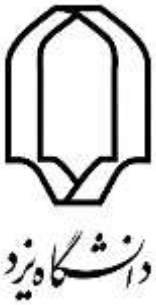
بسم الله الرحمن الرحیم



دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی
نقد ادب معاصر عربی

سال سیزدهم، شمارۀ بیست و هفتم پیاپی و بیست و پنجم علمی،
پاییز و زمستان ۱۴۰۲

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و هفتم پیاپی و بیست و پنجم علمی
پاییز و زمستان 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:

علی اصغر حبیبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه زابل**
حسن گودرزی لمراسکی	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
فاطمه جمشیدی	**دانش آموخته مقطع دکتری دانشگاه یزد**
محسن سیفی	**عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان**
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی	**عضو هیأت علمی دانشگاه زابل**
سجاد اسماعیلی	**عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین**
ابراهیم اناری بزچلوئی	**عضو هیأت علمی دانشگاه اراک**
مصطفی مهدوی آرا	**عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری**
علی خضری	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
رسول بلاوی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
حبیب کشاورز	**عضو هیأت علمی دانشگاه سمنان**
سمیه حسنعلیان	**عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان**
حمیدرضا مشایخی	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
زهره قربانی مادوانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی**
فائزه پسندی	**عضو هیأت علمی دانشگاه فرهنگیان اصفهان**
محمدجعفر اصغری	**عضو هیأت علمی دانشگاه ولی عصر رفسنجان**
عبدالاحد غیبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
امید جهان بخت لیلی	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
نعمت عزیزی	**عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام**
علی صیادانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
زهره ناعمی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی**
ابراهیم نامداری	**عضو هیأت علمی دانشگاه آیت الله بروجردی**
محسن پیشوایی علوی	**عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان**
محمدرضا شیرخانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام**
خداداد بحری	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
نرگس انصاری	**عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین**

براساس رأی کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجلهٔ «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
تحلیل کنش مفهومی و ارتباطی سوژه در سروده‌های بهار عربی بر اساس نظریه‌ی هابرماس: مطالعهٔ موردی شعر إیهاب الشلبی **حسین الیاسی مفرد ؛ زینب قاسمی اصل**	۴
تحلیل کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان کیدالنساء اثر خیری عبدالجواد **محمودرضا توکلی محمدی**	۳۱
تحلیل رمان «حرب الکلب الثانیهٔ» بر اساس نظریه‌ی آشوب **پیمان صالحی ؛ مسلم خزلی**	۵۸
«الأسود یلیق بک» اثر أحلام مستغانمی، روایتی به قلم یک زن **بهنام فارسی ؛ فاطمه قادری ؛ زینب توکلی**	۸۵
نقد روان‌شناختی شخصیت "سعید مهران" در رمان «اللّص و الکلاب» براساس نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آلفرد آدلر **صابره سیاوشی ؛ معصومه نعمتی قزوینی ؛ آوا قاسمی**	۱۱۴
نمودهای پرسونا در صانع الحب اثر احسان عبدالقدوس بر پایه‌ی نظریه‌ی گوستاو یونگ **حسین شمس آبادی ؛ علیرضا حسینی ؛ رفعت فیضی ؛ سحر دهقانی**	۱۳۸
واکاوی و نقد آراء کمال ابودیب در حوزه نقدفرهنگی- فمینیستی **رسول بازیار ؛ شهریار نیازی ؛ ابوالحسن امین مقدسی**	۱۶۳
آشنایی‌زدایی ادبی در سروده‌ی «الحریهٔ» از احمد مطر با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی عارفانه **ساجد زارع ؛ محمدمهدی سمتی**	۱۹۱
بازشناسی انتقادهای کلامی در بستر روابط اجتماعی در رمان النوم فی حقل الکرز اثر «أزهر جرجیس» بر اساس الگوی جنسیت ارتباطی روث وُداک **علی صیادانی ؛ یزدان حیدرپور مرند**	۲۱۴
تحلیل شخصیت‌های رمان أفراح لیلهٔ القدراثر عبدالکریم ناصیف براساس کهن الگوهای شخصیتی شینودا بولن **معصومه شبستری ؛ ریحانه حمزه ؛ معصومه تقی‌زاده**	۲۴۴
بررسی نشانه‌شناختی رمزگان‌های شعر معاصر یمن با تکیه بر نظریه‌ی پیرس؛ مطالعه‌ی موردی اشعار عبدالله بردونی **احمد محمدی نژاد پاشاکی ؛ حسین تک تبار فیروزجائی**	۲۶۹
واکاوی روان‌پریشی‌های نزار قبانی در «قصیدهٔ بلقیس» براساس نظریه‌ی سوگ کوبلر راس **عبدالاحد غیبی ؛ سجاد صدقی**	۲۶۰

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Analysis of the conceptual and communicative roles of the subject in the Arab Spring poems of "Ihab al-Shalbi" based on the theory of Habermas

Hosein elyasi mofrad[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Lorestan
Zeinab ghasemiasl, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Farhangian

Received: 28-05-2022 Accepted: 07-11-2022

Introduction: The concept of people and many ideals of enlightenment can be realized only through communicative actions and rationalism. Literature and poetry have always played an important role in the emergence of political and social changes as one of the axes of communication. Poetry is a struggle that gives meaning to being. The moment of creating a poem is the moment of immortality in the presence of history. According to the concepts in Habermas's theory, this research examines Al-Shalabi's Arab Spring poems. By choosing poems related to the topics raised in Habermas's theory, the authors examine how social wisdom and communicative action are presented, leading to the creation of critical rationality in the present era and in Arab countries. This research seeks to analyze Al-Shalbi's poems based on Habermas' communicative action approach. For this purpose, Ihab al-Shalbi, who is one of the realist poets of in the modern poetry, was chosen because he looks at the world with a critical eye and does not neglect to address the political and social situations in Arab countries. He expresses the facts that form the need and necessity of the society. The purpose of this article is to show how the concepts related to the Arab Spring are processed in Al-Shalabi's poems.
Methodology: This research was conducted through the qualitative analysis method and on the basis of the approach proposed by Jürgen Habermas.
Results and discussion: In Al-Shalbi's poetic discourse, the common view of Bouazizi's self-immolation was the beginning of the revolutions. The formation of a public atmosphere was influenced by Bouazizi's self-immolation in front of the Tunisian municipality, which made people of other countries think about the current situation. The subject, which is the people in these poems, seeks to determine its identity through the movement of the Tunisian people. The people of other Arab Spring countries, in the revolutionary space created, in addition to resisting oppression, which is the main characteristic of the subject in Habermas's thought, also seek to determine their own future. Language is an identity tool serving as an important indicator of the factors of life in Habermas's theory. It plays the same role in Al-Shalabi's poetry. Language sharing as a cultural and identity factor has played an important role in the spread of the Arab Spring. The role of language in Al-Shalbi's poems also refers to the same issue. In other words, linguistic commonality plays an important role in establishing the discourse of resistance and revolutionary

[1]- Corresponding Author Email: elyasi.h@lu.ac.ir

movement of the Tunisian people, as well as an important role in creating general solidarity among the people in the other Arab Spring countries.

Conclusion: In examining the processing of the subject's conceptual role, it was found that critical rationality is able to change people's behavior. In this regard, one may refer to violent confrontation with the source of power and the communicative act of struggle. Considering Habermas' point of view, Al-Shalbi has introduced the political maturity of the people as a liberating interest and a common motivation among them for uprising, liberation and change in the life of the existing world. The second question of the article seeks to analyze and identify the most important factors that, according to the concepts in Habermas's theory, played a role in the formation of the Arab Spring. In Al-Shalbi's poetic discourse, the common view of Bouazizi's self-immolation created a common public atmosphere and initiated people's communication against the existing situation. With the rise of people, this initial communicative action reached the stage of critical rationality and eventually became the dominant discourse in Tunisia and other Arab countries. In other words, it left the contractual state and flourished in the context of public space based on religious and ideological communication. Among the other factors that Al-Shalabi mentioned in his poems as the reasons for the emergence of the Arab Spring, one can mention the common language and literature as well as the similar public atmosphere. This is because these factors played a prominent role in the formation and development of communication and political changes. Also, the ideal world that people as subjects seek to realize by understanding the role of communication is based on the same common factors that were mentioned. In the dominant discourse in Al-Shalabi's poems, determining one's identity, taking control of destiny, freedom, and social goals based on justice are among the characteristics of the ideal world.

Keywords: Arabic poetry, Ehab al-Shalbi, People, Theory of communicative action, Habermas.

Refrences

Abbaspour, E. (2011). "Methodological examination of Habermas' theory of communicative action with a critical approach", Marfat social culture, 2nd year, 2nd issue: 64-35, [in Persian].

Bagheri Ilkhagi, J .Nazlian, M. (2009)."Democracy, Justice and Peace in Popper's Critical Rationality", Journal of Human Rights, Vol.2, pp.74-57. l. [in Persian].

Bashirieh, H. (2003). Teaching political knowledge (basics of theoretical and institutional political science), Tehran: Contemporary view, [in Persian].

El Shalibi, I. (2014). Al-Kamalla Poetry Works, Amman: Al-Malmakah Al-Jordaniya Al-Hashemiyyah, [in Arabic].

Fathi, Gh. (2016). The Interference of the Arts in Contemporary Feminist Poetry; In the poetry of Bushra al-Bostani, for example, Oman: Darfazayat for publication and distribution, [in Arabic].

Habermas, j. (1990). The Philosophical Discourse of Modernity, cambridge, polity press.

Habermas, J. (1992). Legitimation Crisis, Translated by: Thomas McCarthy,

Habermas, J. (2003). Theory of Communicative Action, translated by: Kamal Poladi, Tehran: Iran Newspaper Publishing Institute, [in Persian].

Hestari, A. and. Yazdani and A. Farazi. (2016). "Examination of Habermas' communicative action and its implications in Iran's higher education", Journal of Educational Sciences, No. 1, Year 24: 121-150, [in Persian]. DOI: https://doi.org/10.22055/edu.2017.17233.1749.

Holab, R. (١٩٩٩). criticism in the public domain, translated by: Hossein Bashirieh, Tehran: Ney Publishing, [in Persian].

Karimi, Sh. and Mehrdad N. (2018). "Analysis of the concept of subject in discourse analysis approaches", Iran Social Development Studies, Year 11, Number II: 7-19, [in Persian].

Lesenoff, Michael H. (2006). Political Philosophers of the 20th Century, translated by Khashayar Dehimi, Tehran: Mahi Publications, [in Persian].

Mortazavi, S. A, I. Sae Ersi and S. Mandari, (2016), "Investigating the reflection of social conflict in Shamlu's poems with Jürgen Habermas' sociological concepts", Social Sciences, 26, No. 79: 235-٢٦٦, [in Persian]. DOI:10.22054/QJSS.2018.8185.

Mubaraki, M. and M. S. Mahdavi. (2015). "Theoretical analysis of Habermas' communicative act", Social Sciences Quarterly of Khalkhal Azad University, No. 2: ١-٢١, [in Persian].

Nowrozi, A. H. and A. Salari. (2016). "Study on the structural evolution of the public domain and its role in the process of democratization of the power structure", Karaj Azad University Political Science Quarterly, No. 15: 99-١٣٥, [in Persian].

Piozzi, M. (٢٠٠٥). Jürgen Habermas, translated by Ahmed Tedin, Tehran: Hermes Publishing, [in Persian].

Shafiei, M. (2004). "Theory of communication action of the living world and system and socio-political criticism", Political Science, No. 2: 166-149, [in Persian]. DOI: 10.30497/PK.2005.75.

Tagavi, S. M. A. (2016). the roots of the Arab Spring and the dominoes of the collapse of Arab regimes (determining short-term factors and the role of political management), Government Research Quarterly, third year, vol. 11, pp. 1-26, [in Persian]. DOI: https://doi.org/10.22054/tssq.2017.8102

Tanhaee, H. A. (2009). an introduction to schools and theories of sociology, 6th edition. Tehran: Bahman Barna Publishing House, [in Persian].

Tavousi, S. (2016). Modern Literary Criticism and Theory, Tehran: Negha Publishing House, [in Persian].

White, S. (2010). Habermas' recent writings; Wisdom, justice and bigotry, translated by: M. Hariri Akbari, Tehran: Qatr, [in Persian].

Yarahmadian, S. Mehdi and S. M. Soltani Renani, (2015). "A comparative study of the ethical components of the critical theory of the Frankfurt School and Islamic thought", Ethical Magazine, No. 21: 89-121, [in Parshesin].

Zain, M. H. (2013), al-Arabi al-Arabi, the end of the Al-Sharq Al-Awsat operation, Beirut: Dar al-Qalam al-Jadeed, [in Arabic].

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل کنش مفهومی و ارتباطی سوژه در سروده‌های بهار عربی بر اساس نظریه‌ی هابرماس:مطالعه موردی شعر إيهاب الشلبي

حسین الیاسی مفرد[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان
زینب قاسمی اصل، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

چکیده

در اندیشه‌ی «هابرماس»، خِرد اجتماعی از مهمترین پیش‌فرض‌های عصر روشنگری است و هرگونه تغییر و تحول در سایه‌ی خرد جمعی و کنش ارتباطی مبتنی بر عقلانیت امکان‌پذیر خواهد بود. هابرماس بر این عقیده است که خردگرایی ریشه در فرآیند ارتباط دارد؛ وی عقلانیت ابزاری را نمی‌پذیرد و در مقابل، مفهوم عقلانیت ارتباطی را مطرح می‌سازد. از نگاه وی تداوم حرکات مردم و خنثی‌کردن دیگری و مقابله با تضادهای اجتماعی حاکم، نتیجه‌ی خردگرایی جمعی و کنش ارتباطی مردم است. «ایهاب الشلبي» از شعرای نوگرای فلسطینی ساکن اردن است که با نگاهی انتقادی، واقعیت سیاسی و اجتماعی کشورهای عربی را ترسیم می‌کند. پژوهش حاضر با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و کنش ارتباطی هابرماس که پرچمدار مکتب فرانکفورت است، به بررسی کنش ارتباطی مردم و عوامل مؤثر در شکل‌گیری بهار عربی در آینه‌ی اشعار این شاعر اردنی می‌پردازد. نتایج پژوهش بیانگر این است که در اندیشه‌ی الشلبي بازگشت به آگاهی و تعامل مبتنی بر عقلانیت انتقادی مهمترین عامل در شکل‌گیری خیزش‌های عربی و شروع دومینوی فروپاشی قدرت‌ها در کشورهایی هم چون تونس، مصر، لیبی ویمن است. همچنین زبان عربی و دین به‌عنوان مهمترین پایه‌های فرهنگی، نقش مهمی در فضای انقلابی و تسری خیزش‌های انقلابی به دیگر کشورها داشته است. الشلبي همچنین به نقد موضع برخی از روشنفکری پرداخته و سکوت آنان را محکوم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر عربی، ایهاب الشلبی، سوژه، نظریه‌ی کنش ارتباطی، هابرماس.

۱- پست الکترونیکي نویسنده مسئول : elyasi.h@lu.ac.ir

مقدمه

جریان پساساختارگرایی با نوشته‌های هابرماس[1] و تحولاتی که در مبادی آن به وجود آورد، وارد مرحله‌ی جدیدی شد. هابرماس در نوشته‌های خود مدرنیته را زیر سؤال می‌برد و بر این عقیده است که مدرنیته ناقص و ناتمام است و تکامل مدرنیته‌ی جدید جز با کنش ارتباطی و خِرد جمعی امکان‌پذیر نخواهد بود. هابرماس راهکار کنش ارتباطی را مطرح می‌کند و همسو با عقلانیت مدرن، خرد اجتماعی و کنش ارتباطی را تنها ابزار و جهش لازم برای تکامل‌بخشی به پروژه‌ی مدرنیته می‌داند. «تحول اجتماعی و سامان‌دادن به تضادهای حاکم بر جامعه، تنها با کنش ارتباطی امکان‌پذیر بوده و موفقیت مردم نیز در گرو همان است. در سایه‌ی عقلانیت و خردگرایی که محصول کنش اجتماعی است، تلاش‌های مردم برای تحول در جامعه به مرحله‌ی فعلیت می‌رسد. در کنش ارتباطی، کنش‌های افراد درگیر و کنش مردم نه از طریق حسابگری‌های خودخواهانه، بلکه از طریق کنش‌های تفاهمی هماهنگ و موفق می‌شود». (هابرماس، ۱۳۸۳: ۳۹۰/۱)

وسعت قلمرو مفهوم مردم و حاکمیت بسیاری از ایده‌آل‌های روشنگری، تنها با وجود کنش ارتباطی و خردگرایی امکان تحقق پیدا می‌کند. شعر به عنوان یکی از ابزارهای ارتباطی، همواره نقش مهمی در عصر حاضر و در پیدایش تحولات سیاسی و اجتماعی داشته است. شعر، نوعی پیکار و سلاح مبارزه می‌باشد که بودن را معنا می‌بخشد و لحظه‌ی آفرینش شعر، لحظه‌ی بانگ جاودانگی در جلوه‌گاه تاریخ است. پژوهش حاضر با تکیه بر مفاهیم مطرح‌شده در نظریه‌ی کنش ارتباطی هابرماس، به بررسی اشعار بهار عربی الشلبي می‌پردازد و با گزینش شواهد شعری مرتبط با عناوین فرعی و مفاهیم مطرح‌شده در دیدگاه هابرماس، چگونگی تبلور خرد اجتماعی و کنش ارتباطی که موجب حاکمیت خیزش در عصر حاضر شده را بررسی می‌کند. هدف از پژوهش حاضر، تفسیر و تبیین سروده‌های الشلبي با تکیه بر رویکرد کنش ارتباطی هابرماس است. ایهاب الشلبي از شعرای واقع‌گرا و رئالیست شعر نو است که در اشعار خود با نگاه انتقادی، به بررسی جهان پیرامون خود می‌پردازد. وی در میدان روشنگری، حقایقی را بیان می‌کند که نیاز و ضرورت جامعه را شکل می‌دهد. هدف از نگارش این مقاله، رسیدن به شناخت و درک درستی از ایدئولوژی و جهت‌گیری‌های شاعر در عرصه‌ی سیاست و همچنین شناخت درستی از موضع شاعر در برابر واقعیت سیاسی و اجتماعی جوامع عربی و همچنین تحولات عصر حاضر است.

همچنین پژوهش حاضر سعی‌دارد تا ضمن بررسی مسائل بالا، به سؤالات زیر نیز پاسخ دهد:

شیوه‌ی پردازش نقش کنش ارتباطیِ سوژه‌ها در شعر الشلبي چگونه است؟

مهمترین عوامل تحولات کشورهای عربی چگونه در شعر شلبي معرفی‌شده و با کدام یک از

مفاهیم نظریه‌ی هابرماس تطابق دارد؟

پیشینه‌ی پژوهش

گفتنی است شعر الشلبي با وجود جایگاه بارز او در ادبیات مقاومت فلسطین، تاکنون چندان مورد توجه پژوهشگران این حوزه قرار نگرفته و تنها یک پژوهش درباره‌ی شعر او یافت شد:

«الإنسان النموذج في ديوان أحزنُ الماءِ نهراً » (مجلة الأفكار، العدد ٢٨٤: ٢٠١٢) این مقاله که به قلم «غسان تهتموني» نوشته‌شده، به بررسی جلوه‌های مختلف حضور انسان در ارتباط با دو مفهوم تبعید و مقاومت و یا موضوع زن می‌پردازد و مفاهیمی همچون برابری، شهادت و امید را در شعر شاعر بررسی کرده است.

اما الگوهای شناختی هابرماس تاکنون موردتوجه پژوهشگران متعددی در ایران بوده که می‌توان به این موارد اشاره نمود:

در مقاله‌ی «مفهوم‌سازی و عملیاتی کردن کنش ارتباطی هابرماس در فیسبوک» به قلم حمید عبداللهیان و مهین شیخ انصاری (جامعه‌پژوهی فرهنگی، دوره۷، شماره‌ی۳: ۱۳۹۵) ، نویسندگان به مطالعه‌ی اظهارنظرهای کاربران با موضوع‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و غیره با تکیه بر نظریه‌ی هابرماس پرداخته و داده‌های تحقیق را به شکل انواع کنش‌گفتارها در فیسبوک، مفهوم‌سازی و عملیاتی کرده‌اند. در نهایت با بررسی اظهارنظرهای کاربران به این نتیجه رسیده‌اند که کاربران از عقلانیت ارتباطی لازم برای تعامل برخوردارند و و امکان تشکیل حوزه‌ی عمومی در فیسبوک وجود دارد. همچنین بررسی‌ها نشان داده که در برخی محورها فقدان عقلانیت ارتباطی قابل توجه بوده و استدلال‌های بی‌منطق و فحاشی و ناسزا بیانگر همین موضوع است.

همچنین سید احمد مرتضوی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی بازتاب ستیز اجتماعی در اشعار شاملو با مفاهیم جامعه‌شناختی هابرماس» (فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۷۹: ١٣٩٦)، به بررسی انعکاس واقعیت اجتماعی، ستیز و ناپذیرایی در اشعار شاملو بر اساس الگوی جامعه‌شناختی هابرماس پرداخته است. نویسنده در بررسی اشعار از روش تحلیل محتوا استفاده-کرده و به این نتیجه رسیده‌است که مفاهیم ستیز و مقاومت یکی از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های شعر شاملو بوده و شاعر با رویکرد سوسیالیستی توأم با آزادی‌خواهی به دنبال رسیدن به جامعه‌ی ایده‌آل است. شاعر آگاهی‌بخشی از طریق خلق ارتباط بین افراد و کنشگران اجتماعی را ابزاری برای مقابله و مبارزه می‌داند و از این‌رو همواره در اشعار خود برای این منظور می‌کوشد.

محمدتقی قزلسفلی و حسین دوست محمدی در مقاله‌ی خود باعنوان «بررسی رابطه‌ی

چـرخش زبـانی بـا اندیشـه‌های هابرمـاس و کاربسـت آن در حـوزه‌ی نهـاد عمـومی ایرانـی» (جامعه‌شناسی نهادهای اجتماعی، شماره ۱۰: ۱۳۹٦)، بر اسـاس رویکـرد هابرمـاس، بـه بررسـی چندی از مشکلات داخلی پرداخته که موجب شکاف بین دولت و ملـت شـده‌اسـت و در آخـر بـا بررسی فضای سیاسی و اجتماعی، راهکارهایی برای پیشگیری از واگرایی ملی در ایـران بـا تقویـت حوزه‌ی عمومی و ارتقاء انسجام داخلی ارائه می‌دهند.

در نهایت می‌توان گفت کـه شـعر الشـلبي بـا توجـه بـه شاخصـه‌های آن کـه مبتنـی بـر انـواع کنش‌گفتارهاست و در جریان پژوهش بدان‌ها اشاره خواهد شد، این قابلیت را دارد تـا بـا توجـه بـه مفاهیم رویکرد ارتباطی هابرماس بررسی شود.

نظریه‌ی کنش ارتباطی هابرماس

یورگن هابرماس فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی و از جمله مفکران حلقـه‌ی انتقـادی فرانکفـورت می‌باشد که با تعدد شاخه‌های شناختی و همچنین تعدد و توسع حوزه‌ها و نگرش‌ها وحتـی علایـق مطرح است. او جامعه‌شناسی با تفکر انتقـادی اسـت کـه می‌کوشـد تمـام پدیـده‌ها و جریان‌هـای مختلف و حقایق زنـدگی آدمـی را بـا نگـاه فلسـفی و انتقـادی بررسـی کنـد. مواضـع هابرمـاس و مخالفت‌های او با مدرنیته‌ی جدید و مطرح‌کردن مفاهیمی چون لیبرال، روشنگری، ابزار عقلانیـت وخردگرایی و نقد اجتماعی از دیدگاه‌های او و برگرفته از مکتب فرانکفورت است. شهرت او بیشـتر به خاطر دیدگاه‌هایش در قلمرو مردم و پیدایش جامعه‌ی شهری مـدرن وهمچنـین طـرح مفـاهیمی چون ارزش‌گذاری وتأکید بر ایده‌آل‌های عصر روشنگری است. ط اووهچ ٦٩٣١ :١٧٦) مکتب فرانکفورت در سال ۱۹۲۳م در ابتدا با نام مؤسسه‌ی تحقیقـات اجتمـاعی در دانشـگاه فرانکفـورت آلمان ایجاد شد که «والتر بنیامین» و «اریک فروم» از مهمترین پیروان این مکتب بودند و هم‌اکنون هابرماس آخرین بازمانده‌ی آن است. میراث فکری این مؤسسه بعدها با نام مکتـب فرانکفـورت یـا نظریه‌ی انتقادی مشهور شد. وجه اشتراک تمامی گرایش‌های موجود در این مکتب، ناسـازگاری بـا وضعیت حاکم و نقد مناسبات موجود اجتماع است که هر یک از نظریه‌پردازانِ ایـن مکتـب ایـن را وامی‌دارد تا در شاخه‌های گوناگون تخصص علمی و فلسفی خویش، وضعیت موجود را نقد کننـد. (یاراحمدیان و سط یاز ، ۱۳۹۵ : ۹) هابرماس مخالف مدرنیته است و به اعتقاد او «پروژه‌ی مدرنیته به دلیل توجه صِرف به عقلانیت ابزاری و نادیده‌گرفتن عقلانیـت ارتبـاطی، از مسـیر اصـلی منحـرف شده‌است، بنابراین علت اصلی ناکامی‌های عصر حاضر همین موضوع می‌باشد وبـدین جهـت، او مدرنیته را پروژه‌ای ناتمام می‌داند» (عباسپور، ۱۳۹۰: ۳۷) و این پروژه‌ی ناتمام هیچ‌گاه قادر بـه تحقـق

ایده‌آل‌های انسان عصر حاضر نخواهد بود. از این‌رو برای رسیدن به جامعه‌ای ایده‌آل که در آن ایده‌آل‌های عصر روشنگری قابل تحقق است، مفهوم کنش ارتباطی را مطرح می‌کند. همگانی‌شدن، حوزه‌ی عمومی و زبان، به‌عنوان ابزار کنش‌آفرین از جمله ابژه‌هایی است که در نظریه‌ی کنش ارتباطی مطرح است. وی عقیده دارد که در سطح یک جامعه باید آگاهی‌بخشی کرد و یک فضای عمومی و یک جهان زیست مناسب را خلق نمود که در نتیجه‌ی حاکمیت جهان-زیست، جهت‌گیری کنش کنشگران انجام می‌گیرد و پیش‌شرط خلق جهان‌زیست، برقراری کنش ارتباطی بین کنشگران است (همان: ٤٤). هابرماس با نگاه انتقادی به بررسی جامعه و معضلات آن می‌پردازد و «معضلات و بحران‌های پی در پیِ جوامع سرمایه‌داری متأخر را در غلبه‌ی عقلانیت ابزاری بر عقلانیت فرهنگی و اجماع مفاهمه‌ای می‌داند. مدل عقلانیت ارتباطی، حاکی از بینش و گستره‌ی وسیع‌تری از مفهوم عقلانیت است که معطوف به گفتار استدلالی و عقلایی می‌باشد که راه برون‌رفت بسیاری از معضلات اجتماعی و بحران‌های مختلف که جامعه با آن روبرو است، در همین موضوع نهفته می‌باشد». (وایت، ۱۳۸۰: ۱۰٤)

به عقیده‌ی هابرماس، کنش ارتباطی و خردگرایی تفاهمی چاره‌ساز مشکلات و بحران‌های عصر حاضر است و مدرنیته‌ی جدید به جای تأکید ابزاری بر عقلانیت باید عقلانیت ارتباطی و خردگرایی تفاهمی را به‌عنوان ابزار لازم برای پیشرفت نوع بشر معرفی کند و کنش ارتباطی واگرا را تأثیرگذار می‌داند. هابرماس کنش ارتباطی را به معنای نوعی همکنشی معرفی می‌کند که در آن وحدت در ژانرها محقق می‌شود و تمام مشارکت‌کنندگان و یا کنشگران نقش‌های فردی، کنش خود را با هم هماهنگ می‌کنند؛ لذا هدف‌های خود را فارغ از قیود عارضی دنبال می‌کنند (هابرماس،۱۳۸۳: ۱/ ٤۰۰). این کنش ارتباطی حالتی از تفاهم را خلق می‌کند که در کنار خلق حالت جذابیت سوژه‌ها و وحدت ژانرها، یک گفتمان آرمانی و یا وحدت گفتمانی را خلق می‌کند و می‌توان با تکیه بر آن، شرایط را برای تحقق آرمان‌های عصر روشنگری فراهم ساخت. هابرماس بر این عقیده است که گفتمان و فضای اجتماعی ایده‌آل در سایه‌ی کنش ارتباطی برقرار می‌شود و عقلانی‌بودن کنش کنشگران را پیش‌شرط اساسی کنش ارتباطی می‌داند. آنچه برای هابرماس اهمیت دارد، دستیابی به نوعی زمینه‌ی مشترک و یکدلی در فضای جامعه است. زمینه‌ی مشترک در نگاه هابرماس به‌عنوان یک سرمایه‌ی اجتماعی مطرح است که نقش مهمی در پیشبرد اهداف سوژه‌ها دارد. حاکمیت گفتمان واحد در یک جامعه، نتیجه‌ی سلوک مشترک سوژه‌ها و همچنین خردگرایی جمعی و حاکمیت عقلانی ارتباطی است. از این‌رو هابرماس در نظریه‌ی خود به دنبال بررسی مفاهیمی است که نقش اساسی در شکل‌گیری کنش ارتباطی دارند. وی همچنین به بررسی

علایق مختلفی می‌پردازد که جهت‌دهنده‌ی سلوک سوژه‌ها و افراد است (هابرماس، ۱۹۳:۱۳۸۳). در پژوهش حاضر بر اساس مؤلفه‌های هابرماس، به بررسی اشعار الشلبي درباره‌ی بهار عربی که یکی از جلوه‌های عصر روشنگری است، پرداخته می‌شود. بدین منظور انواع علاقه‌های مختلف از جمله علایق فنی، شناختی و علاقه‌ی رهایی‌بخش که از نظر هابرماس پیوند عمیقی با زبان دارند و باعث عدم انحراف کنش متقابل میان افراد و ارتباطات آنان می‌شوند، تحلیل خواهد شد. همچنین نقش این نوع از علاقه‌ها در شکل‌گیری تحولات اخیر کشورهای عربی و تحقق اهداف بهار عربی در اشعار شاعر بررسی می‌شود.

عقلانیت و نقش آن در بهار عربی

یکی از مهمترین مفاهیم جامعه‌شناختی هابرماس، مفهوم عقلانیت ارتباطی و جدال آن با عقلانیت ابزاری است. ارتباط در عصر حاضر و کنش ارتباطی در نگاه هابرماس، باید مبتنی بر خرد و عقلانیت تفاهمی باشد. عقلانیت ابزاری موجب پیدایش مفاهیمی همچون ستیز و فرادست و فرودست می‌شود. عقلانیت ابزاری منجر به ایجاد شکاف بین طبقات می‌گردد و هابرماس با آن مخالف است. وی مفهوم عقلانیت ارتباطی را مطرح می‌کند که نتیجه‌ی خلق یک گفتمان واحد و یک جهان زیست مشترک و فضای همدلی است و در نهایت منجر به جهت‌دهی روشمند و خردورزانه‌ی سوژه‌ها و اخلاق گفتمانی خواهد شد. هابرماس در نظریه‌ی عقلانیت خود در کنار برداشت معروف «مارکس وبر» از عقلانیت ابزاری که تصویری از قفس آهنین جامعه‌ی نوین است، مفهوم عقلانیت ارتباطی را مطرح می‌کند که مبتنی بر پیشرفت اندیشه‌ها است (به نقل از: بشیریه، ۱۳۸۳: ۱۲۲). عقلانیت به عنوان سلوک سوژه‌ها در مقام گوینده وعمل‌کننده فهمیده می‌شود و در الگویی از رفتار آن‌ها تجلّی پیدا می‌کند که برای آن دلایل و حجّت مناسب وجود دارد. معنی این سخن این است که بازنمودهای عقلانی پذیرای ارزیابی عینی هستند. در اندیشه‌ی هابرماس حاکمیت عقلانیت موجب پیدایش و گسترش فهم مردم‌سالارانه خواهد بود و خلق تغییرات در بدنه‌ی جامعه و گفتمان‌آفرینی در راستای اهداف مردم تنها با حاکمیت خِرد و عقلانیت ارتباطی ممکن است. هابرماس عقلانیت همگانی را طرح می‌کند و بر این عقیده است که جامعه‌ی مدرن پذیرای عقل استدلالی ویا فردنگرانه نیست. در اندیشه‌ی او «نظم اجتماعی و سازگاری اجتماعی با ارتباط عقلایی و خردمندانه پدیدار می‌گردد». (تنهایی، ۱۳۸۹: ۳۹٦)

بازساخت اجتماعی وحاکمیت ارتباط همگرا در درون یک جامعه و گفتمان‌سازی با عقلانیت مدرن امکان‌پذیر است و در اندیشه‌ی هابرماس عقلانیت در طی دو فرآیند قابل بحث است؛

عقلانی‌شدن اخلاق و فرهنگ و عقلانی‌شدن ساختارهای قدرت و یا تغییر در ساختارهای قدرت با سلوک هماهنگ و ارتباطی سوژه‌ها (به نقل از: هولاب، ۱۳۷۸: ۳٤). خارج‌کردن قدرت و در اختیار-گذاشتن مردم با تحقق حوزه‌ی عمومی که نتیجه‌ی حاکمیت عقلانیت است، تحقق پیدا می‌کند. حوزه‌ی عمومی در اندیشه‌ی هابرماس را می‌توان برقراری حالتی از گفتمان مشترک تعبیرکرد که با رشد و حاکمیت عقلانیت ممکن می‌شود.

در اشعار الشلبي، نخستین جرقه‌ی بهار عربی با حاکمیت عقلانیت پدیدار گشت. مرگ «محمد بوعزيزي» با وجود دردناک‌بودن، نخستین جرقه‌های بهار عربی را ایجاد و بارقه‌های امید را در دل مردم زنده کرد. بوعزيزي دستفروشی تونسی بود که در ۱۷ دسامبر ۲۰۱۰م، در اعتراض به توقیف کالاهایش و تحقیری که متحمل شد، خود را در مقابل ساختمان شهرداری به آتش کشید و آغازگر انقلاب تونس شد. الشلبي در قصیده‌ی «أيها الليلُ غادر عُيوني» که آن را به محمد بوعزيزي تقدیم کرده، خودسوزی او را سرآغاز مرحله‌ی جدید فکری در کشورهای عربی و همچنین پیدایش جرقه‌های عقلانیت در جوامع عربی می‌داند. الشلبي در این قصیده از «الليل» به‌عنوان نمادی از ناآگاهی و فقدان عقلانیت استفاده‌نموده و با به کارگیری لفظ "العابرون" آغاز تحول عقلی و فکری در درون جوامع عربی را به‌تصویر می‌کشد:

«أيها العابِرونَ مَعي/ إنَّكُم تدرونَ فقط/ أنَّ بحراً من الحُزنِ يعصِفُ بي/ وموجاً عتياً يُلاطِمُ قلبي/ فألهَثُ في مِهرَجانِ مِن القَهرِ/ أيُّها الليلُ غادر عُيوني/ آن لي أن أرى جسَدي/ وهوَ يُشرِقُ من مَغرِب الشَمس/ يَنهَضُ مِن ناره النُّورُ[۲]» (الشلبي، ۲۰۱٤: ۱۱٤).

عبور در این قصیده، بیانگر تحول و گذر از مرحله‌ی ناآگاهی فکری و رسیدن به مرحله‌ی عقلانیت است.حزن و اندوهی که درون شاعر را در برگرفته و موج سرکشی که در درون شاعر متلاطم است، تعابیر ناگسست معنایی هستند که از وجود آگاهی وعقلانیت و حاکمیت آن تعبیر می‌کند و اعتراض، خودخواهی، برخاستن و انقلاب که از آن به کنش «نهوض» یادکرده، بی‌شک نتیجه‌ی همین آگاهی و عقلانیت جدیدی است که سرآغاز بهار عربی به‌شمار می‌رود. تنشی که در درون انسان رنج‌دیده‌ی عرب وجود دارد، نتیجه‌ی همین عقلانیت جدیدی است که برساخت آن، ذهنیتی جمعی را میان مردم ایجاد کرده تا دیگر کنش‌ناپذیری را کنار گذاشته و پذیرای شرایط کنونی نباشند. شاعر فریاد اعتراض سر می‌دهد و به دنبال مبارزه با وجه خشن و سرکوبگر قدرت است:

«أيُّهَذَا المُقامرُ بالحربِ/ حتَّى نهايةِ أيامِهِ/ عُدتَ مِنْ غيبةِ الوعيِ للوعيِ/ و غادَرتكَ النيازِكُ سرّاً / إلى ليلها المستهام/ أتحتَ لِنفسِكَ / دربَ العُبورِ إلى هدأَةِ الرّوح[۳]» (همان: ۱۲۵).

بازگشت از ناآگاهی به آگاهی که با خود سوزی بوعزيزي شروع شد، بهار عربی را رقم زد و

مردم رنج‌کشیده را که از ظلم و ستم چپاول‌گران و خدایان قدرت به ستوه آمده بود، به خرد جمعی و آگاهی رساند. بازی با مرگ، تجربه‌ی جدیدی است که بـاب آگـاهی و عقلانیـت را بـه روی مـردم رنج‌کشیده باز می‌کند و راهور آنها در مسیر آزادی است.

عقلانیت در مرحله‌ی فکری جدید، سلوک مردم را تغییر می‌دهد. آنها با تکیه بر خشم عمـومی که در نتیجه‌ی خودسوزی بوعزیزي همه‌ی کشور را دربرگرفته، تلاش می‌کنند کـه پنجـه در پنجـه‌ی قدرت حاکم انداخته و انتقادات خویش را از مرحله‌ی شعار فراتر ببرند. مردم اکنون دریافته‌انـد کـه برپایی جامعه‌ی ایده‌آل، همان‌طور که هابرماس اشاره می‌کنـد، از مسـیری جـز عقلانیـت انتقـادی نمی‌گذرد. «عقلانیت و انتقادگری دو مفهوم کلیدی در اندیشه‌ی هابرماس اسـت» (بـاقری و نازلیـان، ۱۳۸۸: ٤٦). او بر این عقیده است که پروژه‌ی عقلانیت زمانی کارآمد خواهد بود که با نگاه انتقـادی همراه باشد وحرکت رو به جلو و تغییر و تحول، مولود عقلانیت انتقادی در جامعه است. با توجه به این حقیقت، الشلبي، نگاه انتقادی در جامعه را یکی از مولدهای خروج علیه قدرت می‌داند:

«احتَجتُ/ لأن النتوءات في الصخرِ/ تُـدمي طُمـوحي/ تسـرقُ أحـلامَ عُمـري/ نسـيتُ ملامـح وجهي/ أريدُ من عتمة هذا الدُّجى/ أن تَشف قَليلاً/ فأنفَذ منهـا إلـى سـاحةِ البـوحِ/ أغسِـلُ بشـمس التفاصيلِ[٤]» (الشلبي، ٢٠١٤: ١٥٢).

اعتراضات مردم در کشورهای عربی، نتیجه‌ی شرایط نابسامان حاکم بـر جوامـع عربـی اسـت؛ شرایطی که در آن رؤیاهای بر باد رفته و هویت عربی که شاعر با به کارگیری رمزگـان «وجـه» از آن تعبیر می‌کند، فراموش‌شده و ظلم و ستم همه جا را فرا گرفته است. مـردم در ایـن شـرایط بـه دنبـال یافتن خود واقعی هستند و فریاد اعتراض سر می‌دهند. این خـروج و عـدم پـذیرش، نتیجـه‌ی نگـاه انتقادی به شرایط نابسامان است که شاعر را بر آن داشته تا برای رهایی از تاریکی این ظلم و ستم بـه مبارزه برخیزد. «البوح» به‌عنوان نماد آزادی و نمادی از دموکراسی، از مهمترین انگیزه‌هـای خیـزش انقلابی است و مـردم مشـتاقانه بـرای برداشـتن محـدودیت‌هـا و رسـیدن بـه آزادی و دموکراسـی و جامعه‌ای آزاد به مبارزه با قدرت می‌پردازند. کنش اعتراض (احتجت) مـدلول فقـدان دموکراسـی و فضای بسته وخفقان جامعه است. به کارگیری (ساحة البوح) که به معنای فضایی است برای فـاش-کردن و هویدا کردن خواست مردم، از روح تشنه‌ی مردم برای رسیدن به فضـای آزادی و دموکراسـی تعبیر می‌کند؛ فضایی باز برای بیان عواطف واحساسات و حتی انتقادات، خروج از خفقـان حاضـر و تلاش برای رسیدن به فضای جدیدی که در آن مردم به آسانی می‌تواند آزادانه با هم تعامـل داشـته باشند، مهمترین انگیزه اعتراض وخیزش مردم است.

شاعر در این بخش از قصیده ضمن برقراری ناسازواری بین جامعه‌ی شب‌زده وجامعه‌ای که در

آن مردم به راحتی می‌توانند در یک فضای آزادانه ودموکراتیک باهم در تعامل باشند، تنها راه خروج از چنین فضایی را اعتراض و ناپذیرایی می‌داند.

بهار عربی نتیجه شناخت انتقادی و رهایی‌بخش

در اندیشه‌ی هابرماس سه نوع شناخت متفاوت قابل دریافت است که هرکدام ویژگی خاص خود را دارد. شناخت تجربی و تحلیلی که ریشه در علایق فنی بشری دارد؛ شناخت تاریخی و هرمونوتیکی که ریشه در علایق عملی دارد و بر تفسیر متن متمرکز است و سرانجام، شناخت انتقادی که ریشه در علایق رهایی‌بخش دارد و بر قدرت و یا سلطه متمرکز است (به نقل از: مبارکی و مهدوی، ۱۳۸۵: ۸). این نوع از شناخت در حقیقت موجب شکل‌گیری کنش هنجاری و ارتباطی و حاکمیت عقلانیت ارتباطی می‌شود که از منظر هابرماس، رهایی‌بخش است. عقلانیت ابزاری به سلطه گرایش دارد، اما عقلانیت ارتباطی که ریشه در علاقه‌ی انتقادی و رهایی‌بخش دارد موجب تفاهم و یکی‌شدن می‌شود و در مقابل قدرت سوگیری می‌کند. در حقیقت زمانی که علاقه‌ی انتقادی حاکم می‌شود، علاقه‌ی رهایی‌بخش در سطح جمعی معنا می‌شود، خرد جمعی شکل می‌گیرد و مصلحت جمعی در کنش ارتباطی بر مصلحت فردی، ارجحیت پیدا می‌کند (به نقل از: عباسپور، ۱۳۹۰: ۲۸). در اندیشه‌ی الشلبي، علاقه‌ی رهایی‌بخش نقطه‌ی اتصال بین مردم و بلوغ سیاسی و اجتماعی آنهاست. این بلوغ، مردم را به ساحت مبارزه و پیکار کشانده و انگیزه‌ی تلاش برای رهایی از واقعیت نابسامان را در آنها ایجاد و تثبیت می‌کند.

شاعر در قصیده‌ی «أيقونة الحرية»، با به‌کارگیری فعل در صیغه‌ی جمع این حقیقت را ترسیم می‌کند که اوضاع نابسامان جوامع عربی و ظلم و خفقان حاکم بر آنها، باعث ایجاد علاقه‌ی مشترک بین تمام مردم رنج کشیده‌شده و آنها در نتیجه تعارضی که می‌بینند، یک صدا به دنبال تغییر و رهایی از وضع موجود هستند:

«لا بُدَّ أنْ / نَسقيَ الأرضَ من دَمِنا/ أنْ نُقَبِّل وجهَ الرِّياحِ/ غفلَةِ النُّدَمَاء/ لِئَلَّا تَطوفَ الذِّئابُ / مَراعِيَنَا/ فَلا بُدَّ أنْ نقبِضَ الجمرَ/ بعدَ الكثيرِ من الدمعِ / لِئَلَّا تَكُفَّ الحناجرُ عن شَدوِها/ لا بُدَّ أن نُشعِلَ البحرَ بالأُغنياتِ/ ولا بُدَّ أن نُطفئَ الليلَ بالحُبِّ/ لِئَلَّا يُكَبِّلَ أَقدامَنا الخوفُ/ مِن صيحةِ الرَّعدِ / سَنَكْسِرُ صمتَ القُيود/ كي يولَد البرقُ حُرّاً/ ويَنبُتَ أطفالُنا في حُقول الضِّياء[٥]» (الشلبي، ٢٠١٤ :١٣٣-١٣٤).

شاعر در این قصیده آغاز مرحله‌ی سیاسی و اجتماعی جدیدی را ترسیم می‌کند. واژه‌ی «الدمع» به عنوان نماد رنج و عذاب، فضای جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن مردم از ظلم

صاحبان قدرت به ستوه آمده و یک‌صدا به دنبال تغییر و رهایی هستند؛ همان چیزی کـه مـردم را بـه میدان مبارزه و پیکار کشانده تا با خون خود در راه آزادی و رهایی سرزمین خویش را سیراب کننـد، وطن خود را سر و سامان داده و اجازه ندهند که وطن به تعبیر الشلبي، جولان‌گاه گرگان درنده‌خـوی شود. «الذئاب» در این قصیده نماد ظالمانی است که آمال و آرزوهای مردم را به بازی گرفته، اموال مردم را به یغما برده و هرگونه ظلم و ستمی را در حق مردم روا می‌دارند؛ چنین وضـعیت نابسـامانی رسالت مشترکی بر دوش مردم قرار داده که آن رهاسازی وطن از چنگال درنده‌خویان و پایان‌دادن بـه تاریکی و اندوه است.

در نتیجه‌ی رسیدن مردم به چنین سطحی از شعور و ادراک، شـاعر کـه شـاهد چنـین علاقـه‌ی مشترکی بین تمامی مردم است، با به‌کـارگیری مجموعـه‌ای از افعـال حرکتـی ایـن حقیقـت را بیـان می‌کند که راه رهایی و نجات، جز از مسیر مبارزه و پیکار محقق نمی‌گردد. فعل «نقبض» از جملـه افعال حرکتی این مقطع است که سلوک جمعی و مقاومـت همـه جانبـه و تحمـل دشـواری‌های راه مقاومت را ترسیم می کند. «اطفاء» یکی دیگر از افعال حرکتی این شعر اسـت کـه بیـانگر حضـور گفتمان مشترک و آگاهی به لزوم مبارزه برای پایان‌دادن به وضعیت ظالمانـه اسـت. شـب، سـیاهی، بن‌بست و واژگانی از این قبیل، این مفاهیم را تداعی می‌کند و خاموش‌کـردن شـب تعبیـری هنـری است که با رمزگشایی از چهره‌ی شب، معنا و مقصود شاعر را روشـن مـی‌کنـد کـه همـان مبـارزه و پیکار و پایان‌دادن به وضعیت ظالمانه با عشق به سرزمین است. دگردیسی معنایی در کاربست این رمزگان، با به کارگیری فعل «اطفاء» انجام‌شده که با فهم بار معنـایی رمزگـانِ لیـل، معنـا و مقصـود شاعر روشن می گردد. «الجمر» در این قصیده بیانگر سختی‌هایی است که مردم در مسیر پیکـار و مبارزه با آن روبرو خواهندشد و شاعر با به کـارگیری کـنش حرکتـی «نقـبض» و بـه‌کـارگیری دیگـر کنش‌ها به صیغه‌ی جمع، این حقیقت را بازگو می‌کند که رسـیدن بـه رهـایی جـز بـا جان‌فشـانی و تحمل دردها و رنج‌ها میسر نمی‌گردد و ملتی که خواهان تغییر و تحوّل و رسیدن به ساحل رهـایی و نجات است، باید بهای آن را بپردازد. «الأطفال» در این قصیده نماد امید، آرزو و آینده است. کِشت اطفال در دشت‌های نور و روشنایی تصویری هنری است که با به‌کارگیری زبان اسـتعاری، مـدلولی جز این حقیقت را نخواهد داشت که آینده از آن کسانی خواهد بود که در راه اهداف خود هرسختی و درد و رنجی را تحمل می‌کنند و مشتاقانه به مبارزه و پیکار خود با قدرت ادامه می‌دهنـد و در ایـن صورت است که می‌توان لحظه‌ی سردادن سرود رهایی را تجربه کرد.

فضای عمومی جامعه در اشعار الشلبي

حوزه‌ی عمومی از مفاهیم اساسی در اندیشه‌ی هابرماس است که نظریه‌ی کنش ارتباطی بر اساس آن بنا شده و در واقع زیربنای هر کنش ارتباطی به‌شمار می‌رود؛ چرا که حوزه‌ی عمومی یکی از راهکارهای اساسی به منظور بسترسازی برای شکل‌گیری افکار عمومی و خلق گفتمان واحد است. حوزه‌ی عمومی و یا سپهر عمومی «قلمرویی از زندگی اجتماعی است که در آن هرچه که به افکار عمومی منجر می‌شود، می‌تواند شکل بگیرد؛ هابرماس حوزه‌ی عمومی را در تعبیر عرصه‌ای اجتماعی به کار می‌برد که در آن افراد از طریق مفاهمه و ارتباط و استدلال مبتنی بر تعقل، موضع‌گیری‌ها و جهت‌گیری‌های هنجاری اتخاذ می‌کنند» (ستاری و دیگران، ١٣٩٦: ١٢٩).

دیالوگ، گفتگو و رسیدن به یک گفتمان مشترک، نقش مهم و اساسی در جهت‌گیری مردم و موضع‌گیری آنان در برابر قدرت دارد. هابرماس بر این عقیده است که مشروعیت را می‌توان در خرد جمعی یافت و گفتمان‌سازی در یک فضای عمومی و یک حالت تفاهمی پیدا می‌شود (نوروزی و سالاری، ١٣٩٠:١٠٠). در گفتمان شعری الشلبي نگاه مشترک و واکنش مشترک به خود سوزی بوعزيزي آغازگر خروج مردم بود. شکل‌گیری یک فضای عمومی و سپهر مشترک متأثر از خودسوزی بوعزيزي مقابل شهرداری تونس بود و باعث شکل‌گیری بهار عربی و ایجاد یک گفتمان انقلاب و بهار عربی در کل کشورهای عربی شد:

«هذا دَمي قُربان حبّك/ نَم حتّى يمرُّ الليلُ/ يا قَمَراً تَولد في سماءِ الشرقِ غَنِّ الشامَ .. غَنِّ مَعَرَّةَ النُّعمانِ/ واذهبْ صَوْبَ دَرعَا في الجَنوبِ/ لعلَّ طيفَ صبيَّةٍ هيفاءَ/ وفي صنعاءَ شَبَّ الوَرْدُ عَن طَوقِ الطُّغَاةِ/ فزَيَّنَ الإكليلُ ساحَتَها/ هوَ اليمَنُ السَّعِيدُ يَجُبُّ عن أهدابِهِ/ الليل/يا قمراً توالَدَ في المدائنِ/ أسمعُ صوْتَ بُوعْزيزي/ يَدُقُّ على عُروشِ العتمِ مشتَعِلاً[٦]» (الشلبي، ٢٠١٤ :١٦٠- ١٦٤).

در این بخش از قصیده‌ی «أقمار الربيع العربي» شاعر، ارتباط مبتنی بر تعقل در واکنش به خودسوزی بوعزيزي را موجب شکل‌گیری یک گفتمان غالب در کشورهای عربی می‌داند. مشروعیت این گفتمان هماهنگ و جدید، نتیجه‌ی خرد جمعی حاکم بر کشورهای عربی است. به تعبیر الشلبي، خودسوزی بوعزيزي دل‌های کور و تاریک را روشنایی بخشید: «یدقُّ علی عروش العُتم» و با شکل‌گیری موجی از آگاهی وتعقل، بسترساز یک گفتمان غالب شد که جنوب و صنعا و یمن و دیگر کشورهای خاورمیانه را درنوردید. «الورد» به‌عنوان نمادی برای شکوفایی و زندگی دوباره، نتیجه‌ی خیزشی می‌باشد که به تمام کشورهای عرب تسری پیدا کرده است. «الليل» در این قصیده، نماد اوضاع نابسامانِ حاکم بر کشورهای عربی است. تاریکی شب، سایه‌ی ظلم و ستمی است که حاکمان نالایق بر مردم رنجدیده تحمیل می‌کردند. در این بخش از قصیده، الشلبي با

ترسیم ناسازواری بین شب و «الورد» که نماد زندگی وشکوفایی است، به صورت ضمنی این حقیقت را بازگو می‌کند که گذر از این شب تاریک، فضای ظالمانه و وضعیت دردمندانه، تنها با شهادت و ایثار و فداکردن خود در راه سرزمین وطن امکان پذیر است.

«فَيَا قَمَراً تَوَالَدَ في سَماء الشرقِ/ وابتسَمَ الرَّبيعُ لَهُ/ تنامى مثلَ قُرصِ الشَّهدِ/ تعالَ إلى صَحارِيْنا/ حواضِرِنا../ بَوادِينا/ لكي نتقاسمَ الفَرَحَ القَريبَ لَنا / ونرسُمَ فيكَ صوْرَةَ أُمَّةٍ / نَفَضَتْ كما العَنْقَاءِ عن دَمِها/ رمادَ الليلِ وانطَلَقَتْ مُكَلَّلَةً بأقواس الخُزامى / تَهتَدِي غَدَها/ وفي يَدِها/ مَفاتِيحُ المَدَى اللَّألاءِ[۷]» (همان: ۱۳۳).

قمر در این قصیده، نماد خیزش و انقلاب است. شاعر در این بخش از قصیده‌ی «أقمار الربيع العربي» با تعبیر کامل‌شدن قرص شهد، به شکل‌گیری یک فضای عمومی و نگرش عام انقلابی تعبیر می‌کند که متأثر از خود سوزی بوعزیزی است. وی به گسترش خیزشی انقلابی اشاره می‌کند که تشبیه آن به قرص عسل، نشان‌دهنده‌ی فضایی خوشایند و بشارت‌دهنده برای مردم رنج‌کشیده است؛ خیزشی که نویددهنده‌ی رهایی از ظلم و ستم حاکمان و نظام‌های واپس‌گرای عربی است. در واقع قرص شهد اشاره به شیوه‌ی ساخت دایره‌ای عسل در کندو دارد و شاعر با تشبیه اقمار به‌عنوان نماد خیزش و انقلاب به قرص عسل، به تمایل و محبوبیت این خیزش نزد تمام ملت‌ها اشاره می‌کند. رشد قرص عسل تعبیری هنری از خیزش انقلاب‌های بهار عربی در تمام کشورهای عربی است؛ انقلابی که از تونس شروع شد و دیگر کشورهای عربی نیز متأثر از این فضای انقلابی شکل گرفته، از حالت قراردادی به تعبیر ایگلتون[۸] خارج‌شده و همانند سیمرغ اسطوره‌ای از دل خاکستر خویش بیرون‌آمده و رویاروی مرگ شدند. شاعر در این بخش از قصیده، تحولی تعیین‌کننده را به تصویر می‌کشد که در بستر فضای عمومی شکل گرفته است.

در این نقطه، ارتباطی ایدئولوژی بین کشورهای عربی برقرارشد که امت عربی را یکپارچه به صحنه‌ی مبارزه و پیکار کشانیده است و از جهت‌گیری سوژه‌ها مشخص‌شده که به‌دنبال تغییر پارادایم غالب هستند. در نگاه هابرماس، سوژه به عنوان «فاعلی است که در بستر نیروهای تاریخی و گفتمان‌ها شکل می‌گیرد و توان مقابله و مقاومت دارد و تعریف و تعیین سوژه، کنشی سیاسی و به‌عبارتی بهتر تعیین هویتی است که دست به کنش سیاسی می‌زند» (کریمی و نوابخش، ۱۳۹۸: ۱۰).

شروع کنش سیاسی به منظور تعیین هویت و یا شکل‌گیری گفتمان واحد سوژه‌ها همراه با خودسوزی بوعزیزي شکل گرفت. سوژه‌ها با تأثیرپذیری از خیزش تونس، به‌دنبال تعیین هویت خود هستند. آنها در این فضای انقلابی، علاوه بر مقابله و مقاومت که شاخصه‌ی اصلی سوژه در اندیشه‌ی هابرماس است، به دنبال ترسیم آینده‌ی خویش هستند. «تهتدي غدها»، بدین مفهوم که

خود کلید کشور و سرنوشت خویش را به دست بگیرند و ایـن همـان هـدف آرمـانی اسـت کـه در فضای عمومی شکل‌گرفته و انقلاب کنندگان به دنبال تحقق آن هستند.

زیست جهان و یا نظام زیستی

مفهوم زیست جهان یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه‌ی کنش ارتباطی هابرماس اسـت کـه در کنـار مفهوم فضا و یا سپهر عمومی بررسی می‌شود. جهان زیست عبارت اسـت از پیشـینه‌ای از توافقـات زندگی روزانه‌ی انسان‌ها که جهت‌گیری‌های مشترک آنها همراه با فهمی مشترک از زندگی را جهـت داده و انسجام می‌بخشد (Habermas,1990, 135).

در اندیشه‌ی هابرماس تعامل بین فرهنگ، اخلاق و آگاهی در جهان زیست تجلی پیدا می‌کند. زیست جهان الگوهایی تفسیری است که از طریق عناصـر فرهنگـی انتقـال‌یافتـه و بـا منبـع زبـانی شکل‌گرفته است. زبان و فرهنگ از اجزاء و عناصر مقوم و سازنده‌ی جهان زیست به شمار می‌رونـد (شفیعی، ١٣٨٤:١٥٢). دین نیز در کنار دیگر عناصر فرهنگی نقش مهمی در شکل‌گیری کنش مشترک در جهان زیست موردنظر هابرماس دارد و وفاق و اجماع و رسیدن بـه حـالتی از کـنش ارتبـاطی و فضای زیستی تفاهمی بر اساس عناصر و اجزاء فرهنگی و یا به عبارتی عناصر جهان زیسـت شـکل می‌گیرد و بدون جهان زیست هیچ ارتباطی صورت نمی‌گیرد و بدون کنش ارتباطی هیچ‌گـاه جهـان زیست باز تولید نمی‌گردد (پیوزی، ١٣٨٤: ١٤٤).

جهان زیست به دو نوع جهان زیست فعلی و جهان زیست ممکن، تقسیم می‌شـود و آن همـان فضای زیستی ایده‌آل آینده است که سوژه‌ها با کنش ارتباطی تفـاهمی بـه دنبـال تحقـق آن هسـتند. وجود برخی اشتراکات و ارزش‌های فرهنگی نقش مهمی در شکل‌گیری گفتمان واحد در کشورهای عربی و شروع دومینوی فروپاشی رژیم‌ها داشته است. زبان در گفتمان شعری الشلبي به عنوان یـک ارزش فرهنگی نقش مهمی در تسری بیداری و خیزش انقلابی به دیگر کشورهای عربی و همچنـین شروع دومینوی فروپاشی نظام‌های حاکم دارد:

«أعودُ إلى لغتي/ كأني إن لامَسَت دمَنا/ جهاتُ الأرض/ أدنو منك/ تسألني الأرض/ عـن منـأى لأحلام مبعثرة/ تومضُ بغتةً لغتي/ على كلِّ الجهات/ لماذا كان أن نبقى/ نرُشُّ جراحنـا بـالملح/ فـي زمنٍ بلا زمنٍ[٩]» (الشلبي، ٢٠١٤: ١٦٦).

بازگشت به زبان در گفتمان شعری الشـلبي، همـان بازگشـت بـه خویشـتن اسـت. زبـان نمـاد خویشتن و نماد هویت به‌شمار می‌رود. زبان عربی به‌عنـوان یکـی از لـوازم کـنش ارتبـاطی، نقـش مهمی در تسری خیزش انقلابی از تونس به دیگر کشورهای عربی و مبارزه و پیکار برای شـکل‌گیری

جهان زیست جدید است که ایده‌آل‌های عصر حاضر را برای مردمی رنج‌دیده و ستم کشیده فـراهم می‌سازد. دومینوی انقلاب عربی که با سقوط «بن علي» آغاز شـد، در دیگـر کشـورهای عربـی بـه حرکت درآمد و این امر نشانگر وجود یا شکل‌گیری هویت عربـی واحـدی بـود کـه تسـری قیـام و انقلاب از کشوری به کشور دیگر را میسر می‌ساخت (تقوی، ۱۳۹٦: ۱۵). در این میان زبان بـه عنـوان یک ابزار فرهنگی و هویتی و به‌عنوان یک شاخصـه‌ی مهـم از شاخصـه‌های جهـان زیسـت کـه در اندیشه‌ی هابرماس مطرح است، در شعر الشلبي نیز همین نقش را ایفا می‌کند. اشـتراک زبـانی بـه عنوان یک عامل فرهنگی و هویتی نقش مهمی در تسری بهار عربی داشته و پرتوافشانی زبان در این مقطع از قصیده بیانگر همین مفهوم است. در حقیقت اشتراک زبانی نقـش مهمـی در شـکل‌گیری گفتمان مقاومت و خیزش انقلابی و نقش مهمی در همبستگی عمومی دارد و پرتو افشانی زبـان در سرتاسر کشورهای عربی بیانگر و انتقـال‌دهنـده‌ی همـین مفهـوم و موضـوع اسـت کـه در نظریـه‌ی هابرماس به‌عنوان یک عامل گفتمان‌ساز و نقش‌آفرین در خلق کنش ارتباطی بـین کنشـگران اسـت. زبان در کنار مفاهیمی همچون وطن‌دوستی در شعر الشلبي به عنوان عوامل فرهنگـی نقـش مهمـی در خیزش‌های ممتد بهار عربی داشته و اشتراک زبانی بین کشـورهای عربـی در کنـار حـس تعلـق مکانی، نقش مهمی در پیونددادن کشورهای عربی و تأثر از خیزش تونس و دیگر کشـورهای عربـی دارد. پرتوافشانی زبان در واقع تعبیری هنری از تولید گفتمان واحد بین تمام کشورهای عربی اسـت که ابزار ارتباطی در این گفتمان و عامل همبستگی به‌شمار می‌رود.

الشلبي در این قصیده در بیان مفهوم بازگشت به خویشتن، به وجود یک هویت عربی یکپارچـه با عامل زبان اشاره می‌کند که یکی از بسترهای اساسی در خلق کنش ارتباطی بـین مـردم در جهـان زیست فعلی به شمار می‌رود. یکپارچگی زمین و ارتباطی که بـین سـرزمین و انسـان وجـود دارد و حس تعلق خاطری که انسان به وطن و سرزمینش دارد، به عنوان یکـی از مشـترکات فرهنگـی و یـا عاملی برای خروج و خیزش مطرح است که شاعر در این بخش از قصیده با برقـراری دیـالوگ بـین خود و سرزمین از این عامل محرک تعبیر می‌کند. در قـاب ایـن تصـویر شـعری، زبـان و همچنـین ارتباط دو سویه‌ی بین مردم و سرزمین وطن، از عواملی است که در آفرینش جهان زیسـت مشـترک نقش‌داشته و موجب تسری انقلاب تونس به دیگر کشورهای عربی شده اسـت. در گفتمـان شـعری الشلبي، امام حسین (ع) به عنوان یکی از نمادهای فرهنگی و دینی، نقشی بی‌بدیل در خلـق کـنش ارتباطی و تلاش برای خروج از جهان زیست فعلی داشته است:

«عَلَی امتِدادِ ثَـری الحُسَـینِ(ع)/ الأرضُ حُبلـی/ والبحـر نـاهضٌ/ آن الصُـعود إلـی الحقیقـة/ العروبة/ من دَمِ البحرِ/ مِن سیاطِ الجُوعِ/ مِن زِنزانةِ المَنفی[۱۰]» (الشلبي، ۲۰۱٤ :۳۵).

شهادت امام حسین علیه السلام به‌عنوان یک رخداد گفتمان‌ساز، نقش مهمی در جریان‌سازی و شکل‌گیری گفتمان مقاومت در کشورهای عربی هم‌چون تونس و مصر و لیبی داشته است. گسترش دامنه‌ی فرهنگ عاشورا و امتداد دامنه‌ی این فرهنگ انسان‌ساز در اندیشه‌ی الشلبي در کنار حس ناسیونالیستی، باعث شکل‌گیری انقلاب‌ها و تلاش برای خروج از شرایط کنونی شده‌است. تأسی از فرهنگ عاشورا و همچنین به ستوه‌آمدن از فقر و رنج و تبعیدگاه‌ها نقطه‌ی ارتباط بین کشورهای عربی و سرآغاز شکل‌گیری گفتمانی غالب در مقابل قدرت‌ها و شروع دومینوی فروپاشی نظام‌های حاکم است. شاعر در این قصیده با اشاره به فرارسیدن زمان صعود و بالاروی، شروع تحولی جدید را مدنظر دارد که مردم را به میدان مبارزه و مقاومت کشانده و در این میان حاکمیت فرهنگ عاشورایی و امتداد آن در اندیشه‌ی الشلبي نقش مهمی در شکل‌گیری جریانات انقلابی داشته است.

دموکراسی و بهار عربی

در گفتمان سیاسی، مفهوم قدرت دارای دو وجه مثبت و منفی است که شرایطی چون شورش و انقلاب نتیجه‌ی سیطره وجه منفی قدرت بر جامعه می‌باشد و سوژه در درون یک جامعه برای مقابله و برخورد با عادی‌سازی قدرت و یا مشروعیت آن شورش و انقلاب می‌کند. قدرت در بُعد منفی آن بنابر نظر فوکو «بسیار محدودکننده، خشن و سرکوبگر است و شیوه‌های نوین قدرت با تکنیک عادی‌سازی و کنترل ویا فشار اعمال می‌شوند» (حبیب، ۱۳۹٦: ۲۱٦) . نتیجه‌ی حاکمیت چنین قدرت سرکوبگر و خشنی، فقدان دموکراسی در یک جامعه است. مفاهیم عقلانیت ارتباطی، اخلاق گفتگو و زیست جهان آزاد و مشترک، نوع خاصی از سیاست دموکراسی نزد هابرماس است که بسیار مشارکت خواه و مبتنی برحوزه‌ی عمومی می‌باشد و در نتیجه‌ی حاکمیت سیاست دموکراسی کنش سوژه‌ها برخلاف فلسفه‌ی سوژه‌محور به‌طور آزادانه و بدون مانع انجام می‌گیرد که هابرماس از آن به عنوان دموکراسی گفتگویی و رایزنانه نام می‌برد (لسناف، ۱۳۸۵: ٤۱۷).

با توجه به مباحثی که هابرماس در کتاب‌های خود پیرامون نظریه‌ی ارتباطی و علایق مختلف مطرح می‌کند، می‌توان گفت که در اندیشه‌ی سیاسی هابرماس ظهور کنش غایت‌شناسی در درون یک جامعه و شکل‌گیری جریان‌های معارض و یا تکثر مقاومت در جامعه، نتیجه‌ی فقدان دموکراسی گفتگویی است و کنش غایت‌شناسی که رهیافت آن رهایی بخشی است، به دنبال بر هم‌زدن روابط قدرت و تجزیه‌ی قدرت و سلطه به منظور خلق جهان زیست مشترکی می‌باشد که در آن سوژه‌ها می‌توانند در یک فضای کاملاً دموکراتیک اهداف خود را دنبال کنند.

فقدان دموکراسی در برخی کشورهای عربی و سانسوری کـه از سـوی قـدرت‌های سـرکوبگر و خشن اعمال می‌شد، یکی از مهمترین عوامل نارضایتی مردم و ظهور خیزش مردمی و شـروع بهـار عربی بود و جنبش‌های مقاومت در سراسر کشورهای عربی بـرای برخـورد بـا رژیم‌هـای سـلطه‌گر شکل‌گرفت. الشلبي در یکی از اشعار خود به خفقان و فقدان دموکراسی کشورهای عربی می‌پردازد و آن را به‌عنوان یکی از عوامل و انگیزه‌های شورش و انقلاب به تصویر می‌کشد:

«أريدُ لِعَتْمَةِ هذا الدُّجى/ أن تَشِفَّ قليلاً/ أخرجُ من هذا السياجِ/ فأَنْفذُ منها إلـى سـاحةِ البـوحِ/ أَغْسِلُ روحي بِشَمْسِ التَّفاصيلِ/ أبتَلُّ بالدفءِ/ بينَ شُعاعَينِ أو بعضَ لون/ أريدُ لها أن تَخِـفَّ قلـيلاً/ لأَفرِدَ في الريحِ صوتي جَليّاً/ وأُهدي لَكُم[11]» (الشلبي، ٢٠١٤ :٥٥).

چشم‌اندازی که شاعر از جوامـع عربـی ارائـه می‌دهـد، خفقـان و فقـدان دموکراسـی ارتبـاطی آزادانه‌ای می‌باشد که مردم را مصـمم بـه خیـزش و انقـلاب نمـوده اسـت. شـاعر بـا بـه کـارگیری رمزگان‌هایی چون «الليل» و «السياج»، خفقان فراگیر حاکم بر کشورهای عربی را ترسـیم می‌کنـد. «الريح» در این قصیده به‌عنوان نماد حرکت وپویایی، ترسیم‌گر روح تشنه‌ی شاعر برای رسـیدن بـه آزادی است. همچنین «البوح» در این قصیده از اشتیاق شـاعر بـه جهـان زیسـت آزادانـه‌ای تعبیـر می‌کند که در آن سوژه‌ها می‌توانند آزادانه با هم تفـاهم و ارتبـاط داشـته باشـند، در فضـای زیسـتی جدید اهداف اجتماعی خود را دنبال کنند وبه دنبال تحقق آرمان‌های خود باشند.

شاعر در قصیده‌ی دیگری با بهره‌گیری از سوره‌ی یوسف (ع) خفقان حاکم بر کشورهای عربـی را که زمینه‌ساز انقلاب وخروج مردم بود، اینگونه ترسیم می‌کند:

«أقُدُّ قميصَ ليلي/ يا أَبي/ عن باب أَسراري/ فإنِّي مِتُّ من ضَـجَري/ وحـولَ عُيـونِ أسـئلتي/ أرى وجهاً يحاصرني بِعَتْمِ الجُبِّ/ يُسْلِمُني إلى دَلْوٍ مِن الأَوْهَامِ/ يَحمِلُني إلى الأعلى[12]» (همان: ٥٧).

شاعر در این قصیده، اوضاع جامعه‌ی خفقان‌زده‌ی خود را به‌تصویر می‌کشد. «الجب» در ایـن قصیده نمادی از فضای بسته و خفقان‌زده‌ی جامعـه عصـر شـاعر اسـت کـه امکـان هرگونـه کـنش ارتباطی و تفاهم را سلب کرده است. سـؤال‌کـردن نمـاد فضـای زیسـتی مشـترکی اسـت کـه در آن سوژه‌ها به‌راحتی با هم گفتگو می‌کنند. شاعر برای ترسیم جامعه‌ی خفقـان‌زده‌ی خـویش تصـویری هنری را می‌آفریند. در این تصویر، چهره‌هایی را در مقابل سؤال‌های خود مشاهده می‌کنـد کـه او را در چاله‌هایی به دور خود احاطه کرده‌اند و در چنین فضای بی‌هویتی دچار وهم و سرگشتگی شـده است. در چنین شرایطی، شاعر یکی از رسالت‌های مردم را اعتراض می‌داند و با به کـارگیری کـنش دریدن پیراهن از سرکشی و عصیان بر علیه قدرت تعبیر می‌کنـد و معتقـد اسـت کـه تنهـا سرکشـی وعصیان است که می‌تواند ضامن خروج جامعه از حالت رکود وخفقان باشـد و تنهـا بـا انقـلاب و

رویارویی است که می‌توان جامعه‌ی ایده‌آلی ساخت که در آن تمام اقشار آزادانه می‌توانند در یک فضای کاملاً دموکراتیک با هم تعامل داشته باشند.

بحران مشروعیت بهار عربی

منظور از بحران مشروعیت در اندیشه‌ی هابرماس بحران‌های درون‌دادی است که مانع از کنش ارتباطی می‌شود و یا کنش ارتباطی را بی‌اثر می‌سازد. بحران مشروعیت حالتی از ناسازواری و یا وجود برخی تناقضات و فقدان الزامات هدایتگر در درون ساختارهای سیاسی و اجتماعی و حتی فرهنگی است. «بحران مشروعیت برآیند تغییراتی هستند که در نظام‌های سیاسی رخ داده و نمی‌توان با سرچشمه‌ی موجود مشروعیت، به آنها پاسخ داد»(Habermas,1992:48). هابرماس بحران را وضعیتی می‌داند که در سر راه کنش ارتباطی و انتقاد عقلایی قرار می‌گیرد. بحران مشروعیت به مثابه تهدیدی برای گوهر کنش ارتباطی است؛ زیرا که موجب یأس انبوه مردم از وفاداربودن بر اهداف و نیات خود برای رهایی از سلطه می‌شود و مردم دیگر انگیزه‌ای برای مبارزه وبرقراری کنش ارتباطی نخواهند داشت (مرتضوی و دیگران، ۱۳۹٦: ۲٤۸)؛ زیرا که وجود این وضعیت ناسازوار با اهداف کنش ارتباطی مغایر است و در حقیقت مانع از خودتنظیمی گفتمانی و رسیدن به کنشی ارتباطی همگرا و جریان‌ساز می‌شود. از این‌رو در اندیشه‌ی هابرماس، برقراری کنش ارتباطی فعال و گفتمان‌ساز، نیازمند چاره‌جویی و از بین‌بردن وضعیت‌هایی می‌شود که به مثابه تهدیدی پیش‌روی کنش ارتباطی است. در گفتمان الشلبي که بهار عربی و تسری انقلاب از تونس به دیگر کشورها را ترسیم می‌کند، بحرانی که کنش انقلابی ارتباطی با آن رو به رو است، «عدم ایفای نقش روشنفکران و همچنین تیره‌هایی از مردم است که به خاطر منافع خود، با آرمان‌ها و آرزوی‌های مردم بازی می‌کنند. موقعیتی که به مثابه تهدیدی پیش‌روی بهار عربی بود و توانست در حقیقت چندی از خیزش‌ها را مهار کند و مانع از گسترش دامنه‌ی این کنش ارتباطی انقلابی شد و برخی حکومت‌ها توانستند ناآرامی‌ها را با تغییر سریع ساختار سیاسی خود و همچنین با به‌کارگیری وبهره‌گیری از قدرت نفت وبرخورداری واز حمایت‌های داخلی و خارجی فرونشانند»(زین، ۲۰۱۳: ۲۷٤).

پیوند قبایل با رژیم‌های حاکم، سرازیرشدن سیل کمک‌ها از کشورهای بیگانه و تلاش‌های گروه‌های تحت‌الحمایه‌ی رژیم و همچنین طرف‌های خارجی مداخله‌کننده و سکوت روشنفکران در این شرایط، به بحران و چالشی جدی پیش‌روی بهار عربی و گسترش دامنه‌ی این کنش ارتباطی و انقلابی تبدیل‌شد و به مثابه تهدیدی بزرگ سر راه این خیزش انقلابی بود. الشلبي در قصیده‌ی

«أحزنُ الماءِ نهراً»، سکوت روشنفکران را در زمان حاضر که مردم به دنبال ایفای نقش به منظور هویت‌یابی و براندازی رژیم‌های سرکوبگر هستند، محکوم‌کرده؛ آن را خیانت و تهدیدی برای بهار عربی قلمداد می‌کند:

«تصطلي بالصمتِ في صيفِ العُروبة/ صمتٌ أحمقُ/ اقتَلَعَت عُيوني الريحُ/ مُنذُ أضاعَ دِفئي في الشتاء/ أنا لَم أمُت فَوقَ الصَليبِ/ فَقَد تَرَجَّلَ مِن دَمي الفُرسانِ/ واشتَعَلَت كَرامَتَهم بِوجهِ المُستَبِد[۱۳]» (الشلبي، ۲۰۱٤ :۳٦- ۳۷).

شاعر در این قصیده عدم تعهد روشنفکران و همچنین انحراف برخی جریانات روشنفکری را محکوم می‌کند. روشنفکران نماد وجدان بیدار یک جامعه هستند که وظیفه‌ی آگاهی‌بخشی و رهبری افکار یک جامعه در مبارزات در راه آزادی را برعهده دارند. در شرایط کنونی برخی جریانات روشنگری سکوت پیشه کرده و برخلاف ماهیت اندیشه‌ای خود عمل می‌کند. شاعر با تعبیر«تصطلي بالصمت في صيف العروبة»، سکوت جریانات روشنگری که می‌تواند ضامن رسیدن به هویت ناب عربی باشد را نکوهش می‌کند و آن را تهدیدی پیش روی تغییرات می‌داند. «الريح» در این قصیده، نماد خیانت است (فتحي ۲۰۱٦: ۱۰۵) و تعبیر کورشدن چشمان شاعر انقلابی با باد، تعبیری از خیانت روشنفکرانی است که در اندیشه‌ی شاعر به وظیفه و رسالت خویش در قبال جامعه خویش عمل نکرده و مسیر انقلاب و خیزش را منحرف خواهد کرد و این سکوت و خیانت در اندیشه‌ی شاعر تهدیدی برای بهار عربی و خیزش‌های انقلابی خواهد بود.

شاعر در این قصیده به صورت ضمنی ناسازواری بین پایان زندگی مردم و پایان روشنفکران را ترسیم می‌کند. خیانت روشنفکر و قرارنگرفتن وی در صف مردم، به قیمت زندگی روشنفکر تمام می‌شود و شاعر با تعبیر خودسوزی با سکوت (تصطلي بالصَمت) این حقیقت را برجسته می‌سازد که عاقبتِ روشنفکرانی که رسالت خویش را فراموش کرده و در صف صاحبان قدرت قرار گرفته، مرگ و نیستی است؛ در حالی که زندگی جاوید و نامیرا از آن مردمی است که بر صلیب با افتخار جان خود را نثار سرزمین خویش می‌کنند و این همان حقیقتی است که شاعر آن را ترسیم می‌کند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به نخستین سؤال پژوهش، یعنی شیوه‌ی پردازش نقش کنش ارتباطی سوژه باید گفت: الشلبي خودسوزی بوعزیزي را سرآغاز مرحله‌ی جدید فکری و نقطه‌ی پیدایش جرقه‌های عقلانیت در جوامع عربی می‌داند. در ادامه عبور از حزن و اندوه، ایجاد موج سرکشی و طغیان در برابر وضع موجود که الشلبي از آن به «نهوض» تعبیر کرده است، به عنوان نتایج این عقلانیت ذکر شده‌اند.

این عقلانیت جدید، تنشی درونی در سوژه ایجاد می‌کند تا سرانجام دچار ناسازواری شده و پذیرای شرایط موجود نباشد؛ این همان مسیری است که سوژه طبق نظریه‌ی هابرماس، برای رسیدن به عقلانیت انتقادی طی می‌کند. عقلانیت انتقادی در این مرحله، رفتار مردم را تغییرداده و رویارویی سوژه با قدرت و کنش ارتباطی مبارزه و حرکت قابل مشاهده است. در این فرآیند، شاعر طبق نظریه‌ی هابرماس، بلوغ سیاسی مردم را به عنوان علاقه‌ی رهایی‌بخش و انگیزه‌ی مشترک بین آنان برای رهایی و ایجاد تغییر در وضع موجود معرفی کرده است.

دومین پرسش تحقیق در پی تبیین مهمترین عوامل بهار عربی بر طبق مفاهیم مطرح‌شده در نظریه‌ی هابرماس بوده که با توجه به بررسی انجام شده، موارد زیر قابل اشاره‌اند:

در گفتمان شعری الشلبي نگاه مشترک به خود سوزی بوعزيزي باعث ایجاد فضای عمومی یکسان و آغازگر کنش ارتباطی مردم علیه وضعیت موجود بود. این کنش ارتباطی با رسیدن به مرحله‌ی عقلانیت انتقادی سرانجام توانست به گفتمان غالب در تونس و دیگر کشورهای عربی تبدیل شود. انقلابی که از تونس شروع شد و به دیگر کشورهای عربی هم چون تونس، مصر، لیبی و یمن رسید، از حالت قراردادی خارج و در بستر فضای عمومی مبتنی بر ارتباط دینی و ایدئولوژیک به شکوفایی رسید. هویت فرهنگی مشترک شامل، دین اسلام، زبان عربی و فضای عمومی مشابه از جمله عواملی است که الشلبي در شعر خویش مطرح کرده و طبق نظریه‌ی هابرماس در شکل‌گیری و توسعه‌ی کنش ارتباطی و تحولات سیاسی بهار عربی نقش مهمی داشتند. همچنین جهان زیست ممکن و ایده‌آلی که مردم به عنوان سوژه با کنش ارتباطی تفاهمی به دنبال تحقق آن هستند، مبتنی بر همان عوامل مشترکی است که بدان اشاره شد. تعیین هویت، به‌دست گرفتن سرنوشت، آزادی و اهداف اجتماعی مبتنی بر عدالت از جمله ویژگی‌های جهان زیست ایده آلی مدنظر الشلبي است که با توجه به گفتمان غالب بر کنشگران بهار عربی به آنها اشاره کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Habermas

۲. ای رهگذران همراه فقط شما می‌دانید که دریایی از اندوه در داخل من موج می‌زند و موج سرکشی، قلبم را سیلی می‌زند. من در جشنواره‌ای از خشم به انتظار نشسته‌ام. ای شب! چشم‌های مرا رها کن. وقت آن رسیده که پیکر خود را در حال پرتوافشانی و طلوع از غروبگاه خورشید ببینم و از آتش پیکرم نور بر می‌خیزد.

۳. ای که از آغاز جنگ تا پایانش، سر آن شرط می‌بندی! از ناآگاهی به آگاهی رسیدی؛ شهاب سنگ‌ها پنهانی تو را ترک گفته‌اند و در شبی حیران رها کرده‌اند. برای خود راهی به سوی آرامش روح خود بساز.

٤. اعتراض کردم زیرا دندانه‌های صخره، آرزوهایم را خونی ساخته و رویاهای زندگی‌ام را به سرقت می‌برد. نشانه‌های چهره ام را از یاد بردم.از تاریکی این شب سیاه می‌خواهم که اندکی کمتر شود تا از روزنه‌ی آن به ساحت آزادی برسم و روحم را در خورشید جزئیات شستشو دهم.

۵. به ناچار باید زمین را از خون خود سیراب کنیم و باید چهره بدها را ببوسیم. باید از غفلت خود برخیزیم تا گرگ‌ها در سرزمین ما جولان ندهند. بعد از اشک‌های بسیار باید اخگرها را به دست بگیریم تا حنجره‌ها از آواز خواندن باز نایستد. باید دریا را با آواز روشن ساخته و شب را با عشق خاموش کنیم تا ترس پاهای ما را در زنجیر نکند. سکوت قیدها را درهم خواهیم شکست تا روشنایی آزادنه به بار بیاید و فرزندانمان در دشت‌هایی از نور بزرگ شوند و برویند.

٦. ای سرزمین من خونم فدای عشق تو. ای ماهی در آسمان شرق متولد شد! بخواب تا شب گذر کند و سپس از شام تا معرة نعمان بخوان و سرود سر ده و به سوی درعا در جنوب برو شاید رؤیایی از دخترک زیبارویی را در آنجا ببینی و در صنعاء آتش گل پیرامون طاغیان شعه ور شده و ساحتش را گل‌ها زینت داده‌اند. یمن کشوری مبارک که شب را از مژه‌های خود دور می‌کند و ای ماهی که در مدائن سر برآورد! صدای بوعزیزی را بشنو که شعله برداشته و تاج و تخت‌های تاریکی را در هم می‌کوبد.

۷. ای ماهی که در آسمان شرق پدیدار شد و بهار به او لبخند زد/ و همانند قرص شهد گسترانید/ به صحراها و شهرهای ما پای بزار/ تا شادی نزدیک شده را باهم تقسیم کنیم/ تا تصویر امتی را در تو نقاشی کنیم/ که همانند سیمرغ از خون خود به پا خواست/ از خاکستر شب و با تاجی از گل سوسن روانه شد و فردا را هدیه می کند/ و در دستش کلید های فردای روشن قرار دارد.

۸. Eagleton–نظریه‌پرداز و منتقد ادبی بریتانیایی که تحت تاثیر مکتب فرانکفورت به نقد ادبیات و فرهنگ معاصر می‌پردازد.

۹. به زبان خویش باز می‌گردم و گویی اگر چهار سوی سرزمینم به خون ما دست کشد، به تو نزدیک می‌شود. سرزمینم از من درباره پناهی برای رؤیاهای پراکنده شده می‌پرسد و ناگهان زبانم در سویه‌های مختلف سرزمینم پرتو افشانی می‌کند. چرا باید می‌ماندیم و در زمانی بی‌زمان بر زخم‌های خود نمک می‌پاشیدیم.

۱۰. در امتداد خون حسین(ع) سرزمین آبستن قیام و خیزش است.زمان رسیدن و پیش روی به سوی حقیقت فرا رسیده است.انقلاب عربیسم از خون دریا آغاز شده است و از تازیانه گرسنگی و از سلول های تبعیدگاه.

١١. می‌خواهم که تاریکی این شب، اندکی بزداید. تا از دیوار حصار خارج شوم و به ساحت آزادی برسم و روحم را در آفتاب تفاصیل شستشو دهم و بین دو شعاع و یا بین رنگ‌ها با گرما خود را بشویم. می‌خواهم این تاریکی اندکی برود تا به تنهایی صدایم را در باد رها سازم و هم صدای باد شوم و باد را برای شما به ارمغان آورم.

١٢. لباس شبم را می‌درم و ای پدر از در اسرار خود خارج می‌شوم. من از خستگی‌های تنگنا مردم و اطراف چشمان پرسش‌هایم چهره‌ای را می‌بینم که مرا در تاریکی چاه محاصره کرده و مرا به دلوی از اوهام حواله می‌دهد و مرا با خود به بالا می‌برد.

١٣. با آتش سکوت در تابستان عربی خود را گرم نگه می داری. سکوتی ابلهانه؛ باد چشمان مرا در آورده است. از زمانی که گرمایم در زمستان گم شد، من در بالای صلیب جان ندادم و سواران از خون من می‌تازد و کرامتشان آتشی مقابل ظالم ستمگر افروخته است.

منابع و مآخذ

باقری ایلخگی، جهانگیر و مهناز نازلیان، (١٣٨٨)، «دموکراسی، عدالت و صلح در عقلانیت انتقادی پوپر»، **مجله حقوق بشر**، ش٢: ٥٧- ٧٤.

بشیریه، حسین (١٣٨٣)، **آموزش دانش سیاسی(مبانی علم سیاست نظری وتأسیسی)**، تهران: نگاه معاصر.

پیوزی، مایکل (١٣٨٤)، **یورگن هابرماس**، ترجمه احمد تدین، تهران: نشر هرمس.

تقوی، سید محمد علی، (١٣٩٦)، «ریشه های بهار عربی و دومینوی فروپاشی رژیم های عرب (تعیین کنندگی عوامل کوتاه مدت و نقش مدیریت سیاسی)» ، **فصلنامه دولت پژوهی**، سال سوم، ش١١: ١- ٢٦.

DOI: https://doi.org/10.22054/tssq.2017.8102

تنهایی،حسین ابوالحسن، (١٣٨٩)، **درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه شناسی**،چاپ ششم. تهران: بهمن برنا.

حبیب، ریفی، (١٣٩٦)،**نقد ادبی مدرن و نظریه**، ترجمه: سهراب طاووسی، تهران: نشر نگاه معاصر.

زین، محمد حسن، (٢٠١٣)، **الربيع العربي آخر عمليات الشرق الأوسط**، بیروت: دارالقلم الجدید.

ستاری، علی، فاطمه، یزدانی و عباس، فرازی، (١٣٩٦)، «بررسی کنش ارتباطی هابرماس ودلالت های آن در آموزش عالی ایران»، **مجله علوم تربیتی**، شماره١، سال٢٤: ١٢١-١٥٠.

DOI: https://doi.org/10.22055/edu.2017.17233.1749

الشلبي، إيهاب، (٢٠١٤). **الأعمال الشعرية الكاملة**، عمّان: المملكة الأردنية الهاشمية.

شفیعی،محمود، (١٣٨٤)، «نظریه کنش ارتباطی جهان زیست و سیستم و نقد اجتماعی- سیاسی»، **دانش سیاسی**، شماره ٢: ١٦٦-١٤٩. DOI: ١٠,٣٠٤٩٧/PK.2005.75

طاووسی، سهراب، (١٣٩٦)، **نقد ادبی مدرن و نظریه**، تهران: نشر نگاه.

عباسپور، ابراهیم، (١٣٩٠)، «بررسی روش شناسی نظریه کنش ارتباطی هابرماس با رویکرد انتقادی»، **معرفت فرهنگی اجتماعی**، سال دوم، شماره دوم: ٣٥- ٦٤.

فتحي،غانم، (٢٠١٦)، **تداخل الفنون في الشعر النسوي المعاصر؛ في شعر بشرى البستاني أنموذجاً**، عمان:

دارفضاءات للنشر والتوزیع.
کریمی، شهناز و مهرداد نوابخش، (۱۳۹۸)، «واکاوی مفهوم سوژه در رویکردهای تحلیل گفتمان»، **مطالعات توسعه اجتماعی ایران**، سال۱۱، شماره دوم: ۱۹-۷.
لسناف، مایکل ایچ،(۱۳۸۵)، **فیلسوفان سیاسی قرن بیستم**، ترجمه: خشایار دیهیمی،تهران: انتشارات ماهی.
مبارکی، محمد و محمدصادق مهدوی، (۱۳۸۵)، «تحلیل نظری کنش ارتباطی هابرماس»، **فصلنامه علوم اجتماعی دانشگاه آزاد خلخال**، شماره۲: ۱- ۲۱.
مرتضوی، سید احمد، ایرج ساعی ارسی و سعید معدنی، (۱۳۹٦)، «بررسی بازتاب ستیز اجتماعی در اشعار شاملو با مفاهیم جامعه شناختی یورگن هابرماس»، **علوم اجتماعی**،سال۲٦، شماره۷۹: ۲۳۵-۲٦٦.
DOI: ۱۰,۲۲۰٥٤/QJSS.2018.8185
نوروزی، علی حسن و عزیزالله سالاری، (۱۳۹۰)، «بررسی تحول ساختاری گستره عمومی و نقش آن در فرآیند دموکراتیزه شدن ساختار قدرت»، **فصلنامه علوم سیاسی دانشگاه آزاد کرج**، شماره ۱۵: ۱۳۵-۹۹.
وایت، استیون،(۱۳۸۰)، **نوشته‌های اخیر هابرماس؛ خرد، عدالت ونوگرایی**، ترجمه: محمد حریری اکبری، تهران: قطره.
هولاب، رابرت، (۱۳۷۸)، **نقد در حوزه‌ی عمومی**، ترجمه: حسین بشیریه، تهران: نشر نی.
هابرماس،یورگن، (۱۳۸۳)، **نظریه کنش ارتباطی**، ترجمه: کمال پولادی، تهران: مؤسسه انتشاراتی روزنامه ایران.
یاراحمدیان، سیدمهدی و سید مهدی سلطانی رنانی، (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های اخلاقی نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت و اندیشه اسلام»، **مجله اخلاق**، شماره ۲۱: ۱۲۱-۸۹.

Habermas, j. (1990). The Philosophical Discourse of Modernity, cambridge, polity press.
Habermas, J. (1992). Legitimation Crisis, Translated by: Thomas McCarthy.

دراسة الفعل التواصلي التأثيري للجماهير في أشعار إيهاب الشلبي حول الربيع العربي وفق نظرية يورجن هابرماس

حسين الياسي مفرد*[1]

زينب قاسمى اصل[2]

المُلَخَّص

يرى هابرماس أنّ الوعي الإجتماعي من أهم الافتراضات الأساسية لعصر التثقيف ويرى أنَّ التطوّر يحصل عند سيادة الوعي الجماعي والفعل التعاملي الذي ينبنى على العقلانية التي تنبعث عن العملية التواصلية.يقف هابرماس موقفا معارضاً للعقلانية التجريبية عند ماركس ويطرح لأوّل مرة العقلانية التعاملية والتواصلية. يرى أنَّ مداومة الفعل الثوري للجماهير وإجهاض فعل الآخر السلطوي ومواجهة الإشكاليات الاجتماعية هي المحصّلة النهائية للعقلانية الجماعية والفعل التواصلي. يُعدُّ إيهاب الشلبي، المنتمي إلى فلسطين، من الشعراء الأردنيين المبدعين، وهويجسّد في أشعاره بالرؤية النقدية، الواقع السياسي والاجتماعي للدول العربيّة. تحاول هذه الورقة البحثية عبر الاعتماد على المنهج الوصفي والتحليلي وفق نظرية هابرماس وهو زعيم مدرسة فرانكفورت، دراسة الفعل التواصلي والعمل الثوري للجماهير في قصائد إيهاب الشلبي كما تسعى لدراسة صدى الأسباب والتراكمات العديدة التي أشعلت فتيل الثورة في البلدان العربية مثل التونس واليمن ومصر والبحرين و البلدان العربية الأخرى تحت ما يسمّى الربيع العربي في شعر هذا الشاعر الأردني. تقودنا النتائج إلى أنَّ تأسيس الوعي والتعامل المؤسس على العقلانية التواصلية من أهم العوامل الأساسية التي ساهمت في النهوض الثوري العربي وانطلاقة دومينو الإطاحة بالمنظمات والحكومات التسلطيّة والنزعة التحرّرية هي الدوافع الأساسية التي دفعت الجماهير لمواجهة السلطة القهرية. يرى إيهاب الشلبي أن الرّبيع العربي بداية لإنطلاقة المرحلة المعيشية الجديدة للجماهير المجروحة بفعل السلطة والشاعر في مجموعاته الشعرية- إلى جانب تجسيد العوامل والتراكمات العديدة التي تساهم في النهوض الثوري العربي- يقوم بنقد بعض الاتجاهات التثقيفيّة ويرى أنّ صمت بعض المثقّفين يشكّل خطراً تواجهه ثورات الربيع العربي.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي، إيهاب الشلبي، الجماهير، الفعل التواصلي، هابرماس.

---

[1] أستاذ مساعد في اللغة العربية و آدابها، جامعة لرستان(الكاتب المسؤول).

[2] أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة فرهنكيان، طهران، ايران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Investigating the meta-fictional components in the novel *Keid al-Nisa* by Khairi Abdul Javad

Mahmoudreza tavakoli mohamadi[1], Assiatant professor. Department of Arabic language and literature, farhangian university

Received: 19-06-2022 Accepted: 13-12-2022

Introduction: New Postmodernism should be considered as a dramatic and revolutionary development that took place in the second half of the twentieth century in Europe. It was influenced by the prevailing political and social conditions, entered the world of humanities, arts and literature, and had a significant impact on writers.

This influence on the Western literature led to the formation of many literary works known as postmodern literature, of which the novel's share was very significant. Postmodern critique also found its way into the world of literature and art. Meta-fiction can be considered as an important feature of postmodern literature, so much so that it has even been called a new postmodern achievement in the field of literature. Kheiri Abdel Jawad, a contemporary Egyptian writer, uses some of the features of meta-fiction in the novel *Keid al-Nisa* and brings his writing closer to the features of postmodern literature, especially meta-fiction. Accordingly, the present study seeks to answer the following questions in addition to examining the components of meta-fiction in his work: a) Can the novel *Keid al-Nisa* be considered a meta-fictional novel? and b) What are the most important features of meta-fiction in this novel?

Methodology: An important feature of postmodern literature is its meta-fictional aspect. This style of writing is known as metanarrative because the author of metanarratives, unlike the writers of previous stories, not only avoids trying to hide himself and show the real storytelling process but also tries to make the reader familiar with the unreality of the story. He does so by playing with traditional storytelling techniques. The main difference between meta-fiction and earlier storytelling methods lies in how the storyteller deals with the elements of storytelling.

Based on what has been said, the present article studies and criticizes the prominent components of meta-fiction in Kheiri Abdul Javad's novel *Keid al-Nisa* written in a descriptive-analytical manner.

In this regard, after studying the novel in question, its meta-fictional features were extracted and reviewed.

Results and discussion: The most important features of the novel *Keid al-Nisa* can be mentioned as follows:

a. The narrator's explicit reference to storytelling

[1] -Corresponding Author Email: Mr.tavakoli@cfu.ac.ir

In the non-fiction style of storytelling, the author tries to figure out the events of the story in such a way that the reader does not doubt the reality of those events. Thus, the author hides his presence in the story. However, in the postmodern literature and the meta-fiction writing style, the explicit statement that the author's work is at the heart of the work is one of the earliest meta-fiction tricks that the author may rely on in his story. In the novel *Keid al-Nisa*, we often encounter cases in which the author explicitly refers to the narrative of his work and directly or indirectly makes the reader face the fact that he is actually reading a story written by him.

b. The presence of the author in the story and the conversation with the reader

The author's entry into the story and his direct conversation with the reader can be considered one of the main differences between postmodern stories and the way the story was written before; before this stage, the author did his best to hide behind the characters of the story, thus assuring the reader that the story is real. Kheiri Abd al-Javad" enters the events of the novel, talks directly to the reader, and asks him to accompany him throughout the story.

c. The presence of real characters in the story

An important aspect of meta-fiction which blurs the boundaries of fantasy and reality is the presence of real characters in the text of the story.

By bringing real and historical characters in his story, the author tries to inform the reader about the unreality of the story text with real elements in unreal elements, thereby emphasizing the fabrication of his story. Kheiri Abdul Javad has used this method well in the novel and mentioned the names of historical characters in the heart of the story and their interaction with the characters of the story.

d. The author speech on his literary work

Regarding the subject of the author's presence in the story, Kheiri Abdul Javad often enters narrative events and sits directly in conversation with his audience or fictional characters.

By making a short circuit, he points out that the events of the novel are fabricated and unreal.

In addition, in some parts of the novel, he explicitly mentions the reason for writing this story and using the heritage of Egyptian Sufism in this regard.

e. Meta-fictional collage (fusion of fantasy and reality)

In this section, we are faced with cases such as dreams and fantasies, story in story, allegorical reference to historical events, and news of newspapers and magazines in the novel. Kheiri Abdul Javad has used all these cases in the heart of his novel and highlighted the meta-fictional aspects of his novel.

Conclusion: The present study is devoted to the trans-provincial aspects of the novel *Keid al-Nisa* written by Kheiri Abdul Javad. In this regard, an attempt was made to examine the components of meta-fiction in this novel and to determine whether the novel can be considered as a meta-fiction or not. It was found that this novel has significant features of meta-fiction. It should also be noted that, although *Keid al-Nes* contains many meta-fiction, there are some other components that are not consistent with the meta-fictional style. One of them is the existence of special components of magical realism that need to be studied separately, but what is clearly seen in this novel is a new way of storytelling in the Arabic literature; Kheiri Abdul Javad has combined meta-fictional techniques and magical realism.

Keywords: Social Postmodernism, Novel, Meta-fiction, Khairy Abdul javad, *Kid al-Nisa*.

Refrences

Abdel-Gawad, K. (2014). Complete Works, Volume Two: Fictional Works, Egypt: Egyptian General Book Authority. (In Arabic)

Ahmadi Chenari, A. A., Piri, F., & Arab Yusufabadi, A. B. (2019). "Historical metaphysics in "Azabat al-Mutanbi in the company of Kamal Abu Deeb and the opposite in the opposite" by Kamal Abu Deeb", biannual review of contemporary Arabic literature, 10(21), 26-46. DOI: 10.22034/MCAL.2021.11916.1902. (In Persian)

Al-Madi, S. A. (2008). New Styles of Arabic Al-Rawaiya, Kuwait: Alem al-Marfa'a. (In Arabic)

Cazzato, L. (2002). **Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel**. Michigan: The University of Michigan. (In English)

Currie, M. (2014). **Metafiction.** London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group. (In English)

Dad, S. (2012). Dictionary of Literary Terms. Tehran: Morvarid. (In Persian)

Ghaffari, S. (2009). "Artificial postmodernism, criticism and investigation of the methods of fiction in Bioton's novel", Literary Criticism Quarterly. 3(9), 73-89. (In Persian)

GUI, W. (2011) **'Metafiction' The Encyclopedia of the Novel**. London. (In English)

Hajri, H. (2004). reflection of postmodern ideas in contemporary Iranian fiction, collection of essays "We and Postmodernism", Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian)

Hajizadeh, M. & Ebrahimi, S. (2017). "Analysis and review of the metafictional aspects of the novel "Al Farashe AL Zarqa" by Rabi Jaber", Quarterly Journal of Fiction Literature. 7(24), 67-80. DOI: 10.22034/MCAL.2021.14747.2055. (In persian)

Hatchen, L. (2003). Modernism and Postmodernism in the Novel (Historical Transcendent), translated by Hossein Payandeh, Tehran: Roozangar. (In Persian)

Kaler, J. (2012). Literary theory, a very brief introduction, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Center. (In Persian)

Kamel, I., & Mahmoud, B. (2015). "Manifestations of Metafiction in the Iraqi Novel," Arts, University of Baghdad. 10(114). 202-165. (In Arabic)

Klinkowitz, J. (1998). **"Metafiction". The Encyclopedia of the Novel**.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers. (In English)

Lewis, B. (2003). postmodernism and literature, modernism and postmodernism in the novel, translated by Hossein Payandeh. Tehran: Rozngar. (In Persian)

Payandeh, H. (2000). Discourse of Criticism: Essays in Literary Criticism. Tehran: Roozangar. (In Persian)

Payandeh. H. (2010). Short story in Iran (postmodern stories). Tehran: Nilofar. (In Persian)

Pirouz, G. Rezvanian, Q., & Malek, S. (2013). "Historic Transcendentalism; A case study of the lizard that swallowed the moon", Journal of Literary Studies, 8 (27),168-163. (In Persian)

Tadayoni, M. (2008). Postmodernism in Iranian fiction: a review of the most important postmodernist theories and its reflection in contemporary Iranian fiction. Tehran: Elm. (In Persian)
Ward, G. (2007). Modernism, translated by Qader Fakhr Ranjbari & Abuzar Karmi. Tehran: Mahi. (In Persian)
Waugh, P. (1996). **Metafiction**. London: Routledge. (In English)
Woo, P. (2010). Faradastan, translated by: Shahriar Vaqfipour, Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان کیدالنساء اثر خیري عبدالجواد

محمودرضا توکلی محمدی[۱] استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۲

چکیده

فراداستان به عنوان یکی از شیوه‌های داستان نویسی پسامدرن و تغییر در شیوه‌های رایج نویسندگی داستان و استفاده‌ای متفاوت از آنها شناخته می‌شود. نویسنده‌ی فراداستان، تمام تلاش خود را به‌کار می‌بندد تا خواننده را از ساختگی و داستانی بودن اثر ادبیِ خود آگاه سازد و در این زمینه از شگردها و روش‌های ویژه‌ای در زمینه‌ی داستان‌نویسی بهره می‌برد. این شیوه‌ی نگارشی در دهه‌ی هفتاد میلادی توسط نظریه‌پردازان غربی معرفی شد و نه تنها در جهان غرب، که در ادب عربی نیز نویسندگان بسیاری به آن روی آوردند. رمان "کیدالنساء" نوشته‌ی "خیري عبدالجواد"–رمان نویس معاصر مصری– را می‌توان از جمله رمان‌هایی به‌شمار آورد که در بردارنده‌ی میزان قابل توجهی از مؤلفه‌های فراداستانی است. پژوهش حاضر بر آن است تا به شیوه‌ی توصیفی–تحلیلی، به بررسی کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان کیدالنساء و میزان معنادار بودن فراوانی مؤلفه‌های فراداستانی در آن بپردازد. نتایج به دست آمده از پژوهشِ حاضر نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که خیري عبدالجواد برای اشاره‌ی صریح به داستان‌بودگی رمان کیدالنساء شیوه‌ی روایی فراداستان را به‌کار برده و در کنار استفاده از بسیاری از مؤلفه‌های فراداستانی مانند حضور نویسنده در داستان و گفتگو با خواننده، اتصال کوتاه، کولاژ فراداستانی، بیان داستانِ داستان‌نویسی و حضور شخصیت‌های واقعی و مواردی از این دست، شیوه‌ی فراداستان گویی را به شیوه‌ی نگارشی منحصر به فرد خود پیوند زده و روشی تازه را در داستان‌گویی و رمان‌نویسی به ادب عربی معرفی کرده است. همچنین نویسنده، ضمن استفاده از این مؤلفه‌های فراداستانی، توانسته به نحوی شایسته خیال و واقعیت را در هم آمیخته و خواننده را به غیرواقعی بودن داستان خود آگاه نماید.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، فراداستان، رمان عربی، خیري عبدالجواد، کیدالنساء.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول : Mr.tavakoli@cfu.ac.ir

مقدمه

پست مدرنیسم را باید تحولی شگرف و انقلابی دانست که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در اروپا و با اثرپذیری از شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر آن، شکل‌گرفته و ضمن ورود به دنیای علوم انسانی و هنر و ادبیات، تأثیر قابل توجهی بر ادبیان و هنرمندان گذاشت. این امر در ادبیات غرب، منجر به شکل‌گیری آثار ادبی فراوانی شد که با نام "ادبیات پست‌مدرن" شناخته می‌شود؛ سهم رمان از پست‌مدرنیسم بسیار چشمگیر بود و به‌دنبال آن، نقد پسامدرن نیز راه خود را به عالم ادبیات و هنر پیدا کرد. «ادبیات و به خصوص ادبیات داستانی، از حوزه‌هایی است که از پست‌مدرنیسم بسیار تأثیر پذیرفته...این جریان نیرومند به‌طور عمده مبتنی بر نظریات پساساختارگرایان و ادامه‌ی مدرنیسم و مرحله‌ی جدیدی از آن است» (هاجری، ١٣٨٤: ٢١٩). فراداستان را می‌توان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادب پست‌مدرن دانست؛ به‌گونه‌ای که آن را دستاورد جدید پست‌مدرن در میدان ادبیات نامیده‌اند. «مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن به طور غالب در تضاد کامل با ادبیات قدیم است. مؤید این سخن، نگاهی گذرا به ویژگی‌های این نوع ادبی همچون معناگریزی، چندصدایی، تکثرگرایی، کلاژ، بی‌قاعدگی، عدم قطعیت، جریان سیال ذهن و فراداستان است» (احمدی چناری و همکاران، ١٣٩٩: ٢٦). "خيري عبدالجواد"، نویسنده‌ی معاصر مصری، در رمان‌های خود از شیوه‌ی نگارش کلاسیک و سنتی رمان‌نویسی فاصله گرفته و سعی دارد تا از شیوه‌ی جدیدی استفاده نماید که متأثر از سبک‌های مدرن نویسندگی است. این امر در آثاری مانند "حكايات ديب الرماح، كيدالنساء و سلك شائك" به خوبی مشخص است. وی در رمان "كيدالنساء" از شیوه‌ی خاصی در نویسندگی بهره برده که مبتنی بر تلفیق مؤلفه‌های فراداستانی با برخی ویژگی‌های رئالیسم جادویی و سبک نویسندگی خاص خودش می‌باشد. در واقع وی به این صورت نوشته‌ی خود را به ویژگی‌های ادب پست‌مدرن، به ویژه فراداستان نزدیک نموده است.

این داستان از پیرنگ خطی برخوردار نبوده و در کنار موضوع اصلی، داستان‌های فرعی، ادغام خیال و واقعیت، ورود نویسنده به داستان و مضامینی از این دست، باعث بر هم زدن نظم زمانی-مکانی می‌شود. در کنار این امر، وجود عناصر سحر و جادو با بسامد بالا و دخالت آن در روند داستان، تغییر زاویه‌ی دید و راوی و شیوه‌ی خاص روایتگری نیز منجر به خروج روند داستان‌گویی از حالت معمول آن شده که خواننده را با روشی جدید از روایت در رمان‌های عربی روبرو می‌نماید.

با توجه به آنچه گذشت، پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی رمان كيدالنساء و تحلیل کاربست شیوه‌های روایی فراداستانی در این اثر، به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. چرا خیري عبدالجواد در نگارش رمان کیدالنساء شیوه‌ی روایی فراداستانی انتخاب کرده است؟
۲. نویسنده چگونه توانسته مؤلفه‌های فراداستانی را برای بیان اندیشه‌های خود به کار برد؟

پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم و شیوه‌ی نگارش فراداستانی رمان عربی، تاکنون پژوهش‌های فراوانی به رشته‌ی نگارش درآمده‌اند. در این پژوهش‌ها، ویژگی‌های پست‌مدرنیسم و یا مؤلفه‌های فراداستان نویسی در جنبه‌های مختلف آن در اثر ادبی مد نظر، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این میان، برخی به صورت جداگانه به بررسی پست‌مدرنیسم و یا فراداستان پرداخته‌اند و برخی نیز ویژگی فراداستانی اثر ادبی را در کنار سایر ویژگی‌های پست‌مدرنی اثر نقد کرده‌اند. از جمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به این موارد اشاره داشت:

کتاب «المیتاقص فی الروایة العربیة، مرایا السرد النرجسی» به قلم محمد حمد (۲۰۱۱). نویسنده در این کتاب در مورد فراداستان، ویژگی‌های آن و ارتباطش با پست مدرنیسم و ظهور و بروز آن در ادب عربی و همین طور ریشه‌های آن در ادب قدیم عربی سخن گفته است.

در مقاله‌ی «جمالیات ماوراء القص في الروایة مابعدالحداثة: (التجلیات وملکان عذاب)» (مجله اللغة العربیة وآدابها، شماره۲: ۲۰۱۷م) احمدرضا صاعدی و همکاران؛ نویسندگان به بررسی مؤلفه‌های فراداستانی در دو رمان ملکان عذاب از ابوتراب خسروی و تجلیات از قیطانی پرداخته و این مؤلفه‌ها را را ویژگی بارز پست مدرنی دو اثر معرفی‌نموده و در نهایت جنبه‌های فراداستانی رمان تجلیات را از رمان ملکان عذاب قوی‌تر و پررنگ تر دانسته‌اند.

منی مسعی در مقاله‌ی «المیتاسرد في النقد الروائي المغاربي: أشکال الخطاب المیتاسردي في القصة القصیرة المغربیة لجمیل حمداوي أنموذجا» (مجله‌ی أبولیس، شماره ۵: ۲۰۱۸) به بررسی مؤلفه‌های فراداستان در داستان‌های کوتاه جمیل حمداوی پرداخته و عملکرد وی را در این زمینه، مطلوب ارزیابی ننموده است.

بوبکر النیة ومشری بن خلیفه در مقاله‌ی خود با عنوان «المیتاقص فی الروایة الجزائریة المعاصرة، روایة الحالم لسمیر قسیمی نموذجاً» (مجله‌ی الخطاب، شماره‌ی۱: ۲۰۱۹م) به بررسی ویژگی‌های سبک فراداستانی در رمان یاد شده پرداخته‌اند.

مقاله‌ی «من القص إلی المیتاقص: نحو وعی الروایة لذاتها» به قلم بوبکر النیة، (مجلة جیل الدراسات الأدبیة والفکریة، شماره ۵۹: ۲۰۲۰م). نویسنده در این مقاله به بررسی سیر تحول نگارش عربی معاصر از داستان به فراداستان پرداخته و تلاش‌نموده روند انتقال روایت عربی از

"سرد العالم إلى سرد السرد" را مورد مطالعه قرار دهد و در نهایت نیـز بـه تبیـین اصـطلاح و مفهـوم فراداستان پرداخته است.

مسلم خزلی و محمدرضا شیرخانی در مقاله‌ی خود باعنوان «بررسی شیوه‌ی روایی فراداسـتان در رمان حرب الكلب الثانية» (نقد ادب معاصر عربی، شماره ٢٠: ١٤٠٠) بـه بررسـی مؤلفـه‌های فراداستانی رمان مذکور پرداخته و تلاش نمودند تا به این پرسـش پاسـخ دهنـد کـه آیـا ایـن رمـان، فراداستانی اصیل است یا خیر.

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، در مورد فراداسـتان و مؤلفـه‌های آن در رمان‌هـای فارسـی و عربی معاصر، مقالات و کارهای پژوهشی فراوانی به انجام رسیده که بیان آنها از حوصله‌ی مبحـث حاضر خارج است، ولی نکته‌ی قابل اهمیت در پژوهش حاضر به این مسـأله بـاز می‌گـردد کـه در مورد رمان "كيدالنساء" و شیوه‌ی نگـارش و روایـت آن، تـاکنون و بـر مبنـای جسـتجوهای صـورت گرفته، هیچ اثر پژوهشی به رشته‌ی تحریر در نیامده است؛ این امر در کنار شیوه‌ی خـاص نگـارش خيري عبدالجواد در رمان "كيدالنساء" بر اهمیت پژوهش حاضر و لزوم انجام آن صحه می‌گذارد.

فراداستان و ویژگی‌های آن

یکـی از مهم‌تـرین ویژگی‌هـای ادب پسـت‌مدرن، جنبـه‌ی فراداسـتانی آن اسـت؛ در ایـن شـیوه‌ی نگارش، نویسنده‌ی رمان بر آن است تا مخاطـب خـود را از سـاختگی‌بـودن داسـتان آگـاه نمایـد؛ اصطلاح فراداستان «نخستین بار توسط ویلیام گس در سال ١٩٧٠ برای توصیف آثاری داستانی کـه داستان‌بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کردند و [صرفاً] با اشاره به تکنیک‌های داستان‌نویسی، بـه خواننده یادآوری می‌کردند که با داستانی صِرف مواجـه اسـت، اسـتفاده شـد» (پاینـده، ١٣٨٢: ١١٦). فراداستان‌ها یکی از انواع ادبیات پست‌مدرن به‌شمار می‌روند که با ادب پـیش از خـود تفاوت‌هـای قابل توجهی دارند، اما شاید گزافه نباشد اگر ادعا شود کـه مهم‌تـرین تفـاوت فرداسـتان بـا ادبیـات کلاسیک، در اشاره‌ی مستقیم و آگاهانه به ساختگی بودن داستان نهفته است. «(Meta) در لغت به معنـی فـرا و در پـس اسـت و در ترکیـب بـا واژه‌ی (Fiction) (ادبیـات داسـتانی) اصـطلاح (Metafiction) را تشکیل می‌دهد که در حوزه‌ی داستان‌نویسی به نوع خاصـی از رمـان در ادبیـات پست‌مدرن اطلاق می شود. فراداستان یا وراداستان به شدت از عناصـر سـنتی رئالیسـم یـا رمـانس می‌گُسلد» (داد، ١٣٨٢: ٣٦٠). در فراداستان، مخاطب با شیوه‌ای جدید از روایتگری روبـرو می‌شـود که در ادبیات، تازگی دارد؛ «مهم‌ترین ویژگی فراداستان را می‌توان اعتراف خودآگاهانه به سـاختگی بودن داستان دانست» (خزلی و شیرخانی، ١٤٠٠: ٢١٢). بنـابراین می‌تـوان ادعـا نمـود کـه «فراداسـتان

داستانی است درباره‌ی داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ٤٩). به عبارت دیگر، می‌توان فراداستان را داستانِ داستان‌نویسی نامید. «این نوع از داستان‌های جدید، به نوعی در واقع درباره‌ی خود داستان بودند» (Currie, 2014: 1) نویسنده‌ی فراداستان، بر خلاف نویسندگان داستان‌های پیش از آن، نه تنها تلاش در پنهان‌نمودن خود و واقعی نشان‌دادن روند داستان‌نویسی ندارد، بلکه سعی می‌کند تا خواننده را با غیرواقعی‌بودن داستان آشنا نماید و این مهم را از طریق بازی با شگردهای سنتی داستان‌نویسی به انجام می‌رساند؛ درست به همین علت «مقصود از فراداستان، آن داستانی است که دائما به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویداد حادث شده» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳) و این مسأله‌ای است که دقیقاً در مقابل شیوه‌های سنتی داستان‌نویسی قرار می‌گیرد؛ زیرا «فراداستان مفاهیم داستان‌نویسی سنتی را به چالش می‌کشد و با این کار می‌خواهد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع داستان نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه بگیرد» (الماضي، ۲۰۰۸: ١٦٣). بنابراین در شیوه‌ی نگارش فراداستانی، اثری مشاهده می‌شود که تمامی شیوه‌های نگارشی قبل از خود را زیر سؤال می‌برد و سعی در اثبات داستانی‌بودن خود دارد. نویسنده خودش را در پَسِ حوادث داستان پنهان نمی‌کند، کوششی برای اثبات واقعی بودن داستان خود ندارد و دقیقاً با به‌کارگیری این شیوه‌ی روایی و استفاده از مؤلفه‌های آن، خواننده را پیوسته به داستانی‌بودن داستانِ خود، آگاه می‌سازد.

یک اثر ادبی برای اینکه در زمره‌ی فراداستان به شمار آید، باید از ویژگی‌های خاصی برخوردار باشد که دقیقاً در مقابل ویژگی‌های نویسندگی سنتی یا کلاسیک قرار دارند؛ «نویسنده‌ی فراداستان از شگردهای ورود نویسنده در داستان، بینامتنیت، تصنعی‌سازی دنیای داستان، بیگانه‌سازی، کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی، استفاده ی نامتعارف از علائم سجاوندی و تعدد روایت بهره می‌برد» (کامل و محمود، ۲۰۱۵: ١٦٩). بر این اساس، بر خلاف رمان سنتی که در آن نویسنده تمامی تلاش خود را به کار می‌گیرد تا خواننده را به واقعی‌بودن داستانی که در حال مطالعه‌ی آن است قانع نماید، نویسنده‌ی فراداستان تمامی کوشش خود را در جهت مقابل و برای تأکید بر داستانی و غیر واقعی بودن اثر خود به‌کار می‌گیرد؛ به بیان دیگر «فراداستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۵). البته بیان این نکته نیز ضروری است که «هیچ داستانی را به‌طور کامل نمی‌توان یک فراداستان دانست...راویِ یک اثر فراداستانی، توجّه خواننده را به فرآیند نگارش داستان جلب می‌کند؛ خواننده هم هیچ‌گاه فراموش نمی‌کند آنچه که می‌خواند، اثری ساختگی است. به بیانی دیگر، فراداستان خود را به‌عنوان نوشته‌ای صناعت‌مند و نه تصویر

واقع‌گرایانه‌ای ازحقیقت، پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد» (حاجی زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۷۰). عمده تفاوت فراداستان با شیوه‌های داستان‌نویسی پیش از آن، در چگونگیِ برخوردِ نویسنده‌ی داستان با عناصر داستان‌نویسی نهفته است. فراداستان «داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی‌بودن خود جلب می‌کند...افشای صنعت و به سخره‌گرفتن تمهدیات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است که این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره‌ی رابطه‌ی دنیای متن و دنیای خارج از متن می‌شود» (Waugh, 1996: 4) .بنابراین مخاطب در شیوه‌ی نگارش فراداستانی با دنیایی ساختگی و غیر واقعی روبرو می‌باشد که در تفاوتی شگرف با دنیاهای داستانی پیش از آن، این خودِ نویسنده است که به برساخته بودن و غیرواقعی بودن آن صحه می‌گذارد؛ در حقیقت نویسنده از مؤلفه‌های فراداستانی برای بیان اندیشه‌های خاصِ خود بهره می‌برد.

بر این اساس، نوشتار حاضر سعی دارد تا ضمن تحلیل کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان "کیدالنساء"، به پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش نیز پاسخ گوید.

خلاصه‌ای از رمان کیدالنساء

داستان این رمان پیرامون شخصی به نام "نور" در جریان است. با اینکه به ظاهر، نور شخصیت اول این داستان است، ولی در حقیقت شخصیتی که بیشترین تأثیر را در روند حوادث داستان می‌پذیرد، بدیعة همسر نور است. بدیعه با به‌کارگیری سِحر و جادو، نور را به ازدواج با خود وادار می‌نماید و از وی صاحب دختری به نام "فتحیه" می‌گردد. از دیگر شخصیت‌های رمان می‌توان به "صدیقة"، "ابن عبدون"، "فهیمة"، "رمضان"، "نصر"، "صفاء" و شخصیت‌هایی واقعی مانند "خيري عبدالجواد"، مادر وی و خانواده‌اش و برخی شخصیت‌های تاریخی از میراث تصوف عربی و در رأس آنها "سید بدوي" اشاره نمود. نور با آنکه در سنین جوانی، سر به راه نبوده و با نااهلان ارتباط داشته، بعد از مرگ، همسرش بدیعة به واسطه‌ی خواب‌هایی که می‌بیند، تصمیم می‌گیرد او را نبش قبر نماید؛ در نهایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که نور به‌عنوان یکی از اولیای الهی معرفی می‌گردد و دولت نیز برای او آرامگاه و زیارتگاه باشکوهی بنا می‌کند. در این قسمت از داستان، چنان حوادث داستانی با حوادث واقعی آمیخته می‌شود که خواننده در تشخیص حوادث واقعی از غیر واقعی دچار سردرگمی می‌گردد. ورود داستانک‌هایی با موضوع‌های مختلف، به ویژه داستان‌هایی از میراث متصوفه‌ی مصر نیز بر این آشفتگی می‌افزاید و در نهایت نیز داستان با ساخته‌شدن بارگاه نور و فوت

بدیعه به پایان می‌رسد؛ در حالی که خواننده را در دنیایی از سرگردانی میان حقیقت و مجاز باقی می‌گذارد.

بررسی کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در رمان کیدالنساء

در آثار فراداستانی، نویسنده در پی آن است تا به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم خواننده را از ساختگی‌بودن حوادثِ داستان آگاه نماید. در این زمینه «فراداستان شامل ویژگی‌هایی چون: خود ارجاعی روند نویسندگی، آشفتگی و اضطراب و عدم قطعیت راجع به صحت و سندیت تمثال و بازیگوشی و طنز در صدای روایت است» (Gui, 2011: 504). ویژگی‌های دیگری برای فراداستان وجود دارد که البته لزوماً تمام آنها به‌صورت هم‌زمان در یک اثر فراداستانی ظاهر نمی‌شوند، این ویژگی‌ها عبارتند از: «محتوای وجودشناسانه، اقتباس، از هم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، تناقض، جابجایی، اتصال کوتاه، آشکارکردن تصنع، بینامتنیت، ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه‌ی دید» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۸- ۲۷) در اینجا منظور از غیر واقعی‌بودن، اشاره‌ی آشکار نویسنده به داستانی بودنِ اثر خود است؛ به‌گونه‌ای که خواننده را از واقعیت پنداری داستان دور نموده و وی را با پرسش‌هایی وجودشناختی میان دنیای داستان و دنیای واقعی درگیر نماید؛ همین امر به نوبه‌ی خود سبب می‌گردد تا خواننده، داستان را در مرزی میان واقعیت و خیال تصور نماید. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان رمان کیدالنساء عبارتند از:

اشاره به داستانِ داستان‌نویسی

یکی از نشانه‌های بارز آثار فراداستانی را می‌توان اشاره‌ی نویسنده به داستان‌بودگی متن خود دانست. در این نوع داستان‌ها، برخلاف داستان‌های سنتی، نویسنده بدون هیچ واهمه‌ای خواننده‌ی خود را از نوشتن داستانش آگاه می‌نماید و برای این امر از شگردهای مختلفی بهره می‌برد: «اشاره‌ی راوی در متن داستان به عنوان کتاب، نویسنده و مسائل مرتبط با زندگی واقعی نویسنده، شگرد دیگری است که نویسندگان پست‌مدرن، برای خلق فراداستان از آن بهره می‌گیرند» (حاجی‌زاده، ۱۳۹۷: ۷٦). "خيري عبدالجواد" در رمان "کیدالنساء"، آشکارا به علت نوشتن این داستان و بهره‌گیری از میراث تصوف مصر اشاره نموده و با آوردن عبارت «لهذه الرواية حكايةٌ...» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ٤۰۹) عامل اصلی نگارش رمان خود را تأثیری می‌داند که مرگ مادر در وی بر جای نهاده و آن را محرکی معرفی می‌کند که باعث تغییر دیدگاه وی به مسأله‌ی مرگ و زندگی شده است. او به اسم

مادر خود "امینة مرشد" اشاره کرده و می‌گوید قصد نوشتن کتابی بـه نـام "سـیرة امینـة مرشـد" دارد؛ سپس با آوردن قسمت‌هایی از صفحه‌ی آغازین یکی دیگر از رمان‌های خود به نام "التوهمـات" نـام این رمان را رمان مورد بحث می‌آورد و به نوعی به کارهای ادبی و آثار داستانی خود، قبل از نگارش رمان "کیدالنساء" اشاره می‌نماید؛ در ادامه نیز به میراث متصوفه در مصر پرداخته و بیان می‌دارد کـه در نگارش رمان "کیدالنساء" از کتاب‌های مختلف مربوط به متصوفه مصـر اسـتفاده کـرده و بنـا بـر گفته‌ی خود، تمامی تابستان را صرف خواندن این کتاب‌ها نموده تا برای نگارش رمان آماده شود.

