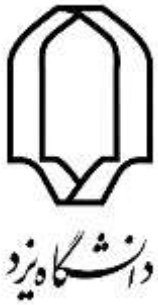
بسم الله الرحمن الرحیم



دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی
نقد ادب معاصر عربی

سال چهاردهم، شمارۀ بیست و هشتم پیاپی و بیست و ششمین شمارۀ علمی،
بهار و تابستان ۱۴۰۳

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم پیاپی و بیست و ششمین شمارهٔ علمی
بهار و تابستان ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکتر بهنام فارسی
کارشناس: زهرا فلاح‌پور
ویراستار فارسی: سلما قیومی
ویراستار عربی: دکتر ساجد زارع
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:

عبدالباسط عرب یوسف آبادی	**عضو هیأت علمی دانشگاه زابل**
فرهاد رجبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
علی بیانلو	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
بهنام فارسی	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
خداداد بحری	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
علی اسودی	**عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی**
نعیم عموری	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز**
علی صیادانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
سیده اکرم رخشنده‌نیا	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
فاطمه جمشیدی	**دانش آموخته دکتری دانشگاه یزد**
رسول بلاوی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز**
محمد جعفر اصغری	**عضو هیأت علمی دانشگاه ولی عصر رفسنجان**
شرافت کریمی	**عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان**
علی افضلی	**عضو هیأت علمی دانشگاه تهران**
محسن سیفی	**عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان**
حمیدرضا مشایخی	**عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران**
محمدعلی سلمانی مروست	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
نعمت عزیزی	**عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام**
علی خضری	**عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر**
زهره قربانی مادوانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی (ره)**
حسین کیانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز**
علیرضا کاهه‌ء	**عضو هیأت علمی دانشگاه ولایت ایرانشهر**
فاطمه قادری	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
مصطفی مهدوی آرا	**عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری**
عبدالأحد غیبی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
امید جهانبخت لیلی	**عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان**
محمودرضا توکلی محمدی	**عضو هیأت علمی دانشگاه فرهنگیان قم**
علی‌اصغر روان‌شاد	**عضو هیأت علمی دانشگاه یزد**
فاروق نعمتی	**عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور کرمانشاه**
حسن اسماعیل زاده باوانی	**عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان**
لیلا قاسمی حاجی آبادی	**عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد گرمسار**
حسین میرزایی نیا	**عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان**

محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
اکرم روشنفکر	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
نرگس انصاری	عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین
بهروز قربان زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
فائزه پسندی	عضو هیأت علمی دانشگاه فرهنگیان اصفهان
ابراهیم اناری بزچلوئی	عضو هیأت علمی دانشگاه اراک
قاسم مختاری	عضو هیأت علمی دانشگاه اراک
حسن گودرزی لمراسکی	عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران
عبدالله حسینی	عضو هیأت دانشگاه فرهنگیان بندرعباس
سجاد اسماعیلی	عضو هیأت علمی دانشگاه امام خمینی قزوین
جواد رنجبر	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور تهران
حسین شمس آبادی	عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری

براساس رأی کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله «نقد ادب معاصر عربی» از شمارهٔ پاییز ۱۳۹۰ حائز درجه علمی پژوهشی شناخته شد.

راهنمای تدوین و نگارش مقالات

مقاله ارسالی به نشریه «نقدادب معاصر عربی» باید:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الگوی فنی تنظیم مقالات

در نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

۱ - قلم‌ها

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

اندازه قلم‌هابه شرح زیر باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۲- فاصله‌ها

فاصله‌ها به شرح زیر باشد:

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

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

۳- طول و عرض متن (حاشیه‌ها)

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

- سر صفحه (Layot): header ٤ سانت و footer۱/۲٥ سانت باشد.

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

دفتر نشریه علمی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۰۳٥-۳۸۲۱۰٥٦٤ فاکس: ۰۳٥-۳۱۲۳۲۰۹٦

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

برگ درخواست اشتراک دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادب معاصرعربی

مشخصات مشترک

نام..... نام خانوادگی.....

شغل یاسمت: .....میزان تحصیلات: .....

نام سازمان (اشخاص حقوقی): .....

نشانی: .....کد پستی: .....

شماره تلفن: .....

Email: .....

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

توضیحات:

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

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

تلفن: ۳۸۲۱۰٥٦٤ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مقالات

عنوان	صفحه
بازخوانی جداریهٔ محمود درویش از چشم‌انداز رئالیسم جادویی **سارا ذبیحی؛ علی صفایی سنگری**	۴
خوانشی قوم‌شناختی از داستان الربهٔ الحجریهٔ اثر ابراهیم الکَونی **سمیه السادات طباطبائی؛ فائقه سادات طباطبائی**	۲۸
واکاوی ساختار روایتی رمان «الحب تحت المطر» بر اساس الگوی گریماس **سجاد اسماعیلی؛ نرگس قلیخانی**	۵۴
رمان «ایام معه» و نقش کلیشه‌های جنسیتی در بازنمود محدودیت‌های زنان **پیمان صالحی؛ هدیه جهانی؛ احسان مصطفی پور**	۸۳
بررسی و تحلیل سروده‌های انتقادی نزار قبانی بر اساس نظریه‌ی بازتاب واقعیت **مهتاب فضلی؛ علی نجفی ایوکی؛ امیر حسین رسول‌نیا**	۱۰۴
شعر دیداری در اشعار عبدالرزاق عبدالواحد نمونه‌ی موردی سروده‌ی «هارب من متحف الآثار» و... **طیبه سیفی؛ فائزه رئیسی**	۱۲۷
کاربست نظریه‌ی انسجام متنی در قصیده‌ی «خواطر الغروب» ابراهیم ناجی **عبدالوحید نویدی**	۱۵۸
کارکرد شگردهای روایی در رمان "خبزٌ علی طاولهٔ الخال میلاد" محمد النعّاس **سودابه مظفری؛ سلمان آزمون علی‌آباد**	۱۸۴
بررسی نقض حقوق زندانی در رمان «شرق المتوسط» اثر عبدالرحمن منیف بر اساس قواعد حداقل... **علی‌اصغر حبیبی؛ عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی؛ داوود سیفی قره‌یتاق؛ حبیب صادقی**	۲۰۷
مقایسه کارکرد عناصر داستانی دو رمان «مطلقهٔ من واقع الحیاهٔ» و «ساق البامبو» در ترسیم سیمای زن **نرگس انصاری؛ نیلوفر صحرانورد سیاهمزگی**	۲۳۱
بررسی کهن‌الگوی آنیما در رمان الأجنحهٔ المتکسّرهٔ جبران خلیل جبران **احمد لامعی گیو؛ محمد رضا میدان نورد**	۲۵۵
واکاوی انتقادی گفتمان سلفی در شعر هاشم الرفاعی بر اساس الگوی نورمن فرکلاف **مریم علی یاری؛ ابوالحسن امین مقدسی؛ محمد حسن فؤادیان؛ مسعود فکری**	۲۷۹

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Analysis of Mahmoud Darwish's *Jidariyya* from the perspective of magical realism

Sarah Zabihi[1], Ph.D Student in Persian Language and Literature, Guilan University

Ali Safayi Sangari, Professor, Department of Persian Language and Literature, Guilan University

Received: 11-09-2023 Accepted: 21-03-2023

Introduction: Magical realism has become a subject of conflict and discourse among styles, techniques and genres to understand meanings and structures when there is no certain manifesto. Despite its origins in visual arts and painting, Marquez's Cien años de soledad has been largely used in the novel tradition. Also, in spite of the developments resulting from modernism and postmodernism in literature, little research has been done on this approach in narrative systems such as contemporary poetry. Mahmoud Darwish's "*Jidariyya*" is the result of his personal life and literary activities after a heart surgery. The poet has seized the opportunity to write a kind of historical testament for Palestine and the people of his land. The purpose of this study is to describe the components of magical realism in *Jidariyya* and explain the function of the structural and semantic components of magical realism. This justifies the analysis of narrative systems from the perspective of magical realism. The research method is descriptive-analytical, and the content analysis is performed on the qualitative data derived from library resources and documents. The current research tries to analyze an example of magical realism in contemporary Arabic poems. This article describes, explains and analyzes *Jidariyya* as a poetic work in the contemporary Arabic by Mahmoud Darwish, an outstanding poet in the Palestinian resistance literature, based on the components of the magical realism movement.

Methodology: The current research is based on an in-text approach, a descriptive-analytical method, studying of library resources, and content analysis of qualitative data.

Results and discussion: Mahmoud Darwish, as a poet in the Palestinian resistance literature in exile, has had the experience of traditional and contemporary literary trends both in verse and prose. Being aware of the new poetic and prose trends of the world, living in the Arab and Western lands, and being influenced by the artists of the world have led to the broadening of the poet's horizons. *Al- Jidariyya* (1999), one of his long poems, which some have called the poet's testament, is examined in this research. *Jidariyya* is a long poem indicating the journey and transformation of the poet in different times, places and situations. First, he pictures himself in a sick bed. After a nurse injects him, he goes about flying to different worlds, meeting different people, and talking about illness, death and life. In this narrative poem,

[1]- Corresponding Author Email: Sarah_Zabihi@phd.guilan.ac.ir

Darwish included his experience of both life and death, as well as the social-historical reality of Palestine and the collective and national nostalgia for it by reconstructing reality from his perspective of literature, history and identity. He has presented Palestine to the world with this innovation. Through the study of library sources, a descriptive-analytical method, a qualitative content analysis, and an intratextual approach, this research explains the capacity of using magical realism in narrative poetry. As an example, *Jidariyya* is studied from the perspective of magical realism. The results show a combination of contradiction and ambiguity, mystery, fantasy and reality, transformation of the narrator, myths and symbols, change and failure of identity, place and time, a nostalgic view of Palestine. The structural foundations and semantic functions of these components along with the history of the land of Palestine make up the core of Darwish's poem. His nostalgic look and feeling of the past represent the possibility of magical realism. It has created a mythical and universal utopia.

Conclusion: The results show that Darwish has used the gist of his techniques, thoughts, awareness and ideals such as narrator transformation, travel through space and time, creating ambiguity, confusion and doubt due to contradictions, the reality mixed with fantasy and magic, invoking myths, symbols, and religious and literary figures. Through constructing the reality of Palestinian history and culture, his approach leads to semantic functions in the dual context of nostalgia and idealism. With Darwish's emphasis on the issue that everything he says is the truth and the result of his experience, a kind of intuition and mystical and dreamlike behavior can be perceived about him, which are in line with magical realism

Keywords: Magical realism, Reality and fantasy, Palestinian resistance literature, Contemporary Arabic poetry, Mahmoud Darwish's *Jidariyya*.

References

Al-Farli, Y. & M. Al-Aksh. (1958). Interviews with two Arab poets (Mahmoud Darwish and Nizar Qabbani), translated by Ali Vaseghi, Tehran: Chapakhsh. [In Arabic]

Binazir, N. & A. Razi. (2012). The entanglement of magical realism and the story of the situation of case analysis: A plant story in quarantine, JBA, V 2, 4 (4), Winter, 29-46. (Doi: 10.22099/JBA.2012.297) [In Persian]

Bortolussi, M. (2003). Introduction: why we need another study of Magic Realism, canadian Review of comparative literature, CRCL, june, 279-293.

Bowers, M. A. (2014). Magic(al) Realism, translated by Abbas Arzpeyma, Tehran: Neshaneh, taaghche. [In Persian]

Darwish, M. (2008). Jidariyya, electronic version from: www.foulbook.com. [In Arabic]

Ebadi Asayesh, M. & M. R. Gheibi (2017). Study of Magical Realism and Review Nostalgia in the Narrative Layers of Rafan Asfar Kataban, Persian Language and Literature, 70 (235), 97- 122. (Dor: 20.1001.1.22517979.1396.70.235.6.8). [In Persian]

Faris, W. B. (2005). "The Necessity of the Existence of the Other" (Cultural Critique of Magical Realism), translated by Rokhsareh Ghaem Maghami, Farabi, V 15, N 58, Winter, 39-48. [In Persian]

Ghahramanloo, M. (2007). Magical Realism, Rudaki, V 16, 22-27. [In Persian]

Ghazoul, F. (2022). Darwish's mural: the reverberation of prayer-epic hymn. translated by Hossein Mottaqi, Virgool website, 12 Aban. [In Persian]

Gholich Paseh, A. ed-al. (2016). Reading of religious and historical women's characters in Mahmoud Darvish poetry, Critical Studies of Literature, V 2, N 8, Winter, 63-79. [In Persian]

Haghroosta, M. (2006). The difference between magical realism and amazing realism and the role of perspective in them by examining the works of Gabriel Garcia Marquez and Aljo Carpentier, Research in contemporary world literature, V 11, 30 (30), Winter and Spring, 17-34. [In Persian]

Hanif, M. & T. Rezaei. (2017). The Language of Narrative in Magical Realist Novels. Literary Theory and Criticism. Volume 1, Issue 2-Serial Number 2. July. 155-176. [In Persian]

Hanif, M. & M. Hanif. (2018). Indigenizing Magical Realism in Iran, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Joudah, F. (2009). Mahmoud Darwish's Lyric Epic, Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge, Vol. 7, Issue. 5, 7-18.

Mousavinia, N. (2005). Myth and Magical Realism", Book of the Month of Art, V 83 and 84, August and September, 160-164. [In Persian]

Najami, A. & H. A. Ajjawi. (2014). Mahmoud Darwish, A Poet who attempled to be, international journal of humanities and social science, V 4, N 2, [special issue], January, 276-285.

Najarian, M. R. (2009). Themes of Resistance Literature in Mahmoud Darvish's Poems, Resistance Literature, V 1, 1(1), Summer and Autumn, 201-222. (Doi: 10.22103/JRL.2012.271). [In Persian]

Nazari, A. & Y. Valiei. (2012). Invoking the personalities of poets in the poetry of Mahmoud Darwish, Studies in Contemporary Literature, V 15, Autumn, 21-42. [In Persian]

Parsinejhad, K. (2002). "Fundamentals and Structure of Magical Realism". Fiction. N. 66 and 67. 5-9. [In Persian]

Rahmani-Rad, H. & M. Abad & M. Imanian. (2015). Stylistics of M.Darvish's poems, Arabic Literature, V 6, 2 (2), Summer and Autumn, 133-156. (Doi: 10.22059/JALIT.2015.54203). [In Persian]

Rashid al-Dadeh, A. (2011). Sufism, especially for poetry, how to recite the Sufi psychic by Mahmoud Darwish, AL-ADAB JOURNAL, N 97, 227-262. [In Arabic]

Sayyadani, A. & R. Bazyar. (2017). Read out of Resistance Secrets in "Jedaie 2000" of Mahmood Darvish: Investigating inter-Textual Relations, sacred defense literature Bi-quarterly, V 1, 1(1), Summer and Autumn, 55-66. [In Persian]

Seyyedi, S. H. (2015). The Conflict of Tradition and Modernism in Contemporary Arabic Poetry, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]

Shadman, Y. ed-al (2015). Statements of magical realism in the novel's nights of one thousand and One nights Written by Najib Mahfouz and Mourners of Bayal written by Gholam-Hussein Saedi, Arabic Literature, V 6, 2 (2), Summer and Autumn, 157-178. (Doi: 10.22059/JALIT.2015.54204). [In Persian]

Shayganmehr, M. & J. Amouzadeh Mahdiraji. (2013). A Comparative Study of Nostalgia for Life and Death in the Poems of Mahmoud Darwish and Gheysar Aminpour, Dorr-e Dari, V 3, N 6, Winter, 23-34. [In Persian]

Talebi Qara Gheshlaghi, J. & M. Khaghani Esfahani. (2019). Manifestation of the Phoenix myth and its spiritual evolution in the poetry of Mahmoud Darvish, Critique of Arabic Literature, V 17, 6 (74), Spring and Summer, 205-231. [In Persian]

Wazen, Abdo (2010). I am born every day (conversation with Mahmoud Darvish and a selection of his poems), translated by Mohammad Hezbayizadeh, Tehran: Farhang Javid. [In Persian]

Worthington, M. (2005). Lost in the American Funhouse: Magical Realism and Transfiguration in Jim Wayne Miller's the Mountains Have Come Closer, Journal of Kentucky Studies, V 22, September, pp. 144-149: https://dspace.nku.edu/handle/11216/125.

Yeo Yee Haeng, E. (2013). Application of Magical Realism in Cinema Depicting Cultures and Traditions, Graduate School of Global Information and Telecommunication Studies Waseda University, Creation and Expression of the Screen Image II, March.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

بازخوانی جداریة محمود درویش از چشم‌انداز رئالیسم جادویی

سارا ذبیحی[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
علی صفایی سنگری، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

چکیده

رئالیسم جادویی به دلیل فقدان مانیفست، در تفهیم معنا و ساختار خود دچار چالش گفتمانی با دیگر جریان‌ها گشته است. علی‌رغم خاستگاه آن در هنر بصری و نقاشی، با شهرتِ صدسال تنهایی مارکز، عمدتاً در سنت رمان به کار گرفته شد. پژوهش‌های اندکی به مطالعه‌ی آن در منظومه‌های روایی از جمله شعر معاصر پرداخته‌اند. «جداریة» محمود درویش، حاصل زندگی شخصی و فعالیت‌های ادبی او بعد از جراحی قلب و گونه‌ای وصیت‌نامه تاریخی برای فلسطین است. هدف پژوهش توصیف مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در جداریة و تبیین کارکرد مؤلفه‌های ساختاری و معنایی آن است؛ از این رهگذر قابلیت تحلیل منظومه‌های روایی از چشم‌انداز رئالیسم جادویی نیز توجیه می‌شود. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی و تحلیل محتوای داده‌های کیفی طی مطالعه منابع کتابخانه‌ای با رویکرد درون‌متنی است. نتایج نشان می‌دهد درویش کوشیده است با تکنیک‌هایی چون استحاله‌ی راوی، سفر در فرازمان و فرامکان، ایجاد ابهام و تردید به واسطه‌ی تضادها، بسترسازی واقعیت آمیخته به خیال و جادو، فراخوانی اساطیر، نمادها، شخصیت‌های دینی و ادبی، زاویه‌ی دید تخطی‌کننده و آشنایی‌زدایی برای برساختن واقعیتِ تاریخ و فرهنگ فلسطین به کارکردهای معنایی در بستر پارادوکسیکالِ نوستالژی و آرمان‌گرایی رهنمون شود.

کلیدواژه‌ها: واقع‌گرایی جادویی، واقعیت و خیال، ادبیات پایداری، محمود درویش، جداریة.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Sarah_Zabihi@phd.guilan.ac.ir

مقدمه

اصطلاحِ پارادوکسیکال رئالیسم جادویی [۱]، با در هم آمیختن عناصری از جهان واقعی و جادویی در فضای سوم، محلِ مناقشه و تکثر آراء نظریه‌پردازان قرن بیستم است؛ باوجود تلاش‌های بی‌شماری که در تعریف و ترسیم مرزهای رئالیسم جادویی انجام شده است، کماکان در مورد مشخصه‌های این اصطلاح سردرگمی وجود دارد و بررسی‌های دقیقی را می‌طلبد (Bortolussi, 2003: 280)؛ به طور مثال بررسی‌هایی که حاکی از ظرفیت تحلیل و کاربست این جریان در فرم‌های مختلف و مدیوم‌های غیرتکراری چون شعر، فیلم و غیره باشند. ضرورت و اهمیت چنین پژوهش‌هایی زمانی برجسته می‌گردد که تعاریفی چون متن، روایت، شعر، نظم و نثر به تکثر آراء کشانده می‌شود و مرزبندی‌های تعاریف قراردادی دچار تزلزل می‌گردد. در این میان می‌توان از چشم‌اندازهای حاصل‌شده، به منظومه‌هایی روایی نیز از منظر رئالیسم جادویی نظر افکند.

پژوهش حاضر می‌کوشد از میان اشعار معاصر عرب، نمونه‌ای را از چشم‌انداز رئالیسم جادویی واکاوی کند. از یک طرف شاعران نوگرای عرب بر آن بودند که شعر باید همپای زمان به دغدغه‌های کنونی آدمیان بپردازد؛ از طرف دیگر مخالفان نوگرایی شعر عرب به این دیدگاه‌ها می‌تاختند و منکر هر گونه تغییر بودند و نوگرایان را به غرب‌زدگی متهم می‌کردند (سیدی، ۱۳۹۴: ۱۳ و ۱۴). در این میان، محمود درویش به عنوان شاعر مقاومت فلسطین و یکی از اعضای ادبیات مهجر، تجربه‌ی جریان‌های ادبی سنتی و معاصر را توأمان در قالب‌های منظوم و منثور داشته‌است. آگاهی از جریان‌های تازه‌ی شعر و نثر جهان، زندگی در سرزمین‌های عرب و غرب و تأثیر از هنرمندان جهان، منجر به گستردگی افق دید شاعر گشته‌است. الجداریة [۲] (۱۹۹۹م) یکی از منظومه‌های بلند وی که برخی آن را وصیت‌نامه‌ی شاعر خوانده‌اند، مدنظر این پژوهش است.

محمود درویش، شاعر مشهور عرب، در ۱۳ مارس ۱۹۴۱ در دهکده‌ی بروه از مناطق عکا در فلسطین به دنیا آمد. با اینکه در پژوهش‌ها به مراحل زندگی درویش همچون هفت مرحله‌ی سیر و سلوک در هفت مرحله مکرراً اشاره می‌شود، اما به‌طور کلی «شعر» او دارای سه مرحله‌ی اصلی است: مرحله‌ی خوش‌بینی انقلابی و روحیه پر امید و طغیان، مرحله‌ی رمانتیکی و دوره‌ی غربت و مرحله‌ی درون‌اندیشی و ژرف‌اندیشی فلسفی (شایگان‌مهر و عموزاد مهدیرجی، ۱۳۹۲: ۲۶). وی بعد از اینکه توانست از دومین عمل جراحی قلب از چنگال مرگ بگریزد، در سال ۱۹۹۹م آنچه را که می‌ترسید با مُردن شانس نوشتن آن را از دست بدهد، سرود. این اثر یعنی جداریة، یک سال بعد توسط تئاتر ملی فلسطین به نمایش درآمد که تحسین‌های حیرت‌انگیزی از جای جای جهان از جمله پاریس، ادینبورگ، تونس، رام الله و حیفا را برانگیخت (Joudah, 2009: 7). الجداریة،

منظومه‌ای طولانی حاکی از سفر و استحاله‌ی شاعر در زمان‌ها، مکان‌ها و حالات مختلف است. شاعر ابتدا خود را روی تختی در بستر بیماری به تصویر می‌کشد و بعد از تزریق پرستار به سیر و سلوک و پرواز به عوالم مختلف، دیدار با اشخاص مختلف و صحبت با بیماری، مرگ و زندگی می‌پردازد.

درویش در جدارية -به معنی دیوارنگار/ نقاشی دیواری-، تجربه‌ی شخصی خود از زندگی، مرگ و خودِ معلقش در برزخ و درگاه قیامت و تجربه‌ی جدال با مرگ را به تصویر می‌کشد (Najami & Ajjawi, 2014: 284). در این منظومه، درویش علی‌رغم اینکه درگیر تجربه‌های درونی- توأمان شخصی و جهانی- بین مرگِ زبانی (زبان آثار خود و ادبیات فلسطین) و مرگِ جسمی بود، با این حال چیزی منحصر به فرد خلق کرد: یک رساله از گفتار شخصی که در سطح جهان، جمعی و مشترک می‌شود (Joudah, 2009: 7). پژوهش حاضر بر این پرسش‌ها مبتنی است که:

چه مؤلفه‌هایی از رئالیسم جادویی در جدارية بازتاب یافته است؟ و چه کارکردهایی را متوجه انگیزه‌ی شاعر می‌کند؟

فرضیه‌ی پژوهش این است که شاعر مؤلفه‌هایی چون درهم شکستن زمان و مکان و مرز خیال و واقعیت، اغتشاش در تردیدها، تضادها، دوگانگی‌ها، آشنایی‌زدایی و غیره را به‌کار می‌گیرد تا خاطرات تاریخی و وطنی و آرمان خود را درخصوص فلسطین با نگاهی دو بُنی (شخصی و جمعی، نوستالژیک و آرمان‌گرایانه) به اشتراک بگذارد. هدف این نوشتار، توصیف، تبیین و تحلیل جدارية به عنوان یک اثر منظوم از شعر معاصر عرب، از محمود درویش به عنوان شاعری برجسته در زمینه‌ی ادبیات پایداری و مقاومت فلسطین، براساس مؤلفه‌های جریان رئالیسم جادویی است. بدین منظور، با رویکرد درون‌متنی و روش توصیفی- تحلیلی با مطالعه‌ی منابع کتابخانه‌ای و تحلیل محتوای داده‌های کیفی درصدد تحقق اهداف مورد مطالعه است.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های داخلی و خارجی زیادی به تحلیل آثار روایی منثور مانند رمان و داستان از منظر رئالیسم جادویی پرداخته‌اند، اما واکاوی و تحلیل اشعار و منظومه‌های روایی از چشم‌انداز این جریان یا سبک کمرنگ است.

اشرف‌السادات موسوی‌فرد و همکاران با پژوهش «شاهنامه و رئالیسم جادویی» (گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۱: ۱۳۹۵)، به بررسی بن‌مایه‌های رئالیسم

جادویی پرداخته‌اند و تحلیل می‌کنند که خواب، رؤیا و امور شگفت و خارق عادت در واقعیت مربوط به بافت شاهنامه به وقوع پیوسته و از ویژگی‌های برجسته‌ی رئالیسم جادویی، ایجاد توهم واقعیت در نظر خواننده می‌باشد که این از نظر پژوهشگران، نشان‌دهنده‌ی توفیق کار فردوسی است.

فزونه دوانی در مقاله‌ی «سویه‌های رئالیسم جادویی در «هفت‌پیکر نظامی»» (کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی، دوره ۱: ۱۳۹۵)، به بررسی رگه‌های رئالیسم جادویی در این منظومه پرداخته‌است. داستان‌های هفت پیکر، از بطن اسطوره‌ها و آیین‌های کهن می‌باشد و خیال و توهم موجود در آن، ذهنیت یک فرد نیست، بلکه برخاسته از خرد جمعی است. براساس این پژوهش، داستان‌های این کتاب، از نظر ساختاری در سبک رئالیسم جادویی نمی‌گنجند، بلکه از نظر معنا و مضمون، رگه‌هایی از آن را می‌توان در این اثر منظوم تبیین کرد.

محمد و محسن حنیف در کتاب خود تحت عنوان بومی‌سازی رئالیسم جادویی (۱۳۹۷)، ضمن تحلیل آثار داستانی منثور، برخی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی را در منظومه‌های روایی کلاسیک بررسی کرده و عناصر آن را واکاوی کرده‌اند.

مقاله‌ی ابوبکر عبدالکبیر تحت عنوان «الثنائیات الضدیة و دلالتها فی جداریة محمود درویش» (دفاتر مخبر الشعریة الجزائریة، المجلد ۳، العدد ۹: ۲۰۱۹) به دوگانگی‌هایی چون رؤیا/ واقعیت، زندگی/ مرگ، آغاز/ پایان، غیاب/ حضور و کثرت این تضادها و تقابل‌ها پرداخته است.

سمیحة کلفالی نیز در مقاله‌ی «الواقع و الرؤیا عند محمود درویش قراءة فی جداریة محمود درویش» (قراءات: ۲۰۱۹) به واقعیت و رؤیا و اسطوره در این کتاب پرداخته است.

بتول فخرالاسلام و همکاران در مقاله‌ی «بررسی و تحلیل رویدادهای مرتبط با کیخسرو در شاهنامه‌ی فردوسی (براساس مؤلفه‌های رئالیسم جادویی)» (بهار ادب، ش ۶۴: ۱۴۰۰) به بررسی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی از جمله تخیل، حوادث حیرت‌انگیز، اسطوره، خواب، رؤیا، سحر، جادو و از همه مهم‌تر غلو، در داستان مربوط به شخصیت کیخسرو پرداخته‌اند که نشان می‌دهد فردوسی چطور امکان وقوع رویدادهای فراواقعی را در دنیای واقعی برای مخاطب، باورپذیر ساخته است.

بتول فخرالاسلام و همکاران در مقاله‌ی «بازتاب رئالیسم جادویی در هفت خان رستم» (بهارستان سخن، س ۱۸، ش ۵۲: ۱۴۰۰)، به بررسی هفت خان رستم به عنوان سفری رمزی پرداخته‌اند؛ بازتاب نظرات یونگ و همسویی هفت مرحله‌ی آیین مهر و هفت خان رستم در داستان، پارادوکس، تقابل، ابهام زمان و مکان و عنصر خیال به‌عنوان برجسته‌ترین شاخص رئالیسم

جادویی نمودار شده‌است.

ماریانه وُرتینگتُن در بررسی یک مجموعه شعری از جیم واین میلر، اندکی به این موضوع توجه نشان می‌دهد و پس از اشاره به جدل‌های مربوط به این ژانر، به نقلی از لوئیس لنال تکیه می‌کند: رئالیسم جادویی، بیش از هر چیز، نگرشی است نسبت به واقعیت که می‌تواند در قالب‌ها و سبک‌های مختلف، در ساختارهای بسته یا باز بیان شود. از این‌رو شاید بتوان آن را شامل ساختارهای شعری ساخت (Worthington, 2005: 145).

یی هائنگ یئو در پایان‌نامه‌ی خود تحت عنوان "Application of Magical Realism in Cinema Depicting Cultures and Traditions" (2013) اذعان می‌دارد که پیش از برجسته‌شدن رمان و ادبیات، این ژانر به هنرهای بصری و تجسمی مربوط می‌شده و منعی بر کاربست این‌گونه روی دیگر مدیوم‌ها وجود ندارد. او برای اثبات ادعای خود تعداد زیادی فیلم در این ژانر ساخته و توأمان به تحلیل آن‌ها پرداخته است که مؤلفه‌های زیر در آن‌ها غلبه دارد.

شکل ۱: مؤلفه‌های رئالیسم جادویی (Yeo, 2013: 8-10)

۱. ماهیت ترکیبی رئالیسم جادویی ۲. ماهیت غیرخطی رئالیسم جادویی ۳. مرز مبهم بین وجود/ موجود فعلی و زندگی پس از مرگ

این اثر برخلاف انتظار خواننده، قصیده‌ای طولانی در قالب یک کتاب است که از منظر تضادها و تقابل‌های لایه‌های زیرین بررسی شده است.

فریال غزوال، در پژوهش خود تحت عنوان «دیوارنگارِ درویش: طنینِ نیایش-سرودی حماسی» (ویرگول: ۱۴۰۰) ضمن بررسی ژانر حماسه در جداریة، بین فرم دوبُنی و پارادوکسیکال اثر (حماسی-غنایی) و وضعیت ذهنی شاعر و فلسطین به‌صورت توأمان ارتباط برقرار می‌سازد، آن را نیایش-سرود می‌نامد و نشان می‌دهد شاعر با امتزاج امر شخصی و تاریخی، روشِ ارگانیک را خوش نمی‌دارد که برآمدِ این انتخاب، مجموعه‌ای از تابلوهایِ غنایی است که از جهتی خیالی و از جهتی دیگر فراخواننده‌ی رخدادها و متن‌هایِ شخصی و ادبیِ گذشته است؛ لذا واقعیت و خیال به‌صورت درهم تنیده در بن‌مایه جداریة نهفته شده است.

می‌توان به این جمع‌بندی رسید که به‌دلیل فقدان پژوهش در بررسی جداریة از منظر رئالیسم جادویی و اهمیتی که این اثر در ادبیات معاصر عرب به‌عنوان میراث فلسطین دارد، این پژوهش به این مسأله پرداخته است.

مبانی نظری رئالیسم جادویی

برخی معتقدند که رئالیسم جادویی اولین بار در فلسفه‌ی آلمان به سال ۱۷۹۸م توسط نوالیس [۳]، فیلسوف و شاعر آلمانی به کار گرفته شد و در سال ۱۹۲۵م با مقاله‌ی «رئالیسم جادویی» مجدداً ظهور و سپس شهرت یافت. این جریان درحالی‌که در بحث‌های منتقدین اروپایی دهه ۱۹۴۰م به فراموشی سپرده می‌شد، در مباحث اندیشمندان آمریکای لاتین که خواستار نسخه‌ی آمریکای لاتینی سوررئالیسم بودند، مجدداً مطرح گشت (عبادی‌آسایش و غیبی، ۱۳۹۶: ۱۰۳). رئالیسم جادویی، موسوم به ژانر آمریکای لاتین در سال ۱۹۶۰م، مربوط به هنر روایتی است که در یک فضای سوم- برگرفته از واقعیِ [۴] و جادوِ [۵] -، به بازنمایی عادی از وقایع و پدیده‌ها و شخصیت‌های فراواقعی و بالعکس، به عنوان بخشی از واقعیت معمول می‌پردازد.

شایع است فرانتس رو [۶] اولین کسی بوده است که آثار چند نقاش آمریکایی را با آن نقد کرده با این حال، در عرصه‌ی ادبی با خلق صدسال تنهایی [۷] گابریل گارسیا مارکز [۸] در سال ۱۹۶۷م، این سبک به وضوح مورد توجه واقع شد (قهرمانلو، ۱۳۸۶: ۲۲). جریان رئالیسم جادویی، «رئالیسمی است که یک حالت جادویی دارد؛ یعنی واقعیتی که یک حالت شگفت‌انگیز پیدا می‌کند و از سیطره‌ی عقل و منطق خارج می‌شود» (حنیف و حنیف، ۱۳۹۷: ۱۴). این پدیده‌های جادویی دو نوع کلی دارند: بعضی اشیاء و عناصر طبیعی و متعارف زندگی که با بسترسازی نویسنده به پدیده‌ای جادویی بدل می‌شوند و بعضی پدیده‌های کاملاً ناشناخته و نامتعارف که وجه ظاهری و بیرونی آن‌ها غریب و جادویی می‌نماید (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹: ۳۲). کلید درک چگونگی عمل رئالیسم جادویی، درک شیوه‌ای است که روایت با آن ساخته می‌شود تا برای حوادث جادویی داستان، بافتی رئالیستی فراهم کند. پس رئالیسم جادویی متکی به رئالیسم است، اما تنها می‌تواند چیزهایی را گسترش دهد که نسبت به محدودیت‌های خودش، به مثابه‌ی امور واقعی، پذیرفتنی هستند (باورز، ۱۳۹۳: ۱۰۰). مؤلفه‌های آن شامل «تنوع رویدادهای جادویی در نوشتار رئالیسم جادو(یی) شامل ارواح، امور نامریی، معجزات، توانایی‌های خارق العاده و اوضاع عجیب و غریب» (همان: ۱۱۳) می‌شود. دیگر مؤلفه‌هایی چون: برخورداری از عنصری جادویی فراطبیعی، غیرعادی یا فراواقعی؛ عدم توضیح تفصیلی عنصر جادویی که قابل حدس است؛ گفتگوی منطقی شخصیت‌ها در مورد عنصر جادویی؛ فراوانی جزئیات احساسی؛ درهم ریختگی زمانی به منظور خلق فضایی که در آن یا زمانِ حال تکرار می‌شود یا زمان گذشته یادآوری می‌شود؛ درهم آمیختگی افسانه و حکایت‌های فولکلوریک؛ بررسی حوادث از دیدگاه‌های مختلف؛ شورش و اعتراض علیه حکومت‌های استعمارگر؛ بیان بازتاب گذشته و حال در سطوح مادی و معنوی و در محدوده شخصیت‌ها؛ وجه

تشابه بـا سوررئالیسـم؛ کشـف و توصـیف عناصـر مـاوراء و برتـر از واقعیـت از طریـق اسـتفاده از تکنیک‌هایی همچون نگـارش خودبـه‌خـودی، جریـان سـیال ذهـن، خـواب و رؤیـا و نوشـته‌هـای هیپنوتیزم‌گونه (قهرمانلو، ۱۳۸۶: ۲۲ و ۲۳)، شماری از مشخصات رمان‌های رئالیسم جادویی است.

مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در جدارية

پژوهش‌هایی که رئالیسم جادویی را در آثار داستانیِ منثور بررسـی کرده‌انـد، بـا وجـود شـماری از اشتراکات با هم، گونه‌ای گریز و تفاوت داشته‌اند تا بتوانند اثر مورد مطالعه‌شان را متناسب با بستر و بافت خودش بررسی کنند. در پژوهش حاضر که اثـری منظـوم را بررسـی مـی‌کنـد، مصـداق‌های مربوط به مؤلفه‌های رئالیسم جادویی استخراج و برجسته‌ترین‌ها به عنوان نمونه آورده شده‌است.

هم‌نشینی جهان مادی[۹] و جهان خیالی

در ارتباط با «جهان‌های» بازنمایی‌شـده در داسـتان‌هـای رئالیسـم جـادویی، در بعضـی بخـش‌هـا حوادث و حقایق روزانه‌ی انسان عادی درشت‌نمایی می‌گـردد و عناصـر فراواقعـی و ماوراءالطبیعـه بکار می‌رود و در بخش‌هایی نیز شخصیت‌های داستانی، در دو جهان ظـاهراً متضـاد یعنـی الـف) جهان حقیقی و ب) جهان تخیلی و فراحسی زنـدگی مـی‌کننـد. نویسـندگان ایـن شـیوه در انتقـال شخصیت از یک جهان به جهان دیگـر، تکنیـک‌هـا و روش‌هـای متناسـبی را در پـیش مـی‌گیرنـد. شخصیت‌های داستانی رئالیسم جادویی به راحتی قادرند در هر دو جهان به زندگی خود ادامه دهند و در هنگام انتقال به جهان دیگر، دچار هیجان و شگفتی نگردند. گـویی اصـلاً اتفـاق عجیبـی رخ نداده است و حوادث فراواقعی، جزئی از اسکلت‌بندی و چارچوب حوادث طبیعی و عادی هسـتند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۶ و ۷). چشم‌انداز رئالیسم جادویی، به‌گونه‌ای است که نویسنده با فضاسازی‌های مربوط به بستر واقعیت، فضایی را فراهم می‌کنـد کـه مخاطـب در پـذیرش واقعـی‌بـودن خیـالات، مجاب شود و یا با چالش‌های تردیدآمیز مواجه گردد که در نهایت با تکنیک‌های نویسـنده، غلبـه‌ی واقعیت پیشین و یا واقعیت جدید برساخته از عناصر جادویی و رئالیستی را می‌پـذیرد. ایـن فضـای سوم، از بستر واقعیت بهره می‌گیرد و «رئالیسم آن اندازه بر متن غلبه دارد که عناصر تقلیـل ناپـذیری که شاخصه جادو هستند بتوانند نقش خود را ایفا کنند» (فاریس، ۱۳۸۴: ۴۰).

اشخاصی که درویش در ابیاتش به آن‌ها اشاره می‌کند، جزء میراث ادبی عربی و غربی هسـتند؛ وی «یکی از شاعرانی است که استفاده از میراث از جمله میـراث ادبـی منبـع غنـی اوسـت. وی در فراخواندن شعرا، شخصیت‌هایی را که سازگار و متناسب با تجربه‌ی وی باشند و یا تجربـه‌ای مشـابه او داشته باشند انتخاب می‌کند» (نظـری و ولیئـی، ۱۳۹۱: ۲۱). بنـابراین، بخشـی از فضاسـازی جهـان

جداریة، برگرفته از میراث تاریخی، دینی، ادبی و جغرافیایی و آمیخته به بستر واقعیت است که طی سیر و سفر شاعر در جهان روحانی و ماورایی، به خارق‌العاده شدن آن می‌انجامد.

بستر واقعیت در جداریة، متوجه زمان و تاریخ حال و گذشته‌ی سرزمین فلسطین و هویت فلسطینی است؛ درویش ضمن حسرت بر سرزمینی مملو از باریکه‌های نور و علم‌اندوزی و پیشرفت و آبادانی، ملزومات آرمان‌شهر خود را در فضای سوم فراهم و خود را مسئول بیداری مردم و فراخواندن آن‌ها به هویت‌سازی برای خود و سرزمینشان می‌بیند. درویش از رنه شار و هایدگر، ابوالعلاء معری، طرفةابن‌العبد، امرؤالقیس و هومر یاد می‌کند.

شاعر به قابیل و هابیل و حضرت ایوب نیز اشاره می‌کند: «كُن صديقاً طَيِّباً يا/ موت! كُنْ معنيً ثقافياً لأُدرك/ كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ! رُبَّما أسْرَعْتَ/ في تعليم قابيلَ الرمايةَ. رُبَّما/ أبطأتَ في تدريب أيُّوبٍ علي/ الصبر الطويل. وربما أسْرَجْتَ لي/ فَرَساً لتقتُلَني علي فَرَسي. ....» (درویش، ۲۰۰۸: ۲۸ و ۲۹).

