الخارجي لشخصية الشخص الذي يظهره للمجتمع. لأنّ هذا النموذج هو أحد السمات المشتركة لكثير من الناس، وخاصة الشعراء، وله تعبير أكثر موضوعية في الشعر؛ لذلك فإنّ هذا المقال يبحث في النموذج الأدبي للقناع وظهوره بأشكال مختلفة، وكيفية تبلور نتائجه الإيجابية والسلبية في قصائد أحد الشعراء المصريين المعاصرين اسمه محمد عفيفي مطر في ديوانه «ملامح من الوجه الامبيذوقليسيّ». تظهر نتيجة البحث من جهة، وبحسب سيادة ظروف الاختناق السياسي والاجتماعي في المجتمع العربي وجهود الشاعر في تنوير الناس وتوعيتهم، أنّ هذه التقنية النفسية تتجلّى، بطريقة جميلة وواسعة في شكل أقنعة سلبية، فضحاً للظالمين، وبلورةً بارزةً للأغراض الأخرى، بما في ذلك الوطن، في شكله الإيجابي والسلبي، أيضاً. وقد استخدم الشاعر القوة العقلية للأقنعة لأداء الأدوار الاجتماعية والمسؤوليات في شعره؛ بينما لا يقدّم حلاً عملياً للتغلب على الآثار السلبية لهذه الأقنعة، بل يكتفي بأن يذكر القضية فقط.

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي النموذجيّ، القناع، يونغ، محمد عفيفي مطر، ملامح من الوجه الامبيذوقليسيّ.

---

[1] خريجة ماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران.

[2] أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Studying the social actors in the novel *Tolyani* based on Theo van Leeuwen's approach

Umm al-Banin Ghodrati, PhD student in Arabic language and literature, University of Kashan, Kashan, Iran
Rouhollah Saiiadinezhad[1], Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan
Ali Najafi Ivaki, Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Kashan, Kashan

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

Introduction: Critical analysis of speech is a new approach which addresses the relations of hidden power and the ideology beyond texts. The founders of this approach believe that language as a social action has an important role in creating identities, relations and social values as well as a close relationship with power and ideology. The main aim of critical speech analysis is beyond merely language expressing and how social inequality is produced in language. Indeed, critical speech analysis seeks to show the relationships among language, power and ideology. To this end, it tries to find the structures of speech which serve to show power in language.
Methodology: This study focuses on the social actors in the novel *Al-Tolyani* by Shokri al-Mabkhoot, a Tunisian criticizer, literary man and writer. The study is a qualitative one based on the semantic model proposed by van Leeuwen. The main question of the research is 'how did Shokri al-Mabkhoot use social actions to make clear the actors' ideology and viewpoints?' So far, several pieces of research have been done based on van Leeuwen's model. For example, Yar Mohammadi and Seif (1378) published an article entitled "Social actions in Palestinian and Israeli quarrels" and used the socio-semantic speech structures of the two groups in their newspapers. Also, Mirzadeh et al. (1396) analyzed the Qur'anic Ghesas Surah for its speech structures. Bakri (2016), dedicated her thesis to the study of novel characters and accidents.
Results and discussion: Critical speech analysis is beyond merely language expressions and how social inequality is produced in language; rather, it deals with the relationships among language, power and ideology. To reach this goal, it finds the structures of speech used to show power in language. In this study, the social actors in the novel *Al- Tolyani* by Shokri al-Mabkhoot, a Tunisian criticizer, literary man and writer, are analyzed qualitatively based on the semantic model of Van Leeuwen. The show that Van Leeuwen approach of speech analysis can find the secret relations and search among the secret layers of language by using the sociological features of speech and by emphasizing the social representation of novel actors in terms of the ideology and social thinking of the writer. The social actors are analyzed with different methods such as omission and declaration, disguise, activating, chagrin, naming,

[1] Corresponding Author Email: saiiadi57@gmail.com

personification, grafting, inversion, valuing, symbolize, compressing, implying and abstracting.

Conclusion: As the findings of this research show, political and social texts contain challenges for power positions, political, religious and ideological powers and reveal disparity, despotism, palpitation, aggressions and social abnormality of a given society. In the novel studied here, the two damaged characters of women and man show sexual abnormality in western and eastern world, which are the bases of the novel. This problem is always denied, and this denying policy is clear in this text. The novel shows the two characters of Abdul-Nasser and Zinat as active actors at first, but, at the end, they leave their aims and desires, while feeling ashamed and oppressed. The novelist presents two tones of speech in the Alnehza movement. The leaders of speech have different identifications. Tunisian leaders are shown by their clear and basic reasoning, but the leaders of Al-Nehza movement are presented in reticence and against fans of Islam. They try to make the negative acts of the fans prominent, thus ruining their legitimacy. The writer introduces the actors' characters in sarcastic way to give them a negative value, and make their acts seem far from punishment. Many of contrasts like wealth and poverty, village and city, faith and betrayal, government and society, tradition and modernity, male and female, freedom and despotism, hope and hopeless, and love and hate show the position of the society in political and cultural domains. The ideology and thoughts which affect the writer's mind are also critical and get reflected in the text.

Keywords: Speech critical analysis, Semantic-sociolinguistic elements, Van Leeuwen, Shokri al-Mabkhoot, Social actors

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

بازنمایی کنشگران اجتماعی در رمان الطلیانی بر اساس رهیافت ون‌لیوون

ام‌البنین قدرتی ، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
روح‌الله صیادی‌نژاد[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی ، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳

چکیده

تحلیل انتقادی گفتمان، رویکردی نوین در حوزه‌ی تحلیل گفتمان است که به بررسی و کشف روابط پنهان قدرت و ایدئولوژی در پسِ پرده‌ی متون می‌پردازد. بانیان تحلیل انتقادی گفتمان بر این باورند که زبان به‌مثابه کنشی اجتماعی، نقش مهمی را در برساخت هویّت‌ها، روابط و جهان اجتماعی ایفا می‌کند و ارتباط تنگاتنگی با قدرت و ایدئولوژی دارد. هدف این پژوهش آن است که با انجام مطالعات کیفی، با روش توصیفی-تحلیلی و با در پیش‌گرفتن رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان براساس الگوی نشانه معناشناختی ون‌لیوون، به بازنمایی کنشگران اجتماعی در رمان الطلیانی (۲۰۱٤) اثر «شکری المبخوت» ناقد، ادیب و نویسنده‌ی تونسی پرداخته تا ایدئولوژی و دیدگاه‌های فکری و اجتماعی وی را تبیین سازد. دستاورد تحقیق بیانگر آن است که شکری المبخوت در متن روایی- سیاسی و اجتماعی خود، کنشگران اجتماعی را با شیوه‌های متفاوتی بازنمایی کرده‌است. عبدالناصر و زینت در آغاز، کنشگرانی فعال و پویا در تمام فرآیندهای رفتاری، احساسی و گفتاری بازنمایی شده‌اند؛ امّا در پایان داستان، هر دو از اهداف و آمال خود دست-کشیده و به‌صورت کنشگران و شخصیت‌هایی منفعل، کنش‌پذیر و ستمدیده نمایانده می‌شوند. رهبران دو گفتمان، حاکمیت تونس و جنبش النهضة نیز با هویت متفاوتی بازنمایی می‌شوند؛ رهبران حکومت تونس اغلب با صریح‌ترین مؤلفه، یعنی نام‌دهی بازنمایی‌شده، امّا رهبران جنبش النهضة با پوشیدگی و کتمان‌سازی تصویر و با رویکردی منفی در تقابل با اسلام گرایان، به برجسته‌سازی کنش‌های منفی آنان پرداخته‌شده‌است.

کلید واژه‌ها: تحلیل انتقادی گفتمان، مؤلفه‌های جامعه‌شناختی- معنایی، ون لیوون، شکری المبخوت، کنشگران اجتماعی

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: saiiadi57@gmail.com

مقدمه

«تحلیل انتقادی گفتمان» رویکردی نوین به زبان و نوعی پژوهش گفتمانی است که پیدایش آن را به دهه‌ی هفتاد میلادی نسبت می‌دهند. به باور «سارا میلز» تحلیل انتقادی گفتمان در واکنش به زبان‌شناسی سنتی که بر روی واحدهای زبانی و ترکیب جمله تمرکز دارد، به وجود آمده‌است (میلز، ١٤٣:١٩٩٥). این دیدگاه به ساختن هویت‌ها در چارچوب زبان، توجه داشته و نشان می‌دهد که: «چگونه گفتمان، ساختارهای قدرت را خلق می‌کند» (نورد گارد و همکاران، ١٣٩٤: ١٠٦). دغدغهٔ اصلی تحلیل انتقادی گفتمان، فراتررفتن از توصیفات صِرف زبانی و مطالعه و بررسی نحوه‌ی بازتولید نابرابری‌های اجتماعی در زبان است (قهرمانی، ١٣٩٣: ٣٨). از جمله الگوهای تحلیلی در تحلیل انتقادی گفتمان، الگوی جامعه شناختی- معنایی «ون لیوون[1]» (١٩٩٦) است. برتری این الگو، اهمیت‌دادن به کنشگران اجتماعی و استفاده از مفاهیم گفتمانی- معنایی به‌جای صورت‌های دستوری است. در این راستا، اثر روایی- سیاسی و اجتماعی رمان «الطلیانی» نوشته‌ی شکری المبخوت[2و3] و رمان برگزیده‌ی بوکر عربی در سال ٢٠١٥، با رویکرد جامعه‌شناختی- معنایی «ون لیوون» مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت.

این پژوهش بر آن است تا ضمن بررسی رمان فوق بر اساس رویکرد ون لیوون، به سؤالات زیر نیز پاسخ دهد:

١- شکری المبخوت چگونه از بازنمایی کنشگران اجتماعی برای آشکارسازی ایدئولوژی و دیدگاه‌های خود استفاده کرده‌است؟

٢- رابطه‌ی میان مؤلفه‌های گفتمان‌مدار و ایدئولوژی و روابط پنهان قدرت در رمان مذکور را چگونه می‌توان تبیین کرد؟

پیشینه‌ی تحقیق

از پژوهش‌های صورت گرفته بر اساس الگوی ون لیوون می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

لطف الله یارمحمدی و ویدا سیف در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی کارگزاران اجتماعی در منازعات فلسطین و اسرائیل از طریق ساختارهای گفتمان‌مدار جامعه‌شناختی- معنایی» (کنفرانس زبان‌شناسی، دوره٦: ١٣٨٣) به تحلیل دو گروه از روزنامه‌ها پرداخته و به این نتیجه دست‌یافته‌اند که بین ساخت ایدئولوژیک و ساخت گفتمان‌مدار ارتباط دوسویه است.

محمدهادی فلاحی در پایان نامه‌ی خود باعنوان «بازنمایی کارگزاران اجتماعی در نشریات دوره‌ی مشروطه از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی» (١٣٨٨)، به بررسی شیوه‌های بازنمایی کارگزاران اجتماعی

در این نشریات پرداخته‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تمام نشریات از مؤلفه‌های گفتمان‌مدار استفاده کرده‌اند، امّا میزان بهره‌گیری از این مؤلفه‌ها و نوع آن‌ها برحسب دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی گردانندگان نشریه متفاوت است.

آتنا پوشنه و مرتضی بابک معین در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان‌انتقادی در اثری از ابراهیم گلستان با استفاده از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی‌معنایی گفتمان‌مدار با توجه به بازنمایی کارگزاران اجتماعی» (جستارهای زبانی، شماره‌ی ١٤: ١٣٩٢)، به بررسی روایت «میان دیروز و فردا» پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که مؤلف به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و شرایط اجتماعی و سیاسی پیرامون متن و دیدگاه‌های فکری-اجتماعی وی، کارگزاران اجتماعی را به شیوه‌های متفاوتی بازنمایی کرده‌است.

فریده بجنوردی وحید در پایان نامه‌ی خود «تحلیل گفتمان انتقادی: بررسی اثر «با شُبِـــیروُ» محمود دولت آبادی: رویکرد ون لیوون» (١٣٩٥)، به واکاوی روش‌های بازنمایی کارگزاران اجتماعی پرداخته‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد شیوه‌های بازنمایی کنشگران در این داستان هم به‌صورت جامعیت و هم انحصار تجلی یافته‌است.

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختارهای گفتمان‌مدار سوره‌ی قصص براساس الگوی ون‌لیوون» (پژوهش‌های ادبی قرآنی، شماره‌ی ٣: ١٣٩٦) به تحلیل سوره قصص پرداخته‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که در این سوره، مؤلفه‌های گفتمانی مبتنی بر اظهار درمقایسه با مؤلفه‌های مبتنی بر پوشیدگی از بسامد بالایی برخوردار است.

برخی پژوهش‌ها به زبان عربی و فارسی در رابطه با رمان الطلیانی بدین شرح است :

أمال بِن حاج جیلانی و خیرة حفصاوی در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بُنیةالخطاب الروائی روایة الطیانی انموذج شکری المبخوت» (٢٠١٥)، به بررسی رمان از دو جنبه‌ی هنری و تصویرسازی پرداخته‌اند و نتیجه‌ی این پژوهش حکایت از آن دارد که المبخوت توانایی‌های شگفت‌آوری در تولید روائی‌دارد.

مریم بکری در پایان‌نامه‌ی «بِناء الأحداث والشخصیات في روایة الطلیانی لشکری المبخوت» (٢٠١٦)، به بررسی شخصیت‌ها و حوادث رمان پرداخته و اذعان می‌دارد که رمان می‌تواند مشکلات زندگی و جهت‌گیری انسان را در سایه‌ی دگرگونی فرهنگی بررسی کند.

رنده یحی، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «عنف اللسان في روایة الطلیانی لشکری المبخوت دراسة في ضوء نظریة الأنساق الثقافیّة» (٢٠١٦)، به بررسی رمان الطلیانی از دیدگاه پدیده‌ی اجتماعی رایج در جامعه، یعنی خشونت زبان پرداخته‌است.

خولة سعدونی، رحمة قعقاع در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «صراع الأفکار فی روایة الطلیانی لشکری المبخوت» (۲۰۱۷)، به بررسی ایدئولوژی‌های متناقض در رمان پرداخته‌است.

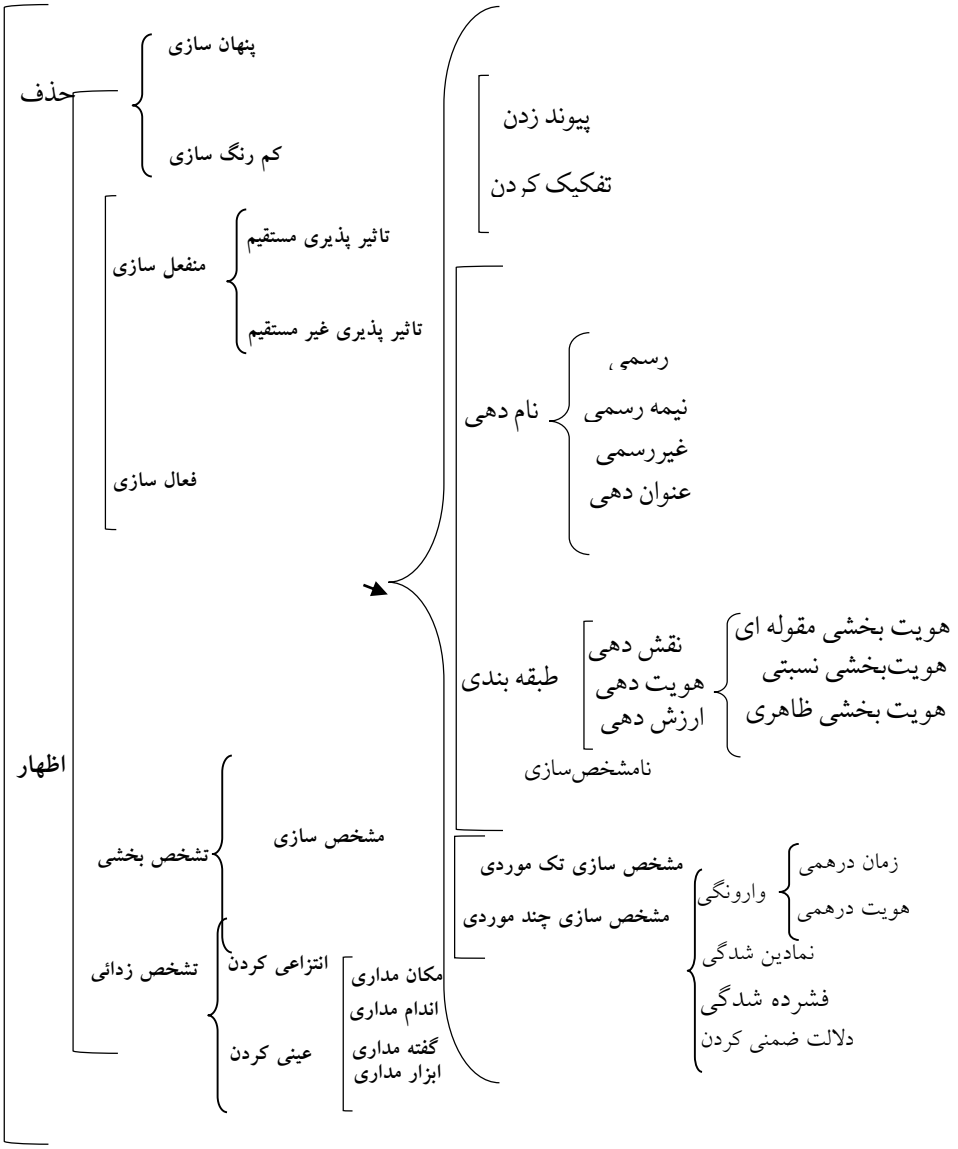
عبدالأحد غیبی و همکاران در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در رمان الطلیانی اثر شکری المبخوت» (لسان مبین، شماره‌ی ۳۸: ۱۳۹۸)، به بررسی نشانه‌های ارتباط غیرکلامی مانند حالات چهره، چشم، چشایی و غیره پرداخته و به این نتیجه دست‌یافته‌اند که بیشترین کارکردهای این پیام‌ها، کارکرد جانشینی است.

با مشاهده‌ی پژوهش‌های ذکرشده می‌توان به این جمع‌بندی رسید که تاکنون بر اساس رهیافت ون-لیوون به تحلیل رمان الطلیانی پرداخته نشده‌است.

الگوی فکری ون لیوون

تئو ون‌لیوون یکی از پایه‌گذاران رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی در ارتباطات بصری و چند وجهیّت است. ون‌لیوون، متأثر از ایده‌ی هلیدی درباره‌ی زبان و با همکاری گونتر کرس، سعی‌کرد نشان دهد که آیا می‌توان نظرات و مفاهیم زبان‌شناسی هلیدی را بر ارتباطات بصری به‌کار بست؟ این تلاش او به چاپ کتاب «خوانش تصاویر» انجامید که نظریه‌ی جامعی درباره‌ی ارتباطات بصری ارائه می‌دهد (نورد گارد و همکاران، ۱۳۹٤: ۲٤۱). در الگوی فکری ون‌لیوون (۱۹۹٦) مؤلفه‌های گفتمان‌مدار عبارت است از: «حذف[٤]، اظهار[٥]، تشخص‌بخشی[٦]، تشخص‌زدایی[۷]، پیوندزدن[۸]، نام‌دهی[۹]، طبقه‌بندی[۱۰]، تفکیک‌کردن[۱۱]» (یارمحمدی، ۱۳۹۳الف: ۱۷۷-۱٦۸). در ادامه به تعاریف هریک از مؤلفه‌ها پرداخته و الگوی ون‌لیوون در قالب نمودار نشان داده می‌شود.

بازنمایی کارگزاران اجتماعی توسط ون‌لیوون شبکه سازگانی (با تغییرات)



کنشگران اجتماعی[۱۲]

به باور ون‌لیوون «کنشگران عبارتند از انسان‌ها –و گاهی هم حیوانات– حاضر در کردار [اجتماعی] و نقش‌های متفاوتی که کنشگران برعهده می‌گیرند» (ون لیوون، ۱۳۹۵: ۲۱۳). او در الگوی خود که

مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها و ساختارهای گفتمان‌مدار است، به تصویرسازی کنشگران اجتماعی می‌پردازد. «منظور از کنشگران اجتماعی، مجموعه افرادی است که در یک رویداد، یک گفتمان، یا یک کنش اجتماعی، حضور و مشارکت دارند» (حیدرپورفرد، ۱۳۹۳: ٤٤).

رمان الطلیانی (ایتالیایی)

شکری المخبوت در این اثر، حوادث مهمی از تاریخ تونسِ دورانِ حکومتِ «بورقیبة» و «زین‌العابدین بن‌علی» را حکایت می‌کند. رمان شامل «۳٤۲» صفحه و دوازده فصل است که با فصل «الزقاق الأخیر» آغاز و به «رأس الدرب» پایان می‌یابد.

رمان با صحنه‌ی خشنی از سوی «عبدالناصر» (الطلیانی)، شخصیت محوری داستان با ضرب و شتم امام جماعت مسجد شیخ علّاله در تشیع جنازه پدرش (سی‌محمود) و در پیوند با زنی به نام «جنینه» که اسرار بسیاری را در قلب خود نهان دارد، آغاز و مخاطب به دنیای «عبدالناصر» وارد می‌شود. «الطلیانی» دانشجوی حقوق و رهبر یکی از گروه‌های چپ است. راوی با به‌تصویرکشیدن خانواده الطلیانی از خشونت خانوادگی، فرهنگ مردسالاری، فعالیت‌های عبدالناصر و دیگر فعالان سیاسی، حضور نیروهای امنیتی، خشونت سیاسی و غیره در دانشگاه پرده برمی‌دارد.

دیگر کنشگر اصلی رمان، دختری روستایی به‌نام «زینت» است. او در دانشگاه با نقد تند گروه‌های مختلف ایدئولوژیک، تهدید به حذف می‌شود. دفاع عبدالناصر از زینت، حادثه‌ی بازداشت عبدالناصر و زینت در تظاهرات اسلام‌گرایان، آزادی آن دو توسط سی عثمان، حکایت دردناک تعرض به زینت و دیگر حوادث، به ازدواج پنهانی آن‌ها می‌انجامد. با ورود عبدالناصر به روزنامه‌ی حکومتی «الدستوریة» راوی به دنیای سانسور، تقلب، بی‌عفتی سیاسی و غیره در حکومت «بورقیبه»، می‌پردازد. با کودتای ۱۹۸۷ بن‌علی، آغاز دیکتاتوری، سرکوبی فعالان سیاسی، نابهنجارهای اجتماعی و فرهنگی جوانان، اصحاب رسانه، روشنفکران، زنان و مسائلی از این دست، زندگی عبدالناصر و زینت نیز دستخوش تحوّل می‌گردد. مرگ مادر زینت، ارتباط عبدالناصر با «نجلاء» و خیانت وی، به جدایی آن دو می‌انجامد. پس از جدایی، عبدالناصر به زندگی هیپی‌گری و بیهوده‌ای روی می‌آورد که با آرمان‌های او فاصله‌ی بسیار داشت. زینت نیز با فردی مسن و فرانسوی ازدواج کرده، راهی فرانسه می‌شود.

در پایان روایت، راوی دوست صمیمی عبدالناصر، از معمای رفتار خشونت‌آمیز عبدالناصر در گورستان (ضرب‌وشتم علاله) که به تعرض و آزار جنسی وی در دوران کودکی توسط شیخ انجامیده،

پرده برمی‌دارد. آغازبندی رمان با سیاست سکوت شیخ علّاله و همسرش جنینه شروع و با سکوت و پنهان‌سازی آن‌دو خاتمه می‌یابد.

پردازش تحلیلی موضوع

المبخوت در سبک نویسندگی خود چهره‌ای شاخص محسوب می‌شود. او در متن روایی- سیاسی و اجتماعی خود، نهادهای قدرت‌مدار، نیروهای ایدئولوژیک، سیاسی و مذهبی را به چالش کشیده، با انعکاس نابرابری‌ها، استبداد، خفقان، نابهنجاری‌های جامعه‌ی معاصر خود و مسائلی از این دست، اثر خویش را برجسته و مهم کرده‌است. این نگاه المبخوت به ساختار روایی متن، نشان دهنده‌ی این است که وی دغدغه‌ای به غیر از آزادی‌های فردی و اجتماعی، دموکراسی، حقوق مدنی، قانون‌گرایی و مبارزه با فساد و استبداد ندارد و اعتراض و انتقاد خود را نسبت به گفتمان‌های قدرت‌مدار به مخاطب نشان می‌دهد. به باور ون‌لیوون، «مؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی، درکی عمیق و جامع از متون نسبت به مؤلفه‌های زبان‌شناختی به مخاطب می‌دهد» (شریف و یارمحمدی، ۱۳۹۳: ٦۹). ون‌لیوون به‌جای شاخص‌های زبان‌شناختی، شاخص‌های جامعه‌شناختی- معنایی را ملاک تحلیل خود قرارداده و دلیل این امر، فقدان رابطه‌ی مستقیم میان شاخص‌های زبان‌شناختی و نقش آن‌ها دانسته شده‌است. «در الگوی ون‌لیوون ساختارهای گفتمان مدار اساسی‌ترین نقش در طرح، بیان و بازشناخت منظور و اراده‌ی نهفته در پس متن را دارا هستند. از نگاه ون‌لیوون ساختارهای گفتمان‌مدار ریشه در دیدگاه اجتماعی و فرهنگی مؤلف، مترجم و گوینده دارد» (صاحبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۷). در الگوی ون‌لیوون بازنمایی کنشگران اجتماعی به دو صورت حذف و اظهار است. اصولاً همه‌ی کنشگران به دلایل مختلف گفتمانی در متن ذکر نمی‌شوند؛ بلکه با توجه به هدف تولیدکنندگان گفتمان، می‌توانند در متن ذکر یا حذف شوند. در این بخش به تحلیل مؤلفه‌ها و ساختارهای گفتمان-مدار با ذکر نمونه‌هایی در رمان الطلیانی پرداخته خواهد شد.

حذف

حذف از مؤلفه‌های اصلی است که از طریق آن همه یا برخی از کنشگران اجتماعی حذف می‌شوند. حذف به دو روش پنهان‌سازی و کمرنگ‌سازی صورت می‌گیرد. در پنهان‌سازی، کنشگران و اعمال و رفتار آن‌ها از گفتمان حذف و در هیچ جای دیگری از گفتمان قابل بازیابی نیستند (یارمحمدی، ۱۳۹۳الف: ١٦٨) در این نمونه «لاتَعرِفِ (زینه) أینَ ستُعیَّنُ فلیس لها "اکتافٌ" تَعتمدُ علیها حتّی تکونَ قریبةً مِن الکلیَّة و العاصمة» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۸۲) هویت عاملان تعیین محل خدمت

زینت از طریق مجهول‌سازی (ستُعيَّنُ) کتمان می‌ماند و او در کانون توجه قرارمی‌گیرد. راوی با به‌کارگیری واژه‌ی (اکتاف) کنشگران دیگر را نیز پنهان می‌سازد. صاحب نفوذانی (پارتی‌داران) که در سر تا سر رمان هویتشان فاش نمی‌شود. راوی با این شگرد مسئولیت معرفی آن‌ها را از خود برداشته و خود را درگیر نمی‌سازد؛ امّا آنچه مهم می‌نماید، نگاه انتقادی المبخوت به وجود رابطه به‌جای ضابطه در جامعه‌ی خویش است، امّا در کم‌رنگ‌سازی، کنشگران اجتماعی جای پایی از خود در نقطه‌ای دیگر در متن به‌جای می‌گذارند که بشود آن را بازیابی کرد. مانند:«ألم يَقل كَبيرهم الّذي عّلّمَهم السّحر: ثقتي في الله ثمّ في بن عليّ» (همان: ۲۵۰). نویسنده، کنشگر را با جایگزینی صفت (کبیر)، با شیوه‌ی گفته‌مداری (ثقتي في الله ثمّ في بن عليّ)، کتمان و به حاشیه رانده‌است. در سراسر متن هویت کنشگر فاش نمی‌شود؛ امّا مخاطب می‌تواند با مراجعه به دانشِ شخصی یا مراجع تاریخی و اجتماعی این کنشگر را در ذهن بازیابی کند. بعد از کودتای ۱۹۸۷ توسط بن‌علی، کنشگر حمایت و پشتیبانی خود را از این کودتا اعلام کرده‌بود. (تراب الزمزمي، ۱۹۸۹: ۳۱۳). راوی درادامه با وجه سؤالی «كيفَ لايَقولُ ذلكَ و قَد فَكَّ رَقَبَتَهُ مِن حَبلِ المِشنَقَةِ؟» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۵۰) به سرزنش و طعن کنشگر پرداخته، جنبش النهضة و خواننده را به چالش می‌کشد.

در جمله‌ی «فَلم يَكن ايقافُ قياداتِ الاتجّاهِ الاسلامِي كافياً لِطَمأنةِ النَّاسِ» (همان: ۲۰۵)، عامل یا عاملان متوقف‌ساختن رهبری جنبش الإتجاه با کم‌رنگ‌سازی بازنمایی شده‌اند. باتوجه به بافت موقعیتی، می‌توان گفت که حکومت عامل اصلی متوقف‌ساختن جنبش است. راوی ضمن پنهان‌سازی رهبران این جنبش، به برجسته‌سازی عملِ توقف حکومت پرداخته، در توجیه این عمل توسط حکومت، از عبارت «لطمأنة الناس» بهره‌گرفته و آن‌گونه که فرکلاف می‌گوید «مشروعیت‌بخشیدن و بازتولید روابط نامتوازن قدرت از طریق طرح و ارائه‌ی صدای قدرت‌مداران به مثابه‌ی صدای عقل سلیم است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸۵)، راوی به عمل حکومت (متوقف‌ساختن جنبش) مشروعیت می‌بخشد.

اظهار

مؤلفه‌ای است گفتمان‌مدار که کنشگران اجتماعی از آن حذف نشده‌اند و به دو صورت فعال‌سازی و منفعل‌سازی است.

فعال‌سازی

در فعال‌سازی، کنشگران به‌عنوان نیروهای فعال و پویا بازنمایی می‌شوند (یارمحمدی، ۱۳۹۳ب: ٦٨). از شخصیت‌های محوری و فعال در رمان، عبدالناصر است. در جمله‌ی «لم یَفهم احَدٌ مِن الحاضِرینَ فِی المَقبرةِ لِمَ تَصرّفَ عَبدالناصرُ بذاكَ الشّكلِ العنیفِ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ٥). عبدالناصر، در صفحه‌ی آغازین و در نخستین سطر با اسم خاصِ همراه با کنشی منفی (ضرب و شتم) و گره‌افکنی در داستان، برای خواننده معرفی می‌شود، تا در کانون توجه قرارگرفته و برجسته‌شود. ورود راوی به گورستان بُعدی مکانی به روایت می‌بخشد و این سؤالات را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند: چرا از عبدالناصر رفتاری این چنین خشن سرزده؟ چرا در گورستان؟ چرا در زمان دفن پدرش حاجی محمود؟ در واقع در اولین تصویر ذهنی از فضای داستان که در ذهن شکل‌گرفته، گره داستانی مطرح می‌شود. راوی با مبهم‌سازی (واژه‌ی احد)، فعل نفی (لم یفهم) و رفتارِ خشن عبدالناصر، به برجسته‌کردن موضوع کمک می‌کند تا خواننده را راغب و طالب ادامه‌ی داستان کند. درعبارت: «قَد فرضَ بورقیبةُ عَلی البَربَر اَن یُسجّلُوا اَبناءَهُم بِأسماءَ عربیّةٍ» (همان: ٤٩)، بورقیبة به‌عنوان کنشگر فعال به‌تصویرکشیده می‌شود. وی بربرها را مجبور می‌کند تا برفرزندان خود اسم عربی بگذارند. بربرها کنشگران پذیرنده‌ی تحمیل و اجبار از جانب قدرت حاکم (بورقیبة) بوده، به‌صورت منفعل و ستمدیده بازنمایی شده‌اند. در این نمونه نیز نابرابری عرب‌ها و بربرها، نمود یافته‌است. «تحلیلگران انتقادی معتقدند که قدرت، منتهی به وجود ظلم و نابرابری اجتماعی در جامعه می‌شود و از این‌رو قدرت با ایدئولوژی نیز گره می‌خورد؛ زیرا ایدئولوژی ساز و کار مشروعیت‌بخشی به قدرت و تولید اجماع است» (سلطانی، ۱۳۹٤: ۳٤). حاکمیت با این توجیه که نامگذاری فرزندان به زبان عربی برای اجتناب از هر نوع مشکلی است، بربرها را وادار به عقب‌نشینی و به عمل خود مشروعیت بخشیده و از این طریق سلطه و قدرت خود را بر آنها تثبیت می‌نماید.

منفعل‌سازی

در منفعل‌سازی کنشگر اجتماعی تأثیرگذار نیست؛ بلکه تأثیرپذیر است و گویی به عمل تن می‌دهد و آن را می‌پذیرد. منفعل‌سازی دو نوع است: منفعل‌سازی مستقیم که در آن کنشگر نتیجه و هدف عمل قرار می‌گیرد و منفعل‌سازی غیرمستقیم که کنشگر نتیجه‌ی عمل را دریافت می‌کند (فلاحی، ۸۷:۱۳۸۸).

راوی، به منظور بیان ملموس انفعال، کنش‌پذیری، کنش‌ها و حالات کنشگر منفعل (زینت) که در خانه از سوی پدر یا برادرش مورد تعرض واقع‌شده، او را به گربه‌ای که سرک می‌کشد و دزدکی به

موشی می‌نگرد و نیز دزدی محتاط بازنمایی کرده و تصویری منفعل از شخصیت آسیب‌دیده‌ی او ارائه می‌کند: «تَطلَّعت خِفيَةً اِلی الدَّكّةِ‌كَقِطٍّ يَتطَلّعُ الی فَأرٍ .....و أخرجت رأسها من الباب كلصّ حذر» (المبخوت، ٢٠١٤: ١٠٩). این تصویرسازی‌ها ضمن عینیت‌بخشیدن به معنای پنهان‌کاری، سانسور و ترس از آگاه‌شدن دیگران از این امر، به بیان ظلم‌وستم دردمندانه بر کنشگر از سوی خانواده، برانگیختن حسّ عاطفه و همدردی و تأثیرگذاری بر خواننده نیز دلالت دارد. در متنِ: «... هَذهِ المشاكِسةِ المَطلُوب رَأسُها مِن الاستاذِ المحامي اكثرَ...» (همان: ٨١)، زینت با صفت مفعولی (المطلوب رأسها) به‌عنوان کنش‌پذیر و منفعل بازنمایی می‌شود. راوی با مؤلفه‌ی اندام‌مداری (رأسها)، شدّت خشونت علیه زنان، عدم‌پذیرش حضور سیاسی و اجتماعی آنان و عمل حذف و ترور میان گروه‌ها در دانشگاه را به‌تصویر کشیده‌است؛ در واقع تصفیه‌ی زینت نوعی حاشیه‌رانی سخت‌افزاری به‌حساب می‌آید. «برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی دارای دو چهره‌ی نرم‌افزاری و سخت-افزاری است که بیانگر نرم‌افزارها و سخت‌افزارهای قدرت‌اند. برجسته‌سازی‌ها وحاشیه‌رانی‌های نرم‌افزاری در قالب زبان و برجسته‌سازی‌ها و حاشیه‌رانی‌های سخت‌افزاری به صورت‌های مختلفی چون توقیف، حبس، اعدام، ترور، تظاهرات خیابانی و مانند آن نمود پیدا می‌کند» (سلطانی، ١١٢:١٣٩٤). در جمله‌ی «بَكی أمامَ جُثَّةِ أبيهِ بُكاءَ صَبيّةٍ روَّعَها اليُتمُ» (المبخوت، ٢٠١٤: ٣١٧)، راوی عبدالناصر را هنگام مرگ پدرش، با شیوه‌ی منفعل‌سازی مستقیم به دختر بچه‌ای بازنمایی‌کرده که یتیمی و بی‌پدری، او را ترسانده است و شدیداً می‌گرید. گریستن و زاری، اوج انفعال و کنشگرپذیری عبدالناصر را نمایان و حس همدردی را برمی‌انگیزد؛ به‌ویژه هنگامی که ماجرای تعرض شیخ علّالة به خود را بازگو و با ذکر سه بار فعل (یبکی) و مصدرش، شدت انفعال و درد جانکاه ناشی از تعرض را به مخاطب انتقال می‌دهد. قابل ذکر است که از دو شیوه‌ی فعال‌سازی و منفعل‌سازی نیز تحت عنوان تعیین نقش یاد می‌شود (Van.leeuwen, 2008: 34).

تشخص‌بخشی

در تشخص‌بخشی، کنشگران اجتماعی در قالب مشخصه‌های انسانی بازنمایی می‌شوند و دارای دو زیرشاخه‌ی مشخص‌سازی و نامشخص‌سازی است. چنانچه هویت کنشگران در قالب مشخصه-های انسانی به‌طور روشن و واضح بازنمایی شوند، از شیوه‌ی مشخص‌سازی و چنانچه به صورت ی ناشناس و گمنام معرفی گردند، از شیوه‌ی نامشخص‌سازي استفاده شده‌است» (Van.leeuwen, ٢٠٠٨: ٣٨).

مشخص‌سازی

در مشخص‌سازی هویت کنشگران معلوم است. برخی از کنشگران در یک کارکرد اجتماعی شرکت می‌کنند که مشخص‌سازی تک موردی نامیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال سیاستمداران، دستیابی به مناصب را صرفاً برای سوارشدن بر گُرده‌ی مردم می‌خواهند: «هؤلاءِ السِّياسيّونَ يُريدونَ ركُوبَ عَلى ظُهورنَا لِاعتلاءِ المناصِبِ» (المبخوت، ٢٠١٤: ٦٧). راوی با این شیوه، عناصر ضدمردمی و صاحب قدرت را معرفی می‌کند. هرگاه کنشگران در بیش از یک نقش اجتماعی شرکت‌کنند، مشخص‌سازی چندموردی نامیده می‌شود که در چهار مقوله‌ی وارونه‌نمایی، نمادین‌شدگی، فشردگی و دلالت‌ضمنی نمود می‌یابد. هرگاه کنشگر اجتماعی با دو نقش متضاد و وارونه بازنمایی‌شود، به آن «وارونه‌نمایی» گفته می‌شود. این دو نقش می‌تواند شخصیتی مربوط به گذشته باشد و دیگری مربوط به زمان حال و یا اینکه هر دو نقش با هم همخوانی ندارند و ناهنجار بازنمایی می‌شوند. به نوع اول زمان درهمی و به نوع دوم، هویت درهمی گفته می‌شود (فلاحی، ۱۳۸۸:۹٤). المخبوت برای حاشیه‌رانی، ارزش‌دهی منفی، انزجار از کنشگر، برجسته‌کردن عمل وی و در امان‌ماندن از مجازات، شخصیت کنشگر را به صورت کنایی به‌تصویر می‌کشد؛ چنانکه «ابوالسعود» سانسورچی را، به شکل خوک بازنمایی می‌کند؛ «لامَ نفسَهُ عَلى العَودةِ ... معَ وجودِ ذلكَ الخِنزيرِ» (المبخوت، ٢٠١٤: ٢١٢). راوی ابوالسعود و امثال او را علاوه بر خوک، به سگ نیز بازنمایی می‌کند. در جوامع اسلامی سگ را کثیف‌ترین صورتی می‌دانند که در خلقت پدید آمده‌است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳/ ٦١٢) و بدین‌سان راوی نگاه ایدئولوژیک خود را مطرح می‌سازد. نویسنده برای نشان‌دادن حس حقارت و تبعیض‌های ناروای جامعه‌ی مردسالار تونس نسبت به زنان، خواهران عبدالناصر را به «الدجاجة» (مرغ) بازنمایی می‌کند: «قَرّرت زينبُ اَن يَستقِلَّ الفَتى فِي الطَّابقِ العلوي لِتبقى الدَّجاجاتُ الاربعُ فِي الغُرفتَينِ الأُخرَيينِ فِي الطَّابقِ السُّفلى» (المبخوت، ٢٠١٤: ٣٣). به‌نظر می‌رسد این بازنمایی با همنشینی دو واژه‌ی متضاد العلوي و السفلی، نگاه فرادستی مرد و فرودستی و تحقیر زن را به تصویر می‌کشد. تکواژه‌ی «العلوي» «(بالا) با مفاهیم خوب‌بودن، پرهیزکاری، زندگی، آینده، عقلانیت و قدرتمندی مرتبط است و تکواژه‌ی السفلی (پایین) با مفاهیم بدبودن، شرارت، بیماری، مرگ، حقارت، تحت قدرت یا کنترل کسی بودن ارتباط دارد»(چندلر، ١٣٩٤: ١٣٩). در جمله‌ی «وَجَدَت فِي الكَرّاسِ مَلاذًا و رَفيقاً تُخاطِبُهُ و تَسفَحُ فيهِ صَمتَها و مَا يَتَلَجلَجُ في صَدرِها» (المبخوت، ٢٠١٤: ١١١). راوی با جان‌بخشی به جزوات و دفاترِ زینت، آنها را به‌عنوان پناه و رفیقی برای او بازنمایی می‌کند که با آن‌ها حرف می‌زند و اضطراب روحی خود را بازگو می‌کند. او پس از حادثه‌ی دردناک تعرض، به کنایه و توریه پناه برده تا شاید بتواند این درد را تحمل‌کند. راوی با این شگرد، سکوت،

تنهایی، خودسانسوری، و انفعال شدید زینت را بازنمایی و حسِ عاطفه و همدردی را برمی‌انگیزد. در نمادین‌شدگی، عوامل اجتماعی خیالی، اسطوره‌ای و یا داستانی به‌جای عوامل واقعی به کار می‌روند (یارمحمدی، ۱۳۹۳ الف: ۱۷۲). نویسنده خویشتن‌داری عبدالناصر را در مقابل زیبارویانی که در برابر زیبایی و زبان نرم و لطیفِ او تاب مقاومت ندارند، به حضرت یوسف که نماد حسن و پاکی است، تشبیه می‌کند: «كثيراً ما كَانت الواحِدةُ مِنهنَّ، حتّى أمامَ صُويحباتِها، تُبادِرُ و لاتَتمالكُ نَفسَها اَمامَ يوسفَ تلك المَطاعمِ والمَقاهي» (المخبوت، ۲۰۱٤: ۲۵۸). وی با بهره‌گیری از داستان یوسف (ع) و فراخوانی شخصیت یوسف (ع) در یک پارادوکس، ضمن برجسته‌سازی عبدالناصر در زیبایی و پاکی، به منفعل‌نمایی زنان دست زده و با این شیوه از بازنمایی، نگاه انتقادی خود در مورد مسائل موجود در جامعه نسبت به روابط ناسالم میان افراد به‌ویژه اقشار روشنفکر، دانشگاهی، هنرمند و روزنامه‌نگار و میزان بالای درگیرشدنی زنان را به مخاطب بازتاب می‌دهد. ون‌لیوون، استعاره‌ها را جزء شیوه‌ی نمادین‌شدگی می‌داند (لیوون، ۲۰۰۸، نقل از هوشمند، ۱۳۹۵: ۲۲۷) در این نمونه: «كَانت زينبُ تَقولُ دائماً خُذها مِن شبعانَ اذا جاعَ و رُدَّها عَلى جَوعانَ اذا شَبِعَ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۱٤۵) از این جهت که نویسندگان «به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر بر خواننده و اقناع او از استعاره کمک می‌گیرند» (يطاوي، ۲۰۱۹: ۱۳۷)، راوی با بهره‌گیری از دو استعاره که در قالب یک ضرب‌المثل بیان شده‌است، اوج اختلاف بین مردم شهر و روستا و تحقیر زنان را نشان می‌دهد. «شبعان» استعاره از توانگران و «جوعان» استعاره از است. در شیوه دلالت‌ضمنی با یک مشخص‌نمایی خاص و منحصربه‌فرد، یک نام‌بری یا هویت‌نمایی جسمی، جای طبقه‌بندی یا کارکردنمایی را می‌گیرد (پوشنه و بابک معین، ۱۳۹۲: ۷).

واژه‌ی «الطلياني» در عین‌حال که کنشگر و فرد مشخصی است، مانند ایتالیایی‌ها تداعی‌کننده‌ی زیبارویی و جذابیت نیز می‌باشد. در جمله‌ی «بدأت تَنخَره سوسةِ الإسلاميّنَ مِن الدّاخلِ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۰٤)، راوی اسلام‌گرایان را با تعبیر «سوسة» (موریانه) با ارزش‌دهی منفی بازنمایی کرده تا نشان‌دهد که اسلام‌گرایان همانند موریانه‌ها درون نظام خزیده، لذا بدنه‌ی نظام محکم نیست و قابل نفوذ است؛ امّا فشرده‌شدگی، مشخص‌سازی را از طریق ترکیبی از تعمیم و تجرید محقق می‌سازد. صفتی خاص مثل راهنما، رهبر و حلّال مشکلات از گروهی از مردم انتزاع می‌گردد و سپس به هریک از افراد آن گروه اطلاق می‌شود (یارمحمدی،۱۳۹۳ الف: ۱۷۲) در این نمونه «تَفطّن عبدُالناصرُ الى.... فَهُم يَشتَغلُونَ بِمنطقِ العِصاباتِ و الشَّبكاتِ يَتصارعُونَ فِي ما بَينهُم بِاللّفظِ و أحياناً بِالأيدي. عالمُ نميمةٍ و ضَغائنَ و اغتيابٍ و كِذبٍ و نفاقٍ و نرجسيّاتٍ جريحةٍ جارحةٍ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۷۰)، روشنفکران، روزنامه‌نگاران و اهل قلم گروهی هستند که ویژگی و

صفت‌های سخن‌چینی، کینه‌جویی، غیبت، دروغ، نفاق و خودشیفتگی بر آن‌ها اطلاق می‌شود و راوی با این شیوه به انتقاد از جامعه‌ی روشنفکران پرداخته‌است. همچنین در عبارت «انّها مُختصّةٌ فِی جَلبِ النّساءِ مُتزوّجاتٍ أو مُطلّقاتٍ أو عَزباواتٍ، اِلی أسرّةِ الوزراءِ لیَزیلُوا التّوتّرَ و التَّشنُّجَ» (همان: ۲۹٤)، زنان متأهل، مطلقه و مجرد، گروهی هستند که با صفت و ویژگی زایل‌کردن اضطراب و آشفتگی وزرای حکومت بازنمایی می‌شوند. با این شیوه زنان در جامعه‌ی مردسالار، منفعل، کنش-پذیر و در سلطه صاحبان قدرت و مردان سیاست بازنمایی شده‌اند.

نامشخص‌سازی

نامشخص‌سازی زمانی رخ می‌دهد که کنشگران اجتماعی به‌عنوان افراد یا گروه‌های بی‌نام و نامشخص بازنمایی شوند. غالباً بدین منظور از ادات و ضمیرهای مبهم مانند هرکس، بعضی و اندکی استفاده می‌شود (wan.leeuwen;1996:39) برای نمونه در عبارت «اَحدُ مُدبِّری الِانقلابِ طَلبَ مِنهُ اَن یَقوُمَ بِواجِبهِ فِي دَعمِ تَغییرِ المُبارِكِ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۳۳) کنشگر (احدُ) به‌صورت پوشیده بازنمایی‌شده تا از این طریق حمایت از کودتای بن‌علی که از آن به تغییر مبارک یاد می‌شود، مورد تأکید قرارگیرد. با این مبهم‌سازی کنشگر برجستگی‌یافته و خواننده او را فردی مهم و تأثیرگذار در هدایت امور می‌شمارد. فعل (طلب) نیز مؤید این قدرت و سلطه است. در عبارت «امّا الرِّجالُ فَعددٌ مِنهُم مِن حامِلی السّیجارِ و البُطونِ الکبیرةِ و عددٌ آخرُ مِن الَّذینَ یَتصَنَّعوُنَ الوَقارَ» (همان: ۲۹۲)، کنشگران اجتماعی با هویت نامعلوم بازنمایی‌شده، تا کنش‌های رفتاری آن‌ها در کانون توجه قرار گیرد؛ کسانی که سیگار می‌کشند، شکم‌های بزرگ دارند و عده‌ای نیز تظاهر به وقار و آرامش می‌کنند. راوی به دلایل سیاسی و اجتماعی نامی از آن‌ها نمی‌برد و به انتقاد از موقعیت و اعمال سیاستمداران، اصحاب رسانه و برخی از وزراء دولت جدید زبان گشوده‌است.

تشخص‌زدایی

بازنمایی کارگزاران اجتماعی به صورت غیرانسان صورت می‌گیرد. بسیاری از اوقات به‌جای اینکه عامل به صورت شخصی- که معمولاً انسان است و صراحت بیشتری هم دارد- آورده شود، به‌صورت غیرشخصی برای عینیت بیشتر به عمل، بی‌طرف قلمدادکردن عامل و یا پوشیدگی بیشتر، بازنمایی می‌شود. (یارمحمدی: ۱۳۸۳: ۱۷۲). تشخص‌زدایی دونوع است: انتزاعی‌کردن و عینی‌کردن.

انتزاعی‌کردن

در انتزاعی‌کردن، کارگزار با صفت و کیفیتی در قالب اسمِ معنی نمایانده میشود (اسدی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱۳). ویژگی کنشگران به‌جای خود کنشگران عینیت و صراحت‌یافته و هویتشان پنهان‌سازی می‌شود. مانند «اَنتَ لاتَشعرُ بِالعُنفِ القَبیحِ بِواسطةِ العَینِ و اللّسانِ، عُنفٌ مُدَمِّرٌ لَنا نحنُ النِّساءُ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۱۹۰)؛ بدین گونه کنشگران (مردم حاضر در مجلس) به حاشیه رانده‌شده و عمل «عنف قبیح» برجسته‌تر می‌شود و پوشیدگی کنشگران با اندام‌مداری (العین و اللسان) تجلی بیشتری می‌یابد. به عقیده‌ی ون‌دایک «گفتمان غالباً شکل خاصی از تعمیم است که تولیدکننده‌ی گفتمان را قادر می‌سازد تا باورهایش را درباره‌ی خود و دیگری عمومیت بخشیده، در سطح گسترده‌ای بیان کند تا بدین ترتیب تعداد بیشتری را با خود همراه سازد» (van dijk, 2003: 71). همچنین نویسنده، کنش‌پذیر و منفعل‌بودن زنان را در جامعه بازنمایی و با مبتداسازی (عنف مدّمر)، نکره بودن آن و تکرار ضمیر متکلم (نا و نحن) خشونتِ نگاه و زبانِ مردان به زنان را بدون استثناء تأکید می‌کند. همچنین در عبارت «اِنّها مخُتصَّةٌ في الِایقاعِ الرُّؤوسِ الکَبیرةِ مِن السِّیاسیِّینَ و النَّافِذینَ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۷۱) انسان‌های صاحب قدرت و نفوذ در مجالس شب‌نشینی با صفت «کله‌گنده» با ارزش-دهی منفی بازنمایی و از ذکر نام و هویت آن‌ها خودداری شده‌است. در این بخش «انّ الصِّراعَ معَ الظَّلّامییّنَ لَیسَ أمنیاً بَل هُوَ صِراعُ التَّنویرِ و الإنفِتاحِ...» (همان: ۱٦۷) نیز، هویت کنشگران با پوشیدگی مطرح شده‌است. راوی دانشجویان اسلامی را با ارجاع کلی، با صفت و ماهیتی منفی الظلّامیین (تاریک اندیشان) بازنمایی و مبارزه‌ی فکری با گفتمان رقیب را در کانون توجه قرار می-دهد. این منفی‌سازی‌ها در جهت مشروعیت‌زدایی کنشگران است (آقا گل زاده و غیاثیان، ۱۳۸٦: ٤۸).

عینی‌کردن

کنشگران با مکان، یا ابزاری که با فعالیت آن‌ها ارتباط دارد، یا با گفته و یا با اشاره به اندام آنها نمایانده می‌شوند. این مؤلفه‌ها به ترتیب عبارتند از: مکان‌مداری، ابزارمداری، گفته‌مداری و اندام‌مداری (پوشنه و بابک معین، ۱۳۹۲: ۵) در زیر به نمونه‌هایی از عینی‌کردن اشاره شده‌است:

مکان‌مداری

در مکان‌مداری، تصویرسازی به‌کمک اشاره به مکان صورت می‌گیرد. مانند: «لمّاّ تَکلَّمَ جعفرُ طَلَبَ التحَاقَ الجَمیعِ بِجنوبِ لبنانَ لِلتّدرُّبِ عَلی تَصفیةِ زینةَ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ٤۳) که در آن، جنوب

لبنان به‌جای کنشگران (شیعیان لبنان) بازنمایی شده‌است. شیعیان در ذهن مخاطب، نماد خشونت و جنگ‌طلبی و جنوب لبنان، مرکزی برای تعلیم گروه‌های تروریستی و منطقه‌ی خطرآفرین با رویکرد منفی نمایانده می‌شود. به‌این‌ترتیب نوعی احساس خشم و نفرت نسبت به شیعیان و اعمالشان به مخاطب انتقال می‌یابد. در نمونه‌ی «فَالجَفافُ طالَ و طَحنَ تَحالفُ انحباسِ السَّماءِ و انشِغالِ الدُّولةِ بِأزمَةِ القَصرِ القريةَ و زادَ مِن فَقرِها» (همان: ۱۹۲). نویسنده با مکان‌مداری، کنشگران (روستائیان) را به پس‌زمینه رانده و با مؤلفه‌ی پیوند، هم‌پیمانی میان آسمان و حکومت (آسمان با حبس بارش و مشغول‌بودن حکومت به بحران قصر)، انفعال و ظلم و ستم به روستائیان را بازنمایی کرده‌است. همنشینی دو واژه‌ی قصر و روستا، تضاد و تقابل میان این دو طیف را نمایان‌تر و فقر و بیچارگی آنان را به تصویر می‌کشد.

ابزارمداری

در ابزارمداری تصویرسازی به کمک اشاره به ابزار صورت می‌گیرد. مانند «عَرَفَ فيما بعدَ اَنَّ الهاتفَ وردَ عليهِ مِن الدَّاخليّةِ» (المبخوت، ۲۰۱٤ :۲۳۲) که در آن ابزار (تلفن) جایگزین کنشگرشده و با پوشیدگی مطرح می‌شود. پوشیدگی کنشگر بار دیگر با اشاره به محل تماس، یعنی واژه‌ی الداخلية (وزارت کشور) تأکید شده‌است. در این عبارت «كانَ يُلمِّعُ حذاءَهُ العسكريّ لِيَطأ قَصرَ الزَّعيمِ» (همان:۲۲۹) نیز ابزار (حذاء) جایگزین کنشگر شده‌است. از نظر دستوری «حذاء» مفعول است؛ ولی در نقش معنایی فاعل، عاملی است که بر قصر گام می‌نهد و بورقیبه را لگدمال می‌کند و با واژه‌ی (عسكري) بر نقش نظامی و قدرت کنشگر تأکید نموده و برجسته می‌شود.

گفته‌مداری

در گفته‌مداری بازنمایی از طریق اشاره به گفتار و نوشتار کنشگران انجام می‌پذیرد. مانند: «خِطابُهُ اِستَوعَبَ جميعَ مطالبِ المعارِضةِ و طَمأنَ أبناءَ الحزبِ و الشُّركاءَ فِي الخارجِ و القُوَى الدُّوليَّة» (المبخوت، ۲۰۱٤ :۲۳۲) که برای خودداری از ذکر صریح کنشگر، با گفته‌مداری به سخنان کنشگر (بن‌علی) اشاره شده‌است. آنچه مهم بوده، سخنانی است که بن‌علی پس از کودتا، همه‌ی خواسته-های مخالفان را در نظرگرفته و به احزاب و حتی به شرکای خارجی و نیروهای بین‌المللی در عملِ به دموکراسی اطمینان خاطر داده‌است. راوی با مبتداسازی و ذکر وجه ماضی «استوعب» به قطعیت سخنان و دربرگیرندگی آن اذعان‌داشته و هژمونی بن‌علی را که با زبان و وعده‌ها، گروه‌ها و جماعات را با خود همراه کرده، تصویر می‌کند.

اندام‌مداری

در اندام‌مداری، عینی‌سازی از طریق اشاره به بخشی از بدن کنشگر انجام می‌پذیرد. در جمله‌ی «التَهمَتهُما العُیونُ حینَ دَخَلا» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۹۲). منظور از چشم‌ها، زنان و مردانی هستند که در محفل مردان سیاست حضور داشته‌اند. راوی با گزینش فعل (التهم) در همنشینی با واژه‌ی (عیون)، به پویانمایی چشم‌ها و تصویرسازی آن‌ها دست زده‌است؛ گویا چشم‌ها دهان بازکرده و آن دو شخص را می‌بلعند. نویسنده سعی دارد توجه بیش از حد حاضران را که در چشم‌ها متجلّی می‌شود، به مخاطب خود انتقال و عینیت‌بخشی نماید.

پیوندزدن

در پیوندزدن، کنشگران اجتماعی به شکل گروه‌هایی نمایانده می‌شوند که در مورد فعالیت یا دیدگاه خاصی نظر واحدی (مخالف یا موافق) دارند و کارگزاران بیشتر با حروف عطف بازنمایی می‌شوند (عرب یوسف آبادی و دیگران، ۱۳۹٦: ۵۳). در نمونه‌ی «سَیُقوِّضُ العُمالُ المفقّرونَ و الفَلّاحُونَ المَعدِمُونَ دولةَ العُمالةِ و نظامَ الکُمبرادور و الإقطاع لیُقیمُوا دِیکتاتُوریّةَ البُروِلیتَاریا» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۸۰)، کنشگران فعال کارگران و کشاورزان فقیر، به‌صورت متحد بازنمایی شده‌اند؛ آن‌ها با یکدیگر در امر سرنگونی حکومت، واسطه‌گران سرمایه‌داری، زمین‌خواری، برپایی دیکتاتوری پرولیتاریا و انقلاب اتفاق‌نظر دارند؛ لذا در یک امر واحد با هم پیوند خورده‌اند. همچنین در عبارت «کانَ ذلکَ مِن تَواطُؤِ حُکومةِ مُزالی معَ الاتِّجاهِ الإسلامي وتحالفها لضرب الیسار» (همان: ۸۷)، نویسنده در هر فرصتی سعی در به حاشیه‌رانی اسلام‌گرایان به‌ویژه جنبش النهضة دارد. وی تبانی و هم‌پیمانی میان النهضة با دولت مزالی را برای ضربه‌زدن به چپ‌ها همسو بازنمایی‌کرده و میانشان پیوند برقرار می‌کند.

تفکیک‌کردن

این مؤلفه با صراحت یک فرد یا یک گروه اجتماعی از کنشگران را از دیگر گروه‌های مشابه تفکیک می‌کند. تفکیک‌کردن از استراتژی‌هایی است که توسط لیوون برای ایجاد تمایز بین گروه خودی و غیرخودی معرفی شده‌است (قاسمی اصل، ۱۳۹۹: ۳٦). به‌عنوان نمونه در عبارت «إفتَکُّوا جُلَّ المقاعدِ في اجزاءِ جَامعیّةٍ عَدیدةٍ و لهَم دَعمٌ لُوجستیٌّ کبیٌر .لکنَّ الیَسارَ مُنقَسمٌ اِلی تیّاراتٍ مُتصارِعةٍ» (المبخوت، ۲۰۱٤ :۸۰). نویسنده برای بازنمایی چپ‌گرایان و اسلام‌گرایان از تفکیک استفاده کرده

است. اسلام‌گرایان اتحاد دارند و پایگاه‌های بسیاری را در دانشگاه تصرف کرده‌اند، در حالی‌که چپ‌ها به جریان‌های مختلف و درگیر تقسیم شده‌اند. راوی نگاه انتقادی خود را نسبت به گروه‌های چپ مطرح می‌کند. در این جمله: «طریقانا مختلفان...ما الّذي یمکن ان جمع شرطیّا یخدم حزب الدّستور بمناضل نقابیّ و سیاسیّ» (همان: ۹۰)، راوی برای معرفی و شناخت کنشگران، از شیوه‌ی تفکیک استفاده می‌کند. عبدالناصر یک مبارز انقلابی و سیاسی است، درحالیکه سی‌عثمان یک مأمور در خدمت حزب الدّستور می‌باشد و راه و روش هر یک متفاوت است.

نام‌دهی

کنشگر با هویت منحصر به فرد خود بازنمایی و معمولاً در اسامی خاصی نمود می‌یابد. نام‌دهی سه نوع است: نام‌دهی رسمی، نیمه‌رسمی و غیررسمی. آن‌جا که نام خانوادگی کنشگر ذکر می‌شود، نام‌دهی رسمی شکل می‌گیرد؛ مانند: «أنّهم أبناءُ حَسن البنَّا و السیّدِ قُطبِ و المُودوُدي لا صلةَ تربطُهُم بِخیرِ الدِّینِ و ...» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۰۷)؛ در این نمونه، دو کنشگر «سید قطب» و «المودودی» با نام‌دهی رسمی بازنمایی می‌شوند.

در نام‌دهی نیمه‌رسمی، نام و نام خانوادگی کنشگر ذکر می‌شود؛ مانند: «إنَّ التَّضحِیاتِ الجِسامِ الَّتي أقدمَ عَلیهَا الزَّعیمُ الحَبیبُ بُورقیبة» (همان: ۲۲۹) که در آن کنشگر (حبیب بورقیبة)، با نام‌دهی نیمه‌رسمی بازنمایی می‌شود.

در نام‌دهی غیررسمی نیز فقط نام کنشگر ذکر می‌شود؛ مانند: «الشَّخصُ الوَحیدُ الّذي کانَ یَبتَسِمُ ... هُو زَوجةُ الِامامِ لَلّاجُنینةُ» (همان: ۹) که کنشگر (للّاجنینه)، تنها کسی است که از ضرب و شتم امام جماعت لبخند رضایت بر لب دارد و با نام‌دهی غیررسمی برجسته شده‌است. (للّا) در زبان بربری به معنای (ای خانم) است (عصمتی، ۱۳۹۵: ۱۸٤) و نشان از اصالت و احترام صاحب آن دارد.

شایان ذکر است که در نام‌دهی از عنوان‌دهی و نسبت‌دهی هم استفاده می‌شود؛ مثلاً در عبارت «أنّ الاستاذَ فتحي.ک. یَجمَعُ بِدُورهِ بعضَ التَّلامیذِ في بَیتِهِ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ٤۲)، کنشگر (فتحی) با عنوان‌دهی (استاد) برجسته‌گردیده و این‌گونه به جایگاه اجتماعی او اشاره شده‌است.

در این نمونه «أجاب الأب المدیر بأن زینة ابنته و...» (همان:٤۷). زینت با نسبتی‌دهی بازنمایی می‌شود. پدر با نگاه سنتی و مردسالارانه‌ی جامعه‌ی تونس، زینت را دختر مدیر خوانده، او را برای هر نوع رفتاری با زینت، از زدن گرفته تا کشتن او، صاحب حق می‌داند؛ چرا که جوامع مردسالار، پدر را مالک خون و جان فرزندان می‌دانند؛ تا آنجا که می‌تواند جان فرزند را بگیرد، بی‌آنکه تاوان و

مجازاتی داشته‌باشد (تیموری، ۱۳۸۹: ٦۰). به باور لیوون «نام‌گذاری کنشگران، بیان کننده‌ی مسائل اجتماعی و یکی از ابزارهای شناخت، باورها، ارزش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی‌است» (اکبری، ۱۳۹۵: ۷۳)؛ همان‌گونه که باور و ارزش‌های جامعه موجب‌شده تا مثلاً بر«جنینه» نام مادربزرگش نهاده‌شود، تا چون او تبلور عقل، زیرکی و چاره‌اندیشی باشد

طبقه‌بندی

در طبقه‌بندی، کنشگر براساس هویت جمعی و نقش‌هایی که در جامعه ایفا می‌کند، بازنمایی شده است. طبقه‌بندی مشتمل بر سه مقوله‌ی: نقش‌دهی، هویت‌دهی (مقوله‌ای، نسبتی و ظاهری) و ارزش‌دهی است (پوشنه و بابک معین، ۱۳۹۲: ٦).

نقش‌دهی

کنشگران براساس کارکرد اجتماعی و شغل‌شان بازنمایی می‌شوند. به‌عنوان نمونه، در عبارت «کانت الصّحفیّات و أخبارهنّ و أسرارهن و الممثّلات و الفنّانات ومغامراتهنّ الطّبق الرّئیسی للجلسات...» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲۷۱)، راوی ضمن پنهان‌سازی کنشگران زن، به انتقاد از عناصر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه و فساد در آن می‌پردازد؛ زنانی که اسرار و ماجراجویی‌های آنان بسته‌ی اصلی محافل خبرنگاران و روشنفکرانی است که در دنیای نفاق، دروغ، کینه و خودشیفتگی به‌سر می‌برند.

هویت‌دهی

هویت کنشگران بر اساس ویژگی‌های ذاتی خود بازنمایی می‌شوند که شامل سه مبحث است:

هویت‌دهی مقوله‌ای

کنشگران برحسب قراردادهای طبیعی و فرهنگی مانند نژاد، سن، جنس، مذهب، قومیت و غیره، از یکدیگر متمایز می‌شوند (پوشنه و بابک معین، ۱۳۹۲: ٦) مانند «أَتحدَّثُ عَن الذّکورِ امّا الاناثُ فحتَّی القِططُ قادرةٌ عَلی اِنجابِهنَّ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۲٤) که در بازنمایی کنشگران جنسیت برجسته شده‌است. با ارزش‌دهی منفی به جنس دختر، او چنان در مرتبه‌ی نازلی تصویر می‌شود که گربه نیز آنان را می‌زاید و این‌گونه نگاه فرودستی زن و فرادستی مرد بازنمایی می‌شود. در عبارت:

«اِسمع بُنيَّ الحَقيقةُ في تونسَ لها مَصدرٌ واحدٌ هُو الدّولةُ... والدّولةُ هيَ الدّاخليّةُ» (همان: ۲۰۱). با واژه‌ی «الدّولة»، به کنشگران با پوشیدگی بازنمایی و با کارکرد اجتماعی اشاره شده‌است. از این جمله استبداد و سلطه‌ی حکومت دریافت می‌شود.

هویت‌دهی نسبتی

کنشگران براساس روابط خویشاوندی، دوستی یا روابط شغلی بازنمایی می‌شوند. مثلاً در عبارت: «فَقد تَخلّصَ مِن غِلظةِ اُختهِ جويدةَ» (المبخوت، ۲۰۱٤ :۳۷)، کنشگر «جویده» با هویت‌دهی نسبتی(اخت) بازنمایی می‌شود. این‌گونه بازنمایی‌ها می‌تواند به نکاتی از روابط افراد و فضای اجتماعی و امور دیگر نیز اشاره داشته‌باشد. به نظر می‌رسد نسبت‌دهی‌ها برنوعی تملک و رابطه‌ای براساس سنت و عرف دلالت دارد که ریشه‌داربودن و عِرق به خانواده و فرهنگ عرب را نشان‌داده و بدنه‌ی اصلی هویت عربی را به‌تصویر می‌کشد.

هویت‌دهی ظاهری

کنشگر برحسب ویژگی‌های جسمانی که او را منحصر به فرد می‌کند، بازنمایی می‌شود. این بازنمایی به زیبا جلوه‌دادن کنشگر، توصیف مظاهر جسمانی، توصیف بیشتر شخصیت‌ها، برانگیختن عاطفه و یا اشاره به دلالت‌های‌ضمنی، اشاره دارد. مثلاً در جمله‌ی «كانَت تُديرُ الرّقابُ اِليها بِعَينَيها الوَاسعَتينِ و بَشرتِها المُحمرّةِ و شَعرِها اللَيليّ» (المبخوت، ۲۰۱٤: ۳۲۵)، راوی کنشگر (جنینة) را باچشمان درشت، پوست گلگون و موی سیاه بازنمایی کرده است. در واقع با این شیوه کنشگر را به حاشیه رانده و زیبایی ظاهری او را در کانون توجه قرار می‌دهد.

در عبارت: «رَجلٌ بَدينٌ و قَصيرٌ لا تُخطِيءُ العَينُ حينَ تَراهُ أماراتِ البَلاهَه و البَلاوَه» (همان: ۳۲۷)، کنشگر (شیخ علّاله) با بدنی چاق و قدی کوتاه که بر چهره‌اش نشانه‌های حماقت و سفاهت دیده می‌شود، بازنمایی شده‌است. راوی با کاربرد اسم نکره (رجلٌ)، تحقیرِ کنشگر و با اندام‌مداری (العین) سعی در تعمیم سفاهت او توسط هر بیننده‌ای را دارد. این تصویرسازی کراهت و بیزاری از شخصیت را القاء می‌کند.

نتیجه

نـتایج حاصل از پژوهش و بررسی کنشگران اجتماعی رمان الطلياني بر اساس الگوی ون‌لیوون نشان می‌دهد نویسنده در راستای ایدئولوژی و باور خود، برای بازنمایی کنشگران اجتماعی از اغلبِ مؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی: حذف و اظهار همچون پنهان‌سازی و کم‌رنگ‌سازی، فعال‌سازی، منفعل‌سازی، نام دهی، تشخص‌بخشی، تشخص‌زدایی، تفکیک، پیوند، طبقه‌بندی، ارزش‌دهی، انتزاعی‌کردن، عینی‌کردن و مؤلفه‌هایی از این دست، بهره گرفته و درصدد بیان اندیشه‌هایش برآمده است. نویسنده از این مؤلفه‌ها و ارجاع‌ها در راستای قصد و نیت خود و در موقعیت‌های مختلف، به‌منظور برجسته‌سازی و بزرگ‌نمایی کنشگران یا به‌منظور حاشیه‌رانی و کوچک‌نمایی استفاده کرده است. زینت و عبدالناصر دو شخصیت محوری داستان، در آغاز فعال‌نمایی و برجسته شده‌اند، امّا در پایان و در چرخشی کامل، به کنشگران و شخصیت‌هایی منفعل، ستمدیده و ناامید تبدیل می‌شوند و از اهداف و آرمان‌ها ی خود دست می‌کشند. کنشگرانِ دو گفتمان حکومت تونس و جنبش النهضة با شیوه‌های متفاوت بازنمایی شده‌اند. رهبران حکومت تونس با صریح‌ترین مؤلفه، یعنی نام‌دهی تصویر می‌شوند و رهبران جنبش النهضة با پوشیدگی و کتمان‌سازی مطرح شده و نامی از آن‌ها در رمان برده نمی‌شود.

مؤلفه‌های گفتمان‌مدار، ایدئولوژی و قدرت با هم در تعامل تنگاتنگ هستند و رابطه‌ای دوسویه دارند. ایدئولوژی و روابط قدرت از طریق زبان ظهور و بروز می‌یابد و این امر با ساز -وکارهای زبان‌شناختی در متون محقق می‌شود. انتخابِ زبانی، شاخصی از روابط قدرت است. در تحلیل گفتمان، از زبان-شناختی قدرت، سخن به میان می‌آید که مخاطب را به ایدئولوژی می‌رساند؛ زیرا زبان پیوسته ایدئولوژی تولید می‌کند و ایدئولوژی در انتخاب‌های زبانی انعکاس می‌یابد. المبخوت با انتخاب‌های زبانی و ساختارهای زبان‌شناختی در متنِ خود، به گونه‌ای آگاهانه نابرابری‌ها را بازنمایی می‌کند. رابطه‌ی بین مؤلفه‌های گفتمان‌مدار و ایدئولوژی و روابط قدرت با بررسی ساختارهای زبانی همچون نام‌دهی، واژگان و تعابیر ویژه، کاربرد فعل معلوم و مجهول، فرآیندهای اسم‌سازی، صفات و قیود، تقابل‌های دوگانه، الگوهای رابطه‌ای و ارزشی، افعال و غیره، قابل تبیین است. مثلاً المبخوت درمتن خود با نام‌دهی، گزینش واژگان و تعابیر خاص، ایدئولوژی خویش را بازتاب می‌دهد و از واژگان و عباراتی همچون الظَّلامیّنَ، العِفریتُ، عُنفُ الِاسلامییِّنَ و خَلیطُ مِن الوَهَّابیّهَ و الشِّیعیَّهِ و تعابیری از این نوع، با رویکردی منفی و نگرشی ستیزه‌جویانه به بازنمایی منفی از اسلام‌گرایان می‌پردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱- Theo Van Leeuwen

۲- Shokri Al- Mabkhoot

۳- شکری المبخوت در سال ۱۹٦۲ میلادی در تونس متولد شد. وی در دوران دانشجویی، وابسته به جناح چپ افراطی بود. المبخوت چندین اثر در زمینه‌ی نقد عربی به رشته تحریر درآورده و «الطلیانی» نخستین رمان او به حساب می‌آید. وی این رمان را پس از بهار عربی، به نگارش درآورد و جایزه‌ی «بوکر» عربی (۲۰۱۵) را به خوداختصاص‌داد.