در شیوه‌ی داستان نویسی غیر فراداستانی، نویسنده در تلاش اسـت تـا حـوادث داسـتان را بـه گونه‌ای رقم بزند که خواننده در واقعی‌بودن آن حوادث شکی به خود راه ندهد و درسـت بـه همـین علت، نویسنده، خود و حضورش را در داستان پنهان می‌نماید. اما در ادبیـات پسـت مـدرن، بیـانِ آشکارِ داستانِ بودنِ اثرِ نویسنده در دل آن اثر، یکی از اولیه‌ترین شـگردهای فراداسـتانی اسـت کـه ممکن است نویسنده در داستان خود بـه آن تکیـه نمایـد. در رمـان "کیدالنسـاء"، نویسـنده بارهـا و آشکارا به داستانی‌بودن اثر خود اشاره نموده و به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم خواننده را بـا ایـن حقیقت که در حال خواندن داستان وی است، روبرو می‌نماید. نویسنده در بخشی از داستان و بعد از صحبت در مورد یکی از شخصیت‌ها، به صورت مستقیم بـه معرفـی خـود می‌پـردازد: «اسـمي خيري عبدالجواد، مؤلف قصص وروايات، من عرفني فقد اكتفى، ومن جهلني أقول له أجابـةً علـى سؤاله كيف أزجّ باسمي في هذه الكتابة، هكذا عيني عينـك وقـد جـرى العـرف أن يكـون الكاتـب الرواي مخفياً يحرك أحداثه من وراء مكتبه، لا أحد يعرف فيما يفكـر، أفكـاره يطرحهـا علـى ألسـنة شخوصـه، آمالـه وطموحاتـه وأحلامـه يـدوّنها علـى الـورق مـن وراء حجـب. أنـا غيـر هـؤلاء يـا صديقي....[1]» (همان: ۲/ ۳۱٤) عبدالجواد همچنان به شیوه‌های داستان‌نویسی خـود اشـاره می‌کنـد و خواننده را از غیر واقعی‌بودن داستانِ خود، آگاه می‌نمایـد: «كانـت بديعـة أقـدر منـي علـى معرفـة نور...سوف يأتي الحديث عنها فيما بعد. لذا، فسوف أكتفي بما قدَّمت بديعة عن نـور فـي الفصـل الأول، أما ما لم تعرفه بديعة، فهو ما سوف أحكيه[2]» (همان).

«در فراداستان، نویسنده پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که در حـال خوانـدن یـک داسـتان است و برای این کار از شگردهای مختلفی بهره می‌گیرد» (پیروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷۷). پیداست که عبدالجواد در "کیدالنساء" به وضوحِ هرچه تمام‌تر، از شگردهای داستان‌نویسیِ خود پرده برمی‌دارد؛ وی در رمان خود حتی به نگارش داستان‌ها و سایر فعالیت‌های ادبی خویش نیز اشاره می‌کند: «... بدأت أكتبُ قصصا قصيرة نشرت معضمها في الصـحف والمجـلات، حتـى تشـكلت مجمـوعتي الأولى، وكان علي التفكير في كتابة أولى رواياتي ليصبح عنوان المجموعة هكذا: حكايـات الـديب

رماح[۳]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۷٤). وی در قسمتی از رمان به صحبت مستقیم با خواننده پرداخته و می‌گوید: «هنا أبدأ الحكاية وأنا على يقين مما حدث في تلك الفترة، فقد كنت طرفاً فيها...[٤]» (همان: ۲/ ۳۱٦). این نوع از روایتگری، خواننده را بی‌درنگ با این پرسش‌های وجودشناختی روبرو می‌نماید: آیا نویسنده از بقیه‌ی مطالب رمان مطمئن نیست؟ آیا آنچه در اینجا آمده منطبق بر واقعیت است یا بر بخشی از داستان انطباق دارد؟ وضعیت سایر قسمت‌های رمان چگونه است؟ حقیقتِ تاریخی است یا زاییده‌ی خیال نویسنده؟ در هر صورت، صحبت نویسنده از آثار ادبیِ خود - مانند کتاب التوهمات - و پرداختن به دلایل نگارش رمان کیدالنساء و توضیح چگونگی نگارش آن، از جمله کاربست‌های مؤلفه‌های فراداستانی این رمان به شمار می‌رود.

اتصال کوتاه

در فراداستان، مرزهای حقیقت و خیال و واقعیت و مجاز در هم نوردیده می‌شود و متن داستانی در محیط بیرونی و واقعی ادغام می‌گردد؛ به گونه‌ای که تشخیص این دو از هم دشوار و گاهی غیر قابل امکان می‌گردد. تکنیکی که نویسنده را در این امر یاری می‌رساند "اتصال کوتاه" نامیده می‌شود. در تعریف اتصال کوتاه گفته شده: «در آثار فراداستانی، خودآگاهیِ حضور نویسنده در متن که مسأله‌ی چگونگی رابطه و پیوند متن - واقعیت است، تحت عنوان تکنیک «اتصال کوتاه» مطرح می‌گردد؛ به عبارتی دیگر، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان می‌پردازد» (Cazzato, 2002: 23). ورود نویسنده به داستان و سخن‌گفتن مستقیم وی با خواننده را می‌توان یکی از اصلی‌ترین تفاوت‌های داستان‌های پست‌مدرن با شیوه‌ی نگارشِ داستانی قبل از آن دانست؛ چرا که تا پیش از این مرحله، نویسنده تمامی تلاش خود را به کار می‌بست تا در ورای شخصیت‌های داستان پنهان شده و از این راه، خواننده را به واقعی‌بودن داستان خود مطمئن کند؛ اما «برخی نویسندگان به دلایل مختلفی با خواننده سخن می‌گویند؛ از جمله: از بین‌بردن شک و تردید خواننده مبنی بر اینکه آنچه می‌خواند خیال‌پردازی است تا با این کار بر کاغذی‌بودن متن و شخصیت‌ها تأکید کند...سرزنش خواننده یا برانگیختن وی و کم کردن انتظاراتش» (حمد، ۲۰۱۱: ۱۲۳). در همین راستا سه روش اصلی فراداستانی وجود دارد که عبارتند از: «۱. ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه؛ ۲. برجسته‌کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی؛ ۳. برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی» (Klinkowitz, 1998: 836). برخی از مهم‌ترین نمودهای اتصال کوتاه در رمان "کیدالنساء" را می‌توان به صورت زیر بررسی نمود:

الف. ورود نویسنده به متن داستان

در این سبک نگارشی «ورود نویسنده به داستان معمولاً از دو راه صورت می‌گیرد: یا نویسنده آشکارا خود را مؤلف و سازنده‌ی رمان معرفی و اقتدار نویسندگی خود را بر شخصیت‌ها اعمال می‌کند، یا اینکه به همراه شخصیت‌ها در کنش داستانی شرکت می‌کند. به این ترتیب در هر دو نوع، نویسنده وارد متن می‌شود و روند داستان را دستکاری می‌کند. در این هنگام است که خواننده به اصالت دنیای متن و دنیای خارج از متن شک می‌کند و بُعد وجودشناختی رمان برجسته می‌شود» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷٦). عبدالجواد در رمان خود به صورت مستقیم وارد داستان شده و خود را معرفی می‌نماید. «اسمي خيري عبدالجواد، مؤلف قصص وروايات» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۱٤). این اولین حضور وی در صفحه‌های رمان "کیدالنساء" به‌شمار می‌رود؛ در ادامه نیز بعد از ارائه‌ی برخی توضیحات در مورد حوادث آینده‌ی رمان به صورت سربسته، وارد رمان شده و می‌گوید: «...وحكايتهما معروفة ليس هذا أوانها» (همان: ۲/ ۳۲۱) و با این کار، هم حضور خود را در رمان اعلام کرده و هم به خواننده یادآور می‌شود که در برابر داستانی قرار دارد که توسط نویسنده، در حال نوشته‌شدن است.

در قسمتی دیگر از رمان، خيري عبدالجواد، قسمتی از سخنان محيي الدين عربي را بیان می‌کند و بلافاصله بعد از آن می‌گوید: «... أعود إلى روايتي» (همان: ۲/ ۳۸۰). در واقع با این سخن و واردشدن به متن داستان و بیان این نکته که می‌خواهد ادامه‌ی داستان را توضیح دهد، آشکارا به خواننده یادآوری می‌کند که آنچه پیش‌روی او قرار دارد، رمانی است که در حال نوشتن آن می‌باشد. این امر، مسأله‌ای است که در رمان کیدالنساء، به‌وفور می‌توان شاهد آن بود. ورود خيري عبدالجواد به رمان، هیچ‌گاه بی‌دلیل اتفاق نمی‌افتد و در ورای هریک از این ورودها، به عهده گرفتن نقش توسط نویسنده و شرکت در حوادث داستان هدفی نهفته است که شاید مهم‌ترین آنها، آگاه نمودن خواننده از داستانی و غیرواقعی بودن این رمان است.

خيري عبدالجواد گاهی وارد رمان شده، با شخصیت‌های رمان گفتگو می‌کند و کنش‌هایی را شکل می‌دهد که خود در آن دخیل است. وی با بدیعة، یکی از شخصیت‌های رمان، به گفتگو می‌نشیند و کنشی داستانی را شکل می‌دهد که یک طرف آن خودِ نویسنده و طرف دیگر، یکی از شخصیت‌های داستان است: «في تمام الساعة السابعة إلا ربعاً كانت بديعة تنتظرني أمام البيت... ما إن رأتني حتى قالت: صباح الخير يا أستاذ...[٥]» (همان: ۲/ ۳۷۵)؛ بدین صورت حضور خود در رمان را تثبیت کرده و آن را به‌عنوان یک اصل قطعی به مخاطب معرفی می‌نماید. «نویسنده‌ی فراداستان برای برجسته‌ترنمودن داستان‌وارگی اثر خود، حضورش را در متن اعلام می‌دارد و [تبدیل

به] پل ارتباطی جهان داستان و جهـان بیـرون می‌شـود. بـر ایـن اسـاس، هرگـاه در داسـتانی، راوی درباره‌ی این واقعیت صحبت کند که مشغول نقل داستانی است، آن روایت، خودآگاه خواهد بـود» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹). به نظر می‌آید مهم‌ترین هـدف خیـري عبـدالجواد از ورود بـه مـتن داسـتان نیـز همین‌نکته باشد. در بیشتر قسمت‌هایی که وی وارد داستان می‌شـود و شـرح برخـی از آنهـا در ایـن قسمت گذشت، تلاش عبدالجواد برای ورود به داستان، شکل‌دهی به همین پل ارتباطی میـان مـتن داستانی با جهان بیرون است؛ بنابراین باید رمان کیدالنساء را نیز رمانی خودآگاه بـه‌شـمار آورد کـه نویسنده در آن نقشی فعال و پررنگ را ایفا می‌کند و بدین سان می‌توان بستری فراداستانی را در ایـن رمان مشاهده نمود.

ب. اعطای نقش به خواننده

یکی دیگر از جنبه‌های معرّف اتصال کوتاه در رمان‌های مدرن، اعطای نقش به خواننده و به عبارت دیگر شرکت‌دادن خواننده در حوادث داستان از طریق گفتگو با وی است. عبدالجواد در قسـمتی از رمان و بعد از بیان توضیحاتی مبهم در مورد روند کلی داستان، به صورت مسـتقیم بـه صـحبت بـا خواننـده روی مـی‌آورد: «...هـذا مـا سـتعرفونه إذا مـا تبعتمـوني فـي الصـفحات التاليـة- فكونـوا معي[٦]»(عبدالجواد: ٢٠١٤: ٢/ ٣٥٨)؛ در ادامه نیز با آوردن عبارتِ: «هل أطعلكم على نتف ممـا كتبتـه في تلك الفترة المحنة؟ وهل يسمح المجال بذلك؟ وإذا كانت هناك قواعد للكتابـة فـالتمرد عليهـا أولى» (همـان: ٢/ ٣٧٦) از یک طرف خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و از طرف دیگر بـه برخـی آثار داستانی گذشته‌ی خود اشاره می‌نماید و در نهایت نیز به شیوه‌های داستان‌نویسی و رد کردن آن می‌پردازد که خود این امر، یکی از ویژگی‌های مهم فراداستان‌ها به‌شمار می‌آید.

در قسمت دیگری از رمان، بعد از ارائه‌ی توضیحاتی در مورد چگونگی سـاخته‌شـدن مقبـره‌ی نور توسط یک مهندس کارکشته، مستقیماً مخاطب خـود را طـرف صـحبت قـرار داده و می‌گویـد: «سوف أترك المهندس يتمّ بناءه على راحته وإلى أن يتمّه سأحدثكم عن أغرب ما يمكن أن يحـدث لإنسان... أنا وأنتم نعلم تاريخ نور وأصله و فصله من منشئه حتـى وفاتـه...[٧]» (همـان: ٣٧٦/٢) او در این سطرها و در دو جای مختلف خواننده را با عبارت "أنتم" مورد خطاب قرار می‌دهد. از آنجـا کـه این ضمیر در زبان عربی، برای خطاب قـراردادن جمـع کـاربرد دارد، اسـتفاده از آن توسـط خیـري عبدالجواد، به معنای حضور مستقیم وی در رمان و دادن نقش به خواننده از طریق صـحبت بـا وی است. خیري عبدالجواد از این تکنیک فراداستانی در راستای سرگرم کـردن مخاطـب از یـک سـو و

قبولاندن داستانی و غیر واقعی بودن رمان خود به وی از سوی دیگر، بهره می‌برد و بدین سان بستر فراداستانیِ رمان خود را قوی‌تر می‌نماید.

حضور شخصیت‌های واقعی در داستان

یکی از جنبه‌های مهم فراداستانی که باعث به هم ریختگی مرزهای خیال و واقعیت می‌گردد، وجود و حضور شخصیت‌های واقعی در متن داستان است. عبدالجواد با آوردن شخصیت‌های واقعی و تاریخی در داستان خود و در هم نوردیدن مرزهای زمان، در تلاش است تا خواننده را به غیر واقعی‌بودن متن داستانی از طریق دخیل‌کردن عناصر واقعی در عناصر غیرواقعی، آگاه ساخته و به این وسیله، بر ساختگی‌بودن داستان خویش تأکید نماید. «در داستان‌های پسامدرن، گاه شخصیت‌های تاریخی و واقعی در متنی که آشکارا داستانی است، نقش‌آفرینی می‌کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۵). خیري عبدالجواد در رمان کید النساء از این شیوه به خوبی استفاده نموده و با آوردن شخصیت‌های تاریخی در داستان خود و تعامل آنها با شخصیت‌های داستان، به داستانی و غیرواقعی بودن اثر خود اشاره نماید.

وی در توضیح یکی از خواب‌های نور، از احمد البدوي سخن به میان می‌آورد: «...وعرفتُ أن هؤلاء الرجال جميعاً من أولياء الله وذلک من أسمائهم التی ناداهم بها الشيخ الجليل والذی لم يكن سوى القطب الكبير سيدي أحمد البدوي رضوان الله عليه[۸]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۲٤)؛ احمد البدوي (٦٧٥- ٥٩٦قمری) یکی از صوفیان برجسته و با نفوذ مصر و مؤسس طریقه‌ی بدوية به شمار می‌آید. ورود این شخصیت صوفی و تاریخی در رمان و صحبت وی با نور با وجود فاصله‌ی زمانی بسیار زیاد میان آن دو، نشانی از تداخل خیال در واقعیت است که در متون فراداستانی می‌توان شاهد آن بود. این امر در صفحه‌ی ۳۹۳ رمان نیز دوباره تکرار می‌شود. خیري عبدالجواد در رمان، پای مادر خود را نیز به داستان باز کرده و در ادامه و در داخل دو خط تیره از وی با عنوان "أمي" (همان: ۲/ ۳۵۸) یاد می‌کند. نویسنده با وارد نمودنِ مادر خود به داستان و پیونددادن او به شخصیت‌های داستانی، به برساخته‌بودن حوادث و رخدادهای رمان اشاره می‌نماید. او قطب‌های چهارگانه تصوف در نزد مردم مصر را به رمان خود فرا می‌خواند: «ثم أقبل من بعيد الأقطاب الأربعة الكبار وهم سيدی احمد الرفاعي، وسيدي ابراهيم الدسوقي وسيدي عبدالرحيم القنائي وسيدي عبدالقادر الجيلاني...[۹]» (همان: ۲/ ٤۰۱) در بخش دیگری از رمان نیز هنگام صحبت از پیشگویی‌های بدیعة، او را به "نوستراداموس" که شخصیتی تاریخی و واقعی بوده و به پیشگویی‌های رازگونه‌ی آخرالزمانی خود معروف است، تشبیه می‌نماید: «... لكنها في الآونة

الأخیرة أصبحت تنبؤاتها أکثر صدقا وشفافیةً من تنبّـؤات نوسـترادامـوس نفسـه.[۱۰]» (همـان: ۲/ ۳۸۹). ورود این شخصیت‌های تاریخی به رمان و تعامل آنها با شخصیت‌های داسـتانی را نیـز بایـد یکـی دیگر از کاربست‌های شیوه‌ی روایی فرداستان در رمان کیدالنساء به شمار آورد.

کولاژ فراداستانی (ادغام خیال و واقعیت)

رمان فراداستانی، آمیخته‌ای از تکه‌های به هم وصل شده است که هرچند در نگـاه اول ارتبـاطی بـا هم ندارند، ولی هنگامی که با دقت در آنها نگریسته شود، مخاطب را در برابر واقعیتی به نام تکنیک فراداستانی قرار می‌دهند که هدفی جز تأکید بر غیرواقعی‌بودن داسـتانِ پـیش‌روی مخاطـب نـدارد. «فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضـعیت حاشـیه‌ای آن جدا کنند؛ [ادغامی که] هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیـرد» (هـاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۹). در همین زمینه «به کارگیری تکنیک‌های فرمی از جمله آوردن شعر، عکس، یک قطعه‌ی ادبی، مقاله و یا بریده‌هایی از اعلامیه‌ی روزنامه‌ها، قطعه‌ای از یک نمایشنامه و مضامینی از ایـن دسـت، بـه ایـن موضوع اشاره دارد» (ر.ک: حاجی زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۷۷). داستانی که از این تکنیک بهـره می‌بـرد، شبیه کولاژی است که از به هم پیوستن تکه‌های مختلفی شکل گرفته است و به همین علـت اسـت که پاترشیا وو این تکنیک را کولاژ فراداستانی[۱۱] می‌نامد و به نقل از بارتلمی از آنها به عنوان تکه‌ها یا خرده‌ها در داستان یاد می‌کند؛ یعنی «موادی که خود را به عنوان اموری نه کاملاً مرتبط یـا در واقـع اصلاً نامرتبط عرضه می‌کنند؛ لیکن اگر با دقت به آنها پرداخته شود، می‌تواننـد معنـایی از آنچـه در گذر است ارائه کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۹- ۲۰۸). در رمان کیدالنسـاء، مـی‌تـوان مـواردی ماننـد رؤیـا پردازی و خیال پروری، اشاره‌ی تمثیل گونه به وقایع تاریخی و وجود داستان در داسـتان را مشـاهده نمود؛ مواردی که از ویژگی‌های فراداسـتان بـه شـمار آمـده و باعـث تبـدیل مـتن بـه نـوعی کـولاژ فراداستانی می‌شوند.

رؤیا و خیال

فراداستان‌ها «با تجربه‌های تازه در زمینه‌ی موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و ترکیب رویدادهای روزانه با تصورات و تخیلات و اسطوره با کابوس، توقعاتِ پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند» (داد، ۱۳۸۲: ۳۶۰). رؤیا و خیال در رمان کیدالنساء از جایگاه بسـیار بـالایی برخـوردار اسـت؛ یـک فصل کامل از این داستان با عنوان "منامات نـور" بـه شـرح و توضـیح خواب‌هـای نـور می‌پـردازد؛ خواب‌هایی که ذهن خواننده را برای پذیرفتن اینکه نور یکی از اولیای الهی اسـت آمـاده می‌سـازد.

این فصل از صفحه‌ی ۳۲۲ تا ۳۲٦ ادامه دارد و به صورت منام۱، منام۲ و... تقسیم‌بندی شده است. نور در زمان حیات خود این خواب‌ها را در دفترچه‌ای یادداشت نموده و به ظاهر راوی دانای کل/ خيري عبدالجواد در حال خواندن آنها برای بدیعة همسر نور است، ولی درحقیقت خيري عبدالجواد به شیوه‌ای ماهرانه، این داستان را از زبان نور و به شیوه‌ی راوی اول شخص بیان می‌کند و بدین گونه نور را پس از مرگ نیز دوباره وارد داستان نموده و مرزِ حقیقت و فراحقیقت (مرگ) را در هم می‌نوردد و ناخودآگاه خواننده را با پرسش‌هایی هستی‌شناختی رودررو نموده و با تأکید بر نقش مردگان در دنیای مادی و تأثیرگذاری بر آن، بر مطرح‌شدن این پرسش‌های هستی شناختی از یک طرف و تداخل دنیاها در رمان از طرف دیگر صحه می‌گذارد: «بديعة طلع لها نور في المنام وعلى مدى ثلاثة ليال متصلة... لم يقل سوى كلمة واحدة: انقلبني من تربتي يا بديعة... بديعة أخبرت ابنتها بزيارة أبيها لها في المنام... يا بنتي نور أبوك يتحكم فينا في حياته ومماته[۱۲]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۷۲). عبدالجواد در قسمت‌های دیگر رمان نیز پای خواب‌های بدیعة را به داستان باز نموده و با توضیح این خواب‌ها، مرز رؤیا و واقعیت را در داستان خود به هم نزدیک می‌نماید؛ تا جایی که خواب و حقیقت در هم آمیخته می‌شوند و خواننده در برخی قسمت‌ها سردرگم و حیران میان خواب و واقعیت رها می‌شود. بیان آنچه نویسنده در رمان از آن به "توهم" یاد می‌کند نیز در همین راستا قرار می‌گیرد. این امر در قسمتی از رمان پررنگ‌ترشده و نویسنده توهم خود را از مرگ خویش بیان می‌نماید و به صحبت مستقیم با خواننده می‌پردازد تا وی را با خود در توهماتش همراه سازد: «انظروا لهذا التوهم، توهمت أن روحي راحت، وأنا الآن داخل قاعة مظلمة ليس لها ضبة ولا مفتاح، فعلمت أن هذا قبري ورأيت نفسي داخل كفني...[۱۳]» (همان: ۲/ ۳۷٦) نویسنده بدین گونه به گفتگو با خواننده می‌پردازد و داستان مرگ خود را برای او بیان می‌کند و فعل "توهمتُ= پنداشتم" را به کار می‌برد تا خواننده را آگاه نماید که در برابر توهمات نویسنده قرار دارد، نه آنچه در حقیقت رخ داده است.

عبدالجواد این سخن را تا آنجا ادامه می‌دهد که توهمش از مرگ خود را عیناً از صفحه‌ی ۳٤ کتاب "توهمات" خود با عنوان "توهم القيامة" به صورت مو به مو بیان می‌کند و در ادامه نیز مبحث "توهم نوحی" را از صفحه‌ی ٥۰ همان کتاب در رمان "كيدالنساء" به صورت کامل و با بیان نام کتاب، به خواننده ارائه می‌کند: «للموت هيبته ولي معه وقفة "في التوهمات"، توغلت إلى أبعد حدود التوهم... هل أطلعكم على نتف مما كتبته في تلك الفترة المحنة؟[۱٤]» (همان: ۲/ ۳۷۷). بدین گونه می‌توان فروریختن مرزهای میان حقیقت و خیال را در رمان کیدالنساء مشاهده‌نمود؛ تا جایی

که تشخیص واقعیت/ توهم و حقیقت/ خیال در رمان برای خواننده به امری شبیه به محال تبدیل می‌گردد.

داستان در داستان

یکی دیگر از ویژگی‌های کولاژ فراداستانی، وجود داستان در داستان است؛ به این معنا که نویسنده، در دل رمان یا داستان خود، خرده داستان‌های دیگری را می‌آورد که با توجه به ماهیت، کارکرد و منظور نویسنده، دارای مبانی، ساختارها و پیرنگ‌های متفاوتی از هم‌داستانی و هم‌راستایی با پی‌رنگ داستان اصلی گرفته تا تقابل و رویارویی با آن خواهند بود. خیري عبدالجواد در رمان خود به ارائه‌ی داستانک‌های مختلفی پرداخته که به برخی از آنها در این قسمت اشاره می‌شود.

او یک فصل کامل از رمان خود که شامل یازده صفحه می‌شود را به بیان داستانی اختصاص داده که بدیعة آن را برای دختر خود -فتحية- تعریف می‌کند؛ داستانی که بدیعة نیز آن را از زبان شخصی به نام ابومحمود شنیده است. داستان این‌گونه شروع می‌شود: «... فإني أروي لک حكاية أعجب من العجب... حكاية فی كيد النساء الذي غلب كيد الرجال...[١٥]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٤٦) جالب اینجاست که عنوان داستان نیز بر عنوان رمان، منطبق است و خود این امر، خواننده را با برخی پرسش‌ها در مورد ارتباط این داستان با نام‌گذاری رمان توسط خیري عبدالجواد روبرو می‌نماید؛ پرسش‌هایی که البته با توجه به شیوه‌ی فراداستانی رمان، بدون پاسخ می‌مانند. موضوع داستان زن و شوهر جوانی هستند که اسیر دست جادوگری می‌شوند؛ شوهر توسط جادوگر به میمونی تبدیل می‌گردد و در نهایت زن با کمک ابومحمود - که همزمان هم راوی داستان برای بدیعة است و هم خود، در این داستان و همین‌طور در رمان کیدالنساء وجود دارد - جادوگر را کشته و نزد شوهر خود باز می‌گردد. شیوه‌ی روایت داستان دقیقاً منطبق با شیوه‌ی داستان‌گویی کتاب هزار و یک شب است؛ این امر حتی در نام‌گذاری فصل‌های داستان نیز به خوبی مشهود است.

وجود این داستان در دل رمان و شیوه‌ی روایت آن توسط یکی از شخصیت‌های رمان، باعث ایجاد نوعی اضطراب و آشوب در سیر روند حوادث رمان شده و ذهن خواننده را از پیگیری روند حوادث اصلی رمان منحرف می‌نماید؛ وجود رخدادهایی مانند تبدیل‌شدن انسان به میمون، باردارشدن انسان از میمون، مسخ‌شدن انسان‌ها با جادو و موضوعاتی از این دست، منجر به ورود دنیای خیال به دنیای به ظاهر واقعی داستان‌شده و مرز میان این دو عالم را از میان می‌برد؛ از طرفی ورود شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان به این داستان که بدیعة هنگام تعریف آن برای دخترش، بر داستان بودگی آن تأکید دارد، در شاهکاری روایتی توسط خیري عبدالجواد، عالم به ظاهر واقعی

رمان برای شخصیت‌های آن را به عالمِ تخیلی این داستان پیوند می‌دهد. بنابراین خواننده با سه عالم موازی/ متداخل و حقیقی/ خیالی روبرو می‌شود. دنیای بیرونی یا همان دنیای واقعی که خيري عبدالجواد در آن زندگی می‌کند؛ دنیای رمان کیدالنساء که از نظر خواننده غیرواقعی و از نظر شخصیت‌های رمان که بعضی از آنها مانند خود خيري عبدالجواد و خانواده‌اش وجود خارجی نیز دارند واقعی است و در نهایت دنیای این داستانک در داستان اصلی که با وجود غیر واقعی بودن، شخصیت‌های رمان کیدالنساء در آن ایفای نقش می‌کنند.

در جایی از رمان، خيري عبدالجواد به زیبایی هرچه تمام‌تر از داستان خواب فرعون و تعبیر آن توسط حضرت یوسف(ع) بهره برده و خوابی از "نور" را به شیوه‌ای داستانی بیان می‌کند؛ روایِ داستان، خود نور است و با آوردن عبارتِ «... سوف أنبئك بتأويل ما أكلت: فأما الحبات السبع والعشرون...[١٦]» (همان: ٢/ ٣٢٦) ذهن خواننده را به سمت آیات قرآن مربوط به داستان حضرت خضر(ع) و موسی(ع) سوق می‌دهد. در جایی دیگر از رمان نیز ضمن صحبت مستقیم با خواننده، نویسنده به داستان حضرت عزیر(ع) اشاره می‌نماید: «تذكرتُ قصة عزير، أحد أنبياء بني السرائيل الذي مرّ على قريةٍ خربةٍ فقال أنّى يحيي الله هذه الأرض بعد موتها...[١٧]» (همان: ٣٨٠) و در ادامه نیز داستانی از میراث متصوفه مصر را به صورت کامل در دل رمان خود می‌آورد: «وهناك حكاية مشهورة في التراث الصوفي هي من عيون هذا التراث...[١٨]» (همان: ٢/ ٣٨١- ٣٨٢) وجود این‌گونه داستان‌ها در دل رمان کیدالنساء تأکیدی بر یکی از جنبه‌های فراداستانی بودن این رمان است که منجر به تداخلات زمانی - مکانی و در هم تنیده شدن مرزهای خیال و واقعیت می‌گردد.

اشاره تمثیلی به وقایع تاریخی

یکی دیگر از ویژگی‌های کولاژ فراداستانی، اشاره‌ی مستقیم به وقایع تاریخی در دل رمان است؛ خيري عبدالجواد نه تنها از این ویژگی در رمان کیدالنساء بهره برده، بلکه با دادن رنگ و بوی نمادین و تمثیلی به آن، باعث فروپاشی مرزهای حقیقت و واقعیت و پیوند آن با خیال و رویاپردازی شده و در نهایت با ورود مادرش به این حوادث باعث پررنگ‌ترشدن جنبه‌های فراداستانی رمان شده است. نویسنده در اقدامی نمادین که اشاره به جهت‌گیری‌های سیاسی وی نیز دارد، اختلاف و درگیری به وجود آمده میان شخصیت‌های زن داستان را در تاریخ زمانی خود به جنگ اکتبر ١٩٧٣ میان اعراب و اسرائیل تشبیه می‌کند: «عشت تلك الأيام العصيبة من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، كانت بدايتها بالتحديد في شهر يناير، وبتحديد أكثر في الثالث عشر منه حين أعلنت الحرب الكبرى بين نجية وأم وجدي من ناحية وبديعة وفتحية ومن بعد حليفتهما أم جمال - أمي- فكيف

دخلت أمي تلك الحرب؟ وهل كان ذلك بإرادتها وحدها؟ أم زجّ بها في حرب لا ناقة لها فيها ولاجمل؟ هذا ما ستعرفونه إذا ما تبعتموني في الصفحات التالية، فكونوا معي[١٩]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٥٨)، سپس به ادامه‌ی این درگیری میان زنان و توضیح آن پرداخته و به صورت مستقیم این حوادث را به جنگ نکسه در پنجم ژوئن ١٩٦٧ ربط داده و بین این دو جنگ ارتباطی از جنس حقیقت/مجاز برقرار می‌کند: «وكان من نتائج تلك الحرب أن انتهت بكارثة نكسة الخامس من يونيو ووفاة أخي الأكبر وأن يعيش وجدي ابن عمي عاجزا إلى الأبد بعد أن طارت رجله بفعل أحد السحرة الأشرار...[٢٠]» (همان: ٢/ ٣٥٩) نکته‌ی جالب در این صفحات، هماهنگی تاریخ درگیری میان زنان محله، با جنگ‌های اعراب و اسرائیل است و جالب‌تر آنکه نتایج این جنگ‌ها نیز تا حدود زیادی با نتایج درگیری‌های اعراب و اسرائیل مشابه است: «وحين أعلنت الحرب للمرة الثانية، كان كل من الفريقين لديه أسبابه التاريخية في شنّها... وعندما اندلعت حرب السادس من أكتوبر...والفريقان أصابهما الإعياء من حرب لا طائل من ورائها، استنزف كل مواردهما، لذا فقد اتخذا قراراً بإعلان الهدنة...[٢١]» (همان: ٢/ ٣٦٠) این پایان نیز دقیقاً مشابه پایان جنگ اعراب و اسرائیل در سال ١٩٧٣ و بازگشت دو طرف به مرزهای قبل از درگیری است. در هر صورت خیري عبدالجواد به خوبی توانسته از حوادث تاریخی واقعی برداشتی نمادین داشته باشد و در کنار پیوند این وقایع تاریخی به حوادث داستان، از آنها در جهت تقویت جنبه‌های فراداستانی رمان خود بهره برد.

آوردن اخبار روزنامه و مجلات در داستان

اشاره به اخبار واقعی روزنامه‌ها و مجله‌ها و پیوند آن‌ها با دنیای غیرواقعی رمان، یکی دیگر از از جنبه‌های "کولاژ فراداستانی" است که راه را برای ادغام خیال و واقعیت در رمان هموار می‌سازد. نویسنده با کاربست این تکنیک، خواننده را در فضایی مه آلود میان خیال و واقعیت رها می‌سازد و با استفاده از سایر ویژگی‌های فراداستانی، وی را مجاب می‌سازد که آنچه می‌خواند - با وجود اخبار واقعی در آن - داستانی برساخته‌ی ذهن او و غیر واقعی است. خیري عبدالجواد در قسمتی از داستان، بعد از جریان نبش قبر نور، داستانی از میرات تصوف مصر را در دل رمان خود می‌آورد و در ادامه نیز با ورود مستقیم به داستان، با بدیعة در نبش قبر نور همراهی می‌کند و در ادامه و بعد از خداحافظی با او این‌گونه می‌گوید: «... صعدتُ من فوري إلى غرفتي وبدأت في كتابة المقال الذي استغرق الوقت... صورت من المقال عدة نسخ وزعتها على عدة جرائد... بعد مرور أكثر من شهر... كنت أتصفح الجرائد مصادفة في صالة الانتظار بمطار القاهرة الدولي... فأخذت أقرأ

العنواين الرئيسية: الرئيس جاء، الرئيس ذهب، الرئيس استقبل، صورة لعاطف عبيد رئيس الوزراء... وعلى لسانه تصريحات حول السلع الأساسية التي سوف تنخفض... مقتل اثني عشر جندياً أمريكياً في الفلوجة والقوة الإسرائيلية تجتاح مدينة غزة وتهدم عشرات البيوت...[٢٢]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٨٢). وی با آوردن این عناوین، خواننده را از عالم داستان خارج کرده و او را قانع می‌کند که در دنیای واقعی قرار دارد. نویسندگان فراداستان با استفاده از این تکنیک و آوردن تیترها و متن‌های روزنامه‌ها و یا اخبار رسانه‌ها در دل داستان خود، پیوندی میان واقعیت و داستان ایجاد می‌کنند و مرزهای خیال و واقعیت را به هم نزدیک می‌نمایند؛ اما خيري عبدالجواد به این اندازه بسنده نکرده و با هضم و جذب این وقایع حقیقی در جهان بدیل داستان، خواننده را آماده‌ی ورود به دنیای داستان و ارائه‌ی خبری می‌نماید که مستقیماً به حوادث داستان مربوط می‌شود: «في إحدى الجرائد وقعت عيني على عنوان بدا لي للوهلة الأولى أني أعرفه: الولي الذي تم اكتشافه في بولاق الدكرور وتحت هذا العنوان و ببنط أصغر: دفن حياً وبعد خمسة وعشرين عاماً يخرج من قبره ليظهر كراماته...[٢٣]» (همان: ٢/ ٣٨٢) نکته‌ی قابل توجه در این قسمت آن است که خيري عبدالجواد با استفاده از این تکه‌ی روزنامه توانسته به صورت غیرمستقیم و کاملاً پنهان، به بی‌کفایتی حاکمان مصر، بی‌برنامگی کارهای آنان و یاوه‌گویی‌هایشان اشاره نماید. روزمرگی‌های بی‌فایده‌ی رئیس جمهور و سخنان عوام فریبانه‌ی نخست وزیر در کنار حوادث وحشتناک سیاسی حاکم بر جامعه‌ی عربی از جمله مسائلی است که در همین صفحه و با آوردن این تکه روزنامه بیان می‌شوند. در ادامه نیز نویسنده با دیدن مقاله‌ی خودش و آوردن آن در متن داستان، بار دیگر پیوندی مستحکم میان عالم واقع و خیال برقرار نموده و جنبه‌های فراداستانی رمان خود را تقویت می‌نماید.

نتیجه

پژوهش حاضر به بررسی کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان "كيدالنساء" نوشته‌ی خيري عبدالجواد اختصاص داشت. با توجه به پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش، باید اذعان داشت که مهم‌ترین نکته‌ی قابل توجه در رمان کیدالنساء، وجود معنادار مؤلفه‌های فراداستانی در آن است. در این زمینه می‌توان به مؤلفه‌هایی مانند حضور نویسنده در داستان و گفتگو با خواننده، اتصال کوتاه، کولاژ فراداستانی، بیان داستانِ داستان‌نویسی و حضور شخصیت‌های واقعی در داستان اشاره نمود. خيري عبدالجواد از این مؤلفه‌ها به شیوه‌ی گسترده‌ای در رمان خود استفاده نموده؛ تا جایی‌که رمان کیدالنساء بر پایه‌ی همین مؤلفه‌ها شکل گرفته و به وجود آمده است. شاید مهم‌ترین علتی که باعث شده خيري عبدالجواد شیوه‌ی روایی فراداستان را برای رمان خود به کارگیرد، اشاره

به غیرواقعی بودنِ داستان خود است. وی از همان ابتدا وارد داستان می‌شود و خواننده را مجاب می‌کند که با داستانی مدرن و متفاوت با داستان‌های سنتی روبرو است و به این منظور نیز شیوه‌ی روایی فراداستانی را انتخاب کرده و با به کارگیری مؤلفه‌های فراداستانی، سخن، اندیشه و هدف خود را از طریق رخدادهای داستان به خواننده منتقل می‌کند. وی با استفاده از این تکنیک‌های فراداستانی و به صورت ویژه با به کاربردن مواردی چون حضور شخصیت‌های واقعی در رمان و کولاژهای فراداستانی مانند رؤیا و خیال، داستان در داستان، آوردن اخبار روزنامه‌ها و مجلات در رمان و اشاره‌ی تمثیلی به وقایع تاریخی، توانسته است میان متن داستانی و واقعیت بیرونی ارتباطی مستحکم برقرار نموده و اندیشه‌های خود را به مخاطبانش منتقل نماید. خیري عبدالجواد داستانی آفریده که خود در آن نقش ایفا می‌کند و همزمان رؤیا و خیال پردازی در آن جایگاهی اساسی دارد. وی وارد عوالم داستانی هزار و یک شب می‌شود، از کتاب‌های پیشین خود سخن می‌گوید، با خواننده همراهی می‌کند و با او به گفتگو می‌پردازد. همچنین با شخصیت‌های داستانِ خود ارتباط برقرار کرده و با آنها همنشین می‌شود، میان اتفاقات داستان با آنچه در جامعه رخ داده ارتباط برقرار می‌کند، از شیوه‌ی نگارش اثر ادبی خود سخن به میان می‌آورد، خواننده را در فضای مابین خیال و واقعیت رها ساخته و ذهن او را با پرسش‌های وجود شناختی مختلفی درگیر می‌سازد و در نهایت نیز پایان داستان خود را برای نسل جدید باز می‌گذارد تا این نسل به اختیار خود، مسیرش را انتخاب نماید؛ در نهایت باید به این نکته‌ی مهم اشاره نمود که خیري عبدالجواد با کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان درصدد خلق رمانی مدرن بوده و توانسته با استفاده از مؤلفه‌های این شیوه‌ی روایی در کنار اسلوب و سبک نگارشی فردی، به بیان اندیشه‌ها، ایدئولوژی و افکار خود در رمان کیدالنساء بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نام من خیري عبدالجواد است، نویسنده‌ی داستان و رمان، کسی که مرا می‌شناسد این شناخت برای او کافی است و در پاسخ به پرسش کسی که مرا نمی‌شناسد مبنی بر اینکه چگونه اسم خود را در این نوشتار آورده‌ام می‌گویم: چشم من و تو یکی است و عادت بر این است که نویسنده ی داستان به صورت پنهان و در دفتر کار خود، حوادث داستان را بگرداند، هیچ کس نمی‌داند که او به چه می‌اندیشد، افکار خود را بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌سازد و آروزها و بلندپروازی‌ها و رؤیاهای خود را در پسِ پرده‌ها و روی کاغذ می‌نویسد، ولی دوستِ من، بدان که من از این دست نویسنده‌ها نیستم...

۲. بدیعه در شناخت نور از من تواناتر بود... به زودی در مورد او سخن خواهم گفت؛ به همین خاطر به آنچه که بدیعه در مورد نور در فصل اول گفته اکتفا خواهم کرد، اما آنچه را که بدیعه نمی‌داند همان چیزی است که من بیان خواهم نمود.

۳. شروع به نوشتن داستان‌های کوتاهی نمودم که بیشتر آنها در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ می‌رسیدند تا اینکه مجموعه‌ی داستانی اول من شکل گرفت. من باید به نوشتن اولین رمان‌هایم می‌اندیشیدم تا به این صورت عنوان مجموعه به صورت "حکایات الدیب رماح" در آید.

٤. در اینجا داستان خود را شروع می‌کنم و از آنچه اتفاق افتاده اطمینان کامل دارم زیرا خودم بخشی از آن بوده‌ام...

۵. ساعت یک ربع به هفت بدیعه جلو خانه انتظار مرا می‌کشید... به محض اینکه مرا دید گفت: صبح بخیر استاد...

٦. ...این همان چیزی است که اگر مرا در صفحه‌های بعد همراهی کنید، خواهید فهمید؛ پس با من همراه باشید.

۷. مهندس را به حال خود رها خواهم کرد تا با خیال راحت ساختمان خود را تمام کند و تا انجام آن، با شما از عجیب‌ترین چیزی که ممکن است برای انسان رخ دهد صحبت می‌کنم... من و شما تاریخ نور و اصل و نسب او را از زمان تولد تا وفاتش می‌دانیم...

۸. دانستم که تمامی آن مردان از اولیای الهی هستند و این را از اسمهایشان که توسط آن شیخ بزرگوار بیان می‌شد برداشت کردم، آن شیخ بزرگوار نیز کسی نبود جز قطب بزرگ عالم امکان سید احمد بدوی رضوان الله علیه.

۹. آنگاه از دور قطب‌های چهارگانه تصوف یعنی احمد الرفاعی، ابراهیم الدسوقی، عبدالرحیم القنائی و عبدالقادر الجیلانی ظاهر شدند...

۱۰. ... پیش‌گویی‌های بدیعه این اواخر حتی از پیش‌گویی‌های خودِ نوسترادامو‌س نیز درست‌تر و واضح تر شده بود.

11. Metafictional collage

۱۲. نور در خواب به مدت سه شب پی در پی بر بدیعه ظاهر شد... و فقط یک جمله بر زبان آورد: بدیعه، مرا از قبرم جابجا کن... بدیعه به دخترش خبر داد که پدر او به خوابش می‌آید... دخترم نور، پدرت چه در زندگی و چه در مرگ بر ما نظارت دارد.

۱۳. به این توهم دقت کنید، گمان کردم که روحم از بدن خارج شده و من اکنون داخل سالنی تاریک هستم که نه دری دارد و نه کلیدی، دانستم که این قبر من است و خودم را داخل کفنم یافتم...

۱٤. مرگ برای خود هیبتی دارد و من این را در کتاب "توهمات" بیان کرده و تا دورترین نقاط توهم پیش رفته‌ام... آیا شما را بر بخش‌هایی از آنچه در آن دوران سخت نگاشته‌ام آگاه سازم؟

۱۵. ... من برای تو داستانی بسیار عجیب را بیان می‌کنم... داستانی در مورد نیرنگ زنان که بر نیرنگ مردان چیره می‌شود...

۱٦. تاویل آنچه خوردی را به تو خواهم گفت: بیست و هفت دانه‌ای که خوردی...

۱۷. داستان عزیرؑ یکی از پیامبران بنی اسرائیل را به یاد آوردم که بر روستایی خراب گذر کرد و با خود گفت چگونه خداوند این سرزمین را پس از مرگش زنده می‌گرداند...

۱۸. در میراث تصوف حکایت مشهوری وجود دارد که سرچشمه‌های این میراث به شمار می‌رود.

۱۹. آن روزهای سخت از سال ۱۹۷۳ را با همه‌ی وجود درک کردم، شروع آن در ماه جولای و دقیق‌تر در سیزدهم آن بود، آنگاه که جنگی بزرگ بین نجیه و ام وجدی از یک طرف و بدیعه و فتحیه و بعد از آن، همپیمانشان ام جمال -مادر من- آغاز شد. اما چگونه مادر من وارد این جنگ شد؟ و آیا این ورود فقط به خواست خودش بود؟ یا او به جنگی کشیده شد که هیچ جایگاهی در آن نداشت؟ این مسأله‌ای است که آن را خواهید دانست به شرطی که در صفحه‌های بعدی مرا دنبال کنید، پس با من باشید.

۲۰. یکی از نتایج این جنگ آن بود که به فاجعه‌ی نکسه در پنجم ژوئن و وفات برادر بزرگترم و نیز عاجز شدن دائمی عمویم ختم شد، زیر پایش به خاطر جادوی یکی از جادوگران شرور، برای همیشه از کار افتاد و فلج شد...

۲۱. هنگامی که برای دومین بار، اعلام جنگ شد هر دو گروه انگیزه‌هایی تاریخی برای آغاز آن داشتند... و هنگامی که جنگ ششم اکتبر شعله ور شد... هر دو گروه از جنگی بیهوده و بی‌فایده فرسوده شده بودند و بنابراین تصمیم به اعلام آتش‌بس گرفتند...

۲۲. بی‌درنگ به اتاق خود رفته و شروع به نوشتن مقاله‌ای کردم که زمان زیادی گرفت... مقاله را در چند نسخه تکثیر کرده و به چندین روزنامه فرستادم... بعد از گذشت بیش از یک ماه... به طور اتفاقی در سالن انتظار فرودگاه بین‌المللی قاهره در حال ورق زدن روزنامه‌ها بودم... شروع به خواندن عنوان‌های اصلی نمودم: رئیس‌جمهور آمد، رئیس جمهور رفت، رئیس جمهور از... استقبال کرد، تصویری از نخست‌وزیر عاطف عبید... با صحبت‌هایی در مورد کاهش قیمت کالاهای اساسی... کشته شدن دوازده سرباز آمریکایی در فلوجه و حمله به غزه و نابود شدن ده‌ها خانه به دست ارتش اسرائیل...

۲۳. در یکی از روزنامه‌ها چشمم به عنوانی افتاد که همان اول احساس کردم برایم آشنا است: فرد صاحب کرامتی که در بولاق الدکرور یافت شد؛ زیر این عنوان و با خطی نازک‌تر نوشته شده بود: زنده به خاک سپرده شد و بعد از بیست و پنج سال از قبرش خارج می‌شود تا کرامات خود را آشکار سازد...

منابع ومآخذ

احمدی چناری، علی‌اکبر؛ پیری، فاطمه و عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط، (۱۳۹۹)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی في صحبة كمال أبوديب والعكس بالعكس" اثر کمال ابودیب»، **دوفصلنامه‌ی نقد ادب معاصر عربی**، سال دهم، شماره‌ی ۲۱: ٤٦- ٢٦.

DOI: 10.22034/MCAL.2021.11916.1902

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران: روزنگار.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)**، تهران: نیلوفر.

پیروز، غلامرضا؛ رضوانیان، قدسیه و ملک، سروناز (۱۳۹۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعه‌ی موردی مارمولکی که ماه را بلعید»، **فصلناامه‌ی ادب پژوهی**، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷: ۱٦۸- ۱٦۳.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی**، تهران: علم.

حاجی زاده، مهین و ابراهیمی، شادی (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان «الفراشة الزرقاء» أثر ربیع جابر»، **فصلنامه‌ی پژوهشنامه‌ی ادبیات داستانی**، سال ۷، شماره۲٤: ۸۰- ٦۷.

حمد، محمد (۲۰۱۱)، **الميتاقصّ في الرواية العربية، مرايا السّرد النرجسي**، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي: الهيئة المصرية العاملة للكتاب.

خزلی، مسلم و شیرخانی، محمدرضا (۱٤۰۰)، «بررسی شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان حرب الكلب الثانية»، **دوفصلنامه‌ی نقد ادب معاصر عربی**، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۲۰: ۲۳٤- ۲۱۲. DOI: 10.22034/MCAL.2021.14747.2055

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

عبدالجواد، خيري، (۲۰۱٤)، **الأعمال الكاملة، المجلد الثاني: الأعمال الروائية**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

غفاری، سحر (۱۳۸۹)، «پسامدرن تصنعی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **فصلنامه‌ی نقد ادبی**، سال سوم، شماره۹: ۷۳-۸۹.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، **نظریه‌ی ادبی معرفی بسیار مختصر**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

كامل، إشراف و محمود، بشری، (۲۰۱۵)، «تمظهرات الميتاقص في الرواية العراقية»، **الآداب**، جامعة بغداد، السنة ۱۰، العدد ۱۱٤: ۲۰۲- ۱٦۵.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

الماضي، شكري عزيز، (۲۰۰۸)، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، كويت: عالم المعرفة.
وارد، گلن (۱۳۸۷)، **مدرنیسم**، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
وو، پاتریشیا، (۱۳۹۰) **فراداستان**، ترجمه: شهریار وقفی پور، تهران: نشر چشمه.
هاجری، حسین، (۱۳۸٤)، **انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران، مجموعه مقالات «ما و پست‌مدرنیسم»**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات و فرهنگی.
هاچن، لیندا، (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ‌نگارانه)**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

Cazzato, L. (2002). **Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel**. Michigan: The University of Michigan.
Currie, M. (2014). **Metafiction.** London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.
GUI, Weihsin. (2011) **'Metafiction' The Encyclopedia of the Novel**. London.
Klinkowitz, Jerome. (1998). **"Metafiction". The Encyclopedia of the Novel**.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.
Waugh, Patricia. (1996). **Metafiction**. London: Routledge.

تحليل تطبيق الأسلوب السردي لماوراء القص في رواية كيدالنساء لخيري عبدالجواد

محمودرضا توكلي محمدي[1]

المُلَخَّص

ماوراء القص(الميتاقص) كواحد من الأساليب السردية مابعدالحداثية، يعني في ذاته الخداع واللعب بأساليب الكتابة. يبذل مؤلف ماوراءالقص قصارى جهده كي يجعل القارئ على علم بأن كل ما يقرأ في الرواية غير واقعي ومن صنع الكاتب وعمله. تم تقديم هذا النمط من الكتابة من قبل المنظّرين الغربيين في سبعينيات القرن الماضي وتبنّاه كثير من كتاب الروايات في العالم الغربي والعربي. رواية "كيدالنساء" للروائي المصري الشهير "خيري عبدالجواد" تتحوي على قدر كبير من مؤشرات هذه التقنية السردية. وعلى هذا الأساس، تهدف الدراسة الحالية إلى تحقيق هذه المؤشرات في الرواية وتريد-خلال استخدام المنهج الوصفي التحليلي- أن تصل في النهاية إلى إجابة عن كيفية تطبيق هذه المؤشرات على الرواية. تشير نتائج الدراسة الحالية إلى أن هذه الرواية تتضمن العديد من مؤشرات أسلوب كتابة ماوراء القص، منها: حضور الكاتب في الرواية والمحادثة مع القارئ، والاعتراف بصناعية الرواية، واحتكاك العالم المتخيل بالواقع... ولكن استطاع خيري عبدالجواد أن يمازج هذا النمط من الكتابة بأسلوبه الكتابي الفريد ويقدم طريقة جديدة في سرد القصص وكتابة الروايات للأدب العربي. واستطاع المؤلف أن يمازج و بنحو مطلوب بين الواقع والمتخيل و أن يقنع القارئ بأن كل ما يقرأه في الرواية غير واقعي وعلى غرار كتابة الروايات مابعدالحداثية.

الكلمات الدليلية: مابعدالحداثة، الميتاقص، الرواية العربية، خيري عبدالجواد، كيدالنساء.

١- أستاذ مساعد في جامعة فرهنگيان، ايران: طهران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Analysis of the novel *Harb al-Kalb al-Thanya* based on the chaos theory

Payman Salehi, Associate Professor of Arabic Department, Ilam University
Moslem Khezeli[1], Lecturer in Arabic at Ilam University

Received: 25-08-2022 Accepted: 14-12-2022

Introduction: The chaos theory, as a new scientific theory born of the developments of the modern era, examines complex systems, has a direct relationship with mathematical studies, and believes in the existence of an order in chaos. After the studies on the theory of chaos developed, the application of this theory expanded even to human sciences. Literature was influenced by this theory too, and the literary and critical studies influenced by this theory came to the conclusion that literary works are not free of chaos and disorder. Novel, as a literary genre, is the best example for the application of chaos theory due to its dynamic and unstable system. Considering their different, innovative and complex narrative structure compared to classic and modern novels, postmodern novels are considered the most obvious literary texts that reflect a kind of order in chaos in their inner world. Some features of postmodern novels such as accident, chaos, uncertainty, stereotyping, ambiguity and complexity distinguish those novels from other novel types. In them, the method of narration is non-linear and probability prevails over certainty.

Arab storytellers also turned to the postmodern narrative style and wrote countless works according to postmodern principles. Ibrahim Nasrallah is a prominent postmodern story writer in the Arabic literature who has used the postmodern narrative style in many of his works, and his novel *Harb al-Kalb al-Thanya* has the most important postmodern components. With the non-linear narration of the events of this story and the multiple use of time failures, Nasrallah transforms the world inside his story into a world of a thousand pieces, which, despite being multiple, chaotic and disordered, has a certain order and coherence. The characters of this story are the different parts of a whole unit whose actions affect each other's lifestyle and destiny. With the help of a special narrative method, Nasrallah wants to create a post-modern atmosphere in his story, depict the wide-ranging developments of the new age in a metaphorical form and with the language of a novel, and express the impact of human actions on the environment and the environment on humans as well as the perspective of the modern world. Based on the theory of chaos and its four characteristics, this article seeks to analyze the formation of the world in the story of *Harb al-Kalb al-Thanya* and its relationship with the external and real world as the political, social, economic, cultural and environmental transformations in the new and ultra-developed world. The goals of the author to analyze the creation of

1- Coressponding autor: moslem_khezeli@yahoo.com

such a postmodern story are discussed as well. The research questions to answer are as follows:
- How does the application of the chaos theory in the novel *Harb al-Kalb al-Thanya* highlight the postmodern components of this novel?
- How does Nasrallah explain the rule of order in disorder in the novel *Harb al-Kalb al-Thanya*?
Methodology: The present study analyzes the narrative style of the novel *Harb al-Kalb al-Thanya* with a descriptive and analytical method, relying on the foundations of the scientific theory of chaos. It analyzes the reflection of the four characteristics of the chaos theory, i.e. the butterfly wing effect, strange attractions, self-immortality and dynamic adaptation. It also expresses the role of these characteristics in strengthening the post-modern dimension.
Results and discussion: With various time jumps, Nasrallah causes the death of time in the structure of this novel, and the characters and events show irregular and unexpected behaviors in a non-linear and unpredictable manner, for which no causal relationship and no outcome can be imagined. This leads to the ambiguity and complexity of the novel and causes the audience to construct the world of this story and consider it as a symbol of the outside world. Its characters and events are also considered as a creation of the author's mind and found full of possibilities and without any certainty. By arranging disparate elements side by side extensively, Nasrallah draws a chaotic world whose actors and characters, despite their different nature and independent identity, have a desire to converge and identify with the whole and move in the direction of its goals. This convergence makes the components of this system adapt themselves to any climatic, social and political changes and the laws issued by the Castle System with the aim of achieving dynamic and recurring adaptation. From these irregularities, an ultimate and hidden order emerges, and the chaotic world of the story continues to exist.
Conclusion: Nasrallah creates a fragmented and postmodern world in the story of *Harb al-Kalb al-Thanya* and metaphorically refers to the extensive changes in the real world of the new age. The events of this chaotic world move in different and multidirectional channels, and countless and uncertain environmental, human and non-human causes, political issues and long-term social and economic plans of countries are repeated in a coherent framework and in the form of strange attractions in different forms and settings. They take on the effect of butterfly wing under the influence of sensitivity to their initial conditions, and lead to a big event called the second dog war.
Keywords: Chaos theory, Postmodern novel, Ebrahim Nasrallah, *Harb al-Kalb al-Thania* novel.

References

-Al-Aboudi. Sh. M. (2011). Chaos Theory and Literature / After Postmodernism. first edition, Riyadh: Al-Yamamah Press Foundation. (In Arabic).
- Akwani, S. H., & Mousavinejad. S. V. (2012). Chaos Theory; A model for analyzing the complexity of Iran's political space. Journal of Political Science, 8 (2), 125-183. (In Persian).
-Alwani, S. M. (2008). Reflection of the effects of the theory of disorder in management. Quarterly Journal of Management Studies, 21 & 22 (2), 38-53. (In Persian).
-Alwani, S. M. & Danaeifard, H. (2012). Theory of order in disorder and management. Tehran: Saffar. (In Persian).

-Ben Nasser. S. (2019). The Politics of Chaos in the Contemporary Algerian Novel. The Novel of the Chaos of Things by Rachid Boudjedra as a Model, Journal of Arts, 19 (1), 56-75. (In Arabic).
-Boulhia. H. (2107). The Chaos, The Theory of Chaos in the Novel Crime on the Oriental Train by Agatha Kerr Yesti. Journal of Studies and Research, Bay Mokhtar University, Annaba, 9 (27): 1-14. (In Arabic).
- Bigleri. M.& Kaderi. S. B. (2018). Epistemological implications from the aesthetic point of view of the theory of "chaos" in the play Arcadia by Tom Stoppard. Contemporary World Literature Research, 24 (1): 5-21. (In Persian). Doi: 10.22059/jor.2019.200895.1350.
-Glick. J. (1987). Chaos Theory, The Science of the Unexpected. translated by Ahmed Maghzi, Beirut: Dar Al-Saqi. (In Arabic).
- Hasan. E. (2007). Postmodern Literature: Toward the Concept of Postmodernism. translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Center. (In Persian).
- Ismail. A. Kh. & Ismail. Gh. (2018). An Applied Introduction to the Theory of the Butterfly's Move in Arabic Literature. Al-Quds Open University Journal for Research and Studies, Issue 44: 212-220. (In Arabic).
-Khalifa. D. (2013). Chaos Theory... and Demolishing the Deterministic Perception, Al-Khaliduniya Magazine, 6 (1), 487-502. (In Arabic).
-Lewis. B. (2004). Modernism and Postmodernism in the Novel: Postmodernism and Literature. translated by Hasan Payandeh, Tehran: Rooznegar. (In Persian).
- Mokhtari. S. & Soltanifard. H. & Yavari. A. (2008). Self-organization in the Horul Azim / Horul Howayze wetland with an emphasis on the ecology of the landscape, Natural Geography Research, 70: 93-106. . (In Persian).
- Nasrallah. I. (2016). Harb al-Kalb al-Thanya. Beirut: Arab House of Science Publishers. (In Arabic).
- Raisi. M. R.& Mahmoudi. M. A. & Owaisi Kokha. A. (2019). The influence of Chaos Theory in strengthening the postmodern strains of the story The Night Harmony of the Wood Orchestra. Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 9 (3): 67-87. (In Persian). Doi: 10.22059/jlcr.2020.293574.1376.
-Rowell. D. (2006). Coincidence and Confusion, translated by Zaher Shaheen and Dima Shaheen, Damascus: Ministry of Culture Publications. (In Arabic).
- Smith. L. (2020). Chaos Theory, A Very Short Introduction. translated by Muhammad Saad Tantawi, Cairo: Hindawani Foundation. (In Arabic).
-Nozari. H. A. (2010). Postmodernity and Postmodernism, second edition, Tehran: Naqsh Jahan. (In Persian).

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل رمان «حرب الکلب الثانیة» بر اساس نظریه‌ی آشوب

پیمان صالحی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام
مسلم خزلی ، دانش‌آموخته دکتری، مدرس گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۳

چکیده

نقد ادبی نوین با توسعه‌ی نظریه‌های علمی جدید، ساختاری منظم‌تر یافته است. نظریه‌ی آشوب از نظریه‌های علمی پرکاربرد در علوم تجربی و انسانی، به‌ویژه ادبیات است که حوادث غیرخطی و پیچیده را مطالعه می‌کند. از آنجا که داستان‌های پسامدرن جهانی آشفته و پر از احتمالات را توصیف می‌کنند، نظریه‌ی آشوب می‌تواند روش نقدی مناسبی برای تحلیل ساختار روایی داستان‌های پسامدرن باشد. "حرب الکلب الثانیة" اثر ابراهیم نصرالله، رمانی پسامدرن و برنده‌ی بوکر جایزه‌ی جهانی رمان عربی در سال ۲۰۱۸ با موضوع مسائل فرامنطقه‌ای و جهانی است که مؤلفه‌های نظریه‌ی آشوب در آن وجود دارد. پژوهش حاضر می‌کوشد براساس نظریه‌ی علمی آشوب و در قالب مطالعات بینارشته‌ای، ساختار روایی این داستان و ارتباط آن با جهان بیرون را نقد کند. یافته‌های پژوهش بیانگر آن هستند که رمان "حرب الکلب الثانیة"، تصویری از نظامی آشفته است که حوادث آن غیرخطی و پیشی‌بینی‌ناپذیرند، عناصر آن به شرایط اولیه‌ی خود حساسیت دارند، اثر بال پروانه‌ای به خود گرفته و با خاصیت خودمانایی با کل سازگار می‌شوند. ابراهیم نصرالله با خلق شخصیت‌های پیچیده، حوادث غیرعادی و عجیب، شکست‌ها و پرش‌های زمانی متعدد، ابهام و فرجام چندگانه، جهانی تکه‌تکه می‌آفریند که با وجود اجزای ناهمگون و نامنظم، دارای نظمی پنهانی است.

کلیدواژه‌ها: نظریه‌ی آشوب، رمان پسامدرن، ابراهیم نصرالله، رمان حرب الکلب الثانیة.

۱-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول : moslem_khezeli@yahoo.com

مقدمه

نظریه‌ی آشوب از نظریه‌های جدیدِ علمی و مولود تحولات عصر نوین است که نظام‌های پیچیده را بررسی می‌کند. این نظریه با مطالعات ریاضی رابطه‌ی مستقیم دارد و به وجود نظم در بی‌نظمی اعتقاد دارد. پس از توسعه‌ی مطالعات پیرامون نظریه‌ی آشوب، حوزه‌ی کاربرد این تئوری گسترش پیدا کرد و به علوم انسانی راه یافت. ادبیات از حوزه‌هایی بود که از این نظریه تأثیر پذیرفت و پژوهش‌های ادبی و نقدی متأثر از این نظریه به این نتیجه رسیدند که آثار ادبی خالی از آشوب و بی‌نظمی نیستند. در این میان رمان یکی از گونه‌های ادبی است که به‌خاطر داشتن نظامی پویا و غیرثابت، بهترین نمونه برای کاربست نظریه‌ی آشوب به‌شمار می‌رود. رمان‌های پسامدرن به‌خاطر برخورداری از ساختار روایی متفاوت، نوآورانه و پیچیده نسبت به رمان‌های کلاسیک و مدرن، بارزترین متن‌های ادبی به شمار می‌روند که در جهان درون خود نوعی نظم در بی‌نظمی را بازتاب می‌دهند. برخی از ویژگی‌های رمان‌های پسامدرن همچون «تصادف، هرج و مرج، عدم قطعیت، کلیشه‌سازی، ابهام و پیچیدگی» (حسن، ۱۳۸۷: ۱۰۶ و نوذری، ۱۳۸۰: ۱۱۰)، آن‌ها را از دیگر رمان‌ها متمایز می‌سازد. در این رمان‌ها، شیوه‌ی روایت به صورت غیرخطی است و احتمال بر قطعیت چیرگی دارد.

داستان‌نویسان عرب نیز به شیوه‌ی روایی پسامدرن روی آوردند و آثار بی‌شماری را مطابق مبانی پسامدرن نگاشتند. ابراهیم نصرالله، از برجسته‌ترین داستان‌نویسان پسامدرن ادبیات عربی می‌باشد که در بسیاری از آثارش از شیوه‌ی روایی پسامدرن بهره برده است. در این میان، رمان "حرب الکلب الثانیة" او از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرن برخوردار می‌باشد؛ نصرالله با روایت غیرخطیِ حوادثِ این داستان و استفاده‌ی متعدد از شکست‌های زمانی، جهان درون داستانش را به شکل جهان هزار تکه‌ای درمی‌آورد که در عین تکثر، آشفتگی و بی‌نظمی، دارای نظم و انسجام خاصی است. شخصیت‌های این داستان، اجزای مختلفی از یک واحد کلی هستند که اعمال آن‌ها در سبک زندگی و سرنوشت یکدیگر اثرگذار هستند. نصرالله به کمک شیوه‌ی روایی خاص قصد دارد تا با خلق فضایی پسامدرن در داستان خود، تحولات گسترده‌ی عصر جدید را به شکلی استعاری و با زبان رمان به تصویر کشیده، تأثیر کنش‌های انسان بر محیط و محیط بر انسان را بیان کند و دورنمای جهان مدرن را ترسیم کند. این نوشتار می‌کوشد با تکیه بر نظریه‌ی آشوب و ویژگی‌های چهارگانه‌ی آن، شکل‌گیری جهان درون داستان حرب الکلب الثانیة و ارتباط آن با جهان بیرونی و واقعی و دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و زیست‌محیطی در جهان

نو و فوق پیشرفته را تحلیل کند و اهداف نویسنده از خلق چنین داستان پسامدرنی را بررسی نماید. این پژوهش در تلاش است تا به این پرسش‌ها نیز پاسخ مناسبی ارائه دهد:

۱-کاربست نظریه‌ی آشوب در رمان حرب الکلب الثانیة چگونه مؤلفه‌های پسامدرن این رمان را برجسته می‌سازد؟

۲- قاعده‌ی نظم در بی‌نظمی در رمان حرب الکلب الثانیة چگونه بازتاب می‌یابد؟

پیشینه‌ی پژوهش

مهم‌ترین پژوهش‌های انجام گرفته درباره‌ی کاربرد نظریه‌ی آشوب در ادبیات عبارتند از:

۱- مقاله‌ی «صناعة التغيير: الفوضى ذات ساردة (دراسة تطبيقية حول نظرية الفوضى في الرواية الجزائرية المعاصرة» (مجلة العلوم الانسانية، العدد٤٨: ٢٠١٧) از سعاد بن ناصر. وی با تحلیل چند رمان الجزایری براساس نظریه‌ی آشوب، استنباط می‌کند که ساختار روایی این رمان‌ها غیرخطی است و حوادث و شخصیت‌های آن‌ها آشوبی هستند.

۲- در مقاله‌ی «الكاوس، نظرية الفوضى في رواية جريمة في قطار الشرق لأغاثا كريستي» (مجلة دراسات و ابحاث، عنابة، العدد٢٧: ٢٠١٧)، نوشته‌ی حلیمة بولحیة، بازتاب مؤلفه‌های نظریه‌ی آشوب در سرنوشت شخصیت‌های این رمان و ساختار روایی آن، به تصویر کشیده می‌شود.

۳- محمدریاض رئیسی و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «تأثیر نظریه‌ی آشوب در تقویت سویه‌های پسامدرن داستان «همنوایی شبانه ارکسترهای چوبی»» (پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، شماره۳: ۱۳۹۹)، به این نتیجه می‌رسند که شخصیت‌ها و حوادث این رمان از نوع پیچیده و آشوبی هستند.

مهم‌ترین پژوهش‌ها درباره‌ی رمان حرب الکلب الثانیة عبارتند از:

۱-إيمان مصطفى حسين و محمد القضاة در مقاله‌ی «سردية الفوضى و عقد الإنسان في الرواية العجائبية رواية "حرب الكلب الثانية" لإبراهيم نصر الله نموذجاً» (مجله جامعة البعث، العدد ۱۰۳: ۲۰۱۹)، آشوب ناشی از پدیده‌ی شبیه‌سازی و تأثیر آن بر شخصیت‌های این رمان به‌ویژه "راشد" را بر اساس نظریه‌های فروید درباره‌ی غریزه‌ی مرگ و زندگی، عقده‌ها و انحرافات جنسی، برخورد انسان با خود واقعی‌اش تشریح می‌کنند و عواقب آن را بر زندگی فردی و اجتماعی شخصیت‌ها بیان می‌نمایند. همچنین آنها به عناصر سازنده‌ی روایت در این داستان، یعنی شخصیت، زمان و مکان اشاره می‌کنند. در عنوان این مقاله، واژه‌ی "فوضى" بیانگر نظریه‌ی آشوب

نیست و در آن بیشتر بر نظریه‌های فروید و نقد روان‌کاوانه تأکیدشده و از نظریه‌ی آشوب و بخش‌های چهارگانه‌ی آن در تحلیل مطالب استفاده نشده است.

٢-هدی أبوغنیمة در مقاله‌ی «فانتازیا الرؤیة المستقبلیة روایة "حرب الکلب الثانیة" لـ"إبراهیم نصرالله" أنموذجا» (مجلة افکار، العدد٣٦٠: ٢٠١٩)، به بررسی بازتاب تخیلات فانتزی و پیشرفت‌های تکنولوژی در رمان حرب الکلب الثانیة می‌پردازد و ارتباط این تخیلات را با ناخودآگاه و مسائل روان‌شناسی نقد کرده است.

٣-فرهاد پشابادی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان "حرب الکلب الثانیة" ابراهیم نصر الله»، (١٣٩٨) شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان را تحلیل کرده است.

٤-فاطمه اکبری‌زاده و همکاران در مقاله‌ی «تحلیل تداوم زمانی در رمان حرب الکلب الثانیة» (مجلهٔ روایت‌شناسی، شماره٢: ١٣٩٩)، براساس نظریه‌ی ژرار ژنت، نقش پرش‌های زمانی در فرآیند روایت این رمان را تحلیل کرده‌اند.

٥-شکوه السادات حسینی و فاطمه قاسم محمد در مقاله‌ی «نقدشالوده‌شکنانه‌ی رمان حرب الکلب الثانیة با تکیه بر نظریهٔ تقابل‌های دوگانه دریدا» (لسان مبین، شماره ٤١: ١٣٩٩)، به این نتیجه رسیده‌اند که نصرالله با کمک تقابل امروز، گذشته و آینده، مرد و زن، همانندی و تمایز، عینی و ذهنی، درون‌مایه‌ی این داستان را شرح می‌دهد.

٦-محمدرضا شیرخانی و مسلم خزلی در مقاله‌ی «بررسی شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة» (نقد ادب معاصر عربی، شماره٢٢: ١٤٠٠)، کاربست برخی از مؤلفه‌های شیوه‌ی روایی فراداستان همچون اتصال کوتاه، فرجام چندگانه و بازیگوشی‌های چاپی و برساخته‌بودن آن را تبیین کرده‌اند.

٧-احمد عارفی و همکاران در مقاله‌ی «تبلور أفکار نصرالله من خلال الأسالیب التعبیریة في روایة حرب الکلب الثانیة؛ دراسة جمالیة» (إضاءات نقدیة، العدد٤٤: ١٤٠٠)، نقش اسلوب‌های نحوی همچون استفهام، دعا، استثنا، تعجب و غیره را در فرآیند روایت داستان تحلیل کرده‌اند.

تفاوت اساسی این پژوهش با سایر پژوهش‌های انجام‌شده در این است که در آن از نظریه‌ی آشوب که یک نظریه‌ی علمی است، استفاده‌شده و در سایر پژوهش‌ها بیشتر بر شخصیت‌پردازی، فراداستان، نقد شالوده‌شکنانه، زیبایی‌شناسی، نقد روانکاوی و استفاده‌ی هنری نصرالله از مؤلفه‌های سینمایی در این رمان تأکید شده است. به نظر می‌رسد این مقاله اولین پژوهشی است که به بررسی ساختار روایی این رمان بر اساس نظریه‌ی آشوب می‌پردازد؛ بارزترین وجه نوآوری

این مقاله در این است که با ترکیب معادلات و مباحث ریاضی و فیزیک با ادبیات و شگردهای داستان‌نویسی، دریچه‌ی جدیدی به روی جهان درون رمان حرب الکلب الثانیة باز می‌کند و به کمک آن جهان پرآشوب بیرون را به شکلی نمادین بیان می‌کند.

نظریه‌ی آشوب

پایه‌های اولیه‌ی نظریه‌ی آشوب بر پژوهش‌های ادوارد لورنتس هواشناس آمریکایی بنا نهاده‌شده که الگوهای آب‌وهوا را در رایانه شبیه‌سازی کرد. «او با انتشار مقاله‌ی خود با عنوان «آیا بال‌زدن یک پروانه در برزیل می‌تواند باعث طوفان در تگزاس شود؟»، پژوهشگران را به بازنگری در نظریات قدیمی درباره‌ی فیزیک، ریاضی، اقتصاد، روان‌شناسی، ادبیات فراخواند» (غليك، ۱۹۸۷: ۲۵؛ ن.ک: اسماعیل و اسماعیل، ۲۰۱۸: ۲۱۳). پس از جنگ‌های جهانی، با طرح نظریه‌های جدید، نظریه‌های قدیم دگرگون‌شده و جنبه‌ی علمی برخی از آن‌ها نیز زیر سؤال رفت. علم قدیم، جهان را جایگاه حوادثی می‌داند که بر نوعی قطعیت، حتمیت، رابطه‌ی علیت و پیش‌بینی‌پذیری، پایه‌ریزی شده‌اند. «مکانیک کلاسیک نیوتن دنیایی منظم را شرح می‌دهد که در آن سیستم بر اساس اثر و علت، عمل می‌کند و اطلاعات کافی برای پیش‌بینی حوادث آینده ارائه می‌دهد» (Fleming, 2001: 193).

پس نظام آفرینش پیچیده و مبهم نیست و تمام پدیده‌ها در مجرایی خطی حرکت می‌کنند. نظریه‌ی آشوب این نظرات را انکار کرد و «با گذر از این مفروض‌های نیوتنی و با تکیه بر مبانی فیزیک کوانتومی، این اصل را بیان می‌کند که در سیستم پیچیده نمی‌توان گفت یک اتفاق، دقیقاً دوباره تکرار خواهد شد؛ بلکه در نظم و بی‌نظمی مکمل یکدیگر هستند» (Palacios, 2001: 69-۷۰؛ ن.ک: اکوانی و موسوی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۸۹)؛ یعنی پدیده‌های جهان هرکدام دارای ماهیت و ساختار ویژه‌ی خود هستند که تغییر شکل‌داده، به شکلی نو ظهور می‌یابند و فرآیند خطی و تسلسلی را نقض می‌کنند. جامع‌ترین تعریف نظریه‌ی آشوب عبارت است از اینکه «نظریه‌ی آشوب به دنبال نظم پنهان در ورای آشفتگی ظاهری و موقعیت‌های تصادفی است» (بولحية، ۲۰۱۷: ۸).

پس می‌توان نتیجه گرفت که نظم در بی‌نظمی پدید می‌آید و شکل نامنظم پدیده‌ها و رفتارهای آشفته‌ی آن‌ها دارای قاعده‌ی خاصی است؛ در واقع «نظریه‌ی آشوب، سیستم‌های غیرخطی و پویا را مطالعه می‌کند» (Cartwrigh, 1991: 44)، یعنی هر پدیده‌ای در درون یک سیستم، شکل ثابتی ندارد و در مداری از پیش تعیین‌شده حرکت نمی‌کند. «در سیستم‌های خطی روابط میان متغیرها، ثابت و پایدار است و از قانون علیت پیروی می‌کند، ولی در سیستم‌های غیرخطی روابط میان متغیرها در تمام زمان‌ها ثابت و پایدار نیست» (Choi, 2002: 5)؛ یعنی جهان، نظامی ساده و ثابت

نیست و پر از سیستم‌های آشوبناکی است که پیوسته در حال دگردیسی هستند. «سیستم‌های غیرخطیِ پویا، ضمن نشان دادن بی‌نظمی، حاوی نوعی نظم نهفته در درون خود و بیانگر رفتارهای نامنظم، پیش‌بینی نشده و پیچیده هستند» (Maan, 1992: 58).

بنابراین می‌توان گفت که حوادث جهان از قطعیت برخوردار نیستند و اساس آن‌ها بیشتر بر احتمالات می‌باشد؛ بازیگران آن ممکن است به صورت ناگهانی و به شکلی نامنظم کنار هم قرار گیرند و مجموعه‌ی کنش‌های نامنظم آن‌ها نظمی خاص را پدید آورد که اصلاً قابل پیش‌بینی نیست. «سیستم‌های غیرخطی، سیستم‌های بازی هستند که مواد و نیروها وارد آن می‌شوند و با خروج از آن‌ها به شکل رفتارهای تصادفی نمود می‌یابند؛ رفتارهایی که تفسیر آن‌ها سخت و گاهی غیرممکن است» (خلیفة، ۲۰۱۳: ٤٨٨). جهان، نظامی نامکشوف و بی‌پایان است که هر روز به شکلی جدید و متغیر نمایان می‌شود و هر لحظه در آن اتفاق شگرفی رخ می‌دهد؛ نظامی پرآشوب که پدیده‌ها در آن سیّال هستند و در چارچوب خاص و برنامه‌ریزی‌شده‌ای عمل نمی‌کنند، بلکه تحت تأثیر عوامل محیطی هر لحظه ممکن است که حالت خاصی به خود بگیرند.

نظریه‌ی آشوب در علوم انسانی و ادبیات نیز کاربرد دارد. «انجمن ادبیات و علم «اس ال اس» در سال ۱۹۸۵ تأسیس و در آمریکا و اروپا در زمینه‌ی کاربرد نظریه‌ی آشوب در ادبیات فعالیت داشته‌است» (parker, 2007: xii؛ نک: رئیسی و همکاران، ۱۳۹۹: ٦٩)؛ در نتیجه حوزه‌ی نقد ادبی جدید بسیار گسترده شد و پژوهشگران ادبیات برای تحلیل آثار ادبی از نظریه‌های علمی همچون نظریه‌ی آشوب بهره بردند. «پژوهشگران ادبیات با تأکید بر اینکه هیچ متن ادبی خالی از آشوب نیست، از نظریه‌ی آشوب در تحلیل آثار ادبی کمک گرفتند و به این نتیجه رسیدند که هرچه در متن آشوب بیشتری باشد، اطلاعات تولیدشده در آن نیز بیشتر است» (بن ناصر، ۲۰۱۹: ٥٧). پس بی‌نظمی در متن باعث ایجاد ساختاری پیچیده و از هم گسسته‌ای می‌شود که قابلیت تفسیر و تأویل بیشتری می‌یابد.

از آنجا که ادبیات به دنبال بیان مفاهیم به شکلی پوشیده و استعاری است، مطالعه‌ی آثار ادبی نیز می‌تواند در حیطه‌ی کاربرد نظریه‌ی آشوب قرار بگیرد. برنارد شاو عقیده دارد که «شما نمی‌توانید چیزی را بفهمید، مگر آنکه استعاره‌ای مناسب اجازه‌ی درک درست آن را به شما بدهد» (بیگلری و قادری سهی، ۱۳۹۸: ۱۲)؛ پس برای درک بهتر قاعده‌ی نظم در بی‌نظمی باید آن را به شکلی استعاری و در قالب ژانرهای ادبی به‌ویژه رمان مطالعه کرد. قاعده‌ی نظم در بی‌نظمی در ساختار رمان و فرآیند شکل‌گیری جهان درون داستان و پدیدآمدن حوادث و کنش‌های شخصیت‌های رمان نیز مصداق می‌یابد و نویسنده با قراردادن مجموعه‌ای از عوامل ناهمگون و متنوع، سیستمی

پیچیده، مبهم و نامنظمی را می‌آفرینند که احتمالات و رفتارهای غیرقابل پیش‌بینی ساختار آن را شکل می‌دهند و در درون آن نظم و انسجامی کلی ایجاد می‌کنند.

رمان‌های پسامدرن دارای جوهری سیال و پویا هستند؛ مهم‌ترین ویژگی آن‌ها آشفتگی و بی‌نظمی است که آن‌ها را از رمان‌های کلاسیک و مدرن متمایز می‌سازد. «برخلاف مدرنیست‌ها که می‌کوشند به هرگونه انسجام و نظمی که دنیای بیرون فاقد آن است در داستان‌هایشان دست یابند، رمان‌های پسامدرن فاقد انسجام و نظم هستند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰٦-۱۰۸). نویسنده‌ی پسامدرن به کمک این آشفتگی، جهانی آشوبناک را می‌آفریند که از تکه‌های ناهمگون ساخته-شده‌اند، ولی در نتیجه‌ی اتصال این قطعات نامنظم، نظمی کلی پدید می‌آید. عنصر زمان در بی‌نظمی ساختار رمان، نقش مهمی ایفا می‌کند و نویسنده با پرش‌های زمانی از حال به گذشته و حال به آینده، بی‌نظمی را به وجود می‌آورد که به تدریج با تکرار برخی از پدیده‌ها و حوادث در زمان‌های مختلف منجر به نوعی نظم در ساختار معنایی رمان می‌شود.

رمان "حرب الکلب الثانیة"، رمانی پسامدرن است و جهان پرآشوب و پیچیده‌ای را به تصویر می‌کشد که با وجود آشفتگی و رفتارهای نامنظم اجزای نامتجانس آن، نظمی درونی را در آن می-توان مشاهده نمود که قطعه‌های مختلف این پازل را به هم ربط می‌دهد. نظریه‌ی آشوب دارای چهار بخش فرعی اثر بال پروانه‌ای، جاذبه‌های غریب، خودمانایی و سازگاری پویاست که با بررسی آن‌ها قاعده‌ی نظم در بی‌نظمی در ساختار رمان "حرب الکلب الثانیة" تشریح و تبیین می‌شود.

خلاصه‌ی رمان

حرب الکلب الثانیة، رمانی پسامدرن در مورد جنگ ویرانگر و بزرگی بنام جنگ دوم سگ است که ادامه‌ی همان جنگ اول سگ می‌باشد. حوادث داستان درباره‌ی بلندپروازی‌های «راشد»، پزشک جسوری است که به‌خاطر فعالیت‌های مخالف با حکومت و نظام قلعه، زندانی می‌شود و پس از آزادی با تغییر سیاست‌های خود در قبال مرکز قدرت، در خدمت نهاد حاکمه قرار می‌گیرد. ارتباط راشد با قلعه پس از ازدواج با خواهر یکی از افسرهای بلندپایه بیشتر می‌شود و با ارائه‌ی پروژه‌های مختلف و فریب مردم، سودهای کلانی نصیب مرکز قدرت می‌کند. داستان شبیه‌سازی نیز از آنجایی شروع می‌شود که راشد پس از آنکه متوجه شباهت زیاد منشی‌اش در بیمارستان با همسرش می‌شود، با او رابطه برقرار می‌کند و پس از مجموعه‌ای اتفاقات طی یک عمل جراحی زیبایی و با استفاده از یک دستگاه شبیه‌ساز، منشی‌اش را شبیه همسرش می‌کند که این موضوع آغازگر بحران

بزرگی می‌شود که در تمام دنیا شیوع می‌یابد؛ هر شخصی یک یا چند شبیه پیدا می‌کند و هر کسی خود را اصل و دیگران را به شبیه بودن متهم می‌کند. حکومت نیز برای کنترل وضعیت بحرانی کارت‌های شناسایی به مردم داده و در ایست‌های بازرسی چهره‌ی آن‌ها را بررسی می‌کند و در صورت عدم مطابقت چهره با کارت شناسایی، شخص کشته می‌شود. در پایان، جهان داستانِ ساخته‌شده توسط ذهن نویسنده فرومی‌پاشد، جهان تکنولوژی قربانی تکنولوژی شده و نابود می‌شود و زندگی بشر به قهقرا و دوران اولیه برمی‌گردد. شخصیت‌های داستان نیز در ناکجاآباد دوباره ظاهر می‌شوند و زندگی از نو شروع می‌شود. شخصیت اصلی داستان دکتر «راشد» و همسرش «سلام» هستند؛ تنها شخصیت‌هایی که اسم خاص دارند و بقیه یا متناسب جایگاه اجتماعی و اداری یا ویژگی‌های ظاهری‌شان نام‌گذاری شده‌اند. از جمله؛ رئیس قلعه با عنوان «حضرته»، «افسر» که برادر سلام است، «رئیس پیشین قلعه» که پیرمردی درشت هیکل است، «همسایه‌ی هواشناس» راشد که شبیه راشد است و تا پایان داستان با او در کشمکش است، «مرد پیراهن قرمز» که همسایهٔ راشد است.

تحلیل جهان پیچیده و آشوبناک رمان حرب الکلب الثانیة

نصرالله با شیوه‌ای پسامدرنی، داستان حرب الکلب الثانیة را آغاز می‌کند و با کمک پرش‌های زمانی متعدد از حال به گذشته و حال به آینده، جهانی متغیر و پرآشوب می‌آفریند. او نخست، سربسته به بخشی از حوادث مربوط به عشق ویرانگر راشد و منشی‌اش اشاره می‌کند، سپس به گذشته‌ی بسیار دور و جنگ اول سگ برمی‌گردد و بعد از آن با پرش زمانی به آینده، به آغاز روایت داستان جنگ دوم سگ بازگشته و نحوه‌ی ورود دکتر راشد را به نظام قلعه نقل می‌کند. او جنگ دوم سگ را بسیار ویرانگر، پیچیده و غیرقابل پیش‌بینی توصیف می‌کند که شروع آن با اتفاقات عجیب است: «فينتهي الأمر إلى مذبحة صغيرة،... ولكنها لن تصل إلى مستوى حرب الكلب الثانية؛ تلك الحرب التي ستكون بدايتها الفعلية في عدد من الحوادث الغريبة، وصولا إلى لحظة اشتعالها لأسباب لا يمكن لصاحب عقل أن يتوقّعها![1]» (نصرالله، ٢٠١٦: ١٤).

شکست‌های زمانی در این رمان، فضای پسامدرنی را می‌آفریند که در آن هیچ چیزی قطعیت ندارد و هر لحظه ممکن است اتفاقاتی رخ دهد که نمی‌توان آن‌ها را پیش‌بینی کرد. نصرالله با خلق این جهان پسامدرنی، میان آشفتگی جهان درون داستان خود و سیستم پیچیده و آشوبناک حاکم بر جهان واقعیت معاصر ارتباط برقرار می‌کند. وی با زبان رمان و به شکلی استعاری و با کمک رفتارهای نامنظم شخصیت‌ها و حوادث غیرعادی زیست‌محیطی، جهان پرآشوب عصر جدید را

به‌عنوان سیستمی پیچیده توصیف نموده و نقش بازیگران مختلف را در فرم‌دهی به این سیستم بیان می‌کند؛ جهان پیچیده‌ای که مجموعه‌ای از عوامل ناهمگون در آن به شکلی غیرخطی و چندجهتی عمل می‌کنند.

نصرالله، جهانی پیچیده و مبهم را توصیف می‌کند که علت اتفاقات نامنظم و غیرمعمولی آن را نمی‌توان تشخیص داد: «على نحو متسارع، بدأ النهار يقصر بطريقة غيرمفهومة، وبمرور أقل من عشر سنوات، لم يعد طول النهار أكثر من خمس ساعات...وعاد الأغنياء إلى داخل المدن، تاركين قصورهم وبيوتهم الفخمة في الضواحي بسبب انتشار الفوضى[٢]» (همان: ٧).

چنین ابهام و پیچیدگی‌ای باعث می‌شود که برساخته بودن داستان حرب الكلب الثانية برجسته شود و خواننده در برابر حوادث غیرمنتظره‌ای قرار بگیرد و با حساسیت و هیجان بیشتری پیگیر روایت داستان شود.

در بخشی از داستان، ابراهیم نصرالله در قالب یک فیلم مستند درباره‌ی زندگی گروهی مورچه‌ها و تقلید آن‌ها از سبک زندگی انسان‌های عصر جدید، به تغییر ساختار جهان به ساختاری پیچیده و غیرساده اشاره می‌کند: «فإننا سنكون أمام ظاهرة جديدة فعلاً، هي ظاهرة تخلّي الطبيعة عن براءتها ونظامها[٣]» (همان: ٢٦٦). این همان جهان پیچیده و غیرخطی در نظریه‌ی آشوب است که هرگونه قوانین ساده موجود در علم قدیم را رد می‌کند. این اتفاقات به یکباره رخ نمی‌دهند؛ بلکه تحت تأثیر عوامل متعدد و در طول زمان شکل می‌گیرند و به اشکال مختلف تکرار می‌شوند. منشأ رفتارهای نامنظم پدیده‌های این داستان نامشخص است و رابطه‌ی پیچیده‌ای میان آن‌ها وجود دارد که عامل اصلی پدیدآمدن آن‌ها قابل شناسایی نیست. جهان داستان حرب الكلب الثانية، مجموعه‌ای از حوادث غیرخطی است که مخاطب در هر فصلی با اتفاقات غیرمنتظره‌ای روبرو می‌شود.

تحلیل رمان بر اساس ویژگی‌های چهارگانه‌ی نظریه‌ی آشوب

نظریه‌ی آشوب از چهار جزء فرعی اثر بال پروانه، جاذبه‌های غریب، خودمانایی و سازگاری پویا تشکیل شده است که هرکدام از آنها در شناخت ماهیت سیستم‌هایی غیرخطی نقش خاصی ایفا می‌کنند. جهان داستان رمان «حرب الكلب الثانية» نیز که بیانگر یک سیستم غیر خطی است بر اساس این اجزای چهارگانه‌ی نظریه‌ی آشوب تحلیل می‌شود.

اثربال پروانه

ریشه‌ی تئوری اثر بال پروانه، به مطالعات هواشناسی و جغرافیایی ادوارد لورنس برمی‌گردد. «وی به حساسیت و وابستگی پدیده‌ها به شرایط اولیه بسیار توجه می‌کند و معتقد است که گاهی با تکان خوردن بال پروانه‌ای، شرایط جوی به صورت گسترده تغییر می‌کند» (رویل، ٢٠٠٦: ١٠٢)؛ یعنی پدیده‌های طبیعت در شکل‌گیری یکدیگر نقش دارند و برخی از رفتارهای آن‌ها قابل پیش‌بینی نیست. «مطابق اثر بال پروانه، تفاوت‌های کوچک در زمان حال، ممکن است به تفاوت‌های بزرگ در آینده منجر شوند» (سمیث، ٢٠٢٠: ١٧٦). یعنی سرچشمه‌ی پدیده‌های بزرگ، پدیده‌های کوچکی هستند که تحت تأثیر عوامل محیطی تغییر ماهیت داده و شکل جدیدی به خود می‌گیرند و در مکان و زمان دیگری، در قالب رفتارهای تصادفی و متفاوت بروز می‌کنند.

نصرالله در بخشی از داستان با ورود به جهان داستان، به مخاطب اطلاعاتی در مورد جنگ اول سگ می‌دهد و به اثرگذاری پدیده‌های کوچک و کم‌اهمیت در شکل‌گیری حوادث بزرگ مانند جنگ‌ها اشاره می‌کند. او معتقد است که جرقه‌ی اول بیشتر جنگ‌ها، اختلاف نظرهای کوچکی است که تحت تأثیر عوامل خارجی دیگر، شکلی گسترده پیدا می‌کنند: «كان الحديث الطويل عن علامات ما قبل حرب الكلب، لمن لا يدرك الأمر، مسائل بسطية، بل عابرة، لكنها لم تكن كذلك، فلا أحد يعرف يُراكم العقل البشري مشاهد العنف ويجمّعها يوماً بعد يوم إلى أن تصبح شرارات قاتلة قادرة على إشعال الحروب: كان يُطلق أحدهم النار على الآخر، أو يسحله في الشارع العام، بسبب الاختلاف على أولوية المرور، أو الحصول على علامة غير مُرضية في امتحان جامعي أو مدرسّي، أو معركة بسبب وقوع طالبة في حبّ طالب آخر و...[٤]» (نصرالله، ٢٠١٦: ١٣).

در موارد ذکرشده، حوادث خطی و غیرقابل پیش‌بینی هستند و تمام اتفاقات در مسیرهای مختلفی جریان می‌یابند و به یک نقطه ختم می‌شوند. نصرالله جهان پیچیده‌ی درون داستان را با شاهد مثال‌هایی تبیین می‌کند که در جهان واقعیت نیز ممکن است به همین صورت رخ دهند. در ورای تمام این رفتارهای نامنظم، نوعی نظم نهفته است و حوادث به صورت علّی و معلولی اتفاق نمی‌افتند، بلکه اثر پروانه‌ای به خود می‌گیرند و به صورت ناگهانی، عوامل و شخصیت‌های غیرمنتظره‌ای وارد چرخه‌ی آشوبناکی می‌شوند، در چند جهت مختلف حرکت کرده و در شکل‌گیری حادثه‌ی اصلی، یعنی جنگ دوم سگ ایفای نقش می‌کنند.

راشد میل شدیدی به داشتن زنان زیبا و فراوان دارد؛ با وجود اینکه همسرش "سلام" بسیار زیباست، ولی می‌خواهد بدل‌های متعددی از او داشته باشد و این خواسته‌ی نامعقول و نامشروع را با مادرش در میان می‌گذارد: «يا أمي، أعرف أن من غير الجائز أن يزوّجوني أختها التي تشبهها،

ولكن أليس لها ابنة عمّ أو ابنة عمة، أو ابنة خال أو ابنة خالة تشبهها تماماً[٥]» (همان: ٣٠). این رفتار غیرعادی در ذهن راشد نهادینه می‌شود و در بخش‌های بعدی داستان در قالب اثر بال پروانه، باعث می‌شود که او به کمک دستگاه فوق پیشرفته‌ی شبیه‌سازی، از روی تصویری از سلام، نسخه‌ای از او را روی منشی‌اش پیاده کند. این میل در آغاز کوچک و کم اهمیت جلوه می‌کند، ولی پس از مجموعه‌ای از حوادث غیرمنتظره، تبدیل به بحران بزرگ شبیه‌سازی می‌شود؛ تا جایی‌که تمام انسان‌ها به داشتن بدلی از خود تمایل پیدا کرده و آشوب همه جا را قرامی‌گیرد: «في جلسة مع الطبيب، لم يكتم راشد دهشته وهو يقول: أظن أن هذا أعظم انجاز طبي حتى الآن: يدخل الانسان من فتحة، ويخرج من الأخرى إنساناً آخر، بل على صورة أي إنسان آخر يريد أن يكون مثله[٦]!» (همان: ١٠٣).

این میل نامتعارف راشد، برای خود او و خواننده در نگاه اول مسأله‌ی کوچکی بود، ولی کنش‌ها و واکنش‌های محیطی باعث خارج‌شدن این میل از حالت طبیعی شد و اثر بال پروانه‌ای به‌خود گرفت و تبدیل به بحرانی جهانی شد که هیچ کسی نمی‌توانست آن را پیش‌بینی کند: «لسبب غامض، لمعت في ذهن راشد فكرة أنّ ظاهرة التشابه هي أفضل هدية قُدّمت إليه بعد أن فاجأته سلام متلبساً بسكرتيرة تشبهها، لكنه لم يكن يعرف كيف سيستخدمه هذه الفوضى في ترتيب بيته، وعلاقته بسلام من جديد[٧]» (همان: ١٩٧).

جاذبه‌های غریب

جاذبه‌های غریب، الگوهایی هستند که در بی‌نظمی‌ها نمود می‌یابند. روایت غیرخطی حوادث داستان، بیانگر جاذبه‌های غریب است و باعث نبودِ کانونی مشخص در داستان می‌شود. «جاذبه‌های غریب مجموعه‌ای از نقاط ثابت یا متغیری هستند که با توجه به سیستمی که در آن قرار دارند، تعریف می‌شوند و درجه‌ی پویایی آن‌ها ماهیت آن‌ها را مشخص می‌کند. پویایی جاذب‌ها دائمی است و با توجه به تأثیرات داخلی و خارجی افزایش و کاهش می‌یابد. عدم ثبات جاذب‌ها، عامل پیچیدگی و دشواری تفسیر آن‌ها می‌شود» (العبودی، ۲۰۱۱: ۲۰؛ ن.ک: بن ناصر، ۲۰۱۹: ۵۸). این جاذبه‌ها الگوی ویژه‌ای دارند؛ مسیر آن‌ها خطی و پشت‌سر هم نیست و به شکل شبکه‌ایی تو در تو و چندجهتی است که باعث می‌شود هیچ مسیری تکراری نباشد. «جاذبه‌ها در محدوده‌های جزئی و کوچک و دوره‌های زمانی کوتاه به دست نمی‌آیند، بلکه در درازمدت و با تکرار، الگویی منظم از خود نشان می‌دهند» (الوانی، ۱۳۷۸: ۵۲ و ۵۳). بر اساس حساسیت نسبت به شرایط اولیه، پدیده‌های موجود در سیستم‌های پیچیده به شکلی متمایز تکرار می‌یابند.

مهم‌ترین جاذبه‌های غریب در رمان حرب الکلب الثانیة عبارتند از: تغییرات شدید آب و هوایی، شخصیت‌های پیچیده و بحران شبیه‌سازی.

ابراهیم نصرالله در آغاز داستان، جهانی متفاوت را توصیف می‌کند که در آن حوادث زیست‌محیطی عجیبی در سطح وسیع رخ می‌دهند که در زمانی طولانی شکل گرفته و دقیقاً نمی‌توان عوامل دخیل در پدید آمدن آن‌ها را یافت: «اختلطت الفصول، بحيث تجمّعت في فصل واحد طويل، في وقت بدا فيه أن خلاص العالم لم يحدث إلا بانضمام ما تبقى من دول إلى اتفاقية إلغاء الماضي[۸]» (نصرالله، ۲۰۱٦: ۷).

این تغییرات شدید آب و هوایی به عنوان جاذب‌های غریب به مخاطب رمان حرب الکلب الثانیة نشان می‌دهد که ریشه‌ی این تغییرات در عملکرد و رفتارهای پیشین اجزای سیستم است که در طول زمان تکرار شده‌اند. همچنین به دورنمای جهان نیز اشاره می‌کنند که ممکن است حادثه‌ی بزرگتری همچون جنگ دوم سگ در آن رخ دهد؛ حادثه‌ای که جزئیات رخداد آن در هاله‌ای از ابهام است.

در بخش دیگری از داستان، پرندگان به علت‌های نامشخصی، دچار مرگ و میر گسترده‌ای می‌شوند و وضعیت زیست‌محیطی بحرانی شکل می‌گیرد: «كانت السيارة التي يقودها تعلو وتهبط فوق غربان وطيور تتساقط نافقة مع تحوّلات الطقس الحادّة[۹]» (همان: ۲۲).

این اتفاقات غیرعادی، پیوسته در حال تکرار هستند و به عنوان نقاط متغیری در این جهان پرآشوب عمل می‌کنند و عوامل مختلفی همچون دخل و تصرف افراطی انسان در ساختار جهان پیرامون، افزایش فعالیت‌های صنعتی، افزایش بی‌رویه‌ی جمعیت و رقابت کشورهای پیشرفته، در شدت و ضعف آن‌ها اثرگذارند.

در رمان حرب الکلب الثانیة، جریان شبیه‌سازی با پیشرفت تکنولوژی و تولید ربات‌های هوشمند و دستکاری ژنتیکی حیوانات و میوه‌ها، جهانی پرآشوب را می‌آفرینند. نصرالله زیاده‌روی انسان در استفاده از منابع طبیعی برای برآورده کردن نیازهای خود را عامل تغییر ساختار جهان جدید می‌داند؛ ساختاری غیرخطی که اجزاء آن در چند جهت حرکت می‌کنند: «وفي ضوء شحّ الموارد التجأ العلماء للإفادة من إنجازات علم الاستنساخ، فاعتمدوا فكرة تكاثر الخلايا، أو التكاثر بالنسخ لتوفير الحاجات الضرورية لاستمرار الحياة[۱۰]» (همان: ۷).

این تغییرات هرچند به شکلی ناگهانی رخ می‌دهند، ولی کاملاً تصادفی نیستند و مجموعه‌ای از عوامل به صورت شاخه‌های متعددِ درهم‌تنیده، در شکل‌گیری آن‌ها نقش دارند. این دگرگونی‌های طبیعی، تقارن‌های تکرارشونده‌ای هستند که تحت تأثیر نظم درونی حاکم بر سیستم و عوامل

بیرونی انسانی و غیرانسانی، پیوسته تغییر می‌یابند و نصرالله آن‌ها را به شکل حوادث مختلف نشان می‌دهد.

نصرالله تأکید می‌کند که انسان از دیرباز به کثرت و تنوع‌طلبی میل داشته و در هر عصری متناسب با پیشرفت‌های علمی برای ارضای این میل خود اقدام کرده است: «والتاريخ الإنساني مصاب بحمّى الشّبه والتَّشبه، ليس فقط على المستوى الخارجي، والذي نعني به عمليات التجميل التي بدأت على يد الطبيب الهندي سوسروثا في القرن الثامن قبل الميلاد، بل الشبه النفسي، أو السّلوكي أيضاً[۱۱]» (همان: ۲۳).

این میل ذاتی بشر، فرآیندی زمان‌مند دارد که در طول دوره‌های مختلف و تحت تأثیر عوامل طبیعی، فرهنگی و اجتماعی شکل‌گرفته و به عنوان یک جاذبه‌ی غریب عمل می‌کند. فرآیند شبیه‌سازی فقط محدود به کپی‌برداری منشی از روی سلام نشد و پس از آن بدل‌هایی برای راشد نیز پیدا شد؛ یکی از آن‌ها همسایه‌ی هواشناس و دیگری راننده‌ی آمبولانس بیمارستان است که کشته‌شدنش توسط نیروهای امنیتی، تبدیل به معضل بزرگی برای راشد می‌شود. تعداد بدل‌های راشد بیشتر از این دو نفر است و وقتی طی حوادثی او را به زندان اسیران آرزو -پروژه‌ای که توسط خود او طراحی و اجرا شد- می‌برند، در آنجا نیز با دو زندانی کاملاً شبیه خود، مواجه می‌شود.

این بحران، زمانی پیچیده‌تر می‌شود که راشد به وجود خود و اصل بودنش شک می‌کند و گمان می‌کند نسخه‌ای کپی‌شده از روی دیگران است. دو شخصی که از آغاز داستان تا پایانش با جدیت تأکید می‌کنند که راشد شبیه آن‌هاست، مدیر کل قلعه و افسر است: «لم يعد راشد قادراً على النوم حين اكتشف أنهما أثبتا بالدّليل القاطع أنه شبيه لهما: المدير العام والضابط[۱۲]» (همان: ۲۹۵).

جریان اصل و بدل همچون بیماری همه‌گیری منتشر می‌شود و همه همدیگر را به بدل‌بودن محکوم می‌کنند. سلام از دیگر شخصیت‌های داستان است که افزون بر منشی، بدل‌های زیادی دارد. او هنگام مواجه‌شدن با پیشخدمت رستوران که کاملاً شبیه اوست، آشفته می‌شود. این جریان ابعاد گسترده‌تری به خود گرفته و گروهی خود را اصل و دیگران را نسخه‌ی کپی‌شده می‌دانند: «لم تتوقف النادلة عن الصياح: -مجرمة، مجرمة، اقبضوا عليها. نهض أحد الرجال، وهو يطلب من الناس أن يخلوا له طريقاً: -ابتعدوا رجاءً، أنا طبيب. وما كاد يصلها حتى صاح رجلٌ من أحد الممرات العالية المطلّة على باحة المدخل: -إنّه النصاب، أنا الطبيب[۱۳]» (همان: ۱۸۸-۱۸۹).

این رفتارهای نامنظم و غیرعادی شخصیت‌ها، جاذبه‌های غریبی هستد که به‌صورت پویا و خودکار در جهانی پیچیده و در محدوده‌ی مکانی گسترده و در یک کشور نمود می‌یابند. بحران شبیه‌سازی و تغییرات غیرمعمولی، تحت تأثیر عوامل مختلف و در یک بازه‌ی زمانی طولانی و

نامشخص شکل گرفته‌اند که نصرالله با استفاده از مرگِ زمان و ترکیب حوادث جنگ اول سگ با دیگر حوادث مشابه در گذشته‌های دور در ساختار رمان خود، نشان می‌دهد که این آشفتگی‌ها الگوی خاصی دارند و به نظمی کلی و ادامه‌ی حیات جهان داستان منجر می‌شوند.

شخصیت‌های داستان حرب الکلب الثانیة مبهم و غیرقابل پیش‌بینی هستند که ماهیت آن‌ها بنابر شبیه‌سازی تغییر می‌کند. راشد پس از کشته‌شدن راننده، از مدیر کل قلعه می‌خواهد که رئیس (حضرته) را ببیند. او با دیدن رئیس، بسیار غافلگیر می‌شود؛ زیرا مقابل خود شخصی کاملاً شبیه به خودش را می‌بیند. نصرالله، فضایی سوررئالی را می‌آفریند و قدرتی ماورائی به رئیس می‌دهد؛ گویی او خالق راشد و تعیین‌کننده‌ی مرگ و زندگی اوست. این رفتار غیرمنتظره، بر پیچیدگی داستان می‌افزاید و خواننده را در برابر متنی پسامدرن قرار می‌دهد که شخصیت‌های آن کاملاً ساخته‌ی ذهن نویسنده هستند: «ونهض الرجل واستدار محدّقاً في راشد. كان ذلك الشخص هو راشد، بلحمه ودمه. -كنتُ أعرف أنك ستأتي إليّ بنفسك آخر الأمر، وأخرج سلاحاً لم ير راشد مثله من قبل، وأطلق عشر رصاصات عليه. ترنّح، فأمره، لا تَمُت هنا[۱۴]» (همان: ۲۵۹).

نصرالله با این تکنیک روایی به مخاطب می‌فهماند که در این جهان آشوبناک هیچ‌چیزی قطعیت ندارد و هر چیزی ممکن است در آن رخ دهد و تمام بازیگران این سیستم پیچیده به صورت شبکه‌ای به هم پیوند خورده‌اند و فرآیند تأثیر و تأثر میان آن‌ها حاکم است که تفسیر ماهیت و تعیین سرمنشأ این حوادث سخت است.

خودمانایی

از دیگر ویژگی‌های نظریه‌ی آشوب، خودمانایی است. سیستم‌های پیچیده به عنوان یک واحد کل اجزای کوچک‌تری دارند که در عین داشتن ساختاری مستقل، با کل نیز همسانی دارند. «در معادلات آشوبی، الگوهای ترسیمی نشانگر نوعی شباهت بین اجزای کامل هستند و هر جزئی از الگو، همانندِ کل است» (الوانی و دانایی‌فرد، ۱۳۸۱: ۱۰۰). برای تشریح بهتر این مفهوم به یکی از مباحث ریاضی یعنی «فراکتال» اشاره می‌شود: «فراکتال، ساختارهایی هستند که هر جزء آن با کلش متشابه است و شکل‌هایی را در برمی‌گیرند که به هیچ‌وجه منظم نیستند و بی‌نظمی آن‌ها در تمام مقیاس‌ها یکسان است» (Nadel, 2006: 428)؛ یعنی هر سیستمی از بخش‌های ناهمگون و نامنظم تشکیل‌شده که هر بخش خاصیت همسانی با کل را دارد و در ورای ارتباط این بخش‌های مختلف نظمی نهفته است.

رمان حرب الكلب الثانية، سیستمی پیچیده همراه با سیستم‌های فرعی دارد که به شکل تصادفی و غیرمنتظره، بازیگرانِ اجزای آن‌ها به هم گرایش می‌یابند. خانواده‌ی راشد متشکل از او و مادرش سیستمی مستقل هستند که از طریق ازدواج راشد با سلام سیستم جدیدی را می‌آفرینند و به وسیله‌ی برادر سلام به مجموعه‌ای از افسران امنیتی که سیستمی بزرگتر هستند، پیوند می‌خورد. کار راشد در بیمارستان و رابطه‌ی مخفیانه‌ی او با منشی‌اش و همچنین کشمکش او با همسایه‌ی هواشناسش و اعضای آپارتمانی که در آن زندگی می‌کند، سیستم‌های دیگری را می‌آفرینند. ارتباط راشد با مدیر کل سابق قلعه نیز باعث می‌شود که او با بزرگ‌ترین سیستم، یعنی نظام قلعه و رئیس مرتبط شود.

راشد به عنوان یک فراکتال و جزئی از سیستم، می‌خواهد از تشابه با کل یعنی نظام قلعه دوری کند و مستقل باشد: «وقد حرص على شيء وحيد، هو أن لايخضع لرجال القلعة حتى لو قتلوه[۱۵]» (نصرالله، ۲۰۱٦: ۲۰) ولی چون در سیستم‌های پیچیده، اجزاء برای ادامه‌ی حیات خود باید با کل تعامل داشته باشند، لذا او نیز طی مجموعه‌ای از حوادث مجبور به تعامل با سیستم می‌شود، خط‌مشی نظام قلعه را پذیرفته و همسان آن می‌شود. یکی از راه‌ها و ابزارهای برقراری ارتباط با نظام قلعه، ازدواج با سلام است؛ زیرا برادر سلام به عنوان یکی از مقامات عالی رتبه‌ی قلعه، حلقه‌ی اتصال راشد با مرکز قدرت می‌شود و راشد که قبلاً شخصی متعهد و مردم‌مدار بود، به مسائل اجتماعی توجه می‌کرد و در برابر نظام قلعه می‌ایستاد، اکنون برای رسیدن به قدرت و مقام به آن نزدیک می‌شود و تغییر جهت می‌دهد: «أول شيء فعله، بعد أن أطمأن إلى أنه ودّع ماضيه دون الإحساس بأي شكل من أشكال العار الذي يلحق بأولئک الذين يغيّرون قناعاتهم! تقدّمه لطلب يد شقيقة ضابط طموح يعمل في (القلعة)، أقوى سلطة موجودة في البلد[۱٦]» (همان: ۲۰).

نظام دیکتاتوری قلعه چنان افراد جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد که همه می‌کوشند که خود را شبیه آن یعنی کل کنند. راشد نیز از این امر مستثنی نیست و با دگردیسی شخصیتی و تغییر سیاست‌های خصمانه‌ی خود نسبت به نظام قلعه و تلاش برای عادی‌سازی روابط با آن، در راستای اهداف آن گام برمی‌دارد و تبدیل به جزئی از کل می‌شود و برای همسانی با آن می‌کوشد: «هو يريد أن يكون مثلهم، وهم لم يؤسسوا القلعة وأشباهها، إلا لكي يكون أمثاله مثلهم[۱۷]» (همان: ۲۳).

جهان داستان حرب الكلب الثانية تصویرگر نظامی آشوبی است که تمام اجزای مختلف آن به همسانی با هم گرایش دارند. هرکدام از آن‌ها با گذاشتن نقابی روی صورتشان، هویت جدیدی از خود ارائه می‌دهند و در عین حال شخصیت و هویت اصلی خود را نیز حفظ می‌کنند. در بخشی از داستان یکی از بدل‌های راشد با برداشتن نقاب از روی صورت خود، نه تنها راشد، بلکه خواننده را

نیز غافلگیر می‌کند و نشان می‌دهد که تمام شخصیت‌های داستان مخلوق ذهن نصرالله هستند: «امتدّت يد الشبيه إلى وجهه، فانتزع قناعاً مُتقناً كان يرتديه، فإذا به شخص آخر[۱۸]» (همان: ۲۹۱). این مسأله باعث می‌شود میان بازیگران این داستان، هماهنگی پدید آید، اهدافشان به هم گره خورد و از یکدیگر تأثیر پذیرفته و در جهت اهداف نظام کل قدم بردارند.

هر کدام از افراد این داستان، فراکتال‌هایی با هویت‌های فردی و اجتماعی مختلف هستند که در پازلی به هم پیوسته شناورند و باانتخاب نقاب‌های دلخواهشان در راستای اهداف نظام حرکت می‌کنند: «وتقدمت السيارة التالية، يقودها رجل بشاربين كثيفين، ذو عينين واسعتين، تأمّل الشرطي رخصة القيادة وطلب منه الطلب نفسه: -البس قناعك كي أعرفك! امتدّت يد الرجل، وأخرج قناعاً وضعه على وجهه فإذا به شاب رقيق بملامح أنثوية[۱۹]» (همان:۳۲۵-۳۲۶).

کنار هم قرار گرفتن این افراد مختلف به صورت غیرخطی، در ساختاری کلی، انعطاف‌پذیری و ناپایداری این سیستم پیچیده را نشان می‌دهد که منجر به نظمی درونی در آن می‌شود؛ در این سیستم پیچیده، کل نیز از اجزاء تأثیر می‌پذیرد. در رمان، رئیس که بدل‌های زیادی دارد، خود به اثرپذیری از شبیه‌هایش اعتراف می‌کند. او که در این رمان در رأس همهٔ امور و نظم‌دهنده‌ی این سیستم آشوبی است، به صورت غیرمنتظره، از رفتارهای متنوع بدل‌هایش تأثیر می‌پذیرد: «فاجأهم حين قال ذات يوم ضاحكاً: أيّ كارثة هذه التي عشناها، يبدو أننا (يعني نفسه)، لفرط ما رأينا من أشباه، بتنا نتصرف دون وعي منا، مثلهم، في أشياء كثيرة[۲۰]» (همان: ۳۲۷).

نصرالله به کمک همانندسازی و ایجاد تعامل میان کل و جزء، ناپایداری و دگردیسی پیوسته‌ی شخصیت‌های این داستان را برجسته می‌کند و باعث می‌شود که پایان حتمی و مشخصی برای حوادث این داستان وجود نداشته باشد و عدم قطعیت بر تمام این داستان سایه بیافکند و نظمی کلی در آشوب نمایان شود.

سازگاری پویا

هر سیستم پیچیده‌ای برای ادامه‌ی حیات خود، می‌بایست همیشه تغییر کند؛ چرا که اگر ثابت باشد، نمی‌تواند با شرایط مختلف انطباق یابد و دچار هرج و مرج و نابودی می‌شود. «سیستم‌های پویا بدون نیاز به عوامل خارجی، به خود سازمان می‌دهند که این سازمان‌دهی بر اثر رفتار تک‌تک اعضا به وجود می‌آید. مفهوم سازگاری پویا، به توانایی بازسازی ساختار سیستم پس از قرارگیری در شرایط نامتعادل و یا تنش‌های محیطی اشاره دارد» (مختاری و همکاران، ۱۳۸۸: ۹۳-۱۰۶). چنین سیستمی می‌تواند ساختار درونی خود را متناسب با شرایط خارجی تغییر دهد و با آن هماهنگ

شود که این در گرو تعامل اجزای این کل است. پس نظمی غایی بر سیستم‌های آشوبناک و اجزای آن حاکم است و هر عنصری با وجود اثرپذیری می‌تواند بر عناصر دیگر اثر بگذارد.

جهان آشوبی داستان حرب الکلب الثانیة قابلیت خودسازماندهی و انطباق با شرایط بحرانی را دارد و پس از گذشت زمان به تدریج اعضای جامعه با شرایط جدید و جنگی و بحران شبیه‌ها هماهنگ می‌شوند: «وجاء أمر حاسم بثته وسائل الاتصالات كلّها: على كل من يعمل أن يتوجه إلى عمله، وعلى الطلبة التوجّه إلى مدارسهم، لن نسمح لأي حرب، مهما كانت شدّتها أن توقف عجلة الحياة في هذا البلد[٢١]» (نصرالله، ٢٠١٦: ٣٠١).

در چنین شرایط جنگی و زیست‌محیطی نامساعد همه‌ی افراد جامعه با وضعیت موجود هماهنگ می‌شوند، کارهای خود را انجام می‌دهند و بچه‌ها به مدرسه می‌روند: «جاءت الحافلة وصعد أولاده إليها[٢٢]» (همان: ٢٩٧).

قوانین وضع‌شده از سوی نظام قلعه برای عبور و مرور و استفاده از نقاب‌ها، دستورپذیری مردم و اجرای دستورالعمل‌ها توسط آن‌ها، فرآیند خودسازماندهی این سیستم پیچیده را نشان می‌دهد و بیانگر سازگاری پویای میان اجزاء با کل است: «على كل من في السيارات ارتداء أقنعتهم تسهيلاً لإنجاز إجراءات التحقّق من شخصياتكم بسرعة[٢٣]» (همان: ٣٢٦).

در بخش پایانی داستان، فضایی بیابانی همچون صحرای شبه‌جزیره‌ی عربستان در دوران جاهلی با خیمه‌ها و لباس‌های اعرابی توصیف می‌شود؛ گویی جهان پس از جنگ ویرانگر به قهقرا رفته و سطح زندگی به دوران ماقبل تکنولوژی برگشته است. با این وجود، کشمکش میان شخصیت‌های داستان به‌ویژه راشد و هواشناس ادامه می‌یابد: «وصلت الناقة، أناخها راكبها في الساحة التي تتوسّط الخيام، أبعد الغطاء الأسود عن رأسه، فظهر قناع وجهه الحقيقي! إنه الراصد الجويّ، صاح ذوالقميص الأحمر.

... وأمام بيوت الشَّعر الأخرى انتشرت الفوضى.

كان راشد يراقب ما يدور، مرتدياً عمامته الضخمة وثوبه الأسود الذي يصل إلى منتصف ساقيه. دعَكَ لحيته الكثيفة الطويلة التي تخفي ملامحه وصاح بصوت رجّ المكان: -ثكلتك أمُّك يا ابن الغبراء، ما الذي أعادك إلينا؟!

بدأت![٢٤]»(همان: ٣٤٠).

این تصویری از جهان پیچیده‌ی داستان حرب الکلب الثانیة است که با آشوب آغاز و با آشوب ادامه می‌یابد و شخصیت‌های داستان با شروع نبرد راشد و هواشناس به شکلی عادی با شرایط جدید رفتار می‌کنند. این همان فرایند تأثیر و تأثر سیستم و اجزاء آن است که با وجود ناهمگونی

شخصیت‌های داستان، میل به شباهت و هماهنگی با کل یعنی جهان آشوبی داستان دارند و مجموع این بی‌نظمی‌ها به نظمی پنهانی و تعاملی همه‌جانبه منجر می‌شود. نصرالله برای داستان پایانی تعیین نمی‌کند تا پویایی، غیرخطی بودن و غیرقابل پیش‌بینی بودن شخصیت‌ها و حوادث داستان را برجسته کند و نشان دهد که هیچ چیزی در این جهان قطعیت ندارد.

نتیجه‌گیری

ابراهیم نصرالله در داستان حرب الکلب الثانیة، جهانی تکه‌تکه و پسامدرنی را می‌آفریند و به شکلی استعاری به تغییرات گسترده در جهان واقعی عصر جدید اشاره می‌کند. حوادث این جهان آشوبی در مجراهای مختلف و چندجهتی حرکت می‌کنند و علت‌های بی‌شمار و نامشخص زیست‌محیطی، انسانی و غیرانسانی، مسائل سیاسی و برنامه‌های بلندمدت اجتماعی و اقتصادی کشورها به صورت شبکه‌ایی به هم پیوسته در قالب جاذبه‌های غریب در اشکال مختلف و در گستره‌ی زمانی و مکانی تکرار می‌شوند و تحت تأثیر حساسیت نسبت به شرایط اولیه‌ی خود اثر بال پروانه به خود می‌گیرند و منجر به رخداد بزرگی بنام جنگ دوم سگ می‌شوند.

وی با کمک پرش‌های زمانی مختلف، باعث مرگ زمان در ساختار این رمان می‌شود و شخصیت‌ها و حوادث این رمان رفتارهای نامنظم و غیرمنتظره‌ای را به صورت غیرخطی و غیرقابل پیش‌بینی از خود بروز می‌دهند که هیچ رابطه‌ی علیت و هیچ فرجامی برای آن‌ها نمی‌توان تصور کرد و این منجر به ابهام و پیچیدگی رمان می‌شود و باعث می‌شود مخاطب جهان این داستان را برساخته و نمادی از جهان بیرون و شخصیت‌ها و حوادث آن را مخلوق ذهن نویسنده بداند و آن را پر از احتمالات و خالی از هرگونه قطعیت بپندارد. نصرالله با چینش عناصر ناهمگون کنار هم در سطحی وسیع، جهانی آشوبی را ترسیم می‌کند که بازیگران و شخصیت‌های آن باوجود ماهیت متفاوت و هویت مستقل، میل به همگرایی و همسانی با کل دارند و در مسیر اهداف آن حرکت می‌کنند. این همنوایی باعث می‌شود که اجزای این نظام خود را با هرگونه تغییرات آب و هوایی، اجتماعی و سیاسی و قوانین صادره از نظام قلعه وفق دهند و به سازگاری پویا و تکرارشونده دست یابند و از دل این بی‌نظمی‌ها، نظمی غایی و پنهان پدید آید و جهان آشوبی داستان به حیات خود ادامه دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. کار به قتل‌عامی کوچک منجر می‌شود، ولی به سطح جنگ دوم سگ نمی‌رسد، آن جنگی که آغاز واقعی آن تا لحظه شعله‌ور شدنش به دلایلی که هیچ آدم منطقی نمی‌تواند انتظارش را داشته باشد با چند حادثهٔ عجیب خواهد بود.

۲. به سرعت، روز به شکل نامفهومی کوتاه شد و با گذشت کمتر از ده سال طول روز، بیشتر از پنج ساعت نشد. ثروتمندان به داخل شهرها بازگشتند و به دلیل گسترش آشوب، کاخ‌ها و خانه‌های باشکوهشان را در حومه شهر رها کردند.

۳. ما با پدیده‌ی جدید روبه‌رو خواهیم شد، آن پدیده خالی شدن طبیعت از سادگی و نظمش است.