بنابراین، بخشی از فضاسازی جهان خیالی جداریة، از بستر و میراث تاریخی، دینی، ادبی و جغرافیایی بوده است؛ فضاسازی خیالی با اشخاص و اماکن واقعی که با تجربه‌ی درویش سازگارند:

او از رنه شار و هایدگر می‌گوید: «رأيت "ريني شار"/ يجلس مع "هيدغر"/ علي بُعْدِ مترين منِّي، ...» (همان: ۱۲)؛ آن‌ها را در آن بی‌زمانی و بی‌مکانی نزدیک خود بی‌اعتنا به شعر می‌بینند و گفتگویشان را باریکه‌ای از نور می‌داند. شاعر از ابوالعلاء معری شاعر نابینای عرب هم نام می‌برد که به نور بصیرت بیناست و بر آن‌چه منتقدان می‌بینند ناتوان نیست: «رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ/ من قصيدتِهِ:/ لستُ أعمى/ لأُبصِرَ ما تبصرون،/ فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي/ الى عَدَمٍ... أو جُنُون» (همان: ۱۳). همچنین از طرفةابن العبد، شاعر عرب عصر جاهلی یاد می‌شود: «أيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،/ ... / ...انتظِرْني ريثما أُنهي/ قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد...» (همان: ۲۱). او به اورشلیم مقدس از منظر اسلام، مسیحیت و یهودیت نیز اشاره می‌کند: «فما أُورشليمُ و ما العَرْشُ؟/ لا شيءَ يبقي علي حالِه» (همان: ۴۵). پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره‌ی باورهای معنوی و مذهبی در بطن جداریة بیانگر آن است که درویش، «مضامین و آموزه‌های ادیان سه‌گانه الهی را در آثار خویش به‌کار برده است. او در قصیده‌ی جداریة به گونه‌های مختلفی با متن غائب (قرآن) ارتباط بینامتنی برقرار کرده است» (صیادانی و بازیار، ۱۳۹۶: ۵۷ و ۵۸). وی به حضرت مریم،«قال طيفٌ هامشيٌّ: ((كان أوزيريسُ/ مِثْلَكَ، كان مثلي. و ابنُ مرْيمَ/ كان مثلَكَ، كان مثلي ...» (درویش، ۲۰۰۸ :۳۳ و ۳۴)، به عنوان شخصیت مذهبی سختی‌کشیده‌ای که حضرت مسیح از اوست، در تابلوهای دیگر این

قصیده نیز اشاره می‌کند (ر.ک؛ قلیچ پاسه و همکاران، ۱۳۹۷: ۶۸).

فضاسازی خیالی با اشخاص و اماکنی که تجربه‌ی مشابه درویش داشته یـا در تجربـه‌اش نقـش داشته‌اند

امرؤالقیس، شاعر عصر جاهلی، یکی از اشخاصی است که شاعر در سختی‌ها خـود را همچـون او غریب دیده است: «الغريبُ أخُ الغريب» (درویش، ۲۰۰۸: ۴)؛ «... بأيّامِ امـرىءالقيس ...» (همـان: ۳۵). درویش از هومر هم یاد می‌کند. به نظر می‌رسد شاعر به اواخر عمـر هـومر کـه از شـهری بـه شهری می‌رفت و اشعار خود را می‌خواند اشاره دارد؛ هومر از نابینایی در آخر عمر رنج می‌کشـید و درویش از بیماری قلب: «وعلِّميني الشِعْر/ قد أتَعلَّمُ/ التجوال في أنحاء "هـومير"/ ...» (همـان: ۵۰). از جمله اماکن مورد اشاره‌ی درویش، قانـای الجلیـل، محـل تولـد او، در فلسـطین اسـت: «و لِـيَ السكينةُ. حَبَّةُ القمح الصغيرةُ/ سوف تكفينا، أنا وأخي العَدُوّ،/ فساعتي لم تَأْتِ بَعْدُ. ولم يَحِنْ/ وقتُ الحصاد. عليَّ أن ألِجَ الغيابَ/ وأن أُصدِّقَ أوّلاً قلبي وأتبعَهُ إلي/ قانا الجليل...» (همان: ۱۸ و ۱۹). بـه عکا، نوستالژی شاعر نیز در چند جا اشاره می‌شود: «قد/ أُضيفُ إلي الحكاية وَصْـفَ/ عكـا / أقـدمِ المدنِ الجميلةِ،/ أجملِ المدن القديمةِ/ علبَةٌ/ حَجَريَّـةٌ يتحـرَّكُ الأحيـاءُ والأمـواتُ/ فـي صلصـالها كخليَّة النحل السجين/ ويُضْرِبُونَ عـن الزهـور ويسـألون/ البحـر عـن بـاب الطـوارئ كُلَّمـا/ اشـتدَّ الحصارُ.» (همان: ۵۰). او آرزو دارد که بتواند عکای زیبا را بدون اعتصاب و تجاوز ببینـد؛ خـود در جایی می‌گوید: اگر «منِ» شعری‌ام فقط نماینده‌ی خود من نباشـد و بازتاب‌دهنـده‌ی روح جمعـی باشد، مایه‌ی افتخار مـن خواهـد بـود (وازن، ۱۳۸۹: ۲۱ و ۲۲). نوسـتالژی او و حسـرت هم‌وطنـانش خروج از عکا بوده و آرمان آن‌ها این است که با آزادی و کودکیِ شاد این آرمان‌شهر را بسازند.

دوگانگی حیطه‌ها[۱۰]

مرگ در باور و فرهنگ‌های مختلف، تصویرسـازی مختلفـی بـه دنبـال دارد. درویـش هـم مـرگ را می‌ستاید و هم پس از شخصیت‌بخشی به آن به شکل‌های مختلف، از محرومیت‌های آن نسبت بـه انسان‌هایی مثل خودش و دیگر فلسطینیان با سرزنش و تحقیر سخن می‌گوید. آنچـه او از مـرگ بـه تصویر می‌کشد، برای سرزمین فلسـطین عجیـب و مـاورایی نیسـت، بلکـه جـزء جدانشـدنی ایـن سرزمین است. به همین دلیل مـرگ در بعضـی تابلوهـا واقعیتـی از واقعیـات فلسـطین را بازنمـایی می‌کند و در لایه‌های استعاری، قدرت و سـلطه و اسـتعمار را برمـی‌سـازد و در بعضـی تابلوهـا بـه توصیفات ماورایی سوق می‌یابد که ممکن است با نظر خواننده در تضاد باشد (ر.ک؛ درویش، ۲۰۰۸: ۲۳ و۲۴). درویش در بعضـی بخش‌هـا مـرگ را در بسـتری جـادویی شـامل ویژگی‌هـای متضـاد و

رمزآلود و گاهی دهشتناک همچون شکارچی و زندان‌بان تصویرسازی می‌کند که دسته‌کلیدهایی بزرگ و آلات شکار و شکنجه و ضربه دارد و از طرفی در بعضی بخش‌ها با توصیفات جزئی از جهان مادی و واقعی، مرگ را آبستن زندگی یا همراهِ همیشگی آن تلقی می‌کند. او پرسش‌هایی را درباره‌ی چیستی و چگونگی زندگیِ پس از مرگ از خود مرگ می‌پرسد که چه اسباب و وسایلی با خود ببرد. وی آن جهان ماورایی را با توصیف واقعیات روزمره، عادی جلوه می‌دهد تا برای تمهید چنین سفری، فضای سوم خیالی را از بستر جهان مادی بپروراند. مثلاً در جهان پس از مرگ، به مسواک و چمدان و کتاب و کتابخانه و وسایلی از این دست نیاز می‌شود یا در آن‌جا این موارد وجود دارد؟ هوا معتدل است یا اینکه به لباس و غیره نیاز می‌شود (ر.ک؛ همان: ۲۲ و ۲۳).

وی شهر و قبیله را مقابل هم قرار می‌دهد؛ دوگانگی شهر و شبانی روزگار فلسطینیان که تداعی‌گرِ جهان سوم و زیر فشار استعمار و استثمار بودن است. وجه غالب رئالیسم جادویی آمریکای لاتین نیز «دوگانگی تمدن و توحش، شهر و روستا، نواحی ساحلی و جنگلی و در یک کلام همزیستی مدرن و ماقبل مدرن است» (موسوی‌نیا، ۱۳۸۴: ۱۶۰). علاوه بر آن همزیستی مدرن و پسامدرن نیز تداعی می‌شود: «رَعَويَّةٌ أيَّامنا رَعَويَّةٌ بين القبيلة والمدينة، ... » (درویش، ۲۰۰۸: ۱۴). وی همچنین دوگانگیِ جهان الکترونیکی معاصر و سنتی و جهانِ مربوط به صحرانشینی و بیابان‌گردی و غیره را مطرح می‌کند: «هل/ أنجو غداً من سرعة الوقت الإلكترونيّ،/ أم أنجو غداً من بُطْء قافلتي/ على الصحراء؟ ...» (همان: ۲۵ و ۲۶).

درویش فضای سومی را با رئالیسم جادویی خلق می‌کند؛ او اسطوره و پدیده‌های ماورایی و عجیب را جای‌گرفته در بطن فرهنگ و واقعیتِ فلسطینیان و تاریخ فلسطین می‌داند: «فالأسطورةُ اتَّخَذَتْ مكانَتَها/ المكيدةَ/ في سياق الواقعيّ. ...» (همان: ۳۶).

وی همچون مارکز معتقد به عجیب و ماورایی‌بودنِ زندگی است؛ درویش نسبت به فلسطین و واقعیات مربوط به آن چنین تصوری دارد. از این‌رو تشبیه نیروی ماورایی خود به نیروی جادویی مسیح را پیش می‌کشد و نزول خود از صلیب و نهایتاً کافی‌بودن خیابانی که به بندر عکا تمام می‌شود را بیان می‌کند: «مثلما سار المسيحُ علي البُحَيْرَةِ،/ سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن/ الصليب لأنني أخشي العُلُوَّ، ولا/ أُبَشِّرُ بالقيامةِ. لم أُغيِّرْ غَيْرَ/ إيقاعي لأسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً» (همان: ۴۶).

اثر درویش نیز مانند آثار دیگر رئالیسم جادویی درصدد بیدار ساختن ملت خود است: «و التاريخُ يسخر من ضحاياهُ/ و من أبطالِهِ.../ يُلْقي عليهمْ نظرةً و يمرُّ...» (همان: ۵۳). او درباره‌ی تاریخ، از نوعِ جهان سوم که مستعمره و زیر سلطه‌ی استثمار و هرج و مرج قدرتمندان است، چنین تلاشی می‌کند.

زاویه‌دید تخطی‌کننده

دیدگاه در رئالیسم جادویی، نشان‌دهنده‌ی فاصله‌ی موجود میان راوی و روایت‌شده است؛ یعنی راوی به اتفاقاتی که نقل می‌کند چطور می‌نگرد، چه عکس‌العملی در برابر آن‌ها نشان می‌دهد، چطور روی آن‌ها تمرکز می‌کند و از چه بُعدی به آن‌ها می‌نگرد. بر همین مبنا، درباره‌ی رئالیسم جادویی می‌توان به یک منطق جدید رسید که به‌صورت کاملاً طبیعی خارق‌العاده‌ترین حوادث را می‌پذیرد. در چنین متونی، انسجام و نزدیکی بین راوی و شخصیت‌ها بسیار زیاد است. به‌عبارت دقیق‌تر، راوی نسبت به آنچه روایت‌شده تعهد دارد؛ لذا سعی او بر این است که هر اتفاق خارق‌العاده‌ای را طبیعی جلوه دهد. علاوه‌بر آن، می‌توان به کم‌حرفی راوی نیز اشاره کرد که به انعکاس طبیعی اتفاقات باورنکردنی کمک می‌کند (حق روستا، ١٣٨٥: ٢٣ و ٢٤). بدین منظور راوی تلاش می‌کند تا به‌سادگی و با دقت به توصیف حوادث بپردازد. در فضاسازی جهان‌های دوگانه‌ی داستان رئالیسم جادویی، لحن راوی نقش بسیار مهم و کلیدی را بازی می‌کند. نویسنده‌ی متبحر به واسطه‌ی لحن راوی، تمامی پدیده‌های غیرملموس و باورهای شخصی و گاه بی‌اساس خود را در نظر خواننده، حقیقی جلوه می‌دهد. در نتیجه‌ی چنین تکنیکی، نویسنده خود را از بیان دلایل و برهان‌هایی که وجودشان در آثار رئالیسم ضروری است، معاف می‌سازد (پارسی‌نژاد، ١٣٨١: ٨).

در جداریة، راوی سکوت نمی‌کند و به صحبت می‌پردازد. راوی در ابتدای قصیده، حضور پرستار را به‌تصویر می‌کشد. بعد، روایت گسست پیدا می‌کند و کبوتری سپید، راوی را به طفولیتی دیگر می‌برد. راوی در این بخش مستقیماً اذعان می‌کند که آنچه که می‌گوید خواب و رؤیا نیست و واقعیت است تا خواننده را نسبت به واقعیت جادویی و شگفتِ در حال رخ‌دادن متقاعد سازد؛ گویی که شاعر پرسش خواننده را پیشاپیش تشخیص‌داده و خود به پرسشی مفروض پاسخ داده‌است. گونه‌ای تک‌گویی درونی را تداعی می‌کند که به جریان سیال ذهن برمی‌گردد. سپس استحاله‌ی شاعر به روح رخ می‌دهد و روایت از زبان روح بازگو می‌شود. ابهام جمله‌ی پایانی و پرسش‌برانگیزی آن از اینکه شاعر دوست دارد چه «بودنی» به چه نوع «شدنی» مبدل گردد، در پاره‌های بعدی رمزگشایی می‌شود. در نهایت، در این پاره‌روایت، خواننده دچار سردرگمی می‌شود. تداخل ژانری و خاصیت دو بُنی روایت که فضای سوم را برمی‌سازد، سبب‌ساز وجه اشتراک در قرائت‌ها و خوانش‌هایی نزدیک به هم از جداریة است. راوی برای عادی و طبیعی جلوه‌دادن اظهار نظر می‌کند؛ درویش در بخش‌هایی از جداریة، از تکنیک سکوت و کم‌حرفی کمک نمی‌گیرد، بلکه با توصیف و ابراز دیدگاه خویش، می‌کوشد جزئیات ملموس بیشتری در اختیار خواننده قرار دهد تا نزدیکی و انس لازم را برقرار سازد. در نتیجه، راوی نسبت به روایت‌شده و آنچه روایت خواهد کرد، تعهد نشان می‌دهد و بر آن تأکید می‌ورزد که هذیان نمی‌گوید و همه‌ی روایت‌شده‌ها واقعی هستند. فضایی که می‌سازد، حضور باهم و مسالمت‌آمیز خیال و واقعیت است؛ حالت خلسه‌گونه‌ای که راوی را به سطح گونه‌ای از نوع زندگی‌نامه یا سرگذشت‌نامه‌ی خودنوشت

می‌کشاند. این زندگی و سرگذشت نیز، توأمان به درویش و فلسطین ارجاع می‌یابد. در نهایت منظومه را به این شکل پایان می‌رساند: «هذا البحرُ لي/ هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي/ واسمي -/ وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت -/ لي./ أما أنا - وقد امتلأتُ/ بكُلِّ أسباب الر حيل -/ فلستُ لي./ أنا لستُ لي/ ...» (درویش، ۲۰۰۸: ۵۳)؛ وطن و متعلقات فلسطین از آنِ اوست اما او از آنِ خود نیست و متعلق به مردم است.

آشنایی‌زدایی با عنصر ناکاستنی[11]

آشنایی‌زدایی که مفهوم مهمی در ادبیات به‌شمار می‌رود و در نقد فرمالیستی به آن توجه خاصی شده است، شباهت بسیار زیادی به تکنیک عادی جلوه‌دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه‌دادن عناصر عادی و روزمره‌ی رئالیسم جادویی دارد. در شکل آشنایی‌زدایی رئالیسم جادویی، هر دو تکنیک عادی‌سازی و غیرعادی‌سازی یک کارکرد دارند و آن، ایجاد اختلال در روند خوانش متن برای از بین بردن حالت انفعال خوانش است. رئالیسم جادویی با بی‌ثبات‌کردن مرز بین واقعیت و خیال، نشان می‌دهد که دسته‌بندی‌ها و مرزبندی‌ها برآیند قراردادهای جمعی و فرهنگی و بازی‌های کلامی و زبانی است (حنیف و رضایی، ۱۳۹۵: ۱۶۷ و ۱۶۸).

یکی از فضاسازی‌های رئالیسم جادویی، عناصر وهمی و فضای آمیخته به آن است. باید توجه‌داشت که پدیده‌هایی مثل خواب و رویا در رئالیسم جادویی حالت خاصی پیدا می‌کنند. خواب هرچقدر هم که عجیب و غریب باشد، یک پدیده‌ی طبیعی است اما در آثار رئالیسم جادویی، خواب‌ها حالت خاصی دارند (حنیف و حنیف، ۱۳۹۷: ۱۵). راوی و شخصیت اصلی این منظومه، خودِ درویش است؛ او با روایت چندلایه، دو بُعد به جداریة می‌بخشد: یکی تصویر او در بستر بیماری و دیگری تاریخ فلسطین. او با رفت و برگشت به تاریخ و خاطرات گذشته و پیش‌بینی‌ها و آرمان‌های آینده، حسِ نوستالژیک و آرمان‌گرایی خود را نشان می‌دهد؛ شاعر ابتدا تابلویی از بستر واقعیت بیماری خود را پیش‌روی خواننده می‌نهد و سپس تابلو را با پرواز بر بال‌های کبوتر که منطق، آن را در عالم واقعیت نمی‌پذیرد، با معنای تحت‌اللفظی پرواز و نمایش آن در تابلوها تغییر می‌دهد: «هذا هُوَ اسمُكَ// قالتِ امرأةٌ،/ و غابت فی المَمَرِّ اللولبيِّ.../ أرى السماءَ هُنَاكَ فی مُتَناوَلِ الأيدی./ و يحملُنی جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوبَ/ طُفُولَةٍ أخرى. و لَم أحلم بأنی/ كُنتُ أحلُمُ. كُلُّ شیءٍ واقعیٌّ. كُنتُ/ أعلَمُ أننی أُلقی بنفسی جانباً .../ و أطيرُ. سوف أكونُ ما سأصيرُ فی/ الفَلَك الأخيرِ» (درویش، ۲۰۰۸: ۱). این تابلو یکی از برجسته‌ترین تابلوهای جداریة است. با وجود باهم‌آیی جادو و رئال، ادغام حیطه‌ها با جهان‌های انسانی و روحانی صورت می‌گیرد و از طرفی در

تردیدهای خواننده اغتشاش ایجاد می‌شود کـه کـدام تصـویر را بپـذیرد. شکسـت زمـان و مکـان و توصیف جهان مادی نیز در آن به چشم می‌خورد. این تابلو بـا تزریق‌هـای پرسـتار و صـحبت او بـا شخصیت اصلی، تکرار می‌شود. پرستار طی تابلوهای بعدی، اشاره می‌کند که بیمـار هـذیان مـی-گوید. در مقابل، شاعر اشاره می‌کند که هذیان نمی‌گوید بلکـه همـه‌چیز بـرای او در حـال رخ‌دادن است. در رئالیسم جادویی، خواننده با دنیایی واقعی روبروست که ناگهان در آن اتفاقی خارق‌العاده و غیرقابل درک روی می‌دهد (حق روستا، ١٣٨٥: ٢٠). پرواز در واقعیت برای انسان یک خیال اسـت، اما برای بیمار در جهان روحانی و دست و پنجه نرم‌کردن با مرگ، طبیعی و واقعی به‌شـمار مـی‌رود. شاعر می‌کوشد تا رئالیسم جادویی را با واسازی تقابـل‌هـای دوتـایی واقعیـت/ خیـال بـه مخاطـب بنمایاند. روایت در آثار رئالیسم جادویی، در دو سطح استعاری و تحت‌اللفظی بـه شخصـیت‌هـا و شرایط داستانی، زندگی می‌بخشد. نشاندن و نمایش استعارات، اصـطلاحات و مثـل‌هـا در معنـای تحت‌اللفظی‌شان و همچنین تصویرسازی افکـار و مفـاهیم در مـتن داسـتان باعـث ایجـاد فضـای منحصر به‌فرد رئالیسم جادویی می‌شود. مثلاً دگردیسی انسان‌هـا بـه حیوانـات، نمایـانگر شـباهت رفتاری آن‌ها یا اشباهی که ظاهر می‌شوند، تجسم خاطرات و وجدان بیدار شخصیت‌هـا اسـت. بـا این کار، رئالیسم جادویی به مهم‌ترین وظیفه‌ی خود، یعنی واسازی تقسیم‌های دوتایی سنت فکـری غرب عمل می‌کند (حنیف و رضایی، ١٣٩٥: ١٦٦ و ١٦٧). شاعر به‌واسطه‌ی دیـدار بـا زنـدانبان تـابلوی جدیدی را ترتیب می‌دهد که با شکست مرز زمان و مکان به ناگه سر از ساحل غربـی در مـی‌آورد و با هم گفتگویی از طریق پرسش و پاسخ برقرار می‌کنند (ر.ک؛ درویش، ٢٠٠٨: ٤٨). خواننده دیدار دو شبح را ملاحظه می‌نمایـد. در واقـع شـاعر بـر پایـه‌ی واقعیـت تـاریخی و فراخـوانی خـاطره‌ای از زندانی‌بودن در گذشته و از طرفی در بندبودن فلسطین نسبت به آب و خاک خود، زندانبان و خود را با نیرویی ماورایی و غیرعقلانی به تصویر می‌کشد. فضاسازی خیالی در جدارية، بـه جریـان سـیال ذهن و سوررئالیسم نزدیک می‌شود. تلاقی جریان‌های مدرن و پسامدرن در جداریـة، ظرفیـت ایـن اثر را به‌طور شگفت‌آوری برجسته می‌سازد؛ زیـرا درویـش قـدر مشـترک و مرزبنـدی جریـان‌هـا و سبک‌های پیش‌گفته را طوری طرح‌ریزی نموده است که در عمل نیز این اثر به عنوان معلقه و میراث فلسطین در عرصه جهانی بحث و بررسی گردیده‌است.

فضاسازهای اسطوره‌ای و نمادین

از دیگر مؤلفه‌هایی که به جادویی شدنِ رئالیسم در فضای سوم کمـک می‌کنـد، اسـاطیر، نمادهـا، باورها و حتی خرافات هستند. به‌عبارتی، «فلسفه‌ی بـه‌کارگیری اسـطوره‌ها و نمادهـا در ایـن سـبک

داستان‌نویسی را می‌توان بیان رمزگونه اندیشه‌ها و انتقاد غیرمستقیم از فضای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی حاکم بر جامعه نویسنده دانست» (شادمان و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۶۱). در جداریة، شاعر غرق در پرسش‌های فلسفی و هستی‌شناختی است. او در انتقاد از فضا و شرایط حاکم بر فلسطین از دلالت‌های مجازی و استعاری و کنایی و برای دیدگاه‌های آرمان‌گرایانه‌ی خود از اساطیر و نمادها بهره می‌گیرد. عنوان «جداریة» خود جادویی است و سال نگارش آن یعنی ۱۹۹۹م قابل تأمل است؛ سه بار تکرار عدد ۹، نوعی لحن جادویی به خواننده القا می‌کند؛ زیرا تکرار واژه‌ها و هجاها مشخصه‌ی بارز افسون و جادو است. در تفکر عرفانی عدد نُه با نوعی نیروی خاص همراه با باروری و در باورهای عامه با دوران نُه ماهه‌ی بارداری گره خورده‌است. در تفکر اسلامی پایان‌یافتن هزاره‌ی دوم و آغاز هزاره‌ی سوم، تداعی‌گر پایان یک عصر و ظهور مهدی منجی (عج) است. در تفکر تاریخی نیز این تاریخ، شش سال بعد از پیمان اسلو است که هر امیدی به حل احتمالیِ مسأله‌ی فلسطین از میان رفته‌است اما آرمان فلسطین محو نشده و در جایگاهی شبیه شاعر بر آستانه‌ی بودن و نبودن تجلی می‌یابد (غزول، ۱۴۰۰: https://virgool.io/).

حرف «نون» از جمله حروفی است که درویش از هیجان و تأثیر این صوت بهره می‌برد (ر.ک؛ رحمانی‌راد و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۳۸) و توجه ویژه‌ی او نسبت به این حرف رمزی در جداریة پدیدار می‌شود (ر.ک؛ درویش، ۲۰۰۸: ۲۲). حلول در حرف نونِ سوره‌ی الرحمن، سیر و سلوک عرفانی و معنوی شاعر را تداعی می‌کند؛ شاعر نوعی شهود و رؤیابینی و سیر عرفانی را پشت سر گذاشته و می‌توان چنین تلقی کرد که سعی داشته است تا فضای رئالیسم جادویی خود را با رئالیسم عرفانی پیوند دهد. شاعر به واسطه‌ی پرستار و گفتگو با مرگ، قلب، زندگی، پژواک و زندانبان سعی می‌کند این جریان را از مونولوگ درونی به دیالوگ برساند. دیالوگ شخصیت اصلی با پرستار، تکنیک روایی درویش است که به مخاطب می‌فهماند رئالیسم جادویی جداریة ریشه در بستر واقعیت دارد و توهم نیست. درویش رفت و برگشت‌های خود به رؤیا و واقعیت و مونولوگ و دیالوگ را براساس تکنیک و اهدافی اتخاذ کرده و می‌کوشد به شیوه‌ی خاص خود با حس نوستالژیک، واقعیت تاریخی مربوط به فلسطین را در لایه‌ای دیگر نمودار سازد و آرمان‌شهری در پرتو رئالیسم جادویی برای خود و هم‌وطنانش ترتیب دهد.

یکی از نمادهای اسطوره‌ای، عنقا یا ققنوس است که در این قصیده طی دگردیسی و تحول معنایی، تنها نماد انسان فلسطینی مبارز نیست بلکه نماد مرگ و رستاخیز خودِ درویش است که به دنبال جاودانگی و تجدید حیاتِ خود و شعرش در پایان عمرشان است (طالبی‌قره‌قشلاقی و خاقانی‌اصفهانی، ۱۳۹۸: ۲۲۳). این شعر، طبق اذعان درویش، سرزمین سبز فلسطین است (ر.ک؛

درویش، ۲۰۰۸: ۳). درویش در جدارية به گیلگمش اشاره داشته و قدم‌های او را سبز تصویرسازی کرده است؛ همان رنگی که به اشعارش نیز نسبت می‌دهد؛ رنگی با مفهوم حاصل‌خیزی و رویش و تازگی و طراوت در اشعار او: «ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا،/ فنحن القادرين علي التذكُّر قادرون/ علي التحرُّر، سائرون علي خُطي/ جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلي زَمَنٍ.../» (همان: ۴۰)؛ او به انکیدو هم اشاره می‌کند؛ اسطوره‌ای که به باور مردم در قعر زمین در خواب فرو رفت. از تاریخ و خاطرات با او سخن می‌گوید و تلاش می‌کند او را بیدار کند تا با هم در آرمان‌شهر فلسطین در یک فضای سوم همراه باشند. درویش خود را انکیدویی اسطوره‌ای می‌بیند؛ بنابراین گونه‌ای درهم‌آمیختگی باورهای رایج درباره انکیدو و نماد اسطوره‌ای آن در جدارية وجود دارد: «ما أنا؟ مَن ينامُ الآن/ أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ ...» (همان: ۳۰)؛ درویش حتی خود را شبیه اوزیریس و حضرت مسیح می‌داند. اسطوره‌ی اوزیریس –همسر ایزیس– که گفته شده به نیرنگ برادرش در تابوتی گذاشته و به نیل انداخته شد و جسدش در ساحل لبنان در حالی‌که به درختی گیر کرده بود، پیدا شد. او محبوب‌ترین خدای مردم مصر –در زیرزمین– بود که شکل انسانیِ بدنش با ریش بلند و تاجی بر سر معروف است: «قال طيفٌ هامشيٌّ: ((كان أوزيريسُ/ مثْلَكَ، كان مثلي. و ابنُ مـرْيمَ/ كان مثلَكَ، كان مثلي ...» (همان: ۳۳ و ۳۴).

درخت انجیر و زیتون برای درویش همچون بسیاری از شاعران عرب در نسبتِ با سرزمین فلسطین اهمیت ویژه‌ای دارد. انجیر که در ادبیات نماد باروری پس از مرگ شمرده شده، در مناطق ساحلی غزه زیاد است و «نام شهیدان را بر تنه آن می‌نویسند» (نجاریان، ۱۳۸۸: ۲۱۴) و زیتون، نماد اصالت و بقا و فلسطین است. وی می‌گوید: بدترین شکنجه برای یک زندانی، ندیدن درخت است. کاش پرنده‌ای می‌بودم تا درخت را وطنم برمی‌گزیدم. وطن! سرودن برای درخت، سرودن برای وطن؛ زیبایی، پایداری، کرامت، آرزو، سرسختی، بقا و زندگی است (الفارلی و العکش، ۱۳۵۶ :۲۹)؛ از این‌رو می‌توان گفت که دیدگاه درویش نسبت به درخت بسیار عمیق است.

اغتشاش و تردید[۱۲] درباره‌ی استحاله‌ی راوی

برجسته‌ترین اغتشاشی که خواننده را در بر می‌گیرد، مربوط به خودِ راوی یا شخصیت اصلی داستان است؛ شاعر برای پاسخ به پرسش‌های فلسفی و هستی‌شناختی خود، هویت و مکان و زمان را در هم می‌نوردد و هر بار در تصویری متفاوت خود را نمایان می‌کند. خواننده شاهد استحاله‌ی راوی است و نسبت به هویت و ماهیت وی مردّد می‌شود: «... كُنْتُ، و لم/ أكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه/ الأبديَّة البيضاء...» (درویش، ۲۰۰۸: ۱).

خواننده طبق تابلوهای پیش از این، نمی‌داند که این «بودن» از چه جنس و نوعی اعم از انسان، روح یا پدیده خارق‌العاده است و دچار ابهام می‌شود. از این دست تردیدها، تشکیک‌ها و تضادها در شعر فراوان است و خواننده نیز دچار سرگشتگی می‌شود؛ « لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ./ لا الزمانُ ولا العواطفُ. لا/ أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أو ثِقَلِ/ الهواجس. لم أجد أحداً لأسأل:/ أين ((أيْني)) الآن؟ أين مدينةُ/ الموتى، و أين أنا؟ فلا عَدَمٌ/ هنا في اللا هنا/ في اللازمان،/ و لا وُجُودُ» (همان: ۲). نمونه‌ی پیش‌گفته علاوه‌بر آنکه خواننده را نسبت به شکست زمان و مکان و هویّه [۳] آگاه می‌سازد، او را با اغتشاش و تردید از زنده یا مُرده بودن و ماهیت و هویت راوی مواجه می‌کند. درویش از عبارات «نوزاده» و «نومُرده» برای پرسش از چیستی خود بهره می‌گیرد. سراسر این منظومه برای خواننده تردیدی است بر اینکه شاعر کجاست، چه هویتی دارد، چه ماهیت و کیفیت وجودی یا روحانی دارد، در چه هیئتی استحاله یافته و به دنبال چه است و غیره . شاعر این سرگشتگی را به‌صورت نوسانی از استحاله‌ی خود در هیئت روحانی و جسمانی برجسته ساخته است و انگیزه‌ی بازنویسی تاریخ فلسطین در فضایی متفاوت و آرمانی به‌همراه نگاه نوستالژیک و حسرت‌بار به این سرزمین دریافت می‌شود.

ادغام جهان‌های روحانی و جسمانی با جهان طبیعت در «سأصير يوماً فكرة...» (همان: ۲)؛ «سأصير يوماً طائرا...» (همان: ۳)؛ «سأصير يوماً كرمة، ...» (همان: ۳) تداعی می‌شود. نشانه‌های زمان واقعی در جداریة کم‌رنگ می‌شود و از پیوند با مکان واقعی نیز جدا می‌شود؛ برای اینکه شاعر بتواند بین فاصله و شکاف لبه‌های وجود/ عدم و قیدهای زمان و مکان قرار بگیرد (رشید الدده، ۲۰۱۱: ۲۹۴). پیش‌بینی شاعر از تبدیل شدن به اندیشه، پرنده و تاکستان، نمونه‌های دیگری از استحاله‌ی شاعر در حالات و هیئت‌های گوناگون در جداریة است.

نتیجه‌گیری

درویش با سرودن منظومه‌ی روایی جداریة، هم تجربه‌ی مرگ و زندگی‌اش را در آن گنجانده و هم واقعیت تاریخی-اجتماعی فلسطین و نوستالژیِ جمعی و ملی را بازبینی کرده و با بازسازی واقعیت از منظر خود، بار دیگر ادبیات و تاریخ و هویتِ فلسطین و فلسطینی را با نوآوری خود به جهان ارائه کرده‌است. در مسیر تحقق اهداف پژوهش، نتایج نشان می‌دهد که با آمیختگی تضاد و ابهام و راز و خیال و واقعیت، استحاله‌ی راوی، نمود اساطیر و نمادها، تغییر و شکست هویت و مکان و زمان، جزئی‌نگری از نوعِ نگاه نوستالژیک در مورد فلسطین، پیرنگ تودرتو و رفت و برگشتی و تابلوهای درونه‌ای و دیگر مبانی ساختاری و کارکردهای معنایی، تاریخ سرزمین فلسطین و سرگذشت آن به

عنوان مادهی خام، در تمهید درویش بوده و آن را با نگاه و حس نوستالژیک نسبت به گذشته و امکانات رئالیسم جادویی به آرمانشهری اسطورهای و جهانی بدل کرده است. با تأکید درویش بر این مسأله که تمام آنچه میگوید حقیقت و حاصل تجربهی اوست، نوعی شهود و سیر و سلوک عرفانی و رؤیابینی در مورد او دریافت میشود که خود این مؤلفهها با رئالیسم جادویی همخوانی داشته و سرگذشت فلسطین و درویش را توأمان در فضای سوم بازآفریدهاست.

پینوشتها

1. Magical Realism
2. Mural
3. Nowalis
4. Reality
5. Magic
6. Franz Roh
7. Cien años de soledad
8. Gabriel Garcia Marqez
9. The Phenomenal World
10. Merging Realms
11. Irreducible Element
12. Unsettling Doubt
13. Disruptions of Time, Space and Identity

منابع ومآخذ

باورز، مگیآن، (۱۳۹۳)، **رئالیسم جادویی**، ترجمه زیر نظر عباس ارضپیما، تهران: نشانه.

بینظیر، نگین و رضی، احمد، (۱۳۸۹)، «درهم تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه»، **بوستان ادب**، ۲(۴): ۴۶-۲۹.

پارسینژاد، کامران، (۱۳۸۱)، «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، **ادبیات داستانی**، ش ۶۶ و ۶۷: ۵-۹.

حقروستا، مریم، (۱۳۸۵)، «تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفتانگیز و نقش زاویهدید در آنها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آلخو کارپنتیر»، **پژوهش زبانهای خارجی**، ش ۳۰: ۱۷-۳۴.

حنیف، محسن و رضایی، طاهره، (۱۳۹۵)، «زبان روایت در رمانهای رئالیسم جادویی»، **نقد و نظریه ادبی**، ۱(۲): ۱۷۶-۱۵۵.

حنیف، محمد و حنیف، محسن، (۱۳۹۷)، **بومیسازی رئالیسم جادویی در ایران**، تهران: علمی و فرهنگی.

درویش، محمود، (۲۰۰۸م)، **الجدارية**؛ نسخه الکترونیکی از سایت: www.foulbook.com

رحمانیراد، حسن و همکاران، (۱۳۹۳)، «سبکشناسی سرودههای محمود درویش»، **ادب عربی**، ۶ (۲): ۱۳۳-۱۵۶ DOI: https://doi.org/10.22059/jalit.2015.54203

رشید الدده، عباس، (۲۰۱۱)، «الصوفیه مخصبًا للشعریة نحو قراءة سایکو صوفیة لجدارية محمود درویش»، **کلیة**

الآداب جامعة البغداد، العدد ۹۷: ۲۹۱- ۳۲۵.

سیدی، سیدحسین، (۱۳۹۴)، **نزاع سنت و مدرنیسم در شعر معاصر عرب**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

شایگان‌مهر، محمد و عموزاد مهدیرجی، جعفر، (۱۳۹۲)، «مطالعة تطبیقی نوستالژی مرگ و زندگی در اشعار محمود درویش و قیصر امین‌پور»، **درّ دری**، ۳(۶): ۳۴-۲۳.

صیادانی، علی و بازیار، رسول، (۱۳۹۶)، «بازخوانی رموز مقاومت در جداریة ۲۰۰۰ محمود درویش (بررسی روابط بینامتنی)»، **ادبیات دفاع مقدس**، ش ۱: ۵۵- ۶۶.

طالبی قره‌قشلاقی، جمال و خاقانی اصفهانی، محمد، (۱۳۹۸)، «تجلی اسطوره ققنوس و تطور معنوی آن در شعر محمود درویش»، **پژوهشنامه نقد ادب عربی**، ۹ (۷۶):۲۳۱-۲۰۵.

عبادی‌آسایش، مریم و غیبی، محمودرضا (۱۳۹۶)، «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان»، **زبان و ادبیات فارسی**، ۷۰ (۲۳۵): ۹۷- ۱۲۲.

غزول، فریال، (۱۴۰۰)، «دیوارنگارِ درویش: طنینِ نیایش-سرودی حماسی»، ترجمه‌ی حسین متقی، **سایت ویرگول**، ۱۲ آبان:

https://virgool.io/@araz57.barseghian/دیوارنگارِ-درویش-طنینِ-نیایش-سرودی-حماسی-xsywgh1h1oan

الفارلي، يوسى و العكش، منير، (۱۳۵۶)، **مصاحبه با دو شاعر عرب (محمود درویش و نزار قبانی)**، ترجمه علی واثقی، تهران: چاپخش.

فاریس، وندی. ب، (۱۳۸۴)، «ضرورت وجود «دیگری» (نقد فرهنگی رئالیسم جادویی)»، ترجمه رخساره قائم مقامی، **فارابی**، ۱۵ (۵۸): ۴۸-۳۹.

قلیچ‌پاسه، آشور و همکاران، (۱۳۹۴)، «بازخوانی شخصیت‌های زنِ مذهبی و تاریخی در شعر محمود درویش»، **مطالعات انتقادی ادبیات**، ۲ (۸): ۷۹-۶۳.

قهرمانلو، ماندانا، (۱۳۸۶)، «رئالیسم جادویی»، **رودکی**، ش ۱۶: ۲۲-۲۷.

موسوی‌نیا، نورا، (۱۳۸۴)، «اسطوره و رئالیسم جادویی»، **کتاب ماه هنر**، ش ۸۳ و ۸۴: ۱۶۰-۱۶۴.

شادمان، یسرا و همکاران، (۱۳۹۳)، «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های «عزادارن بَیَل» غلامحسین ساعدی و «شبهای هزار شب» نجیب محفوظ»، **ادب عربی**، ۶(۲): ۱۷۸-۱۵۷.

Doi: 10.22059/JALIT.2015.54204

نجاریان، محمدرضا، (۱۳۸۸)، «بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر محمود درویش»، **ادبیات پایداری**، ۱(۱): ۲۰۱- ۲۲۲ DOI: 10.22103/jrl.2012.271

نظری، علی و ولیئی، یونس، (۱۳۹۱)، «استدعا شخصیات الشعراء في شعر محمود درویش»، **دراسات الادب المعاصر**، العدد ۱۵: ۲۱-۴۲.

وازن، عبده، (۱۳۸۹)، **هر روز زاده می‌شوم (گفت‌وگو با محمود درویش و گزیدة اشعارش)**، ترجمه‌ی محمد حزبایی‌زاده، تهران: فرهنگ جاوید.

Bortolussi, M (2003). "Introduction: why we need another study of Magic Realism"; **canadian Review of comparative literature**. CRCL. June, Pp 279-293.

Joudah, F (2009). "Mahmoud Darwish's Lyric Epic". **Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge**; Vol. 7. Issue. 5, Pp 7-18.

Najami, A & Ajjawi, Hussain Ahmed (2014). "Mahmoud Darwish. A Poet who attempled to be"; **internation journal of humanities and social science**. V 4. N 2. [special issue]. January, Pp 276-285.

Worthington, M (2005). "Lost in the American Funhouse: Magical Realism and Transfiguration in Jim Wayne Miller's the Mountains Have Come Closer"; **Journal of Kentucky Studies**. V 22. September, Pp 144-149: https://dspace.nku.edu/handle/11216/125.

Yeo Yee Haeng, E (2013). "**Application of Magical Realism in Cinema Depicting Cultures and Traditions**"; Graduate School of Global Information and Telecommunication Studies Waseda University. Creation and Expression of the Screen Image II. March.

قراءة *جدارية* محمود درويش من منظور الواقعيّة السحريّة

سارا ذبيحي*[1]

علی صفایی سنگری[2]

المُلَخَّص

واجهت الواقعية السحرية تحدّياً خطابياً مع التيّارات الأخرى في فهم معناها وبنيتها بسبب افتقادها للبَيانِ النَصيِّ. فعلى الرغم من أصولها في الفن البصري والرسم، ومع شهرة رواية "مائة عام من العزلة" لماركيث، إلا أنه تم توظيفها بشكل أساسي في تقليد الرواية الكلاسيكية حيث لم تتناوله إلا أبحاث قليلة في المقاطع السردية ومنها الشعر المعاصر. أما "*جدارية*" محمود درويش فهي نتاج حياته الشخصية ونشاطه الأدبي بعد خضوعه لعملية جراحة القلب ونوع من الوصية التاريخية لفلسطين. يهدف هذا البحث إلى وصف مكونات الواقعية السحرية في *الجدارية* من خلال تبيين وظائف مكوناتها البنيوية والدلالية حيث يتم ضمنها تحليل المقاطع السردية من منظور الواقعية السحرية. ترتكز الدراسة إلى منهج وصفي تحليلي قائماً على التحليل النوعي للبيانات التي حصلت من خلال دراسة الموارد المكتبية عبر استكشاف العناصر المتمثلة داخل النص. تظهر النتائج أن درويش حاول بتقنيات مختلفة لتمثيل واقع التاريخ والثقافة الفلسطينية منها تحويل الراوي، والسفر عبر المكان والزمان، وخلق الغموض والشك من خلال التناقضات، وخلق واقع ممزوج بالخيال والسحر، واستدعاء الأساطير والرموز والشخصيات الدينية والأدبية، والتعدي والتغريب. مما يجب أن تؤدي التقنيات هذه إلى وظائف ذات معنى في السياق المتناقض للحنين والمثالية.