٤- Exclusion

٥- Inclusion

٦- Personalization

۷- Impersonalization

۸- Association

۹- Nomination

۱۰- Categorization

۱۱- Indifferentiation

۱۲- Social Actors

منابع و مآخذ

اسدی، مسعود و همکاران.(۱۳۹٤)، «مؤلفه‌های زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی- معنایی و بازنمایی - کنشگران اجتماعی در متون مطبوعاتی»، **جستارهای زبانی**، شماره‌ی۲: ۲٤-۱

آقاگل‌زاده، فردوس و غیاثیان، مریم سادات، (۱۳۸٦)، «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی»، **زبان و زبان-شناسی**، شماره‌ی٥: ۳۹ - ٥۳.

اکبری، حمید رضا (۱۳۹٥)، «**بازنمایی کنشگران اجتماعی در ایل من ، بخارای من بر اساس الگوی ون لیوون در چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان**»، استاد راهنما: خسرو غلامعلی زاده، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه رازی.

پوشنه، آتنا و بابک معین، مرتضی (۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان انتقادی در اثری از ابراهیم گلستان با استفاده از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی گفتمان‌مَدار با توجه به بازنمایی کارگُزاران اجتماعی»، **جستارهای زبانی**، شماره‌ی ۱٤: ۲٥-۱.

تراب الزمزمی، عبدالمجید، (۱۹۸۹)، **تونس فی مواجهة التضلیل**، بیروت: دار الروضة للطباعة

تیموری، وجیهه، (۱۳۸۹)، «**تحلیل و بررسی تابوهای داستان فارسي از ۱۳۲۰ تا ۱۳۸۰**»، استاد راهنما: سعید حمیدیان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه علاّمه طباطبائی.

چندلر، دانیل، (۱۳۹٤)، **مبانی نشانه‌شناسی**، مترجم مهدی پارسا، چاپ پنجم، تهران: سوره مهر.

حیدرپورفرد، فاطمه، (۱۳۹۳)، «**بازنمایی شخصیت‌هاي زنان به‌عنوان کنش گران اجتماعی در رمان‌هاي سیمین دانشور بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی**»، استاد راهنما: جلال رحیمیان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه شیراز.

سلطانی، سید علی اصغر، (۱۳۹٤)، **قدرت گفتمان و زبان**، چاپ چهارم، تهران: نشرنی.

شریف، مریم و یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۹۳)، «بررسی رباعیات خیام از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های جامعه شناختی معنایی گفتمان مدار»، **شعرپژوهی (بوستان ادب)**، سال ششم، شماره‌ی ۲۰: ۱٦-۱.
DOI: 10.22099/JBA.2014.1952

شوالیه، ژان و گربران، آلن،(۱۳۸۲)، **فرهنگ نمادها، اساطیر**، ج۳، مترجم، سودابه، فضایلی، تهران: انتشارات جیحون

صاحبی، سیامک، فلاحی، محمدهادی و توکلی، نسترن، (۱۳۸۹)، «بررسی و نقد روایی گلستان براساس نظریه تحلیل انتقادی گفتمان»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۱٦: ۱۳۳-۱۰۹

عرب یوسف‌آبادی، عبد الباسط، برآبادی، الیاس و میرزاده، طاهره. (۱۳۹٦)، «بررسی ساختارهای گفتمان‌مدار سوره‌ی قصص بر اساس الگوی ون لیوون»، **پژوهش‌های ادبی-قرآنی**، سال پنجم، شماره‌ی ۳۷: ٦۲-٤۱.

عصمتی، سیدحسن،(۱۳۹۵)، **جامعه و فرهنگ تونس**، تهران،گروه انتشاراتی بین المللی هدی

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، مترجمان فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فلاحی، محمدهادی، (۱۳۸۸)، «**بازنمایی کارگزاران اجتماعی در نشریات دوره‌ی مشروطه از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی**»، استاد راهنما محمدرضا پهلوان‌نژاد و رحمان صحراگرد، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه فردوسی مشهد.

قاسمی اصل، زینب. (۱۳۹۹)، «تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی ایران در روزنامه‌ی الشرق‌الأوسط با تکیه بر الگوی ون لیوون»، **ادب عربی**، سال ۱۲، شماره‌ی ۲: ٤۲-۲۳.
DOI: 10.22059/JALIT.2019.231455.611696

قهرمانی، مریم، (۱۳۹۳)، **ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان، رویکرد نشانه‌شناختی**، چاپ دوم، تهران: نشر علمی.

المبخوت، شکری، (۲۰۱٤)، **الطلياني**، تونس: دارالتنویر للطباعة و النشر.

میلز، سارا، (۱۹۹۵)، **الخطاب**، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة: المركز القومی للترجمة.

نورد گارد، نینا، بوسه، بناتریکس و مونتورو، روسیو. (۱۳۹٤)، **فرهنگ سبک‌شناسی**، مترجم احمد رضا جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: نشر مروارید.

یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۸۳)، **گفتمان‌شناسی رایج انتقادی**، تهران: انتشارات هرمس.

_____، (۱۳۹۳)، **درآمدی به گفتمان‌شناسی** (الف)، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

_____. (۱۳۹۳)، **ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی** (ب)، چاپ سوم، تهران: انتشارات هرمس.

ون لیوون، تئو، (۱۳۹۵)، **آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی**، مترجم محسن نوبخت، تهران: نشر علمی.

هوشمند، مژگان، (۱۳۹۵)،«بررسی انتقادی از بازنمون تحولات سوریه در مطبوعات ایران و آمریکا با به کارگیری الگوی ون لیوون»، **جستارهای زبانی**، دوره ۷، شماره ۷(پیاپی ۳۵): ۲۱۵-۲۳۹.

یطاوي، محمد، (۲۰۱۹)، **التحليل النقدي للخطاب**، برلین: المركز الديموقراطی العربی.

Van dijk T.A.(2003),Principles of Critical Didcourse Analysis:In Critical Didcoursc Analysis;(ed)M.Toolan London:Routledge.

Van Leeuwen, T. A. (1996). The Representation of Social Actors, In Caldas

Coulthard, C.R. & Coulthard, M. (Eds), Text and Practices: Readings in CDA.

Van Leeuwen, T. (2008), Discourse and practice, New tools for critical discourse analysis. New York: oxford university press.

تمثيل ناشطين اجتماعيين في رواية الطلياني في ضوء نظريّة فان ليوفن

امّ البنين قدرتي[1]
روح الله صيّادي نجاد*[2]
علي نجفي أيوكي[3]

الملخص

التحليل النقدي للخطاب هو نهج جديد في مجال تحليل الخطاب يفحص ويكشف العلاقة بين القوة الخفية والأيديولوجيا وراء ستار النصوص. يعتقد مؤسسو التحليل النقدي للخطاب أنّ اللغة كعمل اجتماعي تلعب دوراً هامّاً في بناء الهويات والعلاقات والعالم الاجتماعي وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسلطة والأيديولوجيا. يحاول باحثو هذه الورقة البحثيّة من خلال إجراء دراسات نوعية واتّباع المنهج الوصفي-التحليلي على أساس نمط العلامة وعلم الدلالة لفان ليوفن دراسة الناشطين الاجتماعيين في رواية الطلياني "لشكري المخبوت" الناقد والكاتب التونسي. هذه الدراسة تنمّ عن أنّ الشكري المبخوت يمثّل الناشطين في الرواية يتماشون مع إيديولوجيا المؤلف وتوجهاته الفكرية والاجتماعية. يتمّ تمثيل «عبدالناصر» و«زينت» في البداية كناشطين فاعلين وديناميكيين. لكن في نهاية القصة، يتخلّى الاثنان عن أهدافهما وتطلّعاتهما ويتصوران كشخصيات سلبية ومضطهدة. ويتمثّل قادة الخطابين، الحكومة التونسيّة وحركة النهضة بهويات مختلفة. وغالباً ما يتمّ تمثيل قادة الحكومة التونسيّة من خلال العنصر الأكثر وضوحاً وهو التسمية. المبخوت تطرّق إلى قادة حركة النهضة مسلّطاً الضوء على أفعالهم السلبيّة من خلال التستّر على الصورة وإخفائها واتّباع اتّجاه سلبيّ تجاه الإسلاميّين

الكلمات المفتاحية: التحليل النقدي للخطاب، مكونات علم الاجتماع الدلالي، فان ليوفن، شكري المبخوت، الناشطون الاجتماعيون.

---

[1] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان

[2] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان

[3] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Analysis of grotesque in the novel *The Game of Forgetting* based on Bakhtin's Approach

Razieh Sadri Khanloo[1], PhD graduate in Arabic language and literature, Imam Khomeini International University
Alireza Sheikhi, Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Abd al-Ali Alebooye Langroodi, Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Mostafa Parsaeipour, Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University

Received: 01-05-2022 Accepted: 02-07-2022

Introduction: Grotesque, the artistic-literary discourse, makes technical arrangements for the creation of heterogeneous emotional mixtures and all-encompassing uncertainty as well as the decipherment of long-awaited scenes, leading to the technical and content enrichment of the work. The grotesque is at the forefront of the battle with the certainty and is considered as the herald of an unfinished world. In the light of the philosophical content of its worldview, it reveals the blunt face of the unattainable world in the form of a simultaneous representation of two-dimensional contrasts. Bakhtin's approach of grotesque focuses on the merry roots of popular literature with features such as inconsistency of dual contrasts, exaggeration, corporeal centeredness, degrading, aggressive language, and absolute anomalies, It has undeniable benefits by enabling the recognition of the capabilities of narrative texts and objectifying their truth-seeking worldview and anti-dogma libertarianism.
The novel *The Game of Forgetting* by the Moroccan author Mohamed Barrada is a center of experimentalism on the arrangements of polyphonic literature, especially the grotesque, and it has created significant prototypes in this field. The literary representations of grotesque are disharmony, abnormal corporeal centeredness, grotesque atmosphere, erotic abnormalities, profanity, billingsgate and madness. These themes were examined and analyzed in response to the prevailing spirit of one-sidedness and illusion of omniscience.
Mohammad Barrada, a pioneering author whose novels are indebted to Bakhtin's discourse theory, recognizes the carnival-grotesque tradition in his laudatory critiques. He has adapted some of the rudiments of grotesque realism to his masterpiece of narrative and has paved the way for the benefit of the rich but has veiled Moroccan popular culture. He engaged in literary modeling under the sub-categories of dialogism, For example, he has attempted to create scenes focusing on grotesque wonders as well as the philosophical and ideological dimensions considered by Bakhtin. Each of his creative scenes and images somehow pursues the goals of grotesque discourse. Barrada is also one of the Arab experimental novelists whose

[1] Corresponding Author Email: r.sadrikhanloo@gmail.com

grotesque discourse intersects with a new experimentalist novel on the subject of border crossing and transgression, norm-breaking, non-dissemination of consideration, embracing all possibilities, and the rejection of pre-determined categories.

The main question is how the grotesque discourse in *The Game of Forgetting* has induced truth-seeking ideas and the intended revelations, following the application of the concepts of pluralism and confronting the authoritarianism of the official front. To pursue the research question, we first identified the theoretical views on grotesque and then examined the grotesque effects in *The Game of Forgetting*. Finally, the inductive concepts of each example were analyzed.

Methodology: To analyze grotesque examples, we have used a descriptive-analytical method based on library data processing, and our focus has been on Bakhtin's grotesque approach based on the merry roots of popular literature. The features analyzed are inconsistency of dual contrasts, exaggeration, corporeal centeredness, degrading, aggressive language, and absolute anomalies. Also, by applying the method of technical criticism and carefully examining the necessary techniques of a particular literary genre, we have sought the literary representation of grotesque features manifested as disharmony, abnormal corporeal centeredness, grotesque atmosphere, erotic abnormalities, profanity and billingsgate, and madness.

Results and discussion: The findings on the examples of individual grotesque features in the novel *The Game of Forgetting* are as follows:

- Expressing contradictions in the behavior and movements of the characters or the state of phenomena in a situation inconsistent with their positions: In Barrada's work, it is a solution to create a heterogeneous and challenging mixture of emotions so as to discuss the idea of a fluid and possible world by rejecting the principles of undisputedness and completeness.
- In the abnormal corporeal centeredness and extreme attention to the lower parts of the limbs, as the ways of communication with the earth and the material world: The principle of degradation is considered by the author to question the pretense of excellence and sanctity and the deliberately highlighted distinctions as well as to replaces the idea of equality and universal anti-class freedom.
- In Barrada's grotesque atmosphere, the induction of negative, harassing and anxious emotional states, in addition to heterogeneous emotional duality and the groundwork for grotesque indecisiveness and indecision, the aim is somehow to normalize our view of the second half of life, the death, which is followed by a new birth. Sometimes this is done in the realm of sacred matters, such as the example of the Mushatfah.
- Erotic abnormalities are the culmination of the construction of emotional dichotomies and are tied to killing in order to intensify them. Another purpose, according to the narrator's groundworks, is to set aside considerations in this area and expose them as a real part of life that requires a logical design to find a solution like other phenomena. That secrecy, as claimed by chaste purposes, is not the solution.
- The vilifications in the language of grotesque, by connecting the object to the lower extremities, acquire a destructive-reconstructive nature and is so-called carnivorous. Also, with the help of the capabilities of the inferior culture, unlike the official repressive culture, the author creates creativity, and there lies the liberating truth of freedom behind profanity. The deliberate choice of blasphemous concepts indicates a deliberate massification of the ideas and images, which distorts the whole truth considered to be complete.

Conclusion: Barrada, an exemplary spirit of intolerance and rejection, seeks to recall the excluded elements and combine heterogeneous elements that allow another view of the world with a more orderly structure under the concept of relativity. By projecting any indisputable ideas and dogmatic actions and believing in the boundaries of coexistence, it heralds highly decisive values such as freedom, happiness, justice, accepting others, rejection of dogmatism and reconciliation of all the parts of the world again.

Keywords: Grotesque, *The Game of Forgetting*, Degradation, Corporeal centeredness, Billingsgate

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

واکاوی جلوه‌های گروتسک در رمان «لعبة النسیان» بر اساس رویکرد باختین

راضیه صدری خانلو[1] دانش‌آموخته رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
علیرضا شیخی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
عبدالعلی آل بویه لنگرودی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
مصطفی پارسایی‌پور، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی‌امام خمینی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۱۱

چکیده

گروتسک، گفتمانی‌است هنری-ادبی، موجد تمهیداتی برای برساختن آمیزه‌های عاطفی ناهمگن و ایجاد بلاتکلیفی تمام‌عیار، که رمزگشایی صحنه‌های دیریابش، به غنی‌سازی فنی و محتوایی اثر می‌انجامد. گروتسک خط مقدم نبرد با قطعیت‌گرایی و منادی جهانی ناتمام بوده و در سایه‌ی محتوای فلسفی جهان‌نگری‌اش، افشاگر چهره‌ی بی‌پرده جهان دست‌نیافتنی در قالب بازنمایی همزمانِ تقابل‌های دوسویه است. رویکرد باختینی گروتسک، متمرکز بر ریشه‌های سرخوشانه‌ی ادبیات مردمی، در قالب ویژگی‌های: ناهماهنگی دوگانی‌ها، افراط، تنانگی، فروکاهی، زبان تهاجمی و.مطلق ناهنجاری، با امکان‌سازی برای بازشناسی قابلیت‌های متن روایی به‌واسطه‌ی عینیت‌بخشی به جهان‌نگری حقیقت‌جو و آزادی‌خواهی جزمیت‌ستیزشان، مزایای انکارناپذیری دارد. رمان لعبة النسیان، اثر "محمد برادة" نویسنده-ی مراکشی، کانونی از تجربه‌گرایی پیرامون تمهیدات ادبیات چندآوا، به‌ویژه گروتسک بوده و در این زمینه نمونه‌سازی‌های شاخصی دارد. بازنمود ادبیاتی ویژگی‌های گروتسکی ذیلِ جلوه‌های گروتسکی: ناهماهنگی، تنانگی نابهنجار، فضاسازی گروتسکی، نابهنجاری‌های شبقی، هرزه‌گویی و.کفرگویی ومضمون دیوانگی، بررسی و در پاسخ به روحیه‌ی متداول‌شده‌ی تک‌سویه‌نگری و توهمِ همه‌چیزدانی تحلیل‌گردید. با بازکاوی نمونه‌های "لعبة.النسیان"، متکی بر روش توصیفی-تحلیلی، دریافتیم: براده با گستاخیِ ابداع در آمیزه‌های ناهمگن و برملاسازی مرسومات قبول‌عام-یافته، مخاطب را به امکان‌مندی نظمی سراپا متفاوت، در شناخت جهان همه چیز نسبی می‌رساند و درباره مرجعیت-های نهادینه اقتدارگرایان، ادعای یکه‌بودگی، جاودانگی و بحث‌ناپذیری را با فروکاهی امور والای تقدیس‌یافته به خاکدان ماده، درهم‌می‌شکند.

کلید واژه‌ها: گروتسک، لعبة.النسیان، تنزّل (فروکاهی)، تنانگی، هرزه‌گویی (کفرگویی).

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: r.sadrikhanloo@gmail.com

مقدمه

در قرون وسطی، حاکمان اروپایی نظام سلسله‌مراتبی را به‌کمک کلیسا و به استناد قوانین جزمی نهادینه‌شان، طبق الگوی عناصر چهارگانه جای‌گیر کرده و شاهزادگان و اذنابشان را در مراتب عالی و مردمان را در پست‌ترین مدارج، یعنی خاکدان زمین، دسته‌بندی نمودند. حاکمان طی آیین‌هایی تظاهر می‌کردند حقیقتی جاوادان، تسخیرناپذیر و بی‌چون و چرا در چنته دارند و مراسم‌های رسمیشان، رویدادی برای نمایش پیروزی این حقیقت تمام و کمالِ ادعایی و کوبیدن مُهر چیرگی‌شان بود. اما رادمردان استبدادستیز، باور داشتند هیچ امرِ جزمی در تعاملات بشری روا نیست و مقهوریت و سلسله‌مراتب درباره‌ی انسان دائم‌الصیروره و در حال "شدن"، تطبیق‌پذیر نیست. از شاخص‌ترین ابزارهای ممارست این ناپذیرفتاری، در ادبیات، کاربست تمهیدات گروتسکی است.

گروتسک[1] به‌عنوان گفتمانی هنری که از مفاهیم و تمهیدات حوزه‌ی فرهنگ روم باستان و قرون-وسطی ریشه گرفته و در هنر و ادب رنسانس کمال یافت، از جمله امکانات هنری برجسته‌ی جهان کارناوالی است که باختین، ناقد برجسته‌ی روس، با کنکاش در آیین‌های جشنواره‌ای مردمان دوران میانه، حدود آن را بازشناخته و در تحلیل‌هایش به جزئیات آن اشاره نمود. گفتمانی که پس از ظهوری صرفاً دیداری از جمله در نقاشی و مجسمه‌سازی، به گفتمانی ادبی بدل شد و در رمان‌ها، با ترسیم آمیزه‌ای از صحنه‌های مضحکِ هول‌انگیز، به نقد چهره‌ی عالم واقع و بیان انزجار از ناهنجاری‌ها، بهره رساند.

با اوج‌گیری کاربست تمهیدات ادبیات گروتسکی در ابداعاتی با رویکرد افشای ادعای بی‌بنیاد پایان‌مندی و فرجامینگی جبهه‌های تمامیت‌طلب، پژوهش‌های نقدی نیز بالا گرفت. میخائیل باختین، برخلاف تأکید کایزر بر ابعاد اهریمنی و مخوف گروتسک، با خوانشی فولکلوریک و پذیرش جنبه‌های شاد و خنده‌محور و حتی نازلِ فرهنگ توده‌ای، به گروتسک در مقام مقوله‌ی جدی زیبایی-شناختی رسمیت بخشید. او به اصل کمیک کارناوال عامیانه و بخش گروتسکی آن، محتوای فلسفی معناداری بخشید که بیانگر آرمان‌های اتوپیایی بود. خودنمایی نظام صورخیالِ مادی برآمده از فرهنگ فکاهی توده، به‌طور غیرمعمولی از سوی حاکمان در ایام تعطیل مجاز دانسته می‌شد و باختین آن‌را جهانی کاملاً در تقابل با جهان رسمیِ -حتی در جشن‌هایش- ملال‌آورِ مرجعیتِ نهادینه می-دانست. تصاویر جشن‌ها و بدن، به‌خصوص اسافل اعضا، نمونه‌ی ادبی فکاهه‌ی مثبت و نشاط‌آور گروتسکی به‌شمار آمد و تحلیل باختین از صور خیال و زبانش، در چارچوب جهان فروادبی و کارناوالیِ فرهنگ توده‌ای قرون‌وسطایی صورت می‌پذیرفت. گروتسک -اگر نه به‌قول اشنه‌گانس یک ژانر-، گفتمانی شد که نقد واقعیت را با پیوند تصویر حیات اجتماعی با صحنه‌ی کارناوالی عملیاتی

نمود: جهانی که همه‌چیزش وارونه است، قوانین و ممنوعیت‌های مهارگرش لغو شده و نظام عناوین و سلسله‌مراتب و ترس و تمجیدهایش ابطال گشته‌است. با نگاه به دستاوردهای پژوهش باختینی در شناخت قابلیت‌های گروتسک این موضوع قابل استنباط است که گروتسک با تناقض‌محوری و تکان‌دهندگی ویژه‌اش، تمهیدی بی‌همتا در بازنمایی بی‌پرده‌تر چهره‌ی مخفی‌کار و دست‌نیافتنی جهان، تا حد افشای وانمودگری "ضرورت"های برساخته و ظاهراً قطعیت‌یافته‌ی قوای قاهر است.

"محمد برادة"، نویسنده‌ی پیشگام مراکشی، از طریق بازشناسی سنت کارناوالی-گروتسکی طبق نظریه‌ی گفتگومندی باختین، به‌ویژه در تحلیل"گارگانتوا و پانتاگراول" اثر "فرانسوا رابله"، رمان‌نویس شهرآشوب فرانسوی، مایه‌هایی از تمهیدات رئالیسم گروتسک را بر شاهکارش، "لعبة.النسيان"، تطبیق داده و با نیم‌نگاهی به پیشینه‌های ادبی-نقدی غرب، راهی به بهره‌مندی از فرهنگ مردمی پرمایه، اما مستورمانده‌ی مراکش زده است. وی پس از ترجمه‌ی نظرات نقد مکالمه‌ای باختین در "الخطاب الروائي"، در پروژه‌ی بلندمدت روایت‌پردازی‌اش، به نمونه‌سازی ادبی ذیل زیرشاخه‌های گفتگومندی پرداخته و از جمله به خلق تابلوهایی متمرکز بر عجایب‌نگاری گروتسکی و نیز ابعاد فلسفی و اندیشگانی مدنظر باختین، اهتمام نموده و صحنه‌های خلاقه‌اش، هر یک به نحوی اهداف گفتمان گروتسکی را دنبال می‌کند. همچنین براده از رمان‌نویسان تجربه‌گرای عرب است و گفتمان گروتسک، به‌قول رحال، با رمان نو تجربه‌گرا، در موضوع مرزنوردی و تخطی از حدود پیشین، هنجارشکنی، عدم اشاعه ملاحظه‌کاری، آغوش‌گشایی بسوی همه احتمالات ممکن و طرد مقولات ازپیش‌متعین تلاقی دارد (رحال: ۲۰۱۹: ۱۶۲).

پرسش اصلی پژوهشِ حاضر آن‌است‌که در تطبیق مفاهیم کثرت‌گرایی و رویارویی با اقتدارگرایی جبهه رسمی، گفتمان گروتسکی لعبة النسیان، چگونه در القای ایده‌های اندیشگانی حقیقت‌نما و افشاگری‌های مدنظر نویسنده، موثر افتاده است؟ در پیگیری پرسش تحقیق، نخست به شناسایی مباحث تئوری گروتسک پرداخته و سپس با روش توصیفی-تحلیلی جلوه‌های گروتسکی لعبة.النسیان بیان گردیده و به واکاوی مفاهیم القایی نمونه‌های آن پرداخته خواهد شد.

پیشینه‌ی پژوهش

لعبة.النسیان در ایران در دو پژوهش بررسی شده:

مقاله‌ی «دراسة رواية لعبة.النسيان لبرادة في‌ضوء نظرية فرويد النفسية» نوشته‌ی غلامرضا کریمی‌فرد و همکاران (مجله دراسات في السردانية العربية، دوره دوم،شماره دوم: ١٤٤٣) که در

محورهای روانشناختی عقده‌ی حقارت،جریان سیال، تداعی آزاد، نوستالژی، عشق و رویا و اضطراب، نتایجی را مطرح کرده‌اند.

مقاله‌ی «الميتاروائي ومؤشراته في رواية لعبة.النسيان لمحمد برادة، دراسة سردية نقدية» نوشته‌ی شهرام دلشاد، (مجله اضاءات نقدية، شماره ٤٣: ١٤٠٠) که مباحث فراداستان و فراروایت را درهم-آمیخته و در نتایج، تئوری‌هایی نظیر گنجاندن انواع ادبی پرشمار، مداخلات نقدی، و خیال‌پردازی به‌منظور درشکستن روایتگری سنتی را درباره‌ی اثر وارد می‌داند.

در جهان عرب نیز درباره‌ی تحلیل گروتسکی تنها مقاله‌ی «خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية، مقاربة في روايتي: رأس المحنة، والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء »، اثر عبدالواحد رحال، (مجله إشكالات في اللغة والأدب، دوره هشتم، شماره دوم: ۲۰۱۹)، مشاهده می‌شود که تمرکزش، علاوه بر تحلیل‌هایی در کارکردهای روانشناختی گروتسک، بر افراط‌های جسمانی و تصاویر گروتسکی دو رمان است.

ازاین‌رو پژوهش در باب گروتسک و ارزیابی اثراتش در لعبة.النسیان، به‌منظور دستیابی به شناختی عمیق‌تر از کارکردهای گروتسک و تفکری انتقادی درباره‌ی نمونه‌ای از آثار روایی عرب، ضروری می‌نماید.

گروتسک

گروتسک، اصطلاحی سرکش و تحدیدناپذیر است که پژوهشگر از بازشناسی کامل مرزهایش درمی‌ماند. شاید در قالب «منظومه‌ای از اشکال تحقیر، ترویج روحیه رهایی از ملاحظه‌گری و رودربایستی، آشتی‌دادن و همکنارنشانی دوگانی‌ها، صورت‌بندی کاریکاتورگونه اغراق‌آمیز و پرتناقض و ترسیم موقعیت‌های کارناوالی» (رحال، ۲۰۱۹: ١٦٣) معرفی شود، ولی این تمامِ بُرد معنایی آن نیست. واژه‌نامه‌ها و دانش‌نامه‌ها با درج تک‌واژگان برابرنهاده و توضیحاتی گذرا، در درک ویژگی‌ها و کارکردهای اساسی گروتسک چندان راهگشا نیستند و برای شناخت دقیق‌تر، مداقه در منابع اصیل‌تر ضروری می‌نماید.

اروپاییان طی سه سده‌ی اخیر، درباره‌ی گروتسک پژوهش‌هایی را به انجام رساندند که خود، تاریخی کهن دارد. نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و تزئیناتِ شگرفِ سربرآورده از دنیای تاریک تالارهای مدفون شده‌ی قصر نرون، در حفاری‌های ایتالیا (حسینی، ۱۳۹۸: ۱۰)، متشکل از تصاویر خیالی آدمیان، جانوران و گیاهان در طرح‌هایی درآمیخته و به هر وجه ممکن، به‌هم‌بافته و حاوی اشکال کژنما و اغراق‌آمیز بود.

در نخستین نگاه، گروتسک در تضاد با نظم طبیعی عناصر و ایده‌آل‌ها و نامتجانس است و این ناهماهنگی، واکنشی حاوی عواطفی درآمیخته برمی‌انگیزد. «چهار عنصر مسخ‌کننده، خنده‌انگیز، مشمئزکننده و هراس‌انگیز از عناصر گروتسک‌اند» (همان).عواطف بسیارِ دیگری چون ترحم و تهوع در آمیزه‌ها دخیل می‌شوند و با حفظ استقلال ویژه‌شان، جایی میان دو قطب لذت‌مندی و آزاردهندگی می‌نشینند. دقیق‌تر اینکه، گروتسک تابلوی ناهمساز حالات متناقض و برهم‌بودگی‌هاست: نشاط خنده‌آمیز و نقطه‌ی مقابلش؛ همان لذت و آزردگی، و ایجاد موقعیت کمیک- تراژیک که واکنشی بلاتکلیف برمی‌انگیزد. در رویارویی با آمیزه‌ی ناهمگون ساختاری-محتوایی اثر گروتسکی، گیج و متحیریم و احساس مضحکه شدن میکنیم. گروتسک ماهیتاً در قوه‌ی بیان احساس عمیق جاکن‌شدن و بیگانگی است. به‌قول کایزر، در سرشتش، بیان جهانِ بیگانه‌شده است: جهان آشنا، از منظری نوتر، ناگهان غریبه می‌شود؛ یک غریبگی کمیکِ وحشت‌زا (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۲).

جلیلی و مشهور در شناخت مصادیق گروتسک، ویژگی‌های زیر را تعیین‌کننده دانسته‌اند:

۱- نوعی ناقص‌الخلقگی، دگردیسی و مسخ‌شدگی ۲- محوریت‌یابی بدن انسان و مفاهیم مرتبط نظیر اندام‌های پراکنده یا درهم‌آمیخته، خوردن و نوشیدن، امور جنسی، حاملگی، زایش، و مرگ ۳- بنیادین‌نبودن جلوه‌های وهمناک، ولی به‌ثمرنشستن با اغراق و افراط و ٤- هم‌آمیزی احساسات متناقض و به باور باختین، همایشگاه اضداد و آشتی‌گاه عناصر طردشده بودن و رد مفاهیم متداول (جلیلی و مشهور، ۱۳۹۶: ۸۲).

ویژگی‌های بنیادین گروتسک

یک ویژگی عمده‌ی گروتسک، تلفیق تضادها و آفرینش جهانی نوست. گروتسک دربرگیرنده و حاصل احساسات ناهمگون است و این قابلیت تلفیق حس‌های متضاد، محور ابداعی آن به‌شمار می‌آید. کایزر[۲] می‌گوید: خصلت گروتسک برخاسته از تضاد و ناسازگاری فرم و محتواست، نیروی انفجاری امر باطل‌نمای مضحک و همزمان وحشت‌زا (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۰) باختین در شرحی بر معنا و کارکرد گروتسک، تلفیقی تازه‌بنیاد را، نویدبخش نوشدگی جهانی بازشناخته می‌داند:«صورت گروتسک کارناوالی، گستاخیِ ابداع را برمی‌انگیزد، تجمع عناصر ناهمگن و نزدیکی به چیزهای دور را امکان‌پذیر می‌سازد، به رهایی از دیدگاه حاکم درباره‌ی جهان، از هر قرارداد و از هرآنچه مبتذل، مرسوم و پذیرفته‌ی همگان است، یاری می‌رساند و سرانجام امکان آن را فراهم می‌کند که نگاهی تازه به جهان بیفکنیم و دریابیم که تمام چیزهای مرسوم تا چه حد نسبی هستند و در نتیجه، نظم جهانیِ سراپا متفاوتی امکان‌پذیر است. یعنی گروتسک، امکان جهانی کاملاً "دیگر" را طرح می‌کند و

مرزهای یکه‌بودگی (تفرّد)، بحث‌ناپذیری و تغییرناپذیری دنیا را درمی‌نوردد. در گروتسک، نسبیت هرآنچه موجود است، همواره شادی‌بخش است» (پوینده، ۱۳۹٦: ٤٤٦).

بدین ترتیب گفتمان گروتسکی، حاصل نگرشی ویژه به دنیا و ما فیها و انسان و تمام احوالات اوست. نگاهی که جنبه‌های مختلف وجود آدمی و سویه‌های متناقض هستی را در نمایی کلی نشان داده و تقابل‌های دوسویه‌ی نهفته در نهاد دنیا و سرشت انسان‌ها را در آنِ واحد به مخاطب القا می‌کند و راستین‌تر از هر نگرشی، او را با واقعیت هستی و وجود خود آشنا می‌کند. گروتسک از این منظر، نگرشی است که با بهره‌گیری از انواع سبک‌ها، گونه‌ها و نگاه‌ها همچون طنز، آیرونی، مکابر، پوچی، کمدی و کاریکاتور، و هم‌راستا با آن‌ها اما غالباً با اندکی تفاوت، در همه انواع آثار ادبی-هنریِ دنیا حضور می‌یابد (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۹).

در گروتسک، زندگی در همه‌ی درجاتش جاری است؛ از نازل‌ترین، راکدترین و بدوی‌ترین تا عالی‌ترین، پرجنب و جوش‌ترین و معنوی‌ترین درجات؛ هم‌کنارنشینیِ اشکالِ متنوع این حلقه، شاهدی است بر یکپارچگی و یگانگی‌شان: گروتسک همه چیز را گرد هم آورده و آشتی می‌دهد، عناصر طردشده و پس‌رانده را بازآورده و همه‌ی مفاهیم متداول را رد می‌کند. گروتسک در نگاه نخست صرفاً شوخ و سرگرم‌کننده است، اما به واقع ظرفیت‌های عظیم دارد (نولز، ۱۳۹۱: ۱۷). گروتسک ساختاری است که تقابل‌های دوگانی را در دل دارد: هم مجذوب می‌کند، هم می‌رماند؛ هم می‌خنداند، هم می‌هراساند؛ هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۴۴-۲۴۵). عمل گروتسک آن‌است‌که برای تماشای دنیای حقیقیِ اطراف، دیدی تازه به مخاطبش می‌دهد: دیدی هرچند عجیب و اضطراب‌آور، ولی واقعی و معتبر (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۱).

حل‌وفصل‌ناپذیری، ویژگی دیگر و مکمل تلفیق است. گروتسک گاه مرتبط با امر کمیک و در رده‌ی بورلسک و مضحکه‌ی مبتذل شمرده شده، گاه با امر وحشت‌زا. اما معنای تازه‌تر بر حل‌وفصل‌ناپذیری تأکید دارد: آمیزه‌ای بغرنج از تعارض‌ها، که گره‌گشایی پایانی ندارد: اگر سرانجام، بامزه از آب درآید یا متنِ غرق در دهشت عریان، کمیک تلقی شود، گروتسک رنگ می‌بازد. پس صِرف تعارض ناهمسازها، که در طنز و باطل‌نما و انواع کمیک وجود دارد، معیاری کافی نیست (همان: ۲۵). در تذوق گروتسک، مخاطب عمیقاً تحت تاثیر ترکیب تجزیه‌ناپذیر آن قرار می‌گیرد، اما به‌راحتی نمی‌تواند وضعیت پدیدآمده، یعنی تجاوز احساسات به حریم یکدیگر، را دریابد. البته این وضعیتی ارزش‌آفرین است و هر احساس، منهای تأثیر مجزایش، در کنار احساس‌های دیگر، معنای سومی پدید می‌آورد و این دوسویگی، مایه‌ی پویایی و بالندگی گروتسک است (جزینی، ۱۳۷۰: ۱۰۳).

ویژگی دیگر، تنانگی یا تمرکز بر ابعاد جسمانی-مادی است. گروتسکِ رنسانسی و راجع به جهان باستانِ باختین، مخالف انفصال از ریشه‌های مادی-جسمانی جهان است. در این نگاه، جسم انسان و حیات جسمانی مبدل به مقولاتی کیهانی می‌شوند که در کالبد زیست‌شناختی فرد نمی-گنجد؛ بلکه در پیکره‌ی جمعیِ همواره در حال رشد و نوسازیِ مردم جای دارد و انگاره‌های جسمانی آن به‌شکلی عظیم، اغراق‌شده و غیرقابل‌اندازه‌گیری ارائه می‌شوند (نولز، ۱۳۹۱: ۲۰). باختین بزرگداشت جسم انسان در ادبیات رنسانس و به‌خصوص در رمان رابله را مقابله‌ی جسمانیت انسان با ایدئولوژی آن‌جهانیِ پارسامآبانه‌ی قرون‌وسطایی و بی‌بندوباری و هرزگیِ قرون‌وسطایی می‌داند و معتقد است رابله در پی بازگرداندن یک مفهوم به بدن انسان است که آن، بازگرداندن کیفیتِ آرمانیِ دوران باستان به بدن و همزمان، بازگرداندن واقعیت و مادیت به زبان و معنا می‌باشد (باختین، ۱۳۸۷: ۲۳۷). گروتسک نقطه‌ی اوج توجه کارناوالی به تنانگی و در پی مادی جلوه‌دادن همه‌ی امور معنوی و آن‌جهانی است (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۰-۱۱۲). باختین در تحلیل رمان رابله، قطع عضو، اندام‌های جدامانده و منفصل، دهان‌های گشوده، بلعیدن، سرکشیدن، عرق‌ریختن، دفع ادرار و مدفوع، مرگ، تولد، ادغام بدن‌ها در یکدیگر یا با اشیاء، تمایل آشکار به دوگانگی و تأکید بر ویژگی کیهانی و اجدادی بدن را از عناصر سازنده‌ی ویژگی‌های گروتسکی برمی‌شمرد (Dentith, ۲۰۰۵:۲۳۱). تن که در میراث زیبایی‌شناختیِ زندگی قرون‌وسطاییان، در قالب نگرش مادی-جسمانی، مرکزیت‌داشته، به‌قول میشل لاکومب، نشان‌گرِ نوعی گرایش عام به محو تمایزات اجتماعی است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

ویژگی دیگر، تنزل یا فروکاهی است؛ به زیر افتادن از عرش به حضیض زمین؛ عنصری که همزمان می‌بلعد و می‌زاید (Bakhtin, 1984:20). پایین‌آوردن همه‌ی امور آرمانی و متعالی به سطح زمینی و مادی به‌منظور نابودی آنها، اصل اساسی گروتسک است؛ البته این فرود آمدن و انحطاط، همواره با انگاره‌ی تولد دوباره همراه است. تنزّل، همچنین به‌معنای توجه به اسافل بدن، یعنی حیات شکم و اندام‌های تولید.مثلی است، بنابراین با اعمال دفع، مقاربت، لقاح، بارداری و زایش مرتبط است (Vice, 1997: 155). به تعلیق‌درآوردن قوانین و هنجارها، درهم‌شکستن نظام سلسله‌مراتبی و غلبه بر ترس کیهانی و مضامینی دیگر، ذیل مفهوم تنزل گروتسکی می‌گنجند.

ویژگی دیگر، رادیکالیسم است. اغراق و افراط است که گروتسک را از مقولات مرتبط همچون ابزورد، باززار، ماکابر، کاریکاتور، کمیک و طنز متمایز می‌کند. این ویژگی مهم در تأثیرگذاری گروتسکی، هم در ماده‌ی کار است و هم در نحوه‌ی ارائه آن. اصحاب ذهنیت کلاسیک، یعنی

باورمندان به ارزش‌هایی چون نزاکت، تناسب و خودداری، گروتسک را پایمال‌کننده‌ی ارزش‌ها می‌دانستند؛ ولی دیگرانی چون هوگو، چسترتن و باختین، با لذت و شادمانی درباره گروتسک اظهارنظر کرده‌اند (تامسن، ۱۳۹۰: ۳٤).

زبان هرزه‌گوی طنزآلود ویژگی دیگر گروتسک است. عبارات نفرین و سوگند، بسان دشنام‌های ناموسی، هنجارهای آداب‌دانی و نزاکت اجتماعی را رعایت نمی‌کنند و مانند خنده - عنصر اساسی قطعیت‌شکن در تکنیک‌های تکثرگرای رویکرد گفتگومندی- از قلمرو گفتار رسمی به قلمرو زبان کوچه‌بازاری طرد شده‌اند و در این فضا، بسان خنده مردمی ماهیتی اصطلاحاً کارناوالی: نابودگر آبژه خود و همزمان بازسازنده آن، یافته‌اند. زبان گروتسکی به نحوی متفاوت از زبانِ صرفاً خنده‌ناک، طنزآلود هم می‌شود و آن زمانی است که «طنز به افراط می‌رسد و ترس و انزجار و خنده تحمل‌ناپذیر می‌شود» (تسلیم جهرمی و طالبیان، ۱۳۹۰: ۷) گروتسک با افزودن بُعدی فنی به رمان، «نوشتار روایی را از سطحی‌بودگی و قشری‌گرایی نجات می‌بخشد، تعابیر را در قالب امری ملموس جلوه‌گر نموده و زبان ویژه آن به‌مثابه دستاوردی عمل می‌کند که پایه‌گذار خلق صورت‌هایی برساخته، باژگون‌چهرگی‌ها و صحنه‌های وارون‌سازی‌شده، دلقک‌وارگی‌ها، موقعیت‌های هراس‌انگیز و طنزآلود می‌گردد» (رحال، ۲۰۱۹: ۱٦۳).

ویژگی دیگر در جهان‌نگری ویژه و فراگیر در اشکال گروتسکی، وضعیت جنون‌وارگی است که باختین به آن مضمون، دیوانگی[۳] می‌گوید. انسان، به حال جنون، به جهان از دریچه‌ای متفاوت می‌نگرد که محدود به چارچوب خشک آرمان‌ها و قضاوت‌های متعارف نیست. در گروتسکِ مردمی، این دیوانگی به معنای تقلید تمسخرآمیز و شادمانه‌ی عقل رسمی و جدیت محدود نامرزنورد حقیقتِ رسمی است؛ به عبارتی جنون جشنواره‌ای. به‌باور نولز انگاره‌های ولگرد، ابله و دلقک نیز مانند مضمون دیوانگی، به سبب ضدیتشان با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی زمینه‌ساز فضای کارناوالی‌اند (نولز، ۱۳۹۱: ۳۲) که خود پایگانی برای تمهیدات هنر گروتسکی است. «دیوانگی عمیقاً دوسویه است؛ حاوی عناصر سلبی ویرانگر و بنیان‌کن و نیز عناصر ایجابی بازسازی و آشکارسازی حقیقت. دیوانگی نقطه‌ی مقابل حکمت و خردمندی است؛ خردمندی وارونه، حقیقت وارون‌گشته. آن روی دیگر است، لایه‌ی فرودست عرف‌ها و قوانین رسمی است که هنوز ته‌رنگی از آنها در خود دارد» (Bakhtin, 1984: 260).

اما ویژگی کلان نابهنجاری، مضمونی فراگیر است. تجربه‌ی همزمان دوگانی‌های گروتسکیِ سرگرمی و اشمئزاز، خنده و وحشت، نشاط و بیزاری، واکنشی است به امر بسیار نابهنجار. در درجه‌ی معینی از نابهنجاری، لذت ناشی از تازگی و سرگرم‌کنندگیِ انحراف از بهنجار، به ترس از ناآشنا و

ناشناخته بدل می‌شود (تامسن، ۱۳۹۰: ۲۹)؛ یعنی لحظه‌ی گذر از بهنجاری، لحظه‌ی مهم گروتسک است.

گروتسک همچنین کارکردهایی روانشناختی دارد و در لایه‌ی روانشناختی، با تأثیرِ تکانشی و ضربه‌زنی ویژه‌اش، در بافتارهای هجوآمیز، نقیضه‌ها، مضحکه‌ها و متون تهاجمی حضور دارد. مخاطبِ حیران‌شده، گیج و میخکوب، با تکانه‌ای که او را از شیوه‌های معهود ادراک جهان بیرون کشیده، با چشم‌اندازی از اسبابی متفاوت و آزاردهنده مواجه می‌شود. در بیگانه‌سازی گروتسک، هر آنچه آشنابوده، ناگاه غریبه‌ای آزاردهنده می‌شود. امور مجزای آشتی‌ناپذیر که جداجدا و به‌خودی-خود، برانگیزنده نیستند، در آمیزه‌ی ناهمسازشان، تکان‌دهنده و پرخاشگر می‌شوند (نک: همان:۷۱-۷۲). در تأثیرات روانی گروتسک، این سؤال ایجاد می‌شود که: «آیا گروتسک تأثیری رهایی‌بخش دارد یا تنش‌آفرین و بازدارنده؟ استنباط آن است‌که گروتسک وجود وجوه دهشتناک و مشمئزکننده‌ی هستی را به سطح می‌آورد و با واردکردن وجهی کمیک، از آسیب احتمالی می‌کاهد». «کایزر ایده‌ی "تسخیر ارواح خبیثه" به مدد گروتسک و ال.بی.جنینگز[٤] هم وجود "مکانیزم فعال خلع سلاح" را طرح می‌کند». استایگ در تبیین باطل‌نمای گروتسکی: اینکه هم رهایی‌بخش است و خلع سلاح می‌کند و هم تشویش‌زاست، می‌گوید: «گروتسک احساس اضطرابی است ناشی از رساندن امر کمیک به منتها درجه»، از آن‌سو اما: « اضطراب ناشی از امر توضیح‌ناپذیر را به مدد امری کمیک خنثی می‌کند»(همان: ۷۲-۷۳).

در بُعد اجتماعی-میدانی، دانستن این نکته ضروریست که هدف گروتسک از اندروایی و ایجاد بلاتکلیفی ناشی از آمیزه‌های شگرف ویژگی‌هایش، نابودی سلسله‌مراتب و امتیازات ویژه، درشکستن قطعیت ضرورت‌های بایدی و رهایی از ادعای بحث‌ناپذیری نظامات رسمی به‌واسطه‌ی نسبی‌سازی است. از این‌رو باختین در میان تمام ابزارهای کارناوالی، گروتسک را پیش‌روی نظامات خشک و رسمی طبقات قاهر قرارداده که همه چیزشان با ترفندهای گروتسک بی‌اعتبار می‌شود.

جلوه‌گری ویژگی‌های برسازنده‌ی گروتسک در لعبة.النسیان

لعبة.النسیان رمانی مبتنی بر نظریه‌ی گفتگومندی باختینی و متشکل از شمار کثیری از تکنیک‌ها و سبک‌های ذیل آن است. به‌سان دیگر مؤلفه‌های ادبیات چندآوا، براده در کاربست ویژگی‌های گروتسک نیز رمانش را آوردگاه جلوه‌گری نمونه‌سازی‌هایی خلاق کرده است:

ناهماهنگی

تناقض در رفتار یا جسم افراد، ترکیبی از عواطف ناهماهنگ می‌آفریند. راسکین گروتسکِ ناب که حاصل برهم‌کنش چالش‌انگیز عواطف متضاد و خلق موقعیت حیرت‌زدگی عاطفی بی‌سرانجام است را برتر می‌داند. گونه‌های گروتسک تقلیدی، مخوف و نفسانی {هوس‌آلود} کم‌اعتبارترند (نک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۲٤۸). باختین قطع عضو و نقص اندام‌ها را از موارد ناهماهنگی می‌داند. در لعبة.النسیان، نویسنده صحنه‌هایی ناهنجار از نقص‌عضو و ناهماهنگی اندام‌ها و اطوار را تصویر کرده و در ترکیب با دیگر ویژگی‌ها، ترکیبی از حالات عاطفی ناهمگن به خواننده القا می‌کند: یک قاری در بازار چنین ترسیم می‌شود:

«عند عتبة باب ضريح مقفل، تكوّم القارئ الأعمى بطاقيته الصوفية وجلابيته المهترئة؛ المقرئ القديم نفسه الذي كان صوته يحدث في نفسك انقباضا تحار في تفسيره... يقرأ وعيناه المطفأتان مكشوفتان، يصبّ بياضهما في بياضهما كلما مدّ النبرة ونفرت حباله الصوتية من خلل عروق عنقه» (برادة، ۲۰۰۳: ۱۰۱). با عبایی پوسیده و کلاه پشمین، چون توده‌ای فروافکنده، در خود خزیده، چشمان نابینای ترسناکش از زیر پلک‌ها آشکار گشته و هربار با بالاگرفتن فریادهای گوش‌خراش، سفیدی چشمانش بیشتر درهم‌می‌آمیزد و از میان رگ‌های بادکرده‌ی گردنش، صدای خارجِ ناهنجارش حس چندش‌آوری برمی‌انگیزد که درمی‌مانی چیست! در فرهنگ اسلامی، انتظار از قاری قرآن، رفتار متین، صدایی دلنشین، حرکات موقر و به‌هنجارگی همه‌جانبه‌ی اوست. برخلاف این، اینجا از فرط اغراق و افراط تصویرِ آشکارشدگی هول‌انگیز سفیدی چشمان کور از زیر پلک‌های سیاه، برون‌تاختگی رگ‌ها، و صدایی گوشخراش، مخاطب با قیاسی در ذهن، در لحظه از تناقض میان آن تصویر آرمانی و این منظره‌ی ناهمخوان، هم مواجه با خنده است و هم ترس و تهوّع و در درگیری تأثر میان دو عاطفه، در بلاتکلیفی اینکه با قهقهه پیش رود یا انزجار، دچار تکانشی سرگیجه-آور در تحدید عواطف می‌شود.

در نمونه‌ای دیگر می‌گوید: آنچه که اکنون از سر می‌گذرانیم، نظیرش را مولایمان در خوابی دیده‌اند:

«..أنه ادخلْ لواحد القرية، وْجْبَرْ واحد لَعود كل‌ما يُطْلَبْ قدّامو دَالخيراتْ، لكنه يابس بحال الحجرة،قال: عجيب! زاد، جبر البكرة والْدة وتَتْرْضَعْ رَاسْها، قال: عجيب! زاد، جبر واحد المَحَل الصّهْد فيه بْحالْ جهَنَّم واحداة شجرة كبيرة، قال مع بالو تحت منها غادي نَجْبَرْ شوية دَالَهْوا. لما دخل تحت الشجرة جْبرْ الصهد ديالها كْثَر من صهد الشمس. قال: عجيب! زاد، قالك جبر واحد لْكطْعة دالغْنَم لحد الشوف، وفيها واحد لَكْبيّش بزّ تَيَرْضَعْهُم كلهم وتيغوّت ما زال ما شْبَعْش، قال: عجيب!»[۵]

(همان: ۵۳ و ٥٤). گرچه مقطع در قالب خوابی‌آمده که تفسیر می‌شود، ولی این شگرد فرصت کاربست کارکردهای حاصل از سبک گروتسکی را فراهم می‌آورد. در این بخش تابلوهایی ناهماهنگ با عالم واقع قابل مشاهده است که ضمن مرزنوردی، یعنی گریز از هنجارهای عوالم مرزبندی‌های حقایق مادی جهان، فرصت الغای قوانین و عرف‌های مسلط و جاودانه در دیگر ساحت‌ها را تداعی می‌نمایند. نویسنده در تأکید بر اهداف تکثرگرای متن خود، با تکیه بر امکان خیال‌پردازی آزادانه‌ی عالم رؤیا، در قالب تصاویری جزمیت‌گریز و ناتمام، صفت دگرگونی و تغییرپذیری را به متن پیشکش نموده تا حقایق جاویدشمرده و غایی را ولو در فضای رؤیا، درهم‌شکند و نمونه‌ای از فرصت‌های رهایی از صورت‌های متعین و نهادینه را به‌دست دهد.

در تبیین درهم‌تنیدگی ویژگی‌های ادب گفتگومند، نمونه‌ای از بازی گروتسکی ذیل ناهماهنگی قابل اشاره است:

«عندما نزعت ثيابها أحسستني، فجأة، كأنني الطفل الذي كنته عند عتبة الغرفة متطلعا إلى بياض الجسد المسجى. أنظر اليها بذهول كأن غشاوة انتصبت بيننا. كأن الاشتعال همد...تُلصق شفتيها بصدغي منحدرة نحو تجويفة الكتف، وجسدي متجمد غارق في النهيج كأنه مِصعَدتعطّل بين الطوابق. كنت أحس بلسعات بياضها سياطا تحملني إلى عالم آخر. الموت أبيض. الموت لا لون له يرد عقلي، ولكنه، يدثرني من خلال التذكر المفاجيء المستيقظ على غيرميعاد.. إن مشهد المغسل هو أقدم ذكرى أختزنها.. غير أن اللعبة تستمر» (همان: ٤١) ناگاه با یادآوری قطب اول از دوگانی برهنگی مرگ و برهنگی لذت‌جویی، که قهرمان با آن گلاویز و اسیر هولش می‌شود، قطب دوم به محاق می‌رود. میان این دو سویه‌ی چالش‌انگیز، عواطف اوست که در لحظه قفل می‌شود و تمام مقدماتی که در اساسنامه‌ی اعراف متداول، ریشه‌ای ثابت و استوار یافته، به انجمادی سخت می-انجامد، به نفس‌نفس می‌افتد؛ آسانسوری گیرکرده میان طبقات. ناگهان (لحسات).بوسه‌ها، تبدیل به (لسعات).گزش‌ها می‌شوند و یاد مرگ، صورت‌های جدی، بایدی و تخطی‌ناپذیر عرف‌های ماجراجویی‌های عشقی و ضرورت‌های تنانه‌ی توجیه‌شده طبق ادعای عادات ایستا و مرسوم را درهم-می شکند و قهرمان ناخواسته به "بازی" گرفته می‌شود. دو منظر متناقض، چنان او را در میانه‌ی دوقطبی عواطف درگیر می‌کند که لذت یگاگی، به‌رغم آداب‌دانی، به‌هیچ می‌انجامد. دوگانی پوست سیاه، که منبع حیاتش می‌داند، و پوست سفید، البته فقط از جنس آن سفید مُهرِمرگ‌خورده‌ی دوره کودکی‌اش! والبته کیست که -به‌قول خودش- دوگانی‌ها او را به مبارزه‌جویی برای بقا، درک و تغییر نکشاند.

تنانگی نابه‌هنجار

در انگاره‌پردازی گروتسک، بدن انسان بازنمایی کاملاً شاخصی دارد و مدخل‌ها و مخرج‌های جهان به بدن، برجسته‌سازی می‌شوند: بزرگنمایی درباره‌ی انگاره‌هایی چون دهان‌های باز، اندام‌های تناسلی و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها (نولز، ۱۳۹۱: ۱۹). در تنانگی، با مرکزیت‌بخشی به تن و تأکید بر مادی‌سازی همه‌ی امور، به‌ویژه تمرکز بر اندام‌های مرتبط با جهان مادی، می‌کوشند جهان وانمودگری‌ها و فشار برای تحکیم قوانین تثبیتی نابه‌جا را با نمایش افراطی‌گری‌های عامدانه بی‌اعتبار ساخته و براندازی نمایند.

براده گاه در میان آمیزه‌های ناجور و تصاویر ناهمگن و ناسازگار بسیارش، با گریزی به جلوه‌های تنانه، حالاتی از ناهنجاری، هول‌انگیزی، چندش‌ناکی و جز آن را برمی‌انگیزد:

«من بين الطلبة الذين يؤطّرون المظاهرة، طالب أعرج، قوي البنية، قد وضع منديلاً أبيض على رأسه وجبينه، والعرق يتصبّب من مجموع جسده، وهو يضغط بيده على فخذ رجله المعطوبة ويجري معمما الشعارات، يصعد تارة فوق سيارة ملوحاً بيده، ويهدر تارة أخرى بصوته الجهوري لتنسيق جوقة الحناجر المشتعلة» (برادة، ۲۰۰۳: ۳۸) در این نمونه، علاوه بر ذکر مستقیم دفع عرق و آغشتگی تمام تن، معلولیت در پای لنگ و حرکت کشان‌کشان پا با فشار دست، به فوران قوای جسمی و هیجان در عضلات درهم‌تنیده و جست‌وخیز و تحرک بسیار به‌رغم معلولیت و صدای بمِ فریادهای بلند و حنجره‌های آتش‌گرفته اشاره می‌کند که مجموعاً حالتی از هولناکی تن خروشناک و نابهنجار گروتسکی می‌آفرینند. صحنه‌های رمان، بیشگاه، شده از یک عنصر نابهنجاری تن‌محور، خالی نمی‌ماند و به دفع-شدن اشک، قطع، خونریزی، فلج‌شدگی یا مرگ اشاره می‌شود. به‌یاد همسر جانباخته و فرزند فلجش اشک می‌ریزد: «كان يبكي وهو يتذكّر زوجته الراحلة وابنه المعوق»(همان: ۱۰۱) یا خویشی را برای قضای حاجت، کمک می‌کند: «وأنها استيقظت لتصلي الفجر وتسعف أمها على قضاء حاجتها» (همان: ۱۱).

فضاسازی گروتسکی

فضاسازی داستانی در قالب صحنه‌پردازی حاوی ابهام، اغراق و خشونت فاحش و استفاده از قابلیت‌های مجسم‌ساز مکان، عنصر مهمی برای القای حالات عاطفی ترس، بیزاری، شکاکیت، تهوع، هیجان، دلتنگی و حالات سلبی آزارمحور فراخوان‌شده در برابر حالات ایجابی، به خواننده است. داستان‌های گروتسکی معمولاً در فضاهای عجیب‌غریب و حیرت‌افزا همچون متروکه‌های خلوت، بیغوله‌های ناشناخته و مکان‌های تاریک که بر هراس‌انگیزی رخدادها می‌افزاید، رخ می‌دهد.

توصیفات جزئی‌نگر راویان از مواجهه با نقطه‌عطف‌های رخدادهای تنش‌افزا نظیر خرابه‌ها، گورستان، غسال‌خانه، سرداب خانه‌های قدیمی و فضاهای تهوع‌آور، توصیف فضای روسپی‌خانه‌ها و اثرات تمایلات جنسی عنان‌گسیخته یا خروش عواطف خشونت‌بار بر این فضاها، بر شدت تلاطم عواطف می‌افزاید. در لعبة.النسیان توصیفات هول‌انگیز فضاهای وحشت‌آفرین، زمینه‌ساز تکمیل دوقطبی لذت-آزردگی گروتسک می‌شود:

یکبار فضای غسالخانه یا گرمابه‌ی مخروبه و اشباح سرگردانش پیرامون تابوت‌ها: «والحمام المهجور الذي أصبحت تسكنه الأشباح ويخوَّف به الأطفال..» (برادة، ۲۰۰۳، ٦) یکبار منزل سردابی تاریک و نموری در کهنه‌محله، که بیشتر به غسالخانه می‌ماند و بنا به تعریف باختین سرداب، نمودگر دهانی باز و نماد حفره و گودالی است (Dentith, 2005. 236) که انسان را به ژرفای خاکدان زمین درمی‌افکند و بر تنزل و "به‌زمین کشیدن" تأکید دارد: «لبضع سنوات اقتسمنا سفلي احد المنازل بالمدينة القديمة. كنا نسكن في غرفة، ونستعمل قبوا – كان في اصله مطفية ماء – قاعة للدرس رغم رطوبته الشديدة» (برادة، ۲۰۰۳: ٥٦). بار دیگر منظره جنازه‌ای در خانه، که تکیده و پژمرده‌شده و بر آن طیب و کافور می‌ریزند و پاها را به هم گره می‌زنند، ولی صورت، گویی همچنان زنده، حالت جدی و سرفرازش را دارد: «ذبل الجسد وظل الوجه شامخاً مكتسحاً. وهم الآن يرشّون الطّيب على كفنك، ويُنهون ربط ملتقى القدمين. وشفتاي تتلوان أيضا مع المرتلين»(همان: ۲۲) و اینبار جسدی در مرده‌شوی‌خانه و احوالات پیرامونی این فضا: «من يدري قد تفتح العينان ويفترّ الثغر! ..وأنا أراك منطفئا هامدا مغيّبا وراء الكفن السميك.. والمغسل يوضع بمحاذاة الجدار،..ونحن نتململ في حركات آلية.. كلّنا متحلقون حول جسدك الملفوف في الكفن الأبيض، الممدد وسط الدار..أنت منتشٍ داخل كفنك كما أخمّن..»(همان: ۲۳). در این بخش، صحنه در ذهن پرهراس قهرمان نوجوان بازخوانی می‌شود: پیکر دایی چند ساعت پیش زنده‌ی خود را روی تخته‌ی غسالخانه، دیگر نابه‌هوش، ساکن و بی‌جان می‌بیند، سطل‌های آب روی زمین می‌غلتد..جیغ می‌کشد، همگان بی‌اراده تلوتلوخوران بی‌قراری می‌کنند و نوجوان به احوالات مرده‌ی کفن‌پیچِ افتاده میان اتاق می-اندیشد. یا منظره‌ی هولناک خاطرات کودکی از جسد سرد و رنگ‌پریده مرده‌ای در تابوت بزرگ، که تمام معنای "مردگی" با تماس سرانگشتانش با این تن، برایش ترجمه می‌شود. البته در تکرار مقطع در قسمت"یادآوری"، با اشاره به پوست سفید و موهای مشکی فروهشته و چهره‌ای نافسرده، گرایش‌های نابهنجار سرکوفته یا عنان‌گسیخته‌ی راوی را بازنمایی کرده و با درآمیختگی دوگانی تنانگی/مرگ حقیقت امر را تکان‌دهنده‌تر می‌کند: «أخطو عند عتبة الغرفة الكبيرة التي أفرغت من الأفرشة والحشايا ولم يبق بها غير الزليج الأزرق والأسود، والمغسل الخشبي الواسع، وجسدها الأبيض بياضا بنصاعة

الجير، وشعرها الفاحم الطويل منسدلاً على الكتفين وقد استدار الوجه صوب الجدار. وأنا أخطو نحو جسدها المسجّى مادّاً يدي نحو ثدييها...لامست أصابعي صدرها البارد..» (همان: ٤٠).

گاهی اما مناظر ترسیمی، کارناوال گروتسکی همه‌جانبه‌ای از مردگان از گور برخاسته‌ای است که با چهره‌هایی هول‌انگیز و رفتارهایی غریب چون راه‌رفتن بر سر و مشتعل‌گشتن همچو مشعل و یورش به سمت خانه‌ها و ساختمان‌های شهر و آشوبگری در سجلات و به‌هم‌ریختن پرونده‌های مردمان و خشم‌گرفتنی دلفریب همچو اوباش ولگرد، جشن‌هایی با مناسکی من‌درآوردی نظیر گردآوری سنگ‌ها، آتش‌افروزی و راه‌اندازی موج‌های خنده، به پا می‌کنند: «تبتسم في رضى صوب تلك الوجوه الفتية والجثث المستيقظة من مراقدها وقد تحولت إلى غابة من المخلوقات السائرة على هاماتها، تزحف نحو المدينة. ..أشبه بالاحتفال الذي يبتكر طقوسه: يلمّون الحجارة، يشعلون النيران ويضحكون كالموج. وفي الليل، تنير قاماتهم كالشموع وتتحرك صوب القصور والفيللات.. تقتحم مخزن الملفّات والمصائر، وتنشرها قطعاًقطعاً وقوالب مفككة. يخرج الموتى ..ليلا ويسامرون الموتى الجدد» (همان: ۱۳۳). قهرمان مادربزرگِ درگذشته‌اش را همراه خیل اجساد برون‌تاخته و این تسخیرگران شب، همنشین می‌بیند.

جشن کارناوالی و بازی‌های شادمانه‌ی آیین محلی "المشاتفة"، مقدمات وآدابی گروتسکی دارد: هزار گاو را در آستان حرم سر می‌برند و خون قربانیان سیل‌آسا از همه‌سو فواره می‌زند و کودک و نوجوان و جوان در خون می‌رقصند، آواز می‌خوانند و سرانجام پاهای لاغرمردنی‌شان را در خون گرم، غسل تعمید می‌دهند، و رقص دیوانه‌وار، بی‌وقفه ادامه دارد: «..سيكون الدم غزيراً، نافورة تنبجس من الأرض، وسيرقص الأطفال والمراهقون والشبان، ثم يعمّدون أرجلهم الخيزرانية بدم الذبائح الدافئ. ستدوم الرقصة إلى ما لا نهاية..» (همان). سر بریدن گاوها، در شماری خیالی، دریایی هولناک از خون و لخته راه می‌اندازد، لاشه‌های گوشت خام برهم‌انباشته و پیکرهای درشت بی‌جان، با چشمان وق‌زده و زبان‌های لای دندان‌ها و اندام‌هایی جداافتاده و پشته‌شده زیر فواره‌ی خون، فضایی سرگیجه-آور می‌سازد. میان این میدان شگرف است که کودک و جوان چون زنجیرپاره‌کردگانی، روزهای پیاپی گرم حرکات جنون‌آمیز رقصی بی‌پایانند و صحنه‌ی پاهای لخت لاغرِ استخوانی‌شان غرق خون گرم، بر هول‌انگیزی چشم‌انداز می‌افزاید. از منظر گروتسکی، تعمید در خون، به‌خلاف عرف مسیحی نهادینه‌ی تعمید در آب جاری پاک، بیان فروکاستن و تنزّل یک آیین مقدس دینی است و در مقابل این فرودآوری، طبق تشریحات باختینی، «جاری‌شدن خون، بارورسازی زمین برای زایش نو است» (Dentith, 2005. 234). تمام این ابداعات گروتسکی صحنه‌پردازانه، تلاش برای جلوه‌گرسازی مجسّم به‌زمین‌کشاندن امور متعالی است با چاشنی نوزایی و اثبات نسبی‌بودگیِ نویدبخش حقایق.

جشن ملی به‌قول باختین سرشتی کارناوالی دارد (باختین، ۱۳۹۷: ۲۸۳)، اما این جشن با خون‌بازی پیش‌رفته، ارزش‌های دینی را زیر پا می‌کشد و زندگان را با مردگانِ بازگشته از پس دیوار انتظار مرگ، درهم‌می‌آمیزد: «سيغنون ويهلّلون...ينشدون أشعاراً فاتنة..تصف اللمسة الأولى ورعدة الحب، ..وتصف رحلة الذين يعودون بعد موتهم، وانتظار المنفيين خلف الجدران» (برادة، ۲۰۰۳: ۱۳۳). با فراگیری شب، صحنه‌ها و حرکات گروتسکی، جلوه‌هایی هولناک‌تر می‌گیرد: در شب غریبگانی شهر را به تسخیر درآورده و از هول حضورشان، حتی گزمه‌ها نیز مخفی‌شده و صدای فریادهایشان به گوش نمی‌رسد:«في كل ليلة يقف الموتى، من دُفنوا ومن لمْيُدفنوا. تنطفئ ذُبالات المصابيح ويختفي العسسة: يخافون فلاتسمع صيحتهم وهم يسألون عمّن يكون القادم» (همان)، ارواح سرگردان، زنده و ملموس، در جستجوی مرگ‌زدگان بعدی‌اند.

ناهنجاری‌های شبقی

توجه به اسافل بدن و غرقگی در ملذات شهوانی تن، نمود دیگری از گروتسک است. نویسنده با تشریح افراط‌کاری‌هایی نابهنجارِ در خصوص مسائل شهوانی و ترسیم تمثال‌هایی اغراق‌آمیز از رفتارهای نامتعارف هرزگان و روسپیان، و درآمیختن این منظره‌ها با خشونت و زیاده‌روی، یا درگیری و جراحت، حتی صحنه‌ی کشتن و خونریزی، و ایجاد دوگانی لذت-شکنجه و نظیر آن، زمینه‌ساز مفهوم‌پردازی گروتسکی می‌شود. برادة نمونه‌های این دوگانی‌سازی عامدانه بر پایه شبقیات را، به دور از ملاحظه‌کاری عفت‌آمیز، ابزار آمیزش ناهمگن دو قطب کاملاً متناقض عواطف می‌کند: «..كانت الفتاة في حالة لا بشرية وهي تتضرع وتهمس للشاب المفتول العضلات، الشاهر لأداته. تستزيده وتهمس له ألّا يتوقف. تلهث. يتحركان.. تتأوه..والرجل كأنما يأتي حركة بسيطة لا تكلفه جهداً. يطول المشهد. دقات على الباب. ينتزع الممثّل جسده ليفتح الباب. شخص يفاجئه بضربة على الرأس. ينبجس الدم. يترنّح...» (برادة ۲۰۰۳: ٤٨). منتهای این هوسرانی و.غرقگی در ملذات تن، کوبیدن ضربه‌ای بر سر مرد است و فوران خون؛ نخست ظهور و خودنمایی فاحشِ اصلِ زندگی مادی و ارضای استثنایی نیازهای جسمانی -که خود ناپذیرفتاری تن‌محور در برابر محرمات تصدیق‌یافته است- و سپس فرودآوری و تنزل هرچه بیشتر و به خاکدان پست‌تر زمین کشاندن همان امر نه‌چندان والا و جاری‌گشتن خون بر زمین. هم جدیت و جزم‌گرایی و ادعاهای نهادین‌بودگی آرمان‌هایِ ریاضتی را به چالش کشیده و هم زمینه‌ساز ایده‌ی نوزایی و احیا شده است.

برخی مناظر شبقی دیگر، کمتر فاش‌گوست و صرفا دوقطبی لذت-آزردگی از مبادرت به کامجویی‌ها را بازنمایی می‌کنند: «كنت أدرك أول الأمر أنّها ليست جميلة، ثم تبيّنت، من خلال

المشهد، أنها بشعة، مرعبة في بشاعتها: تتكلّم بطلاقة وتعرف ما تريد، وبي تريد أن تحقق رغبة دفينة. إنّها تعتبرني "لقطة" نادرة، فهي لم تضاجع من قبل مراهقاً او رجلاً وسيماً.. والشهوة، تلك التي تنامت في سريرتي خدراً لذيذاً، تتبدد أمام هذا الرعب المنتهك» (همان: ۸۵). امیال هنجاری و معمول شخص به ملذات کامجویانه، با چهره شنیع رفتارهای هول‌انگیز و هجوم وحشی شریک تعدی‌گر، سرکوفت خورده و درهم‌می‌شکند و در دوگانی ناهمگنی، چهره نیرنگباز و سوءاستفاده‌گر جهان را آشکار می‌سازد.

هرزه‌گویی و کفرگویی

علاوه بر انگاره‌های بدن و فضاسازی‌های ویژه، زبان نیز عامل ایجاد گروتسک می‌شود. هرزه‌گویی‌ها و کفرگویی‌های[۶] مدرن شامل نفرین‌ها، سوگندها و دشنام‌ها، که آبژه را به اسافل اعضای بدن مربوط می‌کند، وجه منفی گروتسک بدن را عاریه می‌گیرد. نفرین‌ها و سوگندها، از جهات فراوانی مشابه زبان دشنام‌آلودند و همواره در زبان هرزه‌ی کوچه‌بازاری دیده می‌شوند. براده با جاری‌ساختن ناسزاگویی بر زبان شخصیت‌ها و به‌کارگیری کفرگویی و توهین به مقدسات برساخته‌ی اقتدارگران، که ارتباط تنگاتنگی با فرایند فروکاهی دارد، به‌کمک زبان کارناوالی-گروتسکی فرهنگ "فرودست"، به‌خلاف فرهنگ سرکوب‌گر "والا"، برای جولان‌دهی خلاقیت، زمینه‌سازی می‌کند و در فرجام امر، مفهوم آزادی و حقیقت رهایی‌بخش کارناوالی را در پس این هرزه‌گویی‌ها پنهان می‌بینیم.

در صحنه‌ای هادی از پنجره‌ای مشرف به همسایه، به تماشای پرخاشگری‌های مردِ همسرآزار نشسته که ناگاه مرد زبان به نفرین و ناسزا می‌گشاید: «وحين فاجأ الهادي وهم يتابعون من فوق السطح عراكه مع زوجاته، رفع العصا باتجاههم وأخذ يصيح:-اولاد الزنا، اقلال الحيا..الله ينعل اللي رباكم» (برادة، ۲۰۰۳: ۳۰). مکالمه‌ی هادی نوجوان با زن‌دایی‌اش نیز، سرشار از نفرین و ناسزاست: «..يطالب بالمزيد وهو يصيح:-بعّدي مني أهادْ عيون القطة! تردّ عليه:-كيْتكْ وخْلا دارك أبو سْلوفان. دابا تشوف، والله وقْبضتك حتى نتفك. برْبش وقرب لهنا.-أعينين القطة، أشعكاكة النصارى»[۷] (همان: ۲۰).