٤. برای کسانی‌که موضوع را درک نمی‌کردند، صحبت طولانی درباره نشانه‌های پیش از جنگ سگ، مسائلی ساده و گذرا بودند، اما این‌طور نبود، هیچ‌کس نمی‌داند که چگونه ذهن انسان صحنه‌های خشن را انباشته می‌کند و روز به روز آن‌ها را جمع می‌کند تا زمانی‌که به جرقه‌های مرگبار تبدیل شوند که قادر به شعله‌ور کردن جنگ هستند: یکی از آن‌ها به دلیل اختلاف‌نظر بر سر اولویت تردد یا کسب نمره‌ی نامطلوب در امتحان دانشگاه یا مدرسه یا جنگ به دلیل اینکه دانش‌آموزی عاشق دانش‌آموز دیگری شده بود به دیگری شلیک می‌کرد یا او را در خیابان عمومی روی زمین می‌کشید.

۵. مادر می‌دانم جایز نیست با خواهرش که شبیه‌اش است ازدواج کنم، ولی آیا دخترعمو یا دخترعمه یا دختر دایی یا دختر خاله‌ای ندارد که شبیه خودش باشد.

٦. راشد در جلسه‌اش با دکتر، شگفتی خود را پنهان نکرد و گفت: به نظرم این بزرگترین دستاورد پزشکی تاکنون بوده است: شخصی از یک دهانه وارد می‌شود و به شکل شخص دیگری از دهانه دیگری خارج می‌شود، بلکه به شکل هر کسی که می‌خواهد شبیه او باشد!

۷. به دلایلی مرموز، این ایده در ذهن راشد جرقه زد که پدیده شباهت بهترین هدیه‌ی تقدیم شده به اوست، پس از آن که سلام او را با شبهاتش به منشی‌اش غافلگیر کرد، ولی راشد نمی‌دانست که چگونه این آشوب در نظم خانه و رابطه‌ی دوباره‌اش با سلام به‌کار گیرد.

۸. فصل‌ها درهم آمیخت، به‌طوری که در یک فصل طولانی گرد آمدند، در زمانی‌که به نظر می‌رسید نجات جهان جز با پیوستن کشورهای باقی‌مانده به توافق لغو گذشته اتفاق نمی‌افتاد.

۹. ماشینی که او می‌راند با تغییرات شدید آب و هوا، روی کلاغ‌ها و پرندگانی که مرده می‌افتادند، بالا و پایین می‌رفت.

۱۰. با توجه به کمبود منابع، دانشمندان به بهره‌مندی از دستاوردهای شبیه‌سازی متوسل شدند و ایده‌ی تکثیر سلولی یا تولید مثل از طریق شبیه‌سازی را برای تامین نیازهای لازم برای ادامه زندگی اتخاذ کردند.

۱۱. تاریخ بشر آلوده به تب شباهت و تقلید بوده، نه تنها در سطح بیرونی، که منظور ما از آن جراحی پلاستیک است که به دست پزشک هندی Susrutha در قرن هشتم قبل از میلاد آغاز شد، بلکه شباهت روانی یا رفتاری را نیز در برگرفته است.

۱۲. راشد دیگر نمی‌توانست بخوابد وقتی فهمید که آن‌ها با شواهد قاطع ثابت کرده‌اند که او شبیه آن‌هاست: مدیر کل و افسر.

۱۳. پیشخدمت دست از فریاد کشیدن برنداشت: – جنایتکار، جنایتکار، او را دستگیر کنید. یکی از آن مردها از جا برخاست و از مردم خواست که برای او راهی بسازند: –دور شوید، من دکترم. به او نرسیده که مردی از یکی از راهروهای مرتفع مشرف به صحن ورودی فریاد زد: –او حقه‌باز است، من دکترم.

۱٤. مرد برخاست و برگشت و به راشد خیره شد. آن شخص راشد بود عین خودش. می‌دانستم آخر کار سراغ من می‌آیی، اسلحه‌ای را که راشد هیچ‌وقت مثل آن ندیده بود بیرون آورد و ده گلوله به آن شلیک کرد. تلوتلو خورد، به او دستور داد، اینجا نمیر.

۱۵. او به یک چیز علاقه داشت و آن این بود که تسلیم مردان قلعه نشود، حتی اگر او را بکشند.

۱٦. اولین کاری که انجام داد، پس از اطمینان یافتن از اینکه با گذشته‌اش خداحافظی کرد بدون احساس شرمندگی افرادی که نقاب‌های خود را تغییر می‌دهند. درخواست ازدواج با خواهر افسر جاه‌طلبی بود که در قلعه قدرتمندترین مرجع کشور کار می‌کرد.

۱۷. او می خواهد مانند آن‌ها باشد و قلعه و امثال آن را برپا نکردند مگر اینکه او مانند آن‌ها باشد.

۱۸. دست شبیه به سوی چهره‌اش دراز شد و ماسک هنرمندانه‌ای که پوشیده بود را درآورد، پس شخص دیگری نمایان شد.

۱۹. و ماشین بعدی که راننده آن مردی با سبیل‌های کلفت، با چشم‌های گشاد بود، جلو آمد. پلیس به گواهینامه رانندگی نگاه کرد و همین درخواست را از او کرد: –ماسکت را بگذار تا ترا بشناسم! دست مرد دراز شد و ماسکی بیرون آورد و روی صورتش گذاشت و جوانی لاغر با ویژگی‌های زنانه نمایان شد.

۲۰. او آن‌ها را شگفت‌زده کرد که روزی با خنده گفت: این چه مصیبتی بود که از سر گذرانده‌ایم، به نظر می‌رسد ما (منظور خودش است)، به دلیل زیاده‌روی در آنچه از شبیه‌ها دیده‌ایم، ناخودآگاه در بسیاری از چیزها داریم مثل آن‌ها رفتار می‌کنیم.

۲۱. دستور قاطع از همه راه‌های ارتباطی پخش شد: هرکس کار می‌کند باید سر کارش برود و دانش‌آموزان به مدرسه بروند، اجازه نمی‌دهیم هیچ جنگی هرچه هم شدید باشد چرخ زندگی را در این کشور متوقف کند.

۲۲. اتوبوس آمد و راشد فرزندانش را سوار کرد.

۲۳. همه‌ی افراد در خودروها باید ماسک خود را بپوشند تا فرآیند تأیید هویت شما تسهیل شود.

۲٤. شتر از راه رسید، سوارش آن را وسط چادرها گذاشت، دستار سیاه را از سرش برداشت و نقاب واقعی صورتش ظاهر شد! پیراهن قرمز فریاد زد، هواشناس است. جلوی دیگر سیاه‌چادرها، آشوب فراگیر شد. راشد با دستار بزرگ و جامهٔ سیاهش که تا وسط پاهایش می‌رسید، آنچه را که اتفاق می‌افتاد، زیر نظر داشت. ریش انبوه و بلندش را که اجزای چهره‌اش را پوشانده بود، رها کرد و با صدایی که آنجا را لرزاند فریاد کشید:-مادرت به عزایت بنشیند، چه چیزی ترا به اینجا برگرداند؟ پس (جنگ) آغاز شد.

منابع ومآخذ

-اکوانی، سید حمدالله و موسوی‌نژاد، سید ولی (۱۳۹۲)، «نظریه آشوب؛ مدلي براي تحليل پيچيدگی‌فضاي سياسی ايران»، **پژوهشنامه علوم سیاسی**، سال۸، شماره۲: ۱۲۵-۱۸۳.

-الوانی، سیدمهدی (۱۳۷۸)، «بازتاب جلوه‌های نظریه‌ی بی‌نظمی در مدیریت»، **فصلنامه مطالعات مدیریت**، شماره۲۱ و۲۲: ۳۸-۵۳

-_____ و دانایی‌فرد، حسن (۱۳۸۱)، **تئوری نظم در بی‌نظمی و مدیریت**، تهران: صفار.

-بن ناصر، سعاد (۲۰۱۹)، «سياسات الفوضى في الرواية الجزائرية المعاصرة «رواية فوضى الأشياء» للكاتب رشيد بوجدرة أنموذجاً»، **مجلة الآداب**، المجلد۱۹، العدد۱: ٥٦-٧٥.

-بولحية، حليمة (۲۱۰۷)، «الكاوس، نظرية الفوضى في رواية جريمة في قطار الشرق لأغاثا كريستي»، **مجلة دراسات و ابحاث**، جامعة باي مختار، عنابة، العدد۲۷: ۱-١٤.

-بیگلری، معصومه و قادری سهی، بهزاد (۱۳۹۸)، «دلالت‌های معرفت شناختی از منظر زیبایی شناسی نظریه"آشوب" در نمایشنامه آرکادیا اثر تام استاپرد»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره۲٤، شماره۱: ٥-۲۱.

-حسن، ایهاب (۱۳۸۷)، **ادبیات پسامدرن: به سوی مفهوم پسامدرنیزم**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

-خليفة، داود (۲۰۱۳)، «نظرية الفوضى... وهدم التصور الحتمي»، **مجلة الخلدونية**، الجلد٦، العدد۱: ٤٨٧-٥٠٢.

-رئیسی، محمدریاض، محمودی، محمدعلی و اویسی کهخا، عبدالعلی (۱۳۹۹)، «تأثیر «نظریه آشوب» در تقویت سویه‌های پسامدرن داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»»، **پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت**، دوره۹، شماره۳: ٦٧-٨٧.

-رويل، دافيد (۲۰۰٦)، **المصادفة والشواش**، ترجمة ظاهر شاهين و ديمة شاهين، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

-سميث، ليونارد (۲۰۲۰)، **نظرية الفوضى، مقدمة قصيرة جداً**، ترجمه محمد سعد طنطاوي، القاهرة: مؤسسة هنداوني.

- اسماعيل، عبدالخالق و اسماعيل، غسان (۲۰۱۸)، «مدخل تطبيقي إلى نظرية رفة الفراشة في الأدب العربي» **مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات**، العدد ٤٤: ۲۱۲-۲۲۰.

-العبودي، شريفة محمد (۲۰۱۱)، **نظرية الفوضى والأدب / بعد مابعد الحداثة**، الطبعة الأولى، رياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.

-غليك، جايمس (۱۹۸۷)، **نظرية الفوضى، علم اللامتوقع**، ترجمة أحمد مغزي، بيروت: دارالساقي.

-لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات**، ترجمه حسن پاینده، تهران: روزنگار.

-مختاری، سحر، سلطانی‌فرد، هادی و یاوری، احمدرضا (۱۳۸۸)، «خودسازماندهی در تالاب هورالعظیم / هورالهویزه با تأکید بر اکولوژی سیمای سرزمین»، **پژوهش‌های جغرافیای طبیعی**، شماره‌ی ۷۰: ۹۳-۱۰۶.

-نصرالله، ابراهیم (۲۰۱٦)، **حرب الکلب الثانیة**، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

-نوذری، حسینعلی (۱۳۸۰)، **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم**، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

-Cartwright, T.J.(۱۹۹۱) "Planning and Chaos Theory", Journal of the American Planning Association, ۵۷(۱), p. .٤٤-٥٦

-Fleming, John (2001), Stoppard's Theatre, University of Texas Press, Austin.

-Palacios, Soledad Alvarado (2001), Théorie du chaos et vision politique Birkbeck, University of London.

-Parker, J. A (2007), Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner, Newyork: palgrave

-Maan, R.S (1992).”Chaos theory and strategic thought”, Availbler: https:// blackboard.angelo.edu/bbcswebdav/institution/LFA/CSS/Course%20Materia l/ISSA%206301/Readings/Chaos%20Theory.pdf.

-Nadel, Ira, (2006). B. Stoppard and Film. Cambridge Companions Online. Cambridge: Cambridge UP.

دراسة رواية حرب الكلب الثانية على ضوء نظرية الفوضى

بيمان صالحي[1]
مسلم خزلي[2*]

المُلَخَّص

لقد وجد النقد الأدبي الحديث بنية أكثر انتظامًا مع تطور النظريات العلمية الجديدة. تعتبر نظرية الفوضى من أكثر النظريات العلمية استخدامًا في العلوم التجريبية والإنسانية، وخاصة الأدب، وتدرس الأحداث غير الخطية والمعقدة. نظرًا لأن قصص ما بعد الحداثة تصف عالمًا فوضويًا مليئًا بالاحتمالات، يمكن أن تكون نظرية الفوضى منهجاً نقدياً ملائماً لدراسة البنية السردية لقصص ما بعد الحداثة. تعتبر حرب الكلب الثانية لإبراهيم نصرالله رواية ما بعد الحداثة وفازت بجائزة بوكر العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٨ وموضوعها قضايا دولية وعالمية وهي تتضمن مكونات نظرية الفوضى، لذا تحاول هذه الدراسة إلى البحث في البنية السردية لهذه القصة وعلاقتها بالعالم الخارجي وفق النظرية العلمية للفوضى وفي شكل دراسات متعددة التخصصات. تظهر نتائج البحث أنّ رواية حرب الكلب الثانية هي صورة واضحة لنظام فوضوي تتصف أحداثه بطريقة غير خطية وغير متوقعة، تكون عناصره حساسة لظروفها الأولية وتأخذ تأثير أجنحة الفراشة وتتكيف مع الكل بممتلكات طبيعية. من خلال خلق شخصيات معقدة وأحداث غير عادية وغريبة وتكسيرات متعددة وقفزات زمنية وغموض ونهايات متعددة، يخلق نصرالله عالماً مجزأً له نظام خفي على الرغم من العناصر غير المتجانسة وغير المنتظمة.

الكلمات الدليلية: نظرية الفوضى، رواية ما بعد الحداثة، إبراهيم نصر الله، رواية حرب الكلب الثانية.

١- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية بجامعة إيلام

٢- مدرس في اللغة العربية بجامعة إيلام

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Al-Soud Yaliq Bek by Ahlam Mostaghanami, a Story Written by a Woman

Behnam Farsi[1], Associate professor of Arabic language & literature, Yazd University
Fatemeh Ghaderi, Associate professor of Arabic language & literature, Yazd University
Zeinab Tavakoli, M.A of Arabic language & literature, Yazd University

Received: 06-11-2022 Accepted: 15-05-2023

Introduction: New In different periods of history, women always believed that they were in second position in terms of gender and were not considered as a main character. Moreover, the believes was true to some extent due to the behavior of men in front of them and caused women to become pessimistic towards the patriarchal society and its ideas. Considerably, in the 20th century, women entered into the economic and political areas to achieve the rights that they thought had been denied to them throughout history. In addition, women's literature and writing were among the topics raised by some experts of the school of feminism. After that, the goal of experts in defining women's writing was that women have their own writing style like men and show their inherent differences from men well in their texts. In fact, feminism can be defined as the study of gender in language, determined the phonetic, lexical and syntactic differences, identified what issues are related to women's language.

In the field of Arabic literature, the entered of the term women's literature can be related to the Renaissance era, in which intellectuals realized the importance of the role of women in the awakening of the society and participating in social, cultural and literary fields. Moreover, new words such as women's education and women's association entered the language and culture of that society. (Momtahan & others, 2011: 137) believed that women's literature in Algeria can be considered a late phenomenon and belongs to the last century. In addition, compared to the seventies more women published their works in the eighties. Considerably, Yasmin Saleh, Fazileh Farouq, Enam Bayoud, Sara Haider, Abir Shahrazad, and Ahlam Mostaghanami are among Algerian women writers, among whom Fazileh Farouq, Yasmin Saleh, and Ahlam Mostaghnami are more involved in their activities than others. The novel Al-Asud Yaliq Bek, written by Ahlam Mostaghnami, is one of the works in which the female language and its related components can be clearly observed. This research aims to provide a brief explanation of the phenomenon of women's writing and examines women's writing in the novel Al-Aswad Yaliq Bek written by Ahlam Mostaghanami.

In addition, it answers the following questions:

1. What were the factors influencing the emergence of women's literature in Algeria?

[1]- corresponding Author: farsibehnam919@yahoo.com

2. How are the female writing components of Al-Soud Yaliq Bek's novel manifested?
3. What are the most obvious characteristics of women's writing in Al-Soud Yaliq Beyk's novel and what could be the reason for it?

Methodology: This research, in a descriptive-analytical way, has tried to define the components of this literary style after explaining the relationship between feminism and women's writing in Arab countries, especially Algeria. And moreover, this research tries to define the author's purpose of using this writing style by presenting evidence and statistics of each of the female linguistic components.

Results and Discussion: The author of Al-Aswad story, Yaliq Bek, tried to show her intellectual space to the audience by using skepticism, expressing memories and feelings, detailing, using different colors and feminine terms. For example, considered to the component of expressing memories and feelings, the author has made a lot of use of the components related to the expression of feelings. Moreover, there are 63 cases for Hala and 27 cases for Tala, which shows that the main character of the story, Hala, is dominated by emotions. For Hala, she has used the fear and worry component more, which may be considered a reflection of the existence of Algerian women; women who spend their whole lives in fear. On the other hand, for Tala, the characteristics of love and infatuation is more, which is due to the infatuation and love that he felt for Hala in his being. This could go back to the psychological security that men have and could easily love and care for each other, but women must always be in fear and worry.

Conclusion: The following results can be obtained from the conducted research:

1. The presence of educated women writers and the publication of their works, even in a limited form, broke the taboo of silence imposed on them. Moreover, other Algerian women writers started writing stories to claim their rights and created the emergence of women's literature in Algeria.
2. In the novel Al-Asoud by Yaliq Bek, features such as the expression of memories and feelings, the use of ambiguous shots, detailing, different colors and feminine terms are used for the main character of male and female and the narrator.

The most obvious characteristics of female writing in the novel of Al-Asoud Yaliq Bek is the author's use of uncertainly terms, which has a frequency of about 143 and shows uncertainty of the author and the characters of the story, especially the main female character, Hale. Moreover, this issue can refer to the caution of women in their speech and lack of self-confidence of women in expressing their words. Considerably, speaking for women is always limited to certain conditions, and they want to go beyond that limit, they must observe the aspects of caution. The author uses the element of expressing emotions, especially fear and worry, which is repeated 60 times. This issue can point to the psychological characteristics of women and the lack of psychological security. In such society's women are considered the second sex, and they should always use anxiety and stress to prove their existence.

Keywords: Women's Literature, Women's Writing, Ahlam Mostaghnami, Alsoud Yaliq Bek.

References

Adalati Nasab, Bayat, A&M. (2014). Analyzing the cognitive style of Ahlam Mostaghnami's Fictional Works Based on the Novel "Zhakre Al-Jasat", *Arabic Literature Review*, Vol5, No2,181-221. (In Persian)

Ahmadi.F, Abdul Hossein.F. (2019). An Analysis of Female Trends and Approaches in Persian and Arabic Literature, *Contemporary Persian Literature, Humanities and Cultural Studies Research Institute*, Year3, number1,1-29. (In Persian)

Al-Ali, Yusuf Abdul Rahman, F. (2013). Al-Nasr, Al-Month& Al-Sardeh's Texts, A study on the Analysis of Khattab Al-Marat in Al-Rawayyat Al-Arabia. (In Arabic)

Alavi, F, & Rizvan Talab, Z. (2012). War According to the Narrative of Women: Examining the Narrative of the Algerian War in the Works of Asia Jabbar, *Women in Culture & Art*, Vol5, No3,415-431. DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2013.36487 (In Persian)

Ansari.N, Sayadani., A & Asadi.S. (2013). Analysis of the Semantic Dimensions of Colors in Masnavi Manavi. *Language Studies and Lyrical Literature*, No.3,21-40. (In Persian)

Amouri.N, Mansouri Moghadam, N &R. (2014). An Exploration of Najib Mahfouz's Novel Badayeh& Akash Based on Feminist Criticism, *Women's Research Journal*, Year6, No1, 131-151. (In Persian)

Attarzadeh, M. (2008). Feminism & its Effectiveness in Defending the rights of Muslim Women in the Middle East in the Field of Employment, *Shia Women's Quarterly*, Year3, No9,7-45. (In Persian)

Barani.U. (2015). *A Comparative Study of the Novels of Nawal Al-Saadawi & Shahrenoush Parsipour Based on Feminist Criticism (Case study: Tabie's Memoirs and the Long Winter Dog).* Supervisor: Habibi.A, Zabul University: Faculty of Literature & Human Sciences. (In Persian)

Barzegar.N.(2017). *Investigation of Fictional Elements in the Novel Aaber Sarir by Ahlam Mostaghanami*, Supervisor: Abdulahed Ghaibi, Shahid Madani University of Azerbaijan: Faculty of Literature & Humanities. (In Persian)

Blaavi.R, Nejati.H, & Khazri.A, *Feminist Criticism of the Novels Bazat al-Riyad by Raja Al-Sanae & Habitat Kanim by Zoya Pirzad.* Research of Contemporary Literture of Jahan, 20th period, No1,192-215. DOI: 10.22059/JOR.2019.264609.1739. (In Persian)

Gilani, N. (2011). *Investigating Women's Social Relations from the Perspective of the Quran & Feminism*, Supervisor: Ali Ghazanfari, University of Quranic Sciences: Tehran University of Quranic Sciences & Arts. (In Persian)

Mahdavi Ara, Talebzadeh, M&A. (2019). The Meaning of Colors on Bashar bin Bard's Poetry, *Arabic Language & Literature*, Vol4, No6, 65-85. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16283. (In Persian)

Matlin, Margaret, W. (2012). *Psychology of Women*, Translated by Shahnaz Mohammadi, Tehran: Rawan Publishing House. (In Persian)

Modarasi, Y. (2008). *A Treatise on the Sociology of Language*, Tehran: Research Institute of Humanities & Cultural Studies. (In Persian)

Mohammadi Asl, A. (2013). *Gender & Sociolinguistics*, Tehran: Gol Azin. (In Persian)

Momtahan.M, Waqifzadeh, SH. & Khanjani, H. (2011). Al- Nasa Shaerat fi Al-Araby, Derasat Al-Adab Al-Mawdakh, Year5, NO20, 49-66. (In Arabic)

Mostaghanemi, A. (2012). *Al-Soud Yaliq Bek*, Lobnan, Nofl. (In Arabic)

Najafi Arab, Melahat & Yeda Allah Bahmani Mutlaq. (2013). The Use of Words in the Time of Prince Ehtijab from the Perspective of Language & Gender, *Persian Language & Literature Analysis & Criticism Quarterly*, No20, 121-142. (In Persian)

Nik Manesh, Borjikhani, M&M. (2012). Manifestation of Women's Writing in Da Book, *bi-Quarterly Journal of Language Studies of Al-Zahra University*, Year4, No8, 230-253. DOI: 10.22051/JLR.2013.1019 (In Persian)

Rajab Bloukat.K. (2015). *Feminist Writing in Freshte Sari's Novels*, Supervisor: Abdallah Hassanzadeh Mirali, Semnan University: Faculty of Humanities. (In Persian)

Sajdi, A. (2018). Analyzing the Style of Lina Kilani's Stories Based on the Components of Women's Writing, Supervisor: Reza Mohammadi, Valiasr University, Rafsanjan: Faculty of Literature & Humanities. (In Persian)

Sayadinejad.R.(2015). Investigating the Social & Cultural Status of the Arab Woman of Yesterday in the Formal Structures & Layers of the Arabic Language, *Arabic literature*, Year8, No1,221-241. DOI: https://doi.org/10.22059/jalit.2016.60172 (In Persian)

Shamisa, S.(2019). *Literary Schools*, Tehran: Nashr Ghatre. (In Persian)

Shamli Mostamand, V. (2016). *Female Writing Style in Hajar al-Dahhak Novel by Hoda Barakat*, Supervisor: Alireza Sheikhi, Imam Khomeini International University: Faculty of Literature & Humanities. (In Persian)

Razavi, F. & Salehnia, M. (2014). The style of Female Language in Taj Al-Sultante's memoirs, *Research Literature*, No31, 65-90. (In Persian)

Tang, Ramzari. (2008). *Criticism and Commentary: A Comprehensive Approach to Feminist Theories*, Translated by Manijeh Najm Iraqi, Tehran: Fay Publishing. (In Persian)

Zare Bormi.M. (2017). Manifestations of Femininity & Masculinity in Women's & men's Writing, *Contemporary Persian Literature*, Year8, No2, 39-56. DOI: 10.30465/COPL.2018.3574. (In Persian).

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

«الأسود يليق بك» اثر أحلام مستغانمي، روايتی به قلم یک زن

بهنام فارسی ، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
فاطمه قادری، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
زینب توکلی، کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵

چکیده

زنانه‌نویسی یکی از شاخه‌ها و گرایش‌های مرتبط با مکتب فمینیسم است که بر اساس خلقیات روحی و روانی زنان و ویژگی‌های اجتماعی آنان شکل گرفته؛ در واقع رسالت اصلی این گرایش «بررسی جنسیت در زبان» است که تفاوت‌های رفتاری زنان و مردان در استفاده از ظرفیت های زبانی را مورد بررسی قرار می‌دهد. رمان «الأسود يليق بك» نوشته‌ی «احلام مستغانمي»، رمانی به قلم یک زن است که از خلال آن می‌توان ضمن مشاهده‌ی مؤلفه‌های زنانه، ردّپایی از مسائل مرتبط با الجزایر و موضوعات مرتبط با استعمار را نیز دریافت. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی، ضمن بررسی عوامل پیدایش ادبیات زنانه در الجزایر، با استفاده از ویژگی‌های ادبیات زنانه، زنانه‌نویسی و میزان بهره‌گیری نویسنده از عناصر آن، به این سؤال پاسخ داده است که از میان مؤلفه‌های این ادبیات، وی از کدام مؤلفه بیشتر استفاده کرده و علت آن چیست. نتیجه‌ی پژوهش حاکی از آن است که حضور زنان تحصیل‌کرده و انتشار آثار آنان، هرچند به صورت محدود، به شکستن تابوی سکوت زنان کمک‌کرده و منجرشده تا آنان بیشتر به نوشتن و بیان مشکلاتشان در اجتماع مردسالار الجزایر مبادرت ورزند. در این رمان، مؤلفه‌های «بیان خاطرات و احساسات، استفاده از تردیدنماها، جزئی‌نگری و استفاده از رنگ‌ها، به‌کار گیری اصطلاحات زنانه» قابل مشاهده است و از این میان، استفاده‌ی نویسنده از دو مؤلفه‌ی «بیان احساسات (ترس و نگرانی) و تردیدنما» بیشتر به‌چشم می‌خورد که مورد اول می‌تواند گویای به خطر افتادن امنیت روانی زنان در جامعه‌ی الجزائر باشد و مورد دوم از محدودیت‌های خاص زنان برای اظهارنظر آزادانه حکایت کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات زنانه، زنانه نویسی، أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك.

[۱]- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: farsibehnam919@yahoo.com

مقدمه

در ادوار مختلف تاریخ بشری زنان همواره اینگونه می‌اندیشیدند که در مرتبه‌ی دوم (دیگری) قرار دارند؛ البته تا حدودی نیز این تصور آنان صحیح بود؛ مردان نیز در بسیاری از موارد به این اندیشه‌ی زنان دامن می‌زدند و با تفاوت‌هایی که میان دو جنس مرد و زن قائل می‌شدند، همواره زنان را به جامعه و تفکر مردسالار بدبین می‌ساختند. تا اینکه در قرن بیستم که زنان به‌دلیل ضرورت حضور در جامعه، پای به عرصه‌ی فعالیت‌های اقتصادی و سیاسی نهادند، اندک اندک و در طی مراحل مختلف، در پی احقاق حقوقی برآمدند که به نظرشان در طول تاریخ از آنها سلب شده است. در این میان برخی از صاحب‌نظرانِ رویکرد فمینیسم، بحث ادبیات و زبان زنانه یا به‌عبارت بهتر نوشتار زنانه را مطرح کردند و بر آن عقیده بودند که همان‌طور که مردان با توجه به ویژگی‌های خود ادبیات و سبک نوشتار خود را به کار می‌برند، زنان نیز بر اساس خصوصیات منحصر به فرد خود باید نوشتار متفاوتی داشته باشند و به گونه‌ای بنگارند که تفاوت‌های زنان در مقایسه با مردان را به خوبی نشان دهد. تا آنجا که امروزه حضور و فعالیت زنان در عرصه‌ی داستان‌نویسی به موضوعی پذیرفته‌شده تبدیل گردیده و ظهور آثار داستانی نویسندگان زن نیز گویای این امر است. در واقع می‌توان گفت که در عرصه‌ی نویسندگی، حضور زنان با نوشتن آغاز شد.

می‌توان گفت موضوع زنانه‌نویسی و «در نظرگرفتن چیزی به‌عنوان زبان‌زنانه، در ذات زبان وجود ندارد و الزاماً زبان دارای تمایزات جنسی نیست؛ بلکه نوشتار و گفتار زنانه با مسأله‌ی جنسیت در زبان پیوند دارد» (رضوی و صالحی‌نیا، ١٣٩٤: ٦٨). «جنس» و «جنسیت»، دو مفهومی است که زبان‌شناسان برای «جلوگیری از ابهام» از آن استفاده می‌کنند؛ «جنس» به‌معنای «ویژگی‌های زیست‌شناختی و فیزیکی مرد و زن» و «جنسیت» به‌معنای «ویژگی‌ها و مشخصه‌های اجتماعی و فرهنگی» می‌باشد؛ از این‌رو «تمایزات جنسیتی» نیز به تفاوت در انتظارات جامعه از نقش‌های مرد و زن مرتبط است؛ (تانگ، ١٣٨٧: ١١) انتظاراتی که به‌صورت نسبی بوده و از جامعه‌ای به جامعه‌ی دیگر می‌تواند متفاوت باشد. (رضوی و صالحی‌نیا، ١٣٩٤: ٦٨) زنانه‌نویسی را می‌توان به «بررسی جنسیت در زبان» تعریف نمود که به «تحلیل تفاوت‌های رفتاری زنان و مردان می‌پردازد» و سعی دارد تا این موضوع را تبیین کند که چه موضوع و کاربردهایی مخصوص به زبان زنان است و تفاوت‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان زنان و مردان چیست؟ (همان: ٦٩) این پژوهش، ضمن بیان توضیح مختصری از پدیده‌ی زنانه‌نویسی، به بررسی نوشتار زنانه در رمان الأسود یلیق بك پرداخته و سعی دارد تا به سؤالات زیر پاسخ دهد:

١. عوامل مؤثر بر پیدایش ادبیات زنانه در الجزائر چه بوده است؟

۲. مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان "الأسود يليق بك" چگونه نمود یافته است؟
۳. بارزترین ویژگی نوشتار زنانه در رمان "الأسود يليق بك" چیست و علت آن چه می‌تواند باشد؟

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد زنانه‌نویسی، نویسنده و رمان مورد بحث پژوهش‌هایی صورت‌پذیرفته؛ از جمله :

مقاله‌ی «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم» نوشته‌ی قدرت الله طاهری (فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی، ش٤٢: ١٣٨٨) که در آن ضمن ارائه‌ی تاریخچه‌ای از فمینیسم و موج‌های سه‌گانه‌ی آن، به بررسی موج سوم، تنها با تمرکز بر نظریه‌ی زبانی آنان، ممکن یا ناممکن‌بودن تحقق راهکار آرمانی این موج که نفی زبان موجود و ایجاد زبان و نوشتار زنانه است، با اتکا به ماهیت خود زبان و تجربه‌های موجود بشری در ایجاد و دگرگونی زبان‌ها می‌پردازد.

در پایان‌نامه‌ی «سيميائية الشخصية في رواية "الأسود يليق بك" أحلام مستغانمي» نوشته‌ی زیان صباح و غربی فائزة، (٢٠١٤)، به بررسی ساختار شخصیت و تجلی آن در این رمان پرداخته‌شده است.

بهروز محمودی بختیاری و مریم دهقانی در مقاله‌ی «رابطه زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان» (زن در فرهنگ و هنر، ش٤: ١٣٩٢)، به بررسی تفاوت‌های نوشتاری زنان و مردان در رمان معاصر ایران با تکیه بر شش رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، کولی کنار آتش، بازی آخر بانو، کافه‌پیانو، سمفونی مردگان و ثریا در اغما براساس دیدگاه‌های رابین لیکاف می‌پردازند.

در پایان‌نامه‌ی «مطالعه‌ی تطبیقی رمان‌های أحلام مستغانمي و زویا پیرزاد در پرتو نظریه‌ی چندآوایی باختین» (١٣٩٣) نوشته‌ی فاطمه اکبری زاده، به تحقیق درباره‌ی "مکالمه‌گری زنانه" در دو رمان زنانه عربی (ذاكرة الجسد اثر احلام مستغانمي) و فارسی (چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد) و جمع میان نظریه‌ی چندآوایی باختین و نقد فمنیستی در حوزه‌ی مطالعات تطبیقی و چندزبانی می‌پردازد و سبک رمان زنانه را در چارچوب ساختار درونی متن واکاوی نموده و عناصر کارناوال را نیز در رمان به‌عنوان نمونه‌ی دیگر رمان چند آوا استخراج و بررسی می‌کند.

در مقاله‌ی «الحكاية المركزية و الحكايات الفرعية في رواية الأسود يليق بك أحلام مستغانمي» نوشته قرطی خلیفة (اللّغة والأدب، العدد ٢٣: ١٤٣٦ ق)، نویسنده به بررسی متن از لحاظ شکل و ساختار و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن می‌پردازد.

بئاتریس سلما در کتاب «از ادبیات زنانه تا زن نوشت (تفاوت و نهاد)» (۱۳۹٤) ترجمه‌ی سمیرا رشیدپور، نوشتارزنانه و ویژگی‌های آن و تفاوت‌های حقوقی زنان و تفکیک جنسیتی را تحلیل و بررسی می‌کند.

سودابه مهرآقا و ندا دهقان حسین‌آبادی در مقاله‌ی خود با عنوان «نگاهی مقایسه‌ای بر روایت زنانه در آثار داستانی مردانه» (گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی: ۱۳۹٤)، پس از بررسی مختصر ویژگی‌های روایت زنانه، به تحلیل ویژگی روایات زنانه در آثار مردانه و تحلیل ویژگی روایت زنانه در آثار نویسندگان مرد در پنج رمان منتخب از آثار ادبیات پایداری پرداخته‌اند.

در مقاله‌ی «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات» که توسط روح انگیز کراچی نگاشته‌شده و در نشریه زن در فرهنگ و هنر (ش۲: ۱۳۹٤) به چاپ رسیده است، به بررسی تأثیر جنسیت بر ادبیات از طریق تحلیل رویکردهای مختلف زیست‌شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، زبان‌شناختی و ادبیات می‌پردازد تا تفاوت ادبیات زنانه و مردانه را از جنبه‌های مختلف نشان دهد.

یحیی طالبیان و همکاران در مقاله‌ی «بررسی زبان نوشتاری زنان بر اساس نظریه‌ی گفتمان جنسیتی» (فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، ش۳: ۱۳۹۵)، به مقایسه‌ی شیوه‌ی نوشتاری زنان در برابر شیوه‌ی نوشتار مردان می‌پردازند و آراء صاحب‌نظران در حیطه‌ی زبان‌شناسی و گفتمان را مبنای نظری پژوهش خود قرار داده اند.

مونس شاملی مستمند در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «سبک نوشتار زنانه در رمان حجر الضحك هدی برکات» (۱۳۹٦)، مؤلفه‌های نوشتار زنانه را در رمان "حجرالضحك" اثر هدی برکات بر پایه‌ی دیدگاه برخی از زبان‌شناسان از جمله "لیکاف" مورد بررسی قرار داده است.

در مقاله‌ی «نشانه‌های سبک زنانه در ادبیات داستانی معاصر» نوشته‌ی خوشقدم یونسی و همکاران که در شماره ۳ مجله‌ی ادبیات پارسی معاصر (۱۳۹٦) به‌چاپ رسیده است، پژوهشگران برای کشف نشانه‌های سبک زنانه در نویسندگی، هشت رمان شامل چهار رمان زن نوشت و چهار رمان مردنوشت را در لایه‌ی زبانی بر پایه‌ی دیدگاه‌های برخی پژوهشگران، از جمله دیدگاه سارا میلز در کتاب سبک‌شناسی فمنیستی و نظریات پژوهشگران زبانشناسی اجتماعی، مورد مطالعه قرار داده‌اند.

مرتضی زارع برمی در مقاله‌ی «نمودهای زنانگی و مردانگی در زنانه‌نویسی و مردانه‌نویسی» (ادبیات پارسی معاصر، ش۲: ۱۳۹۷)، به بررسی معیارهای زبانی و محتوایی زنانه‌نویسی و تفاوت‌های نوشتار زنانه در قیاس با مردانه‌نویسی و نوشتار مردانه براساس نمودهای زنانگی و مردانگی، پرداخته است.

کلثوم شمس الدین در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «العناصر القصصية في رواية "الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي""دراسة وتحليل"» (۱۳۹۷)، مهم‌ترین عناصر ساختار داستانی و مؤلفه‌های داستانی تشکیل‌دهنده‌ی آن را بر پایه‌ی گفتمان مورد بررسی قرار داده است.

در پایان‌نامه‌ی «بررسی تطبیقی شخصیت و شخصیت‌پردازی در دو رمان "چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم" از زویا پیرزاد و"الأسود يليق بك (سیاه برازنده‌ی توست)" از أحلام مستغانمي» نوشته‌ی زهرا سلیمی (۱۳۹۷)، ضمن بررسی شخصیت‌ها با رویکردهای روانشناختی و تا حدی جامعه‌شناختی، ارتباط آن‌ها با عناصر دیگر را نیز مورد مطالعه و بحث قرار داده است.

فرشته افضلی و فاطمه روانشاد در مقاله‌ی خود با عنوان «نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود يليق بک» احلام مستغانمی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز» (ادب عربی، شماره۲: ۱٤۰۱)، بر پایه نظریه سبک‌شناسی سارا میلز، چگونگی نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود يليق بک» را در لایه‌های واژگانی، نحوی و گفتمانی مورد بررسی قرار داده و ضمن بیان شواهد مثال مرتبط به این جمع بندی رسیده است که «در لایه واژگانی: کاربرد واژه‌های حوزه‌ی زنان، از بسامد اندکی برخوردار است؛ تکیه کلام زنانه، نفرین و واژه‌های عاطفی ملایم به چشم نمی‌خورد، ولی واژه‌های تابو وجود دارد؛ کاربرد رنگ‌واژه‌ها به تکرار طیف رنگ‌های مشخصی چون سیاه، سفید، قرمز و... محدود است و در این میان، بیشترین بسامد، صفت «الأسود» (سیاه/مشکی) است. در لایه نحوی: شرح رویدادها به صورت جزء به جزء آمده و از بسامد بالایی برخوردار است؛ بیشتر جمله‌ها، کوتاه و پشت سرهم و با بسامد بسیار بالا است؛ جمله‌های پرسشی به شکل حدیث به شکل فراوان کاربرد دارد؛ نشانه سجاوندی سه نقطه (...)، پربسامدترین نشانه را به خود اختصاص داده و خط تیره (نشانه معترضه) از بسامد بسیار پایینی برخوردار است. و در لایه گفتمان: سوم شخص و راوی از حدیث نفس و تک‌گویی درونی بهره برده؛ محور، کنش و دیالوگ اصلی رمان، زن است و اندیشه‌های فمینیستی دغدغه‌های نویسنده رمان است»

نتایج جستجو در پژوهش‌های انجام‌شده در ایران حاکی از آن است که در مورد زنانه‌نویسی در رمان الأسود يليق بك غیر از پژوهش که در بالا از آن سخن به میان آمد، پژوهش دیگری صورت نپذیرفته است.

فمینیسم و زنانه نویسی

فمینیسم یکی از مکاتبی است که به بیان مسائل زنان پرداخته و در پی «گسترش حقوق و نقش زن در جامعه» می‌باشد. (عطارزاده، ۱۳۸۵: ۸) و می‌توان آن را «واکنش زن غربی مدرن، در برابر فرهنگ به‌جای مانده از عصر سنت اروپایی» و «نهضتی اجتماعی که هدف از آن، احراز پایگاهی مساوی با مردان در زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی برای زنان می‌باشد» دانست. (گیلانی، ۱۳۹۱: ۱۵ به نقل از ساروخانی، ۱۳۷۰: ۲۸۱/۱) پس از این دگرگونی بود که زنان بیشتر خود را در حیطه‌ی ادبیات واردکردند و «در قالب رمان، جایگاه خود را در عرصه‌ی اجتماع به تصویرکشیدند» (بلاوی و همکاران، ١٤٠٠: ۱۹۳). در واقع می‌توان گفت که ادبیات یکی از جولانگاه‌های اساسی مکتب فمینیسم به شمار می‌رود؛ مکتب فمینیسم از اواخر دهه‌ی ١٩٦٠ میلادی رواج یافت و نویسنده‌ی زن، قهرمانِ زن و دیالوگ‌های زنانه محور اساسی بحث‌های این مکتب را تشکیل می‌دهد. هلن سیکسو، ژولیا کریستوا و اِلن شوالتر از جمله مهم‌ترین نظریه‌پردازان فمینیسم به شمار می‌روند. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۳) «نقد ادبی فمنیستی ادبیات را مولود دیدگاهی پدرسالارانه می‌داند [و از این جهت] آثار ادبی را مورد بازبینی قرار می‌دهد تا نشان دهد که چگونه کلیشه‌ها و قالب‌های جنسیتی در کارکرد آن آثار دخیل بوده‌اند. [در واقع] نقد ادبی فمنیستی آثار زنان را به عنوان زبان بدیل بررسی و غالباً آنها را دوباره کشف می‌کند؛ زیرا بررسی سرکوب اجتماعی و کوچک جلوه‌دادن ادبیات زنان، یک ضرورت است» (عموری و منصوری مقدم، ١٣٩٤: ۱۳۵).

زنانه‌نویسی یا ادبیات زنانه، یکی از شاخه‌های ادبیات فمینیسم است که برای اولین بار در اواسط قرن بیستم در فرانسه توسط «آلن سیزو» مطرح شد؛ نوشتاری که از نظر منتقدان، براساس ویژگی‌های روحی، روانی، خلقی و اجتماعی زنان شکل گرفته است. «وجود عناصر واژگانی و دستوری مذکر و مؤنث در یک زبان، نتیجه‌ی قرارداد زبانی و مولود فرهنگ و ذهنیت یک قوم [به‌عنوان یک جامعه‌ی زبانی] است. از این رو [می‌توان گفت] که زبان در ذات خود حامل تمایز و تبعیض جنسی نیست» در واقع امر نامگذاری صرفاً جهت بیان دلالت است نه برای بیان تمایز و ارزش‌گذاری که در خود تبعیض جنسی را به همراه داشته باشد. (ساجدی، ۱۳۹۸: ١٦). نوشتار زنانه را می‌توان نوشتاری دانست که «از سلطه‌ی مردان خارج‌شده و بازتابِ نابِ جان زنانه است» و «زبان کلیشه‌ای [رایج]، یکی از بسترهای اصلی و مستعد برای تبلور جنسیت در آن است» (رضوی و صالحی‌نیا، ۱۳۹۳: ٤٣). «هلن سیکسو»، کل ساختار اندیشه و فرهنگ بشری را بر اساس تقابل مرد-زن می‌داند و بر این عقیده است که نوشتار زنانه، راهی مفید برای درهم شکستن این نظام ستمگرانه و سرکوب‌گرایانه که برای هر دو طرف زن و مرد آسیب‌زننده است، می‌باشد. تعریف «نوشتار زنانه»

از دید وی، «نوشتاری است که از گفتمانی که نظام نرینه‌سالار تنظیم می‌کند، فراتر می‌رود» و تحقق آن در گرو «درهم شکستن خودکارشدگی اتوماسیون ذهن» است؛ (همان: ٤٤-٤٣)؛ بدین معنی که نوشتار زنانه با شکستن تابوها و اسلوبی که در زبان رایج‌شده و بیشتر براساس نظام مردسالار تنظیم گردیده و در ذهن متکلمان به آن زبان پایدار شده است، فرصت تحقق پیدا می‌کند. سیکسو نوشتار زنانه را «نوشتاری می‌داند که [در آن]، زن بی‌پرده از خودش سخن بگوید و [احساسات خود] در این‌باره را با زبان زنانه بازگو [کند]» (همان). آراء ویرجینیا وولف از نمونه‌های برجسته‌ی نوشتار زنانه می‌باشد؛ وی معتقد بود که زبان زنانه باید با زبان مردانه تفاوت اساسی داشته باشد. او زنان را با این استدلال که «وزن و گام آهنگ ذهن مرد آنقدر با زن متفاوت است که زن نمی‌تواند با کامیابی، مطلبی اساسی از او به‌دست آورد»،آنان را از استفاده از جملات استاندارد مردانه منع می‌کرد. (همان: ٤٤-٤٥)

زنان هم مانند مردان از طریق زبان به درکِ نمادین خود می‌رسند و از آنجایی که «زبان تحت سلطه‌ی فرهنگ مردمحور است»، زنان نیز از همان بدو امر، موقعیت فرودستِ خود را پذیرفته و به آن تن می‌دهند. «زبان جنسیت‌زده با توجه به تقابل‌های دوجنسیتی [موجود]، مردان را فاعل، فعال، قوی، مستقل، انتخاب‌کننده، هنجار، آگاه، سابق، سرحال، نورانی و دارای منش پدرانه [به‌تصویر می‌کشند]؛ اما زنان را مادر، همسر، منفعل، حامی، سوژه‌ی جنسی، انتخاب‌شونده، تابع، خانه‌دار، عاطفی، همیار، حمایت‌پذیر، طبیعی، تاریک و پست [توصیف می‌کنند]» (رجب بلوکات، ۱۳۹۵: ٤٣ و زارع برمی، ۱۳۹۷: ٤٢). در این میان، اگر زن یا زنانی قصد داشته‌باشند تا خود را از سلطه‌ی اقتدار مردانه رهایی دهند، چاره‌ای جز «درهم شکستن زبان مردانه» ندارند که به این آسانی شدنی نیست. یکی از روش‌ها و در واقع یکی از اسلحه‌های زنان در راه این مبارزه، استفاده از انواع هنرها، خصوصاً هنر رمان‌نویسی و سرودن شعر است که استقرار نوعی نظام نشانه‌شناسی که طی آن زنان به‌صورت ناخودآگاه خود را ملزم به دریافت تأییدیه از نظام مردسالار ندانند، منظور و هدف اصلی می‌باشد. از نظر آن‌ها زنان نیز همانند مردان با توجه به افکار، عواطف، ویژگی‌های روحی و شخصیتی و تأثیرات اجتماعی و محیطی خود می‌توانند دست به‌قلم برده و آثاری را خلق می‌کنند که با آثار مردان تفاوت‌هایی دارد و این تفاوت را در آثار مردان نویسنده‌ای که برای دفاع از حقوق زنان نیز آثاری را خلق کرده‌اند، می‌توان دید. اما آنان نیز باز هم نوشتاری با افکار و زبانی مردانه و متمایز از زنان آفریده‌اند که این تفاوت‌ها سبب پیدایش نوعی نوشتار زنانه شد. تفاوت در به‌کارگیری کلمات و اصطلاحات، جزئی‌گویی، اطناب در توصیف، بیان دلسوزی‌ها و علایق زنانه، آواها، بیان

احساسات و خاطرات، رعایت ادب و پرهیز از گفتار نامناسب و ناهنجار، از بارزترین ویژگی‌های نوشتار زنانه به‌شمار می‌آیند.

زنانه نویسی در کشورهای عربی

جامعه‌ی مردسالار، خصوصاً کشورهای عربی، همیشه در پی آن بود تا زن را وابسته‌ی خود نگه‌دارد و از این جهت آزادی کلام و اندیشه را از وی سلب نمود. اولین جنبش‌های رواج‌یافته در میان مردم عرب، برای برجسته‌ساختن حضور و زبان زنان، از مصر آغاز شد. «احمد فارس شدیاق» و «رفاعة الطهطاوی» دو پیشگام این نهضت به‌شمار می‌رفتند. (شاملی مستمند، ۱۳۹٦: ۲۳ و احمدی و فرزاد، ۱۳۹۲: ۷) زنان نویسنده نیز در ابتدا سعی داشتند تا با ایجاد تغییراتی اساسی و بنیادین و تبدیل زبان از حالت ملفوظ به مکتوب و استفاده از کلمات و لغات مذکر، جایگاه خود را در جامعه حفظ کنند؛ زیرا «دستورنویسان عرب، مذکر را اصل و مؤنث را فرع می‌دانستند». اما رفته رفته و با نفوذ ادبیات اروپایی، «نوال السعداوي» توانست زن و حضورش را به عرصه‌ی ادبیات آورد و لغت مؤنث را وارد ادبیات کند. (العلی، ۲۰۱۳: ۱۵، شاملی مستمند، ۱۳۹٦: ۲۲ و صیادی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۲۳٤) می‌توان ورود اصطلاح «ادبیات زنانه» را مربوط به عصر نهضت دانست که در آن عصر، روشنفکران به اهمیت نقش زن در بیداری جامعه پی بردند و امکان مشارکت در عرصه‌ها و فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی و ادبی برای این بخش از جامعه وجود داشت. در همین عصر واژگان جدیدی از جمله «تعلیم زنان» و «انجمن زنان»، وارد زبان و فرهنگ جامعه‌ی آن زمان گردید. (ممتحن و الآخرون، ۲۰۱۱: ۱۳۷)

زنانه‌نویسی در الجزایر

ادبیات زنانه در الجزایر را می‌توان «پدیده‌ای متأخر و متعلق به سده‌ی اخیر» دانست. به نسبت دهه‌ی ۷۰ میلادی، در دهه‌ی ۸۰ میلادی زنان بیشتری به چاپ آثارشان اقدام نمودند. از جمله عوامل تأخیر زنان برای حضور در عرصه‌ی ادبیات را می‌توان «تأخیر در دسترسی آنان به امکانات سوادآموزی» برشمرد. استعمار با تعطیلی مدارس سنتی و عرب‌زبان آن کشور، از حضور مردم در مدارس و سوادآموزی به‌نحوی جلوگیری کرد؛ چرا که این مراکز را «تهدیدی برای سلطه‌ی فرهنگی خود، به‌شمار می‌آورد» و نخستین نویسندگان زن الجزایری، کسانی بودند که در این مدارس امکان تحصیل پیدا کرده و «بدین ترتیب بنای ادبیات زنان در الجزایر بر پایه‌ی زبان فرانسه شکل می‌گیرد.

[تاجایی‌که] تا به امروز نیز اکثریت زنان الجزایری در نگارش آثار ادبی خود از این زبان بهره می‌برند» (علوی و رضوان‌طلب، ۱۳۹۲: ٤١٧-٤١٨).

رواج فرهنگ و سنت مردسالارانه در کشور الجزایر نیز دلیلی دیگر برای تأخیر انتشار آثار زنان به‌شمار می‌رفت؛ نگرش موجود در جامعه‌ی الجزایر، «زنان را به صامت ماندن و تسلیم‌شدن وامی‌داشت» و کمتر زنی این جرأت را پیدا می‌کرد که در این حیطه‌ی ممنوعه قدم بگذارد؛ زنان الجزایری با ورود به این عرصه، «تابوی سکوتی که [توسط مردان به آنان تحمیل‌شده بود] را شکستند. [و با خلق آثاری در خور توجه] موفق شدند صدایی که سال‌ها در حصار پندارهای سنتی و غلط جامعه مانده بود را به گوش جامعه برسانند» و این‌گونه در پی احقاق حقوق ضایع‌شده‌ی خود و دفاع از آن برآمدند. (همان) «تقابل بین سنت و مدرنیته، فرهنگ بومی اسلامی و فرهنگ فرانسوی، هواداری از مبارزات ملی و طرفداری از نظام استعماری» از جمله مضامین مشترکی هستند که در آثار نخستین زنان نویسنده‌ی الجزایر بروز و نمود پیدا کرده است. (همان: ٤١٩)

با آغاز قرن ۲۱ میلادی، «انتشار رمان توسط زنان در جهان عرب، به ویژه در الجزایر رشد فزاینده‌ای پیدا کرد. در الجزایر که از انتشار اولین رمان توسط زنان تا پایان قرن تنها هفت اثر منتشر شده بود، در دهه‌ی آغازین قرن حاضر، چندین برابر آن، یعنی حدود ٤٠ رمان توسط زنان الجزایری منتشر شده» که اغلب آن‌ها درون‌مایه‌ای وطن‌پرستانه دارند و با موضوعات مرتبط با الجزایر مانند مصیبت‌های وطن، استعمار، انقلاب، ترور ارتباط داشتند. می‌توان گفت تقریباً رمانی در الجزایر یافت نمی‌شود که نویسنده‌ای زن آن را نگاشته باشد و اثری از این مسائل در آن وجود نداشته باشد. در میان نویسندگان زن الجزایر، نام ۲۷ زن به‌چشم می‌خورد از جمله یاسمینة صالح، فضیلة فاروق، انعام بیوض، سارة حیدر، عبیر شهرزاد و أحلام مستغانمي که در این میان فضیلة فاروق، یاسمینة صالح و أحلام مستغانمي نویسندگان فعال الجزایری هستند که بیش از سایرین اقدام به نگارش و چاپ رمان‌های خود نموده‌اند و أحلام مستغانمي، تنها نویسنده‌ی زن الجزایری است که توجه منتقدان را به‌خود جلب‌نموده، آثارش بیشترین تعداد تیراژ و دفعات چاپ را دارد و به زبان‌های گوناگون ترجمه شده است. (برزگر، ۱۳۹۷: ٣٦-٣٤)

احلام مستغانمي و خلاصه‌ی داستان «الأسود يليق بك»

أحلام مستغانمي، فرزند رهبر انقلابی الجزائر، محمدالشریف المستغانمي (۱۹۹۲-۱۹۱۸)، در سال ۱۹۵۳ در قسنطیة به‌دنیا آمد. وی در سال ۱۹۷۳ میلادی، اولین مجموعه‌ی اشعار خود را با عنوان «علی مرفأ الأیام» منتشر کرد و نخستین داستان بلند خود با عنوان «ذاکرة الجسد» را در سال

١٩٩٣ برای خوانندگان ارائه نمود (عدالتی نسب و بیات، ١٣٩٤: ١٨٦) أحلام مستغانمي جوایز متعددی از قبیل، جایزه‌ی ابداع بانوان از طرف مؤسسه‌ی نور قاهرة (١٩٩٦) و جایزه‌ی ادبی نجیب محفوظ برای رمان «ذاكرة الجسد» (١٩٩٧) را دریافت نموده و همچنین به عنوان برجسته‌ترین زن عرب از سوی مرکز پژوهش‌های زنان عرب در پاریس/ دبی (٢٠٠٦) و ده زن تأثیرگذار جهان عرب معرفی شده است. (برزگر، ١٣٩٧: ٤٠-٤١)

رمان الأسود یلیق بک، داستان «هالة الوافي»، خواننده‌ی زن الجزایری و تاجری ثروتمند به‌نام «طلال الهاشم» است. طلال که اکثر سال‌های عمر خود را در برزیل گذرانده، اولین بار هاله را در یک برنامه‌ی تلویزیونی می‌بیند، بسیار شیفته‌ی وی می‌شود و سعی می‌کند تا به هر طریقی او را مجذوب خود کند. هرجا که هاله حاضر می‌شود، دسته گلی با کارتی حاوی جملاتی کوتاه و بدون اسم می‌فرستد؛ پس از رد و بدل شدن تعدادی کارت و حتی ارسال شماره‌تماس توسط طلال برای هاله و گفتگوی آن دو باهم، هاله و طلال تصمیم می‌گیرند تا با یکدیگر ملاقاتی در پاریس داشته‌باشند و ادامه‌ی داستان شرح ملاقات‌های این دو و کشمکش میان آنهاست...داستان با وجود درونمایه و داستانی عاشقانه، در پس زمینه‌ی خود مسائل مربوط به الجزایر، استعمار، انقلاب و تروریسم را نیز بیان می‌کند؛ دو شخصیت اصلی داستان که یک زن و یک مرد هستند؛ بیانگر دو قطب و دو جریان مخالف هستند؛ یکی تروریسمی که هاله در راه مبارزه با آن، به سوگ عزیزانش می‌نشیند و دیگری رضایتمندی از زندگی است که طلال علی‌رغم تظاهر به شاد بودن، اما در حقیقت اندوه مرموزی که از فرار خود از لبنان به دلیل جنگ‌های داخلی می‌باشد را در ورای این شادی پنهان می‌کند.

مؤلفه‌های زنانه‌نویسی و نمود آن در رمان الأسود یلیق بك

می‌توان مؤلفه‌های زنانه‌نویسی را فاعلیتِ زن، تنِ زنانه، استفاده از دشواژه‌ها (عبارات دشوار و ناآشنا)، سکوت تحمیلی، مردستیزی و مردستایی، عدم رضایت از دنیای پیرامون، واکنش‌های احساسی، بیان خاطرات، پیام‌های عاطفی و آمرانه، کاشانه‌دوستی، جهان‌گردی، استفاده از واژگان زنانه، جزئی‌نگری و توصیف رنگ‌ها، نقل قول مستقیم و استفاده از گزاره‌ی ما و تشدیدکننده‌ها، ساده‌نویسی و بیان جملات با استفاده از کلمات تردید نما دانست که در ادامه به شرح موضوعات قابل تطبیق در رمان مورد بحث پرداخته خواهد شد:

نمود احساسات

با وجود اینکه زنان و مردان از عواطف مشترکی برخوردار هستند اما زنان از احساساتی متفاوت با مردان برخوردارند؛ این تفاوت در خُلق و خو و احساسات و روحیه‌ی ضعیف و شکننده‌ی آنان، در نوشته‌ها و لحن‌شان نیز قابل مشاهده و درک است. (نیک‌منش و برجی‌خانی، ۱۳۹۲: ۲۳۹) «اونز» به این موضوع اشاره می‌کند که «در میان مردان عنوان گفتگوها کمتر در رابطه با احساسات است؛» اما این موضوع در رابطه با زنان بر عکس است و اشتراک عناوین گفتگوها با عواطف آنان مشخصه‌ی عمومی گفتار زنانه به‌شمار می‌آید. (شاملی مستمند، ۱۳۹٦: ۸۲) قدرت نامتوازن جنسیتی میان این دو قدرت آه کشیدن و ناله و زاری را از مردان و بیان خشم و عصبانیت با استفاده از کلمات رکیک را از زنان سلب می‌کند؛ چرا که آه و ناله برای مرد در حکم ناتوانی و فحاشی برای زن به مثابه توانمندی اوست. (زارع برمی، ۱۳۹۷: ٤۷ و محمدی اصل، ۱۳۸۹: ۹۹)

احساسات، بسامد بالایی در رمان «الأسود يليق بك» دارد؛ طلال در ابتدای رمان که داستان در زمان حال می‌گذرد و پس از جدایی از «هاله»، احساس اندوه دارد؛ اندوهی که حتی او را تا پای گریستن نیز می‌برد «إنّها إحدى المَرّات القَليلة التي تَمنى فيها لَو استَطاع البُكاء» (مستغانمي، ۲۰۱۲: ۱۲)، اما از آن سرباز می‌زند، چرا که نسبت به آن‌ها تعصب داشت و معتقد بود اشک همیشه باید در وجود مرد باقی بماند «لَكن رَجُلاً باذِخ الألم لايَبكي. لِفرط غَيرته على دموعه، اعتاد الاحتِفاظ بها. وهكذا غدا كائِناً بَحريّاً، مِن مِلح ومال» (همان). او از اینکه در وین راز خود را برای «هاله» فاش کرد «ما أريده هو صَبيّ...صَبيّ يَحمل إسمي، يَرث ثَروَتي، يَحرِس شَرفي..لكِنّها أمنية مُستَحيلة. زَوجتي لاتَستطيع أن تُرزق بِطفل ثالث. وهذه قِسمتي في الحياة. لَن أطلقها و لَن ألجأ لِذرائع دينيّة لأتزوّج عليها. إنّها أمّ بناتي و أنا أحِبها..-و أنا؟ -أنتِ أمّ ابني الذي لَن يأتي...» (همان: ۲۷٦) و «هاله» ابعاد پنهان شخصیت او را دریافته‌بود احساس پشیمانی می‌کند: «ما يَندَم عَليه حَقّاً لَيس ماوَهَبها، بَل ما باح به لَها....» (همان: ١٤).

اوایل، موفقیت‌های «هاله» برای «طلال» خوشحال‌کننده بود؛ چرا که آن‌ها را جزئی از افتخارات خودش به‌شمار می‌آورد: «في البَدء، كانت نجاحاتُها تُسعِدَه. يَضعها في ميزان زهوه ووَجاهته. فما كان لِيرضى بِها لَو كانَت إمرأة فاشلة أو عادية.. » (همان: ۲۰۳) اما پس از مدتی حسادت جای این خوشحالی را گرفت و جزئیات مندرج در روزنامه‌ها درباره‌ی زندگی «هاله» ذهنش را می‌آزرد: «..ثُمّ بدأت التَفاصيل المَنقولة في الصَحافة عَن ظاهرة هالة الوافي واجتياحَها لِقلوب الناس أينما حَلّت، تُزعجه بَعض الشَيء » (همان)؛ خودش را حسود نه، بلکه نگران او

می‌دانست «لَعلّه بَدأ يَتنفّس أوكسيد كربون الغيرة، لكنّه يَرفض أن يَعتَرف لِنفسه أنّه يَغار. لايَدري إن كان يَخاف عليها مِن شُهرة سَتفسد بَراءتها أم من ضَوء سيجذب الرجال إليها... » (همان)

در بخشی دیگر از رمان، «هاله» به «طلال» درباره‌ی کنسرت‌های آینده‌اش گفت؛ اما «طلال» به او گفته بود که در جشن‌های این‌چنینی شرکت نکند؛ چرا که شأن او بالاتر از این مراسم است«لاتُغَنّي في هذه المَهرجانات. أنتِ أكبر مِن هذا الحَدث ومِن هذا الجمهور» (همان: ۲۲۸) اما «هاله» با او مخالفت کرد و مجدداً با او از تعهداتی که در قبال این کنسرت‌ها دارد سخن گفت «...تُخبِره بالتِزاماتَها تِجاه مُتَعّهد الحَفل...» (همان: ۲۲۹)؛ طلال نیز بدون حرفی، سخنان او را شنید و بدون حرفی مکالمه را تمام کرد؛ اما این قطع ارتباط دو ماه به طول انجامید «..وَعِندما انتَهَت المُكالمة ما كانَت تَدري أنّ صَمته سَيدوم شَهرين» (همان). «هاله» در این مدت ۲ بار با او تماس گرفت اما «طلال» تماس‌هایش را نادیده می‌انگاشت «لكن كُلّما ظَهَر رقمُها على شاشَتِه كان يَتَعمّد عَدم الرّد لِيتركها تائِهة في خَضم الأسئَلة» (همان) و اینگونه احساس شرم توأم با پشیمانی از کاری که نمی‌دانست چه بوده، وجود «هالة» را در بر می‌گرفت «....يُساوِرُها النَدَم على خَطأ اقتَرفته ولاتَدري ماهو» (همان)؛ از این‌کارهای «طلال» استدلال کرده بود که، «طلال» او را دوست دارد «لاتَفهَم مِن كلّ ما تقوله نَجلاء إلّا كونه يُحِبّها...ويُريدها له وَحده» (همان: ۲۳۰) و عذاب وجدانی گریبانش را گرفته بود؛ زیرا گمان می‌کرد که او را با کارهایش آزرده «تَهزمُها فكرة غيرتَه عَليها وحِرصه على الاستِحواذ بِها. تَشعُر أنّها ظَلَمته، تُوَدّ لو اعتَذَرت لَه بِرغم ما ألحَق بِها مِن أذى، وبِرغم الحَفل الذي ذَهَبت إليه باكيَة، والذي كان يُمكن أن يَكون أنجَح لو قال لَها فَقط كَلمة» (همان)

پس از نزاعی که میان «هاله» و «طلال» شکل گرفت، هاله، طلال را ترک می‌کند؛ اما «طلال» از این جدایی احساس ناراحتی می‌کند؛ ناراحتی که از احساس حسادت و تحقیرشدگی سرچشمه می‌گیرد «أكثر مِن وَسواس الغيرَة، سكنه إحساس لَم يَحدُث أن خبره في حَياته: الشُعور بالإهانة » (همان: ۳۰٤). در واقع او عاشق هالة شده بود؛ عشقی که در نظرش برای فردی با سن و سال او نیست و از او این سخنان گذشته «...لكنّه تَجاوَز سِنّ «الوَلَه» و «الوَلَع»، و «الشَغَف» و«الهُيام» و«الغَرام» و«العِشق» وكلّ المُسَمّيات التي تَعني أنّك وَقَعت في قَبضَة حُبّ قَدَريّ لافِكاك مِنه»؛ «لايَدري إن كان يُحبّها. ما يَدريه أنّها «تنَقُصه» كلّ يَوم أكثر،..» (همان: ۳۰۵). وقتی خودش را با این بهانه‌ها قانع می‌کرد، قلب و وجدانش حرف دیگری می‌زدند و اقرار می‌کردند که هنوز «هاله» را دوست دارند ««لأسابيع رَدّدت هذا الكَلام عَلى نَفسِها»، لكن، حال انتهائها من مرافعتها، كان قلبها يأخذ الكلمة عنوة، و يعترف بأنّه ما زال يحبّه، كما «يُحِبّ القِطّ خانِقه»، وكما تُحب الشَعوب جَلّاديها. حتّى في انقطاعه عَنها كان جَلّادا، في صَمته عُنف الصَمت المُخَطَط له» (همان: ۳۰۸).

پس از جدایی طلال و هاله از یکدیگر، عزالدین -کسی که با هاله در وین دیدار کوتاهی داشت- با او تماس می‌گیرد و قرار ملاقاتی را تنظیم می‌کند و در همین ملاقات، عزالدین با او برای برگزاری یک کنسرت بزرگ به نفع مهاجران عراقی در آلمان صحبت کرد؛ خبری که بهترین خبر برای هاله در این موقعیت به‌شمار می‌رفت و از شنیدن آن بسیار خوشحال شد «كان أجمَل خَبَر سَمَعته مُنذ سَنوات. إنه خَبر نَجاحَها. رَدّت بِشَهقة الفَرحة: يا الله...شُكراً لأنّك فَكرّت بي. أنت باب سَعدي» (همان: ۳۲۲) . در واقع هم خوشحال بود هم نگران؛ نگران از اینکه «طلال» درباره‌ی این کنسرت نشنود و نبیند که او بدون «طلال» هنوز به راه خود ادامه می‌دهد و این‌چنین انتقام خود را از طلال بگیرد «خَشيَت ألا يَسمَع أبداً بِهذا الحَفل وألّا يَراه. ما يَعنيها قَبل كُلّ شيء، هو أن يَراها تُغَني في حَفل عالَمي. هي لَن تُشفى ما دامَت لَم تَثأر مِنه بالنَجاح » (همان)

در جدول زیر می‌توان بسامد میزان استفاده‌ی نویسنده از عناصر مرتبط با احساسات را مشاهده نمود:

هالة				طلال			
احساس	صفحه	تعداد	درصد	احساس	صفحه	تعداد	درصد
غم و اندوه	۱۶-۲۶-۲۷-۶۷-۱۳۲-۲۵۶-۲۹۸-۳۰۳	۸	۸٫۸۸	غم و اندوه؛ ناراحتی و افسردگی	۱۲-۲۰-۲۶۸	۳	۳٫۳۳
سردرگمی	۲۲۹	۱	۱٫۱۱	پشیمانی	۱٤	۱	۱٫۱۱
ترس- نگرانی	۱۶-۱۶-۲۱-۷۵-۱۰۵-۱۱۹-۱۱۹-۱۳۰-۱۳۰-۱۳۳-۱۶۰-۱۶۰-۲۰۵-۲۵۷-۲۸۵-۳۲۲	۱۶	۱۷٫۷۷	ترس	۵۰-۱٤۵	۲	۲٫۲۲
عشق و علاقه	۳۲۳	۱	۱٫۱۱	عشق و شیفتگی	۱٤-۱۸-۱۷۵-۲٤۳-۳۰۵-۳۰۸	٦	٦٫٦٦
خجالت-عذاب وجدان	۱۲۵-۲۳۰	۲	۲٫۲۲	حسادت	۸٤-۲۰۳-۲۰۳	۳	۳٫۳۳
سرخوردگی	۲۱-۱۰۵-۲۲۹-۳۲۰	٤	٤٫٤٤	سرخوردگی- تحقیر	۷۰-۳۰٤	۲	۲٫۲۲
خوشحالی	۱۱۱-۱۳۳-۱۶۲-۱۹۰-۲۰۵-۲۵٤-۳۰۳-۳۲۲	۸	۸٫۸۸	خوشحالی	۱۳٤-۱۵۸-۲۱۳	۳	۳٫۳۳
اشتیاق و ذوق	۳۸-۵٤-۱۱۱-۱۹۰-۲۰۵-۲٤۲-۲۵۷-۳۲۲	۸	۸٫۸۸				
شک و تردید	٤۷-۱۱۸-۱۱۹	٤	٤٫٤٤	تردید و شک	۷۲-۱٤۵	۲	۲٫۲۲
عصبانیت	۱۰۵	۱	۱٫۱۱	عصبانیت	۲۸٤-۲۸۵-۳۰٤	۳	۳٫۳۳

هالة				طلال			
احساس	صفحه	تعداد	درصد	احساس	صفحه	تعداد	درصد
شوکه شدن	۱۲۳-۱۲۲-۱۵۸-۱۶۱- ۱۶۲-۲۱۲-۲۱۳-۲۶۱- ۲۸۵-۲۹۹-	۱۰	۱۱/۱۱	شگفت‌زدگی	۲۴۷-۲۹۷	۲	۲/۲۲
کنجکاوی	۳۸-۴۷-۱۱۶-۲۵۷	٤	٤/٤٤				
ناامیدی	۱۷۳-۲۵٦	۲	۲/۲۲				
غرور	۲۵۷	۱	۱/۱۱				
انتقام‌جویی	۳۲۲	۱	۱/۱۱				
مجموع		٦۳		مجموع	۲۷	۹۰	۱۰۰

می‌توان از این جدول این برداشت را داشت که نویسنده از مؤلفه‌های مرتبط با بیان احساسات بهره برداری زیادی نموده است. برای هاله ٦۳ مورد و طلال ۲۷ مورد که نشان دهنده‌ی غلبه احساسات بر شخصیت اصلی داستان یعنی هاله می‌باشد. وی برای هاله از مؤلفه‌ی ترس و نگرانی استفاده‌ی بیشتری داشته که شاید بتوان آن را بازتابی از وجود زنان الجزایری دانست؛ زنانی که سراسر عمر خود را در ترس و وحشت می‌گذارنند. اما برای طلال ویژگی عشق و شیفتگی بیشتر است که آن هم به سبب شیفتگی و عشقی است که نسبت به هاله در وجود خود احساس نموده است. این امر می‌تواند به آن امنیت روانی برگردد که مردان از آن برخوردارند و با خیال راحت می‌توانند به عشق و دلدادگی بپردازند؛ اما زنان همواره باید در ترس و نگرانی باشند.

لغت‌نامه‌ی زنانه

در بسیاری از جوامع، زنان و مردان در فعالیت‌ها به صورت مشترک حضور دارند؛ اما با این وجود، در برخی از زمینه‌ها مشاهده می‌شود که زنان فعالیت بیشتری نسبت به مردان دارند و همچنین در برخی از موقعیت‌ها این نسبت برعکس شده و مردان فعالیت بیشتری از خود نشان می‌دهند. نظریه‌ی طرحواره‌ی جنسیتیِ زن بودن با رفتارها، نقش‌ها، مشاغل و صفات خاص ارتباط دارد. از این رو در زبان زنانه، واژگانی که به حوزه‌های زنانه همچون بافندگی، خیاطی، آشپزی، لوازم خانه و خانه‌داری مرتبط هستند، نمود پیدا می‌کند که این نمود، ناشی از تجربه‌ی بیشتر زنان در حوزه‌های یادشده می‌باشد و منجر به زنانه به نظر رسیدن اصطلاحات مربوط به این موارد می‌گردد. (زارع برمی، ۱۳۹۷: ٤۸ و مدرسی، ۱۳۸۷: ۱٦۰-۱٦۱)

در این نمونه «...لكِنّها بَدَت صادِقة في ما قالته عَلى استحياء. الحَياء نوع مِن أنواع الأناقة المَفقودة... » (همان: ۳۳)، «حیا» را می‌توان کلمه‌ای زنانه دانست؛ هرچند که هم برای زنان و هم برای مردان قابل استفاده است، اما استفاده‌ی آن درمورد زنان رواج بیشتری دارد.

در این بخش از رمان «نَزَلَت مِن السَيّارة وكَأنّها راقِصَة بالة تَنتَعِل خفّين من الساتان، تَمشي عَلى رُؤوس الأحَلام التي أصبَحَت لَها أقدام» (همان: ۳۸)، کلمه‌های «راقصة، بالة، الساتان» کلماتی با کاربرد زنانه هستند؛ رقص و رقص باله، عمدتاً به زنان مرتبط است و جنس پارچه ساتن نیز از کلمات مربوط با خیاطی است که زنان بیشتر در آن فعالیت دارند.

استفاده از لغات مرتبط با آرایش نیز یکی از وجوه به‌کارگیری لغات و اصطلاحات زنانه می‌باشد؛ به‌عنوان مثال، زمانی که «طلال» با «هالة» تماس گرفت که برای دیدن او به هتل بیاید، «هاله» سراسیمه شده بود و به وضعیت اتاقش دقت می‌کرد؛ «ثُمّ أسرَعَت إلى الحَمّام تُجَدّد هَيأتها، حين تَذكَّرت أنّه قَد يَدخُل الحَمّام ويَقع نَظَرة على لَوازِم زينَتها. أصابع الحُمرَة ذات الماركات العَادية، عُلبة البودرَة التي أشرَفَت على نَهايَتِها، وما زالَت تَحتَفِظ بِها. كريمات وأقلام كُحل سَيُنفضَح بِها تَواضع جَيبها، وعادات اكتَسبَتها أيّام الحاجة...» (همان: ۱۳٦). «حمرة» در اینجا به معنای «رژ لب، سرخاب»، «عُلبة البودرَة» به معنای «پودر آرایشی»، «كريمات» به معنی «کرم» و «اقلام كحل» به معنای «خط چشم» می‌باشد که اصطلاحاتی مرتبط با آرایش زنان می‌باشند.

همچنین در این نمونه: «تأمّلته وهو يَختار القِدر المُناسِب لِكُلّ طَبخَة. سَكاكين مُختَلِفة حَسب كُلّ استِعمال، يأخُذ الوَقت اللازِم لتَطرية البَصل. يَعرف الدَقائِق الكافية لِشَيّ شَرائِح السَمَك... التَوقيت الذي يُقَوّي أو يُخَفّف في النار تَحت الطَبخَة. مَتى يَضَع الغِطاء عَلى الرُزّ وهو يَغلي...ويُخَفّف النار تَحته إلى أقلّ دَرجة. كيف يُقَلِّب الخُضر دون أن يُلحِق أذًى بِشكلها...» (همان: ۲۱۵-۲۱٦)، علاوه بر جزئی‌نگری، از کلمات و فعالیت‌های مرتبط با آشپزی استفاده شده که زنان در آن بیشتر شرکت دارند.

عنوان	مصادیق	معنی	تعداد
نکات مختص به زنان	الساتان (خیاطی)	ساتن (خیاطی)	۵
	حجاب	حجاب	
	عروس	عروس	
	حیاء	حیا و عفت	
	ضرّت	هوو	
رقص	رقص	رقص	۸
	راقصة	رقصنده	
	تانغو	رقص تانگو	
	بالية	رقص باله	
آرایش	حمرة	رُژ لب	

عنوان	مصادیق	معنی	تعداد
	علبة بودرة	پنکیک (پودر آرایشی)	۹
	کُحل	خط چشم	
	ماسکارا	ریمل	
	تطلی أظافر	مانیکور	
آشپزی	قدر	قابلمه	٤
	سکاکین	چاقو	
	الطبخة	آشپزی	
	الغطاء	دم کنی	
مجموع			٢٦

می‌توان مشاهده نمود که نویسنده از کلماتی که مختص به زنان هستند یا اینکه بیشتر در مورد آنان به‌کار می‌رود، مانند لوازم آرایشی، اسامی مرتبط با رقص، حیا، حجاب، فعالیت‌ها و اسامی مرتبط با آشپزی، استفاده نموده است که در این میان، استفاده از کلمات مرتبط با آرایش و لوازم آرایش بسامد بیشتری دارند.

جزئی‌نگری

این خصیصه، نوعی از عینیت‌گرایی و توصیف حسی امور ذهنی را به همراه دارد. زن، عمل‌گرا می‌باشد و همین ویژگی او، به زبانِ داستان‌های زنانه، ویژگی‌هایی بخشیده که با نام‌های «جزئی‌نگری، حس‌گرایی و عینیت‌گرایی» شناخته می‌شود. «مردان معمولاً در مورد مسائل عمومی خصوصاً سیاست، کار و اقتصاد، به جزئیات می‌پردازند و جزئیات برایشان مهم است» با این وجود حتی در این قبیل موارد نیز توصیف اشخاص و وسایل در نزد آنان جایگاهی ندارد و آنان به بیان جزئیات در رابطه با موضوعاتی دیگر می‌پردازند. (همان: ٤٩) علت این جزئی‌نگری زنان از نظر جواد اسحاقیان انتظار زنان نویسنده برای مدتی طولانی بود تا بتوانند شرایط مناسبی را ایجاد کنند که بدون رعایت آداب و مقررات، هرچه می‌خواهند بگویند. که این امر ممکن است به جهت کنجکاوی‌های خاص زنانه بوده باشد که به طبع زیباشناختی و بینش مینیاتوری آنان نیز مرتبط می‌شود.» (شاملی مستمند، ١٣٩٦: ٨١ و نیک‌منش و برجی خانی، ١٣٩٢: ٢٣٩)

این ویزگی در بخش‌های مختلفی از داستان قابل مشاهده است؛ به‌عنوان مثال در بخشی از متن وقتی «هاله» برای شب ولنتاین در برنامه‌ی تلویزیونی ظاهر می‌شود، نویسنده (دانای کل) پوشش او را چنین توصیف می‌کند: «إنها تَبدو أبهى. لَعَلّه ثَوبها الأسوَد الذي كانَت تَرتَديه مَع عِقد

طَويل بِصَفّين مِن اللؤلؤ، مَنَحَها إطلالة تَتَجاوَز سَقف ميزانيّتِها» (المستغانمي، ۲۰۱۲: ۳۲) توصیف پوشش هالة توسط نویسنده با جزئیات رنگ و زیورآلات او، نمودی از جزئی‌نگری نویسنده به شمار می‌آید.

نویسنده در قسمتی دیگر، رؤیای «طلال» را با جزئیات کامل تعریف می‌کند؛ زمانی که زمینی را خریده بود و قصد داشت آن را به رستورانی تبدیل کند: «ما يُعنيه الآن أكثر، هو الأرض التي اشتراها قَبل أشهُر. سَيُسافر غَداً بِصُحبَة المُهَندس لِدِراسة مَشروع تَحويلِها إلى مَطعم عائِم فاخِر. لا يمكن أن يدخل الخَليج إلا بِمشروع لَم يُسبقه إليه أحد...» (همان:۱٤٦) ایده‌ی یک رستوران رؤیایی که دقیقاً نمی‌دانست کی در ذهنش شکل‌گرفته: «لا يَدري في أيّ عُمر ولا مَتى وُلد حُلمه» (همان) و این‌گونه آن را مصوّر می‌کرد: «مَطعَم أقدامه في البَحر، وجُدرانه أكواريوم تَسبَح فيها أسماك بِلوحات لَونيّة مُبهجة.أمّا الأرضيّة فَيَتصوّرها كُثباناً رَمليّة مُنخَفضة، تَتَناثر عَليها الأصداف المُختلفة الأشكال يَرتَفع فوقها على علوّ نِصف مِتر زُجاج يَميل إلى الزُرقة يوحي لِمن يَمشي فَوقه أنّه يَمشى على البَحر. الطاوِلات سَتَكون بِتَصاميم عَصريّة مِن الزجاج الفاخِر، بألوان بَحريَّة مُتَدَرّجة. وسَتَكون قَليلة و مُتباعِدة الرَفاهية والفَخامة تَقتَضيان ذلك!» (همان)

در بخشی از رمان، زمانی که «هاله به آپارتمان «طلال» در فرانسه رفت، نویسنده تزئینات آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «...بينما راحَت تَتَأمّل الشقّة، في أناقة أثاثِها القَليل والمُنتَقي بِذَوق عَصري راقٍ. كُلّ شَيء شَفّاف مِن الزُجاج السَميک الفاخِر، الطاوِلات كَما الرُفوف تَقِف على أعمِدَة زُجاجية بِقواعِد ذَهبيّة. حَتّى الكَراسي بِلَون عاجي غَير مُثَقَلَة بِالزَخرَفات...» (همان: ۲۰٦-۲۰۷)؛ حتی موقعیت مکانی خانه را نیز این چنین می‌گوید: «...كان المَنظَر يَطِلّ على جادّة تَعبُرها بَعض السَيّارات، وعلى طرفها الآخر تَمتَدّ غابَة تَتَوَسّطها بُحَيرة» (همان: ۲۰۷)

می‌توان مشاهده نمود که نویسنده نه تنها از دیدگاه شخصیت زن داستان به جزئی نگری پرداخته، بلکه در ذهن طلال نیز این جزئی‌نگری را در قالب بیان رؤیاهای وی آورده است که نشان از غلبه‌ی زبان زنانه بر متن داستان دارد.

در جدول زیر می‌توان میزان استفاده نویسنده از عنصر جزئی نگری را مشاهده نمود:

ردیف	صفحه	شرح
۱	۲٤	تعریف ظاهر مصطفی از دیدگاه هاله
۲	۲۵	تعریف ویژگی‌های مصطفی از دیدگاه هاله
۳	۳۲	تعریف جو استودیو و چیدمان آن
٤	۳۷-۳۸	شرح هدیه‌ی «طلال» برای «هالة»

ردیف	صفحه	شرح
٥	٦٤-٦٥	خاطرات پدربزرگ «هالة» در ذهن او
٦	٧٣	جزئیات پوشش هالة
٧	٨٧-٨٩	شرح نحوه‌ی کشته‌شدن «علاء»
٨	٩٠-٩٨	زندگی «علاء»
٩	١٠٦	گفتگوی‌های میان «هالة» و اعضای ارکستر
١٠	١٠٧	توصیف وضعیت ظاهری «هالة» در ارکستر
١١	١١٢	توصیف دسته‌گل اهدایی «طلال» به «هالة»
١٢	١١٨	توصیف رستورانی که هالة و طلال در قاهره بدان جا رفتند
١٣	١٢٥	شرح فضای رستوران و فضای حاکم میان هالة و طلال
١٤	١٣٥-١٣٦	دکور اتاق محل اقامت «هالة» در هتل
١٥	١٤٦	توصیف رستوران مورد علاقه‌ی «طلال»
١٦	١٤٦-١٤٧	توصیف خانه‌ای که «طلال» آن را تهیه کرده بود
١٧	١٥٠-١٥١	بیان زمان طی شده میان ملاقات هالة و طلال و تماس طلال با او
١٨	١٦٤	جزئیات حضور «هالة» و «طلال» در رستوران و استقبال از آنان
١٩	٢٠٦-٢٠٧	شرح آپارتمان خریداری شده توسط «طلال» از دید «هالة»
٢٠	٢١٥-٢١٦	جزئیات کارهای «طلال» برای آشپزی از دید «هالة»
٢١	٢٤٨-٢٤٩	شرح رستورانی که «هالة» و «طلال» در وین رفتند و نحوه استقبال از آنها
٢٢	٢٦٨	توصیف بالکن سویئت محل اقامت «هالة» و «طلال» در وین

استفاده از رنگ‌ها

جزئی‌نگری در دید زنان نیز نسبت به رنگ‌ها متجلی می‌گردد؛ رنگ‌ها در سه سطح طبقه‌بندی می‌شوند؛ ۱-قرمز، زرد و آبی که در سطح یک قرار دارند و «رنگ‌های اصلی» نیز به آن‌ها گفته می‌شود ۲-نارنجی، سبز و بنفش که از ترکیب مساوی رنگ‌های سطح یک به دست می‌آید. ۳-ترکیب رنگ‌های سطح یک و دو: پرتقالی، ارغوانی، لاجوردی، فیروزه‌ای و سبز پسته‌ای. «احساسات زنانه و ارتباط آن با ارزش‌های بیانی به اضافه‌ی تجربه‌های وجدانی باعث می‌شود که زنان بیش از مردان به رنگ‌های سطح سه علاقه نشان دهند» از این جهت است که ترکیب رنگ‌هایی از این دست در نوشتار و زبان زنانه قابل مشاهده است. (زارع برمی، ۱۳۹۷: ٤٩) کاربرد واژگانی که به توصیف رنگ می‌پردازند، در نوشته‌های زنانه بسامد بالایی دارند و این مطلب نشان‌دهنده‌ی زیبایی و آراستگی زنان می‌باشد؛ چرا که زنان برای توصیف محیط و اشیای پیرامونی

خود، به رنگ آن توجه خاصی دارند. (بارانی، ۱۳۹۵: ۹۰) موقعیت‌های مختلفی در رمان وجود دارد که نگاهی جزء نگرانه بر آن حاکم بوده و جزئی‌گویی نویسنده و همچنین ذکر رنگ‌های گوناگون و استفاده از کلمات مختص به زنان را نشان می‌دهد؛ به‌عنوان مثال:

در بخشی از داستان نویسنده فضای استودیویی که هاله برای ضبط برنامه در آن حاضر شده است را با بیان رنگ‌ها و چیدمان فضای آنجا تعریف می‌کند: «بَدأ الجَوّ على البلاتو احتِفاليّاً: قُلوب حَمراء، وَسائِد حَمراء، ورود حَمراء، عُلَب وهَدايا بِشَرائِط حَمراء. هَل أجمَل مِن الأسود لَوناً يعقد عليه الأحَمَر قِرانه في عيد الحبّ!» (المستغانمي، ۲۰۱۲: ۳۲)

این جزئی‌نگری همراه با بیان رنگ‌ها را نیز می‌توان در توصیف هدیه‌ی «طلال» به «هاله» مشاهده نمود: زمانی که طلال برای هاله هدیه‌ای به ایستگاه پخش تلویزیونی فرستاد. نویسنده از دید هاله این دسته گل را چنین توصیف می‌کند: «لا تَضُمّ سِوى أزهار توليب في غَرابَة لون مُشعّ بأمواج ضَوئية تَتَراوَح بين البنفسجي و الأسود ومُصطَفّة بِحَيث تَبدو مُنتَصَبة كالعَساكر، عَلى القَدر نَفسه مِن التَفَتُّح الخَجول الأوّل. مُتَدرّجة في ثَلاثة صُفوف، يَلِفّ خَصرها شَريط عَريض مَن الساتان الأحمَر الفاخِر» (همان: ۳۷-۳۸)

در قسمتی دیگر، وقتی «نجلاء» درباره‌ی دلیل پوشیدن رنگِ سیاه از هاله می‌پرسد، «هاله» آن را حامی خود معرفی می‌کند «الأسوَد مَحرَمي. مُذ لَم يَبق لي المَوت محرماً، إنّني أُنسَب إليه، أشعُرُ أنّه يَحميني، ويُمَيّزني عَن غيرى مِن المُطربات، ثُم أنا بِطبعي أحبّ الأسود مُذ أيّام التَعليم...» (همان: ۱۱۵)

در جدول زیر میزان استفاده‌ی نویسنده از رنگ‌ها قابل مشاهده است:

رنگ	تعداد	درصد
مشکی	۲٤	٤٦/۱۵
سرخ	۹	۱۷/۳۰
طلایی	۹	۱۷/۳۰
سفید	۵	۹/٦۱
آبی-آبی آسمانی	۲	۳/۸٤
بنفش	۲	۳/۸٤
لاجوردی	۱	۱/۹۲
مجموع	۵۲	۱۰۰

با توجه به جدول فوق، می‌توان مشاهده نمود که رنگ مشکی از میان تمام رنگ‌های ذکرشده در رمان، بسامد بالاتری دارد. این رنگ «از نظر روانشناسی، نفی تمامی رنگ‌ها و نمایانگر

چشم‌پوشی، تسلیم نهایی و یا انحراف و به تعبیری، نفی یک انتخاب بایسته و نومیدی محض و رنگ انهدام و نیستی و پوچی و به معنای «نه» در برابر «آری» سفید است» (مهدوی‌آرا و طالب‌زاده، ١٣٩١: ٦٨). این رنگ، رنگی است که حزن، تشاؤم و ترس را القا می‌کند و در برخی از مواقع نمادی از زیبایی می‌باشد. (انصاری و همکاران، ١٣٩١: ٢٣). می‌توان از این فراوانی برداشت نمود که «هاله» – همان‌طور که در متن رمان نیز اشاره کرده– از نوعی افسردگی و عزای دائمی رنج می‌برد؛ تاجایی که نمی‌تواند این لباس سیاه را از تن به‌در کند. حتی انتخاب عنوان «الأسود يليق بك» برای این داستان، حکایت از اهمیت و نقش کلیدی این رنگ در داستان دارد. طلال نیز همین‌گونه شیفته‌ی «هاله» شد و اصرار داشت که همیشه او رنگ مشکی را بپوشد؛حتی روزی که دلتنگ و مشتاق او شد. اما در بخش انتهایی رمان وقتی «هاله» برای اجرای خیریه در آلمان به روی صحنه می‌رود برای اینکه خود را از عشق طلال رهایی بخشد و به او نشان دهد که دیگر دلبسته‌ی او نیست و رنگ مورد علاقه‌اش را نخواهد پوشید، لباسی با رنگ آبی لاجوردی می‌پوشد «أرادَت أن تَتَأثر لِكَرامَتِها لَحَظَة تَقَع عَيناه عَليها وَهي في ثَوبِها اللازوردي. لَون اختارَته أمّها ليَبعِد عَنها العَين لِفَرط بَهائِها، كَما قالت» (مستغانمي، ٢٠١٢: ٣٢٨) تا این پیام را به او برساند و از او انتقام بگیرد.

تردیدنماها

تردیدنماها را می‌توان «بازتاب قدرت و توزیع نابرابر نقش‌ها و پایگاه‌های اجتماعی میان زنان و مردان» دانست. زنان باید بتوانند از این موضوع و با اتکا به زبان، حمایت اجتماعی که تا آن زمان از آن محروم بودند را به سوی خود جلب کنند. عدم قطعیت و تردید و خودداری از قطع شدن و ادامه‌ی گفتار، از جمله کاربردهای تردیدنماها به‌شمار می‌آید. کلمات «شاید»، «می‌دانی»، «خب»، «اگر» و نظایر آنها، نمونه‌های تردیدنماها هستند. (زارع برمی، ١٣٩٧: ٥٣) از نظر «لیکاف» روند اجتماعی‌شدن زنان به‌گونه‌ای بود که این باور در آن‌ها ایجاد گردید که قاطعیت و اطمینان شایسته‌ی یک زن نیست و در دسته‌ی رفتارهای زنانه قرار نمی‌گیرد. او سه عملکرد را برای تردیدنما در نظر گرفته است: ١-نشان‌دهنده‌ی عدم اطمینان گوینده است ٢-در حالات مؤدبانه از تردیدنماها استفاده می‌شود ٣- مشخصه‌ای برای زبان زنانه است. بر اساس عقیده کارلی، محیط اجتماعی که زن در آن قرار می‌گیرد نیز در استفاده‌ی وی از این تردیدنماها مؤثر است و زنان با همجنس خود به ندرت از این کلمات استفاده می‌کنند (نجفی عرب و بهمنی مطلق، ١٣٩٣: ١٣٣ و ماتلین، ١٣٩٠: ٢١٣). در رمان «الأسود يليق بك» بسامد استفاده‌ی نویسنده از این کلمات فراوان

است که به‌عنوان نمونه می‌توان به میزان بسامد کلمه‌ی «شاید» در رمان اشاره کرد که بیشترین تعداد تکرار را به‌خود اختصاص داده است:

زمانی که «طلال» خاطرات اولین باری که هاله را در تلویزیون دیده بود به یاد می‌آورد درباره‌ی ساعت آن اطمینان کامل ندارد و با جمله «لَعلّها كانَت التاسِعة مَساءً حين رآها لأوّل مَرّة » (المستغانمي، ۲۰۱۲: ١٤) آن را توصیف می‌کند و زمانی که نقل قولی از «سانتایانا» را بیان می‌کند که می‌گوید «خَلَق الله العالَم كَي يُؤلّف بيتهوفن سمفونية التاسعة» (همان: ۱۵) معنای آن را برای خود این‌گونه بیان می‌کند «رُبّما كان يَعني أنّ الله خَلَق هذا العالَم المُبهِر، كَي لايَستَطيع أمام عَظَمته إلّا أن تَتَحوّل إلى كائنات موسيقيّة، تَسبّح بِجلاله في تَناغُم مَع الكَون » (همان). گویی او از این تعبیر و معنای خود اطمینان صد درصدی ندارد که برای بیان تحلیل خود از کلمه‌ی «ربّما=شاید» استفاده نموده است.

در بخشی از رمان، زمانی که «هاله» در استودیوی تلویزیونی برای برنامه‌ای به مناسبت روز ولنتاین حاضر شده، مجری از او می‌پرسد: «هَل تَعتَقدين أنّ وَسائِل الإتّصال التكنولوجية الحَديثة خَدَمَت الحُبّ؟» (همان: ٣٤) که هاله پاسخ خود را با «ربّما» آغاز می‌کند: «رُبَّما خَدَمَت المُحبين، لكِنّها لَم تَخدُم الحُبّ.» (همان). گویا او از بخش اول سخن خود اطمینان صددرصدی ندارد؛ چون نمی‌داند تکنولوژی بر علیه عشاق بوده یا در خدمت آنان.

زمانی که «هاله»، «طلال» را در فرودگاه پاریس نمی‌شناسد، با خود درباره‌ی آن فکر می‌کند که چرا او را نشناخته؛ زیرا زن‌هایی را می‌شناخت که شیفته‌ی ظاهر و قیافه یا سبک پوششی‌اش شده بودند و این تصور را داشت که فردی با جذابیتی ظاهری است «بِرُغم أن ثَمّة مَن تَغَزّلن بِعينيه، وأخريات بأناقَته، أو كاريزما طَلّته» (همان: ۷۱) و با خود می‌گوید که «لَعَلّها لا تُدرك بَعد ما يُغري فيه» (همان)؛ درواقع این دلیل را بهانه‌ای قرار داد تا بااو تماس بگیرد و از کنجکاوی بیرون بیاید.

در ادامه میزان بسامد تکرار هر یک از افعال تردیدنما که در رمان ذکر گردیده است به تفکیک شخصیت‌ها بیان می‌گردد:

کلمه	شخصیت	تعداد	درصد	درصد نسبت به کل
شاید	طلال	١٤	٢٣/٣٣	٩/٧٩
	هالة	٢٢	٣٦/٦٦	١٥/٣٨
	سوم شخص-دانای کل- سایر شخصیت ها	٢٤	٤٠/٠٠	١٦/٧٨
مجموع		٦٠	٤١/٩٥ (نسبت به تعداد کل)	
یعنی	طلال	٥	٣٨/٤٦	٣/٤٩
	هالة	٧	٥٣/٨٤	٤/٨٩

کلمه	شخصیت	تعداد	درصد	درصد نسبت به کل
	سوم شخص-دانای کل- سایر شخصیت ها	١	٧/٦٩	٠/٦٩
مجموع		١٣	٩/٠٩ (نسبت به تعداد کل)	
اگر	طلال	٥	١٧/٨٥	٣/٤٩
	هالة	١٢	٤٢/٨٥	٨/٣٩
	سوم شخص-دانای کل- سایر شخصیت ها	١١	٣٩/٢٨	٧/٦٩
مجموع		٢٨	١٩/٥٨ (نسبت به تعداد کل)	
احتمالاً	طلال	-	٠/٠٠	٠/٠٠
	هالة	٢	١٠٠	١/٣٩
	سوم شخص-دانای کل- سایر شخصیت ها	-	٠/٠٠	٠/٠٠
مجموع		٢	١/٣٩(نسبت به تعداد کل)	
آیا	طلال	٤	١٤/٢٨	٢/٧٩
	هالة	٢١	٧٥/٠٠	١٤/٦٨
	سوم شخص-دانای کل- سایر شخصیت ها	٣	١٠/٧١	٢/٠٩
مجموع		٢٨	١٩/٥٨(نسبت به تعداد کل)	
مجموع		١٤٣	١٠٠	١٠٠

همان‌طور که مشاهده می‌شود؛ میزان بسامد کلمه‌ی «شاید» در میان سایر کلمات بیشتر است و پس از آن دو کلمه‌ی «اگر» و «آیا» با ٢٨ تکرار مرتبه دوم میزان تکرار را دارند. سهم «هاله» از تکرار این کلمات، ٦٤ تکرار و «طلال»، ٢٨ مرتبه است که این موضوع خود نشان دهنده‌ی آن است که شخصیتِ زن داستان تردید بیشتری درباره موضوعات اتفاق افتاده در زندگی‌اش دارد و اعتماد به نفس لازم برای کسب اطمینان درباره‌ی یک موضوع و اعلام آن با اطمینان را ندارد.

نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث و مسائل مطرح شده در این پژوهش می‌توان به این جمع‌بندی رسید :

١-در رابطه با عوامل مؤثر بر پیدایش ادبیات زنانه در الجزایر می‌توان گفت که حضور زنان نویسنده و تحصیل‌کرده و انتشار آثار آنان ولو به صورت محدود، تابوی سکوت تحمیلی آنان را شکست و به‌دنبال آن زنان نویسنده‌ی دیگر الجزایری نیز برای بیان مسائل خود و احقاق حقوقشان اقدام به نگارش داستان و رمان‌های گوناگون کردند .

٢-در رمان «الأسود یلیق بك»، مؤلفه‌های نوشتار زنانه از جمله بیان خاطرات و احساسات، استفاده از تردید نماها، جزئی‌نگری و استفاده از رنگ‌ها، به‌کار گیری اصطلاحات زنانه نمود پیدا

کرده است که این مؤلفه‌ها هم در قالب بیان شخصیت مردِ داستان، «طلال»، هم در قالب بیان موقعیت و حالات شخصیت اصلی زنِ داستان «هاله» صورت گرفته و هم نویسنده به‌عنوان راوی و دانای کل از این مؤلفه‌ها بهره جسته است .

۳-بارزترین ویژگی نوشتار زنانه که در رمان «الأسود يليق بك» نمود پیدا کرده، استفاده‌ی نویسنده از «تردیدنماها» است که بسامدی حدود ۱٤۳ عددی دارد و نشان‌دهنده‌ی عدم اطمینان نویسنده و شخصیت‌های داستان، خصوصاً شخصیت اصلی زن یعنی «هاله» می‌باشد؛ این مسأله از یک سو می تواند به محتاط بودن زنان در گفتار خویش اشاره داشته باشد و از دیگر سو نشان-دهندۀ عدم اعتماد به نفس بانوان در بیان سخنان خود است. سبب این امر نیز آن است که سخن گفتن برای زنان و اظهار نظر کردن توسط آنان همواره محدود به شرایط خاصی است و چنانچه بخواهند از آن محدوده پا را فراتر نهاده، در خصوص مسائل خارج از گود نظر خود را بیان دارند، باید جوانب احتیاط را رعایت کنند. پس از آن مولفه، نویسنده از عنصر «بیان احساسات به ویژه ترس و نگرانی» بهره جسته که بسامد کاربرد آن درداستان بنابر شمارش نگارنده به ٦۰ بار می‌رسد؛ این مسأله از یک سو می تواند به ویژگی‌های روحی-روانی زنان اشاره کند و از دیگر سو شاید دلیل بر آن باشد که زنان در جامعه الجزائری از امنیت روانی کافی برخوردار نیستند و همین امر تمامی رفتارهای آنان را تحت الشعاع قرار می‌دهد زیرا زنان در چنین جوامعی جنس دوم محسوب می شود و به همین دلیل همواره باید در اضطراب و استرس به سر ببرند و بکوشند تا وجود خود را اثبات کنند.

منابع ومآخذ

احمدی، فائزه و فرزاد، عبدالحسین ، (۱۳۹۲)، «تحلیلی بر گرایش‌ها و رویکردهای زنانه در ادبیات فارسی و عربی»، **ادبیات پارسی معاصر**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال۳، شماره‌ی۱: ۲۹-۱

انصاری، نرگس، صیادانی، علی و اسدی، صدیقه، (۱۳۹۱)، «تحلیل ابعاد معناشناختی رنگ‌ها در مثنوی معنوی»، **مطالعات زبان و ادبیات غنایی**، شماره۳: ۲۱-٤۰

بارانی، ام البنین، (۱۳۹۵)، «**بررسی تطبیقی رمان‌های نوال السعداوي وشهرنوش پارسی‌پور بر مبنای نقد فمنیستی (مطالعه‌ی موردی: مذکرات طیبة و سگ زمستان بلند)**»، استاد راهنما: علی اصغر حبیبی، دانشگاه زابل: دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی

برزگر، نازی، (۱۳۹۷)، «**بررسی عناصر داستانی در رمان عابر سریر اثر احلام مستغانمي**»، استاد راهنما: عبدالأحد غیبی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

بلاوی، رسول، نجاتی، حسین و خضری، علی، «نقد فمنیستی رمان‌های «بنات الریاض» اثر رجاء الصانع و «عادت می‌کنیم» اثر زویا پیرزاد»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره‌ی ٢٦، شماره‌ی ١: ٢١٥-١٩٢. DOI: 10.22059/JOR.2019.264609.1739

تانگ، رزمری، (١٣٨٧)، **نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمنیستی**، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی

رجب بلوکات، کلثوم، (١٣٩٥)، «**زنانه نویسی در رمان‌های فرشته ساری**»، استاد راهنما: عبدالله حسن زاده میرعلی، دانشگاه سمنان: دانشکده علوم انسانی

رضوی، فاطمه و صالحی‌نیا، مریم، (١٣٩٤)، «سبکِ زبان زنانه در خاطرات تاج السلطنه»، **ادب پژوهی**، ش٣١: ٩٠-٦٥

زارع برمی، مرتضی، (١٣٩٧)، «نمودهای زنانگی و مردانگی در زنانه‌نویسی و مردانه‌نویسی»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال ٨، شماره٢: ٣٩-٥٦. DOI: 10.30465/COPL.2018.3574

ساجدی، آمنه، (١٣٩٨)، «**بررسی سبک داستان‌های «لینا کیلاني» بر اساس مؤلفه‌های زنانه‌نویسی**»، استاد راهنما: رضا محمدی، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی

شاملی مستمند، مونس، (١٣٩٦)، «**سبک نوشتار زنانه در رمان «حجر الضحک» هدی برکات**»، استاد راهنما: علیرضا شیخی دانشگاه بین المللی امام خمینی: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

شمیسا، سیروس، (١٣٩٠)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نشر قطره.

صیادی‌نژاد، روح الله، (١٣٩٥)، «بررسی جایگاه اجتماعی و فرهنگی زن دیروز عرب در ساختارها و لایه‌های صوری زبان عربی»، **ادب عربی**، سال٨، شماره١: ٢٤١-٢٢١. DOI: https://doi.org/10.22059/jalit.2016.60172

عدالتی نسب، علی و بیات، موسی، (١٣٩٤)، «تحلیل سبک‌شناختی آثار داستانی احلام مستغانمي با تکیه بر رمان (ذاکرة الجسد)»، **نقد ادب عربی**، دوره ٥، شماره ٢: ١٨١-٢٢١

عطارزاده، مجتبی (١٣٨٥)، «فمینیسم و کارآمدی آن در دفاع از حقوق زنان مسلمان خاورمیانه در زمینه‌ی اشتغال»، **فصلنامه بانوان شیعه**، سال٣، شماره ٩: ٤٥-٧.

عموری، نعیم و منصوری‌مقدم، رقیه، (١٣٩٤)، «کاوشی بر رمان بداية و نهاية نجیب محفوظ بر اساس نقد فمنیستی»، **پژوهشنامه‌ی زنان**، سال ٦، شماره‌ی ١: ١٣١-١٥١.

علوی، فریده و رضوان‌طلب، زینب، (١٣٩٢)، «جنگ به روایت زنان: بررسی روایت جنگ الجزایر در آثار آسیه جبار»، **زن در فرهنگ و هنر**، دوره ٥، شماره ٣: ٤١٥-٤٣١. DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2013.36487

العلی، فاطمة یوسف عبدالرحمن، (٢٠١٣)، **النص المؤنث و حالات الساردة، دراسة تحلیلة لخطاب المرأة في الروایة العربیة**، الکویت: آفاق للنشر

گیلانی، نرگس، (١٣٩١)، «**بررسی روابط اجتماعی زن از منظر قرآن و فمینیسم**»، استاد راهنما: علی غضنفری، دانشگاه علوم معارف قرآن کریم: دانشکده علوم و فنون قرآن تهران.

ماتلین، مارگارت دبلیو، (١٣٩٠)، **روانشناسی زنان**، ترجمه شهناز محمدی، تهران: نشر روان.

مدرسی، یحیی، (١٣٨٧)، **درآمدی برجامعه‌شناسی زبان**، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مستغانمي، أحلام، (۲۰۱۲)، **الأسود يليق بك**، لبنان: نوفل.

محمدی اصل، عباس، (۱۳۸۹)، **جنسیت و زبان‌شناسی اجتماعی**، تهران: گل آذین

ممتحن، مهدی، واقف‌زاده، شمسی و خانجاني، حسن، (۲۰۱۱)، «النساء الشاعرات في الأدب العربي»، **دراسات الأدب المعاصر**، السنة ٥، العدد ٢٠: ٤٩-٦٦

مهدوی‌آرا، مصطفی و طالب‌زاده، عباس، (۱۳۹۱)، «دلالت رنگ‌ها در شعر بشّار بن بُرد»، **زبان و ادبیات عربی**، دوره٤، شماره‌ی ٦: ٦٣-٨٥. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16283

نجفی عرب، ملاحت و بهمنی مطلق، یدالله، (۱۳۹۳)، «کاربرد واژگان در رمان شازده احتجاب از منظر زبان و جنسیت»، **فصلنامه‌ی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی**، شماره۲۰: ۱۲۱-۱٤۲.

نیک‌منش، مهدی و برجی‌خانی، منا، (۱۳۹۲)، «تجلی نوشتار زنانه در کتاب «دا»»، **دو فصلنامه‌ی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا (س)**، سال٤، شماره‌ی ۸: ۲۳۰-۲۵۳. DOI: 10.22051/JLR.2013.1019

«الأسود يليق بك» لأحلام المستغانمي، رواية كتبتها مرأة

بهنام فارسي*[1]
فاطمة قادري[2]
زينب توكلي[3]

المُلَخَّص

أحمد الكتابة النسوية هي فرع من اتجاهات المدرسة النسوية التي تتشكل على أساس المزاج النفسي للمرأة وخصائصها الاجتماعية. وفي الواقع فإنّ المهمة الأساسية لهذا الاتجاه هي "دراسة الجنس في اللغة"، والذي يبحث في الفروق السلوكية بين الرجل والمرأة في استخدام القدرات اللغوية. رواية «الأسود يليق بك»لأحلام مستعانمي هي رواية يمكن للمرء أن يراقب فيها مكوّنات الكتابة النسوية، كما يجد آثاراً لقضايا تتعلق بالجزائر وقضايا متعلقة بالاستعمار. يحاول البحث الحالي بإستخدام المنهج الوصفى-التحليلى، إلى استقصاء عوامل ظهور الأدب النسوي في الجزائر-والذي يوظّف خصائص خاصة به- لفحص سمات الكتابة النسوية في الرواية المذكورة، وشرح مدى استخدام الكاتبة لهذه العناصر وإلى الإجابة عن السؤال: ما هو المبدأ الذي استخدمته الكاتبة من بين مبادئ هذا الأدب أكثر ما يمكن فهمه منه وما سببه؟ تشير نتائج البحث إلى أن حضور النساء المثقفات ونشر أعمالهن، و لو بشكل محدود كسرت حاجز الصمت للمرأة ودفعها إلى الكتابة والتعبير عن مشاكلها في المجتمع الذكوري الجزائري. ومن المؤلفات التي استخدمتها الكاتبة في هذه الرواية، هي التعبير عن المشاعر واستخدام عدم القطعية في الآراء والتفاصيل واستخدام الألوان والمصطلحات الأنثوية. ويتبيّن لنا أنّ الكاتبة استخدمت التعبير عن المشاعر (خاصة الخوف والاضطراب) والتناقضات أو الترديد أكثر من المبادئ الأخرى. ويدلّ استخدام المبدأ الأوّل على أنّ النساء يعشن عيشة غير أمينة ولا يملكن الأمن النفسي في المجتمع الجزائري والثاني يحكي عن الظروف الصعبة والمحضورات التي تجرّبها المرأة الجزائرية في التعبير الحرّ عن رأيها.

الكلمات الدليلية: الأدب النسوي، الكتابة النسوية، أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك.

١- أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد.
٢- أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد.
٣- خريجة ماجستير في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة يزد.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Psychological criticism of Saeed Mehran's character in *Al-Las va al-Klab* according to Alfred Adler's Theory

SaberehSiavashi[1], Associate Professor of Arabic Language and Literature in university of Tehran
Masoumeh Nemati Ghazvini, Associate Professor of Arabic Language and Literature in Research Institute for Humanities and Cultural Studies
Ava Ghasemi, MA in Arabic Language and Literature in Research Institute for Humanities and Cultural Studies

Received: 25-01-2023 Accepted: 15-05-2023

Introduction: New Psychological criticism is an attempt to discover psychological issues through literary texts. It is one of the new approaches in literary criticism that covers vast fields in the literature in order to unfold writers' mentality and psychological attitudes for readers. Story characters have psychologically close relations with story theme and cause different reactions including fear, despair, joy, anger, and other emotional feelings. This type of criticism aims to discover psychological issues through literary texts and interpret the relations between story characters and writer's mental attitudes. Psychology can help a lot to recognize story images and indexes. Literature, as a branch of art, represents different aspects of human behavior; therefore, it has always been used as one of the important instruments for psychology insofar as many of the prominent contemporary psychologists have based their psychological theories on literary works. For example, Alfred Adler has presented his theory about inferiority complex under the influence of Shakespeare's works, and he has influenced writers like Stendhal and Dostoyevsky.

Methodology: Alfred Adler was a famous Austrian psychologist. Unlike Freud, who considered human actions as the result of instincts, and Jung, who considered human behavior as the result of inherited designs, Adler considered human actions and behavior to be the result of social actions. He thought that, early in life, a person cultivates a coherent set of values and strategic principles within himself, which will guide him throughout his life. Instead of emphasizing sexual instincts and biological factors, Adler emphasizes social factors. The most fundamental principle of the theory of individual psychology is the principle of inferiority. He considers the feeling of inferiority as one of the first emotions that humans struggle with from birth on. Inferiority complex is a level next to inferiority feelings, and it appears in those individuals whose inferiority feelings have left a negative influence on their character. When inferiority feeling is not followed by success it intensifies failure and discouragement and causes the formation of inferiority complex. In such a case, the person constantly seeks superiority over others to compensate for his defects, but, since he can never resolve his defects, he suffers frustration, excuse, aggression, and withdrawal. Physical deficiencies, parents' strictness, being compared to others,

[1]- Corresponding author: saberehsiavashi@ut.ac.ir

psychological weaknesses and social defects are considered as the main elements for inferiority complex formation. Adler recognizes society with an influence on individuals' character formation and considers it aside from heredity. From his point of view, inferiority complex emerges when the individual cannot compensate his common humiliations and, therefore, feels helpless. After this level, the individual looks for a way to compensate his inferiority complex. This is the mechanism by which the individual amends his inferiority feelings. Compensation is visible in every vital aspect of the individual including physical, psychological, and social aspects.

Results and discussion: Among the characters in this novel, Saeed Mehran is the most negative. In this article the psychological root of the issue is assumed to be due to his inferiority complex. The similarity of individuals' features of inferiority complex like arrogance, jealousy, hate, ambition, vengeance, behavioral conflict, and narcissism, as Saeed Mehran's psychological attitudes, can be seen during the course of the novel, which proves the assumption of this article. Through a descriptive-analytical method, this study deals with the psychological aspect of Saeed Mehran's character in Naguib Mahfouz's novel *Al-Las va Al-Klab* according to Adler's inferiority complex theory. This article aims to answer the following questions:

- According to Adler's theory, which one of the inferiority complex parameters in Saeed Mehran's character could be retrieved?
- What are the elements of inferiority complex in the character of Saeed Mehran?
-Which mechanisms Saeed Mehran has used for compensation after suffering inferiority complex?

Conclusion: Considering the parameters presented by Adler about inferiority complex, it can be concluded that the hero of the story, i.e., Saeed Mehran, has an individual suffering from inferiority complex as a result of inferiority feelings and lack of success to compensate them. The most important parameters of inferiority complex in Saeed Mehran's character include feelings of hatred, vengeance, narcissism, anger, jealousy, behavioral conflict, pessimism, social solitude, poverty and misery, losing parents in childhood, failure to enter university, defeat of beliefs, feeling of deception by his mentor and intellectual guide, prison experience, his wife's cheating and her marriage to his student, and getting rejected by his family, friends and society. Each of these factors separately causes inferiority feelings in Saeed Mehran. In order to compensate for his inferiority feeling, Saeed Mehran turns to mechanisms such as daydreaming, humiliation, and vengeance all of which finally meet total failure and defeat and result in his death.

Keywords: Psychological criticism, Inferiority complex, Alfred Adler, *Al-Las va Al-Klab*.

References

Adler, A. (2000). Knowing Human Nature. Trans. TaherehJavahersaz. Tehran: Roshd. (In Persian)

Ahmadvand, M. (1995). Knowing Human Thought. 2nd ed. Tehran: Mehraein. (In Persian)

Albahiri, A. (1987). Al-Shakhsiyeh Al-NarjesiyehDerasah fi Zou' Al-Tahlil Al-Nafshi. Cairo: Dar al-Ma'aref. (In Arabic)

Aljabori, M. (1990). Al-Shakhsiyeh fi Zou' Elm Al-Nafs. Baghdad: Dar al-Kotobva al-Vesagh. (In Arabic)
Bashiri, A. (2010). Evaluation and Comparison of Aggression Level and its Relation with Personality Features of Highschool Girls and Boys Students. MA Thesis. Imam Khomeini Research Institute, Qom. (In Persian)
Carver, C. S., &Schmeir, M. F. (1996). Personality Theories. Trans. Ahmad Rezvani. 3rd ed. Mashhad: Astan-e-Qods. (In Persian)
Eagleton, T. (1989). Literary Criticism Approaches. Trans. Mohammad Taghi Sedighani& Gholamhossein Yousefi. Tehran: Elmi. (In Persian)
Farzad, A. (2013). About Literary Criticism. Tehran: Ghatreh. (In Persian)
Fazeli, M. (2003). Consumption & Lifestyle. Qom: Sobh-e-Sadegh. (In Persian)
Ghobadi, H. &Houshangi, M. (2009). Psychological Criticism and Analysis of Zal Character from Alfred Adler's Viewpoint. Literary Criticism Quarterly, 2 (7), 91-119.Doi: (In Persian)
Karimi, Y. (2002). Social Psychology. 10th ed. Tehran: Arasbaran. (In Persian)
Mahfouz, N. (1990). Hol Al-Seghafatehva Al-Ta'lim. Cairo: Al-Dar al-Mesrieyh al-Lobnanieyh. (In Arabic)
Mahfouz, N. (1961). Al-Las va Al-Kalab. Cairo: Dar-e- Mesr le-lteba'. (In Arabic)
Mansour, M. (1979). Feeling of Inferiority. Tehran: Roshd. (In Persian)
Mansour, M. (1990). Feeling of Inferiority (with Adler's Clinical Appendixes). Tehran: Tehran University. (In Persian)
Musk, H. (1999). Adler's Personality Theory. Trans. Mohammad Azizi. Tehran: Adab. (In Persian)
Richards, A. I. (1996). Literary Criticism Principles. Trans. SaeidHamidian. Tehran: ElmiFarhangi. (In Persian)
Schultz, D. P. & Schultz, S. E. (2004). Theories of Personality. Belmont: Thomson Wadsworth.
Shafi'abadi, A. (1986). Consultation & Psychotherapy Theories. Tehran: Markaz-e-Daneshgahi. (In Persian)
Sperber, M. (2000). Psychological Analysis of Tyranny and Autocracy. Trans. Ali Sahebi. 2nd ed. Tehran: AdabvaDanesh. (In Persian)
Stuart, W. (2009). Encyclopedia of Theoretical and Practical Consultation. Trans. ShokohNavabinezhad. 2nd ed. Tehran: Elm. (In Persian)
Wellek, R. & Warren, A. (1994). Theory of Literature. Trans. Zia Movahhed&ParvizMohajer. Tehran: ElmivaFarhangi. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

نقد روان‌شناختی شخصیت "سعید مهران" در رمان «اللّص و الکلاب» براساس نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آلفرد آدلر

صابره سیاوشی ، دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
معصومه نعمتی قزوینی، دانشیار زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
آوا قاسمی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵

چکیده

نقد روان‌شناختی تلاشی برای کشف مسائل روان‌شناسی از خلال متون ادبی است. یکی از نظریه‌های روان‌شناختی که با برخی از متون ادبی قابل تطبیق می‌باشد، نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آلفرد آدلر است. از نظر آدلر عقده‌ی حقارت وقتی ایجاد می‌شود که فرد نمی‌تواند حقارت‌های معمول خود را جبران کند و از همین‌رو احساس درماندگی می‌کند. مقاله‌ی حاضر به بررسی روان‌شناختی شخصیت "سعید مهران" در رمان «اللص و الکلاب» نجیب محفوظ می‌پردازد. از جمله اهداف این پژوهش، شناسایی عوامل شکل‌گیری عقده‌ی حقارت در شخصیت قهرمان داستان یعنی ""سعید مهران"" است. بازیابی شاخصه‌های عقده حقارت در شخصیت مذکور و تبیین مکانیسم‌های جبرانی مورد استفاده‌ی وی، از دیگر اهداف این جستار به شمار می‌آید. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد روان‌شناختی انجام شده و به این نتایج دست یافته است که "سعید مهران" از دوران کودکی به دلیل از دست‌دادن والدین، فقر و انزوای اجتماعی احساس حقارت می‌کرده و پس از آن وقوع حوادث ناگواری مانند خیانت همسر و احساس شکست در باورها، سبب ایجاد انگیزه برای گرفتن انتقام از تمام افرادی می‌شود که به زعم او در زندگی‌اش اثر منفی داشته‌اند. در نهایت این احساس حقارت در وجود "سعید مهران" تبدیل به عقده‌ی حقارت می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در نتیجه‌ی آن، زندگی وی به تاریک‌ترین نقطه‌ی ممکن رسیده و به مرگ وی می‌انجامد.

کلیدواژه‌ها: نقد روان‌شناختی،عقده‌ی حقارت، آلفرد آدلر، اللص و الکلاب.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئو : saberehsiavashi@ut.ac.ir

مقدمه

نقد روان‌شناختی، از رویکردهای جدید در نقد ادبی است که حوزه‌های گسترده‌ای را در ادبیات جستجو کرده و ذهنیت و حالات روانی نویسنده را برای خواننده آشکار می‌سازد. این نوع نقد به دنبال کشف مسائل روان‌شناسی از خلال متون ادبی و تفسیر روابط میان شخصیت‌های داستان و حالات روانی نویسنده است. می‌توان گفت که روان‌شناسی می‌تواند به شناخت تصاویر و نمایه‌های داستان کمک شایانی کند.

ادبیات به‌عنوان شاخه‌ای از انواع هنر، نمودهای مختلف رفتار انسان را می‌نمایاند؛ از این‌رو همواره از آن به‌مثابه یکی از ابزارهای مهم اطلاعاتی برای روان‌کاوی استفاده‌شده است، تا جایی‌که بسیاری از روان‌شناسان برجسته‌ی معاصر، نظریه‌های روان‌شناختی خود را بر پایه‌ی آثار ادبی بنا نموده‌اند؛ برای مثال آلفرد آدلر نظریه‌ی خود را درباره‌ی عقده‌ی حقارت تحت تأثیر آثار شکسپیر و نویسندگان متأثر از وی یعنی استاندال[1] و داستایوسکی[2] ارائه نموده است. (اشپربر، ۱۳۸۵: ۳۹)

رمان‌ها از جمله مهم‌ترین حوزه‌های ادبیات در به‌تصویرکشیدن وقایع جامعه هستند و بیش از سایر انواع ادبی می‌توانند تحلیلی روانی از انسان معاصر را ارائه دهند. «فروید» یکی از بنیان‌گذاران علم روان‌شناسی به‌شمار می‌رود که شناخت او از ذهن بر پایه‌ی روش‌های تفسیری و درون‌گرایی می‌باشد. روانکاو در حقیقت یک روان‌شناس است که برای درمان بیمار خود از رویکرد روان‌کاوی استفاده می‌کند. وی، زمینه‌ی بیماری را در کودکی جستجو می‌کند و با آگاه‌سازی بیمار، سعی در بهبود وضع روحی وی دارد.

این علم بسیار قدرتمند عمل‌کرده و در میان مردم به اندازه‌ای واردشده که در ادبیات نیز رسوخ کرده و تبدیل به یکی مکتب‌های تفسیری پر جُنب و جوش قرن بیستم شده است. (فرزاد، ۱۳۹۲: ۷۸) تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های داستان، یکی از انواع رویکردهای مهم در تحلیل روانکاوانه‌ی آثار ادبی است. شخصیت‌های داستان رابطه‌ی تنگاتنگی از لحاظ روانی با درون‌مایه‌ی داستان دارند و سبب ایجاد واکنش‌های گوناگونی می‌گردند که «ترس، اندوه، شادی، خشم و دیگر حالات عاطفی» را شامل می‌شود. (ر.ک ریچاردز، ۱۳۷۵: ۸۳) مسائل و بحران‌هایی که در یک داستان شخصیت را احاطه می‌کند، او را آماده‌ی بروز انواع حالات روحی و روانی می‌نماید. ایگلتون این موارد را بحران‌های مناسبات و شخصیت انسانی و همچنین آشوب اجتماعی می‌داند. (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۲۰۸).

این مقاله به دنبال آن است که با تکیه بر نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر، شخصیت اصلی رمان اللص و الکلاب را بررسی کرده و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

- بر اساس نظریه‌ی آدلر کدام یک از پارامترهای عقده‌ی حقارت در شخصیت "سعید مهران" قابل بازیابی است؟

- عوامل شکل‌گیری عقده‌ی حقارت در شخصیت ""سعید مهران"" کدام است؟

- "سعید مهران" بعد از دچارشدن به عقده‌ی حقارت از کدام مکانیسم‌ها برای جبران استفاده کرده است؟

پیشینه‌ی تحقیق

بر اساس جستجوهای صورت گرفته تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره رمان اللص و الکلاب انجام‌شده که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد:

مقاله‌ی «اللص والکلاب (دراسة في الشكل والمضمون)» نوشته‌ی علی گنجیان و محبوبه بادرستانی (دراسات الأدب المعاصر، شماره ٤: ١٣٨٨) که صرفاً به بررسی محتوایی رمان پرداخته است.

مقاله‌ی «نقدی بر رمان اللص و الکلاب از منظر فن توصیف» نوشته‌ی وصال میمندی و فاطمه جمشیدی، (نقد ادب معاصر عربی، شماره٣: ١٣٩١)؛ که در آن رمان برگزیده بر اساس فن توصیف مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است.