الكلمات الدليلية: الواقعية السحرية، الواقع والخيال، ادب المقاومة، محمود درويش، الجدارية.

---

[1]–طالبة دكتوراة في فرع اللغة الفارسية وآدابها بجامعة جيلان، إيران.

[2]–أستاذ في فرع اللغة الفارسية وآدابها بجامعة جيلان، إيران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

An ethnological reading of the story "The stone goddess" by Ebrahim Elkouni

Somayye Al-Sadat Tabatabaei[1], Faculty member of the Department of Arabic Language and Literature, Kosar university of Bojnord.

Faeqe Sadat Tabatabei, Graduated in anthropology, Tehran university

Received: 13-05-2023 Accepted: 10-01-2024

Introduction: Africanists have divided the African continent into two parts: Northern Africa and Southern Africa. The Great African Sahara is a barrier between these two parts. The lands located north of the Sahara are called Northern Africa, and the countries south of it are called Southern Africa or Black Africa. They call the inhabitants of Northern Africa Afro-Arab due to the influence of Arab-Islamic culture. They also consider the absolute name "African" just for the people of Black Africa. This distinction has permeated African studies, including literary studies. According to African scholars, traditional African literature is spoken, and written literature in this continent is a mixture of African oral culture with two other cultures, namely Arab-Islamic culture in the north and Western culture in the south. But they do not consider all the written literatures of this continent to be representative of African literature. According to them, the works from the south of the Great Sahara lie in this category. It is to be noted that only the works written in one of the European languages are included under modern African literature. The mentioned division and the emphasis on the western language of writing excludes Arabic-language creations from the cycle of modern African literature, but familiarity with the literature of countries such as Algeria, Tunisia, Morocco and Libya makes the researcher reconsider this approach. The works of some story writers of these countries have such a local flavor that it cannot be considered Arabic-Islamic. The short and long stories of Ebrahim Elkauni are the best proof of this claim. He is so committed to the representation of the geographical and cultural ecosystem of his people that his literary creations have ethnographic aspects in addition to narrative aspects.

Methodology: The connection between literature and anthropology is not a new issue. Ethnography, as a branch of anthropology, has paid attention to the oral literature of the peoples from the beginning. What is new and fresh in literary anthropology, as an emerging branch of anthropology, is the attention paid to written literature, especially fiction. In this branch, the connection between the two fields of literature and anthropology is viewed from three perspectives including a) the use of literary texts as a source of ethnography, b) using literary writing methods in ethnography, and c) bio-cultural anthropological investigation, especially literary creation. In her article on ethnographic novel entitled "In search for the inner voice" Janet Tallman examines the place of the ethnographic novel in anthropological

[1]- Corresponding Author Email: sst1363@kub.ac.ir

research and recognizes it as a work that provides important information about the culture(s) of origin of the novel. She sees superiority in what was considered as a shortcoming of the story, i.e. the presence of the narrator in the text. The ethnographer is obliged to record what he sees like a camera lens without considering himself as one of "them". However, since the storyteller is one of "them" and uses emotions as a tool for his work, the impact of his story is much more than an ethnographer's report. In this research, following Tallman's approach, we try to show how Elkouni used ethnographic phenomena in the story of the Stone Goddess.

Results and discussion:

Totem and ritual hunting: Bukha's father lost his life for hunting goats, a sacred animal. In describing this animal, his mother called it a sacred creature that has the spirit of ancestors in its body. He considers mountain goat hunting forbidden in the tribe's religion; if his wife had not done it, he would have worked to save the lives of his wife and child from starvation. In addition to the sanctity of hunting, this reverence evokes the image of goat as a totem animal. The term totemism indicates the relationship between nature and culture. In this story, the spirit of the ancestors of the tribe dissolves in the body of a mountain goat after death. Harming the saddle is like wounding a person, and its antidote is death.

Marriage ceremony: The marriage ceremony in this story has two stages including the "happy ceremony" which lasts for seven days and the bride's departure to the groom's house, which takes place one year after the first ceremony. The actions of the first seven days concern the issue of puberty. This ritual, which is called "mystery journey", lasts for seven days and, at the end of it, the bride enters the groom's cabin. A guide is in charge of organizing the ceremony. All the three main elements of this process can be seen in this ceremony, i.e. isolation, death and rebirth.

The birth of a goddess: From myth to magic: The story of the stone goddess is that of the life of a gardener named "Tani" in the heart of the stone. Akka Sahir is responsible for this work. He is a special figure, a mixture of jinn and human. His descent from jinn has given him the gift of occultism. In the world of ecstasy, he learns from his ancestors how to bring life to the carvings on the stone when he goes to the holy cave. This is a cave that holds the hands of ancestors. He finds a smooth wall and polishes it. Then, the orator engraves the face of the goddess on it. The stone becomes wax against the spell of the sorcerer. Then, he goes to "Tamdort" and kidnaps his soul with the help of magic and blows it into the stone. This is how the goddess lives.

Conclusion: A short story like “The Stone Goddess” is full of small and big references to the Tuareg people's life. As an ethnologist, Elkouni provides the reader with a lot of data about his people, some of which were mentioned in this research. Ethnographer also has no choice but to talk about the beliefs of a people about superhuman inhabitants, magic, ritual actions, the origin of the tribe, and the dos and don'ts that they adhere to. Zain-Rou can be considered as a story writer whose works have an ethnographic aspect. Although the Stone Goddess is written in Arabic and its actors are Muslims, we do not see any traces of Islamic beliefs in it. This story, more than any belief, shows the pre-Islamic beliefs of Tuareg; they were the beliefs rooted in the past millennia of the history. In this work, the cultural ecosystem of an

African nation is well depicted; therefore, it can be considered as a representative of African literature

Keywords: Literary anthropology, Fiction, Ethnography, Ebrahim Elkouni, Stone goddess.

References

Al-Ansari, O. (2006). **The Blue Men; The Tuareg: Myth and Reality**. Beirut: Dar Al-Saqi. (In Arabic).

Al-Sheikh Al-Ansari, M. (٢٠١٥). "The Tuareg. Origin and Homeland", **Al-Janoob**, Vol.1, No.1, pp.57 74. (In Arabic).

Bruner, E. (1993). "Introduction: The Ethnographic Self and the Personal Self," in **Anthropology and Literature**, ed. Paul Benson. Urbana: University of Illinois Press.

Cohen, M. (2013), **Novel Approaches to Anthropology**, New York: Lexington Books.

Eliadeh, M. (2014). **Symbolization of Sacred Matters and Art**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—,(2016/A). **Initiation ceremony and its symbols**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2016/B). **History of Religious Thoughts**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2017). **Mysterious Art**.Tehran: Parse Book. (In Persian).

—, (2018). **myth, dream, secret**. Tehran: Parse Book. (In Persian).

Evans-Pritchard.E. (1976), **witchcraft, Oracles and Magic among the Azande**, Oxford: Clarendon.

Elkouni, I. (1991). **The Well**.Beirut: Tassili Publishing. (In Arabic).

—, (1992/A). **The Lost Facts of the Biography of Magus**. Beirut: Dar al-Tanweer. (In Arabic).

—, (A١٩٩٢/B). **Bleeding Stone**. Beirut: Dar al-Tanweer. (In Arabic).

—, (2002). **Anubis**. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. (In Arabic).

Fraser, J. (2015). **The golden branch; A research on magic and religion**.Tehran: Aghah. (In Persian).

Freud, S. (2000). **Totem and Taboo**. Tehran: Asia. (In Persian).

Ghanem, M. (2005). **Early features of pagan religious thought in North Africa**. Algeria: Dar Al-Huda. (In Arabic).

Mead, M. (1959), **An Anthropologist at Work of Ruth Benedict**, Boston: Houghton Mifflin.

Ibn-Khalkan, A. (١٩٩٤). **Death dates of famous people and biographies of people**. Beirut: Dar Sader. (In Arabic).

Levi-Strauss, C. (2014). **Totemism**.Tehran: Tos. (In Persian).

Riviere, C. (2017). **An introduction to anthropology**. Tehran: Ney. (In Persian).

Shalash, A. (1993). **African literature**. Kuwait: The National Council for Culture. (In Arabic).

Shavalieh, J & Berger, A. (٢٠٠٧). **Dictionary of Symbols**.Tehran: Jihun. (In Persian).

Tallman, J. (2002). **The ethnographic novel Finding the insider 's voice**, in "Between Anthropology and Literature", ed by Rose De Angelis, London and New York: Routledge.

Wiles, E. (2018). "Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter", **Ethnography**,0 (00), 1-16.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

خوانشی قوم‌شناختی از داستان الربة الحجرية اثر ابراهيم الكَوني

سمیه السادات طباطبائی[۱] عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی؛ دانشگاه کوثرِ بجنورد

فائقه سادات طباطبائی، دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی ارشد مردم‌شناسی؛ دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

چکیده

ابراهیم الكَوني، داستان‌نویس لیبی‌تبار، آفریننده‌ی آثاری است که در آن‌ها صحرای بزرگ آفریقا و طوارقِ باشنده در آن نقش‌آفرین‌اند. این ویژگی سبب‌شده که در داستان‌های او بتوان داده‌های بسیاری را درباره‌ی زیست‌بوم جغرافیایی و فرهنگی طوارق یافت. داستان با تک‌نگاریِ قوم‌شناختی تفاوت‌هایی دارد؛ مهم‌ترین تفاوت آن ریشه داشتنِ این در واقعیت و آن در عالم خیال است ولی آنچه که موجب می‌شود داستانی دارای ارزش قوم‌شناختی تلقی‌شود، گذر داستان از غربال واقعیت است. آثار الكَوني برآمده از خیال هستند، ولی در زمین واقعیت ریشه دارند و این سبب می‌شود که مثلاً اگر از ازدواج «بوخا» و «تامدّورت» سخن می‌گوید، تصویری از باورها و آیین‌های درپیوند با سنت ازدواج را نزد طوارق ترسیم کند و بررسی این تصویر به شناخت درست طوارق کمک شایانی می‌کند. نگارنده در پژوهش پیش‌رو داستان الربـة الحـجرية را با رویـــکرد انسان‌شناسی ادبی کاویده و یافته‌های مرتبط با حیات فرهنگی طوارق را در سه عنوان بررسی کرده است: توتم و شکار آیینی، ازدواج و آیین تشرف و زایش ایزدبانو از اسطوره تا جادو. یافته‌ها نشان می‌دهند که می‌توان الكَوني را قوم‌نگارِ طوارق دانست و این‌جاست که سویه‌ی تازه‌ی پیوند میان ادبیات (داستان‌نویسی) و انسان‌شناسی -که قوم‌شناسی شاخه‌ای از آن است،- روشن می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، انسان‌شناسی ادبی، قوم‌نگاری، ابراهیم الكَوني، الربة الحجرية.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: sst1363@kub.ac.ir

مقدمه

ایوانز-پریچارد، انسان‌شناس بریتانیایی می‌نویسد: «گاه مردان در مجلس رقص چنان به وجد می‌آیند که با چاقو بر خود زخم می‌زنند ... مردانی را دیده‌ام که مست از نوای طبل‌ها سر تکان داده و چاقو را در سینه فرو می‌برند تا خون از تنشان جاری شود» (Evans-Pritchard,1976: 76).

ابراهیم الكَوني نیز می‌گوید: «أجمَعَ الشُّبانُ أنّ وُقوعَ آكّا في ااا[.. كان الخطأ .. الذي عرَّضَ حياةَ القَرينِ للخطرِ. سقَطَ مصروعاً عندما غَنَّت حسناءُ مجهولةٌ لحناً مستعاراً من غِناءِ الريحِ في أفواهِ المَغاورِ. تَدَحرَجَ على الأرضِ مسافةً طَويلةً. ثُمَّ شَرَعَ يَرتَجِفُ وينتَفِضُ كحيوانٍ ذَبيحٍ. هَرَعَ الشَّبابُ وبَحَثوا عن مِديَةٍ يَفُكُّون بها قَيدَ الأسيرِ المُكَبَّل بِسَلاسِلِ الجنِّ»[۱] (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۱۷).

پاراگراف نخست توصیفی است که پریچارد از مجلس رقص جادو-پزشک[۲] در قوم آزانده[۳] ترسیم می‌کند. به گفته‌ی او چون جادو-پزشک بخواهد دردی را درمان کند، رقص آیینی را بر پا می‌دارد تا به یاری آن با غیب مرتبط شده، علت درد را یافته و رفعش کند. اما پاراگراف دوم بیانگر وجد آکّا است در مجلس رقص. او که خود را از «اهل خفا»[۴] می‌داند، با شنیدن نوایی چون آوای باد به رقص درمی‌آید؛ رقصی چنان پرشور که ساعت‌ها او را در خلسه فرومی‌برد. آکّا نیز بسان جادو-پزشک در عالم خلسه آنچه را که از غیر نهان است، می‌بیند. این دو پاراگراف از رقص آیینی و دستاورد جادویی‌اش، یعنی غیب‌بینی، سخن می‌گویند؛ با این تفاوت که بند نخست برگرفته از کتابی است که نویسنده پس از دو سال زندگی میان مردمان آزانده و فراگرفتن زبانشان آن را نگاشته و بند دوم برآمده از یک داستان است. تفاوت دیگر آن‌که قوم آزانده که در سرزمین سودان، کنگو و جمهوری آفریقای مرکزی سُکنی دارد، از اقوام آفریقای جنوبی شمرده می‌شود و آکّا که از طوق[۵] تبار دارد، از باشندگان شمال آفریقاست. این تقسیم‌بندیِ جغرافیایی در مطالعات آفریقاشناسان ریشه دارد. آنان قاره‌ی آفریقا را دو پاره کرده‌اند: شمال آفریقا و جنوب آن که صحرای بزرگ آفریقا میان این دو بخش حائل است. سرزمین‌های واقع در شمال صحرا را آفریقای شمالی و کشورهای جنوبش را آفریقای جنوبی یا آفریقای سیاه خوانده‌اند. آنان باشندگان شمال آفریقا را به سبب تأثیرپذیری از فرهنگ عربی-اسلامی، آفرو-عربی[۶] می‌نامند و صرفاً نام «آفریقایی» را شایسته‌ی مردمان آفریقای سیاه می‌دانند. این تمایز در مطالعات آفریقاپژوهی از جمله در مطالعات ادبی رخنه کرده است. به باور آفریقاپژوهان، ادبیات سنتی آفریقا گفتاری است و ادبیات نوشتاری در این قاره زاده‌ی آمیزش فرهنگ شفاهی آفریقا با دو فرهنگ عربی-اسلامی در شمال و غربی در جنوب می‌باشد؛ «اما آنان تمام ادبیات نوشتاری این قاره را نماینده‌ی ادبیات آفریقایی نمی‌دانند؛ بلکه آثار برآمده از جنوب صحرای بزرگ را در این زمره می‌شمرند. نکته‌ی شایان اهتمام [این است که] آنها

تنها آثاری را ذیل ادبیات نوین آفریقا می‌گنجانند که به یکی از زبان‌های اروپایی نگاشته شده باشد» (شلش،۱۹۹۳: ۱۸). تقسیم‌بندی یادشده و تأکید بر زبان غربیِ نگارش خواه‌ناخواه آفرینش‌های عربی‌زبان را از چرخه‌ی ادبیات نوین آفریقا بیرون می‌کند؛ ولی آشنایی با ادبیات کشورهایی چون الجزایر، تونس، مراکش و لیبی، پژوهشگر را به بازنگری در این رویکرد فرامی‌خواند. آثار برخی از داستان‌نویسان این کشورها، که زبان نوشتارشان عربی است چنان رنگ و بوی بومی دارد که نمی‌توان آن را عربی-اسلامی دانست. اگر نوشتن به زبان انگلیسی «آفریقایی بودن» را از رمان‌های سوینکا [۷]آچبه [۸]و اوکارا [۹]سلب نمی‌کند، پس نگاشتن به زبان عربی هم نباید آثار نویسندگان بومی‌گرای شمال آفریقا را «غیرآفریقایی» کند. داستان‌های کوتاه و بلند ابراهیم الکَوني بهترین گواه این مدعاست؛ نوشته‌های این نویسنده‌ی لیبیایی که از فرزندان قوم طوارق است، چون بوم نقاشی می‌باشد که بر آن ویژگی‌های اقلیمی صحرای بزرگ آفریقا و خصایص فرهنگی قوم طوارق نقش بسته است. وی چنان به بازنمایی زیست‌بوم جغرافیایی و فرهنگی قوم خود پایبند است که آفرینش‌های ادبی‌اش افزون بر سویه‌ی داستانی، وجه قوم‌نگارانه می‌یابند که شاید این سخن در نگاهِ نخست گزاف به نظر آید. داستان که برآمده از خیال، با قوم‌نگاری که ریشه در واقعیت دارد تفاوت‌های بسیاری دارد. علی‌رغم تفاوت‌های بیش و کم، جستار پیش‌رو بر آن است تا از پیوندهای ناگسستنی میان قوم‌نگاری و داستان پرده بردارد. تضاد پیش، گفته‌ی نخستین پرسش پژوهش را پیش می‌کشد:

داستان‌های ابراهیم الکَوني چگونه وجه قوم‌نگارانه می‌یابند؟

نگارنده برای پاسخ بدین پرسش نخست به پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی پرداخته تا مفهوم انسان‌شناسی ادبی را بشناساند سپس گزاره‌های اقلیم‌گرایی را در داستان الربة الحجرية [ایزدبانوی سنگی] برمی‌رَسَد تا ارزش قوم‌شناختی آن روشن شود. این بررسی سه بخش دارد که هر بخش با ذکر نمونه‌های دقیق به چگونگی بازتاب اقلیم‌گرایی در این اثر می‌پردازد: توتم و شکار آیینی، ازدواج و آیین تشرف و زایش ایزدبانو از اسطوره تا جادو. بخش نخست به موضوعاتی چون چیستی ایزد-حیوان و چرایی و چگونگی کشتن نیا-حیوانِ مقدس می‌پردازد. بخش دوم بر واکاوی آداب ازدواج نزد طوراق و پیوندش با آیین تشرفِ رازآموزان متمرکز است و بخش سوم از این سخن می‌گوید که چگونه الکَوني اسطوره‌ی ایزدبانوی باروری، تانِّس را به‌کار می‌گیرد تا از تامدّورت خدابانویی افسانه‌ای بسازد. در این بین به موضوعاتی چون زبان تیفیناگ و جادو هم اشاره می‌شود. بدین‌ترتیب می‌توان پرسش دوم را پیش نهاد و به‌آسانی بدان پاسخ داد:

چرا داستان‌های ابراهیم الکَوني را باید در زمرهٔ ادبیات آفریقا برشمرد؟

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی آثار ابراهیم الكَوني که بالغ بر هشتاد کتاب است، پژوهش‌هایی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام گرفته است. در این بین یک رساله و یک مقاله با جستار پیش‌رو مرتبط است:

رساله‌ی «الصحراء والأسطورة في روايات ابراهيم الكَوني؛ مقاربة أنثروبولوجية» نوشته‌ی ملیکه سعدی (۲۰۱۳)؛ در این پایان‌نامه نگارنده بازتاب جغرافیایی،نمادین،اجتماعی و زبانیِ صحرای بزرگ را در آثار الكَوني برمی‌رسد.

مقاله‌ی «مخيال العالم الصحراوي في الخطاب الروائي لابراهيم الكَوني؛مقاربة أنثروبولوجية» از بنی بوخناف و وردة معلم (المجلس الأعلى للغة العربية، ش۲۳: ۲۰۲۱). آن‌گونه که از عنوان مقاله برمی‌آید، این پژوهش رویکرد مردم‌شناسانه را برگزیده؛ ولی باید گفت که از میان سویه‌های گوناگون بومی‌گرایی در آثار الكَوني بر اسطوره‌گرایی انگشت نهاده و نیز فقط برخی از رمان‌های او را بررسیده‌است، نه داستان‌های کوتاهش را.

از آن‌جا که الكَوني در هر اثر با تکیه بر مؤلفه‌های مختلفِ بومی‌گرایی، جهان روایی تازه‌ای می‌آفریند، شایسته است که داستان‌های کوتاه او، مانند الربة الحجرية نیز بررسی شود؛ حال آن‌که تا کنون پژوهشی در این باب انجام نشده است.

ادبیات و انسان‌شناسی

پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی موضوع تازه‌ای نیست؛چراکه قوم‌نگاری –همچون شاخه‌ای از انسان‌شناسی– از آغاز به ادبیات شفاهی اقوام (قصه و افسانه، حماسه و اسطوره) توجه داشته است. آنچه که در انسان‌شناسی لدی[۱]–به عنوان شاخه‌ای نوظهور از انسان‌شناسی– نو و تازه می‌نماید، اهتمام به ادبیات مکتوب، به ویژه داستان است. در این شاخه به پیوند میان دو رشته‌ی ادبیات و انسان‌شناسی از سه دریچه نگریسته می‌شود: ۱.کاربست متون ادبی همچون منبع قوم‌نگاری، ۲.استفاده از شیوه‌های نگارش ادبی در قوم‌نگاری و ۳.بررسی انسان‌شناسانه‌ی زیست فرهنگی به ویژه آفرینش ادبی (Wiles, 2018 :2). از این سه، وجه نخست و از میان قالب‌های گوناگون متن ادبی، داستان، محل توجه این پژوهش است. تا چندی پیش قوم‌شناسان برای داستان اعتبار قوم‌شناسانه قائل نبودند. تأکید بر تجربه‌گرایی در دیدگاه‌های فرانسیس بیکن و فلسفه‌ی تجربی جان لاکان عقل را بر خیال برتری داد و شکاف میان دوگانه‌های واقعیت/ خیال و عینی/ ذهنی را عمیق‌ترکرد. بر این اساس در سنت انسان‌شناسی اثری قوم‌شناختی محسوب می‌شد که نتیجه‌ی کار میدانی قوم‌شناس و هم‌زیستی او با مردمان یک قوم بود. پس داستان به این سبب که زاده‌ی ذهن است نه مشاهده‌ی عینی، کنار نهاده شد (Cohen,2013: 2). اما مگر نه این است که هر بازنماییِ

نوشتاریِ فرهنگ، از جمله گزارش قوم‌شناس متضمن شکلی از داستان‌پردازی است؟ قوم‌نگار به‌مانند داستان‌نویس، واقعیت دیده‌شده (عینی) را از فیلتر ذهن خود می‌گذراند و از این‌روست که هر گزارش قوم‌نگارانه نه صرفاً توصیف فرهنگ مادی و معنوی یک قوم که بازآفرینی آن است. این بازآفرینی از گزاره‌های گوناگون تأثیر می‌پذیرد؛ از جمله از نگاه قوم‌شناس به «دیگری» و رابطه‌ای که با او برقرار می‌کند که آیا از جنس رابطهٔ من-تو است یا من-آن. در هر حال به گفته‌ی کلیفورد گیرتز [۱] «مردم‌نگاری، تفسیری درجه دو است؛ تفسیر خودِ ما از تجربه‌ی آن‌ها» (Bruner,1993: 19). حال اگر به‌جای قوم‌شناس که از بیرون به جامعه‌ی مورد مطالعه می‌نگرد، فردی از درون جامعه درباره‌ی آن بنویسد، چه؟ داستان و گزارش قوم‌شناسانه، هر دو در پی یک غایت‌اند: شرح چگونه زیستن انسان‌ها. گرچه داستان برآمده از خیال است، ولی این خیال در واقعیت ریشه دارد و به این علت است که فریدریش انگلس درباره‌ی بالزاک می‌گوید: «او شگفت‌انگیزترین واقعیت‌های تاریخیِ جامعه‌ی فرانسه را در اختیارمان می‌گذارد...داستان‌های او برای من از تمام گزارش‌های به‌نام تاریخی، اقتصادی و آماریِ آن دوره آموزنده‌تر است» (Cohen,2013: 3). اهتمام به این نکته سبب‌شد روث بندیکت [۲] در سال ۱۹۴۷م اظهار کند که رشته‌های پیوند میان ادبیات و انسان‌شناسی بسی بیش از آن چیزی است که گمان می‌رود. او زندگی‌نامه، سفرنامه، خاطره‌نویسی و روزنوشت‌ها را اساساً گزارش‌های مردم‌شناسانه خواند (Mead,1959: 467). این رویکرد به تدریج میان انسان‌شناسان هواخواهانی یافت. مجموعه مقالات کتاب انسان‌شناسی از رهگذر ادبیات [۳] که در سال ۱۹۷۳م منتشرشد، به‌نیکی از این واقعیت حکایت می‌کند. مدت‌ها پس از بندیکت، جانت تالمن [۴] در مقاله‌ی رمان قوم‌نگارانه؛ در جستجوی صدای درون [۵]، به جایگاه رمان قوم‌نگارانه در پژوهش‌های انسان‌شناسانه پرداخته و آن را اثری می‌شناساند که اطلاعات مهمی را درباره‌ی فرهنگ(های) سرچشمه‌ی رمان عرضه می‌کند. او تصریح می‌کند که در کلاس، رمان‌هایی از این دست را به جای آثار قوم‌نگارانه تدریس می‌کند. وی در آنچه که تاکنون مایه‌ی نقصان داستان شمرده می‌شد، یعنی حضور راوی در متن، به چشم برتری می‌نگرد. قوم‌نگار موظف است آنچه را که می‌بیند، چون لنز دوربین ثبت کند؛ بی‌آن‌که خود را یکی از«آن‌ها» بداند. حال آن‌که داستان‌نویس چون یکی از«آن‌ها»ست و احساسات را دست‌مایه‌ی کارش می‌کند، تأثیرگذاری داستانش بسی بیش از گزارش قوم‌نگار است (Tallman,2002: 21). تالمن در پژوهش خود، بر رمان آب‌خوری [۶] نوشته‌ی آنتونیو اُلیوِتو [۷] انگشت نهاده و نشان می‌دهد که چگونه این رمان به آثار قوم‌نگارانه‌ی نویسنده پهلو می‌زند. رمان آب‌خوری داستان زندگی سه نسل از خانواده‌ای برزیلی-آفریقایی را با تمرکز بر زنان این خانواده روایت می‌کند. تالمن با بیرون

کشیدن داده‌های مرتبط با زبان، مذهب، ازدواج، رقص و موسیقی، غذا، مرگ و سوگواری و مضامینی از این دست، روشن می‌کند که می‌توان از این اثر برای شناخت فرهنگ قوم یوروبا –از اقوام آفریقاییِ ساکن در نیجریه– بهره بُرد. این پژوهش نیز به پیروی از رویکرد تالمن می‌کوشد تا نشان دهد که الكَوني در داستان الربة الحجرية چگونه پدیده‌های قوم‌شناسانه را در راستای پرداختن روایت خویش به کار گرفته است.

سویه‌های قوم‌شناختیِ داستان الربة الحجرية

«مشاهده‌ی مشارکتی» نام‌آشناترین روش پژوهش در قوم‌شناسی است. در این روش قوم‌شناس به‌عنوان مشاهده‌گر در میدان تحقیق حضوریافته و به موضوع پژوهش نزدیک می‌شود تا دیده‌ها و شنیده‌هایش را ثبت کند. آنچه که قوم‌شناس را به این‌سو می‌کشاند، اهتمام به تفاوت‌ها، یا به دیگر بیان، "دیگربودگی" است. این دیگربودگی به عنوان امری تاریخی (ابتدایی بودن) و جغرافیایی (بیرون‌بودن از اروپا) درک می‌شود و قوم‌شناس می‌کوشد توصیفی جامع از این«دیگران» عرضه کند. این توصیف زیست‌بوم، نظام اقتصادی (مسکن و انواع معیشت)، نظام اجتماعی (مثلاً نظام خویشاوندی)، مذهب و باورهای خرافی را در برمی‌گیرد. در این بین قوم‌شناس وظیفه دارد که از «قوم‌مداری» بر حذر باشد؛ رویکردی که در آن اَشکال اخلاقی، دینی و اجتماعی اقوام دیگر را با معیارهای قوم خود داوری کرده و این‌گونه اختلاف‌هایشان را ناهنجاری می‌شمرد. اما قوم «عموماً به یک گروه جمعیتی اطلاق می‌شود که دارای یک نام باشند، خود را از یک اصل دانسته و از سنت فرهنگی مشترک سرچشمه گرفته باشند؛ فرهنگی که مدعی تعلق به یک زبان، یک سرزمین و یک تاریخ واحد باشد» (ریویر،۱۳۹۷: ۲۵)؛ مانند قوم طوارق. این مردمان از اقوام صحرای بزرگ آفریقا هستند؛ صحرایی که با مرزکشی‌های امروز در کشورهای مراکش، مالی، نیجریه، چاد، بورکینافاسو، نیجر، لیبی، الجزائر و موریتانی دامن گسترده است. برجسته‌ترین ویژگی ظاهریِ اینان پوشاندن چهره است و آنان خود را«نقاب‌دار» می‌خوانند. ابن‌خلکان، در سده‌ی هفتم هجری، در این‌باره می‌گوید: «آنان نـقاب دارند. صورتــشان را نمایان نمی‌کنند، جز چشم‌ها، و بدین‌سبب نقاب‌دار نام گرفته‌اند. این سنت را از نیاکان به ارث برده‌اند» (ابن‌خلکان، ۱۹۹۴: ۱۲۹/۷). در کنار پوشش متفاوت، زبان و باورهای خاص نیز آنان را از دیگر اقوام آفریقایی متمایز می‌کند. زین‌رو مورد اهتمام مردم‌شناسان، خاصه مردم‌شناسان فرانسوی، بوده‌اند. آنان تصویری «اگزوتیک» از طوارق ترسیم کرده‌اند: مردمان بیابان‌گرد آبی‌پوشی که صحرای بزرگ را مادر خود می‌دانند، مسلمانند ولی به خدایان پیشااسلامی باور دارند. به‌جای آموزه‌های اسلام، گوش به سخن نیاکان دارند و چشم به آیین‌های کهنِ «مجوسی»[۸]. از همه مهم‌تر آن‌که سرسختانه در برابر یورش نظامی و نفوذ فرهنگی

فرانسویان مقاومت می‌کنند (ن.ک: الأنصاري، ۲۰۰۶: ۶۲-۵۷). اگر به این نکته توجه شود که این تصویر تا مدت‌ها یگانه چهره‌ی ترسیم‌شده از این قوم پیش چشم جهانیان بود، اهمیت نوشته‌های ابراهیم الکَوني روشن‌تر خواهد شد. او فرزند طوارق است و زاده‌ی صحرا؛ کسی که تلاش دارد زیست مادی و معنوی طوارق را آن‌سان که هست بنمایاند. در ادامه با تمرکز بر داستان الربة الحجرية نشان داده می‌شود که ادبیات الکَوني چگونه رخ‌تابی از بود و باش طوارق است؛ البته ابتدا خلاصه‌ای از داستان جهت ترسیم شِمایی از سیر رخدادها گفته می‌شود.

گزیده‌ی داستان

بوخا که همراه با مادر خود در تادرارت زندگی می‌کند، به خواستگاری دخترداییاش، تامدّروت می‌رود. مراسم عروسی را بر پا می‌دارد و بازمی‌گردد. رسم بر آن است که بعد از مراسم عروس یک سال نزد مادر و پدرش بماند. سه ماه که می‌گذرد، مادر بوخا می‌میرد و او دست تنها نمی‌تواند از عهده‌ی رسیدگی به گـله‌ی گوسفـندان و شتران برآید. به این سـبب، علی‌رغم مـخالفت دایی و زن‌دایی، اصرار بر بردن عروس می‌کند. همگان این کار را شوم می‌دانند و به او هشدار می‌دهند. پیش‌تر مردی مرموز به نام آکّا در مراسم عروسی‌اش حضور یافته و می‌کوشد با دورکردن تعویذها و سلاح فولادین، زمینه را برای حضور جنیان در این مراسم فراهم کند. همین مرد بعد از آن‌که تامدّورت با بوخا همراه می‌شود، بار دیگر نزد بوخا آمده و ساربانی شترانش را می‌پذیرد. اما او که نیمی اِنس و نیمی جِنّ است، بر سنگ‌دیوارِ غار تندیسی از ایزدبانو نقش می‌زند و با جادو روح تامدّورت را ربوده و در کالبد آن ایزدبانوی می‌دمد. تامدّورت جان می‌دهد و ایزدبانوی سنگی جان می‌گیرد.

توتم و شکار آیینی

اصطلاح توتمیسم دالّ بر روابطی است که میان طبیعت و فرهنگ وجود دارد. هر یک از این دو خود به دو شاخه تقسیم می‌شوند: طبیعت که دربردارنده‌ی رسته است و افراد و فرهنگ که شامل گروه است و اشخاص. زیرشاخه‌های این دو می‌توانند دو به دو با هم مرتبط شوند:

	۱	۲	۳	۴
طبیعت	رسته	رسته	فرد	فرد
فرهنگ	گروه	شخص	شخص	گروه

(لوی‌استروس،۱۳۹۴: ۴۸-۴۷)

هر یک از این چهار ترکیب را می‌توان در یک یا چند جامعه‌ی بدوی یافت. برجسته‌ترین ویژگی توتمیسم باور به شکلی از خویشاوندی میان گروه/ شخص با رسته/ فرد طبیعی است و نیز پایبندی

به بایدها و نبایدهایی چند در تعامل با توتم (لوی‌استروس،۱۳۹۵: ۴۸-۴۷). پدر بوخا جان بر سر شکار بزکوهی نهاده‌است؛شکار حیوان مقدس. مادرش در توصیف این حیوان آن را جاندار مقدسی می‌خواند که روح نیاکان را در کالبدش جای داده است: «قالت انّه سقط من القمة الجبلية وهو يطارد الودّان المقدس المسكون بروح الأسلاف» (الكونی،۱۹۹۲الف: ۱۰). او شکار بزکوهی را در مذهب قبیله حرام می‌داند و اگر همسرش به این کار دست زده، برای نجات جان زن و فرزندش از گرسنگی بوده است؛گرسنگی جانکاهی که سه سال خشک‌سالی پی در پی به جانشان انداخته بود. این سپندینگی در کنار حرمت شکار حیوان، انگاره‌ی توتم بودنش را تداعی می‌کند.

در این داستان روح نیاکان قبیله پس از مرگ در پیکر بزکوهی حلول می‌کند؛ از این‌رو آسیب زدن بدان به‌مثابه‌ی زخم زدن بر یک نیاست و پادافرَهَش مرگ است. این خویشی میان بزکوهی و فرد را در نام «آمغار» نیز می‌توان جست. ساحر-کاهنان از بر زبان راندن نام «الودان» پرهیز کرده و آن را «آمغار» می‌نامند. این واژه به‌معنای پدربزرگ، پدر، پیرمرد، رهبر و بزرگ قوم است (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۵). از آن‌جا که بزکوهی توتم قبیله است، باید از شکار و خوردن گوشتش پرهیز داشت، ولی گاه شکارش امری ناگزیر است؛ زیرا این کار یا از سر ناچاری است و یا کنشی آیینی. در هر صورت باید برای دفع خطر زیر پا نهادن تابو تمهیدی اندیشید؛ آنجا که شکار به قصد رفع گرسنگی است، شکارچی یک روز پیش از عزیمت لب از سخن گفتن با همسر و فرزند خود می‌بندد. تمام آیاتی که از قرآن در خاطر دارد را می‌خواند، به زبان هوسه وردهای جادوگران زنگی را زیر لب زمزمه می‌کند و تعویذهای کاهنانِ کانو که در پوست مار پیچیده شده‌اند را به گردن می‌آویزد: «لا يتحرك باتجاه القمم المهيبة إلا بعد أن يقرأ كلّ الآيات التي يحفظها من القرآن ويردّد تمائم السحرة الزنوج بلغة الهوسا ويعلّق على رقبته التعاويذ المحصنة في جلود الثعابين التي جلبها له تجار القوافل من العرافين في كانو. يجلس يوماً قبل السفر يتمتم بتعاويذه ويصوم عن الكلام» (الكَوني، ۱۹۹۲ب:۳۱). در این داستان شکار آیینی و کشتن حیوان-خدا/نیا نیز قابل مشاهده است. در قربانی مقدس، حیوانی که خود، خداست، ذبح می‌شود و خوردن و نوشیدن گوشت و خونش به‌مانند یکی‌شدن با حیوان-خداست (فروید،۱۳۸۷: ۲۲۷). از آن‌جا که آسیب‌رساندن به توتم مستحق مجازات است، چه رسد به کشتنش، برای این مهم آیین ویژه‌ای برپامی‌شود که در این آیین تمام افراد قبیله باید شرکت کنند. آنها پیش از کشتن حیوان از او طلب بخشش می‌کنند و می‌کوشند دلیل انجام این کار را برایش شرح دهند، پس از کشتنش به سوگ می‌نشینند و بعد از سوگواری از گوشت و خونش خورده و می‌نوشند (ن.ک: فریزر،۱۳۹۵: ۵۶۹-۵۶۴). در این داستان نیز ساحر-کاهنان با خاک اُخرایی‌رنگ بر دیواره‌ی غارها نگاره‌ی بزکوهی را نقش زده سپس وِرد «أوداد .. أوداد

.. أوداد» را تکرار کرده و از حیوان می‌خواهند به غار بیاید تا در دیوارنگاره حلول کند و آن‌جا جاودان به حیاتش ادامه دهد. بعد از آن‌که حیوان در دام افتاده و او را کشتند، سه روز می‌گریند و می‌رقصند (رقص آیینی). نویسنده تصریح می‌کند که سوگواری برای آن است که بتوانند بعدتر «خدای دیگری» را در دام اندازند: «ثمَّ یرقصون و یَبکُونَ ثلاثةَ أیامٍ. نعم. لا بدَّ أن یَبکُوا ثَلاثةَ أیامٍ حتّی یَستَطیعُوا أن یَستَدرجُوا إلهاً جدیداً إلی الفَخِّ» (الکَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۵). اگر مدتی بگذرد و بزی در دام نیافتد، با آوایی حزین چنین می‌گویند:«آمغار تعال إلینا. لاتَترُكَ أبناءَكَ جَوعَی. لاتَترُكَ أبناءَكَ للضیاعِ. آمغار. آمغار. تعال. اقتَرِب. سَوف نَفرَحُ بمَجیئِك ونَسکُنُ معكَ في الحَجرِ. أُنظُر لقد أَعدَدنا لكَ بجِوارِنا مأوی. سوف تَسکُنُ مع أبنائِكَ حَجَرِ الکَهفِ إلی الأبَدِ» (همان).

چند نکته در این توصیف شایان توجه است:

نخست آن‌که ساحر-کاهنان خود را فرزندان بزکوهی می‌دانند و او را پدر. پس بزکوهی حیوان نیا/ توتم قبیله است، دوم آن‌که پس از شکار حیوان بر او می‌گریند و آشکارا گفته‌شده که این سوگواری برای آن است که بتوانند بزکوهی دیگری را در دام اندازند. به باور فریزر سوگواری بر توتم قربانی‌شده دو دلیل دارد: نخست در امان‌ماندن از خشم حیوان؛ قبائل بدوی حیوان را بسان انسان صاحب روح می‌دانند و بدین سبب بیم دارند که روح حیوانِ شکارشده به شکارچی گزندی رساند، پس می‌کوشند تا او را خشنود سازند. دیگر آن‌که به رستاخیز جسمانی آن‌ها در این جهان معتقدند؛ زین‌رو کشتن حیوان سبب‌ساز تکثیر نوع آن می‌شود. در سخنانی که ساحر-کاهنِ آینو در مراسم قربانی‌کردن خرس خطاب به او می‌گوید، آشکارا می‌توان هر دو دلیل را دید: «.. ای خدای کوچک عالی‌قدر! تو را می‌ستاییم. اینک دعای ما بشنو! تو را پروردیم، غذا دادیم و با رنج و زحمت بسیار بزرگت کردیم همه برای آن‌که بسیار دوستت داریم. اکنون که بزرگ شده‌ای می‌خواهیم تو را پیش پدر و مادرت بفرستیم. وقتی پیش آنان رسیدی از ما به نیکی و رضایت یاد کن و بگو که چقدر با تو مهربان بودیم؛ لطفا باز پیش ما بیا تا قربانی‌ات کنیم» (فریزر، ۱۳۹۵: ۵۶۶).