در نمونه‌ای از کفرگویی، سی‌ابراهیم درباره‌ی مشتری میکده‌ی هِنری می‌گوید:«..بدأ تيسوّلني على الحرب، وعلى شنو تيكولوا الناس: واش باغيين فرنسا تربح والا الألمان. أنا كنت دايماً تنجاوبو: اللي بْغاها الله إحنا معها، وولد الحرام، كان تيكول.. الله معنا، إيلي ضانْ لا بوشْ { Il est dans la poch}، أستغفرالله»[۸] (همان: ۵۳). گرچه در تحلیلی تقلیل‌گرا، می‌توان عبارت فرانسوی را تفسیر به وجهی مجازی نمود، اما برگزیدن این دست اصطلاحات و درج آن به‌عنوان عبارتی متعرضِ مفاهیم

کفرگویانه، نشانگر تعمدی است برای انبوه‌سازی توده‌ی اندیشه‌ها و تصاویر باژگونه‌سازِ حقایق تمام و کمال و بی‌چون و چرا و به‌نوعی اشاره به ضرورت برچیدن قهر و غلبه‌ی سویه‌های مسلط و جزمیِ قراردادهای قیدناپذیر و"جاودانه" میان ابناء بشر. کفرگویی‌های این‌چنینی لعبة النسیان، به‌رغم ملاحظه‌کاری‌هایی چون صفت ولدالحرام و لفظ استغفار، مؤید برساختنِ زبانی گروتسکی است.

مضمون دیوانگی

دیوانگی شکلی از خردمندی سبک‌بار و شادمانانه است؛ رها از هرگونه پابستگی و محدودیتی، و رها از هر جدیت و انعطاف‌ناپذیری و هر ازپیش‌نهادینه و قطعیت‌یافته است (Bakhtin, 1984: 260). در رمان گارگانتوا به قدیس در قالب یک دیوانه اشاره می‌شود، اما در ذهن رابله این امر در واقع به معنای طرد جهان رسمی با فلسفه‌اش، نظام ارزش‌هایش و جدیت آن است. از نظر رابله، حکمت-پراکنی دیوانه، مستلزم رهایی از علایق مادی شخصی و از موهبت نامقدس کاربست عقل معاش است؛ اما زبان این حکمت‌پراکنی احمقانه درعین‌حال "زمین"ی و مادی است. این مفهوم، نه ماهیتی خودخواهانه، بلکه ماهیت مردمی ژرفی دارد (همان: ۲٦۱و۲٦۲). تفاسیر باختین از دیوانگی، و نگاه غورسنجانه‌اش، اندیشه‌ی غنی و پیشرفته‌ی یادآور بهلولان و حکیمان دیوانه‌نمای شرقی چون جحا و ملانصرالدین است.

تجسم این جهان‌نگری، گاه نه در گفتار، بلکه در کردارهای دیوانگان و دیوانه‌نمایان، که به زبان بی‌زبانی همان سخنان جزمیت‌شکن و فرجامین‌ستیز را فریاد می‌زنند، نمود می‌یابد: «نفس الإحساس سحقني وأنا أزور ضريح "بويا عمر"، ملجأ الحمقى بالقرب من مراكش. كانوا مشدودين إلى دواخلهم تصدرُ عنهم صيحاتٌ أو بكاءٌ. يطوفون حولَ ضريحِ السيد. يغرَقون في سُهومهم. وسطَ الباحةِ ..وعلى جدرانها المطلية بالجير، تستند الشخوص الأطياف. تسهو. تَتَمَلْمَل. فجأة يصيح صوت. تجري بنت إلى قبّة الضريح وتهوي بيديها إلى الكساء وهي تندُب وتتشفع. يعود الصمت. والرجل الأعمى الموثوقة يداه بسلسلة حديدية يقوم بين الحين والآخر بحركات رياضية..حركاتٌ يروض بها عفاريت تحرّكه من الداخل، ثم يعود الى ركنه وصمته..يغرقون جميعهم في سهوم ثقيل» (برادة، ۲۰۰۳: ۹۲).

رفتار آدمیانی که آنها را دیوانگانِ پناه‌آورده‌ی به ضریح "بویا عمر" می‌خواند، ترکیبی است دلالتمند: افرادی که پابسته‌ی حالات درونی خود هستند و فریاد و ناله‌هایی سر می‌دهند، گرد مقبره‌ی سرورشان طواف می‌کنند و حواس‌پرت، غرق خودند. میان حیاطی دل‌داده به آسمان، زنان و مردان سایه‌گون به دیوارهای آهک‌اندود تکیه زده‌اند. غرق خود، پیچ‌وتاب‌خوران، ناگاه فریادهایی می‌زنند.

دختری به سمت مقبره می‌دود و پارچه‌ی ضریح را محکم می‌کشد و لابه‌کنان شفاعت می‌خواهد..و باز حکفرمایی سکوت. کوری که دستانش را با زنجیر آهنی بسته‌اند، هرازگاهی حرکات نرمش‌گونه‌ای می‌کند..و این‌گونه، شیاطینی را که از درون به رقصش می‌آورند، رام می‌کند، سپس دوباره در گوشه‌ای آرام می‌گیرد. همگان غرق خلسه‌ای سنگین می‌شوند.

هدف نویسنده‌ی مبدع از ترسیم این تابلوی گسترده از رفتارهای جنون‌بار دیوانگان -البته ذیل کج‌کاری‌های مدعیان شفای جنون‌زدگان در سنت صوفی‌گری- که با اغراق در غریب‌الاطواری‌شان عملاً آن روی حکمت‌آمیز سکه‌ی جنون‌وارگی رفتارها را آشکار می‌کند؛ بی‌اعتبارسازی این بنیادهای باورمندیِ ساختگی و معجزات صوفیان دروغین در لفافه‌ی اوراد و اذکار است، تا با تنزل‌دهی و برخاک‌نشانی مراتبِ عجالتاً تخطی‌ناپذیری که در واقع به تحکیم‌گران اصلی نابرابری‌ها، یعنی خاندان پادشاهی و اقمارشان، امتیازات ویژه و سلسله‌مراتبیِ فرصت‌ساز و چهره‌ی حقیقت مصادره‌ای جاودان و تسخیرناپذیری بخشیده، بر ضرورت پایان‌دهی به وضعیت غلبه و چیرگی جزمی و یک-کلامی تأکید نماید. به‌لحاظ فنی، براده با حرکات آونگی غیرفاحش میان خنده: جان‌مایه ویرانگری به‌هدف نوآفرینی تازه، و وهمناکی: زمینه‌ساز ترسِ حساسیت‌افزا جهت تأثیرپذیری بیشتر مخاطب، مقصود فوق یعنی تمسخر و طرد ارزش‌های جبهه‌ی رسمی را فراچنگ آورده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی نمونه‌ها در باب هر یک از ویژگی‌های گروتسکی لعبة.النسیان، این نتایج قابل استنباط است:

۱. بیان تناقض در رفتار و حرکات شخصیت‌های لعبة.النسیان یا وضعیت پدیده‌ها و قرارگیری در موقعیتی ناهماهنگ با جایگاهشان، راهکاری اصلی و پربسامد برای ایجاد آمیزه‌ی ناهمگن و چالش‌انگیز عواطف، و بر پایه‌ی آن، طرح ایده‌ی جهان سیال و امکان‌مند به‌واسطه‌ی رد برنهادهای ضروری‌شمرده و رهایی از ادعای بحث‌ناپذیری و تمام‌بودگی است.

۲. در تنانگی نابهنجار و توجه افراطی به اسافل اعضا، به‌عنوان راه‌های ارتباط با زمین و جهان مادی، اصل فروکاهی، مدنظر نویسنده است تا وانمودگری به تعالی و تقدس و تمایزاتِ عمداً برجسته‌نمایی‌شده را زیر سؤال برَد و ایده‌ی برابری و آزادی همگانی ضدطبقاتی را جایگزین سازد، هرچند رمان را افراط‌گرانه غرق این ترفند نکرده است.

۳. در فضاسازی‌های گروتسکی تقریباً پرشمار براده، القای حالات عاطفی سلبی، آزارمحور و اضطراب‌انگیز، پس از ایجاد دوگانی عاطفی ناهمگن و زمینه‌سازی برای وضعیت حل‌وفصل‌ناپذیری

و بلاتکلیفی گروتسکی، به‌نوعی هدف عادی‌سازی نگاه به نیمه‌ی دوم حیات، یعنی مرگ را رقم می‌زند که زایشی نو در پی دارد. گاه این امر حتی در حوزه‌ی امور مقدس، نظیر نمونه‌ی مشاتفة، عملی می‌شود.

٤. ناهنجاری‌های شبقی، نقطه‌ی اوجی در ساخت دوگانی‌های عاطفی است و به‌منظور شدت‌بخشی بیشتر با کُشتن گره می‌خورد. مقصود دیگر- با توجه به زمینه‌سازی‌های روایت‌پرداز برای طرح نمونه‌ها- کنارنهادن ملاحظه‌کاری و اباگری در این حوزه و افشای آن به‌عنوان بخشی واقعی از زندگی و نیازمند طرح منطقی جهت چاره‌جویی، همچون دیگر پدیده‌هاست و پنهان‌کاری، به ادعای اهداف عفت‌آمیز، در مسیر شناخت راستین جهان چاره‌ساز نیست.

٥. زبان هرزه‌گوی لعبة.النسیان، با اتصال آبژه به اسافل اعضا، ماهیتی ویرانگر، بازسازنده و اصطلاحاً کارناوالی می‌یابد و به‌کمک قابلیت‌های فرهنگ فرودست، برخلاف فرهنگ سرکوبگر رسمی، زمینه‌ساز خلاقیت‌شده و درپس هرزه‌گویی‌ها، حقیقت رهایی‌بخش آزادی را نهفته دارد. گزینش عامدانه برخی مفاهیم کفرگویانه، نشانگر تعمدی در انبوه‌سازی توده‌ی اندیشه‌ها و تصاویر باژگونه‌ساز حقایق ادعایی تمام‌انگاشته است.

٦. در اندک مواردی، مضمون دیوانگی برادة، تمام سلسله‌مراتب، امتیازات، ممنوعیت‌ها، وهنجارهای متعارفِ ریشه‌دوانده توسط جبهه‌های خودمرجع‌انگار را، شادمانه و بی‌خیال، مسخره و پایمال می‌کند و با نقض پایگان‌های بسته اندیشه‌ی جزمی، نویدبخش نوزایی، تناوب و نسبی‌بودگی حقایق است.

۷. بدین ترتیب برادة در پیوند با سرچشمه‌های فرهنگ مردمی و رویکرد آزادی‌خواهی‌اش، نظام تصویرها و نگرش هنری‌اش را، متفاوت از قواعد هنری مرسوم و الگوهای ادبی سنتی، جهت داده و با تکیه بر خصلت‌های غیررسمی، نوعی جدال‌گری و کوبندگی را به آثارش افزوده است. وی با روحیه‌ی ناپذیرفتاری مثال‌زدنی‌اش، از هرگونه جزم اندیشی، اقتدارگرایی و جدیت یک‌جانبه بیزاری جسته، به بازآوری عناصر طردشده و تلفیق عناصری-طبق تصور متعارف، ظاهرا-ناهمگن دست‌یازیده تا امکان‌مندی نگاهی دیگر در جهانی با نظم و ساختاری راستین‌تر را، ذیل مفهوم نسبیت، یادآور شود. لعبة.النسیان با برون‌افکنی هرگونه پدیده‌ی بحث‌ناپذیر و کنش دگماتیستی، و باور به مرزنوردی و هم‌کناری پدیده‌ها، مخالفت سرسختانه‌اش با فرجام قطعی، ثبات غایی، و جدیت پایان‌مند در عرصه تعاملات انسانی را فریاد زده و منادی ارزش‌های والا و دوران‌سازی چون آزادی، شادی‌طلبی، دادجویی، دیگرپذیری، جزم‌شکنی و آشتی دوباره‌ی همه‌ی اجزای جهان گردیده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- Grotesque

۲- Wolfgang Kayser

۳- L.b. Jennings

٤- the theme of madness

۵- کسی به سرزمینی وارد شد و درختی دید که هر امکانی برای رشدش فراهم بود ولی بسان سنگ، خشک بود. گفت: عجیب اســت! پیش رفت و ماده‌گاوی دید که اولین شــکمش را زاییده بود و از خودش شــیر می‌مکید. گفت: عجیب ا ست! پیش رفت و به محل بـ سیار گرمی ر سید که چون جهنم بود و در آن درختی بزرگ بود. با خود اندیشید زیر این درخت هوای خنکی خواهم یافت. زیر درخت که رفت، سایه درخت، از خود خورشید هم داغ‌تر بود. گفت: عجیب است! پیش رفت و گوید تا چشم کار می‌کرد گله‌ای از گوسفندان دید. قوچ نورسی بود که همه گله را شیر می‌داد و فریاد می‌کرد: هنوز سیر نشده‌اید. گفت: عجیب است!

٦- billingsgate

۷- هادی با ع صبانیت فریاد می‌زند: -چ شمای گربه‌ایتُ از من بردار. جواب می‌دهد: -خونه خراب بـ شی ا ستخون پاره! حالا می‌بینی، بخدا بگیرمت، موهاتُ دونه‌دونه می‌کنم، بپا اینورا پیدات ن شه! -چش‌گربه‌ایِ زردمبوی ژولیده‌مو!

۸- درباره جنگ و آنچه مردم درباره‌اش می‌گفتند، ســوال‌پیچم می‌کرد: چرا شــما می‌خواهید فرانســوی‌ها پیروز شوند، نه آلمانی‌ها؟ همیشه جواب می‌دادم: هر چه خدا بخواهد، ما طرفدار همانیم. آن حرام‌زاده هم جواب می‌داد: خدا با ماست! همینجا در جیب شلوارمان؛.. استغفرالله!!

منابع و مآخذ

باختین، میخاییل، (۱۳۹۷)، **پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی**، ترجمه سعید صلح‌جو، چاپ‌دوم، تهران: نیلوفر.

برادة، محمد، (۲۰۰۳)، **لعبة النسیان**، الرباط: دار الأمان.

پوینده، محمدجعفر، (۱۳۹۶)، **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، چاپ دوم، تهران: نشرچشمه.

تامسن، فیلیپ، (۱۳۹۰)، **گروتسک در ادبیات**، فرزانه طاهری، تهران:نشر مرکز.

تســلیم جهرمی، فاطمه و طالبیان، یحیی، (۱۳۹۰)، «تلفیق احســاســات ناهمگون و متضــاد (گروتســک) در طنز و مطایبه»، **فنون ادبی**، سال سوم، شماره ۱: ۱-۲۰.

جزینی، جواد، (۱۳۷۰)، «ناهمگونی احساس، نگاهی به کتاب گروتسگ در ادبیات نو شته فلیپ تامپسون»، **سوره**، شماره ویژه ادبیات داستانی: ۱۰۲-۱۰۵. DOI: 10.52547/jls.6.17.5

جلیلی، رضــا، و مشــهور، پروین‌دخت، (۱۳۹٦)، «تحلیل مؤلفه‌های کارناوالی در مجموعه‌ی هوای تازه از احمد شاملو با رویکرد به آراء باختین»، **مطالعات نقد ادبی**، سال دوازدهم، شماره ٤٦: ٦۹-۹٤.

حسینی، فرشته سادات، (۱۳۹۸)، **گروتسک در هنر و ادبیات ایران**، قزوین: ادیب.

رحال، عبدالواحد، (٢٠١٩)، «خطاب الغروتيســك في الرواية الجزائرية، مقاربة في روايتي: رأس المحنة لعزالدين جلاوجي، والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار»، **مجلة إشــكالات في اللغة والأدب**، مجلد:٨، عدد٢: ١٤٥-١٦٦.

شربتدار، کیوان، و انصاری، شهره، (۱۳۹۱)، «گروتسک و ادبیات داستانی، بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستانهای کوتاه شهریار مندنی پور»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال دوم، شماره دوم: ۱۰۵-۱۲۱.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۸)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران:آگه.

نولز، رونلد، (۱۳۹۱)، **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، ترجمه رویا پورآذر، تهران: هرمس.

Bakhtin, Mikhail. M (1984), Rabelais and His World, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington.

Bakhtin, Mikhail. M, (2017), Dostoyevsky's Poetique Questions, translated by Saeed Solhjo, ٢nd edition, Tehran: Niloofar. (In Persian)

Barada, Mohammad, (٢٠٠٣), The Game of Forgetting, Al-Rabat: Dar Al-Aman. (In Arabic)

Dentith, Simon (2005) Bakhtinian thought and introductory reader, Newyourk: Routledge.

Dentith, Simon (2005) Bakhtinian thought and introductory reader, Newyourk: Routledge.

Hosseini, Fereshte Sadat, (2018), Grotesque in Iranian Art and Literature, Qazvin: Adib. (In Persian)

Jalili, Reza, and Mashoor, Parvindokht, (2016), "Analysis of Carnival Components in the collection of Havaye Tazeh (Fresh Air) by Ahmad Shamlou with an approach to Bakhtin's opinions", Literary Criticism Studies, Year 12, Number 46: 69-94. (In Persian)

Jezini, Javad, (2010), "Heterogeneity of feeling, a look at the book Grotesque in literature written by Philip Thompson", Surah, special issue of fiction literature: 102-105. DOI: DOI: 10.52547/jls.6.17.5 (In Persian)

Knowles, Ronald, (2011), Shakespeare and Carnival after Bakhtin, translated by Roya Pourazer, Tehran: Hermes. (In Persian)

Makaryk, Irena Rima, (2008), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Aghah. (In Persian)

Pooyandeh, Mohammad Jaafar, (2016), An Introduction to the Sociology of Literature, ٢nd edition, Tehran: Nashcheshmeh. (In Persian)

Rahhal, Abdul Wahed, (2019), "Grotesque discourse in the Algerian novel, an approach to the novels: Raas al-Mehanah by Ezzaldin Jalaweji and Al-Wali

Al-Tahir yarfaa'o yadayhe biddoa'a by Tahir Wattar", Ishkalat magazine in language and literature, volume 8, number 2: 145-166. (In Arabic)
Sharbatdar, Keyvan, and Ansari, Shohreh, (2013), "Grotesque and fiction, examining the concept of grotesque and exploring its examples in the short stories of Shahriar Mandanipour", Contemporary Persian Literature, second year, number two: 105-121. (In Persian)
Taslim Jahormi, Fatemeh and Talebian, Yahya, (2018), "Combination of heterogeneous and opposite feelings (grotesque) in humor and satire", literary techniques, third year, number1: 1-20. (In Persian)
Thompson, Philip, (2017), Grotesque in Literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Nashre Markaz.
Vice, Sue (1997), Introducing Bakhtin, Manchester university press.

تحليل التمظهرات الغروتيسكية في رواية "لعبة النسيان" حسب الرؤية الباختينية

راضية صدري‌خانلو[1]
عليرضا شيخي[2]
عبدالعلي آل‌بويه‌لنگرودي[3]
مصطفى پارسايي‌پور[4]

الملخص

يوفّر الغروتيسك، كخطاب فني أدبي، التمهيدات التقنية لخلق مزيج عاطفي غير متجانس وخلق حالة من الترقب التعليقي الشامل، وفك رموز مشاهده شحيح التحصّل، مما يؤدي إلى الإثراء التقني والمحتوى للعمل. يعتبر الغروتسك طليعياً في المعركة مع اليقينية المزعومة ومنادياً لعالم غير مكتمل. في ضوء المحتوى الفلسفي لرؤيتها للعالم، فإنها تكشف عن الوجه الجلي غير المتحفظ لصورة للعالم المنيعة البعيدة المنال، في شكل تمثيل متزامن للتباينات ثنائية الأبعاد. يركّز نهج باختين الغروتيسكي على الجذور المرحة للأدب الشعبي، في شكل سمات: تناقض الثنائيات الضدية، والإفراط، والتركيز على الأبعاد الجسدية، وتنزيل الرتب، واللغة العدوانية، ومطلق الشذوذ، وله فوائد لايمكن إنكارها من خلال تمكين التعرف على قدرات النص السردي من خلال تجسيد رؤيتها للعالم الباحثة عن الحقيقة ومناهضة للعقيدة التحررية. تعتبر رواية "لعبة النسيان" للمغربي "محمد برادة" كعمل بؤري للتجريب حول ترتيبات الأدب متعدد الأصوات، وخاصة الأدب الغروتيسكي، وقد خلقت نماذج نمطية في هذا المجال. تم فحص وتحليل التمثلات الأدبية للخصائص الغروتيسكية في إطار تمظهرات مثل: عدم التناسق، والتركيز الشاذ على الجسد، وتهيئة الفضاءات الغروتيسكية البشعة، والشذوذ الجنسي، واللغة النابية والتجديف على المقدسات، ومضمون الجنون وذلك جواباً عن الروح الأحادية السائدة ووهم العلم المطلق. من خلال مراجعة أمثلة العمل الروائي هذا، بناءً على المنهج الوصفي التحليلي، وجدنا: أن محمد برادة، من خلال ابتكاره العصيّ المتهتك في

---

[1] خريجة فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة الإمام الخميني الدولية.

[2] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية.

[3] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية.

[4] أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية.

أمزجته غيرالمتجانسة، ومن خلال إفشاء الصيحات الدارجة عموماً للعلن، يقود الجمهور إلى إمكانية وجود إنتظام مختلف تماماً، في التعرف على عالم نسبي تماماً. وبشأن المرجعيات المستقرة المتجذرة للسلطات المستبدة، فإنها تحطم ادعاء التفرد والخلود وعدم قبول الجدل من خلال تحضيض القضايا السامية المقدّسة إلى أسافل المادة.

الكلمات مفتاحية: الغروتيسك، لعبة النسيان، التحضيض(التحقير)، التركيز على الجسد (المركزية الجسدية)، التجديف على المقدسات.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Reflection of environmental thoughts in Heydar Mahmoud's poetry

Mahin Zohairy[1], PhD student in Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr
Ali Khezri, Associate professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr

Received: 21-01-2022 Accepted: 27-07-2022

Introduction: With the intersection of literature and the environment in the late twentieth century, the environment has been reflected in literary works in the form of an ecosystem. Thus, the most prominent issue in the fields of society, politics and literature is that of the environment. Contemporary writers have also had a different chance of reflecting on this issue, each looking at this issue from his own point of view and trying to express his concerns in this regard. The special views of Haidar Mahmoud, a contemporary Jordanian poet, on the environment have made his poetry a reflection of the whole nature and environment. He has been inspired by nature and its elements in thought, imagination, content and style.
Methodology: Considering the special importance of the environment in the contemporary era, the present study uses a descriptive-analytical approach to analyze the anthology of Haidar Mahmoud, Al-A'mal al-Sha'riya, in order to detect the reflection of nature and its elements in his poems.
Results and discussion: This research indicates that Haidar Mahmoud's biological and cultural experiences have a major impact on the formation of his poetic discourse and the interaction of emotional and cognitive elements of his poetry. In harmony with the changes and concerns of contemporary humanity, Haidar Mahmoud is greatly interested in nature, and nature has been formed with its main elements and in a continuous relationship with his poetic imaginations and thoughts. In addition, by establishing a stable and fundamental relationship between nature and man, the poet has expressed a special literary attitude in the form of some de-familiarization in connection with nature.
Haidar Mahmoud has resorted to various methods to draw the audience's attention to the environment and the need to protect it. By asking frequent questions in his poems, he has been able to attract the reader's attention to the text, so much so that the audience tries to reach the answers to those questions by following the text of the poem to the end. The poet has also used referential letters in order to greatly increase the audience's curiosity to follow the text. Another way that Haidar Mahmoud has tried to involve the audience is to use Neda's style; that is, by addressing some people, the necessity of paying attention to the ecosystem has been reminded.
Conclusion: Haidar Mahmoud has used an array of exaggerations in order to create more sensitivity in his audience. He considers all the previous years as autumn so that he can make the ecosystem a concern of the audience. The use of dark and opaque

[1] Corresponding Author Email: mahinzohairy@gmail.com

colors and their high frequency in comparison with green, which is the color of blossoms, is the poet's trick to motivate the audience to pay attention to the environment. Haidar Mahmoud has been able to create new concerns about the environment in the audience by taking a psychic view of nature and ecological elements. The use of adverbs such as "whole day" and past participles indicates the constant and continuous invasion of some human beings into the body of nature, which the poet has been able to reflect in a clear way.
Haidar Mahmoud has also been able to introduce the earth to the audience as a kind of living thing by using the array of people, and he has emphasized this by using similar letters. His imagination, thoughts, and poetic style have been greatly influenced by various elements of nature; his favorable attitude towards nature is due to the bounties of nature. The elements of nature in Haidar Mahmoud's poetry are two sets of vital elements including a) water, soil, sun, sea, atmosphere, river, and mud and b) less significant elements such as volcano, desert, and rock. In fact, nature is an integral part of Haidar Mahmoud's poetry and this has increased the frequency of natural elements in his poetry. The use of these elements, which is in line with the poet's specific concerns and thoughts to defend the environment and the need to encourage the audience to preserve nature, sometimes gives the text a poetic and romantic aspect to the extent that imagination overcomes the poetic schemas. Hence, access to the poet's central thought is possible only by delving into the text of the poem. A nostalgic look at nature, especially in poems that express the poet's longing for home, can be found in abundance.

Keywords: Contemporary Arabic poetry, Nature, Haidar Mahmoud, Life experience, Attitude and imagination

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

بازتاب اندیشه‌های زیست محیطی در شعر حیدر محمود

مهین ظهیری[۱] دانشجوی دکتری دانشگاه خلیج فارس، بوشهر
علي خضري، دانشیار دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۰۵

چکیده

با تلاقی ادبیات و محیط زیست در اواخر قرن بیستم میلادی، نحوه‌ی بازتاب محیط زیست در آثار ادبی، در قالب زیست‌بوم پدیدار گشت؛ تا آنجا که بارزترین مسأله‌ی حوزه‌های اجتماع، سیاست و ادبیات، مسأله‌ی محیط زیست شد. ادیبان معاصر نیز اقبال دگرگونه‌ای به بازتاب این مسأله داشته و هرکدام از دیدگاه و نگاه نافذ خویش به این قضیّه نگریسته و به بیان دغدغه‌های خود در این راستا همّت گماشته‌اند. نگاه خاص حیدر محمود شاعر معاصر اردنی به محیط زیست، شعر او را آئینه‌ی تمام‌نمای طبیعت و محیط زیست قرار داده است. حیدر محمود در اندیشه و تخیّل، محتوا و سبک، از طبیعت و عناصر آن الهام فراوان گرفته است. کنکاش پیش‌رو با توجه به اهمیت ویژه‌ی محیط زیست در عصر معاصر، با رویکردی توصیفی-تحلیلی، به بازخوانی و واکاوی مجموعه‌ی شعری حیدر محمود «الأعمال‌الشعرية» می‌پردازد تا بازتاب طبیعت و عناصر آن را در اشعار شاعر رصد نماید. نتایج حاصل از این پژوهش، حاکی از آن است که تجربه‌ی زیستی و فرهنگی حیدر محمود تأثیر عمده‌ای بر شکل‌گیری گفتمان شعری او و تعامل فضای عاطفی و شناختی شعرش دارد. حیدر محمود هماهنگ با دگرگونی‌ها و دغدغه‌های بشری معاصر اهتمام گسترده‌ای به طبیعت داشته و طبیعت با عناصر اصلی خود و در ارتباطی پایاپای با تخیّلات و اندیشه‌های شعری وی شکل گرفته است. افزون بر این، شاعر با برقرارساختن رابطه‌ی استوار و اساسی میان طبیعت و انسان، نگرش ادبی خاص را به صورت برخی از آشنایی‌زدایی‌ها در پیوند با طبیعت نمایان ساخته است

کلید واژه‌ها: شعر معاصر عربی، طبیعت، حیدر محمود، تجربه زیستی، نگرش و تخیّل.

[۱] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: mahinzohairy@gmail.com

مقدمه

ادبیات به‌عنوان یکی از فعالیت‌های فرهنگی مطرحِ جامعه، همواره در پی شناخت پدیده‌های نوظهور است تا به شیوه‌ای ادبی و هنری، نقش‌آفرینی خویش را در حوزه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی به اثبات رساند. در سایه‌سار نگرش‌های مختلف فلسفی، اجتماعی و اقتصادی به نقد ادبی و از دهه‌ی هفتاد میلادی قرن پیشین، نگرش‌هایی ظهور یافتند که در آنها متن به مثابه نوعی واکنش به رویدادهای پیرامونی است. بحران محیط زیست به عنوان پدیده‌ای نوظهور، بسیاری از محافل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی را به خویش مشغول ساخته و پیشرفت‌های روزافزون صنعت، افزایش بی‌رویه‌ی جمعیّت، ساخت و سازهای انسانی در مسیر عناصر طبیعی و عوامل گوناگونِ دیگر نیز، محیط زیست را بیش از هر زمان دیگری در معرض زوال قرار داده است. این قضیّه‌ی مهم، بسیاری از حوزه‌های فعّال اجتماعی و فرهنگی به ویژه ادبیات را به یافتن راه حلّی برای چنین مشکلاتی به تکاپو واداشته است. ادیبان معاصر با هماهنگ ساختن آثار ادبی خویش با پدیده‌های نوظهور، وظیفه‌ی اصلی خود را بیداری جوامع می‌دانند. از این‌رو، نسبت به طرح هر پدیده‌ای واکنشی خاص نشان می‌دهند. بنابراین، خوانش زیست‌بوم‌گرایانه واکنشی در قبال تقویت پارادایم صنعتی‌سازی جوامع و تسلّط آنها بر طبیعت به شمار می‌رود.

در ادبیات معاصر عربی، برخی از ادبا با زبان هنری و بهره‌گیری از عناصر طبیعت، به مقوله‌ی محیط زیست روی آورده‌اند. حیدر محمود شاعر معاصر اردنی نیز در این عرصه گام‌های مؤثری برای حفظ طبیعت پیموده است. محور توجه در این مقاله، تأثیر تجربیات زیست محیطی این شاعر بر مفهوم‌سازی اجتماعی در شعر است؛ پیوندی شناختی که پیش‌بینی می‌کند ارتباط میان تجربه‌های زیست‌محیطی شاعر و زبان شعر او در مفهوم‌سازی وی ظاهر می‌شود. در باب جایگاه ادبی حیدر محمود نیز ذکر همین نکته کفایت می‌کند که بسیاری از هم‌عصرانش از جمله «عدنان حمّاد»، «ابراهیم العجلونی»، «محمود الزعبی» و «رشید محمد نزال»، قصایدی را به تقلید از سبک وی در قصیده‌ی «نامی علی جمر الغرام یا أمة العرب الکرام» سروده‌اند و منتقدانی همچون «ابراهیم السامرائی» و «زلیخة أبوریشه» نیز به تحسین و تمجید از قصیده یاد شده اهتمام ورزیده‌اند (قهرماني و رضائي، ۲۰۲۰: ٤١٧-٤١٨). افزون بر این، حیدر محمود قسمت اعظم شعرخود را درباره انتفاضه‌ی فلسطین و وحدت کشورهای مسلمان سروده است و از این‌رو، معرفی و نقد «الأعمال الشعریه» شاعر به سال ۲۰۰۱م که محیط زیست را در جلوه‌ها و محورهای مهمی بازتاب‌داده، امّا برای جامعه فرهیخته ایران ناشناخته باقی مانده است، پژوهشی جدید و نو به شمار می‌رود.

پژوهش حاضر با تکیه بر نگرش نقّادانه، ضمن تشریح ابعاد نظری نقد زیست‌بوم‌گرا، به واکاوی اشعار حیدر محمود پرداخته تا کیفیّت نقش‌آفرینی زیست‌بوم و محیط زیست در آفرینش فضای ادبی اشعارش را با پاسخگویی به پرسش زیر نشان دهد:

۱- کدام مضامین شعری حیدر محمود، جلوه‌گاه زیست‌بوم به شمار می‌روند؟

پیشینه‌ی پژوهش

محیط زیست با ورود به حوزه‌های مختلف به یکی از بحران‌های جهان امروز تبدیل‌شده؛ تا آنجا که نقد ادبی از این رهگذر آفریننده‌ی پژوهش‌های شایان توجهی شده است از جمله:

کتاب «الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الايكولوجيا الجذرية»، از مایکل زیمرمان (۲۰۰٦م) و با ترجمه‌ی معین شفیق رومیة. در این کتاب، مؤلف به بررسی دو محور اصلی اخلاق زیست محیطی و اکولوژیِ عمیق پرداخته و نظرات بزرگترین کارشناسان محیط زیست را درباره‌ی پیدایش طبیعت و اجزای گوناگون آن ارائه کرده است. دستاورد این جستار حاکی از آن است که اکولوژی رادیکال زمین یک نوع سیستم زنده به شمار می‌رود و انسان نیز بخشی از آن تلقی می‌گردد.

همچنین در کتاب «مدخل إلى فلسفة البيئة والمذاهب الإيكولوجية المعاصرة»، از مصطفی النشار (۲۰۱۵م)، نویسنده به درگیری آشکار انسان و طبیعت پرداخته و نتایج حاصل از این جستار حاکی از آن است که درگیری میان انسان و طبیعت پدیدآورنده‌ی مذاهب فلسفی مختلفی شده که قائل به مرکزیت طبیعت و احترام به حقوق حیوان و نبات و جماد هستند؛ زیرا آنها مانند انسان از حقوق خاصی برخوردار هستند.

در مقاله‌ی «نقد زیست‌محیطی دیوان شعری ودیع سعادة (من أخذ النظرة التی ترکتها أمام الباب)» از حسین شمس‌آبادی و الهه ستّاری (لسان مبین، شماره‌ی ۳۲: ۱۳۹۹)؛ کشف پیوند استوار میان طبیعت و شعر ودیع سعادة از جمله نتایج مهم حاصل از پژوهش است.

مقاله‌ی «نقش زیست‌بوم در مفهوم سازی شهادت در اشعار سلمان هراتی: پیوند دیدگاه شناختی و نقد بوم گرا» از سیما عباسی و شیرین پور ابراهیم (جستارهای زبانی ، شماره‌ی ۵۲: ۱۳۹۸)؛ دستاورد حاصل از این جستار، حاکی از آن است که تجربه‌ی زیستی و فرهنگی و نیز تعامل شاعر با فضای عاطفی و شناختی شعر، او را به بهره گیری از مفاهیمی مانند مبدأ نور، گیاه و آب برای مفهوم‌سازی شهادت و امامت سوق داده است.

در ارتباط با شعر حیدر محمود نیز چند پایان‌نامه و مقاله به رشته‌ی تحریر در آمده است از جمله:

پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد با عنوان «الظواهر الأسلوبيّه في شعر حيدر محمود» از مجدی محمد فلاح (۲۰۱۱)، دانشگاه یرموک؛ نتایج پژوهش حاکی از آن است که ویژگی سبکی حیدر محمود با بسامد فراوان التفات و استفهام و نیز دلالت‌های معنایی عناوین قصائد او تجلّی می‌یابد.

در مقاله‌ی «التدبيج في شعر حيدر محمود» از علی قهرمانی و رمضان رضایی (اللغة العربيّه وآدابها، شماره‌ی ۳: ۲۰۲۰) نتایج حاکی از آن است که دلالت‌های رنگی در شعر حیدر محمود برحسب بافت جمله در بردارنده‌ی دلالت‌های معنایی متنوعی هستند.

با وجود پژوهش‌های یادشده، مقاله پیش‌رو با پرداختن به حساسیّت‌های حیدر محمود نسبت به طبیعت و عناصر آن و نیز واکاوی اندیشه و تخیّل وی نسبت به زیست بوم، پژوهشی جدید و نو به شمار می رود.

زیست بوم

بوم زیست ترکیبی از دو واژه بوم و زیست است. بوم به معنای جا، مکان و ناحیه و زیست به معنای زندگی است؛ و روی‌هم رفته، به معنی جاری‌بودن حیات در جایی یا مکانی است (شعیری و سیدابراهیمی، ۱۳۹۸: ۷۰). اصطلاح زیست بوم اولین بار توسط «ارنست هاکل» این‌گونه تعریف شد: مطالعه‌ی ارتباط موجودات زنده با محیط جاندار یا غیرجاندارشان که شامل یک یا چندگونه از موجودات می‌شود. (شایان سرشت، ۱۳۹۵: ۹۸۰).

گرایش‌های شاخه‌های علوم انسانی به محیط زیست، میان□ رشته‌هایی را پدید آورده است. در هریک از این شاخه‌ها، پژوهشگران افزون بر شناختِ محیط‌زیست و مشکلاتِ آن، به منظور رفع موانع زیست‌محیطی، پیشنهادهایی را مطرح می‌کنند. به دنبال تعامل محیط زیست با ادبیات، دیدگاهی میان‌رشته‌ای تحت عنوان نقد زیست محیطی به وجود آمد که هدف آن واکاوی ارتباط ادبیات و محیط فیزیکی است (پارساپور، ۱۳۹۱: ۷). در این نوع نقد، ضمن پرداختن به رابطه‌ی انسان و محیط، کیفیت بازتاب قضایای زیست محیطی و پدیده‌های طبیعیِ مناطقِ مختلف جغرافیایی در آثار ادبی واکاوی می‌شود (کیانپور و فیاضی، ۱۳۹٦: ٤٦-٤٧).

«نیل سملز» و «ریچارد کریج» هدف از این نوع نقد را در اثر مشترک خود به نام «نگارش محیط زیست» این‌گونه بیان می‌کنند: «منتقد زیست بوم‌گرا با پیگیری اندیشه‌های زیست محیطی و بازآفرینی‌های آن در تمام مظاهر به گفتگو درباره آنها می‌نشیند؛ زیرا غالباً این مسأله در فضای فرهنگی پنهان شده است. از همه مهم‌تر، نقد زیست بوم‌گرا انسجام و سودمندی متون و اندیشه‌ها در

مقام پاسخ به بحران‌های زیست محیطی را واکاوی می‌نماید (kerridge and sammells,1998:5).

از این‌رو، نقد زیست بوم‌گرا به بررسی نقش‌آفرینی زیست بوم در تشکیل ساختار عام روایت ادبی و نیز مشارکت در فرآیند مقابله با بحران‌های زیست محیطی می‌پردازد. دلایلی همچون عدم توجه ادیبان به زیست‌بوم، و کم‌فروغ‌بودن پارادایم صنعتی‌گرایی در سالیان دور، دغدغه‌ی زیست‌محیطی در نهاد برخی از ادیبان را به دنبال داشته است. با این وجود، آثار برخی از نویسندگان با هدف ضرورت حفاظت از بوم سازه‌های طبیعی، آفریده شده‌اند؛ زیرا محیط یکی از عوامل مؤثر در تکوین فرهنگ است. در واقع انسان به طرز قابل توجهی به آب و هوا و عوامل طبیعي و جغرافیایی وابسته است و کمیابی منابع طبیعی یا دوری و نزدیکی از منابع در نوع زندگی انسان‌ها مؤثر است. این عناصر در شکل‌گیری اندیشه‌ها و اشعار آنها بي‌تأثیر نیست (کیانبور و فیاضي، ۱۳۹٦: ٤٩).

نویسندگان جستار پیش‌رو در تلاش هستند با رویکرد نقد بوم‌گرا، به واکاوی گرایش‌های زیست محیطی حیدر محمود پرداخته و به ارزیابی نگاه وی به طبیعت و کیفیت تعاملش با آن بپردازند؛ زیرا ملاحظات زیست محیطی شاعر، نگرش تازه‌ای به طبیعت ارائه کرده که فرجام آن، اصلاح رابطه‌ی انسان با طبیعت است.

جایگاه زیست بوم در تخیلات شعری حیدر محمود

در شعر بوم گرا، طبیعت و بوم، در رأس عناصر و تشکیل‌دهنده‌ی تصاویر خیالی هستند؛ یعنی شاعر به‌جای بهره‌گیری از عناصر غیرطبیعی، ذهنی، انسانی و غیره در ساخت تصاویر شعری از عناصر بوم سود می‌جوید. بوم و عناصر آن در تشکیل تخیّل شاعری حیدر محمود تأثیر بسزایی داشته است. حیدر محمود با استفاده از عناصر طبیعت توانسته تصاویر شعری جذاب و پویایی بسازد. برای مثال، شاعر در قصیده‌ی «أیّوب الفلسطینی» به مدد عناصر طبیعت، جوان فلسطینی را این‌گونه توصیف نموده است:

«هل تعرفون الفتی أیّوب؟./ کان له../ فینا-أذا مرّ-/ عرسٌ للحساسینِ../ وکان أجملَ مَن فینا،/ وما حَمَلَتْ..أُمّي بأعبقَ مِنهُ،/ فی الریّاحین../ عَینُاهُ عینا نبیٍّ،/ والجَبینُ مَدیً..رَحْبٌ/ وساعِدُه صَخرُ البَراکینِ../ إذا لَفَی../ قالت الدُّنیا:/ (الأبیُّ لَفَی...)/ وطَأطَأت هامَها،کلُّ المیادین![1]» (محمود، ۲۰۱۱: ٦٧-٦٩).

هدف شاعر از آغاز شعر با جمله‌ی پرسشی، جلب توجه و اهتمام مخاطب به بندهای بعدی شعر است. شاعر در بندهای پسین با توصیف ویژگی‌های جسمی یک جوان و تشبیه آنها به عناصر

طبیعت، در پی الگوسازی از این شخصیت شجاع می‌باشد. وی به کمک عناصر طبیعی، تصویر شعری سوژه‌ی خویش را از یک زمینه‌ی واقعی به زمینه‌ی خیالی تغییر داده است. شاعر، ایوب را در زیبایی به گل‌ها و ساعد وی را در قدرت، به صخره آتشفشان مانند کرده است.

شاعر در قصیده‌ی «لقاؤنا غداً» نیز از عناصر طبیعت برای خلق تصاویر بهره‌جسته و در توصیف آینده‌ی میهن می‌گوید:

«غداً.. غداً..سنلتقي/ فيا طيورُ، صفّقي/ ويا غصونَ حُبّنا.../ تفتّحي وأورقي/ ويا جبينَ الشمس،/ أشرِقِ/ وزيّن الدنيا، أمامَ خطونا/ ونمّق../ غداً، / ستزهرُ المنى،/ نديّةً...في أفقي!/ غداً، غداً،/ سنُغرق الوجودَ بالجنان/ حبيبتي، غداً بنا، يبتدئُ الزمان![۲]» (همان: ۳۳۳-۳۳٤).

شاعر اگرچه از اوضاع اسفناک حاکم بر میهن، سخت اندوهناک است، اما با تکرار حرف تسویف در جملاتي از قبیل (سنلتقي، ستزهر المني وسنغرق الوجود بالجنان)، چشم انتظار اتحاد دوباره‌ی مردم میهنش است. وی با ذکر واژگانی با بار معنایی مثبت (صفّقي، أشرق، زيّن ونمّق)، آرزومند فرا رسیدن روزهای خوشی است که میهن او مانند بسیاری از کشورها سرسبز و خرم باشد.

حیدر محمود در توصیف آینده‌ی میهن، با وام‌گیری از عناصر طبیعت (طیور، غصون، تفتحي وأورقي)، تصویر بکر و جذابی را پدید آورده و با بهره‌گیری از اسلوب ندا (یا طیور، یا غصون حبنا ویا جبین الشمس) و آرایه‌ی تکرار در واژه‌ی (غداً)، گیرایی سروده را دو چندان ساخته است. در قطعه‌ی شعری یاد شده شاعر با خلق آرایه‌ی ادبی تشخیص (جبین الشمس وستزهر المنی ندیّة) بر زیبائی این بند افزوده است.

در قصیده‌ی «هنا .. کان» شاعر با ذکر خانه و کاشانه‌ی همه‌ی مسلمانان، یعنی «قدس»، سنگ‌های قدس را گردنبند مؤمنان و خاکش را سرمه‌ی چشم آنان می‌داند.

«هي القُدسُ:/ مِفتاحُ السّماءِ،/ وبابُها../ ومنها،/ إلى الرحمنِ../ تَفضي شعابُها../ حجارتُها: للمؤمنين/ قلائدٌ../ وكحلُ عيونِ المؤمنين/ ترابُها.../..../ ...../[۳] » (همان: ۳۸-۳۹).

شاعر کلام خویش را با اسم اشاره آغاز نموده تا از این رهگذر توجه و اهتمام بیشتر مخاطب را جلب نماید. وی با تشبیه قدس به کلید آسمان، پیروزی را به مخاطب نوید می‌دهد. ذکر عناصر طبیعیِ قدس همچون سنگ‌ریزه و خاک و بیان جایگاه آنها، یادآور ارزش قدس برای مسلمانان است. شاعر اوج طبیعت‌دوستیِ خود را با ذکر قداست سنگ‌های قدس نمایان می‌سازد. وی سنگ‌های قدس را گردنبندی زیبنده براي سینه‌ی مؤمنان و خاکش را سرمه‌ای برای درمان و زینت چشمانشان می‌داند. شاعر با رویکردی پست‌مدرنیستی و نیز بوم‌گرایی، عناصر کم کاربرد یا دارای بار معنایی منفی را در قالب معانی ارزنده و ممتازی وارد فرهنگ شعری عربی می‌کند.

حیدر محمود در قصیده‌ی «یا ولدي..» در ترسیم فضای خفقان‌آور جامعه‌ی خویش، از عناصر طبیعی همچون باد و سنگ مدد جسته است:

«یا ولدي!/ وقد اختلطَ الحابِلُ،/ بالنابلِ،/ والطالعُ،.../ بالنازلِ../ واشتدّت ریحُ القهْرِ../ لن یَصمُد،/ إلّا من کان له صَدرٌ/ کالصّخرِ،/ وإلّا.. من کان له،/ یاولدي ..ظَهْرٌ../ فلماذا تسألُ:/ کیف انفجرَ أبوک؟!/ ومَضی .../ لا یَملِکُ شیئاً،/ ماذا/ یمکن/ أن یملکَ/ یا ولدي/ عَبدٌ/ ممَلوک!!؟[٤]» (همان: ٢٦-٢٥).

جمله‌ی ندائی "یا ولدي" در بخش آغازینِ شعر با هدف جلب توجه مخاطب سروده‌شده‌است. وی همچنین با بهره‌گیری از ضرب‌المثل «اختلط الحابل بالنابل»، به ترسیم اوضاع آشفته‌ی حاکم بر جامعه پرداخته است. شاعر افزایش تنش سیاسی کشور و ظهور سلطه‌گران را به شدّتِ طوفان تشبیه می‌کند که تنها صاحبان سینه‌های مستحکمی همچون سنگ، توانایی مقاومت در برابر آن را دارند. کاربست سنگ برای سینه و دل در ادبیات، غالباً در جهتِ منفی و برای انسان‌های بی‌احساس استفاده می‌شده، حال آنکه حیدر محمود از این معنی در جهت مثبت و برای معنی قدرتمندی و اقتدار که لازمه‌ی مقابله با دشمن هستند، سود جسته است. ایجاد پرسش‌های مکرر نیز بر زیبایي شعر افزوده است.

اندیشه‌های بوم گرایانه

دومین محور مهمِ نقد بوم‌گرای اشعار حیدر محمود، واکاوی ارتباط بوم با سطح خردمندی شاعر است. این امر به اتکای شعر مدرن بر اندیشه‌ی محوری باز می‌گردد؛ همانگونه که شعر کهن به طرز شگفت‌آوری از راه رمانتیک سر از طبیعت در می‌آورد و تخیّلات شاعرانه‌ای را پرورش می‌دهد.

شاعران در نگاه به طبیعت و سود جستن از آن، دو دیدگاه متفاوت دارند و در طول تاریخ هزار ساله‌ی ادب دو رویکرد آفاقی و انفسی مطرح بوده است:

گروه آفاقی با غرق‌شدن در زیبایی‌های طبیعت و احساس بی‌واسطه‌ی عناصر آن، به ترسیم گل، باغ و بلبل در آثار خود پرداختند. از این‌رو، اغلب تصاویر کلیشه‌ای این نوع در شعر عربی و فارسی، حاصل این نگاه است.

اما گروه دوم در ورای هر عنصر طبیعی رازی نهفته را مشاهده می‌کنند، نگاهی سمبلیک دارند و از هر جزء طبیعت به عنوان نماد در شعر خود سود می‌جویند؛ همان‌طور که حافظ در اشعارش از نرگس به عنوان نماد چشم و از سرو به قد و نمادهایی از این دست، سود می‌جست (زرین کوب، ١٣٧٢: ١٤٧).

در میان این دو گروه، شاعرانی موفق بوده‌اند که ضمن خلق آثار، با طبیعت ارتباط ذهنی برقرار کرده‌اند و اثری هنری بیافرینند (ابراهیمی کاوری و چولانیان، ۱۳۸۷: ۱۱). در واقع شاعر موفق بدون رهاساختن افسار تخیّل در دست تشبیهات پراکنده، با رشته‌ی محکم ذهنیّات خود، تصاویر را به هم متصل ساخته تا نگارِ نقش‌بسته روی این آینه را ترسیم نماید. (بشیریان و شایان‌سرشت، ۱۳۹٦: ۱۳).

نگاه نافذ و نکته‌سنج حیدر محمود به عناصر طبیعتِ پیرامون خویش یادآور نگاهِ گروه دوم، یعني ادیبانی است که در ورای هر عنصر طبیعی رازی نهفته را جستجو مي‌کنند؛ لذا دغدغه‌ی همیشگی حیدر محمود در روی‌آوردن به طبیعت، پرده‌برداشتن از آسیب‌های واردشده بر پیکر آن است تا آنجا که این نگرانی به طرز هراس‌انگیزی در شعر او تجلّی یافته است. در ذیل به نمونه‌هایی از این نوع کاربست اشاره می‌شود:

حیدر محمود در قصیده‌ی «الطریق إلی القدس» از اینکه جنگ‌ها و برخی انسان‌های خونریز باعث از بین رفتن منابع طبیعی می‌شوند، سخت اندوهناک است. وی در این‌باره می‌گوید:

«كلُّ يَومٍ، يَضيعُ/ من المسلمينَ: وطنٌ!/ كلُّ يومٍ../ تَضيقُ المسافةُ،/ بينَ المحيطِ، وبينَ المحيطِ،/ ويَصغُرُ،/ يَصغُرُ../ حجمُ الزّمنِ!![٥]» (محمود، ۲۰۰۱: ٦۲).

شاعر با بهره‌گیري از قید «کل یوم» و فعل مضارع «یضیع» در متن یادشده، کنجکاوی مخاطب را برای خواندن شعر به میزان بسیار تحریک مي‌کند. تکرار واژگانی مانند "المحیط" و "یصغر" در این زمینه نیز نقش بسزایی را ایفا کرده است.

شاعر نگران کم‌شدن وسعت اقیانوس است؛ زیرا جنگ‌ها سبب از بین‌رفتن منابع طبیعی می‌شوند. این موضوع به‌مثابه هم‌ذات پنداری شاعر با طبیعت و نگرانی وی از فناشدن بوم است. وي جبران تباهی بوم و محیط زیست را کاری سخت و دشوار می‌داند، جانفشانی مجاهدان در طی ادوار مختلف تاریخ به منظور حفظ حتي یک وجب از خاک میهن، گواه این مدعاست.

حیدر محمود در قصیده‌ی «أیوب الفلسطینی» با بیان دغدغه‌های اندیشگانی خود در باب طبیعت می‌گوید:

«إنّي لأعلنُ: أنّ الأرضَ عاقلةٌ/ وليس ينقُذُها../ غيرَ المجانينَ..!/ فيا بحارُ دمائي،/ أَغرِقي سُفُني../ وأَحرِقي الأرضَ، يا نارَ الشرايينَ../ ويا أظافرَ صَبري، مزِّقي جَسَدي../ ويا ملائكَتي..كوني شياطيني!/ ...../ إنّي .. لأعلنُ:/ أنّ الرّيحَ قادمةٌ/ فمرحبا بكَ، يا أنفاسَ حطّينَ[٦]» (همان: ۷۳).

بهره‌گيري از حروف مشبهة بالفعل "إن" و "أن" براي تأكيد بر عقلانيت زمين است. كاربرد فراوان جمله‌های ندائی نیز بر گیرایی و جذابیت متن بسیار افزوده است. شاعر با مورد خطاب قراردادن خون، آتش و ناخن بسامد آرایه‌ی تشخیص را افزون ساخته است.

در واقع، شاعر با بهره‌گیری از یک طرحواره‌ی شعری اثرگذار، برای بیان دغدغه‌ی محیط زیستی خود سودجسته است. وی با استفاده از آرایه‌ی تکرار و فعل امر «لأعلن»، به صراحت از دغدغه‌های بوم‌گرایانه‌ی خود دم‌زده و خطاب به مردم، زمین را عاقل و ناجیان زمین را همچون دیوانگان دانسته است؛ زیرا دیوانگان آسیب کمتری به طبیعت می‌زنند و به اندازه‌ی نیازهای روزمره‌ی خویش از آن استفاده می‌کنند؛ حال آنکه برخی از انسان‌های عاقل به دلایلی مانند ثروت‌اندوزی و قدرت طلبی، به صورت گسترده‌تری به طبیعت ضربه می‌زنند. با این وجود، شاعر در آرزوی رسیدن بادی است که بار دیگر حال و هوای زمین را دگرگون سازد.

رویکرد اندیشگانی حیدر محمود به طبیعت و توجه به تمام عناصرِ آن در بسیاری از مقاطع شعری وی مشاهده می‌شود. در اندیشه و خرد او، صحرا نیز درخور شأن و توجه بسیار است؛ از این‌رو در قصیده‌ی «لامیة الحجر» می‌گوید:

«من أربعين خريفاً،/ والعيونُ على كلِّ الدُّروبِ،/ ولمّا ..يَظهَرُ البَطَلُ!!/ ..وكيفَ يَظهَرُ؟!/ والصحراءُ عاقرةٌ../ من ألفِ عامٍ../ وما في رملِها .. رجلٌ!!/ ماتَ النخيلُ الذي فيها/ فلا عِذقٌ../ وجفَّ ماءُ سواقيها../ فلا ..بَلَلٌ![٧]» (همان: ٨١).

شاعر واژه‌ی "خريفاً" را جانشین واژه‌ی "عاماً" ساخته تا اوج بحران را با بهره‌گیری از آرایه‌ی اغراق ترسیم نماید؛ زیرا شاعر سال‌های گذشته را همچون پائیزی خشک، سرد و بی‌جان تصور کرده است. بسامد بالای علامت تعجب در پایان جملات خبری نیز احساس و عاطفه‌ی مخاطب را به میزان قابل توجهی تحریک می‌کند. نخل هاي بی‌جان و جوی‌های خشکیده و بی‌باران، همه بیانگر اندوه و حسرت شاعر از دست‌درازی انسان بر کالبد طبیعت است.

واژه‌ی «صحراء» مجاز از کشور اردن و «بطل» مجاز از تمام مسئولان این کشور است که وعده‌ی آباد ساختن کشور را به مردم داده‌اند. شاعر می‌گوید: چهل سال در انتظار لحظه‌ی آبادانی کشور هستیم، در حالی‌که در صحرای خشک و برهوت هیچ جنبنده‌ای یافت نمی‌شود. شاعر این‌گونه از ضرورت نجات طبیعت نیز سخن به میان آورده و با آگاهی از ماهیت عناصر محیط زیست، موضوع مرگِ نخل در صحرای خشک را هوشمندانه بیان کرده است.

حیدر محمود در قصیده‌ی «الجعفریه» با اندوهی جانکاه حسرت از بین رفتن طبیعت «مؤتة» را به میان آورده‌است:

«سيّدي يا ذا الجناحينِ/ -ولو مرّةً- حَدِّق، يَسُؤكَ المنظرُ!/ الرّبى الخضرُ التي تَعرِفُها/ لم تُعَد خضرا../ ولا تُخضوضَرا!/ والرِّمالُ السُّمرُ../ مذ غادرَها نخلُها/ النّملُ بها.. مُنتشرا!^» (همان: ١٧٦)

شاعر ابتدا از رنگ سبز که نشانه‌ی بهار، رویش، و زندگی است به عنوان صفت برای "الربي" بهره گرفته، اما دیری نمی‌پاید که با ادات جزم "لم" و حرف نفی "لا" این رنگ از تابلوی شعری محو می‌شود. عبارت «مذ غادرها نخلها» گواهی بر محوشدن رنگ سبز است. با کنار رفتن رنگ سبز، رنگ گندمگون بر تابلوی شعری سایه می‌افکند. این رنگ بر خشکسالی طبیعت دلالت داشته و بیانگر اندوه و یأس است. در واقع، کارکرد رنگ در این سروده، بیان عواطف بشری است؛ زیرا رنگ در برخی موارد از نشاط طبیعت و زندگی و در برخی دیگر از مرگ طبیعت و ناامیدی حکایت می‌کند.

کاربست رنگ سبز در شعر حیدر محمود بیانگر تقابل زندگی و مرگ است؛ به این صورت که رنگِ سبز در قالب مجسم‌کردن زمین، تداعي‌گر روحِ امید و خودباوری است؛ زیرا زردی زمین جلوه‌ای از روحیه‌ی یأس و ناامیدی است. از این‌رو، رنگ در این قصیده کارکردی عاطفی و مرتبط با حس بینایی دارد؛ زیرا تپه‌ها به دلیل قرارگرفتن در ارتفاعات و سیراب‌شدن از باران، از رویش بیشتری برخوردارند، بنابراین سرسبزی با انعام و بخشش مستقیم همراه است؛ حال آنکه کاربست فعل مضارع منفی «لا تخضوضر»، دلیلی استوار بر عدم بخشندگی و قهر طبیعت است.

برخی از شعرهای شاعر با هدف ضرورت توجه به حفظ طبیعت در عصر فناوری و ازدحام که از عوامل خطر آفرین طبیعت قلمداد می‌شوند، سروده شده‌اند. از این‌رو شاعر، هم‌نوا با بوم گرایان معتقد است که بقای گونه‌ی بشر و سعادت وی تنها زمانی استمرار می‌یابد که عضویت در کره‌ی پیچیده را با علم به اینکه فقط یک زیست‌کره سالم و متوازن می‌تواند حیات بشر را حفظ نماید، بپذیرد (هیوود، ۱۳۷۹: ٤٤٧).

مردم نمایی طبیعت

در عصر معاصر اهتمام به بوم در رأس توجه شاعران که نمایندگان فرهنگی جوامع مختلف به شمار می‌روند، قرار گرفته است. در نظر آنها بوم و عناصر آن، به مثابه انسان و حتی بالاتر از آن است. «آلدو لئوپولد» نیز در یکی از آثار خود «اخلاق کره خاکی» نیز با اشاره به این موضوع می‌گوید: ما انسان‌های اخلاق‌مداری هستیم؛ زیرا در جهت مخالف آن عمل نمی‌نمائیم، بلکه هم‌نوا با آن به این مقوله معترفیم که طبیعت، یک نوع اخلاقی به نام انسان تولید کرده است، از این‌رو، طبیعت نمی‌تواند غیر اخلاقی باشد (جواری، ١٣٩٦: ١٣١).

حیدر محمود در بسیاری از اشعار خود از هم انگاری بوم و انسان سخن رانده است. طبیعت نزد وی به معنای خدمت به انسان نیست، بلکه طبیعت خودِ انسان و دارای ابعاد روحانی و جسمانی است. شاعر در برخی مواقع به پیروی از صنعت «تشخیص» در سنّت شعری، بوم و عناصر طبیعت را انسان به‌شمار آورده تا طبیعت را صاحب عاطفه و احساس معرفی نماید. به عنوان مثال در بندهای قصیده «وجع الأرقام»، چنین دیدگاهی کاملا ملموس و عیان است:

«لكنّ الأرض،/ تَمرُّ بهم مُستعَجِلَةً،/ لا تَتَوَقّفُ فوقَ الجسرِ المهجورِ،/ سوى عَرَباتِ المَوتى!/ تحَمِلُ ما يُسقطُه الزَّمنُ/ من الأوراقِ../ وتمضي ../ والمنتظرون بلا جَدوى/ لا يَجنونَ../ سوى الآلامْ!!/ ..../ ....[۹]» (محمود، ۲۰۰۱: ۲۹).

همانگونه که از نام قصیده‌ی "وجع‌الأرقام" برمی‌آید درد جزء جدانشدنی سروده‌های حیدر محمود است. درد و اندوه بر تمام اجزای قصیده سایه افکنده؛ تا آنجا که شاعر سرانجام انتظار را نیز درد می‌داند. سقوط برگ‌های درختان پس از واژه‌ی "الموتی" تناسب معناداری را پدید آورده؛ زیرا سقوط برگ‌های درختان نیز نوعی مرگ به شمار می‌رود.

در بندهای شعری مذکور، زمین بسان انسان شتابان و در حال گذر تشبیه شده که تنها با مرگ متوقف می‌شود. دلیل طرح چنین اندیشه‌ای، از خاک آفریده‌شدن انسان و بازگشت وی به آن است. شاعر می‌گوید: زمین که خود انسان است، به‌واسطه‌ی مرگ روزی به آغوش طبیعت باز می‌گردد. ریزش برگ‌های درختان نیز که در اینجا استعاره از شهیدان هستند، با آرام گرفتن در آغوش زمین، بیانگر پیوند و یکی‌انگاری طبیعت و انسان توسط شاعر هستند.

شاعر در قصیده‌ی «صفحة من كتاب النخيل» یکی‌انگاری طبیعت و انسان را با کاربست واژه‌ی «نخل» ترسیم نموده است:

«قد نضبنا..وجفّ ماءُ قوافينا/ وجئنا من (دجلةٍ).. نستزيدُ/ ماتَ كلّ النخيل فينا، ولكنّ/ نخيلَ العراق...بعدُ ولودُ.. / كلّما قصّت المقصّاتُ عنقوداً.. / تدلّى من سعفِه عنقودُ،/ فالشّذى يتبع الشّذى، والجنّى / الطيّب..دان، وظلّه ممدود.../[۱۰]» (همان: ۳٤٦-۳٤۷).

شاعر با تکرار واژگانی مانند (النخيل، الشّذى والعنقود)، بازگشت دوباره‌ی طبیعت به دوران باشکوه خویش را نوید داده است. شاعر اگرچه مرگ نخل‌های درون را که رمزی از روح امید و خودباوری هستند، پذیرفته، اما همچنان امیدوار است تا مسلمانان کشورهای همسایه حامی مردم اردن باشند و جای شهیدان آنها را پر کنند. نخل که مظهر سرسبزی و استقامت و میراث باشکوه مسلمانان است، با میوه‌های رسیده و سایه‌های ممتد خویش دلگرمی خاصی به مبارزان اردنی

بخشیده است. حیدر محمود با نسبت‌دادن ویژگی انسانی زاد و ولد به نخل، افزون برخلق آرایه‌ی جان‌بخشی، بر یکی‌انگاری طبیعت و انسان تأکید کرده و آنها را تا مرحله‌ی یکی‌بودن رسانده است.

شاعر در قصیده‌ی «هنا.. کان» که آن را در توصیف قدس و اهمیت آن سروده است، قدس را بسان انسانی دانسته که یادآوری خاطرات و دیدن عزیزان اشک‌هایش را سرازیر می‌سازد:

«وتحَمِلُني الذكرى/ على رِمشِ عينِها،/ إليها../ فتبكي إذ تَراني/ قبابُها../ وتَصفَعُني العشرون عاماً/ من الأسى.../ ويَلسَعُني (لسعَ السياطِ)/ مُصابهُا!! أُحَدِّقُ فيها../ لا أراها..وإنّما/ أرى زهرةَ الزَّهراتِ/ يَذوي شَبابُها..!/[11]» (همان: ۳۹-٤٠).

بسامد فراوان آرایه‌ی جان‌بخشی به اشیای بی‌جان در بند شعری فوق، جذابیت خاصی به متن بخشیده است. شاعر برای «الذکری» ویژگی حمل‌کنندگی و نیز گریه‌کردن قائل شده‌است. مژه نیز یکی از اعضای چهره انسان، به واژه‌ی مذکور نسبت داده شده است. شاعر همچنین سیلی‌زدن، یکی دیگر از ویژگی‌های انسان را به ترکیب «العشرون عاما» نسبت داده است.

شاعر گل‌های قدس را در طراوت بسان جوانی می‌داند که روزگار نامساعد آنها را نابود کرده است. وی با راه‌های قدس نیز به گفتگو پرداخته و نشانی رسول خدا (ص) را از آنها می‌پرسد و راه‌ها با صدایی خفه در پی پاسخگویی برمی‌آیند.

شاعر در قصیده‌ی «في انتظار تأبّط شرّا» در توصیف مجاهد اصیل می‌گوید:

«فعَسى أن يتأبَّطَ../ ولدٌ عربيٌّ..ما/ في بلدٍ عربيٍّ..ما/ في زمنٍ عربيٍّ ما/ «شرّاً..»/ ويغيّر وجهَ الصحراء!!/ ليكنْ هذا الصُّعوك:/ عنيداً..كالمّهر الجامحِ/ حرّاً..كالرّيح،/ عنيفاً/ صلفاً/ مجنوناً/ مسكوناً بالحقدِ/ على السّفّاحين،/ وأبناءِ السّفّاحينَ/ وجيرانِ السّفّاحين،/وأعوانِ السّفّاحين/ ومَن تَبِعَ أذاهم،/ مُنذُ البدءِ../ وحتّى..يومَ الدّينْ!!/ ليكنْ ../ هذا«المهديُّ المنتظرُ»/ الطعنةَ في حَلقِ العالمِ،/ واللعنةَ../ في كلِّ جبين..![12]» (همان: ٤٧-٤٨).

شاعر آرزومند دگرگونی صحرا است. صحرا در این کاربست مجاز از سرزمین‌های عربی به ویژه کشور اردن است. به عقیده‌ی شاعر این دگرگونی را تربیت‌یافتگانی اصیل محقق می‌سازند و صحرای بی‌رمق بدون چنین انسان‌هایی جانی دوباره نمی‌یابد.

در واقع شاعر چشم به راه متولدشدن فرزندانی است که خوراک و نوشیدنی آنها چیزی غیر از طبیعت کشورش نباشد تا بسان یک جنگجوی تمام عیّار پرورش یابند و این روحیه را حفظ نمایند شاعر می‌گوید: این فرزندان حتما باید از پوشاک این کشور لباسشان را فراهم کنند و با شعر شاعر بزرگ جاهلی «تأبّط شرّا» خو بگیرند؛ زیرا تربیت چنین فرزندانی باعث می‌شود که آنها در عصیان و

سرکشی بر دشمن مثل اسبِ جوان و در آزادگی مثل باد باشند. کاربست شخصیت اسطوره‌ای «تأبّط شرّ» که رمز سخنوری و شیوایی است، گیرایی و جذّابیّت متن را دو چندان ساخته است.

شاعر در قصیده‌ی «رسالة إلى صلاح‌الدين» و در توصیف «حطّین» اشغال‌شده، از عناصر طبیعی همچون «بستان، الزيتون و الخضراء» سود جسته و می‌گوید:

«سيقتلعون عَينَيها../ لأنّك نِمتَ تحتَ عريشةَ الأهدابْ../ ويَنتَزِعونَ/ من بستانِ خدِّيها/ زُهوراً كنتَ تَعشِقُها/ وتَهديها إلى الأحبابْ!/ وسوفَ تَجزُّ بالسّكّين،/ كلُّ جدائلِ الزيتونْ../ لأنّك..كنتَ/ من خصلاتِها الخضراء،/ تجَدُلُ رايةَ الأقصى../ وتَغزِلُ ثوبَهُ الزّاهي/ ليومِ العودةِ الميمونْ..!»[۱۳] (همان: ۵۵-۵۶)

شاعر، شهروندان غفلت‌زده‌ی "حطين" را سخت نکوهش می‌کند. وی برای آنکه پیامدهای تلخ تجاوز دشمن را براي مخاطب تجسم نماید، تصويري اندوهناک از تسليم همه‌جانبه‌ی "حطين" در برابر دشمن را ترسیم می‌نماید و با بهره‌گیری فراوان از عناصر به یغما رفته‌ی طبیعت (بستان، زهورا، الزيتون)، به بازتاب عمیق فاجعه مي پردازد.

حیدر محمود در بند شعری مذکور، نگران «حطين» اشغال‌شده است؛ وی برای حطین چشم و گونه و گیسو تصوّر کرده که نسبت‌دادن گیسو به «حطين» برای مقدّس‌ساختن آن به عنوان مادر است؛ زیرا میهن برای انسان‌ها حکم مادر را دارد. حیدر محمود سخت اندوهناک از حدقه بیرون‌کشاندن چشم‌های «حطين» و بریده‌شدن گیسوانش به دست دشمنان است. شاعر در این میان با بهره‌گیری از استعاره‌هایی همچون «زهورا» و «خصلتها الخضراء» و «جدائل الزيتون»، تداعی‌گر شدت تأثیرگذاری است.

هنجارشکنی عناصر طبیعت

آشنایی‌زدایی، یعنی خروج از زبان معیار به قصد آفرینش زبان ادبی زیبا، در واقع، هنرمند از مفردات، ترکیب‌ها و تصاویر زبانی به گونه‌ای مدد می‌جوید که خارج از نُرم عادی زبان تلقی گردد؛ به نحوی- که، تشخیص، نوآوری و جلب توجه مخاطب را در پی داشته‌باشد (ویس، ۲۰۰۵: ۷).

یکی دیگر از موضوعات قابل تأمل در شعر حیدر محمود، آشنایی‌زدایی عناصر طبیعت و معرفی آن در بافتی هماهنگ با نگاه ویژه شاعر است. از آنجا که مأموریّت اصلی هنر و ادبیات، کشف بُعد وجودی پدیده هاست. در زبان رایج، دریافت افراد از واقعیت، بی‌روح می‌شود و وظیفه‌ی ادبیات تواناساختن آنها برای دریافت‌های متفاوت از واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت است. از این‌رو، «واکنش‌های رایج ما در برابر این حقایق و پدیده‌های طبیعت، جانی دوباره می‌یابند.» (علوی مقدم،

۱۳۷۷: ۱۰٦). چنین سبکی را حیدر محمود با رویکرد هنجارشکنانه در شعر مدرن به کار بسته و عناصر طبیعت را در معانی متفاوت عرضه کرده است. شاعر با پیشی‌گرفتن بر سایر همتایان خود رویکردی متفاوت در ارائه‌ی عناصر مذکور از خویش بروز داده است.

حیدر محمود در قصیده‌ی «نشید الصعالیك»، با مورد هجوم قراردادن نخست وزیر وقت اردن که منجر به زندانی‌شدن وی شد، با شکستن هنجارهای واقعی دنیای طبیعت، خواننده را در دریافت متفاوت اشعار خویش یاری داده است:

«وإنّني ثمّ أدري،/ أنّ ألفَ يدٍ.../ تمَتَدُّ نحوي، تُريدُ«الأحمرَ القاني!»/ فَلِيَجرِ../ علّ نباتاً ماتَ من ظمأٍ../ يحَيا به، فَيُعزّيني بِفِقداني!/ وتَستَضيءُ به، عَينٌ مُسَهَّدةٌ/ فيها-كَعينِ بلادي- نهر أحزانٍ/ وحسبي الشعرَ..مالي من ألوذُ به/ سواه..يلعنُهم في كلّ ديوانٍ../ وهو الوليُّ..الذي/ يأبى الولاءَ ..له/ أن يَنحَني قلمي../ إلّا ..لإيماني!![١٤]» (محمود، ۲۰۰۱: ۹۷)

در بند شعری مذکور، شاعر خونِ خود را به گیاهان تشنه‌ای تقدیم می‌کند که آرزومندِ رویش مجدد آنهاست. علاوه بر این، شاعر معتقد است که از خودگذشتگی باعث بیداری شهروندان از خواب غفلت میشود. شاعر در دورانی که میهن، یادآور رودی اندوهناک است، شعر را تنها عامل دلگرمی خویش می‌داند.

در بندهای شعری فوق، شاعر خون ریخته‌شده‌ی خویش توسط بیگانگان را سیراب‌کننده‌ی گیاهان تلف‌شده در دل صحرا می‌داند. رنگ سرخ در آثار ادبی بر جنگ، کشتار و سرکوبی دلالت-دارد؛ زیرا کشتار با خونریزی همراه است، امّا در این سروده با تغییر دلالت معنایی رنگ سرخ، رنگ مذکور بر قیام و خیزش و شکوفایی دلالت پیدا می‌کند (قهرمانی و رضائی، ۲۰۲۰: ٤٢٤-٤٢٥). آنچه مسلّم است گیاهان به آب و خاک و اکسیژن برای تداوم حیات محتاجند، امّا شاعر با شکست این هنجار، مفهومی نو می‌آفریند که آن سیراب شدن گیاهان از طریق خون جاری شده است. شاعر با ذکر عبارت «یعزّینی بفقدانی» آرایه‌ی پارادوکس بی‌نظیری را رقم زده است. کاربست تشبیه «نهر أحزان» نیز جلوه‌ی خاصی به این بندهای شعری بخشیده است.