نرگس معصومی و عادل آزاددل در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی عنصر زاویه دید در رمان*اللص و الکلاب* و بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم اثر نادر ابراهیمی» (دهمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی: ١٣٩٤)؛ دو رمان برگزیده را از جهت به‌کارگیری عنصر زاویه‌ی دید مورد مقایسه قرار داده‌اند.

محسن نادریان و حجت الله فسنقری در مقاله‌ی «بررسی زمان در رمان اللص والکلاب بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت» (کنگره بین المللی زبان و ادبیات: ١٣٩٥)؛ به بررسی زمان‌بندی روایت بر اساس نظریه‌ی ژنت پرداخته‌اند.

امید ایزانلو در مقاله‌ی «قهرمان مسأله‌دار در رمان اللص و الکلاب» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٤١: ١٣٩٥)؛ رمان اللص والکلاب را از بُعد جامعه‌شناختی و براساس نظریه‌ی لوکاچ و گلدمن مورد نقد قرار داده است.

در مقاله‌ی «شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ» نوشته‌ی فاطمه جمشیدی و وصال میمندی، (ادب عربی، شماره١: ١٣٩٦)، شیوه‌های گوناگون شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب مورد بررسی قرار گرفته است.

در مقاله‌ی «خوانش روایت‌شناسانه‌ی جان پک از رمان (بررسی موردی رمان اللص و الکلاب نجیب محفوظ)» از صلاح الدین عبدی و اکرم ذوالفقاری (لسان مبین، شماره۳٦: ۱۳۹۸)، خوانشی روایت‌شناسانه از رمان اللص و الکلاب بر اساس نظریه‌ی جان پک ارائه‌شده است.

مقالات مرتبط با نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آلفرد آدلر نیز به این قرار است:

حسن مجیدی و همکاران در مقاله‌ی «بررسی و تحلیل شخصیت ابن رومی بر اساس نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر» (لسان مبین، شماره ۲۰: ۱۳۹٤)، با تمرکز بر نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر، شخصیت ابن رومی را تحلیل و گونه‌شناسی نموده‌است.

رضا افخمی عقدا و محسن زمانی در مقاله‌ی «بررسی روانکاوانه‌ی شخصیت عنترة بر اساس نظره‌ی آدلر» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٤۰: ۱۳۹۵)؛ به این بحث پرداخته‌اند که طبق نظریه‌ی آدلر آنچه عنتره را به ابراز شجاعت واداشته، احساس حقارتی است که ریشه‌ی آن به ناتوانی طبیعی انسان در آغاز حیات بازمی‌گردد، نه عقده‌ی حقارتی که به وی نسبت داده‌اند.

بهنام فارسی و همکاران در مقاله‌ی «عقدۀ حقارت در رمان "ما لا تذروه الریاح" با تکیه بر نظریه‌ی آدلر» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٤٥: ۱۳۹٦) به بررسی پدیده‌ی رشد چشمگیر عقده‌ی حقارت در مردم الجزائر و تأثیر روانی استعمار فرانسه در این‌باره می‌پردازند و تنها راه برون‌رفت مردم الجزائر از این بحران را خودآگاهی و ایجاد شناخت نسبت به تاریخ، میراث ملی، فرهنگی و دینی خود می‌دانند.

احمدرضا صاعدی در مقاله‌ی «بازنمایی عقده‌ی حقارت در شخصیت قهرمان داستان"إمرأة عند نقطة الصفر"» (نقد ادب معاصر عربی، شماره ۱۳: ۱۳۹٦) به این مطلب پرداخته که شدت احساس حقارت قهرمان داستان به "رهاشدگی کودک و محرومیت او از محبت و تربیت "بازمی‌گردد و این امر او را به سمت عدم تلاش برای جبران و در نهایت خودکشی سوق داده است.

معرفی رمان «اللص والکلاب»

داستان اللص و الکلاب از نقطه‌ای آغاز می‌شود که قهرمان داستان «"سعید مهران"» از زندان آزاد می‌شود. وی که به دلیل دزدی، چهار سال را در زندان سپری کرده است، پس از آزادی به محله‌ی قدیمی‌اش باز می‌گردد و از آنجا که همسرش "نبویة" در زمان محکومیت سعید از او غیاباً طلاق گرفته است، جایی برای ماندن ندارد. بنابراین به خانه‌ی شیخ جنیدي که دوست پدرش بوده، می‌رود. در این میان "سعید مهران" متوجه می‌شود که همسرش با شاگرد او "علیش سدره" ازدواج کرده است. او تصمیم می‌گیرد به خانه‌ی آنها برود و دخترش سنا را ببیند، اما دخترش او را نمی‌شناسد و از وی دوری می‌کند. سعید پس از آزادی به دیدار "رئوف علوان" می‌رود که اکنون صاحب ثروت بسیاری

شده؛ فردی که مردم را به دزدی از ثروتمندان و کتاب‌خوانی ترغیب می‌کرد و سعید در دوران دانشجویی تحت تأثیر افکار او بوده است. همان شب سعید به قصد سرقت وارد منزل رئوف می‌شود، اما نگهبانان سر می‌رسند و او را دستگیر می‌کنند. با این وجود رئوف مانع تحویل سعید به اداره پلیس شده و او را رها می‌کند. بعد از این حادثه سعید اسلحه‌ای تهیه می‌کند و به محله‌ی همسر سابقش می‌رود که او و "علیش سدره" را به قتل برساند؛ اما آنها از آن خانه رفته‌اند و وی به اشتباه فرد دیگری را به قتل می‌رساند. مقتول بعدی علوان است که سعید نقشه‌ی قتل او را در سر می‌پروراند؛ شبی در کمین علوان می‌نشیند و به‌محض دیدن علوان او را صدا می‌کند؛ از طرف دیگری گلوله‌ای شلیک می‌شود، سعید نیز شلیک می‌کند و پس از آن، از آنجا می‌گریزد؛ با این حال علوان جان سالم به‌در می‌برد. سعید به علت ترس در خانه‌ی زنی به نام نور که از قبل او را می‌شناخته، پنهان می‌شود و نور نیز پس از مدتی به دلیل نامعلومی ناپدید می‌شود. سعید به ناچار به خانه‌ی شیخ جنیدي باز می‌گردد، مدت کوتاهی در آنجا می‌ماند و در پایان نیز در نزدیکی خانه‌ی نور توسط پلیس محاصره و کشته می‌شود.

نظریه‌ی آدلر

آلفرد آدلر، روانشناس مشهور اتریشی (۱۸۷۰) برخلاف فروید، که اعمال بشر را نتیجه‌ی غرایز می‌دانست و یونگ که رفتار انسان را ناشی از طرح‌هایی ارثی می‌پنداشت، اعمال و رفتار انسان را زاییده‌ی کنش‌های اجتماعی می‌دانست. او می‌پنداشت فرد در اوایل زندگی، مجموعه‌ی منسجمی از ارزش‌ها و اصول راهبردی را در درون خود می‌پروراند که در تمام طول زندگی راهبر او خواهند بود. (فاضلی، ۱۳۸۲: ٦٦) وی غریزه‌ی جنسی را به طور کامل رد نمی‌کند و معتقد است که میل به پیشرفت و برتری، به صورت ذاتی در انسان وجود دارد و غریزه‌ی جنسی فقط یکی از عوامل تعیین‌کننده‌ی رفتار آدمی است؛ اما عامل اصلی احساس حقارت می‌باشد. (الجبوري، ۱۹۹۰: ٤٠) آدلر به‌جای تأکید اساسی بر غرایز جنسی و عوامل زیستی بیولوژیک بر عوامل اجتماعی (به‌ویژه حقارت) تأکید می‌ورزد. اصل حقارت، بنیادی‌ترین اصل نظریه‌ی روان‌شناسی فردی است؛ وی احساس حقارت را یکی از نخستین جذبه‌هایی می‌داند که انسان از بدو تولد با آن دست و پنجه نرم می‌کند و منشأ این احساس، ناتوانی اولیه‌ی انسان و در مراحل بعد، تحقیر، تمسخر و برخوردهایی است که نخست در جمع خانواده و سپس در جمع دوستان، هم‌بازی‌ها و نظام مدرسه تجربه می‌کند. (اشپربر، ۱۳۸۵: ١٤) آدلر احساس حقارت را کاملاً طبیعی می‌داند و معتقد است که

انسان‌بودن یعنی احساس حقارت‌داشتن که به‌طور ثابت و فعال فرد را به سوی کمال و (شدن) بر می‌انگیزد. (ماسک، ۱۹۹۹: ۸۰)

نکته‌ی غیرطبیعی و نابهنجار، تبدیل‌شدن احساس حقارت به عقده‌ی حقارت است؛ بدین معنا که فرد برای از بین‌بردن نقص‌ها، ضعف‌ها و کاهش احساس حقارت خود در راستای جستجوی جبران ناتوانایی‌ها و نقص‌های خود، راه‌های غیرسالم و اکثر اوقات ضد اجتماعی را بر می‌گزینند. (ر.ک اشپربر،۱۳۸۵: ۱۳) آدلر معتقد است که «عقده‌ی حقارت اغلب به نوعی عقده‌ی برتری‌جویی جبرانی که طی آن فرد مجبور است به هر قیمتی سرآمد باشد، منتهی می‌شود» (کارور و شمایر، ۱۳۷۵: ٤٦٠).

در واقع عقده‌ی حقارت مرحله‌ای پس از احساس حقارت است. هرگاه احساس حقارت موجب موفقیت فرد نشود، شکست و دلسردی را تشدید کرده و سبب شکل‌گیری عقده‌ی حقارت می‌شود. در این حالت، فرد پیوسته درصدد برتری‌جویی بر دیگران است تا نقایص خود را جبران-کند، ولی به این دلیل که هرگز نمی‌تواند نقایص خود را رفع کند، دچار سرخوردگی، بهانه‌تراشی، پرخاشگری، انزوا، تنفر، خودشیفتگی، حسادت، بدبینی و تناقض رفتاری می‌شود. نقص‌های جسمانی، سختگیری والدین و مقایسه با دیگران، ضعف‌های روانی و نواقص اجتماعی، عوامل اصلی شکل‌گیری عقده‌ی حقارت برشمرده می‌شوند. (Schultz & Schultz, 2004:128-129)

تحلیل روان‌شناختی شخصیت "سعید مهران"

دانش روانشناسی با هدف بررسی ذهن و رفتار انسان چنان رابطه‌ی نزدیکی با ادبیات که موضوع آن انسان، اندیشه‌ها و احساس‌های او می‌باشد، دارد که «روان‌شناسی ادبی» به‌عنوان شاخه‌ای از علم روانشناسی و ادبیات شکل پیداکرده‌است. «مطالعه‌ی روان‌شناختی صاحب اثر، مطالعه‌ی فرآیند آفرینش ادبی، شناخت اصول و نشانه‌های روان‌شناسی موجود در اثر ادبی و بررسی تأثیر ادبیات بر خوانندگان یک اثر ادبی زیربنای این دانش [را شکل می‌دهد]» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۸۲)

نظریه‌ی عقده‌ی حقارت آدلر نیز در راستای همین دانش قابل بررسی است. این نظریه بر پایه‌ی بروز احساساتی چون تنفر، خودشیفتگی، حسادت، بدبینی و نیز رفتارهای خشونت‌آمیز، تناقض رفتاری و انزوای اجتماعی شکل گرفته است که در ادامه به بررسی شواهد مربوط به هریک از آنها در متن رمان پرداخته می‌شود.

احساس تنفر

تنفر احساسی نامرئی است که در لفافه خودنمایی می کند؛ برای مثال در لفافه‌ی یک رویکرد انتقادی سربسته ظاهر می‌شود. تنفر ممکن است آن‌چنان گسترش یابد که باعث‌شود فرد تمام ارتباطات خود با دیگران را از دست بدهد. گاهی اوقات آتش تنفر با یک جرقه روشن می‌شود.(آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵۸)

وجود "سعید مهران" سرشار از نفرت نسبت به "نبوية" همسر سابقش، "علیش سدره" شاگرد سعید که در غیاب وی با همسرش ازدواج‌کرده، و دوست روزنامه نگارش "رئوف علوان" است. شخصیت اصلی داستان نفرت خود را در راستای تلاش برای انتقام نشان می‌دهد. "سعید مهران" هنگامی که نمی‌تواند همسر سابقش و "علیش سدره" را به قتل برساند، به سرعت به دنبال گرفتن انتقام از علوان می‌رود؛ او با خود واگویه می‌کند:

«نجاةُ علیش سدرة لیست هزیمةً له مادام سینزلُ عقابَه برءوف علوان، إذ إنّ رؤوف هو رمزُ الخیانةِ التي ینضوي تحتها علیشٌ ونبویةٌ وجمیعُ الخونةِ في الارضِ». (محفوظ، لاتا: ١٣٦)

او در حالی‌که به شدت پارو می‌زند، خطاب به رئوف می‌گوید: «جاء وقتُ الحسابِ» (همان)

"سعید مهران" دائماً افکار منفی را در سرش می‌پروراند و احساس تنفر در وی شدت پیدا می‌کند. او لحظه‌ای از مرور خاطرات فاصله نمی‌گیرد و به همین علت است که اتفاقات ناگوار بعدی در زندگی‌اش به‌صورت زنجیره‌وار اتفاق می‌افتد. بر اساس حوادث داستان، او برای تسکین عقده‌ی حقارتِ ایجادشده در خود از هیچ‌گونه کینه‌ورزی و انتقام‌جویی پرهیز نمی‌کند.

در همین راستا هنگامی که "سعید مهران" برای دیدار "رئوف علوان" می‌رود، بین کسانی که منتظر ایستاده بودند، چشمش به دخترکی می افتد؛ در دل "نبوية" و "علیش" را لعن می‌کند و برایشان خط و نشان می‌کشد:

«ولمَحَ بینَ الواقفینَ فتاةٌ فلعنَ في سرِّه نبویةٌ وعلیشٌ وتوعَّدَهما بالویلِ» (همان: ۳۵).

می‌توان گفت هر اتفاقی که در اطراف "سعید مهران" به عنوان قهرمان داستان رخ می‌دهد، باعث می‌شود که او این تنفر را در دل نسبت به همسر سابقش،"نبوية" و "علیش سدره" احساس کند و آن‌ها را مسبب بدبختی‌های خود بداند.

خودشیفتگی

فرد گاهی ویژگی‌های مثبت را به‌شکل مبالغه‌آمیز به خود یا دیگران نسبت می‌دهد و برای ویژگی‌های ناشایست خود کمترین میزان را قائل می‌شود.(استوارت، ۱۳۸۸: ۱۵۲) به این خودستایی و اغراق، «مکانیسم دفاعی آرمانی‌سازی» گفته می‌شود. شخصی که دچار عقده‌ی حقارت است، به شیوه‌های مختلف و وسایل و ابزارهای متعدد سعی می‌کند این حس حقارت را از شخصیت خود

حذف و پاک‌کند یا از میزان آن بکاهد. بنابراین، به این عالم درونی خود پناه برده و دنیایی می‌سازد که خود را شایسته‌ی ستایش می‌داند و به شکلی غیرمعقول و به دور از واقعیت، به تمجید از خود و بزرگ‌کردن و تجسیم صفات خوب خویش روی‌آورده و به خودستایی خود می‌پردازد. در حقیقت دو نوع خودشیفتگی وجود دارد؛ هرکسی در شخصیت خود رگه‌هایی از خودشیفتگی دارد که به آن خودشیفتگی سالم گفته می‌شود که در واقع احترام به خویشتن است. ولی، خودشیفتگی مخرب و بیمارگونه نقطه‌ی مقابل آن است که بزرگ‌نمایی خود در درون فرد می‌باشد. (البحيري، ۱۹۸۷: ۳۲)

بر این اساس بی توجهی پزشکان به بیماری مادر "سعید مهران"، مرگ او در دوران کودکی، عدم پذیرش سعید در جامعه و همچنین بی‌توجهی دخترش "سنا" به هنگام بازگشت او از زندان، باعث ایجاد احساس حقارت و به دنبال آن عقده‌ی حقارت در سعید می شود:

«إنَّ من يقتلنُي إنّما يقتلُ الملايينَ، أنا الحلمُ والأملُ وفديةُ الجبناءِ، وأنا المثلُ والعزاءُ والدمعُ الذي يفضحُ صاحبَه، والقولُ بأنّني مجنونٌ ينبغي أن يشملَ كافةَ العاطفينَ فأدرسوا أسبابَ هذه الظاهرةِ الجنونيةِ واحكموا بِماشئتم.»(محفوظ، لاتا: ۱٤۹و ۱٤۸)

این احساسات غیرواقعی و مخرب با حال بد جسمانی همراه است:

«واشتدَّ به الدوارُ فقضى بأنّه عظيمٌ بكلِّ معنى الكلمةِ عظمةٌ هائلةٌ ولكنَّها مجللةٌ بالسوادِ عشيرةٌ للمقابرِ ولكن عزّتها ستبقى بعدَ الموتِ. وجنونُها تباركه القوةُ الساريةُ في جذورِ النباتِ وخلايا الحيوانِ وقلبِ الإنسانِ». (همان)

اما او اکنون تصور می‌کند عظمت و بزرگی‌اش قابل توصیف نیست و دچار خودشیفتگی مخرب شده است؛ احساسی که حقیقت ندارد و سبب دوری اطرافیان از او می شود.

"سعید مهران" هنگامی که به محله‌ی قدیمی زندگی خود باز می‌گردد، نگاهی که به خود دارد، همچون موجودی برتر و شکست ناپذیر است که همه از ابهتش می‌ترسند. از همین‌رو زمزمه می‌کند:

«فادرس طريقَك ومواقعَه، وهذه الدكاكينَ التي تشرئبُ منها الرءوسُ كالفيرانِ المتوجسة». (محفوظ، ۱۹۹۰: ۱۰)

از این عبارت چنین برمی آید که "سعید مهران" در پندار غیرواقعی خویش، خود را قدرتمند و ترسناک می‌بیند و همه را چون موشی تصور می‌کند که هنگامی که او را می‌بینند، به شدت از وی هراس دارند. (ر.ک محفوظ، ۱۳۸۰: ۱۸)

رفتارهای خشونت آمیز

خشم یک کنش آشکار نیست، بلکه بیشتر در اندیشه و به شکل یک احساس و هیجان و تمایل است که به اقدام به پرخاشگری می‌انجامد. (کریمی، ۱۳۸۱ : ۲۰٦) خشم نشانگر قدرت‌طلبی و برتری‌جویی می‌باشد. این احساس برای این است که شخص خشمگین از این راه به اهداف خود دست پیدا کند. شخص عصبانی با سخت‌کوشی توان خود را به‌کار می‌گیرد تا بر دیگران برتری یابد. کوشش او برای بازشناسایی خود، گاهی به شکل قدرت‌طلبی نمود پیدا می‌کند. (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۸٤)

در واقع پرخاشگری رفتاری ناشی از خشم است که به قصد آسیب‌رساندن به خود یا دیگران انجام می‌گیرد. آنچه در این تعریف حائز اهمیت می‌باشد، قصد و نیت رفتارکننده است؛ یعنی یک رفتار آسیب‌زا در صورتی پرخاشگری محسوب می‌شود که از روی قصد و عمد و به‌منظور صدمه‌زدن به خود یا دیگران انجام گرفته باشد. (بشیری،۱۳۸۹ : ۲۰)

"سعید مهران" به علت تحت تعقیب‌بودن دائماً احساس می‌کند که پلیس‌ها را می‌بیند. هنگامی که برای گرفتن اسلحه از فردی به نام "تارزان" به قهوه‌خانه می‌رود، شاگرد قهوه‌چی را برای وارسی بیرون می فرستد. شاگرد قهوه‌چی پس از بررسی، به او می‌گوید: «انتَ تری دائمًا اشیاءً لا وجودَ لها» (محفوظ، لاتا: ۱۱۷) "سعید مهران" با شنیدن این سخن، از خشم قبضه‌ی تپانچه‌اش را درجیب می فشارد و با عصبانیت از قهوه‌خانه بیرون می‌زند: «و غادرَ سعیدٌ القهوةَ بیدٍ قابضةٍ علی المسدَّسِ في جیبِه». (همان: ۱۱۷)

در قسمتی دیگر از داستان رفتارهای خشم‌آگین "سعید مهران" که حتی ممکن است به قتل بیانجامد، قابل مشاهده است:

«جری هواءٌ جافٌّ منعشٌ. فصدرت عن رقعةِ الغابةِ الصغیرةِ وشوشةٌ، وترامی الخلاءَ کالفناءِ، و یدُه قابضةٌ علی المسدَّسِ، یفکِّر في الفرصةِ الممکنةِ في الانقضاضِ علی عدوِّه غیرَ المنتظرِ، ثمَّ بلوغ الهدفِ المضني، و أخیرًا في الهلاكِ آخرُ مستقرٍّ. وقالَ بصوتٍ لم تسمعه إلا الأشجارُ الثملةُ بالهواءِ: علیش سدرةُ ثم "رئوف علوان" في لیلةٍ واحدةٍ، ثمَّ لیکن ما یکونُ..» (همان: ۱۳۲و۱۳۱)

نمونه‌ی دیگری از رفتار خشونت‌آمیز "سعید" هنگامی است که شخصی به نام "بیاظه" از دوستان "علیش سدره" را می‌بیند؛ به زور پول‌های "بیاظة" را از او می‌گیرد و ضمن کتک‌زدن، او را تهدید می‌کند که اگر جای علیش را نگوید، او را خواهد کشت:

«فلطمَه علی وجهِه لطمةً زادت اللیلَ سوادًا ومدّ سعیدٌ یدَه إلی صدرِه حتی عثرَ علی الکیسِ المثقل. ثمَّ انتزعه من مربطِه بقوةٍ» (همان: ۱۳۳و۱۳۲)

میزان خشونت "سعید" به اندازه‌ای است که واکنش "بیاظه" هم راه به جایی نمی‌برد:

«فهتفَ بياظةٌ بجزعٍ: هذا مالي، ولستُ عدوًّا لكَ.فحرّكَ سعيدٌ المسدَّسَ في يدِهِ ولَطَمَه لطمةً أخرى أشدَّ من الأولى وصاحَ بغضبٍ: سأقتلكَ إن لم تدلَّني على مكانِه». (همان)

بر اساس این نمونه‌ها خشم همراه همیشگی "سعید مهران" است و کوچکترین مسأله‌ای خشم او را برمی‌انگیزد؛ فرقی نمی‌کند که در چه شرایطی قرار گرفته باشد. «فرد خشمگین قدرت‌طلبی خود را آن‌چنان با تلخ‌کامی نشان می‌دهد که انتظار می‌رود طرف مقابل جان خود را از دست بدهد» (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۸۵)؛ همان‌طور که در این مثال نزدیک است "سعید مهران" هنگام خشم جان "بیاظه" را بستاند. تمام اتفاقاتی که "سعید" بعد از بیرون آمدن از زندان با آنها روبرو شد؛ همچون خیانت همسرش، طردشدگی سعید از اجتماع و همچنین پذیرفته‌نشدن او توسط فرزندش، مزید بر علت بود که تمام وجودش سرشار از خشم و آماده‌ی گرفتن انتقام از دیگران شود. از آن‌جایی‌که فرد مستبد از هیچ جنایتی روی‌گردان نیست، او دارای هیبت و قدرت خاصی نیز هست. (اشپربر، ۱۳۸۵: ۱۰۰) این چنین است که اطرافیان "سعید مهران" از او بیم دارند؛ چرا که حساسیت و بدگمانی او به حدی رسیده است که قابلیت انجام هر کاری را دارد.

حسّ حسادت

از دیگر ویژگی‌های فرد دارای عقده‌ی حقارت، حسادت، لجاجت و یک‌دندگی زیاد است. بر هم‌زدن تفریح دیگران، مخالفت بی‌دلیل، محدودیت آزادی دیگران و بی ثباتی در عملکرد، از جمله خصوصیات این اشخاص است. (آدلر، ۱۳۷۹: ۱۵٤) حسادت از جمله ویژگی‌هایی است که در شخصیت "سعید مهران" ریشه دوانیده است؛ هنگامی که "سعید مهران" روزنامه‌ی زهره را ورق می‌زند به ستون "رئوف علوان"می‌رسد وبه خواندنش می‌پردازد. او که به پول نیاز دارد، به دنبال علوان می‌گردد، وقتی وارد ساختمان روزنامه می‌شود، آن مکان را فاخر می‌یابد و با لحنی که گویای حسادت او به اوضاع و موقعیت جدید رفیق قدیمی‌اش است، می‌گوید:

«و رؤوفٌ اليومَ رجلٌ عظيمٌ فيما يبدو. عظيمٌ جدّا كهذهِ الحجرةِ. ولم يكن فيما مضى إلّا محرّرًا بمجلةِ النذيرِ، مجلةٌ منزويةٌ بشارعِ محمدعلي». (محفوظ، لاتا: ۳۵)

کسی که دچار عقده‌ی حقارت است، اطرافیانش را تحقیر می‌کند تا بدین وسیله احساس حسادت در وجودش مقداری فروکش کند و کاستی‌های خود را در پشت آن پنهان نماید. از این مثال این‌گونه برمی‌آید که "سعید" تحمل برتری "علوان" را که قبلاً در مرتبه‌ی بسیار پایینی از نظر مالی قرار داشته را ندارد، اما احساس درونی خود را فرو می‌خورد؛ چراکه شرایط اجازه نمی‌دهد آن را بیان کند.

"سعید مهران" پس از اینکه در می‌یابد علوان ثروتمند شده، به او حسادت کرده و تصمیم می‌گیرد از او نیز همچون دیگر ثروتمندان دزدی کند. او زمانی که در کودکی به دلیل فقر مادر خود را از دست داد، دچار عقده‌ی حقارت شد و برای جبران این عقده با راهنمایی‌های رئوف تصمیم به دزدی از ثروتمندان گرفت و همواره نسبت به آن‌ها احساس حسادت می‌کرد. اکنون علوان نیز یکی از آن‌مرفهان و توانگران است؛ بنابراین سعید او را نیز در لیست باقی ثروتمندانی که باید از آن‌ها دزدی کند، قرار می‌دهد.از قضا وقتی "سعید مهران" برای دزدی به خانه‌ی علوان می‌رود، با علوان روبرو می‌شود، علوان از او می‌پرسد:

«ماذا جئتَ تريدُ؟أنتَ تفصحُ عن عداوتِكَ، نسيتَ الإحساسَ وتركّزتَ في الحقدِ والحسدِ. إنّي أعرفُ أفكارَكَ بقدرِ ما أعرفُ حركاتِك أنتَ تتوهَّمُ أني صرتُ واحدًا من الأغنياءِ الذينَ كنتُ أحملُ عليهم و على هذا الأساسِ أردتَ أن تعاملَني» (همان: ٥٥-٥٢)

علوان به "سعید مهران" یادآوری می‌کند که می داند ریشه‌ی این کار سعید رشک و حسد اوست: «ثارَ حسدُك وغرورُك و اندفعتَ كالجنونِ نفسِه». (همان)

"نجیب محفوظ" در بخش دیگری از داستان، صحنه‌ی مواجهه‌ی "سعید مهران" و شاگردش "علیش" که اکنون با دختر و همسر سابق او زندگی می‌کند را این‌گونه به‌تصویر می‌کشد:

«وجاء صوتٌ من وراء يقولُ:"سعيد مهران"!...الف نهارٍ أبيض..توقفَ عن المسيرِ حتى أدركه الرجلُ فتصافحا. وهما يغطيانِ على انفعالاتِهما الحقيقيةِ بابتسامةٍ باهتةٍ. إذن باتَ للوغدِ أعوانٌ». (همان: ٩و٨)

"سعید مهران" به دلیل خیانتی که از جانب علیش در حقش‌شده و توانسته همسر سابق سعید را به‌دست آورد و اکنون "نبوية" و "سنا" هر دو با این مرد زندگی می‌کنند، احساس حسادتی دردناک و کشنده در درون خود دارد؛ به‌گونه‌ای که حتی به روابط علیش با دیگران نیز حسد می‌ورزد و توقع دارد علیش هیچ دوستی نداشته باشد و به اینکه علیش دوستانی برای خود دارد رشک می‌ورزد.

تناقض رفتاری

فرد دارای عقده‌ی حقارت به محض وجود شرایط، آماده‌ی خودکامگی است و اگر سر به زیر و فروتن می‌باشد، فقط برای رسیدن به اریکه‌ی قدرت است. در این راه اگر لازم ببیند به زانو می‌افتد، زمین را نیز می‌بوسد و این اقدامات را با این هدف انجام می‌دهد که روزی از فراز تخت قدرت، شاهد زانوزدن دیگران و ناکامی آنها باشد. تمام این تناقض‌گویی‌ها مانند عناصری هستند که در

مجموع یک پیکره‌ی واحد را می‌سازند و در موقعیتی کنش‌های او را تحت تأثیر قرار می‌دهند. (اشپربر، ۱۳۸۵: ۳٦)

"سعید مهران" بعد از آزادی از زندان برای دیدن دخترش "سنا" به سمت خانه‌ی همسر سابقش می‌رود در مسیر از میان افرادی که از او می‌پرسند چه در سر دارد، با بیان جمله‌ی برای تسویه حساب آمده‌ام عبور می‌کند و به خانه‌ی همسر سابقش می‌رسد. ناگهان می‌بیند که یک مأمور که لباسی راه راه بر تن و پوتینی به پا دارد، از منزل "علیش" خارج می‌شود. سعید مأمور را می‌شناسد، خودش را متعجب نشان می‌دهد و می‌گوید:

«ماذا دعا إلى إقلاقِك وماجئتُ إلّا للتفاهمِ؟جئتُ للتفاهمِ على مستقبلِ إبنتي». (محفوظ، لاتا: ۱۲) مأمور بعد از تفتیش"سعید مهران" به وی می‌گوید: «أنتَ تعرفُ التفاهمَ؟» و سعید نیز پاسخ می‌دهد: «نعم.مِن أجلِ إبنتي».(همان: ۱۲)

از این مثال می‌توان دریافت که گاهی شخصیت "سعید مهران"دچار برخی دوگانگی‌ها و تعارض‌ها می‌شود؛ او با وجود میل شدید به انتقام و خشونت، برای رسیدن به خواسته‌ی خود پشت نقاب سازش و انعطاف پنهان می‌شود تا دخترش "سنا" را به دست بیاورد. او در بسیاری موارد برای دست‌یافتن به خواسته‌اش رفتار خود را تغییر می‌دهد.

"سعید مهران" به محض اینکه موقعیت خود را در خطر می‌بیند، رفتارش بر خلاف واقعیت ذهنی‌اش تغییر می‌کند. اوبرای دیدار "سنا" در منزل علیش حضور می‌یابد؛ اما "علیش" پیش از ورود سعید، به دلیل احساس خطر، یک مأمور امنیتی را به خانه‌اش دعوت کرده است. سعید که به دنبال ایجاد تنش است، از علیش جویای اموال خود می‌شود؛ اما کارآگاه خشمگینانه به او می‌گوید:

«أنا عارفُك وفاهمُك، أنا خيرُ من يقرأ داخلَ رأسِك، ولكنّك ستُهلك نفسَك، لا تخرج عن موضوعِ البنت.فهذا خيرٌ لكَ..فتراجع سعيدٌ باسمًا وهو يخفي عينيه في الأرضِ وقال باستسلامٍ: بالحقِّ نطقتَ يا حضرةَ المخبرِ..». (محفوظ، ۱۹۹۰: ۱٦)

بر اساس این مثال، "سعید مهران" که از بدو ورود به خانه‌ی علیش خشمی غیر قابل توصیف دارد، برخلاف عادت همیشگی‌اش و براساس شرایط ایجادشده، به آرامی پاسخ کارآگاه را می‌دهد و کاری که به ضررش تمام شود را انجام نمی‌دهد. او در بخش‌های مختلف رمان و هنگامی که منافعش اقتضا کند، رفتاری کاملاً متناقض و متضاد با احساس درونی خویش به نمایش می‌گذارد.

بدبینی و تاریک‌اندیشی

شخص بدبین کسی است که با نگاهی منفی و دریافتی تاریک به تفسیر وقایع می‌پردازد. او همیشه احتمالات منفی را واقعی و احتمالات مثبت را دور از ذهن می‌داند. شخص بدبین بدترین احتمال ممکن را محتمل‌ترین می‌داند و هرگز نمی‌تواند با نگاهی مثبت به حوادث بنگرد، در نتیجه امکان اعتمادکردن از او گرفته می‌شود و نگرانی از بروز مشکلات و رخدادهای ناخوشایند همه‌ی افکارش را فرا می‌گیرد. (آدلر، ۱۳۷۹: ۱٦۲)

در قسمتی از داستان بدبینی "سعید مهران" به وضوح آشکار است؛ او نه تنها به همسر و دخترش بدبین است، بلکه به تمام زنان این حس را دارد. هنگامی که "سعید مهران" نزد "رئوف علوان" می‌رود و ماجرای بی‌توجهی دخترش را به او شرح می‌دهد، رئوف می‌گوید: «حكايةٌ مؤسفةٌ، أما إبنتُك فمعذورةٌ، إنَّها لاتتذّكركَ، و سوفَ تعرفُك وتحبُّك» (محفوظ، لاتا: ٤٠) سعید پاسخ می‌دهد: «لم تعد لي ثقةٌ في جنسِها كلِّه» (همان)

هنگامی که "سعید مهران" می‌تواند به منزل "رئوف علوان" برود، با هجوم بدبینی و افکار منفی و تیره روبروست. این افکار لحظه‌ای متوقف‌نشده و از جهات مختلف به سویش هجوم می‌آورند. این بدگمانی و بددلی با پی‌بردن به ارتباط یک زن با رئوف بیش از پیش در وجود "سعید مهران" ریشه می‌دواند:

«و رنَّ جرسُ التليفونِ فقام رؤوفٌ إليه وتناولَ السماعةوسرعان ما ابتهج وجهُه بابتسامةٍ عريضةٍ،فرفعَه ومضى به إلى الفراندا.تابعَه سعيدٌ من أوّلِ الأمرِ بعينيهِ الحادّتينِ.إمرأةٌ؟هذه الابتسامةُ وهذه الرحلةُ إلى الظلامِ لاتكونانِ إلا لإمراةٍ.ترى أمازالَ أعزبُ؟»(همان: ٤١و٤٠)

ذهن سعید، در هجوم افکار تاریک، به لحظات عاشقانه‌یه دوست دیرینش با این زن ناشناس کشیده می‌شود؛ گاهی در دل بر رئوف به‌خاطر ارتباط با این زن خشم می‌گیرد و گاهی دیگر از خیانت دوست خود به این زن بیمناک است:

«ها هما يجلسانِ جنبًا إلى جنبٍ، يتبادلانِ الشرابَ والحديثَ، وهو يصدقه كإنسانٍ يعتمدُ كثيرًا على غرائزِه المهمّةِ. وجلجلت ضحكةٌ في الفراندا فازدادَ تشاؤمًا.وما حياتُه إلا امتدادًا لأفكارِ هذا الرجلِ الضاحكِ في التليفونِ فإذا كانَ قد خانَها فالويلُ لها». (همان)

همانطور که از مثال برمی‌آید، از آنجا که "سعید مهران" دچار عقده‌ی حقارت است، توانایی داشتن نگاه مثبت به شخصیت و رفتارها و ارتباطات دوست قدیمی‌اش را ندارد و با هر آنچه که با تفکراتش سازگار نیست، ستیز می‌کند.

انزوای اجتماعی

نادیده گرفته‌شدن در جامعه یکی دیگر از ریشه‌های احساس حقارت است. درحقیقت جامعه بزرگ‌ترین عامل ایجاد حس حقارت است که عملکرد مستقیم یا غیرمستقیم آن می‌تواند در بر دارنده‌ی یکی ازپیامدهای آسیب‌زای شخصیتی باشد. (قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸: ۹۸) از جمله مواردی که "سعید مهران" را آزار می‌داد، محرومیت از حضور در دانشگاه بود:

«عندما دفعتك ظروفٌ قهريةٌ إلى العملِ في سركِ الزياتِ مضت بكَ الحياةُ مِن حيّ إلى حييّ ومن بلدةٍ إلى بلدةٍ وخفتَ أن يصدقَ عليك المثلُ القائلُ أنّ البعيدَ عن العينِ بعيدٌ عن القلبِ فقلتُ لها لِنتزوج. لنتزوج على سنةِ اللهِ و رسولِه» (محفوظ، لاتا: ۱۰۳)؛ دانشگاهی که از نظر "سعید مهران"،افراد کودن بسیاری به آن وارد شده بودند؛ اما این امکان، ظالمانه از او سلب شده بود: «و أنتما تقفانِ عندَ مشارفِ الجامعةِ التي لم تدخلها ظلمًا ودخلها كثيرٌ من الأغبياءِ». (همان)

در قسمتی دیگر از داستان خاطراتی از دوران کودکی "سعید مهران" نقل می‌شود. در این بخش از داستان، سعید پدر خود را از دست داده‌است. سعید که مسئولیت ادارهٔ زندگی را بر گردن گرفته، مادرش نیز بیمار می‌شود:

«يومَ النزيفِ الذي لاينسى،يومٌ طرتُ بها إلى أقربِ مستشفى.وجدتَ نفسكَ انتَ وأمّكك في قاعةِ الاستقبالِ عند المدخلِ وبدا المكانُ كلُّه وكأنّما يأمرك بالابتعادِ ولكنّك كنتَ في مسيسِ الحاجةِ إلى إسعافٍ، إسعافٍ سريعٍ.و دلّوه على الطبيبِ. فجرى إليه بجلبابِه وصندلِه"أمّي ...الدمَ..." »(همان: ١١٤).

اما رفتار پزشک با سعید و مادرش به‌گونه‌ای است که انبار وجود پر از خشم سعید را به آتش می‌کشد:

«فتصفَّحَه الرجلُ بعينينِ زجاجتينِ مستنكرًا ومدّ بصرَه إلى حيث استلقت الأمُّ على مقعدٍ وثيرٍ بثوبٍ كالسخامِ.وثمة ممرضةٌ أجنبيةٌ كانت تراقب ما يجرى عن كثبٍ فبإزاءِ ذلك اكتفى بالاختفاءِ صامتا. ورطّنت الممرضةُ بلغةٍ لم يفهمها ولكنّه شعرَ بأنّها تشاركه بعضَ مأساتِه. وغضبَ غضبةَ رجلٍ رغمَ حداثةِ سنّهِ.صاح محتجّا لاعنا. ورمى بمقعدٍ إلى الأرضِ فأحدثَ دويًّا وتطايرت قشرةُ مسندِه.و جاء خدمٌ كثيرونَ». (همان)

و در نهایت بدون هیچ‌گونه رسیدگی یا مراقبتی از بیمارستان بیرون انداخته می‌شوند: «و مالبث أن وجد نفسه وأمه وحيدين في الطريق المسقوف بالأغصان». (همان)

با توجه به تحقیر سعید در بیمارستان و از دست‌دادن مادرش در حالی‌که اندک مراقبتی از او به عمل نیامده بود، می‌توان یکی از دلایل دزدی سعید از ثروتمندان را تلاش وی برای نشان‌دادن قدرتش به آنها دانست؛ چرا که فقر و این نوع تحقیر در ناخودآگاه وی باقی مانده بود. در راستای

همین تجارب زیسته‌ی قهرمان داستان است که احساس حقارت در او نمود پیدا کرده و تبدیل به عقده‌ی حقارت می شود. در واقع این احساس ریشه در کودکی او دارد.

استفاده از مکانیسم‌های جبران توسط "سعید مهران"

هنگامی که فرد نتواند حقارت‌های معمول خود را جبران نماید، احساس درماندگی می‌کند و این مسأله تبدیل به عقده‌ی حقارت می‌گردد. پس از این مرحله فرد به دنبال جبران عقده‌ی حقارت خود می‌رود؛ این همان مکانیسمی است که شخص به کمک آن احساس حقارت خود را جبران می‌کند؛ جبران در تمام امور حیاتی فرد از جمله: جسمانی، روانی و اجتماعی قابل مشاهده است. (شفیع‌آبادی، ۱۳٦٥: ۹۲) آدلر برای درمان احساس حقارت شیوه‌های گوناگون جبران مثبت و منفی را بیان می‌کند؛ ولی آنچه در زمینه‌ی نقد روان شناختی "سعید مهران" و شرایط زندگی وی مطرح است، جبران او از طریق به کارگیری خیال‌پردازی، انتقام و تحقیر دیگران است که در نهایت نیز به ناکامی وی منجر می‌شود؛ این موارد را می‌توان به شرح زیر مورد بررسی قرار داد:

مکانیسم خیال‌پردازی

برخی اوقات فرد با پناه‌بردن به نیروی خیال، برای خود دنیایی پر از کامیابی می‌سازد و به آسانی به آرزوهای دست‌نایافتنی دست می‌یازد. در واقع انسان در زندگی خیالی و رویایی، توانایی و اقتداری را می‌جوید که در زندگی واقعی نمی‌تواند به آنها دست یابد (احمدوند، ۱۳۷٤: ٥۹)

"سعید مهران" نیز برای جبران احساس حقارت خود به ساز و کار خیال‌پردازی روی می‌آورد؛ زیرا خیال‌پردازی یکی از راه‌های فرار از واقعیت است. وی در رؤیای خود به مواردی دست می‌یابد که در واقعیت،حتی فکر نزدیک‌شدن به آنها را نیز نمی‌تواند در سر بپروراند و یا امکان وقوع آن وجود ندارد: «و من خلال هذا الكدرِ المنتشرِ لايبسمُ إلا وجهُك يا سناءُ». (محفوظ، لاتا: ۹)

یا در مثالی دیگر از رمان، هنگامی که سعید پس از آزادی از زندان برای گلایه نزد "شیخ جنيدي" می‌رود و پاسخ قابل قبولی دریافت نمی‌کند، در خیالاتش پدرش را می‌بیند:

«ها هو أبي يسمعُ ويهزُّ راسَه طربًا ويرمقُني باسمًا كأنّما يقولُ لي إسمع وتعلّم. وأنا سعيدٌ وأودُّ غفلةً لأتسلّقَ النخلةَ.أو أرمي طوبةً لأسقطَ بلحةً. وأترنّم سرًّا مع المنشدينَ».(همان: ۳۱)

دیدار چهره‌ی شاد و خرسند پدر، خاطرات شیرین و شیطنت‌های کودکی، همگی تصوراتی رؤیایی بود که سعید تنها در عالم خیال می‌توانست به آن دست یابد.

مکانیسم تحقیر

گاه افراد برای جبران شکست و پوشاندن کاستی‌های خود، به تحقیر دیگران می‌پردازند و به این روش حرمت ذات خود را در نظر خویش حفظ می‌کنند. همچنین وقتی فرد نمی‌تواند خود را بر امری مسلط سازد، در این صورت از کاربرد ابتدایی استفاده می‌کند؛ یعنی برای بالابردن سطح ارزشی که برای خود قائل است، دیگران را بی‌ارزش می‌سازد. به‌ویژه نسبت اشخاصی که به او شک داشته و یا نسبت به آن‌ها کدورتی در دل دارد، همیشه در کمین رفتار و جزئیات زندگی آن‌هاست و اگر کوچکترین خطایی از ایشان سر بزند، آن را با تمسخر بزرگ جلوه می‌دهد. (احمدوند، ۱۳۷٤: ۳۷)

مکالمه‌ی "سعید مهران" با شاگرد خود، علیش بیانگر این نکته است که او با نگاهی تحقیرآمیز به علیش یادآوری می‌کند که در مقایسه با او چقدر دون‌پایه بوده و پس از آن نیز چگونه با یک زن خیانتکار همراه شده است:

«أ نسيتَ يا عليشُ كيفَ كنتَ تتسمحُ في ساقي كالكلبِ؟،ألم أعلّمكَ الوقوفَ على القدمينِ؟، و من الذي جعلَ من جامعِ الأعقابِ رجلا؟، ولم تنسَ وحدَك يا عليشُ ولكنَّها نسيت أيضا، تلك المرأةُ النابتةُ في طينةٍ نتنةٍإسمُها الخيانةُ». (محفوظ، لاتا: ۹و۸)

"سعید مهران" دائماً در حال تحقیر اطرافیانش چه در افکارش و چه در دنیای حقیقی است. در این مثال‌ها جملات "سعید مهران" در مورد شاگردش و همسر سابقش که هر دو را خائن و ترسو به شمار می‌آورد، قابل مشاهده می‌باشد. "سعید مهران" حتی به افرادی که در آن محله نیز او را تماشا می‌کنند، با دیدهٔ تحقیر می‌نگرد و خود را فردی قدرتمند می‌داند که بقیه چون موش از او می‌ترسند و با این جملات و تحقیر دیگران که از جمله نشانه‌های عقده‌ی حقارت است، به جبران احساس کهتری خود می‌پردازد:

«فادرس طريقَك ومواقعَه، وهذه الدكاكينُ التي تشرئبُ منها الرؤسُ كالفيرانِ المتوجسةِ وجاء صوتٌ من وراء يقولُ:"سعيد مهران"!...ألف نهارٍ أبيض..توقفَ عن المسيرِ حتى أدركه الرجلُ فتصافحا. وهما يغطيانِ على انفعالاتِهما الحقيقيةِ بابتسامةٍباهتةٍ.إذن باتَ للوغدِ أعوانٌ، وسيري قريبا ماوراء هذا الاستقبالِ، ولعلّك تنظرُ من الشيشِ مستخفيًا كالسناءِ يا عليشُ؟»(همان: ۹و۸)

هنگامی که‌سعید در خانه‌ی "علیش سدره" و در حضور مأمور درباره‌ی علیش صحبت می‌کند، او را سگ گَر و پست‌تر از کرم و عقرب و سوسک می‌داند:

«يا جربَ الكلابِ!.الويلُ...الويلُ أريدُ أن التقي نظرةً من عينيكَ كي أحترمَ من الآنِ فصاعداً الخنفساءَ والعقربَ والدودةَ.سحقًا لِمن يطربُ لأنغامِ إمرأةٍ». (همان: ١٤)

در جایی دیگر از رمان این سخنان سعید قابل مشاهده است: هنگامی که سعید در منزل "رئوف علوان" است، رئوف از او می‌پرسد می‌خواهی چه کار کنی؟ باید زندگی را از سر بگیری .سعید در حالی‌که با نگاه‌های وقیحش به او خیره‌شده، می‌گوید:

«لم أتقن في حياتي إلا حرفةً واحدةً. فتساءَلِ كالمنزعجِ: أ ترجعُ إلى اللصوصيةِ؟»(همان: ٤٤)

همان‌طور که در مثال مشهود است، سعید به‌دنبال تحقیر علوان می‌باشد؛ چرا که علوان مشوق او در دزدی از ثروتمندان بوده است."سعید مهران" استاد خود را به سخره می‌گیرد تا به او بنمایاند من تنها با سخنان تو مسیر زندگی‌ام را تعیین کرده‌ام؛ اکنون واضح است که راه دزدی را نیز تو به من آموخته‌ای و این ثروتی که تو صاحبش هستی نیز از این راه به دست آمده است. این رفتار او برای این است که لحظه‌ای آرامش خود را به‌دست بیاورد و زندان و شرایط سختی که پشت سر گذاشته است را به فراموشی بسپارد و یا اینکه خطاهایی که مرتکب شده است را بر دوش دیگری بیفکند.

در همین راستا هنگامی که "سعید مهران" با خود درباره‌ی گذشته می‌اندیشد در رابطه با این موضوع سخن می‌گوید که وی را به دانشگاه راه نداده‌اند و دانشجویان دیگر را با جمله‌ی «ودخَلَها كثيرٌ مِن الأغبياءِ» (همان: ۱۰۳) تحقیر می‌کند تا بتواند اندکی خود را راضی‌کرده و به آرامش روانی نزدیک نماید.

مکانیسم انتقام

انتقام یکی از مجموعه مکانیسم‌های جبران احساس کهتری (حقارت) است که شخص را بر آن می‌دارد تا به‌خاطر کاستی‌های خود از دیگران انتقام بگیرد (منصور، ۱۳۵۸: ۵۰) و انتقام‌جویی از حس آزردگی و رنجش بیش از اندازه ناشی می‌شود. در این نوع جبران تهاجمی، شخص در پی آن است که در برابر کاستی‌هایش از دیگران انتقام بگیرد و خود را از وضعیتی بسیار دردآور رها سازد. جبران انتقامی، گاهی شکل شوم و غم‌انگیزی به خود می‌گیرد؛ زیرا به خودکشی می‌انجامد. افرادی که این کار را انجام می‌دهند، به خیال خود از این راه می‌خواهند از اطرافیان خود انتقام‌بگیرند. این‌گونه افراد، خودکشی را به گردن دیگران می‌اندازند و دلیل خودکشی را بی‌توجهی دیگران به خود می‌دانند. گاهی هم دلیل خودکشی می‌تواند فرار از وضعیتی باشد که برای فرد غیر قابل تحمل است. (منصور، ١٣٦٩: ٢٠).

«سأطلبُ دائما رأسَ رؤوف علوان ولو كانَ آخر طلبٍ من عشماوى، حتى قبلَ رؤيةِ إبنتي، وأنا مضطرٌ إلى ألّا أعدَ العمرَ بأيامٍ لأنَّ المطاردَ يقتاتُ بزمنهِ انفعالاتٍ تنهالُ عليه في وحدتِه كالمطرِ...لن يكونَ الحكمُ أقسى من جفولِ سناء.قتلتكَ قبل المشنقةِ» (محفوظ، لاتا: ١٤٨)

از این سخنان "سعید مهران" برمی‌آید که او قصد دارد از طریق انتقام به تمام خواسته‌های خود دست می‌یابد. گزینه‌ی جبران از طریق انتقام که از نشانه‌های مهم و ملموس احساس کهتری است، علاوه بر این عبارات، تقریباً در تمامی داستان قابل مشاهده است.

افرادی که "سعیدمهران" برای تسکین عقده‌ی حقارت خود قصد انتقام از آن‌ها را در سر می‌پروراند، عبارتند از: "نبویة" همسر سابقش، "علیش سدره" شاگرد سعید که به وی خیانت کرده و در غیاب وی با همسرش ازدواج کرده بود و "رئوف علوان"، فردی که با پدر سعید دوست بود و مشوق وی در مسیر دزدی به شمار می‌آمد.

«لعلَّكَ تظنُّ یا رؤوفُ أنَّكَ تخلَّصتَ منّي إلی الأبدِ؟بهذا المسدَّسِ أستطیعُ أن أصنعَ أشیاءً جمیلةً علی شرطٍ ألّایُعاکسَني القدرُ. وبه أیضًا استطیعُ أن أوقظَ النیامَ فهُم أصلُ البلایا.هم خلقوا نبویةً وعلیشَ ورؤوف علوانَ» (همان: ۹۲و۹۱)."سعید مهران" هنگامی که از طریق روزنامه‌ها متوجه می‌شود که به اشتباه به‌جای همسر سابقش "نبویة" و شاگردش علیش، "شعبان حسین" را به قتل رسانده، با این واگویه‌ها از عزم راسخ خود برای اقدام مجدد جهت کشتن دشمنانش پرده برمی‌دارد:

«وأنتَ هل لحیاتِكَ التالفةِ من معنی ألّا تقضی علی أعدائكَ.علیش سدرةُ مجهولُ المکانِ و رءوف علوانُ فی قصرٍ من حدیدٍ ولکن ما معنی حیاتِكَ إن لم تؤدب أعدائَك؟و لن تحولَ قوةً دونَ تأدیبِ الکلابِ.أجَل لن تحولَ دونَ ذلكَ قوةٌ» (همان: ۱۲۳)

در همین راستا در بخشی دیگر از رمان، هنگامی که سعید درحال راندن اتومبیل سرقتی است، با خود جملاتی را زمزمه می‌کند که گویای عطش او برای انتقام جویی است:

«القاتلُ.هناك رءوف علوانُ، الخائنُ الرفیعُ الممتازُ، أهمُّ فی الواقعِ من سدرةَ و أخطرُ.القاتلُ، أنتَ من زمرةِ القتلةِ، جنسیةٌ جدیدةٌ و مصیرٌ جدیدٌ، خطفُ أرواحٍ خبیثةٍ بعدَ خطفِ اشیاءٍ ثمینةٍ.سیأتی دورُك، لامهربَ منّی، أنا الشیطانُ نفسُه».(همان: ۷۸)

"سعید مهران" شخصیتی کینه‌توز و شرور دارد؛ چرا که به محض خارج‌شدن از زندان هنگامی که برای دیدن دخترش به سمت خانه‌ی علیش روانه می‌شود، علیش او را به منزل دعوت می‌کند و سعید با خود زمزمه می‌کند: «إنّما جئتُ أجسُّ حصونَك وعند الأجلِ لاینفعُ مخبرٌ ولا جدارٌ» (همان: ۱۲) همچنان که مثال نشان می‌دهد، رد پای انتقام در این‌گونه افکار "سعید مهران" نیز آشکار است.

نتیجه‌گیری

با توجه به پارامترهایی که آدلر درباره‌ی عقده‌ی حقارت برشمرده، می‌توان نتیجه گرفت که قهرمان داستان یعنی "سعید مهران" فردی است که در نتیجه‌ی احساس حقارت و عدم کامیابی برای جبران آن دچار عقده‌ی حقارت‌شده است. مهم‌ترین پارامترهای عقده‌ی حقارت در شخصیت "سعید مهران" عبارتند از: احساس تنفر، خود شیفتگی، خشم، حسادت، تناقض رفتاری، بدبینی و انزوای اجتماعی.

فقر و تهیدستی، از دست‌دادن پدر و مادر در سال‌های کودکی، ناکامی در ورود به دانشگاه، شکست باورها و احساس فریب‌خوردگی از سوی مرشد و راهنمای فکری خود، تجربه‌ی زندان، خیانت همسر و ازدواج همسرش با شاگردش و طردشدگی از جانب خانواده، دوستان و جامعه، هر یک به طور جداگانه، از عواملی هستند که باعث ایجاد احساس حقارت در "سعید مهران" شده است.

"سعید مهران" برای جبران احساس حقارت خویش به مکانیسم‌هایی مانند خیال‌پردازی، تحقیر و انتقام‌جویی روی می‌آورد که در نهایت با ناکامی کامل مواجه‌شده و این شکستبه مرگ وی می‌انجامد. از میان مکانیسم‌های جبران، تحقیر پربسامدترین کاربرد را در کنش‌های "سعید مهران" دارد. او گاهی نیز به خیال‌پردازی به عنوان یکی از راه‌های فرار از واقعیت پناه می‌برد که در نهایت به حل مشکل او نیز کمکی نمی‌کند؛ مانند دیدن پدر مرحومش و صحبت‌کردن با او در عالم خیال. مکانیسم انتقام نیز یک نوع جبران تهاجمی است که در سرنوشت "سعید مهران" فرجام دردناک و غم‌انگیزی را برایش رقم زده و به نابودی او می‌انجامد.

پی‌نوشت‌ها

۱. استاندال از مهمترین نویسندگان فرانسوی است. اویکی از پیشکسوتان رئالیسم انتقادی است.

۲. داستایوسکی نویسندهٔ مشهور روسیاست. ویژگی منحصر به فرد آثار وی روانکاوی و بررسی زوایای روانی شخصیت‌های داستان است. اکثر داستان‌های وی سرگذشت مردمی عصیان زده، بیمار و روان‌پریش است.

۳. Frustration

٤ . Excuse

5. Withdrawal

منابع ومآخذ

آدلر، آلفرد. (۱۳۷۹). **شناخت طبیعت انسان:** ترجمه: طاهره جواهرساز، تهران: رشد.

احمدوند، محمدعلی. (۱۳۷٤). **شناخت فکر انسان:** چاپ دوم، تهران: مهر آیین.
ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه: محمدتقی صدیقانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
استوارت، ویلیام، (۱۳۸۸)،**دایرة المعارف مشاوره نظری و عملی**، ترجمه: شکوه نوابی نژاد، چاپ دوم، تهران: علم.
اشپربر، مانس. (۱۳۸۵). **تحلیل روان‌شناختی خودکامگی**: ترجمه: علی صاحبی، چاپ دوم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
البحیري، عبدالرقیب احمد، (۱۹۸۷)، **الشخصیة النرجسیة دراسة فی ضوء التحلیل النفسی**، قاهره: دارالمعارف.
بشیری، ابوالقاسم،(۱۳۸۹). **«ارزیابی و مقایسه‌ی سطح پرخاشگری و ارتباط آن با مؤلفه‌های شخصیت دانش‌آموزان دختر و پسر دبیرستانی»**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، راهنما: پریرخ دادستان، مؤسسه پژوهشی امام خمینی: قم.
الجبوري، محمد عبدالجبار(۱۹۹۰). **الشخصیة فی ضوء علم النفس**، بغداد: دار الکتب و الوثائق.
ریچاردز، آی.ا. (۱۳۷۵). **اصول نقد ادبی**. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.
شفیع آبادی، عبدالله. (۱۳٦۵). **نظریه‌های مشاوره و روان درمانی**: تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
فاضلی، محمد. (۱۳۸۲). **مصرف و سبک زندگی**. قم: صبح صادق.
فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۲). **درباره‌ی نقد ادبی**. تهران: قطره.
قبادی، حسینعلی و مجید هوشنگی.(۱۳۸۸). «نقد و بررسی روان‌کاوانهٔ شخصیت زال از نگاه آلفردآدلر». **نقدادبی**، سال۲، شماره ۷: ۹۱_ ۱۱۹.
کارور، چارلز، اس؛ مایکل اف، شمایر،(۱۳۷۵)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه: احمد رضوانی، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
کریمی، یوسف.(۱۳۸۱). **روانشناسی اجتماعی**، چاپ دهم،تهران: ارسباران.
ماسک، هارولد. (۱۹۹۹). **نظریه‌ی شخصیت آدلر**: ترجمه: محمد عزیزی ، تهران: ادب.
محفوظ، نجیب. (۱۹۹۰). **حول‌الثقافة و التعلیم**، قاهره :الدارالمصریهٔ اللبنانیهٔ.
_____، (د.ت). **اللص و الکلاب**، قاهرة: دار مصر للطباعة.
منصور، محمود.(۱۳۵۸). **احساس کهتری**. تهران: رشد.
_____، (۱۳٦۹). **احساس کهتری(به ضمیمه‌های بالینی آدلر)**، تهران: دانشگاه تهران.
ولک، رنه و آستین، وارن. (۱۳۷۳). **نظریه‌ی ادبیات**. ترجمه: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

- Schultz. Duane P. & Sydney Ellen Schultz. (2004). ***Theories of Personality***. Belmont: Thomson Wadsworth.

النقد النفسي لشخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب
في ضوء نظرية عقدة النقص لألفريد أدلر

صابره سياوشي[1]
معصومه نعمتي قزويني[2]
آوا قاسمي[3]

المُلَخَّص

النقد النفسي هو محاولة لاكتشاف القضايا النفسية من خلال النصوص الأدبية. ومن النظريات النفسية التي يمكن تطبيقها على بعض النصوص الأدبية هي نظرية عقدة النقص لألفريد أدلر. وفقًا لأدلر، تحدث عقدة النقص عندما لا يستطيع الشخص تعويض الإذلال المعتاد، وبالتالي يشعر بالعجز. فيتناول هذا المقال الدراسة النفسية لشخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ بناء على نظرية عقدة النقص عند أدلر. فيهدف البحث إلى التعرف على عوامل تكوين عقدة النقص في شخصية سعيد مهران والكشف عن معايير عقدة النقص في شخصيته والآليات التعويضية التي يستخدمها البطل. ترتكز هذه الدراسة على المنهج الوصفي-التحليلي وتصل إلى النتائج التالية بما فيها: إن سعيد مهران شعر منذ طفولته بالنقص بسبب الفقر والعزلة الاجتماعية وبعد وقوع بعض الأحداث المؤسفة مثل خيانة زوجته وطلاقها الغيابي ثم زواجها من أحد طلاب سعيد مهران، برز دافع للانتقام لديه موجّه لجميع الأشخاص الذين يعتبرهم مذنبين في حياته. وفي النهاية، هذا الشعور بالنقص يتحول إلى عقدة النقص لدى سعيد مهران، حيث أنه يسفر عن تحويل حياته إلى أظلم وأسوأ نقطة ممكنة وينتهي بموته.

الكلمات الدليلية: النقد النفسي، عقدة النقص ، ألفريد أدلر، اللص والكلاب.

---

[1]- أستاذة مشاركة في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران.
[2]- أستاذة مشاركة في اللغة العربية وآدابها بأكاديمية العلوم الإنسانية الدراسات الثقافية.
[3]- ماجستيرة في اللغة العربية وآدابها بأكاديمية العلوم الإنسانية الدراسات الثقافية.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Appearances of persona in *Sane al-Hub* by Ehsan Abdul Kouddous based on the theory of Gustav Jung

Hossein Shamsabadi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran
Alireza Hosseini, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Imam khomeini international university, Qazvin, Iran
Rafat Feizi, Master's student in Arabic language and literature, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran
Sahar Dehghani[1], PhD student of Arabic language and literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Received: 01-01-2023 Accepted: 15-05-2023

Introduction: New Mask plays a significant role in the acceptance of people in society and is considered a social necessity. The traces of this social necessity can be seen in literature. The book *Sane al-Hub* is the first collection of stories by Ehsan Abdul Kouddous in which he describes the events of his trip to Europe (London and Paris), the customs and beliefs common in the West, and the images that have passed before his eyes.
Methodology: "A persona is a mask that we put on our face (or hide behind) to show ourselves as something other than what we are" (Schultz, 1990: 79). Carl Jung considers the association with a mask harmful as it prevents the development of personality and the achievement of individuality (Heydarian Attabadi, 2013). On the one hand, a person with a mask wants to create a positive impact on others, and, on the other hand, he hides his true self from others. Therefore, the shape of the mask depends on the society's expectations (Snowden, 2009). In connection with the positive and negative functions of the persona, it is worth mentioning that its positive function is not in the field of ethics. "In the psychology of Jung, the persona archetype is used with meaning and purpose; that is, it provides a means for the individual to embody the personality of someone who is not necessarily himself" (ibid: 63).
Results and discussion: The Dutch maiden is the persona of wisdom, the persona of coolness and the persona of virginity. The persona of wisdom and coolness are the masks that Abdul Kouddous uses in front of the Dutch girl, and the persona of virginity is a mask that a girl puts on her face so that men would not approach her.
The beautiful secretary is the persona of coolness and indifference. This and being a boss are the masks that Abdul Kouddous has used to deal with women and the secretary's daughter. The smile mask belongs to one of the ladies who came for the interview, where she used a smile to cover up her flaws. We also see the persona of joke and laughter from the secretary, when she falls in love with a man.

[1]- Corresponding author: dehghani.sahar9088@gmail.com

In the story of *the Russian queen* we see two masks. They are a job mask that is placed on the face by the shopkeeper and shop attendants and a mask of the rich that Abdul Kouddous uses to unravel the complexities and put himself in the place of rich people.

A girl from London is the main character that stands in front of a man and uses the mask of a smile to maintain her coolness, but she did not use this mask well at that paralyzed man; the change in his behavior is notified.

The image of the virgin girl: In this story, Abdul Kouddous wears two masks, one of them where he is in a job situation, which is the mask of a respectable person, and the other mask in the Louvre Hotel, which shows him as a reckless person. Another mask that can be seen in this story is Valentine's mask which she puts on her face in front of different people to show herself as a powerful and authoritarian person who gives orders to everyone and whose orders are taken.

Unfamiliar faces (Port of Marseille): The popularity persona is the persona that a Greek woman puts on in the port of Marseille to attract the attention and support of the people on the ship. By telling her memories, stories and behavior, she made herself popular with people.

Unfamiliar faces (London): Dost Abdul Kouddous became upset after seeing the picture of a lonely man in the snow. By pressing his lips and gluing his hands together, he tried to maintain his calmness and put a mask of coolness on his face.

Unfamiliar faces (Paris): Mr. "K" always had a smile on his face, which was accompanied by hypocrisy, meanness, and cowardice, but he did not fully use this persona and did not have a favorable effect on his audience. He did it in such a way that people would understand what kind of person was behind his smile.

Familiar faces (six men and one girl): In this story, only one mask is clear for the girl, which is when six men introduce themselves one by one and expect the girl to choose one, but the girl smiles after introducing each one not to show her feelings.

Familiar faces (girl): The mask of familiarity in this story is on the face of the Palestinian immigrant girl, who, after migration, wears the mask of evil and sinks into this role to the point where she has become the same as the role and has no desire to leave this mask and role.

Familiar faces (new generation): In order to get close to his lover and see her every time, Dost Abdul Kouddous used to engage in political struggles and wear the mask of political heroes. This is because he was encouraged by his daughter and family.

Conclusion: The most frequent mask used by the characters of *Sane al-Hub* in their social relationships are the persona of a smile, which is placed on faces in different situations to hide the real me., and the mask of coldness or indifference, which is specific to Abdul Kouddous in the stories. There are other masks such as knowledge, false mask of virginity, ignorance, wealth, popularity, power and heroism in the story. Of the extracted masks, only one mask was seen as a negative mask, and the rest of the masks were positive and chosen at the right time. The person was fully aware of its choice, but he removed that mask from his face in the continuation of the story. A Palestinian girl's mask, with which she forgot her real self, is considered a negative mask because the girl forgets herself and becomes the same as the mask.

Keywords: Ehsan Abdul Kouddous, *Sane al-Hub*, Gustav Jung, Persona, Mas.

References

Abbasi, H. (2006). *The function of mask in poetry (analysis of two masks in M. Sereshk's poems). Journal of the Faculty of Literature and Humanities of Ferdowsi University of Mashhad, 39*(1), 155-173. (in persian)

Abd al-Halim, S. (2005). Al-Badeel Egyptian newspaper. *Weghat Nazar, 65*. (in Arabic)

Abd al-Quddous, I. (n.d.). *The love maker.* Cairo, Egypt: Dar akhbar al-Yawm Ghita' al-Sighafa. (in Arabic)

Al-Dighagh, O. (n.d.). *Features of modern prose and its techniques.* Cairo, Egypt: Maktaba al-Sighafa al-Diniya. (in Arabic)

Aljiyyar, Sh. (2005). *Cultural overlap in the narratives of Ihsan Abdel Quddous.* Beirut, Lebanon: Al-Haiya al-Amah li-Ghosour al-Sighafa. (in Arabic)

Al-Shami, R. A. (1992). *The Jewish personality in Ihsan Abd al Quddous's works.* Cairo, Egypt: Dar al-Hilal. (in Arabic)

Al-Shami, R. A. (1992). *The Jewish personality in Ihsan Abd al Quddous's works.* Cairo, Egypt: Dar al-Hilal. (in Arabic)

Al-Shami, R. A. (1992). *The Jewish personality in Ihsan Abd al Quddous's works.* Cairo, Egypt: Dar al-Hilal. (in Arabic)

Dad, S. (2008). *Dictionary of literary terms.* Tehran, Iran: Morvarid. (in persian)

Feist, J., Feist, G., & Roberts, T. (1992). *Theories of personality.* Tehran, Iran: Ravan. (in persian)

Fordham, F. (1995). *An introduction to Jung's psychology.* Tehran, Iran: Oja. (in persian)

Hall, C. S., & Nordby, V. J. (1996). *A primer of Jungian psychology* (M. H. Moghbel, Trans.). Tehran, Iran: Jahad Daneshgahi. (in persian)

Hall, S. H. (2014). *A primer of Jungian psychology* (Sh.Shahidi, Trans.). Tehran, Iran: Ayandeh Derakhshan. (in persian)

Heidarian Ataabadi, R. (2013). *The psychological criticism of Abbas Maroufi's Peikar Farhad* (Unpublished master's thesis). Al-Zahra University, Tehran, Iran. (in persian)

Jung, C. G. (2003). *Psychology and alchemy (P. Faramarzi, Trans.).* Mashhad, Iran: Astan Quds Razavi. (in persian)

Kendi, A. (2003). *Symbol and mask in modern Arabic poetry.* Beirut, Lebanon: Dar al-Kitab al-Jadida al-Mutahida. (in Arabic)

Masoumi, S. (2016). *Exploring "mask" in characterization of the selected works of Asghar Farhadi, using Carl Gustav Jung's theory* (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Ramsar, Iran. (in persian)

Research Institute of Hawzah and University. (1990). *Psychology schools and their criticism*. Tehran, Iran: SAMT. (in persian)

Schultz, D. (1980). *Growth psychology: models of the healthy personality* (G. Khoshdel, Trans.). Tehran, Iran. Nashr Now. (in persian)

Shamisa, S. (2004). *Literary criticism.* Tehran, Iran: Ferdows. (in persian)

Shamlou, S. (2003). *The psychology of personality.* Tehran, Iran: Roshd. (in persian)

Snowden, R. (2009). *Jung- The key ideas: Teach yourself* (N. Rahmanian, Trans.). Tehran, Iran: Ashyan. (in persian)

Vadi, T. (1994). *Studies in novel criticism.* Cairo, Egypt: Dar al-Ma'arif. (in Arabic)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

نمودهای پرسونا در صانع الحب اثر احسان عبدالقدوس بر پایه‌ی نظریه‌ی گوستاو یونگ

حسین شمس آبادی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
علیرضا حسینی، استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین
رفعت فیضی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کوثر بجنورد
سحر دهقانی ، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵

چکیده

پرسونا واسطه‌ای میان شخص و دیگران در اجتماع به‌شمار می‌آید؛ در حقیقت پرسونا ماسکی است که شخص به چهره می‌زند تا به‌صورت موجه در جامعه ظاهرشود. رد پای پرسونا را می‌توان در داستان‌ها دید؛ به‌عنوان مثال، مجموعه‌ی «صانع الحب» اثر احسان عبدالقدوس در نگاهی کلی به‌سان آیینه‌ای تمام‌نما از زندگی روزمره‌ی افراد و احساسات آن‌ها بوده که به‌گونه‌ای روزنامه‌وار نگاشته‌شده است. بررسی این اثر از منظر پرسونا یونگ، با هدف شناخت بیشتر احساسات واقعی اشخاص و نحوه‌ی برخورد درست با آن‌ها در اجتماع صورت گرفته است. از آن حیث که یکی از برجسته‌ترین عناصر داستانی در این مجموعه، پرسونای شخصیتی می‌باشد، لذا تلاش‌شده تا با روش توصیفی-تحلیلی، جنبه‌های پرسونای مجموعه داستان‌های این اثر مورد کند و کاو قرار گیرد. نتایج پژوهش حاکی از این است که بیشترین نقابی که شخصیت‌های صانع الحب در روابط اجتماعی خود از آن بهره‌جسته‌اند، پرسونای لبخند می‌باشد که در موقعیت‌های مختلف برای پنهان‌کردن منِ واقعی بر چهره‌ی شخصیت‌ها قرارگرفته است. در جایگاه دوم نقاب خونسردی و یا بی‌تفاوتی‌بوده که مختص عبدالقدوس است و نقاب‌های دیگری چون دانایی، نقاب دروغین باکرگی، بی‌خبری، ثروتمندبودن، محبوبیت، قدرت و قهرمان را در داستان می‌توان دید. همچنین در نقاب‌های مستخرج، تنها یک نقاب به‌عنوان نقابی منفی دیده‌شد و مابقی نقاب‌ها، همه نقاب‌هایی مثبت‌بودند که در زمان مناسب، به‌صورت متناسب با هدف انتخاب‌شده و فرد از انتخاب آن اطلاع کامل‌داشته و در ادامه‌ی داستان آن نقاب را از چهره برداشته است.

کلیدواژه‌ها: گوستاو یونگ، پرسونا، نقاب، احسان عبدالقدوس، صانع الحب.

مقدمه

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئو : dehghani.sahar9088@gmail.com

پرسونا یا همان نقاب واژه‌ای است به‌معنای ماسک که هنرپیشه‌ها برچهره می‌گذاشتند تا نقشی متفاوت را به تماشاچیان خود نشان دهند. به‌عبارت دیگر «پرسونا نقابی است که بر چهره می‌گذاریم (یا پشت آن پنهان می‌شویم) تا خود را چیزی جز آنچه که هستیم نشان دهیم» (شولتز،۱۳٦۹:۷۹). از آنجا که آدمی موجودی کمال‌خواه است و ترقی وی در موارد بسیاری به پذیرش جامعه و موقعیت اجتماعی ارتباط دارد، لذا برای این موقعیت‌ها سرمایه‌گذاری‌کرده و به‌گونه‌ای در اجتماع ظاهر می‌شود که او را پذیرفته و برای وی ارج و منزلت قائل شوند (پژوهشگاه حوزه و دانشگاه، ۱۳٦۹: ۱/ ۳۳۱). بنابراین می‌توان گفت که نقاب در پذیرفته‌شدن افراد در جامعه، نقش بسزایی را ایفا می‌کند؛ چرا که برای اشخاص چهره‌ای اجتماعی می‌آفریند. وجود نقاب، شرایط و موقعیت‌های جدیدی را برای صاحبان پرسونا خلق می‌کند. از این‌رو می‌توان گفت ماسک ضرورتی اجتماعی به‌شمار می‌آید که رد پای آن در ادبیات قابل مشاهده است؛ به‌عنوان مثال در ادبیات کهن می‌توان این ضرورت اجتماعی را در شعر فروغ فرخزاد، مقامات همداني و حريري و البخلاء جاحظ به وضوح دید.

ادبیات بازتاب اندیشه و افکار ادیب با قلمرویی بسیار وسیع که احوال و آثار نفسانی و اجتماعی انسان را در برمی‌گیرد و داستان یکی از انواع آن است. ملت عربی برحسب فطرت و سرشت طبیعی خود، علاقه‌ی ویژه‌ای به داستان‌سرایی داشتند و داستان به مفهوم اصلی خود از قدیم الأیام در میان آنها وجود داشته است؛ آن‌چنان که جنبش و تحولات فکری غربی‌ها مرهون قصه‌های قدیم غربی می‌باشد. به عبارت دیگر «از زمان پیدایش اسطوره‌ها تاریخ نشان می‌دهد که عرب‌ها قصه و داستان روایت می‌کردند که این ناشی از علاقه‌ی وافر انسان به قصه است. داستان عربی با قصه‌ی خارجی به‌صورت اسطوره شروع‌شد، پس از آن به شکل داستانی از زبان انسان نقل‌گردید و به شکل اسطوره‌ی تاریخی و حماسه‌های قدیم که در سیر ملی مانند "سیره عنتره، سیف بن ذي يزن، ذات الهمه، حمزه پهلوان و ظاهر بيبرس" نمود یافته بود، متحول گردید. بعد از آن، آمیزه‌ای بین این نوع از سیر و ادبیات به‌وجود آمد، زیرا [در آن دوره] استقلال سیر ملی و مردمی در شکل فنی مانند مقامات و فصل‌های داستانی در کتب ادیبان همچون قصه‌های حیوانات نزد ابن مقفع و فصل‌های طنز آمیز نزد جاحظ [شکل گرفت]» (الدقاق، لاتا:۳۳٤). در عصر جدید داستان از امور غیبی و غیرطبیعی پاکسازی‌شد و به مسائل مربوط به انسان و امور طبیعی و واقعیت‌های درونی و اجتماعی او پرداخت. بنابراین، این نوع ادبی به‌صورت جدید و فنی، در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ در جهان عرب، بالأخص در مصر شروع به گسترش کرد. «داستان در مصر نشأتی رمانتیک داشت و به جزئیات عشق‌های افراطی و جستجوی محبوب دور و موضوعاتی از این قبیل

م پرداخت. بیشتر نویسندگان، روستا را محل جریان داستان خودشان قرار می‌دادند و در جستجوی بهشت سرسبز بودند» (وادي، ١٩٩٤:٦٥).

داستان کوتاه، یکی از محبوب‌ترین انواع داستان بوده که وقایع و شرایط زندگی مردم را در خود جای داده است. این نوع ادبی، از ترجمه‌ی آثار غربی، به ادبیات عربی واردشده و با توجه به پشتوانه‌ی کهن عربی، پیشرفتی روزافزون دارد. داستان کوتاه از آن جهت که مبین شرایط جامعه و اندیشه و افکار مردمی است، تأثیری وافر بر روح و جان آدمیان داشته، لذا نویسندگان بسیاری به نگارش این نوع ادبی، علاقه نشان دادند. یکی از این نویسندگان، احسان عبدالقدوس، نویسنده و روزنامه‌نگار مصری است که مدتی بعد از فعالیت‌های روزنامه‌نگاری‌اش، به دلیل علاقه‌ی وافر خود به داستان، به نگارش مجموعه‌های داستانی و رمان مشغول شد. کتاب «صانع الحب»، اولین مجموعه داستان احسان عبدالقدوس است که در آن وقایع سفر خویش به اروپا (لندن و پاریس)، آداب و رسوم و عقاید رایج در غرب را شرح می‌دهد. بررسی پرسونا در این مجموعه، از آن جهت که این مجموعه اولین کتاب وی بوده و در آن به شرح احوالات افراد و حوادث سفر پرداخته است، مورد توجه قرار گرفت. همچنین باید عنوان کرد که یکی از برجسته‌ترین عناصر داستانی این مجموعه، پرسونای شخصیتی است؛ بنابراین نویسندگان در تلاش هستند تا در این جستار به بررسی جنبه‌های پرسونای یونگ در شخصیت‌های داستان‌ها پرداخته و برای این پرسش که شخصیت‌های مجموعه صانع الحب برای رسیدن به مقصودهای اجتماعی خود، از چه نوع پرسونایی بهره برده اند؟، پاسخی ارائه‌دهند.

پیشینه‌ی پژوهش

در خصوص پیشینه‌ی کارشده در خصوص پرسونا در اندیشه‌ی یونگ به‌صورت مستقل، تنها می‌توان به مقاله‌ی «پرسونا از دیدگاه زویا پیرزاد» نوشته‌ی وجیهه ترکمانی باراندوزی و ساناز چمنی گلزار (بهارستان سخن، شماره‌ی ٢٦: ١٣٩٣) اشاره کرد که برروی چند داستان از زویا پیرزاد پژوهشی صورت‌گرفته و نتایج به‌دست‌آمده از آن، نمایانگر این موضوع است که تمام شخصیت‌ها در پسِ نقاب تأییدطلبی پنهان‌شده و راهی برای کنارگذاشتن این نقاب پیدا نکرده، پس ناگزیر خود را فراموش می‌کنند.

از پژوهش‌های انجام‌شده در خصوص پرسونا در اندیشه‌ی یونگ در حوزه‌ی ادبیات فارسی و ادبیات عربی، کارهای متفاوتی به چشم می‌خورد و از آنجا که حوزه‌ی مورد بحث ادبیات عربی

است، لذا تنها به پژوهش‌های مشابه در حوزه‌ی ادبیات عرب اشاره می‌شود. از این موارد می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

حمیدرضا مشایخی و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «تحلیل کهن الگوی "نقاب" و "سایه" در شعر نازک الملائکة» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳۱: ۱۳۹۳)، به این نکات اشاره نموده‌اند که نازک الملائکة رفتارهایی چون شر، بدی، گناه، طمع و دزدی را به‌عنوان سایه و خصلت‌هایی مانند خوبی، زهد، ایمان، رحمت و مهربانی را به‌عنوان نقابی برای شخصیت انسان در جهت حضور در اجتماع برمی‌گزیند و از دو شخصیت اسطوره‌ای نقاب می‌سازد و دیدگاه‌های خود را از پسِ شخصیت نقاب‌گونه بیان می‌کند.

حمیدرضا مشایخی و زهرا شجری قاسم خیلی در مقاله‌ی «تحلیل کهن الگوهای "نقاب" و "سایه" در لافتات احمد مطر» (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، شماره‌ی ۱۱: ۱۳۹٤)، به بررسی دو کهن الگوی نقاب و سایه‌ی یونگ پرداخته است. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش حاکی از آن است که احمد مطر در اکثر موارد، فقط به بیان نقاب هایی چون زهد، متانت،پاکدامنی و غیره و سایه‌هایی چون کوردلی، پستی، ترس و ذکر پیامدهای ناشی از جنبه‌های منفی آنها که منجر به عدم یکپارچگی شخصیت می‌شود، بسنده کرده و کمتر به ارائه‌ی راه‌حل برای گذر از این کهن‌الگوها و رسیدن به خود پرداخته است.

چیمن محمدی باتیمبر در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «تحلیل کهن الگویی معلقات سبع بر اساس نظریه روانکاوی یونگ» (۱۳۹٦)، به بررسی کهن‌الگوهای قهرمان، مادر، مرگ و ولادت مجدد، آنیما، سایه، نقاب و پیر خردمند در معلقات سبع پرداخته‌است.

فریدون طهماسبی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نمودهای روانی اسطوره ها در شعر احمد شاملو و إمل دنقل بر اساس اصل تضاد یونگ» (ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره‌ی ٦۳: ۱٤۰۰) به این نتیجه رسیده‌اند که دو شاعر نوپرداز، با بهره‌گیری از تکنیک نقاب (پرسونا) و نشان‌دادن ماهیت مفهومی و انرژی تولیدشده در شخصیت‌های اسطوره‌ای کهن، شدت عملکرد روانی خود را به‌عنوان پدیدآور در برابر ناملایمات و ناکامی‌های جهان پیرامونشان و با خلق اسطوره‌های نو و دریافت انرژی قدرتمند اسطوره‌ای، در لایه‌های معنادار سروده‌های خود، به خوبی نشان‌داده‌اند.

همچنین از زندگی و آثار احسان عبدالقدوس به‌عنوان نویسنده‌ای معاصر در جهان عرب، پژوهش‌هایی را می‌توان دید که در زیر به چندی از آن‌ها اشاره شده است:

محمد الشناوي در مقاله‌ی «أدباء مصر المعاصرون: حياة إحسان عبدالقدوس» (الجديد، العدد ۲۸: ۱۹۷۳)، به معرفی احسان عبدالقدوس پرداخته و زندگی وی را برای مخاطبان خود بازگو کرده‌است.

أحمد الحوتي در مقاله‌ی خود با عنوان «إحسان عبدالقدوس في مواجهة غالي شكري» (عالم الكتب: ۱۹۹۱) به بررسی آراء احسان عبدالقدوس در مقابل غالي شكری پرداخته‌است.

علی مفتخرزاده در پایان‌نامه‌ی «بازتاب شخصیت زن در داستان‌های احسان عبدالقدوس(أنا حره، أين عمری) (۱۳۸۸)، علاوه بر بررسی عناصر داستان، دغدغه‌های زنان در ارتباط با جامعه و خانواده و نوع برخورد این دو بخش با افکار مردسالارانه و سنتی حاکم بر جامعه‌ی مصر را مورد بررسی قرار داده‌است.

صدیقه عامری شهرابی در پایان‌نامه‌ی «المنهج النفسي في الرواية (لن أعيشُ في جلباب أبي) لِإحسان عبدالقدوس» (۱۳۹۲)، به بررسی ارتباط نقد روانکاوی با عقده‌ها و درونیاتی که نویسنده در رمان استفاده کرده، پرداخته شده است.

مهین حاجی‌زاده و همکاران در مقاله‌ی «تحلیل نحوه بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در داستان زوجة احمد اثر احسان عبدالقدوس» (پژوهشنامه‌ی نقد ادب عربی، شماره‌ی ۱۷: ۱۳۹۷) به این موضوع پرداخته است که در این داستان نویسنده تلاش‌کرده تا شخصیتی کلیشه‌ای از یک شخصیت زن موفق بسازد و به کمک آن، نقش‌های زنانه و مردانه قالبی را به مخاطبان خود شرح دهد.

با عنایت به بررسی‌ها و جستجوهای گسترده، مشاهده شد که تاکنون هیچ اثر تحقیقاتی مستقلی بر مجموعه‌ی داستانی «صانع الحب» اثر احسان عبدالقدوس صورت‌نگرفته و از این حیث، نویسندگان همت‌گماشته تا جستاری با محوریت بررسی پرسونا را ارائه دهند.

پرسونا در اندیشه یونگ

پرسونا[۱] یا همان نقاب[۲]، در لغت به معنای حجاب، پرده و یا وسیله‌ای است به‌صورت حیوانات و یا اشخاص که بازیگران بر چهره می‌زنند و صورت حقیقی خود را در پشت آن پنهان می‌کنند (داد، ۲۹۰:۱۳۸۷). نقاب در ابتدا برای آیین‌های دینی و بیان ارتباط با طبیعت و خدایان استفاده می‌شد، بعدها در نمایش‌های باستانی یونان جایگاه والایی یافت؛ آن‌گونه که فرد نقاب‌دار به عنوان شخصیتی خیالی یا اسطوره‌ای، بر روی صحنه می‌آمد (كندي،٢٠٠٣:٦٥). در دوره‌های بعد نقاب «از حوزه‌ی تئاتر به قلمرو روانشناسی یونگ[۳] راه‌یافت تا از آن برای تبلور و تجسم شخصیت و

جلوه‌ی بیرونی افراد استفاده کند» (عباسی، ۱۵۷:۱۳۸۵). پس باید پرسونا را واسطه‌ای میان من[1] و جهان خارج دانست (شمیسا، ۷۷:۱۳۸۳).

شاملو پرسونا را نقشی عنوان‌کرده که اجتماع به افراد مختلف می‌دهد و از آن‌ها انتظار ایفای نقش دارد. هدف از به‌کارگیری پرسونا «در اصل تأثیرگذاری و تا اندازه‌ای ولی نه الزاماً، پوشاندن طبیعت و ماهیت واقعی و درونی شخص است»(شاملو، ۵۱:۱۳۸۲). گوستاو یونگ واژه‌ی پرسونا (نقاب) را در آثار خود به‌کار گرفت و منظور وی از آن، همان صورتی است که شخص با آن در جامعه ظاهر می‌شود. پس شخصیت نمایشی یا اجتماعی هر شخص را پرسونا می‌نامند و شخصیت اصلی وی در زیر نقاب قرار می‌گیرد (معصومی، ۱۵:۱۳۹۵).

از دیدگاه یونگ پرسونا (نقاب) به دو دسته تقسیم می‌شود؛ دسته‌ی اول نقابی است که آدمی بر چهره می‌زند تا خود را آن‌گونه که نیست نشان دهد و دسته‌ی دوم پندارهای غیرواقعی بوده که از رشد شخصیت حقیقی جلوگیری می‌کند. کارل یونگ همبستگی با نقاب را آن‌گونه که از رشد شخصیت و رسیدن به فردیت جلوگیری کند، زیان‌بار می‌داند (حیدریان عطاآبادی، ۳۰-۲۹:۱۳۹۲).

آدمی با نقاب از یک‌سو خواستار ایجاد تأثیر مثبت بر دیگران است و از دیگر سوی خودِ واقعی خویش را از دیگران مخفی می‌کند. بنابراین شکل نقاب به انتظارات جامعه بستگی دارد (اسنودن، ۹٤:۱۳۸۸). یونگ بر این باور بود، باید میان آنچه فرد می‌خواهد و آنچه که جامعه می‌خواهد، تعادل برقرار کرد. غفلت از پرسونا، یعنی غفلت از جامعه و غفلت از فردیت عمیق، به نوعی همان آلتی در دست جامعه بودن است (فیست و فیست، ۱٦۰:۱۳۹٤).

به عقیده‌ی یونگ نقش پرسونا در شخصیت، هم می‌تواند مفید واقع شود و هم می‌تواند مضر باشد؛ به این صورت که اگر شخصی بیش از حد مشغول ایفای نقشی گردد و منِ او تنها با این نقش یا نقاب همانندسازی کند، جنبه‌های دیگر شخصیت وی کنار خواهد رفت. این فرد نقاب‌زده با منِ واقعی خود بیگانه‌شده و به خاطر کشمکش بین پرسونای توسعه‌یافته و جنبه‌های دیگر شخصیت، تحت فشار قرار خواهد گرفت (اس.هال و نوردبای، ٦٥:۱۳۷۵).

بنابراین با توجه به پاراگراف قبل، نقاب‌ها جنبه‌ی مثبت و منفی دارند. در ارتباط با کارکرد مثبت و منفی پرسونا، این نکته قابل ذکر است که کارکرد مثبت نقاب در حوزه‌ی اخلاق نیست. «در روانشناسی یونگ، کهن‌الگوی پرسونا با معنا و هدف به‌کار می‌رود؛ یعنی وسیله‌ای را در اختیار فرد می‌گذارد تا شخصیت کسی را تجسم بخشد که الزاماً خودِ او نیست» (همان:٦۳). اگر این شخصیت تجسم‌یافته به صورت طولانی یا به‌عبارتی مادام العمر باشد، این نقاب، جنبه‌ی منفی پرسونا را ارائه می‌دهد؛ اما اگر شخصیت تجسم‌یافته (نقاب) بعد از مدتی از شخصیت اصلی فاصله‌گرفته و خودِ

واقعی نمایان شود، این پرسونا در زمره‌ی پرسونای مثبت و مفید واقع می‌شود.

شناخت‌نامه‌ی احسان عبدالقدوس

احسان عبدالقدوس (احسان محمد احمد رضوان)، روزنامه‌نگار، داستان‌سرا و نویسنده‌ی معروف، فرزند محمد عبدالقدوس هنرپیشه و مؤلف شهیر مصری است و به‌عنوان یکی از داستان‌پردازان رمانتیسم در ادبیات نوین عربی شناخته می‌شود. وی، در سال ۱۹۱۹م در مصر چشم به جهان گشود (الجيّار،۱۹:۲۰۰۵) و در روستای کفرمأمونه از توابع شبرا پرورش یافت. احسان عبدالقدوس خود در یکی از گفتگوهای مطبوعاتی می‌گوید: «در سال ۱۹۱۹م در بیمارستان دکتر سامی در قاهره به دنیا آمدم» (الشامي،۱۹۹۲:۱٦). عبدالقدوس لقبی است که این خانواده به آن شهرت یافته است و در این رابطه فرزند احسان عبدالقدوس، محمد احسان عبدالقدوس می‌گوید: «هرچند پدربزرگم احمد رضوان از فارغ‌التحصیلان أزهر و از کارمندان دادگستری بود، با این وجود به موسیقی و هنرهای زیبا عشق می‌ورزید و از سویی در شهر ما شخصی بود که نِی می‌نواخت و نامش عبدالقدوس بود، این شخص آن‌چنان زیبا می‌نواخت که پدربزرگم شیفته‌اش شده و به همین دلیل نام فرزندش را محمد عبدالقدوس أحمد رضوان نامید و پس از گذشت چند سال احمد رضوان از اسم حذف شد و تنها عبدالقدوس که لقب خانواده بود، بر جای ماند» (عبدالحليم،۲:۲۰۰۵)

احسان عبدالقدوس در خانواده‌ای فرهنگی و ادبی پرورش یافت، پدرش مهندس و از بازیگران تئاتر به‌شمار می‌آمد و مادرش با شهرت (روزا اليوسف) از بازیگران نام‌آور تئاتر و از روزنامه‌نگاران برجسته‌ی مصر محسوب می‌شد. مادر عبدالقدوس در سال ۱۹۲۵م روزنامه‌ی هنری (روزا اليوسف) را منتشرساخت و ده سال بعد، «مجله صباح الخير» را هم به چاپ رساند (عابدين،۳:۲۰۰۷) که ستارگان بی‌شماری از جمله احسان عبدالقدوس را در زمینه‌ی روزنامه‌نگاری به جهان عرب معرفی نمود.

پرسونا در صانع الحب

مجموعه‌ی صانع الحب از ۱۹ داستان تشکیل شده است. عبدالقدوس هر داستان را به‌گونه‌ای بیان‌نموده که گویی خاطرات روزانه‌ی خود را یادداشت می‌کند؛ به عبارتی این مجموعه شبه سفرنامه‌ای است که برای مخاطبان بازگو می‌شود. وی داستان‌ها را حول افراد و مکان‌هایی که در سفرش دیده بیان می‌کند و به نوعی داستان‌هایش، نمونه‌ی بارز زندگی و خلق و خوی افراد در اروپا

است. بنابراین از آن حیث که یکی از برجسته رین عناصر داستانی در این مجموعه، پرسونای شخصیتی است، لذا در ادامه داستان‌های مجموعه صانع الحب از حیث جنبه‌های پرسونا به صورت مجزا مورد بررسی قرار می‌دهد.

دوشیزه‌ی هلندی

دوشیزه‌ی هلندی داستان زنی است که نویسنده در بازدید از موزه‌ی لوور پاریس با وی آشنا شد و این آشنایی به آنجا رسید که وی را به اتاقش دعوت کرد و چند روزی را با وی گذراند. زن از مرد خواست تا زمانی که او را نبوسیده، به او نزدیک نشود؛ چرا که او باکره است و مرد نیز به او قول داد. روزی زن اعتراف کرد که باکره نیست. مرد هم به او گفت که از ابتدا این موضوع را می‌دانست و این حرف زن را عصبانی کرد؛ گویی انتظار نداشت دروغش آشکار شود و مرد تمام مدت این را بداند، پس از او جدا شد.

«فَقَد كانَ جاهلاً بِكلِ كلمة قالتها و لَو انّه كانَ يَتظاهر دائماً بِأنّه يعرفُ أكثر مِما تعرفُ» (عبدالقدوس، لاتا: ١٤)

مرد در مقابل زن هلندی نقابی از دانایی بر چهره می‌زند. در تمام مدتی که زن برای او از تفاوت هنر مصر باستان و هنر آفریقا و همچنین از تاریخ مصر سخن می‌گوید، مرد فقط به حرف‌های او گوش می‌دهد و نقابی بر چهره دارد که گویی از تمام این مباحث آگاه است. او دوست‌ندارد زن ضعف او را بداند؛ بنابراین به این نقاب ادامه می‌دهد. این نقاب به عقیده‌ی یونگ نقابی مثبت است؛ چرا که مرد در موقعیت مناسب از آن استفاده کرده و هر زمان که بخواهد می‌تواند از آن استفاده نکند.

«و حاوَلَ أن يَكونَ في مثلِ بساطتها، فَخَلَعَ ملابِسه، وارتدى «البيجاما» و دَخَلَ الى الحمام و غَسَلَ وَجهه ثُمَ عادَ و ألقى بِنفسه على الفراشِ.. بِجانبها!!» (همان:١٦-١٥)

نقاب خونسردی، نقاب دیگری است که عبدالقدوس در این داستان به‌کار می‌گیرد. آن هنگام که با دختر به اتاق خود می‌رود و دختر به راحتی کفش‌هایش را درآورده، صورتش را می‌شوید و روی تخت مرد می‌نشیند، مرد نیز می‌کوشد همانند دختر عمل کند تا او متوجه نشود که این کار چقدر باعث تعجب مرد شده است؛ چرا که از نظر مرد همراهی دختر با او تا اتاق خوابش طبیعی نبود، پس مرد نقاب خونسردی بر چهره زده، لباس‌هایش را عوض کرده، پیژامه پوشیده و بعد از شستن دست و صورتش کنار دختر بر روی تخت می‌نشیند. این نقاب خونسردی در آراء یونگ، نقاب مثبت تلقی می‌شود. عبدالقدوس در این موقعیت از این پرسونا استفاده کرده و می‌تواند به

راحتی آن را از چهره بردارد.

«ثُمَ رفعت إليه عينيها و قالت مِن بَين دموعها «يا صديقي.. لَقَد كَذَبَت عَلَيك انّي.. انّي لستُ عذراء»!! و مَسَحَ بيده على شعر رَأسها و قالَ في هدوء: «أ هذا كل شيء.. رفهى عنك فإنّي أعلمُ ذلك منذ اليوم الأوّل»!!» (همان: ٢٠)

در ادامه‌ی داستان در این مثال دیده می‌شود که دختر با نقابی دروغین در ارتباط با باکره‌بودنش، خود را دختری باکره معرفی می‌نماید، اما در اصل این‌گونه نبوده است؛ در واقع او برای حفظ غرورش از نقاب دروغین دختر باکره استفاده کرده بود. دختر خود به این موضوع آگاه بود و پس از مدتی نقاب از چهره برداشته و به عبدالقدوس اعتراف می‌کند که باکره نیست. پس با توجه به تعریف نقاب مثبت در مباحث پیشین، این نقاب نیز همانند نقاب‌های دیگر، مثبت است. در اینجا عبدالقدوس به سخن آمده و به دختر می‌گوید که از ابتدا این موضوع را می‌دانست. این نیز نقاب مثبت دیگری از عبدالقدوس است که تمام مدت از این قضیه مطلع بود، اما نقاب بی‌خبری بر چهره داشت تا دختر خود اعتراف کند و بعد از اعتراف دختر نقاب بی‌خبری را کنار زده و می‌گوید که از همه چیز اطلاع داشت.

منشی زیبا

داستان منشی زیبا از آنجا شروع می‌شود که دختر هلندی روزنامه‌نگار را تنها می‌گذارد و مرد متوجه می‌شود که برای ارتباط با افراد در پاریس به منشی نیاز دارد- قبلاً دختر کارهای او را همانند منشی انجام می‌داد- او از مدیر هتل درخواست منشی کرد، اما مدیر با لحن معناداری با او صحبت کرد. در نهایت قانع‌شد که مرد فقط به یک منشی برای انجام کارهایش نیاز دارد. روزنامه‌نگار بعد از آگهی‌دادن در روزنامه برای پیداکردن منشی و مصاحبه با خانم‌های مختلف، دختری را انتخاب کرد که به معشوقه‌اش شبیه بود. دختر کم کم دلبسته‌ی مرد شد، اما مرد نمی‌خواست بیشتر از یک رئیس باشد. تا اینکه مدت اقامت مرد در پاریس به پایان رسید و آنجا را ترک کرد:

«و حاول جهده أن يضبط أعصابه و يطفىء النار التى اندلعت في أطرافه» (عبدالقدوس،لاتا:٢٩)

نقاب خونسردی، نقابی مثبت است که عبدالقدوس در مقابل زنی که برای مصاحبه منشی‌گری آمده بود به‌کار گرفت؛ زیرا زن وضع ظاهری مناسبی نداشت. بنابراین عبدالقدوس برای کنترل اعصاب و خاموش‌کردن آتش درونش نقاب خونسردی بر چهره زد تا کنترل شرایط را در دست بگیرد. این برگزیدن نقاب مناسب در موقعیت مناسب برای قرارگرفتن در اجتماع و برخورد با افراد، از دیدگاه یونگ مثبت برشمرده می‌شود.

«وأجابته محرجة و هی تحاول أن تخفی حرجها بابتسامة هاتفة».(همان)

زن در جواب پرسش روزنامه‌نگار مبنی بر توانایی کار با ماشین تحریر، نقابی از لبخند بر چهره نشاند تا نقص خود را در پشت پرسونای لبخند مخفی کند. وی از ضعف خود به خوبی آگاه بود، بنابراین برای اینکه بتواند نظر عبدالقدوس را جلب کند، نقاب خنده را برگزید تا این عدم توانایی به چشم نیاید. با توجه به نظرات یونگ، این پرسونا نیز مثبت است؛ از آن حیث که فرد آن را برای برخورد با افراد جامعه به‌کار می‌گیرد و منِ واقعی فرد با نقاب یکسان نشده است.

«وکانَ یعجب بها و یعجب بنشاطها و ذکائها.. ولکنه لم یحاول أبداً أن یظهر لها اعجابه» (همان: ۳٤)

عبدالقدوس هوش و ذکاوت و همچنین فعالیت دختر (منشی) را تحسین می‌کرد، اما از نقاب بی‌تفاوتی و یا نقاب رئیس‌بودن استفاده می‌کرد تا هرگز تحسین خود را نشان ندهد و برای دختر تنها یک رئیس باشد. این نقاب نیز از دیدگاه یونگ مثبت به شمار می‌رود؛ هم به جهت آنکه عبدالقدوس در به کارگیری آن هوشیارانه عمل کرده است و هم اینکه هر زمان که بخواهد می‌تواند آن نقاب را از چهره بردارد.

«و قاطعته قائلة في هزل تحاول أن تخفی به لهجة الجد» (همان)

نقاب دیگری که در این داستان وجود دارد، نقاب دختر منشی است. او که به عبدالقدوس علاقمند شده بود و سعی می‌کرد جای معشوقه‌ی او را بگیرد، در میان صحبت‌هایشان، لحن جدی خود را با نقابی از شوخی و خنده پوشاند تا بتواند حرف‌هایش را به عبدالقدوس بزند. اما او خود به‌خوبی می‌دانست که این نقاب را در این موقعیت باید انتخاب کند، پس این نقاب نیز نقابی مثبت است.

«و کانَ یری و یَفهم، و هو لیسَ جماداً، ولکنه کانَ یحاول دائماً أن یکونَ جماداً» (همان)

از نقاب‌های دیگر عبدالقدوس، می‌توان به پرسونای بی‌احساسی یا بی‌تفاوتی اشاره کرد. در مثال بالا عبدالقدوس همیشه در چشمان دختر (منشی) التماس را می‌دید و لب‌هایش هر وقت به چشمانش می‌افتاد، می‌لرزید. روزنامه‌نگار تمام این‌ها را می‌دید؛ چرا که بی‌احساس نبود، اما سعی می‌کرد تمامی احساساتش را در پشت نقاب بی‌احساسی مخفی کند تا دختر را امیدوار نکند؛ زیرا او معشوقه‌ی دیگری داشت. انتخاب نقاب بی‌احساسی در مقابل دختر منشی، نقابی درست و مثبت است که یونگ بر آن اشاره دارد.

شاهزاده خانم روسی

شاهزاده خانم روسی یکی دیگر از شخصیت‌های داستان عبدالقدوس است که وی در پاریس در میخانه‌ای با وی آشنا شد. آن هنگام که مرد برای وانمود به ثروتمندبودن به میخانه رفته بود، در آنجا با زنی روبرو شد که در نگاهش حس تحقیر وجود داشت. وقتی مرد با زن صحبت‌کرد، متوجه‌شد که او شاهزاده‌ای از روسیه است که پدرش در انقلاب سرخ به پاریس مهاجرت کرده بود. فردای آن روز روزنامه‌نگار روزش را در میان خانواده سلطنتی (زن و همسرش و سه فرزندش) گذراند:

«دَخَلَ إلى تلك الحانة أو هذا المرقص، فتقدم إليه صاحب المحل يحييه و يسير بين يديه، والتفت إليه الخدم يبتسمونَ وينحونونَ، فقد عودهم منذ ثلاث ليال ان يعاملوه كأحد خلفاء هارون الرشيد لِكثرة ما سكب مِن ماله و مِن شبابه على موائدهم العشر..» (عبدالقدوس،لاتا:٤٣)

در این داستان چند نقاب بر چهره‌ی شخصیت‌ها دیده می شود. از آنجا که کنش فرد، در قالب نقاب ارائه می‌شود و هر شغل به عنوان نقابی اجتماعی برای فرد محسوب می‌گردد، لذا شغل فرد مغازه‌دار و خادمان که به محض دیدن عبدالقدوس -به پشتوانه‌ی پولی از او گرفته بودند- در مقابل او خم و راست شده و لبخندزده و به گرمی از وی استقبال می‌کنند، به عنوان نقاب به شمار می‌آیند و این نقاب‌ها، با توجه به پرسونای یونگ، نقاب‌هایی مثبت می‌دانند به این علت که مغازه‌دار و خادمان می‌دانند که برای ایفای نقش خود (مغازه‌داری و خدمت) باید نقاب بر چهره بگذارند. نقاب دیگر نیز نقاب عبدالقدوس است که در مقابله با صاحب میخانه و خادمان بر چهره می‌زند. این همان نقاب افراد ثروتمند است که با خرج‌کردن پول، آن را بر چهره می‌زنند. مغازه‌دار به‌خاطر پولی که از عبدالقدوس گرفته بود، سه شب متوالی با او همانند یک فرد ثروتمند (یکی از جانشینان هارون‌الرشید) رفتار می‌کرد. این نقاب نیز از منظر یونگ، نقابی مثبت است و عبدالقدوس می‌داند که در این موقعیت از آن استفاده می‌کند و بر منِ واقعی او اثری عمیق نمی‌گذارد.

«وهو طول عمره يحقد على أولاد الذوات، فأرادَ أن يقنعهم - رغم انه ليس لبن ذوات و لا صاحب ملايين - انّه يستطيع أن يلفت إليه الانظار» (همان:٤٤)

نمونه‌ی دیگری از نقاب ثروتمندبودن عبدالقدوس در این مثال خودنمایی می‌کند. او که همیشه از فرزندان ثروتمندان کینه و نفرت داشته، اکنون در موقعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند با پول همانند آن‌ها شود و به نوعی همانند آن‌ها جلب توجه کند؛ پس می‌کوشد تا با پرداخت‌کردن پول به رهبر گروه نوازنده تمامی نگاه‌ها را به سمت خود برگرداند و پرسونای یک فرد ثروتمند را از آن خود کند.

دختری از لندن

مرد روزنامه نگار با رسیدن به قاهره نامه‌ای از لندن دریافت کرد که دختری داستانش را برای او بازگوکرده و از او تقاضای کمک کرده بود. داستان این‌گونه بود که دختر در ارتش انگلیس به‌عنوان راننده‌ی اتومبیل مشغول بود و این باعث تکبر وی شده بود. بعد از جنگ به‌دنبال کاری برای گذران زندگی بود و پرستار مرد فلجی‌شد که همسرش او را تحقیر می‌کرد. دختر در کنار مرد شخصیت خود را گم کرد تا آنجا که دلباخته‌ی وی شد. دختر از گم‌کردن خودش می‌ترسید و به‌دنبال رهاشدن از این حس بود؛ تا آنجا که فردی به او گفت مرد را تحقیرکند و دختر نیز چنین کرد، اما نتوانست تاب بیاورد و از او معذرت خواهی کرد.

«وكانَت تحاول أن تخفي ثورتها و ترددها بابتسامة صاخبة، ولكنها كانت ابتسامة تفضح عدم اتزانها..» (عبدالقدوس،لاتا: ٦٠)

اگر به عقیده‌ی یونگ توجه‌شود که گفته‌شده «مردمانی که از تکامل پرسونا غفلت می‌ورزند، خام‌دستی خود را به نمایش می‌گذارند. آن‌ها موجب رنجش دیگران می‌شوند و در تثبیت خویش در دنیا دچار مشکل خواهند شد» (فوردهام، ۱۳۷٤:۵۲) و نمونه‌ی این امر را در این داستان می توان دید. دختر داستان می‌کوشد تا نقابی از بی‌تفاوتی و لبخند را بر چهره بزند اما موفق نمی‌شود؛ چرا که وی نقاب خود را به صورت کامل استفاده نمی‌کند. او که سعی‌دارد انقلاب درونش را با نقابی از بی‌تفاوتی و لبخند بپوشاند، موفق نمی‌شود و همین امر باعث می‌شود که مرد متوجه تغییر رفتار او گردد.

تصویر دختر باکره

عبدالقدوس در پاریس همراه دو شخصیت اقامت داشت، به‌عبارت دیگر در دو هتل اتاق گرفت؛ در هتل دو لوور شخصیتی متناسب با شغلش و شخصیتی دیگر در هتل غریبه‌ها. در هتل غریبه‌ها با دختری آشنا شد که همانند دختران اوباش و بدنام لباس پوشیده بود، اما به مانند ملکه‌های مستبد رفتار می‌کرد و همه به حرفش گوش می‌دادند. مرد چند روزی را با این دختر (ولنتاین) در اتاقش در هتل غریبه‌ها گذراند تا آنکه دلش برای شخصیت اصلی خود تنگ شد، پس از نزد دختر فرار کرد و به هتل دیگر رفت؛ اما چند روز بعد بازگشت چرا که ولنتاین به دنبال وی بود.

«وهكذا أرادَ أن يَعيشَ في باريس أرادَ أن تَكونَ له شَخصيتانِ: شخصية عاقلة محترمة يَقتضيها عمله و مركزه، و هى الشخصية التى كان يبدو بها في فندق دى لوفر.. وشخصية أُخرى ماجنة طائشة مستهترة كانَ يتقمص فيها و يترک لها العنان بمجرد أن يطل على الحى اللاتينى و يضع قدمه

في«فندق الغُرباء»» (عبدالقدوس،لاتا:٧٤-٧٣)

بر اساس نظریه‌ی یونگ، یک فرد می‌تواند از چند نقاب استفاده کند. شخص ممکن است بیش از یک نقاب بر چهره بزند؛ او ممکن است در خانه نقابی متفاوت از نقاب محل کار بر چهره بزند. همچنین می‌تواند نقاب سومی نیز داشته باشد که در هنگام تفریح با دوستان به کار ببرد، اما باید گفت تمامی این نقش‌ها و ماسک‌ها، به‌صورت یک مجموعه، پرسونای وی را شکل می‌دهند و او به شیوه‌های مختلف در موقعیت‌های گوناگون دست به پیروی و تطابق می‌زند (اس.هال،۱۳۹۳:۵۲). نمونه‌ی این امر در داستان‌های صانع الحب، بالأخص در داستان تصویر دختر باکره وجود دارد؛ آنجا که عبدالقدوس در موقعیت‌های گوناگون از نقاب‌های مختلف استفاده می‌کند. در مثال ذکر شده، او در پاریس در دو هتل اقامت دارد و در هر کدام از هتل‌ها نقابی مختص به آن بر چهره دارد. در هتل دو لوور به عنوان روزنامه‌نگار، نقاب شخصی منطقی و محترمانه را بر چهره داشت و در هتل غریبه‌ها نقاب شخصی بی‌فکر و بی‌پروا و بی‌شرم. عبدالقدوس برای تجربه و جستجو در مکان‌های پاریس نقاب فردی بی‌پروا را به‌کار گرفت. هردوی این نقاب‌ها از دیدگاه یونگ، نقاب‌هایی مثبت هستند؛ از آن حیث که عبدالقدوس به‌درستی و در موقعیت‌های مناسب از آن‌ها استفاده کرده است.

«وكانَت ترتدي ثوباً كالذی يرتديه بنات اوباش باريس.. و نظرت اليهم فالنتين مَملكة مُستبدة تطل مِن شزفة قصرها على شعب مستعبد» (عبدالقدوس،لاتا: ٧٦)

نقاب دیگری که در این داستان به چشم می‌خورد، نقاب دختری به نام ولنتاین است که عبدالقدوس در هتل غریبه‌ها با وی آشنا شده و او را دختری اوباش می‌بیند (به علت نوع لباس پوشیدن دختر). اما هنگامی‌که با دختر به هتل می‌روند، متوجه می‌شود که دختر به همه دستور می‌دهد و همگی او را می‌شناسند. به عبارت دیگر دختر از نقاب فرد مستبد یا همان نقاب قدرت استفاده کرده است؛ گویی ملکه‌ای است و بقیه‌ی افراد به عنوان زیردست یا بردگانی در اختیار وی هستند. این نقاب نیز از دیدگاه یونگ نقابی مثبت تلقی می‌شود؛ زیرا دختر در مواجهه با افراد آن را بر چهره زده و به آن‌ها دستور می‌دهد و افراد نیز دستوراتش را اجرا می‌کنند و خود واقعی‌اش با نقاب یکسان نشده است.

چهره‌های ناآشنا (بندر مارسی)

این داستان با ملاقات روزنامه‌نگار با خانمی در بندر مارسی آغاز می‌شود. خانمی یونانی که در مصر زندگی می‌کرد و از ثروتمندان بود. او بسیار زیبا بود و قدرت بیان بالایی داشت که همه را

شیفته‌ی سخنانش می‌کرد. مرد با او صحبت کرد و دانست که او به راحتی می‌تواند هر کسی را اقناع کند.

«وهي في حديثها تحاول أن ترضی جميع مستميعها و تحاول أن تفوز باعجابهم و صداقتهم» (عبدالقدوس،لاتا:۹۲)

در تعریف پرسونا گفته‌شده است که «پرسونا نقاب و یا نمای خارجی است که شخص در انظار عمومی به نمایش می‌گذارد، به این منظور که با معرفی خود تأثیر مطلوبی برجای گذاشته و باعث شود جامعه او را موجود قابل قبولی بشناسد» (هال و نوردبای،۱۳۷۵:۶۳). در داستان خانم یونانی از ثروتمندان ساکن مصر بود و در برخورد با افراد نقاب محبوبیت بر چهره‌نشانده و این‌گونه سعی می‌کرد تا رضایت تمام مخاطبان خود را جلب کند و تحسین آن‌ها را برانگیزد. این درست همان نقاب مثبتی است که یونگ از آن یاد می‌کند.

چهره‌های ناآشنا (لندن)

مرد روزنامه نگار (عبدالقدوس) توسط افسر بازنشسته انگلیس به ناهار دعوت شد. آن‌ها با هم به گالری نقاشی رفتند و در آنجا دوستش رو به روی تابلوی نقاشی ایستاد و در مورد آن مرد مانده در طوفان برف توضیح داد که او قهرمان زندگی آن‌هاست. در این دعوت نویسنده با فردی آشنا می‌شود که بعدها او را در چند جای دیگر می‌بیند و متوجه می‌شود که وی قصد داشته خودش را بکشد، او فکر می‌کند مرد همانند همان قهرمان قصد داشته تا با مردنش به مملکت خدمت کند.

«وهو يضغط علی شفتيه و يقبض أحد كفيه بالآخر في قوة و عصبية كأنّه يغالب دموعاً قد تنفجر مِن عينيه أو يقاوم اعصابه حتی لايخر مغشياً عليه..» (عبدالقدوس،لاتا:۹۸)

در این بخش داستان، دوست عبدالقدوس با دیدن نقاشی کاپیتان (مرد مانده در برف)، با فشردن لب‌ها و چسباندن دست‌هایش به هم در تلاش است که آرامش خود را حفظ کند؛ به عبارت دیگر او نقابی از آرامش و خودداری یا خونسردی را بر صورت زده تا دیگران از تلاطم درونش مطلع نشوند. این نقاب، از منظر یونگ نقابی مثبت است؛ چرا که در موقعیت مناسب توسط فرد برگزیده شده تا افراد ناراحتی درونی وی را نبینند.

چهره‌های ناآشنا (پاریس)

فرد دیگری که نویسنده با او آشنا شد، آقای «ک» بود؛ فردی لبنانی که تابعیت فرانسوی داشت. عبدالقدوس او را در پاریس ملاقات کرد. رفتارهای این مرد پر از ریاکاری بود. آقای که «ک» یک

میلیونر خسیس بود، در ابتدا فقیر بود اما کم کم با دلالی ثروتمند شد. روزنامه‌نگار برای کار دوستان مصری‌اش مجبور به ملاقات او در دفترش شد و منشی مرد سعی در فریب نویسنده داشت، اما موفق نشد.

«وهُوَ يَتَحَدَّثُ في صَوت خافَت لايَكاد يَصل إلى أذنيك و تَخرج كلماته مِن بَينِ ابتسامة رياء و خسة و نذالة» (عبدالقدوس،لاتا:۱۰۵)

نقاب لبخندی که آقای «ک» بر لب داشت و همراه با ریاکاری و پستی و نامردی بود، نقابی مثبت است؛ چرا که مرد می‌داند از نقاب لبخند برای جلب‌توجه افراد استفاده می‌کند. اما فرد از نقاب به‌طور کامل استفاده نمی‌کند و بالطبع تأثیر مطلوبی بر مخاطب خود نخواهد گذاشت و افراد متوجه این موضوع خواهند شد که نقاب وی، با ریاکاری همراه است و این‌گونه است که جامعه او را فردی قابل قبول نمی‌داند.

چهره های آشنا (شش مرد و یک دختر)

داستان چهره‌های آشنا، داستان دختری را روایت می‌کند که ٦ مرد دلباخته‌ی وی می‌شوند و هر کدام برای به‌دست‌آوردن دل دختر، هر کاری برای او انجام می‌دهند. مردها به توافق می‌رسند که اجازه‌دهند دختر از بین آن‌ها یک نفر را انتخاب کند. پس ویژگی‌های خود را بازگو می‌کنند تا دختر بهتر آن‌ها را بشناسد و انتخاب کند. اما دختر می‌گوید عشق علاقه‌ای دو طرفه است؛ کسی که فکر می‌کند من او را دوست دارم در اتاق بماند و بقیه بروند، همه از اتاق خارج می‌شوند و دختر به گریه می‌افتد؛ چرا که معشوقش، علاقه‌ی او را حس نکرده بود.

«ابتَسَمَت له الفتاة ابتسامة يَستَطيعُ أن يَفهم منها كل شيء و يَستَطيعُ إلّا يَفهم منها شَيئاً..» (عبدالقدوس، لاتا:۱۲۳)

نقاب لبخند نقابی است که دختر بر چهره می‌نشاند تا هر مرد از احساسات واقعی وی مطلع نشود؛ زیرا همین نقاب‌ها هستند که داستان را در مسیر اصلی خود پیش می‌برند؛ لذا اگر نقابی در کار نباشد، شخصیت‌ها رفتاری متفاوت از خود نشان‌داده و مسیر داستان به کلی تغییر پیدا می‌کند. بنابراین در این داستان، دختر می‌کوشد تا احساسات خود را تا پایان داستان مخفی نگه دارد تا هر شش مرد خود را به‌طور کامل معرفی کنند. دختر بعد از هر معرفی، لبخندی را به همان مرد نشان می‌دهد تا هیچ چیزی از ورای آن لبخند مشخص نباشد. این نقاب، نقابی مثبت است، چرا که نقاب با شخصیت اصلی یکی نشده است و فرد از حضور این نقاب مطلع بوده و به خوبی از آن استفاده می‌کند و در نهایت نقاب را از چهره برمی‌دارد.

چهره های آشنا (دختر)

داستان دختر از آنجا شروع می‌شود که عبدالقدوس او را در بالکن هتل می‌بیند. در مورد او از یک زن مهاجر فلسطینی می‌شنود که او دختری از خانواده ثروتمند فلسطینی است که به جای اقامت در اردوگاه پناهندگان ترجیح می‌دهد در هتل اقامت کند و هزینه‌اش هم یک نگاه و لبخند و سلام است. وقتی مرد با او صحبت می‌کند در نگاهش هیچ چیز از اشک بر خانواده‌اش نمی‌بیند؛ بلکه لبخندی وسوسه‌کننده بر لب داشته که سعی بر فریب او دارد، اما عبدالقدوس به‌گونه‌ای با دختر برخورد می‌کند که او را تحقیر و عصبانی می‌کند.

«وكُنتُ أنتظرَ أن أسمَع منها حديثاً عن الجهاد أو أرى في عينيها دموعاً تبكى الأهل المشردين و العز الضائع و ترثى بها الوطن و مرتع الصبا.. ولكنى لَم أسمَع حديثاً عن الجهاد و لَم أر دموعاً، بَل سمعتُ ضحكة فاجرة رنت في أُذني كَصوت صفارة الأنذار و رَأيتُ في عينيها دَعوة كادَت تنسيني إنّى زَوج و صاحب عيال!» (عبدالقدوس،لاتا:۱٤۱)

دختر این داستان، که از خانواده‌ای اصیل و ثروتمند بود، بعد از مهاجرت، برای کنترل احساساتش و غصه‌نخوردن از شرایط پیش آمده، نقاب دختری بدکاره را بر چهره زده و در هتلی اقامت می‌کند که بهای آن را با لبخند و نگاهی اغواگرانه می‌پردازد. دختر تا آنجا در این نقش فرو می‌رود که وقتی عبدالقدوس برای صحبت با او می‌رود، سعی در فریب او نیز دارد. به عقیده‌ی یونگ «نقاب‌هایی در شخصیت افراد است که آن‌ها خود نمی‌دانند زیر سایه‌ی نقاب نهان شده‌اند و آن‌ها پندارها و خیالاتی هستند که با واقعیت در تضادند که این‌ها را نیز باید کنار زد» (یونگ،۱۳۷۹:۲۷۰). با توجه به گفته‌ی یونگ و روند داستان دیده می‌شود که دختر با نقاب همسان-شده و هیچ تصمیمی برای کنارزدن این نقاب منفی ندارد. این همانندسازی نقاب با شخصیت اصلی دختر، تورم نموده و دختر را از منِ واقعی‌اش دور کرده است یا به نوعی او را به نقش تبدیل کرده است.

چهره‌های آشنا (نسل جدید)

نویسنده در این داستان مجاهدت یکی از همکلاسی‌هایش را روایت می‌کند که مردم او را به عنوان قهرمان سیاسی می‌شناسند؛ اما در اصل مجاهدت وی خالصانه نبوده است؛ زیرا نخستین باری که او مرتکب جرم سیاسی می‌شود، برای فرار از پلیس به منزل یکی از آشنایان رفته که صاحب دختری است. او ۲۰ روز را در خانه آن‌ها سپری می‌کند و دلباخته‌ی دختر می‌شود. بنابراین بعد از گذشت ۲۰ روز و ترک خانه، به‌دنبال راهی برای دیدن دختر و صحبت با وی می‌گردد تا اینکه در نهایت

مجدداً مرتکب جرم سیاسی می‌شود تا به مانند یک قهرمان، بهانه‌ی پنهان‌شدن در خانه دختر را بیابد. اما بعد از جرم سوم رفتارش تغییر می‌کند و دیگر به دنبال جرم جدیدی نمی‌رود؛ زیرا معشوقه‌اش با فرد ثروتمندی ازدواج کرده و آنچنان علاقه‌ای به میهن پرستی نداشت.

«اذن فَليسَ هناك طريق لِيعودَ إليها كما يريد أن يَعود، إلا أن يشترك في جريمة سياسية أُخرى لِيطارده البوليس مِن جديد،ويَعود بطلاً كما كان.ويختبىء في دار الفتاة مِن جديد،ويَعود بطلاً كما كان» (عبدالقدوس، لا تا:١٥٠-١٥١)

با بررسی این داستان به خصوص در مثال بالا می‌توان مشاهده نمود که شخص برای دیدار معشوقه‌اش و زندگی‌کردن با وی، از نقاب قهرمانان سیاسی استفاده می‌کند تا هم مقبول دختر و خانواده‌ی وی باشد و هم در خانه آن‌ها پنهان شود و بتواند مدتی را با وی بگذراند. این نقاب از دیدگاه یونگ، نقابی مثبت تلقی می‌شود؛ چرا که فرد برای اثبات خود به جامعه بالأخص خانواده‌ی دختر، نقاب قهرمان را بر چهره زده و خود بر این نقاب واقف است؛ به عبارت دیگر آن‌گونه نیست که خود را فراموش کرده و نقاب بر خودِ اصلی شخصیت غالب شده باشد.

نتیجه‌گیری

در داستان‌های عبدالقدوس مضامین و پیام‌های گوناگونی از زندگی به کمک سبک خاص او که همان روزنامه‌نگاری بود، بیان می‌شد. کتاب «صانع الحب» مجموعه داستان‌های او در سفر به اروپا و آداب و رسوم و همچنین رفتار و عقاید رایج در غرب را شرح می‌دهد. با توجه به واقعی بودن داستان‌ها و سبک خاص وی در نگارش داستان کوشیده‌شد تا صانع الحب از جنبه‌ی پرسونا مورد بررسی قرار گرفته و نتایج زیر حاصل شد:

بر اساس نظریات یونگ، ادبیات تحت تأثیر ضمیر ناهشیار قرار می‌گیرد؛ بنابراین آثار ادبی بستر مناسب مطالعه‌ی این‌گونه تجربیات هستند. صانع الحب نیز به دلیل اشتمال بر شخصیت‌های واقعی و همچنین داستان‌های واقعی نمونه‌ی مناسبی از «پرسونا»ی یونگ است. نقاب که گاه لازمه‌ی حیات اجتماعی تمام انسان‌ها است، در بیشتر داستان‌های صانع الحب به چشم می‌خورد. پرسونا و تأثیر آن در داستان‌های صانع الحب باعث‌شده که شخصیت‌های داستان‌ها برای بیان اندیشه‌ی خود و در راستای اهدافشان نقاب‌های مختلفی را به‌کار گیرند و با آن نقاب، نقش بازی‌کرده و به مقصود خود برسند. بیشترین نقابی که شخصیت‌های صانع الحب در روابط اجتماعی خود از آن بهره جسته‌اند، پرسونای لبخند است که در موقعیت‌های مختلف برای پنهان‌کردن منِ واقعی بر چهره‌ی شخصیت‌ها قرار گرفته است. در وهله‌ی دوم نقاب خونسردی و یا

بی‌تفاوتی بوده که این نقاب در داستان‌ها مختص عبدالقدوس است. همچنین نقاب‌های دیگری چون دانایی، نقاب دروغین باکرگی، بی‌خبری، ثروتمند بودن، محبوبیت، قدرت و قهرمان در داستان به چشم می خورد.