نکته‌ی دیگر پیوند میان شکار و جادوست؛ ساحر-کاهنان برای در دام انداختن بزکوهی جادو می‌کنند: نگاره‌ی بز را بر دیواره‌ی غار نقش می‌زنند و زیر لب تکرار می‌کنند: «أوداد .. أوداد .. أوداد». نخست باید دانست که غار نزد انسان بدوی مقدس است و دست‌کندها و نقاشی‌های برجامانده بر دیواره‌ی غارها راوی باوری دینی هستند (ن.ک: الیاده،۱۳۹۵ب: ۴۷-۴۴). الکَوني در این داستان بسان بسیاری دیگر از داستان‌هایش در کنار دست‌کندها از نقاشی‌های رسم‌شده با خاک أخرایی‌رنگ یاد می‌کند: کاهنی که نقابی از پوست حیوان بر سر دارد و سلاحی نیزه‌مانند در دست «وَقَفَ أکّا یتَأمَّل کاهناً مهیباً یَضَعُ علی رَأسِه قِناعاً مِن جِلدٍ مجهولٍ ویلوِّحُ في الهواءِ بسلاحٍ کَأنَّه

رمحٌ» (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۳۰). آکّا در پی این خاک است: «بَحَثَ عَن دَمِ الّتكوين. دمُ الأسلافِ المَسفوحُ في بَطنِ الصَّحراءِ. تَميمةُ الأرضِ الوحيدةِ التي تَملِكُ أن تُحيِي وأن تُميتَ .. سرُّ الحياةِ. سرُّ الأرضِ. سرُّ الصحراءِ .. أَينَ الدَّمُ المقدّسُ الذي يَجرِي في عُروقِ الأرضِ؟ أين التُّربةُ المُخضَّبَةُ بِأنفاسِ الآلهةِ التي تحرسُها روحُ الأسلافِ؟ أينَ التَّعويذَةُ التي تَأخُذُ الأحياءَ إذا غابَت وتُعيدُ الأمواتَ إذا أقبَلَت؟» (همان:۴۲). این جملات به‌نیکی از باور به جان‌بخشیِ این خاک حکایت می‌کند؛ باوری برآمده از شباهت رنگ آن به خون. «به همین سبب این خاک را بر مرده می‌پاشیدند؛ تمثیلی از زنده‌شدن دوباره‌اش» (الیاده، ۱۳۹۵ب: ۳۹). نقشی که به یاری این خاک بر سنگ‌دیواره رسم می‌شده، در عالم واقع تحقق می‌یافته. نقش زدن حیوان–خدا بر دیواره‌ی غار نیز کنشی جادویی است. باید دانست که در نگاه انسان بدوی شکار بی‌گزند حیوان، خاصه حیوان مقدس، بی‌پشتوانه‌ی کنش‌های جادویی ناشدنی است. نقش‌زدن حیوان درحالی‌که تیر خورده، رخ‌دادنش را در عالم واقع تضمین می‌کند. تصویر ساحر–کاهنی که نقابی بر چهره دارد، خود گویای کنشی جادویی است؛ چراکه نقاب کارکردی جادویی دارد. ساحر–کاهن از نقاب برای گذار از حالت بشری به وضعیت فرابشری استفاده می‌کند. او از کالبد انسان بیرون آمده و به ایزد–حیوان بدل می‌شود. «ساحر بزرگ غار سه برادر» به‌خوبی کارکـرد دینی نقاب را در فرهنـگ‌های شـکارچیِ پـارینه‌سنگی نشان می‌دهد. در سنگ‌نگاره‌ای حک‌شده بر صخره ساحر سر گوزن دارد با شاخ‌های بلند، صورت جغد، گوش‌هایی شبیه به گوش‌های گرگ، ریش بز، پنجه‌های خرس و دم بلند اسب (الیاده،۱۳۹۴: ۱۳۳). ساحر نقاب‌دار هم پاسبان شکار است و هم پاسدار شکارچی.

ازدواج و آیین تشرف

بوخا با اصرار و ترغیب مادرش بر آن می‌شود که دخترداییاش، تامدّورت، را به همسری گیرد. ازدواج شریعت نیاکان است و اگر مردی از آن سرباززند «صحرا» نفرینش خواهد کرد: «إذا رفض رجل أن يقترن بمرأة تبرأت منه الصحراء. المرأة قدر الرجل. هذه هي الشريعة الوحيدة التي تعترف بها تادرارت ويقرّها كل الوطن الصحراوي» (الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۱۱). آیین ازدواج دو مرحله دارد: نخست «شعائر الفرح» که هفت روز به درازا می‌کشد و دوم رفتن عروس به خانه‌ی داماد که یک سال پس از مراسم نخست رخ می‌دهد. کنش‌های هفت روز نخست یادآور آیین تشرف بلوغ است. باید دانست که در جهان‌بینی انسان بدوی آدمی زمانی به‌عنوان عضو بالغ قبیله پذیرفته می‌شود که تشرف یافته و راز آموخته باشد. تا پیش از این او باشنده‌ای است ناکامل که نه مسئولیت اجتماعی بدو می‌سپرند و نه در برگزاری آیین دینی سهیمش می‌کنند. دگرگونی هستیِ اجتماعی فرد در گرو

بدل شدنش به انسانی دیگر است و این شدن جز با گذار از مرگ میسر نیست. او طی تشرفی رازآموز می‌میرد و باز زاده می‌شود. آیین گذار سه مرحله دارد: مرحله‌ی نخست عزلت‌گزینی است که طی آن نوآموز از جامعه‌ای که در آن می‌زید، خاصه از مادرش، دور شده و به مکانی برده می‌شود که کسی اجازه ندارد بدان وارد شود، مگر رازآموز و مرشدش. گاه مادر هنگام جداشدن از فرزند، گریان به سوگ او می‌نشیند؛گویا پذیرفته که پسرش مرده و آن جایی که می‌رود همان جهان مردگان است (الیاده،۱۳۹۵الف: ۳۵). مرحله‌ی دوم مردن است؛ این مرگ نمادین به اشکال گوناگون نشان داده می‌شود: نزد برخی قبائل مرگ و رفتن به جهان مردگان برابر است با بلعیده‌شدن توسط یک هیولا. این حیوان-هیولا موجود متعال آغازین است؛ همو که انسان‌ها را می‌کشد و بار دیگر جان می‌دهد تا حیاتی بهتر به آن‌ها ببخشد؛مثلاً نگاکولا میان قبایل ماندجا و باندا موجود مقدسی است که در روزگار پیشین در بیشه‌زار زندگی می‌کرد، او مردی را کشت و حیاتی بهتر بدو بخشید. سپس به اهل قبیله گفت: مردان را نزدم بفرستید تا آنان را بخورم و با بخشیدن زندگی دوباره آن‌ها را قی کنم. این‌گونه آیین تشرف سِرّی نگولا پی افکنده‌شد (همان: ۱۵۰). برای نـــمایش فرو رفتن در کـــام حیوان-هیولا گاه کلبه‌ای را در محوطه‌ی مقدس تشرف برپا می‌کنند، قدم نهادن رازآموز به درون کلبه‌ی تاریک برابر است با فرو رفتن در شکم هیولا (همان: ۸۴). کنش‌هایی که در این مرحله از رازآموز سرمی‌زند، نشانگر مرگ اوست و حضورش در جهان مردگان؛ مثلاً خود را با خاکستر یا رنگی سفید می‌پوشاند تا بی‌رنگ/ ناپیدا شود؛ چراکه مردگان دیده نمی‌شوند (همان: ۷۵). افـــزون بر این سخن نمی‌گوید، نمی‌خندد، نمی‌خوابد و هیچ حرکت دیگری از او سر نمی‌زند؛ زیرا هیچ یک از این‌ها از مرده سر نمی‌زند. در مرحله‌ی سوم نوآموز باز زنده شده و به جهان زندگان بازمی‌گردد. آنجا که حیوان-هیولای مقدس نوآیین را بلعیده، او را قی/ تُف می‌کند. بیرون آمدن از شکم هیولا مترادف است با زاده‌شدن دوباره؛چراکه شـکم حیوان-هیولا نمودی است از زهدان و رفتن به درونش بازگشت به دوران جنینی است (همان: ۱۱۰). پس نوآموزِ زنده‌شده به مثابه‌ی نوزاد است و زین‌رو مثلاً با دست خود غذا نمی‌خورد (همان: ۷۶). رازآموزی که آیین گذار را پشت سر نهاده، دیگر آن پسر نابالغ پیشین نیست؛ بلکه مردی است آماده‌ی پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی از جمله همسرگزینی. پسر با گذراندن آیین تشرف است که پی به راز حیات برده و قدرت باروری می‌یابد (همان:۶۲).

در داستان الربة الحجرية بوخا پیش از آن‌که عروس را ببیند، باید آیینی چون تشرف را بگذراند. این آیین که «رحلة الأسرار» نام دارد، هفت روز به طول می‌انجامد و در پایان آن عروس به کابین بوخا درمی‌آید. یک راهنما برگزاری مراسم را عهده‌دار است [الوَصِيُّ على القرين]. نخست چادری

پوستیـن برپا مـی‌کنند. این چادر را «حرم» داماد می‌نامند. در گوشه‌گوشه‌اش سلاحی آهنین جای می‌دهند تا نیروهای اهریمنی، جنیان، را دور کنند: «.. الأسلحَة وكلّ الأدَوات التي رُشِقَت خصيصاً لافزاعِ أهلِ الخفاءِ وحمايةِ القرينِ مِن أذى الجنِّ .. المِدية المَغرُوسَة عندَ الرَكيزَةِ لتَحصين رَأسِ القَرين .. والسَيف المُعلَّق في المَدخَلِ لاعتراضِ المَرَدَةِ المُتِسَتِرينَ بالظُلُماتِ» (الكونی،۱۹۹۲الف: ۱۴). تعویذها را اطراف چادر خاک می‌کنند: «التعاويذ الخَفِيَة التي دَفنَتها العَجائِزُ حَولَ الخِباءِ في مَخابِئ سِرّيَّة تحتَ التُرابِ» (همان). کیسه‌ی کوچکی حاوی گیاه خاراگوش را در کنجی می‌آویزند: «صرّة الشيحِ التي عَلّقَتها إحدى العَجائزِ في زاويةِ الخباءِ سِرّاً» (همان). بر داماد لباس آبـی‌رنگ می‌پوشانند، راهنما نیز رخت آبی بر تن کرده و تعویذی مجوسی که از نیاکان به ارث برده را بر دستارش می‌نهد و خنجری که به زبانِ هوسه افسون‌های جادویی بر آن نقش‌شده را بر کمر می‌بندد: «ارتَدَى [الوَصيُّ على القرين] اللباسَ الأزرَقَ. ثَبَّتَ على عمامَتِه تَميمَةً مَجُوسِيَةً وَرِثَها أباً عن جدٍّ. وَضَعَ مديَةً موسومَةً برموزٍ سِحريَةٍ مُدَوَّنَةٍ بلغةِ الهوسا» (همان: ۱۸). راهنما دو وظیفه دارد: نخست محافظت از داماد در برابر جنیان: «أحَذِّرُ مِن أخطارِ تَجريدِ القَرينِ من السِلاحِ. هذا فَألٌ سَيجُرُّ اللَعنةَ. شَريعَةُ الأسلافِ عَلَّمَتنا ألا نَتَجَرَّدَ من السِلاحِ أبداً. القَرينُ في خطرٍ ما ظَلَّ أعزلَ» (همان:۱۶) بدین سبب است که بوخا افزون بر خنجر آویخته از ستون خیمه و شمشیر آویزان در آستانه‌ی آن، تعویذی قدیمی که از مادر به ارث برده و در قابی نقره نگهش می‌دارد را به همراه دارد. وظیفه‌ی راهنما دوم آموختن راز به داماد است. پس از آن‌که دوران «پـــرده‌نشينِ» بوخا آغاز می‌شود، اجازه ندارد به مدت هفت روز از چادر بیرون آید، جز برای قضای حاجت بی‌آنکه کسی -خصوصاً پدر و مادر عروس- را ببیند و دیده شود. به نظر می‌رسد این نهی، برآمده از ممنوعیت دیدار عروس است که به نزدیکانش نیز تسری یافته.

داماد درون چادر بر خاک می‌نشیند. راهنما مقابلش چهارزانو نشسته خنجرش را در خاک فرومی‌کند. به بوخا می‌گوید:

«- أخرُج!

-إلى أينَ؟

-إلى الريح. إلى الفراغِ. إلى السحابِ. إلى الترابِ. تَتَلاشَى في القبَلِي. وتَقطَع معه الفَراغَ الصحراوِي. يَعتَرِضُك السَّحابُ. تَتَمَلمَلُ في قطرةِ المَطَرِ. تَهوِي معها إلى أسفل. تَعودُ إلى الترابِ. تحضِنُكَ الأرضُ. تُهَدهِدُكَ. تُدَلِّلُكَ. تُخرِجكَ من أحشائِها جنيناً في المهدِ ..» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۱۸).

بوخا خم شده و پیشانی بر خاک می‌ساید. این کنش نشان از زاده‌شدنش از زمین دارد. سخنان راهنما روشن می‌کند که زمین را مام-ایزد می‌داند؛ انگاره‌ای بسیار رایج میان اقوام گوناگون بشر. قرارگرفتن پیشانی بر خاک را می‌توان با نهادن نوزاد بر خاک سنجید: در ادامه راهنما تعابیر «صدر الأم» و «جسد الأم» را به کار می‌برد که در آن از زمین به نام «مادر» یاد شده است (الکونی، ۱۹۹۲الف :۱۹). بوخا به درخواست راهنما به چپ و راست خم‌شده سپس چهار دست و پا راه می‌رود؛ مانند نوزادی که ابتدا نشستن و بعد چهار دست و پا راه رفتن را می‌آموزد. در ادامه می‌گوید: «الآن ینکشف السرّ وینفصل کوز الطین عن جسد الأمّ» (همان). بوخا می‌ایستد، راهنما سرگردانی را تقدیر او می‌داند و بوخا برای نشان‌دادن این سرگردانی چون دیوانه‌ای دور خود می‌چرخد. راهنما با اشاره‌ی دست متوقفش کرده و می‌گوید: «لایخرج المخلوق من متاهة الضیاع إلا إذا عثر علی لوح الطین الضائع. فَتِّش عن أنثاک ففي حضنها تجد الخلاص»(همان). داماد می‌نشیند و راهنما ادامه می‌دهد: «تَأتِي الأُنثی من تاسیلي ویأتي الرَّجُلُ من تادرارت. تلتقي أنثی أنجَبَتها الأرضُ الصَّحراویةُ بِذَکَرٍ أنجَبَته الأرضُ الصَّحراویةُ. یَتَّحِدُ کوزُ الطینِ بکوزِ الطینِ..من الاجتماعِ یُولَدُ النسلُ ویَتَواصَلُ الأصلُ»[۹](همان). بوخا دست‌برسینه دراز می‌کشد و نفس را حبس می‌کند. می‌میرد. در این هنگام راهنما بیرون می‌رود و پایان مراسم را خبر می‌دهد. زنان هلهله کرده و خنیاگر می‌خواند: «ابتَهِجي یا صحراءُ فإنّ تادرارت سَوف تَلتَقي بتاسیلي فتُمطِرُ السماءُ» (همان:۲۰).

در آنچه که گذشت، هر سه عنصر اصلی آیین گذار دیده می‌شود: انزواگزینی، مرگ و باززایی. داماد پس از این آماده‌ی پذیرش عروس می‌شود و«لیلة التسلیم» فرامی‌رسد. شامگاه زنان گرد عروس حلقه زده او را از چادر مادرش به سوی چادر داماد می‌برند؛ به سوی«محراب». در مسیر که به آهستگی طی می‌شود زنان دو دسته شده؛ یکی از زبان عروس و دیگران از زبان داماد شعرهایی را به آواز می‌خوانند. چون به درگاه خیمه‌ی داماد می‌رسند زنِ شاعر قبیله پیش رفته و می‌گوید

«ها نحن، الصَّبایا، نَصِلُ أخیراً وبنا ظمأ» (همان: ۲۵)

راهنما پاسخ چیستان را در گوش داماد زمزمه می‌کند. بوخا جواب می‌دهد:

«- مَن وَصَلَ وبه ظمأ فَلیَرتَوِ» (همان)

زن می‌گوید:

«- ها نحن، الصَّبایا، نَصِلُ أخیراً وبنا جوعٌ» (همان)

و پاسخ می‌شنود:

«- مَن وَصَلَ وبه جوعٌ فَلیَشبع» (همان: ۲۵).

در نهایت زنان شادی‌کنان عروس را به دست داماد می‌سپارند. این‌سان گذار بوخا از مرگ و بازگشتش به زندگی با هم‌بستری پایان می‌یابد. باید دانست که کنش جنسیِ رازآموخته نه کرد و کاری شهوانی که فعلی مقدس است؛ زین‌رو بارش آسمان و باروری زمین را در پی دارد: «ابتهجي يا صحراء فانّ تادرارت سوف تلتقي بتاسيلي فتمطر السماء» (همان:٢٠). گفتنی است که عروس بایـد سپیده‌دم به چادر مادرش بازگردد و پس از آن به مدت یک سال نزد خانواده‌اش می‌ماند. می‌توان اقامت یک‌ساله‌ی عروس نزد خویشانش را دنباله‌ی تشرف دختر دانست؛ در واقع رازآموزی او از نخستین دشنان آغاز می‌شود؛ آن زمان در چادری ویژه حبس می‌شود تا از پیرزنی دانا اسرار زندگی را بیاموزد: «أكتبي في قَلبِكِ منذُ اليَومَ أنّ الأُنثى في الصَحراءِ هيَ الحياةُ. في جَوفِكِ تتلقينَ البَذرَةَ وتَحمينَ النسلَ من الانقراضِ. بفَمِكِ تتكلَّمينَ بالوَصايا وتَنطقينَ بالشرائع. بِيَدكِ تنقُلينَ الرُمُوزَ للأجيالِ لِيَتَعلَّموا منها "تيفيناغ". تَستَطيعينَ اليَومَ أن تَذهَبي وتُغنّي وتَعشَقي وتَأخُذي من رَجُلِكِ سرَّ البَقاءِ، تَميمَةَ الصحراءِ» (همان: ١٨٣). پس از این شالی آبی‌رنگ را به نشان بلوغ بر سر می‌گذارد. نواختن ساز و آواز خواندن را فرامی‌گیرد، سوزن-دوزی نقش‌های کهن را از مادر می-آموزد. طوارق افزون بر زبان خاص، الفبای نوشتار ویژه‌ی خود را دارند. قدمت این الفبا که تیفیناگ نام دارد، به هزاره‌ی سوم پیش از میلاد بازمی‌گردد (الشيخ الأنصاري، ٢٠١٥: ٦٣). حـروف این الفـبا را زنان در سـوزن‌دوزی‌ها و دیگر کاردست‌های خود نقش می‌زنند و این‌گونه از گـزند فراموشی ایمنش می‌دارند. شناخت این حروف رازی است که دخترِ تشرف‌یافته می‌آموزد و نقش زدنش وظیفه‌ای است که بدو سپرده می-شود. نمونه‌ای از این حروف و واژگان زبان آمازیغ را می‌توان در سُرور سروده‌ای دید که الكَوني بر زبان زنان جاری می‌کند (تصویر شماره‌ی ١). نقش‌های کهن در الفبای تیفیناگ خلاصه نمی‌شود؛

تصویر شماره ١

بلکه دیگر رمزها را هم دربرمی‌گیرد؛ مثلاً رمز مثلث متساوی‌الاضلاع که نشان ایزدبانو «تانّس» است. نمادگرایی مثلث با فَرج مرتبط است، مثلث با رأس بالا شمسی و نماد آتش و آلت مردانه است و مثلث واژگون قمری و نماد آب و آلت زنانه است (شوالیه و برگر،۱۳۸۷: ۱۵۳/۵). پرستش تانّس نیز با ماه پیوسته است: «وقد تعود الناس أن يأتوا إلى تانّس في الليالي المظلمة يركعون تحت أقدامها ويتوسلونها قائلين: يا تانّس اكشفي عن وجهك وأضيئي لنا اليل البهيم» (الكَوني، ۱۹۹۱: ۵۱) و پس از مرگش خسوف شد: «وعندما ماتت ... حدث ما يسمّى بالخسوف لأول مرّة» (همان: ۵۵). الكوني در بسیاری از آثارش از این مثلث و حضورش در تعویذها یاد می‌کند که حکایتگر تداوم پرستش ایزدبانو تانّس است.

زایش ایزدبانو؛ از اسطوره تا جادو

دو بیت از عمر بن أبی‌ربیعه پیش‌درآمد داستان الربة الحجرية است:

«أنيرِي مكانَ البـدر إن أَفَلَ البـدرُ وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخَرَ الفجرُ
ففيكِ من الشمسِ المُنيرةِ نورُها وليـسَ لـها منـكِ المَـحاجِرُ والثَغـرُ[۲۰]

این بیت‌ها با جملاتی از متن داستان درپیوند است:«إكشفي يا تانّس عن وجهك وأضيئي الصحراء كي أحلب النوق» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۳-۴۲). آکّای ساحر سه شب دور چادر تامدورت و بوخا می‌چرخد و ناله‌کنان این جملات را تکرار می‌کند؛ جملاتی برگرفته از اسطوره‌ی «تانّس». تانّس/تانّیت نام خدابانوی باروری در شمال آفریقاست (غانم،۲۰۰۵: ۹۴-۹۱). نام «تانّس» میان طوارق با نام برادرش «آتلانتس» گره خورده است. تانسِ زیبارو چنان برادرش را دوست داشت که سه بار از چنگال مرگ می‌رهاندش و از آنان که قصد جانش را کرده بودند انتقام می‌گیرد. اما آتلانتس در صحرا از تشنگی جان می‌سپارد؛ وی برای انتقام‌گرفتن از صحرا چشمه‌ها را در آن جاری می‌کند و این‌گونه آبادی در برهوت جان می‌گیرد (الكوني، ۱۹۹۱: ۵۶-۴۶). طوارق بدین ایزدبانو باور داشته و نشانش، مثلث، را چون تعویذ به‌کار می‌بندند: «ويروي بعض العقلاء أنّ علامة "تارجا" التي شيّعها حكماء البنيان على أركان الجدران لتكون للواحة المجيدة شعاراً مثلّث الأضلاع ما هي إلا وحي من الربّة الأولى تانيت» (الكَوني، ۲۰۰۲: ۱۳۷). داستان الربة الحجرية روایت جان‌بخشی این بَغ‌بانو در دل سنگ است که آکّای ساحر این خویشکاری را بر عهده دارد. او یک«خَسّ»است؛ آمیزه‌ای از جن و انس. تبارش از جنیان موهبت غیب‌بینی را ارزانی‌اش کرده است. در عالم خلسه از نیاکان می‌آموزد که چگونه نقش کنده بر سنگ را جان بخشد. به غار مقدس می‌رود؛ غاری که دست‌کندهای نیاکان را در خود جا داده است. دیـواره‌ی صافی را یافته و

صیقل می‌دهد. سپس وردگویان چهره‌ی زن-ایزد را بر آن حک می‌کند. سنگ در برابر افسون ساحر موم می‌شود. پس از هفته‌ها تن ایزدبانو تماماً بر سنگ کنده می‌شود. آن‌گاه آکّا خاک سرخ را می‌جوید؛خون نیاکان را که در رگ‌های صحرا جاری است: «فاخرُجي يا «تيفتست» من مَخبَئك في الظُلُماتِ وساعدِي في بعث الحياةِ في الكائِنِ الإلهي .. تَبَدِّي يا روحَ الأرضِ وانفَخي في الصُورَة ..»(الكَوني، ۱۹۹۲الف: ۴۲). خاک را که در گوری کهن می‌یابد، به سراغ تامدورت می‌رود. سه شب گرد چادرش گشته و با آوای حزین ناله می‌کند: «إكشفي يا تامدّورت عن وجهك وأضيئي الصحراء كي أحلب النوق» (همان: ۴۳-۴۲). دختر ابتدا به خواست ساحر تن نمی‌دهد؛ چراکه جادوی چشم‌زخم را می‌شناسد، ولی با پافشاری بوخا تسلیم می‌شود، از چادر بیرون رفته و نقاب از چهره برمی‌دارد. آکّا با نگاهش روح تامدورت را می‌رباید. به غار مقدس بازمی‌گردد. خاک سرخ و خون زمین را با پهن بز و شیر شتر می‌آمیزد. از این معجون بر نقش دیواره می‌مالد و هم‌زمان زمزمه می‌کند: «تامدّورت تامدّورت تامدّورت تعالي تعالي تعالي أُسكُني الحرمَ! أُسكُني الحرمَ! أُسكُني الحرمَ!» (همان :۴۵). تامدورت در چادر جان می‌بازد و دیواره‌ی غار نقش بَغ‌دخت را چون جنینی در خود می‌پروراند.

در این روایت انگاره‌ی باروری و زایندگی سنگ آشکار است. بسیاری از ایزدان از جمله میترا، از سنگ زاده شده‌اند؛ سنگی که چون رحم، ایزدبانو را در خود می‌رویاند، دیواره‌ی غاری است مقدس. باید دانست که غارها در دوران پارینه‌سنگی اهمیت دینیِ ویژه‌ای داشتند؛ زیرا زمین، مادر بود و غارها به‌منزله‌ی زهدان آن (الیاده،۱۳۹۸: ۲۰۳). آکّا به یاریِ جادویِ چشم روح تامدورت را می‌رباید تا در مهبل غار نطفه‌ی حیاتی دیگر بسته شود. الربة الحجرية راویِ بدل‌شدن تامدّورت به خدابانوست؛ ایزدی که آکّای ساحر می‌پرستدش. داستان پیوستنش به جهان جنیان است: «تَرفُضُ القَرينةُ الهَربَ ليلةَ التسليمِ وتُقبِلُ عليكَ فَتَقبَلُها في الحَرَم؟ تَخرُجُ مِن الحجابِ بدون سلاحٍ وتُريدُ ألّا يَخرُج لكُ الخالُ مِن عُتمةِ الفجرِ؟ تَأخذُ القَرينةَ مِن أهلِها قبلَ مُضيِّ الإثني‌عشر شهراً وتستنكرُ أن يستعيدَها منكِ القَدَرُ لِيَهِبَها للجنِّ؟» (الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۷). زیر پا نهادن سه سنت که پایبندی بدان از وصایای نیاکان است، عامل این رخ‌داد به‌شمار می‌آید: ۱. عروس در شب زفاف پیش از قدم نهادن در چادر داماد باید بگریزد ولی تامدّورت چنین نمی‌کند (همان:۳۳)؛ ۲. داماد طی هفت شبانه‌روز مراسم باید سلاحی آهنین همراه داشته باشد و لحظه‌ای بی‌سلاح نماند اما بوخا سپیده‌دم هفتمین روز بی‌سلاح از چادر بیرون می‌آید و در پی آن تابوی دیگر رخ می‌دهد: پدر عروس (دایی‌اش) را می‌بیند(همان:۲۷) و عروس پس از زفاف باید یک سال را نزد خانواده‌اش بماند و بعد

نزد شویَش برود ولی بوخا چند ماه پس از مراسم مصرانه خواستار آمدن همسرش می‌شود (همان:۹). زیر پا نهادن این تابوها سبب می‌شود جنیان تامدّورت را از آنِ خود کنند.

انسانِ طوارق جن را باشنده‌ای ماورائی می‌داند که در صحرای بزرگ زندگی می‌کند و بر آن حکم می‌رانَد. در آغاز ملکه‌ی جنیان بر صحرا فرمان می‌راند و اجازه نمی‌داد پای بیگانگان بدان باز شود. مجازات گستاخی که چنین می‌کرد، سرگردانی در صحرا، تشنگی و مرگ بود. فرمان و خواست او بود که زعامت طوارق در دست زنان باشد و «تین‌هینان»، زن‌نیایِ طوارق، را به عنوان رهبر آنان برگزید و راهنمایی‌اش کرد که برای برپا کردن مقرّ حکومتش از شمال به جنوب صحرا کوچ کند و پس از او رهبری قوم به پسر دختر یا پسر خواهر به ارث خواهد رسید (الأنصاري،۲۰۰۶: ۱۲). علی‌رغم پیوند دیرینِ جنیان و آدمیان، طوارق برای در امان‌ماندن از گزند جنیان همواره سلاحی آهنین با خود دارند: «جرّد خباء القرين من الأسلحة وكلّ الأدوات التي رُشقت خصيصاً لإفزاع أهل الخفاء وحماية القرين من أذى الجنّ. نزع المدية المغروسة عند الركيزة .. وأبعد السيف المعلق في المدخل لاعتراض المردة المتسترين بالظلمات» (الكوني،۱۹۹۲الف: ۱۴). این کنش تقدس آهن را تداعی می‌کند؛ باوری به جا مانده از عصر آهن. ارج مذهبی-جادوییِ آهن نه فقط میان طوارق که نزد اقوام و ملل دیگر هم نمونه‌های بسیار دارد (الیاده، ۱۳۹۷: ۳۳). با این حال زنان و مردانِ جن گاه با مردان و زنانِ آدمی درآمیخته و فرزندانی دورگه ثمر این هم‌آمیزی است؛کسانی که به علت پیوند با جن به عالم خلسه رفته و از غیب خبر می‌آورند: «نساؤكم أيضاً تنتمي إلى الجنّ. لقد رأيت منهنّ في حفل الليلة سبع نساء. وأكثركم يعاشرن الجنيّات دون أن يعلم أنّه مقترن بجنيّة ...» (الكوني،۱۹۹۲الف: ۱۳،۱۵،۳۲). اینان همان ساحرانند؛ همچون آکّا که تامدّورت چشم‌زخم او را تاب نیاورد. چشم‌زخم سلاح ساحران قبائلِ کانو بوده که با آن به جنگ دشمنان می‌رفتند. نقاب طوارقِ ساکن صحرا هم برای در امان ماندن از تیر نگاه آنان است:«قالت إنّ القُدَماءَ اتخذوا اللِثامَ حجاباً كي يمنَعوا الأغرابَ الأشرارَ مِن أكلِ وجوهِهم بالنظرِ لأنَّ القِناعَ حَصَّنَ البدنَ ضدَّ العينِ الشريرةِ. .. ويُروَى أنّ أهلَ كانو لم يعرفوا في الزمانِ القديمِ سلاحاً آخرَ غيرَ العينِ» (همان: ۳۹). تامدورت به یاد دارد که مادربزرگش با جادوی چشم جان باخته است. زن همسایه که جادوگری اهل کانو بود، به صورت مادربزرگ چشم دوخت، ذره‌ذره خونش را مکید. نگاه کشنده‌ی زن چنان مادربزرگ را بی‌رمق کرده بود که حتی نتوانست نام «آمنایِ» ایزد را بر زبان آورد. او پس از سه روز جان داد: «دَسَّت الساحرَةُ الشريرةُ الانتقامَ في السِرِّ .. ابتسَمَت بخُبث السَّاحراتِ وسلَّطت على وَجهِها النَظرَ وشَرَعت تَمُصُّ الدمَ من عروقِها. تزلزلَ رأسُ الجدّةِ بالدوارِ وأحاطَ بها الأشباحُ والمردةَ. حاولت أن تَحتَكِمَ إلى التمائمِ ولكنّها عَجَزَت عن النُطقِ وقَيَّدَ الجنُّ لسانَها وأطرافَها.

عَجَزَت حتى عن ذِكرِ اسمِ الإله آمناي» (همان: ۳۸). نزد طوارق چشم‌زخم یگانه جادوی کشنده نیست، جادوگرانِ بیشه‌زار با دانستن نام فرد افسونی ساخته و جانش را می‌ستاندند. مدت‌ها گذشت تا طوارق به رازشان پی بردند. نامشان را پنهان کرده و یکدیگر را با لقب صدا زدند:«ولكن السحرةُ عادُوا إلى الصحراءِ بحيلةٍ أخرى. فكانوا يَقتُلون بالتمائمِ المجوسيةِ كلَّ إنسيٍّ يهتدون إلى اسمه. ولم يكتشف الصحراويونَ سرَّ التميمةِ القاتلةِ إلا بعدَ جهادٍ طويلٍ. فأخفوا أسماءَهم الحقيقةَ وتنادوا بالألقابِ المستعارةِ» (همان:۳۹). انسان بدوی عموماً باور دارد که میان آدمی و نامش پیوندی واقعی وجود دارد که این دو را با هم یکی می‌کند. این‌گونه جادو چنان به‌آسانی از رهگذر نام بر آدمی کارگر می‌شود که از طریق مو و ناخن نیز اثر می‌گذارد. او از نامش به‌خوبی مراقبت می‌کند تا دشمن از این راه بدو آسیب نزند. بدین‌سبب گـاه برای نــوزاد دو نام برمی‌گزینند؛یک نام برای استفاده‌ی علنی و دیگری نام پنهان که جز پدر و مادر از آن آگاه نیستند (ن.ک:فریزر،۱۳۹۵: ۲۷۵-۲۷۱). در این میان باید از جادوی هم‌دلانه‌ی «ناخن/ مخلب» هم یاد کرد؛ فرد چون ناخن پنهان در خوراک را بخورد از پا درمی‌آید: «فاستَضافَه على العِشاءِ وَدَسَّ له خمسةَ أظافر بشريةٍ في الطعامِ. فأصابَه المخلبِ في الكليةِ. وما أن غادر .. وعاد إلى القبيلةِ حتّى صَرَعته الأوجاعُ الشيطانيةُ»(الكوني، ۱۹۹۲الف: ۴۰). زین‌رو طوارق ناخن را پنهان‌چیده و دور از چشم دیگران خاک می‌کند تا به دست جادوگران نیافتد: «بدأت القبيلة تتحوّط وتعامل الأظافر بارتياب وقداسة منذ ذلک اليوم. فإذا نزع الانسان أظافره أخفاها عن الأنظار وذهب ليدفنها بعيداً مخافة أن تمتدّ إليها أيدي السحرة» (همان). کنشی که از بسیاری دیگر از اقوام نیز سر می‌زند.

نتیجه‌گیری

قوم‌نگار برای شناساندن موضوعِ مورد مطالعه‌اش گزیری ندارد جز سخن‌گفتن از باورهای یک قوم درباره‌ی باشندگان فرابشری، جادو، کنش‌های آیینی، خاستگاه قبیله و بایدها و نبایدهایی که بدان پایبندند. اما داده‌های الكَوني تفاوتی مهم با پژوهش یک قوم‌نگار دارد؛ گفته‌شد که نخستین و شناخته‌شده‌ترین آثار قوم‌شناختی درباره‌ی طوارق که آنان را به جهانیان شناساند، به قلم فرانسویانی است که ابتدا به‌عنوان استعمارگر در صحرای بزرگ قدم نهادند. فرانسویان طوارق را قومی بیابــان‌گرد، بی‌فرهنگ و سخت نیازمند تعلیم و تربیت می‌دانستند؛ زین‌رو مدارس صحرائی را برای آموزش اجباری فرزندان طوارق برپا کردند. البته طوارق از فرستادن فرزندان خود به مدارس «کفر» سرباززده و آن‌گاه که گشت‌های فرانسوی برای یافتن و بردن فرزندانشان می‌آمدند، آن‌ها را در نهانگاه پنهان می‌کردند. این واقعیت تاریخی از ناتوانی فرانسویان در برقراری ارتباط با طوارق حکایت می‌کند. فرانسویان طوارق را وحشی می‌دانستند و طوارق آنان را کافر. روشن است که

رابطه‌ی فرانسویان با طوارق از نوع من-آن بوده است؛ به دیگر بیان فرانسویان خود را فرادست و طوارق را فـرودست می‌دانستند: قوم طوارق آن «دیگری» است که باید به کمکش شتافت تا از شر جهل و نکبت رهاشود. ولی الکَوني قوم‌نگاری از درون قبیله است نه بیرون. قوم‌نگار بیگانه با قوم باید بکوشد اعتماد اعضای قبیله را به دست آرد تا آنان بی‌واهمه آن‌گونه که هستند، خود را بنمایانند و چه بسا این اتفاق رخ ندهد یا رخ دهد؛ ولی قوم‌نگار از درک کُنه باورها و کنش‌های آنان ناتوان باشد؛ اما این کاستی در نوشته‌ی الکَوني نیست؛ او یکی از «آن‌ها»ست و اگر مثلاً از هراس آمیخته با احترام طوارق نسبت به طایفه‌ی جن سخن می‌گوید، نه از آن‌روست که بخـــواهد مانند لوسین لوی-برلِ[1] [2] از ذهنـــیت پیـش-منطقیِ جوامع بدوی پرده بردارد بلکه عزم آشکارسازی حیات فکری هم‌قومـــانش را دارد، بی‌پیش‌داوری و بی‌قضاوت.

الربة الحجرية گرچه به زبان عربی نگاشته شده و نقش‌آفرینانش مسلمانند، ولی در آن از باورهای اسلامی جز ذکر نام جن چیزی مشاهده نمی‌شود؛ چراکه باورهای یادشده در پیوند با جن با آموزه‌های اسلام ارتباطی ندارد. مسلمانان با گفتن «بسم الله» سحر و افسون را باطل می‌کنند و شاید بتوان این را از باورهای مشترک مسلمانان دانست، اما در این داستان نه نام «الله» که نام «آمناي» این اثر را دارد. سوگند نه به «الله» که به «آمناي» یاد می‌شود. نیای طوارق نه «آدم» که «آمغار» است. کتاب مقدس نه «قرآن» که «آنهي» است و مواردی از این دست. کوتاه‌سخن آن‌که این داستان بیش و پیش از هر باوری از باورهای پیشااسلامی طوارق نشان دارد؛ باورهای ریشه دوانده در هزاره‌های گم‌شده در تاریخ. در این اثر زیست‌بوم فرهنگی یک قوم آفریقایی به‌خوبی ترسیم‌شده و بدین‌سبب می‌توان آن را نماینده‌ی ادبیات آفریقا دانست.

سپاسگزاری: این پژوهش از طرف دانشگاه کوثر بجنورد با شماره قرارداد NO: 0007191618 حمایت شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. || ||[این واژه که با الفبای تیفیناگ نوشته شده به‌معنای جذبه، خلسه و وجد است.

2.Witch-Doctors

3.Āzānde

۴. طایفهٔ جنیان.

5.Tuareg

6. Afro-Arabi

7.Wole Soyinka
8.Chinua Achebe
9.Gabriel I. Okara
10.literary anthropology
11.Clifford Geertz
12.Ruth Benedict
13.Anthropology Through Literature
14.Janet Tallman
15.The ethnographic novel Finding the insider 's voice
16.The Water House
17.Antonio Olintoنویسندهٔ برزیلی

۱۸.آنچه که در باورهای پیشااسلامیِ طوارق ریشه دارد «مجوسی» خوانده می‌شود.

۱۹.تاسیلی و تادرارت نام دو منطقه است.

۲۰.اگر که ماه برنیامد به جای ماه [گیتی را] روشن کن و هرگاه که خورشید سرنزد به‌جای آفتاب بتاب!
تو ازآفتاب تابان پرتوش را وام گرفته‌ای ولی آفتاب لب و چشمان تو را ندارد.

۲۱.فیلسوف و انسان‌شناس فرانسوی(۱۸۵۷-۱۹۳۹).

منابع ومآخذ

ابن‌خلکان، أبوالعباس، (۱۹۹۴)،**وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج۷، بیروت:دارصادر.

الیاده،میرچا، (۱۳۹۴)، **نمادپردازی امر قدسی و هنر**، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۵-الف)، **آیین‌ها و نمادهای تشرف**، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۵-ب)، **تاریخ اندیشه‌های دینی**، ترجمه‌ی بهزاد سالکی، ج۱،چاپ دوم، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۷)، **هنر اسرارآمیز**،ترجمه‌ی مینا غرویان،چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ـــــ(۱۳۹۸)، **اسطوره، رؤیا،راز**،ترجمه‌ی مهدیه چراغیان، چاپ دوم، تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

شوالیه، ژان و برگر،آلن، (۱۳۸۷)، **فرهنگ نمادها**،ترجمه‌ی فضائلی،ج۵، تهران:جیحون.

الأنصاري، عمر، (۲۰۰۶)،**الرجال الزرق؛الطوارق:الأسطورة والواقع**،بیروت:دارالساقي.

الشيخ الأنصاري، محمد، (۲۰۱۵)، «الطوارق..الأصل والموطن»، **الجنوب**،۱(۱): ۵۷-۷۴.

شلش، علی،(۱۹۹۳)، **الأدب الافريقي**، الكويت:المجلس الوطني للثقافة.

غانم، محمد، (۲۰۰۵)، **الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال افريقيا**، الجزائر:دارالهدی.

الكَوني،ابراهيم، (۱۹۹۱)،**البئر**، بيروت:تاسيلي للنشر.

ـــــ(۱۹۹۲-الف)، **الوقائع المفقودة من سيرة مجوس**، بيروت:دارالتنوير.
ـــــ(۱۹۹۲-ب)، **نزيف الحجر**، بيروت:دارالتنوير.
ـــــ(۲۰۰۲)، **أنوبيس**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
فريزر،جيمز، (۱۳۹۵)،**شاخه‌ی زرین؛ پژوهشی در جادو و دین**،ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، چاپ نهم، تهران: آگاه.
لوی استروس، کلود، (۱۳۹۴)، **توتمیسم**، ترجمه‌ی مسعود راد،چاپ سوم، تهران:توس.
فروید، زیگموند، (۱۳۸۷)، **توتم و تابو**. ترجمه‌ی ایرج پورباقر،چاپ پنجم، تهران: آسیا.
ریویر، کلود، (۱۳۹۷)، **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، چاپ چهاردهم،تهران:نشر نی.

Bruner, E, (1993), "Introduction: The Ethnographic Self and the Personal Self," in **Anthropology and Literature**, ed. Paul Benson. Urbana: University of Illinois Press.