شاعر در قصیده‌ی «لو...» با بهره‌گیری از عناصر طبیعت از جمله خورشید، باران و طوفان و به‌طرزی هنجارشکنانه، زیبایی‌های خاصی را رقم زده است:

«يا من يقولُ: لا.../ كبيرة.. بحجمِ شاتيلا../ لكلِّ يدٍ../ تحَجُبُ شمسَ الغدِ../ عن حَجَرٍ../ واعد كفَّ النّارِ أن يجيءَ!/ وقمرٍ../ أقسَمَ بالإعصارِ، أن يضيءَ!/ ومطرٍ بريء../ يغسلُ هذا الوسخَ اللعينَ/ فقد غَرِقنا كلُّنا../ في الطّينِ../ لقد غَرِقنا كلُّنا في الطّينِ![١٥]» (محمود، ۲۰۰۱: ۱۱۰-۱۱۱).

همانگونه که از نام قصیده (لو) و نیز اسم موصول (من) برمی‌آید، وجود شاعر در این قصیده سراسر شک و تردید است. وی برای خروج از بحرانی که خود و کشورش در آن به سر می‌برند، اما و اگرهای بسیاری را مرور می‌کند تا روزنه‌ای برای رهایی از این اوضاع اسفناک بیابد. در دیدگاه شاعر، عناصر طبیعی مانند "ماه" و "باران" با نور و بارش خویش در این شرایط دشوار ارمغان‌آور روشنایی و سرسبزی برای این سرزمین هستند.

در بند شعری مذکور شاعر از سنگی سخن به میان می‌آورد که به آتش، وعده‌ی قرارگرفتن در دستانش را داده و نیز از ماهی‌ای حکایت می‌کند که براي روشنایی‌بخش‌بودنش سوگند یادکرده و از بارانی یاد می‌کند که شونده‌ی آلودگی است. در دنیای واقعی نه سنگ وعده می‌دهد و نه ماه قسم یاد می‌کند و نه باران، تنها برای شستن چرکی‌هاست؛ بلکه این عناصر طبیعت برحسب ذات حقیقی خویش عمل می‌کنند و در پی مخالفت با طبیعت بر نمی‌آیند؛ اما این شاعر است که آنها را با توجه به مقاصد خویش به کار می‌بندد. این نوع غرابت در کاربست معنا و خروج از قواعد معنایی از نظر جفری لیچ، هنجارشکنی معنایی نامیده می‌شود، زیرا از دیدگاه وی، وجود یک عنصرِ غیرمنطقی در شعر، نوعی هنجارشکنی معنایی است. (ر.ک: لیچ، ۱۹۶۹: ۵۲).

حیدر محمود در قصیده‌ی «من یومیات بدیع‌الزمان»، «الطلیانی» از عناصر شب و روز به شکلی غیرمعمول بهره گرفته و روزهایش را همیشه کوتاه‌تر از شب‌ها دانسته است:

«فالغریب ..أنا/ واللبیب..الذی کلَّما/ غاصَ فی الوَحلِ،/ طالَت أظافِرُهُ/ واستطالَ!/ ثمّ أَصبَحَ کیساً من المالِ،/ یمشی علی الرِّمشِ،/ منتشیاً../ ویرشُّ علی حائِطِ الوَقتِ/ رائحةَ‌الموتِ../ قلتُ: الغریبُ..أنا/ ونهاری قصیرٌ../ وکلُّ اللیالی طوالٌ![۱۶]» (محمود، ۲۰۰۱: ۱۳۰-۱۳۱).

شاعر با بهره‌گیری از دو واژه‌ی هم‌وزن "الغریب" و "اللبیب" و ایجاد موسیقی درونی، توجه و اهتمام مخاطب را به این بخش از سروده جلب نموده است. افزون بر این، واژه‌ی "الغریب" دو معنا را در ذهن تداعی می‌کند، معنی اول دوری از میهن و معنای دوم متفاوت بودن است که معنای دوم با واژه‌ی "اللبیب" که به معنای خردمند است تناسب دارد.

در بندهای شعری فوق، شاعر از روزهای کوتاه و شب‌های بلندش سخن می‌گوید، حال آنکه طول روز و شب تنها براساس تغییرات فصل‌ها کوتاه و بلند می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که گاه با یکدیگر برابر و گاه بر یکدیگر برتری می‌یابند و این‌گونه شاعر خالق هنجارشکنی زیبایی شده است.

نتیجه‌گیری

عناصر طبیعت در شعر حیدر محمود بر دو گونه‌ی عناصر حیاتی (آب، خاک، خورشید، دریا، جوی، رود، گل‌ها و ...) و عناصر کم‌اهمیت (آتشفشان، صحرا، سنگ و...) یافت می‌شوند که بیانگر فراگیربودن دیدگاه وی به طبیعت است. کاربست عناصر طبیعت، گاه به متن شعر جنبه‌ی تخیلی و رمانتیک بخشیده؛ تا آنجا که این تخیل بر طرحواره‌های شعری شاعر غلبه یافته است؛ از این‌رو، راهیابی به اندیشه‌ی محوری شاعر تنها با ژرف‌نگری در متن شعر امکان‌پذیر است. نگاه نوستالژیک به طبیعت به ویژه در قصایدی که بیانگر دلتنگی شاعر برای کاشانه و در غربت سروده‌شده‌اند، نیز به وفور قابل مشاهده است. حیدر محمود از نتایج ویرانگر جنگ بر پیکره‌ی طبیعت سخت بیزار است. وی اعتقاد دارد که جنگ افزون بر کشتار دسته‌جمعی انسان‌ها، مرگ و خاموشی اندام طبیعت را در پی خواهد داشت. در مجموع شعر وی در پیوند با محیط زیست شکل گرفته و فهم شعر وی مستلزم آشنایی با عناصر طبیعت و دلالت‌های خاص آنها است؛ تا آنجا که شعرش به‌واسطه‌ی کاربست عناصر محیط زیست به تکامل می‌رسد. در راستای توجه فراوان وی به این مقوله، برخی از پدیده‌های طبیعت با آشنایی زدایی همراه گشتند؛ به این صورت که، شاعر نسبت به کارکردهای معمول پدیده‌های طبیعت بی‌توجه بوده و با بهره‌گیری از عناصر غیرمنطقی و غیررایج، اهتمام خود را به برجسته ساختن عشق خویش به طبیعت، معطوف ساخته است.

حیدر محمود براي بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های زیست‌محیطی خویش، از ابزار ادبی و هنری متفاوتی بهره‌جسته است. یکی از این شیوه‌ها که با هدف به تکاپو واداشتن مخاطب صورت گرفته، بهره‌گیری از اسلوب ندا است؛ به‌گونه‌ای که با خطاب قراردادن برخی اشخاص، ضرورت توجه به زیست‌بوم را یادآور شده است. کاربرد قیدهایی مانند "کل یوم" و فعل‌های مضارع، دلالت بر هجوم پیوسته‌ی برخی از انسان‌ها به کالبد طبیعت می‌باشد که شاعر به طرز بارزی آن را انعکاس داده است. وی با کاربست آرایه‌ی اغراق تمام سال‌های گذشته را بسان فصل پائیز شمرده تا به این شیوه بتواند توجه به زیست‌بوم را یکی از دغدغه‌های مخاطب سازد. حیدر محمود همچنین با بهره گیری از آرایه‌ی مردم نمایی توانسته زمین را به عنوان نوعی جاندار به مخاطب معرفی سازد

پی‌نوشت‌ها

۱- آیا أیّوب جوانمرد را می‌شناسید؟/ از میان ما-هرگاه گذر می‌کرد-/ برای انسان‌های عاطفی و احساسی شادی به همراه داشت/ و زیباترینِ جمع ما بود/ خوشبوترین گلی که مادرم حمل کرد، او بود/ چشمانش بسان

چشمان پیامبر،/ و پیشانی‌اش بلند/ و ساعدش سنگ آتشفشان../ هرگاه ظاهر شود.../ دنیا می‌گوید:/ (بزرگ منش ظاهر شد...)/ و دنیا در همه زمینه‌ها سر تعظیم فرود می‌آورد!

٢- فردا..فردا..به یکدیگر می‌پیوندیم/ ای پرندگان، کف بزنید/ و ای شاخه‌های عشقمان../شکوفا شوید و سرسبز/ و ای پیشانی آفتاب،/ بتاب/ و دنیا را پیش‌روی ما بیارای/ و نگارین کن../فردا،/ آرزو شکوفا خواهد شد،/ نمناک....در باور من!/ فردا، فردا،/ جهان را با یکدلی غرق خواهیم کرد/ عزیزم، فردا، زمان با ما آغاز مي شود!

٣- آن قدس است/ کلید آسمان/ و درِ آن/ و از آن / به سوی خدای رحمان است/ راه‌هایش/ سنگ‌هایش برای مؤمنان/ گردنبندهایی است/ و سرمه‌ای برای چشم مؤمنان/ خاکش.../.../..../.

٤- ای پسرم!/ کارها قاطی پاتی شد/ و نیز طالع و مصیبت درهم آمیخته شدند/ و باد چیرگی دشمن، شدّت یافت../ مقاومت نخواهد کرد،/ جز آنکه سینه‌ای مانند سنگ داشته باشد،/ یا اینکه داشته باشد،/ ای پسرم...پشتوانه‌ای.../ پس چرا می‌پرسی:/ چگونه پدرت به جوش آمد؟!/ و رفت../ چیزی مالک نیست،/ چه چیز/ ممکن است/ که مالک شود/ ای پسرم/ بنده ای/ مملوک!!؟

٥- هر روز، کم می‌شود/ از مسلمانان: میهنی!/ هر روز../ مسافت تنگ می‌شود،/ میان اقیانوس و اقیانوس،/ و کوچک می‌شود/ کوچک می‌شود../ حجم روزگار!!

٦- من اعلام می‌کنم: زمین عاقل است/ و آن را نجات نمی‌دهد../ کسی جز دیوانگان..!/ پس ای دریاهای خونم/ غرق سازید کشتی‌هایم را../ و بسوزان زمین را، ای آتش رگ‌ها../ و ای چنگال صبرم، جسمم را سوراخ کن../ و ای فرشتگانم...شیاطین من باشید!/ ...../ من ..اعلام می کنم:/ باد به سوی ما در پیش است/ خوشامدی ای نفس‌های حطّین.

٧- از چهل پاییز پیش‌تر،/ چشم‌ها خیره به همه مسیرها،/ چه زمانی....قهرمان ظهور می‌کند!!/ ...و چگونه ظهور می‌کند؟!/ در حالی که صحرا عقیم است../ از هزار سال پیش تر../ و در شنزار آن...مردی نیست!!/ نخل‌های درون صحرا مردند!!/ پس دیگر خوشه‌ای نیست/ و آب جوی‌های آن خشکید../ پس بارشی نیست!

٨- ای سرورم ذوالجناحین/ -برای یک بار هم شده- خوب دقّت کن، دیدن صحنه طبیعت تو را به درد می آورد/ تپه‌های سبزی که می‌شناسی / دیگر سبز نیست../ و سبز نخواهند شد!/ و شن‌های گندم کون../ از زمانی که نخل آن را ترک کرد/ مورچه‌ها در آن پراکنده شدند!

٩- اما زمین/ شتابزده بر آنها گذر می‌کند/ روی پل متروک متوقف نمی‌شود/ و تنها بر ماشین‌های مردگان متوقف می‌شود!/ برگ‌های ریخته‌شده توسط روزگار را حمل می‌نماید../ و می‌رود../ و منتظران بی حاصل/ نمی‌چینند../ جز دردها!!/....

۱۰- روان شدیم.. و آب قافیه‌هایمان خشکید/و آمدیم تا از (دجله)..بر آبمان بیافزائیم/همه نخل‌های درونمان مردند، و اما/ نخل‌های عراق....همچنان زاد و ولد می‌کنند../ به هر اندازه که قیچی‌ها، خوشه‌ای را بچینند../ از شاخه‌های آن خوشه‌ای آویزان می‌شود،/ بوی خوش به دنبال بوی خوش می‌آید، و میوه چیده حلال....رسیده و سایه نخل امتداد یافته است

۱۱-خاطره مرا حمل می‌کند/ بر پلک چشم‌هایش،/ به سویش../ پس گریه می‌کند وقتی که مرا می‌بیند/ گنبدش../ بیست سال اندوه مرا سیلی می‌زند.../ و مصیبتش مانند نیش شلاق مرا می‌گزد!!/ به او خیره می-شوم../ او را نمی‌بینم..فقط/ گل پامچال را می‌بینم/ که شادابی و جوانی اش رو به زوال می‌رود..!

۱۲- شاید که زیر بغل گیرد../ پسری عرب.../ در سرزمینی عرب../ در زمانی عرب/ شر را/ و صحرا را دگرگون‌سازد!/ این عیّار باید:/ سرسخت همچون اسب سرکش باشد/ آزاد....چون باد،/ جدی/ سخت/ مجنون/ و سرشار از کینه/ بر دشمنان خونریز،/ و فرزندان آنها،/ و همسایگانشان،/ و کسی که پیرو آزار آنهاست، از آغاز..../ و تا.....روز قیامت!!/ باید باشد!!/ این مهدی منتظر/ مشتی بر دهان جهان/ ونفرینی..../ بر هر پیشانی!.

۱۳- چشم‌هایش(وطن) را از حدقه در خواهند آورد../ زیرا در زیر داربست انگور به خواب رفتی/ مژه‌ها.../ و می‌گیرند/ از باغ دو گونه‌اش/ گل‌هایی را که دوست می‌داشتی/ و به یاران هدیه می‌دادی!/ و با چاقو بریده خواهند شد،/ همه گیسوان زیتون.../ زیرا تو..../ از شاخه‌های سبزش بودی،/ پرچم مسجد الأقصی محکم می‌گیری / و لباس فاخرش را می‌بافی/ برای روز مبارک و فرخنده بازگشت.

۱٤- و من همچنین می‌دانم،/ که هزار دست../ به سوی من دراز می‌شود، که خواهان «خون تیره‌ام» هستند!/ تا جاری شود../ شاید گیاهی که از تشنگی مرده باشد../ به واسطه آن زنده شود، و مرا به خاطر فقدانم تسلیت گوید!/ و به واسطه آن روشن شود، چشم خواب زده‌ای/ در آن-مانند سرزمینم- که رود اندوه ها است/ و مرا شعر کفایت می‌کند... دارایی من است هنگامی که به آن پناه می‌جویم/ هر چه جز اوست.. در هر دیوانی آنها را نفرین می‌کند../ و او سرپرستی است.. که/ سرپرستی او بر نمی‌تابد/ که قلمم سر فرود آورد../ جز برای ایمانم!!

۱۵- ای کسی که می‌گوید:«نه»../ بزرگ ...به اندازه شاتیلا.../ برای هر دستی../ که خورشید آینده را می-پوشاند../ سنگی که.../ به دستانِ آتش وعده داد که می‌آید!/ و ماهی ../ که به فشردگی قسم خورد، که روشنایی‌بخش باشد!/ و بارانی بیابانی../ که این چرک نفرین‌شده را شستشو دهد/ همه ما غرق شدیم../ در گِل../ همه ما در گِل غرق شدیم!

١٦- غریب ..من هستم/ و خردمندی ..که هرگاه/ در گل فرو رفت/ ناخن‌هایش بلندتر شد/ و خود نیز بلندتر!/ سپس کیسه‌ای از مال شد،/ روی مژه راه می رود،/ با مستی..../ و بر دیوار زمان می‌پاشد/ بوی مرگ را../گفتم: غریب...منم/ و روزم کوتاه.../ و همه شب‌ها دراز!

منابع و مآخذ

ابراهیمی کاوری، صادق و چولانیان، رحیمه، (۱۳۸۷)، «مقایسه موضوعی وصفت طبیعت در شعر فارسی و عربی»، **مطالعات ادبیات تطبیقی**، شماره‌ی۵: ۳۱-۹.

بشیریان، فرهاد و شایان سرشت، اکبر، (۱۳۹٦)، «نقد بوم گرایانه دفتر شعر از زبان برگ، سروده محمدرضا شفیعی کدکنی»، **شعر پژوهی**، سال نهم، شماره۳: ۱-۱۸.DOI:10.22099 /JBA.2017.4064

پارساپور، زهرا، (۱۳۹۱)، «نقد بوم گرا رویکرد نو در نقد ادبی»؛ **نقد ادبی**، سال پنجم، شماره ۱۹: ۸-۲۹.

جواری، محمد حسین، (۱۳۹٦)، «نقد زیست محیطی در حوزه‌ی ادبیات با رویکرد تطبیقی»؛ **پژوهش‌های ادبیات تطبیقی**، سال ششم، شماره۲: ۱۲۸-۱٤۳.

زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۲)، **جستجو در تصوف**، تهران: مرکز.

شایان سرشت، اکبر، (۱۳۹۵)، «گفتمان طبیعت در نام سروده‌های شفیعی کدکنی»؛ **مجموعه مقالات یازدهمین گرد همایی زبان و ادب فارسی**، دانشگاه گیلان: ۹۷۵-۹۹۵.

شعیری، حمیدرضا و سید ابراهیمی، فاطمه،(۱۳۹۸)، «نشانه -بوم زیست ادبی: نظریه و روش»، **نقد ادبی**، دوره ۱۲، شماره٤٦: ٦۹-۸۹.

علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختار گرایی)؛** چاپ دوم، تهران: سمت.

قهرمانی، علی و رضائی، رمضان، (۲۰۲۰)، «التدبيج في شعر حيدر محمود»، **مجلة اللغة العربيّة وآدابها**، السنة١٦، العدد٣: ٤١٣-٤٣٧.DOI:10.22059/JAL-LQ.2020.288245.961

کیانپور، معصومه و فیاضی، مریم سادات، (۱۳۹٦)، «مضامین زیست محیطی در اشعار گیلکی بر اساس رویکرد نقد بوم گرا»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال هفتم، شماره سوم: ٤۳-٦۹.

محمود، حیدر،(۲۰۰۱)، **الأعمال الشعريّة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ویس، احمد محمد،(۲۰۰۵). **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، دمشق: اتّحاد الكتّاب.

هیوود، اندرو، (۱۳۷۹)، **در آمدی بر ایدئولوژی سیاسی**؛ ترجمه: محمد رفیعی مهرآبادی، تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی وزارت امورخارجه.

Alavi Moghadam, M. (1377). Theories of contemporary literary criticism (formalism and structuralism), Second edition, Tehran, Samt. [in Persian].

Bashirian, F. & Shayan Sarasht, A. (2016). Ethnic criticism of Dofter poetry from the language of Berg, composed by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani.

Research Poetry, Year 9, Number 3, 1-18. [in Persian] DOI: 10.22099/JBA.2017.4064

Ebrahimi Kavari, S. & Cholanian, R. (2007). Thematic Comparison of the Description of Nature in Persian and Arabic Poetry, Comparative Literature Studies, No. 5, 9-31. [in Persian]

Garhami, A. and Rezaei, R. (2020). Al-Tadbij in Heydar Mahmood's poetry. Magazine of Arabic Language and Literature, Sunnah 16, Issue 3, 413-437. [in Arabic]. Doi: 10.22059/JAL-LQ.2020.288245.961

Garrard greg. (2004).Ecocriticism London and New York:Routledge. Xii+203pp.

Jovari, M. (2016). Environmental criticism in the field of literature with a comparative approach. Researches of comparative literature, sixth year, number 2, 128-143. [in Persian]

Kianpour, M. and Fayazi, M. (2016). Environmental Themes in Gilki's Poems Based on the Approach of Ecological Criticism. Contemporary Persian Literature, 7th year, 3rd issue, 43-69. [in Persian].

Leech, Geoffrey. (1969), A Linguistic Guide to English Poetry Longman Group UK Limited, Essex.

Mahmoud, H. (2001). Poetical Works, Beirut, Al-Arabiya Foundation for Studies and Publishing. [in Arabic].

Parsapour, Z. (1391). Ecological criticism, a new approach in literary criticism, Literary Review, Year 5, Number 19, 8-29. [in Persian]

Shayan Sarasht, A. (2015). The discourse of nature in the name of Shafi'i Kodkani's poems. Proceedings of the 11th Conference on Persian Language and Literature, Gilan University. 975-995. [in Persian]

Shoairi, H. and Seyed Ebrahimi, F. (2018). Shaneh-bom literary life, theory and method. Literary Review, Volume 12, Number 46,69-68. [in Persian].

veys, A.M. (2005). Al-Ziyyah fi al-Tarath al-Truth al-Matiq al-Baghi, Damascus, Etihad al-Kattab. [in Arabic].

Zarin Kob, A. (1372). Searching in Sufism, Tehran, Marz. [in Persian]

تجليات البيئة ومظاهرها فى شعر حيدر محمود

مهين ظهيرى*[1]
علي خضري[2]

الملخص

بعد أن تلاقى الأدب والبيئة في أواخر القرن العشرين، قد تجلت كيفية انعكاس الأعمال الأدبية في قالب بيئي، إلى أن أصبحت قضية البيئة من أبرز القضايا في علم المجتمع والسياسة والأدب. هذه الدراسة بتركيزها على البيئة والاهتمام بتأثيرها في الأدب قد طرحت ضرورة هذا الموضوع في العلوم الإنسانية. استقبل الأدباء المعاصرون هذه القضية استقبالاً كثيراً حيث كل واحد منهم قام بتسليط الضوء على هذه القضية من وجهة نظره معبّراً عن هواجسه في الشؤون المرتبطة بالبيئة. ففى الشعر العربى المعاصر، يعتبر الشاعر الأردنى حيدر محمود أحد اولئك الذين يرتبط شعرهم وأدبهم بالبيئة ارتباطاً وثيقاً، بحيث أصبح أدبه مرآة تعكس الطبيعة والبيئة ومظاهرهما. وقد استفاد الشاعر على مستوى الفكر والخيال والفحوى والأسلوب من الطبيعة وعناصرها الأساسية. فتركّز هذه المقالة عبر استخدام المنهج الوصفي- التحليلي ونظراً لأهمية البيئة في العصر المعاصر، على رصد تبلور البيئة وعناصرها في أحد أحدث الدواوين الشعرية لحيدر محمود. وتظهر النتيجه أن تجربة حيدر محمود البيئية والثقافيّة قد أثّرت في شعره كثيراً وقد تعاملت مع أجواء عاطفة شعره ومعرفته. وبذل حيدر محمود، إلى جانب التطورات البشرية والإنسانية للعصر، اهتماماً كبيراً بالطبيعة حيث تتشكّل الطبيعة في شعره بعناصرها الأساسية، على صلة بخيال الشاعر وأفكاره، كما هناك صلة وثيقة بين الطبيعة والإنسان في شعره، إذ قدّم الشاعر موقفه الأدبي من خلال بعض انزياحات عمّا يتّصل بالطبيعة.

الكلمات الدليلة: الشعر العربي المعاصر، الطبيعة، حيدر محمود، التجربة البيئية، الرؤية والتخيل.

---

[1] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر.

[2] أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

A Semantic study of the mystical poems of Mikhail Nu'ayma

Tahereh Heydari[1], Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University

Received: 08-03-2022 Accepted: 09-09-2022

Introduction: The present study analyzes the mystical poems of Mikhail Nu'ayma. Influenced by the philosophical ideas and mysticism of India, Buddhism, Greek, Platonism, and, most importantly, Islamic mysticism, he was able to create valuable works in this field. The most prominent mystical ideas such as the unity of existence, deep connection with nature, mystical death thinking, manifestation of God in existence, and love make up his poetic themes. In the analysis of his poems, a new semiotic-semantic approach is considered; it starts from Saussure's semiotics and enters the field of narration by GRIMES.

Methodology: Semiotics is a science that studies the signs in a specific system. In addition to language, it can be used in all dimensions and levels of human life. The semantics of discourse is a new method in literary criticism that has received less attention in the Arabic literature than in other languages. Semantics is of particular importance in the study and analysis of texts as well as in how meaning is produced and received. This perspective interacts with semiotics, linguistics, discourse analysis, phenomenology, anthropology, and cultural studies.

Selected poems by Mikhail Nu'ayma, with their mystical themes and nature of Shushi, action mechanisms, tense space, and great literary potential, can be studied with a sign-semantic approach. Along with explaining discourse processes such as sensory-perceptual, cognitive, emotional and aesthetic processes, semiotic-semantic analysis of the poems shows what factors have influenced the poet's mind in the process of meaning expression and how discourse has been found on its semantic side.

Results and discussion: The semiotic study of the mystical poems Mikha'il Nu'ayma is done according to several dimensions of discourse as follows:

1. Theoretical foundations of discourse: Language, always faces gaps that the finder fills with his interactive activity. What we read and hear is only one side of the coin, and it is the finder who finds the coin on the other side and participates in the actions of completing the discourse.

2. Cognitive dimension of discourse: No linguistic production can claim to create or present complete cognition. Cognition occurs when we become aware of something. Cognition has a subject that is in the communication cycle and is transferred from one factor to another. A poem introduces two cognitive types as follows:

- Technical cognition, which has a logical path and has an argumentative aspect and can be called action cognition
- Mythological recognition, which determines the conditions of our presence in front of a subject. This type of cognition can be called Shushi. It is in this kind of cognition

[1] Corresponding Author Email: t_heydari@sbu.ac.ir

that we get excited, surprised, or impressed. The cognition of a myth is believable rather than knowledge-creating.

3- Sensory-perceptual dimension of discourse: Sensory-perceptual activity is an activity rooted in the sensory-perceptual flow and owes its existence to it. The stronger the feeling and perception is, the more transformative and dynamic the discourse activity. Because the real meaning is hidden from view during the escape from reality, the non-emotional relationship between the signifier and the signified is not capable of semantic productions alone; the only way to reach meaning is to achieve the sensory-perceptual foundations of the sign of meaning.

4- he emotional dimension of discourse: This is what regulates the emotional process of discourse known as a tense atmosphere. The tense atmosphere engages with the poet's emotion and lays the foundation for the creation of values. Emotions are like perfumes that are spread throughout the speech and affect the atmosphere of discourse with its mild or pungent odor. The more stressful the space, the deeper the emotion, and conversely, the more superficial the tension, the less emotion there is; thus the discourse moves toward mechanization. The emotional dimension examines the conditions for the formation and production of the emotional system and how meaning is created through it. In general, the emotional world is a world that is opposed to narrative logic. It is a world that is no longer based on action but on Susa.

Elements such as effective verbs are involved in the emotional process of discourse. Effective verbs are those that do not directly have an active role but affect action verbs. These verbs are to want, to stand, to know, to be able to, and to believe.

5- The aesthetic dimension of discourse: The beauty of discourse is partly influenced by its discontinuity. If the discourse follows a natural and un-interrupted routine, its beauty is damaged, and it becomes a mechanical discourse. There are many linguistic features such as selection, separation, differentiation, etc. that cause prominence and discontinuity.

Conclusion: An examination of a selection of poems by Mikhail Nu'ayma based on a semantic-semiotic model shows how meaning is expressed in sensory-perceptual, emotional, and aesthetic processes. The poet shows his emotions by composing poems that refer to the unity of existence, death, an optimistic view of existence, and so on.

Keywords: Mysticism, Arabic poetry, Mikhail Nu'ayma, Semantics

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

بررسی گزیده‌ای از اشعار عارفانه‌ی میخائیل نعیمه بر اساس رویکرد نشانه‌معناشناختی

طاهره حیدری[۱] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۸

چکیده

تحقیق حاضر به تحلیل گزیده‌ای از اشعار عارفانه‌ی میخائیل نعیمه، با رویکرد نشانه-معناشناسیِ نوین، می‌پردازد. معنا در نشانه-معناشناسی گفتمان، تابع فرایند پیچیده‌ای است که عوامل بسیاری از جمله احساس و ادراک، عاطفه، شناخت، زاویه‌ی دید کنشگر گفتمانی و عواملی از این دست، در آن دخیل‌اند. سروده‌های عرفانی میخائیل نعیمه، به‌دلیل داشتن ماهیت شوشی، نمونه‌های خوبی برای مطالعات نشانه-معناشناختی هستند. نعیمه تحت‌تأثیر آشنایی با عرفان اسلامی که خود متأثر از اندیشه‌های فلسفی و عرفان‌های هندی، بودایی، یونانی، افلاطونی است، توانسته آثار ارزشمندی را در این زمینه خلق کند. برجسته‌ترین اندیشه‌های عرفانی از جمله: وحدت وجود، پیوند عمیق با طبیعت، مرگ‌اندیشی عارفانه، عشق و غیره، از جمله مضامین شعری اوست. در مجموع، هدف اصلی این تحقیق، بررسی کارکردهای نشانه-معنایی در این اشعار جهت کشف شرایط تولید و دریافت معنا در آنها در راستای پاسخ به این سؤال اصلی است که ابعاد مختلف رویکردهای گفتمانی مانند فرایند حسی-ادراکی، فرایند عاطفی و فرایند زیبایی‌شناختی چگونه در اشعار عرفانی وی باعث ظهور معنا شده‌اند؟ تحلیل اشعار نعیمه بر پایه‌ی فرایندهای یادشده نشان می‌دهد که بر تمام این اشعار، گفتمانی حسی-ادراکی حاکم است و برخلاف گفتمان‌های روایی که کنشی هستند و در آنها فرایند معنا بسته می‌شود در اینجا محرک اصلی فرایند معنا، شوش می‌باشد که به احساس، ادراک و عاطفه بازمی‌گردد و نشانه-معناها در هر جایی از گفتمان بدون برنامه‌ریزی، پدیدار می‌شوند.

کلید واژه‌ها: عرفان، شعرعربی، میخائیل نعیمه، نشانه-معناشناسی.

[۱] نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: t_heydari@sbu.ac.ir

مقدمه

نشانه‌معناشناسی گفتمان از رهیافت‌های نو در نقد ادبی است که در ادبیات عربی کمتر از دیگر نقدها به آن توجه شده است. این رهیافت نقدی در تجزیه و تحلیل متون و همچنین در چگونگی تولید و دریافت معنا اهمیت ویژه‌ای دارد. بررسی ادبیات و متن و کلام، با رویکرد تحلیلی نیازمند ابزاری علمی است و از آنجا که شعر، اطلاعات و دانسته‌های فراوانی در خود نهفته دارد، باید با آن به عنوان موضوعی شناختی برخوردشود. نشانه-معناشناسی، روشی کاربردی برای مطالعه‌ی تحلیلی شعر است و به کمک آن می‌توان ساز و کارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان مطالعه کرد و فهم بهتری از شعر و گفتمان به دست آورد، به همین دلیل ضروری است که از این ابزار علمی و تازه، برای فهم بهتر و تحلیل کارآمدتر شعر عربی به ویژه شعر معاصر عربی که نگاهی متفاوت به سوژه‌های بیرونی و درونی دارد، استفاده کرد.

اشعار منتخب از میخائیل نعیمه[1]، با برخورداری از ماهیت شوشی، ساز و کارهای کنشی، فضایی تنشی و پتانسیل‌های ادبی فراوان، قابلیت بررسی با رویکرد نشانه-معنایی را به همراه دارند. تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی این اشعار ضمن تبیین فرایندهای گفتمانی مانند فرایند حسی-ادراکی، شناختی، عاطفی و زیبایی‌شناختی نشان می‌دهد چه عواملی، در روند بروز معنا، بر ذهن شاعر اثر گذاشته و چگونه گفتمان سمت وسوی معنایی خود را پیدا کرده است.

مبنای این پژوهش، روش کیفی و رویکرد توصیفی-تحلیلی است. روش داده‌یابی اسنادی و روش داده‌کاوی، تحلیل محتوا است. همچنین سعی بر آن بوده که اشعار انتخاب‌شده از نعیمه با ساز و کارهای نشانه-معناشناختی انطباق زیادی داشته باشد و در پی یافتن پاسخ این پرسش است که در روند ظهور معنا چه فضایی بر ذهن شاعر اثرگذاشته و نوع احساس شاعر در رویارویی با پدیده‌های بیرونی چگونه بوده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

مقالات و پژوهش‌های متعددی در خصوص زندگی و آثار میخائیل نعیمه از ابعاد مختلفی به رشته تحریر درآمده است؛ مانند: پایان‌نامه‌ی دوره کارشناسی ارشد خاور سوداگری با عنوان «تصوف در ادب میخائیل نعیمه» (۱۳۷۵) و همچنین مقاله‌ی «اندیشه وحدت وجود در همس‌الجفون میخائیل نعیمه» نوشته‌ی سیدمهدی مسبوق و همکاران (ادبیات عرفانی، دوره‌ی ۳، شماره‌ی٦: ۱۳۹۱) که صرفاً به بررسی مبحث عرفانی وحدت وجود در این اثر پرداخته و به این نتیجه رسیده است که

اعتقاد به وحدت وجود، هراس از مرگ را در میخائیل نعمیه از بین برده و به همین دلیل او روحی آرام دارد و آنچه را حق تعالی برای او در نظر گرفته است با رضایت می‌پذیرد.

در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «بررسی تأثیر اندیشه‌ها و افکار لئون تولستوی بر اندیشه‌ها و افکار میخائیل نعیمه»، که توسط محمدحسین براهویی نوشته‌شده و در مجله‌ی تحقیقات جدید در علوم انسانی، شماره‌ی۲: ۱۳۹۵ به چاپ رسیده، نویسنده بیان می‌کند که بی شک مهمترین کسی که تأثیر معنوی عمیقی بر نعیمه گذاشت، کسی جز تولستوی نبود و میخائیل احساس می‌کرد که بین او و تولستوی نزدیکی زیادی وجود دارد. او یک مسیحی ارتدوکس بود و بحران روحی که در دوران کودکی برای وی اتفاق افتاده بود، در دوران کودکی تولستوی نیز رخ داده است. این بحران روحی، همان جستجوی حقیقت خویش و حقیقت جهانی است که در آن زندگی کرده است.

زهرا معصوم‌زاده در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی تطبیقی اندیشه‌های عرفانی در شعر میخائیل نعیمه و سهراب سپهری» (۱۳۹٦) به بیان تأثیر عرفان مسیحی در جای جای اشعار نعیمه پرداخته و معتقد است که این شاعر در سایه‌ی برترین گرایش عرفانی- وحدت وجود- توانسته منظره‌های بدیعی از عشق عرفانی را در قالب زیباترین و لطیف‌ترین مظاهر طبیعت به تصویر بکشد.

دسته‌ی دیگر از پژوهش‌های مربوط به جستار حاضر، پژوهش‌های حوزه‌ی نشانه‌شناسی و نشانه- معناشناسی است؛ دانشی جدید که در ایران با آثار حمیدرضا شعیری شناخته شد.

در زمینه‌ی بررسی نشانه‌شناسانه‌ی اشعار عربی مقالاتی از جمله «نشانه‌شناسی قصیده سفر ایوب بدر شاکر السیاب»، نوشته‌ی ابراهیم اناری بزچلویی (ادب عربی، دوره‌ی۳، شماره۳: ۱۳۹۰) به‌چشم می‌خورد. نویسنده‌ی این مقاله تأکید می‌کند که تحلیل نشانه‌شناختی این قصیده، چندلایه بودن و خوانش‌برداری این قصیده را آشکار می‌کند؛ چرا که در بررسی لایه‌های مختلف، از همنشینی نشانه‌های به‌کار رفته در شعر، می‌توان مدلولات نهفته در ورای ظاهر الفاظ عبارات شاعر را دریافت کرد.

در مقاله‌ی دیگری باعنوان «نشانه‌شناسی سروده‌ی «کلمات سبارتاکوس الاخیره»، نوشته‌ی علی نجفی ایوکی و همکاران (نقد ادب معاصر عربی، دوره‌ی۳، شماره‌ی٤: ۱۳۹۲)، نتایج حاصل حاکی از این است که شاعر از آن‌روی که قصدداشته تا مردم کشور خود را به وجه خاص و مردم کشورهای عربی را به وجه عام، به اعتراض و انقلاب وادارد، از بحر «رجز» که یک بحر حماسی و انقلابی می‌باشد، استفاده کرده است. اما در همان حال با کم و زیادکردن تفعله‌های آن بحر، بر آن بوده تا شرایط آشفته و ناآرام کشور خود و دیگر کشورهای عربی را به مخاطب القا نماید.

مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «تحلیل نشانه- معناشناسانه طرحواره‌ی عاطفی در گفتمان دو شعر «در امواج سند» و «أبدُ الصُبّار»» توسط علی اکبر نورسیده و رقیه پوربایرام نگاشته‌شده که در شماره‌ی ۸۹ مجله متن پژوهی ادبی (۱٤۰۰) به چاپ رسیده است و نویسنده در مقاله‌ی مذکور با بررسی نشانه- معناشناسانه‌ی هژمونیک نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌ها و دال‌ها مسیر استعلایی خود را طی می‌کنند و در خدمت معانی هژمونیک قرار می‌گیرند. هدف مقاله فوق بررسی شکل‌گیری، تولید و دریافت معنا در زمینه‌ی ادبیات پایداری است. در این راستا، هژمونی موجود در دو شعر مقاومت-محور در اثر مهدی حمیدی شیرازی با عنوان «در امواج سند» و شعر «أبد الصُّبار» سروده‌ی محمود درویش بررسی شده و مطالعهٔ نشانه- معناشناختی این دو گفتمان نشان می‌دهد که چگونه دو شاعر با استفاده از پیشینه و آرشیو فرهنگی، ملی و بومی به تولید معانی مقاومت‌محور پرداخته‌اند و از بافت‌های موجود و شناخته‌شده فاصله گرفته‌اند و گفته‌یاب را با عناصر غیرمنتظره مواجه ساخته‌اند.

با ذکر موارد فوق مشاهده می‌شود که رویکرد هیچ یک از مطالعات مذکور، نشانه-معناشناسانه و در پی کشف شرایط تولید معنا در اشعار عرفانی میخائیل نعیمه نبوده و بدین ترتیب ضرورت پژوهش حاضر نیز تبیین می‌گردد.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی نشانه‌ها در نظام مخصوص به آن می‌پردازد و علاوه بر زبان می‌تواند در تمام ابعاد و سطوح زندگی انسان به‌کار رود. «اگرچه ریشه‌های «نشانه‌شناسی» در تاریخ به افلاطون و آگوستین بازمی‌گردد، اما نشانه‌شناسی به عنوان یک تئوری مستقل در آغاز قرن بیستم در نوشته‌های چارلز سندرس پیرس و فردینان دوسوسور مطرح شد» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۷).

علم نشانه‌شناسی از مطالعه‌ی نظام‌های زبانی شروع شده؛ اما به نظر می‌رسد تنها به این شاخه‌ی دانش معطوف نیست و دیگر شاخه‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. نظام‌های زبانی و روایتی در دل هر نظام دیگری نهفته هستند و در واقع رویکرد شبیه زبانی در آثار هنری حتی نقاشی نیز وجود دارد. به هر ترتیب به‌نظر می‌رسد نشانه‌شناسی می‌خواهد براساس بیرون‌کشیدن و دسته‌بندی‌کردن نظام‌های داخل متن -چه تصویری و چه نوشتاری-، خوانشی دقیق و تا حدودی به دور از تأویلات شخصی انجام دهد (خیری، ۱۳۸۳: ۱٦).

نشانه‌معناشناسی گفتمان از روش‌های نو در نقد ادبی است که در تحلیل متون عربی کمتر از سایر روش‌های نقد مورد استفاده قرار گرفته است. چگونگی تولید و دریافت معنا از متون مختلف با

استفاده از این روش، می‌تواند مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. این دیدگاه در تعامل با نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، تحلیل گفتمان، پدیدارشناسی، انسان‌شناسی، مطالعات فرهنگی و معناشناسی قرار دارد.

اصطلاح نشانه-معناشناسی، برای پیچیده‌نمودن، زیبا جلوه دادن یا نوگرایی انتخاب‌نشده و مستقیماً با تحولات نشانه-معناشناسی ارتباط دارد؛ زیرا هرگاه بحث گفتمان به میان می‌آید، دیگر مواجهه‌ای با نشانه‌های منفرد، کلان‌نشانه‌ها، خردنشانه‌ها و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها اتفاق نمی‌افتد. آنچه بیش از هرچیز نظر را به‌خود جلب می‌کند، چیزی است که در ورای نشانه‌ها و در تعامل با آنها قرار دارد؛ به این معنی که باید برای نشانه‌ها تعریفی پویا در نظر گرفت که در نظامی فرایندی و در تعامل، چالش، تبانی، پذیرش، طرد، تناقض، تقابل، همگونی و دگرگونی با نشانه‌های دیگر، حرکتی فرایندی را رقم زند که این حرکت خود، راهی است به سوی تولید معنا (شعیری، ۱۳۹۱: ۱). نشانه همواره معنا را فرامی‌خواند؛ همان‌گونه که معنا در نشانه تجلی می‌یابد. نشانه و معنا به یکدیگر وابسته‌اند و به‌گونه‌ای هدفمند شکل‌گیریِ گفتمان معنادار را رقم می‌زنند. در واقع نشانه حضور معنا را توجیه می‌کند و معنا نیز نشانه را کارا و مؤثر جلوه می‌دهد. اصطلاح نشانه-معناشناسی، واژه‌ای است که می‌تواند تمام کارایی و توان نشانه را پاسخگو باشد؛ نشانه‌شناسی به تنهایی به مطالعه، شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها می‌پردازد و معناشناسی به تنهایی، یعنی یافتن واحدهای کوچک و بزرگ معنایی و پرداختن به معناهای ضمنی. نشانه با قرارگرفتن در نظامی فرایندی به تولید معنا می‌پردازد؛ معنایی پویا، پایان‌ناپذیر، متکثر و چند بعدی. از این دیدگاه، نشانه-معناشناسی به دنبال شناخت چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی است (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ۸۹-۵۹).

به نظر شعیری، معناشناسی در پی کشف چگونگی سامان‌دهی دانسته‌ها در کلام و بررسی معنایی آنها در خواننده یا شنونده است؛ اما هیچ علمی نمی‌تواند ادعای کشف تمام دانسته‌های نهفته در متن را داشته باشد. یکی دیگر از اهداف معناشناسی، روشمندکردن مطالعه و بررسی متون یا کلام است؛ پس معناشناسی از نظرگاه اروپا به‌ویژه در فرانسه در خدمت تجزیه و تحلیل گفتمان و در واقع کلیدی برای گشایش درهای متن یا کلام است. معناشناسی به‌نوعی جراحی دست می‌زند که همان «برش یا تقطیع کلامی» است که قطعه قطعه شدن متن را در پی دارد. در واقع آنجا که زبان‌شناسی در دستیابی به معنا به بن‌بست می‌رسد، معناشناسی وارد میدان می‌شود، اما نه به صورت توصیفی بلکه به شکل کاربردی؛ تفاوت چشم‌گیری که بین زبان‌شناسی سنتی و معناشناسی به شیوه‌ی امروزی (سمیوتیک و نه سمانتیک) وجود دارد، از اینجا ناشی می‌شود که معناشناسی امروزی در تجزیه و

تحلیل کلام، متن را مجموعه‌ای منسجم و معنادار می‌داند؛ در حالی‌که زبان‌شناسی سنتی از جمله فراتر نمی‌رود (شعیری، ۱۳۹۱: ۳).

در فرایند گفتمان، نشانه در نظامی فرایندی و در تعامل و چالش با نشانه‌های دیگر، به سوی تولید معنا حرکت می‌کند، از این‌رو موضوع اصلی نشانه-معناشناسی ارتباط ساختاری مولدی است که در سطح زیرین متن، معنا را تولید می‌کند. فرایند معناسازی خود، تحت نظارت و کنترل نظام گفتمانی است و گفتمان محل ثبت ارزش، تولید، دگرگونی، بازسازی و تحول آن به سوی ارزشی جدید می-باشد. در مطالعه‌ی گفتمانی، معنا نه به صورت منفک و منقطع، بلکه در کلیت متن و در چارپوب فرایند همنشینی و به شیوه‌ی زایشی بررسی می‌شود. نشانه‌شناسی لایه‌های معنایی را می‌کاود تا هماهنگی برونه و درونه روایت را بسنجد (بهمنی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۳۵).

بررسی نشانه-معناشناختی اشعار عارفانه‌ی میخائیل نعیمه، با توجه به چند بُعد گفتمان انجام می‌شود که عبارتند از: ۱- بررسی عناصر گفتمان ۲- بعد شناختی گفتمان ۳- بعد حسی-ادراکی گفتمان ٤- بعد عاطفی گفتمان ٥- بعد زیبایی‌شناختی گفتمان. بنابراین، اشعار با درونمایه عرفانی انتخاب شده و با توجه به ابعاد مذکور مورد بررسی قرار می‌گیرد:

بررسی عناصر گفتمان

زبان همواره با خلأهایی روبروست که گفته‌یاب با فعالیت تعاملی خود آنها را پر می‌کند. آنچه مخاطب می‌خواند و می‌شنود، فقط یک روی سکه است و این گفته‌یاب است که روی دیگر سکه را درمی‌یابد و در اعمال تکمیل گفتمان شرکت می‌کند. نعیمه در شعر «ابتهالات» می‌گوید:

«كحِّل اللهمَّ عيني بشعاع من ضياك
كي تراك في جميع‌الخلق، حتى في دود القبور
في نسور الجوّ، في موج البحار
في قروح البرص، في وجه السليم
في ادعاء العالم، في جهل الجهول
في يد القاتل، في نجع القتيل
في فؤادالشيخ، في روح الصغير» (نعیمه،لاتا: ۸۳).

در این زنجیره از شعر نعیمه، یک روی سکه درباره‌ی تمامی موجودات به‌صورت کلی صحبت می‌کند؛ از کرم‌های قبرها گرفته تا گرسنگان برهنه، اما روی دیگر سکه این است که وی مرز میان نیک و بد را از بین برده و موجودات جهان را از کل جدا نمی‌داند و در مکتب عرفانی وی تمامی

مخلوقات، شعاعی از نور وجود کل هستند که همگی پس از فنا در وجود او یکی می‌شوند. همچنین در شعر «طمأنینه» می‌گوید:

«سقف بيتي جديد ركنُ بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود لست اخشى خطر
سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
من سراحي الضئيل استمدّ البصر»

(همان: ۷۱-٦۹).

یکی از فرایندهای گفتمان، فرایند جانشینی و همنشینی است. چنین نظامی را می‌توان به مجموعه عواملی تشبیه کرد که ارتباط بین آنها از نوع انفصالی است و قادرند در یک بافت به جای یکدیگر بنشینند (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۵۲). در گفتمان نعیمه، عناصر زیر می‌توانند به جای یکدیگر به‌کار برده شوند:

نعیمه= کسی که خانه‌اش جدید است= کسی که ستون خانه‌اش از سنگ است= کسی که از خطرها هراسی ندارد= کسی که با نور اندک می‌بیند.

می‌توان گفت: نعیمه دال و ویژگی‌های ذکرشده‌ی مدلول هستند. این نظام جانشینی به‌خوبی نشان می‌دهد که عناصر جانشین در تعامل با یکدیگر به هدفی می‌رسند که همان اتکای نعیمه به وجودی برتر است که رنج‌های این دنیا ذره‌ای از آرامش او را برهم نمی‌زند. نعیمه که سقف منزلش را آهنین و پایه‌های آن را استوار و محکم همچون سنگ توصیف می‌کند، در واقع از اعتقاد عارفانه‌ی خود در مسیر رسیدن به معبود ازلی سخن می‌گوید. محور همنشینی کلام بر اساس نوعی تقابل شکل می‌گیرد که گفتمان، جابجایی آنها را برنمی‌تابد. گونه‌های همنشین در این زنجیره:

نعیمه ≠ بادها ≠ درختان≠ ابرها ≠ رعد و برق

نعیمه با بیان اعتقاداتش ارزشی را برای خود رقم می‌زند؛ او تمام پدیده‌ها را به مبارزه می‌طلبد؛ چون نور وجود الهی را نزدیک می‌بیند و از سختی‌های موجود در طریق سلوک ترس ندارد. در ادامه این سیر اندیشه می‌توان به شعر «ترنیمة الریاح» اشاره کرد:

«هلِّلي يا رياح
طوِّقيني بنور النجوم
وافتحي لي قصور الغيوم

واتركيني هناك
فوراء السِّماك
قد لَمَحت ملاك
باسطا لي الجناح
... ما انا يا مَلاكي، السعيد
غير طيف شريد طريد» (نعيمه، لاتا: ٨٦).

از دیگر مبانی گفتمان، اتصال و انفصال گفتمانی است. در گفتمان «ترنیمةالریاح»، اتصال گفتمانی از آغاز آن شکل می‌گیرد و تا پایان گفتمان ادامه می‌یابد. گفته‌پرداز در متن حضور آشکار دارد و از بادها می‌خواهد که هورا بکشند، نور ستارگان را به گردن وی بیاویزند، قصرهای ابرها را به روی او بگشایند و او را آنجا رهاکنند. در ادامه نیز همچنان حضور دارد و ستارگان را در پشت آسمان می‌بیند که به وی چشمک می‌زنند، در حالی‌که بالشان را برایش گسترانیده‌اند. حضور گفته‌پرداز در متن، تولیدمعنا را به دنبال دارد و به آن سمت و سو می‌دهد. با سخن گفتن است که گفته‌پرداز اعلام موضع می‌کند و گفتمان را از نوعی حضور بهره‌مند می‌سازد. «این حضور، جسمار نامیده می‌شود که به عنوان مرجعی حساس نسبت به آنچه در پیرامون او حضور دارد، عکس‌العمل نشان می‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۲: ٤). این حضور سبب می‌شود که ارزش‌هایی با ویژگی‌های عاطفی و حسی-ادراکی شکل گیرد. گفته‌پرداز در این گفتمان به دنبال پاسخ‌دادن به این سؤال است که چرا خوشبخت نیست؟ در ادامه نشان می‌دهد که زیرا همچون شعاعی از نور ازلی است که در عالم دنیوی رهاشده؛ پرتو نوری که امید است روزی به سرمنشأ خود بازگردد و این است اوج اندیشه‌ی وحدت وجود.

خلأ و تعامل از دیگر مبانی گفتمان است؛ بیان یک بُعد از کلام، پنهان‌شدن ابعاد دیگر را به دنبال دارد. اما گفته‌یاب با فعالیت تعاملی خود، این ابعاد پنهان کلام را درمی‌یابد. در گفتمان

«یا نهر! ذا قلبی، اراه کما اراک مکبَّلا
والفرق انک سوف تنشط من عقالک وهو...لا» (نعیمه، لاتا: ۱۰۷)

گفته‌پرداز از اسیربودن در بند سخن می‌گوید؛ در حالی‌که گفته‌یاب وجوه دیگری مانند اسیربودن در بند تن و این جهان فانی را نیز در می‌یابد. برای دریافت وجوه پنهان یک گفتمان، گفته‌یاب یا مخاطب ساده باید به شریک گفتمانی تبدیل شود. شاعر یک بُعد از گفتمان را بیان می‌کند؛ اما ابعاد دیگر پنهان است. گفته‌یاب باید با فعالیت تعاملی خود این ابعاد پنهان را دریابد. در گفتمان فوق گفته‌پرداز اسارت رود را می‌بیند و به یاد اسارت قلبش می‌افتد؛ در حالی که گفته‌یاب وجوه دیگری مانند اسارت در بند تن خاکی و در بند دنیای خاکی را نیز درمی‌یابد. گفتمان، گفته‌یاب فعال را با

اسارت مطلق روبرو می‌کند. گفته‌پرداز در این ابیات بیان می‌کند که قلبش همچون رود، اسیر است. در این گفتمان، نهر و قلب نماد روح انسان می‌باشد و اسارت نماد وجود روح در اشارت تن خاکی است.

بُعد شناختی گفتمان

هیچ تولید زبانی نمی‌تواند ادعای ایجاد یا ارائه‌ی شناختی کامل را داشته باشد. شناخت، زمانی ایجاد می‌شود که فرد نسبت به چیزی آگاهی کسب کرده یا از آن مطلع شود. شناخت دارای موضوعی است که در چرخه‌ی ارتباطی قرارگرفته و از عاملی به عامل دیگر منتقل می‌شود. به نظر شعیری دو گونه‌ی شناختی وجود دارد:

۱- شناخت فنی: شناختی که مسیر منطقی دارد و از جنبه‌ی استدلالی برخوردار است و می‌توان آن را شناخت کنشی نامید.

۲- شناخت اسطوره‌ای: که تعیین‌کننده‌ی شرایط حضور یا گونه‌ی زیستی افراد در مقابل یک موضوع است. این نوع شناخت را می‌توان شوشی نامید. در این نوع شناخت است که فرد به وجد می‌آید، شگفت‌زده می‌شود یا در تأثیر قرار می‌گیرد. در واقع شناخت اسطوره‌ای به جای آنکه دانش‌آفرین باشد، باورآفرین است (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ٤).

در گفتمان «من انت یانفسی؟»، شناختی اسطوره‌ای قابل مشاهده است:

«من انتِ یانفسی؟
هل من الامواج جئتِ؟
هل من البرق انفصلتِ؟
ام مع الرعد انحدرتِ؟» (نعیمه، لاتا: ۲۱-۱٦).

می‌توان گفت که گفته‌پرداز به دنبال تأثیر بر گفته‌یاب است. او مستقیماً وارد صحنه می‌شود و همچون عارفی پاک‌نهاد، خویشتنِ خویش را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او می‌پرسد که از کجا آمده؟ آیا از دریا و امواج آمده است؟ و یا از برق جدا شده است؟ او همچنین از غرش رعد، باد، روشنایی صبح، آفتاب، نغمه و آهنگ، روح و مضامین دیگر سخن می‌گوید. شیوه‌ی ادای این گفتمان به‌گونه‌ای است که گفته‌یاب ابتدا زیر تأثیر زیبایی پدیده‌های هستی قرار می‌گیرد اما پس از آن به این باور می‌رسد که وجودش از سرمنشأ اصلی-خداوند- منشعب‌شده و باید به تعالی دست‌یابد و با روح هستی ارتباط برقرار کند؛ چرا که وجودش پرتویی از نور الهی است. گفته‌یاب در این گفتمان، دانسته و باور خود را به نحوی شایسته به مخاطب انتقال می‌دهد و وی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«در نگرش عرفانی نعیمه، انسان دارای دو وجود زمینی و آسمانی است که همواره در میانشان جدال و کشمکش وجود دارد. او همانند مسیح، انسان را در این عالم و کره خاکی، میان آسمان و زمین به صلیب کشیده می‌بیند. از نظر او، راه رهایی از این بند، رهایی از خودخواهی، ترک«من»، رهایی از زندان زمین وبازگشت به وجود سرمدی است» (سکاف، ۲۰۰۹: ۳).

زاویه‌ی دید نیز یکی دیگر از عناصر بُعد شناختی گفتمان است. ژاک فونتنی[۲] زاویه‌ی دید را به شش گونه‌ی جهان‌شمول، تسلسلی، موازی، گزینشی، رقابتی وجزءنگر یا ویژه تقسیم‌بندی می‌کند (شعیری و مصباحی، ۱۳۹۱: ٤٢-٤١) گفتمان

و ما انت في عين الحياة دميمة واصغر قدرا من نسور و عقبان

(نعیمه، ۱۹۸۸: ٦٤).

از نوع گزینشی است. در این گفتمان، گفته‌پرداز به‌عنوان مبدأ ایفای نقش می‌کند و ذات الهی به عنوان مقصد. آنچه در این گفتمان مهم است، چگونگی مسیر توجه مبدأ تا مقصد است. در واقع نوع نگاه و توجه گفته‌پرداز به ذات الهی است که هدف و معنای گفتمان را شکل می‌دهد. گفته‌پرداز از ویژگی‌های ذات الهی تنها به متجلی‌شدن در موجودات و پدیده‌ها توجه می‌کند که از نظر شاعر این ویژگی برای بیان مقصود، بهترین ویژگی است.

بُعد حسی-ادراکی گفتمان

«فعالیت حسی-ادراکی فعالیتی است که ریشه در جریان حسی-ادراکی دارد و وجود خود را وامدار آن است. هرچه احساس و ادراک، قوی‌تر باشد، فعالیت گفتمانی متحول‌تر و پویاتر بروز می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۵). «از آنجا که در جریان گریز از واقعیت، معنای واقعی از نظر پنهان می‌شود رابطه‌ی غیر احساسی بین دال و مدلول نمی‌تواند به تنهایی پاسخگوی تولیدات معنایی باشد و تنها راه رسیدن به معنا، دست‌یافتن به بنیان‌های حسی-ادراکی نشانه معناهاست» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳).

در گفتمان

«ما هذه الاكفان؟ام هذى قيود من جليد قد كبَّلتكَ وذلّلتك بها يد البرد الشديد»

(نعیمه، لاتا: ۱۰۷).

گفته‌پرداز در رویارویی با آلودگی‌های مادی، به شدت متحول می‌شود و در اثر بروز احساسات خود، فضای تنشی گفتمان را می‌سازد. گفته‌پرداز، با حضور جسمانه‌ای خود در متن، سمت و سوی معنایی گفتمان را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد چه گزاره‌هایی پراهمیت هستند.

از دیگر عناصر حسی-ادراکی گفتمان، ضرب‌آهنگ، است. منظور از ضرب‌آهنگ، کندی یا شتابی است که می‌توان در جریان حسی-ادراکی و در فضای تنشی تعریف کرد. ضرب‌آهنگ در این قصیده کند است و این کندی ضرب‌آهنگ در گفتمان فوق، با مصوت‌های بلند القا می‌شود. در مصرع اول که در مورد کفن‌ها و غُل و زنجیر سخن می‌گوید، از شتاب شعر جلوگیری می‌شود. می‌توان گفت: نعیمه شوش‌گری حسی-ادراکی است که معنا را به شوش رهایی می‌رساند تا خدا را بیابد و بشناسد. وی همواره نگران وصال است.

گفته‌پرداز ادبی، مشاهدات و تجربه‌های خود را با عالم احساس و ادراک پیوند می‌زند تا بتواند گفتمانی تأثیرگذار خلق کند. البته این اتفاق به‌صورت عمدی نیست؛ ممکن است گفته‌پرداز هنگام رویارویی با وجهی از عالم بیرون به احساساتی برسد که پدیدآورنده‌ی گفتمان شوند. در اثر عواطف و احساسات گفته‌پرداز، فضای تنشی گفتمان شکل می‌گیرد. همچنین به واسطه‌ی همین احساسات و عواطف است که شاعر در گفتمان حاضر می‌گردد و به شوش می‌رسد. هوسرل[۳] شکل‌گیری معنا را جریانی هدفمند می‌داند که با چهار شاخصه‌ی زیر همراه است:

۱- نشانه‌گیری چیزی با اهداف گوناگون

۲- مواد یا ماده‌ی تشکیل‌دهنده‌ی عمل نشانه‌گیری

۳- اصل یا جوهر معنایی که کیفیت را به مواد اضافه می‌کند

حضور تمام و کمال آن چیز یا تمامیت معنایی که سبب حیات‌بخشیدن به معنا یا جسم‌بخشیدن به مواد تشکیل‌دهنده می‌گردد. (Hussrel, 1974: 151)

گفتمان «و قولي للاولى جهلوا/ معا كنا من الازل/ معا نبقى الى الابد» (نعیمه، لاتا:۱۰۷). نماینده‌ی تمام جریان‌های ذکر شده است. گفته‌پرداز با بیان این قطعات، تمام آنچه را می‌خواهد به طور فشرده بیان می‌کند. گفته‌پرداز در ابتدا قلب خود را نشانه‌گیری می‌کند و درمی‌یابد که معبدی برای عشق است؛ به‌همین دلیل سخن را آغاز می‌کند. هنگامی که وی واژه‌ی «جهلوا» را به کار می‌برد، مرحله‌ی دوم شکل‌گیری معنا رخ می‌دهد. در مرحله‌ی سوم کیفیتی که به نشانه‌گیری اضافه می‌شود، ازلی و ابدی‌بودن حقیقت است. مرحله‌ی آخر این فرایند، در عبارت «معا كنا معا نبقى» است. گفته‌پرداز با آوردن این جمله به نتیجه می‌رسد که حالات عشق عرفانی، امانتی از سوی خدا در وجود اوست، و او همواره به دنبال معبود و معشوق حقیقی خود است.

بُعد عاطفی گفتمان

آنچه فرایند عاطفی گفتمان را تنظیم می‌کند، فضای تنشی است. فضای تنشی با عاطفه‌ی شاعر درگیر می‌شود و بنیان به‌وجود آمدن ارزشی را پایه می‌گذارد. عواطف همچون عطری هستند که در سراسر کلام پخش می‌شوند و فضای گفتمان را با بوی ملایم یا تند خود تحت تأثیر قرار می‌دهند. هرچه فضای تنشی بیشتر باشد، عاطفه‌ی عمیق‌تری مشاهده می‌شود و برعکس، هرچه فضای تنشی سطحی‌تر باشد، عاطفه کمتر می‌شود و گفتمان به سمت مکانیکی شدن پیش می‌رود. بُعد عاطفی، شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن را بررسی می‌کند. در مجموع دنیای عاطفی دنیایی است که در تقابل با منطق روایی قرار می‌گیرد؛ دنیایی که دیگر بر کنش استوار نیست بلکه شوش است که در آن حرف اول را می‌زند (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰۲).

در فرایند عاطفی گفتمان، عناصری از جمله افعال مؤثر، دخیل هستند. افعال مؤثر افعالی هستند که مستقیماً نقش کنشی ندارند؛ ولی بر افعال کنشی تأاثیر می‌گذارند. این افعال، عبارتند از: خواستن، بایستن، دانستن، توانستن و باور داشتن. در گفتمان «ففی داخلی ضدان: قلب مسلم/ وفکر عنید بالتساؤل اضنانی» (نعیمه، لاتا: ٨٤) قلب، مطیع نیست؛ دم فرو نمی‌بندد و نظاره‌گر نیست. در قلب فعل مؤثر خواستن، توانستن و بایستن قوی است، رویاروی عقل قرار گرفته و برایش رجزخوانی می‌کند. این ویژگی که سرکشی عقل را می‌رساند، نشان دهنده‌ی شدت افعال مؤثر خواستن و توانستن است. علاوه بر این باورداشتن نیز در قلب قوی است؛ زیرا از خواسته‌ی خود دست برنمی‌دارد. تعامل این افعال با یکدیگر بُعد عاطفی گفتمان را تقویت می‌کند.

نقش آهنگ و نمود در گفتمان نیز از دیگر عناصر بُعد عاطفی گفتمان است. منظور از آهنگ، چگونگی تجلی حرکت در گفتمان می‌باشد و نمود شرایطی است که بر اساس آن، روند حرکت، فرصت بروز می‌یابد. آهنگ گفتار همچنین تجلی‌بخش فضای عاطفی حاکم بر گفتمان است و نمودهای متفاوتی از جمله تکرار، استمرار، تداوم، کوتاهی یا بلندی دارد. در این گفتمان «ایه! وحدتي/ و ما اخالها تسطیع ان تجوب سماواتك/ کنت و ایاك وحیدین یا وحدتي/ و وحیدین سنبقی الی آخر الدهر/ یا وحدتي/ و ما اغنانا» (همان: ۱۲۱)، آهنگ کند به گونه‌ای تکراری ظاهر می‌شود که نشانگر دائمی‌بودن تنهایی است. با درنگ در این زنجیره، مشخص می‌شود که این تنهایی همیشگی است و این زنجیره اوج بار عاطفی گفتمان را بر دوش می‌کشد. گفته‌پرداز در این زنجیره به شوش‌گری تبدیل می‌شود که آیینه‌ی تمام‌نمای تنهایی است و تا ابد تنها خواهد ماند. گفته‌پرداز با تنهایی به وحدت می‌رسد و در این تنهایی است که به بی‌نیازی دست می‌یابد. گفته‌یاب نیز با خواندن این زنجیره، دچار حسرت می‌شود که چرا همچون گفته‌پرداز نیست.

از دیگر عناصر بُعد عاطفی گفتمان، نقش جسم ادراکی یا جسمار است که در گفتمان «افتح اللهمّ اذني/ كي تعي دوما نداك/ في نعيق البوم، في نوح الحمام/ في بكاء الاطفال، في ضحك الكهول/ في ابتهالات العراة الجائعين» (همان: ٣٦) نمود یافته‌است. به‌عبارت دیگر بیان جسمانی از شیوه‌های مهم بروز عاطفه در گفتمان است و می‌تواند جانشینی برای کلام به‌شمار آید. عامل یا شوش‌گر می‌تواند بدون اینکه سخنی بر زبان آورد، از خود «واکنشی جسمانی»، بروز دهد. بعضی از این واکنش‌ها عبارتند از: قرمزشدن، رنگ‌پریدگی، سرافکنده‌شدن، سر به زیر افکندن، پوزخند زدن و واکنش‌هایی از این دست؛ در گفتمان فوق، گریه‌ی کودکان، خنده‌ی سالمندان و نیایش‌های گرسنگان برهنه، فعالیت جسمانه‌ی آنها را نشان می‌دهد. گفته‌پرداز، خداوند را در جهانی سرشار از تفاوت‌ها می‌بیند و این امر به مفهوم وحدانیت خداوند اشاره دارد، موضوعی که با همان نگاه عارفانه شاعر ارتباط دارد.

چشم‌انداز یا دورنماسازی از دیگر عوامل بروز احساسات در گفتمان است و عبارت است از موضع‌گیری گفته‌پرداز. در زنجیره‌ی:

«اذا سماؤك يوما تحجبت بالغيوم

اغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجوم» (نعیمه، ۱۹۸۸: ۸).

شوش‌گرِ عاطفی از خوش‌بینی عارفانه برخوردار است. وی نهایت امیدِ خود را چنین می‌پندارد که با چشم برهم‌نهادن از این عالم، دنیا سراسر زیبایی می‌شود. این ابیات نشانگر این است که گفته‌پرداز در سخت‌ترین شرایط زندگی، همچنان امیدوار و خوش‌بین است؛ به طوری‌که با بر هم نهادن پلک‌هایش برای لحظه‌ای کوتاه، از رنج این دنیا فارغ می‌شود. موضع او در برابر تمام حوادث و اتفاقات، خوش‌بینی و امیدواری است و ابراز این موضع‌گیری، احساسات را در گفتمان نمایانگر ساخته است.

بُعد زیبایی‌شناختی گفتمان

زیبایی گفتمان تا حدی تحت‌تأثیر ناپیوستگی آن است. اگر گفتمان، روالی طبیعی و بدون برجستگی را طی کند، به زیبایی‌اش آسیب می‌رسد و به گفتمانی مکانیکی تبدیل می‌گردد. شاخص‌های زبانی بسیاری مانند: گزینش، تفکیک، تمایز و غیره وجود دارد که موجب برجستگی و ایجاد ناپیوستگی می‌شوند. در گفتمان:

«ادرت وجهي و صحت: ربي نحو السحاب خفِّف عذابي
فجاء صوت يصيح: ربي من التراب خفِّف عذابي»

(نعيمه، ١٩٨٨: ٦٥).

تمایز بین «سحاب و تراب»، به جریان زیبایی‌شناسی گره خورده است. تضاد بین این دو واژه در این گفتمان تمایز و برجستگی ایجادکرده و سبب تحقق زیبایی شده‌است. در این گفتمان آنچه برای شوشگر ارزش به‌شمار می‌آید، «کم شدن عذاب» است. در آغاز شاعر، از عذاب شدید هراس دارد و درخواست کم‌شدن عذاب را با سر برآوردن به سوی «سحاب»، بیان می‌کند و در بیت بعدی، این ارزش مجدداً از زبان «تراب» تکرار می‌شود و «سحاب و تراب»، هر دو یک درخواست را تکرار می‌کنند.

ارزش و فرا ارزش نیز از عناصری هستند که با خلق باوری متفاوت، باعث زیبایی گفتمان می‌گردد. در گفتمان: «مابالكِ وحدكِ على الشاطئ المهجور؟ فاجابني برقة فائقة أيكون وحده من اضاع ذاته في الحب» (همان: ١١٨) اعتقاد گفته‌پرداز که برای رسیدن به عشق حقیقی، باید از تعلقات جداشده و غرق تنهایی‌شد و اگر انسان غرق چنین تنهایی شود دیگر تنها نیست، او را به فرارزش تبدیل می‌کند. در واقع آنچه وی را متفاوت و یگانه می‌کند، همین اعتقاد است. این ارزش و فرا ارزش، فضایی باورآفرین خلق می‌کند. باوری متفاوت (بریدن از تعلقات برای رسیدن به حقیقت)، که نوعی شکنندگی در باورهای رایج است. این شکنندگی ارزشی جدید را نشان می‌دهد و زیبایی‌آفرین است. در واقع گفتمانه، خلق گونه‌ای متفاوت و ناآشنا در ذهن است (شعیری، ١٣٩٢: ٤٨). در گفتمان

«هلمّي هلمّي نحيِّ القبور و نمتصّ منها رحيق الدهور
عسانا اذا ما رأينا عظاماً يفَتِّقُ منها الربيع الزهور
عرفنا بانّ الفناءَ بقاء و انَّ الحياةَ قبور تدور»

(نعيمه، ١٩٨٨: ٦٨).

عبارات «نمتصّ رحيق‌الدهور»، «ان الفناء بقاء»، «الحياة قبور تدور»، برساخته‌های ذهن شاعرند. تازگیِ این ترکیبات نوعی زیبایی را به گفته‌یاب منتقل می‌کند. عبارت‌های یاد شده گفتمانه نامیده می‌شوند و موجبات زیبایی را فراهم کرده‌اند.

نتیجه

بررسی گزیده‌ای از اشعار میخائیل نعیمه، در قالب الگوی نشانه-معناشناسی، نشانگر چگونگی بروز معنا در فرایندهای حسی-ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی است. تحلیل اشعار میخائیل نعیمه،

بر پایه‌ی فرایندهای مذکور نشان‌دهنده‌ی این است که در تمام این اشعار، گفتمانی حسی-ادراکی قابل مشاهده است. در این گفتمان‌ها، برخلاف گفتمان‌های روایی که کنشی هستند و فرایند معنا بسته می‌شود، فرایند معنا توسط شوش به حرکت در می‌آید که به احساس، ادراک و عاطفه بازمی‌گردد و جریان تولید معنا بسته نشده بلکه پویا و باز می‌ماند. همچنین در این گفتمان‌ها، نشانه-معناها، در هرجایی از گفتمان و در هر زمانی، بدون برنامه‌ریزی، ظاهر می‌شوند. شاعر با سرودن اشعاری که به وحدت وجود، مرگ، نگاه خوش‌بینانه به هستی و مضامینی از این دست اشاره دارد، عواطفش را نشان می‌دهد. در قصیده‌ی دیگری با ترجیح‌دادن تنهایی و بی‌نیازی، حسرت را در گفته‌یاب ایجاد می‌کند. موضع‌گیری‌ها و حضور گفته‌پرداز نیز معناهای جدیدی از موضوعات شناختی، ارائه می‌دهد. بررسی اشعار عارفانه میخائیل نعیمه، نشان می‌دهد که شاعر در تمام گفتمان‌ها حضوری همه‌جانبه دارد و به شوشگری حسی-ادراکی تبدیل می‌شود. نوع احساس و ادراک شاعر است که گفتمان را جهت‌مند کرده و به هدف معنایی مورد نظر می‌رساند. همچنین تجزیه و تحلیل این اشعار نشان می‌دهد که در روند تولید معنا شاعر تحت تأثیر چه فضاهایی بوده و با تأثیرپذیری از چه گزاره‌هایی اقدام به سرایش کرده است. آنچه گفتمان «خفف عذابی» را می‌سازد، شوش نارضایتی گفته‌پرداز از خود است. شاعر برای جبران این نارضایتی با انتخاب سوژه‌های بیرونی از جمله «سجاب و تراب»، نوع احساس خود را پیش چشم گفته‌یاب می‌گستراند و بدین ترتیب معنا شکل می‌گیرد. حضور نشانه‌های متقابل و متضاد، به درک بهتر متن و دستیابی به نشانه‌های نهفته در لایه‌های مختلف معنایی منجر می‌گردد.