همچنین با توجه به نظریه‌ی یونگ، کارکرد مثبت یا منفی پرسونا در حوزه‌ی اخلاق وارد نمی‌شود؛ بلکه نوع آن صرفاً بر اساس کاربرد هشیار و ناهشیار و همچنین مفید یا مفیدنبودن آن پرسونا در موقعیت خاص خود تعیین می‌گردد. در نقاب‌های مستخرج تنها یک نقاب به عنوان نقابی منفی دیده‌شد و مابقی نقاب‌ها، همگی نقاب‌هایی مثبت بودند که در زمان مناسب، نقاب مناسب انتخاب‌شده و فرد از انتخاب آن اطلاع کامل داشته و در ادامه داستان آن نقاب را از چهره برداشته است. اما نقاب دختر فلسطینی که با آن خودِ واقعی را فراموش کرده بود، نقابی منفی به‌شمار می‌رود؛ چرا که شاید انتخاب این نقاب به اختیار شخصیت بوده اما این همسانی با نقاب تا آنجا پیش می‌رود که دختر خودش را فراموش کرده و گویی با نقاب یکسان می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1- Persona
2- Mask
3- Carl Gustav Jung
4- Ego

منابع ومآخذ

اس.هال، کالوین و ورنون جی، نوردبای. (۱۳۷۵). **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: مرکز فرهنگی انتشارات جهاد دانشگاهی واحد تربیت‌معلم.

اس.هال، کالوین. (۱۳۹۳). **مقدمات روانشناسی یونگ**، ترجمه شهریار شهیدی، تهران: نشر آینده درخشان

اسنودن، روت.(۱۳۸۸). **خودآموز یونگ**، ترجمه نورالدین رحمانیان، چاپ۲، تهران: نشر آشیان.

پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.(۱۳٦۹). **مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن**، تهران: نشر سمت.

الجيّار، شريف.(۲۰۰۵). «التداخل الثقافي في سرديات احسان عبدالقدوس»: **الهيئة العامة لقصور الثقافة**، العدد ۱۵۵.

حیدریان عطاآبادی، رویا.(۱۳۹۲). **«نقد روانشناختی رمان «پیکر فرهاد» عباس معروفی»**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: مهدی نیک منش، دانشکده ادبیات، زبان‌ها و تاریخ: دانشگاه الزهرا.

داد، سیما. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ٤، تهران: نشر مروارید.

الدقاق، عمر، (لاتا)، **ملامح النثر الحديث و فنونه**، انتشارات الثقافة الدينية.

شاملو، سعید.(۱۳۸۲). **روانشناسی شخصیت**، تهران: نشر رشد.

الشامي، رضا عبدالله. (١٩٩٢). «الشخصية اليهودية في‌أدب احسان عبدالقدوس»، القاهره: **دارالهلال**، العدد ٤٩٦.
شميسا، سيروس.(١٣٨٣). **نقد ادبی**، چاپ٤، تهران: نشر فردوس.
شولتز، دوان.(١٣٦٩). **روانشناسی کمال**، ترجمه گیتی خوشدل، چاپ٥، تهران: نشر نو.
عابدين، شمس.(٢٠٠٧). «القاهره تعيد اكتشاف احسان عبدالقدوس»، القاهره: **جديدة الأخبار**، العدد ١٢١٤.
عباسی، حبیب‌الله.(١٣٨٥). «کارکرد نقاب در شعر(همراه با تحلیل دو نقاب در شعر م.سرشک)»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی**، دوره ٣٩، شماره ١(١٥٢): ١٥٥-١٧٣.
عبدالحليم، سلوى.(٢٠٠٥). «وجهات النظر»، **صحيفة البديل المصرية**، العدد ٦٥.
عبدالقدوس، احسان.(لاتا). **صانع الحب**، القاهره: دار أخبار اليوم قطاع الثقافة.
فوردهام، فریدا.(١٣٧٤). **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ**، ترجمه حسین یعقوب پور، تهران، نشر اوجا.
فیست، جس و گریگوری فیست.(١٣٩٤). **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه یحیی سیدمحمدی، چ١٢، تهران: نشر روان.
كندي، علي.(٢٠٠٣). **الرمز و القناع فی الشعر العربی الحديث**، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
معصومی، مونا.(١٣٩٥ش). **«بررسی مفهوم «نقاب» در شخصیت‌پردازی کارکترهای آثار منتخب اصغر فرهادی بر اساس نظریه کارل گوستاو یونگ»**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: مهران حجوانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامسر.
وادي، طه، (١٩٩٤) **دراسات في النقد الرواية**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.
یونگ، کارل گوستاو.(١٣٧٩). **روان‌شناسی و کیمیاگری**، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ٢، مشهد: نشر آستان قدس

مظاهر البرسونا في صانع الحب لإحسان عبد القدوس بناءً على نظرية يونغ

حسين شمس آبادي[1]
عليرضا حسيني[2]
رفعت فيضي[3]
سحر دهقاني*[4]

المُلَخَّص

البرسونا هو وسيط بين الشخص والآخرين في المجتمع. في الواقع، تكون البرسونا على شكل قناع يضعه الشخص على وجهه لكي يظهر بشكل شرعي في المجتمع. يمكن رؤية آثار أقدام البرسونا في القصص، نحو : مجموعة صانع الحب هي بمثابة مرآة كاملة لحياة الناس اليومية ومشاعرهم، وهي مكتوبة كصحيفة. نفحص هذه المجموعة من منظور البرسونا ليونغ، هادفين معرفة المزيد من المشاعر الحقيقية للناس وكيفية التعامل معهم بشكل صحيح. نظراً لأحد أبرز عناصر القصة في هذه المجموعة هو برسونا الشخصية، فقد بذلت محاولة لاستكشاف جوانب البرسونا لمجموعة قصص هذا العمل بطريقة وصفية تحليلية. تشير نتائج البحث إلى أنّ من أكثر القناعات التي استخدمتها شخصيات صانع الحب في علاقاتها الاجتماعية أنّها الابتسامة التي تم وضعها على وجوه الشخصيات في مواقف مختلفة لإخفاء أنا الحقيقي. ثانياً، هناك قناع من البرودة أو اللامبالاة خاص بعبد القدوس. ويمكننا أن نرى أقنعة أخرى مثل المعرفة، وقناع العذرية الزائف، والجهل، والثروة، والشعبية، والقوة، والبطل في القصة. في الأقنعة المستخرجة عثرنا على قناع واحد سلبي وغيرها من الأقنعة إيجابية في الموقف المناسب، حيث تم اختياره وفقاً للغرض وكان الشخص على دراية كاملة باختياره ، وفي استمرار القصة أزال القناع عن وجهه.

الكلمات الدليلية: يونغ، البرسونا، عبدالقدوس، صانع الحب.

---

[1]- أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة حكيم سبزواري، سبزوار
[2]- أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة خليج فارس في بوشهر
[3]- طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة كوثر في بجنورد
[4]- طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة حكيم سبزواري، سبزوار

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Cultural criticism of Kamal abu-Deeb

Rasool Bazyar[1], Ph. D in Arabic language& Instete-University of Tehran
Shahriar Niazi, Associate Professor of Arabic Language & Literature-University of Tehran
Abolhasan amin moghaddasi, Professor of Arabic Language & Literature, Tehran University

Received: 06-10-2022 Accepted: 29-01-2023

Introduction: Cultural criticism regards the cultural patterns in the literature and examines concepts such as patriarchy and the isolation of the female. Feminist criticism is a subset of cultural criticism. Feminism is an organized movement to defend women's rights, which is rooted in the European Enlightenment. What is known as feminism today is the organized supporting of the rights and interests of women to achieve individual independence and eliminate discrimination, especially in the 19th century. Feminism and feminist criticism is more a kind of cultural criticism than a literary theory, because the discussion is about women's opinions and women's language and whether or not there is a difference between women's and men's writings. This type of thinking was accepted in the literature mainly because women writers were looking for a way to convey the voice of equality with a tool called literature. Kamal abu-deeb is a pioneer of cultural criticism in Arabic critical discourse, who has dedicated many of his works to the topic of culture and women in the last few decades. His works address the cultural challenges of the Arab society in dealing with and interacting differently with women, which includes the different stages of a woman's life from birth to university and cohabitation. Like philosophers such as Foucault and Derrida, he believes that the reason for the different status of women in patriarchal societies should be found in the life process of Arab women, which starts from the moment of birth and continues until adulthood. In fact, this gender discrimination is caused by the behaviors that create differences between these two human genders from birth. This article uses a descriptive-analytical method to examine the works of Abu Deeb, especially the books *Anjar fi Jami al-Itjahat Beghadh*, *Al-Kitaba and Eskhaliyyah al-Saltah*, and *Al-Hurriyya*, from the perspective of feminist criticism and the ideas related to women. The study comes to the conclusion that Abu Deeb's feminist criticism approach is influenced by deconstruction, post-structuralism, theories of Kristeva, Linda Naklin, Michel Foucault, Jacques Lacan's psychoanalysis, and authentic Arabic culture.

Methodology: With a descriptive-analytical method, this research analyzes the manifestations of the cultural criticism of Kamal abu-Deeb. The research seeks to use Weber's descriptive-analytical method based on document analysis and content analysis, which often relies on the text along with all its features, and critical works,

[1] - Corresponding Author: rasoolbazyar@gmail.com

including *Anjar fi Jami al-Itjahat Baghadh*, *Al-Kataba and Eshakali al-Salah*, and *Al-Huriyah* analyzed from the perspective of feminist criticism and the issues related to women.

Results and discussion: In most of his studies, especially the analysis of *Al-Stallah*, *al-Huriyya* and other scientific research articles in prestigious European journals, Abu Deeb aims to provide a deep reading of women and their relationships within the male culture. The distinction of Abu Deeb's intellectual project is in his treatment of women as a model and a cultural sign. The critic's boldness in expressing his theories is one of his distinct differences from other Arab critics. In this respect, he considers himself as the first critic who entered cultural criticism methodically. His classification of the level of culture into official and unofficial shows that the writers in the Arab world at the level of official culture have to comply with the borders and lines drawn by the governments. In such an environment, real writers and heroes will never emerge because the heroes of this world are the result of imagination produced by the repressive culture. Abu Deeb's feminist criticism approach influenced by deconstruction, post-structuralism, theories of Kristeva, Linda Naklin and Michel Foucault, Jacques Lacan's psychoanalysis, and authentic Arabic culture.

The difference between Abu Deeb's cultural criticism and other Arab critics is that, in addition to presenting his ideas, he has adapted and implemented Arabic literary anthologies. For this purpose, he has selected and analyzed texts from the Arabic literature in the Jahili period up to the present in order to prove and support his theoretical discussions. The critic in works such as *Analysis of al-Salatlah*, *Al-Huriyya* and other scientific research articles in prestigious European magazines aims to present a profound image of women and their relationships within the male culture. He considers the lack of initiatives and innovations in the Arabic literature, especially in the field of story writing, to be due to the structure of domination and power, and he believes that not only a female artist but no other artist will grow in this incomplete structure. In fact, he offers a more comprehensive opinion than Linda Knocklin.

Conclusion: Abu Deeb's criticism should be viewed with respect to Arab critics in this era, in addition to his opinions, good theories in application, and the corresponding research conducted on Arabic literatures. In this case, there are dozens of items, formal and informal, to consider. Care should also be taken about the limits and borders involved. There is evidence for the lack of innovation and clarity in the Arabic literature in terms of structures and belief in structural incompleteness.

Keywords: Cultural criticism, Kamal abu-Deeb, *Onzor fi Jamie Alettejahat Baghazab, Alketabah va Eshkaliat al-Soltah*, *Al-Hurriyya*.

Refrence:

Al-Bazai, Saad, and Al-Ruwaili, Megan, (2004), "Receiving the Other: The West in Modern Arab Criticism."

Abu Deeb, Kamal, (1984), "The Anatomy of Power, Studies in the Unconscious Origins of the Arab's Existence," Al-ofuq Magazine, No. 57: 156-187. (In Arabic)

_____, (1985), Writing and the Problem of Authority, Fadaat Publishing and Distribution House, Amman. (In Arabic)

_____, (1986), "Divinity, Governance, Fatherhood," Al Ofoq Magazine, Issue 89: 36-15. (In Arabic)

_____, (2003), "An interview with Professor Dr. Kamal Abu Deeb", No. 3, Cultures Magazine, Bahrain, University of Manama. (In Arabic)

_____, (2012), The Book of Freedom, Fadaat Publishing and Distribution House, Amman, Jordan. (In Arabic)

_____, (2017), I look in all directions with anger, Fadaat Publishing and Distribution House. (In Arabic)

Al-Ghadhami, Abdullah Muhammad, (1991), "Writing Against Writing", Beirut: Dar Al-Adab. (In Arabic)

_____, (2005), "Sin and Atonement, Arab Cultural Center", Casablanca Morocco/Beirut - Lebanon, 6th edition. (In Arabic)

Al Gurin, Wilfred and others, (2004), Guide to Literary Criticism Approaches, translated by Zahra Aminkhah. Tehran: Information.

Aderno, Theodore and Horkheimer, Max, (2008), "Culture-making industry, Enlightenment, as mass deception", translated by Murad Farhadpour, Organon, No. 18: 83-35.

Amman. Ismail, Abdul Rahman, (1422), Al-Ghadhami Al-Naqid, Al-Yamama Press Foundation. (In Arabic)

Baziar, Rasul (2016), "Analysis of Kamal Abu Deib's critical approach based on structuralist criticism", PhD thesis, supervisor: Shahriar Niazi, Faculty of Literature and Humanities: University of Tehran. (In Persian)

Beirut-Lebanon, Casablanca-Morocco: Arab Cultural Center. (In Arabic)

Brussels, Charles, (1389), an introduction to the theories and methods of literary criticism, translated by Mustafa Abedini Fard. Tehran: Nilofar.

Ellison, Jagger (1375), four views of feminism. Translated by S. Amiri, Women's Magazine, No. 28.

Eagleton, Terry, (1386), The Idea of Culture, translated by Ali Adib-Rad. Tehran: Author's profession.

Foucault, Michel (1389), Subject and Power in: Theater, Philosophy, translated by Niko Sarkhosh and Afshin Jahandideh, Tehran: Ney Publishing.

Haqshanas, Ali Mohammad, (1389), Hazara contemporary culture. Tehran: Farhang Masazar Publishing House. (In Persian)

Hafnawi, Baali, (2007): "An Introduction to the Theory of Comparative Cultural Criticism," Lebanon: Arab House of Sciences. (In Arabic)

Knocklin, Linda, (2015), Fragmented Body; The piece as a metaphor of modernity, translated by Majid Akhgar, Tehran: Artist's Career Publishing.

Makarik, Irena Rima. (1390). Encyclopedia of contemporary literary theories. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Age.

Michel, Andre (1372), Women's Social Movement, translated by Homa Zanjanizadeh, Mashhad: Nik Publishing.

Mahmoud Al-Khalil, Ibrahim (2007): Modern Literary Criticism from Imitation to Deconstruction, 2nd edition, Amman-Jordan: Dar Al-Masirah Publishing House. (In Arabic)

Mernissi, Fatima, (1994), "Forgotten Sultans: Women Heads of State in Islam", Damascus, Syria, Dar Al-Hassad for Publishing and Distribution. (In Arabic)

Saadallah, Muhammad Salem, (2008), "Beyond the Text/Studies in Contemporary Cognitive Criticism," (Cognitive Criticism Series 4), Irbid-Jordan: Modern World of Books. (In Arabic)

Selden, Raman (1998): "Contemporary Literary Theory", translated by: Jaber Asfour, Egypt-Cairo: Quba Publishing House.

Tabrizi, Al-Khatib, (2000), "Explanation of the Ten Poems", edited by Qabawa, Fakhr al-Din, Al-Mu'allaqah, Beirut, Lebanon: Dar Al-Afaq Publications. (In Arabic)

Tang, Rosemary, (1387), a comprehensive introduction to feminist theories; Translated by Manijeh Najm Iraqi, Tehran: Nei Publishing.

Tyson, Lis, (2007), Theories of Contemporary Literary Criticism, translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah Imoraz.

.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

واکاوی و نقد آراء کمال ابودیب در حوزه نقدفرهنگی- فمینیستی

رسول بازیار ، فارغ التحصیل دکتری زبان[۱] وادبیات عربی دانشگاه تهران
شهریار نیازی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
ابوالحسن امین مقدسی، استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۹

چکیده

نقد فرهنگی، به الگوهای فرهنگی مدنظر ادبیات توجه دارد ومقولات جدیدی مانند مردسالاری و انزوای جنس مؤنث را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. نقد فمینیستی از زیر مجموعه‌های نقد فرهنگی به‌شمار می‌رود و جنبشی سازمان‌یافته جهت دفاع از حقوق زنان است که ریشه‌های آن، به دوران روشنگری اروپا می‌رسد. آنچه امروزه به نام فمینیسم شناخته‌شده، فعالیت سازمان‌یافته‌ی هواداری از حقوق و منافع زنان، برای رسیدن به استقلال فردی و رفع تبعیضات شکل‌گرفته، به‌خصوص در قرن نوزدهم میلادی است. فمینیسم و نقد فمینیستی بیشتر نوعی نقد فرهنگی به شمار می‌رود تا یک نظریهٔی ادبی، چرا که بحث بر سر عقاید زنان و زبان زنانه است و اینکه آیا اختلافی میان نوشته‌های زنان و مردان وجود دارد یا خیر؟ دلیل اصلی پذیرش این نوع تفکر در ادبیات آن بود که زنان نویسنده به دنبال راهی بودند تا صدای برابری‌خواهی را با ابزاری به نام ادبیات منتقل کنند. "کمال ابودیب" یکی از پیشگامان نقد فرهنگی در گفتمان انتقادی عربی می‌باشد که در چند دهه‌ی اخیر، بسیاری از آثار خویش را به موضوع فرهنگ و زن اختصاص داده است. آثار ابودیب دربرگیرنده‌ی چالش‌های فرهنگی جامعه‌ی عربی در برخورد و تعامل متفاوت با جنس زن می‌باشد که مراحل مختلف زندگی زن از تولد تا دانشگاه و زندگی مشترک را شامل می‌شود. وی مانند فیلسوفانی چون فوکو و دریدا معتقد است که علت جایگاه متفاوت زنان در جوامع مردسالار را باید در روند زندگی زنان عرب جست که از لحظه تولد شروع و تا بزرگسالی آنان ادامه دارد. در واقع علت این تبعیض جنسیتی، رفتارهایی است که از همان بدو تولد بین این دو جنس بشری تفاوت‌هایی را ایجاد می‌کند. این مقاله با روشی توصیفی- تحلیلی، آثار ابودیب به‌ویژه کتاب‌های: "أنظر فی جمیع الإتجاهات بغضب"، "الکتابة وإشکالیة السلطة" و "الحریة"، را از منظر نقد فمینیستی و نظریات مربوط به زنان مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که رویکرد نقد فمنیستی ابودیب متاثر از ساختارشکنی، پساساختارگرایی، نظریه‌های کریستوا، لیندا ناکلین، میشل فوکو و روانکاوی ژاک لاکان و فرهنگ اصیل عربی است.

کلیدواژه‌ها: نقد فرهنگی، کمال ابودیب،"أنظر فی جمیع الإتجاهات بغضب"، "الکتابة وإشکالیة السلطة"، "الحریة .

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

مقدمه

در محافل فرهنگی، جدال فکری گسترده‌ای پیرامون روش‌های خوانش ادبیات یا به‌طور کلی هنر، وجود دارد؛ زیرا روش‌های نقدی گوناگون و کارآمدی در دهه‌ی هشتاد قرن گذشته ظاهر شدند که یک جهش کیفی در تفکر ادبی و فلسفی ایجاد کردند؛ «از آنجا که فمینیسم بر پایه‌ی یک نظریه‌ی منسجم بنا نشده، فمینیست‌ها توانسته‌اند با طیف وسیعی از مسائل مرتبط شوند. تنوع، مشخصه‌ی مطالعات فمنیستی است». (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۸۸) مکتب فمینیسم تقریباً از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی رواج یافت و هلن سیسکو، ژولیا کریستوا و الن شوالتر، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فمینیسم به‌شمار می‌روند اما معمولاً زنان معروف رمان‌نویس عصر جدید مانند ویرجینیا ولف را نیز جزء پیروان این مکتب می‌دانند. فمینیسم یک دیدگاه و اعتقاد است؛ از این جهت که در سبک‌ها و نظام‌های مختلفی مانند مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم و ادبیات روانکاوانه قابل رؤیت است. نقد فمنیستی، زن را به عنوان یک نشانه‌ی فرهنگی در تشکیل جامعه مورد توجه قرار داده و با حمایت مؤسسات اجتماعی-فرهنگی، در برابر سوء استفاده و بهره‌برداری جسمی از زن و سلطه‌ی مردانه‌ی اعمال‌شده علیه زن، ایستاده است. (آدرنو و هورکهایمر، ۱۳۸۰: ۳۲) ممیزه‌ی اصلی نقد فمنیستی این است که در جوامع مردسالار، علوم اجتماعی توجه چندانی به جنس مؤنث نشان نمی‌دهند. از سوی دیگر در این جوامع، رسانه‌ها نیز توجه ویژه ای به زن ندارند و همچنان با نگاهی مردانه به او می‌نگرند. (اسماعیل، ١٤٢٢: ١٩) اولین جنبش‌های عربی، جهت حضور زنان و نجات آن‌ها از ستم خلفا در مصر آغاز شد (قبانی، ١٣٦٣: ٤٧)؛ گویی پیشگامان نهضت بیداری عرب به خوبی دریافته بودند که مسأله‌ی زن از مسائل اساسی در مبارزه با استعمار و عقب ماندگی است.

خرده‌ای که بر نقد فمینیستی گرفته می‌شود، این است که این نوع نقد، نقد متناقضی است و تقسیم‌بندی ادبیات به ادبیات مردانه و زنانه را انکار می‌کند؛ زیرا همانطور که ذکر شد، برخی از این ناقدان در عین حالی که از زن و حقوق وی در جامعه دفاع می‌کند، خود مردانه می‌نویسند. این کار ممکن است به انزوای ادبیات زنان، تعصب ناقدان مرد نسبت به ادبیات مردانه و تعصب ناقدان زن نسبت به ادبیات زنانه منجر شود. (محمود الخلیل، ۲۰۰۷: ۱۳۷) نقد فمینیستی در درجه‌ی اول بر نویسندگان و ناقدان مرد متکی بوده و این چیزی است که از خلال بررسی آثار زنان نیز قابل اثبات می‌باشد. (سلدن، ۱۹۹۸: ۲۱۵) کمال ابودیب (١٩٤٢م تاکنون)، ناقد سوری و استاد زبان عربی دانشگاه آکسفورد، در زمره‌ی ناقدانی می‌باشد که در جهان عرب و در حوزه‌ی نقد فرهنگی، به‌ویژه نقد فمینیستی، پایه‌گذار فعالیت‌های فرهنگی گسترده‌ای بوده است. وی در روش نقدی خویش چه در حوزه‌ی نظری و چه در حوزه‌های عملی و تطبیقی نظریات خویش را بر متون ادبی متنوعی

مانند، شعر، داستان، نمایشنامه و قرآن کریم پیاده می‌سازد. نگاهی به آثار ابودیب نشان می‌دهد که این ناقد مانند برجسته‌ترین ناقدان غربی به فراخور نیاز زمانه‌ی خویش و فرهنگ آن دوره روش ویژه‌ای را برای پیشبرد پژوهش‌های خویش برگزیده که از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی و ساختارشکنی در نوسان است. (بازیار، ۱۳۹۶: ۳)

ابودیب علاوه بر توجه به فرهنگ و سنت عربی، از جدیدترین نظرات ناقدان غربی نیز بهره‌گرفته و نقدی متناسب با متون و فرهنگ‌عربی ارائه داده است. از سوی دیگر، نظام قدرت وجلوه‌های تأثیرگذار آن در زندگی روزمره و نقش قدرت در وضعیت فلاکت‌بار مردم در نقد فرهنگیِ وی نمود آشکاری دارد. هرچند در جهان عرب ناقدان زیادی در حوزه‌ی نقد فرهنگی فعالیت دارند، ولی ابودیب به‌ویژه از نظر تاریخی بر همه آنها پیشی دارد. وی در برخی از مقالات و کتاب‌های خویش، فرهنگ عربی خصوصاً موضوع زن را محور پژوهش‌های خویش قرار داده است. (همان: ۷) کمال ابودیب صاحب‌نظر و منتقد ادبی معاصر عرب، یکی از نظریه‌پردازان برجسته‌ی نقد فرهنگی در حوزه‌ی شعر و ادب در جهان معاصر عرب به شمار می‌رود که مسأله‌ی جنسیت و زبان را در عرصه یشعر و ادب واکاوی کرده است. در بسیاری از آثار ابودیب می‌توان نمونه‌هایی از نقد فرهنگی فمنیستی از جمله حقوق زن، تفکیک جنسیتی، فرهنگ سلطه‌ی مذکر و بحث جنسیت زبان را یافت که نشان دهنده‌ی توجه و اهتمام ناقد در پرداختن به مسأله فرهنگ و جنس زن در جوامع سنتی می‌باشد. ابودیب نیز مانند فوکو و دریدا معتقد است ریشه‌ی چالش‌های زنان در جوامع عربیِ وابسته و برخورد و تعامل متفاوت با آن‌ها را باید در مراحل زندگی زن از تولد تا دانشگاه و زندگی مشترک جستجو کرد. وی دلیل عدم ابتکار و نوآوری در ادبیات عربی به‌ویژه در حیطه‌ی داستان‌نویسی را متوجه ساختار سلطه و قدرت دانسته و عقیده دارد که در این ساختار ناقص نه فقط هنرمند زن، بلکه هیچ هنرمندی رشد نخواهد کرد. در واقع وی نظری فراگیرتر از لیندا ناکلین ارائه می‌دهد. بنابراین ابودیب دارای رویکردی جدی است که در آثار بسیاری از نویسندگان زن مثل عبداللّه الغذامي، فاطمة مرنيسي و نوال سعداوي به‌عنوان برجسته‌ترین ناقد فمینیست عرب نیز مشاهده می‌شود. پیشرفت و توسعه‌ی اجتماعی در جامعه‌ی نوین جهانی سبب‌شده تا مسأله‌ی حقوق زنان و بازسازی و اصلاح ذهنیت اجتماعی در این زمینه، به یکی از محوری‌ترین مسائل روز بدل شود. در نتیجه بررسی آثار پژوهشی ناقدان برجسته‌ای چون کمال ابودیب به مثابه تلاشی برای اصلاح ذهنیت مردمحور است که در کنار باورمندی به تکثر آراء در مطالعات فرهنگی، سبب توسعه‌ی فرهنگ چند صدایی در حوزه‌ی پژوهش‌های ادبی و نقد فرهنگی می‌گردد. از سوی دیگر باتوجه به شرایط حاکم بر گفتمان فمنیستی در جوامع اسلامی، نیاز به پی‌ریزی الگوی مشخصی در

این زمینه که شناخت منزلت اجتماعی زن و تناسب فرهنگی و هنجارهای اجتماعی این جوامع نیز در آن مد نظر قرار گیرد بیش از پیش احساس می‌شود؛ بنابراین پژوهش پیش‌رو با درک این ضرورت، رویکرد نقد فمنیستی کمال ابودیب را مورد واکاوی و تحلیل قرار داده‌است. کمال ابودیب نگاه متمایزی به موضوع زن دارد و به او به عنوان نوعی الگو و نشانه‌ی فرهنگی می‌نگرد. در واقع تنوع مطالعات ناقد در حوزه‌ی ادبیات غربی و آشنایی با علومی چون فلسفه‌ی روانشناسی و فرهنگ اصیل عربی، به وی این امکان را داده تا با آگاهی از چالش‌ها و بحران‌های فرهنگی جهان عرب به-عنوان "سطح نخست فرهنگ"، به ارائه‌ی "سطح دوم فرهنگ غیررسمی" یا همان فرهنگ "میراث جایگزین" مد نظر خویش پرداخته و آن را در متون ادب عربی مورد واکاوی و تحلیل قرار دهد.

این پژوهش در تلاش است تا با روش توصیفی-تحلیلی وبر پایه‌ی شیوه‌ی سندکاوی و تحلیل محتوا که در آن غالباً بر متن به همراه تمامی ویژگی‌های متنی و تحلیل تکیه دارد، آثار نقدی ناقد از جمله "أنظر في جميع الإتجاهات بغضب"، "الكتابة وإشكالية السلطة" و "الحرية"، را از منظر نقد فمنیستی و نظریات مربوط به زنان مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. بنابراین هدف این پژوهش، بررسی و واکاوی دیدگاه‌های نقدی کمال ابودیب در دو حوزه‌ی تئوری و تطبیق و یافتن پاسخی روشمند برای پرسش های زیر است:

-دیدگاه‌های نقد فمینیستی ابودیب در بُعد تئوری و نظری چگونه تبیین می‌شود؟

-وجه تمایز نقد فمینیستی ابودیب در مقایسه با دیگر نقدهای مطرح شده چیست؟

بر این اساس تلاش خواهد شد که تا با بررسی مهم‌ترین آثار نقدی ابودیب، به خوانش تجربه‌ی انتقادی فمنیستی وی پرداخته و مهم‌ترین مبانی پژوهش‌های برجسته‌ی او در زمینه‌ی نقد فمنیستی مورد شناسایی و تحلیل قرار داده شود.

پیشینه‌ی پژوهش

طبق بررسی‌های صورت‌گرفته تاکنون درباره‌ی نقد فرهنگی، به‌ویژه «رویکرد نقد فمینیستی کمال ابودیب» مطالعه‌ای صورت نگرفته است و این پژوهش در نوع خود می‌تواند بدیع و نو باشد. ولی درباره‌ی رویکرد نقد فمنیستی آثار داستانی عربی و درباره‌ی «بررسی رویکرد ساختارگرایانه ابودیب» پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به‌طور مختصر بدان اشاره خواهد شد.

مقاله‌ی «تحلیل رمان زینب بر اساس نقد فمنیستی» از حسین ابوییسانی و فاطمه کاری، (مجله نقد ادب عربی، شماره ۲: ۱۳۹۱). نتیجه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که جامعه و

شخصیت‌های توصیف‌شده در رمان مذکور، هنوز با آرمان‌شهر زنان، فاصله دارد و فضای‌سنتی حاکم بر آن نیز، آمادگی چندانی برای جامه‌عمل پوشاندن به مطالبات ایشان را ندارد.

روح اللّه صیادی‌نژاد و زهرا مرتضایی در مقاله‌ی «نقد رمان "لم نعد جواری لکم" سحر خلیفة بر اساس نظریه‌ی سیمون دوبوار»، (مجله زن و فرهنگ، شماره ٢٤: ١٣٩٤)، با تکیه بر نظریه‌ی فمنیستی-اگزیستانسیالیستی دوبوار، به ارائه‌ی نقدی زنانه محور از رمان مذکور پرداخته و نتیجه می‌گیرد که سحر خلیفة در پرداخت گفتمان رمان خویش از نظریات فوکو در باب قدرت و در رابطه با سوژه، مقاومت، جنسیت و سلطه‌پذیری تأثیرپذیرفته است.

در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی الرّسولة بشعرها الطّویل حتی الینابیع از أنسی الحاج وآیدا در آینه از احمد شاملو از دیدگاه نقدفمنیستی» از علی ضیاءالدین دشتی و عباس عرب، (نشریه ادبیات تطبیقی، شماره ۱۵: ۱۳۹۵)، نویسندگان با بررسی کلیت این دو اثر به این نتیجه دست‌یافته‌اند که هر دو اثر نگاهی مردانه و سلطه‌گرا به زن دارند و این بازتاب‌دهنده‌ی نابرابری‌تاریخی زن و مرد در اغلب‌جوامع است.

درباره آثار ابودیب نیز می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

عبدالعزیز المقالح در مقاله‌ی «کمال ابودیب و الفرادة في النقد و الإبداع» (مجلة المؤتمر، رقم ۲۷، ۲۰۰۳)، ضمن اشاره به پیشگامی ابودیب در انتقال تفکر و نقد جدید به فرهنگ‌عربی، بر میزان درک وی از نقشه‌ی هدفدار امپریالیست جهت سیطره‌ی فرهنگی و سیاسی بر عالم تاکید می‌کند. تاکید نویسنده‌ی این مقاله بیشتر بر نقش ابودیب در هویت‌بخشی به نقدعربی است و به مواردی چون شیوه‌ی نقدساختارگرایی وی اشاره ای ندارد.

حاتم السکر در مقاله‌ی «کمال ابودیب في نصه النقدي» نوشته حاتم‌السکر، (الحکمة: ۲۰۰۵)، ضمن اشاره به آثار ابودیب از قبیل جدلیةالخفاء والتجلی والبنیة الإیقاعیة للشعر العربی، از این کتاب‌ها به‌عنوان آثاری حیرت آور یاد می‌کند. سپس از روش ابودیب در نقد پژوهش‌های ادبی خاورشناسان درباره‌ی عروض تمجیدکرده و مواردی از نظریات‌نقدی وی درباب عروض عربی را ذکر می‌کند. در این مقاله تأکید نویسنده بیشتر بر حضور پیشگامانه‌ی ابودیب در احیاء نقد قدیم عربی بوده است. این پژوهش نیز مانند بسیاری از مقالات دیگر به‌صورت جزئی به هویت بخشی ابودیب به نقد جدید عربی پرداخته و اشاره چندانی به نظریات نقد ساختارگرای وی ندارد.

صلاح فضل در مقاله‌ی «في حب کمال أبو دیب ونقده» (الحوار، ۱۳: ۲۰۱۲)، ضمن اشاره به اثر معروف نقدی خود «نظریة البنائیة في النقد الأدبي» می‌گوید که در این اثر، مبانی‌اندیشه‌ی ساختارگرایی در زمینه‌ی علوم‌انسانی و ادبیات را به شیوه‌ای جدید ارائه‌داده است. صلاح فضل

انتشار کتاب (جدلیة الخفاء و التجلی) ابودیب را یک سال پس از کتاب نقدی خویش دانسته و علی رغم تمجید از این اثر ابودیب در ارائه‌ی برخی از نمونه‌های نقدی قدیم و جدید، متذکر می‌شود که ابودیب در اثر مذکور هیچ اشاره‌ای به منابع نقدی و مفاهیم‌نظری ندارد.

«واکاوی رویکردنقدی کمال ابودیب»، نوشته‌ی رسول بازیار، رساله دوره دکتری، دانشگاه تهران (۱۳۹٦). نویسنده در پژوهش خود به این نتیجه دست‌یافته که ابودیب در استفاده از تئوری‌های نقدی غرب بسیار موفق عمل‌کرده و برخلاف بسیاری از ناقدان عربی که بدون توجه به میراث ادبیات عربی درصدد پیاده‌سازی آن بر متون‌عربی هستند، تکیه‌ی صِرف به نقد غربی ندارد و با رجوع به میراث نقدعربی به‌خوبی میان این دو حوزه، اجتماعی را ایجاد کرده‌است.

بنابر نتایج به‌دست آمده، پژوهش‌های مذکور هیچکدام به بحث نقدفرهنگی، به‌ویژه نقد فمنیستی نپرداخته‌اند و این پژوهش درصدد است تا نقد فمنیستی را در برخی از آثار کمال‌ابودیب مورد واکاوی و نقد قرار دهد.

فمینیسم و نقد فمنیستی

واژه‌ی فمینیسم[۱] از ریشه‌ی واژه‌ی یونانی (femin)[۲] (زن) است که از نظر لغوی، به‌معنی تساوی حقوق زن، طرفداری از حقوق وی و نهضت طرفداری از زنان است (حق شناس، ۱۳۸۹: ۲) و در اصطلاح، آیینی است که طرفدار حقوق و نقش زن در جامعه است. (میشل، ۱۳۷۲: ۱۱) نقد فمینیستی در مطالعات فرهنگی با این ویژگی منحصر به فرد از سایر شیوه‌های نقد ادبی مدرن متمایز می‌شود که پیدایش و رواج این رهیافت، نتیجه‌ی یک جنبش اجتماعی است. (ایگلتون، ۱۳۸٦: ۷٤) این جنبش در آغاز به هنرهای زیبا و ادبیات محدود بود، اما در دهه‌ی شصت قرن بیستم به زمینه‌های دیگری مثل سینما، موسیقی، تئاتر، گفتمان سیاسی و ایدئولوژیکی کشیده شد. (برسلز، ۱۳۸۹: ۱٥٦) نقد فمینیستی با این احساس آغاز می‌شود که زنانِ خلاق و آفرینشگر، از سوی سنت‌هایی که مردان بر آن سلطه دارند، به حاشیه رانده شده‌اند. (الگورین و دیگران، ۱۳۸۳: ٥۳) هنر ذاتاً و در جلوه‌های خود، باید در بستر اجتماعی مورد بررسی و نقد قرار گیرد. نقد فرهنگی عموماً هنر را به‌عنوان اشیایی ساخته‌ی دست انسان که به منظور القای واکنش‌های زیبایی‌شناختی خلق می‌شوند یا اشیایی که درون یک فرهنگ خاص، برگزیده و متشخص به‌شمار می‌روند، تعریف می‌کند. نقد فرهنگیِ هنر بر این اساس استوار است که تعاریف و جلوه های هنر نزد ملل و جوامع مختلف یکسان نیست و بنابراین نقد فرهنگی هنر را با ارزش‌هایی مرتبط می‌داند که آن ها را می‌توان به منابع متعددی نسبت داد؛ هویت‌های فردی و گروهی، نظام‌های اخلاقی، دینی و

سیاسی، تجارب جنسیتی و سرانجام تجارب زیبایی شناختی. (همان: ۹۵) نظریه‌ی ادبی فمنیستی در جهان غرب، ادبیات زنان را به هویت خاص زنانه فرا می‌خواند. (آدرنو و هورکهایمر، ۱۳۸۰: ٥٤) جنبش فمنیستی پس از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی، در علوم انسانی مطرح شد؛ این جنبش در حوزه‌ی نقد ادبی هم نفوذ کرد تا نقد مردسالار[۳] را به چالش بکشد و یک نظام ارزشی جدید را بنیان نهد که بتوان بر اساس آن نگرش موجود نسبت به زنان را تغییر داد. (برسلز، ۱۳۸۹: ٦۹) جنبش زنان اروپا بر نظریات (دریدا - لاکان) تکیه کرد، از نظرات ساختارشکنانه‌ی دریدا الهام گرفت و در آثار پژوهشی لاکان موضوعاتی برای حمایت از زنانگی یافت؛ زیرا وی زنانگی را بر یک اساس غیربیولوژیکی استوار می‌دانست. کریستیوا این نوع نقد را به سه مرحله تقسیم کرده است که در مرحله‌ی اول آن را رد کرده است؛ زیرا در این مرحله است که فمینیست‌ها برابري کلی و همگانی زنان با مردان را وارد میدان کرده و از این طریق تفاوت‌ها و دگربودگی‌هاي جنسی را نادیده گرفته است. کریستوا معتقد است که نوآوری حقیقی زن در زمینه‌ی نقش مادرانه‌ی وی زمانی حاصل می‌گردد که ارتباط خلاقیت زنانه و نقش مادرانه‌ی او مورد تحلیل قرار گیرد. او مرحله‌ی دوم فمینیسم را نیز رد می‌کند و جستجوی زبان زنانه‌ی واحد را ناممکن می‌داند. او اعتقاد دارد، فمینیست‌هایی که ذات زبان و فرهنگ را پدرسالار می‌دانند، راه به جایی نخواهند برد. کریستیوا مرحله‌ی سوم فمینیسم را مورد تأکید قرار می‌دهد که در آن بین هویت و غیریت ارتباط وجود دارد. از نظر او این مرحله هویت‌های چندگانه را کشف و ماهیت آنها را مشخص می‌سازد. (بازیار، ۱۳۹٦: ۱۷٦) رامان سلدن می‌گوید: «برخی از ناقدان زن مطلقاً علاقه‌ای به پذیرفتن یک نظریه ندارند؛ چون نظریه همیشه یادآور مؤسسات آکادمیکی دارای صفات مردانه است» (سلدن، ۱۹۹۸: ۳۲). نقد فرهنگی، هنر را در میان بافتار اجتماعی، سیاسی و فکری خویش قرار می‌دهد و چه بسا این نوع نقد از منابع معرفتی، تاریخی و فرهنگی گوناگونی سیراب شود. (سعدالله، ۲۰۰۸: ۹۹) نقد فرهنگی به الگوهای فرهنگی مدنظر ادبیات توجه دارد و مقولات جدیدی مانند مردسالاری، انزوای جنس مونث و مضامینی از این دست را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. بیشتر جریان‌های فکری فمنیستی مدرن، بین دانش و معرفت زنانه و مردانه و مباحث مربوطه به جنسیت، تفکیک کلی قائل می‌شوند و معتقدند بسیاری از دانش‌ها و معرفت‌شناسی‌های رایج با رویکردی مردانه سرشته‌شده و در عدالت‌جنسیتی باید تمام سطور دانش و معرفت بر اساس توجه به مسائل‌جنسی و جنسیتی بازخوانی شود. سعید بازعی و میجان رویلی معتقدند نقد فمنیستی در یک معنای کلی می‌تواند مترادف «نقد فرهنگی» باشد که طه حسین، عقاد، ادونیس، محمد عابد الجابري و عبدالله عروی به آن پرداخته‌اند. آنان نقد فرهنگی را این‌گونه تعریف می‌کنند: «فعالیتی فکری که فرهنگ را به طور

کلی به عنوان موضوع پژوهش و تفکر خود انتخاب و در برابر تحولات و ویژگی‌های آن موضع‌گیری می‌کند». (البازعي و الرويلي، ۲۰۰٤: ۳۰۵) بدین گونه برخی از نوشته‌های زنان بیانگر رنج وتقدیم قربانی در برابر هِرَم مردسالار حاکم بود. (مکاریک، ۱۳۹۰: ٤۰۰) این ضرورت بیولوژیکی درباره‌ی تکوین زن، به گونه‌ای تاریخی و فرهنگی از عصر بت‌پرستی آتنی شکل گرفته است؛ عصری که زن را -چنان‌که از فلسفه‌های ارسطو و افلاطون برمی‌آید-، تحقیر کرد. (همان: ۳۸۰) برخی از پژوهشگران ظهور نقد فمنیستی را از جنبه‌ی تاریخی مربوط به اواخر دهه شصت قرن گذشته می‌دانند؛ هرچند که این امر اساساً به ظهور جنبش‌های آزادی زن در اوایل قرن بیستم بر می‌گردد. (محمود الخليل، ۲۰۰۷: ۱۳٤- ۱۳۵) نقد فمنیستی بر رشته‌ای از افکار مرتبط با جنس بشری متکی است و مبانی و موضوعات اصلی آن عبارتند از: حق رای زنان، دسترسی بیشتر به حق تحصیل، کاهش فاصله‌ی دستمزد با مردان، حق به جریان‌انداختن پروسه‌ی طلاق، حق زنان جهت تصمیم‌گیری در مورد مسائل خانوادگی و حق مالکیت. که در اینجا به‌جهت محدودیت حجم مقاله از تبیین این مفاهیم خودداری می شود.

واکاوی رویکرد نقد فمینیستی کمال ابودیب

کمال ابودیب در بیشتر پژوهش‌هایش به‌ویژه کتاب "أنظر فی جمیع الإتجاهات بغضب"، "الکتابة وإشکالیة السلطة" و "الحریة"، به‌نوعی به مسأله‌ی فرهنگ و زن پرداخته است. ناقد در کتاب‌های مذکور به موضوعات مرتبط با زن و حقوق زنان، و نقش سلطه در تثبیت این وضعیت در جوامع عربی و اسلامی پرداخته است. فعالیت فرهنگی این ناقد سوری به مدت سه دهه به طول انجامیده و در تأسیس پروژه‌ی فرهنگی ساختارمند در جهان عرب نقش یگانه‌ای داشته است. ابودیب، پروژه‌ی فکری و مدرن خویش را با تکیه بر دستاوردهای فلسفی و مطالعات روانشناسی و با تکیه بر سنت عربی، نظرات عبدالقاهر جرجانی و ناقدان نوین غربی آغاز و تلاش نمود تا ساز و کارهای تأثیر واقعی و نمادین «مردسالاری عربی» را از بنیان فرو ریزد.

ناقدان فمینیستی معتقدند که تلاش زن برای حرکت در مسیر از پیش تعیین‌شده توسط مرد و عدم تلاش برای متفاوت‌بودن با مردان، به منزوی‌شدن زنان در جامعه انجامیده است. (حفناوي، ۲۰۰۷: ۵۲) ابودیب با پرداختن به مسأله‌ی زبان جنسیت محور، بر آن است تا موضوع «کرامت زن و ابراز رنج‌های وجودی‌اش» را مطرح کند که مدت‌ها دغدغه‌ی اصلی مدعیان اصلاحات در جهان عرب بوده است و بدین وسیله وخامت اوضاع شش هزار ساله‌ی سلطه‌ی مرد بر زن را متذکر شود. (ابودیب، ۲۰۰۳: ٤۵) آن‌جایی که زن در گذشته راه متفاوت‌بودن را کشف نکرده، بالتبع روش

متمایزبودن را نیز ندیده است که این موضوع خود یکی از عواملی می‌باشد که صدای زنانگی را در تاریخ شعر عربی خفه کرده است. (الغذامي، ۲۰۰۵: ۸٦) از نظر ابودیب وضعیت جنس زن در جامعه‌ی عربی به قدری تأسف بار است که از همان دوره‌ی کودکی در خانه، مدرسه و جامعه‌ای پرورش‌یافته که ارزش‌ها و سنت‌های رایج جامعه‌ی خویش را پذیرفته و با ورود به زندگی زناشویی، در بسیاری از موارد به سرسخت‌ترین مدافع نظام مردسالاریِ موجود تبدیل می‌شود. «من در کلاس درس سعی می‌کردم دانشجویان دختر را برای نشستن بر صندلی‌های جلو کلاس -که دانشجویان پسر به محض ورود به کلاس آنجا می‌نشستند- تشویق کنم، ولی خود خانم‌ها به این امر معترض بودند. درباره‌ی حجاب و حقوق زنان نیز چنین وضعی بود» (ابودیب، ۲۰۱۷: ۳٤).

به منظور ارائه و بررسی بهتر رویکرد نقد فمنیستی ابودیب، نظرات وی در دو سطح نظری و عملی بررسی می‌شود . بدین نحو که نخست تئوری و نظریه‌های وی، به عنوان داده‌های پژوهش از سه کتاب موصوف استخراج خواهد شد و سپس در سطح عملی، گونه‌های مختلف ادبی از شعر گرفته تا داستان که توسط ناقد به‌کارگرفته شده است ذکر گردیده و از منظر نقد فمینیستی مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

واکاوی مهمترین نظریات کمال ابودیب در سطح تئوریک

یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز ابودیب با دیگر ناقدان جهان عرب، این است که وی پس از ارائه‌ی نظریه‌های موشکافانه و دقیق، به بررسی عملی و تطبیق آن بر گونه‌های مختلف ادبیات عربی اقدام می‌کند که این امر، بر ارزش کار وی افزوده است؛ تاجایی‌که برخی از ناقدان مثل صلاح فضل نیز در تحلیل ساختارگرایی وی از قصیده‌های جاهلی بسیار تمجید کرده‌اند.

ابودیب در کتاب «الحرية» همراه با صدور قانونی درباره‌ی رفتار بشری و تمجید از نعمت آزادی و شکوفایی اندیشه‌ی انسان، می‌گوید: «آزادی تولیدگر خویش است و از نعمت و موهبت خودکفايي برخوردار است. يعني وقتي‌که انسان به قدری از آزادی مي‌رسد، از بو و رایحه‌ی آن لذت می‌برد و درنتیجه برای به‌دست‌آوردن آزادی بیشتر، به‌طور پیدا و پنهان اقدام می‌کند. درباره‌ی بردگی نیز وضع این‌چنین است؛ بردگی نیز تولیدگر خویش است؛ یعنی قبول بردگی میزان بیشتری از پذیرش بردگی را به‌دنبال دارد» (ابودیب، ۲۰۱۲: ۷٦). «ریشه‌ی بسیاری از مسائل و مشکلات جنسیتی و نابرابری اجتماعی را می‌توان در عدم شناخت برخی از حقوق اجتماعی جستجو کرد و رضایت‌دادن به شرایط نابرابر اجتماعی می‌تواند به بدتر شدن این وضع در جامعه منجر گردد. در تاریخ ادبیات عرب، به زن به عنوان شیطان نگریسته‌اند، همچنین به مکر و حیله توصیف شده و

درنهایت در نیرنگ و حیله‌گری با مار همانند شده است. آنان عقل زن را به تمسخر گرفته و معتقد بودند «پذیرفتن رأی و نظر زن نشانه حماقت است». (الغذامی، ۱۹۹۱: ۲۱)

البته فاطمه مرنیسی در این‌باره نظر دیگری دارد و معتقد است که مرد سالاری جامعه و پایین‌آمدن مقام زن در عصر عباسیان و دوران هارون الرشید اتفاق می‌افتد؛ عصری که از آن به عنوان دوران طلایی یاد می‌کنند. از نظر وی، با رونق اقتصادی و گسترش شهرها، زن عرب به‌طور کلی به حاشیه رانده شد، آزادی و غرور خود را از دست داد و با او به صورت تحقیر آمیزی برخورد شد (مرنیسی، ۱۹۹٤: ۱۲۸). منظور از مردسالاری، هر فرهنگی است که به مردان از طریق حمایت از نقش‌های جنسی سنّتی، برتری می‌بخشد. (تایسن، ۱۳۸۷؛ ۱۵۱) فمینیست‌ها، زنان را در موقعیت نابرابر و فروتر از مردان می‌دانند (آلیسون، ۱۳۷۵ ؛ ۲٦) و ابودیب نیز درباره‌ی این نوع نگاه به جنس زن معتقد است: زن در گفتمان حماسی عربی مال تاراج‌رفته و آبروی بر بادرفته‌ای است؛ خودش آبرو نیست، بلکه آبرو و شرف مذکر و جنس نَر است. در این نوع گفتمان، زن جز در انتسابش به مرد، آبرو و موجودیتی ندارد (ابودیب، ۲۰۱۷؛ ٦٥)؛ البته در این رابطه باید گفت که در گفتمان عربی این نوع نگاه به مرور زمان تغییر محسوسی کرد؛ تاجایی‌که تقدیر و تمجید از زن به حد پرستش و تقدس رسید.

کمال ابودیب یکی از نخستین ناقدان عربی است که متوجه امکان کاربرد مفاهیم و مباحث پساساختارگرایانه در نقد فمینیستی نظام اجتماعی پدر سالار شده است؛ (بازیار، ۱۳۹٦؛ ١٦٥) چرا که پساساختارگرایی در واقع به‌نوعی، تداوم و در عین حال رد ساختارگرایی است و به بررسی موضوع جنس می‌پردازد و از دیدگاه آنها جنسیت طبیعی، ذاتی و یا فطری نیست. نگاه تحقیرآمیز به زن، سلطه‌ی مرد و جامعه‌ی مردسالار در فرهنگ عربی تا جایی در این فرهنگ رخنه‌کرده که ساختار زبان نیز از این امر بی بهره نمانده است. ابودیب عقیده دارد که زبان عربی نیز در بافت تاریخی خود همواره دارای گفتمانی مردانه بوده است. مردانگی زبان عربی در ترکیب و چیدمان داخلی آن و در طی تحول تاریخی شکل‌گرفته و گفتمان قدرت و سلطه‌ی نتیجه این نوع گفتمان[٤] است (ابودیب، ۱۹۸٦: ۳٦). نظریات ابودیب در باب گفتمان قدرت و سلطه، یادآور نظریات فوکو در باب تبیین روابط قدرت و مقاومت است. فوکو عقیده داشت که «قدرت تنها سرکوب و سانسور نمی‌کند؛ بلکه قدرت واقعیت را تولید می‌کند، قلمرو ابژه‌ها و آئین‌های حقیقت را تولید می‌کند و خرد و شناختی که می‌توان به‌دست آورد، به این تولید بستگی دارد»؛ (فوکو، ۱۳۸۹: ٤۳) در حقیقت گفتمان عربی، گفتمان مردان برای مردان و نوعی تعامل وبده‌بستانی می‌باشد که خود نوعی تسلیم در برابر قدرتی (یا گاهی مبارزه با آن) محسوب می شود که جنس مذکر در برابر جنس مذکر اعمال می‌کند. حتی

زمانی‌که یک طرف این ارتباط و تعامل مردانه، زنی باشد، وی نه به‌عنوان یک عنصر انسانی دارای عواطف و احساسات، اندیشه، آراء و جهان‌بینی، بلکه به عنوان یک کالای تجملی نمود می‌یابد و متأسفانه گفتمان شعر عربی در طول تاریخ دور و درازش، نمایانگر روابط مذکر با مذکر بوده است (ابودیب، ۱۹۸٦: ۲۸). بنابراین مرد از زبان به عنوان ابزاری جهت سرکوب و به حاشیه‌بردن زن، ارائه‌ی قدرت و حاکمیت مطلق بر زن بهره برده است.

در همین رابطه آدرنو معتقد است که نقد فمینیستی زبان و فرهنگ، شامل تبعیض زبانی- فرهنگی، سوء استفاده نظام‌های سلطه و کنترل مغرضانه‌ی آن در جوامع بشری است (آدرنو و هورکهایمر، ۱۳۸۰: ۷۵). نقد فمینیستی فرهنگ، گرفتار نوعی زبان‌جنسیتی می‌باشد که توسط مردان شکل گرفته است. بنابراین مقابله با این واقعیت، نوعی انکار و شورش بر سیستم کنترل‌گری می‌باشد که در طول تاریخ توسط جنس مذکر بر مؤنث اعمال شده است؛ این موضوع تاحدی می‌باشد که حتی نظام‌های ارزشی حاصل از این واقعیت نیز ساخته و پرداخته نظام و تفکرات مردانه بوده و در خدمت آنان قرار دارد (ابودیب، ۲۰۰٤: ۱۸). ابودیب در پژوهشی دیگر به تحلیل عمیق‌تری از این موضوع می پردازد: «برخی از روشنفکران (که اکثرشان به نظر می‌رسد که متعلق به قوم‌ها یا گروه‌های فرهنگی ضعیف‌تر در کشورهای غربی می‌باشند؛ به عنوان مثال، هومی بابا) معتقد هستند که افراد ضعیف و ستمدیده و مورد استعمار از افراد قدرتمند تقلید می‌کنند. من بیشتر تفسیر فرانز فانون از این جنبه‌ی رفتاری افراد ضعیف را قبول دارم؛ اگرچه می‌توانم صحت و درستی ایده‌ی تقلید را در برخی حوزه‌های رفتاری مشاهده کنم. به طور کلی، اعتقاد من این است که یک فرد ضعیف به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه تمایل دارد که از فرد قوی تقلید کند و این آرزو را دارد که تبدیل به مدلی از او شود. زنان به طور کلی از مردان تقلید نمی‌کنند، اما آرزویشان این است که چیزی که مردان هستند باشند، و اینکه مدلی دیگر از جنس مذکر باشند. یا حداقل، این کاری است که اکثر آنها تا همین اواخر انجام داده اند» (همان: ۱۹).

البته وی ضمن سطح‌بندی فرهنگ عربی در دو سطح رسمی و غیر رسمی، معتقد است گفته‌های وی در باب فرهنگ و سلطه‌ی جنس مرد در زبان و فرهنگ، بر سطح "فرهنگ رسمی" عربی قابل صدق است. منظور وی از فرهنگ رسمی، فرهنگ مرتبط با سلطه‌ی مؤسسات، دربار، نهادهای دینی و طبقه‌ی اجتماعی حاکم (از نظر اقتصادی، سیاسی، طبقاتی وایدئولوژیکی) است. ابودیب در سطح دوم فرهنگ غیررسمی که از آن به عنوان "میراث جایگزین" نام برده، می‌گوید: «قرن‌ها در واکاوی و بررسی فرهنگ عربی به راه خطا رفته بودیم و آن را در این سطح واحد قرار داده بودیم: هویت‌کل را در جزء قرار می دهیم و سپس درصدد فهم کل برمی‌آییم و به همین علت نیز

قادر به فهم آن نمی‌باشیم. وقت آن رسیده که در جستجوی سطح دیگری باشیم؛ یعنی به جستجوی فهم فرهنگ عربی در سطح پنهان، سرکوب‌شده و ناشناخته آن بپردازیم، خارج از فضای فرهنگ-رسمی و در مکان دیگری که من آن را «میراث‌جایگزین» می‌نامم» (همان: ٦٧). این جهان، همان جهان فرهنگ متقابل، فرهنگ زیرزمینی و فرهنگ سرشار از زندگی، شهوت، اشتیاق، گرسنگی، سرشکستگی، سرکوب، ترس، آرزو، علاقه، شورش، وحشت و انزوا در وجود بشر است. مردم دراینجا زندگی دیگری دارند و به زبان دیگری می‌نویسند، دوست می‌دارند، تنفر می‌ورزند، می‌میرند و سخن می‌گویند. تمام این مقوله‌های فرهنگ غیررسمی، زبان و قوانین فرهنگ‌رسمی (ادعای عصمت، شرافت، مکارم اخلاق و سروری و نسبت دادن صفات خداوندگاریِ خارج از وجود بشری به خویش) را رد می کنند. (ابودیب، ۱۹۸۵: ۷۲)

طبیعی است که چنین جهانی همچنان ناشناخته باشد. در این جهان، نام‌های درخشان، نویسندگان و قهرمانان واقعی وجود ندارد و قهرمانان این جهان نتیجه‌ی تخیلی است که فرهنگ سرکوبگر تولید کرده و همچنین تجسم جهان‌بینی قهرمانان و ایجاد شکاف در ساختار سلطه، نابودی آن و ساختن جهانی در خارج از فضای کنونی است. این جهان در شفاف‌ترین و واضح‌ترین تصویرش در هزار و یک شب و در داستان‌نویسی عربی با تمام گونه‌های داستانی‌اش به نمایش گذاشته شده است. (همان: ۱۱۱)

نقدهای‌فمینیستی و مطالعات پسااستعماری، از جنس نقدهای‌فرهنگی رادیکال هستند. به نظر می‌رسد پست‌مدرن نیز نقد رادیکالی از فرهنگ ارائه داده باشد؛ چرا که به طور کلی فمینیسم و پسااستعمار از جنبه‌ی ماهیتی با نقدمدرنیته مرتبط بوده و عمدتاً در پیدایش احساس تشخیص عصر پست‌مدرن سهم بسزایی داشته است. (ابودیب، ۲۰۰٤: ۲۰)

واکاوی مهمترین نظریات ابودیب در سطح اجرا و پیاده سازی بر متون ادبی

همانطور که پیش از این نیز اشاره شد، یکی از ظرافت‌های رویکرد نقدی ابودیب در این است که فقط به ارائه‌ی تئوری بسنده نکرده، بلکه تطبیق و اجرای آن بر نمونه‌های گلچین‌شده از ادبیات عربی را وجهه‌ی همت خویش قرار می‌دهد. وی بدین منظور متونی از ادبیات‌عربی از دوره‌ی جاهلی تا معاصر را به منظور اثبات و به کرسی‌نشاندن بحث‌های تئوریک خویش انتخاب و به تحلیل آن ها می‌پردازد.

پیشینه تاریخی گفتمان و نگارش مردانه در ادبیات عربی

کمال ابودیب با اشاره به پیشینه‌ی تاریخی گفتمان و نگارش مردانه در تاریخ ادبیات عربی، پیشینه‌ی آن را به شعر دوره‌ی جاهلی می‌رساند. وی می‌گوید: «در اینجا به خطی که أمرؤالقیس (پیش از اسلام) و عمر بن ابی ربیعة (در دوره آغازین اسلام) و أبوالهندی (چند قرن پس از آن) در روند شکاف در مردانگی ترسیم کردند اشاره می‌کنیم. تمامی این شاعران با تکرار زبان یکدیگر، به گفتمان مردانه در طی چندین قرن متوالی، دوام بخشیده اند». (ابودیب، ۲۰۱۷: ٦٤).

إمرؤالقیس می گوید:

سموت إلیها بعدما نام أهلها　　سموّ حباب الماء حالاً علی حال

(تبریزی، ۲۰۰۰: ٥٦)

عمر بن أبی ربیعة نیز آورده است:

سموت إلیها بعدما نام أهلها　　وروّح سمار و غاب قمیرُ (همان: ۹۸)

أبوالهندی هم چنین می سراید:

سموت إلیها بعدما نام أهلها　　غدوا ولما تلق عنها ستورها (همان: ۱۳۷)

بدین طریق شبکه ای از درهمتنیدگی متنی، یا روابط بینامتنی[٥] به‌وجود آمده که گواهی بر ماهیت گفتمان مردانه عربی و مکانیزم پویایی و دوام تاریخی آن است (ابودیب، ۲۰۱۷: ٦٥).

ابودیب در برخی از پژوهش‌های نوین خویش، نگرش پیشین را اصلاح کرده و بر این باور است که تقدس زن در فرهنگ عربی بیشتر مربوط به زنی است که از محارم مرد نیست و این زن ممکن است به مرحله‌ی تقدس برسد یا به الهه‌ای بدل شود که حتی مورد پرستش مرد نیز قرار گیرد. زن گاهی در نگاه مردان عرب به جایگاه بلند رهبری می‌رسد؛ مانند زباء و بلقیس که ملکه بودند. یا این که بسان زنان مشهور عرب نظیر عبلة، عزة، بثینة و لیلی که عشقی جاودان به مردان بخشیدند، به منبع زنده‌ای جهت بهجت و سرور ناب انسانی و نبض تپنده‌ی حیات بدل می‌شوند (ابودیب، ۱۹۸٥: ۹۷).

زنانگی رثاء، نتیجه‌ی یک گونه ادبی ارائه‌شده توسط زن نیست؛ چرا که ویژگی اصلی این گونه‌ی ادبی، ابراز هنر، احساسات سرکوب‌شده و صدای وجدان و اندوه است. به‌عنوان نمونه خنساء ترجیح داد که در زیر سایه‌ی جنس مرد بماند؛ وی پیش از این آزموده بود و تصمیم او این بود که [با همان الگو] درآمیزد و همراه شود، از این رو مردانه رفتار کرد و در نتیجه تغییری در الگوی فرهنگی ایجاد نکرد و تنها به صدایی بدل شد که تقلید و تکرار می‌کرد و همان، الگوی

[حاکم] را تقویت می‌کرد و مردانگی آن را تحکیم می‌بخشید؛ تا جایی که شعر خنساء تنها به گریه و شیونی بر مردان بدل شد و زنان در آن جایگاهی ندارند.

نگارش مردانه در متون مقدس

ابودیب علاوه بر بررسی این نوع نقد در شعر عربی، در ادامه به حضور زن و مقایسه‌ی تصویر زن در قرآن و تورات می‌پردازد. وی می‌گوید: «متن قرآنی حالت‌های استثنایی و بی نظیری را در برمی‌گیرد که زن در آن به صورت متفاوتی (همسر فرعون، مریم) نمودار می‌شود؛ ولی به طور غالب در قرآن نیز انجام کارها مطابق با دیدگاه و نظر زن و یا با اشاره به احساسات و یا موجودیت وی انجام نمی‌گیرد؛ بلکه بیشتر مطابق دیدگاه مردانه است» (ابودیب، ۲۰۰٤: ۹٤).

در تورات، خداوند جز پس از ارتکاب گناه از سوی حوا به‌طور مستقیم با وی سخن نمی‌گوید و تنها درباره مجازاتی که قرار است علیه‌اش اعمال شود، سخن می‌گوید. خداوند تمام اسامی و نام‌ها را به انسان آموخت، ولی چیزی به حوا نیاموخت. به فرشتگان دستور داد تا برای آدم سر تعظیم فرود آورند، ولی در این‌باره اسمی از حوا ذکر نشد. در قرآن تأکید زیادی بر جنس مذکر است؛ چرا که آدم همانی است که به هر چیزی هویت داد. (ابودیب، ۲۰۱۷؛ ۲۳۰) در تورات در برابر رابطه‌ی منسجم و یکنواخت خدا/ آدم رابطه‌ی تخریبی و ویرانگر حوّاء/ مار/ شیطان وجود دارد. اما به عقیده‌ی ناقد تصویر موجود در قرآن کاملاً متفاوت بوده و قدرت بیشتری به زن می‌دهد. ناقد بدین نکته اذعان دارد که شیطان هر دوی آدم و حوا را فریفته و برای بیان آن از ضمیر مثنی استفاده نموده؛ یعنی کاری که صورت‌گرفته، فعل مشترک و یکسانی بین آدم و حوا بوده است. (همان: ۲٤۳) «فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ» (أعراف/ ۲۰)

برای این «نمونه‌ی اولیه» در میراث تمدن فرهنگی و خاستگاه تمدن‌های اولیه در سوریه، عراق و مصر، الگو و نمونه‌ای وجود ندارد. مثلاً حتی حماسه‌ی گیل‌گمش که قدیمی‌ترین متن مکتوب موجود تاکنون است، از چنین نمونه‌ای خالی است و رابطه‌ی بین زن و مرد را به‌صورت کاملاً متفاوتی به تصویر کشیده است. در فرهنگ‌های پیش از اسلام، زن دارای حضور ظالمانه‌ای بوده و الهه‌های مؤنث نقش اصلی را در موجودیت بشری ایفا می‌کرده‌اند و تن به حجاب، سرکوب و انزوا نمی‌سپردند. (ابودیب، ۲۰۱۷: ۲۵۰)

ابودیب با تأملی در تمامی قوانین مربوط به زن در کشورهای عربی معتقد است که تمام قوانین مدون جامعه، مؤسسات دولتی و دینی، نهایتاً چیزی بیش از همان الگوی نخستینی که در یهودیت

خلق شده، مسیحیت بدان رنگ و لعاب داده و اسلام در مرحله‌ی توسعه‌ی خویش آن را با اصلاحات متمدنانه و فرهنگی حاکم به‌روز و سپس آن را به مرحله‌ی اثبات رسانده، نیست. (ابودیب، ۲۰۰٤: ۸)

فمینیست‌های موج نخست که خواهان برابری بین زن و مرد بودند، در کنار درخواست حق رأی و مالکیت، بر آموزش زنان نیز تأکید خاصی دارند (لافین، ۱۳۷۹: ۱۱) خداوند در مورد ارزش علم آموزی و ضرورت آن برای تمامی افراد جامعه، اعم از زن و مرد تأکید دارد؛ «هَلْ یسْتَوی الذینَ یعْلَمُونَ والذینَ لا یعْلَمُونَ» (زمر/ ۸). ابودیب معتقد است به مبحث تعلیم و تربیت زنان نه تنها در دوره‌های تاریخ عربی، بلکه در عصر حاضر نیز توجهی از سوی نظام آموزشی کشورها بدان نشده است. (ابودیب، ۲۰۰٤: ٤۳)

ابودیب همچنین عقیده دارد که «به استثنای اشعار موجود در کتب قدیمی، دینی و غیردینی و شمار محدودی از قصاید کوتاه (قبل و بعد از اسلام) که صدای زن در آن با تابش وحرارت زنانه و تمایلات جسمی در حرکت است، در بین مؤلفان زن، زنی وجود ندارد که اثرش با صدای زنانگی واقعی ارائه‌شود. اگر می‌گفتم "در بین مؤلفان عربی مردی نیست که..." سخنم بیهوده بود چرا که این تحصیل حاصل است. با این حال، در مؤلفات و آثار عربی زنانی نیز وجود دارند، ولی تا حد زیادی از جنس زنانی مجازی و غیرواقعی هستند؛ چرا که درباره‌ی مرد می‌نویسند، برای قضاوت درباره‌ی ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های غالب وی حکم صادر می‌کنند و کل جهان و حتی خودشان را در چارچوب منافع، امیال و احکام حلال و حرام مردان می‌بینند. حتی نگاشته‌های زنان نیز حول محور مردانگی قرار می‌گیرد. خنساء و رابعة العدویة شعر می‌سرایند، ولی تمام اشعارشان حول محور مردانگی می‌چرخد». (همان: ٤۱)

مردسالاری در میراث عربی

به نظر می رسد نه فقط در دوره‌ی جاهلی و یا پیش از اسلام، بلکه در دوره‌ی کنونی نیز نویسندگان زن عربی همچنان بر همان مسیر سابق گام برمی‌دارند؛ مثلاً با نگاهی به آثار غادة السمان، سمیرة المانع، آمال مختار، رضوي عاشور، رجاء عالم و همچنین مي زيادة و سحر خليفة می‌توان مشاهده نمود که غلبه‌ی ضمیر مذکر در سرتا سر آثار این نویسندگان زن مشهود است؛ گویی که زن نمی‌تواند به‌خوبی درباره‌ی خویشتن خود سخن بگوید؛ مگر این که به عنوان یک مذکر بیاندیشد؛ موضوعی که در آثار زنان خاورمیانه مشهود است.

ابودیب معتقد است که زن حتی با ورود به عرصه‌ی شغلی، وارد یک بافت مردانه و مذکر می‌شود و مدیر (با صیغه‌ی مذکر) و رئیس جلسه است..ابودیب به قاعده‌ای می‌رسد که مفاد آن بدین شرح است: «مذکربودن همان اصل فراتر و برتر است، و مذکربودن اصل نخواهد بود مگر اینکه مؤنث‌بودن فرع بشود». (ابودیب، ۲۰۱۷: ۵۵)

البته با نگاهی به ضرب المثل‌های عربی نیز این نکته قابل استنباط است که فرهنگ مهمان‌نوازی عربی نیز مختص به جنس مرد است و این فرهنگ با تمام توان خود درصدد ستم به زن می باشد؛ تا جایی که با نفی صفتِ بخشندگی و کَرم از زن، آن را مختص مردان قرار داده؛ در واقع همیشه هم میهمان و هم میزبان مرد است و زن از موانع ضیافت و کرم می‌باشد.

اما بارزترین نمونه‌ی تسلّط نظام مرد سالاری بر زنان در این آثار ابودیب، سلب اختیار از آنان در دخل و تصرف و تعیین سرنوشت خویش است. وی معتقد است گفتمان عربی سلطه و قدرت مردانه، سقف محکم و استواری بر بالای جهان برافراشته است که صدای آتشین و یا دیدگاه گرم زنانه در آن نفوذی نداشته و زنان نقشی در تعیین سرنوشت خویش ندارند. به همین دلیل نیز در فرهنگ عربی هیچ اندیشه یا گفتمان انقلابی که زن، بنیانگذار، اجراکننده و یا انتشاردهنده‌ی آن باشد، وجود ندارد؛ بلکه در فرهنگ عربی فقط انقلاب مردان علیه مردان، تسلیم مردان در برابر مردان، صلح وسازش مردان با مردان مشاهده می‌شود. (ابودیب، ۲۰۱۷: ٦٥)

ابودیب معتقد است که هزار و یک شب متنی کاملاً زن محور است و جای هیچ شکی نیست که در هویت، زبان، نقش و یا کارکرد و ساختار ادبی، پیوند و ارتباطی میان شهرزاد زنانه و خنساء و رابعة العدوية وجود ندارد. شهرزاد با تمام وجود زنانه است، ولی آن دو (خنساء و رابعة العدوية) مردانی با نام‌های زنانه هستند (همان: ۸۱).

بنابراین بیشتر ناقدان فرهنگ عربی از جمله کمال ابودیب، فاطمة مرنيسي و عبدالله غذامي، ظلم و ستم به زن را منتسب به فرهنگ عربی می‌دانند؛ هرچند که ابودیب در جایی دیگر خلاف این را اثبات کرده است. در برخی از متون عربی مشاهده می‌شود که این‌گونه هم نیست؛ چرا که مثلاً در هزار و یک شب، زیبایی شهرزاد جهت میانجی‌گری و وساطت نزد شهریار کارساز نیست. این قدرت زبان شهرزاد است که می‌تواند بدین واسطه جان خویش و یک جنس مؤنث را نجات بخشد؛ در واقع شهرزاد قدرت زبان را درک کرد. به قول رولان بارت «زبان قوه‌ی قانون‌گذاری و عضو زبان قانون آن است». (ابودیب، ١٩٨٦: ١٢)

البته این بدین معنی نیست که افسانه‌های هزارویک شب از زن‌ستیزی بری هستند؛ چرا که این افسانه‌ها بازتاب فرهنگ مشرق‌زمین باستان است و بنابراین طبیعی است که در این قصه‌ها شاه

برای تولد فرزند پسر شادمانی کند و به‌طور کلی پسران نقش‌های مهم‌تر و برجسته‌تری در داستان داشته باشند تا دختران. برخی قصه‌ها آشکارا زن‌ستیزند، از جمله «حکایت شبان و فرشته». همچنین خرید و فروش و دزدیدن زنان در بسیاری از افسانه‌ها دیده می‌شود. در هزار و یک شب شهریار زنان را به قتل می‌رساند نه به دلیل گناهی که مرتکب شده‌اند، بلکه به دلیل خودخواهی و ارضای امیال خویش و انتقام از همسرش که کسی نمی‌داند چرا تن خویش را به دیگر مردان سپرد. فمینیست‌های مارکسیست معتقدند نظام سرمایه‌داری مردانه باعث‌شده که زنان تبدیل به یک نماد جنسی شوند و به دلیل وابستگی اقتصادیشان به مردان، مجبورند به هر نوع کاری تن در دهند؛ باوجود آنکه کارهای خانه، مسؤلیت‌های فراوانی بر عهده آنان می‌گذارند، اما به دلیل نبود درآمد در این نوع کارها، بی ارزش تلقی می‌شوند. (آلیسون، ۱۳۷۵: ۲۵)

بنا بر اعتقاد ابودیب، شهریار به نام مردانگی و سلطه‌ی مطلقی که نیازی به هیچ گونه توجیهی برای خویش وخواسته‌هایش در برابر زن ندارد، چنین می‌کند. ولی شهرزاد با سلاحی با وی مقابله می‌کند که سلاح سنتی زنان، یعنی پناه بردن به دیگر مردان برای مقابله با ظلمشان، را رد می‌کند. (ابودیب، ۲۰۱۷: ۱۱۲) وی با سلاح جدیدی با آنان مقابله می کند که در برابر آن سلاح کلمه، خلاقیت، روایت، هنر. سلطه‌ی ستمگر و بی رحمی در خلاقیت و نوآوری قدرتی ندارد، بلکه فقط ستم و بیداد حیوانی را می‌شناسد. (همان: ٦٨)

هر کدام از جنس زن و مرد بر اساس ویژگی‌های زیستی و مسئولیت و نقش ویژه‌ی خود، کارکرد اجتماعی متفاوتی نسبت به دیگری دارد. اما علی رغم منزلت والای زن در تشکیل جامعه‌ی انسانی، امروزه به دلیل تسلّط نظام مرد سالاری یا پدر سالاری، بر تمامی شئون اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه، ضربه‌ی سنگینی بر زنان واردشده و آنان را از ایفای نقش مفید خود باز داشته است. به نظر می‌رسد علی رغم وجود فضای مردسالارانه، زنان در قصه‌های هزار و یک شب حضوری روشن و کنش‌مند دارند. کاربرد مکر و تدابیر به کار گرفته‌ی آنها، نوعی واکنش نسبت به وضعیت مردسالارانه‌ی جامعه است و می‌توان در این اثر، تحکیم و تضعیف ایدئولوژی‌های مردسالار را مشاهده کرد. همچنین بررسی روند قصه‌گویی شهرزاد نشان می‌دهد که توالی قصه‌های او سیر هوشمندانه‌ای را طی می‌کنند و وضعیت زنان در طول هزار و یک شب، با توجه به فضای مردسالارانه‌ی قصه ها، به تدریج بهبود می‌یابد.

شهرزاد همچنین با ژانر جدید جادویی و شگفت انگیز روایت و داستان در برابر سلطه می‌ایستد. ژانر دلخواه سلطه و فرهنگ رسمی حاکم بر شعر که همان شعر کلاسیک با قواعد، عروض و ساختار آماده که تجسم‌گر تاریخ سلطه است، می‌باشد. شهرزاد با زبانی که نقیض زبان

سلطه است در برابرش می‌ایستد؛ زبان روایی مردمی، زبان سرشار از سرزندگی، زبان جنسی سحرآمیز و بکر، زبان جسم در برابر زبان پرطمطراق، ساختارمند، شیک و خالصی قد علم می‌کند که طعم زندگی، نیروی ابداع، و میل به زندگی را از دست داده است. زبان تزویر و حیله‌ای که وانمود می‌کند دنیا جز در سطح فرهنگ رسمی، زینت‌ها و ایدئولوژی‌های خوش ساخت و صیقل داده‌شده‌ی آن موجودیتی ندارد. زنان نیز همانند مردان در عاشقی فاعل‌اند؛ گاه خود از مرد دلخواهشان خواستگاری می‌کنند و گاه به بهانه‌های عجیب و غریب خواستگاران را رد می‌کنند. هرچند که قصه‌ی شهرزاد از لحاظ بافت مکانی روایت در قصر شهریار روایت می‌شود، ولی با این وجود در ضمن فرهنگ رسمی ایجاد نشده است. (همان: ۸۰).

با نگاهی به تاریخ و ادبیات عربی می‌توان متوجه‌شد که در ساختار سلطه و قدرت هیچ نوآور و مبتکری رشد و نمو نخواهد یافت و جالب است که در بین نویسندگان عربی که با حاکمیت و سلطه ارتباط داشته‌اند، از عبدالحمید کاتب گرفته تا عماد اصفهانی، هیچ نویسنده‌ی داستان‌نویس و روایتگری وجود ندارد.

تأثیرپذیری ابودیب از جریان نقد فمنیست غربی

بسیاری از سخنان پیشین ابودیب درباره‌ی ساختار قدرت و سلطه و ظلم و ستم به زنان، یادآور نظریه‌های لیندا ناکلین، مورّخ هنر فمنیست است. وی با طرح این پرسش که «چرا هرگز هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟»، باب تازه‌ای را در مطالعات مربوط به زنان و نقدفمینیستی تاریخ هنر گشود. وی با نوعی نگرش فمینیستی به هنر و زیبایی‌شناسی، مفروضات بنیادین اجتماعی و فلسفی رایج در جهان هنر را به چالش کشید و استدلال می‌کند که در خلق اثر هنری بزرگ و شکل‌گیری هنرمند بزرگ، به عنوان فردی داری نبوغ، بسترهای اجتماعی و عوامل نهادی نقش‌مهمی ایفا می‌کنند.

نظریات ابودیب در این باب هم تحت تأثیر ناکلین بوده است. ناکلین در پژوهش‌های خویش با بررسی آثار هنرمندان مرد و مقایسه‌ی آنها با آثار هنرمندان زن، استدلال می‌کند که هم زنان و هم مردان قابلیت تولید انواع آثار هنری را دارند، بنابراین مفهوم سبک هنر زنانه مفهومی قابل قبول نیست و انتخاب این‌گونه موضوعات زنانه توسط زنان هنرمند تحت تأثیر عوامل اجتماعی، نهادی و آموزشی بوده است. (ناکلین، ۱۳۸۵: ۱۸) البته ابودیب هم این ایده را مطرح می‌کند که فرهنگ رسمی، هیچ داستان و روایتی را در ضمن ادبیات سلطه نپرورانده است؛ بلکه روایت، از زندگی‌نامه‌های قهرمانی‌های فردی گرفته تا هزار و یک شب، در درون فرهنگ متضاد (الثقافة

المضاد) و در رَحِم آن رشد و نمو یافته است. مقامات حول محور قهرمان مردمی نقال و زیرکی است که سلاحش همان سلاح شهرزاد-عقل و ابتکار، هنر و زبان سحرآمیز و شخصیت طناز- است و مانند شعر و ادبیات درباری و فرهنگ رسمی، حول محور قهرمانی سنتی نمی‌چرخد. (همان: ۳۱) شعر تا شروع اولین جنبش‌هایی که به انتشار شعر "آزاد"، درخشش گفتمان شعری جدید، آغاز تقارب زبان شعر، قصه، روایت و نمایش‌نامه، منجر گشت، ارتباط خود را با دربار و فرهنگ رسمی حفظ کرد؛ ولی شعر در چارچوب مشخصی همچنان به عنوان هنر سلطه و سلطه‌گران و پادشاهان و رؤسا در اعیاد ملی، دینی و شخصی و در پیروزی‌ها و در شکست‌هایی که شعر آن را به پیروزی تغییر می‌داد، باقی ماند؛ درحالی‌که روایت، داستان و نمایش‌نامه از چارچوب سلطه به دور ماند (ابودیب، ۲۰۱۷: ٥٦).

در واقع علت فرودستی زنان در جامعه‌ی عربی، رفتارهای بروز یافته نسبت به این دو جنس از بدو تولد است. ولی در کل نگاه متفاوت به زنان در این جوامع به‌آنها این امکان را می‌دهد تا از جایگاهی بیرونی به نقد هنجارها و ارزش‌ها و رفتارهایی بپردازند که فرهنگ مردسالاری بر آنان تحمیل کرده است؛ در این حالت زن دیگر نماد تحقیرآمیزی نیست، بلکه حالتی از هستی و اندیشه و گفتار است که به مقوله‌های بی پردِگی، تکثر، تنوع و تفاوت منتهی می‌شود. از سوی دیگر نگرش‌های اجتماعی و تبعیض و تمایزات نهادی سبب محرومیت و موفقیت آنها در طول تاریخ شده است (ابودیب،۱۹۸٤: ۱۵۹) در واقع ابودیب با نگاهی به نظریه‌های فمنیسیتی غرب، از کریستوا گرفته تا ناکلین، درصدد ریشه‌یابی این مشکلات در جهان عرب برآمده است، ولی به نظر می‌رسد که تئوری‌های وی در این باب به‌ویژه در حیطه‌ی ریشه‌یابی مشکلات و مصائب زن عربی چندان کارآمد و قابل تطبیق نباشد. هرچند در این زمینه اشتراکاتی وجود دارد، ولی به نظر می‌رسد زیرساخت‌های فکری زن غربی با زن عربی بسیار از هم دور باشد و این زیرساخت‌ها دوباره باید مورد بررسی قرار گیرد.

بنابراین نقد فرهنگی ابودیب حوزه‌های مختلفی را شامل می‌شود که متأثر از ساختارشکنی، پساساختارگرایی، نظریه‌های کریستوا، لیندا ناکلین، فوکو و روانکاوی ژاک لاکان و فرهنگ اصیل عربی است. تنوع مطالعات ناقد در حوزه‌ی ادبیات انگلیسی، فلسفه و روانشناسی سبب شده تا با رویکردی علمی، این حجم گسترده از مفاهیم و معارف را بر فرهنگ عربی، پیاده و اجرا کند.

در اینجا می‌توان تاثیرگذاری و یا به نوعی هم فکری ابودیب با فیلسوفانی چون دریدا، فوکو در مقوله پست مدرنیسم را مشاهده‌نمود؛ چراکه آنها معتقدند علت جایگاه متفاوت زنان در

جوامع مردسالار رفتارهایی است که از همان بدو تولد بین این دو تفاوت‌هایی را ایجاد می‌کند. (تانگ، ۱۳۸۷: ۳٤۹)

نتیجه‌گیری

وجه تمایز نقد فرهنگی ابودیب با دیگر ناقدان عربی در این است که وی علاوه بر ارائه‌ی نظریات خویش، به تطبیق و اجرای آن‌ها بر نمونه‌های گلچین‌شده‌ی ادبیات عربی پرداخته است. وی بدین منظور متونی از ادبیات‌عربی، از دوره جاهلی تا معاصر را به منظور اثبات و به کرسی‌نشاندن بحث‌های تئوریک خویش انتخاب و به تحلیل آن‌ها پرداخته است. ناقد در آثاری مانند: تشریح السطلة، الحریة و دیگر مقالات علمی پژوهش در مجلات معتبر اروپایی برآن است تا خوانشی ژرف و عمیق از زن و روابطش در درون فرهنگ مردانه، ارائه‌دهد. تمایز پروژه‌ی فکری ابودیب در برخورد وی با زن به عنوان یک الگو و نشانه‌ی فرهنگی است.

جسارت ناقد در بیان نظریه‌های خویش، یکی از تفاوت‌های بارز وی با دیگر ناقدان عربی است؛ تا جایی که از نظر تاریخی، خود را اولین ناقدی می‌داند که به نقد فرهنگی به صورت روشمند ورود کرده است. دسته‌بندی وی از سطح فرهنگ، به رسمی و غیررسمی، نشان می‌دهد که ادبا و نویسندگان جهان عرب در سطح فرهنگ رسمی، یعنی رعایت حد و مرزها و خطوط ترسیم‌شده‌ی حکومت‌ها، گام بر می‌دارند. در چنین محیطی هرگز نویسندگان و قهرمانان واقعی ظهور نخواهند کرد؛ زیرا که قهرمانان این جهان نتیجه‌ی تخیلی می‌باشد که فرهنگ سرکوبگر تولید کرده است. رویکرد نقد فمنیستی ابودیب متأثر از ساختارشکنی، پساساختارگرایی، نظریه‌های کریستوا، لیندا ناکلین، میشل فوکو و روانکاوی ژاک لاکان و فرهنگ اصیل عربی است.

وی درصدد است تا با نگاهی به مقوله‌های ساختارشکنی، پساساختارگرایی و مفاهیم ویژه‌ی پست مدرن به مدد جهان عرب شتافته و با تکیه بر داشته‌های خویش و مطالعات گسترده در حوزه‌های فلسفه، روانشناسی، ادبیات و غیره، ضمن شناساندن چالش‌های پیش‌روی زن در جوامع عربی، به ارائه‌ی راه حل اقدام کند. ابودیب نیز همچون فیلسوفانی از جمله فوکو و دریدا عقیده‌دارد که ریشه‌ی چالش‌های زنان در جوامع عربی وابسته و برخورد و تعامل متفاوت با آنها را باید در مراحل زندگی زن از تولد تا دانشگاه و زندگی مشترک جستجو کرد. وی دلیل عدم ابتکار و نوآوری در ادبیات عربی به‌ویژه در حیطه‌ی داستان‌نویسی را متوجه ساختار سلطه و قدرت دانسته و معتقد است در این ساختار ناقص نه فقط هنرمند زن، بلکه هیچ هنرمندی رشد نخواهد کرد؛ در واقع وی نظری فراگیرتر از لیندا ناکلین ارائه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. feminism
۲. femin
۳. male dominated
٤. discourse
٥. intertextuality

منابع ومآخذ

آدرنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس، (۱۳۸۰)، «صنعت فرهنگ سازی، روشنگری، به مثابه فریب توده ای»، مترجم مراد فرهاد پور، **ارغنون**، شماره‌ی ۱۸: ۸۳-۳۵.

آلیسون، جگر(۱۳۷۵)، «چهار تلقی از فمینیسم». ترجمه س.امیری، **مجله زنان**، شماره ۲۸: ۵۲-٤۸.

ابودیب، کمال، (۱۹۸٤)، «تشریح السلطة، دراسات في الأصول اللاواعية لوجود العربي»، **مجلة الأفق**، العدد ٥۷: ۱۵٦-۱۸۷.

_____، (۱۹۸٥)، **الكتابةُ وإشكاليةُ السُّلْطة**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

_____، (۱۹۸٦)، «الألوهية، الحاكمية، الأبوة»،**مجلة الأفق**، العدد ۸۹: ۳٦-۱٥.

_____، (۲۰۰۳)، «لقاء مع الاستاذ الدكتور كمال ابوديب»، ع۳، **مجلة ثقافات**، بحرين، جامعة المنامة.

_____، (۲۰۱۲)،**كتاب الحرية**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

_____، (۲۰۱۷)، **أنظر فی جمیع الإتجاهات بغضب**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

اسماعيل، عبدالرحمن، (۱٤۲۲)، **الغذامي الناقد**، مؤسسة اليمامة الصحفية.

ال گورین، ویلفرد و دیگران، (۱۳۸۳)، **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه زهرا امین خواه. تهران: اطلاعات.

ایگلتون، تری، (۱۳۸٦)، **ایده فرهنگ**، ترجمه علی ادیب‌راد. تهران: حرفه نویسنده.

البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، (۲۰۰٤)، "**استقبال الآخر: الغرب فی النقد العربی الحديث**". بيروت- لبنان، الدار البيضاء-المغرب: المركز الثقافی العربی.

بازیار، رسول (۱۳۹٦)، «**واکاوی رویکرد نقدی کمال ابودیب با تکیه بر نقد ساختارگرایی**»، رساله‌ی دکتری، استاد راهنما: شهریار نیازی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه تهران.

برسلز، چارلز، (۱۳۸۹)، **درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی**، ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

تانگ، رزمری، (۱۳۸۷)، **درآمدی جامع بر نظریه‌های فمنیستی**؛ ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.

تایسن، لیس، (۱۳۸۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

تبريزي، الخطيب، (۲۰۰۰)، "**شرح القصائد العشر**"، تحقيق، قباوة، فخرالدين، المعلقه، بيروت، لبنان: منشورات دارالآفاق.

حق شناس، علی محمد، (۱۳۸۹)، فرهنگ معاصر هزاره. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

حفناوي، بعلي،(۲۰۰۷) : "**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**"، لبنان: الدار العربية للعلوم.

سعدالله، محمد سالم، (۲۰۰۸)، "**ماوراء النص/دراسات فی النقد المعرفی المعاصر**"، (سلسلة النقد المعرفی٤)، اربد-الأردن: عالم الكتب الحديث.

سلدن، رامان (۱۹۹۸): "**النظرية االدبية المعاصرة**"، ترجمة: جابر عصفور، مصر-القاهرة: دار قباء للنشر.

فوکو، میشل (۱۳۸۹)، **سوژه و قدرت در: تئاتر، فلسفه**، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

الغذامي، عبد االله محمد، (۱۹۹۱)، "**الكتابة ضد الكتابة**"، بيروت: دار الآداب.

_____، (۲۰۰۵)، :"**الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي**"، الدار البيضاء -المغرب/بيروت-لبنان، ط٦.

قبانی، نزار (۱۳٦۳). **شعر، زن وانقلاب**، ترجمه عبدالحسین فرزاد، تهران: امیرکبیر.

محمود الخليل، ابراهيم (۲۰۰۷): **النقد االدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، ط۲، عمان-الأردن: دار المسيرة للنشر.

مرنیسی، فاطمة، (۱۹۹٤)، "**السلطانات المنسيات: نساء رئيسات دولة فی الإسلام**"، دمشق، سورية، دارالحصاد للنشر والتوزيع.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میشل، آندره (۱۳۷۲)، **جنبش اجتماعی زنان**، ترجمه هما زنجانی زاده، مشهد: نشر نیک.

ناکلین، لیندا، (۱۳۸۵)، **بدن تکه تکه شده؛ قطعه به مثابه استعاره ای از مدرنیته**، ترجمه مجید اخگر، تهران: نشر حرفه هنرمند.

دراسة آراء كمال أبوديب النقدية (النقد الثقافي النسوي نموذجاً)

رسول بازيار*[1]
شهريار نيازي[2]
أبوالحسن أمين مقدسي[3]

المُلَخَّص

النقد الثقافي يهتم كثيراً بالأنماط الثقافية التي يتناولها الأدب و يدرس قضايا جديدة بما فيها النظام الأبوي وعزلة المرأة. يعد النقد النسوي من أحد الفروع النقد الثقافي كما يعتبر حركة منظمة للدفاع عن حقوق المرأة وهذه الحركة تعود جذورها إلى عصر التنوير الأوروبي. ما يعرف اليوم بالنسوية هى حركة منظمة للدفاع عن حقوق المرأة مهدفاً تحقيق الاستقلال الفردى و القضاء على العنصرية النسوية *فى* القرن *التاسع عشر*. لكن النقد النسوي هو نوع من النقد الثقافي أكثر من كونه نظرية أدبية، لأن الجدل والنقاش يدور حول آراء المرأة ولغة المرأة وهل هناك فروق بين كتابات المرأة وكتابة الرجل أم لا؟ وكان السبب الرئيسي لقبول هذا الرأى في الأدب هو أن الكاتبات الناشطات فى مجال النسوية كن يبحثن عن وسيلة لإيصال صوت المساواة بأداة تسمى الأدب. النسوية هي الحركة المنظمة التي نشأت في عصر التنوير الأوروبى دفاعاً عن حقوق النساء. كمال أبوديب يعد واحداً من رواد النقد الثقافي في العالم العربي وهو الذي كرّس معظم آثاره لموضوع الثقافة والمرأة. تتضمن أعمال أبوديب النقدية؛ التحديات الثقافية للمجتمع العربي في التعامل مع المرأة، وهي تشتمل على المراحل المختلفة من حياة المرأة العربية من الولادة إلى مرحلة البلوغ. يرى أبو ديب كميشيل فوكو و جاک دريدا؛ بأن اختلاف وضع المرأة في المجتمعات الأبوية يرتبط بمسار حياتهم الطبيعى. والتمييز بين هذين الجنسين يعود إلى السلوكيات التي تنجم عن اختلافات أساسية بينهما منذ الولادة ويستمر حتى الموت. منذ إصدار كتابه "الحرية"، أصبحت قضية الثقافة وخاصة قضايا المرأة، المحور الرئيسي لخطاب أبوديب النقدي. هذه المقالة تطرقت إلى دراسة وتحليل أعمال أبو ديب النقدية وهي أنظر في جميع الاتجاهات بغضب"، "الكتابة وإشكالية السلطة" و"الحرية" باستخدام المنهج الوصفي-التحليلي خاصة من منظور النقد الثقافي النسوي والنظريات المرتبطة بالمرأة. ومن هذا المنطلق حصلت الدراسة على هذه النتيجة: بأن النقد النسوي عند كمال ابوديب متأثر بالتفكيكية وما بعد البنيوية ونظريات كريستيفا وليندا ناكلين وميشيل فوكو وجاك لاكان في التحليل النفسي والثقافة العربية الأصيلة.

الكلمات الدليلية: النقد الثقافي، كمال أبوديب،"أنظر في جميع الاتجاهات بغضب"، "الكتابة وإشكالية السلطة"، "الحرية".

---

[1]-خريج دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، ايران.
[2]-أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، ايران.
[3]-أستاذ في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران، ايران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Analysis of defamiliarization in 'Al-Hurria' composed by Ahmad Matar within the framework of the context theory

Sajed Zare[1], Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran
Mohammad Mehdi Semati, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Received: 06-12-2022 Accepted: 04-03-2023

Introduction: The term 'defamiliarization' which usually appears in formalistic works is, in fact, a major item in their literary theory, and it refers to the application of expressions and strategies to make discourse literary. In other words, it makes the perception of words unconventional, unusual and unfamiliar. The basic tenets of formalistic theories mainly rely on the criticism of the 'form'. In this view, form means any element which can create a cohesive composition in relation to other interrelated elements provided that each element plays its role in the whole system. Thus, every part of the text, like imagery, prosodic meter, rhyme, syntax, syllables, voiced and voiceless consonants, and figures of speech, constitutes the form. It focuses on intertextual elements and uncovers the defamiliarization realizations of the text. Indeed, it overlooks issues like the author's character and social and historical contextual factors surrounding the literary work. On the other hand, linguistic forms and properties are analyzed so as to examine the cohesion and literary aspects of the text. Since its formulation by Shkolovsky, a Russian formalist critic, defamiliarization has attracted many critical formalism adherents. In other words, formalism embraces the Context Theory and analyzes the literary text features including its lexical items, grammatical structure, rhetorical devices and phonological properties. The term 'context' has attracted a lot of attention in modern linguistics. In general, a context can be viewed from both linguistic and extra-linguistic perspectives. An extra-linguistic context refers to the outside of the text conditions affecting and crystalizing the author's words. In addition to out-of-the-text factors, the linguistic function of each textual element at lexical, syntactic, semantic and phonological levels can be analyzed in relation to the linguistic aspects of the text and the way they affect the literary work.
Methodology: The present study is conducted through a descriptive-analytical method and in a formalistic theoretical framework to show the linguistic and inner representations of defamiliarization in 'Al-Hurria' composed by Ahmad Matar. This piece of poem is composed of lexical items which conceptualize freedom.
Results and discussion: The poet attempts to illustrate himself or any other free person as a driven-away captive distressed by the confinement sufferings. The first representation of defamiliarization in 'Al-Hurriah' can be seen in an overall perspective. It means that the poet gives such an uncommon picture of freedom that

[1]- Corresponding author: zare.sajed@yazd.ac.ir

one can live a free life even in captivity. The purposeful selection of some lexical items has made the poet's language distinguished and prominent. In addition, with respect to the defamiliarization features represented in the preceding analysis, it seems that the concept of freedom is depicted such that, in the depth of captivity and confinement, one can live a free life. Such a freedom cannot be interpreted as the liberation of man's body from chains and shackles. It is, on the other hand, the faith crystalized in the character and nature of the liberated man, spreading over the other organs of his body in a way that even the most evident human emotions originating from sorrows and anguish, anxiety and mental confusion are conceptualized very differently from the way they are conventionalized in the native's beliefs. In symbolic imagery, this concept shows itself as a drop of tear released from the prison of an eyelid as if destiny and the end of all captives ended in liberation from both material and spiritual imprisonment. Thus, defamiliarization offers a far-fetched unconventional imagery of liberty. This is because the poet has revealed the concept of freedom as a fantastic idea to show that it can be perceived even in the depth of captivity. By using verbs with a special semantic load, a gentle and purposeful arrangement of words next to each other, and its coexistence with emphatic letters at the syntactic level, the defamiliarization intensity of the text of the poem has been increased. Also, in order to induce the sense of violence, suffocation and unpleasantness of captivity and the sense of pleasantness and continuity of freedom, the letters used in each word phonetically correspond to the content of the text.

Conclusion: The results indicated that the concept of liberty and its confrontation with captivity is depicted unconventionally in this poem. The poet has used two different perspectives to depict the atmosphere that dominates the text. In the first point of view, which is based on an external view, a dark scene of the moment of arrest and the pushing of a captive is depicted for the audience. In this space, it seems that the tears flowing from the captive's eyes will affect every viewer who looks at him from the outside. On the other hand, by depicting the mental mood of a prisoner from an internal and psychological point of view, the atmosphere of the text moves toward openness and pleasantness. In this perspective, captivity is considered the same as freedom. The purposeful selection and arrangement of phonemes, lexical items and rhetorical devices tend to support defamiliarization throughout the text.

Keywords: Formalistic criticism, Literary defamiliarization, Context, Ahmad Matar, Alhurria.

References

Abbas, Hassan. (2004). Characteristics of Arabic letters and their meanings, Ittihad al-Kitab al-Arab Press. (In Arabic)

Ahmadi, Babak. (2007). structure and interpretation of the text, vol.9, Tehran: Nahr-e-Marzenaz. (In Persian)

Al-Alaili, Abdullah. (1988). Refinement of the linguistic introduction, Beirut: Dar al-Asual. (In Arabic)

Alavi Moghadam, Mahyar. (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism (Formalism and Structuralism), Tehran: Samt. (In Persian)

Ali Abdulsadeh, Raghad. (2018). The active participle: semantic study, Supervision: Dr. Aseel Muhammad Kazem, College of Education, Department of Arabic Language: Al-Qadisiyah University. (In Arabic)

Al Barkawi, Abdul Fattah Abdul Aleem. (1991). The significance of context between heritage and modern linguistics, Al-Azhar University. (In Arabic)

Al-Malqi (N.D), Collocation of meanings in explaining the letters of meanings. Verified by: Ahmed Muhammad Al-Kharrat, Damascus: Publications of the Arabic Language Academy. (In Arabic)

Al-Talhi, Ridda Allah bin Ridda bin Deif Allah. (2003). Contextual significance, Umm Al-Qari Jamiat. (In Arabic)

Chomsky, Noam (1965). Aspects of the theory of syntax, Cambridge: M.I.T Press.

Cornard, Kleines, Worterbuch, (1978), Sprachwissenschftlicher Termini, Liepzig.

Ghonim, Kamal Ahmad. (1998). Elements of artistic creativity in the poetry of Ahmed Matar (first edition) Cairo: Madbouli School. (In Arabic),

Ibn Manzoor, Muhammad Ibn Makram. (1994). Lisanu al-Arab, vol. 3, Beirut: Dar Sadir.

Kenwash, Awatif. (2007). Contextual significance among linguists, Beirut: Dar al-Jeel. (In Arabic)

Matar, Ahmad. (2008). Complete poetic works, London: Dar Al-Mohbein. (In Arabic)

Mirsadeghi, Jamal. (2011). Story Writing Guide, Tehran: Sokhn. (In Persian)

Mohseni, Ahmad. (2012). Poetry Row and Music, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publications. (In Arabic)

Palmer, Frank. (1987). semantics, translated by Koresh Safavi, Tehran: Penguin Press. (In Persian)

Qayim, Abdul Nabi. (2012). Middle Arabic-Persian Contemporary Culture, 3rd edition, Tehran: Contemporary Culture Publications. (In Persian)

Rahim Beigi, Sanaz, Barati, Mahmoud &Hashemi, Morteza. (2016). Analysis of the rhetorical and ideological level of language in Iranian postmodern novels, Literary Criticism Journal, No. 33, 151-176. (In Persian)

Rashidian, Abdul Karim. (2014). Postmodern Culture, Tehran: Nei Publishing. (In Persian)

Shayganfar, Hamidreza. (2004). literary criticism, vol.2, Tehran: Dostan Publications. (In Persian)

Shafiei-Kadkani, Mohammad Reza. (2011). Resurrection of Words, Tehran: Sokhn. (In Persian)

_____. (1994). poetry music, third edition, Tehran: Aghaz. (In Persian)

Shamisa, Siroos. (2004). literary criticism, 4th edition, Tehran: Ferdous Publications. (In Persian)

Safavi, Korosh. (2004). From Linguistics to Literature, first volume, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

_____. (2001). an introduction to semantics, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

Tordov, Zotan (2015). Literary theory (texts from Russian formalists). Translated by: Atefeh Tahai, Tehran: Akhtaran Publications.

Ullman, Stephen. (N.D). Dur al-Kalama fi al-Laghga, translated by: Kamal Beshr, Cairo: Al-Shabaab School.

Vaqifzadeh, Shamsi, Davoud Jahanvand (2017), "In-depth analysis of incongruous constructions in Ahmed Matar's bitter satire", biannual scientific research journal of contemporary Arabic literary criticism, vol 17: pp 107-129. (In Persian)

Wahbe, Majdi, Al-Muhandes, Al-Kamel. (1974). A dictionary of Arabic terms in language and

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

آشنایی‌زدایی ادبی در سروده‌ی «الحرية» از احمد مطر با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی

ساجد زارع ، استادیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد
محمدمهدی سمتی، استادیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۳

چکیده

اصطلاح آشنایی‌زدایی ادبی، پس از مطرح‌شدن توسط شکلوفسکي منتقد شکل‌گرای روس مورد توجه بسیاری از پیروان مکتب نقد فرمالیسم قرار گرفت. نقد فرمالیسم با تکیه بر بررسی عناصر درون متن در پی آن است که از جنبه‌های آشنایی‌زدایی از این عناصر پرده بردارد؛ لذا شخصیت نویسنده، رویدادهای اجتماعی و تاریخی که پیرامون اثر ادبی رخ داده است، در نقد فرمالسیم تا حد زیادی نادیده گرفته‌شده و با تمرکز بر شکل و بافت زبانی متن، میزان انسجام و ادبیت متن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در همین راستا نظریه‌ی بافت زبانی ظهور کرد که به شیوه‌ی متن‌کاوی به بررسی یک اثر ادبی می‌پردازد و این مهم از گذر تحلیل بافت زبانی اثر ادبی و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن در سطوح مختلف از جمله سطح واژگانی، دستوری، بلاغی و آوایی حاصل می‌شود. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی، به بررسی میزان نمود آشنایی‌زدایی در شعر «الحرية» سروده‌ی احمد مطر در سطح زبانی و درون‌مایگانی می‌پردازد. نتایج بیانگر آن است که مفهوم آزادی و تقابل آن با اسارت در این قطعه‌ی شعر به شکلی نامتعارف به‌تصویر کشیده شده است. در این تصویر، یک صحنه‌ی تاریک از لحظه‌ی دستگیری اسیر و همزمان یک حالت روحی خوشایند و گشایش که به او عارض می‌شود، در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌گیرد. گزینش هدفمند برخی از واژگان مثل «اقتید، قفزت، تحرّرتُ» و اصوات حروف، چینش عبارت‌ها در کنار یکدیگر و کاربست آرایه‌های بلاغی همسو با بافت زبانی متن همگی در راستای ایجاد آشنایی‌زدایی در عناصر زبانی و درون‌مایه‌ی شعر به‌کار رفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد آشنایی‌زدایی ادبی، بافت زبانی، احمد مطر، الحرية .

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: zare.sajed@yazd.ac.ir

مقدمه

فرمالیسم یا صورت‌گرایی، رویکردی است که در آن به مقوله‌ی شکل و عناصر زیبایی‌شناسی در اثر پرداخته می‌شود (وهبه والمهندس، ۱۹۸٤: ذیل ماده شکل). این گونه‌ی جدید نقد، تلاش می‌کند تا با تحلیل یک اثر ادبی، ساختار و معنای آن اثر را برای مخاطب آشکار کند، سپس قوانینی که سبب غنای این اثر شده است را توضیح دهد (شمیسا، ۱۳۸۳ :۲۷)؛ در نقد فرمالیسم تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی کمتر مورد توجه ناقد ادبی بوده و همانطور که از نامش برمی‌آید، بیشتر به فرم و شکل اثر پرداخته می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳ :۳۱).

مبانی محوری نظریه‌های فرمالیست‌ها نیز بیشتر بر نقد «شکل» استوار است. در نظر آنان، شکل عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد، به شرط اینکه هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ تمام اجزاي یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه و ردیف، نحو، هجاها، صامت مصوت‌ها، صنایع مختلف بدیعی و عناوینی از این دست، جزء شکل محسوب می شوند (شایگان‌فر، ۱۳۸٤: ۲/ ٤٤ و ٤٥). در همین راستا فرمالیست‌ها در رساله‌ی خود معروف به «هنر همچون شگرد» مفهوم آشنایی‌زدایی را مطرح کردند. به باور آنها، آنچه ادبیت متن را می‌سازد، رستاخیز کلمات با آشنایی‌زدایی از زبان است و اثر ادبی را چیزی جز شکل (فرم) نمی‌دانستند (احمدي، ۱۳۸٦: ٤۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ٦۹). آنها عقیده داشتند که بررسی همه جانبه‌ی آشنایی‌زدایی با واکاوی بافت‌زبانی متن حاصل می‌شود.

بافت زبانی بستری است که معنای واژه‌ها و جملات در آن مشخص می‌شود. به عبارت دیگر، معنای شکل‌گرفته در ذهن متکلّم، به واسطه‌ی چینش و گزینش واژگان و به اقتضای بافت زبانی در متن نمود پیداکرده و مخاطب با تحلیل این گزینش و نیز مشاهده‌ی نظم موجود در آن به معنایی دست می‌یابد که متکلّم در پی انتقال و تفهیم آن است (صفوی، ۱۳۷۹: ۱٦۷). در یک نگاه کلی، بافت زبانی متن از گذر دو مفهوم ژرف‌ساخت و روساخت قابل بررسی است؛ ژرف‌ساخت روابط دستوری زیربنایی را شامل می‌شود که بر پایه‌ی آن، معنی جمله و روابط آن با جمله‌های دیگر زبان مشخص می‌گردد. به تعبیر چامسکی «ژرف‌ساخت محتوای معنایی جمله را بیان می‌کند، در حالی‌که روساخت مشخص‌کننده‌ی شکل آوایی آن جمله است» (Chomsky, 1965: 135).

احمد مطر از شاعران برجسته‌ی عراق به‌شمار می‌رود. او در اوضاع خفقان‌بار سیاسی و اجتماعی عراق که حزب بعث، ملّت و ثروت‌های آن را همچون پله‌ای براي تعالی خود قرار داده بودند، در روستای التنومة در حومه‌ی شهر بصره پا به عرصه‌ی وجود نهاد. وی با بینش و نگرش

خاص خود، به ریشه‌یابی معضلات جوامع عربی پرداخت. شعر او عرصه‌ی هجومی بر مظاهر ظلم، فساد، شرک، تزویر و بی عدالتی و نابرابری در جهان ستم‌دیده‌ی عرب است. وی علاوه بر اینکه از حاکمان در شعر خود شکایت کرده و ایشان را محکوم می‌کند، هم‌وطنان خود را هم مورد هجمه قرار می‌دهد؛ چرا که زیر بارظلم رفته و سکوت پیشه کرده‌اند. شاعر از مرز فردیت خارج می‌شود و وجودش را سرشار از عواطف جمعی می‌کند؛ عواطفی که عمق احساسات و ارتباط شاعر را با جامعه‌اش نشان می‌دهد (غنیم، ۱۹۹۵: ۱۸). وجه غالب اشعار احمد مطر، با توجه به اینکه او خود را پیش و بیش از شاعربودن یک مبارز می‌داند، اشعار مبارزه‌طلبانه و منتقدانه در جهت افشای دست غاصبان حقوق مردم سرزمینش است. او تاوان این انتقاد و اعتراض را با تبعید اجباری و گذران زندگی در غربت داده، اما هرگز دست از مبارزه برنداشته و در اکثر سروده‌های خود همین وجه را دنبال می‌کند (همان: ۱۹).

از این‌رو فرض بر آن است که اوضاع نابسامان سیاسی، اجتماعی حاکم بر عراق از یک‌سو و فضایی مملو از رعب و وحشت و خفقان از سوی دیگر شاعر را واداشته تا با لحنی غیرمستقیم و متناقض در قالب تلمیح و کنایه اعتراض خود را بر وضع موجود بیان دارد (واقف‌زاده و جهانوند، ۱۳۹۷: ۱۰۸). در همین راستا، شعر «الحریة» را می‌توان از جمله نمونه‌های ادبی شاعر برشمرد که به جهت وجود ظرافت‌های زبانی در آن قابلیت بررسی از منظر آشنایی‌زدایی ادبی را دارد. با توجه به توضیحات بالا این پژوهش با تحلیل این شعر با تکیه بر نظریه‌ی بافت زبانی بر آن است تا به سؤال‌های زیر پاسخ دهد:

تکنیک آشنایی‌زدایی در شعر «الحریة» سروده‌ی احمد مطر در پرتوی نظریه‌ی بافت زبانی چگونه به‌کار گرفته شده است؟

آشنایی‌زدایی در سطوح واژگانی، بلاغی، دستوری و آوایی شعر چگونه نمود یافته است؟

نمود آشنایی‌زدایی در درون‌مایه چگونه متجلی شده است؟

پیشینه‌ی تحقیق

در بررسی پیشینه‌ی پژوهش در نقد شعرهای احمد مطر می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره داشت:

حامد صدقی و مرتضی قدیمی در مقاله‌ی خود با عنوان «مهم‌ترین عناصر معنایی شعر احمد مطر» (انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳: ۱۳۸٤)، به برخی از مسائل سیاسی و اجتماعی موجود در شعر شاعر پرداخته و مفاهیمی چون بی‌پروایی و بلندپروازی شاعر، پلیدی و

سمجی جاسوسان، ستمگری و تکبر حکام، سرکوب مخالفان و غیره را مورد بررسی قرار داده است.

جواد سعدون‌زاده در مقاله‌ی «مظاهر أدب المقاومه في شعر احمد مطر» (ادبیات پایداری، شماره‌ی۱: ۱۳۸۸) به بررسی موضوعاتی چون لبنان، فلسطین، وطن‌دوستی، آزادی و مبارزه در شعر شاعر پرداخته است.

حسن مجیدی و محمد حیدری در مقاله‌ی خود با عنوان «مفهوم آزادی در شعر احمد مطر» (ادبیات پایداری، شماره‌ی ۳ و ٤: ۱۳۹۰) مطر را به عنوان شاعر ادبیات مقاومت به چالش کشیده‌اند.

فرهاد رجبی در مقاله‌ای با عنوان «رسالت طنز در شعر عشقی و احمد مطر» (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۷: ۱۳۹۱) به‌طور تطبیقی کارکرد طنز در آثار دو شاعر را مورد نقد و بررسی قرار داده است.

احمد رضا حیدریان‌شهری در مقاله‌ی خود با عنوان «پژوهشی در اندیشه‌های سیاسی اشعار احمد مطر» (لسان مبین، شماره‌ی ۹: ۱۳۹۳) بعد از نگاهی گذرا به زندگی احمد مطر، در مرحله‌ی نخست، چهره‌ی مردمی شعر مطر و دلایل مقبولیت شعر او، سپس سیمای سیاسی و برخی عناصر ایدئولوژی سیاسی شعر او را مورد توجه قرار داده است. در این مقاله ضمن بیان موضوعات سیاسی، به‌صورت خلاصه به چند نمونه از اشعار احمد مطر که به بازتاب مسائل اقتصادی در شعر او ارتباط دارد، اشاره شده است.

در برخی از پژوهش‌ها نیز ویژگی‌های زبانی اشعار احمدمطر مورد واکاوای قرار گرفته است که از جمله‌ی آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

در مقاله‌ی اعظم دهقانی و رقیه رستم‌پور با عنوان «الانزياح الصوتی في شعر أحمد مطر» (دراسات الأدب المعاصر، شماره‌ی ۲۵: ۱۳۹٤) نویسندگان با نگاهی کلی، به بررسی هنجارگریزی آوایی در اشعار احمد مطر در سطوح وزن، قافیه، هجا و بحور عروضی پرداختند. نتایج بیانگر آن است که این هنجارگریزی در خدمت مضمون اشعار قرار دارد.

همچنین بدرة بن صغیر در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «ظاهرة الانزياح في قصيدة أحاديث الأبواب للشاعر أحمد مطر» (۲۰۱٦م)، به موضوع هنجارگریزی در قصیده‌ی "أحاديث الأبواب" أحمد مطر پرداخته و به این نتیجه دست پیدا کرده است که کاربست شیوه‌های بیانی همچون حذف و تقدیم و تأخیر و استفاده از گزاره‌های انشایی مثل جملات ندایی، امری و استفهامی در ایجاد هنجارشکنی در ساختارهای زبانی به‌کار رفته در قصیده مؤثر بوده است.

شمسی واقف‌زاده و داوود جهانوند در مقاله‌ی «بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی ۱۵: ۱۳۹۷)، به جستجوی اجزا، عناصر و اقسام ناسازواری و اهداف به‌کارگیری آن در طنز تلخ احمد مطر پرداخته‌اند.

با بررسی‌های به عمل‌آمده مشخص‌گردید که برخی از آثار احمد مطر توسط پژوهشگران بسیاری در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و زبان طنزآمیز و هنجارشکن مورد کنکاش قرارگرفته، اما تاکنون پژوهش مستقلی به بررسی مقوله‌ی آشنایی‌زدایی ادبی در قطعه شعر «الحرية» از شاعر براساس نظریه‌ی بافت زبانی نپرداخته است. به همین خاطر مقاله‌ی حاضر سعی دارد تا با تحلیل شعر بر مبنای نظریه‌ی مذکور نتایج جدیدی را در حوزه‌ی نقد ادبی ارائه نماید.

نظریه‌ی بافت زبانی

اصطلاح «بافت زبانی متن[1]» در علم زبان‌شناسی جدید جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. این اصطلاح که در زبان عربی به اسم «سیاق النص» شناخته می‌شود، همان بستر زبانی است که در آن واحدهای زبانی به شکل واژه یا جمله قرار می‌گیرند (Cornard، ۱۹۷۸: ۲۹ به نقل از: الطلحي، ١٤٢٤: ٥١). به‌طور کلی می‌توان به بافت متن از دو منظر برون‌زبانی و زبانی نگریست. منظور از بافت برون زبانی، شرایط محیطی خارج از متن می‌باشد که سخن نویسنده تحت تأثیر آن متبلور شده است (البركاوي، ١٩٩١: ٤٥-٤٦)؛ اما منظور از بافت زبانی متن همان «نظم لفظی کلمات و جایگاه هر یک در این نظم» است (أولمان، د.ت: ٥٧)؛ بدین شکل که معنای واقعی و کامل یک واژه را تنها می‌توان بر اساس محیط وقوع آن در یک بافت زبانی تعیین کرد (پالمر، ۱۳۸۷: ۱۵۷). پالمر در کتاب معناشناسی، یکی از مسائل مهم در نظریه‌ی بافت زبانی را «محور همنشینی» کلمات می‌داند؛ بدین صورت که معنای واژگان بر اساس روابط موجود میان آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در مقابل این اصطلاح «محور جانشینی» قرار دارد که به بررسی رابطه‌ی یک عنصر یا عناصر دیگری که می‌تواند به جای آن به‌کار برده شود، می‌پردازد (همان: ١٦٣). در واقع، بافت زبانی ناظر بر عملکرد[2] زبانی هریک از عناصر درون متن در سطوح مختلف و در حیطه‌ی بافت زبانی می‌باشد. این عناصر زبانی که در داخل یک متن در ارتباط با یکدیگر و در روند تولید معنایی خاص برای یک واژه دخیل هستند، خود به چند دسته تقسیم می‌شوند:

۱. بافت واژگانی (معجمی) که به کشف معانی حاصل از قرار گرفتن واژگان در محور افقی و همنشینی می‌پردازد؛ ۲. بافت صرفی که واژگان را از جهت نقش ساختار آن‌ها در تولید معنای واژه

مورد بررسی قرار می‌دهد؛ ۳. بافت نحوی که معنای حاصل از قرارگـرفتن واژه در جملـه را مطمـح نظر قرار می‌دهد؛ ٤. بافت آوایی که معانی حاصل از صوت در سیاق مکتوب یا منطـوق را بررسـی می‌کند (کنوش، ۲۰۰۷: ۵۹؛ الطلحي، ١٤٢٤: ٥١)؛ ۵. سطح بلاغی که چگونگی کاربرد زبان در قالـب صورت‌های زبانی (استعاری، مجازی، تمثیلی وغیره) را شامل می‌شود (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۱۰٤).

آشنایی‌زدایی ادبی چیست؟

آشنایی‌زدایی[۳] اصطلاحی است که نخستین بار شکلوفسکی[٤] منتقد روسی آن را در نقد ادبی به کـار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقـدان فرمالیسـت و سـاختارگرا ماننـد یاکوبسـن[٥]، تینیـانوف[٦] و سایرین قرار گرفت و یان موکاروفسکی[۷] اصطلاح «برجسته سازی[۸]» را در ایـن معنـی بـه کـار بُـرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱ :۱۰٦). شکلوفسکی آشنایی‌زدایی را به دو معنا به کار بـرد: نخسـت بـه معنـای کاربرد عناصر مجاری در زبان یا همان علم بیان و دیگری به معنـایی گسـترده‌تـر کـه دربردارنـده‌ی تمامی فنون و شگردهایی است که جهان متن را در چشم مخاطب بیگانه می‌سازد. در تعریـف ایـن اصطلاح می‌توان چنین گفت که آشنایی‌زدایی به جهت خارج‌کردن ساختارهای زبان از نُرم طبیعـی آن موجب به تأخیرافتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لـذت و بهـره‌وری بیشـتر خواننـده از آن می‌گردد (احمدی،۱۳۸٦: ۹/ ٤۹).

شکلوفسکی کارکرد ادبی را آشنایی‌زدایی می‌دانست. وی معتقد بود که وظیفه‌ی هنر و ادبیات، کشف دوباره‌ی موجودیتِ اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. از آن‌جایی‌که در زبان هنجار و عادی، دریافت افراد از واقعیت، بی‌روح و «خودکار» می‌شود، وظیفه‌ی ادبیات این است که آنان را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی، در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشند؛ بنابراین، واکنش‌های معمول، عادی و ایستای افراد در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌های طبیعت، جانی دوباره می‌یابند (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱٦۷).

به نظر شکلوفسکی آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح زبان، مفهوم و اشکال ادبی عمل می‌کند؛ در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می سازد و عاملانه آن را به صورت یک مانع درمی‌آورد؛ در این مورد مثلاً می‌توان از برهم زدن قالب‌های نحوی و نیز کاربرد وزن در شعر نام بُرد. در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته‌شده و نمایش‌دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد. در سطح اَشکال ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادب از طریق شکستن معیارهای مسلط هنر و ارائه‌ی معیارهای نو صورت می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۹۱: ۸۱).

اصطلاح آشنایی‌زدایی که در آثار فرمالیست‌ها از آن سخن به‌میان آمده، در حقیقت یکی از ارکان نظریه‌ی ادبی آنان به شمار می‌آید و بیشتر درباره‌ی شکل بیان ادبی و به تعبیری شگردهای ادبی یا ادبی‌ساختن زبان؛ یعنی نامتعارف‌کردن، غیرمعمول نمایاندن و ناآشناکردن آن سخن می‌گوید. بر اساس همین نظریه است که فرمالیست‌ها شعر را بازی با زبان می‌نامند و معتقدند آنچه باعث برجستگی یک شعر می‌شود، شگفتی از زبان شاعرانه‌ی آن است که به وسیله‌ی اعمال ترفندهای زبانی بر روی زبان انجام می‌شود. این ترفند که از آن به عنوان بیگانه‌سازی نیز یاد می‌شود، مقوله‌ای است که در زبان می‌توان از آن در حیطه‌ی مجازهای بیان شاعرانه از قبیل استعاره، کنایه، مجاز، تشبیه، کاربرد واژگان کهن، کاربرد ویژه‌ی ساختارهای نحوی ناآشنا، کاربرد موصوف به جای صفت، ترکیب‌های معنایی جدید یا ابداع واژگان متناقض‌نما، تشخیص، حس‌آمیزی و ایجاد موسیقی یاد کرد. توجه خاص فرمالیست‌ها به شعر و متون شعری نیز از همین‌رو بوده است (توردوف، ۱۳۸۵: ۷۸).

نمود آشنایی‌زدایی در شعر «الحریة»

با توجه به آنچه در بخش مبانی نظری مقاله اشاره شد، در این بخش با تکیه بر عناصر بافت زبانی به تحلیل ابعاد آشنایی‌زدایی در قطعه شعر «الحریة» سطوح زبانی واژگانی، صرفی-نحوی، بلاغی و آوایی و نمود آن در درون‌مایه‌ی شعر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد:

مضمون شعر

«الحرّية»

حينما اقتيدَ أسيراً،

قَفَزت دَمعتُه ضاحِكةً:

ها قَد تحرّرتُ أَخيراً![۹] » (مطر، ۲۰۰۸: ۱۷۲)

این قطعه شعر کوتاه، متشکّل از ۱۱ واژه است و سیاق کلی آن پیرامون مفهوم آزادی می‌چرخد. شاعر، خود یا هر فرد آزاده‌ای را به تصویر کشیده است که به عنوان اسیری رانده می‌شود، سپس بر خلاف شرایط آشفته‌ای که از مقتضیات اسارت بر او حاکم شده، اشک او نه از سر استیصال و درماندگی، بلکه شادمانه از دیدگانش می‌جهد و می‌گوید: آزاد شدم!