Cohen, M, (2013), **Novel Approaches to Anthropology**, New York: Lexington Books.
Evans-Pritchard.E, (1976), **witchcraft, Oracles and Magic among the Azande**, Oxford: Clarendon.
Mead, M, (1959), **An Anthropologist at Work of Ruth Benedict**, Boston: Houghton Mifflin.
Tallman, J, (2002),**The ethnographic novel Finding the insider 's voice**, In "Between Anthropology and Literature",ed by Rose De Angelis, London and New York: Routledge.
Wiles, E, (2018), "Three branches of literary anthropology: Sources, styles, subject matter", **Ethnography**,0 (00), 1-16.

قراءة إثنوغرافية من قصة *الربّة الحجرية* لابراهيم الكَوني

سميه‌السادات طباطبائي*[1]

فائقه سادات طباطبائي[2]

المُلَخَّص

إبراهيم الكوني، روائي من أصل ليبي ومبتكر أعمال تلعب فيها الصحراء الإفريقية الكبرى والطوارق الذين يسكنونها دوراً خطيراً. وقد تسببت هذه الميزة في العثور على العديد من البيانات حول البيئة الجغرافية والثقافية للطوارق في قصصه. تختلف القصة عن الدراسة الإثنوغرافية حيث تتجذر الأخيرة في الواقع والأولى في عالم الخيال، ولكن ما يجعل القصة تعتبر ذات قيمة إثنولوجية هو مرور القصة عبر غربال الواقع. أعمال الكوني هي نتاج خيال لكنها متأصلة في الواقع، ولهذا السبب عندما يتحدث عن زواج "*بوخا*" و"*تمدورت*" على سبيل المثال فإنه يحمل صورة عن المعتقدات والأفكار والطقوس المعنية بتقليد الزواج مما يساعد استعراض هذه الصورة على التعرف إلى الطوارق بشكل صحيح. تتناول هذه الدراسة تحليل قصة الرابعة الهجرية بمنهج الأنثروبولوجيا الأدبية وتعالج النتائج المتعلقة بحياة الطوارق الثقافية في ثلاثة مباحث: الطوطم وطقوس الصيد، والزواج وطقوس التشريف والولادة من الآلهة بين الأسطورة والسحر. فتشير النتائج إلى أنه يمكن اعتبار الكوني عالم إثنوغرافيا الطوارق، وهنا تتضح العلاقة الجديدة بين الأدب (كتابة القصة) والأنثروبولوجيا التي تتفرّع منها الإثنوغرافيا.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصي، الأنثروبولوجيا الأدبية، الإثنوغرافيا، ابراهيم الكوني، الربة الحجرية.

---

[1]- عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها؛ جامعة كوثر بجنورد.

[2]- خريجة فرع الأنثروبولوجيا؛ جامعة طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Investigating the narrative structure of the novel *Al-Hob Taht al-Matar* based on the Grimas model

Sajjad Esmaili[1], Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature at Imam Khomeini International University
Narges Qolikhani, PhD student of Arabic language and literature at Imam Khomeini International University

Received: 28-10-2023 Accepted: 10-01-2024

Introduction: Grimas was a well-known narratologist influenced by linguists such as Propp, Saussure, and Jakobson. He limited narratives to stories and believed that the emergence of stories was based on the confrontation of actors. According to Grimas, actions shape fictional characters, and characters have their actions in stories. His ideas resulted in an action-oriented model, which is still of relevance today. In this model, a character's entire being is defined by the role that he or she plays in the story. Grimas designed this model to modify Propp's model and evaluate narratives from a new perspective. In his book Semantic Structure (1963), he summarized his work using the concept of action and presented his ideas with clarity and simplicity. Grimas' action model presents a new understanding of the character, where the character's role or action is an abstract or spiritual concept that can represent a person, animal, or even an idea.
Numerous studies have explored Grimas' action model in modern novels, highlighting its effectiveness in complex narratives. Naguib Mahfouz's *Al-Hob Taht al-Matar* is a realistic and critical novel that tackles political and social issues, presenting an accurate portrait of the Egyptian society during a specific period. The overall narrative structure of the novel can be analyzed using Grimas' action pattern, as well as its narrative chains and propositions.
Methodology: Through Grimas' action model and the descriptive-analytical method, this research has analyzed Naguib Mahfouz's novel Al-Hob Taht al-Matar.
Results and discussion: An analysis of the novel *Al-Hob Taht al-Matar* revealed that the six actors and narrative chains proposed by Grimas are fully present in this novel. The structure of the story is planned in such a way that the events happen one after another in a linear timeline. In the plot, the events take place in a continuous chain and follow each other. This coherent and interconnected structure appears in five separate situations. In the first situation, which is the "romantic relationship between Marzouq and Aliat," Marzouq is the subject actor, Aliat is the target actor, and the goal and object of value is connected and married to Aliat. Suniyah is Marzouq's accomplice, and Fatna Nazar is his antagonist. In the second situation under the title "Samra's becoming interested in reasons and making him inappropriate requests", Samra's activeness is the valuable object of satisfying the reasons; he is an actor of mental disorder and same-sex orientation, an actor of pathological thoughts and sexual deviations that lead him to his goal. In the first

[1]- Corresponding Author Email: esmaili@HUM.ikiu.ac.ir

position, we have an unnamed character who guides and serves as the antagonist of Hosni Hijazi. Moving on to the third position, titled "Mani Zahran's Entry into Cinema and Acting", we have Mani Zahran, an active and renowned actor famous for his roles in Suniye and Aliat. He is an anti-actor of Mohammad Rashvan and a valuable asset to the world of cinema. The fourth situation, titled "Ali Zahran's Revenge on Mohammad Rashvan", revolves around Dr. Ali Zahran, who is an active ego and a valuable tool for taking revenge on Mohammad Rashvan. He has a strong sense of duty towards his sister and is determined to defend her lost rights. He is also an accomplice of Hassan's and a noteworthy character in this position. Lastly, we have the fifth position, titled "Ebrahim's Struggle for the Homeland". The active actor in this position is Ibrahim, who is motivated by his love for the country, and his goal is to struggle for the nation. He is an active actor in the homeland and is opposed to the negligence of Ibrahim's friends and people. He is also a prominent character in Suniyeh.

Conclusion: The research findings on the novel *Al-Hob Taht al-Matar* revealed that its general structure can be summarized in five main situations, which took place in a linear and chain-like manner. The characters in the novel play their roles according to Grimas's action model, particularly in the six actions. Furthermore, all the components related to the narrative chains and propositions of Grimas are present in the novel. The findings also showed that the novel has all the three narrative chains of contract, dissociation and performance. The most significant contract in the novel is the marriage contract, which is sometimes successful and sometimes unsuccessful. The events in the novel mostly focus on the activists' efforts to achieve success and fame, which often do not come true. The events and movements of the novel often flow from positive to negative, and few events move from negative to positive. Regarding the narrative propositions, the novel has all the three descriptive, modal, and transitive propositions. The features of the key characters of the story, including Aliat, Marzouq, Hosni Hijazi, Ibrahim, Mani and Fitna Nazar, are presented in detail according to the occurrence of the situations related to each of them. In the different situations of the novel, different characters have different goals and aspirations, all of whom face obstacles in achieving their goals with special methods. The actions related to the actors of this novel change under the influence of the change of position of each actor, and sometimes, one value is replaced by another.

Keywords: Naguib Mahfouz, *Al-Hob Taht al-Matar*, Grimas, model of action.

References

Al-Jilani, Hallam (2004) Al-Munahej al-Samatiya al-Mudamadiyah Man al-Baniwiyyah to al-Nazmiyyah, **Journal of Al-Maoqef Al-Adabi**, No. 404, Ittihad al-Katab al-Arab, Badmashq. www.awu-dam.org. (In Arabic)

Al-Nasser Al-Ajmi, Muhammad (1993) **Fi al-Khattab al-Sardi (Theory of Ghrimas),** D.T., Tunisia: Al-Dar al-Arabiya for books. (In Arabic)

Azzam (2001 AD) Al-Baniwi analysis of the novel, **Journal of Al-Maoqef Al-Adabi**, Ittihad al-Kitab al-Arab Badmashq, No. 360. (In Arabic)

Boazeh, Mohammad (2010). **Analyzing the written text; Technologies and Concepts**, 1st edition, Algiers: Manshurat Al-Dihad. (In Arabic)

Egleton, Terry (1368) **Introduction to Literary Theory**, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: Center Publications. (In Persian)
Grimas, Algiers das Julien (2009) **Lack of meaning**, translated by Hamidreza Shoiri, first edition, Tehran: Alam. (In Persian)
Mahfouz, Naguib (2017) **Al-Hob Taht al-matar**, Hindawi Foundation. (In Arabic)
Najafi Ayuki Ali, Mazuri, Muhaddith; Saifi, Mohsen (1402). Review and analysis of Ajam Sinan Anton's novel based on Grimas theory, **Journal of Arabic Literature**, year 15, number 2, pp. 87-106. (In Persian) DOI: 10.22059/JALIT.2023.347980.612584
Thawab, Fatemeh, Mashhadhi, Mohammad Amir; (2013) Analysis of the narrative structure of the story of Bahram and Gol-andam based on the theory of Grimas, **Literary Text Research Journal**, year 18, number 61, pp. 83-105. (In Persian)
Parsa, Seyyed Ahmad; Ghabi, Narjes (2016) structural investigation of Nizami Ganjai's story "Good and Evil" based on Garmas' action model, **Journal of literary arts**, 8th year, number 2, 15, pp. 1-14. (In Persian) DOI: 10.22108/LIAR.2016.20564
Propp, Vladimir, (1368). **The morphology of the story**, translated by M. Kashigar, Tehran: Eshar Rooz. (In Persian)
Scholes, Robert, (1379), **An essay on structuralism in literature**, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Agah. (In Persian)
Tyson, Lewis (2007). **Theories of Contemporary Literary Criticism**, translated by Maziar Hosseinzadeh; Fatemeh Hosseini, first edition, Tehran: today's view, story of the modern pen. (In Persian)
Okhowat, Ahmad (1392). **Story grammar**, second edition, Isfahan: Farda. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

واکاوی ساختار روایتی رمان «الحب تحت المطر» بر اساس الگوی گریماس

سجاد اسماعیلی،[1] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
نرگس قلیخانی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

چکیده

گریماس به عنوان یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا، یک الگوی کامل پیرامون ساختار کلی روایت با عنوان «الگوی کنشی و زنجیره‌های روایتی» به منظور ارزیابی هر اثر روائی متناسب با ساختار روائی خاص ارائه کرده‌است که این الگو قابلیت انطباق بر تمامی رمان‌ها را دارد. در همین راستا، این پژوهش بر آن است تا با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و الگوی مذکور، به تحلیل رمان «الحب تحت المطر» اثر نجیب محفوظ بپردازد. بدین ترتیب که پس از استخراج و دسته‌بندی موقعیت‌های روائی موجود در رمان، هر موقعیت مطابق با شش نقش اصلی (کنش‌گزار یا فرستنده، کنش‌گر اصلی یا فاعل، هدف، کنش‌یار، کنش‌پذیر یا دریافت‌کننده و ضد کنشگر) بر مبنای الگوی گریماس مورد بررسی قرار گرفت و سپس گزاره‌های روایی (وصفی، وجهی و متعدی) و زنجیره‌های روایی (اجرایی، پیمانی و انفصالی) تحلیل و بررسی شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که ساختار کلی رمان الحب تحت المطر در پنج موقعیت اصلی قابل خلاصه است و حوادث در این موقعیت‌ها بر اساس زمان خطی و به صورت زنجیره‌وار رخ می‌دهند، شخصیت‌ها نیز متناسب با اصول و مبانی کلی الگوی کنشی گریماس به ویژه در کنش‌های شش‌گانه ایفای نقش می‌کنند، همچنین تمامی مؤلفه‌های مربوط به زنجیره‌ها و گزاره‌های روایی گریماس در رمان مذکور نمود داشته است.

کلیدواژه‌ها: نجیب محفوظ، رمان الحب تحت المطر، گریماس، الگوی کنشی.

[1]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: esmaili@HUM.ikiu.ac.ir

مقدمه

امروزه در نقد ادبی جدید و به‌ویژه در مکتب ساختارگرایی، به‌جای توجه به زندگی فردی و شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی پدیدآور متن ادبی، به بررسی ساختارهای ادبی، زبانی و معنایی خود آثار پرداخته می‌شود و «ساختار» نقش اصلی را در فهم متن ادبی بر عهده دارد. در واقع شناخت و فهم متن بدون درک ساختار تقریبا غیرممکن است، به دیگر سخن، لازمه‌ی شناخت و فهم یک متن، درک ساختار حاکم بر آن متن است. مطابق با مکتب ساختارگرایی، ساختار متن ادبی،حاصل کلیه‌ی روابط و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر با یکدیگر و نیز پیوند یکپارچه میان همه‌ی عناصر ادبی است. از این‌رو برای فهم و تحلیل هر اثر ادبی به ویژه متن‌های داستانی، می‌بایست به بررسی این ساختار پرداخت و عناصر و اجزای آن را نه جداگانه، بلکه در ارتباط و تعامل با یکدیگر بررسی کرد. بر مبنای همین ضرورت، از قرن نوزدهم میلادی تاکنون، نظریات مختلفی پیرامون بررسی ساختارهای روایی داستان‌ها از سوی نظریه‌پردازانی همچون پراپ، بارت، گریماس، برمون، تودروف، ژنت و غیره ارائه شده است.

گریماس، به‌عنوان یکی از مشهورترین روایت‌شناسان ساختارگرا، با تأثیرپذیری از نظرات زبان‌شناسانی همچون پراپ، سوسور و یاکوبسن، روایت را محدود به قصه و داستان می‌کند و هسته‌ی پدیدآمدن قصه‌ها را در تقابل کنشگرها می‌داند (بوعزه، ۲۰۱۰: ۳۹) او معتقد است در داستان‌ها، شخصیت‌ها کنش‌گری مخصوص به خود را دارند و در واقع کنش‌ها عامل شکل‌دهنده‌ی شخصیت‌های داستانی هستند (أخوت، ۱۳۹۲: ۹). این اندیشه‌های گریماس منتج به شکل‌گیری الگوی کنشی یا کنش‌محور شد که امروزه نیز موضوع اهتمام روایت‌پژوهان بسیاری است. مطابق با این الگو، تمام هستیِ یک شخصیت در نقشی خلاصه می‌شود که در داستان به عهده دارد (الناصر العجمي، ۱۹۹۳: ٤٧). گریماس با طرح این الگو کوشید تا الگوی پراپ را اصلاح کند و روایت‌ها را از منظری دیگر مورد ارزیابی قرار دهد. «وی در کتاب ساختار معنایی (۱۹٦۳)، با درکی عملی‌تر از طرح پراپ، توانست با استفاده از مفهوم کنش‌گر به مختصرکردن کار او بپردازد و ضمن بهره‌گیری از حوزه‌های مختلف کاری پراپ، نظرات او را به سادگی زیباتری ارائه‌کرد» (ایگلتون ، ۱۳۸۰ : ١٤٤) در واقع گریماس با خلق الگوی کنشی، خوانش جدیدی از شخصیت ارائه‌داده که مطابق با این

خوانش، شخصیت، نقش یا کنشی است در قالب یک مفهوم انتزاعی یا معنوی که می‌تواند یک فرد، حیوان، یا حتی یک اندیشه باشد (عزام، ۲۰۰۵: ۱۷).

در همین زمینه، تحقیقات مختلفی پیرامون کاربست الگوی کنشی گریماس در رمان‌های جدید نگاشته‌شده‌است که بر کاربست این الگو در رمان‌های پیچیده تأکید داشته‌اند. رمان «الحب تحت المطر» اثر نجیب محفوظ نیز یک رمان رئالیستی-انتقادی با محتوای سیاسی و اجتماعی است که واقعیت‌های جامعه‌ی مصر را در یک دوره‌ی زمانی خاص ترسیم می‌کند و به‌دلیل ساختار روایی کلی این داستان، هم از لحاظ الگوی کنشی گریماس و هم از لحاظ زنجیره‌ها و گزاره‌های روایی مدنظر گریماس قابل بررسی است. از این‌رو این جستار بر آن است تا با طرح دو سؤال زیر، ضمن ارزیابیِ چگونگی نمود کنشگرهای شش‌گانه گریماس در رمان «الحب تحت المطر»، به بررسی زنجیره‌ها و گزاره‌های روایی در رمان مذکور بپردازد:

۱. کنش‌گرهای شش‌گانه روایت‌شناسی گریماس بر اساس موقعیت‌های موجود در رمان «الحب تحت المطر» چگونه نمود پیدا کرده است؟

۲. زنجیره‌های روایی و گزاره‌ها در رمان «الحب تحت المطر» چگونه نمود پیدا کرده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون تحقیقات مختلفی پیرامون بررسی داستان‌های فارسی و عربی بر اساس الگوی گریماس انجام شده است. به‌عنوان مثال:

کمال أونیس در رساله‌ای تحت عنوان «النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح» (۲۰۱۲) به بررسی شخصیت‌های رمان و ارتباط عناصر رمان مثل مکان و زمان و غیره طبق نظریه‌ی گریماس پرداخته است.

ناهید نصیحت و همکاران در مقاله‌ای تحت عنوان «نشانه معنا شناسی ساختار روایی داستان «وما تشاؤون» بر اساس نظریه‌ی گریماس» (نقد ادب معاصر عربی، ش۳: ۱۳۹۱) به واکاوی فرایند نشانه معناشناسی داستان مذکور و ترسیم مربع معنایی آن بر اساس الگوی مطالعاتی گریماس پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که گفتمان غالب داستان «وما تشاؤون»، کنشی است؛

زیرا معنا تابع برنامه‌ریزی و هدف از پیش تعیین‌شده‌است؛ از این‌رو گفتمان غالب در داستان شناختی است و گونه‌های احساسی هم در آن دیده می‌شود.

علی نجفی ایوکی و دیگران نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایه‌ی نظریه‌ی گریماس» (ادب عربی، ش۳٦: ۱٤۰۲) اثبات کرده‌اند که در رمان «اعجام» سنان، یکی از ساختارهای روایت گریماس یعنی قرارداد- نقض- مجازات مشاهده می‌شود و سیر کلی داستان از مثبت به منفی است.

بررسی این پژوهش‌ها نشان از اهمیت الگوی کنشی گریماس در تحلیل آثار روایتی دارد و این ضرورت را ایجاب می‌کند که دیگر آثار ادبی زبان عربی نیز از این حیث مورد بررسی قرار گیرد. در همین راستا در این مقاله رمان "الحب تحت المطر" که تاکنون بر اساس الگوی مذکور مورد بررسی قرار نگرفته است، ارزیابی می‌شود.

الگوی گریماس

پس از طرح اولین نظریات مرتبط با روایت؛ به‌ویژه نظریه‌ی ارائه‌شده توسط ولادیمیر پراپ در قرن نوزدهم، مبحثی تحت عنوان «روایت‌شناسی» در مکتب ساختارگرایی، به عنوان بزرگترین ارمغان این مکتب، توسط نظریه‌پردازانی همچون بارت، گریماس، برمون، تودروف، ژنت و سایرین پا به عرصه‌ی ظهور گذاشت. پراپ با بررسی حکایت‌های عامیانه، برای هر روایت ۳۱ کارکرد و هفت نقش مطرح‌کرده‌است (پراپ، ۱۳٦۸: ۱۲۱-۱۲۲). در ادامه‌ی مطالعات پراپ، گریماس، روایت‌شناس ساختارگرای مشهور لیتوانیایی با انتشار کتابی تحت عنوان معناشناسی ساختاری (۱۹٦٦م)، یک دستور کلی برای زبان روایت ارائه کرد، ساختار (پیرنگ) روایت‌ها را با توجه به تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایتی طرح‌ریزی نمود و الگوی کنشی خود را نیز بر اساس نقش‌های مربوط به هر روایت مطرح کرد که بر طبق آن هر شخصیت با توجه به کنشی که دارد، جایگاه ویژه خود را پیدا می‌کند (ثواب و مشهدی، ۱۳۹۳: ۸٤). او معتقد بود: «می‌توان تعداد اندکی از الگوهای کنش شخصیت‌ها را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید» (الجيلاني، ۲۰۰۴ : ۱۴).

گریماس بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد و کوشید تا عناصر سازنده‌ی روایت‌ها را توصیف کند و بر مبنای زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن اذعان داشت که دلالت، با تقابل‌های دوگانه شروع می‌شود و به واسطه‌ی همین تقابل‌ها، معنا به وجود می‌آید. از نظر او بنیادی‌ترین چارچوبی که ذهن انسان در قالب آن به جهان ساختار می‌بخشد و سپس مفهوم آن را درک می‌کند، تقابل است؛ زیرا ذهن انسان هر چیزی را در برابر نقطه‌ی مقابلش قرار می‌دهد تا بتواند مفهوم آن را درک کند. بنابراین تقابل‌ها ساختار بنیادین متن را نیز تشکیل می‌دهند و به همین دلیل، برای درک ساختار متن باید ابتدا تقابل‌ها را درک کرد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳٦٤). گریماس در ادامه «یک سطح تفکر پیش زبانی را فرض می‌کند که در آن به این تقابل‌های ابتدایی، شکلی انسان‌گونه داده می‌شود و به واسطه‌ی آن، تقابل‌های منطقی با مفهومی ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می‌شوند. اگر به این مشارکین ویژگی‌های فردیت‌بخش داده شود، به کنش‌گر یا به عبارت دیگر شخصیت تبدیل می‌شوند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱٤۷). بر این اساس گریماس همانند دیگر ساختارگرایان، شخصیت را جزئی از متن و تابع کنش‌ها می‌داند.

براساس الگوی گریماس، عوامل (کنشگران) روایت به شش عامل (کنشگر) تقلیل می‌یابند که عبارتند از:

۱-کنش‌گزار (فرستنده یا تحریک‌کننده): عامل یا نیرویی است که (کنش‌گر) را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد.

۲-کنش‌پذیر (دریافت‌کننده): کسی که از کنش کنش‌گر سود می‌برد.

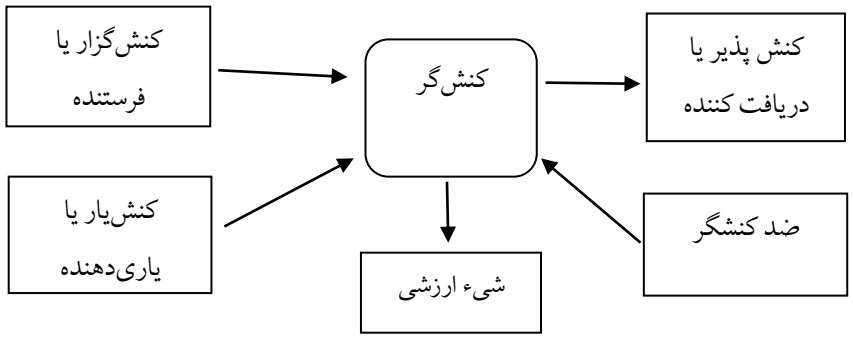
۳-کنش‌گر فاعل: معمولاً مهم‌ترین شخصیت داستان است که کنش را انجام می‌دهد و به‌سوی شیء ارزشی پیش می‌رود.

٤-شیء ارزشی: هدفی است که کنش‌گر به‌سوی آن می‌رود یا عملش را بر روی آن انجام می‌دهد.

۵-ضد کنش‌گر: کسی است که جلوی رسیدن کنش‌گر را به شیء ارزشی می‌گیرد.

٦-کنش‌یار: او کنش یار را یاری می‌دهد تا به شیء ارزشی برسد (گریماس، ۱۳۸۹: ۸٦).

گریماس ساختار ارتباطات به دست آمده بین کنشگرها را الگوی کنشی می‌نامد که خلاصه‌ی این الگو در قالب نمودار ذیل قابل ارائه است:



نمودار شماره ۱: الگوی کنش‌های شش‌گانه‌ی گریماس

گریماس معتقد است که فقط شش نقش یا به تعبیر او کنش‌گر، به منزله‌ی مقولات کلی در زیر بنای همه‌ی روایت‌ها وجود دارند که سه جفت مرتبط به هم را تشکیل می‌دهند و آنها عبارتند از: ۱. ارسال (فرستنده + پذیرنده) ۲. خواسته (فاعل + مفعول) ۳. قدرت: (یاریگر + بازدارنده یا رقیب) (پارسا و قابلی، ۱۳۹۵: ٤).

او بر این باور است که «همانطور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای شناخت معنای یک متن نیز باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های دستور داستان را بدانیم» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱٦۲ نقل در ثواب و مشهدی، ۱۳۹۳: ۸۷). بنابراین او از مفهوم زنجیره‌های روایی در ساختار طرح روایت بهره گرفته است و سه نوع زنجیره روایی مجزا به شرح ذیل ارائه کرده‌است:

الف) زنجیره‌ی اجرایی (آزمون‌ها و مبارزه‌ها): این زنجیره بر عمل یا مأموریتی دلالت دارد و آزمون‌ها و مبارزه‌ها را دربر می‌گیرد. توالی این زنجیره طرح اصلی داستان را تشکیل می‌دهد و ساختار روایی هر داستان وابسته به آن است.

ب) زنجیره‌ی پیمانی (میثاقی): این زنجیره وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند. ایجاد، نقض یك پیمان و بستن و شکستن در این زنجیره قرار می‌گیرد.

ج) زنجیره‌ی انفصالی (انتقالی): تمام دگرگونی‌ها و حرکت‌های روایت در این زنجیره قرار می‌گیرد؛ به نظر گریماس، اغلب داستان‌ها از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت یا از وضعیتی مثبت به منفی می‌رسند (احمدی، ١٤٠٠: ١٦٢)

علاوه بر این به اعتقاد گریماس، هر روایت از گزاره‌های مختلفی تشکیل می‌شود که قابل ارائه در سه سطح ذیل هستند:

الف) گزاره‌ی وصفی: عبارت است از شرح شرایط و موقعیت و ویژگی‌ها و خصوصیات شخصیت اصلی داستان (قهرمان).

ب) گزاره‌ی وجهی: در این گزاره امیدها، آرزوها، باورها و دغدغه‌های ذهنی شخصیت اصلی داستان (قهرمان) معرفی می‌شود.

ج) گزاره‌ی متعدی: دلالت بر انجام کار مشخصی دارد و در آن جابجایی ارزش یا تغییر موقعیت انجام می‌شود؛ یعنی گاهی ارزش‌های شخصیت اول داستان عوض می‌شود و ارزش دیگری برای او مهم می‌شود (اسکولز، ١٣٧٩: ١٤٧ نقل در نجفی ایوکی و دیگران، ١٤٠٢: ٩٣). در اغلب داستان‌ها این گزاره‌ها ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و مکمل همدیگر واقع می‌شوند.

معرفی رمان «الحب تحت المطر»

رمان«الحب تحت المطر» نوشته‌ی نجیب محفوظ، داستانی واقعی و اجتماعی است که تصویر کلی زندگی در مصر را در سایه‌ی جنگ و پس از شکست ترسیم می‌کند؛ داستانی که در آن، شخصیت‌ها از اوضاع سیاسی اجتماعی مصر تأثیر می‌پذیرند و پدیده‌ی فقر، زوال اخلاق، روابط نامشروع و مهاجرت به عنوان تم‌های اصلی آن می‌باشد.

نویسنده در این داستان، هم از شیوه‌های غیرمستقیم و هم از توصیف ظاهری، گفتگو و نام مکان زندگی شخصیت‌های داستان برای روایتگری بهره می‌جوید و هر بخش از داستان را به گونه‌ای به اتمام می‌رساند که اوج آن بخش، به صورت زنجیروار به بخش بعدی داستان متصل می‌شود. وی همچنین با گزینش بهترین نمونه‌های شخصیتی توانسته مخاطب را در فضای متشنج اجتماعی جامعه‌ی خود شریک سازد.

ساختار روایتی داستان، به‌طور کلی در پنج موقعیت: ۱- رابطه‌ی عاشقانه‌ی مرزوق و علیات، ۲- علاقمندشدن سمراء به علیات و درخواست نابجا از وی، ۳- ورود منی زهران به عرصه‌ی سینما و بازیگری، ۴- انتقام دکتر علي زهران از محمد رشوان و ۵- مبارزه‌ی ابراهیم در راه وطن، طرح شده است که به دلیل پرهیز از اطناب، هر موقعیت در ذیل بررسی رمان بر اساس الگوی کنشی گریماس، به تفصیل ارائه خواهد شد.

تحلیل موقعیت‌های پنج‌گانه‌ی رمان «الحب تحت المطر» براساس الگوی کنشی گریماس

در این بخش از پژوهش، موقعیت‌های پنج‌گانه مطرح‌شده در رمان «الحب تحت المطر» بر اساس الگوی کنشی گریماس بررسی می‌شود:

موقعیت اول: رابطه‌ی عاشقانه مرزوق و علیات

موقعیت اول داستان پیرامون رابطه‌ی عاشقانه دو شخصیت اصلی رمان، یعنی «مرزوق» و «علیات» است که پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی خود، درباره‌ی ازدواج با یکدیگر صحبت می‌کنند. پس از مدتی، مرزوق خارج از قاهره و علیات در داخل قاهره در وزارت امور اجتماعی مشغول به‌کار می‌شوند و این مسأله موضوع ازدواج آن دو را دچار مشکل می‌کند. ولی به هرحال مرزوق تصمیم به ترک قاهره می‌گیرد؛ هنگام خداحافظی در ایستگاه قطار شخصیت «محمد رشوان»، کارگردان سینما با مرزوق آشنا می‌شود و به او پیشنهاد بازی به عنوان نقش اول در یک فیلم جنگی می‌دهد و او نیز می‌پذیرد. هنگام بازی در فیلم با هنرپیشه‌ای مشهور به نام «فتنه ناضر» آشنا می‌شود که همین آشنایی باعث می‌گردد که مرزوق علیات را ترک کرده و به پیشنهاد ازدواج با فتنه ناضر بیندیشد.

در این موقعیت، کنشگر فاعل مرزوق و کنشگر هدف/مفعول، علیات است. گفتگوی عاشقانه‌ی این دو شخصیت در ابتدای داستان نشان‌دهنده‌ی این دو نقش است؛ بدین ترتیب که مرزوق به‌عنوان کنشگر فاعل برای بیان احساسات و عشق خود به علیات، از جملات آمیخته با عشق بهره می‌جوید: «من عيوبي الجوهرية أنّني لا أحسن التعبير عن مشاعري، كم مرة التقينا؟

ومع ذلك فلم أنوه بجمالك أو ثقافتك مرة واحدة... الحق أنّي أحبك كأعزّ شيء في الدنيا... عندي ما هو أجمل» «اعتبريني مجنوناً لك» (محفوظ، ٢٠١٧: ٦)، پاسخ‌های مثبت علیات به ابراز عشق مرزوق ثابت می‌کند که وی کنشگر هدف است: «والحق أني لم أكن سلبية في المعركة، وأنت تعلم ذلك» (همان، ٦). این گفتگوها حاکی از این است که هر دو از عمق وجودشان همدیگر را دوست دارند و خوشبختی را در باهم بودن می‌دانند. بنابراین از جملاتی که بین مرزوق و علیات در ابتدای موقعیت اول رد و بدل می‌شود می‌توان متوجه دریافت که کنش‌گزار فرستنده یا تحریک‌کننده‌ی عشق و احساسی است که در هر دو طرف دیده می‌شود و باعث می‌شود مرزوق به دنبال هدف و شیء ارزشی، یعنی وصال و ازدواج با علیات برود. کنش‌پذیر یا دریافت‌کننده، علیات است؛ چون با وجود علاقه‌ای که به مرزوق دارد خواهان ازدواج با اوست و در جواب ابراز عشق مرزوق می‌گوید: «وأنا سعيدة كما يجدر بإنسان يبادلك مشاعرك» (همان، ٦).

کنش‌یار، خواهر مرزوق، یعنی «سنية» است که برای وصال و ازدواج مرزوق و علیات تلاش می‌کند و وقتی ازدواج این دو به هم می‌خورد، از این اتفاق ناراحت‌شده و به مرزوق می‌گوید: «ايموت حبّ كبير في دقيقة ليحلّ محلّه حبّ جديد؟... قل إنّها نزوه أو مصلحة...يا للعار....تكاليف الفن باهظه فيما يبدو...؟ ألا يمكن أن تعدل عن قرارك فيما يتعلق بعليات؟....إنّك تفرط في حبّ حقيقي» (همان، ٥١-٥٢).

در این میان، ضد کنشگر «فتنه ناضر» است؛ چون با وجود اطلاع از ازدواج مرزوق با علیات، ولی باز به مرزوق پیشنهاد جدایی از علیات و ازدواج با خود را می‌دهد. در بخشی از داستان، فتنه ناضر با مرزوق به کافه می‌رود و از مرزوق در مورد جدایی از علیات سؤال می‌کند: «صف شعورك عندما تعطل مشروع زواجك؟» (همان: ٥٠) و سعی می‌کند به مرزوق بفهماند که دنیای پس از جدایی با علیات، دنیایی آمیخته با خوشبختی است: «اعترف بأني سعدت بذلك» (همان، ٥٠). هرچند در بخشی دیگر، مرزوق تلاش می‌کند که به خواسته‌ی فتنه ناضر تن ندهد.

موقعیت دوم: علاقمندشدن سمراء به علیات و درخواست نابجا از وی

پس از آنکه مرزوق به دلیل ضرب و جرح، زیبایی ظاهری خود را از دست می‌دهد، فتنه ناضر هم از او دلسردشده و از او جدا می‌شود؛ بنابراین مرزوق دوباره تلاش می‌کند تا به علیات نزدیک شود؛ اما غافل از اینکه علیات نیز با یک جهانگرد وارد رابطه‌ی ناسالم شده و از او نیز باردار شده است. علیات برای سقط جنین به «سمراء وجدی» پناه می‌برد و در همین حین، سمراء که گرایشات همجنسگرایانه دارد، به علیات علاقمند می‌شود و به‌واسطه‌ی «حسنی حجازي» تلاش می‌کند تا با علیات وارد رابطه شود؛ اما حسنی حجازي، علیات را از قصد سمراء آگاه می‌کند و به او کمک می‌کند تا از شر سمراء راحت شود. حسنی حجازي، سمراء را به خانه‌اش دعوت می‌کند و از او می‌خواهد از علیات به دلیل ازدواج مجدد، دوری کند. سمراء عصبانی می‌شود و تصمیم می‌گیرد حقیقت را به نامزد علیات بگوید.

در این موقعیت کنش‌گر فاعل و کنش‌پذیر سمراء است. بدین ترتیب که، وقتی علیات برای سقط جنین نزد سمراء می‌رود، سمراء به وی علاقمند می‌شود و تمام تلاشش را می‌کند تا به خواسته‌اش برسد، لذا از حسنی حجازی می‌خواهد به او کمک کند تا به خواسته‌اش برسد: «انّما قصدتك لمسألة تهمني شخصيا...أريد علیات...الفتاة التي دعوتني لإجهاضها ...الظاهر أني عشقتها ...عندي أمل» (محفوظ، ۲۰۱۷: ۷۶). حسنی حجازي نیز در پاسخ به خواسته‌ی گنشگر فاعل (سمراء)، با علیات دیدار می‌کند و ضمن بیان خواسته‌ی سمراء، سعی می‌کند که علیات را از سمراء دور کند: «صاحبتك ليست من أهل ذلك، و هي شارعة في الزواج، فاصرفي عنها النظر!» (همان: ۸۱). سپس سمراء تلاش می‌کند خودش راه دیگری برای رسیدن به خواسته‌اش پیدا کند؛ وقتی علیات و «حامد» نامزد علیات در کافه هستند، سمراء کنار آنها می‌نشیند و حامد را از خدمتی که بدون دستمزد برای علیات کرده است، مطلع می‌سازد: «ولكن خطيبتك تعرفني... و قد جئت لأشكوها اليك...قدّمتُ لها خدمة لا تقدر بمال... تصور فتاة من أسرة شعبية، اضطربت أحشاؤها بجنين سهواً، و هی...كيف تقدر صنيع من يخلصها من الجنين، و يرد إليها شرفها؟» (همان: ۸۵) حامد از این گفتگو متوجه می‌شود که سمراء به دنبال دستمزدش نیست و به وی روی خوش نشان نمی‌دهد. سمراء سپس به سراغ پدر علیات می‌رود تا قضیه را به او نیز بگوید؛ پدر علیات نیز با

سمراء درگیر می‌شود و او را از خانه بیرون می‌کند. بنابراین واضح است که شیء ارزشی در این موقعیت، راضی‌کردن علیات و کنش‌گزار، اختلال روانی و گرایش سمراء به همجنس‌بازی است. سمراء رفتارهای متناقضی داشت و با اینکه خوش‌رفتار و ثروتمند بود، ولی هرزه بود. از گفتگویی که بین سمراء و حسنی حجازي رد و بدل می‌شود می‌توان فهمید که سمراء گرایش به همجنس دارد و علاقه‌ای به جنس مذکر ندارد: «أنت تعلم أنني لا أحبّ الرجال؛ فلا تمن عليَ» (همان: ٧٥). یا در بخشی دیگر، وقتی سمراء درخواست خود را به حسنی حجازي می‌گوید، حسنی از او در مورد ارتباط با دختران می‌پرسد: «أليس لديك من البنات ما....» (همان). چنانچه گفته‌شد، هیچ کدام از شخصیت‌هایی که سمراء برای بیان خواسته‌اش به آنها مراجعه کرد، در رسیدن به هدف خود، یعنی ایجاد رابطه با علیات، به او کمک نکردند. لذا شاید بتوان گفت که کنش‌یار در این موقعیت همان افکار بیمارگونه و انحرافات جنسی سمراء است که او را به سمت هدف سوق می‌دهد؛ زیرا سمراء زنی است با اختلالات روحی و روانی بی‌شمار که منزلش را به مکانی برای فسق و فجور و سوء استفاده از زنان بی‌شماری تبدیل کرده است. شاهد این مدعا را می‌توان در گفته‌ی حسنی حجازي در مورد او پیدا کرد: «إنها عالم من التعاسة و المغامرة و المتعة» (همان: ٨١).

با توجه به نقش ویژه‌ای که حسنی حجازي در این موقعیت ایفا می‌کند، می‌توان گفت که ضد کنشگر، حسنی حجازي است. ضدکنشگری حسنی را می‌توان در دورساختن علیات از اغراض سوء سمراء دانست. او در بخش‌های مختلفی کاملاً تلاش دارد که سمراء را انسانی فاسد معرفی‌کند و بدین‌وسیله علیات را از او دور کند. به‌عنوان نمونه در بخشی از داستان، حسنی به‌صورت مختصر درباره‌ی گذشته و حال سمراء صحبت می‌کند و به علیات می‌گوید: «إنها عالم من التعاسة و المغامرة و المتعة» (همان). در همین بخش از داستان، علیات که از نیت سمراء با خبر شده و نگران می‌شود، با التماس از حسنی می‌خواهد تا او را از شر سمراء مصون دارد.

موقعیت سوم: ورود منی زهران به عرصه سینما و بازیگری

در این موقعیت، «منی زهران» به‌خاطر کسب شهرت، پیشرفت و مهاجرت به آمریکا، به دنبال ورود به عرصه سینما و بازیگری است. وی در این مسیر توسط «سنية» و «علیات» به «محمد رشوان»

که کارگردانی حاذق است، معرفی می‌شود ولی دیری نمی‌گذرد که متوجه می‌شود فریب خورده است. در این موقعیت، منی زهران، کنش‌گر فاعل و کنش‌پذیر است؛ زیرا به دنبال ورود به سینما و کسب جایگاه اجتماعی بهتر است: «وراحت تحلم بحياة جديدة نقية توفر للفرد سبل التقدّم والازدهار والأمن» (محفوظ، ٢٠١٧: ٢٧). منی با محمد رشوان کارگردان مشهور سینما در دفتر کارش دیدار می‌کند. محمد رشوان با برخوردی گرم سعی می‌کند ضمن معرفی خود به عنوان یک کارگردان مشهور و با درایت، منی را نیز بازیگری معروف جلوه دهد: «إنهم يسمّونني يا آنسة منى كولمبس، لكثرة ما اكتشفت من نجوم وكواكب، ولم تخب نظرتي مرة واحدة، فأبشري مقدّما بالنجاح...إنّي أرشّحك لبطولة فيلم أعتز به جدّاً» (همان: ٣٣). در ادامه‌ی داستان، دیدارهای بین منی و محمد رشوان رفته رفته زیادتر می‌شود و رشوان به منی پیشنهاد بی‌شرمانه می‌دهد. منی احساس می‌کند که بیش از آنکه کارگردان بازیگری او را بپسندد، از خود او خوشش آمده و جذب او به‌عنوان بازیگر، دروغ و ساختگی بوده است؛ لذا خشم وجود منی را فرامی‌گیرد و ناامید می‌شود.

بر اساس روند روایی این موقعیت، کسب شهرت و ورود به دنیای سینما کنش‌گزار و شیء ارزشی است. کنش‌یار، سنیة و علیات هستند؛ چون منا را تشویق می‌کنند که وارد دنیای هنر شود؛ زیرا در بخشی از داستان، علیات، محمد رشوان را به عنوان یک کارگران مشهور به منی معرفی می‌کند که می‌تواند به او در کسب شهرت کمک کند: «أنّه يفتح لك دنيا الكواكب والنجوم» (همان: ٣٢). سنیة نیز، به منی یادآوری می‌کند که وی در بازیگری استعداد خاصی دارد: «وأن أردت الحق فكأنك خلقت لذلك» (همان). در جایی دیگر نیز علیات از منی میخواهد که شانس خودش را در بازیگری امتحان کند: «جرّبي حظك بلا تردد» (همان). سنیة نیز در بخشی دیگر به منی تأکید می‌کند که با عشق وارد دنیای بازیگری می‌شود: «الحبّ قد يسبق الفن، وقد يلحق به، لا أهمية لذلك!...» (همان).