خوانش اشعار نعیمه از منظر نشانه-معناشناسی، چندلایه بودن و خوانش‌برداری این اشعار را آشکار کرد؛ چرا که در بررسی لایه‌های مختلف، از همنشینی نشانه‌های به‌کار رفته در شعر، می‌توان مدلولات نهفته در ورای ظاهر الفاظ و عبارات شاعر را دریافت کرد. شاعر با نوعی هنجارگریزی از جلوه‌های سطحی موضوع یا شئ بیرونی- کرم‌های قبرها و گرسنگان برهنه- فاصله گرفته و به هدف معنایی خود-کل هستی- می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها

۱. N Mikhail Nu'ayma

۲. Fontanille Jacques

۳. husserl

منابع و مآخذ

بهمنی، کبری، علامی، ذوالفقار و عباسی، علی، (۱۳۹۵)، «تحلیل نشانه-معناشناسی داستان سکینه‌بانو از مجموعه اسکندرنامه منوچهرخان حکیم»، **کاوش‌نامه**، سال هفدهم، شماره۳۲: ۲٦۰-۲۳۳.

خیری، مریم، (۱۳۸۳)، **«سازوکار تولید معنا در نقاشی بر اساس روابط متنی و بینامتنی»**، استادراهنما: محمدکاظم حسن‌وند، دانشکده هنر: دانشگاه تربیت‌مدرس. پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

سکاف، ممدوح، (۲۰۰۹)، **«میخائیل نعیمه ناقدا و شاعرا و فیلسوفا»**. تاریخ مراجعه به سایت: ۲۰۲۲/۱/۳۰، قابل دسترسی در نشانی: www.mos.gov/sy/ondex.php

سوداگری، خاور، (۱۳۷۵)، «**تصوف در ادب میخائیل نعیمه**»، استاد راهنما: محمود شکیب، دانشکده ادبیات:دانشگاه تربیت مدرس پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۱)، **مبانی معناشناسی نوین**، تهران: سمت.

ـــــــــــــ و مصباحی مریم، (۱۳۹۱)، «تحلیل زاویه دید در گفتمان با تحلیلی از داستان«بیرون رانده» اثر بکت» **پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه**، شماره۲: ۳۱-٤۸.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۲)، **تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان**، تهران:سمت.

ـــــــــــــــــــــ اسماعیلی، عصمت و کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۲)، «تحلیل نشانه-معناشناختی شعر باران»، **ادب پژوهی**، تهران، سال هفتم، شماره۲۵: ۸۹-۵۹.

نعیمه، میخائیل، (۱۹۸۸)، **المجموعة الکاملة**، بیروت: دارالعلم للمعلمین.

ـــــــــــ، (لاتا)، **همس‌الجفون**، بیروت: موسسة نوفل.

Husserl، Edmund, (1959), Recherches، logiques III.Paris:PUF.

Husserl، Edmund (1959), Recherches، logiques III.Paris:PUF. (In English)

Kheyri, Maryam, (2014), "Mechanism of producing meaning in painting based on textual and intertextual relationships", supervisor: Mohammad Kazem Hasanvand, Faculty of Arts: Tarbiat Modares University. Master's thesis. (In Persian)

Sakaf, Mamdouh, (2009), "Mikhail Naimeh critics, poets and philosophers". Site reference date: 1/30/2022, accessible at: www.mos.gov/sy/ondex.php(In Arabic)

Sodagari, Khavar, (1996), "Sufism in the literature of Mikhail Naimeh", supervisor: Mahmoud Shakib, Faculty of Literature: Tarbiat Modares University, master's thesis. (In Persian)

Shayiri, Hamidreza, (2011), Basics of Modern Semantics, Tehran: Samt. (In Persian)

——————— And Mesbahi Maryam, "Analysis of the point of view in the discourse with an analysis of the story "Outcast" by Beckett", French Literature and Language Research, No. 2, pp. 31-48. (In Persian)

———— (2012), analysis of the semiotics of discourse, Tehran: Samat. (In Persian)

Ismaili, Ismat and Kanani, Ibrahim. (2012), "Semantic-semantic analysis of Baran's poetry", Adeb PaJouhi, Tehran, 7th year, No. 25, Paizi, pp. 59-89. (In Persian)

Nu'ayma Mikhail, (1988), al-Ghamma al-Kamallah, Beirut: Dar al-Alam for the teachers. (In Arabic)

_____, (No date), Hams al-Jun, Beirut: Noufel Foundation. (In Arabic).

دراسة سيمنطيقية لمجموعة مختارة من قصائد صوفية لميخائيل نعيمة

طاهرة حيدري[1]

الملخص

يتناول البحث الحالي تحليل مجموعة مختارة من قصائد ميخائيل نعيمه الصوفية، وفق نظرية السيمنطيقية. يخضع المعنى في سيميائية الخطاب لعملية معقدة تشارك فيها العديد من العوامل، مثل الشعور، والإدراك، والعاطفة، والمعرفة و زاوية رؤية ممثل الخطاب، وما إلى ذلك. تعتبر قصائد ميخائيل نعيمه الصوفية أمثلة جيدة للدراسات السمنطيقية نظراً لطبيعتها المتغيرة. تمكن نعيمه تحت تأثير الإلمام بالتصوف الإسلامي الذي هو نفسه متأثر بالأفكار الفلسفية الهندية والبوذية واليونانية والأفلاطونية، من إنشاء أعمال قيمة في هذا المجال. وأبرز أفكاره الصوفية هي:وحدة الوجود، والتواصل العميق مع الطبيعة، وأفكار الموت الصوفي، والحب وما إلى ذلک بشكل عام. الهدف الرئيسي من هذا البحث هو استكشاف وظائف السيمنطيقية في هذه القصائد من أجل اكتشاف شروط إنتاج وإدراك المعنى فيها للإجابة على هذا السؤال الرئيسي كيف تسببت الأبعاد المختلفة لمقاربات الخطاب مثل العملية الحسية-الإدراكية والعملية العاطفية والعملية الجمالية في ظهور المعنى في قصائد نعيمة الصوفية؟ يُظهر تحليل قصائد نعيمه بناءً على العمليات المذكورة أنّ كل هذه القصائد يحكمها خطاب حسي-إدراكي ، وهنا على عكس الخطابات السردية النشطة والتي يتم فيها إغلاق عملية المعنى، المحرك الرئيسي لعملية المعنى هو الصمت وهو مرتبط بالشعور والإدراك، وتعود العاطفة وتظهر معاني الإشارات في أي مكان في الخطاب دون تخطيط.

الكلمات مفتاحية: التصوف، الشعر العربي، ميخائيل نعيمه، سمنطيقية.

---

[1] أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد بهشتي

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

The function of the context theory and semantic fields in representing the concepts in the poem "Fi al-Suq al-Qadim"

Omid Jahan Bakht Layli[1], Assistant professor of Arabic language and literature, University of Guilan
Ghahreman Fereshtehpour, MA in Arabic language and literature, Imam Khomeini International University

Received: 17-04-2022 Accepted: 18-09-2022

Introduction: Semantics is the field of studying meanings. Its goal is to discover the relationship between word and meaning. Context theories are the main tools in this science. They deal with the flexibility and change of the meaning of words in different situations. These theories are divided into four types: linguistic, emotional, situational and cultural. They all deal with a set of words that are semantically related in a general category, like the word "color" which includes all the corresponding instances such as red, blue, and white. By analyzing the application of these two theories, it is possible to analyze literary works and gain a deep understanding of the concepts. The present study seeks to analyze the poem "Fi al-Suq al-Qadim" by Badr Shakir Al-Sayyab from the perspective of two theories of semantics and reach the semantic layers and concepts hidden in the poem. Therefore, the questions that we will answer in this article are:
- How can a combination of the theories of context and semantics lead to the detection of the intended meanings hidden in the poem "Fi al-Suq al-Qadim"?
- What are the concepts derived from the processing of the context and semantic features in the poem?
The difference between this article and the research that has been done so far is that this one combines two theories to extract meaning and study the concepts in the poem in order to do a comprehensive analysis of the poet's intentions and emotions. Examining the words one by one and their relationship in the form of lexical links as well as analyzing their meanings in different combinations in the sentence helps to identify the concepts hidden in the depth of the text.
Methodology: In this article, an attempt is made to use the descriptive-analytical method to examine the poet's intended concepts and their reflection mechanisms through semantic and context theories. To analyze the poem, the relationship between words is first studied in the framework of a semantic field theory, and then the relationship between the same words and the reason for their use is discussed through the context and general atmosphere of the poem. The concepts that are examined in this article include the emergence of pervasive grief, hatred of aggression and mental confusion, mental loss and confusion of thought, eagerness to return home, fascination and respect, homeland, and the constant feeling of homesickness.

[1] Corresponding Author Email: omidjahanbakht@gmail.com

Results and discussion: The study of the poem "Fi al-Suq al-Qadim" shows that, by applying the two theories of context and semantics, it is possible to read different literary works and obtain the hidden layers of their meanings. By expanding the analysis of a literary text and presenting other aspects of the hidden meanings, these two theories help to discover the content of literary texts, which can be considered as an approach to enjoy reading a text more. The use of words with different semantic domains and their classification based on the type of emotion, mood, language and structure of the text leads to the understanding of concepts such as bewilderment, homelessness, incompatibility with groups of people, and living among them.

The analysis of this ode showed that, by applying two theories of context and semantics, it is possible to study literary works scientifically and reach layers of hidden meanings. With these two theories, one can analyze the aspects of the meaning that have remained hidden and provide clearer worldviews of authors, such as the core meaning of the poet's love for the homeland in the studied poem. This approach is good in that it helps to know the ways of conveying the meaning by the poet. As the compositions and words of this ode are examined, the obtained concepts appear to be in the body of several semantic networks, which are organized in the first place through intertwined semantic structures based on the relationship of coexistence. The two theories discovering the concept of each structure through emotional associations and semantic transformation of words; they show Siyab's nostalgia and at the same time hopefulness. Thus, the use of words with the same and sometimes seemingly different semantic categories and their classification based on the type of emotion helps the poet to state his emotions. These emotional statements can be understood by analyzing the language and structure of the text and the semantic changes of each lexical unit based on the context of the discourse. Thus, the poet’s moods and emotions can be unraveled, such as confusion, alienation, incompatibility with the group of people, boundless sadness, and the inflexible and dependent character of the poet.

Conclusion: The findings of the research show that the theory of semantics has purposefully categorized the words of this poem into different semantic categories that have expressed the poet's nostalgic views. Considering the metamorphosis and generalization of the meaning of the words according to the emotional atmosphere of this poem and the inner states of the poet, the nostalgic concepts are inferred, verified and proved, and the symbols of the poet's worldview are decoded and clarified in linguistic and emotional contexts. At the same time, by combining the lexical units of each of the concepts extracted from the poem, such as the feelings of alienation, sadness, hatred of confrontation, confusion and love for the country, the semantic core of the concept are obtained.

Keywords: Semantics, Semantic fields, Context, The ode "Fi al-Suq al-Qadim", Meaning transfer

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

کارکرد نظریهٔ بافت و میدان‌های معنایی در بازنمود مفاهیم «في السُّوق القديم»

امید جهان بخت لیلی[۱] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان
قهرمان فرشته‌پور، دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۷

چکیده

مبحث میدان‌های معنایی و بافت، از زیرمجموعه‌های علم معناشناسی است. میدان‌های معنایی به مجموعه واژگان همگرا در فراگرد متن گفته می‌شود که ذیل واژه‌ای فراگیر گرد می‌آیند و شبکه‌ای از معنا را پدید می‌آورند؛ نظریه‌ی بافت نیز ناظر به دگردیسی، انعطاف معنایی واژگان و چگونگی کاربرد آنها در موقعیت‌های مختلف و زاییده‌شدن معنا به واسطه‌ی انواع ترکیب‌ها و کاربردهاست. این دو نظریه می‌توانند رهیافتی کارآمد برای واکاوی مقاصد ادیبان قلمداد شوند. لذا با عنایت به آن، پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی، به‌دنبال خوانش جهان‌بینی بدر شاکر سیّاب و کشف مفاهیم نهفته در شعر «في السُّوق القديم» بوده‌است. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که نظریه‌ی میدان‌های معنایی، واژگان این شعر را به‌طور هدفمند در هندسه‌های معنایی گوناگون دسته‌بندی کرده و این دسته‌ها نگاه نوستالژیک شاعر را به‌صورت مماس با یکدیگر بیان کرده‌اند؛ نظریه‌ی بافت نیز با عنایت به دگردیسی و تعمیم معنایی واژگان با توجه به فضای عاطفی این شعر و حالات درونی شاعر، علاوه بر تأیید مفاهیم نوستالژیکِ استنباط‌شده از طریق میدان‌های معنایی، نمادهای دیگری از جهان‌بینی و اندیشه‌ی شاعر را در بافت‌های زبانی و عاطفی روشن نموده‌است؛ ضمن آنکه از ترکیب واحدهای واژگانی هر یک از مفاهیم مستخرج از شعر نظیر احساس غربت، اندوه، نفرت از تزاحم، سرگشتی و عشق به میهن، این هسته‌ی معنایی و مفهوم شاعرانه حاصل گردید که "غربت به غم می‌اندازد و سرگشته و گوشه‌گیر می‌کند و تنها راه نجات و حیات، عشق است".

کلید واژه‌ها: معناشناسی، میدان‌های معنایی، بافت، قصیده‌ی «في السوق القديم»، انتقال معنا.

[۱] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسؤول: omidjahanbakht@gmail.com

مقدمه

دانش معناشناسی، با معنا و مطالعه آن سر و کار دارد؛ هدف این علم، کشف ارتباط واژه و معنا است و «در دو سطحِ واژگان و ترکیب‌ها به بررسی معنا می‌پردازد» (عون، ۲۰۰۵: ۹۵). در این حوزه، نظریه‌های بافت و میدان‌های معنایی از مباحث اصلی هستند و با کارکردهای مختص به خودشان باعث ایجاد معانی متنوع از واژگان در شرایط مختلف می‌گردند که در نتیجه موجب انتقال بهتر مقصود می‌شوند؛ نظریه‌ی بافت، به انعطاف و تغییر معنای واژگان در موقعیت‌های گوناگون و زایش معنای جدید در انواع کاربردها می‌پردازد. بر پایه‌ی این علم، «هر واژه بسته به نوع بافت و موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، ممکن است در معنا دچار تحول گردد و در هر شرایط، معنایی در راستای آن موقعیت به خود بگیرد» (ترکاشوند، ۱۳۹٤: ۵۹). لذا از این جهت می‌توان اذعان کرد «تنها منبعی که واژه، معنای خود را از آن می‌گیرد، همنشینی آن با واژه دیگر است» (محمدیونس‌علی، ۲۰۰۷: ۱۲۳). از سوی دیگر، در چنین شرایطی با این دیدگاه که «معنای هر واژه، نوعی تصور و اندیشه در نظر گرفته‌می‌شود، تغییرات معنایی نیز برحسب فرایندهای روانشناختی و در تطابق با الگوهای تفکر انسان مورد بررسی قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۲: ۱۳). این نظریه به چهار نوع زبانی، عاطفی، موقعیتی و فرهنگی تقسیم می‌شود. نظریه‌ی میدان‌های معنایی نیز به مجموعه واژگانی می‌پردازد که از نظر معنایی با یکدیگر اشتراک دارند و در زمره‌ی یک عنوان کلی و فراگیر قرار می‌گیرند. «برخی معناشناسان معتقدند واژگان مرتبط با یکدیگر تشکیل یک حوزه‌ی معنایی می‌دهند که ویژگی‌های آن توسط واژگان آن مجموعه تعریف می‌شود و معنای هر واژه، تابعی از روابط معنایی است که آن واژه در رابطه با دیگر واژگان، در یک حوزه‌ی مشترک قرار می‌گیرد» (نامور فرگی و پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۰: ٥٤). از کارکردهای این نظریه، پیوند بین واحدهای واژگانی مختلف در حوزه‌های معنایی و بیان رابطه‌ی آنها با موضوع حوزه از یک‌سو و بین اعضای حوزه از سوی دیگر است و این امر، باعث می‌شود که پژوهشگر، این روابط را به خوبی دریابد و کلماتی را که هدف او را به‌طور دقیق بیان می‌کنند، بیابد (محمدیونس‌علی، ۲۰۰۷: ۱۲۵).

از رهگذر کارکرد جداگانه و نیز کارکرد ادغامی این دو نظریه، می‌توان به تحلیل آثار ادبی پرداخت و با بررسی عملکرد آنها از مقاصد نویسندگان آگاهی یافت و به الفت و دریافتی مطلوب از افکار ادیبان نائل آمد. پژوهش حاضر بر آن است تا قصیده‌ی «في السوق القديم» اثر بدرشاکر سیّاب را از زاویه‌ی این دو نظریه واکاوی نماید و به لایه‌های معنایی و مفاهیم نهفته در این شعر دست یابد. دلیل انتخاب این موضوع پژوهشی، آن است که شاعر به‌دلیل قرارگیری در محیط‌های غریب و اماکنی با حال و هوای غم‌آلود، همواره با حس اندوه و تنش درونی درگیر است، لذا کوشیده تا با انتخاب

واحدهای واژگانی همنشین‌شده و سازه‌های معنایی منعطف و همگرا، به القای احساسات ادیبانه و اندیشه‌ی درونی خویش دست زند، لذا در قصیده‌ای که شاعر در آن عموماً از غمِ ناشی از فقدان مادر و از تفاوت محیطِ غریب با وطن خود سخن می‌گوید، نظریه‌ی بافت با بررسی چگونگی کاربست واژگان، به دنبال کشف اندیشه و دیدگاه کلی شاعر نسبت به اتفاقات پیرامونش است، ضمن آنکه آگاهی از شرایط روحی و جهان‌بینی شاعر در این قصیده، به مخاطب در فهم بهتر معنی کمک خواهد کرد؛ و چنانکه از تعریف فرث[1] استنباط می‌شود، بافت «شامل تمام عوامل بیرونی پیرامون متن اعم از زمانی یا مکانی و مقتضای حال گوینده و مخاطب است و به شرایط احساسی، فرهنگی و موقعیتی القای کلام نیز اعتنا دارد. هریک از این سطوح، نقش مهمی در تعیین معنا و مفهوم واژگان دارند» (عبداللهعمر، ۲۰۱۷: ۵). نظریه‌ی میدان‌های معنایی نیز با بررسی پیوند میان مجموع واژگانِ دارای روابط معنایی همگرا، خواننده را در درک بهتر افکار شاعر و ویژگی شعر سیّاب رهنمون خواهد ساخت، بنابراین پرسش‌هایی که پاسخ آنها در این مقاله ارائه خواهدشد، بدین شرح است:

- تلفیق دو نظریه‌ی بافت و میدان‌های معنایی، چگونه به گشایش معانی نهفته در قصیده‌ی «في السوق القدیم» می‌انجامد؟
- مفاهیم برآمده از پردازش نظریه‌ی بافت و میدان‌های معنایی در قصیده‌ی مزبور کدامند؟

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به جستجوها مشخص گردید که تاکنون پژوهشی از رهگذر تلفیق نظریه‌ی بافت و میدان‌های معنایی به واکاوی آثار ادبی نپرداخته‌است؛ لیکن در زمینه‌ی تحلیل واژگان بر اساس میدان‌های معنایی یا بر اساس نظریه‌ی بافت مقالاتی نگاشته شده که از جمله‌ی آنها مقاله‌های «درآمدی بر کاربرد نظریه‌ی حوزه‌های معنایی در مطالعات قرآنی» نوشته‌ی سیدمهدی لطفی (تحقیقات علوم قرآن و حدیث، شماره‌ی ۳۱: ۱۳۹۵)، «تحلیل معنایی واژه‌ی "حلم" و مشتقات آن در قرآن کریم و نهج‌البلاغه بر اساس نظریه‌ی بافت» از قاسم مختاری و همکاران (تفسیر علوم قرآن و حدیث، شماره‌ی ۲۹ و۳۰: ۱۳۹۵) و «کارکرد نظریه‌ی میدان‌های معنایی در تحلیل جهان متن شاعر (مطالعه ابیاتی از خمریه ابن فارض)» نوشته‌ی فرشید ترکاشوند و قهرمان فرشته‌پور (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۵۵: ۱۳۹۹) می‌باشند. مقاله‌ی نخست به دو بحث مطالعه‌ی درزمانی و هم‌زمانی واژگان پرداخته و نویسنده، کارکرد این دو محور را در واکاوی معنای واژگان قرآنی تبیین کرده‌است، مقاله‌ی دوم، واژه‌ی «حلم» را با توجه به رویکردهای بافتی آن در قرآن کریم بررسی‌نموده و مقاله‌ی سوم نیز به تحلیل معنای عرفانی با توجه به جهان متن شاعر و نیز از منظر نظریه‌ی میدان

معنایی پرداخته و بیست بیت ابتدایی قصیده‌ی خمریه ابن‌فارض را بر اساس این دیدگاه تحلیل کرده‌است.

در مورد شعر سیّاب نیز پژوهش‌های مختلفی انجام شده که از جمله‌ی آنها مقاله‌ی «از یوش تا جیکور، بررسی دو شعر "افسانه" از نیما یوشیج و شعر "في السوق القديم" از بدرشاکر سیّاب» نوشته‌ی عبدالعلی آل‌بویه (ادبیات تطبیقی، شماره‌ی۲: ۱۳۸۹) است که مفاهیم مشترک دو شاعر، نظیر پرداختن به سیاست و اجتماع، پیشگامی دو شاعر در شعر نو، استفاده از نماد و اسطوره و غیره را تحلیل کرده‌است.

«غربت‌گزینی در شعر بدرشاکر سیّاب» مقاله‌ای است که توسط مهین حاجی‌زاده و علی‌رضا مرادی (لسان مبین، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۰) نوشته‌شده و نویسندگان در آن به انواع غربت در شعر سیاب پرداخته و عوامل زمانی، مکانی و شرایط روحی و جسمی شاعر در غربت‌گزینی را مورد بررسی قرار داده‌اند.

«بررسی تطبیقی غم غربت در شعر بدرشاکر سیّاب و منوچهر آتشی» مقاله‌ای است که توسط یحیی معروف و فاروق نعمتی (لسان مبین، شماره‌ی ۱۱: ۱۳۹۲) نگاشته‌شده‌است. در این پژوهش به مؤلفه‌هایی نظیر یادآوری دوران حسرت‌آمیز کودکی، شوق بازگشت به روستا، پناه به آرمانشهر، دغدغه‌های فردی و اجتماعی دو شاعر پرداخته شده و به دو گونه غم غربتِ متفاوت ناشی از ورود به سیاست از جانب سیّاب و از بین‌رفتن قدرت خانوادگی و یادآوری آن از طرف منوچهر آتشی پرداخته‌شده‌است.

وجه تمایز مقاله‌ی حاضر با پژوهش‌های مذکور در آن است که این پژوهش با تلفیق دو نظریه، به استخراج معنا و بررسی مفاهیم موجود در شعر مورد نظر می‌پردازد تا بدین وسیله به تحلیل فراگیری از منویات شاعر دست‌یابد و با بررسی معنای واژگان و ارتباط آنها با یکدیگر در ترکیب‌های مختلف، به عینی‌تر ساختن مفاهیم نهفته در فراگرد متن کمک نماید.

نظریه‌ی بافت[۲] و نقش آن در فهم معنا

نظریه‌ی بافت از نظریه‌های کلیدی در علم معناشناسی به‌شمار می‌آید و موضوع بحث بسیاری از پژوهشگران در زبان‌شناختی جدید است. «موضوع بحث این نظریه، بررسی نوع معنامندی واژگان در موقعیت‌های مختلف است؛ به باور پیروان این نظریه، معنای یک واژه یا تکواژ بر اساس محیط و نوع آن عنصر تعیین می‌گردد» (صفوی، ۱۳٦٦: ۱۵۸). در همین راستا و بر اساس نظریه‌ی «فرث» معنا، بازده کارکرد یک واحد زبانی و قرارگرفتن آن واحد زبانی در بافت‌های گوناگون این است که

باید برای رسیدن به معنای هر کدام از واحدها از معنای واحدهای همجوار آگاهی داشت (ترکاشوند، ۱۳۹٤: ۵۹)؛ چرا که یک واحد زبانی در هر موقعیتی که قرار بگیرد، بسته به همان شرایط می‌تواند معنایی را پردازش نماید و ممکن است آن واحد با قرارگرفتن در دیگر بافت‌ها امکان دریافت آن معنا را نداشته باشد. در برخی منابع زبان‌شناختی از نظریه‌ی بافت (سیاق) با عنوان «هم‌متن» به معنای متن مجاور نام برده شده‌است؛ به‌عنوان نمونه «براون [۳]» و «یول [٤]» این اصطلاح را برای اشاره به متن پیشین یا مجاور در یک جمله به گونه‌ی تفسیر و تعبیر استفاده می‌کنند. از دیدگاه آنان «هم‌متن» با بافت فیزیکی محیط بر متن متفاوت است و اجسام، افراد و دیگر عناصر مؤثر بر تولید و تفسیر متن را شامل نمی‌شود (مختاری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱٤٦). به باور «اُولمان [۵]» می‌توان با کاربست درست نظریه‌ی بافت، سنگ‌بنای معناشناسی را بنا نهاد و تاکنون کاربرد نظریه‌ی حاضر، باعث انقلابی جدید در روش‌های تحلیل ادبی شده‌است (ترکاشوند، ۱۳۹٤: ٦۰).

بافت به چهار نوعِ زبانی، عاطفی، موقعیتی و فرهنگی تقسیم می‌شود. منظور از بافت زبانی، مجموعه‌ای از آواها، واژگان و جملات است که معنای مشخص دارند و هر واژه در ساختار جمله و در کنار دیگر واژگان، معنای جدید پیدا می‌کند مثل «عَیْنُ الطِّفْلِ تُؤْلِمُهُ» و «فِي الجَبَلِ عَیْنٌ جَارِیةٌ» و «هذا عَیْنٌ لِلعَدوِّ»؛ کلمه «عین» در جمله اول به معنای چشم، در جمله دوم به معنای چشمه و در جمله سوم به معنای جاسوس است که در اینجا درک معانی این کلمه با توجه به ساختارهای جمله‌ها و واژگان به دست می‌آید. بافت عاطفی نیز به معنای اصلی یک واژه و معنای عاطفی همان واژه توجه دارد؛ به‌عنوان نمونه واژه‌های «یُبْغِضُ و یَکْرَهُ» به یک معنا هستند؛ اما احساس نفرت و کنش روانی و عاطفی مربوط به آن در واژه‌ی اول بیشتر از واژه‌ی دوم است. در بافت موقعیتی نیز روابط مکانی و زمانی است که به واژه، معنای جدیدی می‌بخشد و هر واژه بسته به هر موقعیت زمانی و مکانی دارای معنا می‌شود؛ مثلاً واژه‌ی «یَرْحَم» در جمله فعلیه‌ی «یَرْحَمُكَ اللهُ» که غالباً بعد از عطسه‌ی یک شخص گفته می‌شود، نشانه‌ی عافیت و خیر بودن امور است؛ اما همین کلمه در جمله‌ی اسمیه‌ی «اللهُ یَرْحَمُكَ» معمولاً پس از مرگ یک شخص به‌کار می‌رود و برای طلب آمرزش الهی است و اما بافت فرهنگی، زاییده‌ی فرهنگ و موقعیت اجتماعی است؛ به دیگر سخن، یک واژه به لحاظ فرهنگی و اجتماعی در شکل‌گیری معنا و مدلول خودش نقشی تعیین‌کننده دارد؛ به‌عنوان مثال کلمه‌ی «الجِذْر» در جایگاه کشاورزی و فرهنگی کشاورزان، دارای یک معنا و در علم ریاضی دارای معنای دیگر و از دیدگاه یک لغت‌شناس، معنایی غیر از این دو را دربرمی‌گیرد (همان: ٦۷-٦۲).

با این بیان می‌توان گفت نظریه‌ی بافت همان کاربردی است که یک واژه در طی قرارگرفتن در شرایط گوناگونِ معنایی، به‌خود می‌گیرد و معنای جدید با معنای اولیه خود متفاوت است؛ کوتاه

سخن اینکه اگر یک واژه به فراخور جایگاه‌های مختلف دارای معانی متفاوت گردد و خواننده نیز به درک معنای تغییرکرده‌ی آن واژه در متن دست یابد، در اینجا بافت و سیاق متن است که باعث درک خواننده از مفهوم و معنای موردنظر واژه و حتی جمله حاوی آن واژه گردیده‌است.

میدان‌های معنایی و نقش آن در فهم معنا

میدان‌های معنایی[٦] یا حوزه‌های واژگانی[٧] همچون نظریه‌ی بافت از مباحث جدید در علم معناشناسی است که «به مطالعه‌ی واژگان زبان از طریق گروه‌بندی آن‌ها در میدان‌ها یا زمینه‌های معنایی می‌پردازد و شامل گروهی از معانی یا کلمات همگرا است که با وجود عناصر یا ویژگی‌های معنایی مشترک، متمایز می‌شوند» (محمدحسن‌جبل، ۱۹۹۷: ۲۳) «و غالباً ذیل یک واژه‌ی عام قرار می‌گیرند که این لفظ فراگیر، آن واژگان را با یکدیگر پیوند می‌دهد و برای واژگان زیرمجموعه‌ی خود به‌عنوان واژه‌ی مادر شناخته می‌شود؛ به‌عنوان مثال، واژه‌ی «اللَّوْن» در زبان عربی، یک واژه‌ی عام است برای همه‌ی واژگانی که به رنگ‌های أحمر، أزرق، أخضر و غیره دلالت دارند» (مختارعمر، ۱۹۹۸: ۷۹). هرکدام از اعضای یک حوزه‌ی معنایی، تشکیل‌دهنده‌ی یک واحد در یک نظام سازمان‌یافته‌ی معنایی هستند و نقطه‌ی ارتباط واژگان یک حوزه، وجود یک شرط و ویژگی ارتباطی خاصی است که باعث انسجام معنایی در میان آنها می‌شود. «پیروان این نظریه معتقدند که اگر بخواهیم معنای دقیق هرواژه را در این میدان‌ها دریابیم، ابتدا باید روابط معنایی‌ای که واژگان در هریک از این حوزه‌ها با یکدیگر دارند را مشخص‌کنیم» (محمدحسن‌جبل، ۱۹۹۷: ۲۳).

نظریه‌ی میدان‌های معنایی با دو رویکرد «مطالعه‌ی در زمانی» و «مطالعه‌ی هم‌زمانی» به بررسی معنا می‌پردازد. در مطالعه‌ی در زمانی باید در دو مقطع زمانی مجزا به بررسی واژگان پرداخت و ارتباط آنها را در هرکدام از این دو زمان ناپیوسته به هم ربط داد. در رویکرد هم‌زمانی هم به رابطه‌ی بنیادین میان‌واژگانی پرداخته‌می‌شود که در میان واژگان وجود دارد و در نهایت به باهم‌آیی آنها منجر می‌گردد (ترکاشوند و فرشته‌پور، ۱۳۹۹: ۱۲۱). با این بیان، کارکرد نظریه‌ی میدان‌های معنایی بدین‌گونه است که با بررسی واژگان و دسته‌بندی آنها در واحدها و نظام‌های معنایی، روند درک معنای موردنظر را در یک متن هموار می‌کند؛ به این صورت که در هرمتنی، یک دسته‌ی واژگانی وجود دارند که با یکدیگر پیوند معنایی دارند و بر این اساس، یک واحد و نظام معنایی را تشکیل می‌دهند و در این واحدها و نظام‌ها یک واژه‌ی فراگیر وجود دارد که به‌عنوان واژه‌ی کلیدی، نقش مهمی در پیوند میان واژگان سایر واحدها یا در حوزه‌های مربوط به خود ایفا می‌کند.

در اینجا لازم است پیش از ورود به بخش تحلیلی مقاله، به تفاوت میان مراعات‌نظیر و نظریه‌ی میدان‌های معنایی نیز اشاره گردد. آرایه‌ی مراعات‌نظیر به همخوانی و تناسب چند واژه در کنار همدیگر محدود می‌شود، درحالی‌که نظریه‌ی میدان‌های معنایی واژگان متناسب را ابتدا ذیل یک واژه فراگیر گردآورده و سپس به بررسی ارتباط‌های مختلف بین آن‌ها در زمینه‌های معنایی می‌پردازد و سپس به ارتباط آنها با مفهوم درونی نویسنده اعتنا می‌کند؛ بر این مبنا میدان‌های معنایی با نظریه‌ی بافت که شامل ارتباط واژگان به لحاظ موقعیت، فرهنگ، زبان و عاطفه‌ی نویسنده است و نیز با روابط معنایی که دربردارنده‌ی ترادف، تضادّ و مشترکات لفظی است، ارتباط و همبستگی کامل دارد.

گذری بر قصیده‌ی «في السُّوق القديم»

بدرشاکر سیاب از شاعران ادبیات معاصر عربی در سال ۱۹۲۶ در روستای جیکور در عراق به دنیا آمد. از وی آثار متعددی بر جای مانده که به‌صورت «المجموعة الشعرية الكاملة» به چاپ رسیده‌است (ر.ک: شکیب انصاری، ۱۳۸٤: ۲۵۲). چکامه‌ی بلند «في السوق القديم» از آغازین تجربه‌های سیّاب در سرایش به سبک و سیاق نو است. این شعر از یازده بند تشکیل یافته و شروع قصیده با اشاره به زمان یعنی «شب» می‌باشد. موضوع اصلی قصیده، عشق به وطن مادری و دلدادگی به معشوق است. شاعر در کنار این موارد به‌مراتب دچار احساس غم غربت و فقدان مادر خویش می‌باشد که در کودکی وی را از دست داده‌است. پدیده‌ی غربت و اسباب پیدایش آن در این قصیده تبلور شایانی دارد و شاعر آن را با بیانی سرشار از عواطف به‌تصویر می‌کشد.

بازنمود مفاهیم «في السوق القديم» از رهگذر میدان‌های معنایی و نظریه‌ی بافت

در این بخش، سعی بر آن است تا مفاهیم مورد نظر شاعر و نیز ساز و کارهای انعکاس آنها از طریق میدان‌های معنایی و نظریه‌ی بافت بررسی شود. گفتنی است که در تحلیل این شعر، ارتباط واژگان ابتدا در چارچوب نظریه‌ی میدان‌های معنایی مورد بررسی قرار گرفته، سپس به ارتباط همان واژگان و کاربست آن‌ها از طریق بافت و فضای کلی حاکم بر جهان‌بینی شاعر در قصیده پرداخته‌می‌شود.

پدیدارسازی حُزنی فراگیر

پدیده‌ی غم و اندوه از نخستین مفاهیمی است که در شعر «في السوق القديم» نمایان است. شاعر اندوه همه‌جانبه‌ی خود را به گونه‌های مختلف بیان می‌کند. این پدیده گاه در کالبد دلتنگی برای میهن

نمود دارد، گاه در سرگشتگی روح و گاه نیز به‌خاطر احساس دائمی غربت. واژگان فراوانی در سراسر قصیده به چشم می‌خورند که حکایت از چیرگی پدیده‌ی شوم غم بر پیکره‌ی شاعر دارند و بر وجود وی سایه افکنده‌اند؛ واژگانی نظیر «اللَّیْل، البَهِیْم، الظَّلام، الدُّجیٰ، الظَّلْماء، المَساء، الغُروب، الکَئِیب» و غیره. به‌نظر می‌رسد این واژگان در یک میدان قرار دارند و همگی بیانگر کدورت خاطر و وخامت اوضاع درونی شاعر هستند. همچنین استفاده‌ی وی از پدیده‌های طبیعت که همه‌ی آنها تداعی‌گر سیاهی هستند، دلیلی بر پریشانی اندیشه‌ی ناشی از اندوهی همه‌جانبه می‌باشد که بر وجودش سایه افکنده‌است. برای واژگان فوق، «سوزِ دل و تیرگیِ خاطر» می‌تواند عنوان فراگیری باشد که آن واژه‌ها را در خود جمع کرده و واژگان به گونه‌ی یک طیف معنایی، ذیل این اصطلاح فراگیر قرار می‌گیرند تا شایستگی لازم برای انتقال سوز دل و پریشانی شاعر به خواننده را به دست آورند. با نظر به این دیدگاه که «واژگان، ارزش معنایی خود را در داشتن ارتباط معنایی با یکدیگر کسب می‌کنند» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۹۹)، تمام واژگان یادشده به‌واسطه‌ی پیوند معنایی با یکدیگر، میدانی از معنای غم و سیاهی را تشکیل داده‌اند و دارای رویکرد معنایی خاصی شده‌اند؛ وجود چند واژه دارای ارتباط معنوی، مجموعاً تشکیل‌دهنده‌ی میدانی از معنا گردیده که شاعر به واسطه‌ی آنها تصویری از وضع غم‌بارِ اندرون را به‌واسطه‌ی هجوم اندوه بر اندیشه‌ی خویش ارائه می‌دهد. علاوه بر این به دلیل آنکه در ادبیات عربی شب و تاریکی، تعبیری از بدحالی و اشاره به سیاه‌بودن روزگار است، واژگان مذکور را می‌توان تصویرگر اندوه ژرف در نهاد شاعر قلمداد کرد: «في ذلكَ السُّوْق البَهِیم/ لَوْنُ الدُّجیٰ وتوقُّد النار/ حَتیٰ أتاحَ لهُ الزَّمانُ یَداً ووَجْهاً في الظَّلام وَ ...» (السیاب، ۲۰۱۷: ۱۸).

گفتنی است واژگان به فراخور بافت‌های گوناگون دارای معانی مختلف می‌شوند؛ لذا در گزاره‌ی فوق به تناسب موضوع غم از معنایی همسو برخوردار می‌گردند؛ به‌عنوان مثال واژه‌ی «البَهِیْم» به‌معنای سیاه و تاریک‌بودن است؛ اما زمانی که این واژه در متن شعر فوق قرار می‌گیرد، به واسطه‌ی گفتمان عاطفی حاکم بر متن به معنای تیرگی و تاریکی زندگی تحول پیدا می‌کند. همچنین واژه‌ی «الدُّجیٰ» به‌معنای تاریکی همراه با ابر است و شاعر از آن جهت که در موقعیت اندوه و دلتنگی قرار دارد، این واژه، معنای اندوه همراه با احساس دلتنگی وی را می‌رساند؛ و نیز واژه‌ی «الظَّلام» به تنهایی به معنای تاریکی شب است؛ اما تناسب واژه‌ی حاضر با مفهوم مورد نظر در آن است که شروع تاریکی شب به مثابه‌ی آغاز اندوه در مسیر زندگی شاعر و بیانگر درماندگی وی از این وضعیت به خاطر ماندگاری این پدیده در یک پروسه‌ی زمانی بلندمدت در وجود اوست، بنابر این واژه‌ی «الظَّلام» صرفاً به‌خاطر هماهنگ‌شدن با بافت متن به‌معنایی غیر از معنای معجمی گراییده و معنایی ثانوی به‌خود گرفته‌است. در این‌باره «به اعتقاد "فرث"، همنشینی یکی از سطوح یا شیوه‌های بیان معنا

است» (پالمر، ۱۳٦٦: ۱۷۰). لذا اندوه و ابراز آن، پدیده‌ای است که سیّاب، الفاظ را بر طبق این مفهوم و در راستای تبیین مؤثرِ آن به‌کار گرفته‌است و «واژگان به‌خاطر آنکه در کاربردها و بافت‌های متنوع، دارای معانی جدید می‌گردند» (ترکاشوند و ناگهی، ۱۳۹۲:٦۳) در این شعر نیز به واسطه‌ی آنکه در بین جمله‌ها و ترکیب‌هایی با درونمایه‌ی اندوه قرار گرفته‌اند، از طریق بافت زبانی در ترکیب مجموع آنها دگردیسی معنایی رخ داده‌است.

تنفر از تزاحم و رمیدگیِ خاطر از آن

سیّاب که فردی روستازاده بود و روحیاتش با آرامش و فرهنگ محیط روستا پرورش یافته‌است؛ اکنون با مهاجرت به شهر و مواجهه با ازدحام آنجا به نوعی دلگیرشده و از این شلوغی گریزان است و امکان سازگاری با شرایط جدید برایش وجود ندارد. این امر، روحیه‌ی عزلت‌گزینی و دوری‌جستن از هیاهو را در وی پدید آورده‌است. به‌عنوان نمونه، میدانی از معنای «اعتزال» در این گفته‌ی شاعر نمایان است: «اللَّیْلُ والسُّوْقُ القَدِیمُ/ خَفَتَتْ بِهِ الأَصْوَاتُ إلّا غَمْغَماتِ العابِرینَ/ بَیْنَ الوُجوهِ الشَّاحِباتِ، کَأنَّهُ نَغَمٌ یَذُوْبُ ...» (السیاب، ۲۰۱۷: ۱۷).

در این بخش، «سُوْق، أَصْوات، غَمْغَمات و عَابِرین» واژگانی هستند که دلالت بر انبوه جمعیت و ازدحام ناشی از این فراوانی دارند و صداهای برآمده از سخنانِ زیرِ لبِ عابران، همگی حاکی از مکانی است که بی‌نهایت در هم ریخته و در نظر شاعر، پر از هرج‌ومرج و آشوب است؛ لذا این واژگان می‌توانند در زیرمجموعه عنوان کلیِ «ازدحام مکانی و آواهای آزارنده‌ی آن» قرار بگیرند و سیّاب با این واژه‌ها درصدد بیان ازدحامی است که باعث هرج و مرج گردیده و او به‌دلیل عدم توان سازش با این اوضاع، دلتنگ محیط آرام روستایش می‌شود؛ جایی که در سایه‌ی آرامش به زندگی می‌پرداخته و اکنون که در بافت مکانی ناسازگار با روحیه‌اش به‌سر می‌برد، حس بیزاری خود را با کاربست واژگان فوق به نمایش می‌گذارد.

دو واژه‌ی «سُوْق و عَابِرین» در معنای ظاهری خود، بیانگر ازدحام و آمد و شد افراد در یک فضای شلوغ هستند و واژگان «أصْوات، غَمْغَمات، نَغَم» و غیره نیز از تولید صداهای زیاد ناشی از برخورد بازاریان و عابران در بازار حکایت دارند که گاه به تولید صداهای گوشخراش و حتی به نوعی هیاهو و تنش صوتی می‌انجامد. در اینجا عنوان "جار و جنجال و آلودگی صوتی" می‌تواند بیانگر مفهوم شاعر از کاربست واژگان در یک میدان معنایی باشد و واژگان یادشده براساس این مفهوم، پیوند معنایی یافته‌اند و استقرار وی در چنین موقعیتی، موجبات رنجش وی را فراهم کرده‌است.

از منظر نظریه‌ی بافت نیز می‌توان گفت واژه‌ی «سُوق» به‌تنهایی به‌معنای بازار است؛ لیکن در بافت شعری و مفهومی شاعر به معنای «ازدحام و جنبش انبوه مردم» تغییر پیدا می‌کند. به بیان دیگر، بافت زبانی، معنای اصلی واژه را به معنای دیگری تغییرداده و فهم معنای اصطلاحی این واژه را برای مخاطب میسر ساخته‌است؛ همچنین دو واژه‌ی «خَفَتَتْ و يَذُوبُ» به تنهایی به معنای به‌خواب‌رفتن و آب‌شدن است؛ لیکن هنگامی که درکنار واژگانی نظیر «نَغَم، أصْوات و عابرین» قرار می‌گیرند، با قرارگیری در کنار هرکدام از این واژگان، به معانی متفاوتی گرایش پیدا می‌کنند؛ لذا واژه‌ی «خَفَتَتْ» به واسطه‌ی ترکیب‌شدن با واژه‌ی «أصوات»، به معنای «خاموشی صدا» و واژه‌ی «يَذُوبُ» در ترکیب «نَغَمٌ يَذُوبُ» به معنای «از بین‌رفتن و محوشدن تدریجی» تحول معنایی می‌یابد. واژگان «أَصْوات و نَغَم» نیز به تنهایی به معنای نغمه و صدا هستند؛ اما در این شعر به‌معنای سخنان پنهانیِ نامفهوم – که به نظر مراد شاعر نیز باشد– تبدیل می‌شوند؛ لذا می‌توان اذعان کرد که این «واژگان بعد از قرارگرفتن در یک بافت مشخص از فیلتر زبانی عبورکرده و دارای حد و مرز معینی می‌شوند و دیگر از شمولیت و فراگیری معنایی یا اشتراک معنایی برخوردار نیستند» (ترکاشوند، ۱۳۹۴: ۶۲). با این بیان، تمام تغییرات معنایی ایجادشده در واژگان موردنظر به کشف معنای ازدحام منجر گردیده؛ ازدحامی که باعث انزجار سیّاب می‌شود و به‌تنگ‌آمدن از مکانِ فعلی و ناسازواری با محیط جدید، حاصل آن است.

گم‌گشتگیِ روانی و سرگشتگی اندیشگانی

در سراسر قصیده‌ی «في السُّوق القديم»، واژگانی به‌چشم می‌خورد که نشان از سرگردانیِ اندیشگانیِ شاعر در رویارویی با شرایط جدید دارد و این امر امکان اتخاذ هر تصمیم نهایی را از وی ربوده‌است. «ضَبَاب، كَئِيب، سُحُب، حَيَارىٰ، دُخَان، غُبَار» و غیره، مجموعه واژگانی هستند که نویسنده با استخدام آنها به مبهم‌بودن وضع موجود می‌پردازد. ماهیت معنایی این واژگان عموماً بر وجود موانع در دید دلالت دارد و گسترش آنها در سطح یک منطقه به مانند یک پرده، منجر به پوشیده‌ماندن قسمت‌های دیگر آن منطقه می‌شود. با این توصیف به نظر می‌رسد اوضاع زندگانی سیّاب به‌گونه‌ای است که وی هرچه می‌کوشد تا راهی برای برون‌رفت از افکار برآمده از سرگردانی روحی خویش بیابد، ناکام می‌ماند؛ زیرا گم‌گشتگی روانی وی به حدی است که مجال رهایی را بر وی مسدود کرده؛ لذا شاعر این حالتِ روحیِ خود را در قالب واژگان فوق به تصویر کشیده‌است. از منظر میدان‌های معنایی می‌توان واژگان اشاره‌شده را در ذیل عنوان فراگیر «سرگردانی مطلق» جای داد و چنانکه اشاره شد، وجود غبار، دود، مه و ابر همگی مانع دیدن می‌شوند – و این مفهوم، مقصود اصلی شاعر در

این بخش است - ؛ دیدنی که مفهوم آن، ناآگاهی سیّاب از پیشامدهای حال و آینده است. لذا وجود این موانع، شاعر را از نگریستن به آینده باز داشته و افق‌های روشن را در برابرش تیره و تار کرده‌است؛ بدین‌سان، شاعر در مکانی قراردارد که نه وضعیت فعلی را قابل تحمل می‌بیند و نه فردای روشنی را برای خویش متصور است؛ گویا وی یک سرگردان بی‌قید و شرط است که در بن‌بست افکارش راهی برای برون‌رفت نمی‌یابد.

بنابراین همه‌ی واژگان فوق را می‌توان در دو دسته‌ی متفاوت: سرگشتگی «حَیَارىٰ و کَئِیب» و ابهام «ضَبَاب، سُحُب، دُخَان و غُبَار» قرار داد و آنچه که باید بدان توجه کرد، این است که به‌عنوان مثال، دو واژه‌ی «ضَبَاب و حَیَارىٰ» به لحاظ معنایی با یکدیگر جمع نمی‌گردند؛ مگر آنکه ذیل اصطلاحی فراگیر مانند «ابهام اندیشگانی» قرار گیرند که در آن صورت، سویه‌های مفهوم فراگیر، آنها را دربرمی‌گیرد و باعث انسجام معنایی دو واژه شده و به گونه‌ای معنامند، آنها را در سایه‌ی خود گرد می‌آورد تا با یکدیگر، میدانی از مفهوم سرگردانی برآمده از اندیشه‌ی پریشان را تشکیل دهند. («"فرث" به واژه‌های مرتبط با یکدیگر تحت عنوان "پراکندگی صوری" اشاره می‌کند» (پالمر، ۱۳٦٦: ۱۷۳) و از آنجایی که «یک میدان معنایی می‌تواند براساس ارتباط شروع یک واژه با سرانجام آن واژه نیز ایجاد گردد» (منقور، ۲۰۰۱: ۷۵)، نوع پیونددهی میان دو واژه‌ی «ضَبَاب و حَیَارىٰ» به واسطه‌ی اصطلاح فراگیر مزبور به این صورت است که چون وجود مِه در مسیر انسانِ رهرو سرانجام باعث سرگشتگی وی خواهد شد، در نتیجه واژه‌ی مه در کالبد اندیشه‌ای مخرب، باعث سرگردانی شاعر در افکارش شده‌است.

واژگان فوق با عنایت به مفهوم موردنظر شاعر از منظر نظریه بافت نیز قابل بررسی است. به‌عنوان مثال، «کئیب» که مفهوم «غم‌آلودبودن فضای شب» در آن مشهود است، به عنوان واژه‌ای مناسب در ارائه مفهوم سرگردانی شاعر به کار رفته‌است و شاعر با کاربست آن، تنگنای روحی خود را که حاصل سرگردانی از مشاهده وضع نابسامان روزگار است، ترسیم می‌کند. واژه «کئیب» در گفته‌ی شاعر کارکردی عاطفی دارد و سیّاب از آن برای انتقال مفاهیم مرتبط با روح و روان خود استفاده کرده‌است. واژه‌ی «ضَباب» نیز در «والنُّورُ تَعْصُرُهُ المَصابِیحُ الحَزانىٰ في شُحُوبٍ/ مِثلَ الضَّبابِ عَلىٰ الطَّرِیقِ» (السیاب، ۲۰۱۷: ۱۷)، به گستردگی اندوه در پیرامون شاعر تحول معنایی یافته‌است. «ضَبَاب»، ابری است که زمین را می‌پوشاند و سیّاب بدان‌جهت اندوهِ خود را مانند این ابر متراکم توصیف نموده که آن اندوه بر تمام وجودش سیطره یافته‌است و این امر، نشانه‌ی واماندگی وی در تصمیم‌گیری برای سر و سامان‌دادن به اوضاع می‌باشد؛ بنابراین کارکرد واژه‌ی «ضباب» در جلب توجه مخاطب به سوی

عواطف شاعر و همزادپنداری با او نمایان است و احتمال واکنش‌دهی مخاطب به احساسات و مقصود سیّاب غیرقابل انکار خواهد بود.

واژه‌ی «سُحُب» نیز در عبارت: «بَیْنَ الرُّفُوفِ الرَّازحاتِ، کأنّها سُحُبُ المَغِیْبِ» (همان: ۱۸) کارکردی عاطفی دارد و در کنار دو واژه‌ی «رازح و مَغِیب» بیانگر سرعت زوال است؛ چنان‌که در فرمایش امام علی(ع): «الفُرْصَة تَمُرُّ مرَّ السَحابِ فَانْتَهِزُوا فُرَصَ الخَیْر» (شریف‌رضی، ۱۳۸۱: ٦٢٦) نیز واژه‌ی سحاب، حکایت از مفهوم سرعت زوال و نابودی دارد؛ لذا این واژه در گفته‌ی شاعر بر واژگانی نظیر «انْهیار، دَمار» و غیره برتری داده شده و در شعر کاربرد پیدا کرده‌است؛ سیّاب، سرعت نابودی نوری ضعیف در یک روز سرد را به ابر شامگاه مانند می‌کند و در واقع، آن نور کم‌سو را نماد از بین‌رفتن اندک امیدِ دل به بهبود شرایط نابسامان و روحیه‌ی پریشان خود قرار می‌دهد.

شوقِ بازگشت به زادگاه

سیّاب که برای تحصیل از روستایش به بغداد کوچ کرده و جهت فراگیری دانش ناگزیر به ترک وطن گردیده، اکنون در قصیده‌ی حاضر با دستاویز قراردادن واژگان و عبارت‌هایی، آرزوی بازگشت به روستای جیکور را به‌نمایش می‌گذارد و شوق بازگشت، بارقه‌های امید به ادامه زندگی در روستا را در نهادش پدید آورده‌است. در راستای این مفهوم، واژگان «تُضَاءُ، مُقْمِرات، نَخِیل، رَحِیل، غَد، حَیاة، أضْواء و صَباح» می‌توانند در یک میدان معنایی قرار گیرند و هدف شاعر از کاربست آنها، زنده نگه-داشتن امید و ترسیم اشتیاق فراوان برای بازگشت پس از تجربه‌ی محیط جدید است. در این واژگان، واژه‌ی کلی و عامی که بتواند به‌عنوان تعبیری فراگیر همه‌ی کلمات را در ذیل خود جمع کند، «بارقه-های امید» است که واژگان فوق در کنار یکدیگر و با مشارکت معنایی، این اصطلاح را برای مخاطب به‌نمایش‌می‌گذارند و چنین القا می‌کنند که شاعر در همه حال، اندیشه‌ی بازگشت به وطن را خوشبینانه در سر داشته‌است. واژگان «تُضَاءُ، مُقْمِرات، أضْواء و صَباح» تداعی‌گر نور و روشنایی هستند؛ نوری که به مفهوم امیدواری است و واژه‌های «نَخِیل، رَحِیل، غَد و حیاة» نیز می‌توانند القاگر امید به محتمل‌بودن بازگشت باشند. این دو دسته با ادغام در یکدیگر و قرارگیری در ذیل عنوان عامِ «بارقه‌های امید» نشان از تأکید شاعر به وجود امید و زنده نگه‌داشتن این پدیده در قلبش دارند. اساساً دلیل سفر سیّاب و شوق بازگشت از سفر این است که وی هدف خود از سفر را تحصیل برای تعالی روح و گستردن دایره‌ی دانش و بینش اجتماعی، سیاسی و فرهنگی قرار داده‌بود و اکنون با توجه به روحیات لطیفش به تنگناهای روحی دچار می‌شود و این حس درونی، وی را برای بازگشت به وطن ترغیب می‌کند.

مفهوم فوق از دیدگاه نظریه‌ی بافت نیز قابل بررسی است؛ چینش واژگانیِ شعر از فکر و اندیشه سیّاب پرده برمی‌دارد و معانی خاصی را افاده می‌کند: «ارْتجَّ في حَلْقِ الدُّخانِ خَيالٌ نافذةٌ تُضاء/ ناءٍ يُذكِّرُ باللَّيالي المُقْمِراتِ وبِالنَّخِيلِ/ وأنا الغَريبُ أظَلُّ أسْمَعُهُ وأَحْلُمُ بالرَّحِيلِ/ إذا الْتَمَعَ الصَّباحُ» (السیاب، ۲۰۱۷: ۱۷).

شاعر در این گزاره، واژه‌ی «المُقْمِرات» را به‌معنای شبی که به واسطه‌ی نور ماه روشن گشته، به کار گرفته‌است و این شب مهتابی، پدیده‌ای است که در خیال شاعر نوید روزهای خوش و آرامِ توأم با امید بازگشت به وطن را می‌دهد. لذا به لحاظ بافت موقعیتی می‌توان گفت که واژه‌ی «المُقْمِرات» به واسطه‌ی قرارگیری در کنار واژه‌ی «اللَّيالي» کاربرد معنایی مدنظر را پیداکرده و به‌خاطر وجود رابطه‌ی زمانی میان این دو واژه، شاعر آن را برای بیان مفهوم امیدواری حتی در دلِ سیاهیِ وضعیت فعلی، مناسب دانسته‌است. ارتباط دو واژه‌ی «المُقْمِرات» و«اللَّيالي» بدین صورت است که واژه‌ی دوّم از امکان به‌روشنی‌گراییدنِ واژه‌ی اول خبر می‌دهد؛ یعنی امکان وجود روشنایی در شب تاریک نیز وجود دارد و این بدان مفهوم است که در اوج ناامیدی نیز می‌توان راهِ امیدواری را جست.

واژه‌ی «الصَّباح» نیز مثل واژه‌ی «الضِّياء» یا واژه‌ی «النُّور»، به‌معنای روشنایی است، اما با توجه به بافت موقعیتی، مفهوم رسیدن به خواسته‌های درونی شاعر را بهتر القا می‌کند. بنابرین شاعر این واژه را که در اینجا به‌معنای نور و روشنایی است، آگاهانه بر دو واژه‌ی دیگر ترجیح‌داده تا به لحاظ بار عاطفی، تأثیر «اللَّيالي المُقْمِرات» را در برانگیختن عواطف مخاطب از طریق همزادپنداری با خیال خود نشان دهد؛ چرا که میان مقصودِ این دو اصطلاح به لحاظ بافت موقعیتی، رابطه‌ی زمانی وجود دارد و این رابطه اقتضای کاربرد این دو اصطلاح را در کنار یکدیگر داشته‌است. در همین راستا و با نظر به این دیدگاه که «واژگان به خودی خود، معنایی را نمی‌رسانند و اگر این‌گونه نباشد، آنها قابلیت برخرداری از معنایی فراتر از خود را نخواهند داشت؛ ضمن آنکه مفهوم واژگان با توجه به مقصود گوینده دچار دگردیسی می‌شود» (الغذامي، ۱۹۸۵: ٤٨)، حضور واژه‌ی «الصَّباح» در بند آخر به معنای صبح (وقت اول روز) نیست، بلکه هدف از کاربرد آن، اشاره به آشکارشدن بارقه‌های امید است. لذا در این بند، واژه‌ی مزبور به لحاظ قرارگرفتن در موقعیتی خاص، کارکردی جدید پیداکرده و مفهوم آن در کنار واژگان دیگر و با توجه به موضوع تغییر می‌کند و در لفظ‌های صبح به معنای «روز» و سپس به معنای «روشنی و امید» مشترک می‌باشد و معنای مشخصی در راستای مقصود شاعر پیدا کرده‌است.

شیفتگی و ارج‌نهادن به میهن

سیّاب می‌کوشد تا احساسات و دغدغه‌های خویش را به شیوه‌ای نافذ بیان کند، لذا برای القای مفهوم تعلق‌خاطر به خاک میهن از واژگان آن حوزه‌ی معنایی به شکل متمرکز بهره می‌گیرد. واژگانی نظیر «الهَویٰ، الحَبیب، الصَّدْر، الحُبّ، الحَنین، القَلْب، الغَرام» و غیره دربردارنده‌ی مفهوم علاقه و خواست قلبی هستند. بر این اساس تمام واژگان یادشده را می‌توان در ذیل عنوان عام «دلدادگی به میهن» گردآورد تا آنها در میدانی از معنا، دلبستگی شاعر به وطن را ترسیم نمایند. واژگان فوق تعبیری هستند از بی‌قراری‌های همراه با شعفِ نویسنده برای حضور دوباره در وطن و حسی برآمده از تعلق خاطر و بیانی از دلتنگی‌های وی برای خاکی که گویی سیّاب، قلبش را در آنجا به ودیعه نهاده و سپس اقدام به کوچ کرده‌است؛ لذا می‌توان اذعان کرد که نویسنده، «این واژگان را به‌گونه‌ای تعبیری و بیانی به‌کار برده و واژه‌ها آن مفهوم قاموسی (عشق به معنای مادی) را از دست داده و ارتباطی با آن مفاهیم ندارند و دلالت آنها نیز دچار تغییر و تحول گردیده‌است» (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ١٣٨٠: ١٧۶) و استفاده از واژگان تقریباً هم‌معنا و نیز کاربست دو واژه‌ی «قَلْب و الصَدْر» نشانه‌ای است بر آنکه این عشق، جوششی درونی از عاطفه‌ی حقیقی شاعر و از روی خاطرات خوش ضبط‌شده در نهاد وی می‌باشد که موجب حفظ جایگاهی ویژه برای وطن در قلبش گردیده‌است. گفتنی است که دیگر واژگان این میدان معنایی نیز درصدد توسعه‌ی جایگاه دو واژه‌ی مذکور هستند؛ بدین‌سان که شوق، علاقه، عشق و غیره از ملزومات قلب برای رشد و تعالی هستند تا قلب انسان به واسطه‌ی عشق و شور درونی، وی را به سوی زیبایی‌ها رهنمون سازد: «نارُ الهَوَیٰ ویَدا الحَبیبِ/ مازالَ قَلْبِي في المَغِیبِ/ وكانَ يَحْلُمُ في سُكونٍ في سُكونٍ/ بالصَّدْر والفَم والعُيونِ/ والحُبّ ظِلّه الخُلود فلا لِقاءَ فلا وَداعَ/ وأسْمَعُهم وَرائي يُعْلِنونَ هذا الغَرامَ أكادُ أسْمَعُ أيُّها الحلمُ الحبيبُ» (السیاب، ٢٠١٧: ١٩).

کارکرد نظریه‌ی بافت نیز در تبیین گزاره فوق به این صورت است که به‌عنوان نمونه واژه‌ی «الهَویٰ» در جمله‌ی اول به معنای عشقی است که از روی رغبت و تمایل و حتی آرزو شکل‌گرفته و این مفهوم را می‌توان به‌واسطه‌ی بافت زبانی جمله و با هم‌آیی این واژه در کنار دو کلمه‌ی «النَّار» و «الحَبیب» دریافت نمود؛ زیرا با وجود "الحَبیب" در ساختار عبارت، از واژه‌ی "الهَویٰ" مفهوم تمایل به سوی امری خیر که همان خواستن وطن مادری است، استنباط می‌گردد و وجود واژه‌ی "نار" نیز شور و اشتیاق والای صاحب معشوق (شاعر) را می‌رساند؛ ضمن آنکه بر اساس کارکرد «روانشناسی محیط که مناسبت‌های مختلف میان محیط فیزیکی و تجربیات انسان و رفتارهایش را بررسی می‌کند» (جلیلی، ١٣٨٩: ٢٩)، می‌توان گفت که زندگی در محیطِ شهر و تجربه‌های تلخ شاعر در آن، باعث بروز بیش از پیشِ عشقِ به زادگاه در نهاد او گردیده و این حس برگرفته از کسب تجربیاتِ مختلفی

است که وی از طریق یکی از حواس پنجگانه در ضمیر خود جای داده‌است و این امر باعث ثبت‌شدن نوعی خواستنِ همه‌جانبه در وجود شاعر گردیده و بن‌مایه‌های شیفتگی را در وجودش ایجاد کرده‌است. واژه‌ی «الغَرام» نیز با تضمّن معنایی به مراتب عمیق‌تر در مفهوم عشق، دل‌باختگی بی‌نهایت را افاده می‌کند؛ لذا در ابیات فوق بافت عاطفی اقتضای کاربرد واژه‌ی «الغَرام» را داشته تا علاوه بر اثبات ادلّه‌های مربوط به بحث مبدّل‌شدن عشق به آرزو و مقدس‌جلوه‌دادن علاقه به میهن در نظر شاعر، باعث‌گردد که سیّاب فقدان آن را ضربه‌ای سخت به روان خود قلمداد کند.

واژه‌ی «الحُبّ» نیز در کنار واژه‌ی «الخُلُود» [جاودانگی] با توجه به بافت عاطفی بر واژه‌ای نظیر «وَداد» ترجیح داده شده؛ زیرا «الحُبّ» به معنای عشق‌ورزیدن و دوست‌داشتن است، اما اندازه‌ی عشق در واژه‌ای نظیر «وَداد» نسبت به واژه‌ی «الحُبّ» کمتر است؛ ضمن آنکه شاعر، آن را در کنار واژه‌ای همچون «خُلُود» در توصیف اشتیاق خود به میهن به‌کار می‌برد تا به کمک این واژه، مفهوم عشق بیکران به خاک وطن برای مخاطب نمایان شود.

احساس مداوم غربت

احساس دائمی غربت، مفهومی است که در قصیده‌ی «في السوق القديم» هویداست. سیّاب در شرایطی این قصیده را سرود که به‌دور از اهل و دیار به‌سر می‌برد. از طرف دیگر وی در دوران کودکی، مادر خود را از دست داد و در ادامه‌ی زندگی نیز دچار بیماری‌های جسمی و روحی گردید و تمام این عوامل موجب پیدایش احساسات نوستالژیک در وی شد. در شعر حاضر واژگانی نظیر «غَرِیب، کَئِیب، یُذَکِّرُ، رَحِیل، هَویٰ، قَلْب، غَرام، صَدْر» و غیره می‌توانند در یک میدان معنایی قرار گیرند و مفهوم «غربت و احساسات نوستالژیک»، تمام این واژگان را در خود جمع کرده و می‌تواند به عنوان واژه‌ای فراگیر در این میدان قلمداد شود. همچنین واژگانی چون «غَرِیب و یُذَکِّرُ» نشانگر این نکته است که شاعر آشکارا به غریب‌بودنِ خود و به‌تنگ‌آمدن از این شرایط اذعان می‌کند و نیز واژگانی مانند «هَویٰ، غَرَام، صَدر و قَلب» اشاره به علاقه‌ی شدید شاعر به وطن مادری دارند و سیّاب با کاربست این واژگانِ دالّ بر روحیه‌ی عشق‌ورزی، خاطرات میهن را به یاد آورده و وجود این علاقه‌ی درونی، مونس وی در غربت است؛ در واقع او با یاد زیبایی‌های میهن، سایه‌ی غربت را کم‌رنگ ساخته و اندرونِ خود را با یاد عاشقانه‌ی وطن، امیدوار نگه می‌دارد. در این گذار، شاعر با کاربرد واژه‌ی «رَحِیل» می‌کوشد تا همواره روحیه‌ی امید را در وجود خود بدمد و بدین واسطه به امکان بازگشت به جایگاه نخستین و دوران کودکی خود کمک نماید و بار دیگر زندگی آغازین را که در روح وی آشیانه کرده‌است، تجربه نماید.

در میدان معنایی دیگر، واژگان «غَریب، فُتُور، ضَعِیف، مَجهول، أَنِین، یَأس و بُکاء» را می‌توان کنار هم قرارداد و «ناپایداری روحی» را به‌عنوان عبارت فراگیر این بخش قلمداد کرد. این واژگان در رابطه با مفهوم عدم قدرت انطباق به‌کار رفته‌اند به‌خاطر آنکه همگی نشان‌گر نوعی عدم وجود ارتباط با محیط و سرگردانی شاعر در این وضعیت است و حاصل این امر، چشیدن طعم تلخ اندوه و بیگانه-پنداشتن خود می‌باشد. در این میدان، واژه‌ی «غَرِیب» از واژگان هم‌نام محسوب می‌شود و دالّ بر معانی مختلفی نظیر «شگفت‌انگیز، مبهم، بیگانه‌بودن، غیرقابل فهم» و غیره است؛ «واژگان همنام به واژگانی گفته می‌شود که صورت آنها ثابت و به یک شکل است، اما دربردارنده‌ی معانی مختلف می‌باشند» (یول، ۱۳۷۴: ۱۴۳). با توجه به ارتباط واژه‌ی «غَرِیب» با واژگانی نظیر «فُتُور، ضَعِیف و مَجهول»، می‌توان اذعان نمود که معنای کاربردی واژه‌ی «غَرِیب» در میدان معنایی بالا، «بیگانه-بودن» است و این واژه برای قرارگیری در یک میدان معنایی با توجه به نیاز واژگان دیگر، معنای موردنظر آن‌ها را به خود گرفته و کاربرد معانی دیگرِ واژه در این میدان جایگاهی ندارد.

پرداختن به موضوع احساس دائمی غربت از زاویه‌ی نظریه‌ی بافت نیز قابل بررسی است: «کَمْ طَافَ قَلْبِي مِنْ غَرِيبٍ/ في ذلكَ السُّوقِ الكئيبِ/ ناءٍ يُذَكِّرُ بِاللَّيالي المُقْمِراتِ وبِالنَّخيلِ/ وأنا الغَرِيبُ أَظَلَّ أَسْمَعُهُ وأَحْلُمُ بالرَّحِيلِ نار الهوىٰ ويد الحبيبِ/ وكانَ يحْلُمُ في سُكونٍ، في سُكونٍ:/ بالصَّدْرِ والفَم والعُيون» (السیاب، ۲۰۱۷: ۱۷).

در این بخش، چند مورد از کاربست ماهرانه معنا توسط شاعر به طریقه‌ی نظریه‌ی بافت قابل تبیین می‌گردد. به‌عنوان نمونه‌ی واژه‌ی «غَرِیب» علاوه بر دربرداشتن معنای غُربت، به معنای تعجب از پدیده‌های جدیدی می‌باشد که شاعر با دیدگان خود شاهد بوده‌است. به‌نظر می‌رسد منظور اصلی وی از کاربرد واژه‌ی «غَرِیب»، افزون بر اشاره به غریب‌بودن خویش، پرداختن به وجود تفاوت‌ها در محیط فعلی و روستای خود است و با وجود این تفاوت‌های خیره‌کننده، می‌خواهد غریب‌بودن خود را همراه با شگفتی از محیط جدید ابراز کند؛ لذا با توجه به بافت عاطفی گفتمان از واژه‌ی «غریب» استفاده می‌کند که همزمان دربردارنده‌ی مفهوم غربت و نیز شگفتی از تجارب جدید است و آن را در القای بهتر مفاهیم ذهنی بر واژگانی نظیر «مُذْهِل» ترجیح می‌دهد. واژه‌ی «غریب» با کارکردی ایهام‌وار و دوپهلو به ارائه‌ی اغراض ادبی شاعر کمک کرده‌است. سیّاب همچنین واژه‌ی «رحیل» را با توجه به احساسات عمیق نوستالژیک بر واژه‌ی «سفر» ترجیح می‌دهد. واژه‌ی «سفر» به مسافرتی گفته می‌شود که به گشت و گذار یا سفر کاری و بازدید از مکانی خاص بیانجامد. لذا مفهوم رفتن در واژه‌ی «سفر» غالباً با بازگشت همراه است، اما در واژه‌ی «رحیل»، همیشگی یا حداقل، زمان برگشت آن طولانی‌تر از مفهوم بازگشت در واژه‌ی «سفر» است. واژه‌ی «رحیل» حاوی معنای عاطفی فراوانی

در رابطه با رفتن و کوچیدن همیشگی است و شاعر به دنبال رحلت دائمی است؛ زیرا همان‌طور که احسان‌عباس نیز بیان نموده: «وی دلیل نفرت و بیگانگی خود از محیط شهر را در این امر می‌داند که می‌ترسد خودش را در خیابان‌های بزرگ آن گم کند و در کوچه‌های تاریک و کور آن شهر خوار شود و نیز از تسلیم‌شدن در برابر تنهایی می‌ترسد» (عباس، ۱۹۷۸: ۹٤) و هم اینکه شاعر به علت مأنوس-بودن بیش از حد با محیط دوران کودکی، به هیچ عنوان توان سازگاری با محیط فعلی را ندارد؛ مسأله-ای که به فراخور شرایط روحی شاعر و نیز به علت اتفاقاتِ رخ‌داده در مسیر زندگی وی به احساس ناسازگاری با فضای شلوغ شهر منجر شده‌است.

نتیجه

بررسی قصیده‌ی «في السوق القديم» نشان داد که با کاربست دو نظریه‌ی بافت و میدان‌های معنایی می‌توان به خوانش علمی آثار ادبی پرداخت و از دریچه‌ی آنها به لایه‌هایی از معانی نهفته دست یافت. این دو نظریه با گستراندن تحلیل متن و واکاوی جنبه‌هایی از معنا که در خفا مانده، زوایای روشن‌تری از جهان‌بینی نوستالژیک سیّاب و نیز هسته‌ی معنایی مبتنی بر عشق شاعر به میهن را در اختیار قرار داد. بر این مبنا می‌توان این رویکرد را رهیافت مطلوبی برای کسب لذت ادبی و نیز آگاهی از شیوه‌های انتقال مقصود توسط شاعر قلمداد کرد. با بررسی ترکیب‌ها و واژگان این قصیده، مفاهیم به‌دست‌آمده در کالبد شبکه‌های معنایی متعددی رخ نمود که در وهله‌ی نخست از طریق سازه‌های معناییِ درهم‌تنیده بر پایه‌ی رابطه‌ی همنشینی سامان یافته‌است. دو نظریه‌ی میدان معنایی و بافت با کشف مفهوم هر سازه از طریق قرینه‌های عاطفی و دگردیسی معنایی واژگان، نگاه نوستالژیک و در عین حال امیدوار سیّاب را به نمایش گذاشت؛ بدین‌سان‌که کاربرد واژگان دارای حوزه‌های معناییِ یکسان و گاه به ظاهر گوناگون و دسته‌بندی آن‌ها براساس نوع عاطفه، موقعیت روحی شاعر، زبان و ساختار متن و به طور کلی تغییرات معنایی هریک از واحدهای واژگانی با عنایت به بافت زبانی و گفتمان عاطفی قصیده، باعث دستیابی به مفاهیمی همچون سرگشتگی، غربت‌گریزی، ناسازگاری با گروه مردم، اندوه بی‌حد و حصر و شخصیت انعطاف‌ناپذیر و وابسته‌گونه‌ی شاعر گردید. به بیان دیگر، میدان‌های معنایی، واژگان این شعر را به‌طور هدفمند در هندسه‌های معنایی متعدد دسته‌بندی کرده و این دسته‌ها نگاه نوستالژیک شاعر را در پیوند با یکدیگر بیان کرده‌اند؛ نظریه‌ی بافت نیز با عنایت به دگردیسی و تعمیم معنایی واژگان با توجه به فضای عاطفی این شعر و حالات درونی شاعر، علاوه بر تأیید مفاهیم نوستالژیکِ استنباط‌شده از طریق میدان‌های معنایی، نمادهای دیگری از جهان‌بینی و اندیشه‌ی شاعر را در بافت‌های زبانی و عاطفی روشن نمود؛ ضمن آنکه از ترکیب دسته‌ها

و واحدهای واژگانی، این هستخ‌ی معنایی و مفهوم شاعرانه حاصل گردید که "غربت به غم می‌اندازد و سرگشته و گوشه‌گیر می‌کند و تنها راه نجات و حیات، عشق است".