سطح واژگانی

در تحلیل لغوی واژگان نخستین واژه‌ای که توجه را به خود جلب می‌کند، فعل «أُقتید» می‌باشد. در ادامه به برخی از معانی این فعل اشاره می‌شود:

در فرهنگ لغت لسان العرب آمده است: «قود : القود : نقیض السوق ، یقود الدابة من أمامها، ویسوقها من خلفها، فالقود من أمام والسوق من خلف. قدت الفرس وغیره أقوده قوداً ومقادة وقیدودة وقاد البعیر واقتاده : معناه جره خلفه»[۱۰] (لسان العرب، ١٤١٤ ق، ماده ق و د: ۱۲/ ۱۱۲).

در فرهنگ لغت المنجد نیز چنین آمده است: «قود - قاد: ـُ قَوداً وقِیادةً وقِیاداً: رَأَسَ، تَولّی الرِّئاسَةَ أَو القِیادَة، کانَ مُسَلَّطاً علی جَماعَةٍ أو مُکَلَّفاً بِتَدبیرِ أَمرٍ، قادَ حِصاناً: مَشی أَمامَهُ مُمسِکاً بِمِقوَدِهِ[۱۱]» (المنجد، ۱۹۹٤: ماده ق و د: ٦٦٠).

شاعر، در بندشدن و اسارت خود را -که از زاویه‌ی سوم شخص مفرد به خود نگریسته- با فعل مجهول «اقتیدَ» بیان می‌کند. فعلِ «اقتیدَ» از ریشه‌ی قادَ یقودُ قوداً یا قیاداً یا قیادةً گرفته‌شده که به معنی رهنمون‌ساختن، هدایت‌کردن و راندن است. اما توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که در فعل قادَ - با توجه به معنی اصلی آن در واژه‌نامه‌ها (لسان العرب، ١٤١٤ ق، ماده ق و د، ۱۲/ ۱۱۲) راهبر و رهنمون‌کننده در جلو و پیشِ روی رهرو و رهنمون‌شونده گام برمی‌دارد تا به باور خود همزمان با اسارت، خفت و ذلت را بر اسیر خود تحمیل نماید.

فعل «اقتید» صحنه‌ی اسارت را به خوبی به تصویر می‌کشد؛ این فعل نوعی اجبار همراه با بی-احترامی را در خود دارد که برای حیوان هم به کار می رود و در عبارت «أُقتید اسیراً» شدت بی احترامی به اسیر و اسارت را به وحشیانه‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد.

دومین واژه‌ای که در سیاقی خارج از سیاق متداول خود به‌کار رفته، فعل "قفزت" در عبارت "قفزت دمعتها" می‌باشد. "قَفَزَت" از ریشه "قفز" به معنی جهیدن، پریدن و برجستن است.

در حالی که در محور جانشینی کاربست افعالی همچون جَرَت یا انسکبَت با "دمعة" تناسب بیشتری دارد، اما از فعل قفزت استفاده شده است؛ زیرا "قَفَزَت" با دلالت به مفهوم جهیدن و آزادشدن، میزان و شدت حس آزادیِ اشک را بیشتر نشان می‌دهد.

در واقع با به‌کارگیری این واژه معنای آزادی به اوج و اعتلای خود رسانده شده است؛ چرا که آزادی جز با جهیدن و برجستن از موانع اسارت‌بخش محقق نخواهد شد. افزون بر این، بار معنایی نهفته در فعل "قَفَزَت"، در واژه‌ی دیگری مانند "جَرَت: جاری شد" که سنخیت بیشتری با "دَمعَة : اشک" دارد و همواره ملازم یکدیگرند وجود ندارد، چه بسا "قفزت" برخلاف "جرت" به نوعی مفهوم جسارت و بی‌باکی که همگون و هم‌سنخ آزادی می‌باشد، اشاره دارد. همنشینی این فعل در کنار

"ضاحِكَة : خندان" نیز معنایی خارج از سیاق متعارف را به‌صورت پررنگ‌تر نشان می‌دهد؛ زیرا به نظر می‌رسد سیر روایی متن چنین اقتضا می‌کند که اشکِ بیرون جهیده از چشمان اسیر، خنده را بسان تیری در یک آن و با قدرت رها کند، تا بر استیصال و درماندگی آسِر و نه اسیر صحّه بگذارد.

واژه‌ی دیگر یعنی "ها" از حروف تنبیه به شمار می‌رود که غالباً برای هشدار و اعلام خبر مهم به‌کار گرفته می‌شود. همچنین برای زدودن غفلت و ناآگاهی افاده‌ی تنبیه و هشدار می‌کند. (محمد صالح، ۲۰۰۹: ٤٨) این حرف به صورت مفرد به کار گرفته می‌شود و به معنی فعل امر «تَنَبَّه» یعنی برحذر باش می‌باشد. (المالقي، لاتا: ٤٠٦) این حرف معمولاً در زبان فارسی به‌صورت "هان" یا "آگاه باشید" ترجمه می‌شود. از حیث ساختاری این کلمه از حرف "هاء" که از حروف حلقی می‌باشد و حرف "الف مدّی" ترکیب یافته و با عبارت پایانی که در بردارنده‌ی فریاد آزادی و آزادگی است، کاملاً همگون و سازگار می‌باشد. واژه‌ای که بلافاصله پس از ادات تنبیه ظاهرشده، فعل «تحرّرت» است که در ذیل به مهم‌ترین معانی این واژه در فرهنگ‌های لغت پرداخته می‌شود:

«الحُرّ بالضم : نقيض العبد ، والجمع أحرار؛ والحُرّة: نقيض الأمة. وحرره : أعتقه . المحرِّر: الذي جعل من العبيد حُراً فأعتق» (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ٨٠ - ٨٤) «تَحَرَّرَ: انعتق، صارَ حُرّاً، تَحَرَّرَ العَبدُ: صارَ حُرّاً مُستَقِلّاً، تَخَلَّصَ مِن سَيطَرَةٍ أَو وِصايَةٍ أَو عُبوديَّةٍ»[12]. (معلوف، ١٩٩٤م :٢٦٩)

با توجه به معانی فوق، می‌توان گفت گرچه معنای رهایی و آزادشدن در فعل «تَخَلَّصَت» نیز وجود دارد، اما «تَحَرّرت» از مشتقات «الحرية» با آزادی سنخیت بیشتری دارد؛ در واقع می‌توان چنین برداشت کرد که مراد از «تَحَرّرَت» در این بافت زبانی نه فقط آزادی مادی بلکه آزادی معنوی -به معنای دقیق کلمه- به شمار می‌رود و این اشک، نه یک اشک ظاهری، بلکه آزادی یک روح اسیر است؛ چرا که هنگام رهایی لبخند می‌زند.

آخرین واژه‌ی این قطعه "أخيراً" به معنی "بالاخره"، "در نهایت" و "در پایان" می‌باشد که شاعر با زیرکی تمام با استفاده از آن، هم سرانجام اسارت را به پایان رسانده و هم شعر خود را!

به‌طور کلی چنین استنباط می‌شود که احمد مطر با ایجاد آشنایی‌زدایی در کاربست واژگان مذکور (اقتيد/ قفزت/ ضاحكة/ ها/ تحرّرت) در پی این بوده که به تعبیر صفوی زبان شعر خود را برجسته نموده (صفوی ۱۳۸۳: ۱/ ۵۲) و از حالت متعارف خارج کند.

سطح دستوری (صرفی-نحوی)

در بررسی ساختار صرفی کلمات، نخستین واژه‌ای که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، فعل مجهول «اُقتيد» است. گویا شاعر قصدداشته تا عوامل اسارت را به فضایی مجهول و ناشناخته

سوق داده و نشان دهد که در این بافت زبانی، مفهومِ اسارت مدنظر است و نه عامل اسارت؛ فارغ از اینکه این عامل، مادی باشد یا معنوی. نکته‌ی دیگر اینکه آنچه در این بافتِ سخن برجسته‌شده، خودِ اسیر است که قربانی اسارت و عوامل قهری آن شده و نه اسارت‌گیرنده. همچنین در فعل «اقتید» به صورت مجهول حالتی از کشاندن به سمت جلو لمس می‌شود که دربردارنده‌ی معنی زور و اجبار همراه با خشونت است؛ (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ١١٢) زیرا باب افتعال دلالت بر اثرپذیری دارد. بنابراین لحظه‌ی به اسارت‌گرفتن اسیر به گونه‌ای به‌تصویر کشیده‌شده تا حس خشونت و خفقان به‌خوبی منعکس شود. در واقع با به‌کارگیری فعل مجهول از باب افتعال «اقتید» مفهوم اسارت بهتر به مخاطب رسانده می‌شود. اگر به جای آن از یک فعل معلوم، برای مثال از عبارت «قاد الشرطي الأسيرَ إلى السجن: اسیر را به سمت زندان به پیش راند» استفاده شده بود با توجه به تعیین هویت فاعل و مفعول در کلام، در آن صورت به مراتب از شدت این حس اجبار و خفقان کاسته می‌شد.

در این قطعه‌ی شعر سه فعل ماضی «أُقتيدَ»، «قفزت» و «تَحرّرتُ» به‌کار رفته است؛ فعل ماضی بر خلاف فعل مضارع دلالت‌گر ایستایی، آنی بودن و قطعیت وقوع حادثه است. از این‌رو، از لحظه‌ی به اسارت گرفته‌شدن (أُقتيد) تا لحظه‌ی جهیدن اشک (قفزت) و آزادشدن روح (تَحرّرتُ)، گزارشی روایت‌گونه در پیش دیدگان مخاطب به تصویر کشیده می‌شود که در وقوع آن تردیدی وجود نداشته است.

در همین راستا، واردشدن حرف تحقیق «قد» بر سر فعل ماضی «تَحرّرتُ» تأکید سخن بر محقق‌شدن این رهایی و آزادی را دو چندان کرده و بیانگر این است که آزادی با وجود تمام فراز و فرودهایش بی‌تردید در نهایت محقق‌شده است. علاوه بر این، با به‌کارگیری فعل «اقتید» به صورت مجهول در ابتدای متن، نه پرده از هویت اسیر برداشته شده است و نه آسِر و هر دو را در هاله‌ای از ابهام و فضایی مه‌آلود وارد کرده؛ به گونه‌ای که شخصیت این دو بر مخاطب پوشیده است؛ از این‌رو، گویی شاعر در ابتدا از فعل مجهول استفاده کرده تا از واقعه‌ای هولناک، مجهول و خفقان‌زا پرده بردارد؛ در ادامه‌ی سخن –همانطور که در بخش تحلیل بلاغی بدان اشاره شد– با یک اشاره‌ی ظریف ضمن بهره‌گیری از صنعت تشخیص، اشک را بدیل از اسیر قرار داده تا نیمه‌ی دوم مسیر اسارت را همین اشک بپیماید؛ اشکی که حالت آن با یک اسم فاعل «ضاحكة» بیان شده است. می‌توان گفت این حس خشنودی و خوشایندگی روحی دلالت بر ثبوت و استقرار دارد؛ چرا که این دو از ویژگی‌های اسم فاعل است. (علي عبدالسادة، ٢٠١٨: ٤) همچنین با به‌کارگیری حرف «ها» قبل از فعل «قد تحرّرت» مفهوم آزادی به حد اعلای خود رسانده شده؛ زیرا این آزادی رسماً به

مخاطب اعلام می‌شود. نکته‌ی دیگر اینکه با بهره‌گیری از دو ظرف زمان «حینما» و «أخیراً»، متن با یک ظرف زمان شروع شده و با یک ظرف زمان دیگر به پایان می‌رسد؛ در واقع با این تکنیک تقابل بین این دو مفهوم یعنی لحظه‌ی اسارت در ابتدا و لحظه‌ی آزادی در پایان به خوبی نمایان می‌شود، که شاعر در این میان ارتباط لطیفی بین اسارت آغازین و آزادی پایانی ایجاد کرده است.

در توضیح تحلیل بالا خاطر نشان می‌گردد که اشاره به ماضی، مضارع یا معلوم و مجهول‌بودن افعال و خاصیت ساختاری دیگر واژگان تحلیل از منظر صرفی به‌شمار آمده و از سوی دیگر پرداختن به اینکه این افعال و دیگر اجزای جمله در کنار یکدیگر چگونه مفهوم مرتبط با آزادی و اسارت را رسانده، به جنبه‌ی نحوی تحلیل اشاره دارد.

سطح آوایی

از آن‌جایی که مدار موسیقی بر تنوع و تکرار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله‌های بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه‌ی مفهومی موسیقی درونی شعر قرار می‌گیرد. (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۲)

تکرار برخی از حروف در غنای موسیقی این شعر بسیار تأثیرگذار بوده است؛ بدین شکل که شاعر با ۸ مرتبه بهره‌گرفتن از حروف حلقی «ح» و «ع» که دلالت بر احاطه دارد (العلايلي، ۱۹۸۸م: ٦٤)، حرف «هـ» و «خ» که به ترتیب دال بر حزن، شدت و اضطراب هستند (عباس، ۲۰۰٤م: ۲۷) و با ۳ بار بهره‌گیری از حرف «ق» که از حیث مخرج دلالت بر صلابت و خشونت می‌کند (همان)، توانسته فضایی ملتهب و خفقان‌زا از مفهوم اسارت را به نحوی ضمنی به مخاطب منتقل کند، تا مخاطب دریابد که اشکِ اسیر از عمقِ چه فاجعه‌ای رهایی جسته و آزاد شده است، گرچه خود شخص به اسارت درآمده است.

در عبارت «حینما اقتید اسیراً» از حروف مفخّم برای به‌تصویرکشیدن لحظه‌ی اسارت استفاده شده است. واژه‌ی «اقتید» عمق شدت و قدرتی را در بردارد که کشیده‌شدن اسیر به همراه خشونت را نشان می‌دهد. در مقابل، ویژگی غافلگیری بیشتر در فعل «قفزت» نمود پیدا می‌کند تا مفهوم آزادی همراه با غافلگیرکردن آشکار شود. همچنین در این فعل بار سنگینی در حرف قاف نهفته است که شدت بیرون‌جهیدن اشک را ملموس‌تر می‌نماید. به عبارتی دیگر، به‌نظر می‌رسد استفاده از حرف قاف در واژه‌ی «اقتید» تصویر کشانده‌شدن اسیر با شدت و خشونت را در مقابل دیدگان ملموس‌تر نموده و در فعل قفزت متضمّن مفهوم رهایی جستن و آزادی همراه با غافلگیری است.

همچنین تکرار حرف راء (٦ بار) یک ضرب‌آهنگ ضربی و طنین‌واری را به متن می‌بخشد؛ این ضرب‌آهنگ در انعکاس تصویر آزادی (حُرّية)، اسارت (أَسير) و آزادگی (تَحَرَّرتُ) نقش بـارزی را ایفا کرده است؛ زیرا بـارزترین مشخصـه‌ی حـرف راء حرکـت و انعکـاس و تکـرار اسـت (عبـاس، ۲۰۰٤م: ۲۸).

با توجه به ضرب‌آهنگ طنین‌وار و متحرّک حرف راء، تکرار این حرف در فعل «تحرّرتُ» مفهوم آزادی را به شکل ملموس‌تری نشان می‌دهد؛ گویی کـه ایـن آزادی همـراه بـا پیوسـتگی و اسـتمرار است. حرف قاف نیز همانطور که پیش‌تر اشاره شد، دربردارنده‌ی شدت است. بنابراین این قطعه‌ی شعر از شدتی آغاز می‌شود که دلالت بر خشونت و خفقان است و به تـدریج بـه سـمت رخـوت و نرمی موجود در حس آزادی پیش می‌رود که از ویژگی‌های حرف خاء است: «حینما اقتید أسـیراً... ها قد تحرّرت أخیراً» (مطر، ۲۰۰۸: ۱۷۲).

حرف دیگری که فقط یک بار از آن استفاده شده، حرف سـین مـی باشـد. سـین کـه از حـروف همسی و سایشی است (عباس، ۲۰۰٤م: ٤۹)، برای گسترش و بسط بـدون اختصـاص بـه‌کـار گرفتـه می‌شود (العلايلي، ۱۹۹۸م: ۹٤)؛ از نظر حسن عباس، سین یکی از حروف صفیری است بـا صـدایی استوار و صاف که آمیخته‌ای از احساسی لمسی بین نرمی و لطافت و احساسی دیداری (بصری) از لغزش و امتداد و احساسی شنیداری (سمعی) نزدیک به صدای سوت زدن، را در خود دارد (عبـاس، ۲۰۰٤م: ۱۱۰ - ۱۱۱). به نظر می‌رسد این حرف در واژه‌ی «اسیراً» کـه نمـادی از انحبـاس مـی‌باشـد، توانسته در کنار حرف «ر» با ویژگی تکرار، به خوبی مفهوم در تنگنـابودن و در بنـدافتادن را بسـط و گسترش دهد «حینما اقتید أسیراً».

همچنین حرف ضاد در عبارت «قفزت دمعته ضـاحکة» از ایـن جهـت کـه از حـروف مفخّـم است، اشک شوق را با شدت بیشتری نشان می‌دهد. در عین حال با در نظرگرفتن مجاورت این واژه با عبارت «تحرّرت أخیراً» و خاصیت تکرار حرف راء، می‌توان از آن جاری‌شدن اشک‌ها به صورت متوالی را دریافت.

اکثر حروف در دو کلمه‌ی آغازین شعر یعنی «حینما» و «اقتید» به‌صورت مفخـم اسـت، زیـرا لحظه‌ی اسارت و خفقان در آن رخ می‌دهد، اما با رسیدن به واژه‌ی «ضاحکة» گویی شدت حـرف «ضاد» این فضای سنگین را در سرازیری انداخته و فضای حاکم بر متن از حالت اسـارت و بسـته-شدن به سوی حالتی از انبساط و خارج‌شدن از قید و بند بازمی‌گردد.

در فعل «قفزت» مخرج حرف «ق» نزدیک به حلق است و تا مخرج رها نشود، در حلق حـبس است و هیچ واژه‌ی دیگری اینگونه مفهوم آزادی را نمی‌رساند. نکتـه‌ی ظریـف دیگـر اینکـه «ق» از

انتهای گلو خارج می‌شود؛ در حالی‌که «ف» روی لب قرار می‌گیرد. شاید بتوان گفت فاصله‌ی میان دو حرف «قاف» و «فاء» حس آزادی و جهش را به شکل ملموس‌تری تداعی می‌کند.

در عبارت پایانی «تحرّرت أخیراً» حرف «ر» چهار بار تکرارشده که به نوعی بازتاب‌دهنده‌ی تجدّد و تحوّل است؛ تجدد و پیاپی‌بودن آزادی و تحول از اسارت به رهایی. همچنین کاربست سه حرف «حاء»، «همزه» و «خاء» در این عبارت که از حروف حلقی می‌باشند، باعث‌شده حالتی از فخامت و بزرگی در تصویر منعکس‌شده از این عبارت آشکار شود. نکته‌ی ظریف دیگر واردشدن حرف «الف» مدی در پایان این عبارت و پایان قصیده می‌باشد (= أخیراً) که همزمان با رساندن مفهوم رهایی و آزادی و امتداد توانسته، فضایی کاملاً همگون و هماهنگ با واژه‌ی پیشین یعنی «تحرّرت» را به وجود آورد؛ چرا که مخاطب با خواندن واژه‌ی «أخیراً» به فضایی ممتد و نامتناهی وارد می‌شود که پایانی ندارد.

سطح بلاغی

بلاغت هنر کاربرد مؤثر زبان در گفتار و نوشتار است. در بلاغت اجزای تشکیل‌دهنده‌ی جمله از شیوه‌ی خطی و معیار سر باز می‌زنند و به منظور اثرگذاری بیشتر خصوصاً از منظر زیبایی‌شناسی در طول جمله جابجا می‌شوند (رحیم‌بیگی و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۳). در این شعر، آرایه‌های بیانی چندانی به چشم نمی‌خورد؛ شاعر بدون پناه‌بردن به پیچیدگی‌های تکنیک‌های بیانی و بدون واردکردن مخاطب به دشواری‌های رمزگشایی این تصویرها که بسان پازلی نامرتب و هزارتویی پیچ در پیچ می‌ماند، در پی آن است تا مفهوم نهفته در متن را عریان و بی‌پرده بیان نماید. از جمله این آرایه‌ها می‌توان به صحنه‌ی به تصویرکشیدن رهایی اشک از چشمان اسیر اشاره کرد که در آن از آرایه‌ی "تشخیص" بهره برده شده است «قفزت دمعته ضاحکةً»؛ تا این معنی را القا کند که اسیر و هر آنچه به اسیر پیوندخورده فریاد آزادی از سر شوق سر داده است.

افزون بر این، "طِباق" یا "تضاد" موجود میان دو واژه‌ی «أسیراً» و «تَحَرَّرتُ» به گونه‌ای نمایان شده که با وجود این که رابطه‌ای پارادوکسیکال میان اسارت و آزادی حاکم است، اما می‌توان این دو مفهوم متضاد را در کنار هم یافت. نمود این طباق در فعل «اقتید» (لحظه‌ی اسارت و سیاهی) و «تحرّرت» (لحظه‌ی آزادی و سبزی) نیز متجلّی است. به تعبیری دیگر، در این سیاق می‌توان نوعی تداخل و آمیختگی در مفهوم این دو واژه یعنی اسارت و آزادی را لمس کرد. همچنین، جناس موجود بین «أسیراً» و «أخیراً» به شکلی جلب توجه می‌کند که گویی با ایجاد این ارتباط لطیف

میان این دو واژه در ابتدا و انتهای سخن، مخاطب در نهایت به سوی آزادی نهایی و ابـدی رهنمـون می‌شود؛ به شکلی که لحظه‌ی اسارت و آزادی در مقابل هم قرار داده شده است.

شاعر همزمان از دو مقوله‌ی اسارت و آزادی صحبت به میان می‌آورد؛ اسارتی کـه بـه دنبـال آن آزادی وجود دارد. شاید بتوان چنین گفت که شـاعر بـرای بـه تصویرکشـیدن آزادی از فعـل «قفـز» بهره‌برده تا این را بیان کند که با وجود اینکه جسم اسیر در اسارت بوده، اما روحش بـه اوج آزادی و برتری رسیده؛ به نحوی شورانگیز که اشک از دیدگانش به بیرون جهیده است (قفزت دمعتـه). زیـرا اسارت و آزادی هیچ کدام به اختیار نیست و اگر آدمی در بند اسارت قرار نمی‌گرفت، طعم آزادی را نیز نمی‌چشید. اسیر به نوعی به بردگی کشیده می‌شود یعنی این اسارت به اختیار خود انسان نبوده؛ چرا که ماهیت ذاتی اسارت این است که به اختیار خود شخص نیست. از طرف دیگـر هرچنـد وی اسیرشده، اما روحش به آزادی رسیده و اشک شوقِ او ناشی از خوشحالی درونـی و روحـی روانـی است و شگفتا که اسیر به خاطر اسارت از سـر خوشـحالی اشـک شـوق مـی‌ریـزد. در ایـن تعییـر متناقض‌نما چنین مشاهده می‌شود که اسیر دستگیرشده ولی اشکش نیز آزاد گشته است. ظاهراً ایـن عکس العمل شاعر/اسیر در مواجهه با حکومت استبدادی یا دشمنی می‌باشـد کـه او را بـه اسـارت گرفته است. به هر روی اسارت باب میل هیچ انسانی نیست و به نوعی نقطه‌ی پایانی فـرد بـه‌شـمار می‌رود، همـین دلیـل باعـث‌شـده اشـک آزاد شـده و رهـا گـردد. مـی‌تـوان گفـت ایـن در عبـارت متناقض‌نما، آمیخته‌ای از نهایت ناراحتی و نهایت خوشحالی به هم پیوند زده شده اسـت. چـه بسـا این آزادی، نه آزادی خـود شـاعر بلکـه آزادی ایـدئولوژی و آرمـان‌هـای جامعـه‌ی او باشـد. آزادیِ قریب‌الوقوعی که بهای آن، در غل و زنجیرشدن دست و پای اوست.

از این‌رو در تحلیل این طباق، شاید بتوان اسـارت را دقیقـاً همـان آزادی تعبیـر کـرد؛ زیـرا هـر معلولی (آزادی روح / اشک) علتی (اسارت) دارد. و علت آزادشدن اشـک و جـاری‌شـدن آن روی صورت اسیر، چیزی جز اسارت وی نیسـت. در واقـع، خـوانش نخسـتی کـه وی قائـل اسـت: «او اسیرشده ولی اکنون از نظر روحـی و روانـی آزاد اسـت» را مـی‌تـوان یـک خـوانش روانشـناختی و خوانش دوم که می‌گوید: «اسیرشد ولی قطره‌های زلال اشکش آزاد شدند» را یک خـوانش ادبـی از این شعر به‌شمار آورد؛ از سوی دیگر می‌توان گفت که روح اسیر/شاعر آزادشده، ولـی جسـمش در اسارت است و این روحِ آزاد از طریق جاری و آزادشدن اشـک، خـود را نشـان مـی‌دهـد؛ بنـابراین حلقه‌ی مشترکی بین این خوانش‌ها وجود دارد.

از یک خوانش متفاوت مبتنی بر نگرگاه جامعه‌شناختی نیز می‌توان چنـین اسـتنتاج نمـود کـه از منظر بیشتر انسان‌ها اسـارت و در بنـدبودن ناخوشـایند اسـت، ولـی اکنـون کـه او (شـاعر/ اسـیر)

اسیرشده، احساس خوشایندی دارد و این اشک نشان‌گر حال خوب اوست؛ چون تن به اسارت داده اما حاضرنشده در مقابل شرایط ظالمانه و خفقان اجتماعی موجود سر تسلیم فرود آورد. وی تسلیم زورگویی‌نشده، زیرا در تسلیم‌شدن، اسارت بزرگتری نهفته است و اکنون کـه زیـر بـار سـتم نرفتـه و روحش آزاد شده است، اشک شوق می‌ریزد. زیـرا وظیفـه‌ی انسـانی خـود را انجـام‌داده و شـادمان است. در این خوانش سیاسی-جامعه‌شناختی از متن، اسـارت و آزادی روح هـر دو در یـک راسـتا هستند و نه در مقابل هم؛ چرا که اسیر مشتاقانه به اسارت درآمده تا آزاده باشد. از این‌رو چنانچـه از زاویه‌ی سیاسی و اجتماعی به این عبارت نگریسته شود، شاید بتـوان اسیر/شـاعر را نمـادی از یـک جامعه دانست که گرفتار اسارت شده اسـت و گمـان مـی‌کنـد قـرار اسـت انقلابـی رخ دهـد تـا از سیطره‌ی خفقان و ستم رها شود، لذا خشنود است و اشک شوقش آزاد می شود.

عبارت دیگری که در تحلیل بلاغی مـتن مـی‌تـوان بـه آن اشـاره کـرد، عبـارت «قفـزت دمعتـه ضاحكةً» است. فعل «قفز» در معانی «وَثَبَ و طَفَرَ» به‌کار رفته کـه بـه معنـی جهیـدن و جسـتن و خیزبرداشتن و پریدن است (قیم، ۱۳۹۱: ٦٥٣). در معنای این کلمـه در فرهنـگ لسـان العـرب آمـده است: «قفز : قفز يقفز قفزا: وثب . ويقال : جاءت الخيل تعدو القفـزى مـن القفـز. ويقـال للخيـل السراع التي تثب في عدوها : قافزة وقوافز»[۱۳] (ابن منظور، ١٤١٤ هـ: ١٦٠). ایـن کلمـه در المنجـد بـه تعبیری متفاوت تعریف شده است: «قَفَزَ: ـِ قَفزاً وَقَفَزاناً: وَثَـبَ مُرتَفِعـاً عَـنِ الأَرضِ إظهـاراً للمَـرَحِ وَتَعبيراً عَنِ السَّعادَة»[۱٤] (معلوف ، ١٩٩٤م، ١١٧٤-١١٧٥).

ترکیب دقیق دیگری که در شعر به‌کار رفته، عبارت «دمعته ضـاحكة» مـی‌باشـد کـه بـه‌شـکلی متناقض‌نما به کار رفته است. علاوه بر ایـن در ایـن عبـارت از تکنیـک اسـتعاره‌ی مکنیـه نیـز بهـره گرفته‌شده که متضمن جان‌بخشی می‌باشد؛ به‌گونه‌ای که اشک به انسانی تشبیه‌شده کـه مـی‌خنـدد. البته پیش از این ترکیب، فعل «قفزت» نیز در بردارنده‌ی مفهوم جان‌بخشی است که شاعر با ظرافت تمام از دو عامل که یکی فعل «قفزت» و دیگری اسم فاعل «ضاحكة» می‌باشد، برای بیـان تصـویر آزادی و رهایی، از صنعت استعاره بهره گرفته است. همچنین، قرارگرفتن کلمه دمعه -کـه در حالـت عادی نشانگر افسوس، حسرت و درتنگنا بودن است- در میـان دو کلمـه‌ی «قفـزت» و «ضـاحكة» تصویر این تنگنایی و شور درونی را به زیبایی تمام بازتاب داده است.

شاعر مفهوم آزادی و خوشایندی روحی را در قالب اشکی جان‌دار که لبخند می‌زند، به تصـویر کشیده است، اما نه به شکلی ساده و متداول؛ کـه ایـن بـه‌کـارگیری نیازمنـد بهـره‌گیـری از مهـارت آشنایی‌زدایی است. در واقع اشک به انسانی تشبیه شده که قـدرت آزاده و یـا اسـیربودن را دارد. بـه تعبیر دیگر، چنان‌که مشاهده می‌شود، اسیر وقتی که به اسارت گرفتـه می‌شـود، اشـکش بـه بیـرون

می‌جهد و این اشک هم حس خندیدن دارد هم می‌تواند سخن بگوید. از گذر این جان‌بخشی چند ویژگی احساسی و روحی انسان آزاده که حس خوشایندگی و رهاشدن از انحِباس درونی است، به مخاطب انتقال داده می‌شود. از نگرگاه نمادین نیز می‌توان واژه‌ی «دمع» را نماد روح و روان اسیر دانست که به آرامش رسیده است. اغلبِ این تعابیر متضمن فن آشنایی‌زدایی است، زیرا پیام به‌جای اینکه از گذر روش‌های متداول زبانی و کلیشه‌ای به مخاطب رسانده شود، با بهره‌گیری از چند آرایه‌ی ادبی از حالت متعارف خود خارج شده است.

آشنایی‌زدایی و درون‌مایه

با توجه به جنبه‌های آشنایی‌زدایی نمود یافته در تحلیل‌های فوق، به نظر می‌رسد مفهوم آزادی به شکلی به‌تصویر کشیده شده است که نشان می‌دهد در عمق اسارت و دربند بودن نیز می‌توان آزادانه زیست و این آزادی چیزی نیست که تنها در رهایی جسم انسان از غُل و زنجیر تعریف شود؛ بلکه باوری است که در نهاد انسان آزادی‌خواه متبلور یافته و به سایر اعضای کالبدش نیز تسرّی می‌یابد؛ به‌شکلی که حتی بدیهی‌ترین عواطف انسانیِ نشأت‌یافته از غم و اندوه و تشویش خاطر و آشفتگی روان نیز مفهومی مغایر از آنچه در باور عوام است به خود می‌گیرد. این مفهوم در تصویرسازی نمادین همانند اشک رهایافته از بند زندانِ پلک خود را نشان می‌دهد؛ گویی سرنوشت تمام آزادی‌خواهانِ در بندشده، رهایی است؛ رهایی از اسارت مادی و اسارت معنوی. از این‌رو آشنایی‌زدایی از معنای متعارف آزادی در درونمایه‌ی شعر خودنمایی می‌کند، زیرا شاعر مفهوم آزادی را به صورتی خیال‌انگیز به تصویر کشیده تا نشان دهد که احساس آزادی در عمق اسارت نیز ممکن است.

نتیجه‌گیری

شاعر در نمایان ساختن فضای حاکم بر متن، از دو چشم‌انداز مختلف بهره‌مند شده است؛ در زاویه‌ی دید نخست که مبتنی بر یک نگاه بیرونی است، صحنه‌ای تاریک از لحظه‌ی دستگیری و به‌پیش‌رانده‌شدن یک اسیر در مقابل دیدگان مخاطب به تصویر کشیده شده است. از ظاهر این فضای خفقان‌زا چنین به نظر می‌رسد که اشک جاری‌شده از چشمان اسیر، هر بیننده‌ای که از بیرون به وی نگاه می‌کند را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اما از طرف مقابل، با به‌تصویرکشیدن حال و هوای روحی اسیر از یک نگرگاه درونی و روانشناختی، فضای متن به حالتی از گشایش و خوشایندی متمایل می‌شود؛ زیرا در این زاویه‌ی دید، اسارت عین آزادی در نظر گرفته‌شده است. بنابراین

نخستین نمود آشنایی‌زدایی در این شعر در بخش درون‌مایه متجلّی است؛ بدین شکل که شاعر مفهوم آزادی را به صورت نامتعارف به‌تصویرکشیده تا این مفهوم را به مخاطب القا کند که در عمق اسارت می‌توان آزادانه زیست. شاعر با کاربست هدفمند برخی از واژگان زبان شعر، خود را برجسته کرده است؛ از جمله می‌توان به استفاده از فعل «اقتید» اشاره کرد که همزمان به چند مدلول از جمله سوق دادن عوامل اسارت به فضایی خشن، مجهول و ناشناخته دلالت دارد و برحسب مقیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ی زبانِ هنجار واژه‌ی متناسبی آفریده است.

در حیطه‌ی صرفی با به‌کارگیری از فعل‌های دارای بار معنایی خاص از جمله «اقتید»، «قفزت» و «تحرّرتُ» و با چینش لطیف و هدفمند واژگان در کنار یکدیگر و همنشینی آن با حروف تأکیدی در سطح نحوی، بر شدت میزان آشنایی‌زدایی متن شعر افزوده شده است. همچنین در راستای القای حس خشونت، خفقان و ناخوشایندی اسارت و حس خوشایندی و استمرار آزادی، در هریک از واژگان، حروفی به‌کار گرفته شده است که از نظر آوایی متناسب با بافت زبانی متن هستند.

از نگرگاه آشنایی‌زدایی در سطح بلاغی نیز میان لحظه به اسارت گرفته‌شدن آغازین و لحظه‌ی آزادشدن در پایان شعر طباق لطیفی وجود دارد. همچنین آرایه‌های بلاغی به‌کار رفته در شعر ازجمله جان‌بخشی به اشکی که در هنگام بیرون جهیدن از چشم می‌خندد، به ایجاد تصویرسازی نامتعارف از مفهوم اسارت و آزادی کمک کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Linguistic Context
۲. Function
۳. De familiarization
٤. Sokolowski Viktor
٥. Jackobson, Raman
٦. Tynyanov
۷. Mukarvosky, Jan
۸. Foregrounding

۹. «آزادی»...هنگامی که او را به عنوان یک اسیر به پیش می‌راندند، یک قطره اشکش با خنده به بیرون جهید (و گفت): هان، بالاخره آزاد شدم!

۱۰. ترجمه: قود: متضاد سوق است، قود به معنی رهنمون کردن و کشیدن ستور از جلو است و سوق به معنی هل دادن از پشت است. بنابراین قود از پیش رو و سوق از پشت رو است. قاد الفرس یعنی اسب را پشت سر خود کشید.

۱۱. ترجمه: قود: رئیس شد، به ریاست یا فرماندهی دست یافت، بر گروهی چیره شده و یا مسئول انجام کاری شده بود، قاد حِصاناً یعنی در حالی که جلوی اسب راه می رفت افسارش را در دست گرفته بود.

۱۲. ترجمه: الحُر با ضمه به معنای آزاد: متضاد عبد یا برده است و جمعش احرار می‌باشد. حرّة: زن آزاده در مقابل أمة (کنیز) قرار می‌گیرد. حرّره: او را آزاد کرد؛ المحرّر: کسی که برده را آزاد می‌کند. تحرّر: آزاد و رها شد. تحرّر العبد: بنده آزاد و مستقل شد و از سیطره یا قیمومیت یا بردگی رها گشت.

۱۳. ترجمه: قفز: پرید. همچنین گفته می‌شود: اسب آمد با حالتی که همراه با دویدن می‌پرید. اسب-های چابک که در هنگام دویدن جهش دارند قافزه گفته می‌شود.

۱٤. ترجمه: قَفَزَ: به منظور آشکار نمودن خوشحالی و بیان شادی از روی زمین پرید.

منابع ومآخذ

ابن منظور، محمد بن مکرم، (١٤١٤ق)، **لسان العرب**، ط ۳، بیروت: دار صادر.

احمدی، بابک، (١٣٨٦)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

أولمان، ستیفن، (د.ت)، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: کمال بشر، القاهرة: مكتبة الشباب.

البركاوي، عبدالفتاح عبدالعليم، (١٩٩١م)، **دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث**، مصر: جامعة الأزهر.

پالمر، فرانک، (١٣٨٧)، **معنی‌شناسی**، ترجمه: کورش صفوی، تهران: چاپ پنگوئن.

توردوف، زوتان (١٣٨٥). **نظریه ادبی (متن‌هایی از فرمالیست های روس)**، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: انتشارات اختران.

رحیم‌بیگی، ساناز، براتی، محمود و هاشمی، مرتضی، (١٣٩٥)، «تحلیل سطح بلاغی و ایدئولوژیک زبان در رمان-های پسامدرن ایرانی»، **نقد ادبی**، شماره ۳۳: ١٥١-١٧٦.

رشیدیان، عبدالکریم، (١٣٩٣)، **فرهنگ پسامدرن**، تهران: نشر نی.

شایگان‌فر، حمیدرضا، (١٣٨٤)، **نقد ادبی**، تهران : انتشارات دستان.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (١٣٧٣)، **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.

_____، (١٣٩١)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس، (١٣٨٣)، **نقد ادبی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کوروش، (١٣٧٩)، درآمدی بر معناشناسی، تهران: سوره مهر.

_____، (١٣٨٣)، **از زبانشناسی به ادبیات**، جلد اول (نظم)، تهران: سورة مهر.

الطلحي، ردة الله بن ردة بن ضيف‌الله، (١٤٢٤ق)، **دلالة السياق**، جامعة أم القرى.

عباس، حسن (٢٠٠٤م)، **خصائص الحروف العربيه ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العلايلي، عبدالله، (١٩٨٨م)، **تهذيب المقدمه اللغوية**، بيروت: دار السؤال.

علوی مقدم، مهیار، (١٣٧٧)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)**، تهران: سمت.

علي عبدالساده، رغد، (۲۰۱۸م)، «**اسم الفاعل دراسة دلالية**»، الإشراف: د.أصيل محمد كاظم، كلية التربية قسم اللغة العربية: جامعة القادسية.

غنيم، كمال احمد، (۱۹۹۸م)، **عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر**، القـاهرة: مكتبـة مدبولي.

قیم، عبدالنبی، (۱۳۹۱)، **فرهنگ معاصر میانه عربی - فارسی**، چاپ ۳، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

کنوش، عواطف، (۲۰۰۷)، **الدلالة السياقية عند اللغويين**، بیروت: دارالجیل.

المالقی، ؟ (لاتا)، **رصف المعانی فی شرح حروف المعانی**. تحقیق: احمد محمد الخراط، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

محسنی، احمد، (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

محمد صالح، عبدالرحیم حبیب اللّه (۲۰۰۹ م)، أحرف التنبيه فی القرآن الكريم، پایان نامه کارشناسی ارشد، الإشراف: د. حسن انبعوف احمد، الجامعة الإسلامية: أم درمان.

مطر، احمد، (۲۰۰۸م)، **الاعمال الشعريه الكاملة**، لندن: دار المحبين.

معلوف، لويس، (۱۹۹٤م)، المنجد في اللغة، بيروت: دار المشرق.

میرصادقی، جمال، (۱۳۹۱)، **راهنمای داستان‌نویسی**، تهران: سخن.

واقف‌زاده، شمسی و داوود جهانوند (۱۳۹۷)، «بررسی ژرف ساخت‌های ناسازواری در طنز تلخ احمد مطر»، **دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی**، ش ۱۷: صص ۱۲۹-۱۰۷.

وهبه، مجدی ،المهندس، الكامل، (۱۹۷٤)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والاداب**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان.

Chomsky, Noam (1965). Aspects of the theory of syntax, Cambridge: M.I.T Press.

Cornard, Kleines, Worterbuch, (1978), Sprachwissenschftlicher Termini, Liepzig.

ملامح الانزياح في أنشودة «الحرية» لأحمد مطر على أساس نظرية دلالة السياق

ساجد زارع*[1]

محمدمهدي سمتي[2]

المُلَخَّص

لقد حظي مصطلح الانزياح بعد أن طرحه شكولوفسكي باهتمام كثيرين من أتباع مدرسة النقد الشكلاني. إذ تعتبر الشكلانية منهجاً حديثاً في النقد الأدبي والتي تبحث في القيمة الأدبية للعمل الأدبي وجوانب الانزياح المتمثل فيه من خلال التركيز على النص وعدم الاعتناء بما يجري في خارجه إلى حد كبير نحو شخصية المؤلف والقضايا الاجتماعية والأحداث التاريخية التي تحيط بالمؤلف بحيث تعمد الشكلانية إلى الكشف عن مدى انسجام النصوص وأدبيّتها. انطلاقاً من هذا، ظهرت نظرية دلالة السياق اللغوي متمثلةً في نزوعها إلى تحليل نص العمل الأدبي من خلال تحليل سياق النص والعناصر المكوّنة له في مستويات مختلفة منها المفرداتي، والصرفي-النحوي والبلاغي والإيقاعي. على هذا الأساس، تتناول هذه الدراسة المرتكزة على المنهج الوصفي-التحليلي تجليات ملامح الانزياح في مقطوعة «الحرّية» لأحمد مطر من حيث المضمون والعناصر اللغوية على أساس نظرية دلالة السياق. تدلّ النتائج أنّ الحرية ومواجهتها لمفهوم الإسارة في هذه المقطوعة الشعرية تتمثّل على نحو غير مألوف، إذ تتمثّل صورة مظلمة عن لحظة القبض على الأسير قسراً. وفي الوقت نفسه، تتمثّل الحالة المعنوية الغامرة في أجواء مبتهجة أمام أعين المتلقي. فتمّ اختيار الكلمات نحو «اقتيد، قفزت، تحرّرتُ» بشكل هادف وترتيب العبارات وتوظيف الأصوات على نحو تتجلّى فيه ملامح الانزياح وهو في اتجاه مساير لسياق النص.

الكلمات الدليلية: الانزياح الأدبي، دلالة السياق، أحمد مطر، الحرية.

---

[1]- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد

[2]- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Identifying discourse critical features of the social relationships in Azher Jerjis's novel Sleeping in a Cherry Field using Ruth Wodak's CDA

Ali Sayadani[1], Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Yazdan Heydarpour Marand, MA Graduated of Arabic Language Translation, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Received: 28-09-2022 Accepted: 06-04-2023

Introduction: Critical discourse analysis (CDA) is a branch of linguistics that discusses language as a set of social acts and functions and its relationship with power, ideology and discourse. It seems necessary to discuss the relationship between discourse analysis and the network of regular connections among words and verbal and linguistic elements before delving into CDA. The issue directly refers to the use of linguistic structures within a discourse. The structure of language as a social phenomenon has a regular social context which is the basis of every discourse. Therefore, as discourse is considered a social action, discourse analysis deals with a series of regular linguistic structures and contexts that showcase social problems. Ruth Wodak's critical approach uses critical discourse to examine the influence of language as a social action in power and ideology. The analyst tries to show the social activist's performance in socio-political discourses in a specific time frame considering different genres as well as individual and collective identities. To Ruth Wodak, politics and society are the battlegrounds for imposing the legitimizing principle. In other words, the activist's dominance in the sociopolitical sphere of any discourse represents legitimizing processes, public and individual demands as well as tendencies and opinions. It also channels individual and collective attitudes, which would result in the formation of identity and the reproduction of power. Considering these representations, Wodak sees a society as a battleground of socio-political challenges, i.e., the challenges that are presented in the context of critical discourses. Ruth Wodak sees power and ideology as the origin of domination. The domination in itself reproduces discrimination in different sociopolitical situations. Linguistically vulnerable groups object to the process in verbal contexts. Verbal criticisms on the discrimination are because of the existence of racism, social abnormalities, social deprivation, social rejection, and identity seeking in meritocracy frameworks.

Methodology: The issue discussed here is the significance of contrasting and evaluating the elements of the novel *Sleeping in a Cherry Field* (2019) written by Azher Jerjis. The plot of the novel is based on the verbal processes between

[1]- Corresponding author Email: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

linguistic agents and activists, and the verbal processes themselves include verbal criticisms. Linguistic agents show their civil protest in the critical discourses against the dominant sociopolitical issues of the society where unjust politicians practice discriminations. The significant contribution of this study is to adapt the individual components of Wodak's model to the content of the novel and discover the verbal criticisms on the discursive language of the novel characters.

Results and discussion: Using Ruth Wodak's critical approach to examine the sociopolitical discourse of the novel *Sleeping in a Cherry Field* resulted in the following findings.

Wodak's critical approach is based on the analysis of language as a social action in the context of critical communication and critical discourse. This pays attention to some certain aspects of language and assesses sociopolitical challenges in the discriminatory processes of racism, taboo and social abnormality, social deprivation, social rejection and meritocracy, and the relationship of the issues with power, ideology and discourse. The examination of all these elements in *Sleeping in a Cherry Field* shows that the novel has mainly been organized according to sociopolitical challenges. The challenges can be seen clearly in the verbal communication of the social activists. The mentioned discriminatory processes caused by power and ideology can be explained clearly by discourse. The linguistic activists and agents play the main role in showing the discriminations through critical discourse. When discrimination and discourse are examined, the components of racism, social abnormality (taboo), social rejection, and meritocracy become clear. Saeed Nasir Mardan, the protagonist of the novel shows the components in his dialogues with other characters. He seeks his own individual and collective identity through the dialogues. By showing the identity challenge in socio-political situations, Saeed makes criticisms that are manifested in his language. Power and ideology are among the most significant cognitive tools that Saeed uses in his identity-seeking challenges within the framework of his verbal criticisms. Saeed's linguistic behaviors are crystalized in his "communicating through pronouncing words" in relation with power and ideology. That is, the signs of his linguistic behavior are shown by the mental states of "compulsion, encouragement and intimidation" as well as the specific terms in the context of power and critical discourse. Generally, power and ideology play the main role in Wodak's critical approach.

Conclusion: The descriptive-analytical exploring of the afore-mentioned linguistic components to verbally criticize Azher Jerjis's *Sleeping in a Cherry Field* (2019) is very important. The novel is depicted in such a way that Saeed Nasir Mardan, the main character of the novel, criticizes discrimination and injustice when dealing with other characters. The discriminations result from the power and the dominating behavior of the government, and the criticism is done within discursive dialogues between characters. The results show the possibility of adapting the individual components of Wodak's CDA to the content of the novel. This possibility is imparted by the social situations and linguistic conditions of verbal communication.

Keywords: Sociocritical discourse, Verbal critiques, *Sleeping in a Cherry Field*, Ruth Wodak, Azher Jerjis

References

- Aghagolzadeh, F. (2015). *Critical discourse analysis.* Tehran, Iran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
- Al-Hemiari, A. (2009). *What is a discourse and how do we analyze it?* Beirut, Lebanon: Majd al-Mo'sisah al-Jameiya li-Dirasat va al-Nashr va al-Towzi'. (In Arabic)
- Darwish, H. (2017). On criticism and sexual taboo to the great Sadegh Jalal. *Mo'asisah al-Mu'minun Bila Hudud,* (1), 1-33. (In Arabic)
- Freud, Z. (1983). *Totem and taboo* (B. A. Yasin, Trans.). Lazeghia, Iraq: Dar al-Havar li-Nashr va al-Towzi'. (In Arabic)
- Ghaffari, Gh, & Tajoddin, M. (2005). The enquiry of social deprivation dimensions. *Journal of Social Welfare, 4*(17), 33-55. (In Persian)
- Hassanpour, A., & Rabani Khorasgani, A. (2017). Discourse-historical approach in critical discourse analysis of cosmetic surgery in Iran: The documentary "Nose, Iranian Style" in focus. *Journal of Applied Sociology, 28*(2), 49-70. (In Persian) doi:10.22108/jas.2017.21432
- Hills, J., Grand, J. L., & Piachaud, E. (eds.). (2007). *Understanding social exclusion* (M. al-Jawhari, Trans.). Kuwait, Kuwait: Alim al-Marifah li-Nashr va al-Towzi'. (In Arabic)
- Jalaeipour, H. (2005). Discursive democracy. *Iranian Journal of Sociology, 5*(1), 160-171. (In Persian)
- Jerjis, A. (2019). *Sleeping in cherry field*. Beirut, Lebanon: Al-Rafiedin. (In Arabic)
- O'Driscoll, Jim. (2020*). Offensive Language: Taboo, Offence and Social Control*, London: Bloomsbury Academic. (In English)
- Reisigl, Martin & Wodak, Ruth. (2011). *Discourse and Discrimination. Rhetorics of rasicm and antisemitism*, London: Routledge. (In English)
- Shairi, H. (2019). *Semio-semantic discourse analysis*. Tehran, Iran: SAMT. (In Persian)
- Sozan, M. (2021). An introductory reading of the contents of a chapter "The Historical Approach to Discourse" by Ruth Wodak" in *Methods of Critical Discourse Analysis*. *Journal of Discourse and Communication, 2*(2), 91-99. (In Arabic)
- Wodak, Ruth. (1989). *Language, Power and Ideology; Studies in political discourse*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. (In English)
- Wodak, R., & Meyer, M. (2014). Critical discourse analysis: History, agenda, theory and methodology. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.),

Methods of critical discourse analysis (H. A. Faraj & E. Sh. Muhammad, Trans.). Cairo, Egypt: Al-Markaz al-Ghowmi li-Tarjomah al-Silsilah. (In Arabic)

- Wodak, R. et al. (2016). *Political discourse analysis: The political as a discursive construction* (A. Rezaeipanah, & S. Shokati Mogharrab, Trans.). Tehran, Iran: Tisa. (In Persian)
- Wodak, Ruth. (2020). *The Politics of Fear: The shameless normalization of far-right discourse*, London: Sage Publications Ltd. (In English)
- Wodak, R., & Meyer, M. (2021). *Methods of critical discourse analysis* (H. A. Faraj & E. Sh. Muhammad, Trans.). Cairo, Egypt: Al-Markaz al-Ghowmi li-Tarjomah al-Silsilah. (In Arabic)
- Wundt, W. (1906). *Psychology of people*. Vol. 2. Baghdad, Iraq: Dar Nabu li-Nashr va al-Towzi'. (In Arabic)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

بازشناسی انتقادهای کلامی در بستر روابط اجتماعی در رمان النوم فی حقل الکرز اثر «أزهر جرجیس» بر اساس الگوی جنسیت ارتباطی روث وُداک

علی صیادانی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران
یزدان حیدرپور مرند، دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی، گرایشی از زبان‌شناسی است که زبان را به‌مثابه‌ی یک عمل اجتماعی در ارتباط با قدرت، ایدئولوژی و گفتمان و در چهارچوب موقعیت اجتماعی مورد ارزیابی قرار می‌دهد. روث وداک از نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی است که قدرت و ایدئولوژی را مسبّب سلطه‌پذیری می‌داند و این سلطه‌پذیری در موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی مختلف خود مولّد تبعیض است. این تبعیض از سوی گروه‌های زبانی سلطه‌پذیر و منفعل در چارچوب بافت‌های کلامی مورد انتقاد و اعتراض قرار می‌گیرد. انتقاد کلامی از تبعیض به‌واسطه‌ی حضور مؤلفه‌های نژادپرستی، ناهنجاری‌های اجتماعی، محرومیت و طرد اجتماعی و هویت طلبی در بستر شایسته‌سالاری مطرح می‌شود. بررسی توصیفی- تحلیلی مؤلفه‌های زبانی مزبور به‌عنوان روش‌های تحلیل گفتمان انتقادی وُداک در قالب اعتراض و انتقادهای کلامی محتوای رمان النوم في حقل الکرز (۲۰۱۹) به قلم أزهر جرجیس از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. اهمیت این تطبیق و بررسی به جهت وجود نمودهای اعتراضی و گاهی چالشی از تمایز و تفاوت ایجادشده در فضای گفتمانی و بافت زبانی و اجتماعی رمان مزبور بوده است. محتوای رمان به‌گونه‌ای ترسیم شده که شخصیت اصلی روایت «سعید ناصر مردان» در تعامل با شخصیت‌های مکمّل دیگر از تبعیض‌ها و ناعدالتی‌ها انتقاد می‌کند؛ تبعیض‌هایی که از سوی قدرت و رفتارهای یک‌جانبه‌ی حکومت حاصل می‌شود و این انتقاد در بستر چارچوب‌های گفتمانی میان شخصیت‌ها صورت می‌پذیرد. محتوای رمان با توجه به این نکته که نظریه‌ی انتقادی وُداک عموماً بستر اعتراض در چارچوب تبعیض‌ها را از مؤلفه‌های موردنظر فراهم می‌سازد، قابل بررسی است. بر این اساس نتیجه‌ی پژوهش نشان از تصدیق قابلیت برابرسنجی مؤلفه‌های موردی وداک بر محتوای رمان حاضر دارد و این قابلیت متناسب با موقعیت‌های اجتماعی، شرایط زبانی و ارتباطات کلامی فحوای رمان نمود یافته است.

کلیدواژه‌ها: روث وُداک، گفتمان اجتماعی و انتقادی، انتقادهای کلامی، أزهر جرجیس، النوم في حقل الکرز.

۱- پست الکترونیکي نویسنده مسئول : a.sayadani@azaruniv.ac.ir

مقدمه

تحلیل گفتمان انتقادی گرایشی از زبان‌شناسی است که زبان را به‌مثابه‌ی یک عمل و کارکرد اجتماعی در ارتباط با قدرت، ایدئولوژی و گفتمان مورد ارزیابی قرار می‌دهد. آنچه در اینجا مطرح است، ارتباط تحلیل گفتمان با شبکه‌ای از روابط منظم میان واژگان و عناصر لفظی و زبانی است. این بحث به‌طورکلی اشاره‌ی مستقیمی به کاربست ساخت‌های زبانی در گفتمان دارد. «ساخت زبانی به‌عنوان یک سازمان اجتماعی دارای بافت منظم اجتماعی است که شاکله‌ی اصلی یک گفتمان را تشکیل می‌دهد» (الحمیري، ۲۰۰۹: ۱۷)؛ بر همین اساس یک سری ساخت‌ها و بافت‌های منظم زبانی با تحلیل گفتمان مرتبط می‌باشد؛ که هدف از آن بازنمایی مشکلات اجتماعی است. ازجمله رویکردهایی که تأثیر زبان را به‌مثابه‌ی عمل اجتماعی در قالب قدرت و ایدئولوژی در گفتمان انتقادی نشان می‌دهد، رویکرد انتقادی روث وُداک[1] بوده است. وداک با در نظرگرفتن زبان به‌عنوان شکلی از کنش اجتماعی، «رابطه‌ای دیالکتیکی میان کردارهای گفتمانی- زبانی و حوزه‌های خاص عمل ازجمله موقعیت، چارچوب‌های نهادی و ساختارهای اجتماعی (کردارهای گفتمانی درون آن‌ها جای می‌گیرند) مفروض می‌گیرد» (حسن‌پور و ربانی، ۱۳۹۶: ٥٦). در این رویکرد وداک گفتمان را ترکیب پیچیده‌ای از کنش‌های گفتمانی می‌داند که به‌طور هم‌زمان، پی‌درپی و موازی در ارتباط با یکدیگر هستند. لذا بر این اساس است که «زبان از زاویه‌ی دید انتقادی در روابط اجتماعی» مورد بازبینی قرار می‌گیرد (آقا گل زاده، ۱۳۹٤: ۱٤۹).

در رویکرد مزبور عملکرد کنشگر اجتماعی[2] در چارچوب فضای گفتمان سیاسی و اجتماعی بر اساس ژانرهای مختلف و هویت‌های فردی و جمعی بازنمایی می‌شود. ازنظر وداک سیاست و جامعه محل منازعه برای تحمیل اصل مشروع است. به دیگر سخن «سلطه‌ی کنشگر در فضای سیاسی و اجتماعی گفتمان به دنبال تحمیل فرآیندهای قانون‌سازی، گرایش‌ها، عقاید و شکل‌دادن به نگرش‌های فردی یا جمعی که منجر به هویت‌سازی و بازتولید قدرت می‌شود، است» (Wodak, ۱۹۹۷:۳۷). با توجه به بازنمایی‌های حاضر، وداک جامعه را عرصه‌ی چالش‌های اجتماعی و سیاسی می‌داند؛ چالش‌هایی که در بستر گفتمان‌های انتقادی مطرح می‌شود.

در این بستر دو موضوع اصلی و در عین‌حال وابسته به یکدیگر مطرح می‌شود؛ نخست، چالش‌های اجتماعی که ماحصل تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی در چارچوب قدرت و ایدئولوژی است. در این چالش ابعاد مختلف نژادپرستی، ناهنجاری‌های اجتماعی، طردها و

محرومیت‌های اجتماعی و تمامیت‌خواهی‌ها موردبحث قرار می‌گیرند. از سوی دیگر ابعاد مختلف سیاست که شامل عناصر اجرای دقیق آن، تأثیر شخصیت سیاستمداران بر اجرای مستقیم و بافت‌سازی دوباره‌ی سیاست در چارچوب رسانه‌ها و مشارکت در سیاست به‌واسطه‌ی قدرت، ایدئولوژی و مشروعیت است، می‌تواند در بطن و بستر چالش‌های اجتماعی حاضر مورد ارزیابی قرار گیرد.

آنچه در پژوهش حاضر شایسته‌ی بررسی و ارزیابی می‌باشد، برابرسنجی مؤلفه‌های انتقاد کلامی وُداک در فضای ارتباطی رمان النوم في حقل الكرز (۲۰۱۹) به قلم أزهر جرجيس است. شاکله‌ی اصلی محتوای رمان حاضر بر اساس فرآیندهای کلامیِ موجود میان کنشگران زبانی شکل می‌یابد که این فرآیندهای کلامی، خود بازنمودی از انتقادهای کلامی است؛ درواقع عاملان زبانی به نحوی اعتراض مدنی خود را از فضای سیاسی و اجتماعی حاکم در جامعه که سیاستمدارِ آن، تبعیض‌ها را به وجود می‌آورند، در بستر گفتمان‌های انتقادی آشکار می‌سازند.

مهم‌ترین هدف پژوهش حاضر، چگونگی تطبیق مؤلفه‌های موردی وداک در محتوای رمان و نحوه‌ی کشف انتقادهای کلامی در بستر گفتمان‌های شخصیت‌های رمان النوم في حقل الكرز بوده است. نظام پژوهشی حاضر مبتنی بر کاربست و تطبیق عناصر ارتباط جمعی در بستر قدرت و ایدئولوژی از منظر روث وُداک بر محتوا و بافت زبانی رمان النوم في حقل الكرز بوده است. در این تحلیل و تطبیق، اثربخشی دوسویه‌ی مؤلفه‌ی قدرت و ایدئولوژی بر اساس روابط و تبعیض نژادی، بازشناسی ناهنجاری‌های اجتماعی (تابو)، محرومیت‌ها و طرد اجتماعی، بازنمایی مردم‌سالاری (عنصر دموکراسی) در قیاس با سیاست ضد تبعیض و بازشناسی لهجه‌های خاص، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. همچنین با بررسی و ارزیابی چارچوب‌ها و عرصه‌های انتقادی حاضر در گفتمان رمان النوم في حقل الكرز سعی می‌شود تا برای پرسش‌های ذیل پاسخی ارائه گردد:

۱- ایدئولوژی‌ها، ساختارهای قدرت و چارچوب‌های انتقادی چگونه خود را در ژانرها و کنش‌های رفتاری گوناگون گفتمان سیاسی موجود در رمان حاضر نمایان می‌کنند؟

۲- گروه‌های اجتماعی خاص در رمان مورد بحث با چه استدلال‌ها، فرآیندهای ارتباطی و مناظره‌ای سعی در توجیه و مشروعیت‌بخشیدن به تعاریف طرد، تبعیض، سرکوب و استثمار دیگران دارند و اینکه کدام‌یک از مؤلفه‌ها به میزان قابل‌توجهی در فضای ارتباطی رمان بازنمود یافته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

بررسی موضوع انتقاد کلامیِ وُداک در فضای ارتباطی رمان النوم في حقل الکرز که نمایه‌ی روشن و دقیقی از نوع و جنسیت ارتباط میان کنشگران ارتباطیِ رمان حاضر است، نشان از این بحث دارد که موضوع حاضر به‌نوعی در جایگاه خود از تحلیل گفتمان انتقادی جدید بحث می‌کند و بر این اساس پژوهش‌های معدودی در این باب صورت پذیرفته است. از جمله:

در دو کتاب «Discourse and Discrimination» و « Language, Power and Ideology; Studies in political discourse» از روث وداک (۲۰۱۱) به‌عنوان منابع نظری اصلی پژوهش حاضر، نویسنده به بیان آراء رویکردی خود پرداخته و به نمونه‌هایی برای هرکدام از مؤلفه‌های مطروحه در چارچوب نظری اشاره داشته است.

فردوس آقا گل‌زاده در کتاب تحلیل گفتمان انتقادی (۱۳۹٤) که از پژوهش‌های اصلی صورت گرفته در باب تحلیل انتقادی گفتمان است، زبان را به‌عنوان یک عملکرد اجتماعی در ارتباط با قدرت، ایدئولوژی و گفتمان معرفی می‌کند. در بخشی از این کتاب نیز نویسنده به بحث و ارزیابی رویکرد انتقادی وداک می‌پردازد.

در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی مفهوم قدرت در دفتر اوّل رمان روزگار سپری‌شده‌ی مردم سالخورده (اقلیم باد) بر اساس الگوی گفتمانی نورمن فرکلاف» به قلم مهین میرزابیاتی (ادبیات پارسی معاصر، شماره‌ی ۲۷: ۱۳۹۸) از ابزارهای ادبی برای پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی استفاده‌شده و در همین راستا گفتمان «قدرت» در محتوای رمان به چالش کشیده شده است. در این جُستار نویسندگان نظام ارتباطی شخصیت‌ها را بر اساس سلسله‌مراتب قدرت در نهاد خانواده و جامعه به تصویر کشیده‌اند و بر این اساس، شکاف طبقاتی میان دوسویه‌ی قدرت (کنشگر، ستم‌پذیر) مورد ارزیابی قرار گرفته شده است.

همچنین کتاب «مناهج التحلیل النقدي» به قلم روث وداک و مایکل مایِر (۲۰۲۰) با ترجمهٔ حسام أحمد فرج و عزة شبل محمد، از پژوهش‌های اصلی صورت‌پذیرفته در بیان رویکردهای نظری روث وداک بوده است. در این کتاب به فرآیند تحلیل انتقادی گفتمان پرداخته شده است.

ابراهیم کنعانی و صفورا انتظاری در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل گفتمان انتقادی رمان رویای تبت بر پایه‌ی الگوی ون لیوون» (مطالعات زبانی و بلاغی، شماره‌ی ۲۹: ۱٤۰۱) به بازنمایی فضای ارتباطی کنشگران اجتماعیِ رمان با یکدیگر بر اساس دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌هایی

پرداخته‌اند. نویسندگان با کاربست مؤلفه‌های جامعه‌شناختی- معنایی موردنظر ون لیوون، رابطه‌ی میان فرآیندهای ایدئولوژیک با ساختارهای گفتمان‌مدار را شناسایی کرده‌اند و از این طریق، ساز و کار شکل‌گیری جریان قدرت و ایدئولوژی و نقش آن در ارتباط کنشگران و چگونگی تعامل یا تقابل میان آنان را مورد ارزیابی قرار داده‌اند.

در باب ارزیابی و بررسی موضوعیت رمان النوم في حقل الكرز نیز معدود پژوهش‌هایی به رشته‌ی تحریر درآمده که می‌توان به منابع و مطالعات ذیل اشاره نمود:

سامر مختار در مقاله‌ی «النوم في حقل الكرز: كوابيس الوطن في مخيلة مهاجر عراقي» (حفریات: ۲۰۲۰) از زبان سعید مردان جامعه‌ی آرمانی کشور نروژ را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که دستیابی به آن در عراقِ درگیر با فساد مقامات، بحران‌های اقتصادی-سیاسی و تبعیض‌ها غیرممکن به نظر می‌رسد. در این مقاله جریان گفتمانی در بستر انتقادهای کلامی نقش اصلی را ایفا می‌کند.

زهیر کریم در مقاله‌ی «تراجيديا النوم في حقل الكرز» (النهار العربي: ۲۰۲۲)، اشاره‌ای به دوگانگی‌های فرد از وطن و غربت دارد. وی بحث تبعید و تبعیض و آوارگی شخصیت اصلی داستان را در قالب فرآیند گفتمانی نشان می‌دهد. همچنین در این دست‌نوشته شرح‌حال قهرمان داستان در چارچوب انتقادهای کلامی او بازنمود می‌یابد.

راضیه نظری در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زمان انگاره آرزوی جاودانگی در گفتمان روایی «النوم في حقل الكرز» با تکیه بر نظریه ژرار ژنت» (زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۳۳: ۱٤۰۲)، به بررسی مبنای شکل‌گیری انگاره روایت «النوم في حقل الكرز»، تبیین ارتباط میان زمان و ویژگی‌های شخصیتی و تعیین عواطف منبعث از انگاره‌ی جاودانگی بر اساس نظریه‌ی گفتمان روایی ژرار ژنت در سه محور نظم و ترتیب، دیرش و بسامد پرداخته است.

أومید عبدالکریم إبراهیم در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «النوم في حقل الكرز...سرد يرثي التغريبة العراقية» (الخليج: ۲۰۲۲)، روایتی از سرگذشت زندگی سعید مردان و ارتباطات کلامی وی در دو برهه‌ی «قبل از پناهندگی و بعد از پناهندگی» ارائه می‌دهد. در این مقاله نویسنده تصویر واضحی از بیگانگی و رنج عراقی‌ها از تبعیض، تهدید و سرکوب در داخل و خارج از موطن ترسیم می‌کند.

با بررسی پژوهش‌های صورت گرفته می‌توان به این جمع‌بندی رسید که در خصوص موضوع الگوی تحلیل انتقادی گفتمانِ روث وداک و تطبیق مؤلفه‌های موردی آن در محتوای رمان النوم في حقل الکرز پژوهش موردی قابل‌ذکری در این باب صورت نپذیرفته است. وجه تمایز مقاله‌ی حاضر نسبت به سایر پژوهش‌های مذکور از این جهت است که پژوهش حاضر وجه و نمود جدیدی را در حوزه‌ی تحلیل انتقادی گفتمان و واکاوی محتوای اجتماعی و سیاسی رمان، به‌ویژه رمان‌هایی که فضای ارتباطیِ آن‌ها بیان‌کننده‌ی تبعیض، استثمار، سرکوب و غیره بوده را می‌گشاید. این اصل در بررسی رویکرد وُداک در فضای انتقادی رمان النوم في حقل الکرز آشکار است.

چارچوب نظری

وداک در رویکرد انتقادی خود با به‌کارگیری روش‌های چندگانه در مطالعه‌ی زبان، بر اهمیتِ تشخیص و بازشناسی جنبه‌های اجتماعی زبان در بستر جنسیت‌های ارتباطی در روابط اجتماعی تأکید و اصرار دارد. همچنین او با کاربست روش‌های مزبور می‌کوشد تا در بستر متن و فرآیند گفتمانی، نابرابری‌ها و ناعدالتی‌های اجتماعی را نمایان کند. این روش‌های چندگانه از سه بُعد کلی تبعیض در گفتمان، قدرت و ایدئولوژی معنا پیدا می‌کند که در هرکدام از این ابعاد و مؤلفه‌های موردی آن، نقش جنسیت‌های ارتباطی پررنگ می‌شود.

گفتمان و تبعیض

وداک اشاره‌ای به پدیده‌ی تبعیض اجتماعی دارد. در این بحث مؤلفه‌های اصلی ازجمله نژادپرستی «از اعتبار مطالعات قوم‌نگارانه»، ناهنجاری یا تابو اجتماعی، جنبه‌های محرومیت اجتماعی و شایسته‌سالاری در قبال سیاست‌های تبعیضی از منظر دیدگاه گفتمانی مورد بازبینی قرار می‌گیرند. مؤلفه‌های حاضر در یک ارتباط ناگسستنی و سلسله‌وار از یکدیگر قرار دارند؛ به باور وداک «آنجایی که محدودیت باشد، محرومیت ظهور می‌یابد و این محدودیت و محرومیت ناشی از یک تبعیض و نژادپرستی است» (فوداک و مایر، ۲۰۲۰: ۵۱)؛ همچنین وداک ضمن ارائه‌ی مفاهیم انتقادی از مباحث مزبور، بحث تبعیض در بستر گفتمان را منوط به «تحلیل‌های روان‌شناختی و روان‌شناسی اجتماعی آمیخته به سیاست، ساختارهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و نیز پویایی

اجتماعی که با ساختار شخصیتی افراد در فرایند اجتماعی پیوند می‌خورد» می‌داند (Wodak & Reisigl, 2011: 17).

نژاد و نژادپرستی

نژاد[۳] مفهوم بدیهی است که به‌عنوان نقطه‌ی کانونی مناقشه‌ی مورداشاره قرار دارد. با پذیرش مفهوم انتقادی نژاد، وداک بحث روابط نژادی را مورد بازبینی قرار می‌دهد. روابط نژادی «از منظر کارکرد اجتماعی، ساختی اجتماعی دارد. از طرفی، به‌عنوان یک ابزار قانونی‌ساز ایدئولوژیک برای ایجاد فشار و بهره‌کشی بر گروه‌های اجتماعی خاصی و نیز جلوگیری از دسترسی آن‌ها به منابع مادی و فرهنگی و سیاسی و نیز کار، خدمات رفاهی، مسکن و حقوق سیاسی به‌کاررفته است» (Wodak & Reisigl, 2011: 20).

مفهومی که از بسط مؤلفه‌ی روابط نژادی گسترده می‌شود، بحث نژادپرستی[٤] است. این بحث به عنوان یک ابزار ایدئولوژیک در جهت سرکوب و محرومیت بخشی از جامعه از منابع مادی، فرهنگی و غیره درنظر گرفته می‌شود. از سوی دیگر متناسب با این ابزار ایدئولوژیک، گروه‌های آسیب‌پذیر ایده‌ی نژاد را پذیرفته‌اند و در برابر آن یا درصدد جایگزینی با یک هویت مثبت هستند و یا درصدد مقاومت در برابر چنین ابزاری برای اثبات هویت جمعی خود. اصطلاح نژادپرستی در زمان‌های مختلف وارد حوزه‌ها و ژانرهای کنشی مختلفی شده؛ از جمله «حوزه مفاهیم ترتیبی و طبقه‌بندی که شامل حوزه‌های جنسیتی، گونه و طبقات مختلف است. حوزه‌ی دوم «حوزه‌ای است که عنوان گروه‌های سیاسی و اجتماعی نظیر «ملت»، «شهروندان» و البته در مواردی نادر، «سلسله»، «اربابان قدرت»، «نسل»، «درجه‌بندی» و «خانواده» را در برمی‌گیرد؛ و حوزه‌ی دیگر زمینه‌ای است که گروه‌های زبانی و خانواده‌های زبانی خاصی را در بر می‌گیرد» (Wodak & Reisigl, 2011: 17). به‌طورکلی بحث روابط نژادی و نژادپرستی اغلب در قالب انتقادهای کلامی در چارچوب واژگان استعاری و کنایی تحقیرآمیز و سرکوبگرانه نمود می‌یابد.

ناهنجاری‌های اجتماعی: تبعیض و تابو[٥]

از مرسوم‌ترین تعاریفی که برای تابو ارائه می‌شود، تعبیر ویلیام وُنت[٦] از این اصطلاح است. او تابو را «قدیمی‌ترین مجموعه قوانین نانوشته‌ی بشری و دیرینه‌تر از وجود خدایان و مذاهب» معرفی

می‌کند (وُنت، ۱۹۰۶، ۲/ ۳۰۸) این مفهوم از نظر وُداک نیز «تخطی از قراردادهای زبانی و گذر از مرزهای عُرف گفتمانی است؛ به گونه‌ای که در چارچوب جریان‌های گفتمان سیاسی عادی انگاشته شود» (Wodak, 2020: 94). این مؤلفه می‌تواند در طبقات اجتماعی به سه شکل کلی جنسیت، رنج جنسیتی و سیاسی، فرهنگی و سانسور یا خودسانسوری در بستر گفتمان انتقادی صورت پذیرد.

زمینه‌های جنسیت و رنج جنسیتی به شکل گسترده در فرهنگ‌ها و جوامع انسانی ظهور می‌یابد. این مسأله عموماً با احساسات ترس، سرخوردگی، شرمساری از موقعیت‌های نژادی و جنسیت فعلی کنشگر همراه می‌شود که طی آن کنشگر از بدو تولد، بنا به مقتضیات قوانین اجتماعی از دسترسی آزاد به برخی از امکانات فردی و اجتماعی محروم می‌شود. این دسترسی حتی می‌تواند چالش‌برانگیز باشد. برای نمونه «روابط آزاد زن و مرد، ملاقات آزادانه با معشوق، شوخی‌ها و محدودیت در شرکت آزادانه جنسیت‌های خاص در کنش‌های اجتماعی در جوامع سنتی ازجمله تابوها است» (درویش، ۲۰۱۷: ۱۳).

زمینه‌ی سیاسی و فرهنگی نیز از دیگر مؤلفه‌های اصلی تابو به‌شمار می‌رود که ازنظر مطالعات قوم‌نگارانه بیشتر جنبه‌های منفی جریان‌های گفتمانی را دربر می‌گیرد. مؤلفه‌های حاضر از «وضعیت عاطفی گوینده و نحوه‌ی استفاده‌ی او از واژگان گفتمانی در بستر روابط اجتماعی و جایگاه او در طبقات اجتماعی و عملکرد بین فردی نشأت می‌گیرد» (O'Driscoll, 2020: 36). جایگاه زبانی مؤلفه‌های مزبور در بافت متن می‌تواند با کاربست الفاظ و اصطلاحات عامیانه‌ی خارج از عُرف در بستر جریان گفتمانی و در قالب توهین به اشخاص، توهین به مقدسات و سوءاستفاده از قوانین نمود یابد.

عرصه‌ی دیگر در ناهنجاری‌های اجتماعی، اشاره به سانسور و خودسانسوری دارد. این مؤلفه منتج از محدودیت‌های شدید واژگانی در بستر گفتمان انتقادی است که عملکردهای احساسی دارند. به باور وداک سانسور و خودسانسوری در بستر رسانه‌ای و گفتمانی «دارای مسأله‌ی اولویت‌بندی‌ها و هماهنگی‌گری‌ها به وجه غالب است» (Wodak & Reisigl, 2011: 173). این اولویت‌بندی‌ها و هماهنگی‌گری‌ها متناسب با «رویدادهای فرهنگی و اجتماعی است که به پشتوانه‌ی تجارب هر فرد در بستر رخدادهای اجتماعی صورت می‌پذیرد» (همان: ۲۲۰). این مؤلفه نیز به‌صورت اشکال کوتاه شده در جریان گفتمان نمود می‌یابد.

محرومیت و طرد اجتماعی[۷]

مفهوم طرد اجتماعی یا محرومیت به‌عنوان «فرآیند پویای سلب صلاحیت اجتماعی[۸] دیده می‌شود که به‌موجب آن روابط بین افراد و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، نقض و قطع می‌شود؛ در این رویکرد، دولت مسئول تقویت پیوندهای اجتماعی است که افراد و جامعه را به یکدیگر متصل می‌سازند» (غفاری و تاج‌الدین، ۱۳۸٤: ۳۹). موضوع طرد اجتماعی اشاره به سطح زندگی افراد در برخورداری از امکانات رفاهی و اجتماعی دارد؛ یعنی به‌طورکلی مفهوم محرومیت و طرد اجتماعی در «زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، تراز جمعیتی و نحوه توزیع امکانات در تراز جمعیتی ظهور می‌یابد» (هیلز و همکاران، ۲۰۰۷: ۱۵۲).

به باور وداک این محرومیت ناشی از «محدودیت‌های جهت‌گیرانه‌ی روابط سرمایه‌دارانه‌ی موجود میان عاملان جهت‌دهنده (حکومت- مردم) است که در آن زمینه‌ها و رویدادهای سیاسی، اجتماعی و نژادی قابل‌بحث و بررسی است» (Wodak & Reisigl, 2011: 207).

درواقع مؤلفه‌های طرد اجتماعی با ابعاد محرومیت از «منابع مادی[۹]، روابط اجتماعی[۱۰]، فعالیت های مدنی، خدمات اساسی[۱۱] و روابط همسایگی[۱۲]» شناخته می‌شوند (غفاری و تاج‌الدین، ۱۳۸٤: ٤۰).

شایسته‌سالاری و مردم‌سالاری در قبال سیاست ضد تبعیض

شایسته‌سالاری و مردم‌سالاری یک مفهوم مشورتی و گفتمانی از دموکراسی مشورتی[۱۳] است که به نظریه‌ی انتقادی متعهد است. به نظر می‌رسد این مؤلفه ابزار مناسبی برای تقابل با کنش‌های سیاسی مولّدِ تبعیض باشد. در چنین مفهومی سعی می‌شود «نظام عدلیه‌ای که تا حد ممکن منصف و منطقی است برپا شود (به‌ویژه وقتی پای دادگاه قانون اساسی و دادگاه اداری در میان است)، رسانه‌هایی که تا حد ممکن آزاد، مستقل و منتقدند جریان یابند و البته شهروندان منتقد، آگاه به سیاست و فعال که دوست دارند مواضع شفاف داشته باشند و می‌خواهند شجاعانه در شکل‌گیری مشورتیِ جامعه‌ی مدنی قوی‌ای سهیم باشند، تربیت شوند» (Wodak & Reisigl, ۲۰۱۱: ۲٦٤). وداک دو فاکتور اصلی (عدالت- حقوق عمومی و توانایی اعتراض مدنی) را برای مفهوم حاضر در نظر می‌گیرد.

اصل عدالت و حقوق عمومی از حوزه‌های اصلی مؤلفه‌ی دموکراسی مشورتی است. در این حوزه «مشروعیت و قانونی بودن نیات، طرح‌ها و تصمیم‌های سیاسی مرتبط با منافع عامه مردم باید به مشورت گذاشته شود. این تصمیم باید در قالب گفتگو و به روش توصیه‌گرانه، با بحث و استدلال منطقی، با سبک و سنگین‌کردن منتقدانه‌ی مخالفان و موافقان صورت پذیرد تا منافع و انگیزه‌های طرف‌های درگیر شفاف شود و با نظارت عموم مردم بر روند تصمیم‌گیری‌ها، اجرای آن‌ها تسریع یابد» (همان: ٢٦٤). وداک این اصل را مشروط بر این مسأله می‌کند که «مشروعیت مردم‌سالار باید حاصل روندهای گفتگومحور باشد که در قالب بده‌بستان‌های غالباً منصفانه شکل-گرفته و در فضاهای عمومی مختلف یا حوزه‌های کنش سیاسی نظرات عموم جامعه درباره مشکلات سیاسی و پرسش‌های مشترک مردم به صورت منطقی، باز و آزادانه مطرح شود» (Wodak & Reisigl, 2011: 268).

از نمودهای دیگر بحث دموکراسی مشورتی، توانایی اعتراض مدنی و ضد تبعیضِ کنشگران اجتماعی است. به باور وداک این توانایی «گامی برای جستجوی هویت و قدرت اجتماعی جدید از سوی عامل کنش است که با مؤلفه‌های ملی‌گرایانه و بیگانه هراسی همراه‌شده و با آن پیوند دارد؛ مؤلفه‌هایی که همگام با ترس‌هایی ناشی از تغییرات ایجادشده در بستر جامعه است» (همان: ٢٦٥). این مسأله از سویی منوط به آزادی رسانه‌ها است؛ رسانه‌هایی که اگر مستقل و منتقد باشند، می‌توانند شهروندانی منتقد و آگاه به حقوق سیاسی خود پرورش دهند.

قدرت و ایدئولوژی

بحث دیگر گفتمان انتقادی وداک اشاره به نحوه‌ی اعمال قدرت و تأثیر آن در رفتارهای سیاسی و اجتماعی (و به تعبیری قدرت و ایدئولوژی) دارد. به باور وداک قدرت مفهوم مرکزی تحلیل انتقادی گفتمان است. این تحلیل معمولاً «کاربرد زبان توسط صاحبان قدرت، یعنی سیاستمداران و قانون‌گذاران وضع موجود و نابرابری‌ها را تحلیل و بررسی می‌کند» (فوداک و مایِر، ۲۰۲۰: ۳۱). ایدئولوژی‌ها نیز بُعد دیگری از تحلیل انتقادی گفتمان را تشکیل می‌دهند که «مجموعه‌ای ثابت از ارزش‌ها یا باورهایی به‌هم‌پیوسته یا مرتبط هستند» (فوداک و مایر: ٢٠١٤: ٣٠). درواقع «برپایی و حفظ روابط میان قدرت، سلطه و بهره‌کشی بر اساس ایدئولوژی‌ها و مسلک‌های سیاسی و اجتماعی صورت می‌پذیرد» (صوضان، ۲۰۲۱: ۹۲). به باور وداک مفهوم قدرت و ایدئولوژی در بستر

کنش اجتماعی معنا پیدا می‌کند. در واقع نوع رفتار و عملکرد عاملان زبانی در چارچوب گفتمان «بر اساس قالب‌های سنجشی، عملکردی و مشارکت‌جویانه‌ی عاملان و متناسب با نوع روابطشان» سنجیده و اعتبار می‌یابند (Wodak & Reisigl, 2011: 54-55).

در بحث از قدرت و ایدئولوژی اصل تمامیت‌خواهی[۱٤] نمود می‌یابد؛ اصلی که وداک از آن به‌عنوان «استفاده و اعمال قدرت مطلقه با فرآیند ایجاد وحشت در جامعه در جهت سلطه‌پذیری» یاد می‌کند (Wodak, 1989: 56). از راهبردهایی که می‌توان انتظار بازتاب چنین رفتارهایی را در قالب قدرت داشت، «نخست بازشناسی حالت‌های ترغیب و اجبار در چارچوب‌های زبانی (به عنوان زبان سیاست و سیاستمداران) و پس از آن ارزیابی لهجه‌های خاص یک زبان و یا یک صنف به‌عنوان یک رفتار سیاسی و به‌مثابه‌ی اعتبار، ارزشمندی و یا تخریب در جهت سرکوبگری و تثبیت قدرت مطلق است» (Wodak, 1989: 140).

راهبردهای زبان‌شناختی ترغیب و اجبار[۱۵] به‌مثابه قدرت و کسب اعتبار

مؤلفه‌ی ترغیب و اجبار به‌عنوان زبان سیاست و سیاستمداران شناخته می‌شود؛ یعنی «سیاستمدار با استفاده از راهبرد ترغیب و اجبار درصدد معتبر جلوه دادن آنچه می‌گوید و آنچه می‌خواهد است و این مسأله با ابزار قدرت صورت می‌پذیرد» (wodak, 1989: 17). بحث رویکردی وداک بر روی متمایزکردن دو مؤلفه‌ی اصلی متقاعدساختن است که در قالب فرآیند قدرت معنا پیدا می‌کند. این اصل از سویی تلاش می‌کند تا فرد را ترغیب و مُجاب به انجام چیزی نماید؛ و در بُعد دیگر کنشگر را مجبور به انجام کاری می‌نماید.

ترغیب کردن (مُجاب نمودن) و مجبورساختن در چارچوب گفتمان از طریق ایجاد «وسوسه، دلربایی، تهدید، ترس، تحریک و اغوا» نمود می‌یابد (شعیری، ۱۳۹۸: ٦٥). به‌طورکلی بُعد ترغیب و اجبار سعی می‌کند رابطه‌ای که بین گوینده و شنوندگان ایجاد می‌شود یا قرار است برقرار شود را به‌درستی اداره نماید.

لهجه‌های خاص[۱٦] به‌مثابه‌ی قدرت و کسب اعتبار

لهجه‌های خاص یا کاربست اصطلاحات خاص در بستر گفتمان به‌عنوان نمود دیگری از زبان سیاستِ گروه‌های خاص و جنبه‌های ویژه‌ی زبانی است که ازنظر دستوری مبتنی بر زبان رایج

می‌باشد، اما دارای ویژگی‌های خاصی در حوزه‌های لغوی، معنایی و نحوی است. به باور وداک «سخن‌پردازان گفتمان برای کسب اعتبار و ارزشمندی به‌صورت مثبت و یا تأثیر روانی و تخریبی به‌صورت منفی از اصطلاحات خاص عامیانه استفاده می‌کنند، اما بدون اینکه این اعتبار با محتوای داده‌شده در شکل توجیه شود» (Wodak, 1989: 141).

این معرفی می‌تواند به‌صورت «کارکرد تثبیت هویت گروهی، تحکیم گروه از طریق دنیای بیرونی، تعیین گروه به افراد خارجی و به‌طور طبیعی، انتقال مطالب خاص نیز باشد» (همان: ۱۴۲)؛ کاربرد این اصطلاحات در بستر گفتمانی ممکن است کارکردی اعتبار آمیز و احساسی داشته باشند و درعین‌حال بیانگر روشی دقیق برای صحبت در مورد محتوای ایدئولوژیک خاص باشند که می‌تواند به‌عنوان یک کلیدواژه برای رسیدن به غرض متن استفاده شود.

خلاصه رمان النوم في حقل الكرز

وجود داستان‌ها و رمان‌های عربی که مضامین آن‌ها پیرامون موضوعات زندگی در تبعید، دلتنگی برای وطن، آوارگی و تبعیض اجباری، مرگ در زیر شکنجه‌ی زندان سیاستمداران و غیره می‌چرخد، دیگر عجیب یا جدید نیست؛ و احساس بی‌تعلقی و پرسش از چگونگی پذیرش هویت همه موضوعاتی هستند که به ضرورتی مبرم برای پرداختن به آن در آثار ادبی و بخشی از فرآیند تحلیل انتقادی در بستر گفتمانی تبدیل شده‌اند. رمان النوم في حقل الكرز (۲۰۱۹) به قلم أزهر جرجیس ازجمله آثار ادبی نوینی است که نویسنده در آن کابوس‌های خود را به جهت دوری از وطن به خاطر تبعیض، تبعید و سرکوبگری نظام دیکتاتوری در چارچوب انتقادهای کلامی بازنمایی می‌کند. وقایع رمان بین دو زمان مختلف «گذشته‌ی عراق قبل از ورود آمریکا به جنگ و اشغال عراق در سال ۲۰۰۳ و پس از آن» اتفاق می‌افتد. درهم تنیدگی و پی در پی بودن این اتفاقات ناشی از روایت قهرمان داستان آن است؛ درحالی‌که او با حالتی شبیه به تک‌گویی «حدیث نفس» با رؤیاهای روزانه و کابوس‌های شبانه به روایت از چنین اتفاقات می‌پردازد.

داستان سرگذشت شخصی عراقی به نام سعید ناصر مردان است که در بحبوحه‌ی اتفاقات سقوط رژیم دیکتاتوری به کشور نروژ پناهنده می‌شود و عاصی از تبعیض‌ها، تابوها، ترس‌ها و تحمیل‌ها از سوی قدرت‌های یک‌جانبه تن به تبعید و آوارگی اجباری می‌دهد. سعید مردان در دوران پناهندگی به دنبال کسب هویت جدیدی است تا زندگی جدیدی را به دور از تجربه‌ی تلخ

پیشین شروع کند. وی با کسب هویت سعید یانسن در نروژ از امکانات جدیدی بهره‌مند می‌شود و برگ جدیدی از زندگی خود را شروع می‌کند؛ هرچند به خاطر نژاد و هویت پیشین خود از سوی برخی با تمسخر و محرومیت‌ها روبرو می‌شود. باید گفت ساختار روایت حاضر متشکل از گفتمان‌های پی در پی شخصیت اصلی داستان «سعید یانسن» با دیگر شخصیت‌های فرعی است؛ و چارچوب گفتمان بازتابی از شرایط زبانی و انتقاد کلامی از سوی این شخصیت‌ها است.

نمودهای تحلیلی انتقادهای کلامی در رمان

با بیان مؤلفه‌های انتقادی گفتمان وداک و شرایط زبانی و گفتمانی رمان النوم في حقل الكرز می‌توان گفت امکان تطبیق و ارزیابی مؤلفه‌های مزبور در محتوای گفتمانی رمان حاضر وجود دارد. لذا این استنتاج با بررسی نمونه‌های موردی در ذیل صورت می‌پذیرد:

گفتمان و تبعیض

در این بحث پدیده‌ی تبعیض اجتماعی ازنظر وداک در چهار مؤلفه‌ی نژاد و نژادپرستی، ناهنجاری‌های اجتماعی «تابو»، محرومیت و طرد اجتماعی، شایسته‌سالاری و مردم‌سالاری «دموکراسی مشورتی» در قبال سیاست ضد تبعیض در ساختار گفتمانی قابل ارزیابی است.

نژاد و نژادپرستی

بحث نژاد و نژادپرستی از مؤلفه‌های اصلی فرآیند تبعیض در ساختار گفتمان اجتماعی و سیاسی است. در این بحث تفاوت‌های زیستی، فرهنگی، اجتماعی و سازمانی که منجر به نابرابری در توزیع عادلانه ثروت و امکانات در ساختارهای سیاسی و اجتماعی می‌شود به‌عنوان نقطه‌ی کانونی بحث مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. در بحث از نژاد و نژادپرستی سه دسته‌ی کلی طبقه‌بندی جنسیت، فرقه‌ها و طبقه‌بندی گروه‌های زبانی قابل مشاهده است:

«ستأكلُ لعبة -علي و عمر- الّتي صُرف مِن أجَلِها ملايين الدولارات، الكثيرَ مِن أرواحِ العراقيين، سيّما اولئكَ الّذين لا يحملونَ في جيوبِهم هويّةً واحدةً» (جرجيس، ۲۰۱۹: ۱۸۱).

جریان گفتمانیِ جمله‌واره‌ی حاضر نشان از یک بازی هویت‌سازی از سوی عاملان کنش در بستر مؤلفه نژاد و نژادپرستی دارد. در این گفتمان سعید ناصر مردان از تبعیض نژادی که از سوی

فرقه‌های مسلح که به بهانه‌ی هویت و فرقه‌ی مذهبی برتر «بازی علی-عمر» جنگ، تنش و طبقه‌بندی تبعیض‌آمیزی فراوانی را در فضای اجتماعی جامعه ایجاد کرده‌اند، انتقاد می‌کند. این گفتمان انتقادی به‌نوعی مشکلات اجتماعی را بیان می‌دارد و این مسأله‌ای می‌باشد که وداک به آن معتقد است. درواقع در این گفتمان با نوعی ساخت اجتماعی مشاهده می‌شود که ایجاد تفرقه میان قومیت‌ها از طریق بازی مذهبی به‌عنوان یک ابزار ایدئولوژیک مشروعیت‌بخش برای سرکوب و استثمار گروه‌های اجتماعی خاص و محروم کردن آن‌ها از دسترسی به منابع خاص مادی، فرهنگی، سیاسی و غیره شناخته می‌شود. این مسأله خود منجر به بازتولید نابرابری و تبعیض اجتماعی و سیاسی شده که می‌توان در محتوای ارتباط کلامی گفتمان حاضر این نمود را دریافت کرد.

با بررسی گفتمان حاضر چنین برداشت می‌شود که ایجاد طبقه‌بندی خاص مذهبی و در ادامه‌ی آن ایجاد تفاوت‌های فرهنگی از سوی شبه‌نظامیان در جهت سرکوب و پاکسازی مذهبی- نژادی یک فرقه‌ی خاص صورت پذیرفته است و با شکل‌گیری تفاوت‌های ایجادشده، بحث نژادپرستی در بستر گفتمانی نمودیافته که این نژادپرستی از سوی فرقه‌های بانفوذ در فضای اجتماعی و سیاسی مشروعیت یافته است.

«لا تعجّب لسطوةِ النساءِ ههنا یا سعید، فأنتَ في بلدٍ تشكّلَ الأناثُ فيهِ النسبةَ الأكبرَ مِن عددِ السكّانِ ... فنحنُ أقليّةٌ یا عزیزي و الأقليّةُ مغلوبٌ على أمرِها في العادةِ» (همان: ۱۱۱-۱۱۰).

ازجمله مؤلفه‌هایی که وداک در بستر نژاد و نژادپرستی و در قالب جریان‌های گفتمانی بازنمود می‌سازد، وجود نمودها و نشانه‌های فمینیستی یا اهمیت‌دادن به یک جنسیت ویژه است و علت آن «تعدد یک جنسیت خاص در یک موقعیت ویژه است که به جهت کثرت جمعیت آن از امکانات ویژه‌ای برخوردار می‌شود» (Wodak, 2011: 14). این مسأله نیز در گفتمان حاضر میان «سعید مردان» و «هنریک وینستاد» آشکار می‌شود. در بستر جریان گفتمانی حاضر انتقاد کلامی مبتنی بر وجود و سلطهٔ یک جنسیت خاص است و این از عبارت زبانی «في بلدٍ تشكّلَ الأناثُ فيهِ النسبةَ الأكبرَ مِن عددِ السكّانِ» برداشت می‌شود.

در ادامه واکنش عاملان زبانی به این نسبت تراز جمعیتی در چارچوب انتقاد کلامی «فنحنُ أقليّةٌ یا عزیزي و الأقليّةُ مغلوبٌ على أمرِها في العادةِ» آشکار می‌شود؛ درواقع عاملان زبانی «سعید مردان و هنریک وینستاد» نماینده‌ی یک گروه آسیب‌پذیر هستند که متناسب با این ابزار

ایدئولوژیک ایده‌ی نژاد غالب را در فضای اجتماعی و سیاسی گفتمان پذیرفته‌اند و از سوی دیگر درصدد مقاومت در برابر چنین ابزاری برای اثبات هویت جمعی خود هستند. درواقع باید گفت تسلط یک جنسیت خاص در بستر روابط اجتماعی خود موجب بازتولید نابرابری و تبعیض اجتماعی و سیاسی می‌شود. این مسأله در گفتمان حاضر آشکار است و انتقاد عاملان زبانی به جهت همین بازتولید نابرابری و تبعیض در برخورداری از امکانات فرهنگی، اجتماعی و غیره بوده است.

ناهنجاری‌های اجتماعی: تبعیض و تابو

تابو یا ناهنجاری اجتماعی زمانی روی می‌دهد که بتوان به یک رفتار کلامی نسبت داد. وضعیت عاطفی سخن‌پرداز گفتمانی از نقض هنجارهای اجتماعی مبیّن بازنمود تابو در گفتمان انتقادی است. مؤلفه‌های موردی این بخش به دسته‌های کلی رنج، رنج جنسیتی و تابوهای سیاسی و فرهنگی تقسیم‌بندی می‌شود که در نمودهای ذیل قابل‌بررسی است:

«مورتن ... كانَ لا يغتسلَ إلّا مرّةً واحدةً كلَّ ألفِ عامٍ و لا يحرجَه إن خَرَجَت نوطاتُ العزفِ، عند النومِ مِن فمهِ، أم مِن مكانٍ آخرٍ، ضحكتُ كثيراً و أنا أستمعُ أوّلَ ليلة لتلكَ المصيبةِ فوقَ رأسِي و بَكيتُ كثيراً و لم أنام حتّى الصباحِ» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۹۲).

روایت داستان به‌گونه‌ای شکل‌یافته که سعید مردان به‌عنوان کنشگر و بازیگر اصلی کنش اجتماعی در چارچوب گفتمان‌های خود با دیگر عاملان زبانی از سازه‌های انتقادی زیادی استفاده می‌کند. ازآنجایی‌که «گفتمان نوعی کنش اجتماعی است» (وُداک و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۵)؛ لذا این کنش‌های اجتماعی می‌تواند در رفتارهای کلامی شخصیت‌ها نمود یابد و کنشگران در تضاد با این کنش‌ها دست به انتقاد بزنند. اگر این کنش‌ها خارج از عرف‌های زبانی و اجتماعی یک جامعه باشد، منجر به انتقاد در بستر روابط کلامی می‌شود. درواقع این انتقاد به خاطر وجود تابو در چارچوب‌های اجتماعی حاکم است. برای اینکه تابو واجد شرایط شود باید به یک هنجار «رفتار کلامی» نسبت داده شود؛ یعنی تابو زمانی بروز می‌یابد که تولید آن منجر به نقض هنجارهای موردنظر شود.

در گفتمان حاضر «سعید مردان» به جهت نقض هنجارهای اجتماعی هم‌اتاقی‌اش «مارتین پناهنده‌ی کوزوویی» با رفتار کلامی خاصی انتقاد خود را از وضع موجود بر زبان می‌آورد. در

بخشی از گفتمان «کانَ لا یغتسلَ إلّا مرّةَ واحدةً کلَّ ألفِ عامٍ و لا یحرجَه إن خَرَجَت نوطاتُ العزفِ، عند النومِ مِن فمهِ، أم مِن مکانٍ آخر» سعید به کنش‌های خارج از عرف «مارتین» در قالب «کثیف بودن و صداهای خارج از عرف» اشاره‌ای دارد. این کنش‌ها از نظر سعید به‌عنوان رفتارهای ناقض هنجار اجتماعی تعبیر شده و وضعیت عاطفی سخن‌پرداز به‌گونه‌ای روایت شده است که با تضاد خنده و گریه همراه می‌شود؛ و این وضعیت عاطفی در قالب گفتمان انتقادی «ضحکتُ کثیراً و ... و بَکیتُ کثیراً» نمود یافته است.

«ماذا تشربان؟ قهوة. قالَت إیزابیل. وَ أنتَ؟ بیرة. قلتُ مُحاولاً تلطیف الأجواءِ، لکنَّ السیّدة إیزابیل شَزَرَتني بعینها، فتدارکتُ علی الفور: قهوة ...» (همان: ۱۱۰).

محتوای گفتمان حاضر نشان از استفاده و کاربست اقلام مصرفی ممنوعه «شراب» دارد. این مسأله بازنمودی از چالش‌های تابو در ساختار اجتماعی است. از آنجایی‌که تابو اصطلاحی است که «قانون کلی روابط اجتماعی از ممنوعیت کاربست کنش‌های هنجارشکن، روابط خودسرانه‌ی خارج از عرف و ممنوعیت نوشیدن و یا خوردن اقلام مصرفی هنجارشکن» است (علی یاسین به نقل از فروید، ۱۹۸۳: ٤٥)؛ لذا در عبارت زبانی حاضر وجود کنش‌های هنجارشکن در چارچوب نوشیدن «آبجو» در ساختار گفتمانی «ماذا تشربان؟ ... بیرة» منجر به انتقاد کلامی از سوی شخصیت‌های دیگر کنش اجتماعی در فضای اجتماعی می‌شود. این انتقاد درواقع واکنش و عکس‌العملی غالباً منفی است که در بستر رفتارهای کلامی نمود می‌یابد.

درواقع «ایزابل لوندیمو» به‌عنوان شخصیت فرعی با حالت رفتاری «شَزَرَتني بعینها» انتقاد و اعتراض خود را در قبال رفتار ناهنجار سعید مردان نشان می‌دهد. با بررسی ساختار گفتمانی عبارت‌های زبانی مزبور چنین به نظر می‌رسد که فرایند انتقاد کلامی از کنش‌های تابوآمیز اجتماعی به‌درستی بازنمود یافته است.

«یحملُ النقشُ (ص ح) و کراجٌ کثیرٌ مِن الأسفلت، ثُمَّ مُدّت بینَ أضلاعِها أنابیبُ نفطِ عملاقةُ. دخلَت أمریکا أرضَ الإلهِ مِن بعد ذلك لتکمّل مسلسلَ التخریبِ و...و تمّت استباحة المُتحفِ العراقي أمامَ أنظارِ جیشِها» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۱۹۰).

گفتمان حاضر به‌عنوان نمودی از خودسانسوری سخن‌پرداز گفتمانی است. این بحث از شاکله‌ی عبارت زبانی «یحملُ النقشُ (ص ح) و کراجٌ کثیرٌ مِن الأسفلت» برداشت می‌شود. به باور وداک خودسانسوری به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی تابو سیاسی در نظر گرفته می‌شود. در

بحث از تابوی سیاسی «تمامی عادات و کنش‌های اجتماعی متأثر از رنجش و ترس از یک عمل و رفتار کلامی یا روانی شکل و هویت می‌یابند» (علی یاسین به نقل از فروید، ۱۹۸۳: ٤٥). در واقع شکل‌گیری هویت، متأثر از اجرای سیاست و شخصیت عاملان قدرت در بستر فضای سیاسی و اجتماعی است.

سعید مردان با در نظرداشتن این مسأله، به انتقاد از وضع موجود می‌پردازد و این انتقاد در بستر عبارت زبانی «تمّت استباحة المُتحفِ العراقي أمامَ أنظارِ جيشِها» آشکار می‌شود. در واقع انتقاد کلامی حاضر به‌صورت یک عبارت زبانی کنایی آورده شده است؛ یعنی سعید مردان ضمن کاربست مؤلفه خودسانسوری به جهت ترس و سرکوب از سوی عاملان قدرت، توانمندی ارتش پوشالی رژیم دیکتاتوری عراق را به سخره می‌گیرد.

محرومیت و طرد اجتماعی

در بازشناسی محرومیت و طرد اجتماعی «ضمن اینکه کنشگر از دست‌یابی به احتیاجات اولیه و نخستین خود بازداشته می‌شود، در شکل‌گیری هویت وی و کسب هویت مشخص اختلال روی می‌دهد» (Wodak, 2011: 257). این مسأله در نمونه‌های ذیل قابل‌بحث و بررسی است:

«وَصلنا إلى مركزِ إستقبالِ اللاجئينِ و مُنحنا هويّاتٍ تحملَ أرقاماً بدلَ الأسماءَ. كانَت هويّتي تحملُ الرقمَ سبعماءة و سبعة و سبعين. جلسَ بِقربي أحدُ اللاجئينِ مُتذمّراً، لِأنّهُ أمسى مائةً واحد عشر: ما هذا الحقُ الجحيمُ؟! ... فهمستُ في أذنة: قُل اللهُ يلعنُ مَن كانَ السببَ يا أخ واحد واحد واحد» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۸۵-۸٤).

مفهوم گفتمان حاضر به چالش‌ها و مشکلات پناهجویان در کسب امکانات اولیه و کسب هویت جدید اشاره دارد. از آن‌جایی‌که «محرومیت اجتماعی، ممنوعیت حضور فرد در جوانب و جنبه‌های اصلی از زندگی اجتماعی است» (هیلز و همکاران، ۲۰۰۷: ۲٦)؛ لذا این بحث به‌طور آشکار در گفتمان مزبور نمایان می‌شود. در این گفتمان «سعید مردان» با بیان گزاره‌ی زبانی «مُنحنا هويّاتٍ تحملَ أرقاماً بدلَ الأسماءَ. كانَت هويّتي تحملُ الرقمَ سبعماءة و سبعة و سبعين» به محرومیت خود و دیگر پناهندگان در موقعیت و پایگاه اجتماعی مشخص اشاره می‌کند.

در واقع سخن‌پرداز با بیان اینکه عامل قدرت به‌جای اینکه شناسنامه‌ی هویتی به او بدهد، با شماره‌گذاری «هويتي سبعماءة و سبعة و سبعين» او را شناسانده، انتقاد خود را بیان می‌کند. از آن

جایی‌که این شماره‌گذاری به محرومیت وی از امکانات اولیه و انزوای اجتماعی او از کانون‌های اجتماعی منجرشده، زمینه‌ی ناراحتی و عصبانیت او از این تبعیض فراهم‌شده و بستری را برای وجود انتقاد کلامی در بستر گفتمانی فراهم کرده است. این انتقاد در چارچوب گفتمانی سعید مردان با یکی از پناهجویان با گزاره‌ی زبانی «قُل اللهُ یلعنُ مَن کانَ السببَ یا أخ واحد واحد واحد» مشخص شده است.

«الکرفانُ الّذي أنامُ فیهِ بعدَ ساعاتِ العملِ الطویلةِ، سیّئاً و غیرَ مناسبٍ للاستخدامِ البشري. کانَ صندوقاً ضیّقاً و رطباً، تسیرُ فوقَ أضلاعِهِ خرائطُ مِن العفنِ و البکتریا» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۹۲).

در این گفتمان نیز همانند نمونه‌ی پیشین، نوعی از محرومیت اجتماعی قابل مشاهده است. از آن‌جایی‌که «محرومیت متأثر از کنش‌های سیاسیِ قانون‌گذاران و سیاستمداران در یک پایگاه اجتماعی مشخص روی‌داده است» (Wodak, 2011: 257)؛ لذا «سعید مردان» در چارچوب گفتمانی حاضر به این مسأله تأکید دارد و شرایط و موقعیت‌های اجتماعی خود در زمان پناهندگی را متأثر از شخصیت و رفتار سیاسی سیاستمداران می‌داند. موضوع طرد و محرومیت اجتماعی، اشاره به ابعاد مادی رفاه و سطح زندگی دارد که در این ابعاد سطح زندگی افراد براساس میزان مطلوبیت امکانات و دارایی‌های فرد در موقعیت‌ها و پایگاه‌های اجتماعی مختلف سنجیده می‌شود. از سوی دیگر در نگاه دوم این سطح، رفاه با داوری در تراز جمعیتی مورد سنجش قرار می‌گیرد؛ لذا سعید مردان با بیان گزاره‌های زبانی «سیّئاً و غیرَ مناسبٍ، ضیّقاً و رطباً، خرائطُ مِن العفنِ و البکتریا» به این محدودیت و محرومیت اشاره دارد و از این وضعیت در پایگاه اجتماعی انتقاد می‌کند. در واقع شخصیت اصلی روایت با بیان این وضعیت نامطلوب که مکان استراحت وی بدبو، نامناسب، نمور و متعفن بوده است، به انتقاد از این وضعیت سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و این انتقاد در رفتار کلامی وی به نحوی نمود یافته است.

شایسته‌سالاری و مردم‌سالاری در قبال سیاست و تبعیض

شایسته‌سالاری و مردم‌سالاری در رویکرد وداک با عنوان «دموکراسی مشورتی» مطرح می‌شود. در بحث حاضر که نقش مجادله‌ای سخن‌پرداز و سیاستمداران برای احقاق حق بسیار پررنگ است، دو مؤلفه‌ی اصلی عدالت، حقوق عمومی و توانایی اعتراض مدنی در چارچوب گفتمان انتقادی موردبحث قرار می‌گیرد.

«أينَ الدولةُ مِن ذلك؟! سألتُه بحرقةٍ. هاهاها ....ضحكَ و أردفُ: بالله عليك يا أستاذُ، لو كانت لدينا دولة، هل صار سعر الهويّة عشر دولارات فقط؟!» (جرجيس، ۲۰۱۹: ۱۷۱).

در گفتمان حاضر بارقه‌هایی از دموکراسی مشورتیِ وداک با عنوان «مردم‌سالاری مشورتی» نمود پیدا می‌کند؛ به باور وداک این اصل به دنبال دستیابی به اجماع عمومی است و از سویی دیگر بر ساز و کارهایی تأکید می‌کند که به‌وسیله‌ی آن «مردم این امکان را پیدا می‌کنند که در مورد خط‌مشی‌های عمومی در حوزه‌ی سیاست و حکومت به توافق برسند» (جلائی‌پور، ۱۳۸۳: ۱٦۳) و از آن‌جایی‌که مسائل سیاسی بیرون و درون ساختار و بافت سیاسی متنازع و دوگانه عمل می‌کنند، لذا زمینه را برای انتقاد کلامی فراهم می‌سازند. در این گفتمان نیز سعید مردان به‌عنوان نماینده‌ی مردم عراق و بازیگر اصلی رمان بر این مسأله تأکید دارد و با بیان گفتمان انتقادی «بالله عليك يا أستاذُ، لو كانت لدينا دولة، هل صار سعر الهويّة عشر دولارات فقط؟!» بر بی‌توجهی حکومت دیکتاتوری عراق به اجماع عمومی، رفتارهای سیاسی متناقض و ناتوانی در کنترل قیمت دلار اشاره می‌کند. این اعتراض و انتقاد در واقع بازنمودی از اعتراض مدنی کنشگر اجتماعی به مسائل مزبور در جهت احقاق حقوق عمومی بوده است.

«أرضعوا أطفالَهم حليباً مُستورداً مِن أسوأ المناشئِ العالميةِ، مُردّدينَ ما قاله المُتنبّي ذات يومٍ: أنا الغريقُ فما خوفي مِن البللِ» (جرجيس، ۲۰۱۹: ۱٦۳-۱٦۲).

در این گفتمان نیز همانند نمونه‌ی قبلی استفاده از اعتراض مدنی به‌عنوان بازنمودی از دموکراسی مشورتیِ وداک آشکار می‌گردد. این مؤلفه مبتنی بر مدل متمایزی از یک شبکه‌ی ارتباطی متفاوت از کنشگران اجتماعی (مردم عادی، فرا عمومی) شکل می‌یابد که ترکیب و تطبیق هویت‌های فرد با هویت‌های جمعی در ساختارهای سیاسی و اجتماعی معنا پیدا می‌کنند. سعید ناصر مردان در اعتراض به وضع موجود با بیان گفتمان انتقادی «أنا الغريقُ فما خوفي مِن البللِ» حکومت را تهدید به جنبشی برای احقاق حقوق عمومی می‌کند. در واقع فضای سیاسی جامعه به‌گونه‌ای است که بدون در نظرداشتن اجماع عمومی خط‌مشی عمومی را شکل داده است. این فرایند مولّد تبعیض بوده و این تبعیض بستر انتقادی را در فضای گفتمانی فراهم می‌سازد.

قدرت و ایدئولوژی

از آن‌جایی‌که «روابط قدرت گفتمانی هستند؛ و گفتمان کار ایدئولوژیکی دارد» (وُداک و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۵)؛ لذا تأثیر و روابط دو سویه‌ی قدرت و ایدئولوژی با یکدیگر می‌تواند بستر اجتماعی و سیاسی گفتمان را در جهت آشکارکردن تبعیض و در ادامه‌ی آن خصومت‌سازی نمایان سازد. در بحث از روابط دوسویه‌ی قدرت و ایدئولوژی مؤلفه‌های راهبردهای زبان‌شناختی، ترغیب و اجبار و کاربست لهجه‌ها و اصطلاحات خاص زبانی به‌مثابه‌ی قدرت و کسب اعتبار قابل مشاهده است.

راهبردهای زبان‌شناختی ترغیب و اجبار به‌مثابه‌ی قدرت و کسب اعتبار

در مؤلفه‌ی ترغیب و اجبار، کنشگر از طریق ایجاد انگیزه و رفتارهای روانی مشخص به‌واسطه‌ی وسوسه، تحریک، اغواء و غیره، درصدد تشویق، تثبیت و در نهایت اعمال قدرت در جهت کنترل صحیح ارتباط کلامی می‌باشد. این بحث در شواهد ذیل مورد ارزیابی قرارگرفته شده است:

«إتّصلتُ بعبيرِ ... مُردّدة: العراقُ جنّةٌ يا سعيد ... صدَّقني. عبير ... دعيك مِن حديثِ الجنانِ هذا و قولي ما الأمرُ الهامُ الّذي علىَّ العودة مِن أجَلَه؟ ... فقالَت بنبرةِ إشفاقٍ لَم أعتد عليها: لقد تَمَّ العثور على أبيكِ و عَلَيكَ العودة لإستِلامِ رفاتهِ» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۱۲۵-۱۲٤).

در نمونه‌ی حاضر جریان گفتمانی میان سعید مردان و عشق دوران جوانی او «عبیر» صورت می‌پذیرد. عبیر در یک تماس تلفنی، سعید مردان را از طریق ایجاد انگیزه‌ی «بهشتی‌شدن فضای اجتماعی و سیاسی عراق و پیداشدن پدرش» به بازگشت به عراق ترغیب می‌کند. درواقع این فرایندِ ایجاد انگیزه، از طریق ترغیب در بستر گفتمانی، نمودی از تشویق و اعمال قدرت «مُجاب‌نمودن» از سوی عبیر است. این نمود در دو بستر گفتمانی «مُردّدة: العراقُ جنّةٌ يا سعيد» و «لقد تَمَّ العثور على أبيكِ و عَلَيكَ العودة لإستِلامِ رفاتهِ» بازنمایی می‌شود.

در این بررسی به شیوه‌ی بازتولید سلطه‌ی توسط گفتمان توجه‌شده‌است؛ یعنی گروه خاص زبانی علیه گروه دیگر از قدرت کلامی استفاده‌کرده و آن دیگری را تحت سلطه قرارداده‌است. در واقع با بررسی محتوای گفتمانی این دو عبارت زبانی چنین برداشت می‌شود که عامل اصلی و تأثیرگذار کنش «عبیر» در ادامه‌ی بستر ارتباط کلامی به‌واسطه‌ی «شرایط ارجاعی، نوع حضور و ادای کلمات و حتی شیوه‌ی ادای آن‌ها» موفق به مُجاب‌نمودن سعید مردان برای بازگشت می‌شود (شعیری، ۱۳۹۸: ٦٥). در این بررسی نحوه‌ی ارتباط عبیر و سعید مردان که بازنمودی از شیوه‌ی ادای

کلمات جهت مُجاب نمودن است، به‌صورت عبارت زبانی «فقالَت بنبرةِ إشفاقٍ لَم أعتد علیها: با لحنی دلسوزانه که قبلاً از او نشنیده بودم» آشکار می‌شود.

«إصطَحبَني المحقّقُ ماركوس مِثلَ جِروٍ مطيعٍ نحوَ الطابقِ الثالثِ مِن المبنى. طالبو اللجوءِ مطيعونَ كالجراءِ الصغيرة، هذا ما يعرفُهُ المحقّقون و المُترجمونَ جيّداً» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۸۵).

در این گفتمان نیز نوعی از ابزار قدرت و ایدئولوژی قابل مشاهده است. اجبار بازرس اداره‌ی پناهندگی همانند یک رفتار سیاسی، به اعمال قدرت بر عاملان و کنشگران عرصه‌ی اجتماعی منجر می‌شود. در بحث از ترغیب (مُجاب کردن) و اجبار تلاش سخن‌پرداز این مطلب مطرح می‌شود که «سخن‌یاب یا کنشگر به انجام کاری که خودِ سخن‌پرداز بدان تمایل دارد، راهنمایی نماید و اگر از سوی سخن‌یاب مقاومتی یا ایستادگی در جهت عدم پذیرش ببیند آن را با قدرت خود سرکوب می‌نماید» (Wodak, 1989: 97). در نمونه‌ی حاضر، «سعید مردان» خود و پناهجویان را مانند توله‌سگ‌هایی مطیع و نرم معرفی می‌کند که به جهت کسب اعتبار و هویت فردی و جمعی جدید در فضای سیاسی و اجتماعی نوین به دنبال بازرس مارکوس به راه می‌افتند؛ و این به خاطر اعمال قدرت از سوی بازرس اداره است.

این برداشت از دو بستر گفتمانی «إصطَحبَني المحقّقُ ماركوس مِثلَ جِروٍ مطيعٍ، طالبو اللجوءِ مطيعونَ كالجراءِ الصغيرةِ» منتج می‌شود. باید گفت اعمال قدرت از سوی عامل اصلی قدرت «بازرس مارکوس» به‌واسطه‌ی ابزار اجبار صورت پذیرفته است. این ابزار به‌عنوان رفتار سیاسی منجر به اعمال و تثبیت قدرت شده است.

لهجه‌های خاص به‌مثابه قدرت و کسب اعتبار

کاربست لهجه‌ها و اصطلاحات ویژه‌ی زبانی در بستر گفتمانی به‌عنوان بستری برای اعمال قدرت از طریق ارتباطات کلامی، هم برای کسب اعتبار و ارزشمندی به‌صورت مثبت و هم برای تخریب و تأثیر روانی به‌صورت منفی بازنمایی می‌شود. این اصطلاحات در آشکارسازی تبعیض و خصومت‌سازی در فرآیند گفتمانی و در بستر گفتارهای روزمره بسیار نقش‌آفرین است. با توضیحات مزبور این مسأله در نمونه‌های ذیل نمایان است:

«لكنّها لا تريدُ أن تَراني. أقتَحمتُ عليها المكتبَ، فَإنفجَرَت غاضبةً: أنا لَم أعطكَ الإذنَ بالدخولِ. طُز» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۱۲۹).

کاربست اصطلاح عامیانه «طُز: به‌چپم» در گفتمان حاضر از سوی سعید مردان به‌عنوان سخن‌پرداز و کنشگر اصلی گفتمان، نشان از یک بی‌اهمیتی مطلق در جهت تخریب و تأثیر روانی منفی بر مخاطب خود «کری سولبرگ» دارد. در این گفتمان چنین برداشت می‌شود که سخنور زبانی «در درجه‌ی نخست به‌منظور به دست‌آوردن اعتبار، در تقابل با عامل قدرت که سرکوبگر و مانع هویت طلبی سخنور است و در درجه‌ی بعدی به‌عنوان اعتراض و در جهت بیان رفتار و ایدئولوژی عامل زبانی در قبال سیاست و رفتار عامل قدرت از اصطلاح زبانی ویژه استفاده کرده است» (Wodak, 1989: 142). با اشاره به این اصل باید گفت که سخن‌پرداز «سعید مردان» در بستر گفتاری حاضر، با انگیزه‌ی کسب اعتبار و در جهت تثبیت و اعمال قدرت فردی در برابر سخن‌یاب «کری سولبرگ» از اصطلاح زبانی ویژه بهره جسته است.

همچنین در بخشی از گفتمان «رمیَ الهویّةَ مِن یدِه و صفَعني علی قفایَ مُعلّقاً: ابنُ الساقطة، تضحكُ علینا؟ ... ابنُ کلب، هل أصابك الطرش؟! صرخَ المُتَهجّم» (جرجیس، ۲۰۱۹: ۲۰۰-۱۹۹)، می‌توان کاربست اصطلاحات خاص زبانی را مشاهده نمود. در چارچوب گفتمانی حاضر کاربست دو اصطلاح عامیانه «إبنُ الساطقة: مادربه‌خطا» و «إبن کلب: پدرسگ» از سوی شبه‌نظامیان فرقه‌گرا «به‌عنوان کنشگران اصلی و سخن‌پردازان» در ارتباط کلامی با سعید مردان «به‌عنوان سخن‌یاب و کنش‌پذیر» نشان از یک تأثیر و تخریب روانی دارد؛ این تأثیر و تخریب نتیجه‌ی تثبیت و اعمال قدرت از سوی کنشگران است و چون سعید مردان در نقطه‌ی کانونی اعمال قدرت قرار دارد، مجبور به تمکین از آن می‌شود و از این‌جهت هویت فردی و گروهی وی از طریق دنیای بیرونی و کنش افراد خارجی‌شکل می‌یابد.

نتیجه

با بررسی و تطبیق رویکردهای انتقادی روث وداک در بستر گفتمان اجتماعی و سیاسی رمان النوم في حقل الکرز نتایج ذیل به دست می‌آید.

۱- ساختار روایی رمان النوم في حقل الکرز به‌گونه‌ای سازمان‌یافته که نشان می‌دهد هیچ یک از عوامل زبانی (شخصیت‌ها) در بستر گفتمانی از جایگاه ثابت و مشخصی برخوردار نیستند. جریان کلامی موجود در این گفتمان‌ها دو موقعیت برتر (فرادست) و پست (فرودست) را نشان می‌دهد که نمایندگان هرکدام از این گروه‌ها در موضع‌های گفتمانی خود سعی در تصاحب فضای

گفتمانی را دارند. تصاحب فضای گفتمانی از سوی عاملان زبانی می‌تواند به‌واسطه‌ی وجود تمایز و عدم رعایت حقوق مادی و نژادی هر یک از این شخصیت‌ها صورت پذیرد.

۲- از آن‌جاکه محتوای رمان بر کنش اجتماعی و رفتار کنشگران تأکید می‌کند، چنین برداشت می‌شود که گروه‌های زبانی خاص برای تأیید نژاد خود و برای اثبات هویت خود (هویت‌طلبی) در بستر روابط اجتماعی به مناظره با عاملان قدرت می‌پردازند. کردار و مشیِ سعید ناصر مردان به‌عنوان نماینده‌ی گروه آسیب‌پذیر و فرودست در فرآیند تعاملی او و درزمینه و بافت اجتماعی جامعه مصداق بارز این مسأله است. هویت طلبی‌های شخصیت حاضر در چارچوب نزاع‌های گفتمانی و تنازع‌های ارزشی وی با دیگر شخصیت‌ها معنا پیدا می‌کند. روابط اجتماعی پرتنش شخصیت مزبور ماحصل تمایز و تفاوت در شناخت جایگاه اجتماعی او در قبال یک عامل قدرتمند (گروه برتر و فرادست) است. عامل زبانی قوی (که حکومت استبدادی بعثی نماد آن است) به جهت برخورداری از قدرت و حاکمیت ایدئولوژی خود، به سرکوب و تبعیض مخالفان خود می‌پردازد که این نقطه تبدیل به آغاز تضاد و اعتراض جامعه‌ی زبانی ضعیف (که سعید ناصر مردان نماینده‌ی آن است) در قبال آن می‌شود. این جامعه‌ی زبانی با بهره‌گیری از الفاظ کلامی عامیانه‌ی تحقیرآمیز و گاهاً کنایی به بیان اعتراض خود می‌پردازد. چنین فرآیند زبانی شاکله‌ی اصلی جنسیت ارتباطی وُداک را شکل می‌دهد.

۳- تطبیق و بررسی هریک از مؤلفه‌های موردی بحث جنسیت ارتباطیِ وُداک در محتوای رمان حاضر نشان از این مسأله دارد که شاکله‌ی اصلی رمان را چالش‌ها و انتقادهای سیاسی و اجتماعی سازمان‌دهی می‌کند و این چالش‌ها در ارتباطات کلامی میان کنشگران اجتماعی نمایان می‌شود. چنان‌که بحث شد، فرآیندهای تبعیض‌آمیز مطرح‌شده در جریان ارتباطی، برخاسته از رابطه‌ی قدرت و ایدئولوژی است. رابطه‌ی قدرت و ایدئولوژی در بستر گفتمانی رمان چنان می‌نماید که یک ابزار و اهرم فشار و نفوذ از سوی گروه فرادست بر گروه فرودست است. در واقع گروه اجتماعی فرودست (که سعید ناصر مردان نماینده‌ی آن است) برای تثبیت هویت فردی و جمعی خود و نیز به سبب توزیع نامتوازن قدرت و فشار و هدایت گاهاً سرکوب مآبانه و یک‌جانبه‌ی گروه فرادست (حزب حاکم) به یک ایده و تصمیم سیاسی و اجتماعی، دست به اعتراض و انتقاد می‌زند. باید گفت در این تطبیق زبان از زاویه‌ی دید انتقادی در روابط اجتماعی موردبررسی قرار می‌گیرد.