ضد کنشگر در این موقعیت همان محمدرشوان است؛ زیرا با حیله‌گری و ارائه‌ی درخواست بی‌شرمانه به منی، او را از ورود به دنیای سینما منع می‌کند؛ در بخشی از این موقعیت، وقتی محمد رشوان احساس می‌کند وقت آن است که به هدف خود یعنی پیشنهاد بیشرمانه برسد، به منی می‌گوید: «المكتب غير مناسب لهذه الأحاديث الطلية، فأنا أدعوك للعشاء يجب أن ترى عشى

الخلوي بالعامرية» (همان: ٣٤). در این لحظه منی متوجه منظور رشوان شده و در دلش آشوبی به پا می‌شود؛ خشمگین‌شده و به صورت او سیلی می‌زند. رشوان که به شدت عصبانی می‌شود، به صورت منی سیلی محکمی می‌زند، منی تلو تلو خوران روی زمین می‌افتد و خطاب به رشوان که او را دعوت به خانه‌ی خود می‌کند، می‌گوید: «هيا خنزير هيا بنت الخنزير ...دعوتي للعشاء مازالت قائمة» (همان). البته شخصیت «سالم علی» که به دنبال ازدواج با منی است نیز در بخشی از این موقعیت، منی را از ورود به عرصه سینما و کار با محمدرشوان باز می‌دارد و این کار را فریبی بیش نمی‌داند.

موقعیت چهارم: انتقام دکتر علي زهران از محمد رشوان

در موقعیت بعدی «دکتر علي زهران»، برادر منی سعی می‌کند تا از محمد رشوان انتقام منی را بگیرد. در ضرب و شتم ایجادشده بین او و رشوان، رشوان کشته می‌شود و پرونده‌ی قتل او به یک وکیل معروف به نام «حسن حموده» واگذار می‌شود که در حین انجام و رسیدگی به این پرونده، وارد رابطه با منی می‌شود؛ ولی طولی نمی‌کشد که این رابطه نیز از بین می‌رود و منی دوباره با سالم علي نامزد سابقش ازدواج می‌کند. در این موقعیت دکتر علي زهران، کنش‌گر فاعل است؛ زیرا به خاطر اتفاق رخ داده برای خواهرش بسیار ناراحت است و احساس می‌کند که سیلی محکمی خورده است: «ولكني أشعر باللطمة فوق وجهي!» (محفوظ، ٢٠١٧: ٣٦)؛ لذا با دفتر محمد رشوان تماس می‌گیرد و متوجه می‌شود که در مصر مشغول کارگردانی یک فیلم است: «إنّه يعمل في استوديو مصر» (همان: ٣٧) و به سرعت به سمت آن استودیو حرکت می‌کند. ولی وقتی به استودیو می‌رسد متوجه می‌شود که برای شام به «جامیکا» رفته است: «إنه ذهب إلى جاميكا لتناول العشا» (همان: ٣٧). سپس با سرعت به سمت جامیکا حرکت می‌کند و جلوی رستوران، به سمت رشوان می‌رود و بدون اینکه یک کلمه حرفی بزند، با تمام توانش لگدی به شکمش می‌زند و رشوان به طرز عجیبی کشته می‌شود.

در این بخش، کنش‌پذیر منی است؛ زیرا با دفاع برادرش از او و گرفتن انتقام از رشوان تا حدودی از آلام روحی او کاسته می‌شود. شیء ارزشی، انتقام‌گرفتن از محمد رشوان است.

کنش‌گزار یا فرستنده، احساس وظیفه نسبت به خواهر و دفاع از حق و حقوق از دست رفته‌ی خواهر علي زهران است. زهران از اتفاقی که برای خواهرش رخ داده، به شدت ناراحت می‌شود: «كان الدكتور علي زهران يرنو إلى شقيقته منى بحزن. كان باطنه يغلي، و لكن لم يبد في وجهه إلا الحزن»، و سپس به خواهرش می‌گوید: «أنت يا منى فتاة ممتازة، و أنا لا أتصور ذلك...ولكني أشعر باللطمة فوق وجهي...لا أريد أن أبقى في هذا البلد يوما آخر» (محفوظ، ٢٠١٧: ٣٦). از این حالات زهران، می‌توان دریافت که او نسبت به خواهرش احساس وظیفه می‌کند و از اتفاقات رخ‌داده برای خواهرش تحت تأثیر قرار می‌گیرد. کنش‌یار، وکیل حسن حموده است که به خانواده‌ی منی کمک می‌کند تا به حق خود برسند. وی خطاب به پدر منی می‌گوید: «البقية منشورة في الصحف من المؤسف أن قتل من يستحق القتل عن غير جهة اختصاص يعتبر جريمة!» (همان: ٣٨). می‌توان به این جمع‌بندی رسید که در این موقعیت، ضد کنش‌گر وجود ندارد.

موقعیت پنجم: مبارزه‌ی ابراهیم در راه وطن

این موقعیت پیرامون «ابراهیم»، برادر علیات و نامزدش سنیة، خواهر مرزوق است. ابراهیم که سرباز خط مقدم جبهه است و حتی بینایی‌اش را هم در این راه از دست داده، با سنیة ازدواج می‌کند و سنیة نیز حتی بعد از نابینایی ابراهیم به عشق خود وفادار می‌ماند و خوشبختی خود را در کنار ابراهیم می‌داند.

در این موقعیت، کنش‌گر فاعل، ابراهیم برادر علیات است که تمام آرمان و آرزویش مبارزه در راه وطن است: «كان يلتهم كل شيء بحواسه، و يتلقي سيلا متواصلا من المشاعر، و يدخل أحيانا في وجود غريب عابر بين الواقع و الحلم، أو يتردد مع خواطره بين الواقع و الحلم» (محفوظ، ٢٠١٧: ٩). کنش‌گزار، عشق به میهن است؛ زیرا ابراهیم با وجود اینکه قصد ازدواج با سنیة دارد، ولی تصمیم می‌گیرد در راه وطن مبارزه کند و هیچ چیزی در این راه مانع او نمی‌شود؛ حتی می‌داند چه خطراتی ممکن است برای او پیش آید و یا حتی جان خود را در این راه از دست بدهد. بنابراین، هدف یا شیء ارزشی، مبارزه در راه وطن است، کنش‌پذیر نیز، وطن و کنش‌یار، سنیة است؛ زیرا با وجود خطرات زیادی که در جبهه و جنگ وجود دارد، ولی با رفتن ابراهیم به جبهه و رسیدن به

هدفش مخالفت نمی‌کند و حتی وقتی ابراهیم در جنگ بینایی خود را از دست می‌دهد، باز سنیة به عشق خود وفادار است، از ابراهیم حمایت می‌کند و با لبخند به او می‌گوید: «لا يأس مع الحياة، كم من مرة كتبتها أو رددتها، و نسيت للأسف قائلها ولكني لم أدرك معناها إلا اليوم ...سأقرأ لك، و ستتعلم القراءة على طريقة برايل، و ستشق لنفسك طريقا جديدا» (همان: ٥٧). در این میان ضد کنش‌گر، بی‌توجهی دوستان ابراهیم و مردم است. در گفتگوی میان ابراهیم و دوستانش می‌توان دریافت که ابراهیم فقط از دوستانش توقع استقبال و تقدیر دارد: «لا أريد تغيير نظام الكون أريد فقط أن أشعر بأنّني استقبل بين أصدقائي استقبال العائد من جبهة مشتعلة في سبيل الدفاع عن الوطن...لا أعني تكريماً أو هتافاً أطمع فقط في شيء من الاهتمام والجدية» (همان: ١٠)، اما رفتارهای دوستان ابراهیم و بی‌توجهی به اهداف و آرمانهای ابراهیم باعث می‌شود ابراهیم نسبت به هدفش بی‌میل تر شود.

زنجیره‌های روایی در رمان «الحب تحت المطر»

چنانچه در بخش مبانی نظری پژوهش گفته شد، گریماس ساختار روایت را نتیجه‌ی سه زنجیره‌ی اصلی می‌داند که این سه زنجیره در رمان «الحب تحت المطر» به شکل ذیل بروز یافته است:

زنجیره‌ی پیمانی

ایجاد یک پیمان یا شکستن آن یعنی بستن یا گسستن آن در این زنجیره قرار می‌گیرد. بیشترین پیمانی که در این رمان قابل مشاهده است، پیمان ازدواج می‌باشد که بعضی از این پیمان‌ها به وقوع می‌پیوندد و طرفین در کنار هم و به هم وفادار می‌مانند؛ ولی بعضی از پیمان‌های ازدواج به سرانجام نمی‌رسند و یا در صورت اتفاق افتادن به جدایی می‌کشند. اولین پیمان ازدواج بین مرزوق و علیات است که به‌خاطر تغییر شغل مرزوق و آشنایی با فرد دیگری به اسم فتنه این ازدواج به سرانجام نمی‌رسد و مرزوق با فتنه ازدواج می‌کند که در ادامه این ازدواج نیز به دلیل ازش بین رفتن زیبایی مرزوق در یک سانحه، به جدایی می‌انجامد. پیمان بعدی بین منی و سالم علي است. با وجود اینکه منی به سالم‌علي علاقمند است، ولی تمایل دارد به کشورهای اروپایی مهاجرت کند؛ ولی سالم‌علي با این تصمیم او مخالفت کرده و با او قطع رابطه می‌کند و در ادامه با زنی بی‌بند و

بار به اسم سمیرة ازدواج می‌کند و بعد از مدتی از او جدا می‌شود؛ چون هیچ عشق و علاقه‌ای بین آنها وجود ندارد و پس از جدایی سالم‌علي از سمیرة، دوباره از منی خواستگاری می‌کند و با او پیمان ازدواج می‌بندد. پیمان آخر، پیمان ابراهیم و سنیة است که به یکدیگر علاقمند هستند و با وجود اینکه ابراهیم در جنگ بینایی‌اش را از دست می‌دهد، ولی همچنان سنیة به عشق خود یعنی ابراهیم وفادار می‌ماند.

زنجیره‌ی انفصالی (انتقالی)

تمام دگرگونی‌ها و حرکت‌های داستان در این زنجیره قرار می‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر مطابق این زنجیره، داستان‌ها از وضعیت مثبت به منفی و برخی دیگر از منفی به مثبت می‌رسند. در این رمان، موقعیت‌های مختلفی مشاهده می‌شود که اغلب آنها از مثبت به منفی در حال حرکت هستند و تعداد کمی از موقعیت‌ها از منفی به مثبت حرکت می‌کنند. به‌عنوان نمونه، در موقعیت اول داستان، حرکت داستان از مثبت به منفی است؛ مرزوق و علیات لحظات خوبی را کنار هم سپری می‌کنند، از عشق و علاقه‌ی خود به همدیگر می‌گویند و برای آینده و ازدواج برنامه‌ریزی می‌کنند؛ ولی در ادامه به‌خاطر تغییر شغل مرزوق همه چیز تغییر پیدا می‌کند، عشق مرزوق به علیات کمرنگ می‌شود، معشوقه‌ی خود را ترک می‌کند و با فرد دیگری ازدواج می‌کند؛ علیات در ادامه‌ی این اتفاق، تعهد به مسائل اخلاقی را کنار می‌گذارد، از یک جهانگرد باردار می‌شود و حتی کارش به سقط جنین و ورود به روابط نامشروع دیگری کشیده می‌شود. در موقعیتی دیگر نیز حرکت داستان از مثبت به منفی است؛ بدین ترتیب که منی دختر زیبارویی است که به‌خاطر کسب شهرت و مهاجرت به آمریکا وارد دنیای سینما می‌شود و نزد کارگردان معروف سینما محمد رشوان مشغول به کار می‌شود اما در ادامه منی متوجه می‌شود که رشوان نیت شومی در سر دارد و با او درگیر می‌شود.

زنجیره‌ی اجرایی

این زنجیره بر عمل یا مأموریتی دلالت دارد و زنجیره‌ی آزمون‌ها و مبارزه‌های داستان در آن قرار می‌گیرد. در این رمان بیشترین اتفاقاتی که قابل مشاهده است، تلاش برای دستیابی به موفقیت و

شهرت می‌باشد که اغلب رخ نمی‌دهد و شخصیت‌ها اتفاقات تلخی را در راه رسیدن به موفقیت‌ها تجربه می‌کنند؛ آنها حتی در راه رسیدن به این موفقیت و جایگاه و موقعیت اجتماعی از عشقشان دست می‌کشند و برخی اعتقادات دینی و اخلاقی خود را زیر پا می‌گذارند. در این داستان مخاطب با دو قتل مواجه می‌شود: اول قتل سمراء وجدی است که بخاطر آزار و اذیت‌های جنسی که در گذشته دیده، شخصیتش تغییر پیداکرده، به همجنس‌گرایی روی‌آورده و به یک زن بی‌بند و بار تبدیل‌شده که در این مسیر حتی جان خود را نیز از دست می‌دهد. قتل دوم، قتل محمدرشوان کارگردان سینماست؛ او یک زن به نام منی را به مصاحبه دعوت می‌کند؛ ولی در نهایت به دلیل اهداف پلیدی که نسبت به او داشت، توسط برادر منی به قتل می‌رسد. چنانچه ملاحظه می‌شود، این قتل‌ها به‌خاطر عدم پایبندی افراد به مسائل اخلاقی رخ می‌دهد.

گزاره‌های روایی در رمان «الحبّ تحت المطر»

به باور گریماس هر داستان از سه گزاره تشکیل شده که این سه گزاره در رمان «الحب تحت المطر» قابل تطبیق است و در زیر به آنها پرداخته خواهد شد:

گزاره‌های وصفی

شرح ویژگی‌ها، خصوصیات، موقعیت‌ها و شرایط قهرمان داستان در این گزاره قرار می‌گیرد؛ زیرا داستان در موقعیت‌های مختلفی خلق می‌شود و قهرمان و شخصیت‌های اصلی زیادی در داستان وجود دارد. در ابتدای رمان نویسنده ویژگی‌های جسمانی علیات و مرزوق را بیان می‌کند؛ به گونه‌ای که موهای او را مشکی و چشمانش را عسلی معرفی می‌کند، همچنین او را دختری با اراده معرفی می‌کند که خودش برای امرار معاش خود تلاش می‌کند و از راه ترجمه، پول قابل توجهی به دست می‌آورد و در دانشگاه با ظاهری آراسته حاضر می‌شود: «شعرها الأسود يتهدل حول الرأس و فوق الجبين. في عينيها نظرة عسلية مستطلعة » (محفوظ، ۲۰۱۷: ۱). «علیات فتاة عالية الهمة، سعت الى الرزق حتى وهي طالبة، واكتسبت نقودا لا بأس بها من الترجمة، فاستطاعت أن تظهر في الجامعة بالمظهر اللائق... فتاة عالية الهمة حقا..» (همان: ۸-۹).

حسنی حجازي دیگر شخصیت محوری داستان است. او در این رمان شخصی متمول و در عین حال بدون پایبندی به مسائل اخلاقی توصیف می‌شود؛ به طوری‌که که دختران جوان را به آپارتمان لوکس خود در قاهره می‌کشاند، با آنها رابطه‌ی نامشروع برقرار می‌کند و به اکثر دخترانی که به خانه او رفت و آمد می‌کنند، هدیه‌های گران‌قیمت می‌دهد. حسنی حجازي از طبقه‌ی بورژوازی است که منافع و گرایش‌های درونی‌اش برایش مهم‌تر از هرچیز دیگری است. او علاقه‌ای به جنگ و مسائلی از این قبیل ندارد؛ هرچند مصر را دوست دارد، ولی تمایلاتش را بر آن ترجیح می‌دهد: «ولكني أحسبك يا مصر فمعذره يا مصر إذا وجدتني مع حبك أحب الحياه في ساعات وداعها الحمقاء» (همان: ٤٢١).

ابراهیم شخصی است که در راه دفاع از میهن به جبهه می‌رود و در آنجا بینایی‌اش را از دست می‌دهد؛ او همه چیز را با حواس خود به خوبی درک می‌کرد، انسان با احساسی بود و دنیای عجیبی داشت؛ گاهی در میان رویا و بیداری سیر می‌کرد، گاهی نیز با یادآوری خاطرات در واقعیت و خیال می‌گشت: «كان يلتهم كل شي ء بحواسه، و يتلقي سيلا متواصلا من المشاعر، و يدخل أحيانا في وجود غريب عابر بين الواقع والحلم، أو يتردد مع خواطره بين الواقع والحلم» (همان: ٣٨٩).

منی دیگر شخصیتی است که از نظر ظاهری پوستی مایل به سفید و چشمان سیاه و جذاب و هیکلی خوش‌اندام و کشیده دارد؛ او از طبقه‌ی متوسط جامعه است و درآمد خانواده‌اش هم بد نیست. او شخصیتی جدی دارد و تنها بانویی است که در مقابل محمد رشوان کارگردان سینما مقاومت می‌کند و با رفتارش تأکید می‌کند که با علیات و سنية فرق دارد: «تمتاز منى بجمال رائق يتمثل في بشرتها الضاربة للبياض و عينيها السوداوين الجذابتين، و قامتها الرشيقة المائلة للطول، كما تمتاز بأسرتها المتوسطة ذات الدخل الموفور...أجل فهي معروفة بأخلاقياتها، وهي لم تمارس الجنس إلا بدافع من الحب» (همان: ٢٤-٢٥).

فتنه ناضر نیز یکی از افرادی است که شخصیت گیرا و بسیار جذابی دارد؛ به‌طوری‌که دیگران را خیلی سریع مسحور و شیفته‌ی خود می‌کند: «وكانت ذات جمال خاص لا يدرك من أوّل وهلة ولكنه نافذ الأثر خيل إليه أنه يوجد قدر من عدم التناسب بين قسماتها ولكن جاذبيتها طاغيه

وجسمها يميل للصغر في جملته...» (همان: ٤١٧). شخصیت فتنه ناضر مانند سایرشخصیت‌های اصلی داستان در این داستان به خوبی برای مخاطب معرفی شده است.

گزاره‌ی وجهی

در گزاره‌ی وجهی آرزوها، امیدها، دغدغه‌های ذهنی و باورهای قهرمان داستان شرح و توصیف می‌شود. در موقعیت‌های مختلف رمان «الحب تحت المطر»، شخصیت‌هایی مختلف با آرمان‌ها و آرزوهای متفاوتی وجود دارد که هرکدام برای رسیدن به این آمال و آرزوها، در نبرد و کشاکش با موانع پیش‌رو هستند. به عنوان نمونه:

الف) حسنی حجازي فرد ثروتمندی است که تجرد را به تأهل ترجیح می‌دهد تا بتواند آزادی بیشتری در دستیابی به امیالش داشته باشد. هدف او فقط خوشگذرانی و متقاعدکردن دختران سرزمینش است و در این بین از اوضاع مالی نابسامان علیات و سنیة و سایر دختران نیز سوء استفاده می‌کند و به بهانه‌ی رفع نیازهای مالی آنان، به آنان پیشنهاد ورود به یک رابطه‌ی نامشروع می‌دهد. او احساس می‌کرد تمام چیزهایی که دارد و ارتباطاتش با دختران جوان باعث می‌شود که غم‌هایش از بین برود: «من أعماقه يشعر بأنها توثق علاقته بالدنيا، وتدع عنه غوائل الفناء» (محفوظ، ۲۰۱۷: ١٤) دائماً معاشرت را محترم می‌شمرد «العشرة عندي غالية» (همان: ١٥).

ب) مرزوق که از طبقه‌ی متوسط جامعه است، خواهان رشد و ترقی در زندگی است و همه چیز را به راحتی فدای آرمان خود می‌کند. او از شغل خود انصراف می‌دهد و وارد سینما و بازیگری می‌شود؛ او فردی است که به تعهداتش پایبند نیست، نامزدش یعنی علیات را رها می‌کند و با هنرپیشه‌ی دیگری به اسم فتنه ناضر ازدواج می‌کند. وقتی درباره‌ی تصمیمش با علیات صحبت می‌کند، این اتفاق را تقدیر می‌داند و از علیات می‌خواهد او را ببخشد: «تقديري لك بلانهاية، كذلك خجلي منك، و لكنه قضاء لا حيلة فيه!...أني آسف، لاحيلة لي....اغفر لي ذنبي» (همان: ٥١).

ج) علي زهران از جمله افراد تحصیل‌کرده و آگاه جامعه است که ترجیح می‌دهد از وطن خود مهاجرت کند و پیشرفت و ترقی را در خارج از وطن خود جستجو کند: «إني على وشك الانتهاء

من بحثي عن الطفيليات، وسوف أرسله إلى زميل مهاجر بالولايات المتحدة ليعرضه على الجامعات، وبعض المراكز الطبية، و من ثم أنتظر أن أدعى للعمل في إحداها» (همان: ٢٦).

د) ابراهیم از جمله وطن‌پرستانی است که در راه وطن به جنگ می‌رود و بینایی‌اش را از دست می‌دهد. شخصیت ابراهیم نماد افراد طبقه‌ی متوسط جامعه است که حاضر هستند با دلیرمردی تمام برای دفاع از وطن، جان خود را از دست بدهند: «كان يلتهم كل شيء بحواسه، و يتلقي سيلا متواصلا من المشاعر، ويدخل أحيانا في وجود غريب عابر بين الواقع والحلم، أو يتردد مع خواطره بين الواقع والحلم» (همان: ٩).

هـ) فتنه ناضر یکی از شخصیتهای اصلی داستان است که همزمان با سه نفر رابطه دارد، یکی نیازهای مالی او را برطرف می‌کند، دیگری او را به دنیای هنر و سینما معرفی می‌کند و فردی به نام مرزوق که به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد؛ ولی به ناآگاه به‌دلیل اینکه مرزوق زیبایی خود را در یک درگیری از دست می‌دهد، دست از ازدواج با او می‌کشد: «كما علم بعلاقتها الخاصة بأحمد رضوان عن طريق المرحوم محمد رشوان ...فتنة في الأصل جامعية، معروف في الوسيط أنها عشيقة لثري عربي يدعى الشيخ يزيد فرش لها شقة في الدور العشرين بعمارة النيل» (همان: ٤٠-٤١). فتنه در قسمتی از رمان درباره‌ی افرادی که با آنها رابطه‌دارد، با مرزوق صحبت می‌کند و علاقه‌اش را به مرزوق ابراز می‌کند و می‌گوید: «أحدهما يقوم بالرعاية و الآخر بالأستاذية، فمن لقلبي الخالي مثل هذه المدينة؟...لا تكابر، أنت ملكي أنا ...» (همان:٥٠-٥١). فتنه ناضر از جمله شخصیت‌هایی است که بدون پایبندی به ارزش‌های اخلاقی، فقط به دنبال رسیدن به اهداف و منافع خود است.

گزاره‌ی متعدی

گزاره‌ی متعدی بر انجام کاری دلالت دارد. تمام کنش‌های متعلق به شخصیت‌های داستان، جابجایی ارزش‌ها یا تغییر موقعیت در این گزاره قرار می‌گیرد. گاهی ارزش‌های شخصیت‌های داستان در طول داستان تغییر می‌کند یا موقعیت‌های آنها متفاوت می‌شود. تمام این موارد زیر مجموعه‌ی گزاره‌ی متعدی هستند. در ابتدای رمان «الحب تحت المطر»، تغییر موقعیت در مورد مرزوق رخ می‌دهد؛ بدین شکل که با وجود داشتن شغل متناسب با تحصیلات خود، با پیشنهاد

یک کارگردان معروف از شغل خود انصراف می‌دهد، وارد عرصه‌ی سینما می‌شود و مسیر زندگی‌اش به شکل کامل عوض می‌شود. او حتی در این مسیر با بازیگر دیگری آشنا می‌شود و این اتفاق باعث می‌شود از عشق قدیمی خود دست بکشد و با یک هنرپیشه ازدواج کند؛ در حالی که در ابتدای رمان عشق واقعی خود به علیات را ابراز می‌دارد و به او می‌گوید او را از همه چیز و همه کس بیشتر دوست دارد: «من عيوبي الجوهرية أنّني لا أحسن التعبير عن مشاعري، كم مرة التقينا؟ ومع ذلك فلم أنوه بجمالك أو ثقافتك مرة واحدة... الحق أنّي أحبك كأعز شيء في الدنيا ... عندي ما هو أجمل»..«اعتبريني مجنونا لك» (محفوظ، ٢٠١٧: ٦).

سالم‌علي نیز قاضی دادگاه است که به دلیل اینکه منی به قصد مهاجرت، با او قطع رابطه می‌کند، تغییر موقعیت می‌دهد و برای ضربه‌زدن به خود با یک زن بی بند و بار به اسم سمیرة ازدواج می‌کند: «ثار سالم‌علي ثورة جامحة تخطت جميع الحدود، صمّم علي نبذ منى واحتقارها، واعتبرها فتاة مجنونة، وأنّ من حسن حظّه حقّا أنه عرفها على حقيقتها قبل أن يتورط في الزواج منها...فتريث قليلا... فقال: أرغب يا سميرة في أن نعيش معا!...أريد أن أتزوج منك» (همان: ٣٤-٣٦).

سمراء وجدي، به‌خاطر اتفاقاتی که در گذشته برایش رخ داده، مسیر زندگی‌اش را کاملاً تغییر می‌دهد، منزلش را برای دورهمی‌های زنانه آماده می‌کند و هر شب تعدادی از زنان و دختران بی‌بند و بار را به آنجا می‌آورد؛ حتی در این بین به کارهایی مثل سقط جنین هم می‌پردازد: «بيتها خلية البنات، لها عليهن سيطرة أسطورية، و تسهر معهن في بيوت الأصدقاء، بدافع اللهو والعبث لا المال» (همان: ٦١)؛ «إنها حزمة من المتناقضات، فهي نبيلة المظهر مترفعة عن المال، ولكنها ذات خبرة فاجرة وعلاقة حميمة بذلك الدكتور التي تشبه عيادته مشرحة الجثث...» (همان:٨٠-٨١) او فرد بی‌بند و باری است که بیشتر تمایل به هم‌جنس دارد و از مردها بیزار است.

نتیجه‌گیری

یافته‌های حاصل از بررسی رمان «الحب تحت المطر» نشان داد که کنشگرهای شش‌گانه‌ی مد نظر گریماس و نیز زنجیره های روایی و گزاره‌های مطرح شده توسط وی، به صورت کامل در این رمان وجود دارد. ساختار این رمان به گونه‌ای طرح‌ریزی شده که حوادث داستان بر اساس زمان خطی

داستانی، یکی پس از دیگری در امتداد زمان به وقوع می‌پیوندد و در طرح داستان، حوادث به شکل حلقه‌های زنجیر پیوسته و به دنبال هم رخ می‌دهند. این ساختار منسجم و به هم پیوسته، در پنج موقعیت مجزا نمود پیدا کرده است؛ در موقعیت اول که «رابطه‌ی عاشقانه مرزوق و علیات» نام دارد، کنشگر فاعل مرزوق، کنشگر هدف علیات، هدف و شیء ارزشی وصال و ازدواج با علیات، کنش‌یار سنیة و ضدکنش‌گر فتنه ناضر است. در موقعیت دوم تحت عنوان «علاقمندشدن سمراء به علیات و درخواست نابجا از وی» کنش‌گر فاعل و کنش‌پذیر سمراء، شیء ارزشی راضی‌کردن علیات، کنش‌گزار اختلال روانی و گرایش به هم‌جنس، کنش‌یار افکار بیمارگونه و انحرافات جنسی است که او را به هدفش راهنمایی می‌کند و ضدکنش‌گر حسني حجازی است. در موقعیت سوم با عنوان «ورود منی زهران به سینما و بازیگری»، منی زهران کنش‌گر فاعل و کنش‌پذیر، کنش‌گزار کسب شهرت، شیء ارزشی ورود به دنیای سینما، کنش‌یار سنیة و علیات، ضدکنش‌گر محمد رشوان است. در موقعیت چهارم با عنوان «انتقام دکتر علي زهران از محمد رشوان»، دکتر علي زهران کنش‌گر فاعل، کنش‌پذیر منی، شیء ارزشی انتقام‌گرفتن از محمد رشوان، کنش‌گزار احساس وظیفه نسبت به خواهر و دفاع از حقوق از دست‌رفته‌ی خواهرش و کنش‌یار حسن حموده است. در موقعیت پنجم با عنوان «مبارزه‌ی ابراهیم در راه وطن» کنش‌گر فاعل ابراهیم، کنش‌گزار عشق به میهن، هدف و شیء ارزشی مبارزه در راه وطن، کنش‌پذیر وطن، ضدکنش‌گر بی‌توجهی دوستان ابراهیم و مردم، و کنش یار سنیة است.

در خصوص سه زنجیره‌ی روایی پیمانی، انفصالی و اجرایی، یافته‌ها نشان‌داد که در رمان «الحب تحت المطر» هر سه زنجیره‌ی روایی وجود داد؛ بدین ترتیب که در زنجیره‌ی پیمانی، مهم‌ترین پیمان موجود در رمان، پیمان ازدواج است که گاه موفق و گاه ناموفق است. مطابق زنجیره‌ی انفصالی نیز بیشترین حوادث رمان ناظر بر تلاش کنشگران در راستای کسب موفقیت و شهرتی است که اغلب به حقیقت بدل نمی‌شود. در زنجیره‌ی اجرایی نیز حوادث و تحرکات رمان، اغلب از مثبت به منفی جریان می‌یابند و حوادث اندکی از منفی به مثبت حرکت می‌کنند.

در مورد گزاره‌های روایی نیز هر سه گزاره‌ی وصفی، وجهی و متعدی در رمان مذکور یافت شد. در گزاره‌ی وصفی نتایج حاکی از آن بود که ویژگی‌ها و خصوصیات شخصیت‌های کلیدی داستان اعم

از «علیات، مرزوق، حسنی حجازي، ابراهیم، منی و فتنه ناضر» به تبع رخداد موقعیت‌های مرتبط با هرکدام از آنها به تفصیل ارائه‌شده است. در مورد گزاره‌ی وجهی، در موقعیت‌های مختلف رمان «الحب تحت المطر» شخصیت‌های مختلف با آرمان‌ها و آرزوهای متفاوت وجود دارد که همگی در مسیر دستیابی به این آمال و آرزوها، با موانعی روبرو هستند که با روش‌های خاص خود سعی در حذف این موانع دارند. در مورد گزاره‌ی متعدی نیز بررسی‌ها بیان‌کننده‌ی آن هستند که کنش‌های مرتبط با کنشگران این رمان، تحت تأثیر تغییر موقعیت هر کنشگر تغییر می‌یابد و گاهی نیز یک ارزش با ارزشی دیگر جابجا می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Narratology.

منابع ومآخذ

احمدی، بابک، (۱۴۰۰)،ساختار و تأویل متن، چاپ بیست و دوم، تهران: مرکز.

أخوّت، احمد، (۱۳۹۲)، **دستور زبان داستان**، چاپ دوم، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، **در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران،آگاه.

ایگلتون، تری،(۱۳۸۰)، **پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: انتشارات مرکز.

بوعزه، محمد، (۲۰۱۰). **تحلیل النص السردی _تقنیات و مفاهیم**، الجزائر: منشورات الاختلاف.

پارسا، سید احمد و قابلی، نرجس، (۱۳۹۵)، «بررسی ساختاری حکایت «خیر و شر» نظامی گنجه‌ای بر اساس الگوی کنشی گرماس»، **فنون ادبی**، سال ۸، شماره‌ی ۱۵: ۱-۱٤. DOI: 10.22108/LIAR.2016.20564

پراپ، ولادیمیر، (۱۳٦۸). **ریخت‌شناسی قصه**، ترجمه‌ی م. کاشیگر، تهران: نشر روز.

تایسن، لویس، (۱۳۸۷)**.نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمه‌ی مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

ثواب، فاطمه و مشهدی، محمدامیر، (۱۳۹۳) «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر پایه‌ی نظریه‌ی گریماس»، **متن پژوهی ادبی**، سال ۱۸، شماره ٦۱: ۸۳-۱۰۵.

الجیلاني، حلام، (۲۰۰٤) «المناهج النقدیة المعاصرة من البنیویه الی النظمیة»، **الموقف الأدبی**، العدد٤٠٤: اتحاد الکتاب العرب بدمشق. www.awu-dam.org

عزام، محمد (۲۰۰۵)، «التحلیل البنیوي للروایة»، **الموقف الأدبی**، العدد ۳٦۰: حاد الکتاب العرب بدمشق،

گریماس، آلژیر داس ژولین (۱۳۸۹) **نقصان معنا**، ترجمه‌ی حمیدرضا شعیری ، تهران: علم

محفوظ، نجیب، (۲۰۱۷) الحبّ تحت المطر: مؤسسة هنداوي.

الناصر العجمي، محمد (۱۹۹۳) **في الخطاب السردي (نظرية غريماس)**، د.ط، تونس: الدار العربية للكتاب.

نجفی ایوکی، علی، مزوری، محدثه و سیفی، محسن، (۱٤۰۲). «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایه‌ی نظریه‌ی گریماس»، **ادب عربی**، سال ۱۵، شماره ۲: ۸۷-۱۰٦.

DOI: 10.22059/JALIT.2023.347980.612584

دراسة البنية السردية لرواية *"الحبّ تحت المطر"* على ضوء نظرية غريماس

سجاد اسماعيلي*[1]

نرگس قليخاني[2]

المُلَخَّص

قدّم *غريماس* باعتباره أشهر منظّري السرد البنيوي نموذجا شاملاً حول البنية السردية بعنوان "النموذج الوظيفي والسلاسل السردية"، وذلك من أجل تقييم كلّ عمل سردي وفقاً للبنية السردية المحددة. في هذا الصدد تحاول هذه الدراسة اعتماداً على المنهج الوصفي-التحليلي وبالاستناد على النظرية الوظيفية لغريماس، إلى دراسة رواية "الحبّ تحت المطر" لنجيب محفوظ. بناءً على ذلك، تمّ استخراج وتصنيف المواقف السردية في الرواية أوّلاً، وفي التالي تمّ استعراض كل موقف على أساس العوامل المزدوجة الستة (المرسل – المرسل إليه، الفاعل – الموضوع، المساعد – المعارض) التي ذكرها *غريماس* في النموذج، كما دُرِستْ المقترحات السردية (الوصفية والوقائعية والمتعددة) والسلاسل السردية (التنفيذية والتعاقدية والمتشابكة) في الرواية. وأظهرت النتائج أنّه يمكن تلخيص بنية رواية "الحبّ تحت المطر" في خمس مواقف رئيسة تتفق كلّها مع نموذج *غريماس* الوظيفي خاصة فيما يتعلّق بالعوامل المزدوجة الستة. هذا وأثبتت النتائج أنّ المعايير المتعلقة بالمقترحات والسلاسل السردية التي ذكرها *غريماس* تمثّلت في هذه الرواية أيضاً.

الكلمات الدليلية: نجيب محفوظ، الحبّ تحت المطر، *غريماس*، النموذج الوظيفي.

---

[1] أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية (ره)

[2] طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية (ره)

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

The function of cultural criticism in re-reading the role of gender stereotypes in women's limitations: A case study of the novel *Ayam Meah* by Kolit al-Khouri

Peyman Salehi, Associate Professor of Arabic Language and Literature, Ilam University
Hedieh Jahani[1], Ph.D of Arabic Language and Literature, Razi University
Ehsan Mostafapoor, Member of the faculty of Shahid Mahalati University of Qom

Received: 07-07-2022 Accepted: 02-01-2024

Introduction: Examining gender stereotypes in traditional societies, in addition to highlighting the inequalities between women and men in a society, leads to the explanation of the limitations created by the rule of traditions and misconceptions about how women behave in the family and the society.
Culture fuels gender stereotypes more than anything else. In this regard, culture creates a gender gap and gives men the main rights and special privileges. In the novel Ayam Meah, Kolit al-Khouri openly criticizes the gender stereotypes of the Syrian society, makes women's problems the main focus of her struggles, and fights against traditional beliefs arising from gender.
This article seeks to investigate the mentioned story based on gender stereotypes. By analyzing the most important concepts in the field of gender and using the descriptive-analytical method, the study represents the conflict and confrontation of false and traditional beliefs about women with new concepts and the foundations of modernity. The question to answer is how has Al Khouri actively criticizes the traditional beliefs of Arab culture and proves the power of women in recovering their human identity? Criticisms on the wrong traditional beliefs, the sufferings of women in eastern societies, the necessity of women's self-awareness in a gender unequal environment, snd the conflict between traditional and modern women's intellectual foundations are the most important topics that Al-Khouri has raised in her novel. At the end of the novel, it can be concluded that eastern societies suffer from restrictive gender stereotypes. In such a situation, it is necessary for women to gain self-awareness and stay away from gender perspectives.
Methodology: The method of this research is descriptive and analytical. First, we extracted the data from the target book and then edited them and wrote the content in a descriptive and analytical way.
Cultural criticism is a nascent criticism that is the result of the progress of various critical sciences and is influenced by the foundations of other new critical schools such as modern historicism, anthropology, sociology of gender discourse, and women's criticism or the feminist movement. It needs to take advantage of the achievements of sociology, history, and systematic methods along with the methods of literary criticism. Although cultural criticism alone is not a regular method to

[1]- Corresponding author: hediehjahani@yahoo.com

examine literary texts, by using other schools of criticism, it analyzes the relationship between literary texts and the cultural structures of a society. It also examines the literary text in the field of intellectual and cultural infrastructures hidden in the underlying context. The revision of literature from a feminist point of view is necessary due to the change of gender roles and the question of gender stereotypes and stereotypical thoughts about men and women in the last century. One of the main concepts built from cultural beliefs in traditional societies is gender stereotypes. Gender stereotypes represent common beliefs about how people act in the family and society. It also determines duties in their various personal and social relationships, thus creating many restrictions for people, especially women, and preventing them from achieving many goals. They are deprived of their natural rights. Literature clearly depicts the role of gender distinctions in women's lives. Literature, as an integral part of the cultural context of the society with a wide range of audiences, is one of the most important fields of cultural studies, which can be traced and criticized by analyzing its literary and cultural works and productions as well as the cultural beliefs and traditions that govern the society.

According to cultural critics, culture is a process and construct rather than a fixed definition. It is an entity formed by the interaction of gender, race, ethnicity, social class, and economic and similar factors. Gruthers (1995) defines culture as "an organized set of normative values that governs common behavior among members of a certain group or society, and social structure as an organized set of social relations that members of a society or group have in various ways". It describes how they get involved. Cultural structure can also be defined as a set of normative values that govern behavior and are common among people of a certain community or group.

The present research seeks to investigate the story *Days of Friendship* by using the descriptive-analytical method and the most important foundations of cultural criticism in the area of patriarchal discourse and gender inequality. This story of Al-Khouri is a field for girls to fight against the traditional patriarchal beliefs of the Syrian society, which creates a conflict between the old generation and the young generation of the society. The publication time of this novel (1959) is related to the years after the Second World War and the era of colonialism, war and internal conflicts in Arab countries, more importantly, the conflict between modernity and tradition, which is related to the vast feminist movements in the world.

Results and discussion: The main area of the contrast between tradition and modernity in the novel *Ayam Meah* (Days of Togetherness) by Kolit al-Khouri is the social beliefs and habits and sexism of the Arab society in relation to the behavior and activities of the women in the society. Al-Khouri's frank criticism of the intellectual and cultural atmosphere of the Arab society and the traditional foundations existing in its different layers regarding women and the unequal patterns of the patriarchal system in eastern societies, especially Syria, is very clear. He tries to point out that, in order to judge women and define their field of action, one should not rely on inherited beliefs in the society, and gender is not the focal point of women's identity at all; but rather, women's behavior, actions, attitude and way of thinking are their identity makers in different eras (Khamsa, 1383). Women's education, their employment and social and cultural activities and the redefinition of emotional relationships between boys and girls before marriage are the most important areas criticized by Kolit al-Khouri in the mentioned novel.

Conclusion: By openly criticizing the sexist and incorrect beliefs of Arab societies about women, restricting their freedom of action in individual and social life, and challenging the outdated and inherited gender stereotypes of the culture of these societies, Al-Khouri's story shakes the logic of women's inferiority within the family and the society. Al- Khouri shows how women fight and acquire different skills in their personal and social life to be able to adhere to their dignity and values along with freedom and independence. This is while many mental and psychological injuries may threaten them. Al-Khouri has strongly opposed the centralization of gender and its construction principles in the judgment of women, and she has depicted women as an independent and successful identity.

Al-Khouri represents the thoughts and opinions of different characters by using the dialogue technique and representing the discourse of different characters in the story. Reem's conversation (libertarian and radical woman) with her grandmother (traditional and passive woman), Reem's conversation with Nadia (moderate and intellectual woman), Reem's conversation with Ziad (semi-traditional man) and his occasional conflicts with his uncle (traditional man) show the attractiveness and dynamics of the story. It has become a manifestation of conflicting opinions and thoughts within the story. The story depicts girls' strong desire and effort to accompany the basics of modernity in several different fields.

By naming different characters in the story and showing how traditional or modern tendencies are, Kolit al-Khouri shows the different layers of society fight to prove or negate certain values and behavioral patterns. In the meantime, showing the faces of women and girls who are completely stagnant and passive in the shadow of the society's patriarchal culture is much more painful for the audience. Al-Khouri calls women to fight against the limiting beliefs ruling the society and to restore the independent identity of women. The remarkable point is the contrast of two views; one is a submissive woman with a patriarchal discourse and the other is a woman with an independent thinking and cultural thought. The difference between these two tendencies is well displayed in this story and shows the extent of women's limitations and identity crisis.