پی‌نوشت‌ها

۱) John Rupert Firth زبان‌شناس انگلیسی
۲) Context
۳) Gillian brown زبان‌شناس انگلیسی
٤) George yule زبان‌شناس اسکاتلندی- آمریکایی
٥) Ullmann István زبان‌شناس مجارستانی
٦) Semantic fields
۷) Lexical fields

منابع و مآخذ

پالمر، فرانک، (۱۳٦٦)، **نگاهی تازه به معنی شناسی**، ترجمه کورش صفوی، تهران: مرکز.

ترکاشوند، فرشید، (۱۳۹٤)، **درآمدی بر معنی‌شناسی در زبان عربی**، قم: مهر.

_____و ناگهی، نسرین، (۱۳۹۲)، «تحلیل مقایسه‌ای سازوکار قرینه و بافت زبانی در فهم متن»، **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی**، شماره ۹: ٥٥-۷۷ .

_____ و فرشته‌پور، قهرمان، (۱۳۹۹)، «کارکرد نظریه‌ی میدان‌های معنایی در تحلیل جهان شاعر»، **انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، شماره ٥٥: ۱۱۹- ۱۳۸.

جلیلی، محمد، (۱۳۸۹)، «مرور تحلیلی بر مفهوم محیط در ادبیات روانشناسی محیط»، **مجله منظر**، شماره۱۲: ۳۱-۲۸.

السيّاب، بدرشاكر، (۲۰۱۷)، **أزهار وأساطير**، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

شریف‌رضی، محمدبن‌الحسین‌بن‌موسی، (۱۳۸۱)، **نهج البلاغة**؛ ترجمه محمد دشتی، قم: انتشارات آل علی (ع).

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

شکیب‌انصاری، محمود، (۱۳۸٤)، **تطور الأدب العربي المعاصر**، چاپ چهارم، اهواز: دانشگاه شهید چمران.

صفوی، کوروش، (۱۳٦٦)، **نگاهی تازه به معنی‌شناسی**، تهران: مرکز.

_____، (۱۳۹۱)، **نوشته‌های پراکنده «برگردان‌هایی در باب زبان‌شناسی»**، تهران: علمی.

_____، (۱۳۹۲)، «کدام معنی؟»، **علم زبان**، شماره ۱: ۱۱-٤۰.

عباس، إحسان، (۱۹۷۸)، **اتّجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط۲، الكويت: علم المعرفة.

عبدالله عمر، خلود، (۲۰۱۷)، «أثر السياق اللغوي في تعدد الأوجه الإعرابية للأسماء»، **مجلة الشمال للعلوم الإنسانية**، العدد۲: ۳-۳۳.

عون، نسيم، (۲۰۰۵)، **الألسنية: محاضرات في علم الدلالة**، بيروت: دار الفارابي.

الغذامي، عبد اللهمحمّد، (۱۹۸۵)، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، السعودية: النادي الأدبي الثقافي.

محمدحسن‌جبل، عبدالكريم، (۱۹۹۷)، **في علم الدلالة (دراسة تطبيقية في شرح الأنباريّ للمفضّليّات)**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

محمديونس‌علی، محمد، (۲۰۰۷)، **المعنى وظلال المعنى؛ أنظمة الدلالة في العربية**، ط۲، ليبيا: دار المدار الإسلامي.

مختارعمر، أحمد، (۱۹۹۸)، **علم الدلالة**، ط۵، القاهرة: عالم الكتب.

مختاری، قاسم؛ شیخ حسینی، زهرا و نظیری سنجانی، فاطمه، (۱۳۹۵)، «تحلیل معنایی واژهٔ حلم و مشتقات آن در قرآن کریم و نهج البلاغه بر اساس نظریه بافت»، **حسنا**، شماره ۲۹ و ۳۰: ۱۳۹-۱۶۵.

منقور، عبدالجليل، (۲۰۰۱)، **علم الدلالة «أصوله ومباحثه في التراث العربي»**، دمشق: اتّحاد الكتب العرب.

نامور فرگی، مجتبی و پهلوان‌نژاد، محمدرضا، (۱۳۹۰)، «بررسی حوزه‌های معنایی واژگان زبان فارسی و ارائه معیارهای جدید در تعیین حوزه‌های معنایی»، **مجله زبان شناسی و گویش‌های خراسان**، شماره٤: ۵۱-۷۰. DOI: https://doi.org/10.22067/lj.v3i4.18455

یول، جورج، (۱۳۷٤)، **نگاهی به زبان (یک بررسی زبانشناختی)**؛ ترجمه‌ی نسیرن حیدری، تهران: سمت.

وظيفة النظرية السياقية والحقول الدلالية في تمثيل مفاهيم "في السوق القديم"

أميد جهان بخت ليلي*[1]

قهرمان فرشته پور[2]

الملخص

تعتبر نظرية السياق والحقول الدلالية من فروع علم الدلالة. إنّ الحقول الدلالية هي مجموعة من الكلمات المتقاربة معنىً في سياق النص مجتمعة تحت كلمة شاملة وبهذه الطريقة تنشئ شبكة من المعنى، ونظرية السياق تتمركز على تحول معنى الكلمات وكيفية استخدامها في المواقف المختلفة وولادة المعنى من خلال مجموعة متنوعة من التركيبات والتطبيقات. يمكن اعتبار هاتين النظريتين حلاً ملائماً لتحليل نوايا الأدباء. لذلك فقد سعى البحث الحالي بأسلوب وصفي ـ تحليلي إلى دراسة نظرة بدر شاكر السيّاب واكتشاف المفاهيم الكامنة في قصيدة "في السوق القديم". وتشير نتائج البحث إلى أنّ الحقول الدلالية قد صنّفت كلمات هذه القصيدة في أشكال هندسية دلالية مختلفة، وقد عبّرت هذه الفئات عن وجهة النظر الحنينية للشاعر مجتمعة ومرتبطة بعضها بالبعض، كما أوضحت نظرية السياق مظاهر أخرى لمشاعر الشاعر وأفكاره بناءً على السياقات اللغوية والعاطفية من خلال التحول وتعميم معاني الكلمات وفقاً للجو العاطفي لهذه القصيدة والحالات الداخلية للشاعر، كما أنها تثبت وتؤكد المفاهيم الحنينية المستنبطة عبر المجالات الدلالية. في الوقت نفسه، تمّ الحصولُ من خلال دراسة الوحدات المعجمية لكل من المفاهيم المستخرجة من الشعر مثل الاغتراب والحزن وكراهية التزاحم والارتباك وحبّ الوطن، على هذا المفهوم الشعري والجوهر الدلالي أن "الاغتراب يجعل الإنسان حزيناً ومشوشاً ومنعزلاً، وأنّ الطريق الوحيد للخلاص والحياة هو الحب".

الكلمات مفتاحية: علم الدلالة، الحقول الدلالية، السياق، قصيدة "في السوق القديم"، إيصال المعنى.

---

[1] أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها، بجامعة جيلان.

[2] خرّيج ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Intertextual study of the novel and film *Al-Lis wa al-Kilab*

Mahin Hajizadeh[1], Professor of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan
Abdolahad Gheibi, Professor of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan
Ali Mostafanejad, PhD student of Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azarbaijan

Received: 29-11-2021 Accepted: 10-11-2022

Introduction and methodology: The relationship between fiction and cinema has an important place in most books about cinema. Theoretical ideas, practical perspectives, and research in the field of convergence and divergence between these two categories have become the basis for many studies, and different opinions and arguments have emerged about that issue. In fact, today's literature, especially novels and short stories, has unwittingly embarked on a path that shows a tremendous desire to become a filmmaker, and the works created in the field of fiction are similar to those that are exemplary. We can clearly examine and determine the highlights in the field of cinema in some countries (Kheiri, 1989). Watching any image or set of images (fixed or moving) makes us think. This thought does not necessarily mean the interpretation of the image or images, but, since its source is the material existence of images, it is considered a moment from the horizon of its semantic implications (Ahmadi, 2018). It should be said that "thought is reconstructed visually" (ibid: 25). The interaction between the novel and the cinema is obvious, and each of them needs the other; the cinema uses a previously written narrative to open new horizons and can provide important services for fiction that is dusted off on library shelves and catered to a wide audience with diverse cultures. Adapting a novel to a movie is more like renovating a house that we have to demolish from the inside before turning it into a beautiful house again. This article presents an intertextual study of the film "Al-Lis wa al-Kilab" directed by Kamal Al-Sheikh adapted from the novel of the same name by Najib Mahfouz. The purpose is to study the transition of "Al-Lis wa al-Kalab" (1962) from one sign system to another sign system intertextually through interdisciplinary translation. There is also some light shed on how the text is represented in the multidisciplinary structure of cinema.
Results and discussion: Because literature and cinema are two languages, written and image, and considering that we live in an age where everyone wants to know a lot in the shortest possible time, watching a film made from a literary work may be something of value, rather than reading that work, but in a shorter time and more quickly (Kheiri, 1989). Moreover, cinema has an all-encompassing language with a universal aspect and provides the possibility of communication among the human beings of any culture and race and in any temporal and spatial situation (Ibid: 37). Even the simplest images are interpreted differently in different cultures. Reading a

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

picture is a thought-provoking phenomenon. The eye chooses what it wants to see. An image is considered mental or imaginative before it is read physically. We also read the film in this sense. The purpose of visual semiotics is to discover the rules of this reading (Ahmadi 1397). The connection between semiotics and translation is strengthened by Jacobsen's semiotic approach to translation. In the *Linguistic Aspects of Translation*, Jacobsen introduces three types of translation including linguistic translation, interlinguistic translation, and inter-sign translation. Given these views, it must be acknowledged that when we want to see a film adapted from a literary work, we should not consider that work as a model for judging the film; rather, we must consider it an independent and pristine work composed of pictorial elements, not literary ones. Indeed, it is an impression that the filmmaker takes from the text. The novels and films seem to be a collection of ideas that the reader and the viewer cannot judge. For example, Najib Mahfouz has not declare through the elements of the novel who is guilty and who is the victim, but he has tried to suffice with a window through which decisions can be made about the character of Noor, who attempts to justify his deviation by claiming to have fallen victim to the society.

Conclusion: What was discussed was an intertextual study of the similarities and differences between the novel and the film Al-Lis wa al-Kilab based on the inter-sign translation between the language systems of the novel and cinema. Transferring the novel from its written text to a visual text means moving away from the rules and some of its characteristics and pouring it into another artistic form. A close reading of Najib Mahfouz's novel, written after the 1952 Egyptian revolution, shows that he used this experience to criticize the political and social situation of his time. Novel art techniques are very similar to cinematic technology and differ in the way they are presented. The novel is in the word, and the cinema is done with the camera. The novel *Thieves and Dogs* is similar to a movie in its dramatic composition. It is about a hero who tries to change his destiny in a tragic struggle. However, as observed in the present study, this film does not present the novel as it is; it has changed some of the layouts by using flashbacks as well as removing and repeating some of the characters. In these two visual and written works, an attempt was made to study the representation of the text of the novel in the sign system of cinema and to provide a reading of the content of the two works and the symbols of apple, music, tableau, Sheikh Junaidi and woman as the most important conceptual signs of the two texts.

Keywords: Intertextual study, Interdisciplinary genre, Novel, Film, *Al Lis wa al-kilab*

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

مطالعه‌ی بینامتنی رمان و فیلم «اللص و الکلاب»

مهین حاجی زاده[۱] استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
عبدالاحد غیبی، استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
علی مصطفی نژاد، دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عرب دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۹

چکیده

زبان یکی از نظام‌های نشانه‌ای است که از طریق ارتباط بینامتنی و بینانشانه‌ای با نظام‌های نشانه‌ای دیگر از جمله سینما در تعامل قرار دارد. نحوه‌ی ارتباط بینامتنی و بینانشانه‌ای نظام زبان با نظام سینما در این‌پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ بدین‌ترتیب که متن زبانی با متن سینمایی مقایسه‌شده و مشترکات بینامتنی این دو متن نوشتاری و دیداری نشان داده می‌شود. پیکره‌ی اصلی پژوهش، فیلم سینمایی «اللص و الکلاب» است که براساس رمانی از نجیب محفوظ با همین نام ساخته شده است. چند سکانس از فیلم مذکور، انتخاب‌شده که با متن رمان مورد مقایسه قرار می‌گیرد تا نحوه‌ی بازنمایی محتوای رمان در قالب فیلم و بسامد تکرار و آفرینش و حذف را در هر سکانس از اثر اقتباسی نشان دهد. در این راستا تفاوت‌های نظام نشانه‌ای سینما و رمان مشخص و از ورای آن، فرایندهای ترجمه‌ی بینانشانه‌ای فیلم و رمان، مشترکات بینامتنی آن‌ها و تفاوت روایت‌گری رمان و فیلم با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، نشان‌داده خواهد شد. با مقایسه‌ی این دو اثر چنین بر می‌آید که روایت داستان در فیلم به همان شکلی که در رمان آمده، نیست و برخی تغییرات، حذف و تکرار در فیلم اعمال شده است. از آنجا که ترجمه‌ی بینانشانه‌ای بوده و نه بینا زبانی، تغییرات چشمگیر و یا سانسور دیده نمی‌شود و کارگردان سعی کرده غیر از چند مورد، متن را به همان شکل بازتاب دهد.

کلید واژه‌ها: بینامتنی، بینانشانه‌ای، رمان، فیلم، اللص والکلاب.

[۱] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: hajizadeh@azaruniv.ac.ir

مقدمه

رابطه‌ی ادبیات داستانی با سینما در اکثر کتاب‌هایی که درباره‌ی سینما نوشته شده، جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است. ایده‌های نظری ،دیدگاه‌های عملی و تحقیقات در زمینه‌های همگرایی و واگرایی بین این دو مقوله، زمینه‌ای برای بسیاری از تحقیقات و مطالعات‌شده و به‌عنوان کانونی که پیرامون آن نظرات مختلف و استدلال‌های متناقض به وجود آمده است، قلمداد می‌شود.

در حقیقت ادبیات امروز و به‌ویژه رمان و داستان کوتاه، بی آنکه خود بخواهد، قدم در راهی گذاشته که تمایل فوق‌العاده‌ای برای تبدیل به فیلم‌شدن از خود نشان می‌دهد و آثار خلق‌شده در پهنه‌ی ادبیات داستانی، مشابه آن قبیل از آثاری است که نمونه‌های بارزش را می‌توان در عرصه‌ی سینمای بعضی از کشورها بررسی و معین کرد (خیری، ١٣٦٨: ٦٢). تماشای هر تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر (ثابت یا متحرک) مخاطب را به فکر فرو می‌برد. این فکر لزوماً به‌معنای تأاویل تصویر یا تصاویر نیست؛ اما از آنجا که سرچشمه‌اش، وجود مادی تصاویر است، لحظه‌ای از افق دلالت‌های معنایی آن به شمار می‌آید (احمدی ١٣٩٧: ٢٤). باید گفت «اندیشه به گونه‌ای تصویری باز ساخته می‌شود» (همان: ٢٥).

تعامل بین رمان و سینما موضوع واضحی است؛ تاحدی که هرکدام از آن‌ها به دیگری احتیاج دارد. سینما از روایت مسبوق به خودش بهره می‌برد و افق‌های جدیدی را می‌گشاید و می‌تواند خدمات مهمی را برای آثار داستانی که در قفسه‌های کتابخانه‌ها غبار گرفته، ارائه‌دهد و به مخاطبان گسترده با فرهنگ‌های متنوع تقدیم نماید. تطبیق یک رمان با یک فیلم، بیشتر شبیه به نوسازی یک خانه می‌باشد که طی آن فرد مجبور است قبل از این‌که دوباره آن را به خانه‌ای زیبا تبدیل کند، آن را از درون ویران نماید.

در این مقاله به مطالعه‌ی بینامتنی و اقتباس فیلم «اللص و الکلاب» به کارگردانی «کمال الشیخ» از رمانی با همین نام از «نجیب محفوظ» پرداخته شده است. هدف مقاله حاضر این است که با مطالعه‌ی بینامتنی و با توسل به ترجمه‌ی بینانشانه‌ای، گذر فیلم «اللص والکلاب» (١٩٦٢) از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر را بررسی کند و نحوه‌ی بازنمایی آن را در ساختار چندنشانه‌ای سینما مورد مطالعه قرار دهد. پژوهش حاضر ضمن بررسی رمان و فیلم، درصدد پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

١. رمان اللص و الکلاب چگونه در ساختار چندرسانه‌ای سینما بازنمایی شده است؟

٢. نحوه‌ی بهره‌برداری فیلم از پیش‌متن خود یعنی رمان به چه شکلی است و تا چه حد به آن وفادار بوده است؟

۳. چه تفاوت‌هایی در نحوه‌ی روایت و بازنمایی نظام نشانه‌ای سینما با ادبیات در این اثر به‌چشم می‌خورد؟

پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون پژوهش‌های بسیاری درخصوص رمان اللص و الکلاب انجام شده که به‌عنوان نمونه به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود:

فاطمه جمشیدی و وصال میمندی در مقاله‌ی «نقدی بر رمان «اللص والکلاب» اثر نجیب محفوظ از منظر فن توصیف» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی ۳: ۱۳۹۱) این موضوع را مورد بررسی قرار داده‌اند که محفوظ با به‌کارگیری فن توصیف و شیوه‌ها و ابزارهای گوناگون آن، چگونه با انتقال عواطف و حالات درونی شخصیت‌های رمان به خواننده، او را به‌خوبی در جریان حوادث رمان قرارداده و تصویر بسیار ملموسی از فضای رمان ارائه کرده است.

احمد حیدری و همکاران نیز در مقاله‌ای با عنوان «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان اللّصّ والکلاب نجیب محفوظ؛ مقایسه‌ی دو ترجمه با تکیه بر چارچوب نظری نیومارک» (پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۸: ۱۳۹۲) با تکیه بر چارچوب نظری نیومارک سعی کرده‌اند به بررسی و نقد شیوه‌ی ترجمه‌ی مفاهیم فرهنگی موجود در رمان «اللّصّ والکلاب» توسّط دو مترجم ایرانی بپردازند و به این نتیجه رسیده‌اند که نوعی پیچیدگی و کاستی در ترجمه‌ی عناصر فرهنگی دیده می شود و از روش تلفیقی به‌عنوان یکی از روش‌های موفّق ترجمه‌ی عناصر فرهنگی، کمتر استفاده شده است.

علاوه بر این پژوهش‌هایی نیز در خصوص ترجمه‌ی بینانشانه‌ای، اقتباس و روابط بینامتنی صورت گرفته، که از آن جمله می‌توان به این‌موارد اشاره کرد:

فرزان سجودی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و نقد ترجمه‌ی بین‌زبانی و ترجمه‌ی بین‌نشانه‌ای «مرگ دستفروش» از دیدگاه نشانه‌شناسی انتقادی» (جستارهای زبانی، ۱۳۹۰:شماره ٤)، به بررسی و نقد نمایشنامه‌ی مرگ فروشنده، ترجمه‌ی بین زبانی آن به فارسی و ترجمه‌ی بین فرهنگی- بین نشانه‌ای آن به یک تله‌تئاتر ایرانی پرداختند.

علی رضا انوشیروانی و ونوس ترابی نیز در مقاله‌ی «مطالعه‌ی بینامتنی شعر «سفر مِجای» و فیلم سینمایی کتاب ایلای از دُژستان آرماگدون به آرمان‌شهر تجلی» (همایش ملی نقد ادبی، شماره۲: ۱۳۹۱)، شباهت و تفاوت‌های بینامتنی دو اثر را به‌خوبی نشان داده‌اند.

با وجود پژوهش‌های ذکرشده، اما تاکنون در زمینه‌ی مطالعه‌ی روابط بینامتنی رمان و فیلم «اللص والکلاب»، پژوهشی صورت نگرفته است.

اقتباس، ادبیات و سینما

در دنیای سینما، اقتباس از نمایشنامه‌های درخشان ادبی همواره مرسوم بوده است. این دسته از فیلم‌ها همواره آثار مورد استقبالی نیز بوده‌اند و شاید مهم‌ترین دلیل موفقیت این‌گونه آثار نیز حفظ‌شدن رابطه‌ی وفادارانه‌ی آن‌ها به متن اولیه باشد. با این اوصاف، این‌مسأله، یعنی نحوه‌ی ارتباط فیلم اقتباسی با پیش‌متن خود، موضوعی بسیار با اهمیت است؛ اما متأسفانه بررسی این رابطه و نقش آن در موفقیت فیلم، آن‌طور که باید و شاید مورد توجه قرارنگرفته و همواره صرفاً به میزان موفقیت این آثار، درخشان‌بودن آن‌ها در عرصه سینما و توصیف آن‌ها پرداخته شده است. بنابراین به گفته‌ی رولان بارت «هر متنی بینامتن است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۳).

رمان «اللص والکلاب» محفوظ نیز نمونه‌ای از این رمان‌های اقتباسی است. «اقتباس برای فیلمنامه عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آنها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳٦۸: ۱۸). از آن‌جایی که ادبیات و سینما دو زبان هستند و مشخصه ادبیات «نوشته» است و مشخصه سینما «تصویر»، و از آن‌جایی که در عصرِ حاضر، افراد می‌خواهند در کوتاه‌ترین زمان ممکن، بسیاری از مطالب را بدانند و به راحتی نیز یاد بگیرند، در چنین شرایطی دیدن فیلمی که از روی یک اثر ادبی تهیه شده، شاید چیزی باشد هم‌ارزش با خواندن آن‌اثر، منتها در زمانی کوتاه‌تر و با سرعتی بیشتر (همان: ۳۷). از سوی دیگر زبان سینما زبانی فراگیر است که جنبه‌ی جهانی دارد و امکان ارتباط در میان انسان‌ها از هر فرهنگ و نژادی و در هر موقعیت زمانی و مکانی را فراهم می‌سازد (همان).

از طرفی سینما اساساً پدیده‌ای سیاسی است. برخی از سینماها هدف سیاسی ویژه‌ای دارند؛ ممکن است برای تغییردادن افکار و اذهان مردم درباره موضوعات سیاسی باشد، یا این‌که در پی حمایت از یک شخص یا یک اندیشه؛ و می‌کوشد به هر ترتیبی شده، هدف خود را پیش براند و داخلِ عمل شود. سینما در عصر شکوفایی سرمایه‌داری زاده شد و برای ادامه موجودیتش متکی بر ایدئولوژی است (مک بین، ۱۳۵۸: ٦). با این ترتیب فیلم، نه فقط کالای مصرفی شد؛ بلکه به‌صورت کالایی درآمد که به‌دلیل طبیعت ویژه‌ی خود، حاوی پیامی بود که در آن‌پیام به مردم نشان دادند که چگونه می‌توانند عمل کنند، لباس بپوشند، صحبت کنند، عشق بورزند یا جنگ بر پا کنند و از همه مهم‌تر، چگونه فکر کنند (همان).

رمان نو و سینمای وابسته‌ی به آن، اندیشه‌ای نو نسبت به واقعیت و اثر ارائه می‌دهد و پرسش‌هایی تازه و هوشمندانه را به چالش می‌کشد. آیا اینکه رمان نو در مجموع جنبشی موفق از آب در آمده یا خیر، جای گفتگو دارد. اما بی‌تردید رمان نو در عرصه‌ی تجربیات هنری، گامی به جلو بوده‌است (همان).

نشانه و ترجمه‌ی بینانشانه‌ای

در سال‌های اخیر علاقه‌ی فراوانی به نشانه‌شناسی سینما پدیدار شده است. این علاقه به نحو فزاینده‌ای آشکار گشته که نظریه‌های سنتی زبان سینما و دستور زبان سینما، که خود به خود در طول سال‌ها پرورش یافته‌اند، نیازمند بررسی مجدد و ربط‌دادن با اصول پاگرفته زبان‌شناسی‌اند. اگر بنا باشد از مفهوم زبان استفاده گردد، باید آن را با دید علمی به کار گرفت؛ نه صرفاً به مثابه استعاره‌ای به دور از دقت، هرچند القا کننده. مباحثاتی که در فرانسه و ایتالیا، درباره‌ی آثار رولان بارت[۱]، کریستیان متس[۲]، پیر پائولو پازولینی[۳] و اومبرتو اکو[۴]، در گرفته، در این مسیر پیش می‌رود (وولن، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

ارتباط میان نشانه‌شناسی و ترجمه، با نگرش نشانه‌شناختی یاکوبسن به ترجمه قوت می‌گیرد. یاکوبسن در مقاله‌ی «وجوه زبان‌شناختی ترجمه»، سه‌نوع ترجمه را معرفی می‌کند که عبارتند از: ترجمه‌ی در زبانی، بین زبانی و بین نشانه‌ای. در ترجمه‌ی در زبانی، نشانه‌های زبانی یک زبان خاص به نشانه‌های زبانی دیگر همان‌زبان تبدیل می‌شوند. براین اساس، تعریف مفاهیم و ارائه‌ی معانی واژگان و اصطلاحات موجود در یک زبان، از طریق همان‌زبان در زمره‌ی ترجمه‌ی در زبانی قرار می‌گیرد. در ترجمه‌ی بین‌زبانی نیز همانند ترجمه‌ی در زبانی، گروهی از نشانه‌های زبانی به‌نشانه‌های زبانی دیگری تبدیل می‌شود؛ با این‌تفاوت که در ترجمه‌ی بین‌زبانی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، تبدیل این نشانه‌های زبانی، نه درون یک زبان، بلکه میان دو زبان کاملاً متفاوت صورت می‌پذیرد. فرهنگ‌های لغت و واژه‌نامه‌های دو زبانه، نمونه‌ای از ترجمه‌ی بین‌زبانی هستند. نوع سوم ترجمه‌ی پیشنهادی یاکوبسن که به ترجمه بین‌نشانه‌ای معروف است، در حقیقت تفسیر نشانه‌های زبانی به کمک نشانه‌های غیرزبانی است. استفاده از علائم و نشانه‌های مورد استفاده در مکان‌های عمومی، فرمول‌های ریاضی، فیزیک و مواردی از این دست، نمونه‌ای از این‌نوع ترجمه به شمار می‌آیند (ر.ک: حقانی، ۱۳۸٦: ۵۷-۵٦).

با توجه به همین نظرات، باید اذعان کرد که وقتی فیلم اقتباس‌شده از یک اثر ادبی مشاهده می‌شود، آن اثر را نباید به‌عنوان الگویی برای قضاوت فیلم در نظر گرفت؛ بلکه باید آن را اثری مستقل

و بکر به حساب آورد که از عناصر تصویری تشکیل‌شده، نه ادبی و برداشتی‌بوده که فیلم‌ساز از آن اخذ نموده است.

در این‌قسمت برای تطبیق نظام نشانه‌ای ادبیات و سینما و زبان راوی در آن دو، نمونه‌هایی از رمان و فیلم «اللص و الکلاب» بررسی می‌شود:

فلاش‌بک

فلاش‌بک اصطلاح سینمایی می‌باشد، ولی چیزی که روشن است، قبل از اختراع سینما در بسیاری از آثار داستانی که در یک‌لحظه به اتفاقاتی در گذشته بر می‌گشت، استفاده می‌شده است. محفوظ هم در «اللص والکلاب» در روایت خود از این روش استفاده نموده و آن را در مونولوگی که سعید می‌گوید، قرار داده است. رمان از لحظه خروج سعید از زندان شروع می‌شود؛ اما به‌نظر می‌رسد خواننده علت بخش بزرگی از اتفاقات را نمی‌داند. در نتیجه این فلاش‌بک از طریق مونولوگ، وسیله-ای است که محفوظ از طریق آن، مشکل را برای خواننده شرح می‌دهد. فلاش‌بکی که نویسنده برای دیدار سعید با نبویة و ازدواج آن‌دو ارائه می‌کند، بدین صورت است:

«وَالبَقال يَقعُ دُكانُه أمامَ بَيت الطلبةِ و تجيءُ نبَويةُ حاملةَ السلطانية لِتشتري ما تَشاء في ثيابٍ مهندمة بَل تُعد زينةً وسط أمثالِها مِن الخادماتِ لِذلكَ عُرفت بِخادمة الست التُركية نِسبةً إلى التركية، عَجوزٌ كانَت تُقيم بِمفردِها في بيتٍ مُحاط بِحديقةٍ كبيرةٍ في آخرِ الطريق و كانَت غنيةٌ وَمتكبرةٌ وَتفرض عَلى كُل مَن يمت إليها بِسب أن يكونَ جَميلاً وَأنيقاً وَنظيفاً فتبدَت نبوية دائماً مُمشطةَ الشعر منسابةَ الضفيرة حَتى العَجز منتعلة شَبشباً يطوقُ جِلبابها حَيوية جَسد ثائر ...»[۵] (محفوظ، ۱۹۷۳: ۹۸ و ۹۹) و بعد از این‌که او را می‌بیند، از او تقاضای ازدواج می‌کند: «فقلتُ لَها لِنتزوج لِنتزوج على سنّةِ الله ورَسولِه وَأنتمُا تَقفان عِند مُشرف الجامعة التي لَم تَدخلها ظلماً وَدخلها كثيرٌ مِن الأغبياء وَلَم يكُن في الطريق ضوءٌ و لا فِي السماء إلا هلالٌ غليظٌ استقرَ فوقَ الأفقِ وابتهَجت ونَظرت إلى الأرض حتى لَمع جَبينها الضيق تَحت شعاع الهِلال»[۶](همان: ۱۰۳)

این فلاش‌بک در رمان، مطابق فلاش‌بک در فیلم است؛ با این‌تفاوت که کارگردان تشخیص‌داده که آن را از داخل زندان و در خلال گفتگوی سعید و هم‌بندِ او شروع کند؛ نه مثل رمان که در خلال مونولوگ آمده است. فلاش‌بک در فیلم از دقیقه‌ی بیستم و با دیدار سعید با نبویة و با دوست قدیمی‌اش «رئوف علوان» شروع می‌شود، تا اتفاقاتی که بعد از آزادی از زندان رخ خواهد داد را به‌سادگی و وضوح توضیح دهد. در حالی که محفوظ گاهی نوعی از تعقید و پیچیدگی را به‌کار می‌گیرد تا سعید را در جایگاه راوی قرار دهد و با خواننده در مورد خودش و ماجراهایش سخن بگوید. گاهی نیز خود نویسنده در نقش راوی قرار می‌گیرد و خواننده را از سعید و کاراکترهای دیگر آگاه می‌کند. به عنوان مثال:

«وَعليش سدرة مِن سُروره بدا كأنّه صاحبَ الفرح وَلعَب دورُ الصّديقِ الأمين وَلكن لَم يكن صديقاً عَلى الاطلاق وَأعجبُ شيءٍ أني خُدعتُ به وأنا الذكيُ الذي يَخافه الجنُ الأحمر»[۷] (همان: ۱۰٤).

سپس محفوظ بر می‌گردد و می‌گوید: «واختلسَ النومَ سعيد مهران وحَلم بعضَ الوقت ولَم يَدرك أنه كانَ يَحلم إلا عندَ يَقظته»[۸] (همان: ۱۰۵).

زبان

زبان آثار داستانی به‌عنوان ظرفی است که همه چیز درون آن قرار می‌گیرد. هرچند بین زبان توصیف و گفتگو بین شخصیت‌ها تفاوت باشد، اما زبان راوی، زبان قدرتمندی است که بسیاری از واژگان فصیح را در بر دارد و این نشان‌گر انتخاب آگاهانه‌ی او است. شخصیت‌ها در جایگاه طبقاتی، فکری، سنی، تحصیلی و شغلی مختلف، به‌وسیله‌ی زبان برگزیده‌ی نویسنده خلق می‌شوند و نویسنده باید زبانی را برگزیند که صرفاً متعلق به دایره یواژگان فصیح و ادیبانه نباشد:

«... وعَجب تَحت أنفاسِ الفجرِ الرطيبة كيفَ أنه لَمْيَنتبه إلى هوية الحجرةِ التي ضَبط فيها وَأنه لَم يَكد يَرى مِنها إلا بابَها المُزخرف وَأرضَها الشمعية. وَاستسلَم لِرحمةِ الفجر الندية متعزياً إلى حينَ عَن كل شَيءٍ حَتى عَن ضِياع الوَرقتين، ثُم رَفع رأسَه إلى السَماء فهاله لَمعانَ النجوم المتالقِ في هذهِ الساعة مِن الفجر...»[۹] (محفوظ، ۱۹۷۳: ٥٦).

یا اینکه در بخش‌هایی از رمان، جملاتی مشاهده می‌شود که شبیه زبان عامیانه و لهجه‌ی مصری است. مانند: «... وعِند أذانِ الفجر سَمع البابَ وهُو يفتح ... وبَدت مَبسوطةً شوَية ...»[۱۰] (همان: ۱۲۵).

از آنجا که رمان «اللص والكلاب» یکی از رمان‌های فلسفی محفوظ است، برای بسیاری از ایده‌ها باید اصطلاحات مترادفی بیاورد و این اصطلاحات تمامِ زبان نیستند؛ بلکه کلماتی هستند که مفهوم، فرهنگ، سطح و مذهب شخصیت‌های رمان را بیان می‌کنند مانند:

«الطالبُ الثائر، الثورةُ فی شکل طالبٍ وصَوتُك القوَيّ يتَرامى عِند قدمَي أبي في حوش العمارة قوة توقِظ النَفس عَن طَريقِ الأذن ...»[۱۱] (همان: ۱۲٤).

یا مانند:

«وكانَ الزمانُ مِمن يَستمعون لَك الشعب، السرقةُ النار المُقدسة، الثَروة، الجَوع، العَدالة. ويومَ اعتقَلت ارتفَعت في نَظري إلى السماء وَارتفَعت أكثرَ يومٍ حَميتَنى عِند أول سرقةٍ. وَيومَ رد حَديثك عَن السرقة إلى كرامتي. وَيومَ قلتَ لي في حزنٍ: سَرقات فَردية لا قيمةَ لها، لابُد لَها مِن تنظيم»[۱۲] (همان: ۱۲٤).

اما زبان در فیلم، صدای گفتاری است که شنیده می‌شود و به طور کلی در سینما سه نوع است: الف: گفتگو: که بین دو یا چند نفر است. ب: مونولوگ: مکالمه‌ی شخص با خودش، اشیاء یا حیوانات بی‌جان و ج: تعلیق: که توضیح و تفسیر و حاشیه است و معمولاً در فیلم‌های مستند مشاهده می‌شود و برای توضیح آن چیزی می‌آید که تصویر تنها از توضیح آن ناتوان است. گفتگو و مونولوگ با توجه به توضیحات زیر در فیلم ظاهر می‌شود:

گفتگو

اولین چیزی که در فیلم جلب توجه می‌کند، نمایش آن با لهجه‌ی مصری است، که در بیشتر صحنه‌ها محتوا و مضمون گفتگو را در رمان حفظ می‌کند:

«فَمضى نَحوه مُسرعاً وَتَحسسه مُفتشاً عَمّا يريب في صَدره أو جُيوبه، فَعَل ذلك بِمهارةٍ وَخفة وَدربة وَهو يَقول: - اسكُت يا بنَ الثَعلب، ماذا تُريد/ - جئتُ لِلتفاهم على مُستقبل ابنَتي../ - أنتَ تَعرف التفاهم/ - نَعم مِن أجل ابنَتي/ - عندك المَحكمة/ - سألجأ إليها عِند اليأس»[۱۳] (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱۲).

این گفتگو با آن صحنه‌ی فیلم مطابقت دارد که سعید مهران وارد محله‌اش می‌شود، بعضی از آشنایان را می‌بیند و بعد از آن با سرگرد حسب‌الله ملاقات می‌کند:

«- أهلاً بِالشاويش حَسب الله/ - إيه اللّي جابِك يا سعيد؟/ - جاي أتفاهم/ - إنتَ تَعرف تَتفاهم/ - أعرف ما دامَ عَشان خاطر بِنتي/ - عندك المَحكمة/ - أنا أقول بِردو ما فيش أحسن مِن المعروف»[١٤] (الشيخ: ١٩٦٢).

علی‌رغم اینکه در بیشتر مواقع تبدیل گفتگو از زبان فصیح به لهجه‌ی مصری، مطابق با مضمون گفتگوی اصلی است؛ با این‌حال، بسیاری از مکالمات درون فیلم باید متفاوت از آنچه در رمان ذکر شد، ایجاد و ارائه می‌شدند. در واقع سعید بخشی از گذشته‌ی خود را با مونولوگ بیان کرد و تقریباً خلاصه‌ای از آن‌چه اتفاق افتاده را ارائه داد:

«غيرَ أنَك في غُضون شَهر المَرض سَرقتَ لِأول مَرةٍ، سَرقتَ طالباً ريفياً مِن نُزلاءِ عِمارة الطَلبة واتَهَمك الطالبُ دونَ تحقيقٍ وَانهالَ عليك ضرباً حَتى جَاء رَئوف عَلوان فَخلَصكَ مِن قَبضته، وسَوى المسألةَ بِلا مُضاعفات.كنتَ إنساناً حقاً يا رَءوف وَفضلاً عَن ذلك كنتَ أستاذى أيضا. وَحينَ خَلا إليكَ قال لكَ بِهدوءٍ: «لاتخَف، الحقُ أني أعتبرُ هذه السرقةَ عملاً مشروعاً» وَلكنَه استدركَ محذراً: «وَلكنَكَ سَتجدُ البوليسُ لَك بِالمرصاد». وَقالَ لكَ أيضاً ساخراً: «ولَّن يتَسامح القاضى معكَ مَهما تَكن بَواعثك مقنعةً فهُو أيضاً يُدافع عَن نَفسه ...».[١٥](محفوظ، ١٩٧٣: ١١٤).

در حالی‌که فیلم، آن را تغییرداده و این مونولوگ داخلی تبدیل به یک صحنه در فیلم بین گروه دانشجویی، سعید و رئوف شد:

« ـ من می‌تونم چه‌جوری بیارم/ - سعید: افندی/ ـ سعید بیار، بهتره برات/ - سعید: ساعت؟/ ـ همون ساعتی رو خدا کاری می‌کنم زندونی بشی/ اونو از دستش در بیا اینجا، ساعت رو در ساعت؟، کدوم دزدیدی، و گرنه به سعید: چی میگی تو، من ساعتی نبردم، و منم دزد نیستم/ ـ تو خیلی هم دزدی، هیچ‌کس در نبود ما وارد اتاقامون نمیشه، و تو کلید دومی هم دسته/ سعید: آره، وارد می‌شم که تمیزشون کنم/ ـ یعنی اونا رو از ساعت‌ها تمیز کنی ای دزد؟!/ سعید: عه/ ـ ساعت اینهاشه، تو اتاقش بود/ ـ ای دزد نمک به حروم/ سعید: نزن...رؤوف: سمیر آقا، زشته، آهای چکار می‌کنین؟ چی شده؟/ ـ ببین آقا رؤوف.. بفرما ببین این چکارکرده؛ همونی که همیشه ضمانتشو می‌کنی، تو روز روشن دزدی کرده، باید پلیس خبر کنم/

رؤوف: خیلی خب، حالا اجازه میدی من دخالت کنم؟!/ ـ من اصلا نمی‌ذارم این قصر در بره»

رؤوف: اینا که مغزشون هنوز کوچیکه، واقعیت زندگی رو هنوز نشناختن/ سعید: اما من می‌بایست، می‌خواستم که روسفیدت کنم/ رؤوف: تو الان فکر می‌کنی من ازت ناراحتم؟! اصلا.... تو چرا این کارو انجام دادی؟/ ـ نیاز داشتم، چول پول لازم دارم رؤوف آقا/ رؤوف: خب اینم عذر تو هست، من الان این کارتو مثل یه پروژه (پرونده) در نظر می‌گیرم، که هر روز همه‌جا اتفاق میفته، بعضیا یه کوه پول رو هم ریخته دارن، و بعضیا هم تو فقر زندگی می‌کنن، منم مثل تو محرومم سعید» (الشیخ: ۱۹٦۲).

با وجود این‌که این گفتگو، به منظور تأکید بر حفظ مضمون مطالب رمان آمده، اما خصوصیت دیگری فیلم و رمان را متمایز می‌کند و سبک گفتگوی آن‌ها را منطبق می‌کند. با توجه به این‌که تلاش در گفتگوی داخل فیلم به انتقال از زبان فصیح به لهجه اختصاص دارد، ولی از آن فراتر نرفته، سبک رمان را حفظ کرده و سایه‌ی محفوظ در آن به‌وضوح دیده می‌شود.

مونولوگ

مونولوگ در رمان کاملاً مشهود است؛ زیرا بسیاری از اتفاقات، به‌وسیله‌ی ضمیر متکلمی است که سعید روایت می‌کند. شاید مهم‌ترین مونولوگ رمان این باشد که محفوظ از طریق سعید به مخاطب می‌گوید که چگونه همسرش و علیش به او خیانت کردند؛ به نظر می‌رسد هر مونولوگ احساس خیانت، همراه با خشم و حس انتقام زیادی به اکثر سخنان سعید می‌بخشد. محفوظ این گفتگوهای درونی قهرمان رمان را وسیله‌ای برای بیان احساس او قرار داده و این‌که چه کاری انجام خواهد داد. بالطبع صحنه‌ای که سعید مقابل قضات دادگاه ایستاده و از خودش دفاع می‌کند، بیشترین مطابقت را با مفهوم این مونولوگ دارد:

«وحِملق فِي الظلامِ قائلا:- لستُ كَغيري مِمن وَقفوا قَبلي في هذا القَفص، اذ يَجب أن يكونَ لِلثقافة عِندكم اعتبارٌ خاصٌ، وَالواقع أنّه لا فَرقَ بَيني وَبيَنكم إلا أني داخلُ القفص وَأنتُم خارجُه وَهو فرقٌ عرَضي لا أهميةَ لَه البتة، أما المُضحك حقاً فهُو أن أستاذي الخَطير ليسَ إلا وغداً خائناً؛ وَيَحق لكَم العَجب وَلكن يَحدث أن يكونَ السلكُ الموصل لِلكهرباء قذراً ملطخاً بِافرازات الذباب... - إن مَن يَقتُلني إنما يَقتل المَلايين، أنا الحَلم وَالأمل وَفدية الجبناء وَأنا المثل وَالعزاء وَالدمع الذي بِفضح

صاحبه، وَالقولُ بِأنني مجنونٌ يَنبغي أن يَشملَ كافةَ العاطفين فادرسُوا أسبابَ هذه الظاهرة الجنونية وحَكموا بِما شِئتم..»[۱۶] (محفوظ، ۱۹۷۳: ۱٤۸).

بنابراین خواننده با خیال خودش در رمان، هنگامی که محتوای رمان را تخیل و تجسم می‌کند، در ذهن و خیال قهرمان، نقش قربانی را در مقابل دادگاه بازی می‌کند. پس معنای مونولوگ در رمان محقق می‌شود، از این جهت که محفوظ به توصیف تخیلات سعید نپرداخته است. در سوی دیگر کارگردان، دفاعیه‌ی سعید را که در یک میز با یک بطری شراب خالی نشسته بود، به تصویر می‌کشد. سپس او بلندشده و به سمت پنجره می‌رود، آن را بازکرده و مقابل نرده‌های آن می‌ایستد. بعد، در یک تصویر از بیرون، پنجره به‌تصویر کشیده می‌شود و سعید که بازوی خود را از داخل به آن تکیه می‌دهد، تا صداهای انسان را همراه صدای چکش قاضی شنیده شود. سپس سعید در یک تصویر بزرگ پشت پنجره قرار دارد که بازوی خود را به شکلی شبیه قرار دادن دست روی قفس اتهام می‌گذارد. بعد تصویر دوری از سه نفر ارائه می‌گردد که مستشار هستند و دوربین به چهره آن‌ها نزدیک نمی‌شود. یکی از آن‌ها می‌گوید: «سعید تو متهم به قتل عمد هستی.. حرفی داری که بزنی.. » (الشیخ: ۱۹٦۲). سعید با تصویر بزرگی در پشت میله‌ها جواب می‌دهد، بدون اینکه لب‌های خود را با صدای ضبط‌شده حرکت دهد: «مستشاران محترم می‌خواهم از خودم دفاع کنم ...» (همان).

این صحنه که محفوظ آن را به‌شکل مونولوگ اراده کرده، کارگردان فیلم، به‌سبک خودش ارائه داده است. در فیلم کمال الشیخ جمله‌ای را از خودش اضافه کرده که در متن اصلی وجود ندارد و آن همان جمله‌ای است که قاضی می‌گوید: «سعید مهران أنتَ مُتهمٌ بِالقتل مَع سَبق الإصرار... عاوِز تقول حاجة...»[۱۷].

گویا کارگردان از درک یا عدم درک مخاطبان نسبت به صحبت مستقیم سعید و دفاع از خودش، مطمئن نبوده یا این‌که این امر مخصوص محاکمه است؛ علی‌رغم وجود جمله «حضرات المستشارین» در رمان و فیلم که بر دفاعیه دلالت می‌کند و بیشتر از آن، تصویر مستشاران در فیلم است.

شخصیت‌ها

بعد از ساختن ابعاد آن در رمان توسط نویسنده، خواننده شخصیت‌ها را در خیال خودش مجسم می‌کند. اما در سینما همان شخصیت‌هایی که در رمان وجود دارند، به بازیگرانی تبدیل می‌شوند که کارگردان مطابق مناسب‌بودن آنها، برایشان نقش انتخاب می‌کند.

ارزیابی کلی از شخصیت، مهمترین مؤلفه در بررسی شخصیت‌ها است. عناصر دیگر فقط طبقه‌بندی اطلاعات موجود در رمان می‌باشند. سه بُعد شخصیتی: جسمی، روانی و اجتماعی، نقش اصلی را در تعیین شکل‌گیری شخصیت فرد خواهد داشت. از این زاویه، نویسنده شخصیت‌های خود را انتخاب می‌کند، می‌سازد و پیوند می‌دهد.

مهمترین شخصیت فیلم و رمان «اللص والکلاب» شخصیت سعید مهران است. محفوظ اسمی را انتخاب کرده که با واقعیت صاحب آن مغایرت دارد. این واقعیت که نویسنده، قهرمان خود را به یک دزد تغییر دهد تا خانه‌های ثروتمندان را مطابق با یک مفهوم ایدئولوژی و فلسفی که توسط دوست قدیمی خود رئوف علوان القا شده، غارت کند. با این‌حال، این‌اعتقاد از طریق رمان به‌طور طبیعی ظاهر می‌شود، زیرا سعید پیش از آن‌که به عقیده‌ی دوستش متقاعد شود، اقدام به دزدی کرده بود. این بدان معنی است که قابلیت دزدی وجود دارد. همچنان‌که به‌نظر می‌رسد که مفهوم دزد و سرقت از ثروتمندان، یک مفهوم کلاسیک و مستعمل است، در تاریخ عرب شاعران صعالیک وجود داشتند که با سرقتشان به فقرا کمک می‌کردند یا در غرب رابین هود بوده که از طریق دزدی، به فقرا کمک می‌کرد. اما نجیب محفوظ در رمان خود ذکر نکرده که سعید به کسی کمک نمی‌کند، مگر همسرش و یارانش که علاوه بر او عضو این باند بودند.

سعید در طول رمان و فیلم در حالی که از همه طرف توسط دشمنان احاطه شده، ظاهر می‌شود. در ابتدای رمان، پس از آزادی سعید از زندان و تلاش برای باز پس‌گیری دخترش، شخصیت حسب-الله ظاهر می‌شود که به‌نظر می‌رسد بدون توجیه نویسنده در کنار علیش است. واضح است که همه با علیش هستند، حتی اگر موضوع خیانت او برای همه ساکنان محله شناخته شده باشد؛ اما این-خیانت، به یک عمل مردانه تبدیل شده است که نشانگر یک دوستی قوی است. محفوظ از طریق علیش به ما می‌گوید که ازدواج او با همسر سعید ، تنها به‌عنوان راهی بود برای مراقبت از دخترش.

به همین ترتیب، محفوظ شخصیت سعید را طراحی کرده و سعی کرده دیدگاه خود را به‌عنوان نویسنده ارائه دهد. سعید جوانی فقیر است که برای اولین‌بار به‌خاطر مادر بیمار خود دزدی کرد. سپس با رئوف آشنا شد، که به نظر می‌رسد تأثیرگذاری او بر شخصیت سعید، از هرکس دیگری بیشتر است. سعید طوری تسلیم عقاید رئوف می‌شود، که به نظر می‌رسد نزدیک به ساده‌لوحی است؛ و

این سؤال را برای مخاطب تداعی می‌کند: آیا متقاعدشدن سعید با افکار رؤوف به خاطر ذات موافق دزدی او بود، یا به‌خاطر طرفداری علوان از او در ماجرای دزدی ساعت بود؟ در این صحنه از فیلم آمده:

«سعید من سرزنشت نمی‌کنم حتی اگه بیشتر از این کارو انجام دادی، چون این دنیایی که ما داریم، توش برابری وجود نداره، عدالت نداره، بعضیا تو نعمت زندگی می‌کنن، و بعضیا تو فلاکت/ - چه خوب می‌شد اگه یکی ثروتمند به‌دنیا میومد/ - تو فکر می‌کنی راه حل همینه؟ نه اصلاً، این خودخواهیه، اون وقت دردی که فقرا رو از بین می‌بره رو حس نمی‌کردی/ - بله، حق با تو هست، یه جوریه که انگار این حکایت راه حل نداره/ - راه حل تو همین کاری هست که تو انجام دادی، اونا نمی‌خوان که به حق ما اعتراف کنن، پس ما اونو می‌گیریم .../ - آقا رؤوف من میرم، تو پرده از جلو چشام برداشتی» (الشیخ: ۱۹۶۲).

این صحنه همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، توسط نجیب محفوظ در قالب فلاش‌بک ارائه شده‌است، اما کمال الشیخ، فلاش‌بک را به‌صورت گفتگوی شخصیت‌ها ساخته تا از طریق تصویر سینمایی، به درک بیننده نزدیک‌تر باشد. این صحنه شخصیت سعید را در دو اثر داستانی و سینمایی شکل می‌دهد. از این جهت که سعید توجیه یافت، مرجع و دوستی پیدا کرد که همگی در شخصیت رئوف نمایان بودند. راه دزدی سعید هم با این ایده که او شاگرد فرهیخته یک استاد فرهیخته بود، هموار شد و به‌نظر می‌رسد این مسیر، قوی‌ترین و آسان‌ترین راه بود. محفوظ سعی‌کرده شخصیت قهرمان را با بسیاری از تناقضات نمایان‌شده در دزدی ایدئولوژیک به رهبری رئوف و مقام دینی متبلور در شیخ جنیدي که نام یک شخصیت مذهبی عرفانی در تاریخ اسلامی را نیز تداعی می‌کند، در آمیزد. هم‌چنان‌که محفوظ، تصوف را به‌عنوان یک تیتر بزرگ برای کاهش تمام گرایش‌های دینی اسلامی‌اش برگزید.

محفوظ در متن رمان خود، دو جهت متناقض را انتخاب کرد؛ زیرا سعید با دو گرایش هدایت می‌شود و گرایش جنایی که دوستش برای او ترتیب داده بود، قوی‌تر از گرایش دینی به‌نظر می‌رسد که شیخ جنیدي آن را شکل داد و قادر نبود علی‌رغم تلاش‌های خود برای بازدارندگی سعید، قوی‌تر جلوه کند. مانند:

«وَرأى الشيخُ عَلى ضَوء المصباحِ مُترَبعاً في ركنِ المُصلّى غارقاً في نَجوى هامسةً فَذهب إلى جدارِ الحجرةِ حَيثُ ترَك كُتبَه وَجَلس في اعياء. وَاستمَرّ الشيخُ في نَجواه فَقال سَعيد:- مَساءالخير يا مَولاي.. فرَفع الشيخُ يَدَه إلى رأسِه رداً عَلى تَحيتِه دونَ أن يقطعَ نَجواه، فَقال سعيد: - مَولاي أنا جائعٌ .. فَخيل إليه أنه قَطع النَجوى ورَنا إليه مِن عَينين غائبَتين ثمّ أومَأ بِذَقنه إلى خوان قريبٍ فَرأى سعيدُ فوقَه تيناً وَخُبزاً فنَهضَ إليه دونَ تَردٍ ثُم التَهَمَه بِنهَم حَتى أتى عَليه وَوقَف يَنظر إلى الشَيخ بِعيَنين تَنطقان بِعَدمِ شَبعهِ فَسأله: - أليسَ معَك نُقود؟ - بَلى.. - اذهَب وَاشرِ شَيئاً تَأكُله. فعَادَ إلى مَجلسه صامتاً وجَعلَ الشيخُ يَتأمله ملياً، ثُم سَأله:- مَتى يا ترى سَتقر؟- ليسَ على سَطح هذه الأرض..»[١٨](محفوظ، ١٩٧٣: ١٦٢).

در این صحنه در فیلم، کارگردان سعی‌کرده بسیاری از جزئیات را تغییرداده و از آنها بکاهد و به این اکتفا کرده که سعید مهران دویده و مقابل شیخ می‌نشیند و خیلی خسته است و به جای جمله‌ی «أنا جائع»، جمله‌ی «يا مولاي أنا بِلجأ لك احَيني» را آورده است.

ممکن است این شبهه در رمان پیش بیاید که محفوظ نزدیک قهرمان بوده است و فقط آنچه را که چشمان او می‌بیند، می‌بیند و فقط آنچه را سعید می‌داند، می‌داند؛ و این روایت باعث ضعف دید راوی می‌شود. زیرا که بعد از اینکه سارق از محل اقامت خود خارج شد، مخاطب درباره‌ی رؤوف چیزی نمی‌داند و از این موضوع که نبویة و همسرش کجا فرار کردند، اطلاعی به‌دست نمی‌آورد. گویا محفوظ به خواننده می‌گوید که موضوع این رمان، نه رئوف علوان است و نه نبویة و نه نور؛ بلکه سعید است.

علی‌رغم مکان‌های زیادی که سعید در رمان و فیلم حضور دارد، محفوظ چهار مکان را مشخص‌کرده که در حرکات جسمی و روحی او برای قهرمان مهم بوده است. این مکان‌ها خانه‌ی نور که تبدیل به پناهگاه جدیدی گردید که وی در آن برنامه‌ریزی و نشست و برخاست می‌کند، قهوه-خانه، مکانی که وی با دوست خود طرازان کسی که توانست در یافتن سلاح به او کمک کند و چشمی باشد که دشمنان او را تحت نظر دارد، آشنا شد، خانه‌ی شیخ جنیدي، پناهگاه معنوی سعید پس از آزادی از زندان و آخرین جایی که او قبل از پایان به آنجا پناه برد و گورستانی که محفوظ از زبان قهرمان از آن یاد می‌کرد تا جایی‌که پایان سعید در آن بود، می‌باشد.

محفوظ در این رمان از شخصیت «نور» استفاده کرد تا در رمان، از آن به‌عنوان پشتیبانی برای شخصیت قهرمان استفاده کند. نجیب محفوظ با شروع با نام نور، سعی در ساختن آن به‌عنوان رمزی ظاهری برای قهرمان خود داشت. بنابراین سعید، کسی‌که ادعای پاکدامنی و وفاداری می‌کند، به یک خائن توطئه‌گر تبدیل شد؛ در حالی که «نور» که کل جامعه بر فاسق و بدکاره‌بودن او اتفاق نظر دارند؛ کسی است که در بین تمام مفسده‌هایش، امنیت، عشق، دلسوزی و وفاداری را پنهان کرده و با این شخصیت، می‌توان نتیجه گرفت که ظواهر فریبنده است و انسان، توده‌ای از دروغ است. از طرف دیگر، محفوظ می‌خواست که نور به‌عنوان رمزی برای معنای مستتر، کشورش مصر، باشد. وی در بسیاری از رمان‌های خود شخصیت زن را انتخاب می‌کند تا در ورای آن، رمزها و معانی خود را پنهان کند و شاید مشهورترین این شخصیت‌ها، «زنّوبه» در رمان «الثلاثیة» و «حمیدة» در «زقاق المدق» باشد.

تصاویر شخصیت‌های این فیلم تا حد زیادی از مفهوم اهمیت نشانه‌شناسی رها شده است، اما نشانه-هایی وجود دارد که دلالت مستقیم یا غیرمستقیم به معنای مورد نظر دارد از قبیل: کتاب، گورستان، شیخ جنیدي و صحنه‌ی خوردن سیب توسط سعید در صحنه‌ی دزدی از خانه که دلالتی برای یک‌معنا بود: نشانه و شبیه‌سازی سیب حضرت آدم که او را از بهشت بیرون انداخت.

تحلیل نشانه شناختی فیلم سینمایی به مطالعه‌ی عمیق ابعاد و ساختارهای داخلی آن، از حیث صدا و تصویر و حرکت می‌پردازد؛ زیرا ساختار فیلم یک ساختار پیچیده از رمزها و علائم است.

شخصیت‌ها در این فیلم بدون محدودیت ظاهر شدند؛ زیرا کل فیلم به رنگ سیاه و سفید است، که عدم ترجیح کارگردان در استفاده از دلالت‌های رمزی این دو رنگ را نشان می‌دهد. فیلم رنگی، سال‌ها قبل از آن در مصر ظاهرشد و اگرچه رنگ‌ها در فیلم «اللص والکلاب» اهمیت بالایی داشتند، کمال الشیخ به دنبال استفاده از آن‌ها نبود و صرفاً از دلالت وقایع در فیلمش راضی بود.. در نتیجه بسیاری از علائم نشانه‌شناختی در فیلم و از طریق شخصیت‌ها، نتیجه‌گیری شواهدی نیست که کارگردان قصد استفاده از آن را داشته باشد.

ارتباط‌های غیرکلامی شامل تمام جنبه‌های ارتباط به جز کلمات هستند (وود، ۱۳۷۹: ۲۸٤). شولمن در کتابش، بحث ارتباط غیرکلامی را از یادآوری حرکات چارلی چاپلین در فیلم‌های به

یادماندنی او آغاز می‌کند و می‌نویسد: در دوره فیلم‌های صامت، چاپلین توانست با تماشاگرانش، بدون کلام ارتباط برقرار کند. دست‌هایش، چهره اش، حرکات مضحکش، لباس‌هایش، همه پیام-های او را منتقل می‌کردند (محسنیان راد، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

اما پژوهشگران درباره‌ی ماهیت و چگونگی رفتارهای غیرکلامی، نظریه‌های متنوعی را ارائه کرده‌اند و فعالیت‌های غیرکلامی را به شیوه‌های مختلف طبقه‌بندی و تحلیل نموده‌اند. در یک دسته-بندی جامع می‌توان انواع ارتباط‌های غیرکلامی را بدین‌ترتیب برشمرد: ارتباط‌های آوایی، ارتباط‌های مکانی، ارتباط‌های زمانی، ارتباط‌های دیداری، ارتباط‌های چشایی؛ ارتباط‌های بویایی، ارتباط‌های لامسه، و رفتار شخصیت‌ها (همان: ۳۱۰-۲۹٤).

به نظر می‌رسد این رمان و فیلم مجموعه‌ای از ایده‌ها و افکاری هستند که خواننده و بیننده نمی‌تواند درباره‌ی محتوای آن‌ها قضاوت کند؛ زیرا نجیب محفوظ از طریق عناصر رمان اعلام‌نکرده که چه کسی گناه‌کار و چه کسی قربانی است. هرچند سعی داشته که به وجود دریچه‌ای اکتفاکند که از طریق آن، تصمیم‌گیری نسبت به شخصیت نور صورت گیرد که در تلاش برای توجیه انحراف او، ادعا می‌شود او قربانی یک جامعه شده است.

به‌طور کلی می‌توان گفت سینما توانسته رمان را از کلمه به تصویر بکشد. فیلم «اللص والکلاب» دقیقاً مطابق رمان ارائه نشده است و ترتیب خود را با استفاده از فلاش‌بک، حذف و تکرار برخی از شخصیت‌ها تغییر داده است. تفاوت‌هایی که میان فیلم و رمان قابل مشاهده است، عبارتند از:

– در متن رمان، نور از زندان‌رفتن سعید خبر ندارد و تا وقتی که در زندان است، او را نمی‌بیند؛ اما در متن فیلم، نور وقتی از طرازان خبر زندانی‌شدن و خیانت علیش و نبویة به او را می‌شنود، به ملاقاتش می‌رود.

– در فیلم، سعید از جریان خیانت خبر ندارد؛ تا وقتی که نور به ملاقاتش می‌رود و نور نیز نمی‌دانست که سعید از خیانت خبر ندارد و در بین صحبت‌های نور، سعید متوجه می‌شود که زندان افتادنش نتیجه گزارش خائنانه‌ی علیش با همدستی نبویة است.

– در رمان مشخص نیست که سعید چگونه این جریان را فهمید؛ چون شروع رمان از لحظه‌ی آزادی‌اش بود که در پی انتقام بود.

– در فیلم از آنجا که شروع از زمان قبل از زندان بود و با شب نقشه چیدن علیش و نبویة و جریان دزدی آغاز می‌شود، دادگاه و اعلام محکومیت به نمایش در آمده و از دوران زندان و آشنایی سعید با ماهر و یک زندانی لال به داستان افزوده شده است.

– در اواخر رمان، روبروشدن سعید با اباظة در بین راه قهوه‌خانه و پول‌گرفتن سعید از اباظة و سراغ‌گرفتن سعید از علیش و نبویة صحبت می‌شود؛ اما این قسمت در فیلم حذف شده است.

ـ تعداد دفعات دیدار سعید با شیخ جنید در رمان بیشتر از فیلم است.

– خوابیدن سعید در خانه‌ی شیخ، توصیف صحنه‌ها، مدت رفت و آمد او به آنجا متفاوت است.

نتیجه

آن‌چه بیان شد، مطالعه‌ای بینامتنی از بررسی مشترکات و تفاوت‌های رمان و فیلم «اللص و الکلاب» با تکیه بر ترجمه‌ی بین‌نشانه‌ای، میان نظام زبانی رمان به سینما بود. انتقال رمان از متن نوشتاریِ آن به متن تصویری، دورشدن از قوانین و برخی خصوصیات آن، برای ریختن در یک قالب هنری دیگر. قرائت تنگاتنگ رمان نجیب محفوظ که پس از انقلاب ۱۹۵۲ مصر نوشته شده‌است، نشان می‌دهد که نجیب محفوظ از این‌تجربه برای نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود بهره برده است. تکنیک‌های هنر رمان، بسیار شبیه به فن‌آوری سینمایی است و تفاوت در نحوه‌ی ارائه‌ی آن‌ها است؛ رمان در کلمه، و سینما با دوربین انجام می‌گیرد. رمان «اللص و الکلاب» رمانی است که در ترکیب دراماتیک خود، مشابه فیلم‌های سینمایی است؛ با یک‌قهرمان که در یک مبارزه‌ی تراژدی سعی در تغییر سرنوشت دارد؛ اما آن‌چنان که در پژوهش حاضر هم مشاهده شد، این فیلم، رمان را آن‌گونه که هست ارائه‌نداده و برخی از چیدمان‌های آن را با استفاده از روش فلاش‌بک، حذف و تکرار برخی از شخصیت‌ها تغییر داده است. در این دو اثر دیداری و نوشتاریي سعی شد تا نحوه‌ی بازنمایی متن رمان در نظام نشانه‌ای سینما بررسی‌شده و خوانشی از محتوای دو اثر و نمادهای سیب، موسیقی، تابلو، شیخ جنیدی و زن را به عنوان مهم‌ترین نشانه‌های مفهومی دو متن ارائه دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Roland Barthes
۲. Christian Metz
۳. Pier Paolo Pasolini
٤. Umberto Eco

۵. «... مقابل خانه دانشجویان بقالی بود. نبویة با لباسی برازنده، کاسه چینی به دست، برای خرید می‌آمد. سر و وضعش بین مستخدمه‌های دیگر مشخص بود. از این‌رو به خادمه ترکیه خانم معروف بود. ترکیه خانم، پیرزن پولدار و متکبری بود که به تنهایی در باغ بزرگی، انتهای خیابان زندگی می‌کرد و علاقه داشت که هر

چیزی که به شکلی منسوب به اوست، مرتب و منظم و زیبا جلوه کند. از این‌رو نبویة همیشه با سری شانه‌کرده و گیسویی بافته دیده می‌شد. کفش چوبی به پا می‌کرد و پیراهنش، زیبایی‌ها و سر زندگی‌های جسمش را می‌پوشانید.» (محفوظ، ۱۳۸۰: ۹۳).

٦. «... به او گفتی ازدواج کنیم؛ برابر سنت خدا و پیامبر. هر دوی شما زیر بالکن ساختمان دانشگاهی که تو را به ستم به آن راه ندادند و احمق‌های بسیاری را به آن جا راه بود، ایستادید. در خیابان، نوری بود و در آسمان نیز جز هلالی بالای افق، نور دیگری به چشم نمی‌خورد. لبخندی زد و نگاهش را به زمین دوخت؛ آن‌قدر که تنها سپیدی پیشانی کوتاهش را می‌شد دید.» (همان: ۹۵).

۷. «... علیش سدره- هنگام عروسی- چنان شادمان بود که گفتی صاحب سرور خود اوست. نقش دوست امینی را - بی آن‌که دوست باشد- به‌خوبی بازی کرد. شگفت‌آورتر از همه‌چیز، آن بود که توانست مرا گول بزند؛ کسی را که جن از او می‌ترسید.» (همان).

۸. «... خواب سعید را در ربود و او را به عالم رؤیا کشانید. زمانی که بیدار شد، دانست که خواب می‌دیده است ...» (همان: ۹۷).

۹. «نسیم مرطوب سحرگاهی می‌وزید و او سخت در شگفت بود که چگونه اتاقی را که در آن دستگیر شده بود، و از آن، جز در چوبی و مشمع براقش را ندیده بود، نشناخت و ندانست کدام‌یک از اتاق‌های کاخ است. سپس از غم تمام چیزها، حتی دو برگ اسکناسی که از دست داده بود، خود را به آغوش پر شبنم صبح انداخت و درخشش ستارگان در آن صبح‌گاه وی را به شگفتی آورد» (همان: ٥٦).

۱۰. «نزدیک اذان صبح صدای در را شنید که باز می شد... چنان سر حال بود که ...» (همان: ۱۱۵).

۱۱. «دانشجویی انقلابی، نه انقلابی‌ای به‌صورت دانشجو و صدای قدرتمندت را هنگامی که کنار پاهای پدرم ایستاده بودم هنوز می‌شنوم؛ صدایی که از راه گوش، دل‌ها را بیدار می‌کرد» (همان: ١١٤).

۱۲. «... و از تو این کلمات را می‌شنیدم: ملت، دزدی، آتش مقدس، ثروت، گرسنگی، عدالت. روزی که به زندان افتادی، در نظرم به عرش رسیدی و روزی که به هنگام اولین دزدی‌ام از من حمایت کردی، باز بالا رفتی. روزی که گفته‌هایت راجع به دزدی‌ام، کرامت و بزرگواری مرا دوباره به من بازگردانید. روزی که غمگینانه به من گفتی: سرقت‌های فردی بی‌فایده است، باید نقشه و نظمی داشت» (همان).

۱۳. «مأمور به‌سرعت خود را به او رسانید و جیب و لباسش را به مهارت و چابکی بازدید کرد و گفت: خفه شو روباه‌زاده، چی میخوای/ - آمده‌ام راجع به آینده دخترم سازش کنیم../ - تو معنی سازش را می‌فهمی/ - آری به خاطر دخترم/ - برو دادگاه/ - اگر مأیوس شوم خواهم رفت» (همان: ۱۹).

۱٤. «- خیلی خوش اومدی سرگرد حسب الله/ - واسه چی اومدی سعید؟/ - اومدم که به تفاهم برسیم/ - تو مگه تفاهم بلدی؟/ - بلدم، تا وقتی که به خاطر دخترم باشه/ - دادگاه هستش/ - من میگم هیچی بهتر از عرف نیست!» (همان).

۱۵. «همان روزها بود که برای اولین بار دست به دزدی زدی و چیزی را از دانشجویی روستایی، سرقت کردی. دانشجو متهمت کرد و کتکت زد. تا این که رئوف رسید و تو را از دستش گرفت و مساله را حل کرد. رئوف تو جداً انسان بودی و بالاتر از این، استاد من محسوب می‌شدی. موقعی که رئوف با تو تنها ماند، به آرامی گفت: نترس راستش این است که من دزدی را کاری مشروع می‌دانم و بلافاصله گفته خود را با احتیاط تصحیح کرد که «اما همیشه پلیس در کمینت خواهد بود» و به شوخی افزود و هر چه انگیزه‌هایت در دزدی قوی‌تر باشد، قاضی تو را نخواهد بخشید. چه او هم از خود دفاع می‌کند» (همان: ۱۰٦).

۱٦. «به طرف پنجره رفت و از پشت آن، نگاهی به گورستان انداخت. گورها زیر نور، آرام خفته بودند. گفت: مستشاران محترم خوب به من گوش دهید. من تصمیم دارم شخصا از خودم دفاع کنم... به وسط اتاق بازگشت.. پیراهنش را درآورد... به تاریکی خیره شد و گفت: من مثل دیگران که تاکنون در جایگاه اتهام ایستاده‌اند نیستم. چه شما باید برای روشنفکری اهمیت خاصی قائل باشید. واقعیت این است که بین من و شما فرقی نیست. جز این که من داخل این قفسم و شما خارج آن. و این مساله‌ای عرضی است و طبعا اهمیتی ندارد. مساله خنده‌آور آن است که استاد بزرگوار من جز خائنی پست نبوده است. حق دارید تعجب کنید. اما گاهی دیده می‌شود که سیم حاوی برق، پر از فضله پشه باشد... کسی که مرا بکشد، میلیون‌ها تن را کشته است. من آرزوها و آمال و قربانی ترسویانم. من سمبل و تسلی و اشک‌های مرد گریانی‌ام که صاحبش را رسوا می‌سازد. این که من دیوانه‌ام، حکمی است که باید تمامی مهرورزان را در برگیرد. از این‌رو، ابتدا علل و اسباب این پدیده جنون‌آسا را بررسی کنید و آن‌گاه حکم دهید» (همان: ۱۳٤ و ۱۳۵).

۱۷. «سعید مهران تو متهم به قتل عمد هستی... چه میخواهی بگویی؟» (همان).

۱۸. «شیخ را در نور چراغ، بر سجاده خویش دید که غرق در نجواست. به طرف دیوار حجره، جایی که کتاب‌هایش را گذاشته بود، رفت و با دردمندی نشست. شیخ به نجوایش ادامه داد، سعید گفت: مولایم شب خوش. شیخ بی آن‌که نجوایش را قطع کند، دستش را به نشانه پاسخ بلند کرد. سعید گفت: مولایم من گرسنه-ام./ - پول نداری؟/ - چرا/ - برو چیزی برای خوردنت بخر/ - شیخ خوب بر اندازش کرد و گفت: - کی آرام خواهی گرفت؟/ - روی زمین که نه ...» (همان: ۱٤۵ و ۱٤٦).

منابع و مآخذ

احمدی، بابک (۱۳۹۷). **از نشانه‌های تصویری تا متن**، چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.

حقانی، نادر. (۱۳۸٦). **نظرها و نظریه‌های ترجمه**، تهران: امیرکبیر.