٤- اصل قدرت و ایدئولوژی از ابزارهای شناختی مهم در بازنمایی چالش‌های هویت‌طلبی سعید مردان در چارچوب انتقادهای کلامیِ وی است. رفتارهای کلامی شخصیت حاضر از طریق کاربست اصلاحات زبانی ویژه و الفاظ عامیانه در مؤلفه‌ی قدرت و ایدئولوژی ظهور می‌یابد. آن‌گونه که نتیجه گرفته می‌شود بیان چنین اصطلاحات عامیانه زبانی در ساختار کلامی نشان از اعتبارخواهی (کسب اعتبار) عامل زبانی است و در واقع چنین نشانه‌های رفتار کلامی عامل زبانی از طریق حالات روانی «اجبار، تشویق و ترهیب» در بستر قدرت و در چارچوب گفتمان انتقادی بازنمایی می‌شود. چنین حالت‌های رفتاری و احساسی در سرتاسر جریان‌های کلامی، اثر و بازتاب مستقیمی از کنش‌های سیاسی و اجتماعی عاملان زبانی (گروه فرودست در تقابل با گروه فرادست) دارد. حالت‌های روانی و رفتاری همچون اجبار، تشویق و غیره از سوی عامل زبانی (گروه آسیب‌پذیر) به فراخور سلطه، نفوذ و خط‌مشی یک عامل بالادستی صورت می‌پذیرد. مجموعه‌ی این کنش‌ها و واکنش‌ها ضمن اینکه بستر انتقاد را در جریان‌های ارتباطی فراهم می‌کند، نقش و تأثیر اصل قدرت و ایدئولوژی را در رویکرد ارتباطی نمایان می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1- Ruth Wodak
2- Practice
3- Race
4- Racism
5- Taboo
6- Wilhelm Wundt
7- Social Exclusion
8- Social Disqualification
9- Material Resource
10- Social Relations
11- Basic Services
12- Neighborhood
13- Deliberative Democracy
14- Totalitarism
15- Seduction & Conviction
16- Jargon

منابع ومآخذ

آقا گل زاده، فردوس (۱۳۹٤). **تحلیل گفتمان انتقادی**، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

جرجيس، أزهر (۲۰۱۹). **النوم في حقل الكرز**، بيروت: نشر الرافدين.

جلائی‌پور، حمیدرضا (۱۳۸٤). «دموکراسیِ گفت‌وگویی»، **مجله جامعه شناسی ایران**، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱: ۱۷۱-۱٦۰.

حسن‌پور، آرش و ربانی خوراسگانی، علی (۱۳۹٦)، «بدبینی؛ کاربست گفتمان تاریخی روث وُداک در تحلیل مستند «دماغ به سبک ایرانی»»، **مجله جامعه‌شناسی کاربردی**، سال بیست و هشتم، شماره پیاپی (٦٦)، شماره دوم: ٤۹-۷۰.

الحميري، عبدالواسع (۲۰۰۹). **ما الخطاب و كيفَ نحلّله**، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.

درويش، حسام‌الدين (۲۰۱۷). «في النقد و التابو «الجنسی» عند صادق جلال العظم»، **مؤسسة مؤمنون بلا حدود**، (۱): ۱-۳۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). **تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان**، تهران: انتشارات سمت.

صوضان، محمد (۲۰۲۱). «قراءة تقديميّة لمضامين فصل: المقاربة التاريخية للخطاب "مارتن رايز نجل و روث فوداک" مِن كتاب "مناهج التحليل النقدی للخطاب"»، **مجلة الخطاب و التواصل**، الجلد۲، الرقم۲: ۹۹-۹۱.

غفاری، غلامرضا و تاج‌الدین، محمدباقر (۱۳۸٤)، «شناسایی مؤلفه‌های محرومیت اجتماعی»، **فصلنامه علمی-پژوهشی رفاه اجتماعی**، دورهٔ ۵، شمارهٔ۱۷: ۵۵-۳۳.

فروید، زیغموند (۱۹۸۳). **الطوطم و التابو**، ترجمه: بو علی یاسین، اللاذقیه: دارالحوار للنشر و التوزیع.

فوداك، روث ومایر، میشیل (۲۰۱٤). **«التحليل النقدي للخطاب التاريخ والبرنامج والنظرية والمنهجية»؛ ضمن: مناهج تحليل النقدي للخطاب**، ترجمة حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، ط۱، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

_____ (۲۰۲۰). **مناهج التحليل النقدی للخطاب**، ترجمهٔ حسام أحمد فرج و عزة شبل محمد، القاهرة: المركز القومی للترجمة السلسلة؛ العلوم الإجتماعية للباحثين.

وداک، روث و لاکلا، ارنستو و همکاران (۱۳۹۵). **تحلیل گفتمان سیاسی (امر سیاسی به‌مثابهٔ برساخت گفتمانی)**، ترجمهٔ امیر رضائی پناه و سمیه شوکتی مقرب، تهران: انتشارات تیسا.

وُنت، ویلیام (۱۹۰٦). **سیکولوجیا الشعوب**، المجلّد الثانی، بغداد: دار نابو للنشر و التوزیع.

هیلز، جون و لوغران، جولیان و بیاشو، دافید (۲۰۰۷). **الاستبعاد الاجتماعی؛ محاولة للفهم**، ترجمه: محمد الجوهری، الکویت: عالم المعرفة للنشر و التوزیع.

O'Driscoll, Jim. (2020*). Offensive Language: Taboo, Offence and Social Control*, London: Bloomsbury Academic.

Reisigl, Martin & Wodak, Ruth. (2011). *Discourse and Discrimination. Rhetorics of rasicm and antisemitism*, London: Routledge.

Wodak, Ruth. (1989). *Language, Power and Ideology; Studies in political discourse*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

_____. (2020). *The Politics of Fear: The shameless normalization of far-right discourse*, London: Sage Publications Ltd.

النقد الكلامي في العلاقات الاجتماعية خلال رواية النوم في حقل الكرز لأزهر جرجيس وفق نموذج روث وداك في الجنس الإعلامي

علي صياداني[1]*

يزدان حيدرپور مرند[2]

المُلَخَّص

تحليل الخطاب النقدي يعتبر واحداً من فروع علم اللغة والذي يدرس اللغة كوظيفة اجتماعية في علاقتها مع القوة والإيدئولوجيا والخطاب في إطار الموقف الاجتماعي. روث وداك هو من منظري تحليل الخطاب النقدي ويعتقد أن القوة والإيدئولوجيا من أسباب السلطة وهذه السلطة في المواقف الاجتماعية والسياسية المختلفة تخلق التمييز. يتم نقد هذه العملية بواسطة المجموعات المتضررة في إطار الأنساق الكلامية. النقد الكلامي ينجم عن التمييز بواسطة وجود مؤشرات العنصرية والاضطرابات الاجتماعية والحرمان الاجتماعي وطلب الهوية في مجال الجدارة. وتطبيق المؤشرات اللغوية المذكورة باستخدام المنهج الوصفي التحليلي مهمّ جداً في إطار النقد الكلامي و تحليل الخطاب النقدى في رواية النوم في حقل الكرز (٢٠١٩) لأزهر جرجيس. وترجع أهميّةُ هذه الدراسة إلى وجود المظاهر الاحتجاجية و الاختلافات التي تحدث في الخطاب والسياق اللغوي و الاجتماعى للرواية المذكورة. تمّ تقديم فحوى الرواية حيث الشخصية الرئيسة سعيد ناصر مردان في تعامله مع الشخصيات الأخرى ينقد التمييز وعدم العدالة. ذلـك التمييز الذي يظهر بواسطة القدرة والتصرفات الأحادية للحكومة. وهذا النقد يظهر في إطار الحوار بين الشخصيات. الخطاب النقدى لروث وداك يخلق الاحتجاج فى إطار التمييز. تظهر نتائج الدراسة أنه يمكن تطبيق مؤشرات منهج النقد الكلامي لوداك في فحوى الرواية المذكورة وهذه الإمكانية تلائم الموقف الاجتماعي والظروف اللغوية.

الكلمات الدليلية: الخطاب الاجتماعي والنقدي، النقد الكلامي، رواية النوم في حقل الكرز، روث وُداك، أزهر جرجيس.

---

[1]- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، ايران.

[2]- الماجيستر في قسم الترجمة للغة العربية، جامعة الشهيد مدني بأذربيجان، تبريز، ايران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Analysis of the characters of the novel *Afrah Leilat al-Ghadr* by Abd al-Karim Nasif based on Shinoda Bolen's personality archetypes

Masoumeh Shabestari, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Arabic University
Reihaneh Hamzeh[1], A graduate of Arabic Language and literature at the University of Tehran
Masoumeh Taghizadeh, PhD student in Arabic Language and Literature, University of Tehran

Received: 19-05-2022 Accepted: 06-04-2023

Introduction: New One of the methods of modern literary criticism is the criticism based on the science of personality psychology rooted in the views of Carl Gustav Jung and his followers in the school of postmodernism such as Jane Shinoda Bollen. Dealing with how to create a literary work, discovering the mental process of writers and poets, and exploring their psyche to understand the created work are among the issues in this method of literary criticism. Postmodernists developed different approaches to analytical psychology and acted in line with Jung's views in such a way that the analysis of postpartum is not possible without considering Jung's psychology. Carl Jung, a Swiss psychologist with extensive research on the nature of the human mind, came up with two very important and effective ideas for literary criticism: the concept of the collective unconscious and the archetypal theory. The characters of literary works are often not consciously aware of their motives. Also, the accuracy of the mental processes of the characters, based on their free association, determines the method of character analysis in literary criticism. In contrast to the subconscious mind of individuals, which contains the events, memories, and aspirations of one's life, the collective subconscious mind is the heritage of our ancestors' potential ways of representation (phenomena of the universe) and has no individual aspect but is concerned with all human beings. Perhaps, all living things are common. Jung's archetypal theory, which is closely related to the collective unconscious theory, is an important theory in psychology and psychoanalysis and has a special place in the discussion of personality analysis. Through perception, personality is transformed and acquires its characteristics from the individual mentality, which occurs for whatever reason.
Archetypal critiques focus on general, repetitive, and conventional elements in the literature. Those elements cannot be explained in terms of tradition or historical influences. Archetypal criticism studies each literary work as part of the whole literature. It assumes that archetypes, images, characters, narrative schemes and typical themes and some other phenomena of literature are present in all literary works. One of Jung's most influential figures in the personality archetype theory or

[1]- Corresponding author: reihanehamzeh@yahoo.com

personality typology is Shinoda Bolen. Bolen's theory and his personality types are one of the new typological approaches in the field of psychology but are not very well known even among Iranian psychologists and psychoanalysts. According to him, archetypes have a great impact on human life, behavior, culture and human civilization. Personality archetypes are directly related to ancient Greek mythology and are derived from the personalities of the gods and goddesses of ancient Greece. In fact, inspired by mythical gods and goddesses, he painted a series of different personality types for men and women.

Methodology: Influenced by the gods and goddesses of ancient Greece, Bolen presents seven female archetypes, namely Hera, Hastia, Artemis, Athena, Demeter, Aphrodite and Persephone as well as eight male archetypes known as Zeus, Poseidon, Hades, Apollo, Ares, Hephaestus, and Hephaestus. The description of all these archetypes is out of the question, and we deal only with the cases that are in line with the characters of the novel under study.

Results and discussion: In this article, the main characters of the novel *Afrah Laylat al-Qhadr* and the sub-characters who were incidental and played a role to clarify the aspects of the main characters were analyzed separately for men and women based on Bolen's personality model. The reason for choosing this novel and the application of Bolen's theory is that, in addition to the multiplicity of characters, their ups and downs in the novel can be analyzed and adapted based on Bolen archetypes; Therefore, this study sought to answer the following two fundamental questions:

What effect did the conditions of family, surroundings, environment and society have on the formation of the dominant archetype of the characters?

After determining the dominant archetype of the characters in this novel, did the second and third archetypes exist for all of them?

Conclusion: The novel *Afrah Laylat al-Qhadr* by Abd al-Karim Nassif, which deals with the social and emotional relations of the two families, has been a suitable option for adapting Bolen's personality archetypes to its main characters. Based on Shinoda Bolen's theory and a descriptive-analytical method, the archetypes of each of the main male and female characters in the novel *Afraha Laylat al-Qhadr* were identified, and the influence of factors such as family, society, environment, friends, and cultural conditions were checked. According to the result, all the seven archetypes of female personality and the eight archetypes of male personality are present in all the individuals, but the amount is different among the characters. There is only one archetype that has a high percentage, whose dominant archetype is identified too.

Keywords: Jung, Shinoda Bolen, Archetypes of personality, The novel *Afrah Leilat al-Ghadr*, Abd al-Karim Nasif.

References:

Alizadeh Choobeh. S (2015). *Archetypes of women in the works of Goli Targhi and Roya Pirzad*. Master Thesis. Maryam Heidari. Payame Noor University of Guilan. [In Persian]

Bolen. J. Sh (2009). *Mythological Symbols and Men's Psychology*. Minoo Parniani (Trans). Tehran: Ashian. ninth edition. [In Persian]

Bolen. J. Sh (2010). *Psychology of Women (Goddess within Woman)*, Maliheh Vafamehr (Trans). Tehran: Danjeh. first edition. [In Persian]

Bolen. J. Sh (2015). *Types of Women: Powerful Archetypes in Women's Lives*. Niloufar Navari (Trans). Tehran: Culture of Life Foundation. Third Edition. [In Persian]

Bolen. J. Sh (1397). *Types of Men: A Deep, Accurate, and Practical Method for Knowing Men*, Farshid Ghahremani (Trans). Tehran: Culture of Life Foundation. 23rd Edition. [In Persian]

Bolen. J. Sh (1399). *Mythological Symbols and Women's Psychology*.Minoo Parniani (Trans). Tehran: Ashian. fifth edition. [In Persian]

Bilsker, Richard, (1398), Jung's Thought, translated by Hossein Payendeh, Tehran, Morvarid, first edition.

Dehghani Yazdeli. H and Malmir.T (2014). Semiotics of mythical elements in mystical narratives. *two quarterly journals of popular culture and literature*. V 2. No. 3. Pp. 105-130. [In Persian]

Esmailipour. M. (1397). Analysis of different narratives of the 707 type (three golden children) based on the action of vulnerable goddesses from the perspective of Shinoda Bolen. *Bi-Quarterly Journal of Popular Culture and Literature*. V 6. No. 22. Pp. 107-125. [In Persian]

Gholami. S (2016). *Thesis of postcolonial reading of Abdolkarim Naseif novels*. PhD thesis. Javad Asghari. University of Tehran. Faculty of Literature and Humanities. [In Persian]

Green. R. L (2014). Greek mythology. Abbas Aghajani (Trans). seventh edition. Tehran: Soroush. [In Persian]

Hamzeh. R (1400). *Critique of Archetypes of Personality in the novel Banat al-Riyadh (based on Jung's theory based on the view of Shinoda Boulen)*. Master Thesis.Masoumeh Shabestari.University of Tehran. Faculty of Literature and Humanities. [In Persian]

Mohseni. M (2015). *Recognition of the performance of archetypes on characterization in drama*. Master Thesis. Soheila Najm. Radio and Television University of the Islamic Republic of Iran. Faculty of Radio and Television Production. [In Persian]

Nassif. A. K. (1999).*The Narrative of the Blessings of Laylat al-Qadr*. Damascus: Al-Arab Book Unity Publications. [In Arabic]

Payende, Hossein (1397), Literary Theory and Criticism: An Interdisciplinary Textbook, Tehran: Samat, First Edition.

Rahimi. K and Rahimi.S (1399). Findings from the archetype of Ares and the archetype of Zeus (war and power). *Journal of New Achievements in Humanities Studies.* V 3. No. 33. pp. 84-94. [In Persian]

Shahroudi. F (1397). Psychological Critique of Invitation (2008) from the Perspective of Jane Shinoda Bolen's Theory. *Journal of Women in Culture and Art*. V 19. No. 2. pp. 177-196. DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2018.256230.1060 [In Persian]

Shahroudi. F (1398), Archetypal analysis of the film Red Ribbon (1377) from the perspective of Jane Shinoda Bolen with the focus on the female character of the film. *Journal of Women in Culture and Art*. V 11. No. 3. pp. 335-368. DOI: 10.22059/JWICA.2020.289562.1344 [In Persian]

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

تحلیل شخصیت‌های رمان أفراح لیلة القدراثر عبدالکریم ناصیف براساس کهن الگوهاي شخصيتي شینودا بولن

معصومه شبستری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
ریحانه حمزه ، دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
معصومه تقی‌زاده، دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷

چکیده

یکی از پیروان مکتب پسا یونگی، روان‌پزشک آمریکایی-ژاپنی و تحلیل‌گر مکتب روانشناسی یونگ، جین شینودا بولن است. او به تأسی از نظریه‌ی کهن الگویی یونگ، نظریه‌ی خود را به نام کهن‌الگوی‌های شخصیتی که متأثر از شخصیت‌ها و خدایان اسطوره‌ای یونان باستان است، ارائه داد.این نظریه در شناخت ویژگی‌های اخلاقی و شخصیتی افراد نقش مهمی ایفا می‌کند و می‌توان از آن در حوزه‌های ادبی و هنری گوناگون مانند: رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، فیلمنامه و غیره بهره جست. در همین راستا رمان «أفراح لیلة القدر» اثر عبد الکریم ناصیف که به روابط اجتماعی و عاطفی دو خانواده پرداخته، گزینه‌ی مناسبی برای تطبیق کهن الگوهای شخصیتی بولن بر شخصیت‌های اصلی این رمان محسوب می‌شود. این پژوهش بر اساس نظریه‌ی شینودا بولن و با روش توصیفی-تحلیلی سعی دارد کهن الگوهای شخصیتی هر یک از شخصیت‌های اصلی مرد و زن رمان «أفراح لیلة القدر» را شناسایی کرده و تأثیر عواملی مانند خانواده، جامعه،محیط، دوستان، شرایط فرهنگی و غیره را نیز بررسی کند. نتیجه‌ی حاصل از نقد و بررسی رمان أفراح لیله القدر بیانگر آن است که تمام هفت کهن الگوی شخصیتی زن و هشت کهن الگوی شخصیتی مرد در تمام شخصیت‌ها وجود دارد؛ اما میزان آن در این افراد متفاوت است و در نهایت تنها یک کهن الگو وجود دارد که درصد بالایی را به خود اختصاص داده و کهن الگوی غالب شخصیتی آن فرد را مشخص می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: یونگ، شینودا بولن، کهن الگوهای شخصیت، عبدالکریم ناصیف، أفراح لیله القدر.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: reihanehamzeh@yahoo.com

مقدمه

نقد ادبی بر مبنای علم روان شناسی شخصیت، یکی از روش‌های نقد ادبی نوین است که از آراءکارل گوستاو یونگ و پیروان او در مکتب پسایونگی مانند جین شینودا بولن[1] بهره‌جسته است. پرداختن به چگونگی آفرینش یک اثر ادبی، کشف فرآیند ذهنی نویسندگان و شاعران و کند و کاو در روان آن‌ها برای فهمیدن اثری که خلق نموده‌اند، از جمله زمینه‌های مطالعاتی این شیوه‌ی نقد ادبی است. پسایونگی‌ها رویکردهای متفاوت‌تری در زمینه روانشناسی تحلیلی ایجاد کردند و در امتداد آراء یونگ عمل نمودند؛ به‌گونه‌ای که تجزیه و تحلیل پسایونگی بدون توجه به روانشناسی یونگ امکان پذیر نیست. «کارل یونگ»، روان شناس سوئیسی با تحقیقات گسترده بر ماهیت ذهن انسان دو ایده‌ی بسیار مهم و مؤثر را برای نقد ادبی به ارمغان آورد که عبارتند از: مفهوم ناخودآگاه جمعی و نظریه‌ی کهن الگو. «مفهوم ناخودآگاه توجه منتقدان ادبی را به لزوم پرتو افشانی بر انگیزه‌هایی در شخصیت‌های آثار ادبی جلب کرد که غالباً آن شخصیت‌ها خود وقوف آگاهانه‌ای به آن‌ها ندارند. همچنین دقت در فرآیندهای ذهنی شخصیت‌ها با بررسی تداعی آزاد آن‌ها، شیوه‌ی تحلیل شخصیت را در نقد ادبی متحول کرد» (پاینده،۹۲:۱۳۹۷). در تقابل با ضمیر ناخودآگاه فردی که در برگیرنده‌ی رویدادها و خاطرات و آرزوهای مربوط به زندگی یک فرد است، «ضمیر ناخودآگاه جمعی میراث نیاکان ما درباره‌ی شیوه‌های بالقوه‌ی بازنمایی (پدیده‌های جهان هستی) است و جنبه‌ی فردی ندارد؛ بلکه در نزد تمام ابنای بشر–و شاید بتوان گفت همه‌ی جانداران– مشترک است» (بیلسکر، ۱۳۹۸: ٦٣-٦٤). نظریه‌ی کهن الگویی یونگ که ارتباط تنگاتنگی با نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی دارد، از مهم‌ترین نظریه‌های مهم روان شناسی و روانکاوی است که در بحث تحلیل شخصیت جایگاه ویژه‌ای دارد. کهن الگو، نماد و میراث ناخودآگاه جمعی است که یونگ در تعریف آن بیان می‌دارد: «تصویر صورت مثالی ناشی از مشاهده‌ی مکرر مثلاً اساطیر و قصه‌های پریان در ادبیات جهان است که دارای نقش‌های معین هستند و در همه جا ظاهر می‌شوند. ما این نقش‌ها را در خیال‌پردازی‌ها، رؤیاها، هذیان‌ها و اوهام افرادی می‌بینیم که امروز زندگی می‌کنند. این تصاویر و تداعی معنی‌های کلاسیک همان چیزی است که من آن را "تصورات مثالی" می‌خوانم...این تصورات ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بر ما نفوذ می‌کنند و مفتون‌مان می‌سازند» (یونگ،۱۳۷۱: ٤٠٥).

نقد کهن الگویی به متون ادبی دیدی بینامتنانه دارد و به نوعی رابطه‌ی گفتگو محور در میان آثاری با درون مایه‌ی مبتنی بر صُوَر مثالی معتقد است. «اصل و پایه‌ی نقد کهن الگویی این است که کهن الگوها–تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون مایه‌های نوعی و سایر پدیده‌های

نوعی ادبیات- در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعه‌ی ارتباطات متقابل اثر فراهم می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ٤٠١-٤٠٤).

شینودا بولن، از جمله کسانی است که تحت تأثیر یونگ، در زمینه‌ی نظریه‌ی کهن الگویی شخصیت یا تیپ‌شناسی شخصیتی فعالیت پژوهشی داشته؛ «وی روان‌پزشک، تحلیلگر یونگی، نویسنده‌ی آمریکایی شناخته‌شده درسطح بین المللی [و] استاد سابق [روان‌پزشکی بالینی] در دانشگاه کالیفرنیا سان فرانسیسکو[٣] است. تخصص اصلی او در زمینه‌ی تحلیل بر مبنای روش یونگ و ارائه‌ی تیپ‌های شخصیتی براساس خدایان و خدا بانوانِ یونان باستان است. نظریه‌ی بولن و تیپ‌های شخصیتی او، یکی از رویکردهای نوین تیپ‌شناسی در حوزه روانشناسی [به‌شمار می‌رود] که حتی در بین روانشناسان و روانکاوان ایران هم خیلی شناخته شده نیست» (اسماعیلی‌پور، ۱۳۹۷:۱۰۸). کهن الگوهای شخصیت،کهن الگوهایی هستند که با شخصیت‌های اساطیری در یونان باستان ارتباط مستقیم دارند و برگرفته از شخصیت خدایان و الهه‌های یونان باستان هستند. در واقع شینودا بولن با تأثیرپذیری از این خدایان و الهه‌های اساطیری، تیپ‌های شخصیتی گوناگون و متفاوتی را برای مردان و زنان ترسیم کرد. او در توضیح خدایان و الهه های یونان باستان می‌گوید: «اکثر ما از بچگی درباره‌ی خدایان و کهن الگوهای المپی چیزهایی شنیده‌ایم و شاید هم جایی مجسمه و نقاشی از المپی‌ها دیده باشیم. المپی‌ها برای رومی‌ها جنبه الوهی داشتند و با نام‌های لاتین خطابشان می‌کردند. رفتار، واکنش‌های عاطفی، شکل و قیافه‌ای بسیار شبیه به خصوصیات و صفات انسانی به خدایان المپی، نسبت داده می‌شد. چون کهن الگوهایی هستند و چون همه‌ی ما ناخودآگاه جمعی مشترکی داریم، رفتار و عملکردشان به نظرمان آشنا می‌آید» (بولن،١٣٩٤:٤٠).

«از آنجا که این کهن الگوها به شناخت شخصیت‌ها و افعالی که از آن ها سر می‌زند کمک می‌کند و ما را با اندیشه و روانِ افراد و شخصیت‌ها آشنا می‌سازد، همیشه رُکن اصلی پژوهش‌ها، یافته‌ها و نقدهای ادبی و روانشناختی فیلم ها، رمان‌ها و نمایشنامه‌ها بوده است؛ چرا که منبع مهمی برای واکاوی و تحلیل شخصیت‌های داستان و فیلم‌ها به شمار می‌آیند و اطلاعات ارزنده و وسیعی را به تماشاگر یا خواننده منتقل می سازد» (حمزه، ١٤٠٠: ٣). بولن تحت تأثیر خدایان و الهه‌های یونان باستان، هفت کهن الگوی زنانه به نام‌های هرا، هستیا، آرتمیس، آتنا، دیمیتر، آفرودیت، پرسفون و هشت کهن‌الگوی مردانه به نام‌های زئوس، پوزیدون، هادس، آپولو، آرس، هفائستوس، دیونیسوس، هرمس را ارائه می‌دهد. شرح تمام این کهن الگوها از مجال بحث خارج است و تنها به مواردی که با شخصیت‌های رمان مورد پژوهش همخوانی داشته باشد، پرداخته خواهد شد:

در این جستار شخصیت‌های اصلی رمان أفراح لیلة القدر و نیز شخصیت‌های فرعی که در جریان رمان حادثه‌ساز بوده و در روشن‌شدن جوانب شخصیت‌های اصلی نقش داشته‌اند، به تفکیک زن و مرد و بر اساس الگوی شخصیت‌شناسی بولن واکاوی می‌شوند. علت انتخاب این رمان برای تطبیق و بررسی نظریه‌ی بولن، این است که علاوه بر تعدد شخصیت‌ها، فراز و نشیب آن‌ها در رمان براساس کهن الگوهای بولن قابل تحلیل و تطبیق بوده است.

این پژوهش درصدد پاسخ به این دو پرسش بنیادین است:

- کدام کهن الگوهای شخصیتی در شخصیت های این رمان بروز و ظهور دارند؟

-شرایط خانواده، اطرافیان، محیط و اجتماع چه تأثیری در شکل‌گیری کهن الگوی غالب شخصیت‌ها داشته است؟ و کهن الگوی دوم و سوم برای کدام شخصیت‌های داستان وجود داشته است؟

پیشینه‌ی پژوهش

برخلاف پژوهش‌های گسترده‌ای که در زمینه‌ی کهن الگوی‌های برجسته‌ی یونگ (آنیما، آنیموس و..) انجام گرفته، بیشتر پژوهش‌هایی که در حوزه‌ی رویکرد روانشناختی و کهن الگویی شینودا بولن انجام گرفته است، در بخش نقد فیلم یا نقد تیپ شخصیتی نویسنده‌ی رمان همچون صادق هدایت بوده است. پژوهش‌های یافت‌شده در حوزه‌ی ادبی به قرار زیر است:

مریم اسمعلی‌پور و همکاران در مقاله‌ی «تیپ شخصیتی هدایت از منظر تیپ شناسی بولن»، (پژوهش‌های نقد ادبی وسبک شناسی، سال٦، شماره٣: ١٣٩٥)، تیپ شخصیتی صادق هدایت را از منظر کهن الگوهای شخصیتی مردانه‌ی شینودا بولن اعم از هادس، دیونوسوس وهِفائستوس مورد بررسی قرار می‌دهد و به ویژگی‌هایی چون لذت‌بردن و شادبودن در دیونیسوس، هیجانی‌بودن در پوزیدون، خلاقیت در هفائستوس و تمرکز،خلوت‌گزینی، منزوی‌بودن و تمایل به ازدواج برای ایجاد ثبات در زندگی در هادس اشاره می‌کند.

سحر علی‌زاده چوبه در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «کهن الگوهای زنان در آثار گلی ترقی و زویا پیرزاد» (دانشگاه پیام نور استان گیلان: ١٣٩٦)، با تکیه بر مدل شخصیت‌شناسی بولن، به بررسی شخصیت‌زنان در آثار دو نویسنده‌ی زن (رویا پیرزاد و گلی ترقی) بر اساس سه گروه کهن‌الگوی کهن‌الگوهای دوشیزه (آرتمیس، آتنا، هستیا)، کهن الگوهای آسیب‌پذیر (هرا، دیمیتر، پرسفون)، کهن‌الگوی کیمیاگر (آفرودیت) پرداخته است.

ریحانه حمزه در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «نقد کهن الگوهای شخصیت در رمان بنات الریاض براساس نظریهٔ یونگ با تکیه بر دیدگاه شینودا بولن» (دانشگاه تهران: ١٤٠٠)، به تفصیل کهن‌الگوهای شخصیتی زنان و مردان را معرفی‌نموده و سپس شخصیت‌های رمان را براساس آن‌ها تحلیل‌کرده است. درواقع نقطه‌ی تمایز این اثر، تطبیق کهن الگوهای زن و مرد بر یک اثر ادبی است.

با وجود پژوهش‌هایی که در بالا ذکرشد، در خصوص رمان «أفراح لیلة القدر» که مورد پژوهشی این جستار است، پژوهشی در هیچ‌یک از زمینه‌های پژوهشی ادبی مانند نقد فمنیستی، اجتماعی، روانشناسی و غیره یافت نشد؛ می‌توان گفت که این رمان برای اولین بار مورد بررسی قرار می‌گیرد.

عبدالکریم ناصیف

عبدالکریم ناصیف از جمله نویسندگان واقع‌گرای عرب به‌شمار می‌رود که به مسائل اجتماعی-سیاسی جهان عرب و استعمار پرداخته است. «وی در شهر المبعوجة (السلمیة) سوریه در سال ١٩٣٩م متولدشد. ناصیف حرفه‌های مختلفی از جمله معلمی، افسری و کارمندی را تجربه کرد و سرانجام سردبیر مجله‌ی المعرفة گردید. وی عضو انجمن قصه و رمان‌نویسی شد، سپس در رشته‌ی زبان انگلیسی و زبان عربی در دانشگاه ادامه‌ی تحصیل داد. می‌توان در کارنامه‌ی ادبی وی، نگارش و ترجمه‌ی رمان از انگلیسی به عربی را مشاهده نمود. ناصیف در زمینه‌ی داستان نویسی بسیار چیره‌دست است و آثار مختلف و متنوعی دارد؛ اما چهره‌ی شناخته‌شده‌ای در ایران نیست. آثار داستانی وی عبارتند از: الحلقة المفرغة ١٩٨٥، البحث عن نجم القطب ١٩٨٥، المدّ و الجزر ١٩٨٦، ثلاثیة روائیة ١٩٨٦(المدّ و الجزر، الصعود و الانکسار و العشق و الثورة)، المخطوفون ١٩٩١، الثلاثیة روائیة الطریق إلی الشمس ١٩٩٢ (تشریقة آل المر، شرق - غرب و الجوزاء)، في البدء کانت الحریة ١٩٩٥، افراح لیلة القدر ١٩٩٨، مواجع الشتات ٢٠٠٢، جهان لعنقاء واحدة ٢٠٠٤، اعترافات سمیر امیس، الخروج من عنق الزجاجة، قبض الریح وغیره. شایان ذکر است با اینکه وی چهره‌ی چندان شناخته‌شده‌ای در زمینه‌ی رمان‌نویسی در جهان عرب نبود، اما با نگارش کتاب الطریق إلی الشمس (تشریقة آل المرء)، توانست به یکی از رمان‌نویسان مطرح جهان عرب تبدیل شود» (غلامی،١٣٩٥: ١٣٣).

رمان «أفراح لیلة القدر» در واقع معرف سایر آثار روایی اوست که سبک خاص خود را دارد. قلم ناصیف در این رمان که میان خیال و واقعیت، عاطفه و غم، عقل و تدبیر، پیوند ایجاد می‌کنند،

متجلی می‌شود. حوادث پی در پی و شخصیت‌های متعدد این رمان که نویسنده به دقت هرچه تمام‌تر آن‌ها را توصیف می‌نماید و سبک روایتگری ساده و روان او، این رمان را متمایز می‌نماید.

خلاصه‌ی رمان أفراح ليلة القدر

موضوع رمان شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی سوریه و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم آن بر زندگی خانواده‌ها است. رمان داستان زندگی خانواده‌ی فقیری را ترسیم می‌کند که با فروش مزرعه‌ی خود، طی یک شب ثروتمندشده و زندگی‌شان در تمام ابعادش منقلب می‌شود. شوکة به عنوان دلالی طمع‌کار و حیله‌گر، سال‌ها در پی خرید زمین زراعی سیف الدین النایفة پدر این خانواده است. سیفو که مردی ساده با باورهای سنتی و سوادی ابتدایی است، بعد از دریافت پیشنهاد هنگفتی که در مخیله‌اش هم نمی‌گنجید، زمین زراعی خود را می‌فروشد و این موضوع تبدیل به نقطه‌ی آغاز تحولات شخصیتی او و خانواده‌اش می‌شود. دلالی‌ها و خرید و فروش‌های روزافزون شوکة با همکاری سیفو انجام می‌پذیرد و این ثروت روزافزون، موجب انحطاط اخلاقی سیفو می‌شود؛ به‌گونه‌ای که ازدواج با دختران جوان، معاملات حرام، شراب خواری و اعمالی از این دست، تبدیل به جزء لاینفک زندگی او می‌شود؛ حتی عشق و وفاداری مادر خانواده، حفیظة که زنی ساده دل و مطیع شوهر است، نیز سیفو را از این مسیر باز نمی‌گرداند؛ تا جایی‌که سیفو راضی به طلاق‌دادن او می‌شود و به این ترتیب زندگی این زن که تمام خوشبختی و دلخوشی‌اش داشتن همسری وفادار بود، با بحرانی جدی مواجه می‌شود.

در تمام این مدت مصباح برادر کوچک سیفو، که فردی تحصیل‌کرده، روشنفکر و موفق است، بارها سعی می‌کند تا سیفو را متوجه اشتباه خود کند؛ همانطور که در طول زندگی از هیچ‌گونه کمکی به خانواده‌ی سیفو دریغ نکرده بود؛ اما سیفو او را دشمن خود دانسته و به مسیرش ادامه می‌دهد، تا اینکه با کوله‌باری از بدهی و قراردادهای غیرقانونی تنها می‌ماند و این‌بار نیز مصباح به کمک او می‌آید تا اشتباه خود را بپذیرد و تسلیم قانون شود. شوکة با سوء استفاده از ساده‌لوحی سیفو، تمام قراردادهای غیرقانونی را به‌نام سیفو ثبت‌کرده و با تقسیم اموال میان خود و شرکاء، در پایان سیفو را تنها گذاشته و فرار می‌کند. با تغییر ظاهر خانواده، امید شاهة دختر بزرگ خانواده به ازدواج دو چندان می‌شود و به هدفش می‌رسد؛ اما این ازدواج عجولانه برای او که زندگی را فقط در ازدواج و دل‌بستن به یک مرد خلاصه کرده بود، چیزی جز شکست به ارمغان نیاورد؛ اما از آن جایی‌که حضور همسر برای او نقطه‌ی امید و اتکا است، فشار و سختی را به‌جان می‌خرد. امیرة خواهر کوچک‌تر شاهة، برخلاف دیگر فرزندان، در موج تغییرات گرفتارنشده و سرسختانه به مسیر

خود ادامه می‌دهد. زندگی موفق مصباح الگوی امیرة است و با راهنمایی‌های مصباح، امیرة به دانشگاه راه می‌یابد و اصرار پدر و مادر و اطرافیان، او را از ادامه‌ی مسیر خود باز نمی‌دارد.

تحلیل شخصیت‌های اصلی رمان

همان‌طور که در خلاصه‌ی رمان گذشت، شخصیت‌های این رمان اعم از زن و مرد متعدد است؛ همچنین تشخیص و انطباق کهن‌الگوهای شخصیتیِ تمام موارد از حوصله‌ی این جستار خارج است و نویسنده نیز به اندازه‌ی کافی از شخصیت‌های فرعی سخن نگفته تا بتوان از طریق آن به ویژگی‌های روانشناختی آن‌ها پی برد و کهن الگوی غالب آن‌ها را دریافت. در مواردی نیز شباهت میان شخصیت‌ها، مثلاً شباهت مسیر زندگی دو پسر سیفو، دیاب و فهد، منجر به آن شد که از میان تمام شخصیت‌های داستان، شخصیت‌های محوری‌تر داستان انتخاب‌شوند و به تحلیل این شخصیت‌ها که مسیر اصلی داستان را پیش می‌برند، پرداخته‌شود. نکته‌ی دیگر اینکه طبق نظریه‌ی بولن، کهن‌الگوها جهانی هستند و تمام آن‌ها در ناخودآگاه انسان حاضرند. هر شخصیت ممکن است یک یا چند کهن‌الگوی شخصیتی را به‌خود اختصاص دهد؛ اما طبق نظریه‌ی بولن، تنها یک کهن‌الگوی غالبِ اسطوره‌ای نسبت به دیگر کهن الگوها در فرد وجود دارد که تیپ شخصیتی وی را مشخص می‌نماید.

در این رمانِ پر فراز و نشیب، سه شخصیت مرد (سیف الدین، شوک الداهوك و مصباح) و سه شخصیت زن (حفیظة، شاهة و امیرة) را می‌توان شخصیت‌های اصلی قلمداد کرد که طبق نگاه بولن و کهن‌الگوی غالب بررسی می‌شوند.

سیف الدین(سیفو): شخصیت زئوس

سیف الدین النایفة که همه او را به‌نام سیفو صدا می‌زنند، پدر خانواده و نخستین شخصیت رمان است. بعد از فروش زمین، سیفو تبدیل به دست راستِ شوکة می‌شود و کاملاً مقلد اعمال و رفتار شریک خود می‌گردد. فرمانروایی و سلطه‌جویی او کاملاً با شاخص اصلیِ کهن‌الگوی زئوس همخوانی دارد؛ اما آنچه باعث بروز سایر ویژگی‌های این کهن الگو در شخصیت وی شد، ورود یکباره و هرمس‌گونه‌ی شوکة است.

«شخصیت زئوسی [به‌عنوان] فردی ایده‌آلیست و عمل‌گراست که ممکن است آن‌قدرها هم باهوش و با استعداد نباشد. فرد موفق زئوسی می‌تواند به راحتی با مردان دیگری مانند خود همکاری‌کند» (محسنی، ۱۳۹٤: ٤٦). «مردانی که فرمانروای زندگی [هستند]، اختیار همه چیز را به

دست دارند، در این امر موفق هستند و از همسرشان توقع‌دارند که خانه و خانواده را به‌شکلی مناسب اداره کند، صاحب شخصیتی زئوس‌گونه‌اند» (بولن، ۱۳۹۷:۷۰)؛ «آنان به پول و قدرت اهمیت زیادی می‌دهند، همیشه سعی‌دارند اراده‌ی خود را بر دیگران تحمیل‌کرده و معتقدند همه باید از آنان پیروی کنند. زئوس تایپ‌ها جدی و منطقی بوده و از احساسات خود جدا هستند» (رحیمی و رحیمی، ۱۳۹۹: ۸۹).

«در واقع طبق نظریه‌ی بولن، غالب‌شدن یک کهن‌الگو بر شخصیت یک فرد، به عوامل تأثیرگذاری چون استعداد و آمادگی ذاتی، خانواده، فرهنگ، هورمون‌ها، اطرافیان، حوادث غیر قابل پیش‌بینی، فعالیت‌های مورد علاقه و تحولات زندگی بستگی دارد» (شاهرودی، ۱۳۹۸: ۳۵۲). رفتارهایی که نشان‌دهنده‌ی غلبه‌ی ویژگی‌های کهن‌الگوی زئوس بر این شخصیت است، بعد از همکاری و دوستی او با شخصیت شوکة ملاحظه می‌شود.

در ابتدای داستان، جایگاه سیفو به‌عنوان پدری که فرمان می‌دهد و همه، گوش به فرمان او هستند، برای خواننده پدیدار می‌شود:

«إشارة من يده..عادأفراد الأسرة إليالعمل من جديد فيما عادت أم ديبو إلى غرفة المؤونة تعد الإفطار..دامعة العينين..محترقة القلب فكل شيء يذكرها بالعطراء الرفيقة الصديقة التي كانت تحمل عنها هم العائلة...لكن لا إسرعيلا تتأخري..راحت تخاطب نفسها و هي تعلم أن تأخرها يعني الجوع و الجوع يعني أن يرغي زوجها و يزبد و هي تعرفه ..أبو ديبو لا يتحمل الجوع ..إن عضه صرخ في الحال و وقع صراخه علي رأسها هي»[۲](ناصيف،۱۹۹۹: ۷).

یکی از ویژگی‌های کهن‌الگوی زئوس، زن‌دوست‌بودن و حتی گاهی بی‌بند و باری است. او از قدرت و ثروتش برای جذب زنان استفاده می‌کند. سیفو که از طریق معاملات فراوان، ثروت زیادی به‌دست آورده‌بود، با ثروتش به فکر ازدواج با دختر چهارده ساله‌ای افتاد که به‌دلیل ورشکست‌شدن پدرش شرایط مالی خوبی نداشتند:

«-أجل ...الليلة تذهب معي فنخطبها.

-من؟

-غادة ابنة الصف العاشر.

و هكذا، عشية ذلك اليوم، كان الشيخ المأذون يعقد قران أبي دياب الكهل المليونير علي غادة التلميذة.»[۳](همان: ۱۰۷)

هوس رانی، بی بند و باری و فرمانروایی که از ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری شخصیت زئوس است، به‌صورت مجزاء در شخصیت‌پردازی سیفو در بخش‌های مختلف داستان که به آن اشاره‌شد، دیده می‌شود.

شوکة: شخصیت هرمس

شوکة مردی چابک، پرنشاط، فعال، باهوش و با زبانی بلیغ و شیوا است؛ به‌گونه‌ای که در مورد هر مسأله‌ای، مانند متخصص آن علم سخن می‌گوید و به همین دلیل او را می‌توان نمونه‌ی شخصیت تابع کهن‌الگوی هرمس دانست. او هرگز در هیچ موقعیتی متوقف نخواهد شد؛ چون به‌سرعت خود را با شرایط وفق می‌دهد. در واقع او مرد هزار چهره‌ای است که در هر موقعیت یک چهره از خود را به نمایش می‌گذارد.

«هرمس به‌عنوان فرمانروا، کهن‌الگو و یک مرد، در حرکاتش سریع است و ذهنی چابک دارد. هرمس خدای چیزهای غیرقابل انتظار، خدای شانس و هم‌زمانی است. چالش‌های مورد علاقه‌ی هرمس معامله‌کردن، پول درآوردن و دوست و همراه پیداکردن است. نگرانی درباره‌ی غیرقانونی-بودن کاری، اصلاً ذهن هرمسی‌ها را دچار تشویش نمی‌کند» (محسنی،۱۳۹۳:۵۲-۵۳). آنان اگر زنی را بخواهند، او را اغوا می‌کنند و برای رسیدن به هدف خود دروغ می‌گویند، دلبری می‌کنند و هرکاری را که فکر می‌کنند مؤثر واقع خواهد شد، انجام می‌دهند (بولن، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

حیله‌گری و فریبکاری هرمس به مادیات ختم نمی‌شود. شوکة که ویژگی‌های کهن الگوی هرمس را دارد، با وجود داشتن زن و سه فرزند و روابط نامشروع گسترده‌ی خود با زنان متعدد، این بار برای امیرة، دختر تحصیل‌کرده‌ی سیفو، دام پهن کرده و با زبان و پول و هر وسیله‌ای که شده، به هدفش نزدیک می‌شود؛ گرچه در این مورد موفق نمی‌شود. امیرة، دختر سیفو، به‌دنبال مکان و موقعیت مناسبی برای ایجاد داروخانه می‌گشت؛ به همین دلیل سراغ پدر و شریک او، شوکة می‌رود. شوکة به محض اطلاع از این موضوع، یکی از ساختمان‌هایی که به تازگی ساخته بودند را به‌عنوان هدیه به امیرة می‌دهد. او از امیرة خواستگاری می‌کند و انگیزه‌ی کمک‌هایش معلوم می‌شود:

«لا صدقيني أميرة..كل عمري أحترم المتعلمة ..المثقفة ..أشعر أن فيها شيئا مختلفا..تثقف المرأة تصبح متميزة..بل لا أكتمك سرا الأستاذة و الدكتورة هي الوحيدة من بين النساء التي تحظى بإحترامي و إعجابي..

-أنت تفاجئني أبا عمرو، قالت أميرة و كلها استغراب أن تسمع كلاما كذلك من رجل لا يفكر إلا بالمال...

-بصراحة أناأنتهز هذه الفرصة لأطلب يدك دكتورة..ليتك تتزوجينني؟»[٤] (ناصيف،١٩٩٩:٢٤٨-٢٤٩).

یک مرد هرمسی هرگز نگران غیرقانونی‌بودن کارهایش نیست؛ به همین دلیل شوکة چنان گرم معامله و کار است که هیچ مانعی بر سر راهش نمی‌تواند او را متوقف نماید. سیفو که اهالی مزرعه و ده را می‌شناسد، شخصی به نام «ابو قاعود» با او برای خرید زمین کشاورزی، همکاری می‌کند. آن‌ها به این بهانه که کاربری این زمین‌ها توسط دولت تغییر پیدا خواهد کرد، انگیزه‌ی فروش زمین را در میان کشاورزان تقویت می‌کنند. «ابو قاعود» می‌خواهد از این موضوع مطمئن شود؛ اما شوکة با دادن رشوه به مأمور اداره شهرداری، او را مجبور می‌کند تا به دروغ بگوید که در چند روز آینده بخشنامه‌ی تغییر کاربری خواهدرسید و این چنین کار خود را مشروعیت بخشیده وبه هدفش می‌رسد:

«و لكي يطمئن قلبه ذهب مع شريكه إلى أمانة العاصمة حيث عرفه هناك على رئيس الدائرة التنظيمية نفسه..كهل خمسيني و خط الشيب فوديه و شاربيه و انطفأ شبابه لكن لم يشب حبه للمال و لم ينطفئ جشعه للرشوة." متى يصدر القرار؟" سأله شوكة مشيراً إلى ورقة قرب يده اليمنى لم يستطع أبو دياب أن يعرف فحواها."متي شئتم.»[٥] (همان :٦٣-،٦٤)

استفاده از کارهای غیرقانونی همچون رشوه‌دادن به مأمور شهرداری و به‌کارگیری هر نوع کار سودجویانه و منفعت‌طلبانه، از ویژگی بارز شخصیت هرمسی شوکة است. در واقع او اصلاً به درستی یا نادرستی کار خود اهمیتی نمی‌دهد، بلکه آنچه که در درجه‌ی اول برای او مهم است، سود بردنِ کلان از خرید زمین کشاورزی است.

مصباح: شخصیت آپولو

مصباح به‌عنوان یک مرد تحصیل‌کرده‌ی فرهیخته، منظم، با اراده‌ای راسخ، قانون‌مدار و منطقی به گونه‌ای که هرگز اسیر عواطف نمی‌شود، نمونه‌ی خوبی از کهن‌الگوی شخصیتی آپولو است.

«تمام زیبایی‌ها، زیبایی هنری، موسیقی، شعر، جوانی، عقل و تعادل همگی به همراه نظم و قانون در آپولو جمع شده است. چنین مردانی می‌توانند در شغل‌شان یا در هنر به درجه‌ی استادی برسند. کودکی که می‌داند چه می‌خواهد و برای رسیدن به چیزی که می‌خواهد تلاش می‌کند، از

طبیعتی آپولویی پیروی می‌کند. ویژگی‌های نظم و قانون در آپولو باعث می‌شود درباره‌ی قانونی و غیرقانونی‌بودن فعالیت‌هایی خاص حکم صادر کند» (محسنی، ۱۳۹۳: ۵۱).

مصباح برادر کوچکتر سیفو است؛ گرچه از لحاظ عقل و درایت از او بزرگ‌تر است. به نظر می‌رسد عبد الکریم ناصیف در انتخاب نام این شخصیت تعمد داشته؛ زیرا در طول داستان، عقل او هم‌چون چراغی، روشنگر راه دیگران بوده است. توصیفات او از این شخصیت، چه از لحاظ ویژگی‌های ظاهری و زیبایی و چه از لحاظ خلقیات و درونیات و کمال و عقل، غلبه‌ی کهن الگوی آپولو را در او اثبات می‌کند:

«مصباح يصغره بخمسة عشر شهرا مع ذلك يبدو و كأنه يصغره بخمسة عشر عاما.أهي الثياب الجيدة؟ الأناقة؟ الهيبة و المكانة؟ أم ديبو لا تعلم، كل ما تعلمه أن مصباح يبدو و كأن الزمان لا يمر عليه و إن مر فلكي يزيده رونقا وجمالا.شعره الكث ما يزال أسود ليس فيه شائبة من بياض.أسنانه قوية تطحن الصخر، قوامه ممشوق، ملؤه الصحة و العافية..أهو العلم يفعل ذلك؟ النجاح؟أم ديبو واثقة أن أخاه سيفو لو تعلم مثله و أصبح موظفا معتبرا، راتبه يكفيه و يفيض لما حل به ما حل»[٦] (ناصيف،١٩٩٩: ١٠).

کهن الگوی آپولو از کودکی برای آینده‌ی خود برنامه‌ریزی می‌کند و برای ساخت آینده تلاش و پشتکار را پیشه‌ی خود قرار می‌دهد. وقتی در متن داستان از زبان حفیظة وضعیت کنونی سیفو با مصباح مقایسه می‌شود و تلاش و همت مصباح در مقابل تنبلی و سستی سیف ترسیم می‌گردد، خواننده در می‌یابد که مصباح از همان ابتدا شخصی هدفمند بوده است:

«آه ..لو تعلم أبو ديبو، إذن لكان كأبي مأمون و كان لي مطبخ زوجته!قالت لنفسها متنهدة من جديد و هي تستعرض ما جره عليها كسل سيفو فی صغره و هروبه من المدرسه و لحاقه برفاق السوء."رغم أنني كنت أصغر منه قال لها مصباح ذات مرة الا أنني بذلت المستحيل لكي نظل معا ، نجد و ندرس ..كان بودی أن ننجح معا و نصعد معا، لكنه كان يكره الدرس بل حتى القراءة و الكتابة لم يتقنهما الا بالويل.»[٧](همان: ١١)

مصباح در زندگی خود دارای نظم و برنامه‌ریزی است و تلاش می‌کند که برای همسرش، یک زندگی همراه با رفاه و پیشرفت فراهم آورد. همان‌طور که در داستان ذکرشد، فرق اصلی او با برادر بزرگش سیفو، در تحصیلات است؛ اهمیت دادن به درس و موفقیت در آن از ویژگی های بارز شخصیت آپولو است. اکثر قریب به اتفاق مردهایی که دارای کهن الگو آپولو هستند، از دوره‌ی

کودکی و نوجوانی خود به درس و تحصیلشان اهمیت خاصی می‌دهند و معمولاً دارای مدارج تحصیلی بالایی هستند.

حفیظة و شاهة: شخصیت هرا

هرا ایزد بانوی زناشویی است. از میان هفت ایزدبانویی که بولن به زنان اختصاص داده، هرا جزء دسته‌ی آسیب‌پذیرها می‌باشد. او به راحتی نقش قربانی را می‌پذیرد؛ چرا که دنیای او بدون شوهر معنایی ندارد. در واقع او بیش از هر چیز ایزدبانوی ازدواج و نمودگار همسر دلخواه به‌شمار می‌رود (علی زاده، ۱۳۹۷: ٤٤). هرکاری که انجام می‌دهد، از این جهت خوب و موجه است که به‌گونه‌ای، رضایت شوهرش را جلب می‌کند. به‌عبارت دیگر شوهر هرا، کانون زندگی اوست. فرزنددارشدن او از روی شکوفاشدن نیاز مادرانگی نیست، بلکه جزئی از وظایف همسری اوست. وفاداری به عهد و پیمان، ثبات قدم در رابطه و تحمل فراز و نشیب زندگی از ویژگی‌های برجسته‌ی شخصیت هرا است. «پس از چندی بر همه‌ی اطرافیان واضح و مبرهن می‌شود که شوهرش بر هر کس دیگر تقدم دارد. زن هرایی با بیوه‌شدن نه تنها شوهر بلکه حس هویت و معنای زندگی خویش را نیز از دست می‌دهد؛ به‌طوری‌که احساس بی‌چیزی و بی‌ارزشی می‌کند» (محسنی، ۱۳۹۳: ۷۳-۷۱).

حفیظة، مادر خانواده‌ی نایفة، زنی ساده و بی سواد و با تفکرات سنتی است که در سن سیزده سالگی با پسرعمویش، سیف الدین، ازدواج می‌کند. ازدواج، مهم‌ترین مسأله‌ی زندگی زنانی با تیپ شخصیتی هرا است. او این موضوع را در قالب نگرانی‌هایش در مورد دخترش شاهة که بیست و پنج سال دارد، اما تاکنون خواستگاری نداشته، نشان می‌دهد. همچنین تن‌ندادن امیرة به ازدواج با وجود موارد خوبی که داشته، نشان‌دهنده‌ی دید زنِ هرایی نسبت به ازدواج است. در واقع او، مجردماندن را ناقص‌بودن یک زن تلقی می‌کند:

«مائة مرة حاولت أم ديبو اقناعها..يا بنتي..البنات خلقن للزواج، يا بنتي، الفتاة أولا و أخيرا للبيت ..للأولاد...أميرة ..تزوجي قبل أن تكبري...أمك تزوجت و هي في الثالثة عشرة..غدا تعنسين كأختك فلماذا عنادك؟»[۸] (ناصیف، ۱۹۹۹: ۷).

زنی با شخصیت هرا بدون همراه بودن با شوهر یا مردی که متعلق به او باشد، احساس نقص می‌کند و زمانی که مرد زندگی‌اش را داشته باشد، شاد و شکوفا می‌شود. از نظر حفیظة، زندگی بدون همسرش سیفو لذت‌بخش نیست:

«تحس حفيظة إحيانا أن لا شيأً له لذة فی الحياة لأن زوجها لم يعد يعود للبيت أبداً وإنّ عاد يجول باله في وادٍ آخر. ليس له فراغ و لم يعد فی قلبه مكان خالٍ له.»[۹] (همان: ۹۰).

شخصیت شاهة نیز در داستان، طبق توصیفات نویسنده از کهن‌الگوی هرا پیروی می‌کند. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، ازدواج نقطه‌ی عطف زندگی زنی با این کهن‌الگو به‌شمار می‌رود و کهن الگوی هرا، قبل از هر چیز و بیش از همه یادآور تمایل به همسرشدن است؛ زنی که کهن الگوی هرایی در وی قوی است، از نبستن پیمان زناشویی احساس خلأ فراوانی دارد. انگیزش زیادی برای ازدواج‌کردن دارد. هرا از ازدواج‌نکردن همان‌قدر غصه‌دار و اندوهگین می‌شود که دیمیتر، از نداشتن فرزند (بولن، ۱۳۹۹: ۲۰۳). طبق توصیفات نویسنده، شاهة که بهره‌ای از تحصیل علم نداشته، تنها به فکر ازدواج است. از صبحت‌های نور، دختر عموی او،می‌توان این مسأله را به وضوح دریافت:

این‌بار نور نظر خود را اعلام می‌کند: «لا.. أمي..هي شيء و شاهة شيء أخر، تدخلت نور هذه المرة، شاهة تعيش فراغا قاتلا... همها الوحيد أن تجد العريس...»[١٠](ناصیف، ۱۳۹۹: ۳٦).

میزان رضایت زن‌هایی با تیپ شخصیتی هرا از زندگی، ارتباط مستقیمی با رضایت آن‌ها از همسرشان دارد. هدف خانواده سمیر، همسر شاهة، دستیابی به ثروت خانواده‌ی نایفة بوده است؛ لذا بعد از ماه عسل، رفتار سمیر به کلی تغییر می‌کند و شاهة که از خواب غفلت بیدارشده، احساس بدبختی و نارضایتی دارد: «شاهة منذ عادت من شعر العسل تشكو و تتذمر! أنا بائسة،أنا ضحية، ألا يقولون الزواج برميل من طبقتين: عسل و زفت؟ هكذا كان حظ شاهة ..إذ ما عادت الي دمشق و دخلت البيت الارستقراطي العريق..حتي اكتشفت الزيف الفظيع الذي يقوم عليه بنيان العائلة كله.»[١١](همان: ۷۸).

همانطور که در بخش‌های پیشین ذکر شد، تمام کهن الگوها در ناخودآگاه انسان حضور دارند و هر شخصیت ممکن است یک یا چند کهن الگوی شخصیتی را به خود اختصاص دهد؛ هرچند از این میان، یک کهن‌الگوی غالب اسطوره‌ای در فرد، تعیین‌کننده‌ی تیپ شخصیتی وی خواهد بود. با توجه به آنچه نویسنده در مورد شخصیت حفیظة و شاهة در داستان آورده، می‌توان کهن‌الگوی نوع دوم این شخصیت‌ها را یافت.

ناصیف در بخش‌های متعددی از این رمان در شخصیت‌پردازی حفیظة جملاتی را آورده که بیانگر کهن‌الگوی دوم این شخصیت رمان است. برجسته‌شدن صفاتی مانند مطیع، منفعل‌بودن و سازگاری از جمله صفات کهن‌الگوی پرسفون می‌باشد. پرسفون در جایگاه کهن‌الگو، تأکید بر دختر یا شخصیت زنی دارد که تمایلی به فاعل بودن ندارد و «پذیرابودن، سازگاری، شادی و بازیگوشی در ذات و طبیعت اوست» (شاهرودی، ۱۳۹۷:۱۸٤ -۱۸۵). گاهی خانواده یا فرهنگ غالب

جامعه چنین شخصیتی را ایجادکرده و تأیید می‌کنند که رفتار درست و شایسته‌ی زنان، همان رفتار پذیرا، وابسته، مطیع و بساز است.

حفیظة در این داستان، شخصیتی پویا، مبارز با سنت‌های غلط جامعه‌اش یا تابوشکن نیست، بلکه بسیار منفعل و تسلیم‌پذیر و حتی نماینده‌ی چنین افکاری است. وقتی دخترش شاهة از بی‌توجهی و رفتارهای آزاردهنده‌ی همسرش پیش او گله می‌کند، سازش، تبعیت و بردباری بیش از حد از او نمایان می‌گردد:

«كثيرا ما فكرت بأن تظل لديهم فلا تعود..لكن الأم المشبعة خنوعا المترعة خضوعا تقف لها بالمرصاد. لو طحنوا الملح على ظهرك لا تتركي زوجك ..الطلاق وصمة عار..لا تجعلي وصمة العار تلطخ جبينك...اصبري...الصبر يا بنتي مفتاح الفرج.»[۱۲](ناصیف، ۱۹۹۹:۸۱).

به عبارت دیگر حفیظة زنی با دیدگاه‌های سنتی است که این دیدگاه‌ها را از خانوادهٔ خود به ارث برده است.

کهن الگوی سوم این شخصیت به‌عنوان مادرخانواده با خدابانوی مادرانگی یعنی دیمیتر همخوانی دارد و در توصیفات نویسنده از این شخصیت، قابل رؤیت است. دیمیتر کهن‌الگوی مادری و نمایانگر غریزه‌ی مادری است که از طریق بارداری یا از طریق فراهم‌کردن تغذیه‌ی بدنی، روانی یا معنوی برای دیگران ارضا می‌شود (بولن، ۱۳۸۹:۹۰). به‌عنوان مثال حس مادرانگی او را در نگرانی‌اش نسبت به غیاب طولانی مدت فهد و در آغوش‌کشیدن صمیمانه‌ی او قابل مشاهده است:

«أمه مهمومة البال أيضا منشغلة الخاطر، فغيابه كان قد طال الى درجة جعلتها تقلق..صحيح أنه كان يغيب..راحلا هنا...مسافرا هناك...لكن عشرين يوما؟ كيف؟ و أين؟ رآته عائدا فنسيت كل شيء..احتضنته، قبلته، أما حنونا ترى كل شيء يحاصر حنانها»[۱۳](ناصیف،۱۹۹۹: ۸۹).

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، کهن‌الگوی دیمیتر به خدابانوی مادری شهرت دارد و از ویژگی‌های بارز این کهن‌الگو، اولویت‌دادن به فرزند و باروری است. این کهن‌الگو در زنانی که درخانواده‌های سنتی پرورش یافته‌اند، بیشتر دیده می‌شود، آنها فرزندآوری را به هر چیز دیگر برتری می‌دهند و رشد و تربیت فرزندان برایشان اولویت خاصی دارد.

در میان شخصیت‌های زن داستان، حفیظة دارای کهن الگوی دیمیتر است و نویسنده در بخش فوق، همان طور که گفته شد، دل‌نگرانی‌ها و دلتنگی‌های مادرانه‌ی حفیظة را نسبت به پسرش فهد نشان می‌دهد.

امیرة: شخصیت آتنا

زنی که برای دستیابی به اهدافش از هیچ تلاشی فروگذار نیست و هیچ مانعی او را متوقف نخواهد کرد، از کهن‌الگوی آتنا پیروی می‌کند. حتی ممکن است برای رسیدن به این اهداف از ازدواج هم صرف‌نظرکند و احساس موفقیت را در عرصه‌ی کار و علم بیابد. «آتنا به تفکر عقلانی ارج می‌نهند و حیطه‌ی اراده و عقل را برتر از غریزه و ذات می داند» (گرین:۱۳۹۳: ۹۷). او دوست دارد در فعالیت‌ها با مردان مشارکت داشته‌باشد و از آنان فرار نمی‌کند. زنی فرهیخته و باسواد که دوشادوش مردی با قدرت و پر نفوذ در مدیریت یا هر کار مهم دیگری، در راه اهداف خود قدم برمی‌دارد، نمونه‌ی خوب یک شخصیت آتنایی است. دانشگاه برای چنین شخصیتی، بستری آماده و مناسب برای رشد و بالندگی است؛ به‌خصوص اگر این محیط مناسب و کارآمد باشد. ظاهر ساده، لباس‌های راحت و بادوام وی نیز بیانگر آن است که برای مد روز اهمیتی قائل نیست. آتنا به‌عنوان کهن‌الگوی زنانه، نشانگر این واقعیت است که خوب اندیشیدن، مقاومت در اوج بحران عاطفی و تدبیرکردن به رغم تضادها، از جمله خصائص ذاتی برخی از زنان است. «ویژگی سرسخت‌بودن و پافشاری بر خواسته‌های خود که توصیف‌کننده‌ی آرتمیس بود، در مورد آتنا نیز صادق است. آتنا نیز مانند آرتمیس زن را آماده می‌کند که به‌جای پاسخگویی به نیازهای دیگران، بر خواسته‌های خویش متمرکز شود»(محسنی،۱۳۹٤:۵۷).

امیرة که برخلاف پدر، خواهر و برادرانش به درس خواندن علاقه داشت و ازدواج را تنها سرنوشت یک دختر نمی‌دانست، در برابر افکار غلط و اجباری پدر و مادرش ایستاد و با کمک خانواده‌ی عمویش، به درس خود ادامه داد:

«فهی لا تنسی أبدا کم کان والدها یکره أن تتفاصح.کم کان ینهرها کلما قالت خطبة أو ألقتشعرا!! بل هو یکره أن...تذهب الی المدرسة، یریدها أن تتزوج تماما کما کانت أمها ترید ذلك! حین جاءها أول خاطب، و کانت ما تزال في الصف الثامن، کاد أن یعطیه قولا بل و یقرأ فاتحتها، لکنها شبت کالفرس الجموح، جاریة الی بیت المهاجرین حیث أطلقت نفیر الحرب، زاجة آل عمها جمیعا في المعرکة و حققت بذلك النصر»[۱٤](ناصیف،۱۹۹۹: ۱۸).

نتیجه گیری

در این جستار، کهن‌الگوهای شخصیتی جین شینودا بولن به پیروی از نظریه‌ی کهن‌الگویی کارل گوستاو یونگ بر روی شخصیت‌های اصلی رمان أفراح لیلة القدر اثر عبد الکریم ناصیف مورد تطبیق، تحلیل و بررسی قرار گرفت و نتایج زیر حاصل گشت:

از آن‌جایی‌که موضوع رمان أفراح لیلة القدر اجتماعی و فرهنگی است، تحلیل و بررسی شخصیت‌های آن طبق دیدگاه بولن، نگاه جدیدی را در برخورد با اعمال و رفتار شخصیت‌ها ایجاد کرده است؛ به این صورت که ریشه‌ی اعمال و رفتار شخصیت‌های رمان را در الگوگیری از کهن-الگوهای شخصیتی معرفی‌شده توسط نظریه‌ی شینودا بولن، می‌یابد. همچنین در این نگاه با بررسی کنش‌های رفتاری شخصیت‌ها، کهن‌الگوی غالب آن‌ها روشن می‌گردد؛ هرچند شخصیت‌های داستان خیالی و انتزاعی هستند و وجود خارجی ندارند که بتوان با گرفتن آزمون، کهن الگوهای شخصیتی آنان را تشخیص داد. کهن‌الگوی غالب شخصیت‌ها بر اساس توصیفات نویسنده از اعمال،رفتار، حوادث و رخدادهای متعدد در فراز و نشیب داستان قابل تشخیص است و کهن‌الگوهای مرد این رمان، زئوس، هرمس و آپولو و کهن الگوهای زن نیز شامل هرا و آتنا است.

در پاسخ به سؤال دوم، می‌توان گفت که کهن الگوهای شخصیتی مانند بذرهایی هستند که در بستر محیط رشد می‌کنند؛ به عبارت دیگر شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی یک جامعه در ایجاد کهن‌الگوی غالب شخصیت‌ها و یا تغییر کهن‌الگوهای شخصیتی افراد مؤثر است.

همچنین علاوه بر شخصیت‌های مرد رمان مانند مصباح، شخصیت‌های زن مانند حفیظة و شاهة نیز از کهن الگوی دوم برخوردار بودند. به‌عبارت دیگر تمام هفت کهن‌الگوی شخصیتی زن و هشت کهن‌الگوی شخصیتی مرد در همه‌ی افراد وجود دارد؛ اما میزان آن متفاوت است و در نهایت تنها یک کهن الگو، درصد بالایی را به‌خود اختصاص داده و کهن‌الگوی غالب یک شخصیت را مشخص می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. Shinoda Bollen Jane

۲. «با اشاره‌ی دستش، همه‌ی اعضای خانواده دوباره سرکار خود برمی‌گردند. مادر خانواده هم به آشپزخانه بر می‌گردد تا صبحانه آماده کند...همه چیز، او را به یادِ گاوش «عطراء» می‌اندازد، رفیق شفیقی که بار خانواده را بر دوش داشت..اما نه، زود باش...بجنب...به خودش می‌گوید؛ چون می‌داند اگر دیر بجنبد،

غذا آماده نخواهدشد و گرسنگی یعنی بداخلاقی و آتشی شدن شوهرش..او را می‌شناسد. سیفو تحمل گرسنگی را ندارد و اگر لحظه‌ای احساس گرسنگی کند، داد و بیدادش را بر سرش خالی خواهد کرد».

٣.«- سیفو: بله..همین امشب..می‌رویم و خواستگاری می‌کنیم.

- شوکة: خواستگاری چه کسی؟

- غاده، دختر دبیرستانی.

و این چنین بود که بعد ظهر آن روز عاقد، عقد سیفو پیر مرد میلیونر را برغاده دختر جذابی که چهارده سال بیشتر نداشت، خواند».

٤. «- نه.. امیرة باور کن.. تمام عمرم برای زن باسواد احترام قائل بودم.. زن فرهیخته..احساس می‌کنم چنین زنی چیزمختلفی درون خود دارد.. وقتی زن، فرهیخته و با سواد باشد متمایز می‌شود.. می‌خواهم بگویم زنی که استاد و یا دکتر است، برای من از میان همهٔ زنان محترم‌تر و جالب‌تر است.

- جناب شوکة شگفت زده‌ام می‌کنید. امیرة از شنیدن چنین سخنانی از مردی که فقط به پول فکر می‌کند، خشکش زده بود.

- راستش من این فرصت را غنیمت می‌شمرم و از تو خواستگاری می‌کنم. ای کاش با من ازدواج کنی».

٥.«برای اینکه ابوقاعود اطمینان خاطر داشته باشد، به همراه شوکة به دفتر رئیس اداره شهرداری رفتند. مرد پنجاه ساله‌ای که پیری در موی بناگوش و سبیلش نمایان شده بود و نشانی از جوانی نداشت، اما حرص و طمعش هم چنان جوان بود، پشت میز نشسته بود. بخشنامه کی صادر می‌شود؟ شوکة چشمکی زد و به برگه‌ای که کنار دست راستش گذاشته بود و ابودیاب از آن سر در نیاورد، اشاره کرد و این سؤال را از او پرسید. هر وقت که بخواهید».

٦.«مصباح، پانزده ماه از سیفو کوچک‌تر است، اما الان انگار پانزده سال از او کوچک‌تر است. آیا به خاطر لباس‌های شیک اوست؟ یا هیبت و جایگاهش؟ حفیظة این‌ها را نمی‌داند؛ فقط این را می‌داند که انگار زمان بر مصباح نمی‌گذرد و اگر هم بگذرد او زیبا و جذاب‌تر می‌شود. موهای پر پشتش هنوز سیاه است و تار سفیدی در آن نیست. دندان‌هایش به قدری قوی است که سنگ را می شکند. هیکلش تنومند، ورزشی، سالم و تندرست است.. آیا درس خواندن او را این چنین نگه داشته است؟ موفقیت؟ حفیظة مطمئن است اگر سیفو هم مثل او درس می‌خواند و کارمند سرشناسی می‌شد و حقوق خوبی می گرفت، این بلاها سرش نمی‌آمد».

٧.«آه.. اگر سیفو هم درس می‌خواند الان مثل مصباح بود و من هم آشپزخانه‌ای مثل آشپزخانه‌ی زن او داشتم! این جملات را گفت و دوباره آه کشید و تنبلی سیفو در دوران کودکی و فرارش از مدرسه و دوستی با دوستان ناباب را در مقابل چشمش مجسم کرد. یک بار مصباح به او گفت: با اینکه من کوچک‌تر از او بودم اما هر کاری کردم که با هم تلاش کرده و درس بخوانیم.. او نخواست. دوست داشتم با هم موفق شده و صعود کنیم، اما سیفو مدرسه را دوست نداشت حتی خواندن و نوشتن را هم به زور و مصیبت یاد گرفت.»

٨.«حفيظة صد بار تلاش كرد كه او را قانع كند.. دخترم.. دختر بايد ازدواج كند. دخترم دختر اول و آخر بايد خانه دار باشد.. بچه‌دار شود.. اميرة پيش از اين كه سن‌ات بالا برود، ازدواج كن.. من كه مادر تو هستم در سن سيزده سالگی ازدواج كردم.. فردا مثل خواهرت مجرد و بی شوهر می‌مانی. چرا لجبازی می‌كنی؟»

٩.«حفيظه گاهی احساس می‌كند كه ديگر در زندگی‌اش چيزی لذت بخش نيست چون همسرش هيچ وقت به خانه نمی‌آيد و اگر هم بيايد فكرش جای ديگری است.اصلا وقت خالی ندارد و در قلبش ديگر جايی برای او نيست».

١٠. «نه مادرجان، شاهة و اميرة زمين تا آسمان با هم تفاوت دارند. شاهة فقط به فكر اين است كه شوهری برای خود پيدا كند، اما اميرة وقتی برای اين كارها ندارد».

١١. «از وقتی از ماه عسل برگشته است، گله و شكايت می‌كند: من بدبختم... من قربانی‌ام. مگر نمی‌گويند ازدواج دو رو دارد: يک رو عسل و روی ديگر زهر. از وقتی وارد خانوادهٔ اشرافی همسرش شده است، متوجه شده است كه اين خانواده جيب خالی و پزی عالی دارد».

١٢. «شاهة بسيار به اين موضوع فكر كرده بود كه ديگر به خانهٔ شوهرش بر نگردد.. اما مادر كه تا حد مرگ مطيع و فروتن است، در مقابلش می‌ايستد. اگر سنگ نمک را هم بر كمرت آسياب كردند، همسرت را رها نكن.. طلاق لكه‌ی ننگ است. نگذار اين لكه بر پيشانی‌ات بنشيند. صبر كن.. دخترم صبر كليد گشايش است».

١٣.«مادرش غمگين و نگران است. نبود فهد طولانی شده است.. درست است كه او اكثر اوقات در مسافرت بود و كمتر در خانه پيدا می‌شد، اما بيست روز نباشد؟ چه اتفاقی افتاده؟ كجا رفته؟به محض اين كه فهد برگشت، مادر همه چيز را فراموش كرد.. او را در آغوش كشيد، بوسيد. مادری مهربان كه همه چيز مهربانی‌اش را در بر می‌گيرد و بر می‌انگيزد».

١٤.«اميرة هرگز فراموش نمی‌كند كه پدرش چقدر از فصاحت و بلاغت او متنفر بود. هر گاه شعر يا جمله ای می‌خواند، او را از خود دور می‌كرد. حتی دوست نداشت اميرة به مدرسه برود. دقيقا مثل همسرش می‌خواهد اميرة ازدواج كند! وقتی اولين خواستگارش آمد و او دانش‌آموز سوم راهنمايی بود، نزديک بود پدر همه چيز را ببرد و بدوزد، اما اميرة مثل اسب چموشی شيهه كشيد و با رفتن به خانهٔ عمويش اعلام جنگ كرد و تمام خانوادهٔ عمويش را در اين جنگ همراه خود كرد و به پيروزی رسيد».

منابع ومآخذ

اسماعيلی‌پور، مريم، (١٣٩٧)، «تحليل روايت‌های مختلف تيپ٧٠٧ (سه فرزند طلايی) براساس كنش الهه‌های آسيب‌پذير از نگاه شينودا بولن»،**دو ماهنامه فرهنگ و ادبيات عامه**، سال ششم، شماره٢٢: ١٠٧-١٢٥.

بولن، جين شينودا، (١٣٨٨)، **نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی مردان**، ترجمه مينو پرنيانی، چاپ نهم، تهران: آشيان.

_____، (١٣٨٩)، **روانشناسی زنان(الهه درون زن)**، ترجمه مليحه وفامهر، تهران: دانژه.

_____، (١٣٩٤)، **انواع زنان:کهن الگوهای قدرتمند در زندگی زنان**، ترجمه نیلوفر نواری، چاپ سوم، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

_____، (١٣٩٧)، **انواع مردان: شیوه‌ای عمیق،دقیق و کاربردی برای شناخت مردان**، ترجمه فرشید قهرمانی، چاپ بیست و سوم، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

_____، (١٣٩٩)، **نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی زنان**، ترجمه مینو پرنیانی، چاپ پنجم، تهران: آشیان.

بیلسکر،ریچارد، (١٣٩٨)، **اندیشهٔ یونگ**،ترجمه حسین پاینده، تهران،مروارید.

پاینده، حسین، (١٣٩٧)، **نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان رشته‌ای**، تهران: سمت.

حمزه، ریحانه، (١٤٠٠)،«**نقد کهن الگوهای شخصیت در رمان بنات الریاض (براساس نظریه یونگ با تکیه بر دیدگاه شینودا بولن)**»، پایان نامه کارشناسی ارشد، معصومه شبستری، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

رحیمی،کبری و سعدالله رحیمی (١٣٩٩)، «یافته‌هایی از کهن الگوی آرس و آرکی‌تایپ زئوس(جنگ و قدرت)»، **مجله دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی**، سال سوم، شماره٣٣: ٨٤-٩٤.

شاهرودی، فاطمه، (١٣٩٧)، «نقد روانشناختی فیلم دعوت(١٣٨٧) از دیدگاه نظریه جین شینودا بولن»، **نشریه زن در فرهنگ و هنر**، سال دهم، شماره٢: ١٧٧-١٩٦.

DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2018.256230.1060

_____، (١٣٩٨)، «تحلیل کهن الگویی فیلم روبان قرمز(١٣٧٧)از دیدگاه جین شینودا بولن با محور قراردادن شخصیت زن فیلم»، **نشریه زن در فرهنگ و هنر**، سال یازدهم، شماره٣: ٣٤٥-٣٦٨.

DOI: 10.22059/JWICA.2020.289562.1344

علی‌زاده چوبه، سحر، (١٣٩٧)، «**کهن الگوهای زنان در آثار گلی ترقی و رویا پیرزاد**»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: مریم حیدری، دانشگاه پیام نور استان گیلان.

غلامی، سیمین(١٣٩٥)، «**پایان‌نامه خوانش پسا استعماری رمان‌های عبدالکریم ناصیف**»، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: جواد اصغری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه تهران.

گرین، راجر لنسلین (١٣٩٣)،**اساطیر یونان**،مترجم: عباس آقاجانی،چاپ هفتم، تهران:سروش.

محسنی، مهدی، (١٣٩٤)، «**بازشناسی عملکرد کهن الگوها بر شخصیت پردازی در درام**»، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: سهیلا نجم، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون: دانشگاه صداو سیما جمهوری اسلامی ایران.

مکاریک،ایرنا ریما (١٣٩٠)، **دانش نامهٔ نظریات ادبی معاصر**، چ ٤، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.

ناصیف عبدالکریم،(١٩٩٩)، **روایة أفراح لیلة القدر**، دمشق، منشورات اتحاد کتاب العرب.

یونگ، کارل گوستاو،(١٣٧١)، **خاطرات،رؤیاها،اندیشه**.ترجمه پروین فرامرزی،مشهد: آستان قدس رضوی.

تحليل شخصيات رواية أفراح ليلة القدر لعبدالكريم ناصيف بناءً على النماذج الأولية عند شينودا بولين

معصومة شبستري[1]

ريحانـة حمزة*[2]

معصومة تقي زادة[3]

المُلَخَّص

جين شينودا بولين، الطبيب النفسي الأميركي-الياباني ومحلل مدرسة يونغ لعلم النفس هو أحد أتباع مدرسة ما بعد يونغ. بناءاً على نظرية يونغ النموذجية، اقترح نظريته المسماة بنماذج الشخصية، التي تأثرت بالشخصيات الأسطورية والآلهة في اليونان القديمة. تلعب هذه النظرية دوراً مهماً في التعرف على الخصائص الأخلاقية والشخصية للأفراد ويمكن استخدامها في مختلف المجالات الأدبية والفنية مثل: الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والسيناريو، إلخ. في هذا الصدد، كانت رواية أفراح ليلة القدر لعبدالكريم ناصيف، التي تتناول العلاقات الاجتماعية والعاطفية بين عائلتين، خياراً جيداً لتكييف نماذج شخصية بولين مع الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية. تحاول هذه الدراسة، القائمة على نظرية شينودا بولين والمنهج الوصفي التحليلي، التعرف على النماذج الأولية لشخصية كل من الشخصيات الرئيسية من الذكور والإناث في رواية أفراح ليلة القدر والتحقق حول تأثير أسباب مثل الأسرة، والمجتمع، والبيئة، والأصدقاء، والظروف الثقافية، وإلخ. وقد توصلت إلى أنّ هناك جميع الأنماط السبعة للشخصية الأنثوية وثمانية نماذج للشخصية الذكورية في كل الناس، لكن مقدارها يختلف في الشخصيات، وفي النهاية لا يوجد سوى نموذج أصلي واحد في تعيين نسبة عالية ويحدد النموذج الأصلي السائد لذلك الشخص.

الكلمات الدليلية: يونغ، شينودا بولين، النماذج الأولية للشخصية، عبدالكريم ناصيف، رواية أفراح ليلة القدر.

---

[1]- أستاذة مشاركة في اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران.

[2]- خريجة ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران.

[3]- طالبة دكتوراه في اللغة العربية و آدابها بجامعة طهران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Semiotic analysis of Yemeni contemporary poetry based on Peirce's theory: A case study of Abdullah Bardoni's poems

Ahmad Mohammadinejad Pashaki[1], Assistant professor of the Department of Arabic Language and Literature, University Guilan
Hossein Taktabar, Associate professor in Arabic language and literature Qom University

Received: 29-11-2022 Accepted: 03-06-2023

Introduction: New Semiotics is considered as an interdisciplinary approach and, in better words, a transdisciplinary scientific field that has been influenced by various tendencies and philosophical definitions of a specific subject. Therefore, the characteristics of interdisciplinary studies can be used in the semiotic analysis of texts. The semiotic analysis of Arabic literary works can provide a basis for a new reading of them, or, in other words, the ability to re-interpret them and lead to a better understanding of these texts. The semiotic analysis of literary works, especially Yemeni literature, can be the basis for a new reading of these texts, the identity of the sustainability discourse, and its external and internal relations. Political developments have a two-way relationship with literature, and, just as these developments can be the foundation of a literary movement, literature can also take on the mission of advancing the revolution as well as strengthening and realizing its goals. From the middle of the first half of the 20th century, Yemeni literature underwent many changes and transformations affected by political currents, and it became a means of defending human freedom and fighting against tyranny and colonialism. This is an issue that has been the focus of the poets since that time in order to defend the human identity of the Yemeni citizens and paved their way to achieve freedom.
Methodology: Poetic images are the product of emotional and intellectual experiences of the poet. Using poetic images with the aim of conveying experiences (thoughts and feelings) and reflecting on their elements are considered as the factors forming the poet's worldview. It is impossible to ignore their role in representing the quality of the literary work as well as the level of its impact on the audience. In this article, the author has examined Abdullah Bardoni's poems with Peirce's semiotic approach, the library approach and descriptive-analytical method, seeking to recognize, analyze and explain the poet's symbols and codes.
Results and discussion: The gradual course of Abdullah Bardouni in these poems, along with the initial descriptions of the poem, which still shows the poet as dependent and committed to the traditional poetry system, turns his image creation into a conversation. This constitutes the main context of the poem, and the poet's experience during the war in his homeland in defense of his religious and patriotic values, beliefs and convictions. He tries to use hidden literary images in the form of an effective tool to confront the aggressive enemy by composing poems.

[1]- Corresponding autor: a.mohamadi.np@gmail.com

In Bardoni's poems, the certainty of victory is one of the poetic motifs of the poet, and it is a sign that can guide the reader to the creator of the poem. Despite the existence of poems that depict darkness and short efforts and temporary failures, the certainty of victory instead of Berdoni's poems breathes the spirit of hope into the lifeless bodies of our countrymen.

Conclusion: Bardoni uses words and phrases such as bright day, dawn of victory, light, fire, bride, lightning, and thunder. He also uses valuable similes and narrates the bitter reality that governs the country and the efforts to get rid of it. The direction of the poet in the literary industry is in his poems. By contrasting the situation before the war and after it, he depicts the anxiety, worry and fear of the war period. In this semiotic analysis, in addition to the elements inside the text, there are a lot of references to the elements outside the text (hypertext) and the events of the author's life, to the extent that, without knowing the different stages of their life, the ambiguous points of the text are discovered and interpreted, and it is difficult to recognize the semantic signs of the work. In this regard, raising basic questions starts from the following implications. In Bardoni's poems, Hodhed is a symbol for the flood of immigrants, Bayt (house) is a symbol for his country and a thief, Sindbad is a symbol for expressing suffering and displacement, and the silence of the people in front of Zubiri's martyrdom is considered as the failure of the revolution. The poet looks at Yemen's exile (mother) as a child whose bloodlust is gnawing at her in the darkness of displacement. Even though he is in his homeland, Berdouni creates a place in his poems and talks about Arab unity. The use of words such as bright day, the dawn of victory, light, fire, bride, lightning and thunder, which suggest the bitter reality ruling the country and the efforts to free it from captivity, implicitly express the poet’s intentions.

Keywords: Peirce's semiotics, Imagery, Abdullah Bardoni, Poetry.

References

Abu esbaa, S., (1979), The Poetry Movement in Occupied Palestine, first edition, Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. (In Persian)

Ayashi, M., (2009), Stylistics and text analysis, Damascus: Dar Al-Mahbah. (In Arabic)

Bardouni, A., (2002) A collection of poems, first edition, publisher: The General Book Organization. (In Arabic)

Chandler, D., (1387), Basics of Semiotics, translated by Mahdi Parsa, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

Delodal, G., (2004), Semiotics or Theory of concepts, translated by Abd al-Rahman Bu Ali, first edition, Lazegia, Dar Al-Hiwar for printing and publishing. (In Persian)

Dudman Koshki, A., (2007), "Using modern literary methods in the poetry of the stability of the Palestinian nation", The Letter of Stability: Proceedings of the First Kerman Sustainability Literature Congress, Tehran, Foundation for the Preservation of the Works and Publishing of Holy Defence Values, 195-208.

Guiraud, P., (1380), Semiotics, translated by: Mohammad Naboi, Tehran: Agha Publications. (In Persian)

Kahlouch, F., (2008), The Rhetoric of the Place: A Reading in the Spatiality of the Text, First Edition, Beirut: Al-Arabi. (In Arabic)

Lahiji, S., Kar, M., (2007), Recognizing the identity of Iranian women in the scope of prehistory and history, Tehran: Roshangaran and Women's Studies. (In Persian)
Makarik, I. R., (1384), Contemporary Literary Theories Dictionary, translated by: Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Aga Publications. (In Persian)
Mohammadi Nejad Pashaki, A., heidaryan shahri, A. R., Seddighi, K., & seyedi, H. (2018). Semiotics in Palestinian poetry, based on Peirce's theory, a study of the poems of Haroun Hashem Rashid and Muin Baseiso for example. Lisān-i Mubīn, 9(30), 181-159. doi: 10.30479/lm.2018.1494
Mohammadi Nejad Pashaki, A., heidaryan shahri, A. R., Seddighi, K., & seyedi, H. (2018). Semiotics in Palestinian poetry, based on Peirce's theory, a study of the poems of Haroun Hashem Rashid and Muin Baseiso for example. Lisān-i Mubīn, 9(30), 181-159. doi: 10.30479/lm.2018.1494. (In Persian)
Mortaz, A, M., (1992), Deconstructive semiotic study of the poem "Ayn Lailay for Muhammad Al-Eid Al-Khalife, University Press. (In Arabic)
Namwar Motlaq, B., (2013), Comparative semiotics of poetry and Meraj painting, Articles of the first semiotics of art conference, edited by: Farzan Sojoudi, Tehran Art Academy, 151-177.
Namwar Motlaq, B., (2013), Comparative semiotics of poetry and Meraj painting, Articles of the first semiotics of art conference, edited by: Farzan Sojoudi, Tehran Art Academy, 151-177. (In Arabic)
Peirce, C., (1931), Collected Papers, Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthure W Burks, Harvard U.P, Cambrige. (In English)
Rajaei, N., (2012), Myths of Liberation, 1th edition, Mashhad: Ferdowsi University. (In Persian)
Regnant (2008), Characteristics of literature and art at the beginning of the 20th century, 1/3/94 www.tebyan.net/newindex.aspx/comment/index.a
Sassani, F., (1384), "Analysis of the structure of the beginning of the news and the informative structure of the film text ", Articles of the second art semiotics conference, edited by: Hamid Reza Shoeiri, Tehran: Farhangestan Honar, 61-81.
Sassani, F., (1384), "Analysis of the structure of the beginning of the news and the informative structure of the film text ", Articles of the second art semiotics conference, edited by: Hamid Reza Shoeiri, Tehran: Farhangestan Honar, 61-81. (In Persian)
Scholes, R., (1383), Introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agha Publications. (In Persian)
Shamisa, C., (1374), Guide to contemporary literature, Tehran: Mitra Publications. (In Persian)
Tadié, J. Y., (1378), Literary Criticism in the 20th Century, translated by Mahshid Nonhali, Tehran: Nilufar Publications. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱۴۰۲)

بررسی نشانه‌شناختی رمزگان‌های شعر معاصر یمن با تکیه بر نظریه‌ی پیرس؛ مطالعه‌ی موردی اشعار عبدالله بردوني [۱]

احمد محمدی نژاد پاشاکی ، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، [۲]دانشگاه گیلان
حسین تک تبار فیروزجائی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه قم

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۳

چکیده

به‌کارگیری تصاویر شاعرانه با هدف انتقال تجربیات (افکار و احساسات) و تأمل در عناصر نشانه‌ای آن، بازتابی از جهان بینی شاعر محسوب می‌شود؛ چنانکه نمی‌توان از نقش آن، در بازنمایی کیفیت اثر ادبی و همچنین میزان تأثیر آن بر مخاطب غافل ماند. نگارنده در مقاله‌ی حاضر، به بررسی اشعار بردوني با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس و مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی پرداخته و در پی شناخت، تحلیل و تبیین نشانه‌ها و رمزگان‌های شعری شاعر است. همچنین در این جُستار با استمداد از رهیافت‌های مختلف نشانه‌شناسی براساس فرآیند اولویت، ثانویت و ثالثیت، لایه‌های فکری و نشانه‌هایی همچون: بینامتنیت، زمان، مکان، شخصیت، روایت، مؤلف، شگردهای کشف معانی اضافی، مورد ارزیابی قرار گرفته است تا آفاق تازه‌ای را در راستای تصویر هویت‌بخش شعر مقاومت در برابر مخاطب وی پدیدار سازد. در سروده‌های بردوني، هدهد را رمزی برای سیل مهاجران، خانه را رمزی برای کشور، دزد را رمزی برای غارتگران فرهنگ و تمدن، سندباد را رمزی برای بیان رنج و آوارگی و سکوت مردم در مقابل شهادت زبیری را شکست انقلاب تلقی می‌کند. وی واقعه‌ای جزئی که بر تصوری خرد دلالت می‌کند را در نشانه‌ای عمومی، دال بر حقیقتی جامع به‌کار می‌برد. بردوني با اینکه در وطن خود حضور دارد؛ اما در اشعارش تقاطب مکانی ایجاد کرده و از اتحاد عرب صحبت می‌کند. به‌کارگیری واژگانی چون، روز روشن، بامداد پیروزی، نور، آتش، عروس، صاعقه و رعد و برق، که روایتی است از واقعیت تلخ حاکم بر کشور و تلاش‌ها برای رهایی از بند اسارت، می‌تواند به صورت ضمنی نشانه‌هایی از شاعر آن را بیان کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی پیرس، تصویرپردازی، عبدالله بردوني، رمزگان‌های نشانه‌ای .

---

[۱]- این مقاله برگرفته از طرح پسادکتری دانشگاه قم می‌باشد.

[۲]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: a.mohamadi.np@gmail.com

مقدمه

نشانه‌شناسی را مطالعه‌ی نشانه‌ها و فرآیندهای تاویلی، یافتن مناسبتی میان دال و مدلول و به عبارتی دیگر، مطالعه‌ی نظام‌مند تمام عواملی می‌دانند که یا در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت سهیم هستند. نشانه‌شناسی متون ادبی یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که به تجزیه و تحلیل متون ادبی، از جمله شعر و داستان می‌پردازد. تحلیل متن به اعتبار بررسی دلالت‌های ضمنی، شناخت ساز و کارهای شکل‌دهنده‌ی گفتمان از قبیل: اسطوره‌ها، استعاره‌ها و نمادها، به مثابه وجهی بین رشته‌ای تلقی می‌شود.

بحث و بررسی پیرامون نشانه‌شناسی، عمدتاً از دو منبع، یعنی آراء فردینان دو سوسور[1](۱۸۵۷ - ۱۹۱۳)، زبان‌شناس سوئیسی و از مهم‌ترین شخصیت‌های پایه‌گذار مکتب ساختارگرایی و نوشته‌های چارلز ساندرز پیرس[2] (۱۹۱٤-۱۸۳۹)، یکی از مؤسسان مکتب اصالت عمل (پراگماتیسم) و بنیان‌گذار نشانه‌شناسی، سرچشمه گرفته و رشد و گسترش یافته است. پیرس بر این عقیده بود که نشانه‌شناسی چارچوب ارجاعی است. تقریباً همزمان با پیرس، سوسور نیز معتقد بود که می‌توان علمی را طراحی کرد که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی بپردازد؛ این علم بخشی از روانشناسی اجتماعی خواهد بود و نشانه‌شناسی نامیده می‌شود. پیرس نشانه را سه جزئی می‌داند و با این دیدگاه، مسیری متمایز و تازه در نشانه‌شناسی آغاز می‌کند و نظریه‌ای مستقل و کامل را پدید می‌آورد. در دیدگاه سوسور «نشانه دو وجهی است که عبارتند از دال و مدلول؛ ولی نشانه از نظر پیرس سه وجهی است و از بازنمون، موضوع و تفسیر تشکیل شده است» (دلودال، ۲۰۰٤ : ۲۱). موضوع (یا مدلول سوسوری) چیزی است که نشانه، ما به ازای آن است و تفسیرکننده، نشانه‌ی ذهنی است و در واقع همان چیزی است که به محض برخورد با یک نشانه، در ذهن خطور می کند؛ در حقیقت تفسیرکننده شخص نیست، بلکه اندیشه‌ای است که در ذهن شکل می گیرد یا نوعی نتیجه که می تواند خود نشانه‌ای برای تداوم فرآیند نشانه‌هایی باشد که نیازمند تفسیر است. از منظر پیرس آنچه حاصل تجربه است، نشانه‌های ناآگاهانه‌ای هستند که با ارتباط با نشانه‌های دیگر، قابلیت تفسیر پیدا می‌کنند.

برخلاف بحث دلالات سوسور که بر نظام دوگانه یعنی نشان و نحوه‌ی دلالت آن استوار است، یکی از ویژگی‌های نشانه‌شناسی پیرس، بررسی نشانه براساس درک سه‌گانه است. از نظرگاه وی هر شیء که بیانگر مفهوم و بیانی باشد، نشانه قلمداد می‌شود. در واقع معنایی که در ذهن مخاطب یا در ارتباط با مخاطب شکل می‌گیرد و همچنین نقش مخاطب و ادراک او، در الگوی پیرس دیده نمی شود.

فرآیند کشف نشانه به صورت نسبت شباهت (نشانه‌ی شمایل)، نسبت مجاورت (نشانه‌ی علامت) یا نسبت قانونی (نشانه‌ی نماد) است؛ از این‌رو سه نوعِ اصلی نشانه‌شناسی پیرس این‌گونه مشخص می‌شود: نشانه‌ی کیفی، یعنی کیفیتی که کارکرد یک نشانه دارد و آن مقوله به اولویت مربوط می‌شود؛ نشانه‌ی جزئی که به واقعه‌ی جزئی زمانی و مکانی دلالت می‌کند و به مقوله‌ی ثانویت مربوط می‌شود. نشانه‌ی عمومی، کلی یا دال بر قانون کلی، اعم از قراردادی یا حقیقی، که مربوط به مقوله‌ی ثالثیت میشود.

مسلَّم این است که نشانه‌شناسی، یک رویکرد میان رشته‌ای و به‌عبارت بهتر، یک زمینه‌ی علمی فرارشته‌ای تلقی می‌شود که از گرایش‌ها و رویکردهای گوناگون و تعاریف فلسفی مختلفِ یک موضوع مشخص، تأثیر پذیرفته است. از این‌رو می‌توان از خصوصیات مطالعات میان رشته‌ای در تحلیل نشانه‌شناسی متون بهره گرفت. «تحلیل نشانه شناسانه‌ی آثار ادبیات عربی می‌تواند زمینه‌ساز خوانشی تازه از آنها یا به تعبیری دیگر توانش تأویلی مجدد» (مرتاض، ۱۹۹۲: ۵۵) و موجب فهم بهتر این متون شود. تحلیل نشانه‌شناختی آثار ادبی، به ویژه ادبیات یمن می‌تواند زمینه‌ساز خوانشی نو از این متون و هویت‌بخش گفتمان پایداری و مناسبات بیرونی و درونی آن باشد. تحولات سیاسی با ادبیات رابطه‌ای دوسویه دارد و همان‌گونه که این تحولات می‌تواند زمینه‌ساز یک جریان ادبی است، ادبیات نیز می‌تواند رسالت پیشبرد انقلاب، تقویت و تحقق اهداف آن را بر عهده گیرد. ادبیات یمن از میانه‌های نیمه‌ی نخست قرن بیستم متأثر از جریان‌های سیاسی، دچار تغییر و تحول فراوانی شد و به وسیله‌ای برای دفاع از آزادی انسان و مبارزه با استبداد و استعمار مبدل گردید؛ مسأله‌ای که از همان زمان در راستای دفاع از هویت انسانی شهروند یمنی مورد توجه شاعران این مرز و بوم قرار گرفت و راه آن‌ها را برای رسیدن به آزادی و دگرگونی فراگیر هموار گرداند.

عبدالله بردوني از جمله شاعران معاصر یمن است که از ۱۳ سالگی به سرودن شعر روی آورد و در این شرایط سخت، رسالت بیان شرایط اجتماعی را در قالبی نظم‌گونه و ادبی به عهده گرفت. از مهم‌ترین ویژگی‌های شعری او مبارزه‌طلبی و آگاه‌سازی می‌باشد؛ وی دغدغه‌ی سامان‌بخشیدن به اوضاع نابسامان فرهنگی و اجتماعی یمن را دارد. تجربه‌ی شعری وی مراحل فکری مختلفی را طی نموده است؛ در پاره‌ای از قصاید خود رنگ و بوی کلاسیسم و در برخی، رمانتیسم و در برخی دیگر، سوررئالیسم جلوه‌گر است و در قصایدی، نشانه‌هایی از مکتب اصالت وجود (اگزیستانسیالیسم) به چشم می‌خورد. قضایا یمنیة، الثقافة الشعبیة تجارب وأقاویل یمنیة، الثقافة والثورة، فنون الأدب الشعبی فی الیمن، دیوان البردوني و غیره، از مهم‌ترین آثار این ادیب شهیر به

شمار می‌رود. سرانجام بردوني در دوران احمد بن یحیی و به سال ۱۹٤۸ به‌خاطر حمایت از انقلاب به زندان افتاده و در سال ۱۹۹۹ در هفتاد سالگی وفات یافت.

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و براساس نشانه‌شناسی پیرس بر آن است با بررسی رمزگان‌های مؤلف، زیبایی‌شناسی، بینامتنیت، زمان و مکان و روایی، به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱- نشانه‌شناسی به عنوان یک نظریه‌ی نقادانه و رویکردی برای تحلیل متون، چگونه می‌تواند برداشت‌ها و مفاهیم جدید را از شعر عبدالله بردوني عرضه کند؟

۲- نشانه‌شناسی پیرس با کاربست چه رمزگان‌هایی می‌تواند برداشت‌ها و مفاهیم جدیدی را از شعر عبدالله بردوني عرضه کند؟

۳- خوانش شعر سروده‌های عبدالله بردوني به چه صورت توانسته به کشف و تحلیل رمزگان‌های آن نائل آید؟

٤- نگاره‌های نشانه‌شناسی در نظام بخشی روایی سروده‌های عبدالله بردوني، چه نقشی می‌تواند ایفا کند؟

نشانه‌شناسی به عنوان یک نظریه‌ی نقادانه و رویکردی برای تحلیل متون، با کنار هم قراردادن نشانه‌ها، می‌تواند برداشت‌ها و مفاهیم جدیدی را از شعر عبدالله بردوني عرضه کند. محدویت‌هایی که در ابتدا در این روش وجود داشت، این بود که این روش در آثار هنری و نقاشی بررسی و منتشرشده و تطبیق آن، نیاز به مطالعه‌ی بیشتر و جمع‌آوری مواد و استخراج مطالب قابل تطبیق در ادبیات داشت. پس از انجام مطالعات در این خصوص، مثلث مفهومی پیرس در اشعار شاعر، مورد بررسی قرار گرفت و در نهایت در قالب پنج رمزگان، انتظام یافت.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با موضوع به شرح ذیل می‌باشند:

ابوالحسن امین‌مقدسی و اویس محمدی در مقاله‌ی خود تحت عنوان «بررسی سبک سوررئالیسم در دیوان عبدالله البردوني»، (نقد ادب عربی، سال سوم، شماره ۲: ۱۳۹۲) براساس سبک مبتنی بر ناخودآگاه، و زبان شعری شاعر به این نتیجه رسیده‌اند که در این قصیده‌ها علاوه بر غموض و غرابت، هنجارگریزی و ساختارشکنی زیادی وجود دارد و می‌توان شاهد تداعی آزاد معانی و ایراد مضامین پراکنده‌ای بود که برخاسته از اصل «نگارش خودکار» یا «نگارش ناخودآگاه» سوررئالیست‌ها می‌باشد.

تورج زینی وند و همکاران، در مقاله‌ی «بیداری اسلامی در شعر معاصر یمن (مطالعه‌ی مورد پژوهش: شعر عبدالله بردوني)»، (مطالعات بیداری اسلامی، شماره ۹: ۱۳۹۵)، به بررسی سبک شعری عبدالله بردوني، کاربرد عنصر طنز، نماد، اسطوره و آموزه‌های دینی، صورخیال به ویژه استعاره و جلوه‌های بیداری اسلامی در شعر این شاعر می‌پردازد. در نهایت به این جمع‌بندی می‌رسد که در دیوان شاعر، مهم‌ترین خصایص ادبی دوره‌های شعر نو عربی، همچون کلاسیک، رمانیتک و واقعیت‌گرایی به چشم می‌خورد.

در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریه‌ی پیرس؛ مطالعه‌ی مورد پژوهانه اشعارهارون هاشم رشید و معین بسیسو» نوشته‌ی احمد رضا حیدریان شهرکی و دیگران (لسان مبین سال نهم، شماره ۳۰: ۱۳۹٦) نگارندگان ضمن اشاره به اصول نظریه‌ی نشانه‌شناسی پیرس، به بررسی اشعار شاعران پرداخته‌اند. در نهایت به این جمع‌بندی رسیده‌اند بسیسو با به‌کارگیری کلمات و واژگانی چون خورشید، یخ، عروس، صاعقه و سرما به تشبیهات ارزشمندی دست می‌زند و به‌دنبال این تصویرگری هارون هاشم رشید نیز از واژگانی چون اشک، ماه در دل تاریکی، مصلوب، عید استفاده نموده و از استعاره و تشبیه سود جسته است. او از این طریق وقایع حاکم بر سرزمین خود را بیان نموده که نشان‌دهنده جهت‌گیری دو شاعر در صنایع ادبی در سروده‌های خود می‌باشد. هر دو شاعر نیز از یک بیان میانه استفاده‌کرده که با مقابل هم قراردادن اوضاع قبل از جنگ و بعد از آن، تشویش و نگرانی و دلهره‌ی دوران جنگ را به تصویر می‌کشند.

در مقاله‌ی «بررسی کارکرد موسیقی شعر بردوني در تصویرآفرینی»، (نقد ادب معاصر عربی، شماره ١٦: ۱۳۹۸) نوشته‌ی مصطفی مهدوی‌آرا و سیدمهدی نوری کیذقانی، با روش توصیفی-تحلیلی، به کارکرد موسیقی شعر در دیوان عبدالله بردوني- شاعر نابینا و معاصر یمنی-پرداخته و میزان موفقیت شاعر را در استفاده از موسیقی، جهت تصویرآفرینی شعری و خیال‌انگیزی مخاطب ارزیابی نماید. در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که در شعر این شعر گاه تکرار حرف و گاه تکرار کلمه که به صورت‌های: جناس، طباق، ردالعجز علی الصدر و غیره نمود یافته است.

زینه عرفت پور در مقاله‌ی «بررسی موسیقی درونی شعر عبد الله بردوني و تناسب آن با معنا»، (ششمین کنفرانس بین المللی پژوهش‌های کاربردی در مطالعات زبان: ۱۳۹۷)، تکرار را به‌عنوان عنصر اساسی موسیقی درونی معرفی‌کرده که علاوه بر غنابخشیدن به موسیقی درونی اشعار بردوني و ایجاد نوعی پیوستگی و انسجام در آنها، اهداف دیگری همچون دلالت بر معنای خاص، تأکید بر یک موضوع ویژه در قصیده و تداوم و استمرار بخشیدن به امری خاص را می‌تواند تحقق بخشد.

تورج زینی‌وند و دیگران در مقاله‌ی «نشانه شناسی الفاظ حاوی مفهوم وطن در اشعار سلیمان العیسی بر اساس دیدگاه چارلز پیرس» (نشریه ادب عربی، سال سیزدهم، شماره ۳: ۱٤۰۰) ، به تحلیل نشانه‌های مربوط به مفهوم وطن می‌پردازند. در نهایت نیز به این نتیجه می‌رسند که شاعر از طریق چینش صحیح دلالت‌های صریح در کنار هم و در درون بافت متن، دلالت‌های ضمنی مفهوم وطن را با زبانی خیال انگیز بازگو ساخته است.

با وجود پژوهش‌های ذکرشده، اما تاکنون پژوهش جامع و دقیقی با رویکرد نشانه‌شناختی و در جهت بررسی رمزگان‌های نشانه‌ای در اشعار بردوني صورت نگرفته است؛ از این‌رو با گردآوری برخی از منابع، نگارنده درصدد آن است تا به چنین مهمی در جستار پیش‌رو دست یابد.

نشانه‌شناسی سروده‌های عبدالله بردوني

مسلم این است که نشانه‌شناسی، رویکردی میان رشته‌ای و به عبارت بهتر، به‌عنوان یک زمینه‌ی علمی فرارشته‌ای تلقی می‌شود که از گرایش‌ها و رویکردهای گوناگون و تعاریف فلسفی مختلفِ یک موضوع مشخص، تأثیر پذیرفته است. از این‌رو می‌توان از خصوصیات مطالعات میان رشته‌ای در جهت تحلیل نشانه‌شناسی متون بهره گرفت. نشانه‌شناسی پیرس به این سؤال پاسخ می‌دهد: چگونه این نشانه‌ها به مرحله‌ای می‌رسند که به انسان چیزی را نشان می‌دهند؟ پاسخ پیرس به این پرسش در قالب اصطلاح ابداکسیون [۳] قرار گرفته که به‌معنای وابسته‌بودن نشانه‌ها به همدیگر است. این وابستگی نوعی وابستگی منطقی است؛ به بیان دیگر چون در نظر او افکار و اندیشه‌ها نیز نشانه هستند، بنابراین، برای اینکه بتوان از فکر و اندیشه‌ای استفاده‌نمود، باید اندیشه‌ای وجود داشته‌باشد که آن اندیشه را تفسیر کند. او این تسلسل را از نوع سلسله‌ای که به یک نقطه منتهی می‌شود [٤]، می‌داند؛ از این‌رو در بررسی نشانه‌شناسی اشعار عبدالله بردوني به مجموعه‌ای از مولفه‌های مورد نظر پیرس پرداخته می‌شود که نبود هریک به فهم معنا آسیب می‌رساند. از عبدالله بردوني دوازده دیوان شعری در دو مجلد و چندین کتاب در قالب نثر باقی مانده است. با مروری بر سروده‌های او موضوعات فراوانی که رنگ نشانه و تأویل به خود گرفته‌اند، قابل شناسایی و معنایابی گردیده‌اند که از رهگذر نشانه‌شناسی نمونه‌هایی از سروده‌های این شاعر و تحلیل محتوایی آن‌ها، دلالت‌یابی بهتری در خوانش اشعار قابل دریافت است.

رمزگان‌های مربوط به مؤلف

در بلاغت و علوم ادبی، بین شاعر و گوینده‌ی شعر، تمایز قائل نشده‌اند و ماهیت نظری و ارزش زیبایی‌شناختی رمزگان‌های مؤلف، مجهول باقی مانده‌است؛ البته این بدان معنا نیست که شاعران بزرگ از ماهیت و ارزش آن غافل بوده‌اند، بلکه قرائن بیانگر آن هستند که چه در انتخاب و چه در کاربرد آن، چه معیارهایی وجود داشته‌اند. کشف این معیارها نه تنها ارزش و ماهیت این رمزگان را آشکار می‌کند، بلکه علاوه بر کارکردهای عمومی، ممکن است دارای کارکردهای ویژه‌ای نیز باشد. از این‌رو است که گفته می‌شود: «در تحلیل معنایی یا نشانه‌شناختی متن، چهار عامل کلی متن، تولیدکننده‌ی متن، دریافت‌کننده‌ی متن، و بافت متن در شکل‌گیری معنای کل متن و خوانشی که از متن حاصل می‌شود، دخالت دارند» (ساسانی، ۱۳۸٤: ٦۱) مکاریک در «دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر» از نشانه‌شناسی مؤلف سخن می‌گوید. او به نقل از موکاروفسکی می‌نویسد: «اثر ادبی به طرق مختلف، خواه به‌طور مستقیم و خواه به‌صورت موازی، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیتی او و محیط اجتماعی‌ای که او در آن پرورش یافته، دلالت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۹۳)

در گذشته، نشانه‌های مؤلف، در تخلُّص یا نام شعری او وجود داشت که معمولاً در ابیات پایانی شعر، آورده می‌شد. امروزه این نوع نشانه‌ها در درون اشعار شاعران معمولاً غایب است؛ اما نام شاعر را می‌توان در پشت جلد مجموعه‌های اشعار وی دید. علاوه بر این می‌توان با ردیابی عناصر تکرارشده‌ی فکری و سبکی در یک شعر به صورت ضمنی، نشانه‌هایی از شاعر آن را به دست آورد. همچنان که در سروده‌های بردوني، قطعیت پیروزی، یکی از موتیف‌های شعری شاعر و نشانه‌ای است که می‌تواند خواننده را به سوی خالق شعر، رهنمون کند. علی‌رغم وجود اشعاری که ترسیم‌گر تاریکی و تلاش‌های کوتاه و ناکامی‌های موقتی است، بردوني روح امید را در کالبد بی‌جان هم‌وطنان می‌دمد.

هدَّدونا بألقيد أو بألسّلاح — واهدروا بألزَّئير أو بألنُّباح
وكلوا جوعَنا وسيروا على أشـ — ـلائنا ألحُمرِ، كألخُيولِ ...ألجماح
واقرَعوا فوقَنا ألطُّبول وغطُّوا — خزيَكُم بألتَّصنُّعِ ألفضّاحَ
هدَّدونا لن ينثني ألزَّحف حتى — يَزحَفَ ألفجرُ من جميع ألنواحي
قسماً لن نعود حتى ترانا — رايةُ ألنصرِ في ألنهار ألضّاحي٥

(بردوني، ۲۰۰۲، ۱/ ۳۵۹)

گرسنگی و تکه‌تکه شدن زیر سم اسبان، نشانه‌هایی است که بیانگر تجربه‌ی شاعر بوده و سطح ظاهری متن را می‌سازد. تفسیر این نشانه‌ها، اشغال و حس استقلال‌طلبی، پیروزی گمشده و

روحیه‌ی عزت‌مندی و مضامینی از این دست را شامل می‌شود. در حقیقت، موضوع، تجربه‌ی شخصی شاعر بوده که در قالب یک تجربه‌ی فردی با جزئیات زمان و مکان خاص بروز می‌کند. به دیگر سو، او این نشانه‌های جزئی که با مفهوم ثانویت مرتبط می‌باشد را بر حقیقتی عمومی منطبق می‌کند که در کشاکش شمشیرهای ایستادگی و ظلم، جرقه‌ها و نورهایی هویدا می‌شود که پایانی بر این تاریکی ظلم خواهد بود.

او در ابیات زیر تمام مردم را به مبارزه طلبی و جان‌فشانی در راه آزادی فلسطین از دست بیگانگان فرامی‌خواند.

يا أخي يا بنَ ٱلفدى فيمَ ٱلتمادي وفلسطينُ تنادي وتنادي؟
ضجَّتِ ٱلمعركةُ ٱلحمرا ... فقم: نلتهب ... فٱلنورُ من نارِ ٱلجهادِ
ودعا داعى ٱلفدى فلنحترق فى ٱلوغى، أو يحترق فيها ٱلاعادى
يا أخي يا بنَ فلسطينَ التي لم تزل تدعوكَ من خلفِ ٱلحِدادِ[٦]

(بردوني، ۲۰۰۲: ۱/ ۳۲۰)

شاعر معتقد است که قطعاً پیروزی و آزادی سرزمین فلسطین تنها با فداکاری و ریخته‌شدن خون افراد حاصل می‌شود. وی این تحدی در برابر دشمن صهیونیست را به‌عنوان نبرد سرخ از آن یاد می‌کند و با زبانی تند و کوبنده و با شوری حماسی، انگلیس را برای مبارزه‌ای قاطعانه به میدان مبارزه فرا می‌خواند:

يا بريطانيا وقد هُيِّيءَ ٱلمَي دانُ هَيَّا إلى ٱلعِراكِ ٱلعَنيدِ
إنما نحن أمَّةٌ تَبذُلُ الأر واحَ في ذِمَّةِ ٱلعُلا وٱلخلود
تفتَدي ٱلمجدَ بٱلنُفوس وتشفي غُلَّةَ ٱلثأر من جراح ٱلشهيد
فتخَلِّي عَنِ ٱلجُنوبِ وخَلِّي كَمَران ٱلمصُون حرَّ ٱلبُنُود
دونَ ما تَبتَغينَ صاعقةُ ٱلمو ت وبرقُ ٱلقَتا وقَصفُ ٱلرعود[٧]

(همان: ۱/ ۱۱۸)

نبرد سرخ (ٱلمعركةُ ٱلحمرا)، نبرد کوبنده (ٱلعِراكِ ٱلعَنيدِ)، بازگشت مهاجران و مضامینی از این دست، نشانه‌های کیفی و توصیفی بصری از اشغال و انحطاط است که به مقوله‌ی اولویت اشاره دارد؛ حاصل حس سرخوردگی برآمده از تباهی آرمان‌های وطن، یک نشانه‌ی عمومی که دو مقوله‌ی اولویت و ثانویت را با هم می‌آمیزد و درک آن مستلزم وجود همدلی از تماشاگر است.

بردوني با روح حماسی خود، مردم را به مبارز علیه استبداد و رژیم صهیونیست دعوت می‌کند و با طرح مسأله‌ی فلسطین از تمام کسانی که به اجبار سرزمین یمن را ترک کردند و در اقصی نقاط جهان آواره شده‌اند می‌خواهد تا با افتخار و سربلندی به وطن و زادگاه خود بازگردند. شاعر معتقد است که با اتحاد بلاد عرب، رهایی سرزمین فلسطین امکان‌پذیر است.

رمزگان‌های مربوط به زیبایی‌شناسی کلام

متن دربردارنده‌ی واژگان یا نشانه‌های بصری است که ذهن خواننده را به رمزگشایی، ترکیب و ساخت معانی هدایت می‌کند. یک «متن» معمولاً به گزارش یک پیام اشاره دارد و به طور فیزیکی مستقل از فرستنده و گیرنده‌اش است. «متن» متضمن علائم، کیفیات، تصاویر، صداها و اشارات است و توسط قراردادهای ارتباطی، مفهومی قابل تأویل می‌باشد. پی‌یر گیرو[۸]، در بحث از نسبی‌بودن مفهوم قراردادی در نشانه‌ها، از دو نوع نشانه‌های زیبایی‌شناختی سخن می‌گوید: ۱- نشانه‌های بلاغی ۲-نشانه‌های هنری. از نظر او «این نظام‌های زیبایی‌شناختی، کارکردی دوگانه به خود می‌گیرند؛ برخی از آنها بی‌آنکه در قلمرو منطق قرار گیرند، بازنمایاننده‌ی امر ناشناخته‌اند و برخی دیگر بیان‌کننده‌ی امیال ما هستند. نظام‌های نوع اول فنون معرفت و نظام‌های نوع دوم هنرهای تفریحی در معنای ریشه‌شناختی آن هستند» (گیرو، ۱۳۸۰: ۹۷-۹۸).

در مورد ایجاد اثر هنری، فرآیند مشابهی برقرار است: در مرحله‌ی اول، هنرمند احساس آشفتگی و ناآرامی می کند که همان مقوله‌ی کیفیات و احساسات محض است. ایجاد اثر هنری در حقیقت، تلاشی برای ارائه‌ی بیانی منظم‌تر از همان احساسات محض است. اکنون می‌توان ملاحظه کرد که مرحله‌ی اولویت پیرس، همان تصاویر حسی است که می‌توان ادراکات حسی درونی مانند ادراک غم، شادی و غیره را به‌صورت شخصی و جزئی بر آن افزود. مرحله‌ی دوم همان برقراری نسبت و روابط ادراک‌های حسی با یکدیگر است که توسط تخیل صورت می گیرد و مرحله‌ی ثالثیت نیز کاملاً برحسب ادراک عقلی است. درک ذهن به درجه‌ی انس آن با موضوع یا تجربه‌ی پیشین، بستگی دارد که پیرس از آن تعبیر به تجربه‌ی جانبی می کند.

عبدالله بردوني در سروده‌های خود، از شگردهایی بهره گرفته است که در تحلیل متون ادبی از نشانه‌های زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌روند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به بهره گیری از سمبل، استعاره، اغراق و غیره اشاره کرد. شاعر با استفاده از این شگردها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرد که بر مدلول خود دلالت ضمنی دارند؛ این‌گونه نشانه‌ها، منعطف‌تر و پویاتر از نشانه‌هایی هستند که در زبان علمی به‌کار می‌روند. به نظر پیرس اثر هنری اولاً برای خود هنرمند مفید است؛ زیرا اجازه‌ی

بیان احساس خود را به او می دهد، اما در مرحله‌ی دوم باید برای مردم نیز مفهوم و مؤثر باشد. از نظر پیرس نقش اثر هنری معقول‌ساختن جنبه‌ی کیفی احساسات است و فرآیند معقول‌ساختن امر محسوس نیازمند استفاده از نشانه هاست؛ اما چون کیفیت احساسات در مقوله‌ی اولویت قرار می‌گیرد، تنها توسط نشانه‌های شمایلی قابل بیان است. از این‌روست که بردوني در قصیده‌ی «الهدهد السادس» این‌گونه از تغییر وطن یاد می‌کند:

من ذا هنا! صنعا بلا صنعا، وجوهٌ أجنبيَّة
مُتَطَوّعون وطَيَّعاتٌ أوصياءُ بلا وَصِيَّة
حُزَمٌ من ٱلشَّعر ٱلمُسَرَّح وٱلعيونِ الفوضَويّة
خبراءُ في عُقمِ الإدارة وافدون بلا هويَّة ...
ومسافرون بلا وداعٍ واصلونَ بلا تحيَّة ...
ومُؤمَركاتٌ يرتدينَ قميصَ ليلى ٱلعامريَّة
يا هدهدُ ٱليومَ، الحمولةُ فوق طاقتك ٱلقويَّة[۹]

(بردوني، ۲۰۰۲: ۱/ ۷۱۱)

وی از تغییرات بارزی که در ترکیب نژادی سرزمینش رخ‌داده، شکوه می‌نماید. تغییرات نژادی، بازرگان نماها، نشانه‌های کیفی و تصویری از تجربه‌ی شاعر هستند که در نشانه‌ای عمومی، بی‌هویتی و استعمار را به ذهن متبادر می‌کند. بردوني، آنها را انسان‌های بی‌هویتی می‌نامد که از نژادهای مختلف و با عناوین مختلفی چون کمک‌های انسان دوستانه، آموزش، مهارت و کار، به یمن مهاجرت کرده‌اند، اما در حقیقت سودی به حال مردم ندارند. شاعر در این قصیده هدهد را رمزی برای سیل مهاجرانی قرارداده که به یمن سرازیر می‌شوند.

بردوني، در قصیده‌ی «لص في منزل شاعر» با استفاده از کلماتی ساده، فقر مردم یمن را به تصویر می‌کشد:

شكرا دخلتَ بلا إثاره وبلا طَفُورٍ أو غَرارة
لَما أغَرتَ خَتَقتَ في رجليكَ ضوضاءَ الإغارة
لم تَسلُبِ ٱلطِّينَ ٱلسُّكونَ، ولم تَرعُ نَومَ ٱلحِجارة
كَٱلطَّيفِ، جئتَ بِلا خُطىً وبلا صَدىً، وبلا إشارة
أرأيتَ هذا ٱلبيتَ قَز ماً، لا يُكلِّفُكَ ٱلمَهارة؟
فأتيتَه، تَرجو ٱلغَنا ئم، وهو أعرَى من مَغارَة
ماذا وجدتَ سوى ٱلفراق وَهِرَّةً تَشتُمُ فارَة[۱۰]

(همان: ۱/ ۸۳)

بیانی طنز آلود و به گونه‌ای داستانی، فقر شدید موجود در جامعه را به‌تصویر می‌کشد. «منزل» و «دزد» در دلالت ضمنی، بیانگر هویت شاعر است که هر چند در وطن شاعر موجودیت پیدا می‌کند، اما تفسیر آن بی هویتی یا هویتِ به تاراج رفته است. دزدان، همان غارتگران فرهنگ و تمدن هستند، که به ناگاه آرام و بی صدا وارد می‌شوند و فرهنگ و تمدن کشور را به تاراج می‌برند. شاعر عمق غارت وطن را به خالی‌تر از غار خالی، تعبیر می‌کند.

وأطلّ	جَوٌّ	لم	تلِد	أمُّ الخَيالاتِ	انتظاره
وهناك	أدركَ	شهرزادُ		اَلصبحُ، فارتقَبَت	نهاره
وانثال	أسبوعٌ،	تَزفُّ		عرائسُ اَلفجرِ	إخضِراره
وتَلاه	ثانٍ	لَحَّنَت		بُشراهُ أعراقَ	اَلحِجاره
حتى	تَبَدَّى	ثالث		لَمَحَت وِلادتُه	انتحاره[11]

(همان: ۱/ ٥٦١)

او برای رهایی از شمشیر جلاد، داستان دنباله‌داری را به مدت هزار و یک شب -کنایه از شب‌های طولانی- نقل می‌کند و به این ترتیب شهریار به شوق شنیدن ادامه‌ی داستان‌هایش، امکان کشتن او را پیدا نمی‌کند. پیرس، شناخت را امری «داده‌شده» نمی‌داند؛ بلکه از نظر او امری است که به‌صورت نهفته در ذهن او وجود دارد و به‌طور تدریجی و با انتخاب بهترین تفسیر از هر نشانه‌ای صورت می‌گیرد.