Keywords: Cultural critique, Gender stereotypes, Arabic novel, Kolit al-Khouri, Ayam Meah.

References

Abbott, Pamela and Claire Wallace (١٣٨١), Sociology of Women, translated by Manijhe Najm Iraqi, Tehran: Ney Publishing. [In Persian]

Al-Khoury, Collet (١٩٦٠), Ayam Meah, ٣rd edition, Beirut: Al-Tijabi al-Tijari for printing and distribution and publishing. [In Arabic].

Allen, Roger (١٩٩٧) Al-Rawaiya Al-Arabiya, translated by Hessa Hanif, Beirut: Al-Arabaya Al-Rawaiya ll-Derasat Wal-Nashr. [In Arabic].

Azdanlou, Hamid (٢٠٠٦) Getting to know the concepts of sociology, Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Franzoi, Steven (٢٠١٦) Social Psychology, translated by Mehrdad Firozbakht and Mansour Qanadan, Tehran: Rasa Cultural Services. [In Persian]

Friedman, Jane (١٣٨١) Feminism, translated by Firuzeh Mohajer, Tehran: Ashian. [In Persian]

Gamble, Sara and Maggie Hamm (٢٠١٢) The Culture of Feminist Theories, translated by Noushin Ahmadi Khorasani and Farah Qara Daghi, Tehran: Tehsehan Publishing House. [In Persian]
Guru Terez, Charles, (١٣٧٤), Sociology of Merten, translated by Kesai, Zohra, Tehran, Allameh Tabatabai University. [In Persian]
Khamse, Akram (٢٠٠٤), "Investigation of gender role schemas and cultural stereotypes in female students", Language Studies, No. ٦, pp: .١٣٤-١١٥ DOI: 10.22051/JWSPS.2004.1311 [In Persian]
McDonnell, D. (٢٠١٠) An Introduction to Discourse Theories, translated by Hossein Ali Nozari, Tehran: Farhang Gideman Publishing House. [In Persian]
Moshirzadeh, Hamira (٢٠١٢) From movement to social theories, the history of two centuries of feminists, Tehran: Shirazeh Research. [In Persian].
Mozer, Caroline (١٣٧٢) "Gender Planning in the Third World", Women's Role in Development, Tehran: Roshangaran. pp. .٦١-١٢٣ [In Persian]
Nietzsche, Frederick (١٣٧٥) Beyond Good and Bad, translated by D. Ashuri, Tehran: Khwarazmi. [In Persian]
Qalaba, Jameel (١٩٨٢) al-Mu'jam al-Falsafi, first part, Beirut: Dar al-Kitab al-Lebanani. [In Arabic].
Rahmani, Ishaq and Shiva Tahid (٢٠١٧) "Dialectic of tradition and modernity in the novels of Jazeera Sarbandari and Zakir Al-Jasat", Arabic Literature, Year ١٠, Number ١, pp: ١٣١-١١٦. DOI: 10.22059/JALIT.2018.137369.611371. [In Persian].
Weber, Marx (١٣٨٤) Economy and Society, translated by Abbas Manouchehri, Tehran: Samt.

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

رمان «ایام معه» و نقش کلیشه‌های جنسیتی در بازنمود محدودیت‌های زنان

پیمان صالحی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه ایلام
هدیه جهانی[1]، دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی
احسان مصطفی پور، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید محلاتی قم

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۱

چکیده

بررسی کلیشه‌های جنسیتی در جوامع سنتی، علاوه بر برجسته‌سازی نابرابری‌های زنان و مردان در جامعه، به توضیح محدودیت‌های ایجادشده بر اثر حاکمیت سنت‌ها و باورهای غلط در باب چگونگی رفتار زنان در خانواده و جامعه نیز منجر می‌شود. فرهنگ بیش از هر چیز دیگری به کلیشه‌های جنسیتی دامن می‌زند؛ به این صورت که در حیطه‌ی فرهنگ، یک شکاف جنسیتی در جامعه ایجادشده و حقوق اصلی و امتیازات ویژه در اختیار مردان قرار گرفته است. کولیت الخوري در رمان «أیام معه» با نقد صریح کلیشه‌های جنسیتی جامعه‌ی سوریه، مشکلات زنان را محور اصلی مبارزات خود قرار داده و با باورهای سنتی برخاسته از جنسیت، به مبارزه پرداخته است. این مقاله سعی دارد با بررسی داستان مذکور بر مبنای بررسی کلیشه‌های جنسیتی و تحلیل مهمترین مفاهیم حوزه‌ی جنسیت، با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی، به بازنمایی تعارض و تقابل باورهای نادرست و سنتی در باب زنان با مفاهیم نو و مبانی مدرنیته پرداخته و به این پرسش پاسخ دهد که الخوري، چگونه باورهای سنتی فرهنگ عربی را فعالانه مورد نقد قرار داده و قدرت زنان را در بازیابی هویت انسانی خود به اثبات رسانده است؟ انتقاد از باورهای سنتی غلط، رنج‌هاي زنان جوامع شرقی، ضرورت خودآگاهی زنان در محیط نابرابر جنسیتی، تعارض مبانی فکری زنان سنتی و مدرن، از مهم‌ترین مباحثی است که الخوري، در رمان خود بدان پرداخته است. می‌توان در پایان رمان به این نتیجه رسید که جامعه‌ی شرقی، از کلیشه‌های جنسیتی محدودکننده رنج می‌برد و در چنین حالتی ضروری است که زنان به خودآگاهی برسند و از نگاه جنسیتی دور بمانند.

کلیدواژه‌ها: نقد فرهنگی، کلیشه‌های جنسیتی، رمان عربی، کولیت الخوري، ایام معه

[1]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: hediehjahani@yahoo.com

مقدمه

نقد فرهنگی نقدی نوپا است که حاصل پیشرفت علوم نقدی مختلف و متأثر از مبانی دیگر مکاتب نقدی جدید همچون تاریخ‌گرایی نوین، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی گفتمان جنسیت و نقد زنانه یا حرکت فمینیست است. نقد فرهنگی نیاز دارد تا از دستاوردهای جامعه‌شناسی، تاریخ و روش‌های سیستماتیک در کنار روش‌های نقد ادبی بهره ببرد. اگرچه نقد فرهنگی به تنهایی یک روش منظم برای بررسی متون ادبی نیست، اما با بهره‌گیری از سایر مکاتب نقدی سعی دارد ارتباط بین متون ادبی و ساختارهای فرهنگی یک جامعه را واکاوی کند و به بررسی متن ادبی در حوزه‌ی زیرساخت‌های فکری و فرهنگی پنهان در بافت زیرین آن بپردازد. بازنگری ادبیات از نگاه فمینیستی، به دلیل تغییر نقش‌های جنسیتی و مورد تردید قرارگرفتن کلیشه‌های جنسیتی و تفکرات قالبی درباره‌ی مردان و زنان، در قرن اخیر ضرورت یافته است. یکی از اصلی‌ترین مفاهیم برساخته از باورهای فرهنگی در جوامع سنتی، کلیشه‌های جنسیتی است که معرف باورهای مشترک در مورد چگونگی عمل افراد در خانواده و جامعه و نیز تعیین شرح وظایف در روابط مختلف فردی و اجتماعی آن‌ها هستند و بر همین اساس، محدودیت‌های بسیار زیادی برای افراد خصوصاً قشر زنان به وجود می‌آورند و آن‌ها را از رسیدن به بسیاری از حقوق طبیعی خود محروم می‌کنند. ادبیات به روشنی نقش تمایزهای جنسیتی را در زندگی زنان به تصویر می‌کشد و به عنوان بخش جدایی‌ناپذیر بافت فرهنگی جامعه، با توجه به طیف گسترده‌ای از مخاطبین آن، یکی از مهم‌ترین عرصه‌های مطالعات فرهنگی است که می‌توان، با تحلیل آثار و تولیدات ادبی و فرهنگی آن، باورها و سنت‌های فرهنگی حاکم بر جامعه را ردیابی و نقد کرد.

از نظر منتقدان فرهنگی، فرهنگ یک فرآیند و برساخته است، نه یک تعریف ثابت. مجموعه‌ای که در تعامل با جنسیت، نژاد، قومیت، طبقه‌ی اجتماعی، اقتصادی و عوامل مشابه تشکیل می‌شود. «گروثرز» فرهنگ را به عنوان «مجموعه‌ی سازمان یافته‌ای از ارزش‌های هنجارمند [تعریف می‌کند] که بر رفتارهای مشترک میان اعضای یک گروه یا یک جامعه‌ی معین فرمان می‌راند و ساختار اجتماعی را به عنوان مجموعه‌ی سازمان‌یافته‌ای از روابط اجتماعی که اعضای جامعه یا گروه به صورت‌های گوناگون در آن درگیر می‌شوند، توصیف می‌کند. ساختار فرهنگی نیز مجموعه‌ی متشکلی از ارزش‌های هنجاری است که بر رفتار حاکم بوده وبین افراد یک اجتماع یا گروه معین مشترک می‌باشد» (گروثرز، ١٣٧٤: ١٢٢).

پژوهش حاضر سعی دارد با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی و بهره‌گیری از مهم‌ترین مبانی نقد فرهنگی در حیطه‌ی گفتمان مردسالار و نابرابری جنسیتی، به بررسی داستان «أیام معه» کولیت

الخوري بپردازد. داستان الخوري، میدانی برای جدال دختران با باورهای سنتی مردسالار موجود در جامعه‌ی سوریه است که باعث ایجاد تقابل میان نسل قدیم و نسل جوان جامعه می‌شود. دوره‌ی انتشار این رمان (سال ۱۹۵۹م) به سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و دوران استعمار، جنگ و درگیری‌های داخلی کشورهای عربی و مهم‌تر از آن، جدال مدرنیته و سنت ارتباط دارد که با حرکت‌های وسیع فمینیستی در جهان غرب به اوج خود رسیده است.

این پژوهش سعی دارد تا با الگوبندی و تحلیل چگونگی بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در این رمان و نحوه‌ی برخورد شخصیّت‌های این داستان با محدودیت‌های موجود، نقش باورهای سنتی در ایجاد محدودیت‌های آسیب‌رسان در زندگی زنان و دختران را ترسیم کرده و راه خلاص‌شدن از این کلیشه‌ها را بیان نموده و به این پرسش پاسخ دهد که رمان الخوري، چگونه فرهنگ و باورهای سنتی فرهنگ عربی را فعالانه مورد نقد قرارداده و خودآگاهی زنان را راهی برای عبور از این سنت‌ها دانسته است؟ و راه برون‌رفت زنان از بحران‌های اجتماعی را در چه می‌داند؟

پیشینه‌ی پژوهش

طبق بررسی‌های انجام شده، تاکنون پژوهش‌هایی نزدیک به پژوهش حاضر به رشته‌ی تحریر درآمده است که در اینجا به مرتبط‌ترین آنها اشاره می‌شود:

حسین پاینده در مقاله‌ی «مدلی متفاوت (نقد فرهنگی داستان «مدل» نوشته سیمین دانشور از سه منظر در مطالعات زنان)» (مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره‌ی ۱۱: ۱۳۸۷) ابتدا پس از مروری بر شالوده‌های نقد فرهنگی برآمده از مطالعات زنان، داستان کوتاه «مدل» نوشته سیمین دانشور را مورد بررسی قرار می‌دهد. سپس به‌طور خاص، به بررسی تأثیر مارکسیسم و پساساختارگرایی در مطالعات فرهنگی درباره‌ی ایماژهای زنان در آثار ادبی می پردازد و در پرتو همین نظریه‌ها, قرائت‌های دیگری از همین داستان از سیمین دانشور ارائه می گردد. تأکید نگارنده در این قرائت‌ها, هم بر تصاویری است که دانشور از فرهنگ مردسالارانه و جایگاه زنان در این فرهنگ عرضه می کند و هم بر اینکه داستان او چگونه همین فرهنگ را فعالانه مورد چالش قرار می دهد.

سیمین کاظمی و عبدالرضا نواح در مقاله‌ی «بررسی *کلیشه* های جنسیتی در آثار داستانی جلال آل احمد» (جامعه شناسی هنر و ادبیات، شماره‌ی۱: ۱۳۹۳)، به بررسی آثار جلال آل‌احمد از منظر مسأله‌ی زنان و کلیشه‌های جنسیتی می‌پردازند عنوان «کلیشه‌های جنسیتی» منجر به ذکر

این مقاله به‌عنوان یکی از مقالات پیشینه‌ی پژوهشی گردید؛ هرچند که اشتراک لفظی در عنوان این مقاله موجب ذکر نام آن شده است، ولیکن محتوا و روش کاملاً با هم متفاوت هستند.

محمدرضا نصر اصفهانی و همکاران در مقاله‌ی «نقد جایگاه اجتماعی-فرهنگی زن در رمان کلیدر» (متن پژوهی ادبی، شماره‌ی ۹۲: ۱۴۰۱) با طرح مباحثی مانند نقد جایگاه زنان در رمان کلیدر، بیان کاستی‌ها و عدم توجه به آموزه‌های منتقدانی چون گلدمن و بارت، موقعیت الهام‌بخشی این رمان را با نقص جدی همراه دیده و کوشیده است تا پاره‌ای از کاستی‌های نگاه اجتماعی-فرهنگی نویسنده را مورد تذکار قرار دهد. توجه به مسائلی چون نقد جایگاه زنان و بیان مسائل فرهنگی و اجتماعی در ارتباط با زنان می‌تواند از شباهت بین این مقاله و پژوهش پیش‌رو به‌شمار آید.

مقالاتی نیز در رابطه با رمان «ایام معه» به چاپ رسیده‌اند:

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی و همکاران در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی زبان بدن در دو رمان ایام‌معه از کولیت خوری و بامداد خمار از فتانه حاج‌سیدجوادی» (پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، شماره‌ی ۲۱: ۱۳۹۸)، به بررسی زبان بدن در رمان أیام‌معه اثر کولیت خوری و بامداد خمار نوشته-ی فتانه حاج سیدجوادی با تکیه بر روش توصیفی -تحلیلی پرداخته‌اند.

عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی و همکاران در مقاله‌ی «بررسی مناسبات دال و مدلول در ارتباطات غیرکلامی رمان أیام معه» (نقد ادب معاصر عربی، شماره‌ی ۲۲: ۱۴۰۰)، با تکیه‌بر روش توصیفی- تحلیلی، همنشینی دال و مدلول در ارتباطات غیرکلامی رمان «أیام معه» از کولیت الخوري را مورد بررسی قرارداده‌اند.

پیمان صالحی و کلثوم باقری در مقاله‌ی «تحلیل شخصیّت اصلی رمان ایّام معه بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو» در سال (ادب عربی، شماره‌ی۴: ۱۴۰۰)، به بررسی شخصیت اصلی رمان ایام معه اثر کولیت الخوري بر اساس نظریه‌ی مزلو پرداخته‌اند.

با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت که تاکنون هیچ پژوهشی در زمینه‌ی بررسی نقش کلیشه‌های جنسیتی در محدودیت‌های زنان در رمان «ایام معه» انجام نشده و پژوهش حاضر، با این عنوان علاوه بر تلاش برای معرفی رمان مذکور، مهم‌ترین مبانی مورد انتقاد نویسنده در باب جهان زنان را مورد بررسی قرار می‌دهد.

تقابل سنت و مدرنیته و نقد باورهای فرهنگی

یکی از مهم‌ترین عوامل پیدایش نقد فرهنگی، ظهور نهضت تجددخواهی یا مدرنیته است. پدیده‌ی مدرنیته، محصول جریانات و رخدادهایی بود که در غرب اتفاق افتاد. غیر از انقلاب‌های علمی، تحولات دیگری که در مسائل سیاسی و اقتصادی مردم مغرب‌زمین رخ داد، در پیشبرد جامعه به سوی مدرنیته سهم انکارناپذیری داشته‌اند. از جمله‌ی این تحولات می‌توان به انقلاب‌های سیاسی در آمریکا و فرانسه و انقلاب صنعتی در انگلستان اشاره نمود (آبوت و همکاران، ۱۳۸۱: ۲۱۸). پیدایش مدرنیته به‌طور خاص، به شکل‌گیری اصطلاحاتی چون فردگرایی، نظام سرمایه‌داری و نظام صنعتی پرولتاریا و در زمینه‌ی هنر و فرهنگ نیز با انتشار کتاب‌هایی از نویسندگانی چون توماس مان، جیمز جویس، تی‌اس الیوت، فرانس کافکا، مارسل پروست و ویلیام فاکنر مرتبط است (رحمانی و متحد، ۱۳۹۷: ۶۲). نقطه‌ی مقابل مدرنیته، سنت و مبانی سنتی مطرح در جامعه است. «سنت [به] مجموعه باورهایی [گفته می‌شود] که از نسلی به نسل دیگر قابل انتقال است» (وبر، ۱۳۶۷: ۳۹). درستی یا معقول‌بودن اعمال و رفتار سنتی، براساس سابقه‌ی حضور در مدت زمانی ارزیابی می‌شود که اعمال و آداب مورد قبول جامعه بوده است (عضدانلو، ۱۳۸۶: ۳۶۹). باورهای فرهنگی، یکی از مظاهر اصلی کنش سنتی است که بیش از آن که در فضای واقعی میان پدیده های واقعی و اشیا دیده شود، در سطح ذهنی و روانی افراد قابل مشاهده است. از نگاه ماکس وبر کنش‌های اجتماعی به چهار دسته‌ی «کنش‌های عقلانی معطوف به هدف»، «کنش‌های عقلانی معطوف به ارزش»، «کنش‌های عاطفی» و «کنش‌های سنتی» تقسیم می‌شود. در نگاه او، کنش سنتی، کنشی است که افراد «بدون دلیل» آن را می‌پذیرند و فقط به این خاطر که یک هنجار قدیمی و الزام‌آور است، آن را انجام می‌دهند. از این نگاه، کنش سنتی رفتاری است بدون بررسی‌های خردگرایانه (وبر، ۱۳۸۴: ۱۶۳). یکی از حوزه‌های اصلی جدال سنت و مدرنیته براساس بازبینی در باورهای موروثی و خودساخته‌ی بشری، حوزه‌ی جنسیت است که موضوعی مربوط به فرهنگ می‌باشد و توسط جنبش فمینیستی یا نقد زنانه مطرح‌شده و پایه‌های فکری و فرهنگی جوامع مردسالار را به لرزه درآورده است.

فمینیست و بازنگری در موقعیت جنسیتی نابرابر زنان و مردان

تقریباً سی سال بعد از پیدایش مبانی مدرنیته و مطرح‌شدن آن‌ها در جوامع غربی، شاخه‌ی نقد زنان یا فمینیست متولدشد. این نوع نقد، به‌طور خاص بر مسائل مربوط به زنان متمرکز است و امروزه به طور عام، به حیطه‌ی مطالعات فرهنگی در امور متمرکز بر مفهوم جنسیت مربوط است. باید توجه داشت که جنسیت، مفهومی کاملاً متمایز با مفهوم جنس[1] است و شامل «تفاوت‌های

زیست‌شناختی و بیولوژیکی» (فریدمن، ۱۳۸۱: ۱۹) می‌شود. نقد فرهنگی از مبانی مدرنیته و خصوصاً تفکرات مارکس در مبارزه با نظام سلطه و مبارزات طبقاتی بهره گرفت؛ زیرا فمینیست‌ها نیز به سلطه‌ی مردان بر امکانات جامعه معترض بوده و سعی کردند تا نابرابری بین زن و مرد را در نقش الگوهای فرهنگی جامعه خصوصاً در زمینه‌ی جنسیت برساخته از نظام مردسالار و کنش‌های سنتی حامی این سلطه توجیه کنند. در ادبیات فمینیستی، واژه‌ی جنس و به تبع آن، تفاوت‌های جنسی، به عنوان ویژگی‌های زیست‌شناختی، صرفاً به جنبه‌ی بیولوژیکی فرد اشاره دارد (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳۹۸). حرکت‌های مختلف فمینیستی، بیش از هر چیز بر دو مفهوم «مردسالاری» و «تبعیض جنسیتی» متمرکز شده و بر این نکته تأکید دارند که «طبقه‌ی جنسی چنان ژرف است که به چشم نمی‌آید...فروپاشی زنان تنها در حوزه‌های نمایانی مانند قانون و اشتغال نیست؛ بلکه در روابط شخصی نیز وجود دارد. تفاوت میان جنسیت‌ها به تمامیت زندگی شکل می‌دهد و زنان نه تنها با مردان فرق دارند، بلکه نسبت به مردان [نیز] فرودست هستند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۱: ۲۹۵ ـ ۲۹۴). فرهنگ بیشتر از همه، به کلیشه‌های برخاسته از جنسیت دامن می‌زند. در این حیطه، یک شکاف جنسیتی در جامعه ایجاد شده است؛ به این صورت که جامعه به دو گروه زن و مرد تقسیم شده و حقوق اصلی و امتیازات ویژه در اختیار گروه مردان قرار گرفته است. وجه مشخصه‌ی فمینیسم این است که این وضعیت را قابل اعتراض می‌دانند و این مخالفت، مستلزم بررسی انتقادی موقعیت کنونی و گذشته‌ی زنان و چالش یا ایدئولوژی‌های مردسالارانه‌ی حاکم است که فرودستی زنان را طبیعی و اجتناب ناپذیر می‌دانند (همان: ۳۱).

نخستین حرکت جنبش‌های زنان جهان عرب، در مصر اتفاق افتاد. زنان روشنفکر مصری، همزمان با مبارزات استقلال‌طلبانه، از حرکت‌های فمینیستی الهام گرفته و برای مطالبات قانونی خود تلاش کردند. در سایر کشورهای عربی نیز مانند مصر، زنان در مبارزه با کلیشه‌های جنیستی و باورهاي سنتی حاکم بر جامعه شرکت کردند و از طریق این مبارزات، به حقوق ارزنده‌ی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دست یافتند. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به افزایش سن ازدواج تا ۱۴ سالگی، اجازه‌ی تحصیل دختران و حق رأی اشاره کرد.

كوليت الخوري و رمان «أيام معه»

كوليت الخوري در سال ۱۹۳۱ در یک خانواده‌ی مبارز و فرهنگی متولد شد. پدربزرگ کولیت، فارس الخوري، قهرمان مردمی بود و كوليت الخوري، کتاب «أيام معه» را به پدر بزرگ خود تقدیم کرده است. کولیت، به عنوان چهره‌ی شاخص مبارزات فمینیستی در ادبیات عرب شناخته می‌شود.

الخوري، ۲۸ اثر ادبی را به چاپ رسانده و از کتاب‌های وی می‌توان به «العشرون عاماً» (مجموعه‌ی اشعار به زبان فرانسه) (۱۹۵۷)، «رعشة» (شعر به زبان فرانسه) (۱۹۶۰)، «ليلة واحدة» (۱۹۶۰)، «أنا و المدي» (مجموعه داستان‌های کوتاه) (۱۹۶۲)، «کیان»(مجموعه داستان‌های کوتاه) (۱۹۶۸)، «دمشق بيتي الكبير» (داستان بلند) (۱۹۶۹)، «الكلمة الأنثى» (داستان بلند) (۱۹۷۱)، «قصتان» (۱۹۷۲)، «و مر الصيف» (رمان) (۱۹۷۵)، «أغلى جوهرة بالعالم» (نمایشنامه) (۱۹۷۵)، «دعوة إلى القنيطرة» (داستان) (۱۹۷۶) اشاره کرد.

رمان «أيام معه» در سال ۱۹۵۹ برای نخستین‌بار به چاپ رسید و تاکنون هفت‌بار تجدید چاپ شده است. این کتاب، به واسطه‌ی زبان تند و انتقاد صریح الخوري به فرهنگ و باورهای کلیشه‌ای جامعه، جدال وسیعی در جوامع عربی را ایجاد کرد. محوریت زنان در اعتراض به وضعیت نامطلوب زنان، صراحت در جانبداری از عشق که به‌عنوان یک تابو در جامعه‌ی عربی است و بازنگری در سنت‌های موروثی در باب ازدواج همگی سبب‌شد تا این کتاب، مدت‌ها هدف انتقادات تند و تیز منتقدین قرار واقع شود. نظرات متعدد و متناقض ناقدین در باب این رمان، نشان از تأثیر گسترده‌ای دارد که این رمان بر جامعه‌ی سوریه گذاشته است؛ تا جایی‌که راجر ألن عقیده دارد که حتی عنوان این کتاب نیز، تحدی‌جویانه است و ظهور آن در جامعه، چهره‌ی جدیدی از روابط عاطفی قبل از ازدواج میان پسر و دختر را رواج داد (ألن، ۱۹۹۷: ۱۵۲). رمان حاضر، توسط آذر آیتی ترجمه و در انتشارات پژواک کیهان منتشر شده است.

خلاصه‌ی داستان

شخصیت اصلی داستان، دختری مسیحی و هفده ساله به نام «ریم» است که بعد از اتمام تحصیلات متوسطه، به شدت تمایل به ادامه تحصیل دارد؛ اما از سوی پدر مجبور به ترک تحصیل می‌شود. وی برای رهایی از این محدودیت، با پسر یکی از آشنایان خود که متولد و بزرگ‌شده‌ی فرانسه است، ازدواج می‌کند. پسر بعد از مراسم عقد، برای ادامه تحصیل به کشور خود بازمی‌گردد و به مدت سه سال به دمشق نمی‌آید. بعد از مدتی پدر و مادر ریم از دنیا می‌روند و وی به همراه خواهر کوچک خود و خدمتکارشان زندگی می‌کند؛ در حالی‌که ریم، با وجود مخالفت و طعنه‌های گزنده‌ی عمو و مادربزرگ خود، به سرِکار می‌رود. مدتی بعد ریم با موزیسینی به نام زیاد آشنا می‌شود که برای مدتی طولانی در اروپا زندگی کرده و به بی‌بند و باری مشهور شده است. تفکرات تجددخواهانه‌ی زیاد و اصرار وی به ادامه تحصیل ریم، سبب می‌شود تا دختر به سمت او جذب‌شده و به شدت به وی وابسته شود؛ تا حدی که هویت اصلی خود را فراموش کند. تعریف

متفاوت "زیاد" از عشق و کرامت زن، سبب می‌شود تا ریم با چالش‌های زیادی در خانواده و محیط جامعه روبروشود؛ اما سرانجام با بازیابی هویت اصلی خود، سعی می‌کند تا دمشق را ترک کرده و به دنبال کشف توانایی‌های ذاتی خود برود.

بحث و بررسی

اصلی‌ترین حوزه‌ی بازنمایی تقابل سنت و مدرنیته در رمان «أیام معه» کولیت الخوری، باورها و عادت‌های اجتماعی و جنسیت‌زده‌ی جامعه‌ی عربی نسبت به رفتار و فعالیت زنان در حیطه‌ی جامعه است. نقد صریح الخوری، به فضای فکری و فرهنگی جامعه‌ی عرب و مبانی سنتی موجود در لایه‌های مختلف آن در باب زنان و الگوهای نابرابر نظام مردسالار در جوامع شرقی خصوصا سوریه، بسیار صریح است. وی تلاش می‌کند تا این نکته را خاطرنشان سازد که برای قضاوت زنان و تعریف میدان عمل آن‌ها، نباید بر باورهای موروثی در جامعه متکی بود و به هیچ‌عنوان، جنسیت وجه کانونی هویت زنان نیست، بلکه، رفتار، کردار، نگرش و شیوه‌ی تفکر زنان است که در اعصار و برهه‌های گوناگون هویت او را می‌سازد (خمسه، ۱۳۸۳: ۱۳۲). تحصیل زنان، اشتغال و فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی آن‌ها و بازتعریف روابط عاطفی دختر و پسر قبل از ازدواج، مهم‌ترین حوزه‌های مورد انتقاد کولیت الخوری در رمان مذکور است:

زنان و محرومیت از حق تحصیل

یکی از راه‌هایی که زنان همیشه برای توانمندسازی، ارتقاء سطح اجتماعی و از بین‌رفتن موانع نابرابری از آن بهره برده‌اند، تحصیلات و آموزش بوده است. «گفتمان فمینیست لیبرال برابری جنسیتی بیشتر را عامل توسعه‌ی بیشتر می‌داند و لذا راهکارهایی چون توانمندسازی زنان، رفع موانع نابرابری جنسیتی و تبعیض برای افزایش میزان دسترسی زنان به آموزش عالی را دنبال می‌کند» (موزر، ۱۳۷۲: ۱۶۵). اولین حوزه‌ی مورد انتقاد کولیت الخوري در رمان «أیام معه» نیز، عدم دسترسی زنان به امکانات برابر با مردان در زمینه‌ی تحصیل و پرورش استعدادهای زنان است؛ جایی‌که زنان به اجبار خانواده و تحت سیطره‌ی قدرت نظام مردسالاری، از ابتدایی‌ترین حق خود، یعنی تحصیل در دانشگاه‌ها محروم می‌شوند.

در این داستان، بعد از آنکه «ریم غالي» تحصیلات متوسطه را به اتمام می‌رساند، از سوی جامعه‌ی سوریه از ادامه‌ی تحصیل محروم می‌شود. پدر وی، به‌عنوان یکی از چهره‌های سنتی جامعه، تسلیم باورهای جنسیت‌زده‌ی رایج در جامعه‌ی سوریه شده و به هیچ عنوان حاضر نمی‌شود

تا دختر به آرزوی خود، یعنی تحصیل در دانشگاه، جامه‌ی عمل بپوشاند. این امر، علاوه بر سرخوردگی شدید دختر، به کینه و عناد وی با جامعه و باورهای فرهنگی رایج در آن نیز منجر می‌شود:

«بعد أن حصلتُ على شهادة «بكالوريا» وكنتُ في السابعة عشرة، وملأ النجاح حاضري بالنشاط وزيّن مستقبلي بالآمال، لكن والدي رفض أن أكمل دراستي وأدخل الجامعة، لأن الفتاة في بلدي، لا حاجة بها إلى الشهادة العليا... زلزلني رفضه. كيف، كيف أقبل أن أعيش حياة تافهة؟ ... وعدتُ أقنع والدي، فاستاء وغضب، وابتدأت مناقشاتنا وتعكر جو بيتنا، فلم أجد بدا من الرضوخ، يائسة ناقمة وطرحت فكرة العلم من دماغي» (الخوري، ١٩٦٠: ٢٣).

تقابل تفکر نوین دختر در برابر تفکرات سنتی و باورهای غلط و موروثی جامعه، در جنبه‌های مختلف فعالیت‌های فکری و فرهنگی وی نمود پیدا می‌کند. در حالی‌که جامعه به دنبال حبس وی در خانه است، او به‌دنبال ادامه تحصیل و کسب مهارت‌های هنری است:

«أنا لم أوجد فقط لأتعلم الطهي ثم أتزوج فأنجب أطفالا ثم أموت.. إذا كانت هي القاعدة في بلدي فسأشذ أنا عنها، أريد أن أحصل على شهادات عالية، أريد أن أدرس الموسيقي، أن أكتب الشعر...» (همان)

اما هر کدام از این فعالیت‌ها به شدت از سوی خانواده و اعضای جامعه نفی می‌شود و دختر، از تک‌تک خواسته‌های برحق خود محروم می‌ماند:

«حتى كتابتي للشعر كانت لا تخلو من معاكسات، فقد كان عمي يقول للجميع: هذه الفتاة ليست متزنة. لماذا تنشر أشعارها في المجلات؟ وماذا تفيدها كتابة الشعر؟ إنها فتاة غريبة الأطوار.. وكانت هذه الآراء تسر الناس طبعاً وتلقى في نفوسهم ترحيبهم وكانت تجرحني أنا» (همان: ٢٤).

نتیجه‌ی رویارویی نابرابر تفکرات فکری جدید دختر در برابر باورهای سنتی و جنسیت‌زده‌ی جامعه‌ی سوریه، ازدواج بدون فکر وی با یک جوان فرانسوی است؛ در حالی‌که دختر، خانواده و جامعه را همچون سدی در برابر رسیدن به خواسته‌هایش می‌بیند، سعی می‌کند تا از طریق ازدواج، خود را از جو سنگین این قضاوت‌ها رها کند. مشکل اصلی و بزرگ این ازدواج، عدم شناخت دختر از همسری است که برای خود انتخاب کرده است:

«لم أكن أعرف عن ألفريد سوى أنه في الثانية والعشرين من عمره... كنت أريد أن أهرب من جو ثقيل، أعيش مرغمة تحت وطأته، فلجأتُ إليه... حين طلب مني أن أتزوجه، قبلتُ منه مع أنني كنت أكره الزواج، لأنني اعتقدتُ أن زواجي به هو الوسيلة الوحيدة التي تجعلني أحقق آمالي، فأكمل دراستي وأغذيّ ميولي الفنية، وأكوّن شخصيتي بحرية» (همان: ٢٦- ٢٤).

ریم، که به‌طور کامل از محیط فکری جامعه و مردان سوری ناامید شده است، تنها راه فرار را ازدواج با یک مرد غربی و با تفکراتی جدید می‌داند تا وی را به آرزوها و اهدافش برساند. انتقاد اصلی کولیت الخوري در این بخش از رمان، به‌خوبی متوجه جامعه و باورهای کلیشه‌ای آن است که زنان را در مورد ازدواج تحت فشار قرار می‌دهند و هر نوع شکست احتمالی در زندگی مشترک را متوجه آنان می‌بینند. مرگ ناگهانی پدر و مادر، به تنهایی بیشتر قهرمان داستان منجر می‌شود؛ تا جایی‌که وی با وجود داشتن فامیل‌های نزدیک، ترجیح می‌دهد به همراه خواهر کوچکترش زندگی کند و از نیش و کنایه‌های گاه و بی‌گاه آن‌ها در امان بماند.

فرودست‌بودن زنان و غلبه‌ی گفتمان مردسالار

غلبه‌ی مردسالاری در جوامع سنتی همیشه قابل مشاهده بوده است. سلطه‌گری در اغلب مواقع به دور از صفات برابری و عدل می‌باشد؛ در واقع بر اساس گفته‌ی ادیب لبنانی «جمیل صلیبا»، به سلطنت و حکومت فردی بر فرد دیگر با هدف کسب سود و منفعت گفته می‌شود (صلیبا، ۱۹۸۲: ۶۷۰/۱). مردسالاری و مطیع‌بودن زنان که از مظاهر این سنت هستند، در داستان الخوري و در قالب چهره‌ی زنانی ترسیم‌شده که به‌صورت منفعل و مطیع، در برابر نظام مردسالار جامعه سکوت‌کرده و در برابر آن به صورت کلی تسلیم شده‌اند. تصویر آن‌ها، تصویر زنانی سنتی است که بر آن‌ها ویژگی‌های کلیشه‌ای فرهنگی و سنتی یک مادر، همسر و نقش‌های خانوادگی سنتی و نه اجتماعی غلبه دارد. اولین چهره‌ی زن سنتی در این داستان، متعلق به مادربزرگ ریم است که به‌طور کامل در هویت بازتولیدی گفتمان مردسالار فرو رفته است. درحقیقت، نظام مردسالاری، سبب می‌شود تا جامعه‌ی مردان در موضع قدرت، یعنی موضع فرادست قرار گرفته و به تمامی امکانات جامعه دسترسی داشته باشند. این امر، از جهت دیگر سبب می‌شود تا موضع زنان در موقعیت فرودست تثبیت شود و مانند جزئی از امکانات جامعه، در جهت رسیدن به خواسته‌های مردان عمل کنند و بر اساس دیدگاه و باورهای آن‌ها تعریف شوند. مادر بزرگ، چهره‌ی یک زن کاملاً سنتی است که به‌صورت منفعل و مطیع، در برابر نظام مردسالار جامعه سکوت‌کرده و بقیه را نیز به سمت قبول این باورهای کلیشه‌ای-فرهنگی سوق می‌دهد. درحقیقت، تسلط گفتمان مردسالار در جامعه‌ی سنتی سوریه، سبب‌شده تا وی، به عنوان یک مادر، نه تنها دختر را همراهی نکرده، بلکه به عناد با دختر نیز بپردازد. «تاکنون این زنان بوده‌اند که زن را بیش از همه سرزنش کرده‌اند نه ما» (نیچه، ۱۳۷۵: ۲۳۲):

«لكن نقمتي تغلبت على ألمي، عندما جاءت جدتي بعد لحظات، تثير جو الحقد الذي أحياه عمي: ماذا دهاك يا ريم؟ الفتاة لا تعمل إلا إذا كانت بحاجة ماسة إلى كسب عيشها.. هل ينقصك شيء؟ لباس.. أكل.. أي شيء؟» (الخوري، ١٩٦٠: ٣١).

در حقیقت، مادران سنّتی در جریان ی غلط، به نوعي خودباختگی هویتی دچارشده و پذیرفته‌اند که نقش آنان در خانواده حاشیه‌ای، فرعی و کم اهمیت است. در این حالت، آن‌ها به شدت منفعل و وابسته هستند؛ اما چون از سوی جامعه و خانواده تأیید می‌شوند، این‌گونه می‌پندارند که راه درست همین است.

در فرآیند پذیرش فرودستی زنان در برابر مردان از سوی خود زنان، آن‌ها تبدیل به موجوداتی می‌شوند که تلاش دارند تا این روند را ادامه دهند و به‌نوعی دختران خود را برای تبدیل‌شدن به یک هویت کم‌اهمیت یا بی‌اهمیت سوق دهند. زن دیگر کسی نیست که در مقابل قدرت قرار داشته باشد، بلکه خودِ اوست که مناسبات قدرت را بازتولید می‌کند و به کسی که قدرت را می‌پذیرد، تبدیل می‌شود. به تعبیری دیگر، همزمان به فاعل قدرت و مفعول قدرت دگردیسی می‌یابد. زن، دیگر موجودی نیست که آگاهانه آزادی خود را سرکوب کند، بلکه او در تقویت این ساز و کار قدرت، فاقد هرگونه اراده و روشن‌بینی است (مک دانل، ۱۳۸۰: ۹۶). در جوامع مردسالار، از بُعد فرهنگی، یک شکاف جنسیتی در جامعه ایجاد می‌شود؛ به این صورت که جامعه به دو گروه زن و مرد تقسیم‌شده و حقوق اصلی و امتیازات ویژه در اختیار گروه مردان قرار می‌گیرد. براساس الگوی جنسیت، هویت زنان مساوی با نقش‌های مادری، خانه‌دار بودن و دوری از رفتارهایی است که استقلال فردی آنها را به نمایش می‌گذارد. هر زنی تنها در ارتباط با خانواده و یا همسر تعریف می‌شود :تا به او تهمت زده نشود:

«أنا لستُ بحاجة إلى أموالكم، أنا لستُ بحاجة إلى وجودكم حولي. أنا في حاجة إلى حياتي.. شخصيتي.. إلى فرديتي إلى إثبات وجودي.. كيف لا تفهمون ذلك؟ أنا لستُ عبدة! عبدة لكم.. للمجتمع، لآراء الناس ألا تشعرين بأنني أموت؟ أموت في هذا الفراغ..» (الخوري، ١٩٦٠: ٣٢).

در داستان الخوري، ریم، تلاش می‌کند تا به‌دور از قضاوت‌های نادرست جامعه، هویتی مستقل داشته‌باشد و زندگی را براساس اهداف و آرزوهایش به پیش براند و در این راه، از جامعه و اطرافیان خویش دوری می‌کند تا در معرض تهمت‌های آن‌ها قرار نگیرد.

تقلیل زن به عنوان یک هویت جنسی

یکی از بارزترین مفاهیمی که در مورد زن و اندام زنانه‌ی وی در جامعه ریشه یافته، فریبندگی و اغواگری زن و تقلیل وی به بدن و اندام‌های زنانگی اوست. فمینیست‌ها تأثیر پدرسالاری در حوزه‌ی زندگی فردي زنان را در دو ساحت هویت و خودپنداره‌ی زنان از زنانگی و ساحت امور شخصی و مسائل مربوط به بدن زنان برجسته مي‌کنند (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۹۳). بنابراین حضور زنان در فضاهای عمومی از طرفی پاکی و عفت زنانه را تهدیدکرده و از طرف دیگر تقدس و مصونیت فضا را نیز خدشه‌دار می‌کند. حضور زنان در این فضا می‌تواند به اغوای جنسی مردان بیانجامد و خود زنان را هم مورد آسیب قرار دهد. این امر در جوامع توسعه‌نیافته که از آن برای توجیه هوس‌رانی مردان استفاده می‌کنند به شکل بارزی قابل رؤیت است. یکی از عرصه‌های اصلی مخالفت ورود زنان به فضای عمومی مربوط به امکان اشتغال زنان است؛ در داستان الخوري، دختر بعد از آنکه از سوی نامزد خود رها می‌شود و پدر و مادر را نیز در یک حادثه از دست می‌دهد، سعی می‌کند تا وقت خود را در قالب یک کار بیرون از خانه سپری کند. این امر با واکنش شدید اعضای خانواده و نیز جامعه همراه می‌شود:

«قررتُ أن أعمل. جاء عمي إليّ ... ابتدرني: أصحيح أنك ستعملين؟ أجبته بهدوء: لقد ابتدأت العمل اليوم.. زأرتِ النقمة في أساريره: ماذا تقولين؟ اليوم؟ كيف لا تفكرين في عواقب الأمور، ماذا سيظن الناس؟ ماذا سيقولون عنا ألا تكفينا الأقاويل التي تلاحقك في كل مكان؟» (الخوري، ١٩٦٠: ٣١). الخوري، در داستان خود نگاه جامعه به زن به‌عنوان یک موجود اغواگر را به‌شدت محکوم کرده و مسئولیت محبوس‌ماندن زنان در فضای خانه و بی‌حیایی مردان در محیط عمومی را بر گردن جامعه و فرهنگ نادرست آن انداخته است:

«كان كل مقهى نمر به يعج بالرجال. أين نساؤنا؟ ألا ترغب إحداهن في فنجان من القهوة خارج جدران بيتها؟ وفجأة أحسستُ بألوف السهام تخترق جسدي. التفتُ فاذا كل من في المقهى، من رجال، يسف إليّ النظر والعيون كالعلق، تحيط بي وكأنها تريد أن تتغذى من لحمي ومن دمي. الجوع يصيح في المقل، مجرد كوني إمرأة، جميلة أو غير جميلة، شابة أو غير شابة، جعلهم يسلون كل شيء وأوقفهم عن الحديث عن لعب النرد وعن شرب القهوة. ... لا توجد حرية في بلدة لا مجال فيها لممارسة هذه الحرية» (همان: ۱۳۳).