خیری، محمد (۱۳٦۸). **اقتباس برای فیلمنامه**؛ تهران: سروش.

الشیخ، کمال (۱۹٦۲). **فیلم سینمایی اللص و الکلاب**؛ مصر: شرکة دولار فیلم.

محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۰). **ارتباط شناسی**؛ تهران: سروش.

محفوظ، نجیب (۱۹۷۳). **اللص و الکلاب**؛ دار مصر للطباعة.

محفوظ، نجیب (۱۳۸۰). **دزد و سگ‌ها**؛ ترجمه‌ی بهمن رازانی، چاپ پنجم، تهران: ققنوس.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها و کاربردها**؛ تهران: سخن.

مک بین، جیمز روی (۱۳۵۸). **سینما سلاح تئوریک**؛ ترجمه‌ی پرویز شفا، تهران: انتشارات کانون فارغ التحصیلان مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما.

وود، جولیاتی (۱۳۷۹). **ارتباطات میان فردی؛ روانشناسی تعامل اجتماعی**؛ ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: مهتاب.

وولن، پیتر (۱۳۸۹). **نشانه‌ها و معنا در سینما**؛ ترجمه‌ی عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.

تحليل نصيّ للرواية والفيلم «اللص والكلاب»

مهين حاجي زاده*[1]
عبدالأحد غيبي[2]
علي مصطفى نژاد[3]

الملخص

اللغة هي أحد الأنظمة السيميائية التي تتفاعل مع الأنظمة السيميائية الأخرى مثل السينما من خلال التناص وبين السيميائي. تسعى هذه المقالة إلى فحص العلاقة بين النصوص والمتعددة التخصصات لنظام اللغة مع نظام السينما. وهكذا ، تتم مقارنة النص اللغوي بالنص السينمائي ويتم عرض القواسم المشتركة بين النصوص لهذين النصين المكتوب والمرئي. الجزء الأساسي من البحث هو فيلم "اللّص والكلاب" المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ بنفس الاسم. يتم اختيار عدة تسلسلات من الفيلم تتم مقارنتها بنص الرواية لإظهار كيفية تمثيل محتوى الرواية في الفيلم والتكرار والإنشاء والإزالة في كل تسلسل من الاقتباس. في هذا الطريق سيتم تحديد الاختلافات بين النظام السيميائي للسينما والرواية ، وبعد ذلك سيتم عرض عمليات الترجمة بين السيميائية للفيلم والرواية ، والقواسم المشتركة بينهما ، والاختلافات بين سرد الرواية والفيلم ، بالاعتماد على المنهج الوصفي- التحليلي. بمقارنة هذين العملين ، يتبين أن السرد القصصي في الفيلم يختلف عن الرواية، وقد تم تطبيق بعض التغييرات والحذف والتكرار في الفيلم؛ لأن الترجمة بين السيميائية وليس بين اللغات؛ لا توجد تغييرات أو رقابة مهمة ، وقد حاول المخرج أن يعكس النص بنفس الطريقة ، باستثناء حالات قليلة.

الكلمات مفتاحية: التناص، بين السيميائية، الرواية، الفيلم، اللص و الكلاب.

---

[1] أستاذة في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.

[2] أستاذ في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.

[3] طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة شهيد مدني؛ تبريز.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Analysis of the interactions among the characters in the novel *Al-Qatil al-Ashqa*r based on Eric Byrne's theory of personality

Aliakbar Mohseni[1], Associate professor of Arabic language and literature, Department of Arabic Language and Literature, Razi University
Iman Ghanbariaghdam, PhD student of Arabic language and literature, Department of Arabic Language and Literature, Razi University

Received: 31-01-2022 Accepted: 01-12-2022

Introduction: Psychology as a science has significant links with literature and literary studies. It has played a significant role in the understanding of literary texts, especially novels. Stories, especially those written with a social orientation, are interesting examples that can be linked with the science of psychology. In the light of that, we can reach certain details and subtleties of the work. The novel *Al-Qatal al-Ashqar* is one of these cases. Each of the characters in this novel can be accurately evaluated from a psychological point of view. In this story, Bekari points to important and effective factors in the metamorphosis or negative transformation of the hero of the story (al-Ashqar). Among the salient issues, one may refer to the unknown father, the loss of Ashqar's childhood individuality, the family's financial and economic poverty, part of the reactionary traditions of the educational environment, and the crisis of the mother-child relationship. According to Digha Bekari, each of these issues plays a role in the formation of the identity and various actions, reactions and subsequent behaviors of the main character of the story. But, at the end of the novel, in a clever, subtle and intelligent way, Bekari considers Ashqar's identity crisis and social exclusion as one of the important causes and factors of his joining ISIS. This is something that many members of ISIS are struggling with. This literary work is born from the social environment of disorder that the author has touched deeply, and he has been able to portray the anxious states of the characters who are representatives of the crisis-ridden society. The main purpose of this article is to investigate the effectiveness of the theory of mutual behavior to explain the characters of the novel *Al-Qatal al-Ashqar* on the one hand and to better understand the work and intellectual atmosphere of the author on the other hand. This opens a new window for a better understanding of the reader. In this novel, Tariq Bekari shows that the actions of the parents, especially the mother, even before the child is born, have a great influence on the child's character and actions after birth. This research helps the readers identify the reason for the unwise decisions of the characters in their interpersonal relationships.

[1] Corresponding Author Email: mohseni0310@yahoo.com

Methodology: In the present article, the novel *Al-Qatal al-Ashqar* has been investigated and analyzed using a descriptive-analytical method and based on the theoretical foundations of Eric Burn's reciprocal behavior analysis. The research data are provided through library work, related theses, domestic and foreign authentic magazines, and domestic and foreign authentic internet sites.
Results and discussion: By examining the present work based on the aforementioned theory, several points were identified. First of all, the characters of the story *Al-Qatal al-Ashqar* are influenced by the parent's dimension in most cases except in a few cases where characters such as Hayat and Shamah act under the influence of adult conditions. The characters and their behavior have been chosen exactly according to this purpose. Second, the people in the story interact with each other based on mental and emotional states, anxiety, conflict, and fear, and each of these factors causes change and movement from one dimension to another; For example, anxiety in two places causes a change in Ashgar's personality from child to parent. Thirdly, the investigation of the characters and the analysis of their mutual behavior show that the closer the psychological dimensions of the characters are to each other, they better relationship they have. No matter how far, these two people keep a distance from each other. For example, the similarity of the attitudes of the twin brothers and Shameh and the predominance of the father in both of them cause Shameh to distance himself from Ashqar and to be in a relationship with his brother based on the criteria he has set for himself.

Conclusion: In general, it can be said that the author seeks to express and create states of anxiety and tie it to some moral problems of the society. This is because, in the society in question, the prevailing behavior is not wise but on the basis of the environment and culture. The dominance of the parents of the characters in the story is noticeable.

Keywords: Eric Byrne, Reciprocal behavior theory, Al-Qatil al-Ashqar, Tariq Bakari.

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل رفتار متقابل شخصیّت‌ها در رمان «القاتل الأشقر» بر اساس نظریه شخصیّت اریک برن

علی اکبر محسنی[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی
ایمان قنبری اقدم، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰

چکیده

نظریه‌ی رفتار متقابلِ «اریک برن» از جمله نظریه‌های روانشناسی است که در آن به بررسی حالت‌های روانی شخصیت‌ها و رفتار متقابل آن‌ها در جامعه می‌پردازد و از این طریق، علل و زمینه‌های بروز برخی رفتارها پیش‌بینی می‌شود. طارق البكاري، نویسنده‌ی مراکشی در رمان «القاتل الأشقر» هوشمندانه بر روی برخی از رفتارها و ناهنجاری‌های رایج در جامعه و عوامل آن، تمرکز کرده است. نگارندگان، در این جستار تلاش کردند تا با روش توصیفی- تحلیلی و بررسی و تطبیق اثر با نظریه‌ی «رفتار متقابل» اریک برن، علل بروز برخی رفتارها را ریشه‌یابی کنند. نتایج نشان می‌دهد که شخصیت‌های رمان، در غالب موارد، متأثّر از بُعد «والد» هستند و به همین جهت، بر اساس حالات روحی و روانی، اضطراب، تعارض و ترس با هم رفتار می‌کنند. البته، هریک از عوامل مذکور، خود موجب تغییر و حرکت از یک ساحت به ساحت دیگر نیز می‌شود. این پژوهش به خوانندگان کمک می‌کند تا دلیل تصمیمات نابخردانه‌ی شخصیت‌ها در روابط بین فردی‌شان شناسایی شود و به طور کلّی، می‌توان گفت که نویسنده در این رمان در پی بیان و خلق حالاتی از تشویش و گره زدن آن با برخی ناهنجاری اخلاقی جامعه است و از آنجا که در این جامعه، بیشتر رفتارها نه بر پایه‌ی رفتار خردمندانه بلکه، برپایه‌ی هنجارهای حاکم بر جامعه صورت می گیرد، از این رو، تسلّط روحیات والد بر شخصیت‌های داستان، بیشتر به چشم می‌خورد.

کلید واژه‌ها: اریک برن، رفتار متقابل، نظریه‌ی شخصیت، طارق البكاري، القاتل الأشقر.

[1] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: mohseni0310@yahoo.com

مقدمه

رمان «القاتل الأشقر» از آثار برجسته‌ی طارق البكاري نویسنده‌ی مراکشی (۱۹۸۸م) است که نویسنده در آن به شیوه‌ی موشکافانه‌ای، حقایق تلخی از محیط اجتماعی آکنده از فساد و بی‌بند و باری جامعه را به‌تصویر کشیده است. نویسنده در این اثر، به‌طور هوشمندانه‌ای با آفرینش و خلق شخصیت‌های نمادین، یکی از رایج‌ترین و ویرانگرترین ناهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی جامعه‌ی خود: «فحشاء» و «روسپی‌گری» را به‌تصویر کشیده و پیامدهای منفی و مخرّب این فساد اخلاقی و فرهنگی را در جامعه‌ی رو به‌نابودی خود، به روشنی بازگو می‌کند. همچنین، ریشه‌ها و عوامل اقتصادی، اجتماعی و روانشناختی این بحران‌ها را مورد اشاره قرارداده و پیوند میان این ناهنجاری‌ها با ظهور فرقه‌ها و جریانات افراطی‌ای همچون داعش را بیان می‌کند.«حوادث داستان توسط شخصیت‌ها رشد و نمو و پیچیدگی پیدا می‌کند و نویسنده به وسیله‌ی شخصیت‌ها، پیام و اندیشه‌ی خود را به مخاطب انتقال می‌دهد» (عبدالرحمن فتاح، ١٩٦٦: ٤٨). این داستان حول محور شخصیت می‌چرخد و «آن‌چه که خواننده را به پیگیری داستان مشتاق می‌کند، آگاه شدن او از سرانجام شخصیت‌ها است» (القباني، لاتا: ٦٨).

اعمال «حیاة»، مادر أشقر به‌گونه‌ی بسیار محسوسی تأثیرش را بر فرزند خود به‌جای گذاشته است؛ بدین‌سان که أشقر از کودکی فردی بی‌گناه است ولی چون (مثل بسیاری دیگر) دست تقدیر او را در محیطی فساد آلود و ناسالم به دنیا آورده، متأثر از عوامل اجتماعی و شرایط آنومی فرهنگی به تدریج، به هیولایی خون آشام، بزهکار و فاسد، هم در جامعه و هم در فرقه‌ی داعش تبدیل می‌شود.

بكاري اما در پایان رمان، به شیوه‌ی زیرکانه‌ای، بحران هویت و طردشدگی اجتماعی أشقر را یکی از علل و عوامل مهمّ پیوستن او به داعش تلقی می کند؛ امری که بسیاری از اعضای داعش به آن متّصف و با آن دست به گریبان هستند. این اثر ادبی برخاسته از محیط اجتماعی نابسامانی است که نویسنده با جان خود آن را لمس کرده و به خوبی توانسته است حالات سراسر تشویش شخصیت‌های داستانِ خود را که نماینده‌ای از جامعه‌ی بحران‌زده هستند، به تصویر بکشد.

روان‌شناسی به‌عنوان یک علم در عصر حاضر پیوندی قابل ملاحظه با ادبیات و مطالعات ادبی پیدا کرده است؛ این علم نقش قابل توجّهی در درک و فهم متون ادبی به‌ویژه رمان داشته است. در این پژوهش، رفتار متقابل أشقر و شخصیت‌هایی همچون شامّة، برادر دو قلو، حیاة و إمرأة السر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که دلیل انتخاب این شخصیت‌ها از این جهت است که هر کدام از آن‌ها به نحوی، بخشی از روند داستان را شکل‌داده و به‌طور محسوسی تأثیر متقابل در دیگر شخصیت‌ها دارند.

هدف از این مقاله، توجه دقیق به نحوه‌ی شکل‌گیری روابط متقابل و آسیب‌شناسی ساختاری حالات نفسانی (والد، بالغ، کودک) در داستان «القاتل الأشقر» و پاسخگویی به سؤالات زیر است:
- بر پایه‌ی نظریه‌ی تحلیل«رفتار متقابل»، رفتار شخصیت‌های این داستان ریشه در چه عواملی دارد؟
- زنجیره‌ی روابط و تعاملات میان شخصیت‌های داستان «القاتل الأشقر»، بر چه پایه‌ای استوار است؟
- تحلیل «رفتار متقابل» تا چه اندازه در شناسایی جنبه‌های روانی شخصیت‌های داستان مؤثّر است؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعدّدی در زبان فارسی درباره‌ی نظریه‌ی «رفتار متقابل» و بررسی آن در متون ادبی صورت گرفته است که در ذیل به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

احمد رضی و سمیه حاجتی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌ها در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه» (پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۱۳: ۱۳۹۱)، مؤلّفه‌هایی چون ابعاد سه‌گانه‌ی ساختار شخصیت، زنجیره‌ی روابط بین شخصیت‌ها و سازکارهای دفاعی را با تعمیم به جامعه‌ی داستانی، در داستان شیر و گاو از داستان‌های کلیله و دمنه، توصیف و تحلیل کرده‌اند.

در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌ها بر اساس نظریه شخصیت برن در مرزبان نامه» از حسین حسینی‌پور و همکاران (دستاوردهای روانشناختی، شماره‌ی ۲۳: ۱۳۹۹)، نویسندگان بر اساس نظریه‌ی تحلیل رفتار متقابل اریک برن، حکایت روباه و خروس از مرزبان‌نامه را تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

روزا واعظی و ساره زیرک در مقاله‌ی خود به نام «تحلیل رفتار متقابل در داستان رستم و اسفندیار بر اساس نظریهٔ اریک برن» (پژوهشنامه‌ی ادب حماسی، شماره‌ی ۳۱: ۱٤۰۰)، به بررسی این داستان از منظر نظریات اریک برن اقدام نموده‌اند. نتایج حاصل از پژوهش بیانگر آن بوده که دلیل شکستِ روابط و شکل‌گیری پایان غم انگیز در این ماجرا، وجود آسیبِ آلودگی در ساختار روانی اسفندیار و نیز مهارها و سوق دهنده‌های موجود در پیش نویس زندگی او بوده است.

در خصوص رمان «القاتل الأشقر» نیز، محمد الساهل و طه حسین در مقاله‌ای با عنوان «استطيقا الامتصاص والتحويل في الرواية العربية رواية "القاتل الأشقر" لطارق بكاري أنموذجاً» (جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، العدد ٥٦: ٢٠١٩) وجوه بینامتنی روایی و دگرگونی آن به ویژه از افسانه‌ی شهرزاد را مورد بررسی قرار داده‌اند.

با وجود پژوهش‌های ذکر شده، به گمان نگارندگان، تاکنون پژوهشی با عنوان حاضر و در راستای بررسی داستان «القاتل الأشقر» از دیدگاه اریک برن صورت نپذیرفته است و از این‌رو، نویسندگان در این جستار برآن بوده تا با پرداختن به این داستان و تحلیل آن بر پایه‌ی نظریه‌ی رفتار متقابل اریک برن، به شناخت علل و عوامل تربیتی و روانی رفتارشخصیت‌های این رمان دست یابند.

نظریه‌ی تحلیل رفتار متقابل

اریک برن (۱۹۷۰- ۱۹۱۰) اصلی‌ترین نظریه‌پرداز جریان‌ساز روان‌شناسی «تحلیل رفتار متقابل» است که با مطالعات خود به فرضیه‌پردازی این نظریه‌ی نوین پرداخت. او ساختار شخصیت را به صورت امروزی تقسیم‌بندی کرد و به افرادی که از طریقه‌ی درمان روان‌کاوی سنّتی و کلاسیک در رنج بودند، کمک کرد تا با ایجاد انگیزه‌ی اجتماعی، خود را برای تغییر آماده سازند. از دیدگاه وی، «تحلیل رفتار متقابل، نتیجه‌ی تجارب بالینی و شکل عملی و معقول درمان است که به آسانی قابل درک و بر اکثر قریب به اتفاق بیماران روانی به طور طبیعی قابل تطبیق است» (برن، ۱۳۸۹: ۱۳).

فروید پیش‌تر شخصیت را به سه سطح هشیار، نیمه هشیار، ناهشیار تقسیم کرد. (شولتز و شولتز، ۱۳۸۳: ۵۹) اما با این وجود، یک نقطه‌ی جدایی کلیدی بین مدل تحلیل رفتار متقابل و نگرش فروید وجود دارد؛ درمان فرویدی بیشتر بر گفتگو با بیمار، حرف زدن بیمار و کشف نکات پنهان در ناخودآگاه بیمار از طریق حرف‌های او بود؛ در حالی‌که اریک برن تأکید داشت که با بررسی تعامل بیمار با دیگران و مشاهده و ارزیابی و تحلیل رفتار او در مقابل دیگران، بهتر می‌توان بیمار را درک و در نتیجه، درمان کرد.

اریک برن در «TA[1]» بخش منِ روان (ایگو) را دارای حالت‌هایی سه‌گانه می‌داند و ضمن نام‌گذاری آن‌ها به «والد»، «بالغ» و «کودک»، تصویری از ساختار منِ روان ارائه می‌دهد. شکل زیر، نمودار شخصیت هر فرد از دیدگاه وی است:

شکل ۱) الگوی حالات نفسانی (استوارت و جونز، ۱۳۸۹: ۳۷)

«کودک شامل غرایز و نیازهای زیستی و ضبط‌های ژنتیک و خصوصیات جسمانی و کنجکاوی و درک شهودی ماست. کودک، لذت و غم، هر دو را به یک اندازه در خود دارد و سرشار از آرزوست. قسمتِ می‌توانم، به‌معنی انگیزش است» (همان: ٢٩) لیکن، بالغ از همان اوایل نوزادی در روان شکل می‌گیرد. این جنبه از ده‌ماهگی فعّال می‌شود، بین کودک و والد قضاوت می‌کند و نتیجه گیری‌های فردی را به کار می‌بندد: کار مداوم بالغ شامل بررسی اطلاعات قدیمی، اعتباردادن یا ندادن، و بالاخره دوباره بایگانی‌کردن آنها برای استفاده در آینده است. (هریس، ١٣٨٩: ٤٧) والد شامل «ضبط‌هایی است از آنچه انسان کوچک، طی پنج سال اول زندگی، از اعمال پدر و مادر خود یا جانشین‌ها دیده است» (هریس و هریس، ١٣٨٠: ٢٦).

به نظر برن، زمانی که دو فرد در یک ارتباط قرار می‌گیرند، یکی از آن‌ها آغازگر رفتار متقابل (محرّک) و دیگری پاسخ‌دهنده به آغازگر گفتگوست (پاسخ). این نوع ارتباط زنجیروار ادامه می‌یابد و تکرار این زنجیره برای ردیابی غالب‌ترین من در هر شخص بسیار کاربردی است. (رادمهر و همکاران، ١٣٩٩: ١٥٨).

خلاصه‌ی رمان القاتل الأشقر

داستان با روایت هتک عفت «حیاة» مادر أشقر در زمان کودکی، توسط زنی مرموز و به شیوه‌ای خاص آغاز می‌شود. وی پس از این ضربه و لطمه‌ی روحی قید ازدواج را در زندگی خود می‌زند و برای رهایی از فضای فرهنگ سنتی بسیار سخت‌گیرانه و خاصّ حاکم بر روستا، به شهر می‌گریزد. او در شهر، شیوه بزهکارانه‌ای را در پیش می‌گیرد؛ تا جایی‌که مجبور می‌شود، با یازده مرد ناشناس، ارتباط نامشروع برقرار کند که ماحصل این ارتباطات نامشروع، تولد دو پسر دو قلو است (که یکی از آنها أشقر، شخصیت اصلی داستان است) حیاة، براثر این لطمه‌ی روحی شدید کمر به قتل مردانی می‌بندد که با وی ارتباط داشته‌اند. رفتارهای ناهنجار و در عین حال آمیخته به خشونت و بی‌رحمی حیاة، تأثیر بسیار بدِ خود را بر شخصیّت اصلی داستان(اشقر) می‌گذارد؛ تا جایی که با گذشت زمان و طی یک پروسه‌ی معیّن، او را به یک جانیِ بی رحم و خون آشام تبدیل می‌کند.

داستان، پس از فاش‌شدن ویدیویی از ارتباط شامه (معشوقه‌ی أشقر) و برادر دو قلوی أشقر، وارد مسیری دیگر می‌شود؛ بدین ترتیب که وی به قتل شامه مصمّم می‌شود و او را به همان شیوه‌ای که مادرش (حیاة)، مرتکب قتل‌ها می‌شد، شامه را بکشد. پس از این قتل، أشقر فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد و خود را در منجلاب ارتباط‌های فاسد با چندین زن آفریقایی و اروپایی غرق می‌سازد. او، پس از تعقیب و گریزها و در به دری‌های بسیار، سرانجام، نخست سر از اردوگاه «القاعده» در می‌آورد

و سپس با طی مراحل ارتقای تشکیلاتی، به فردی مورد اعتماد و اطمینان و قاتلی بالفطره، در کنار «الأخ الکبیر» از رهبران داعش تبدیل می‌شود.

تحلیل ابعاد مختلف شخصیت‌های داستان «القاتل الأشقر»

در این بخش، ضمن معرّفی جنبه‌های وجودی مَن در دیدگاه بِرن و تطبیق آن با اعمال شخصیت‌های داستان، به تحلیل این اثر پرداخته شده است.

والد

در الگوی رفتار متقابل برن، هر عملی که از شخصیت‌ها سر می‌زند، برخاسته از یکی از حالت‌های وجودی «مَن» است. «والد، از رفتارها و نگرش‌هایی که از پدر و مادر و افراد صاحب قدرت به عاریت گرفته‌ایم، تشکیل شده است. هر وقت که درصدد نصیحت‌کردن دیگران برآمدیم و همچون یک پدر و مادر مهربان و دلسوز به ارشاد و راهنمایی دیگری اقدام کردیم، والد درون خود را فعّال نموده‌ایم» (فیروزبخت، ۱۳۹٤: ۲۵). «والد رفتارهای حمایت‌گرایانه، نصیحت‌کردن، انتقادکردن، سرزنش‌کردن و رفتارهای این‌چنینی را بروز می‌دهد» (استوارت و جونز، ۱۳۸۹: ۷٦ـ ۷۷). ابعاد مختلف والد عبارتند از:

والد حمایت‌گر

«والدِ حمایت‌گر، خصوصیاتی همچون: مراقبت، دل‌نگرانی، بخشندگی، اطمینان‌بخشی و محافظت همراه با صمیمیت و نگرانی دارد.» (بهرامی، ۱۳۸۵: ٤٤) اعمالی که أشقر در دفاع از شامّة در برابر نگاه‌های ناپاک مردان شهر انجام می‌دهد، نمودی واضح از تسلّط والد حمایت‌گر در شخصیت او است. وی گاهی برای مقابله با این نگاه‌ها حتّی دست به نزاع نیز می‌زند؛ چرا که علاقه‌اش به شامّة نوعی حس مالکیت را در او ایجادکرده که به هیچ وجه این نگاه‌ها را برنمی‌تابد. این اقدام به دو جهت صورت می‌پذیرد: نخست به‌خاطر ترس و نگرانی از دست‌دادن شامّة و دوم در جهت نشان‌دادن محافظت و اطمینان‌بخشی به شامّة است: «بَلَغَ جَسَدُ شامَّةَ أَوجَ نَضجِه. بَلَغَ جَمالُها قِمَّةَ البَهاءِ وَاِستَغرَقتُ في العِراكِ تِلوَ العِراكِ أَنهَزِمُ حيناً وَأنتَصِرُ حيناً» (بكاري، ۲۰۱۹: ۸۰).

نمونه‌ی دیگر از این رفتار زمانی است که خبر از دست‌رفتن عفّت شامّة در میان مردم شهر پخش می‌شود و بار دیگر أشقر در هیبت فردِ دل‌نگران و محافظ شامّة ظاهر می‌شود و خود را ملزم به

محافظت از او می‌داند: «كَثُرَ الذُبّابُ المحوِّمُ حَولَها حينَ شاعَ بَينَ النّاسِ خَبَرُ ضياعِ بَكارَتِها. اِضطَرَّني الأَمرُ إلى مُلازَمَتِها» (همان: ۷۹).

نویسنده در این بخش با انتخاب واژگان و کارکرد مجازی و استعاری آن‌ها، مفهوم ذهنی که همان تسلّط افکار والدانه بر جامعه می‌باشد را به تصویر کشیده است. وی در اینجا با استعاره‌گرفتن از واژه‌ی «الذبّاب» برای مردمی که غرق در فساد و تباهی هستند، این مطلب را بیان می‌کند که بسیاری از اعمال آن‌ها برگرفته از تفکّر فاسدی است که از والدین خود کسب کرده‌اند.

أشقر در محیطی به دنیا آمده که نقشی اساسی در شکل‌گیری شخصیتش داشته است؛ محیطی آکنده از تباهی که بازتاب ناهنجاری‌های آن به‌طور واضح در رفتار پرخاشگرانه‌ی أشقر و لحن او دیده می‌شود. «لحن محصول آگاهانه‌ی نویسنده از رخدادها و موضوعات داستان و ترکیب اجزای مختلف قصه است که در نهایت در نوع بیان شخصیت‌ها و حتی راوی تجلّی پیدا می‌کند» (بی‌نیاز، ۱۳۹٤: ٥٤). لحن سراسر خشونت و حماسی وی در عبارت «بأنَّ أمعاءه سَتَندَلِقُ أرضاً» (بكاري، ۲۰۱۹: ۸٦). گواهی بر این روان‌پریشیِ محض أشقر است که بازتابی از اعمال والدانه‌ای می‌باشد که از سوی محیط و خانواده در او شکل گرفته است.

والد انتقادگر

والد انتقادگر، «ویژگی‌هایی مانند پافشاری، درخواست‌کردن و خودرأیی را داراست» (بهرامی، ۱۳۸٥: ٤٤) رفتارهای حیاة در قبال أشقر پس از فهمیدن میل عاطفی او به شامّة، نمونه‌ای بارز از این بُعد شخصیتی در حیاة است. حیاة، که با بسیاری از حقایق تلخ جامعه‌ی خود آشنا است، دلبستگی فرزندش به او را نمی‌پسندد؛ چرا که این کار با باورهای ذهنی او و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند مخالف است؛ از این‌رو، بُعد والد انتقادگر بیدارشده و دو بُعد دیگر را به انزوا می‌کشاند و بدین وسیله بارها سعی در منصرف‌کردن أشقر دارد: «سَيِّئٌ أَنْ يعلقَ قَلبُكَ بِابنَةِ عاهِرَةٍ. الأَسوَأُ أَنْ تَكونَ مِثلَها اِبنَ عاهِرَةٍ» (بكاري، ۲۰۱۹: ۷۹) «غَبيٌّ مَن يَقَعُ في شَركِ عاهِرَةٍ وَأَغبى مِنه مَن يَقَعُ فِي شَرك اِبنَتِها ...» (همان : ۸۰).

در این عبارات، بكاري بخشی از تحقیرهایی که متوجّه أشقرشده و سبب شکل‌گیری عقده‌هایی روانی در وی شده است را در قالب عباراتی تعریضی از زبان حیاة به نمایش می‌گذارد. بدین وسیله نویسنده افکار مسلّط بر جامعه‌ی سراسر تباهی خود که بیشتر برخاسته از بُعد والد آن‌هاست را نشان می‌دهد. این عبارات، در حقیقت نوعی انتقاد از اوضاعی هستند که زمینه را برای انجام اعمال فاسدانه‌ی أشقر در آینده فراهم کرده است.

والد فعّال

والد فعّال، خود را به صورت صریح و آشکار نمایان می‌سازد و این مسأله، هنگامی که فردی در برخورد با دیگری به طور کامل مانند والدین خود عمل می‌کند، قابل مشاهده است. در این داستان، رفتار و اعمال أشقر تا حدّ زیادی به رفتار مادرش شباهت دارد؛ تا جایی‌که خودِ او اذعان می‌دارد که تمام آنچه اکنون در قالب حقیقت جلوه کرده است، چیزی جز بازتاب اعمال بزهکارانه‌ی مادرش در او نیست که از طریق وراثت به او رسیده است: «أنَّ حياةَ، الـ «ماما» حَياة، قَد أورَثَتني إلى جانِبِ جُنونِها، قُدرَتَها الرهيبَةَ عَلى اِقتِرافِ أَعتَى الَجرائِمِ» (بكاري، ۲۰۱۹: ۱۱۹- ۱۲۰) «وُلِدتُ في ظُروفٍ دَفَعَتني إلى ذلِكَ دَفعاً. وَأَنا خَلفَ كُلِّ ما يُمكِنُ أَن تَسمَعَ عَنّي إنسانٌ جَريحٌ استهلكَته ظُروفُه قَبلَ أَن يَخطوَ خُطواتِه الأُولى فِي الحَياة» (همان: ٣٤).

پاسخِ حیاة به شرایط تعیین‌کننده‌ای که در زمان کودکی به آن دچار شد و شخصیت بزرگسالی او را شکل داد، واکنشی انتقامی بود. او برای این منظور، شیوه‌ای خاص از قتل و جنایت را در پیش گرفت که همچون برچسبی بر روی هویت جنایت‌کارانه‌ی وی قرارگرفت و به طور واضح در اعمال أشقر بازتاب یافت؛ در پاسخ به خیانت شامّة تصمیم به قتل او می‌گیرد و آن را به شیوه‌ای آشنا و دقیقاً به‌همان صورتی که حیاة قتل‌های خود را انجام می‌داد صورت می‌دهد: «رَشِقتُ صَدرَها بالمُديَةِ تسعَ مرّاتٍ. بعدَ الطَعنَةِ التاسعة (العاشرة باحتساب الطَعنَةِ الأولى) استحالَت جثّةً هامدةً. كانَتِ الطَعنَة الحادي عشر في عينها. قَطَّرتُ على جَسَدِها الشَمعَ على غرار ما تَفعَلُه حياة» (همان: ۱۱۹).

پُر واضح است که این شیوه از پاسخ به شرایط و روش خاص از قتل، از طریق اعمال حیاة در أشقر شکل گرفته است؛ از این‌رو، می‌توان اعمال وی را برخاسته از والدِ فعّال او دانست که مستقیماً از اعمال والدین تأثیر پذیرفته است؛ استفاده از «علي غرار» بر همین شباهت در رفتار أشقر و حیاة اشاره می‌کند. همچنین، عامل دیگری که در شکل‌گیری این بُعد از شخصیت أشقر مؤثّر است، حوادث دوران کودکی او است؛ کودکی أشقر، متأثّر از محیط غرق در فسادی که در آن به دنیا آمده و بزرگ‌شده، دچار آسیبی هولناک شده‌است؛ حوادثی که از نگاه وی کودکی معصومانه‌ی او و بخش اعظمی از شخصیت و هویت او را کشته است: «وُلِدتُ، يا وَليد! في مُستَنقَعٍ آسِنٍ، اِستَجلَبَتْ لَه مِياهُهُ الرّاكِدَةُ كُلَّ ضفدَعَةٍ تافِهَةٍ وَكُلَّ حَشَرَةٍ أَو بَعوضَةٍ تائِهَةٍ. وُلِدتُ في مَدينَةٍ عاهِرةٍ يَنهَضُ اقتصادُها أَساساً عَلى الاِتّجارِ بِالجَسَدِ البَشَريّ» (همان: ٦٤).

أشقر فضای پر التهاب و غرق در فساد جامعه‌ی خود را در چارچوبی بلاغی نشان می‌دهد. تشبیه فضای‌آلوده شهر به مرداب و شخصیت‌های فاسد را به قورباقه و حشره با هدف نشان‌دادن افکار مسلّط و فضای‌آلوده‌ی جامعه است که به نوعی با هدف توسّط نویسنده بیان شده‌اند.

والد تأثیرگذار

والد تأثیرگذار به کمک شیوه‌های غیرمستقیم و با فرستادن پیام‌هایی به بالغ و کودک آنها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شامّه، در این داستان، دارای والدی تأثیرگذار است؛ چرا که از بُعدِ والدِ تأثیرگذارِ خود تلاش می‌کند أشقر و برادرش را مُعلَّق نگه دارد و در این راه نیز تا حدّ زیادی نیز موفّق می‌شود؛ امّا، تأثیر وی بر برادر أشقر، از آنجا که والدی حیله‌گر بر او مسلّط است بسیار اندک می‌باشد؛ بنابراین، می‌توان مشاهده نمود که دچار کمترین آسیب می‌شود.

أشقر در برخورد با شامّة در قالب عاشقی دلباخته جلوه می‌کند و شامّه نیز در هیبت فردی فرصت‌طلب و سودجو، که سعی دارد از عاشق دلباخته نهایت سوء استفاده را ببرد. شامّه، در برابر کنش احساسی أَشقر، نه تنها هیچ عکس‌العمل احساسی انجام نمی‌دهد، بلکه، با توجّه به درک خود از شرایط، می‌کوشد که نهایت استفاده را از وضع موجود ببرد. بکاري این نوع از رفتار را با عبارت کنایی «تَعرِفُ کَیفَ ترقصُ عَلی الحَبلَینِ» نشان می‌دهد: «شامّةُ کانَت تَعرِفُ کَیفَ ترقصُ عَلی الحَبلَینِ. اِنتَبَهَت طِفلَةً إلی تَعلُّقِنا بِها، أَنا وَهُوَ. اِنتَبَهَتْ إلی أَنَّنا نتَکبَّدُ المشاقَّ مِن أَجلِ نیلِ رِضاها» (بکاري، ٢٠١٩: ٧٠).

شامّه رفتار بزهکارانه‌ی مادرش را عیناً به‌چشم دیده و از آن تأثیر پذیرفته است؛ از این‌رو، تصوّر چندانی از ماهیت عشق ندارد. در رفتار شامّه به مانند أشقر، نشانی از غلبه‌ی جنبه‌ی «کودک» دیده نمی‌شود و غالباً، آنچه برای او تصمیم می‌گیرد، جنبه‌ی والد اوست. در او، نه تنها نشانی از عشق دیده نمی‌شود، بلکه کار دو برادر و بخصوص أشقر را نیز بیهوده می‌داند و می‌کوشد نهایت استفاده را ببرد.

بالغ

از نظر هریس ابعاد شخصیتی انسان شبیه به رایانه است: «کار مداوم بالغ شامل بررسی اطلاعات قدیمی، اعتباردادن یا ندادن و بالأخره دوباره بایگانی‌کردن آنها برای استفاده در آینده است. اگر این کار به خوبی پیش رود، رایانه، وضعش خوب و آماده برای کارهای مهم و خلّاقانه است» (هریس، ١٣٨٩: ٤٧).

رفتاری که شامّة پس از باردارشدن از برادر أشقر انجام می‌دهد و به دنبال آن تلاش برای گرفتن تصمیم درستی که کم‌ترین آسیب را به او برساند، همچنین، رفتار برادر دوقلو که به محض قرارگیری در مخمصه، فرار را پیشه می‌کند، نمودهای واضح از غلبه‌ی بالغ در رفتار این شخصیت‌های داستان هستند؛ چرا که در زمان و مکان درست تصمیمی به ظاهر درست می‌گیرند و تمام مصائب را بر دوش

أشقر می‌اندارند: «سألَني أحدُهُم أن كُنتُ أنا من ظهر في شريط الفاضح - فالأمر التبس عليهم أمامَ تكتُّم شامّة وفرار أخي والشَّبه الّذي يصل إلى حدّ الطابق بيننا- أسعَفَني الصوتُ أخيراً فأجبتُ بمازوشيّة مفرطة «نعم»» (بكاري، ۲۰۱۹: ۱۰٤).

کودک

«این بُعد از شخصیت بیشتر با انواع احساسات شناخته می‌شود. همچنین، عجولانه و غیرمنطقی عمل‌کردن از ویژگی‌های این الگوی شخصیتی است» (استوارت و جونز، ۱۳۸۹: ٤۰) « کودک، برخلاف حالت بالغ که ظهور آن، اغلب با گونه‌ای تفکّر و تأمّل همراه است، با احساس‌کردن و به عبارتی، با کنشگری احساسی همراه است» (همان: ۵۳)

هر کدام ازعکس العمل‌ها و واکنش‌های کلامی و رفتاری خاصی که از حیاة و خواهرش پس از گم‌شدن در میان برف‌ها صورت می‌پذیرد، سرنخ‌هایی از بُعد شخصیتی کودک هستند؛ ترس و دلهره، هول و ولا، اشک‌ها و نگرانی‌هایی حیاة و خواهرش هنگامی که با این موقعیت برخورد می‌کنند، از این دست است. بكاري برای قابل لمس‌بودن این ترس، نگاه‌های حاصل از وحشت شامّة را در قالبی از تشبیه قرار داده است: «إكفَهرَّتْ مَلامِحُ الشَقيقَةِ الكُبرى وَهي تُديرُ وَجهَها كَعَقرَبَي الساعَةِ فِي كُلِّ اتّجاهٍ وَبدا عَلى حَياةَ الخَوفُ الشَّديدُ» (بكاري، ۲۰۱۹: ٤۲).

افزون بر این، برخی از اعمال حیاة را می‌توان در این چارچوب قرار داد؛ امید و تلاش برای یافتن راه نجات، نخستین اقدام حیاة در پاسخ به موقعیتی که در آن قرار گرفته است؛ به عبارتی، او که از حادثه‌ی پیش‌آمده، سخت بیمناک است، به امید یافتن راهی برای نجات خواهرش (با نوعی ای کاش کمکی بیابم یا می‌خواهم راهی برای نجات خواهرم پیدا کنم) به دل برف می‌زند، غافل از اینکه به ورطه‌ای هولناک قدم می‌گذارد که تمام زندگی او را تغییر می‌دهد و زمینه‌ای را برای بروز برخی تصمیمات برای او فراهم می‌آورد.

همچنین، رفتار عاطفی أشقر در قبال شامّة و اعمالی همچون: التماس و لابه‌ی او به منّانة، هنگام فروش شامة به مرد خلیجی، گریه و زاری او نزد منّانه برای بازگشتن از تصمیش، گریه‌های شامّه برای طلب کمک از أشقر و مواردی از این دست، همگی از غلبه‌ی کودک در شخصیت‌های داستان حکایت دارد: «التجأت إليَّ دامعةً مرتبكةَ الكلمات تتَّشحُ ملامحُها بالخوف الشديد. بَكَت بِجزعٍ. كانَت أوّلَ مرَّةٍ أرى فيها دموع شامّة» (همان: ۸۵) «التمستُ منها دامعاً أن تنثني عن الموضوع مُهدِّداً بقتلِ نَفسي لكنَّ منّانةَ كانت أحقرَ من كلبٍ» (همان: ۸٦) «قالَتْ حَياةُ وَقَد اِغرَورَقَتْ عَيناها، إنَّ هذا الشابَّ وَيُدعى مُراد «س»، كان الهَزّةَ العِشقيَّةَ الوَحيدَةَ الّتي حَرَّكَتْ فيها كُلَّ شيءٍ» (همان: ۷٦)

رفتار عاطفی أشقر در قبال شامّة، التماس و لابه‌ی او هنگام فروش شامة به مرد خلیجی، گریه و زاری او نزد منّانه برای بازگشتن از تصمیش، گریه‌های شامّه برای طلب کمک از أشقر و مواردی از این دست، از غلبه‌ی کودک در شخصیت‌های داستان حکایت دارد.

زنجیره روابط میان شخصیت‌های داستان

نویسنده در پردازش شخصیت‌ها بـر شـناخت خـویش از آنـان و توانایی‌اش در به نمایش‌گذاشتن شخصیت موردنظر و تصور رفتارهایی که از یکی از این شخصیت‌ها در شرایط مشخصی سر می‌زند تکیه دارد (یوسف نجم، ١٩٧٤: ٩١- ٩٢). نخستین ارتباط متقابل نافرجام در این داستان، میان أشقر و شامّة رخ می‌دهد. أشقر، با شامّة بزرگ‌شده و از حقیقت سبک زندگی او آگاهی کامل دارد، امّا دلدادگی بیش از حد به او سبب می‌شود چشم بر بدی‌هایش ببندد.

در سمتی از داستان، أشقر در قالب شخصیتی صادق و با عشقی پاک و در سمت دیگر، شامّه در هیبت فردی فرصت‌طلب و سودجو جلوه می‌کند. شامّه، در برابر کنش احساسی أَشقر، نه تنها هیچ عکس العمل احساسی، انجام نمی‌دهد، بلکه با توجّه به درک خود از شرایط، می‌کوشد که نهایت استفاده را از وضع موجود ببرد: «شامّةُ كانَت تَعرِفُ كَيفَ ترقصُ عَلى الحَبلَينِ. اِنتَبَهَت طِفلَةً إلى تَعلُّقِنا بِها، أَنا وَهُوَ. اِنتَبَهَتْ إلى أنَّنا نتَكبَّدُ المشاقَّ مِن أَجلِ نيلِ رِضاها» (بكاري، ٢٠١٩: ٧٠)

در رفتار أشقر، یک نمونه‌ی آلودگی «بالغ» به «کودک» قابل مشاهده است؛ «آلودگی زمانی اتفاق می‌افتد که محتوای «والد» یا «کودک» یا هردوی آن‌ها آنها وارد حریم «بالغ» شود. اگر تخیّلات و احساسات را به عنوان واقعیت‌ها تلقی کنیم، آلودگی «بالغ» به «کودک» است» (جیمز و جنگوارد، ١٣٨٤: ٣٤٨) .

أشقر، برای رسیدن به شامّه، «کودک»انه هرچه در طبق اخلاص دارد، رو می‌کند. امّا هر بار، با بی‌میلی از سوی او مواجه می‌شود و علاقه بیش از اندازه به شامّة، راه را برای گرفتن تصمیم درست توسّط او می‌بندد؛ در حقیقت، این جنبه از شخصیت أشقر، بر بالغش غلبه‌ی کامل دارد؛ هر چند، «والد سرزنشگرِ» أشقر، گاهاً پا به میان می‌گذارد و سعی دارد او را از تصمیمش منع کند؛ امّا از آن‌جا که نقش این بُعد بسیار محدود است، به سرعت رنگ می‌بازد.

دیگر شخصیت محوری این داستان حیاة می‌باشد. او که فردی با تجربه است، پیوسته أشقر را به‌خاطر غلبه‌ی عواطف بر او سرزنش می‌کند و دلبستگی فرزند به شامّة را کاری بیهوده می‌بیند: «غبيٌّ مَن يَقَعُ في شَركِ عاهِرَةٍ وأَغبى مِنهُ مَن يَقَعُ فِي شَركِ اِبنَتِها» (بكاري، ٢٠١٩: ٨٠) در واقع، والدِ انتقادگر حیاة، سعی در منصرف‌کردن فرزندش دارد؛ امّا، از آنجا که «کودکِ» أشقر بر دو جنبه‌ی

دیگر از شخصیت وی تسلّط یافته، بر تصمیم خود پا فشاری می‌کند. او با اینکه می‌داند ممکن است شامّة انتخاب درستی برای زندگی وی نباشد، «کودک»انه تصمیم خود را می‌گیرد و با اجازه‌ندادن به جنبه‌ی «بالغ»ش برای گرفتن تصمیم درست، آن را به انزوا می‌کشد.

أشقر، گاهی میل دارد که با عقل و منطق با موضوع شامّة برخورد کند؛ امّا به این دلیل که در ارتباطی متمّم و متقابل با او نیست، این امکان برای وی دست نمی‌دهد. زیرا، شامّه دارای والدی طرد کننده است. او، درک درستی از احساس صادقانه‌ی أشقر و احساس تصنّعی برادرش ندارد؛ از این‌رو رفتار وی دقیقاً در نقطهٔ مقابل أشقر قرار می‌گیرد.

افزون بر این، در رفتار شامّة به مانند أشقر، نشانی از غلبه‌ی جنبه‌ی «کودک» دیده نمی‌شود و بیشتر آنچه برای او تصمیم می‌گیرد، جنبه‌ی والد اوست. در او، نه تنها نشانی از عشق دیده نمی‌شود بلکه کار دو برادر و به‌ویژه أشقر را نیز بیهوده می‌داند و می‌کوشد نهایت استفاده را ببرد: «مَعاً كُنّا لُعبَةً في يَدِ شامّة، تُذيقُ كُلَّ واحدٍ مِنّا نَصيباً مِن السعادة، قَبلَ أن تجفلَ وتُخلِفُه. شامّة كانَت داهيَةً مُنذُ نعومَة أظفارها، استوعَبَت واقعها قَبلَنا، وعرَفَت كيفَ تجعَلنا أنا وأخي ندورُ في فلكها من دون أن يخرجَ أيّ منّا عن مدارِه ويرتطمَ بها أو بالآخر» (همان: ۷۱).

برادر دو قلو نیز علاقه‌ای به شامّة دارد؛ امّا برخلاف أشقر، با محافظه‌کاری بیشتری آن را به زبان می‌آورد و بی مهابا پیش نمی‌رود. پس از آن که احساس معکوسی از جانب شامّه می‌بیند، از جنبه‌ی «کودک» خود رها می‌شود و با «والد» فرصت‌طلبِ خود مترصد فرصتی می‌شود تا با روش خود، نظر شامّة را جلب کند. به واقع، «والدِ» برادر دو قلو، فردی حیله‌گر و تا حدودی حسود است و از هر راهی برای رسیدن به شامّة استفاده می‌کند: «أنَّه لَم يَعُد يُوَقّرُ شامةَ يتَحرَّشُ بها أمام الملأ. لا يتَردَّدُ في التَمَحُّك بها أو تقبيلُها و... لكنَّها لَم تَكُن لتستشيطَ غضباً. كانت تَنسُلُ من بينَ يدَيه ضاحكةً ولامُباليَةً وهَل تَنتَظِرُ مِن ابنَة عاهرة غيرَ ذلكَ» (همان: ۷۸).

وی برخلاف أشقر که تمام توجّهش جلب رضایت شامّه بود، قصد داشت که در راه رسیدن أشقر به معشوقه‌اش مانعی ایجاد کند و در این راه از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کرد: «قَطَفتُ لها زَهرَتَين، لكنّني لمَحتُ مِن بَعيدٍ أَخي قادِماً برفقَةِ مُديرِ المَدرَسَةِ، بَعدَ أَن وَشى بي إفساداً لِسَعادَتي بِالهَديَّةِ الّتي كُنتُ سَأُقَدِّمها إلى شامَّة» (همان: ۷۰).

بررسی شخصیت‌ها و واکاوی رفتار متقابل آنها گویای آن است که تشابه نگرش برادر دو قلو و شامّهٔ و غلبه‌ی جنبه‌ی «والد» در هر دو سبب می‌شود که شامّه از أشقر دورترشده و در چارچوبی که برای خود تعیین کرده، در ارتباط با برادر قرار بگیرد. به‌طوری که در ادامه مشاهده می‌شود که این دو (أشقر و شامّة) از هم دورتر و از طرف دیگر به برادر دو قلو نزدیک‌تر می‌شود.

بررسی رفتار أشقر و شامّه نشان می‌دهد که أشقر کماکان بر همان حالت شخصیّتی پیشین قرار دارد. گریه و زاری و التماس، یکی از نشانه‌های غلبه کودک بر شخصیت او است؛ همچنین منّانّه دارای والدی سلطه‌گر است. او تمام تصمیمات زندگی دخترش را در دست دارد و با توجّه به این جنبه از منِ وجودی خود، به دنبال آن است تا شامّه را هم‌مسیر خود کند و به این ترتیب خلأ روحی خود را جبران کند. شامّه نیز برخلاف ابتدای داستان از جنبه‌ی والد خود رهاشده و چون با ترس رو برو شده است، به کودکِ خود پناه می‌برد. این رفتار در بازگویی رفتار شامّة توسّط أشقر به‌خوبی نمایان می‌شود: «عَلِمتُ بالأمر عَن طريق شامّة الّتي التجأت إليَّ دامعةً، مُرتَبِكَةَ الكلمات، تَتَّشِحُ ملامحُها بالخوف الشديد. بَكَت بجَزَعٍ. كَنَت أوَّلَ مَرَّةٍ أرى فيها دُموعَ شامّة ... » (همان: ۸۵).

حیاة، در این روایت، مادری است که تقریباً از تمام وظایف خود غفلت ورزیده و غرق در دنیای جسمانی خود است. پیداست فرزندی که در چنین فضایی به دنیا می‌آید، با خلأهایی خود مواجه می‌شود. از این جهت مشاهده می‌شود که أشقر که از محبّت مادر بی‌نصیب مانده است، برای جبران، دست به دامان شامّه می‌شود و چون می‌ترسد که او را از دست بدهد، تصمیماتی با بُعد کودک خود می‌گیرد.

دومین کنش داستان با عمل «إمرأةُ السرِّ» آغاز می‌شود؛ او عاشق أشقر است و از هر راهی برای رسیدن به وی تلاش می‌کند. وی، زمانی که دلباختگی أشقر به شامه و نادیده شدن خود را می‌بیند، خبر فیلم پخش‌شده از ارتباط برادر دو قلو با شامّة را به أشقر می‌رساند و از این طریق، می‌کوشد، نخست أشقر را از شامّة دل‌زده کند و دوم آنکه او را به سمت خود جذب کند: «تستَحِقُّ أن تعرفَ الحقيقيَّ من المُزيَّف في مَشاعرِ مُقَرَّبيكَ... عَلى شَبَكَةِ الإنترنِتِ، تَجِدُ شَريطاً فاضِحاً يَعنيكَ. يَكفي أَن تَقرِنَ عَلى الإنترنِتِ بَينَ كَلِمَةِ «فضيحة» وَاِسمِ مَدينَتِنا حَتّى تَكتَشِفَ كُلَّ شيءٍ... المُخلِصَةُ أَبَداً «فَتاةُ الدمِّ»» (همان: ۹۹).

پس از فاش شدن این موضوع، توسّط «إمرأةُ السرِّ»، نخستین واکنش أشقر، احساس بیزاری است و خیانت شامّة و برادر دوقلو، انگیزه‌ای برای شکل‌گیری انتقام در أشقر می‌شود. بدین ترتیب، جنبه‌ی «کودک» از شخصیّت أشقر رخت برمی‌بندد و «والد»ی انتقام‌جو زمام امور را در دست می‌گیرد. نمود این امر را در تصمیمات بعدی أشقر به خوبی می‌توان ملاحظه کرد. او برای جبران این ضربه‌ی روحی، تصمیم می‌گیرد شامة را به قتل برساند و این کار را دقیقاً به همان شیوه‌ای مرتکب می‌شود که حیاة قتل‌های خود را انجام می‌داد. در اینجا، أشقر آیینه تمام‌نمای رفتاری می‌شود که از کودکی در مادر خود دیده است؛ تا جایی‌که خودِ أشقر اعتراف می‌کند که تمام آنچه اکنون در قالب حقیقت جلوه کرده، چیزی جز بازتاب اعمال بزهکارانه‌ی مادرش در او نیست که از طریق وراثت به او رسیده

است: «أنَّ حياة، الـ «ماما» حياة، قَد أورَثَتني إلى جانبِ جُنونها، قُدرَتَها الرهيبَة على اقتراف أعتى الجرائم» (همان: ۱۱۹- ۱۲۰).

تصمیم «إمرأةُ السرِّ» را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد؛ نخست: آن زمانی‌که «کودکِ» او بر «بالغ»اش چیره می‌شود. عاشق‌شدن او و چشم‌پوشی از این که أشقر دلباخته‌ی دیگری است، از این جنبه از شخصیت او سرچشمه می‌گیرد. او که هرچه انجام می‌دهد در چشم أشقر نمی‌آید، برای به‌دست آوردن او از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کند. همچنین، نگاه همراه با سیاست او و به نوعی برهم زدن میان دو شخصیّت که نشانی از فرصت طلبی او است، از غلبه‌ی جنبه‌ی «والدِ» او خبر می‌دهد که دو جنبه‌ی دیگر را در تسلط گرفته است.

پس از آن که رسوایی علنی می‌شود، برادر دو قلو که می‌داند با ماندن در شهر با أشقر و خشم وی از یک سو و از سوی دیگر با قانون روبرو می‌شود، دست به فرار می‌زند. در حقیقت او این مکانیسم دفاعی را با توجّه به «بالغ» خود به‌کار می‌گیرد؛ زیرا، تمام جوانب کار را می‌سنجد و سپس تصمیم می‌گیرد.

در بخش سوم داستان امّا، أشقر تصمیم خود را برای کشتن شامّة، اجرایی می‌کند و او را به شیوه‌ای آشنا به قتل می‌رساند: «رَشِقتُ صَدرَها بالمُديَةِ تسعَ مرّاتٍ. بعدَ الطَعنَةِ التاسعة (العاشرة باحتساب الطَعنَةِ الأولى) استحالَت جثّةً هامدةً. كانَتِ الطَعنَة الحادي عشر في عينها. قَطَّرتُ على جَسَدِها الشَمعَ على غرار ما تَفعَلُه حياة» (همان: ۱۱۹).

«والدِ» أشقر در ابتدا، تصمیم می‌گیرد از مادرش که او را بخشی از ماجرا می‌داند، انتقام بگیرد و با قتل شامّة، شک را به سمت حياة ببرد؛ امّا «کودکِ» او که هنوز رگه‌هایی از دلبستگی به مادر دارد، احساس ناراحتی می‌کند و تصمیم می‌گیرد برای رهاییِ او چاره‌ای بیاندیشد: «في الأخير، هي أمّي، وكُنتُ أَحِسُّ بأنَّني، بشَكلٍ أو بآخَر، آثمٌ، فَقَد ورَّطتُها من حيثُ لا أدري في حَبسٍ» (همان: ۱۲۹) أشقر برای این کار، در تصمیمی عجیب، به دنبال یک قربانی می‌گردد تا او را به همان شیوه‌ی خاص به قتل برساند و بدین ترتیب سوء ظن نسبت به مادرش را از میان ببرد و برای این منظور، «ودیع» را شایسته‌ترین فرد می‌داند. أشقر ودیع را نیز به همان شیوه‌ی معمول به قتل می‌رساند؛ امّا نه تنها این کار گرهی از کار او باز نمی‌کند بلکه همچون شبحی زندگی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد: «أراه أينما وَلَّيتُ وَجهي وأنَّني حينَ قَطَّرتُ على جسده النحيل المُستَباح الشَمعَ قَطَّرتُ على روحي زيتاً حارقاً» (همان: ۱۳۸).

پس از این ماجرا، أشقر تصمیم می‌گیرد تا دست به فرار بزند. به دنبال این تعقیب و گریزها، وی در کشورهای اروپایی و آفریقایی سر از ارتباط نا فرجام و بی‌پایه و اساس با چندین زن در می‌آورد و

از این راه، زندگی‌اش، وارد مسیر دیگری می‌شود. هرکدام از این شخصیت‌ها، به نحوی گمشده‌ی خود را در أشقر می‌بیند؛ برای نمونه، او دلیل دلبستگیِ هَنّاء، زنی از دیار طَنجة به خود را این‌گونه بیان می‌کند: «قالَت إنَّها أَحَبَّتني، لأنَّني جَسورٌ وَمجنونٌ وثوريٌ ولأنَّني مثلُها ضحيَّةٌ للصراع الطَّبَقي» (همان: ١٤٤).

به هر نحو، ویژگی‌های ارثی بار دیگر به‌طور محسوس أثرات خود را در أشقر نمایان می‌کند. در این بخش، آن وجه از بی‌بند و باری که در حیاة، ریشه دوانده است، در فرزندِ او بازتاب می‌یابد. أشقر، نه تنها از کاری که انجام می‌دهد شرمی ندارد، بلکه به آن به دید سرگرمی نیز نگاه می‌کند. بنابراین، تصمیم می‌گیرد در ارتباط با هر زنی بخشی از موهای او را بچیند و درون کیف کوچکی که همراه خود دارد بیاندازد: «انتَقَيتُ لي من حديقَة شعرها البُنّي فوق الطاولَةِ خُصلَةَ شعرٍ» (همان: ١٤٥) یا زمانی که زنی به نام خولَة را رها می‌کند: «انتَقَيتُ من شعرها الأشقَر خصلَةً أودَعتُها حقيبَةَ أسراري» (همان: ١٤٩) «تَصَوَّر أنَّني مَلأتُ الحَقيبَةَ بِخصلات شُعورهنَّ وَكُنتُ لأستحقُّ دخول موسوعَة غينيس» (همان: ١٥٧).

رفتار أشقر در این مورد، رفتاری والدانه است؛ چرا که او دقیقاً هر آن‌چه که به‌طور ناخودآگاه یا خودآگاه از مادرش کسب کرده را در قالب رفتاری عینی به نمایش می‌گذارد. فارغ از صحیح یا اشتباه‌بودن آن، اینگونه رفتار أشقر به نوعی رفتاری انتقادی در برابر آسیب روانی ناشی از کمبود حسّ مادرانه می‌باشد و واکنشی نابخردانه برای جبران خلأ روحی است.

حالات روانی شخصیت‌های داستان

در جریان رفتارهای متقابل میان ابعاد مختلف شخصیّت، برخی حالات روحی و روانی چون ترس، اضطراب، تعارض وغیره ایجاد می‌شود و به این طریق نوعی روابط در هم تنیده و به هم پیوسته شکل می‌گیرد. (حسینی‌پور و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۲) بارزترین این حالات به همراه نمونه‌هایی از داستان مورد بحث در ذیل ذکر و بررسی شده است.

اضطراب

اضطراب نوعی پریشانی روانی است که بر اثر ترسی مبهم و احساس ناایمنی در فرد به وجود می‌آید. (شرفی، ١٣٧٦: ٥٩) به نظر رولومی، اضطراب: «ترسی است که در اثر به خطر افتادن یکی از ارزش‌های اصولی زندگی شخص ایجاد می‌شود» (شاملو، ۱۳۷۸: ۱۱۲). اضطراب در دو جای داستان سبب بروز حالات شخصیتی و رفتار متقابل خاصّی در أشقر می‌شود. یکی، اضطراب وی

هنگام فهمیدن رابطه‌ی شامّه و برادر دوقلو، که حالتی از عمل نافرجام و ناکامی را در او شکل می‌دهد و أشقر از بُعدِ کودکِ خود فاصله گرفته و با والدِ خود تصمیم به قتل شامّه می‌گیرد: «تأكَّدتُ من أنَّني ضعتُ. ضعتُ في ثقب الحزن الأسود ولا أمل في استعادتي...» (بكاري، ۲۰۱۹: ۱۰۱) که این تصمیم و رفتار وی در قبال شامة، در حقیقت متأثّر از اضطرابِ ترسِ از دست‌دادن شامّه است؛ و دیگری، هنگامی که حیاة به‌جای او به زندان می‌افتد، سبب تصمیمی می‌شود که به کلّی بُعدِ شخصیتی او و رفتار متقابلش را از کودک به والد تغییر می‌دهد و أشقر ودیع را نیز به همان شیوه معمول به قتل می‌رساند. امّا نه تنها این کار گرهی از کار او باز نمی‌کند، بلکه همچون شبهی زندگی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد: «أَراهُ أَينَما وَلَّيتُ وَجهي وَأَنَّني حينَ قَطَّرتُ عَلى جَسَدِه النَّحيلِ المُستَباحِ الشَمعَ قَطَّرتُ عَلى روحي زيتاً حارقاً» (همان: ۱۳۸).

ترس

«ترس هیجانی طبیعی است که نقش حیاتی را در عمق زندگی روانی بشر بازی می‌کند و در پیشبرد اهداف در هنگام بروز وضعیت‌های دشوار که عقل به تنهایی از عهده‌ی آن بر نمی‌آید به گونه‌ای مؤثّر عمل می‌کند» (گلمن، ۱۳۸۳: ۳۹۰).

ترس آغازین حیاة هنگام مواجه با خطر و پناه‌بردن او به کلبه‌ی زن راز آلود و حوادثی که در آن‌جا برای وی اتفاق افتاد و نیز ترس أشقر هنگام برخورد با قضیه‌ی فروش شامّه به مرد خلیجی مشهود است که هرکدام به نوعی سبب تغییر رفتارها و اعمال شخصیت‌های داستان شده‌اند. «أَهمَلتُ فورةً غَضبي رُوَيداً والتَمَستُ حِواراً وُدّياً مَعَ أُمِّها، لكنَّه لَم يُفضِ إلى أيِّ تَغييرٍ» (بكاري، ۲۰۱۹: ٨٤) همچنین، در این بین وانمودهایی از ترس وجود دارد؛ مانند ترس شامّه زمانی که أشقر به قصد کشتنِ او آمده است. «سَأَلتُها عَن السَبَبِ الّذي جَعَلَها تَلغُم حَياتي؟... لابُدَّ مِن أَنَّ الكَلَماتِ قَد اِحتَقَنت في جَوفِها مِن دونَ أَن تَجِدَ طَريقاً في زِحامِ الخَوفِ الَّذي مَلأَ فَمَها...» (همان: ۱۱۷).

تعارض

«تعارض را می‌توان به عنوان فرآیندی در نظر گرفت که یکی از طرفین پی می‌برد که طرف مقابل مسائل مورد علاقه‌ی او را سرکوب می‌کند» (سماواتیان و همکاران، ۱۳۹۸: ۳) تعارض‌هایی که در داستان حاضر وجود دارد هر یک به نوعی رفتار شخصیت‌ها با یکدیگر و تصمیاتی که می‌گیرند را تعیین می‌کنند. برای نمونه، در تعارض نخستین داستان یعنی از دست‌رفتن عفّت حیاة، زن رازآلود از بُعد والدِ خود بر وی تأثیر می‌گذارد و شخصیت درونی و رفتارهای پس از آن را در وی شکل می‌دهد.

«كانَت واسِطَةُ يَدِها قَد عادَت بِدَمٍ زهريٍّ وفي الحَمامِ رَأَت خيطَ دَمٍ آخَر وَقَد سال عَلى فَخذَيها... » (بكاري، ۲۰۱۹: ٤٨).

تعارض دوّم داستان (عاشق‌شدن أشقر) سبب غلبه‌ی بُعدِ کودک در أشقرشده و تمام تصمیمات او و رفتارهایی که در قبالِ شامّه انجام می‌دهد، از این بُعد ناشی می‌شود. برای مثال رفتارهایی که برای جلب رضایت شامّة انجام می‌دهد اما با مانعی به نام برادر دوقلو در این مسیر مواجه می‌شود: «قَطَفتُ لها زَهرَتَينِ، لكنّني لمَحتُ مِن بَعيدٍ أَخي قادِماً برفقَةِ مُديرِ المَدرَسَةِ، بَعدَ أَن وَشى بي إفساداً لِسَعادَتي بِالهَديَّةِ الّتي كُنتُ سَأُقَدِّمها إلى شامَّة» (همان: ۷۰).

همچنین تعارض سوّم (فاش‌شدن رابطه‌ی شامّه و أشقر) به‌طور کلّی روند شخصیّتی أشقر را از بُعد کودک به والد تغییر می‌دهد؛ امّا، با این وجود رفتار شامّه و برادر دو قلوی أشقر نه تنها جنبه‌ی «کودک»انه به خود نمی‌گیرد، بلکه در پاره‌ای از موارد نیز به سمتِ بُعدِ «بالغ» سوق پیدا می‌کند تا کم‌ترین آسیب از وضعیت موجود به ایشان برسد. این امر از طریق پنهان شدن و فرار از موقعیت نمایان می‌شود «سألَني أحدُهُم أن كُنتُ أنا من ظهر في شريط الفاضح - فالأمر التبس عليهم أمامَ تكتُّم شامّة وفرار أخي والشَّبه الّذي يصل إلى حدّ الطابق بيننا- أسعَفَني الصوتُ أخيراً فأجبتُ بمازوشيّة مفرطة «نعم»» (همان: ١٠٤).

نتیجه

بكاري در «القاتل الأشقر»، رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان به‌ویژه «أشقر» را متأثّر از دو عامل مهم محیط و وراثت می‌داند و در این میان نقش برجسته را به ویژگی‌های وراثتی می‌دهد.

نظریه‌ی رفتار متقابل اریک برن از جمله نظریات روانشناسی شخصیت است که به‌خوبی به کنکاش در مورد بُعد روانی شخصیت‌ها و اثر آن در شکل‌گیری رفتارهای متقابل می‌پردازد. با بررسی اثر حاضر و تطبیق آن بر پایه‌ی نظریه مذکور، چند نکته مشخص شد:

نخست آنکه: شخصیت‌های داستان «القاتل الأشقر» در غالب موارد و جز در مواردی اندک که شخصیت‌هایی همچون حیاة و شامّه متأثر از شرایط بالغانه عمل می‌کنند، متأثّر از بُعد والد هستند و شخصیت‌ها و رفتار آن‌ها دقیقاً مطابق با همین منظور برگزیده‌شده‌اند.

دوم آنکه: اشخاص داستان در تعامل با هم براساس حالات روحی و روانی، اضطراب، تعارض و ترس رفتار می‌کنند که هریک از عوامل مذکور، سبب تغییر و حرکت از یک بُعد به بعد دیگر است؛ برای نمونه اضطراب در دو جا سبب تغییر بُعد شخصیتی أشقر از کودک به والد می‌شود.

سوم آنکه: بررسی شخصیت‌ها و تحلیل حالت‌های وجودی مَن در آن‌ها و واکاوی رفتار متقابل آنان گویای این مطلب است که هر چه بُعدِ روانی شخصیت‌ها به هم نزدیک‌تر باشد، در ارتباطی متمّم با هم قرار می‌گیرند و هر چه این بُعد از هم فاصله داشته باشد، این دو شخص نیز از هم فاصله می‌گیرند؛ برای مثال، تشابه نگرش برادر دو قلو و شامّهٔ و غلبه‌ی جنبه‌ی «والد» در هر دو سبب می‌شود که شامّه از أشقر دورتر شود و در چارچوبی که برای خود تعیین کرده است در ارتباط با برادر قرار بگیرد.

به‌طور کلّی می‌توان گفت که نویسنده در پی بیان و خلق حالاتی از تشویش و گره زدن آن با برخی مشکلات اخلاقی جامعه است و از آنجایی‌که در جامعه مورد بحث غالبِ رفتار نه بر پایه‌ی رفتار خردمندانه، بلکه بر اساس محیط و اجتماع است، تسلّط والد بر شخصیت‌های داستان بیشتر است.

پی‌نوشت‌ها

تحلیل تراکنشی (Transactional Analysis) یک نظریه روانشناختی است که در سال ۱۹۵۰ توسط روانشناس معروف اریک برن بوجود آمد. TA یکی از موثرترین روش‌ها برای بهبود ارتباطات درون فردی و بین فردی است. این رویکرد به بررسی تعاملات و روابط فرد می‌پردازد. برن با الهام از نظریه‌های شخصیت زیگموند فروید، آن‌ها را با مشاهدات خود از تعاملات انسانی به منظور توسعه رویکرد TA ترکیب کرد.

منابع و مآخذ

استوارت، یان و جونز، ون. (۱۳۸۹). **تحلیل رفتار متقابل: روش‌های نوین در روان‌شناسی**، ترجمه‌ی بهمن دادگستر، چاپ سیزدهم، تهران: دایره.

البكاري، طارق، (۲۰۱۹)، **القاتل الأشقر**، بيروت: دار الآداب.

القباني، حسين (لاتا)، **فن كتابة القصة**، بيروت: دارالجيل.

برن، اریک، (۱۳۸۹)، **تحلیل رفتار متقابل**، ترجمه‌ی اسماعیل فصیح، تهران: فرهنگ نشر نو.

بهرامی، منصور، (۱۳۸۵)، **مفاهیم تحلیل رفتار متقابل**، تهران: خطّ هنر.

بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۹٤)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران**، چاپ ششم، تهران: افراز.

جیمز، موریل و جنگوارد، دورتی، (۱۳۸٤)، **برای خوشبختی و موفقیت آفریده شده‌ایم**، ترجمه‌ی حسن قاسم زاده، تهران: نشر علمی.

حسینی پور، حسین، گراوند، علی و محمد زاده، جهانشاه، (۱۳۹۹)، «تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌ها بر اساس نظریه شخصیت برن در مرزبان نامه»، **مجله دستاوردهای روان‌شناختی (علوم تربیتی و روان‌شناسی)**، سال ۲۷، شماره ۱: ۱۰۹- ۱۲٦. DOI: https://doi.org/10.22055/psy.2020.31679.2444

رادمهر، فرزانه، تائبی، زهره و سیدی، وحیده، (۱۳۹۹)، «بررسی رفتار متقابل زوج ها در شعر سرزمین بی حاصل سروده تی. اس. الیوت بر اساس تئوری روانشناسی اریک برن»، **مطالعات زبان و ترجمه**، شماره ۲: ۱۸۰-۱۵۵.
DOI: https://doi.org/10.22067/lts.v53i2.71496

سماواتیان، حسین، موسوی، سید محمد و نوری، ابوالقاسم، (۱۳۹۸)، «اثربخشی آموزش کیفیّت بخشی زندگی کاری و غنی‌سازی زندگی زناشویی بر افزایش کیفیّت زندگی کاری و رضایت شغلی در بین زوج‌های شاغل»، **مشاوره کاربردی**، شماره‌ی ۱۸: ۱۱۵ - ۱۳۲. DOI: 10.22055/JAC.2020.29626.1676

شاملو، سعید، (۱۳۷۸)،**بهداشت روانی**، چاپ سیزدهم، تهران، رشد.

شرفی، محمد رضا، (۱۳۷٦)، **مشکلات تربیتی را چگونه حل کنیم**، چاپ دوم، تهران، انتشارات تزکیه.

شولتز، دوان و شولتز، سیدنی الن، (۱۳۸۳)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه‌ی یحیی سیّد محمّدی، تهران: ویرایش.

عبدالرحمن فتاح، علي، (۱۹٦٦)، «تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل»، **مجلة كلية الآداب**، العدد ۱۰۲: ٤٥-۸۳.

فیروز بخت، مهرداد، (۱۳۹٤)، **اریک برن بنیانگذار تحلیل رفتار متقابل**، تهران: دانژه.

گلمن، دانیل، (۱۳۸۳)، **هوش هیجانی**، ترجمه‌ی نسرین پارسا، تهران: رشد.

هریس، امی، ب. و هریس، تامس آ، (۱۳۸۰)، **ماندن در وضعیت آخر**، ترجمه‌ی اسماعیل فصیح، تهران: فرهنگ نشر نو.

هریس، تامس، (۱۳۸۹)، **وضعیّت آخر**، ترجمه‌ی اسماعیل فصیح، فرهنگ نشر نو.

یوسف نجم، محمد، (۱۹۷٤)، **فن القصة**، بیروت: دار الثقافة.

Abdurrahman Fattah, Ali. (1966), "Techniques of character building in the narrative of Sarthara Fouq.