از دیگر شخصیت‌های اسطوره‌ای سندباد است که «به‌عنوان قهرمان، طی هفت سفر پر حادثه، با اتکا به تدبیر و ابتکار شخصی و گاه بخت خوش، بر تمام مشکلات غلبه می‌کند» (دودمان کوشکی، ۲۰۴:۱۳۸۷). شاعران معاصر از شخصیت سندباد و خطرهایی که او با آن مواجه شد، برای بیان آشفتگی فراگیری که بر زندگی امت عربی سایه انداخته بهره‌گرفته‌اند. بردوني در شعرش، سندباد را همچون اسطوره‌ای از یک فرد انقلابی ترسیم می‌کند که در مقابل ستم تاب نمی‌آورد. وی، همچنین در قصیده‌ی «حكاية سنين»، برای معرفی شخصیت «شهید محمود محمد الزبيري» از اسطوره‌ی سندباد بهره‌گرفته است. در این وجه، نشانه یک نماد همیشه کلی خواهد بود؛ اما باز تنها در قالب نشانه‌ی جزئی و از طریق نمایه‌ای (علامت) خاص دلالت پیدا خواهد کرد. وجه مشترک سندباد و شهید زبيري، رنج و آوارگی آن‌ها در این پیکار است؛ در واقع، بردوني سکوت مردم در مقابل شهادت زبيري را شکست انقلاب تلقی می‌کند و بر آن است تا مخاطبان را با بهره‌گیری از این رمزها، به شعله‌ورنمودن انقلاب، ترغیب نماید.

شاعر به‌خاطر عشق به وطن، شمال و جنوب و شرق غرب کشور را قلب تپنده‌ای می‌داند که شریک شادی و غم همدیگر می‌باشند:

لن يستكينَ ولن يستسلمَ ٱلوطنُ — توثَّبَ ٱلروحُ فيه و انتخى ٱلبدنُ
أما ترى كيف أعلى رأسَهُ ومضى — يدوس أصنامه البلها ويمتهنُ
ها نحن ثُرنا على إذعانِنا وعلى — نفوسِنا واستثارَت أُمُّنَا «ٱليمنُ»
وما ٱلشِّمالُ؟ وما هذا ٱلجَنوبُ؟ هما — قلبانِ ضمَّتهما ٱلأفراحُ وٱلأحزانُ[۱۲]

(همان: ۱/ ٣٦٦ - ٣٦٥)

حضور شخصیت زن در مقام عنصری نجات‌بخش و رهاننده، موضوعی بسیار قابل اهمیت و شایان توجه است. «این نوع نگرش به زن می‌تواند دارای بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای و روان‌شناسانه باشد. به‌طور کلی، در قدیمی‌ترین آثار بازمانده از انسان باستانی در جوامع کهن، رد پای "مادر کبیر" یا "بزرگ مادر" یافت می‌شود که به‌صورت‌های سمبلیک حضور خود را آشکار می‌سازد. اصل "مادینه‌ی هستی" و پرستش "مادر خدا" در اندیشه‌های اساطیری بشری، بیانی آشکار از حیات بخشی، زایش و ناجی‌بودن زنان در باور انسان است. از این‌رو، در اساطیر جوامع، زن در جریان پیدایش آفرینش و به‌طور کلی در ظهور تمام پدیده‌های حیات‌بخش و در مجموعه‌ی خلقت سهم و نقش برتر را داشته است. از این‌رو، در اساطیر جوامع کهن، نوخدایان مادینه به‌نام مظاهر قدرت و حاصل‌خیزی و زایش و عشق خوانده می‌شدند». (لاهیجی و کار، ۱۳۸۷: ۸۸) شاعر فضای غربت و وحشتی که یمن (مادر) را احاطه‌کرده است را بیان می‌کند؛ وی خود را همچون فرزندی برای این مادر می‌داند که خون‌خواهی او را در تاریک‌خانه‌ی اشغال، می‌جوید. واژه‌ی «أُم» بازنمون مفهوم نشانه است که پوسته‌ی بالایی متن را تشکیل می دهد؛ مفهومی که خاصیت باززایی معنایی و تولید شبکه‌ی مفهومی دارد و به اندوه طاقت‌فرسای شاعر و عشق او به وطن، تفسیر می‌شود.

رمزگان مربوط به روابط بینامتنی

دلالت‌پردازی در زبان روزمره، از این جهت که روند خطی و مشخصی دارد، از نوع صریح است؛ امّا زبان ادبی از دلالت‌پردازی ضمنی برخوردار است؛ به این معنی که متن به خود یا متون دیگر ارجاع می‌دهد و در نتیجه با توجّه به مخاطب و خواننده، معنای متفاوتی خواهد داشت. در نظر پیرس «معنای یک بازنمون ممکن است چیزی نباشد جز یک بازنمون دیگر» (Peirce, 1931: ۳۵۳) در واقع تفسیر اولیه می‌تواند دوباره تفسیر شود و مدلول در نقش یک دال ظاهر شود. این نکته منجر به ایجاد تکثر معنایی می‌گردد که بعدها پساساختارگرایان آن را مورد توجه قرار دادند. مفهوم

دیگری که الگوی پیرس به آن اشاره دارد، اما نظریه‌پردازان بعدی بیشتر به آن پرداخته‌اند، مفهوم تفکر گفتگویی است. «به گفته‌ی پیرس تمام انواع تفکر، شکل گفتگویی دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ٦٢) براساس این نظریه، «متونی که موضوع مشترک دارند، در تمام دوره‌های تاریخ، به هم مربوط هستند و بین آن‌ها مکالمه برقرار است» (شمیسا، ١٣٧٤: ١٦٨)؛ به‌عبارت دیگر، متن‌ها با یکدیگر گفتگو می‌کنند و همان‌گونه که پیشتر هم گفته‌شد، گوینده‌ی آدم کتاب مقدس نیست که تنها با موضوعات بکر سر و کار داشته باشد.

نظریه‌پردازانی همچون باختین[۱۳]، که بعدها با تکرار این نظریه، بینامتنیت را بنا نهادند، «یکی از وظایف متن را چندصدایی عنوان می‌کنند» (عيّاشي، ۲۰۰۹: ۵۲)؛ به همین سبب، وی به تقسیم‌بندی متن‌های ادبی با توجه به ویژگی صدایی آن‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید: «آثار هنری در طول تاریخ، همواره متأثر از یک صدای مسلط یعنی مونوفونیک است. تنها در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به ویژه با داستایوفسکی، ادبیات و هنر چند صدایی یعنی پولیفونیک به شکل کامل خود ظاهر می‌شود. این وضعیت چند صدایی در یک فرایند گفتگومندی (دیالوگیسم) امکان‌پذیر می‌شود که برای باختین، بسیار مهم بود» (رگنانت، ۱۳۸۸: ١٠٦) بردوني در توصیف صحنه‌ی کارزار، آور اشعار حماسی متنبی در وصف سیف الدوله حمداني را یادآور می‌شود:

فإذا «ناصرٌ» يقودُ تِلالاً ... مِن شبابِ ٱلقُوى تَدُكُّ تِلالاً
وجَحيماً تَحتَلُّ أجسادَ من جاووا ... يَرومون عِندَه ... ٱلإحتلالا
أباةٌ لا يَعتدون ويُهدون ... إلى ٱلمعتَدِي ٱلأثيمِ ٱلزَّوالا
ويُطيرون يُضفرون ٱلنجومَ ٱلخُضرَ ... غاراً يكَلِّلون ٱلنِّضالا
وإذا ٱلنَّصر بين كَفَّي «جمالٍ» ... يَنحني خاشعاً ويَندي ابتِهالاً
مَن «جمالٌ»؟ سَلِ ٱلبُطولاتِ عَنه ... كيفَ أغرَت به ٱلعِدى ٱلأنذالا[۱۴]

(بردوني، ۲۰۰۲: ۱/ ۳۷۳)

هنگامی که جمال فرماندهی جنگ را بر عهده می‌گیرد، جهنمی به پا می‌کند که پر است از اجساد کسانی که قصد اشغالگری داشته‌اند. سپاهیان وی، دست از مبارزه بر نخواهند داشت و پیروزی در بین دستان «جمال» رام شده است. شاعر گاه این بینامتنیت را با آیات قرآن برقرار می‌کند:

وأهمِسُ أين أنتَ؟ وأيُّ تُربٍ ... نما واخضَرَّ مِن دَمِك ٱلجوادِ
أجِب حَدِّث فلم يخمِدكَ قتلٌ ... فانتَ ٱلحيُّ وٱلقَتلى ٱلأعادي
أُحِسُّك في بَراءة كلِّ حَيٍّ ... صِباً وأُحِسُّ نبضَكَ في ٱلجَمادِ[۱۵]

(همان: ١/ ٤٠٤)

بردوني در ديوان خويش، قصيده‌ی «فارس الآمال» را به رثای انقلابی شهيد «عبد الله اللقية» اختصاص داده است و در خطاب به وی می‌گويد که هيچ مرگی وی را نمی‌ميراند و او همواره زنده است و در تمام کائنات هستی می‌توان حضور وی را احساس نمود. او شهادت وی را دليلی بر نابودی شهيد نمی‌داند بلکه از ديدگاه او اين شهادت باعث جاودانگی شهيد شده است. اين ابيات، تلميحی به آيه‌ی ۱۶۹ سوره‌ی آل عمران ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله و أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ دارد. بر اساس مقوله‌ی اولويت، واژه‌ی «جمال» يا «عبد الله اللقية»، توصيفی از سطح کيفی نشانه است که به رابطه‌ی آن با ديگر عناصر متن توجه نمی‌شود؛ ولی در حقيقت بر مفهوم ديگری دلالت دارد و بردوني می‌خواهد با ذکر واژه‌ی «جمال»ها يا «عبد الله اللقية»ها، به لايه‌های نهفته‌ی متن که با صراحت از آنها، چيزی نيامده، اشاره کند. به اين فرآيند نشانه‌شناختی، گذر از واقعه‌ای فردی با مقوله‌ی ثانويت، نشانه عمومی گفته می‌شود که در تصاوير شعری وی پنهان می‌باشند و همان پيام اصلی شاعر، يعنی آزادگی و استواری، نلغزيدن و جاودانگی است. گاه سبک شعری بردوني به سبک شاعران جاهلی به خصوص امروالقيس نزديک می‌شود:

قفا نبكِ، أو نحكِ لا منزلٌ ... تخيَّم كلّ قطامٍ قطام
لو أنّي عقرتُ لها ناقتي ... حباني امرؤالقيس أعلى وسام
قل ألَيوم: خمرٌ وخمرٌ غداً ... ودع للرِّياح ألغضي وألثُّمام
يصبو فيحتسبُ ألحياةَ صبيةً ... وشعورهُ ألطفلَ الذي يُصبيهِ [١٦]

(همان: ١٨٢/٢)

بردوني گاهی از نوستالژی در قالب آرکائيسم استفاده‌کرده و آن در اصطلاح ادبی، به کاربرد صورت قديم زبان، واژگان يا نحو آن اطلاق می‌شود. وی نيز به تقليد از شاعران دوره جاهلی، بخصوص «معلقه امرؤالقيس» که در اول قصيده‌اش، وقتی بر اطلال و آثار متروکه محبوبش می‌رسد از همراهش می‌خواهد که برای گريه‌کردن لختی درنگ کند، از همراهش می‌خواهد تا برای گريه‌کردن يا حکايت‌کردن از منزلگاه معشوقش که ديگر نام و نشانی از آن باقی نمانده و ديگر کسی در آن سکونت ندارد، بايستد. بردوني از ظرف زمانی و مکانی گسترده همچون اطلال که بر يک دوره دلالت دارد، برای خلق يک فضای شعری کمک می‌گيرد. بر اساس مقوله‌ی اولويت واژه، اطلال و متروکه‌گاه‌ها، سطح کيفی نشانه را به‌تصوير می‌کشد. اما رابطه‌ی عليت که ميان گذر کُند روزگار و نوميدی و حس ناخوشِ درونی وجود دارد، بيانگر واقعه‌ی فردی می‌باشد که زمينه را برای

ادراک امری کلی فراهم می‌کند. نشانه‌ی عمومی و زنجیره‌ای از دال‌ها و نسبت معنایی بین آن‌ها، بی‌هویتی و حس شکستی می‌باشد که بر شاعر و مخاطبان وی‌سایه انداخته است.

رمزگان‌های مربوط به زمان و مکان

مکان و زمان با سطوح گوناگون نشانه‌ای ادغام و به هم‌کنشی با دنیا و دیگران منجر می‌شود. نظام نشانه‌ای این رمزگان، با نظام‌های نشانه‌ای دیگر در تعامل قرار می‌گیرد؛ به این ترتیب می‌توان همبستگی معناداری میان آن و سایر نظام‌های نشانه‌ای در سرایش شعر را مشاهده نمود. چالرز ساندرز پیرس بر رابطه‌ی میان نشانه‌ها و تفسیرکننده‌ی آن‌ها و نیز میان نشانه و عالم خارج تأکید دارد و فهم هر نشانه را وابسته به نشانه‌های دیگر می‌داند. وی از اصطلاح ابداکسیون نام می‌برد و در کنار نشانه‌های حرکتی، نشانه‌های زمانی و مکانی را مورد توجه قرار داده است «رای بِدویسِل[۱۷] از چهره‌های برجسته‌ی ارتباطات غیرکلامی در آمریکا نیز مدل مشابهی در زبان‌شناختی معرفی کرده است» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۲) و «از این‌رو برخی از نویسندگان در تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی آثار هنری از جمله نقاشی، شعر و داستان، به نشانه‌های زمانی و مکانی نیز پرداخته‌اند» (نامور مطلق، ۱۳۸۳: ۱۵۹-۱۵۸ و محمدی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹٦: ۱۷۹). نگاهی به سروده عبدالله بردوني نشان می‌دهد که در درون این اشعار ظاهراً نشانه‌هایی از دلالت صریح بر زمان و مکان مشخصی وجود ندارد؛ اما با بررسی دقیق‌تر می‌توان نشانه‌های زمانی و مکانی را از جنبه‌های دیگری مورد بررسی قرار داد؛ مثلاً با توجه به زمان افعال به‌کاررفته در شعر می‌توان به این موضوع پی بُرد که شاعر، خودآگاه یا ناخودآگاه، بر چه وجهی از روایتِ شعر گرایش دارد.

دیدگاه‌های متفاوتی که اغلب با عنوان مثلث معنایی خوانده شده‌اند، متأثر از نظریه‌ی پیرس مطرح‌شده است. هارالد واینریش[۱۸] زبان‌شناس نامدار آلمانی (۱۹۲۷) در مقاله‌ی «زمان، حکایت و تفسیر» دو گروه زمانی را از هم متمایز می‌کند: «گروه اول شامل حال، آینده و ماضی نقلی است و گروه دوم شامل ماضی مطلق، استمراری، بعید و شرطی. از نظر او افعال گروه اول به حوزه‌ی تفسیر تعلق دارد و افعال گروه دوم به حوزه‌ی حکایت» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۲۳- ۲۲٤)

شاعر در قصیده‌ی «قصة من ٱلماضي »با نوشتن نامه‌ای به برادرش که فرسنگ‌ها از او دور است، بار دیگر به یاد او می‌افتد:

خذها فديتُك يا شقيقي ذكرى أرقَّ من ٱلرَّحيق
وألذَّ من نجوى ٱلهوى بين ٱلعشيقةِ وٱلعشيقِ
خُذها أرقَّ من ٱلسَّني في خضرةِ ٱلروض ٱلوريقِ
واذكر تهادينا على كوخ ٱلطفولة وٱلطريقِ

وأنا وأنتَ كموثقَين نحنُّ في ٱلقيدِ الوثيقِ[١٩]

(بردوني، ٢٠٠٢: ٢٣١/١)

همچنین شاعر در ادامه می‌گوید:

أَيَّامِ كُنَّا نَسْرِقُ اَلرُّمَّانَ فِي اَلْوَادِي اَلسَّحِيقِ
وَنَعُودُ مِن خَلفِ الطَّرِيقِ وَلِيلُنَا أَحْنَى رَفِيقِ
وَنَخافُ وَسْوَسَةَ الرِّياحِ وَخَطَرَةِ اَلطَّيفِ اَلرَّشِيقُ
حَتَّى نُوَافِيَ بَيْتَنَا ... وَالأهلُ في أشْقى مُضيقٍ[٢٠]

(همان)

بردوني در این نامه خاطرات گذشته را برای برادرش یادآور می‌شود که این یادآوری گذشته، تنها معنای ظرفی ندارد؛ بلکه کمربندی از دلالت‌های ضمنی را در خود نهفته نموده که از جمله آن مفاهیم متضادی چون خود یا دیگری/ وطن یا تبعیدگاه/ اصالت یا بی‌هویتی می‌باشد. در حقیقت تفسیر آن، بیگانگی و عدم تعلق او به خاکی می‌باشد که فرسنگ‌ها او را از وطن مادری‌اش دور انداخته و او با این یادآوری بر آن امید است تا شاید بتواند شاعر را به یاد آورد و او را فراموش نکند. او همچنین به یاد آن ایامی می‌افتد که با برادرش برای دزدی انار به باغ همسایگان سرک می‌کشیدند و در این راه از هر صدا و خش خش برگ درختان که توسط باد به حرکت در می‌آمدند می‌ترسیدند؛ به دیگر سخن، با گذر از نشانه‌ی کیفی و مقوله‌ی اولویت و ثانویت، نشانه‌ی عمومی رخ می‌نماید که خواننده بعد از تفکر به آن می‌رسد.

بردوني به دوران پرفروغ سرزمین خود بازمی‌گردد:

وطنُ ٱلعروبةِ موطني أعياده عيدي، وشكوى إخوتي أوصابي
فاترك جناحي حيثُ يهوى يحتضن جوَّ ٱلعروبةِ جيئتي وذهابي
يابن ٱلعروبةِ شدّ في كفي يداً ننفض غبارَ ٱلذلِّ وٱلأتعابِ
فهنا هنا ٱليمنُ ٱلخصيبُ مقابرٌ ودمٌ مباحٌ واحتشادُ ذئابِ
ذكِّره بٱلتاريخ واذكر أنه شعبُ ٱلحضارةِ مشرقُ ٱلأَحسابِ
صنع ٱلحضارة وٱلعوالمُ نُوَّمٌ وٱلدهرُ طفلٌ في مهودِ ترابِ[٢١]

(همان: ١/ ٢٥٥)

شاعر از کناره‌ی پنجره‌ی غربت، به وطن چشم می‌دوزد و عید را روز بازگشت به وطن (در آغوش‌کشیدن یاران) و روز انتقام از دشمن (گسستن زنجیر از پای یاران) می‌داند. عید در این قصیده، نشان از امید و پل ارتباطی بین دنیای غربت و وطن است که درونش ناامیدی و غربت، و

بیرون آن، امید و وطن است. «در بلاغت مکان به این عمل "تقاطب مکانی" (قطبی‌شدن مکان) گفته می‌شود، که در آن، مکان‌ها به دو قطب مقابل تقسیم می‌شوند و ممکن است این دو قطب، دو طرف "إنفتاح/ إنغلاق"(باز و بسته) باشند؛" به این معنا که شاعر بین دو سوی باز و بسته ارتباط ایجاد می‌کند و هرکدام از این دو سو بر یک معنا دلالت دارند"» (کحلوش،۲۰۰۸ :۱۳۹ - ۱۹۱). در این قصیده نیز دو سوی باز و بسته در مقابل هم قرار گرفته‌اند؛ شاعر با اینکه در وطن خود است و از عربیت و اتحاد عرب صحبت می‌کند، ولی به گذشته پربار یمن اشتیاق می‌ورزد، آن را به یاد می‌آورد و بیان می‌کند که همان‌گونه که گذشته‌ی پربار از آن ما بود، حالِ ما نیز به همان شکل خواهد بود. او به وطن خود و گذشته‌ی پربارش عشق می‌ورزد و از هموطنان و هم‌کیشان خود نیز می‌خواهد تا یمن را به گذشته‌ی خود بازگردانند. شاعر از این حیوانات وحشی و درنده‌خو برای ترسیم چهره‌ی واقعی اشغالگران بهره می‌گیرد که از ارتکاب هیچ جنایتی در حق ملت یمن دریغ نمی‌ورزند. وی گرگ، را در همان مفاهیم متداول و رایج به‌کار می‌برد و همگی را از رموز دشمن غاصب می‌داند؛ به‌علاوه گرگ مترادف هرزگی است و حکایت از خشم و درندگی مطلق دارد؛ از آنجا که واژه‌ی گرگ مفهوم بی‌رحمی و قساوت را در اذهان تداعی می‌کند، شاعر آن را همچون نمادی برای دشمنان متجاوز و اشغالگر سرزمینش می‌داند. تمام این قیدها و اسم‌های مکانی گویای مفهوم نشانه است که سطح ظاهری متن را سامان می‌دهد و تفسیر آن، عشق جاودانه و هستی‌بخش شاعر به میهن خود و حس بیگانگی، افسردگی و عدم تعلق و بیزاری از جنگ و آوارگی و بی‌هویتی است.

رمزگان‌های روایی

چگونگی روایت یک داستان از لحاظ کیفی، امری مهم و عنصری دقیق در ارتباط با خواننده است و می‌تواند در جلب توجه و تأثیر بر وی مفید واقع گردد؛ در واقع ابزاری اساسی در دست مؤلف است که با استفاده‌ی درست و مناسب از آن می‌تواند با مخاطب در تعامل و گفتگو باشد و همه چیز را از طریق آن به نمایش بگذارد. هرچند رمزگان‌های روایی بیشتر در روایت شناسی و بررسی متون داستانی بررسی و تحلیل می‌شوند، اما در نشانه‌شناسی شعر نیز می‌توانند کارآمد باشند. با دقت در انواع نشانه‌های مطرح شده از سوی پیرس آشکار می‌گردد که نشانه‌های شمایلی با مفهوم استعاره و استعاره گونه‌ها (تمثیل، سمبل، رمز و مضامینی از این دست) در بلاغت بسیار نزدیک است. به اعتقاد پیرس، «هر نشانه خطاب به کسی است و تولیدکننده‌ی متن به منظور برقراری ارتباط باید یک مخاطب فرضی را در نظر بگیرد که بازتاب این فرض در متن حضور می‌یابد» (لیدو،

١٩٩٩: ٢٦٢). بسیاری از اشعار از درون‌مایه‌ای روایی برخوردارند و روایتی را نقل می‌کنند؛ مفهوم کلی اشعار عبدالله بردوني، روایتی از انسان اسیر غم غربت و امیدوار به بازگشت به وطن است، غربت و امیدی که نه تنها بشر امروز، بلکه هر انسانی در هر زمان و مکانی با آن ارتباط برقرار می‌کند و از آن گریزی ندارد. اشعار او حدیث نفس انسانی است که در دنیای صنعتی و در دنیایی که تظاهر و نیرنگ، پیروز میدان است از عناصر غیر حقیقی بیزاری می‌جوید.

رولان بارت[٢٢] نیز در تعبیری مشابه از رمزگان روایی پیرس، «تعبیر رمزگان کنشی و رمزگان معنایی را مطرح می‌کند که با زنجیره‌ی رویدادها سروکار دارد و منظور از آن معناهای ضمنی است.» (اسکولز، ١٣٨٣: ٢١٧-٢١٨) کنش مسلط اشعار عبدالله بردوني، را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

١-بیان رنج‌های زندگی ٢- مرور خاطرات کودکی ٣- توصیف آرزوهای کودکی ٤-شرح رخدادهای وطن ٥-مرزهای فکری و اخلاقی. این کنش‌ها بیشتر با یک واقعیت تاریخی مناسبت دارند که شاعر به عنوان ابزاری در نگارش آن‌ها از این روایت مدد می‌گیرد. وی در شعرهای خود، کودکی بزرگسال، مادری مثالی و شاهزاده‌ای شکست‌خورده به نظر می‌رسد. در سروده‌های او، جایگاه شاعر معمولاً در بالاست و ماجرای شعری او را از زبان بزرگسالی شنیده می‌شود که گاه ماجرای زمان کودکی خود را نقل می‌کند و از خلال بیان این کودک، پختگی تفکر، تجربیات گسترده و جهان‌بینی ژرف وی، قابل تشخیص است.

بررسی ترتیب روایی در اشعار شاعر را می‌توان به صورت کارکردهای شخصیت‌های نمایشی و کنش‌های وابسته به آن کارکردها، تحلیل کرد. شخصیت‌های روایی با حوادث و کنش‌های روایت پیوند نزدیکی دارند. در واقع کنش‌های روایت به وسیله‌ی شخصیت‌های روایی پدید می‌آیند و از این‌رو پرداختن به شخصیت‌ها در بررسی رمزگان روایی امری اجتناب ناپذیر است. هر شاعری با تکیه بر شیوه‌ی روایی مورد نظر خود، در شخصیت‌پردازی روشی ویژه را در پیش می‌گیرد. عبدالله بردوني گاه به‌صورت مستقیم به معرفی شخصیت‌ها و توصیف ویژگی‌های ظاهری و اخلاقی آن‌ها می‌پردازد و گاهی نیز به ذکر حوادث و کنش‌ها اکتفا می‌کند و تشخیص ویژگی‌های شخصیت را بر عهده‌ی مخاطب می‌گذارد. وی برای ایجاز، معمولاً برخی از شخصیت‌های محوری را در یک یا چند سروده معرفی یا توصیف می‌کند و از توصیف دوباره‌ی آن‌ها در سروده‌های بعد خودداری می‌کند. نکته‌ی قابل توجه این است که برخی از این شخصیت‌ها با ویژگی‌های مشابه، در اشعار شاعران دیگر نیز حضور دارند.

از این‌رو منابع الهام وی به دو دسته تقسیم می‌شود: نخست منابع شخصی و ذهنی که با تنوع دیدگاه شاعر و با اختلاف تجربه‌هایش متنوع می‌شوند. شخصیت‌هایی که شاعر از ویژگی‌های طبیعت مانند باران، طوفان، رعد و برق، ابر و خورشید یا پرندگان و حیوانات الهام می‌گیرد، یا مواردی که شاعر از زندگی واقعی و رابطه‌ی انسانی خود برمی‌گیرد، همچون مادر و معشوقه. دومین مصدر الهام وی، منابع جمعی یا میراث است که در آن شاعر به میراث فرهنگی روی می‌آورد و عناصر آن را به‌عنوان شخصیت‌ها به‌کار می‌گیرد. این مصادر از آن‌رو جمعی یا عام به‌شمار می‌آید که از خودآگاه جمعی مثل اسطوره و میراث ملی یا از میراث دینی، تاریخی و ادبی نشأت می‌گیرد و بهره‌گیری از آن، ویژگی‌های روحی و اخلاقی شخصیت‌ها و نیز نقش آن‌ها را در منظومه‌های روایی او مشخص می‌کند. به بیان دیگر، در استخراج رمزگان‌های روایی اشعار عبدالله بردوني بیشتر «تیپ» دیده می‌شود نه شخصیت؛ بنابراین در جستار حاضر معنای واژه‌ی شخصیت با مفهوم ویژه‌ی امروزی تفاوت دارد و معادل واژه‌ی «تیپ» در کاربرد امروزی است. «از این‌رو در تیپ‌سازی شخصی شاعر، یا بهره‌گیری از نام‌های عام، عناصری گزینش‌شده، که با حالت روحی او همخوانی داشته باشد؛ که اولی، مولود ذهن شاعر است، اما دومی قبل از اینکه شاعر آن را به کار بگیرد، [به‌صورت] بالفعل وجود داشته است» (أبوإصبع، ۱۹۷۹: ۱۲۳)

شاعر با ذکر این تیپ‌ها از یک‌سو نبود افراد کارآمد و لایق مانند آنها در عرصه‌ی سیاست را به چالش می‌کشد و از سویی دیگر آرزو می‌کند کاش ساحت جامعه از چنین افرادی خالی نبود؛ او آنچنان دلگیر است که درد و ناراحتی خود را به‌صورت خیالی با ابوتمام ، حبیب بن اوس طايي، در میان می‌گذارد:

إذا تری یا (أبا تمام) هل کَذَبت — أحسابُنا؟ أو تناسی عِرقَةُ ٱلذّهبُ؟
عروبةُ ٱلیومِ أُخری لا ینِمُّ علی — وجودِها إسمٌ ولا لونٌ ...ولا لقبُ
تِسعون ألفاً (لعمّوریّة) اتَّقدوا — وللمُنَجِّم قالوا: إننا ٱلشُّهبُ[۲۳]

(بردوني، ۲۰۰۲: ۱/ ٦٢٦)

بردوني در قصیده‌ی «یقظة الصحراء»، از پیامبر (ص) می‌خواهد که مجدداً مبعوث شود؛ زیرا ظلم جدیدی جهان را فراگرفته که به دروغ، ادعای عدالت و آبادانی می‌نماید و در عمل به کشتار و ویرانی می‌انجامد. او همچنین در قصیده‌ی «فجر النبوة»، در وصف پیامبر اسلام (ص) می‌سراید:

خاضَ ٱلرّسولُ إلی ٱلعُلا هَولَ ٱلدَّجی — ولَظَی ٱلهَجیرِ ٱللّافِحِ ٱلوَقّادِ
واقتادَ قافِلَةَ ٱلفُتوحِ إلی ٱلفِدَی — وٱلمکرَماتُ دلیلُها وَٱلحَادي
وَهَفا إلی شَرَفِ ٱلجهادِ وحولَهُ — قَوْمٌ تَفورُ صَبابَة استِشهاد[۲٤]

(همان: ۱/ ۱۵۲)

بعثت دوباره‌ی پیامبر (ص)، ذکر نام اسطوره‌های دیگری همچون ابوتمام، حبیب بن اوس، نشانه‌ی کیفی شمایلی بوده که همین نشانه را از لحاظ دیگری می‌توان در نظر گرفت. اگر به دنبال آزادگی، احیای مجد گذشته، عدالت و ظلم‌ستیزی بوده، پیامبر (ص) و این اشخاص را طلایه‌دار مبارزات جهادی بر علیه ظلم و بیداد معرفی می‌کند که این بعثت دوباره و این فراخوانی شخصیت‌ها، نشانه‌های کلی خواهد بود و معرفتی در مورد جهتی که پیامبر (ص) و این شخصیت‌ها، در جهت یافتن آن گام برداشته‌اند. در حقیقت وقایع تاریخی و شخصیت‌های تاریخ، تنها پدیده‌های موجود و گذرایی نیستند که با پایان‌یافتن وجود خارجی و واقعی‌شان به انتها برسند، بلکه «در کنار آن وجود واقعی، دلالتی واقعی و همه جانبه دارند که در گذر تاریخ قابل تکرار است و می‌تواند در صور و اشکال متنوعی ظاهرشود و تأویل و تفسیرهای تازه ای بپذیرد» (رجایی، ۵۱:۱۳۸۱).

نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی به عنوان یک نظریه‌ی نقادانه و رویکردی برای تحلیل متون، می‌تواند برداشت‌ها و مفاهیم جدیدی را از شعر عبدالله بردوني عرضه کند. سیر تدریجی عبدالله بردوني در این سروده‌ها، در کنار توصیفات ابتدایی شعر که هنوز شاعر را وابسته و متعهد به نظام شعر سنتی نشان می‌دهد، تصویر آفرینی خود را به گفتگو تبدیل می‌کند، و زمینه اصلی شعر را تشکیل می‌دهد. وابستگی نشانه‌ای نوعی وابستگی منطقی یا به بیان دیگر افکار و اندیشه‌های شاعر، نیز نشانه هستند؛ بنابراین، برای بهره گیری از اندیشه، باید اندیشه‌ای وجود داشته‌باشد تا آن اندیشه تفسیر شود. این تسلسل، درواقع، نوع سلسله‌ای که به یک نقطه منتهی می‌شود، به‌شمار می‌آید.

نشانه‌شناسی پیرس با کاربست رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، زیباشناسی کلام، روابط بینامتنی، زمان و مکان و فرم، از شعر عبدالله بردوني مفاهیم جدیدی را عرضه می‌کند. ماهیت نظری و ارزش زیبایی‌شناختی رمزگان‌های مؤلف و در نهایت، کشف این معیارها نه تنها ارزش و ماهیت این رمزگان را آشکار می‌کند، بلکه علاوه بر کارکردهای عمومی، از کارکردهای ویژه‌ای برخوردار است که ردیابی عناصر تکرارشده‌ی فکری و سبکی در شعر او و به‌صورت ضمنی نشانه‌هایی از شاعر را به‌دست می‌آورد. بردوني با به‌کارگیری واژگانی چون، روز روشن، بامداد پیروزی، نور، آتش، عروس، صاعقه و رعد و برق، به تشبیهات ارزشمندی دست می‌زند و به روایت

واقعیت تلخ حاکم بر کشور و تلاش‌ها برای رهایی از بند آن پرداخته که نشان‌دهنده‌ی جهت‌گیری شاعر در صنایع ادبی در سروده‌های خود می‌باشد. وی همچنین با مقابل هم قراردادن اوضاع قبل و بعد از جنگ، تشویش و نگرانی و دلهره‌ی دوران جنگ را به‌تصویر می‌کشد.

عبدالله بردوني در سروده‌های خود، از شگردهایی بهره‌گرفته که در تحلیل متون ادبی از نشانه‌های زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌روند. وی با استفاده از این‌گونه شگردها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرد که بر مدلول خود دلالت ضمنی دارند؛ این‌گونه نشانه‌ها، منعطف‌تر و پویاتر از نشانه‌های متن خودکار و معیار هستند. شاعر عمق غارت وطن را به خالی‌تر از غار خالی، تعبیر می‌کند و شهرزاد در شعر او، اسطوره‌ی هدایت از طریق عشق و احساسات است.

در این جستار نشانه‌شناسانه، علاوه بر عناصر درون متن، تکیه‌ی فراوانی بر عناصر برون متن (فرامتن) و وقایع زندگی مؤلف می‌شود؛ تا جایی‌که بدون آگاهی از مقاطع مختلف حیات آنها، کشف و تفسیر نقاط مبهم متن و شناخت نشانه‌های معنایی اثر، دشوار می‌نماید و طرح پرسش‌های اساسی از دلالت‌های فرارو، آغاز می‌شود.

نگاره‌های نشانه‌شناسی در نظام بخشی روایی سروده‌های عبدالله بردوني، شماری از نقش‌ها و نشانه‌ها را روایت می‌کنند که ارتباطی استوار با یکدیگر دارند. بررسی ترتیب روایی در اشعار شاعر را می‌توان به‌صورت کارکردهای شخصیت‌های نمایشی و کنش‌های وابسته به آن کارکردها، تحلیل کرد؛ از آن جهت که شخصیت‌های روایی با حوادث و کنش‌های روایت پیوند نزدیکی دارند. همچنین در سروده‌های بردوني، قطعیت پیروزی، یکی از موتیف‌های شعری شاعر به‌شمار می‌رود و نشانه‌ای است که می‌تواند خواننده را به سوی خالق شعر، رهنمون کند. علیرغم وجود اشعاری که ترسیم‌گر تاریکی و تلاش‌های کوتاه و ناکامی‌های موقتی است، قطعیت پیروزی در جای جای اشعار بردوني روح امید را در کالبد بی‌جان هم وطنان می‌دمد. در حقیقت موضوع، تجربه‌های شخصی شاعر بوده که به‌صورت یک تجربه‌ی فردی همراه با جزئیات زمان و مکان یا رویداد خاص بروز می‌کند. نشانه‌های عمومی یا همان مقوله‌ی ثالثیت، مقوله‌های اولویت و ثانویت را با هم مرتبط ساخته و در کشاکش شمشیرهای ایستادگی و ظلم، جرقه‌ها و نورهای امیدی هویدا می‌شود که پایانی بر احاطه‌ی تاریکی اهریمن بر وطن شاعر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Abduction

4. Convergent series

۵. ما را به‌وسیله‌ی زنجیر یا سلاح تهدید کردند و با هیاهو و سروصدا خونمان را ریختند/ از گرسنگی ما سیر بخورید و همچون اسبان سرکش بر اعضای بدن خونین‌مان بتازید/ طبل‌ها را بالای سرمان بکوبید و ننگ و رسوایی خود را با دروغ بپوشانید/ ما را بترسانید ولی ما از پیشروی هرگز منصرف نمی‌شویم تا اینکه بامداد پیروزی همه جا را فرابگیرد/ قسم خوردیم که هرگز بازنگردیم تا اینکه پرچم پیروزی در روز روشن ما را دریابد.

٦. ای برادر، ای فرزند فداکار تا کی می‌خواهی درنگ کنی؟ درحالی که فلسطین تو را صدا میزند؟ جنگ بسیار سخت فریاد می‌زند، پس برخیز، ما ملتهب هستیم، پس نور از آتش جهاد است / ای برادر و ای فرزند فلسطینی که پیوسته تو را از پشت میله‌های آهنی فرامی‌خواند.

۷. ای بریتانیا، میدان مبارزه آماده شده است، بشتاب به سوی جنگی سخت/ همانا ما ملتی هستیم که جان‌ها را در گرو سربلندی و جاودانگی می‌بخشند/ عظمت را با جان‌ها می‌خرد و سوزش انتقام را با خون شهید بهبودی می‌دهد/ از جنوب بیرون رو، و کمران که با گرمی قید و زنجیر نگاه داشته شده را رها کن/ کمترین چیزی که به دنبال آن هستی صاعقه‌ی مرگ است و برق بنیان‌کن و غرش رعد و برق‌ها.

8. Pierre Guiraud

۹. چه کسی اینجاست؟ صنعای بدون صنعا، چهره‌هایی بیگانه/ داوطلبان و فرمانبرداران، وصیت شدگانی بدون وصیت/ دسته‌ای از موی شانه شده و چشم‌هایی هرج و مرج طلب / کارشناسانی در عقیم کردن اداره حکومت، تازه‌واردانی بدون کارت شناسایی/ و مسافرانی بدون خداحافظی که بدون سلام و خوشامد گویی رسیدند / زنانی آمریکایی شده که لباس لیلای عامری می‌پوشند /ای هدهد؛ امروز این حمل افزون‌تر از نیروی قدرتمند توست.

۱۰. سپاسگزارم که بدون برانگیختن، پرش یا توجه، وارد شدی/ هنگامی‌که غارت کردی سروصدای چپاول را در پاهایت خفه کردی/ سکوت گل را سلب نکرده‌ای و خواب سنگی را پریشان نساختی/ مانند خیال بدون گام برداشتن و بدون صدا و بدون اشاره آمدی/ آیا این خانه را پست پنداشتی که تو را به سختی نمی‌اندازد/ پس به سوی آن آمده و امید غنایم آن را داری، در حالی که خالی تر از غار است/ چه چیزی یافتی جز دوری و گربه‌ای که به موشی دشنام می‌دهد.

۱۱. و فضایی به وجود آمد که مادر خیالات هم، انتظار به وجود آمدنش را نداشت/ و اینجا شهرزاد به صبح رسید و منتظر روزش شد/ هفته‌ای سپری شد و عروسان صبح، سرسبزی‌اش را جشن می‌گرفتند/ و هفته دوم فرارسید و بشارت آمدنش رگ‌های سنگ را به نغمه سرایی واداشت/ و به دنبال آن سومین هفته هم آشکار شد، تولدش خودکشی‌اش را آشکار ساخت.

۱۲. وطن هرگز خوار و تسلیم نخواهد شد. روح در آن می‌جهد و بدن در آن به فخر و بزرگی می‌رسد/ آیا نمی‌بینی که چگونه سرش بالا است و بت‌هایش را لگدمال می‌کند و در زمین سیر می‌کند و آن‌ها را تحقیر می‌کند/ هان ما بر خواری و ذلتمان و بر جان‌هایمان شورش کردیم و مادرمان یمن را خونخواهی نمودیم/

شمال چیست؟ و این جنوب چیست؟ شمال و جنوب دو قلب هستند که شادی و غم آن دو را در برگرفته است.

13. Mikhail Bakhtin

١٤. و هنگامی‌که ناصر انبوهی از جوانان نیرومند را رهبری می‌کند، تپه‌ها را به لرزه در می‌آورند/ و جهنمی‌که پر می‌شود از جسد کسانی که آمده بودند و قصد اشغالگری داشتند/ امتناع‌کنندگانی که تجاوز نمی‌کنند به تجاوز کار گناه پیشه نابودی هدیه می‌کنند/ و پرواز می‌کنند و با غیرت به ستاره‌های خوشبختی دست می‌یابند و تاج مبارزه را بر سر می‌نهند/ و هنگامی‌که پیروزی در دو دست جمال بود فروتنانه سر فرو می‌آورد و زاری سر می‌داد/ جمال کیست؟ درباره‌ی او از قهرمانی‌ها بپرس چگونه دشمن او را با پستی فریب داد.

١٥. و زمزمه می‌کنم تو کجایی؟ و کدام خاک از خون بخشنده‌ی تو رشد یافت و سرسبز شد؟/ پاسخ بده، سخن بگوی. هیچ گشتی تو را خاموش نمی‌کند، تو زنده‌ای و دشمنان کشته شده گانند/ تو را در پاکی تمام زندگان، عاشقانه حس می‌کنم و نبض تو را در جامدات حس می‌کنم.

١٦. بایست تا گریه کنیم، یا شکیبایی کنیم که دیگر منزلی که قطام در آن خیمه می‌زد وجود ندارد/ اگر من برای او شترم را قربانی کردم دوست داشتنی امرؤالقیس بالاترین نشانه است/ بگو امروز و فردا وقت شراب نوشیدن است و گیاهان الغضی و الثمام را به باد بسپار.

17. R Birdwhistell

18. Harald Weinrich

١٩. ای برادرم خاطرات خوش‌تر از شراب را به یاد آر خاطراتی که دلچسپ‌تر از نجوای عاشقانه بین عاشق و معشوق است/ به یاد آر خاطراتی که دل‌انگیزتر از گذران عمر در بوستان سرسبز است و آن راه رفتن خرامان خرامانمان را در راه آلونک کودکی و راه را به یاد بیار/ من و تو همچون دو عهد و پیمان هستیم ما در دام پیمان هستیم.

٢٠. چه روزهایی که ما انار را در سرزمین بسیار دور میدزدیدیم / و از پشت راه (از بیراهه‌ها) برمی‌گشتیم؛ و شبمان شیرین‌ترین رفیقمان بود و از هر صدای زوزه باد و خطر وسوسه باریک می‌ترسیدیم / تا به خانه مان برسیم در حالی که خانواده در دلهره و اضطرابی عمیق بودند.

٢١. وطن عرب‌ها وطن و جایگاه من است، اعیاد آن عید من است و شکوه برادرانم ناله و بیماری من است/ بال‌هایم را رها کن تا جایی که دوست دارم پرواز کنم در رفت و آمدنم هوای عرب‌ها را زیر بال بگیرم/ ای فرزند عرب دستت را در دستم محکم کن تا غبار خواری و ذلت را از روی دستانمان پاک کنیم/ اینجا یمن حاصلخیز مقبره است و خون مردم آن مباح است و گرگ‌ها در این سرزمین جمع شدند/ آن را با تاریخ پرفروغش به یاد بیار و به یاد بیار که مردم آن متمدن و با اصل و نسب درخشان است/ تمدن را ساخت در حالی که دنیا در خواب بود و روزگار همچون طفلی در گهواره خاک بود.

٢٢. Roland Barthes

۲۳. چه می‌بینی ای ابوتمام؟ آیا اجداد ما دروغ گفتند؟ یا اینکه رگ طلایی او را فراموش کردی؟/ عربیت امروز، دیگر اسم، رنگ و لقبی وجودش را آشکار نمی‌کند/ هفتاد میلیون بودند که برای فتح عموریه برانگیخته شدند و به ستاره شناسان گفتند که ما ستارگان هستیم.

۲٤. پیامبر غوطه‌ور شد در بزرگی از بیم تاریکی و از شعله آتش سوزان و شعله ور/ و کاروان پیروزی‌ها را رهبری کرد به سوی فداکاری و در حالی که بزرگی‌ها، راهنما و سرکاروان آن است/ و به سوی بزرگی جهاد مشتاق شد و در اطرافش قومی است که از عشق شهادت می‌سوزند.

منابع ومآخذ

أبوإصبع، صالح، (۱۹۷۹)، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه.

بردوني، عبدالله، (۲۰۰۲) **الاعمال الشعرية**، الناشر: الهيئة العامة للكتاب.

تادیه، ژان یو. (۱۳۷۸)، **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نیلوفر.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

دلودال، جیرار، (۲۰۰٤)، **السيمائيات أو نظرية العلامات**، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، اللاذقية، دار الحوار للطباعة والنشر.

دودمان کوشکی، علی، (۱۳۸۷)، «بهره گیری از شیوه‌های نوین ادبی در شعر پایداری ملت فلسطین»، **نامه پایداری: مجموعه مقالات اولین کنگره ادبیات پایداری کرمان**، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس: ۱۹۵-۲۰۸.

رگنانت (۱۳۸۸)، ویژگی‌های ادبیات و هنر در آغاز قرن بیستم، ۹٤/۳/۱

www.tebyan.net/newindex.aspx/comment/index.a

رجایی، نجمه، (۱۳۸۱)، **اسطوره‌های رهایی**، مشهد: دانشگاه فردوسی.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸٤)، «تحلیل ساختار مبتدای خبری و ساختار آگاهشی متن فیلمیک»، **مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، به اهتمام: حمید رضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر: ٦۱-۸۱.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٤)، **راهنمای ادبیات معاصر**، تهران: میترا.

عياشي، منذر، (۲۰۰۹)، **الاسلوبية و تحليل النص**، دمشق: دارالمحبة.

كحلوش، فتحية، (۲۰۰۸)، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص**، بيروت: الإنتشارات العربي.

گیرو، پی یر، (۱۳۸۰)، **نشانه‌شناسی**، ترجمه: محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه.

نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۳)، «نشانه شناسی تطبیقی شعر و نقاشی معراج»، **مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر**، به کوشش: فرزان سجودی، تهران فرهنگستان هنر: ۱۵۱-۱۷۷.

محمدی نژادپاشاکی، احمد، احمدرضا حیدریان شهری، کلثوم صدیقی و حسین سیدی، (۱۳۹٦)، «نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریه پیرس؛ مطالعه مورد پژوهانه‌ی اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو». **لسان مبین**، ۹(۳۰): ۱۵۹-۱۸۱. doi: 10.30479/lm.2018.1494

مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۲)، **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة**، ديوان المطبوعات الجامعية.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸٤)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.

لاهیجی، شهلا و مهرانگیز کار، (۱۳۸۷)، **شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

Peirce, C., (1931), Collected Papers, Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthure W Burks, Harvard U.P, Cambrige.

الدراسة السيميائية لرموز الشّعر اليمني المعاصر في ضوء نظرية بيرس؛ قراءة لأشعار عبدالله البردوني أنموذجاً

أحمد محمدي نجاد پاشاكي*[1]

حسين تك تبار[2]

المُلَخَّص

الصور الشعرية هي نتاج التجارب العاطفية والفكرية للشاعر. ويعتبر استخدام هذه الصور الشعرية بهدف نقل الخبرات (الأفكار والمشاعر) والتفكير في عناصرها انعكاساً لنظرة الشاعر في العالم. ولا يمكن تجاهل دورها في تمثيل العمل الأدبي ومستوى تأثيره على المتلقى. لقد درس الباحثان في هذا المقال أشعار عبد الله البردوني من منظور بيرس السيميائي، بناءً على المنهج الوصفي التحليلي، ويسعى المقال إلى التعرّف على الرموز الشعرية وتحليلها وشرحها. في هذا المقال وفي ضوء المناهج السيميائية المختلفة، لقد درسنا المستويات الفكرية والعلامات الموجودة في أشعار عبدالله البردوني؛ ومنها: التناص، والمكان، والزمان، والشخصية، والرواية، والمؤلف، وتقنيات كشف المضمون الإضافي، فضلاً عن الرموز. كل هذا من أجل رسم أفق جديد في ضوء الهوية المقاومة وتصويرِها في خاطر المتلقي لقصائد عبدالله البردوني. يعتبر الهدهد في قصائد البردوني رمزاً للعديد من المهاجرين، والبيت رمزاً لوطنه، واللص والسندباد رمزين للتعبير عن المعاناة والنزوح، ويعتبر صمت الناس أمام استشهاد الزبيري رمزاً لفشل الثورة. إنّ الشاعر يرسم حالة اليمن (أم) في غربتها -على الرغم من وجوده في الوطن- كطفل يرصد الانتقام في ظلام النزوح. ويخلق البردوني مكانًا في أشعاره ويتحدث عن الوحدة العربية. إنَّ استخدام الكلمات مثل اليوم المشرق، وفجر النصر، والنور، والنار، والعروس، والبرق والرعد- وهي من مصاديق السرد للواقع المرير الذي يسلط البلاد- تحكي عن الجهود المبذولة لتحريرها هو من علامات الشاعر.

الكلمات الدليلية: سيميائية بيرس، التصوير، عبد الله البردوني، الرموز السيميائية.

---

[1]- أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة جيلان

[2]- أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية و آدابها في جامعة قم

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. 27, Fall and Winter 2023

Analysis of Nizar Qabbani's psychoses in the ode "Balqis" According to Kubler-Ross' theory of grief

Abdolahad Gheibi[1], Professor of Arab Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Sajad Sedghi, PhD student in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 24-11-۲۰۲۲ Accepted: 15-01-2024

Introduction: Death and the anxiety caused by it is a subject that has occupied the human mind for a long time. Each of us faces the issue of death in a special way. Some people readily accept it, and some others, for various reasons, become restless by being overshadowed by the anxiety of death. Therefore, it can be said that people's attitude towards death and how they think about it is directly related to cultural and religious interests, as well as the society and family in which they live. People mourn the loss of a loved one several times during their life and experience grief and different psychological states. Of course, this grief caused by death may also be due to the person's suffering from an incurable and near-death illness that messes up his or her mind and induces psychosis. Kubler-Ross is one of the thinkers who established a structured method to examine the death and mental states of bereaved and terminally ill patients. His goal is to make it easier for patients and bereaved people to believe in death and accept it so that they can easily deal with the issue of death and achieve some kind of peace. In fact, with this new perspective, he seeks to show how a person accepts death and achieves peace by going through the five stages of denial, anger, bargaining, depression and acceptance. As a psychologist and a psychiatrist, Kubler-Ross uses terminally ill patients as his statistical population because his theory is more applicable to these patients. His method can also be used for whoever has lost a dear one or suffered some kind of mental and emotional failures in life. The killing of Nizar Qabbani's wife had such an impact on his soul and spirits that he wrote several odes describing his true lover, including the ode "Balqis", in order to both calm his mind and make a reference to the corrupt Arab society that lives in illusions and wrong ideas of the past and does not accept any kind of innovation. Therefore, the current research seeks to analyze this famous poem of Nizar Qabbani with a psychological approach using Kubler Ross's theory of grief. The study shows a clear picture of the poet's mental states after the death of the dearest person in his life, that is, his wife.

Methodology: Through a descriptive-analytical method and by referring to the theory of mourning, the present study seeks to answer the questions 'how the mental and emotional states of Nizar Qabbani were manifested in his poem' and 'how the poet was able to adapt himself to this tragedy'. In this article, the researchers have tried to depict the psychological impact of the death of a loved one on a person's life

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

by referring to various sources and reveal to the audience the invisible world of meanings hidden in the layers of words.

Results and discussion: According to the few researches that have been done about the poem "Balqis" and Kubler-Ross's theory of mourning as well as the research in reliable scientific databases, it seems that no research has yet been done on Nizar Qabbani's works based on Kubler-Ross's theory of grief. So, it is required that this ode be examined from the psychological point of view so as to get a clear picture of the poet's mental and spiritual world after the assassination of his wife. According to the theory of mourning, it can be said that Nizar Qabbani does not go through the stages of mourning regularly. For example, he is sometimes in the stage of denial but immediately enters the stage of acceptance. Also, after the stage of depression, he sometimes expresses his anger for what caused the death of his wife.

Conclusion: By examining Nizar Qabbani's poem "Balqis" based on Kubler Ross's theory of mourning, certain results were obtained. First of all, in this ode, Nizar Qabbani goes through all the stages of mourning, namely denial, anger, bargaining, depression and acceptance. In the end, he accepts the death of his wife and deals with this issue with a deep look. He does not go through the five stages of grief regularly, but, by going to one stage, he escapes to the previous stage and then returns to the same stage again. For example, in the stage of acceptance, he returns to the stage of anger and expresses his disgust for the perpetrators of this crime. It can be said that all the stages of mourning theory are found in the mentioned poem, but the bargaining stage is less frequent in the poem because it occurs mostly in terminal patients; only in one case does Nizar ask Balqis not to leave his life. The stages of anger, depression and acceptance also have a high frequency in the poem. In the stage of anger, the poet criticizes Arab nations in a sharp and clear language due to the existence of corruption, ignorance and wrong ideas and gives a vent to his anger. In the stage of depression, the poet shows the intensity of his grief with a soft and painful language and blames himself as one of the culprits of this bitter event, which is because Belqis was his whole being. In the stage of acceptance, he believes the death of Balqis and accepts it, thus achieving relative peace and saying goodbye to his beloved forever.

Considering the overall structure and content of the ode, it can be concluded that Balqis is a symbol of the Arab world in this ode. In fact, the poet makes Arab nations his real audience and considers the killing of Balqis as a sign of the destruction of the high ideals of Arab societies.

Keywords: Death, The ode Balqis, Nizar Qabbani, Mourning theory, Kubler-Ross.

References

Anis, Ibrahim, (1975), Linguistic sounds, Fifth edition, Egypt: Anglo-Egyptian Library. (In Arabic)

Al Baalbaki, Ruhi, (2013), The Arabic-Persian dictionary, Translated by Mohammad Muqaddas, Fifth Edition, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Badida, Rashid, (2011), “Stylistic structures in Nizar Qabbani’s Elegy of Bilqis”, A memorandum submitted to obtain a master’s degree in the General Linguistics Division, Algeria: University of Batna. (In Arabic)

Eslami, Azadeh and colleagues, (2020), "Analysis of Hares novel based on grief theory", Journal of Contemporary Iranian Literature, Number three: 149-166. (In Persian)

Hassanzadeh Neiri, Mohammad Hassan and Eslami, Azadeh, (2016), "An examination of three short stories based on Kubler-Ross' theory of grief", Narrative research conference, First period, 1-14. (In Persian)

Karima, Farhoum and Siham, Belhadid, (2013), "The phenomenon of repetition in Nizar Qabbani's poetry. Balqis's poem is an example", A memorandum submitted to obtain a Bachelor's degree in Arabic Language and Literature, University of Bouira, People's Democratic Republic of Algeria. (In Arabic)

al-Malaika, Nazik, (1965), Contemporary poetry issues, Baghdad: Al Nahda Library Publications. (In Arabic)

Melayousofi, Majid and Bagheri, Mohammad Reza, (2016), "The new man and the question of death: a look at the theory of Elizabeth Kubler Ross", Adian Research Quarterly, year ten, Number twenty: 133-150. (In Persian)

Qabbani, Nizar, (1982), Balqis's poem, Book eighteen, n.p. (In Arabic)

_____, (n.d), My story and poetry, Translated by Gholamhossein Yousefi and Yousef Hossein Bakkar, Tehran: Tos Publications.

Reeve, John Marshall, (2010), motivation and excitement, translated by Yahya Seyyed Mohammadi, fifteen editions, Tehran: Publishing edit.

Sel, Helmut and V. Nagas Wami, (2008), Promoting independence in people with disabilities caused by mental disorders: a guide to rehabilitation in primary health care, Translated by Frank Tafarshi, Noushin Moradi and Ahmad Nazari, First Edition, Tehran: National Welfare Organization.

Shamisa, Cyrus, (2009), literary criticism, Third edition, Tehran: Mitra Publishing. (In Persian)

Ross, Elizabeth Kubler, (1997), Reconciliation with death, Translated by Mahdi Karachah Daghi, First Edition, Tehran: Ohadi.

_____, (2000), Death of the last stage of growth, Translated by Parvin Ghaemi, First Edition, Tehran: Paik Bahar Publications.

Al-Sulhi, Zahra, (2020), "The psychological conflict in love in Nizar Qabbani's poem "Bilqis"; A psychological study of literary conflict by Kurt Lewin", University Research, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University Malang. (In Arabic)

Worden, James William, (1998), Suffering and healing in mourning and bereavement, Translated by Mohammad Quaid, First Edition, Tehran: New design.

_____, (2017), Grief counseling and therapy, Translated by Ahmadreza Kayani and Fatemeh Sabzevari, First Edition, Tehran: Arjmand book.

Yalom, Erwin, (2010), Staring at the sun (overcoming the fear of death), Translated by Mahdi Ghabrai, First Edition, Mashhad: Niko Nashr.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دوازدهم/ بیست و پنجم پیاپی/ ۲۷ علمی (۱۴۰۲)

واکاوی روان‌پریشی‌های نزار قباني در «قصيدة بلقيس» بر اساس نظریه‌ی سوگ کوبلر راس

عبدالاحد غیبی ، استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
سجاد صدقی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۵

چکیده

کوبلر راس از نخستین روان‌پزشکانی است که سعی‌کرده تا یک روش و چارچوب منظمی را برای مرگ و چگونگی مواجهه با آن تعریف کند. وی در نظریه‌ی سوگ خود، پنج مرحله یعنی انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و پذیرش را برای بیماران لاعلاج و افراد سوگمند در نظر می‌گیرد تا آن‌ها با شناخت و کاربست این مراحل، بتوانند مرگ خود و عزیزانشان را پذیرفته و ادامه‌ی زندگی را بدون ترس و اضطراب و با آرامش سپری کنند. «قصيدة بلقيس» نزار قباني به‌عنوان سوگنامه‌ای در وصف «بلقيس الراوي»، آینه‌ای تمام‌نما از آشفتگی روحی و روانی و دیدگاه‌های تند نزار قبانی نسبت به مسائل جاری در جامعه‌ی عربی محسوب می‌شود. پژوهش حاضر می‌کوشد تا به روش توصیفی- تحلیلی و با نگاه به نظریه‌ی سوگ، به این سؤال اصلی پاسخ‌دهد که حالات روحی و روانی نزار قبانی در قصیده‌ی مذکور چگونه نمود یافته و شاعر چگونه خودش را با این مصیبت سازگار کرده‌است. بر اساس نتایج پژوهش، تمام مراحل پنجگانه‌ی نظریه‌ی سوگ به صورت نامنظم در نزار قباني دیده می‌شود و در پایان، عالی‌ترین مرحله‌ی آن یعنی مرحله‌ی پذیرش در وی معنا شده و او با مرگ همسرش کنار می‌آید. همچنین مرحله‌ی خشم در این شعر، مرحله‌ای است که در ضمن مراحل دیگر نیز همچنان وجود دارد و این نشانگر انزجار شدید شاعر از عوامل دخیل در کشته‌شدن بلقیس است.

کلیدواژه‌ها: کوبلر راس، نظریه‌ی سوگ، مرگ، نزار قباني، قصيدة بلقيس.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئو : Abdolahad@azaruniv.ac.ir

مقدمه

مرگ و اضطراب ناشی از آن، موضوعی است که از دیرباز ذهن بشر را به خود مشغول کرده است. هر انسانی به نحوی خاص با مسأله‌ی مرگ روبرو می‌شود؛ برخی از افراد، راحت با این موضوع کنار می‌آیند و برخی دیگر نیز به دلایل گوناگون، اضطراب مرگ وجودشان را فرا گرفته و بی‌قرارشان می‌سازد. «بسیاری از ما اضطراب مرگ را با ترس از مصیبت، رها شدن و نابودی درمی‌آمیزیم. گروهی از عظمت ابدیّت و از اینکه تا ابدالآباد از صفحه‌ی گیتی محو می‌شوند به خود می‌لرزند؛ دسته‌ای نمی‌توانند حالت نبودن را دریابند و می‌پرسند وقتی مردند به کجا می‌روند؛ عده‌ای هم توجه‌شان به هراس ناپدید شدن خود از جهان جلب می‌شود و دسته‌ای دیگر با مبحث اجتناب‌ناپذیری مرگ درگیر می‌شوند» (یالوم، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۰). بنابراین، می‌توان گفت که نگرش افراد نسبت به مرگ و چگونگی اندیشیدن به آن، ارتباط مستقیمی با علایق فرهنگی و دینی و همچنین جامعه و خانواده‌ای دارد که افراد در آن زندگی می‌کنند.

انسان‌ها در طول زندگی خود چندین بار با از دست‌دادن یکی از عزیزان و نزدیکان خود، به سوگ می‌نشینند، دچار غم و اندوه شده و حالات روانی متفاوتی را تجربه می‌کنند. البته این اندوه ناشی از مرگ، ممکن است به دلیل مبتلاشدن فرد به یک بیماری لاعلاج و قریب به مرگ نیز باشد که روان وی را در هم‌ریخته و او را دچار روان‌پریشی می‌کند. سوگواری‌کردن و غم و اندوه داشتن نسبت به چیزی یا کسی، می‌تواند ناشی از دلبستگی‌های افراد نسبت به آن‌ها باشد. بنابراین، آنها اندوه افراد و چیزهایی که هیچ‌گونه ارتباطی با آن‌ها ندارند را در دل‌هایشان جای نمی‌دهند. در واقع «دلبستگی‌ها ناشی از نیاز به امنیّت و تأمین هستند؛ در نخستین سال‌های زندگی پدید می‌آیند، معمولاً متوجه افراد مشخص و معدودی‌اند و طی بخش بزرگی از دوره‌ی زندگی دوام می‌آورند» (وردِن، ۱۳۷۷: ۱۹).

الیزابت کوبلر راس از جمله اندیشمندانی است که یک روش ساختارمند را برای بررسی مرگ و حالات روانی افراد سوگوار و بیماران لاعلاجِ در شُرفِ مرگ، پایه‌ریزی کرد. هدف وی از ایجاد این روش، آسان‌کردن باور مرگ و پذیرفتن آن برای بیماران و افراد سوگوار است تا آن‌ها به راحتی بتوانند با موضوع مرگ کنار آمده و به نوعی به آرامش دست یابند. در واقع وی با این دیدگاه جدیدِ خود به دنبال آن است تا نشان دهد که یک فرد چگونه با طی‌کردن پنج مرحله‌ی انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و پذیرش، مرگ را می‌پذیرد و به آرامش دست می‌یابد. این روانشناس و روان‌پزشک، در مطالعات خود از بیماران لاعلاج به عنوان جامعه‌ی آماری و دامنه‌ی آزمون خود بهره می‌گیرد و نظریه‌ی او بیشتر بر روی این بیماران قابل تطبیق است؛ ولی روش وی را می‌توان برای کلیه‌ی افرادی

به‌کار برد که عزیزان خود را از دست داده‌اند و یا در زندگی دچار نوعی شکست‌های روحی و روانی شده‌اند.

از سوی دیگر امروزه برای فهم بهتر متون ادبی و نقد و تحلیل لایه‌های پنهانی آن، از دست‌آوردهای علوم دیگر استفاده می‌شود. یکی از این دانش‌ها، علم روانشناسی می‌باشد که در پی آن است تا با شناخت انواع حالات روحی و روانی انسان، راهکارهایی را برای چگونگی برخورد با این حالات ارائه دهد. دنیای ادبیات نیز به نوعی با دانش روانشناسی در ارتباط است. به دیگر سخن، «اگر ادبیات جزء علوم انسانی است، به یک اعتبار به سبب آن است که محصول ذهن آدمی می‌باشد و چه علمی برای مطالعه‌ی ذهن آدمی و فراورده‌های آن شایسته‌تر از روانشناسی؟» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۱) لذا پژوهش حاضر می‌کوشد تا با رویکرد روانشناختی و با تکیه بر نظریه‌ی سوگ کوبلر راس، یکی از قصائد مشهور نزار قباني به نام «قصيدة بلقيس» را واکاوی کرده و تصویر روشنی از حالات روانی شاعر پس از مرگ عزیزترین فرد زندگی‌اش، یعنی همسرش را نشان دهد.

پژوهش حاضر درصدد پاسخگویی به پرسش‌های ذیل است:

۱. بر اساس نظریه‌ی سوگ کوبلر راس، فرآیند گذر از مراحل پنج‌گانه‌ی نظریه در «قصيدة بلقيس» چگونه ترسیم می‌شود؟

۲. کدامیک از مراحل سوگ در قصیده، نمود بیشتری دارد و کدام مرحله کم‌رنگ است و در هریک از این مراحل، حالات روحی و روانی و احساسات شاعر بعد از مرگ همسرش، چگونه بروز و ظهور می‌یابد؟

۳. هدف نهایی شاعر از سرودن این سوگنامه چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های اندکی درباره‌ی «قصيدة بلقيس» و همچنین «نظریه‌ی سوگ کوبلر راس» صورت گرفته است که به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌گردد:

ذیاب راشد و جمانة إبراهيم داؤد در مقاله‌ی «السّمات الأسلوبيّة في قصيدة «بلقيس» لنزار قبّاني»، (مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها، العدد ۲۰: ۲۰۱۵)، با نگاهی سبک‌شناسانه، پدیده‌های زبانی و ادبی که دارای تکرار قابل توجّه در قصیده است را تحلیل کرده‌اند تا پیام شاعر و دنیای ناپیدای درونش که در پس این تصویرسازی و اسلوب و سبک خاصّش نهفته است، برای مخاطب آشکار گردد.

مجید ملایوسفی و محمدرضا باقری در مقاله‌ی «انسان جدید و مسأله‌ی مرگ: نگاهی به نظریه‌ی الیزابت کوبلر راس»، (پژوهشنامهٔ ادیان، ش ۲۰: ۱۳۹۵)، به تحلیل نظریه‌ی سوگ کوبلر راس و مراحل پنجگانه‌ی آن می‌پردازند. همچنین در این پژوهش تأثیر زیاد این نظریه بر مطالعات و مباحث مرگ‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نویسندگان نقدهایی که بر این نظریه وارد شده است را برمی‌شمرند و مخاطب را در جریان مباحث مطرح شده درباره‌ی موضوع مرگ در دنیای غرب، قرار می‌دهند.

وجیهه گلین مقدم و همکاران در مقاله‌ی «نشانه‌شناسی «قصیدة بلقیس» نزار قباني بر اساس نظریه‌ی خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه‌ی مایکل ریفاتر »، (نشریهٔ نقد الأدب معاصر عربی، ش ۱۷: ۱۳۹۷)، با استفاده از دیدگاه ریفاتر، لایه‌های معنایی پنهان در پس‌نشانه‌های به کار رفته در «قصیدة بلقیس» را کشف کرده و پیام اصلی شاعر را بازگو می‌کنند. آن‌ها به این نتیجه دست می‌یابند که هدف اولیه‌ی شاعر از سرودن این قصیده، رثای همسر و معشوقه‌اش «بلقیس الراوي» بوده، ولی شاعر در ورای این کلام عاشقانه‌اش، خواسته است تا به موضوعاتی نظیر: هوّیت ملی، وطن و آزادی اشاره کند و با استبداد و عقب‌ماندگی فکری و ساختاری ملّت و جامعهٔ عربی به مبارزه برخیزد.

آزاده اسلامی و همکاران در مقاله‌ی «تحلیل رمان هرس بر اساس نظریهٔ سوگ»، (پژوهشنامهٔ ادبیات معاصر ایران، ش۳: ۱۳۹۹)، حالات روانی شخصیت اصلی رمان که به دلیل از دست‌دادن عزیزانش در جنگ، دچار روان‌پریشی شده است را مطابق با مراحل پنجگانه‌ی نظریه‌ی سوگ تحلیل کرده و عواملی را که سبب می‌شود شخصیت داستان نتواند مراحل سوگ را طی کند و به عالی‌ترین مرحله‌ی آن یعنی مرحله‌ی پذیرش برسد، تبیین می‌کنند.

با توجه به آنچه در پیشینه ذکر شد و بنابر کاوش‌های صورت گرفته در پایگاه‌های علمی معتبر، چنین به نظر می‌رسد که تاکنون پژوهشی در ارتباط با تحلیل آثار نزار قباني با تکیه بر نظریه‌ی سوگ کوبلر راس انجام نگرفته است.

تحلیل و کاربست نظریه‌ی سوگ کوبلر راس در شعر «قصیدة بلقیس» نزار قباني

در برهه‌ای از زمان و در جامعه‌ی جدید غرب، مرگ امری ممنوعه به حساب می‌آمد و سخن‌گفتن درباره‌ی آن، ناپسند شمرده می‌شد؛ در واقع هدف از این کار، انکار مرگ و زدودن آن از افکار عموم بود. در چنین شرایطی اندیشمندانی از جمله الیزابت کوبلر راس (۸ ژوئیهٔ ۱۹۲۶ - ۲۴ اوت ۲۰۰۴)، روان‌درمانگر مشهور سوئیسی- آمریکایی توانستند تا نقش بسزایی در تغییر نگرش جوامع

غرب نسبت به موضوع مرگ، ایفا کنند. وی همواره تأکید داشت که باید انکار مرگ جای خودش را به پذیرش مرگ بدهد و افراد باید آگاهانه با این موضوع برخورد کنند (ملایوسفی و باقری، ۱۳۹۵: ۱۳۵). مطالعات کوبلر راس بیشتر بر روی بیماران لاعلاج که در شرف مرگ هستند، انجام می‌گرفت. در واقع «بیمار لاعلاج کسی است که نمی‌تواند مجدداً سلامت جسمی‌اش را به دست آورد. (و به اعتقاد وی) می‌شود به چنین فردی کمک کرد که بقیه‌ی زندگی‌اش را حتی‌الامکان بدون ترس و کامل، سپری کند» (راس، ۱۳۷۹: ۱۰۲). با در نظرگرفتن مطالعات بالینی کوبلر راس، می‌توان روش وی را بر روی تمام افرادی که عزیزان خود را از دست داده‌اند و یا در زندگی دچار شکست‌های روحی و روانی شده‌اند، به کار برد. او در نظریه‌ی خود، پنج مرحله‌ی روانی را برای بیماران صعب العلاج و افرادی که داغدار مرگ یکی از عزیزانشان هستند، در نظر می‌گیرد. وی در بررسی‌های خود به این نتیجه می‌رسد که تمام افراد لزوماً این مراحل را به‌طور کامل طی نمی‌کنند و ممکن است فرد با توجه به محیط فرهنگی و اجتماعی‌اش، در گذر از این مراحل با دیگران تفاوت داشته باشد.

از سوی دیگر، کشته‌شدن همسر نزار قباني در یک حادثه‌ی تروریستی مقابل سفارت عراق در بیروت، چنان در روح و روان وی تأثیرگذار بود که او با سرودن چند قطعه‌ی آتشین در وصف این معشوقه‌ی حقیقی و الهه‌ی زیبایی‌هایش، خواست تا هم روان خود را آرام سازد و هم به جامعه‌ی به گِل‌نشسته‌ی عربی که در اوهام و عقاید نادرست گذشته به سر می‌برد و هیچ نوع نوگرایی را برنمی‌تابد، اشاره‌ای داشته باشد. بنابراین با توجه به مراحل پنجگانه‌ی نظریه‌ی سوگ کوبلر راس که توصیف آن‌ها در پایین ذکر می‌شود، می‌توان روان‌پریشی‌ها و حالات روحی و روانی نزار قباني در «قصيدة بلقيس» را چنین تحلیل کرد:

مرحله‌ی اول: انکار[٤]

در این مرحله، بیمار لاعلاج سعی می‌کند، بیماری خود را انکار کرده و نتایج آزمایش‌های پزشکی را اشتباه بداند. همچنین افرادی که یکی از عزیزان خود را از دست داده‌اند، تلاش می‌کنند تا مرگ وی را نپذیرفته و وانمود کنند که وی هنوز زنده است. از نظر کوبلر راس، «انکار معمولاً یک دفاع موقّتی است که دیر یا زود جای خود را به پذیرش نسبی می‌دهد؛ انکارِ ادامه‌دار هم لزوماً همیشه تولید پریشانی نمی‌کند، هرچند که این حادثه به ندرت اتّفاق می‌افتد» (راس، ١٣٧٦: ٥٥). مرحله‌ی انکار می‌تواند در بین بیماران و سوگ‌مندان متفاوت باشد و آن‌ها رفتار متفاوتی را از خود بروز دهند؛ برخی از آن‌ها ممکن است که این مرحله را اصلاً نداشته باشند و سریع از این مرحله گذر

کنند و برخی نیز احتمال دارد که در این مرحله توقّف کرده و مسأله‌ی مرگ را امری واهی به حساب آوردند. بنابراین می‌توان گفت که یکی از علّت‌های انکار مسأله‌ی مرگ، می‌تواند این موضوع باشد که «در ذهن ناخودآگاه خود، همه‌ی ما فناناپذیر هستیم و تقریباً نمی‌توانیم تصور کنیم که باید با مرگ روبرو گردیم» (همان: ۵۷). لذا جمله‌ای که در این مرحله بیشتر از بیماران و داغدیدگان شنیده می‌شود، می‌تواند این جملات باشد: «من؟ نه ممکن نیست»، «مرگ وی؟ این اصلاً امکان ندارد، همین چند لحظه قبل، همراه من بود یا با من در تماس بود». در این مرحله، فرد بیمار و سوگمند در تلاش است تا با انکار موضوع مرگ، شرایط روحی و روانی خود را حفظ‌کرده و آرامشش را برهم نزند (ملایوسفی و باقری، ۱۳۹۵: ۱٤۲).

نزار قباني بعد از کشته‌شدن همسرش، ابتدا مرگ او را انکار می‌کند و آن را جز خوابی آشفته، چیزی به حساب نمی‌آورد. او در همه‌جا همسرش را می‌بیند و رایحه‌ی او را استشمام می‌کند؛ لذا باور مرگ بلقیس برایش سخت است. در واقع، وی بعد از این واقعه دچار نوعی توهم می‌شود که در اصطلاح روان‌پزشکی سایتوتیک نام دارد. این بیماری روانی معمولاً بعد از شوک عمیق در افراد ظاهر می‌شود و «ویژگی اصلی آن در افراد مبتلا، از دست‌دادن ارتباط با واقعیت و خلق یک زندگی در دنیای خیالی خودشان است. این وضعیتی است که معمولاً بر آن، نام دیوانگی یا جنون گذارده می‌شود» (سل و ناگاس وامی، ۱۳۸۷: ۱۹).

«بلقيسُ ../ مُشْتاقُونَ .. مُشْتاقُونَ .. مُشْتاقُونَ ../ والبيتُ الصَّغيرُ ../ يُسائِلُ عَنْ أميرَتِهِ المعطَّرةِ الذُيُول/ نُصْغي إلى الأخبار .. والأخبارُ غامضةٌ/ ولا تروي فُضُول ..» (قباني، ۱۹۸۲: ۲۸).

از جمله اسلوب زبانی مهم در این قصیده، پدیده‌ی تکرار است. در واقع «تکرار یک نقطه‌ی حساس در عبارت را برجسته می‌سازد و از توجه گوینده به آن پرده برمی‌دارد. لذا با این معنی، تکرار دارای معنای روانی ارزشمندی است که ناقد ادبی را در تعلیم اثر و تحلیل شخصیت نویسنده‌ی آن یاری می‌رساند» (الملائکة، ۱۹٦۵: ۲٤۲). شاعر در شعر خود از این اسلوب به وفور استفاده کرده و خواسته است تا بدین طریق احساسات خود را به زیبایی به مخاطب رسانده و وی را در راستای اهدافش که بیان عواطف و افکار خود درباره‌ی مسائل جامعه است، همراه سازد. تکرار در این شعر به صورت تکرار حروف، کلمه و جمله صورت می‌گیرد و هدف نهایی از آن، برانگیختن احساسات شنونده و ایجاد آمادگی در وی برای شنیدن سخنان شاعر می‌باشد. در این ابیات، تکرار در کلمه صورت گرفته و واژه‌ی «مشتاقون» سه بار تکرارشده که نشان‌دهنده‌ی اشتیاق وصف‌ناپذیر نزار به همسرش است که عشق وی را ابدی می‌داند و با تکرار این واژه‌ها سعی در آرام‌کردن خود و انکار از دست دادن محبت بلقیس دارد. وی همچنین در این کلمات به جای لفظ

مفرد از لفظ جمع (مشتاقون) استفاده کرده است تا نشان‌دهد که این اتفاق یک فاجعه‌ی اجتماعی و گروهی و پایانی بر تمام زیبایی‌ها و شکوهی است که اکنون همه اشتیاق بازگشت به آن را دارند. در این میان، اخباری که به گوش شاعر می‌رسد، اخبار بد و ناامیدکننده است که این می‌تواند اشاره‌ای به بحران و فساد رسانه‌ای در جهان عرب داشته‌باشد که مهم‌ترین ابزارحکومت‌ها برای پیشبرد اهدافشان است. ولی وی بدون اعتماد و اعتنا به آن‌ها هدفش را دنبال‌کرده، معشوقه‌اش را صدا می‌زند و تمام این اخبار که مرگ بلقیس را بازگو می‌کند را مبهم دانسته و نمی‌پذیرد. از سوی دیگر او علاقه‌ی شخصی خود را تعمیم می‌دهد و همه را مشتاق دیدار یارش می‌بیند؛ حتی خانه‌ی کوچکش را، خانه‌ای که هنوز هم، انتظار صاحب‌خانه‌اش را می‌کشد.

شاعر در جای دیگری از قصیده‌اش به نحوه‌ی ورود همسرش به خانه و کارهایی که به هنگام آمدن به خانه انجام می‌دهد، اشاره می کند:

«هل تقرعينَ البابَ بعد دقائقٍ؟/ هل تخلعينَ المعطفَ الشَتَويَّ؟/ هل تأتينَ باسمةً ../ وناضرةً ../ ومُشْرِقَةً كأزهار الحُقُول؟» (قباني، ١٩٨٢: ٣٠).

نزار قباني در این ابیات از اسلوب استفهام بهره برده که در این‌جا می‌تواند نشان‌دهنده‌ی استبعاد و برگشت‌ناپذیری بلقیس باشد؛ ولی چون وی نمی‌خواهد این فکر را در خود نهادینه سازد، لذا همسرش را مورد خطاب قرارداده و برگشت وی را تمنی می‌کند. او برای این کار به جای کلمه‌ی «لیت» از «هل» استفاده می‌کند تا شدت علاقه‌ی خود به برگشت وی را نشان دهد و نبود او را امری مقطعی بداند. همچنین استفاده‌ی زیاد از فعل مضارع نیز نشانگر این است که وی به شدت نسبت به برگشت معشوقه‌اش امید دارد. لذا شاعر بدین طریق شخصیت همسرش را کاملاً در ذهنش تخیل‌کرده و مجسم می‌سازد و هر شیء، حرکت، صوت و تصویری را تجسمی از وی می‌داند؛ چرا که سیستم‌های عصبی و ذهنی وی هنوز حس بلقیس را در بایگانی حافظه حفظ‌کرده و کار تخلیه‌ی این حضور را انجام نداده است. عشق هنوز پابرجاست و تداوم دارد و «دلش هنوز برای دورشدن (از محبوبه‌اش) آماده نیست و هنوز باور ندارد که هر آنچه اتفاق افتاده است حقیقت دارد، به ویژه درباره‌ی سفر ابدی همسرش» (الصلحي، ٢٠٢٠: ٣٧).

«ويُعَرِّشُ الصوتُ العراقيُّ الجميلُ ../ على السَّتائرِ ../ والمقاعدِ ../ والأواني ../ ومِنَ المَرَايا تطْلَعينَ ../ مِنَ الخواتم تَطْلَعينَ ../ مِنَ القصيدَةِ تَطْلَعينَ ../ مِنَ الشُمُوعِ ../ مِنَ الكُؤُوسِ ../ مِنَ النبيذِ الأُرْجُواني ..» (قباني، ١٩٨٢: ٤٣-٤٢).

صدای دلنشین بلقیس هنوز در جای جای خانه و در گوش نزار طنین‌انداز است. او هنوز صدای معشوقه‌اش را در خانه می‌شنود؛ صدایی که یادآور فرهنگ و جامعه‌ی مردم عراق بود و به

عنوان حلقه‌ی ارتباط میان ملت و فرهنگ عرب به حساب می‌آمد. او در همه‌چیز بلقیس را مشاهده می‌کند و باور دارد که هنوز نیمه‌ی دیگر وجودش زنده است و نفس می‌کشد. لفظ به لفظ و نقطه به نقطه‌ی قصائد و عاشقانه‌های نزار، گویای حضور بلقیس هستند؛ چراکه مخاطب این اشعار و تنها معشوقه‌ی واقعی‌اش، بلقیس است و در حقیقت این عشق اوست که مشوّق نزار برای سرودن این اشعار بوده است. تکرار حرف جر «مِن» در این ابیات که شش بار ذکرشده، واضح‌ترین اسلوب بلاغی موجود در این بخش است. این تکرار «نشان‌دهنده‌ی عمق تراژدی‌ای است که شاعر از آن رنج می‌برد و نتیجه‌ی از دست‌دادن رفیق و یاوری است که در هر جایی خودش را نشان می‌دهد. همچنین حرف عطف (واو) که در سطر اول به کاررفته، دلالت بر سیطره و چیرگی تصویر بلقیس در تخیّل و فکر شاعر دارد» (کریمة و سهام، ۲۰۱۳: ۳۵). در اینجا تقدیم جار و مجرور بر دیگر ارکان جمله نیز می‌تواند بیانگر ارج‌نهادن شاعر به ارزش مکان و زمان در شعرش باشد.

انکار اولین مرحله از نظریه‌ی سوگ کوبلر راس است. فرد داغدیده در این مرحله از هر چیزی استفاده می‌کند تا مرگ عزیزش را انکارکرده و آن را امری واهی قلمداد کند. نزار قباني نیز بعد از مرگ بلقیس، در شعرش فضا را به گونه‌ای پیش می‌برد که گویا همسرش هنوز نمرده است. وی او را مورد خطاب قرارداده و نقش زنانه‌اش در خانه را به وی گوشزد می‌کند و همه چیز را مشتاق دیدارش می‌بیند. در این بخش استفاده از اسلوب‌های بیانی تکرار، استفهام و ندا و جزئی‌نگری خاص، بیانگر انکار واقعیت مرگ از سوی نزار قباني است.

مرحله‌ی دوم: خشم

مرحلهٔ خشم و انزجار دومین مرحله از نظریه‌ی سوگ است. در واقع «خشم، هیجانی فراگیر است و از مانع به وجود می‌آید. اساس خشم این عقیده است که اوضاع آن‌گونه که باید باشد، نیست. لذا خشم پرشورترین و خطرناک‌ترین هیجان نیز می‌باشد، به طوری که هدف آن نابود کردن موانع در محیط است» (ریو، ۱۳۸۹: ۳۳۱). پس از طی‌کردن مرحله‌ی اول، فرد بیمار و کسی که یکی از عزیزانش را از دست‌داده است، متوجّه می‌شود که قضیه‌ی مرگ جدّی است و با انکار، چیزی درست نمی‌شود. در این مرحله است که وی نسبت به دیگران حالت تهاجمی گرفته و با خشمگین‌شدن، خود را به نوعی خالی می‌کند. لذا فرد بیمار با دیدن سلامتی دیگران و وضعیت جسمانی خود، ناراحت‌شده و نسبت به همه چیز و همه کس مخصوصاً پرستاران بیمارستان بهانه‌گیر می‌شود. همچنین فرد سوگمند، ممکن است که خود یا افراد دیگری را در این حادثه دخیل دانسته و به نوعی خشم خود را نسبت به آن‌ها نشان دهد. بنابراین «وقتی مرحله‌ی انکار را نتوان

ادامه داد، جای آن را خشم، غبطه و رنجش پر می‌کند. حالا سؤالی مطرح می‌شود: «چرا من؟». بر خلاف مرحله‌ی انکار، کنار آمدنِ (خانواده و افراد پیرامونِ فرد بیمار و داغدیده) با این مرحله‌ی خشم بسیار دشوار است؛ زیرا این خشم، روی اشخاص مختلف و گاه روی محیط و طبیعت فرافکن می‌شود» (راس، ١٣٧٦: ٦٥).

شاعر در این مرحله، خشم خود را نسبت به عواملی که در ترور همسرش نقش داشتند، ابراز می‌کند و حکّام، ملّت و جامعه‌ی عربی را آماج تیرهای انتقاد خود قرار می‌دهد. وی یکی از دلایل این ترور را ذهن آشفته و جاهل عربی می‌داند که نتوانسته افکار آزادی‌خواه و آرمان‌گرای وی را هضم کرده و در نتیجه قلبش را نشانه گرفته است.

«قَتَلُوكِ يا بلقيسُ ../ أيَّةُ أمَّةٍ عَربيّةٍ ../ تِلكَ الّتي/ تغتالُ أصواتَ البلابِل؟/ أين السَّمَوْألُ؟/ والمُهَلْهَلُ؟/ والغَطاريفُ الأوائِلْ؟/ فَقَبائِلٌ أكَلَتْ قَبائِلْ ../ وثَعالِبٌ قَتَلَتْ ثَعالِبْ ../ وعَناكبٌ قَتَلَتْ عَناكبْ ..» (قباني، ١٩٨٢: ١٤-١٣).

نزار در این ابیات بر امّت عربی خشم می‌گیرد؛ امّتی که نوای آزادی‌خواهی را خفه می‌کنند و همچون روباه‌ها و عنکبوت‌ها و دیگر حیوانات وحشی بر یکدیگر رحم نکرده و خون همدیگر را می‌مکند. او بر انسان‌های باوفا و پهلوان گذشته‌ی عرب که در واقع نمادی از هویت عربی هستند اشاره می‌کند و بدین صورت بر این مردم جاهل طعنه می‌زند که از گذشته فقط کشتار و رسوم نادرست آن را به ارث برده‌اند و بویی از انسانیّت گذشته به مشامشان نرسیده است. وی همچنین بیان می‌کند که «جامعه‌ی عربی، با وجود تظاهر به تمدّن و تجدّد، جامعه‌ای است محصور و دربسته که بوی رسوایی، او را مست می‌کند و شایعات بیهوشش می‌سازد» (قبانی، بی‌تا: ١٢٧). لذا او در این بخش با یک تصویرسازی زیبا، شدت انزجار و خشم خود را با آوردن استعاره‌ی مصرحه بیان می‌کند. شاعر خود را به بلبل‌هایی تشبیه می‌کند که اکنون صدایشان که همه چیزشان است، نابود شده و در حال مرگ هستند. صدا و با ارزش‌ترین دارایی شاعر نیز همسرش، افکار و قصائدش است که اکنون از بین رفته و ترور شده است. نزار همچنین در سطر پایانی، از اسلوب توازی بهره-برده و عبارت‌ها را به صورت برابر تقطیع کرده است. وی با این کار خواسته تا اوج آشفتگی و وحشیگری جامعه را نشان‌داده و بر آن خشم بگیرد. تکرار حرف عطف «واو» نیز می‌تواند بیانگر نگرانی شاعر از وضعیت پیش‌آمده برای امت عربی باشد. او با این کار می‌خواهد تا ذهن آشفته‌ی عربی را بیدار کرده و هشداری برای آینده‌ی این ملت داده باشد. تکرار و ذکر هماهنگ واژه‌های «قتل، إغتال، أكل» در اینجا، نشانگر خشم شاعر از وجود فضای خفقان و نابودی و کشتار در

جامعه است؛ جامعه‌ای که هم به کشتار معنوی یعنی نقض آزادی و نابودی استعدادها دست می‌زند و هم به کشتار مادی که ترور فرهیختگان یک ملت است.

«لَنْ أقرأَ التاريخَ بعد اليوم/ إنَّ أصابعي اشْتَعَلَتْ ../ وأثوابي تُغطّيها الدمَاء ../ ها نحنُ ندخُلُ عصْرَنا الحَجَريَّ ../ نرجعُ كلَّ يومٍ، ألفَ عامٍ للوَرَاء ..» (قباني، ۱۹۸۲: ۵۳).

نزار بعد از مرگ همسرش، حتی بر تاریخ ملتش نیز خشم می‌گیرد؛ تاریخی که اگر به درستی تحلیل می‌شد، اکنون مردم شاهد چنین فجایعی در جامعه نبودند. لذا مشخص می‌شود که فهم این تاریخ، به عمد یا سهو، فاسد و نادرست بوده است. وی با نگاه به این شرایط، آینده را تیره و تار می‌بیند و هیچ امیدی به آینده ندارد. شاعر به بیان این مطلب می‌پردازد که جامعه‌ی عربی به جای دل سپردن به افکار و آرمان‌های بلند و تجدّدخواه و طی‌کردن مسیر پیشرفت، هر روز با سرعت باد، به عقب برمی‌گردد و بر ریسمان‌های پوسیده‌ی جاهلی چنگ‌زده و آب زندگانی خود را از این چاه‌های تاریک گذشته بیرون می‌کشد. شاعر در این مقطع از شعر خود، با سبک و تصویرسازی زیبا التهاب درونی خود را نشان می‌دهد. او با اشاره به دوره‌ی سنگی یا عصر حجر، می‌خواهد کنایه‌ای بر جامعه‌ی جدید عربی بزند که اکنون نیز به همان خوی گذشته‌ی خود برگشته و هیچ ارزشی برای زن قائل نمی‌شود و همچون دوره‌ی جاهلیت، کشتن و پایمال‌کردن حقوق زن‌ها را حقی طبیعی برای خود می‌داند. در این ابیات، شعله‌ورشدن انگشت‌ها می‌تواند کنایه‌ای از خشکاندن قریحه‌ی نویسندگی و شاعری نزار باشد که به دلیل وجود جهالت و فساد در جامعه اتفاق افتاده است. همچنین آغشته‌شدن لباس‌ها به خون، اشاره‌ای زیبا بر کشته‌شدن بلقیس و در اصل نابودی هویت عربی است که شاعر به آن تعلق دارد. در اینجا می‌توان «أصابع» را مَجاز از نویسندگی و «ثوب» را استعاره‌ی مصرحه از بلقیس و هویت عربی دانست.

«لو أنَّهُمْ حَمَلُوا إلَيْنَا ../ من فلسطينَ الحزينَةِ ../ نَجْمَةً ../ أو بُرْتُقَالَة ../ لو أنَّهُمْ حَمَلُوا إلَيْنَا/ من شواطئ غَزَّةٍ/ حَجَراً صَغيراً/ أو مَحَارَة ../ لو أنَّهُمْ مِنْ رُبْعِ قرنٍ حَرَّرُوا ../ زيتونةً ../ أو أرْجَعُوا لَيْمُونَةً/ و مَحَوُا عن التاريخ عَارَة/ لَشَكَرْتُ مَنْ قَتَلُوكِ .. يا بلقيسُ ../ يا مَعْبُودَتي حتى الثُمالَة ../ لكنَّهُمْ .. تَرَكُوا فلسطيناً/ ليغتالُوا غَزَالَة !!...» (همان: ۷۹-۷۶).

شاعر در این بخش از قصیده‌اش، به شیوه‌ی استهزاء و با زبانی تمسخرآمیز، به جریان فلسطین و غصب‌شدن آن اشاره می‌کند. وی با آوردن واژه‌های «فلسطین، پرتغال، غزّه، زیتون و لیمون» که همگی نمادهایی از وطن عربی است، می‌خواهد در ذهن مخاطب نفوذ کرده، تلنگر زده و این حقیقت را روشن‌سازد که قاتلان همسرش که در واقع همان ملّت و جامعه‌ی عربی است، به جای پرداختن به مسأله‌ی فلسطین و متّحدشدن در راستای آزادسازی آن، در درون خود دچار آشفتگی و

از هم‌پاشیدگی‌شده و از موضوع اصلی غفلت می‌کنند. او خشم خود را از این جریان ابراز می‌دارد و بر ملّت عرب، نسبت به قضیه‌ی فلسطین طعنه می‌زند. نزار به تندی می‌گوید که اگر شما غیرت داشتید، می‌توانستید این لکه‌ی ننگ را از دامن عرب بزدایید، نه این که بر آزادی‌خواهان و آرمان‌گرایان حمله‌کرده و بنیان انسانیت و نواندیشی را برافکنید. شاعر با این نحوه‌ی بیان می‌خواهد تا روح مقاومت را نسبت به قضیه‌ی فلسطین در میان امت عرب احیاسازد. وی در مقطع پایانی، قتل بلقیس را به کشته‌شدن آهویی بی‌پناه در چنگال حیوانات وحشی تشبیه می‌کند تا تصویری ترسناک و تأمل‌برانگیز را برای مخاطب نشان‌دهد. شاعر بدین طریق قاتلان همسرش را وحشیانی می‌داند که حتی بر یک انسان بی‌گناه هم رحم‌نکرده و وی را تکه پاره می‌کنند.

مرحله‌ی خشم به عنوان دومین مرحله از نظریه‌ی سوگ، در "قصيدة بلقيس" کاملاً نمود دارد. نزار قباني در این مرحله، خشم درونی خود را نسبت به قاتلان بلقیس و غارتگران جامعه ابراز می‌دارد و برای این کار بیشتر از اسلوب تکرار، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، توازی، استهزاء و هجو استفاده می‌کند تا بدین صورت، اندوه درونی خود را خالی کرده و انزجار شدید خویش را به مخاطب نشان دهد.

مرحله‌ی سوم: چانه‌زنی

در مرحله‌ی چانه‌زنی، بیمار لحن گفتگویش را تغییر می‌دهد و خشم وی به رفتار توأم با ملایمت و التماس تبدیل می‌شود. او به دنبال راهی است تا بر بیماری خود غلبه‌کرده و یا حداقل چند صباحی بیشتر زنده‌بماند؛ به همین خاطر، وی به دنبال وعده‌دادن است تا بدین طریق امید را در وجودش زنده نگه دارد. این مرحله به‌عنوان یکی دیگر از مراحل سوگ، بیشتر در بیماران لاعلاج و در انتظار مرگ مصداق دارد و در مورد افرادی که یکی از عزیزان خود را از دست داده است، اتفاق نمی‌افتد؛ به خاطر اینکه فرد بیمار، هنوز زنده است و روزنه‌ی امیدی را در مقابل خود می‌بیند و گمان می‌کند که شاید بتواند مرگ خود را به تأخیر بیاندازد. ولی کسی که داغ فراق عزیزش را در دل دارد، دیگر هیچ امیدی به زنده‌شدن وی نداشته و می‌پذیرد که مرگ او قطعی است (اسلامی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵٤). لذا شخص به عنوان یک فرد بیمار «اگر نتوانسته باشد در مرحله‌ی اول با حقایق غم‌انگیز روبرو شود، و اگر در مرحله‌ی دوم بر مردم و بر خداوند خشم گرفته باشد، در مرحله‌ی سوم فرصت رسیدن به توافقی خواهد داشت که که ممکن است اتفاق امر ناچار را به تعویق بیاندازد: [شخص به این مطلب می‌اندیشد که] اگر خداوند تصمیم‌گرفته مرا از این دنیا بگیرد؛ اگر به درخواست‌های خشمگینانه‌ی من پاسخ مثبت نداده، اگر به لحن بهتری از او درخواست کنم، ممکن است به

خواهشم توجه کند» (راس، ۱۳۷٦: ۹۱). بنابراین طرف مقابلِ این چانه‌زنی‌ها بیشتر خداوند متعال است. بیمار با خدای خود عهد می‌بندد که اگر زنده بماند یا بیشتر عمر کند، خود را وقف اموراتی می‌کند که در راستای رضایت اوست. لذا می‌توان گفت که انواع نذرها و کارهای خداپسندانه‌ای که در فرهنگ‌های مختلف از جمله در فرهنگ اسلامی برای خوب شدن بیماری یک فرد یا بر طرف‌شدن مشکلات انجام می‌شود، نوعی چانه‌زنی است و در راستای رهاشدن از مشکلات و اندوه ناشی از آن و در نتیجه‌ی رسیدن به یک آرامش نسبی صورت می‌گیرد.

مرحله‌ی چانه‌زنی در شعر «قصیدة بلقیس» دارای بسامد اندکی است؛ به دلیل اینکه این مرحله بیشتر در بیماران لاعلاج نمود دارد و نمی‌توان این مرحله را برای افراد سوگمند در نظر گرفت؛ چون مرگ امری قطعی است و هیچ امیدی به بازگشت فرد مرده وجود ندارد. با این وجود گاهی این افراد نیز به دلیل شدّت افسردگی و با خیال بازگشت عزیز از دست‌رفته‌ی خود، با خداوند و فرد درگذشته حرف‌زده و بازگشت به زندگی را تقاضا می‌کنند؛ موضوعی که چیزی جز تلاشی بیهوده نیست و صرفاً برای آرامش‌یافتن از این مصیبت رخ‌داده، صورت می‌گیرد. شاعر نیز در شعر خود به علّت شدت اندوه، از بلقیس می‌خواهد که از دیده‌ی او پنهان نشود و زندگی را برایش بی‌معنا نسازد.

«بلقيسُ/ لاتتغَيَّبي عنّي/ فإنَّ الشَّمسَ بعدكِ/ لاتُضيءُ على السَّواحِل ..» (قباني، ۱۹۸۲: ١٦).

شاعر در اینجا از فعل نهیِ صریح، بهره می‌گیرد و به شیوه‌ی التماس از بلقیس می‌خواهد که از پیش او نرود. او بلقیس را تمام هستی خود می‌داند که با رفتنش، ساحل آرامشش متلاطم شده و روشنایی زندگی برایش به شب تیره و تار بدل گشته است. لذا در خیال خود، برای دیداری دوباره با معشوقه‌اش سخن می‌گوید و نقش او را در ذهنش به تصویر می‌کشد؛ خیالی که جز نقش‌زدن بر روی آب چیزی نیست، اما دوام نزار، بسته به این خیال است. به نظرِ شاعر، بعد از رفتن بلقیس تمام هستی از حرکت باز ایستاده و تمام خوشی‌ها و زیبایی‌ها از آن رخت بربسته است؛ به خاطر اینکه خورشید به عنوان هستی‌بخش این جهان، منبع نورش، یعنی بلقیس، را از دست داده و جهان را تاریکی مطلق فراگرفته است.

مرحله‌ی چهارم: افسردگی

در این مرحله، بیمار و فرد سوگمند دیگر نمی‌تواند بیماری و مرگ را انکارکرده و نادیده بگیرد؛ چرا که نشانه‌های این بیماری و همچنین مرگ عزیزان، ظاهر شده و فرد را درگیر می‌کند. لذا می‌توان مشاهده کرد که فرد دچار افسردگی می‌شود و غم و اندوه وجودش را دربرمی‌گیرد. در واقع

«افسردگی ممکن است به عنوان نوعی دفاع در مقابل سوگواری عمل کند» (وردن، ۱۳۹٦: ٤۲). این افسردگی برای فرد بیمار، هم ناشی از هزینه‌های درمان و مشکلاتی است که به خاطر بیماری وی برای اطرافیانش ایجاد می‌شود و هم به خاطر دل‌کندن از این دنیایی است که بستر زندگی وی بوده. فردی هم که عزیزش را از دست داده، با دچارشدن به افسردگی، زندگی را برای خود و دیگران سخت می‌کند، ارتباطش با نزدیکانش قطع شده و یا کمرنگ می‌گردد. در این صورت است که وی هیچ انگیزه‌ای برای کارکردن و زندگی ندارد، همه چیز را پوچ و واهی می‌پندارد و همیشه در گوشه‌ای خلوت‌کرده و خاطرات گذشته را با خود مرور می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که «این مرحله با ناامیدی، پوچی، کناره‌گیری و حزن همراه است» (حسن‌زاده نیری و اسلامی، ۱۳۹۵: ۲) و باعث می‌شود تا فرد از نظر ذهنی و جسمانی به هم ریخته و دچار انواع اختلالات روانی شود.

نزار قباني نیز بعد از مرگ معشوقه‌اش، با بیانی شیوا و دلنشین، افسردگی و درد خود را از این مصیبت نشان می‌دهد و تهی‌شدن ظرف وجودی‌اش را به شکلی زیبا به تصویر می‌کشد:

«بلقيسُ ../ مطعونونَ .. مطعونونَ في الأعماقِ ../ والأحداقُ يسكُنها الذُهُول/ بلقيسُ ../ كيف أخذتِ أيَّامي .. وأحلامي ../ وألغيتِ الحدائِقَ والفُصُول ../ وأطفأتِ القَمَر ..» (قباني، ۱۹۸۲: ۳٦-۳۳).

در واقع بلقیس با رفتنش، ساختار وجودی نزار را برهم زده و خواب را از چشمان او ربوده است. مرگ وی، زندگی نزار را تیره‌روز کرده و تمام رؤیاها و آرزوهایش را بر باد داده است. همچنین به باور نزار، نبودن بلقیس، نظم طبیعت را نیز دگرگون ساخته و تیرگی‌ها و سیاهی‌ها جای روشنایی‌ها و پاکی‌ها را گرفته است. او هستی‌اش را با همسرش معنا می‌کرد و اکنون این افسردگی و آشفتگی، جایگزین آرامش درونش شده‌است. وی برای نمایش این آشفتگی و اندوه خود، در شعرش از اصوات لین و نرم که مناسب با موقعیت کلام می‌باشد، بسیار بهره برده است. «اصوات لین در زبان عربی عبارتند از الف مد، یاء مد و واو مد» (أنیس، ۱۹۷۵: ۲۸). در این مقطع از قصیده، صوت الف ٦ بار، صوت یاء ۹ بار و صوت واو ۱۱ بار تکرار شده است که این اصوات یک سمفونی غمگین و لحنی سوزناک را در گوش مخاطب می‌نوازد و دلالت بر شدت مصیبت و رنج‌های روحی و روانی شاعر دارد. در سطر دوم، واژه‌ی «قمر» می‌تواند نمادی از خود شاعر باشد؛ وی در حقیقت نور حیاتش را از خورشید وجود بلقیس می‌گرفت که اکنون با خاموش‌شدن این خورشید و مرگش، نور این ماه هم از بین رفته و به خاموشی گراییده است.

«بلقيسُ ../ أيتها الصديقةُ .. والرفيقةُ ../ والرقيقةُ مثلَ زَهْرةِ أُقْحُوان ../ ضاقَتْ بنا بيروتُ .. ضاقَ البحرُ../ ضاقَ بنا المكان../ بلقيسُ: ما أنتِ الَّتي تَتَكَرَّرينَ ../ فما لبلقيسَ اثْنَتَان../ بلقيسُ ../ تذبُحني التفاصيلُ الصغيرةُ في عَلاقَتِنا ../ وتجلُدني الدقائقُ والثواني..» (قباني، ۱۹۸۲: ٤١-٤٠).

شاعر در غم محبوبه‌اش همه جا را بر خود تنگ می‌بیند و هیچ جایی آرامش خاطر را برایش فراهم نمی‌آورد؛ نه بیروت که نمادی از وطن است و نه سواحل آرامش‌بخش دریای آن. همه‌ی این مکان‌ها در کنار یار معنا می‌یافتند و اکنون افسردگی، تنها همدم وی است. او برای بلقیس جایگزینی نمی‌بیند و لذا به مرور خاطرات گذشته می‌پردازد و گذشت زمان را حس نمی‌کند؛ چرا که زمان دیگر ارزشش را برای وی از دست داده است. او همدم و همسرش را در لطافت به شکوفه‌ی گل بابونه تشبیه می‌کند تا هم به معصومیت او اشاره داشته باشد که بی‌گناه کشته‌شد و هم بر خاطرات خوشِ گذشته که اکنون از آن فقط حسرت و اندوه برایش باقی‌مانده است. اسلوب تکرار در شعر نزار در خدمت معناست، لذا در اینجا تکرار فعل «ضاق» نشانی از حالت افسردگی و اندوه شاعر است که می‌خواهد خواننده را در فضایی اندوهناک با خود همراه سازد. از سوی دیگر منادا قراردادن «بلقیس» با صفات گوناگون و استفاده از ابزار فرا زبانی نقطه‌گذاری، بیانگر افسردگی شدید نزار می‌باشد که توان تکلم را از وی گرفته است.

«الحُزْنُ يا بلقيسُ ../ يعصُرُ مهجتي كالْبُرْتُقَالَة ../ الآنَ .. أَعرفُ مأزَقَ الكلماتِ ../ أَعرفُ وِرْطَةَ اللُّغَةِ المُحَالَة ../ وأنا الَّذي اخترعَ الرسائِلَ ../ لستُ أدري .. كيفَ أَبتَديءُ الرسالَة..» (همان: ٥٥).

«مُهْجَة» در لغت‌نامه به معنی «قلب، دل، روح، جان» است (البعلبكي، ۱۳۹۲: ۱۰٦۳)؛ در واقع تمام وجود یک شخص. نزار در این ابیات به واسطه‌ی استعاره‌ی مکنیه بر حزن و اندوه که امری ذهنی است، جامه‌ی حسی می‌پوشاند و آن را به انسانی تشبیه می‌کند که وجودش را می‌فشارد و لذا با این تصویرآفرینی زیبا، بیان می‌کند که اندوه، تمام وجودش را دربرگرفته است. او همچنین خودش را به پرتقالی تشبیه‌کرده که انگار آبش گرفته شده و فقط تفاله‌ای از آن باقی مانده است. این تشبیه نیز شدت افسردگی شاعر را می‌رساند؛ فردی که در غیاب دلدارش دیگر نایی برایش نمانده است. آشفتگی چنان بر قلمرو وجود شاعر مسلّط شده که وی را دچار یک حالت گنگی کرده و او نمی‌تواند هیچ واژه و زبانی را برای بیان اندوهش بیابد و قلمش را بر صفحه‌ی کاغذ استوار گرداند؛ کسی که پیش از این، نظم‌دهنده‌ی واژه‌ها و روح‌دهنده‌ی احساسات بود.

مرحله‌ی افسردگی در «قصیدة بلقیس» با به‌کارگیری اصوات لین و نرم که مناسب با فضای غم و اندوه است، استعمال تشبیه، استعاره، تکرار، ندا و اسلوب نقطه‌گذاری که ابزاری فرا زبانی است، نشان‌داده می‌شود.

مرحله‌ی پنجم: پذیرش

به نظر کوبلر راس، مرحله‌ی پذیرش آخرین و عالی‌ترین مرحله از مراحل سوگ است و هدف نهایی از بیان این نظریه نیز، رسیدن افراد بیمار و سوگوار به این مرحله است. در واقع «پذیرفتن همان رسیدن به شادی نیست. تقریباً می‌توان گفت که مرحله‌ی تهی از احساس است. انگار تألّم از میان رفته، تلاش به پایان رسیده و حالا به قول یک بیمار: زمان استراحت نهایی قبل از آغاز سفری طولانی است» (راس، ۱۳۷٦: ۱۲۲). بنابراین در این مرحله، فرد بیمار و داغدیده ، مرگ را می‌پذیرد و و به نوعی به آرامش دست می‌یابد. بیمار لاعلاج مهیای سفر می‌شود و با آرامش با مرگ روبرو می‌گردد و فرد سوگمند نیز قبول می‌کند که عزیزش دیگر در این دنیا نیست و با ماتم‌گرفتن و دل‌کندن از دنیا چیزی عوض نمی‌شود؛ لذا زندگی عادی خود را در پیش می‌گیرد و با این مرگ، کنار می‌آید. البته شایان ذکر است که تمام بیماران و سوگمندان به مرحله‌ی پذیرش نمی‌رسند و برخی از افراد در مراحل قبلی توقّف کرده و یا بین این مراحل در رفت و آمد هستند؛ پس همان‌طور که پیش از این نیز ذکر شد، طی‌کردن مراحل سوگ در ارتباط با افراد مختلف، متفاوت است و دلایل بسیاری از جمله شرایط فرهنگی و اجتماعیِ افراد، می‌تواند در این تفاوت دخیل‌باشد.

مرحله‌ی پذیرش در شعر «قصیدة بلقیس»، کاملاً مشهود است. نزار قباني بعد از مدتی، مرگ همسرش را می‌پذیرد و در ذهنش خاطراتی که با او داشته است را مرور می‌کند. وی همچنین زمینه‌هایی که باعث رقم‌خوردن چنین اتّفاق تلخی بوده است را از ذهن می‌گذراند و با مخاطب قراردادن بلقیس، در واقع زبان به شِکوه از عوامل این جریان می‌گشاید:

«ها نحنُ نبحثُ بين أكوام الضحايا ../ عن نجمةٍ سَقَطَتْ ../ وعن جَسَدٍ تناثَرَ كالمَرايَا ../ ها نحنُ نسألُ يا حَبيبَة ../ إن كان هذا القبرُ قَبْرَكِ أنتِ أم قَبْرَ العُرُوبَة ..» (قباني، ۱۹۸۲: ٤٩).

شاعر در این ابیات با پذیرش مرگ بلقیس، بر از بین رفتن آرمان‌هایی که آینده‌ی یک ملّت و جامعه را تشکیل می‌دهند، اشاره‌ای زیبا دارد. او معشوقه‌اش را به ستاره‌ای تشبیه می‌کند که از آسمان تاریک جامعه‌ی عربی فروافتاده و جسدش همچون آینه‌ای، در صفحه‌ی تیره‌ی جهان، خرد و متلاشی گشته است. او به جنگ داخلی اعراب که بلقیس نیز داخل در قربانیان این جنگ قرار می‌گیرد، اشاره‌ای دارد. استفاده از واژه‌های «ضَحایا، سَقَطَتْ و جَسَد» و تکرار واژه‌ی «قَبر» به وضوح نشان می‌دهد که شاعر مرگ بلقیس را پذیرفته است.

«بلقيسُ:/ إنْ هم فَجَّروكِ .. فعندنا/ كلُّ الجنائز تبتدي في كَرْبَلاءَ ../ وتنتهي في كَرْبَلاء ..» (همان: ٥٢).

نزار در این مقطع از شعر خود با آوردن واژه‌های«الجَنائر و کَربَلا» اشاره‌ای زیبا بر واقعه‌ی دردناک و الهام‌بخش کربلا دارد و بر ملّت جاهل عرب طعنه می‌زند؛ ملّتی که همواره ارزش‌ها را پایمال‌کرده و با جهالت خود، حق را ذبح کرده‌اند. او می‌گوید که کربلا، محور اندیشه‌ی بشری است وآینه‌ی تمام‌نمای تقابل افق روشنایی‌ها و افق تاریکی‌هاست. لذا شاعر این نکته را بیان می‌کند که مرگ بلقیس، اولین و آخرین اتّفاق تلخ نخواهد بود، بلکه هر جا سخن از حق، راستی و آزادی است، کشته‌شدگانی نیز در پی خواهد داشت. کربلا همچنین می‌تواند نمادی از هویت عربی باشد که در درون خود شاهد گسترش زشتی‌ها و نابودی ارزش‌ها بوده است.

«نامِي بحفِظِ اللهِ .. أيَّتُها الجَميلَة/ فالشِعْرُ بَعْدَكِ مُسْتَحيلٌ ../ والأُنُوشَةُ مُستَحيلَةٌ/ وسيعرفُ الأعرابُ يوماً ../ أنَّهُمْ قَتَلُوا الرَسُولَة ../ قَتَلُوا الرَسولَة ../ ق .. ت .. ل .. و .. ا/ ال .. ر .. س .. و .. ل .. ة» (همان: ۸۷-۸۵).

شاعر در مقطع پایانی شعر خود با دلدارش وداع می‌کند و مرگ وی را پایانی بر تمامی آرزوها و اهداف والای یک ملّت می‌داند. او به آینده اشاره می‌کند و می‌گوید که اعراب روزی از این سرمستی و خواب غفلت بیدار خواهند شد و خواهند فهمید که کشتن پیامبر و نوید دهنده‌ی امّت، چیزی جز افتادن در پرتگاه نابودی نیست. وی در اینجا از فعل امر استفاده می‌کند و با حالت زاری و التماس که نشانگر پذیرش این واقعیت تلخ است، از فرشته‌ی زندگی‌اش می‌خواهد تا در جوار الهی آرام بگیرد و چشم از زشتی‌های این جهان فرو ببندد. او در مقطع پایانی از قصیده‌اش، بیشتر از اصوات مهموس که در علم آواشناسی اصوات بی‌واک نامیده می‌شود، استفاده می‌کند. «اصوات مهموس در اصل ۱۲ تا است که عبارتند از: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ک و ه» (أنیس، ۱۹۷۵: ۲۱). علت به‌کارگیری این اصوات در اینجا می‌تواند این باشد که «فضای حاکم بر لحظه‌ی وداع فضایی است که متانت و سکوت و حدی از فروتنی بر آن حکم‌فرماست و می‌توان احساس کرد که شاعر به نشانه‌ی احترام، قدردانی و ارج‌نهادن بر معلمی شریف و زنی پیام‌رسان، سر به زیر انداخته است. لذا استعمال اصوات مهموس و دیگر اصوات خفی و پوشیده که شبیه به آن‌ها است، مناسب با موقعیت وداعی است که شاعر در مقطع پایانی، آن را ترسیم کرده است» (بدیدة، ۲۰۱۱: ۳۵). واژه‌ی «الرسولة» در اینجا کنایه از «بلقیس» است و شاعر می‌خواهد تا مخاطب را به شناخت ویژگی‌ها و صفات این زن آزاده رهنمون سازد. وی همچنین بیان می‌کند که بعد از رفتن بلقیس حس شعرسرایی و عشق‌ورزی در وی خاموش گشته است؛ چرا که الهام‌بخش او برای این کار فقط بلقیس بود.

نزار در پایان، قصیده‌ی خود را با حروف مقطعه به پایان می‌رساند تا هم افسردگی شدید و ذهن‌پریشان خود را نشان دهد و هم به فضای نامناسب جامعه و از هم‌گسیختگی ملّت و جامعه‌ی عربی اشاره داشته‌باشد؛ موضوعی که عامل اصلی عقب‌ماندگی کشورهای عربی محسوب می‌شود. در اینجا تکرار فعل «قتَلوا» بیان کننده‌ی این وضع نابسامان و هراس‌انگیزی است که جامعه‌ی عربی در آن به سر می‌برد.

بنابراین شاعر برای اینکه نشان‌دهد مرگ همسرش را پذیرفته است، در مقطع پایانی قصیده‌اش، موسیقی و ریتم شعرش را با فضای غم‌انگیز وداع، هماهنگ‌کرده و بیشتر از اصوات و حروفی استفاده می‌کند که مناسب با این فضاست. وی برای بار آخر بلقیس را صداکرده و با او خداحافظی می‌کند. لذا استعمال فعل امر، ندا، تقطیع حروف در بند پایانی و سمفنونی حزن‌آلود کلمات و صداها، همه نشان از پذیرش واقعیت فقدان بلقیس دارد.

نتیجه‌گیری

با بررسی شعر «قصیدة بلقیس» نزار قباني بر اساس نظریه‌ی سوگ کوبلر راس، نتایج زیر به دست آمد:

در شعر مذکور، فرآیند گذر از تمامی مراحل سوگ یعنی انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و پذیرش در نزار قباني دیده می‌شود و در آخر، نزار مرگ همسرش را پذیرفته و با دیدی باز و عمیق با این قضیه برخورد می‌کند. گذر از این مراحل پنجگانه‌ی سوگ در شاعر به صورت منظم و پشت سر هم نیست، بلکه با رفتن به یک مرحله، گریزی هم به مرحله‌ی قبل زده شده و سپس دوباره به همان مرحله‌ی اول باز می‌گردد. به عنوان مثال مشاهده می‌شود که در فرآیند مرحله‌ی پذیرش مرگ همسر، دوباره مرحله‌ی خشم در شاعر معنا شده و او انزجار شدید خود را نسبت به عاملان این جنایت ابراز می‌دارد.

می‌توان گفت که تمام مراحل نظریه‌ی سوگ در قصیده‌ی مذکور یافت می‌شود؛ ولی مرحله‌ی چانه‌زنی به دلیل اینکه بیشتر در بیماران لاعلاج نمود دارد، در قصیده از بسامد اندکی برخوردار است و فقط در یک مورد نزار از بلقیس تقاضا می‌کند که زندگی‌اش را ترک نکند. مراحل خشم، افسردگی و پذیرش هم دارای بسامد بالایی در شعر است. شاعر در مرحله‌ی خشم با زبانی تند و صریح، ملّت و جامعه‌ی عربی را به‌دلیل وجود فساد، جهالت و عقاید نادرست در آن، به باد انتقاد می‌گیرد و خشم خود را خالی می‌کند. او در مرحله‌ی افسردگی نیز، به دلیل اینکه بلقیس تمام هستی‌اش بود، با زبانی نرم و سوزناک شدّت اندوه خود را به تصویر می‌کشد. وی سرانجام در

مرحله‌ی پذیرش هم، مرگ بلقیس را باور کرده و با این پذیرش به آرامش نسبی دست می‌یابد و برای همیشه با معشوقه‌اش وداع می‌کند.

با توجه به ساختار و محتوای کلی قصیده، می‌توان نتیجه گرفت که نزار قباني در این شعر و در پس این سوگنامه، با مخاطب قراردادن بلقیس، در واقع امت و جامعه‌ی عربی را مخاطب واقعی خود را قرار می‌دهد و کشته‌شدن بلقیس را نشانه‌ای از نابودی آرمان‌های والای یک ملّت و جامعه‌ی عربی می‌داند. موضوعی که باعث می‌شود تا زمینه برای غارتگران و روباه‌صفتان جامعه فراهم‌شود و آن‌ها به راحتی بتوانند بر حقوق و آینده‌ی یک ملّت، دست‌درازی کنند. او همچنین با زبانی تند، به مباحث و اتفاقات مهم دیگری که در جامعه‌ی عربی رواج دارد، گریززده و با شیوه‌ای غیرمستقیم از این جریانات انتقاد می‌کند. وی از وضع سیاسی آشفته و فساد موجود در جامعه سخن می‌گوید و این آشفتگی و هرج و مرج را زمینه‌ای برای از بین‌رفتن بنیان اخلاق و نابودی استعدادها می‌داند. شاعر همچنین از تاریخ ملت عربی هم انتقاد کرده و از درگیری ایدئولوژیکی سخن می‌گوید که از دوره‌ی جاهلیت در ذهن امت عربی رخنه کرده و هنوز هم امتداد دارد؛ موضوعی که باعث می‌شود تا هیچ‌گونه تجدد و نوگرایی را برنتابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Kubler-Ross
۲. theory of grief
3. Michael Riffaterre
4. Denial
5. Anger
6. Bargaining
7. Depression
8. Acceptance

منابع ومآخذ

اسلامی، آزاده و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل رمان هرس براساس نظریه‌ی سوگ»، **پژوهشنامهٔ ادبیات معاصر ایران،** شمارهٔ ۳: ۱٦٦-۱٤۹.

أنیس، ابراهیم (۱۹۷۵)، **الأصوات اللّغوية**، الطبعة الخامسة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

بدیدة، رشید (۲۰۱۱)، «**البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني**»، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في شعبة اللسانيات العامة، الجزائر: جامعة باتنة.

البعلبكي، روحي (۱۳۹۲)، **فرهنگ عربی- فارسی المورد**، ترجمه: محمّد مقدس، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و اسلامی، آزاده (۱۳۹۵)، «بررسی سه داستان کوتاه براساس نظریه‌ی سوگ کوبلر راس»، **همایش روایت‌پژوهی**، دوره‌ی اول: ١٤-١.

راس، الیزابت کوبلر (١٣٧٦)، **آشتی با مرگ**، ترجمه‌ی مهدی قراچه‌داغی، تهران: اوحدی.

_____(١٣٧٩)، **مرگ آخرین مرحلهٔ رشد**، ترجمه‌ی پروین قائمی، تهران: انتشارات پیک بهار.

ریو، جان مارشال (۱۳۸۹)، **انگیزش و هیجان**، ترجمه‌ی یحیی سید محمدی، چاپ پانزدهم، تهران: نشر ویرایش.

سل، هلموت و ناگاس وامی، وی (۱۳۸۷)، **ارتقای استقلال در افراد مبتلا به ناتوانی‌های ناشی از اختلالات روانی: راهنمای توانبخشی در مراقبت‌های اولیهٔ بهداشتی**، ترجمه‌ی فرانک تفرشی و همکاران، تهران: سازمان بهزیستی کشور.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، **نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.

الصلحي، زهرة (٢٠٢٠)، «**الصراع النفسي في الحب في قصيدة بلقيس لنزار قباني؛ دراسة سيكولوجية أدبية صراعية كورت لوين**»، بحث جامعي، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

قباني، نزار (١٩٨٢)، **قصيدة بلقيس**، الكتاب الثامن عشر، [د.م]، [د.ن].

_____ (بی‌تا)، **داستان من و شعر**، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و یوسف‌حسین بکّار، تهران: انتشارات توس

کریمة، فرحوم و سهام، بلحدید (٢٠١٣)، «**ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني؛ قصيدة بلقيس أنموذجا**»، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة البويرة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

الملائكة ، نازک (١٩٦٥)، **قضايا الشعر المعاصر**، بغداد: منشورات مكتبة النهضة.

ملایوسفی، مجید و باقری، محمدرضا (۱۳۹۵)، «انسان جدید و مسئلهٔ مرگ: نگاهی به نظریهٔ الیزابت کوبلر راس»، **فصلنامه‌ی پژوهشنامهٔ ادیان**، سال دهم، شمارهٔ بیستم: ۱۵۰- ۱۳۳.

وردن، جیمز ویلیام (۱۳۷۷)، **رنج و التیام در سوگواری و داغدیدگی**، ترجمه‌ی محمد قائد، تهران: طرح نو.

_____ (١٣٩٦)، **مشاوره و درمان سوگ**، ترجمه‌ی احمدرضا کیانی و فاطمه سبزواری، تهران: کتاب ارجمند.

یالوم، اروین (۱۳۸۹)، **خیره به خورشید (غلبه بر هراس از مرگ)**، ترجمه‌ی مهدی غبرایی، مشهد: نیکو نشر.

مقاربة ذُهانات نزار قباني في «قصيدة بلقيس» بناءً على نظرية الحداد لكوبلر روس

عبدالأحد غيبي*[1]

سجاد صدقي[2]

المُلَخَّص

كان كوبلر روس من الأطباء النفسيين الأوائل الذين اهتمّوا بتحديد طريقة وإطار منهجي للموت وكيفية مواجهته. حدد كوبلر، خمسة خطوات أو مراحل في نظريته المسماة بنظرية الحداد لمعالجة المصابين بالأمراض المستعصية وكيفية مواجهتهم للموت ودراسة الحالات النفسية التي تنتاب كلّ من فَقَدَ عزيزاً في حياته، وهي الإنكار والغضب والمساومة والاكتئاب والتقبل؛ حيث يرى أن الأشخاص المصابين من خلال اجتيازهم هذه الخطوات يتمكنون مِن مواصلة حياتهم في عيش هادئ دون أي قلق وخوف. كُتبت «قصيدة بلقيس» للشاعر نزار قباني كقصيدة رثائية في وصف «بلقيس الراوي» وهي بذاتها تجدر بأن تكون مرآة تنعكس فيها ذهانات الشاعر الروحية ومواقفه المتطرفة مما كان يجري في المجتمع العربي آنذاك. يسعى هذا البحث معتمداً على المنهج الوصفي-التّحليلي وعلى ضوء نظرية الحداد للإجابة على سؤال أساسي وهو: كيف ظهرت حالات نزار قباني النفسية والعاطفية في القصيدة وكيف استطاع الشاعر أن يُكَيّف نفسه على المصيبة التي ابتلي بها؟ من معطيات البحث يمكن الإشارة إلى أنه تمثّلت ملامح كل المراحل الخمس المذكورة في شخصية نزار قباني وهي تُشاهد في قصيدة بلقيس بصورة غير منتظمة وفي النهاية تتحقّق المرحلة العليا لديه وهي مرحلة التقبل والتَّأقْلُم مع الأمر الواقع في تعامله مع موت زوجته. كما أنّ مرحلة الغضب تتجلى في هذه القصيدة على نحو متكرر ضمن كل مرحلة من المراحل الخمس وهذا يدل على اشمئزاز الشاعر الشديد من العوامل التي أدت إلى مقتل بلقيس.

الكلمات الدليلية: كوبلر روس، نظرية الحداد، الموت، نزار قباني، قصيدة بلقيس.

---

[1]- أستاذ في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان، ايران.

[2]- طالب الدّكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الشّهيد مدني بأذربيجان، ايران.