Al-Bakari, Tariq. (2019), al-Qatal al-Ashqar, Beirut: Dar al-Adab. (In Arabic)

al-Nil", Al-Kaliya Al-Adab magazine, No. 102: 83-45. (In Arabic)

Al-Qabani, Hossein (Lata). The Art of Storytelling, Beirut: Dar al-Jeel. (In Arabic)

Bahrami, Mansour. (1385), concepts of mutual behavior analysis, Tehran: Khatt Hanar. (In Persian)

Biniaz, Fathullah. (2014), an introduction to story writing and narratology with a brief reference to the pathology of Iranian novels and short stories, 6th edition, Tehran: Afraz. (In Persian)

Burn, Eric. (2008), Analysis of Reciprocal Behavior, translated by Esmail Fasih, Tehran: Farhang Nosh. (In Persian)

Firoz Bakht, Mehrdad. (2014), Eric Burn, the founder of interaction analysis, Tehran: Danje. (In Persian)

Golman, Daniel. (1383), emotional intelligence, translated by Nasrin Parsa, Tehran: Rushd. (In Persian)

Harris, Amy, b. and Harris, Tamas A. (2010), staying in the last state, translated by Esmail Fasih, Tehran: Farhang Eshar New. (In Persian)

Harris, Toms, .(2009). the final state, translated by Ismail Fasih, New Publishing House. (In Persian)
Hosseinipour, Hossein, Garavand, Ali and Mohammadzadeh, Jahanshah. (2019), "Analysis of mutual behavior of characters based on Bern's personality theory in Marzban Nameh", Journal of Psychological Achievements (Educational Sciences and Psychology), Year 27, Number 1: 109-126. doi: 10.22055/psy.2020.31679.2444. (In Persian)
James, Muriel and Jungward, Dorothy. (2004), we are created for happiness and success, translated by Hasan Ghasemzadeh, Tehran: Scientific Publishing House. (In Persian)
Radmehr, Farzaneh, Taebi, Zohra and Sidi, Vahidah. (2019), "Investigation of the mutual behavior of couples in the poem Sarzemen Bei Sorudeh by T. S. Eliot on Eric Burn's Psychological Theory', Language and Translation Studies, No. 2: 155-180. doi: 10.22067/lts. v53i2.71496 (In Persian)
Samavatian, Hossein, Mousavi, Seyed Mohammad and Nouri, Abulqasem, (2018), "Effectiveness of training to improve the quality of working life and enriching married life on increasing the quality of working life and job satisfaction among working couples", Practical Counseling, No. 18 : 115-132. doi: 10.22055/jac.2020.29626.1676. (In Persian)
Shamlou, Saeed. (1378), Mental health, 13th edition, Tehran, Rushd. (In Persian)
Sharfi, Mohammad Reza. (1376), how to solve educational problems, second edition, Tehran, Tazkieh Publications. (In Persian)
Shultz, Doan and Shultz, Sidney Allen. (2004), Personality theories, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Ed. (In Persian)
Stewart, Ian and Jones, Ven. (1389). Reciprocal behavior analysis: new methods in psychology, translated by Bahman Dadgstar, 13th edition, Tehran: Dikr. (In Persian)
Youssef Najm, Mohammad. (1974), Fan Al-Qatsa, Beirut: Dar Al-Thaqfa. (In Arabic)

دراسة السلوك المتبادل للشخصيات في رواية «القاتل الأشقر» وفقاً على نظرية الشخصية لـ «إريک برن»

علي أكبر محسني[1]
إيمان قنبري أقدم[2]

الملخص

نظرية السلوك المتبادل لـ "إريك بيرن" هي إحدى النظريات النفسية التي تدرس الحالات النفسية للشخصيات وسلوكها المتبادل في المجتمع، وبهذه الطريقة يمكن التنبؤ بأسباب وسياقات بعض السلوكيات. وفي رواية "القاتل الأشقر"، ركّز المؤلف المغربي طارق البكاري بذكاء على بعض السلوكيات والمفارقات الشائعة في المجتمع وعملائه. في هذا المقال، حاول المؤلفون استئصال أسباب بعض السلوكيات باستخدام المنهج الوصفي التحليلي وفحص العمل ومطابقته مع نظرية "السلوك المتبادل" لإريك بيرن. وأظهرت النتائج أن شخصيات الرواية، في معظم الحالات، تتأثر بالبعد "الوالد"، وبالتالي فهي تتصرف، بعضها مع البعض، على أساس الحالة العقلية والعاطفية والقلق والصراع والخوف. بالطبع، كل من العوامل المذكورة يسبب التغيير والحركة من منطقة إلى أخرى. يساعد هذا البحث القراء على تحديد سبب القرارات غير الحكيمة للشخصيات في علاقاتها الشخصية. بشكل عام، يمكن القول إنَّ المؤلف يسعى للتعبير عن حالات القلق وخلقها وربطها ببعض الانحرافات الأخلاقية في المجتمع، وبما أنَّ معظم السلوكيات في هذا المجتمع لا تستند إلى السلوك الحكيم بل تستند إلى المعايير الحاكمة. ولذلك،أنّ هيمنة روح الوالدين على الشخصيات في القصة أكثر وضوحاً.

الكلمات مفتاحية: اريك بيرن، السلوك المتبادل، نظرية الشخصية، طارق بكاري، القاتل الأشقر.

---

[1] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازي

[2] طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازي

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 26, spring and summer 2022

Examining the image schemas in Nizar Qabbani's poems (based on Johnson's theory)

Ali Asoudi[1], Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
Sobhan Kavosi, Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran

Received: 13-03-2022 Accepted: 21-01-2023

Introduction: Cognitive psychologists believe that the process of cognition in the mind is based on a set of schemas that determine the way the mind works, like a network consisting of awareness and knowledge. These schemas are the result of our experiences with the outside world, and we express them in language. This is considered as one of the most important issues in the science of semantics. It was first proposed by Johnson. According to his theory, image schemas appear as volume, movement or power.
Image schemas, which are the subject of the present research, are actually one of the most important topics in cognitive linguistics. Cognitive psychologists believe that the process of cognition in the mind is based on schemas. Like a network created from the structures of awareness and knowledge, they determine the way the mind works. A schema refers to a context that gives meaning to an experience, a personal event, a situation or a linguistic element. Mark Johnson was the first person to use this term in linguistics. He believed that human body movements and their sensory connection with the outside world follow repetitive patterns called visual schemas.In semantics, a word or sentence can be examined from different viewpoints. This science claims that, in analyzing the meanings of words and sentences, attention should be paid to conceptualization. Conceptual metaphor is also one of the important topics in the science of cognitive semantics. Because of the deep relationship that this theory has with human knowledge and his daily experiences, it has been the focus of linguists. This metaphor actually establishes a connection between objective and abstract domains. An objective domain is the origin one, and the abstract domain is the destination one, which is expressed based on the elements in the origin domain. Nizar Qabbani was born on 30 April 1998, in Damascus and started writing poems at the age of 16. He was mostly known for his love poems, and women were the main subject of his poems. Due to the defeat and retreat of Arabs, however, the poet gave up writing love poems and turned to writing political poems. This research uses Johnson's theory to investigate the image schemas in Nizar Qabbani's poems in the three main domains of volume, movement and power.
Methodology: The research method in this article is descriptive-analytical, which examines the poems based on Johnson's theory.
Results and discussion: Schemas are the result of our experiences with the outside world. They are associated with physical experiences, and corporalization has a direct

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

effect on the conceptual structure of humans. In fact, image schemas have a meaningful and materialized structure that results from the movements of the human body in a three-dimensional space and represent perceptual interactions and how to deal with objects. Power schemas appear when there is a resisting force and an obstacle against the movement. The abstract plan of dealing with problems and obstacles is to provide states and qualities for the phenomena that do not have physical obstacles in one's mind. Whenever prohibition is discussed in the verses, there is talk of the power schema.. There is also the first type of power schema because the existence of an authoritarian government in the society of that time was considered as a barrier that prevented people from doing many things and continuing their path. Volumetric schemas have been created from the assumption between mental phenomena and human experiences of being in environments such as a room, or a bed. This type of schema makes it possible to visualize containers by simulating the placement of objects inside each other. Nizar Qabbani cannot do anything because of the prohibitions that his cruel society has created for him, and, as he stated in the verse 'as if I have been in a closed space', the poet is considered as an object placed in a closed space. Movement schema is the result of human experience of movement and being with other objects. This movement has a starting point called origin and an end point called destination. What is placed between these two points is called the path. Thus, the movement from point (a) to point (b) must pass through all the points that are on the path from (a) to (b). Another issue is that a path has a direction and is associated with a certain amount of time.

Conclusion: The results indicate that the use of visual schemas helps the audience to understand the meaning and concept of the poem. Thus, they can better understand the views of the poet or the author of the text. Nizar Qabbani has written most of his poems in a political manner and about social justice, freedom from the oppression of tyrants, and seizing the homeland back from the hands of foreigners. He emphasizes these issues in many places in his writings. There is a significant number of schemas used in Nizar Qabbani's poems created based on Johnson's concepts of power, volume and movement. The power scheme has the largest share in the poems. It points to the barriers created in the path of movement and the continuation of the path. After this scheme, the volumetric scheme and then the movement scheme are placed in the next stages in Nizar's poems.

Keywords: Johnson's image schemas, Power schema, Movement schema, Nizar Qabbani

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و شش پیاپی/ ۲۴ علمی (۱۴۰۲)

بررسی طرح‌واره‌های تصویری در اشعار نزار قباني (با تکیه بر نظریه‌ی جانسون)

علی اسودی[۱] استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی
سبحان کاوسی، استادیار گروه زبان وادبیات عربی ، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه کوثر بجنورد

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱

چکیده

نقد روانشاسان شناختی بر این اعتقادند که فرآیند شناخت در ذهن، بر پایه‌ی یک طرح‌واره استوار است که مانند شبکه‌ای متشکل از آگاهی و دانش، نحوه‌ی فعالیت ذهن را تعیین می‌کند و این طرح‌واره‌ها حاصل تجربیات انسان‌ها با جهان خارج هستند که آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهند و از مهم‌ترین مفاهیم در علم معناشناسی به شمار می‌روند. این طرح‌واره‌ها برای اولین بار توسط جانسون مطرح شد. طرح‌واره‌های تصویری بر طبق نظریه‌ی جانسون در سه محور اصلی: حجمی، حرکتی و قدرتی نمود پیدا می‌کند. پژوهش حاضر بر آن است تا این طرح‌واره‌های تصویری را به همراه محورهای آن در اشعار نزار قباني مشخص و بررسی نماید. این پژوهش که بر اساس روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، اشعار منتخبی از نزار قباني را طبق نظریه‌ی طرح‌واره‌های جانسون مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد و به این جمع‌بندی رسیده که در اشعار نزار قباني از طرح‌واره‌ی قدرتی بیش‌تر از دو طرح‌واره‌ی یادشده، استفاده‌شده‌است. می‌شود.

کلید واژه‌ها: طرح‌واره‌های تصویری جانسون، طرح‌واره‌ی قدرتی، طرح‌واره‌ی حرکتی، نزارقباني.

[۱] پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: asvadi@khu.ac.ir

مقدمه

طرح‌واره‌های تصویری که موضوع مطرح در پژوهش حاضر می‌باشد، در واقع یکی از مهم‌ترین مباحث زبان‌شناسی شناختی به‌شمار می‌آیند. روانشناسان شناختی چنین می‌پندارند که فرآیند شناخت در ذهن برپایه‌ی یک طرح‌واره استوار است و مانند یک شبکه‌ی فراهم‌آمده از ساختارهای آگاهی و دانش، نحوه فعالیت ذهن را تعیین می‌کند. این طرح‌واره اساساً زمینه‌ای است که برای معنابخشیدن به تجربه‌ها، حوادث شخصی، موقعیت‌ها و یا عناصر زبانی لازم است (فتوحی، ١٣٩٠: ١٦١). مارک جانسون نخستین فردی بود که این اصطلاح را در زبان‌شناسی به‌کار برد. او معتقدبود حرکات بدنی انسان‌ها و ارتباط حسی آن‌ها با جهان خارج از الگوهای تکراری، با نام طرح‌واره‌های تصویری پیروی می‌کند (قائمی نیا، ١٣٩٠: ٢٩). در واقع طرح‌واره‌های تصویری از مهم‌ترین مفاهیم در علم معناشناسی به‌شمار می‌روند.

در معناشناسی می‌توان یک واژه یا جمله را از جهات مختلف مورد بررسی قرار داد. این علم ادعا می‌کند که در تحلیل معنای این واژگان یا جمله‌ها باید به مفهوم‌سازی توجه داشت. استعاره‌ی مفهومی نیز از مباحث مهم در علم معناشناسی شناختی است و به دلیل رابطه‌ی عمیقی که این نظریه با شناخت انسان و تجربیات روزمره‌ی او دارد، مورد توجه زبان‌شناسان قرار گرفته است. این استعاره در واقع میان دو حوزه‌ی عینی و انتزاعی ارتباط برقرار می‌کند که حوزه‌ی عینی، حوزه‌ی مبدأ است و حوزه‌ی انتزاعی، حوزه‌ی مقصد که براساس عناصر موجود در حوزه‌ی مبدأ بیان می‌شود (راسخ مهند، ١٣٩٠: ٦١-٦٤).

این پژوهش بر آن است تا کاربرد طرح‌واره‌های تصویری را بر طبق نظریه‌ی جانسون در سه محور اصلی: حجمی، حرکتی و قدرتی در اشعار نزار قباني بررسی نماید وبه دنبال یافتن پاسخ به پرسش‌های ذیل می‌باشد:

١-در اشعار نزار قباني به چه میزان از طرح‌واره‌های تصویری استفاده شده است؟

٢-از بین طرح‌واره‌های حجمی، قدرتی و حرکتی، کدام یک بیش‌ترین سهم را در اشعار نزار قباني داراست؟

پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی موضوع پژوهش حاضر یعنی طرح‌واره‌های تصویری یک سری پژوهش‌ها صورت گرفته است که در ذیل به آن‌ها اشاره خواهد شد:

الخاص ویسی و فاطمه دریس در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در رباعیات وحشی بافقی از دیدگاه معناشناسی» چاپ‌شده در نشریه‌ی زیبایی‌شناسی ادبی در شماره ۲۳، (۱۳۹٤)، ۶۶ رباعی از وحشی را بررسی‌نموده و به این نتیجه رسیده‌اند که شعر بافقی معنا را با استفاده از طرح‌واره‌های تصویری انتقال داده و از طرح‌واره‌ی حرکتی بیش‌تر از طرح‌واره‌ی حجمی و قدرتی در اشعار وی استفاده شده است.

در پژوهشی دیگر که به قلم عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا و فائقه ابراهیم‌پور نیک (۱۳۹۸) با عنوان «بررسی طرح‌واره‌های تصویری جانسون در آیات توصیف‌کننده دوزخ و بهشت در چارچوب معناشناسی شناختی» (ذهن زیبا، شماره‌ی ۷۹: ۱۳۹۸) نوشته شده است، نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که آیات توصیف‌کننده‌ی بهشت و دوزخ در قرآن، به میزان ۲۴ درصد دارای طرح‌واره‌های تصویری بوده‌اند که ۱۰ درصد آن را طرح‌واره‌های حرکتی، ۲۱ درصد آن را طرح‌واره‌های قدرتی و ۹/۵ درصد آن را طرح‌واره‌های حجمی نیز به خود اختصاص‌داده و از این جهت می‌توان گفت که خداوند در قرآن کریم برای توصیف دوزخ و بهشت در ذهن بندگانی که این فضاها را به چشم ندیده‌اند، از مصداق‌های عینی و ملموسی که انسان روزانه با آن‌ها سر و کار دارد، استفاده می‌کند.

یحیی معروف و مریم جلالی‌نژاد در پژوهشی باعنوان «بررسی طرح‌واره‌های تصویری در مطریات عدنان الصائغ با تأکید بر نظریه‌ی جانسون» که در نشریه‌ی پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی در شماره‌ی ۴، ۱۳۹۹ به چاپ رسیده، به این نتیجه رسیده‌اند که عدنان الصائغ با بهره‌گیری از طرح‌واره‌های تصویری باعث روح‌دادن به بسیاری از پدیده‌ها شده‌است و سعی‌کرده که در اشعارش تصویرهای متفاوتی را در ذهن بشر بسازد و وی با درنظرگرفتن مفاهیم انتزاعی در الگوی طرح‌واره‌های تصویری، این اشعار را برای مخاطب ملموس‌تر و آشکارتر ساخته است.

در پژوهشی دیگر از نفیسه حاجی رجبی و حسن عبداللهی با عنوان «طرح‌واره‌های تصویری قدرتی و جهتی در حبسیه‌های جواد جزایری»، (مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ۱: ۱۳۹۹)، نویسندگان این مسأله را عنوان کرده‌اند که جزایری از طرح‌واره‌های تصویری جهتی و قدرتی برای رساندن مفاهیم موجود در ذهنِ خود، استفاده می‌کند که این طرح‌واره‌ها در ترسیم احساسات و تخیلات وی نقش مهمی دارد و مفاهیم انتزاعی و فیزیکی را ملموس‌تر جلوه می‌دهد.

اما آنچه قابل ذکر می‌باشد این است که در رابطه با موضوع پژوهش حاضر، یعنی بررسی کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در اشعار نزار قباني با تکیه بر نظریه‌ی جانسون پژوهشی صورت نگرفته است.

زندگی‌نامه نزار قباني

نزار قباني در ٣٠ آوریل ١٩٩٨ میلادی در دمشق زاده شد و سرودن شعر را از ١۶ سالگی آغاز کرد. او را بیشتر با شعرهای عاشقانه می‌شناختند و زن موضوع اصلی شعرهای او بود، اما با توجه به شکست و عقب‌نشینی اعراب، شاعر نوشتن اشعار عاشقانه را رها کرد و به نوشتن اشعار سیاسی روی آورد.

وی دو بار ازدواج کرد؛ بار اول با زنی سوری به نام زهره و بار دوم با زنی به نام بلقیس که عراقی بود و در بمباران سفارت عراق در بیروت کشته شد، نزار قباني فعالیت خود را در سال ١٩٣٩ م با دیوان «قالت لی السمراء» آغاز کرد. وی در سال ١٩٩٨ م در لندن وفات یافت (افخمی و جمشیدی، ١٣٩٩: ١٢).

طرح‌واره‌های تصویری

طرح‌واره‌ها حاصل تجربیات انسان‌ها با جهان خارج هستند که آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهند. موضوع طرح‌واره‌ها با تجربه‌ی جسمی همراه‌شده و جسمانی‌شدن تأثیر مستقیمی برساختار مفهومی بشر دارد؛ در واقع طرح‌واره‌های تصویری دارای ساختار معنادار و جسمی‌شده‌ای هستند که حاصل حرکات جسم انسان در فضای سه بُعدی، تعاملات ادراکی و نحوه‌ی برخورد با اجسام هستند (راسخ مهند، ١٣٩٠: ۴١-۴٣) و نحوه‌ی برخورد افراد یا ادراک آن‌ها را پدید می‌آورد.

طرح‌واره‌های تصویری ساده نیستند و می‌توانند ساختار پیچیده‌ای نیز داشته باشند. این طرح‌واره-ها زیربنای استعاره‌ی مفهومی‌اند و دارای سه جزء مبدأ، مسیر (نگاشت) و مقصد هستند. بنابر تعریف جانسون «طرح‌واره‌ی تصویری عبارت است از الگویی تکرارشونده و پویا از تعامل های ادراکی ما که به تجربه‌ی ما انسجام و ساختار می‌بخشد» (آسیابادی و همکاران، ١٣٩١: ١٤٥).

از این جهت، تجربه‌گرایی حاصل معنا و فکر و به‌طور کلی نظام‌های ادراکی افراد بر پایه‌ی حواس، حرکات بدن و تجارب فیزیکی و اجتماعی است. می‌توان گفت طرح‌واره‌ها حاصل تجارب حسی است که در مراحل اولیه‌ی رشد انسان شکل می‌گیرد؛ زیرا کودک انسان با دنیایی از روابط بین عامل و پدیده‌های اطراف خود در ارتباط است و در بینابین این فرآیندهاست که ساختار مفهوم «خود» و دنیایی که شناختهشده، به‌وجود می‌آید (توکل نیا و حسومی، ١٣٩۵: ۵٣).

از آنجایی‌که گاهی بین مفاهیم استعاری و طرح‌واره‌های تصویری اشتباهاتی صورت می‌گیرد، در ذیل ویژگی‌هایی مطرح می‌شود که منجر به تشخیص طرح‌واره‌ها و استعاره‌های مفهومی می‌گردد:

۱-از نظر جانسون طرح‌واره‌های تصویری، سطح اولیه‌تری از ساخت‌شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهد و باعث ایجاد ارتباط میان تجربیات فیزیکی انسان با حوزه‌های شناختی پیچیده همانند زبان می‌شود (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۵: ۳۸ و روشن و همکاران، ۱۳۹۲: ۷۸).

۲-طرح‌واره‌های تصویری حاصل تشکیل حوزه‌ی مبدأ در استعاره‌های مفهومی است.

۳-طرح‌واره‌های تصویری زیر مجموعه‌ای از استعاره‌های مفهومی و سازمان‌دهنده‌ی حوزه‌ی مبدأ در نگاشت استعاری هستند (باقری خلیل و محرابی کال، ۱۳۹۲: ۱۲۷).

۴-طرح‌واره‌ها ساختاری فضایی دارند و از راه حوزه‌ی تجربی قابل تشخیص هستند. اما استعاره‌ها مفهومی هستند .(کرد زعفرانلو کامبوزیا و حاجیان: ۱۲۴ و توکل نیا و حسومی، ۱۳۹۵: ۵۲ و ۵۳).

با توجه به موارد ذکرشده باید اذعان داشت که طرح‌واره‌های تصویری، سطح اولیه‌تری از ساخت شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهند و امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی انسان با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری نظیر زبان را فراهم می‌آورند. این طرح‌واره‌ها به سه دسته‌ی طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی قابل تقسیم هستند.

انواع طرح‌واره‌ها

در این بخش در ابتدا شرح و توضیح هرکدام از طرح‌واره‌ها ارائه می‌گردد، سپس به تحلیل داده‌های موضوع مورد بحث پرداخته می‌شود و نمونه‌هایی از اشعار نزار قباني بر اساس سه طرح‌واره‌ی قدرتی، حجمی و حرکتی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

طرح‌واره قدرتی

بنا بر تعریفی که جانسون ارائه داده‌است، این نوع از طرح‌واره‌ها زمانی پدید می‌آیند که در برابر حرکت، نیروی مقاومت و سدی قرار گرفته باشد. طرح انتزاعیِ برخورد با مشکلات و موانع این است که در ذهن خود برای پدیده‌هایی که موانع فیزیکی ندارند، حالات و کیفیت‌هایی را برای آن‌ها فراهم بیاورد (صفوی، ۱۳۸۲: ۷۴).

طرح‌واره‌های تصویری حاصل ارتباط جسمیِ بشر با دنیای پیرامونش است، طرح‌واره‌ی قدرتی نیز دارای چنین ویژگی‌ای است؛ زیرا انسان قدرت را در تعامل با دنیای پیرامونش درک می‌کند (راسخ مهند، ۱۳۹۰: ۴۳).

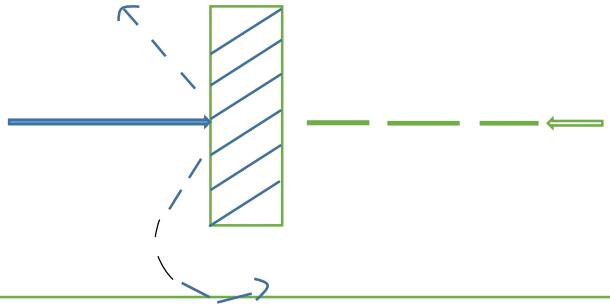
برای برخورد با مشکلات سه حالت در نظر گرفته شده است:

۱- وقتی خبر مخالفت سرگروه به افراد تیم می‌رسد، همگی ناامید شده و از کار دست می‌کشند (ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۲۵-۲۶).

طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول، توقف حرکت (Johnson, 1987: 47)

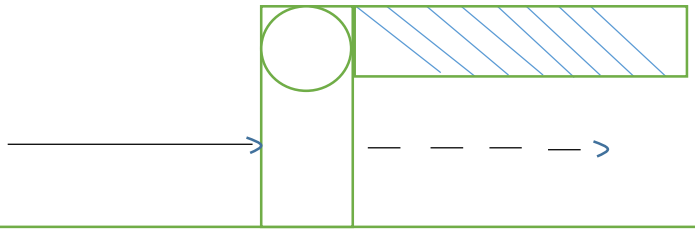
۲- در نوع دوم در مسیر حرکت سدی به وجود می‌آید؛ اما مانع ادامه مسیر نمی‌شود، بدین معنا که می‌توان آن را شکست‌داده و به مسیر مستقیم خود ادامه داد یا با دورزدن به حرکت ادامه داد، یا اینکه با تغییر مسیر، بدون برخورد، مجدد یا با مانع به مسیر خود ادامه داد.

وقتی سرگروه تیم این تصمیم عجولانه را گرفت افراد تیم مجبور به ارائه‌ی پروژه جدید می‌شوند (ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۲۴ و ۲۵).



طرح‌واره‌ی قدرتی نوع دوم، شکست مانع یا تغییر مسیر (Johnson, 1987: 47).

۳- در نوع سوم سدی که به وجود آمده، این امکان را ندارد که انسان را از ادامه مسیر خود بازدارد و انسانِ پرقدرت مانعی که پیش‌روی خود بوده را بر می‌دارد و به مسیر خود ادامه می‌دهد. سرگروه تیم با طرح پیشنهادی هوشمندانه‌ی خود باعث‌شده با وجود بحران مالی با تیم پروژه را ادامه دهد (ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۲۵ و ۲۶).



طرح‌واره قدرتی نوع سوم، از میان برداشتن مانع یا ادامه مسیر (Johnson, 1987: 47).

ابیات زیر از نزار قباني دارای طرح‌واره‌ی قدرتی از نوع اول هستند. همان‌طور که در توضیح طرح‌واره‌ی قدرتی ذکر شد، در این طرح‌واره‌ی سدی وجود دارد که مانع از ادامه‌ی مسیر می‌شود. در نمونه‌های شعری زیر به بررسی و تحلیل این طرح‌واره پرداخته می‌شود:

«سَقَطَت غَرناطة/ للمرة الخمسين من ايدي العرب/ سَقَطَ التاريخُ مِن أيدي العرب/ سقطت أعمدة الروح، و أفخاذ القبيلة/ سقطت كل مواويل البطولة/ سقطت إشبيلة/ سقطت أنطاكية/ سَقَطَت حِطينُ مِن غَيرِ قِتال/ سَقَطت عَموريَة/ سَقَطَت مريَمُ في أيدي الميليشات/ فَما مِن رَجالٍ يَنقذ الرمز السَماوي/ و لا ثُمَّ رَجولَة/ تسَقَطت آخر مُحيظياتِنا/ في يَدِ الروم[1]/ فماذا ندفع؟» (قباني، ۲۰۰۹: ۹٤).

کاربرد اسم‌های خاص در شعر معاصر عربی، کاربردی نمادین و مجازی است. از نام‌های پیامبران و شخصیت‌های تاریخی گرفته تا نام شهرها، هریک در پسِ این کاربرد واژه‌ای بیانگر نوعی اندیشه و تفکر و باورهای شاعر است. گاهی نماینده‌ی آرمان شهر و مدینه‌ی فاضله‌ای است که شاعر برای خود آفریده، گاه نقابی است که شاعر آن‌را بر چهره می‌نهد تا از پسِ آن و از زبانِ آن، دغدغه‌ها، دل‌مشغولی‌ها و اندیشه‌های خود را بیان می‌کند. (عرب، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

گرانادا که در زبان عربی غرناطة نوشته می شود، مرکز استان گرانادا در اسپانیاست که در زمان حکومت مسلمانان بر اندلس سال‌ها تحت فرمان خلفای اسلامی بود، اشبیلیة (سویل) امروزی، پایتخت کنونی منطقه‌ی خودمختار اندلس اسپانی و انتاکیه‌ی کنونی که در ترکیه قرار دارد، شهری باستانی است که در قدیم پایتخت سوریه بوده، حطین روستایی در دشت جلیل سفلی است در فلسطین که صلاح الدین ایوبی در جنگ‌های صلیبی با پیروزی بر مسیحیانِ این شهر، بر تمامی استان جلیل تسلط یافت. عموریة شهری است در آسیای صغیر که در دوران هلنی برپاشد و پس از حمله‌ی مستعصم عباسی ویران گردید. تمام اسامی این شهرها، ناظر به نزاع غرب و اسلام است و همگی نماد جاودانگی و ثبات بوده که از بین رفتند و تبدیل به نماد شکست‌شدند. به‌کاربردن اسامی خاص در این ابیات کاربردی مجازی دارد و بیانگر نوعی اندیشه، تفکر و باور شاعر است و شاعر برای بیان دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های خود نقابی بر چهره می‌گذارد و مفاهیم شعر خود را باکمک این اسامی به زبان مقصد انتقال می‌دهد. (گرانادا) در شعر نزار قباني نشان هویت ملی و اسلامی است. وی در شعر (هروله‌کنندگان) و در اعتراض به یادداشت صلح که میان اعراب و رژیم صهیونیستی به امضا رسید، میلیشیات را همان طاغوتیان زمانه (صهیونیست) می‌پندارد که تمام افتخارات اعراب و وطن انها را به سرقت برده‌اند.

همان‌طور که ذکرشد، در طرح‌واره‌ی قدرتی، سدی وجود دارد که مانع از ادامه‌ی مسیر می‌شود. در این‌جا نیز دشمنانی که غرناطه، حطین و عموریه را گرفته‌اند، به‌عنوان سدی در نظر گرفته‌شده‌اند؛

مریم هم اسیرشده و هیچ مبارزی دیگر باقی‌نمانده که بتواند این مناطقی که به دست دشمن افتاده را نجات دهد و امید برای ادامه زندگی سلب شده است که این مطلب نشان‌دهنده‌ی منع‌شدن از ادامه‌ی مسیر است.

«إذا كانَ الوَطنُ مَمنوعٌ من إرتِكاب الكِتابَة مثلي/ و إرتِكاب الثقافَة مثلي/ لِماذا لا يَكون عُضواً في حِزبِ الحُزن/ الذي يَضُمُّ مئةَ ميليونٍ عربيٍ[٢]» (قباني، ١٩٩٩: ٦/ ١٢٧).

در این‌جا شاعر ادعا می‌کند که جلوگیری از انتشار آزاد حقایق و اخبار یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های نظام جباریت است؛ جباریتی که با همچین روشی باعث فراگیرشدن غم و اندوه در میان مردم می‌شود (محسنی، ١٣٩١: ۴٣٨).

با توجه به توضیحات فوق در این‌جا نیز هم طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول حاکم است و می‌توان نظام جباریت را به‌عنوان سدی در نظر گرفت که شاعر را از ادامه‌ی مسیر خود، یعنی نوشتن و انجام کارهای فرهنگی بازداشته است.

«حينَ يصيرُ الحرف في مدينةٍ/ حشيةً يَمنَعُها القانونُ/ و يُصبِح التفكيرُ كَالبَغاء/ و اللّواط/ و الأفيون/ جريمةٌ يُطالُها القانون/ يُصبح الإنسانُ في سريرِه/ محاصراً/ و بِالخوف و الأحزان/ يَسقُطُ كُلُّ شيءٍ : الشمس و النجوم و الليل و البحار، الشيطان و الله و الإنسان[٣]» (قباني، ٢٠٠٥: ٣/ ١٠٣-١٠٥).

می‌توان این نکته را متذکرشد که هرگاه سخن از ممنوعیت در میان باشد، سخن از طرح‌واره‌ی قدرتی مطرح می‌شود. در این ابیات نیز طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول وجود دارد؛ چرا که وجود حکومت استبدادی در جامعه‌ی آن زمان به‌عنوان سدی تلقی می‌شد که مردم را از بسیاری کارها و ادامه‌ی مسیر خود باز می‌داشت؛ به‌طوری‌که خواب راحت را از آنان سلب کرده بود.

«كيف يا سادتی، يُغَني المُغنّي / بَعدما خَيَّطوا لَهُ شَفَتَيته[٤]» (قباني، ١٩٩٩: ٦/ ١٠).

در این بیت نیز طرح‌واره قدرتی از نوع اول وجود دارد؛ زیرا حاکمیت جبار و زورگویی که در زمان شاعر وجود داشته، به‌عنوان سدی است که شاعر را از سرودن شعر و نوای شادی‌اش باز می‌دارد.

«لأنَّ موسى قُطعَت يَداه / وَ لَم يَعُد يُعقِن فَنَّ السحر/ لأنَّ موسى كسِرَت عصاه/ ولَم يَعد بِوسعِه/ شق مياهِ البحر[٥]» (قباني، ١٩٨٣: ١/ ١٧٠).

موسی در این شعرِ نزار به‌عنوان یک نماد منفی به‌کار گرفته شده است؛ چرا که موسی در اینجا نماد یهود و حیله‌ها و نیرنگ‌های آن در ضایع‌کردن حقوق مردم است. شاعر معجزه‌ی الهی موسی را خدعه و نیرنگ می‌شمارد. در واقع نزار با این کار، از مفاهیم حقیقی شخصیت فاصله می‌گیرد و وی

را نماد ملت متجاوز یهود قلمداد می‌کند که این برداشتی نادرست از شخصیت موسی(ع) است و با توجه به رنج‌های موسی از قوم یهود، انتخاب این نماد برای صهیونیست و یهود اشتباه است.

قباني توسط این ابیات از عنصر عصا به‌عنوان رمز شورش و اشغالگری یهودیان استفاده می‌کند، به‌همین جهت است که برخلاف معجزه‌گری عصای موسی، عصای یهود ناکارآمد می‌شود (بهروزی و همکاران، ۱۳۹۷ : ۱۱۱). اما بر اساس طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول، در این بیت قطع‌شدن دستان موسی و شکسته‌شدن عصای وی، به‌عنوان مانعی است که انجام سحر و جادو را از او سلب کرده است.

«إذا كانَ الوطنُ منفيا مثلي/ و يُفكر بَشرا شِف امِه بيضاء مثلي/ و بقعطة البيت السوداء، مثلي/ إذا كان الوطنُ مَمنوعاً من إرتكاب الكتابة مثلي/ فَلِماذا لا يَدخلُ إلى المصحة التى نحنُ فيها؟/ فلماذا لا يكون عضواً في حِزب الحُزن الذي يَضُمُّ مئة مليون عربي؟[٦]» (قباني، ۱۹۹۹: ٦/ ۱۲۷).

در ابیات فوق‌الذکر، شاعر تبعیدشده و از انجام کارهایی همچون نگارش و کارهای فرهنگی منع شده است که این موضوع نشان‌دهنده‌ی منع‌شدن از ادامه‌ی مسیر در طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول می‌باشد.

«إنزعي الخنجر المدفون في خاصرتي
اتركيني أعيش
إنزعي رائحتك من مسامات جلدي
واتركيني أعيش. امنحيني الفرصة
لأتعرف على إمرأة جديدة
تشطب اسمك من مفكرتي
و تقطع خُصُلات شعرك الملتفّة حول عنقي[٧]» (http://nezar7.blogfa.com)

ابیات فوق که برگرفته از اشعار عاشقانه‌ی نزار قباني است، دارای طرح واره قدرتی نوع اول می‌باشد، شاعر در این شعر گویی محصور معشوق خود شده است و خاطراتی که شاعر با معشوق خود داشته را می‌توان به‌عنوان سدی درنظر آورد که همین سد باعث ناتوانی شاعر در فراموش‌کردن عشقش شده است.

«بلقيسُ / ليست هذه مرثيةً/ لكن/ على العربِ السلام/ إنَّ قَضاءَنا العربيَّ أن يَغتالَنا عربٌ/ و يأكُل لحمَنا عَرب/ يَبقُرَ بطنا عَرَبٌ/ و يفتَحُ قَبرنا عَرَب/ فَكَيفَ نَفُرَّ عن هذا القضاء؟[٨]» (قباني، ۱۳۹۳: ۳۶۹).

در این ابیات، نزار قباني ظلم‌ها و شکنجه‌های عرب‌ها را بیان می‌کند. در این قسمت نیز صحبت از طرح‌واره قدرتی نوع اول در میان می‌باشد؛ بدین گونه که آنقدر عرب‌ها ظلم و ستم بر مردم روا داشته‌اند و برخی را نیز به گلوله بسته‌اند (وجود مانع) که دیگر شاعر توانایی خروج از این بحران پیش آمده را ندارد و به‌نوعی ادامه‌ی حرکت از وی سلب شده است.

«نامي بِحفظِ الله/ أيتها الجَميلة/ فَالشعر بَعدك مستحيلٌ/ و الأنوثةُ مستحيلةٌ[۹]» (قباني، ۲۰۰۳: ۱۲۱).

«هذه هي الرِسالةُ الأخيرة/ ولكن يَكون بعدها رسائلٌ/ هذه آخر غَيمةٌ رَمادية/ تمطر عليك[۱۰]» (همان: ۵۷۲).

در ابیات فوق، نزار، قوم عرب را عامل کشتن معشوقِ خود، یعنی بلقیس می‌داند و این ابیات نشان‌دهنده‌ی آن است که اندوه و ناراحتی وی برای شاعر پایانی ندارد؛ چرا که در جای جای اشعار خویش از جمال و حُسن محبوب خود و فراغ وی استفاده کرده است (افخمی و جمشیدی، ۱۳۹۹: ۱۳ و ۱۴).

با توجه به توضیحاتی که ذکر شد، این بیت‌ها را می‌توان از نوع طرح‌واره‌های قدرتی نوع اول به‌حساب آورد؛ چراکه شاعر با از دست‌دادن معشوقه‌ی خود (وجود مانع)، بلقیس، سرودن شعر را غیر ممکن دانسته و عشق‌ورزیدن به زنی دیگر را هم نیز ناممکن تصور نموده و ادعا کرده است که بعد از او نیز نه بارانی در کار خواهد بود نه نامه‌ای که بخواهد برای کسی بفرستد (ادامه‌ی حرکت در مسیر از شاعر سلب شده است).

«فَإنَّني أعيشُ يا سيدتي/ في وطنٍ تُعتبَر الكلمة في قانونه: جريمةٌ[۱۱]» (قباني، ۱۹۹۹: ۶/ ۳۲٤)

بیت فوق دارای طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول است؛ زیرا که شاعر در حسرت بیان خواسته‌ها و افکار خویش است، اما اجازه‌ی بیان افکار و عواطف خود را ندارد؛ زیرا قانونِ موجود اجازه‌ی این کار را از وی گرفته و این یعنی همان سد و مانعی که در طرح‌واره‌ی قدرتی بیان شده است.

«كانَ بِوُسع نَفطنا الدّافق في الصحارى/ أن يَستَحيل خنجراً/ من لهبٍ و نارٍ/ لكنه/ و أخجله الأشراف في قُريش/ و خجله الأحرار من أوس و نزار/ يُراقُ تَحت أرجل الجواري[۱۲]» (قباني، ۱۹۹۳: ۸۷/۳).

در این ابیات نیز شاعر از مشکلات سیاسی و اجتماعی که در وطن خود وجود دارد، سخن به‌میان می‌آورد و معتقد است درآمد نفتی که در کشور وجود دارد را می‌توان برای آسایش مردم استفاده کرد نه اینکه آن‌ها را به اشراف‌زادگان خرید و فروش کرد. در اینجا نیز طرح‌واره‌ی قدرتی نوع اول حاکم

است؛ زیرا خرید و فروش نفت به‌وسیله‌ی اشراف‌زادگان به‌عنوان سدی است که مانع رسیدن مردم به آسایش و رفاه می‌شود.

«يا قدس...يا حبيبي/ غداً...غداً...سيزهَرُ اللّيمون/ و تُضحك العيون[۱۳]» (همان: ۲۶۸).

این بیت، نشان‌دهنده‌ی آرامش و امید شاعر به فردایی روشن و بیان‌کننده‌ی سرکوبی ظالمان و مجرمان است. همچنین این موضوع را بیان می‌کند که در نهایت، آزادی و شادی به زودی سرتا سر جامعه را در برمی‌گیرد (جهان بخت لیلی، ۱۳۹۹: ۱۱).

با این تفاسیر، این بیت را می‌توان از نوع طرح‌واره‌های قدرتی نوع سوم به‌شمار آورد؛ به این خاطر که هرچند ظلم و ستم ظالمان به عنوان سدی تلقی‌شده (وجود مانع)، اما در نهایت مردم این سد و موانع را کنار خواهند زد و به پیروزی و هدف خود، یعنی رسیدن به شادی و آزادی خواهند رسید.

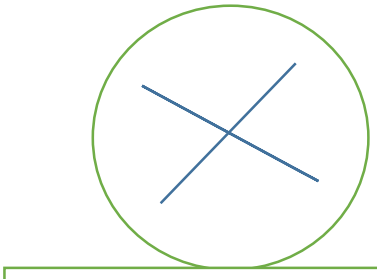
طرح‌واره‌های حجمی

این نوع از طرح‌واره‌ها از انگاشت میان پدیده‌های ذهنی با تجربیات انسان از طریق قرارگرفتن در محیط‌هایی همانند اتاق، تخت‌خواب و محیط‌های این‌چنینی به‌وجود آمده است.

طرح‌واره‌های حجمی، امکان تجسم ظروف و مظروف را با شبیه‌سازیِ قرارگرفتن اشیا در داخل یکدیگر ممکن می‌سازد و بر دو اصل استوار است:

اول : اینکه اشیا یا درون ظرف هستند یا خارج از آن.

دوم: چنانچه شیء (الف) در درون شیء (ب) قرار گیرد و شیء(ب) در درون (ج) باشد، آن زمان است که شیء (الف) در درون هر دو یعنی (ب) و (ج) قرار گیرد.(ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۲۴ و ۲۵).



طرح‌واره‌ی حجمی (Johnson, 1987: 23).

در قسمت قبل نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های قدرتی ذکر شد و در ادامه نیز به تحلیل نمونه‌هایی از طرح‌واره‌های حجمی پرداخته خواهد شد:

«علُمني حُبُك...أن أحزن.../ و أنا محتاج مُنذُ عصورٍ/ لإمرأة تُجعلني أحزن[۱۴]» (قباني، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

با توجه به معنای ابیات فوق می‌توان دریافت که شاعر محتاج زنی بوده که آن زن او را مجبور به غمگین بودن کرده است. با توجه به طرح‌واره‌ی حجمی، شاعر در درون حریمی قرار گرفته که این حریم شاعر را وادار به غمگین‌بودن نموده است؛ گویی در آن محبوس شده است.

«لا ليسَ هذا وطني الكبير/ لا .../ ليسَ هذا الوطن المربع الخانات كَالشَطرنج/ و القابع مثل غلة في أسفل الخَريطة[۱۵]» (قباني، ۱۹۹۹: ٦/ ۵۱).

در این بیت شاعر این‌طور به مخاطب خود القا می‌کند که گویی وطن، یعنی همان شیء الف، درون چیزی است که در گوشه‌ای ،انتهایی‌ترین قسمت نقشه، یعنی شیء ب، گیر افتاده و بر این اساس این نمونه نیز طرح‌واره‌ی حجمی است.

«أنقل صوتك...ورائحتك..و رسائلك و رقم هاتفك...وصندوق بريدك و أععلقها في خزانة العام الجديد .....[۱۶]» (http://nezar7.blogfa.com).

در این ابیات طرح‌واره‌ی حجمی وجود دارد، یعنی (صدا، عطر، نامه، شماره تلفن و صندوق پستی) همچون اشیاء در درون ظرفی هستند که شاعر می‌خواهد آن‌ها را از این ظرف‌ها خارج کند و به کمد آویزانشان کند.

«مَرَّ عامان...../ و المَسيحُ أسيرٌ/ في يَديهم...و مريمُ العذراءُ/ مَرَّ عامانِ .../ و المآذنُ تبكي/ النواقيسُ كلها خرساءُ[۱۷]» (قباني، ۱۹۹۳: ۳/ ۴۰۶).

در این نمونه، گلدسته‌های مساجد به‌جای صدای اذان از آنها صدای گریه بلند می‌شود و گلدسته‌هایی که با تکبیر و اذان زنده بودند، در حال جمود فرو رفتند، اشک می ریزند و گریه می‌کنند. همچنین ناقوس‌هایی که باید بانگ عدالتخواهی را فریاد بزنند، لال شده‌اند. این بیت نیز از نوع طرح‌واره‌های حجمی است؛ زیرا همان‌طور که ذکرشد، اشیاء یا دورن ظرف هستند یا خارج از آن و در این‌جا نیز مسیح و مریم همچون اشیائی در نظر گرفته شده‌اند که اعراب آن‌ها را در نزد خودشان (در درون ظرف) به اسارت گرفته‌اند. همچنین می‌توان گفت که در این بیت گریه‌کردن گل‌دسته‌ها در فضایی افسرده و بی‌روح را می‌توان به عنوان پدیده‌ای تلقی کرد که شاعر با استفاده از آن به هم‌دلی با جامعه عرب پیوسته است (جهان بخت لیلی، ۱۳۹۹: ۹).

«أنا لِبلادي/ لِنَجماتها/ لِغَيماتها/ للشَذى .لِلنَدى/ سفحتُ قوارير لوني نهوراً/ على وطني الأخضر المفتدى[۱۸]» (قباني، ۱۹۸۹: ۱۱)

ابیات فوق از طرح‌واره‌ی حجمی برخوردار است؛ به این صورت‌که ستارگان، ابرها، شیشه‌ها و رنگ به عنوان شیء قلمداد می‌شوند و رود به‌عنوان ظرفی که این اشیاء از درون این ظرف به سمت خارج و بر روی وطن سرازیر شده‌اند.

«نَحنُ هنا ../ كَأهلِ الكهف ...لا علم و لا خَبرٌ[۱۹]» (قباني، ۱۹۸۳، ۳/ ۱۶۹ و ۱۷۰).

در این‌جا شاعر با مثال‌زدن داستان اصحاب کهف می‌خواهد بگوید که همه در خواب غفلت به‌سر می‌برند و هیچ کاری انجام نمی‌دهند؛ نه انقلابیون قیام می‌کنند و نه شاعران شعری می‌سرایند تا برای آزادی و رسیدن به هدف قدمی بردارند (نادری، ۱۳۹۱: ۱۵۷).

در این‌جا بحث از طرح‌واره‌ی حجمی مطرح می‌شود؛ در واقع انقلابیون و شاعران به‌عنوان اشیاء در درون ظرف هستند و نمی‌خواهند از درون آن بیرون آیند تا به آزادی برسند.

،أفكِّرُ أينا حرٌّ؟/ و مَن مِنّا طليقُ اليد/ أنا أم ذلك الحيوان؟ لهذا القِط..عالمه/ له طُرَزٌ...له مَسندٌ.. و أنا/ أعيشُ يُقمِمُ مُوْصَد[۲۰]» (قباني، ۱۹۸۳: ۱/ ۶۰۲).

در این ابیات شاعر به‌خاطر ممنوعیت‌هایی که جامعه‌ی ظالمش برایش ایجاد کرده، نمی‌تواند کاری کند و همان‌طور که در این ابیات بیان کرده، (گویی در فضایی بسته به سر برده‌ام) در این‌جا شاعر به‌عنوان شیء در نظر گرفته می‌شود که در درون فضایی بسته قرار گرفته است.

«و كانَ هُناك الخوف من أمامِنا/ و الخوف من وَراءِنا؟ و ضابطٌ مُدججٌّ مُخمّس نجمات؟ يَجرُّنا من خَلفه كَأنَّنا غَنَم/ كان هناك قاتلٌ محترِفٌ/ و أمّةٌ تَسلخُ مثل الماشية[۲۱]» (قباني، ۱۹۹۹: ٦/ ۲۹۸).

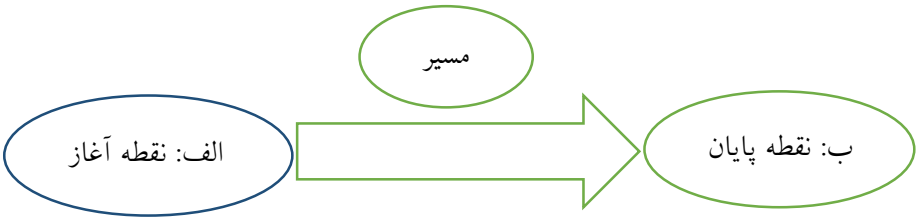
در این بیت نیز طرح‌واره‌ی حجمی به‌چشم می‌خورد؛ گویی که ترس به‌عنوان ظرفی در نظر گرفته‌شده که مردم را در درون خود جای داده است. هدف در این متن نشان‌دادن ترس و هراس اعراب از سوی حکومت در جامعه‌ی عرب است که فراگیرشده و این همراه با کشتار مردم توسط حکومت می‌باشد (محسنی، ۱۳۹۱: ۴۳۶).

طرح‌واره‌ی حرکتی

طرح‌واره‌ی حرکتی حاصل تجربه‌ی انسان از حرکت خود با دیگر اشیا است. این حرکت دارای یک نقطه‌ی آغاز به نام مبدأ و یک نقطه‌ی پایان به نام مقصد است. آن‌چه که بین این دو نقطه قرار می‌گیرد را مسیر می‌نامند.

بر این اساس برای حرکت از نقطه‌ی (الف) به نقطه‌ی (ب)، باید از تمام نقاطی که در مسیر (الف) به (ب) هستند، عبور کند و نکته‌ی دیگر آن‌که مسیرها دارای جهت هستند و هرمسیری با

سپری‌شدن میزان خاصی از زمان همراه است» (Saeed, 2013: 369 و ویسی و دریس، ۱۳۹۴: ۲۴ و ۲۵).



با توجه به توضیحات در ادامه به تحلیل اشعار نزار قباني با تکیه بر طرح‌واره‌های حرکتی پرداخته خواهد شد.

«نأتی ../ مِن وَجَعِ الحُسین نأتی../ مِن أسی فاطِمَةِ الزَّهراء ../ مِن أحدٍ ، نأتی و مِن بدر ../ و من أحزانِ کربلاء[۲۲]» (قبانی، ۱۹۸٦: ۱۹۷).

نزار در این ابیات به حادثه‌ی کربلا اشاره می‌کند و قصد دارد تا این مطلب را بیان‌کند که با شهادت امام حسین و حضرت زهرا، روح ما نیز کشته شده است (محسنی، ۱۳۹۱: ۱۴۷).

در این قسمت طرح‌واره‌ی حرکتی وجود دارد و می‌توان حرکت از اُحُد و بدر را به‌عنوان نقطه‌ی (الف) در نظر گرفت و حرکت به سمت فرودگاه و در نهایت رسیدن به آنجا را نقطه‌ی (ب) تلقی‌نمود.

«علَّمني حبك..أن آوی/ لِفنادقَ لیس لها أسماء/ و کنائس لیسَ لها أسماء/ و مقاهٍ لَیس لها أسماء[۲۳]» (قباني، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

ابیات فوق در ضمنِ طرح‌واره‌های حرکتی هستند؛ بدین‌گونه که عشق شاعر به معشوق خود باعث این شده که شاعر به سمت کلیساها و هتل‌ها و قهوه‌خانه‌ها پناه ببرد (حرکت از نقطه‌ی (الف) - به سمت نقطه‌ی (ب)).

«کَقطیع من المواویل حطت/ في ذري موطني الأنیق الأنیق؟ اسمها رکضة النبیذ بأعصابي[۲۴]» (قبانی، ۱۹۸۳: ۱/ ۳۸-۳۹).

در این بیت نیز حرکت از نقطه‌ی (الف) به سمت نقطه‌ی (ب) اتفاق افتاده است، یعنی قسمتی از شعر را می توان نقطه‌ی (الف) در نظر گرفت که بر تپه‌های وطن که نقطه‌ی (ب) در نظر گرفته شده است، فرود می‌آید، که این امر بیانگر طرح‌واره‌ی حرکتی می‌باشد.

«سَرقتم المسیح من منزله في الناصرة/ فَصَفَقِ العالمُ للمغامِرَة[۲۵]» (قباني، ۱۹۸۳: ۳/ ۱۸۰).

در این ابیات، شاعر مسیح را جزء اموال به سرقت رفته به‌شمار می‌آورد و قصد دارد تا از این طریق، ناامیدی و سرقت روحیه‌ی عرب را به‌تصویر بکشد. شاید علاوه بر معنای فقدان امید،

می‌خواهد بگوید که بیت‌المقدس که جایگاه ظهور مسیح است را به سرقت برده و ما را از همراهی او در آخرالزمان (قیامت) و ایجاد عدالت اجتماعی و محروم کرده است (نادری، ۱۳۹۱ : ۱۵۰ و ۱۵۱). این بیت نیز دارای طرح‌واره‌ی حرکتی است؛ دزدیده‌شدن مسیح از منزلش و به سرقت گرفته‌شدن او، به‌عنوان طرح واره‌ی حرکتی در نظر گرفته می‌شود.

«أنقل حبي لك من عام إلى عام .

كما ينقل التلميذ فروضه المدرسية إلى دفتر جديد .

أنقل صوتك...ورائحتك..و رسائلك و رقم هاتفك...وصندوق بريدک و أعلقها في خزانة العام الجديد .....[۲۶]» (http://nezar7.blogfa.com).

در بیت اول طرح‌واره‌ی حرکتی وجود دارد؛ دوست‌داشتن از سالی (حرکت از نقطه‌ی الف) به سالی دیگر (رسیدن به نقطه‌ی ب) نشان‌دهنده طرح‌واره حرکتی است.

نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست آمده در بخش تحلیل‌ها، بیانگر این است که استفاده از طرح‌واره‌های تصویری، به مخاطب برای درک معنا و مفهوم شعر کمک می‌کند و از این طریق می‌تواند منظور شاعر یا نویسنده‌ی متن را بهتر بفهمد و درک کند. نزار قباني بیش‌ترین اشعار خود را به صورت سیاسی و در جهت عدالت اجتماعی و رهایی از ظلم ستمگران و خارج‌کردن وطن از دست بیگانگان سروده است و در جای جای نوشته‌های خود بسیار به این موضوع تأکید می‌ورزد.

با توجه به بررسی نمونه‌های ذکرشده می‌توان به‌خوبی دریافت که میزان قابل توجهی از طرح‌واره‌ها در اشعار نزار قباني استفاده شده است و در بین طرح‌واره‌هایی که جانسون آن‌ها را خلق کرده (قدرتی، حجمی و حرکتی)، طرح‌واره قدرتی بیش‌ترین سهم را در اشعار مطرح‌شده داراست؛ آن هم از نوع اول آن، یعنی سدی که در مسیر حرکت به وجود آمده است، مانع از ادامه مسیر می‌شود و تنها یک مورد از نوع سوم آن در این پژوهش به چشم می‌خورد. بعد از این طرح‌واره نیز به ترتیب، طرح‌واره حجمی و سپس طرح‌واره حرکتی در اشعار نزار در مراحل بعدی قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها

۱- غرناطه سقوط کرد / تاریخ از دستان عرب سقوط کرد / حطین بدون جنگ و کشتار سقوط کرد / عموریه سقوط کرد / مریم به دست چریک‌ها افتاد / نه مردی هست که این نماد آسمانی را نجات دهد و نه مردانگی/ آخرین اردوگاهایمان به دست روم افتاد ...

٢- وقتی فردی همچون من از نوشتن و کار فرهنگی در وطن خویش ممنوع شده باشد، چرا نباید صد میلیون عرب به عضویت حزب غم و اندوه بپیوندند؟

٣- آنگاه که در وطن، سخن گفتن مثل مواد مخدر ممنوع شود و قانون، فکر کردن و انتقاد همانند روسپی‌گری و همجنس‌بازی و خرید و فروش هروئین، جرم و جنایت به حساب آورد ... و آدمی نیز در محضر خواب خود به محاصره انبوه اندوه‌ها در آمده باشد، همه چیز سقوط می‌کند: خورشید، ستاره‌ها و شب و روز و دریا و شیطان و خدا و انسان.

٤- آوازخوانی که لبانش را دوخته باشند چگونه می‌تواند نوای شادی را بسراید.

٥- به‌خاطر این‌که دستان موسی قطع شد دیگر در فن سحر و جادو مهارتی نداشت، به‌خاطر این‌که موسی عصایش شکسته شد و دیگر در توانش نبود که آب دریا را بشکافد.

٦- وقتی وطن مانند من تبعیدی باشد و مانند من به ملحفه سفید مادرش فکر کند. به گربه سیاه خانه، وقتی وطن نیز از نگارش منع شده باشد.. و انجام کار فرهنگی، چرا به آسایشگاهی که ما در آن هستیم وارد نشود؟ چرا نباید عضو حزب اندوه نباشد .. حزبی که صد میلیون عرب را به عضویت خود در آورده است؟ (دق مرگ نشود؟) (کارآمد، میرزایی نیا، ١٣٩٩، ١٠).

٧- خنجر دفن شده در کمرم را بردار، بگذار زندگی کنم، عطرت را از منافذ پوستم پاک کن و بگذار زندگی کنم به من فرصت بده برای ملاقات با یک زن جدید. اسمت را از افکارم پاک کند و تارهای موهایت را که دور گردنم پیچیده است، کوتاه کند

٨- بلقیس این مرثیه نیست، این فاتحه عرب‌ها است، سرنوشت عربی ما این است که عرب ما را ترور کنند، عرب گوشتمان را بخورد، عرب شکم‌هایمان را پاره کند، عرب قبرهایمان را بگشاید، پس چگونه از این تقدیر فرار کنیم؟

٩- بخواب ای زیبا رو، غیر ممکن است که بتوان بعد از تو شعری را سرود، (و پس از تو) زنانگی (عشق به زنان) نیز غیر ممکن است.

١٠- این آخرین نامه است، پس از آن نامه‌ای وجود نخواهد داشت، این واپسین ابر پر باران خاکستری است که بر تو می‌بارد (افخمی، جمشیدی، ١٣٩٩: ١٣ و ١٤).

١١-آقای من در سرزمینی زندگی می‌کنم که سخن گفتن در قانون آن به عنوان جرم محسوب می‌شود.

١٢- نفت سرشار ما می‌توانست خنجری از آتش و شعله شود اما شرم باد بر اشراف‌زادگان که آن را زیر پای زیبارویان می‌ریزند (افخمی، جمشیدی، ١٣٩٩: ١٧).

١٣- ای قدس ای عشق من. فردا....فردا..... درخت لیمو شکوفه خواهد داد و خنده بر چشم‌ها آشکار می‌شود.

١٤- عشق تو به من آموخت .. که غمگین شوم. و من از روزگاران پیش محتاج زنی بودم که مرا به غمگینی واداشت.

١٥- نه، این وطن بزرگ من نیست، نه ... ، این وطن با خانه‌هایی مربع شکل همانند شطرنج نیست، گوشه‌نشین و پنهان در پایین‌ترین جای نقشه.

١٦- صدایت را، عطرت را ، پیامهایت را، شماره تلفنت را و صندوق پستی‌ات را برسان و آن‌ها را در کمد سال نو آویزان کن

١٧- در حالی‌که همچنان مسیح و مریم در نزدشان اسیرند ... دو سال گذشته است در حالی‌که هنوز گل‌دسته‌ها اشک می‌ریزند و از ناقوس‌های کلیسا صدایی شنیده نمی‌شود (جهان بخت، ١٣٩٩: ٩).

١٨- من برای سرزمینم، برای ستارگانش، برای ابرهایش، برای بوی خوش، برای شبنم، شیشه‌های رنگم را ریختم و چون رودی سرازیر شد، بر روی وطن سبز که جان‌ها فدایش باد (همان).

١٩- و ما اینجا هستیم ، مثل اصحال کهف .. بدون هیچ علم و آگاهی.

٢٠- به این فکر می‌کنم که کدام‌یک از ما آزادتر است؟ کدام‌یک از ما اختیار عمل بیشتری دارد؟ من یا آن حیوان؟ این گربه عالمی دارد، کاکلی دارد قشنگ و پناهگاهی .. و من، در فضایی بسته به سر برده‌ام با سوز و ناراحتی و اضطراب.

٢١- گویی که ترس اطرافمان را فراگرفته و افسر امنیتی پنج ستاره ما را به زور از پشتش می‌کشد (به دنبال خودش می‌کشد) گویی ما گوسفند هستیم، قاتلان این سرزمین ماهرند و ملت را همچون چهارپایان سلاخی می‌کنند.

٢٢- بر صورتت غم‌های آسمان‌هاست، و ناله و دردهای حسین، در کل فرودگاه‌ها با دسته‌های گل به ملاقات تو خواهیم آمد / می‌آییم../ از درد حسین می‌آییم / از رنج فاطمه زهرا ..... / از احد، از بدر می‌آییم، و از غم‌های کربلا.

٢٣- عشق تو به من آموخت .. که پناه ببرم، به هتل‌هایی بی‌نام، و کلیساهایی بی‌نام و قهوه‌خانه‌هایی بی‌نام.

٢٤- همانند قسمتی از شعر فرود می‌آید بر تپه‌های وطن زیبای زیبایم، اسمش شراب است که بر روی اعصابم جاری است (کارآمد و میرزایی نیا، ١٣٩٩: ٨).

٢٥- مسیح را از منزلش در ناصره دزدیدید، دنیا کف زد بر این هیاهو.

٢٦- عشقم را به تو از سالی به سال دیگر می برم چنان که دانش آموزی تکلیف مدرسه اش را در دفتر جدیدش می نویسد، صدایت را، بوی خوش و نامه هایت را شماره ی تلفن و صندوق پستی تو را جابه جا می‌کنم و به گنجه ی سال نو می آویزم.

منابع و مآخذ

آسیابادی، علی‌محمد، صادقی، اسماعیل و طاهری، معصومه، (۱۳۹۱)، «طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، **پژوهش‌های ادب عرفانی**، سال ۶، شماره ۲: ۱۴۱ -۱۶۲.

افخمی عقدا، رضا و جمشیدی، فاطمه، (۱۳۹۹)، «غم غربت و عوامل شکل‌گیری آن در شعر نزار قباني»، **پژوهش‌نامه ادب غنایی**، شماره ۳۵: ۹ - ۲۶. DOI: 10.22111/JLLR.2020.5575

باقری خلیلی، علی اکبر و محرابی‌کال منیره، (۱۳۹۲)، «طرح‌واره‌های چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی»، **نقد ادبی**، سال ششم، شماره‌ی ۲۳: ۱۲۵ - ۱۴۸.

بهروزی، مجتبی، حبیبی، علی اصغر و احمدی چنار، علی اکبر، (۱۳۹۷)، «دگردیسی نماد در اشعار سیاسی نزار قباني»، **ادب عربی**، سال ۱۰، شماره ۲: ۱۰۱ - ۱۲۱.

DOI: 10.22059/JALIT.2019.240456.611772

توکل نیا، مریم و حسومی، ولی الله، (۱۳۹۵)، «بررسی طرح‌واره‌های تصویری فی در قرآن کریم با تکیه بر نظریه جانسون در معناشناسی شناختی»، **تفسیر پژوهی**، سال ۳، شماره ۵: ۴۶ - ۸۰.

جهان بخت لیلی، امید، (۱۳۹۹)، «نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در شعر پایداری نزار قباني»، **لسان مبین**، شماره ۴۲: ۱۰۰ - ۱۱۸.

راسخ مهند، محمد، (۱۳۹۰)، **درآمدی بر زبان نشناسی شناختی، نظریه‌ها و مفاهیم**، چاپ ۴، تهران: سمت.

روشن، بلقیس، یوسفی راد، فاطمه و شعبانیان، فاطمه، (۱۳۹۲)، «مبنای طرح‌واره‌ای استعاره‌های موجود در ضرب‌المثل‌های شرق گیلان» زبان شناخت، سال ۴، شماره ۱۲: صص ۱-۲۸.

صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی شناسی شناختی»، **نامه فرهنگستان**، شماره‌ی۱: ٦٥-٦٨.

عرب، عباس، (۱۳۸۸)، «حضور نمادین پیامبران در شعر معاصر عرب». **مجله زبان و ادبیات عربی**، شماره ۱، ۱۱۷-۱۳۹. DOI: 10.22067/JALL.V1I1.3013

فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، **سبک شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن.

قباني، نزار، (۱۹۸۳)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الاول و الثالث، الطبعة الثانية عشر، بيروت: منشورات نزار قباني.

_____، (۱۹۸۹)، **قالت لي السمراء**، طبعة ۳۳، بيروت، لبنان: منشورات نزارقباني.

_____، (۱۹۹۳)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الثالث، الطبعة السابعة، بيروت، لبنان: منشورات نزار قباني.

_____،(۱۹۹۹)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء السادس، بيروت: منشورات نزار قباني.

_____، (۱۹۹۹)، **الأعمال السياسية الكاملة**، الجزء السادس،الطبعة الثانية، بيروت، لبنان: منشورات نزار قباني.

_____، (۲۰۰۳)، **روائع نزار قباني**، دراسة و اعداد: سمر الضوی، ط۳، بيروت: دار الروائع للنشر و التوزيع.

_____، (۲۰۰۵)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الثالث، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات نزار قباني.

_____، (۲۰۰۹)، **نزار قباني و قصائد كانت ممنوعة**، دراسة و اعداد: نصراله، نزال، ط٦، دمشق: دارالأوائل.

_____، (۱۳۹۱)، **تا سبز شوم از عشق**، ترجمه موسی اسوار، چاپ ۳، تهران: سخن.

ـــــــــــــــ ، (۱۳۹۳)، **عاشقانه سرای بی همتا**، ترجمه رضا طاهری، تهران: نخستین.

قائمی نیا، علیرضا، (۱۳۹۰)، **معناشناسی شناختی قرآن**، چاپ ۳، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی.

کارآمد، راضیه و میرزایی نیا، حسین، (۱۳۹۹)، «تحلیل تطبیقی مفهوم وطن در اشعار نزارقباني و احمد شاملو»، **پژوهشنامه ادب غنایی**، شماره‌ی ۳۴: ۱۸۵ - ۲۰۲. DOI: 10.22111/JLLR.2020.5295

گلفام، ارسلان و یوسفی راد، فاطمه، (۱۳۸۵)، «بررسی حروف اضافه مکانی در چارچوب شناختی مطالعه موردی حرف اضافه در / توی»، **زبان و زبان شناسی**، ش ۳: ۳۳ - ۴۶.

محسنی، علی اکبر، (۱۳۹۰)، «نشانه‌های استبداد از منظر شعر نزار قباني»، **ادبیات پایداری**، سال ۳، شماره ۵: ۴۳۰ - ۴۵۰.

نادری، معصومه، (۱۳۹۱)، «فراخوانی شخصیت‌های دینی در شعر نزار قباني»، **لسان مبین**، سال ۳، شماره ۷: ۱۴۰- ۱۶۲.

ویسی، الخاص و دریس، فاطمه، (۱۳۹۴)، «کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در رباعیات وحشی بافقی از دیدگاه معناشناسی»، **زیبایی‌شناسی ادبی**، شماره‌ی ۲۳: ۱-۱۷.

سایت الکترونیکی

http://nezar7.blogfa.com

Afkhami Eghda, R., Jamshidi, F. (2013)."The sadness of exile and its factors in Nizar Qabbani's poetry, Ghanaian literature research journal, 35: 9-26. (In Persian)

Arab, A. (1388) .The Symbolic Presence of Prophets in Contemporary Arab Poetry. Journal of Arabic Language and Literature, 1(1), 117-139, doi:10.22067/JALL.V1I1.3013 (In Persian)

Asiabadi, A.M, Sadeghi, I & Taheri, M. (2019). Volume schemas and its application in expressing mystical experiences, Researches of Mystical Literature, 22(2), 141-162. (In Persian)

Bagheri Khalili, A. A, Mehrabi Kal. M. (2019). Rotational schemas in Saadi and Hafez Shirazi's Ghazals, literary criticism, 23: 125-148. (In Persian)

Behroozi, M, Habibi, A. A., & Ahmadi Chenar, A. A. (2017). Transformation of Symbol in Nizar Qabbani's Political Poems, Arabic Literature, 10(2), 101--121. Doi:10.22059/JALIT.2019.240456.611772. (In Persian)

Fotuhi, M. (2013). Stylology: theories, approaches and methods. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Ghaeminia, A. (2019). Cognitive Semantics of the Qur'an, Tehran: Farhang and Andisheh Islamic Publications. (In Persian)

Golfam, A.Yousefi Rad, F. (1385). Investigation of locative prepositions in the cognitive framework of the case study of the preposition in / in, Language and Linguistics, Vol. 3: 33-46. (In Persian)

Jahanbakh, Lili, O. (2019). Signs of non-verbal communication in Nizar Qabbani's poetry of persistence, Lasan Mobin, 12(42). 100-118. doi.10.30479/lm.2020.12317.2942. (In Persian)
Johnson, M., (1987), The body in the mind. The bodily basis of meaning reason and imagination. Chicago. Chicago university press.
Karamad, R, Mirzaei Nia, H. (2019). Comparative Analysis of the Concept of Homeland in the Poems of Nazarqbani and Ahmad Shamlou, Research Journal of Ghanaian Literature, No. 34: 185-202.Doi:10.22111/jllr.2020.5295. (In Persian)
Mohseni, A.A. (1390). Signs of tyranny from the perspective of Nizar Qabbani's poetry, Literary Stability, 3(5), 430-450. (In Persian)
Naderi, M. (2019). Invoking religious figures in Nizar Qabbani's poetry, Lesan Mobin, 3(7), 140-162. (In Persian)
Qabbani, N. (2009). Nizar Qabbani and poems that were forbidden, study and preparation: Nasrala, Nazzal, Damascus: Dar Al-Awael. (In Arabic)
_____, (1999), The Complete Poetical Works, Part VI, Beirut: Nizar Qabbani Publication. (In Arabic).
_____, (2003). Masterpieces of Nizar Qabbani, study and preparation by Samar Al-Dawy, Beirut: Dar Al-Rawae'a for publication and distribution. (In Arabic)
_____, (1999). The Complete Political Works, Beirut, Lebanon: Nizar Qabbani Publications. (In Arabic)
_____, (1983). The Complete Poetical Works, Beirut: Nizar Qabbani Publications. (In Arabic)
_____, (1989), Ghalat li Al-Samraa, Beirut, Lebanon: Nazar Qabbani Publications. (In Arabic)
_____, (1993). The Complete Poetical Works, Beirut, Lebanon: Nizar Qabbani Publications. (In Arabic)
_____, (2005). The Complete Poetical Works, Beirut: Nizar Qabbani Publications. (In Arabic)
_____, (1391). ta sabz shavam az eshgh, translated by Musa Eswar, Tehran: Sokhan. (In Persian)
_____, (2013). the romance of the incomparable house, translated by Reza Taheri, Tehran: First. (In Persian)
Rasekh Mohand, M. (2019). Introduction to Cognitive Linguistics, Theories and Concept. Tehran: Samt. (In Persian)
Roshan, B. Yousefi Rad, F., & Shabanian, F. (2012). The Schematic Basis of Metaphors in the Proverbs of East Gilan, Language Cognition, 4(12). 1-28. (In Persian)
Saeed, J.I., (2013), Semantics, Oxford, Black well.
Safavi, K. (2012). A discussion about visual designs from the perspective of cognitive semantics, Farhangistan Journal, 6(1): 65-68. (In Persian)

Tawakalnia, M, Hassoumi, W. (2015). Investigation of visual schemata in the Holy Qur'an based on Johnson's theory in cognitive semantics, Research Commentary, 3(5), 46-80 (In Persian)
Vaisi, A, Drees, F. (2014). Using image schemas in Bafaki's wild quatrains from the perspective of semantics, Literary Aesthetics, 6(23), 1-17. (In Persian).

دراسة المخططات المرئية في قصائد نزار القباني (بناء على نظرية جونسون)

علي أسودي*[1]
سبحان كاوسي[2]

الملخص

يعتقد علماء النفس المعرفي أنّ عملية الإدراك في العقل تستند إلى مخطط، مثل شبكة تتكون من الوعي والمعرفة، وتحدد الطريقة التي يعمل بها العقل. وهذه المخططات هي نتيجة تجارب الناس مع العالم الخارجي، والتي ينقلونها إلى لغتهم وتعتبر من أهم المفاهيم في علم دلالات الألفاظ. تم اقتراح هذه المخططات لأوّل مرّة من قبل جونسون والذي وفقاً لنظريته، تظهر مخططات الصور في ثلاثة محاور رئيسية: الحجم والحركة والقوة. ومن هنا، تهدف الدراسة الحالية إلى التعرف على مخططات الصور هذه ودراستها مع محاورها في قصائد نزار قباني. وهذا البحث المبني على المنهج الوصفي التحليلي يحلل قصائد مختارة لنزار قباني وفق نظرية جونسون التخطيطية و توصل إلى نتيجة مفادها أنّ مخطط القوة في قصائد نزار قباني يستخدم أكثر من المخططين المذكورين.

الكلمات المفتاحية: مخططات جونسون المرئية، مخطط القدرة، مخطط الحركة، نزارقباني.

---

[1] أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة خوارزمي، طهران، إيران

[2] أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية بجامعة كوثر بجنورد، بجنورد، إيران