شجاعت و تسلیم‌ناپذیری قهرمان داستان، در برابر باورها و کلیشه‌های جنسیتی حاکم بر جامعه، سبب می‌شود تا وی برای رسیدن به آزادی تلاش کند؛ اما نگاه مسموم مردان و تبدیل زن به یک هویت جنسی در جامعه‌ی مردان، او را به‌شدت آزرده‌خاطر می‌سازد.

خودآگاهی زن نسبت به جایگاه خود و توازن سنت و مدرنیته در داستان

خودآگاهی، شناخت احساسات، باورها، علایق، اندیشه‌ها، خواسته‌ها، نیازها و نقاط ضعف و قوت و همینطور شناخت خود در روابط با دیگران است. افراد خودآگاه روی خود تمرکز دارند و گزاره‌های زیادی برای توصیف آن در اختیار دارند. هرچند که خودآگاهی در همه‌ی افراد بشر از هجده ماهگی شکل می‌گیرد و تا سنین کهنسالی ادامه پیدا می‌کند، اما افرادی هستند که از این صفت به‌طور ویژه‌ای برخوردارند. صفت خودآگاه بودن به افرادی نسبت داده می‌شود که دائماً بر روی خود متمرکز هستند که می‌تواند هم در بُعد فردی باشد هم اجتماعی (فرانزوی، ۱۳۸۶: ۵۵). خود آگاهی زنانه که در مطالعات معاصر فمینیستی مطرح است، آگاهی جنسیت بنیاد نسبت به خود می‌باشد که در یک بیان کلی می‌توان آن را به این شکل تعریف نمود: فرآیندی روانشناختی که والد و مولد خودتأمّل‌گری و بازاندیشی زنان در موقعیّت‌شان در جامعه و خانواده، به‌عنوان یک فرد است و معمولاً با افزایش سطح سواد، رفاه اقتصادی و آسیب‌های فکری و اجتماعی رابطه‌ی مستقیمی دارد و موجب تغییر ساختارهای اجتماعی و هویت فردی می‌شود. با توجه به این تعریف، کشف و تبیین خودآگاهی زنانه در جامعه و انعکاس آن در رمان‌های اجتماعی از اهمیت وافری برخوردار است. می‌توان با بررسی رمان «ایام معه»، بروز خودآگاهی زنانه و فرآیند آن را مطالعه کرد. در این رمان اصلی‌ترین عاملی که "ریم" را به خودآگاهی و یافتن جایگاه حقیقی خود در جامعه فرامی‌خواند، دوراهی میان (آلفرد و زیاد) است؛ اولی به عنوان نامزد عقلی ریم که به‌شکلی عجولانه و بدون هیچ‌گونه شناختی با وی محرم شده، اما از او دور مانده و این جدایی سال‌ها به طول انجامیده است؛ دومی عشق ناپخته‌ی ریم می‌باشد که با وجود تفاوت مذهبی (ریم مسیحی و زیاد مسلمان) و نیز تفاوت سنی ده سال، به او علاقمندشده و روابط عاطفی میان آن دو شکل گرفته است. تعهد ریم به آلفرد و علاقه‌ی وی به زیاد، سبب ایجاد کشمکشی درونی در وی می‌شود که در نهایت او را به خودآگاهی می‌رساند. نامزد وی بعد از گذشت چند سال به سوریه برمی‌گردد و جامعه انتظار دارد تا ریم بدون توجه به گذشته و نبودن هیچ‌گونه احساس تعلقی میان او و آلفرد، با وی همراه‌شده و زندگی مشترک خود را بنا نهد؛ اما ریم در برابر این خواسته مقاومت کرده و در ابتدا سعی می‌کند دلیل دوری این چند ساله را یافته، با طرز تفکر آلفرد آشنا شود و سپس تصمیم درست بگیرد:

«أيعتقد أنني امرأة تافهة إنني دمية اشتراها بهذا العقد الزائف: الخطبة! دمية وضعها على رف من رفوف مكتبته وأهملها وترك الغبار تمحو معالمها ثم دفعه الشوق من جديد إليها، فعاد يلهو بها لأنه

توهم أن الخطبة جعلتْها ملكاً له! لأنه توهم أن آراء الجميع تلبس هذه الدمية ثوب الطاعة والانقياد» (الخوري، ١٩٦٠: ٣٠١).

از سوی دیگر، تفکرات افراطی زیاد که ناشی از اقامت وی در اروپا و روابط آزادی است که در آنجا تجربه کرده، ریم را برسر دوراهی قرار می‌دهد و نمی‌تواند خود را همچون زنان غربی تصور کند که هیچ ارزشی برای کرامت و شرافت اخلاقی خود متصور نیستند. در نتیجه در روابط با زیاد نیز به‌شدت به مشکل برمی‌خورد و او را از خود می‌راند:

«قد خيبتِ ظني، يؤسفني أنكِ تتصرفين كامرأة عادية. ظننتك متحررة، ظننتكِ تختلفين عن سائر النساء. نعم ... نسيتُ أنكِ فتاة شرقية.» فتاة شرقية؟ ما هذا المنطق؟ وهل المرأة الشرقية وحدها تشعر بالكرامة؟ وهل الشعور بالكرامة عيب؟ وهل يريدني أن أكون كهؤلاء الفتيات الرخيصات الكثيرات اللواتي تعرّف بهن في أوروبا، واللواتي كنّ مثله، يعتبرن الحب لهوا ومادة؟ قلتُ منفعلة: نعم أنا شرقية... أنا فخور بكوني شرقية» (همان: ٢٥٨).

نتیجه‌ی این تقابل آشکاری که ریم میان تفکرات زیاد و آلفرد می‌بیند، سبب می‌شود دوباره خود را در مرکز توجه خویش قرار دهد و راهی را انتخاب کند که بتواند به خواسته‌های مشروع و مقبول خود برسد. وی سنت‌ها را به چالش می‌کشد تا راهی برای آزادی خود از قید باورهای نادرست جامعه پیدا کند:

«فجأة ضجّ رأسي بالأسئلة: ما هي التقاليد؟ وأخذتُ أجمع معلوماتي الضئيلة لأجد جوابا لهذا السؤال. ما هي التقاليد؟ كلمة «تقاليد» كما أفهمها أنا، هي نموذج للعيش. عادات، اتفق عليها مجتمع منذ مئات بل ألوف السنين، لكننا الآن في القرن العشرين. لقد تبدل المجتمع، وتغيّرت العقيلات، وتطور تفكير شعبنا.. كل شيء تطور إلا التقاليد... هذه التقاليد التي خلقها مجتمع ولّى، واتفق عليها أناس تواروا تحت التراب من الوف السنين. ومجتمعنا راض عن هذه التقاليد.. نعم... لقد سلا الناس التقاليد التي أحب، ليتمسكوا فقط بالتقاليد التي تقيّد حرية الفتاة... حريتي أنا..» (همان: ١٠٦). بر همین اساس هنگامی که مشاهده می‌کند آلفرد با وجود آگاهی از رابطه‌ی عاطفی او با زیاد، برای وی به عنوان یک انسان این حق را قائل می‌شود که در مورد زندگی‌اش تصمیم بگیرد و حق طلاق را به او می‌دهد، در تصمیم خود برای زندگی با زیاد مردد می‌شود و با وجود خواستگاری مکرر زیاد، سرانجام با نامزد خود همراه می‌شود، زیاد را برای همیشه رها می‌کند و سعی می‌کند در سایه‌ی همراهی با نامزدش به اروپا برود و راهی تازه را برای خود از طریق هنر و شعر باز کند:

«بقيتُ صامتة، أمضغ آراءه، واتلذذ بطعمها: «أنت أنسانة... لك حق في الحياة... مثلي تماماً...» «لك حق في الحياة، لك حق في الحياة ما أروع هذه الجملة: أنا إنسانة لي حق في الحياة. هل يتجرأ زياد على التفوه بمثل هذه الجملة؟ هل يسمح له غروره الشرقي بأن يعترف لي بحقي؟ بأن يعترف أنني لستُ قطعة من أثاث البيت؟» (همان: ٣٨٦). ویژگی اصلی داستان الخوري، تمرد آشکار و مهارناپذیر دختران شرقی در برابر باورها و سنت‌های موروثی جامعه است. رمان «ایام معه» مردان عرب زبانی را نشان می‌دهد که از تفاهم با زن امروزی ناتوانند. همچنین سیمای زن جدیدی را نشان می‌دهد که می‌کوشد تا هویت خود را تثبیت کند. در مقایسه با سیمای رایج زن در آن زمان، شخصیت ریم شخصیت بی‌مانندی است که بی‌باکی و نیرومندي زن امروز را نشان می‌دهد. اما مشکل اینجا است که مردان هنوز نمی‌توانند زن را به چشم یک جنس همانند خود بنگرند (آلن، ۱۹۹۷: ۱۲۵).

می‌توان توازن برقرار کردن میان سنت و مدرنیته در جامعه‌ی مرد سالار در این داستان را روش «نادیا» معرفی کرد. نادیا، زن دایی ریم، به‌عنوان یک زن روشنفکر و موفق که توانسته تعادل را در برخورد با باورهای سنتی برقرار کند و در کنار آزادی‌های فردی، به زندگی خانوادگی موفقی نیز دست یابد؛ در سرتاسر داستان به‌عنوان راهنما و گاه مشوق ریم حضور می‌یابد. وجود او نشانگر علاقه‌ی الخوري، در برقراری توازن میان سنت و مدرنیته است. نادیا نه به مانند مادربزرگ ریم، سنتی و در قید باورهای غلط جامعه است و نه مانند ریم، سعی دارد بنیان‌های فرهنگی و سنتی جامعه را درهم بشکند. در نهایت نیز، وجود وی و راهنمایی‌هایی که در اختیار ریم قرار می‌دهد، سبب می‌شود دختر جوان راه درست را انتخاب کند:

«استنكرت كلماتي ساخرة: أرجوك ريم، أرجوك لا تتكلمي عن هذه العواطف البدائية. هل تشعر فتاة ذكية، مثقفة، بأنها محتاجة إلى حماية رجل؟ ما هذا الكلام؟... ولكن المرأة ضعيفة يا نادیا. أبدا... المرأة الشرقية ضعيفة لأنها مازالت تئن تحت سلاسل القيود الثقيلة... لأنها كسلى» (الخوري، ١٩٦٠: ٢٥٤).

الخوري با نمایش همزمان تجربه‌ی یک دختر از خود در سایه‌ی کلیشه‌های جنسیتی، و تجربه‌ی آنها از تمرد و عصیان در برابر این سنت‌ها، به آسیب‌شناسی تفکرات سنتی جامعه در باب زنان واکنش نشان می‌دهد و کنارگذاشتن تنبلی و خودآگاهی را راه نجات زنان شرقی از بند و قید تسلط مردان بر آنان می‌داند. در همین گفتگویی که بین «نادیا» و «ریم» اتفاق افتاده، راهکار نجات زنان نشان داده شده است.

نادیا در این داستان براساس یک برخورد واقع‌گرایانه برای ارتقای شأن زن به عنوان انسان عمل می‌کند؛ عملی که با ایجاد بسترهای اعتلای زنان می‌تواند زمینه‌ساز اعتلای کلیت جامعه شود. توضیح دیگر آنکه نگاه زن مترقی در این داستان آن است که این خود زنان هستند که با برجسته‌ساختن نقاط ضعف یا همان دستاویزهای اعمال قدرت‌های مردانه، عملاً زن را از واکاوی جنبه‌های دیگر وجودی‌شان بازداشته و آنان را مجبورکرده تا زن را به‌عنوان انسانی ضعیف در ذهن و باورشان نهادیه سازند. همین زنان می‌توانند با پشت پا زدن به این تفکر، وابستگی مطلق به مردان و راه نجات خود را بیابند.

نتیجه‌گیری

داستان الخوري با انتقاد صریح از باورهای جنسیت‌زده و نادرست جوامع عربی در باب زنان، محدودکردن آزادی عمل آن‌ها در حوزه‌های اصلی زندگی فردی و اجتماعی و به چالش‌کشیدن کلیشه‌های جنسیتی منسوخ و موروث فرهنگ این جوامع، منطق فرودستی زنان در داخل خانواده و جامعه را متزلزل ساخته است. الخوري، نشان می‌دهد که چگونه زنان با مبارزه و کسب مهارت‌های مختلف در زندگی فردی و اجتماعی، قادر خواهند بود تا در کنار آزادی و استقلال، به کرامت و ارزش‌های خود نیز پایبند باشند. اگر چه در این راه، آسیب‌های روحی و روانی متعددی ممکن است آن‌ها را تهدید کند. نویسنده، با مرکزیت قراردادن جنسیت و مبادی برساخته‌ی آن در قضاوت زنان، به شدت مخالفت کرده و زن را به عنوان یک هویت مستقل و موفق ترسیم کرده است.

الخوري با استفاده از شگرد گفتگو و بازنمایی گفتمان شخصیت‌های مختلف داستان، به بازنمایی افکار و آرای مختلف شخصیت‌ها می‌پردازد. گفتگوی ریم (زن آزادی‌خواه و تندرو) با مادربزرگ خود (زن سنتی و منفعل)، گفتگوی ریم با نادیا (زن میانه‌رو و روشنفکر)، گفتگوی ریم با زیاد (مرد نیمه‌سنتی) و درگیری‌های گاه و بی‌گاه وی با عموی خود (مرد سنتی و تمامیت‌خواه) علاوه بر جذّابیت و پویایی داستان، تجلی‌گاه تضارب آرا و افکار در درون داستان شده و تمایل و تلاش شدید دختر در این داستان برای همراهی با مبانی مدرنیته در چند میدان مختلف نمود یافته است.

کولیت الخوري، با نام‌بردن از شخصیت‌های مختلف داستان و نشان‌دادن میزان سنتی یا مدرن‌بودن تمایلات آن‌ها، به این نکته اشاره می‌کند که چگونه لایه‌های مختلف جامعه، در حال جدال برای اثبات یا نفی پاره‌ای از ارزش‌ها و الگوهای رفتاری است. در این میان، نشان‌دادن چهره‌ی زنان و دخترانی که به‌طور کامل در سایه‌ی فرهنگ مردسالار جامعه، دچار رکود و حالت انفعال شده‌اند،

برای مخاطب بسیار دردناک‌تر است. الخوري، زنان را به مبارزه با باورهای محصورکننده‌ی حاکم بر جامعه فراخوانده و آن‌ها را به بازیابی هویت مستقل زنان فرا می‌خواند. نکته‌ی قابل توجه، تقابل دو دیدگاه است؛ یکی زن مطیع و دارای گفتمان مردسالار و دیگری زنی که دارای تفکری مستقل و اندیشه‌ی فرهنگ برابر که در داستان تفاوت این دو گرایش به خوبی نمایش داده شده است و میزان محدودیت و بحران هویتی زنان را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. sex

منابع ومآخذ

ألن، روجر، (۱۹۹۷)، **الرواية العربية**، ترجمه: حصة حنيف، بيروت: المؤسسة *العربية* للدراسات والنشر.

آبوت، پاملا و والاس، کلر، (۱۳۸۱)، **جامعه‌شناسی زنان**، ترجمه: منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.

خمسه، اکرم (۱۳۸۳)، «بررسی طرح‌واره‌های نقش جنسیتی و کلیشه‌های فرهنگی در دانشجویان دختر»، **مطالعات زبان**، شماره‌ی ۶: ۱۳۴ - ۱۱۵. DOI: 10.22051/JWSPS.2004.1311

الخوري، کولیت (۱۹٦۰)، **أيام معه**، الطبعة الثالثة، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر.

رحمانی، اسحاق و متحد، شیوا، (۱۳۹۷)، «دیالکتیک سنت و مدرنیته در رمان‌های جزیرة سرگردانی و ذاکرة الجسد»، **ادب عربی**، سال ۱۰، شماره ۱: ۱۳۱ - ۱۱۶. DOI: 10.22059/JALIT.2018.137369.611371

صلیبا، جمیل، (۱۹۸۲)، **المعجم الفلسفي**، بیروت: دارالکتاب اللبنانی.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۶) **آشنایی با مفاهیم جامعه‌شناسی**، تهران: نشر نی.

فرانزوی، استیون (۱۳۸۶) **روانشناسی اجتماعی**، ترجمه: مهرداد فیروزبخت و منصور قنادان، تهران: خدمات فرهنگی رسا.

فریدمن، جین،(۱۳۸۱) **فمینیسم**، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.

گروثرز، چارلز، (۱۳۷۴)، **جامعه شناسی مرتن**، ترجمه زهره کسایی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲) **از جنبش تا نظریه‌های اجتماعی، تاریخ دو قرن فمینیست**، تهران: پژوهش شیرازه.

مک دانل، د (۱۳۸۰) **مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان**، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران: نشر فرهنگ گفتمان.

موزر، کارولین (۱۳۷۲) «برنامه‌ریزی برحسب جنسیت در جهان سوم، نقش زنان در توسعه»، **روشنگران**: ۶۱- ۱۲۳.

نیچه، فردریک (۱۳۷۵) **فراسوی نیک و بد**، ترجمه: د آشوری، تهران: خوارزمی.

وبر، مارکس (۱۳۸۴) **اقتصاد و جامعه**، ترجمه: عباس منوچهری، تهران: سمت.

هام، مگی و گمبل، سارا، (۱۳۸۲) **فرهنگ نظریه‌های فمینیستی**، مترجم نوشین احمدی خراسانی و فرح قره داغی، تهران: نشر توسعه.

النقد الثقافي لدور القوالب النمطية الجنسانية في قيود المرأة
(دراسة رواية "أيام معه" لكوليت خوري، نموذجاً)

بيمان صالحي[1]
هدية جهاني [*2]
احسان مصطفى‌پور[3]

المُلَخَّص

إن دراسة القوالب النمطية الجنسانية في المجتمعات التقليدية، بالإضافة إلى إبراز عدم المساواة بين المرأة والرجل في المجتمع، تؤدي أيضًا إلى تفسير القيود التي أوجدتها قواعد التقاليد والمفاهيم الخاطئة حول سلوك المرأة في الأسرة والمجتمع. أكثر ما يغذي القوالب النمطية الجنسانية هو الثقافة وبهذه الطريقة، في مجال الثقافة، نشأت فجوة بين الجنسين في المجتمع ومنحت الحقوق الرئيسية والامتيازات الخاصة للرجل. في رواية "أيام معه" من خلال انتقادها للصور النمطية الجندرية للمجتمع السوري، جعلت كوليت الخوري من مشاكل المرأة محور نضالاتها. وقد حاربت المعتقدات التقليدية القائمة على الجنس. تحاول هذه المقالة تحليل القصة المذكورة- بناءً على الصور النمطية للجنسين مع أهم المفاهيم في مجال النوع الاجتماعي، واستخداماً للمنهج الوصفي التحليلي- عبر تمثيل الصراع ومواجهة المعتقدات الخاطئة والتقليدية حول المرأة بمفاهيم جديدة وأسس الحداثة وللإجابة على هذا السؤال، كيف انتقدت الخوري بنشاط المعتقدات التقليدية للثقافة العربية وهل أثبتت قدرة المرأة على استعادة هويتها البشرية؟ انتقاد المعتقدات التقليدية الخاطئة، ومعاناة المرأة في المجتمعات الشرقية، وضرورة وعي المرأة بالذات في بيئة غير متكافئة بين الجنسين، والصراع بين الأسس الفكرية للمرأة التقليدية والحديثة هي من أهم الموضوعات التي أثارتها الخوري في روايتها. في النهاية ، توصلت المقالة إلى استنتاج مفاده أنّ المجتمع الشرقي يعاني من القوالب النمطية الجنسانية المقيدة. وفي مثل هذه الحالة، من الضروري أن تكتسب المرأة الوعي الذاتي والابتعاد عن المنظور الجنساني.

الكلمات الدليلية: النقدالثقافي، الصور النمطية للجنسين، الروايةالعربية، كوليتالخورى، أيام معه.

---

[1]- أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام
[2]- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازي
[3]- عضو هيئة تدريس بجامعة شهيد محلاتى في قم

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Investigating the critical lyrics of Nezar GHabani based on George Lukach's theory

Mahtab Fazli, PhD student of Arabic language and literature, university of Kashan
Ali najafi ivaki[1], Associate professor of Arabic language and literature, university of Kashan
Amir Hossein Rasul Nia, Associate professor of Arabic language and literature, university of Kashan

Received: 13-11-2022 Accepted: 08-04-2024

Introduction: The term "Critical Realism" was introduced for the first time by George Lukach, one of the most prominent literary critics of the twentieth century and a theorist of the "social realism" in literature. He is known as the author of community reform and transformation. Critical realism focuses on dissatisfaction with the current status and tries to change it. The pursuit of two mail goals is the first attempt to awaken the people from the existing situation and the second spirit in the people. From the view of this theorist, a realistic literary work must have three basic conditions including a) courage and honesty, b) criticizing the undesirable conditions of the society, and c) the expression of fundamental problems of the people. Nezar Qabani is a prominent poet of the contemporary Arabic poetry. After the defeat of 1967, he wrote a lot of critical poems. His poetic achievements can be analyzed from this point of view. Considering the importance of the issue and due to the fact that the poet has allocated a massive volume of poems to criticize the existing situation, the present study attempts to analyze his poems with a qualitative approach and an analytical descriptive method. It is concluded that Nazar has a critical view embedded in his poem, not the photography of reality, but painting with a critical mindset that provides reality to the audience. His honesty has reflected a particular form of reality in the literature.
Methodology: Based on the theory of critical realism by Lukács, this research aims to criticize and evaluate Nizar Qabbani's poems with a qualitative approach and a descriptive-analytical method. It also seeks to answer the questions 'What is the scope of Nizar Qabbani's critical view?', 'In the context of Nizar's poetry, how are the realities of the Arab society reflected?', and 'Does the poet basically offer a solution to get out of the chaos and heterogeneity?'
Results and discussion: Based on the analysis, it can be concluded that the works of Nizar Qabbani in the contemporary Arabic poetry can be studied based on the theory of critical realism and the reflection of reality by George Lukács. The main characteristic of his poetry is its critical approach; Therefore, Nizar Qabbani is a "poet critic". At the same time, his critical language is straightforward and biting to a great extent in drawing the existing heterogeneities and disharmonies; he uses a lot of ridicule, paradox, and negative questioning to convey his message to the audience

1- Corresponding Author Email: Najafi.ivaki@yahoo.com

more effectively. This imagery and the way of expressing criticisms in his poetry are not repetitive or regressive; rather, a new thought emerges from it.

Conclusion: The current research is the introduction Nizar's remarkable honesty and courage in the process of reflecting the reality and drawing dissatisfaction with the existing situation. In order to inform the people, he does not shy away from attacking Arab culture and heritage and criticizing a group of which he is one. With highly critical attitudes, he focuses on the challenges of the Arab world, and, with his poetic and critical view, he draws contradictions and contrasts. Through this, he tries to make people aware of the unfavorable situation. Sometimes, in the context of his poetry, by creating a revolutionary spirit, he offers a solution to overcome the challenges.

It is to be noted that Nizar Qabbani's criticisms are, more than anything, directed at the three axes of the Arab society including politics, economy and religion. He sees the Arab society as a ruined city where its people suffer from superficiality, self-cultivation, silence, thoughtlessness, and backwardness. They are somehow happy in a closed and secure environment. In his poem notebooks, the poet also challenges the policy of Arab rulers and described them as lascivious and unintelligent, corrupt and autocratic, lustful and greedy, idle talkers, imprudent spectators, and tyrannical warriors. According to him, they have made people suffer from political tyranny.

In the opinion of the poet, the economy of Arab countries is also a place of problems and criticism. Oil, which could be used as a powerful tool against enemies, has turned into "oil wine" and has led to sexual corruption. Oil-based economy has provided the opportunity for the rulers to legitimize their government with oil dollars and eventually set up dictatorship. Also, in the eyes of Nizar, religious scholars are deceivers, who use various tricks to show themselves as God's successors on the earth and to maintain their religious tyranny with false claims in order to keep people ignorant and short-sighted.

Keywords: Social realism, Critical poetry, George Lukacs, Nizar Qabbani, Reality painting.

References

Al-Saafin, Ebrahim, Al-Sheikh, Khalil (2008). **Methods of literary criticism of hadith**. Amman: Al-Quds Open University Publications. (In Arabic)

Barkat, Wael, **Al-Sayed, Ghassan, Haroun**, Najah (2004). Hadith and contemporary critical trends. Damascus: Publications of the Damascus Society. (In Arabic)

Ferrarotti, Franco (2018). **Lukács, Goldman and the sociology of the novel in an introduction to the sociology of literature.** Translated by Mohammad Jafar Poindeh, Tehran: Naqsh Jahan. (In Persian)

Hosseini, Seyed Reza, (2008). **Literary schools. Tehran: Negah Publications**, Volume 1. (In Persian)

Lukacs, George, (1998). **History and class consciousness**. Translation: Mohammad Jafar Poindeh, Tehran: Nosl Qalam. (In Persian)

---------- (2005). **A research in European realism**. Translation: Akbar Afsari, Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Mohammad Al-Arood, Ali Ahmed, (2007). **Nizar Qabbani's dialectic in al-Samat al-Arabi al-Hadith**. Jordan: Dar al-Kitab al-Thaqafi. (In Arabic)

Naboulsi, Shaker, (1986). **The light. The first edition, Beirut**: Al-Mossah al-Arabiya for studies and publications. (In Arabic)

Najafi ivaki Ali and colleagues. (2018). "Anti-oil in the thought of contemporary Arab poets". Two quarterly studies of contemporary **Muslim thought**, number 10, pp. 139-164. (In Persian)

Poyandeh, Mohammad Jafar, (2011). **An introduction to the sociology of literature**. Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian)

Qabbani, Nizar, (1994). **Al-Amaal al-Kamalla poetry**, second edition. Damascus: Private Editions. (In Arabic)

Sachkov, Boris, (1983). **A History of Realism: A Survey of Realist Literature from the Renaissance to the Present**. Translation: Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Thunder. (In Persian)

Shabana, Nasser (2002**). Al-Maffarqa in modern Arabic poetry**. Amman: Al-Arabaya Foundation for Studies and Publications. (In Arabic)

Shamisa, Cyrus (2008). **literary criticism**, Tehran: Mitra. (In Persian)

Tajuddin, Ahmed, (2001). **Nizar Qabbani and Al-Siyasi poetry**. Cairo: Dar al-Taqfah Llanshar. (In Arabic)

Taslimi, Ali (2018). **Literary criticism (literary theories and their application in Persian literature)**. Tehran: Akhtaran. (In Persian)

Yasin, Al-Sayed (1991). **Social analysis of literature**. Cairo: Al-Madbouli School. (In Arabic).

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

بررسی و تحلیل سروده‌های انتقادی نزار قباني بر اساس نظریه‌ی بازتاب واقعیت

مهتاب فضلی، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران
علی نجفی ایوکی[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران
امیر حسین رسول نیا، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۶

چکیده

نظریه‌ی رئالیسم انتقادی و بازتاب واقعیتِ جورج لوکاچ (۱۹۷۱- ۱۸۸۵)، به نارضایتی از وضع موجود و تلاش برای تغییر آن توجه دارد و پیگیر تحقق دو هدف است: نخست تلاش برای بیداری مردم و دیگر ایجاد روحیه‌ی انقلابی در آنان. از نگاه این نظریه‌پرداز، یک اثر ادبی رئالیستی باید از سه شرط اساسی شجاعت و صداقت، انتقاد از شرایط نامطلوب جامعه، بیان مشکلات مردم و مبارزه با فساد و مردمی‌بودن اثر برخوردار باشد. «نزار قباني» (۱۹۹۸-۱۹۲۳)، شاعر معاصر سوریه ، بعد از شکست ۱۹۶۷م، با درک شرایط نامطلوب جامعه‌ی عربی اشعار انتقادی بسیاری را سروده است؛ دستاوردهای شعری وی قابلیت آن را دارد که از این منظر مورد واکاوی قرار گیرد. نظر به اینکه شاعر یادشده حجم انبوهی از شعر خود را به انتقاد از وضعیت موجود اختصاص داده است، پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی، اشعار وی را از این زاویه مورد تحلیل قرار دهد. چنین استنباط می‌شود که نزار دارای بینش انتقادی است که در بستر شعرش به ارائه‌ی گزارش شعری از واقعیت و به اصطلاح «عکاسی» نمی‌پردازد و واقعیت‌ها را دست‌نخورده به مخاطب انتقال نمی‌دهد، بلکه با بهره‌گیری از راهبردهای هنری، به «نقاشی واقعیت‌ها» می‌پردازد تا به هدف اصلی خود یعنی خودآگاهی امت عربی و انسان عربی دست‌یابد.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم انتقادی، بازتاب واقعیت، جورج لوکاچ، نزار قباني، آگاهی‌بخشی.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Najafi.ivaki@yahoo.com

مقدمه

مطالعات ادبیات در عین اینکه همواره متأثر از جامعه بوده، محصول شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه نیز می‌باشد؛یک ادیب عضوی از جامعه است و این جامعه است که او را به‌عنوان یک شاعر یا نویسنده به رسمیت می‌شناسد؛ ادیب به مردم جامعه نیاز دارد تا اثر ادبی خود را بر آنان عرضه دارد؛ لذا هویت‌یابی او در گرو شناخت مردم نسبت به وی است. از طرفی یک ادیب نمی‌تواند در قبال آنچه در جامعه می‌گذرد، بی‌تفاوت باشد؛ از این‌رو نسبت به جریان‌های حاکم موضوع‌گیری می‌کند. لذا در عین اینکه او از جامعه تأثیرپذیری دارد، در آن اثرگذار نیز هست. در پرتو تعامل دوطرفه بین ادیب و جامعه، جامعه‌شناسی ادبیات شکل‌گرفت تا به بررسی این رابطه‌ی دوسویه بپردازد و رویکرد ادیبان را نسبت به مسائل جامعه مورد بررسی قرار دهد.

نظریه‌پردازان بسیاری درباره‌ی پیوند ادبیات و جامعه‌شناسی و سیر تکامل علم جامعه‌شناسیِ ادبیات سخن گفته‌اند که در این میان نقش منتقد مجارستانی «جورج لوکاچ»[۱] و منتقد رومانیایی «لوسین گلدمن»[۲] به دلیل ارائه‌ی نظریات جامع‌تر، بیش از دیگران است؛ تا جایی‌که برخی این دو را بنیانگذاران واقعی جامعه‌شناسی ادبیات به‌شمار می‌آورند و در پرتو همین جایگاه است که آورده‌اند: تحول راستین در جامعه‌شناسی ادبیات و تبدیل آن به علم اثباتی، توسط جورج لوکاچ صورت گرفته است (پوینده، ۱۳۸۱: ۲۷۲). جورج لوکاچ یکی از سرشناس‌ترین نظریه‌پردازان در حیطه‌ی رئالیسم در ادبیات و رئالیسم اجتماعی است؛ شاید بتوان گفت که وی مهم‌ترین منتقد ادبی قرن بیستم است که در حیطه‌ی ادبیات، از رئالیسم اجتماعی و انتقادی سخن گفته است (برکات و الآخرون، ۲۰۰۴: ۵۹).

در نگاهی دیگر، نزار قباني، شاعر معاصر سوریه، از جمله شاعران برجسته‌ای است که در عین تأثیرپذیری از جریان‌های حاکم بر کشورهای عربی، با نگاه انتقادی به مسائل نگریسته و کوشیده است تا با بینش خاص خود در حیطه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و دینیِ جامعه‌ی عربی از خود دغدغه نشان دهد و از رهگذر آن کوشیده تا نظامی کارآمد بر آن جامعه حاکم‌گرداند؛ در پرتو اهمیت مسأله، این پژوهش برآن است تا اشعار وی را از نظرگاه نظریه‌ی رئالیسم انتقادیِ جورج لوکاچ مورد ارزیابی قراردهد. بر این اساس، این پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی، هشت سروده از سروده‌های نزار قباني را که بُعد انتقادی در آنها نسبت به سایر سروده‌های شاعر نمود بیشتری دارد، به‌عنوان نمونه از نظرگاه یادشده مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهد؛ سروده‌های مورد نظر که جامعه‌ی مطالعاتی این تحقیق را تشکیل می‌دهند عبارتند از «خبز وحشیش وقمر»، «الممثلون»، «الحب والبترول»، «هوامش علی دفتر النکسة»، «هجم

النفط مثل ذئب علينا»، «ابوجهل»، «الاستجواب» و «أصهار الله». این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش اصلی می‌باشد که با عنایت به نظریه‌ی «بازتاب واقعیتِ» لوکاچ، واقعیت‌های تلخ جامعه‌ی عربی در بستر شعر نزار قباني به چه شکلی بازتاب‌یافته تا در نهایت آن «آگاهی ممکن» مورد نظر حاصل شود؟

پیشینه‌ی پژوهش

مهم‌ترین پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی تحلیل متن ادبی بر اساس نظریه‌ی جورج لوکاچ ارائه شده از قرار زیر است:

زهرا افضلی و همکاران در مقاله‌ی «نقد رمان عمارت یعقوبیان اثر علاء الأسواني بر اساس رئالیسم در نظریه‌ی جامعه‌شناختی جورج لوکاچ» (نقد ادب معاصر عربی، ش۱۰: ۱۳۹۵)، رمان یادشده را در سه محور پیروزی رئالیسم، رئالیسم انتقادی و مردمی‌بودن مورد بحث قرار دادند و به این نتیجه رسیدند که اسواني با نگاه انتقادی، تناقضات اجتماعی را هویدا ساخته و نابسامانی‌های زمانه را به تصویر کشیده است.

محمد علی آذرشب و طاهره حیدری در مقاله‌ی «تحلیل رئالیستی رمان فلسطین بر اساس نظریه‌ی جورج لوکاچ (نمونه‌ی موردی رجال في الشمس اثر غسان كنفاني)» (مطالعات داستانی، ش۱۸: ۱۳۹۹) به این نتیجه رسیدند که کنفاني در این رمان، به ترسیم حقایق جامعه‌ی فلسطین پرداخته است؛ به‌گونه‌ای که شخصیت‌ها در تک‌گویی‌ها و گفتگوهای دو نفره و در قضاوتشان، واکنشی نقادانه داشته‌اند و زاویه‌ی دیدی عاطفی، احساسی و روحی به وضعیت ناگوار فردی و اجتماعی بروز می‌دهند.

کامران پاشایی فخری و همکاران در مقاله‌ی «بررسی شیءوارگی در آثار زویا پیرزاد با تأکید بر رویکرد جورج لوکاچ» (تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، ش۴۴: ۱۴۰۰) به این نتیجه رسیدند که شخصیت‌های رمان که نمونه‌ی کوچکی از جامعه‌ی بیرون نیز هستند، همگی به طبقه‌ی فرودستی تعلق دارند که در پی دستیابی به حقوق تضعییع‌شده‌ی خود هستند.

بررسی پژوهش‌های مرتبط، القاگر این مطلب است که نه تنها تاکنون نظریه‌ی مورد مطالعه در شعر نزار قباني تطبیق داده نشده، بلکه صرفاً داستان، زمینه‌ی مطالعاتی آن بوده و متن شعری از این زاویه مورد واکاوی قرار نگرفته و پژوهش پیش‌روی نخستین تحقیق در این زمینه به حساب می‌آید که همین امر، اهمیت این پژوهش و ضرورت آن را دوچندان می‌کند.

محورهای رئالیسم انتقادی جورج لوکاچ

در عرصه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات از سوی جورج لوکاچ، اصطلاح «رئالیسم انتقادی» جایگاه ویژه‌ای دارد؛ وی اصطلاح یادشده را نخستین‌بار برای قلمرو وسیع‌تری از ادبیات پیشنهاد کرد؛ منظور او از مفهوم «رئالیسم انتقادی»، تحلیل‌های آثار رمان‌نویسان رئالیست قرن نوزدهم به‌ویژه بالزاک[۳] و زولا [۴] بود و نیز ارجاع ایدئولوژیک به آثار ادبی کشورهای سوسیالیستی. لوکاچ نویسنده را مأمور اصلاحات و جهت‌دهی جامعه برمی‌شمرد و مفهوم رئالیسم انتقادی از نظر وی با مفاهیم همگانی [۵]آگاهی ممکن [۶]جدائی‌ناپذیر است (حسینی،۱۳۸۷: ۳۰۲/۱).

این نظریه اساساً به واقعیت با دیدی منفی و سلبی می‌نگرد و تناقض‌ها و تضادهای موجود را می‌بیند؛ منظور همان تناقض بین طبقه‌ی بورژوازی و طبقه‌ی مردم و اصرار بر شکل خشن و سخت از واقعیتی است که از آن بحث می‌کند. در رئالیسم انتقادی راه حل مثبتی برای این درگیری و تناقض مشاهده نمی‌شود. این تفکر در عین مشترک‌بودن با رئالیسم سوسیالیستی، با آن تفاوت‌هایی نیز دارد؛ زیرا رئالیسم سوسیالیستی نیز به تناقضات بین طبقه‌ی بورژوازی و طبقه‌ی کارگر می‌پردازد و به یک راه حل انقلابی و درگیری خونین بین طبقات ایمان دارد تا اینکه به پیروزی طبقه‌ی کارگر منجر شود (السعافین و الشیخ، ۲۰۰۸: ۱۰۵-۱۰۶). رئالیسم انتقادی که به نارضایتی از وضع موجود و تلاش برای تغییر آن توجه دارد، دو هدف اصلی را دنبال می‌کند: نخست تلاش برای بیداری مردم از وضع موجود و ستم برخاسته از روابط اجتماعی مبتنی بر مالکیت خصوصی و دوم ایجاد روحیه‌ی آشوب و انقلابی در مردم و در هم شکستن ظرف کنونی جامعه (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۲۱۵-۳۰۲).

محور دوم نظریه‌ی لوکاچ این است که یک ادیب با شجاعت و صداقت، از شرایط نامطلوب جامعه انتقاد نماید و ضمن مبارزه با فساد، به ترسیم مشکلات مردم بپردازد تا اثر ادبی وی «مردمی» شود. او بر این امر تأکید دارد که: «مردمی‌بودن حقیقت بزرگ و راستین باید بر این واقعیت استوار باشد که مسائل اصیل را در برترین سطح ممکن بیان کند و به کُنه عمیق‌ترین ریشه‌های درد، احساس، اندیشه و عمل آدمی راه یابد» (لوکاچ، ۱۳۸۴: ۲۶۳).

مسأله «بازتاب واقعیت [۷]» لوکاچ محور سوم نظریه‌ی وی را شکل می‌دهد؛ اندیشه‌ی بازتاب را چه بسا پیش از لوکاچ پیشنهاد کرده‌اند؛ اما نظر آنها بازتاب یک به یک و در یک سخن، «عکاسی واقعیت» بود، اما لوکاچ رمان را «نقاشی واقعیت» می‌داند نه عکاسی آن؛ به باور وی، یک اثر ادبی نه فقط پدیده‌های فردیِ مجزا، که کل فرآیند زندگی را منعکس می‌کند، اما خواننده همواره آگاه است که اثر، خودِ واقعیت نیست، بلکه شکل خاصی از بازتاب واقعیت است (تسلیمی،۱۳۹۸:۱۶۰-۱۶۱). به باور لوکاچ در اثر ادبی واقعیت به نمایش در می‌آید، اما تخیلات هم جای خود را دارد و

حقیقت را منعکس می‌کند، البته به شکل هنری و به این اعتبار می‌توان گفت که زیبا و حقیقت یکی هستند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۸۹). او در عین اینکه به این مسأله اذعان دارد که اثر واقع‌گرا باید تضاد و تناقضات موجود را آشکار کند، بر این امر اصرار دارد که اثر ادبی واقعیت محض نیست، بلکه نوعی انعکاس واقعیت است؛ ادبیات، جهان صغیری است که جهان کبیر(واقعیت جهان) را بازتاب می‌دهد (همان: ۲۹۰).

محور چهارم نظریه‌ی لوکاچ، موضوع «آگاهی ممکن» است؛ از نظر او آگاهی طبقاتی عبارت است از اندیشه‌ها و احساس هایی که اعضای یک طبقه‌ی خودآگاه -یعنی طبقه‌ای که به درک موقعیت اجتماعی خویش نائل آمده است- باید داشته باشند و در ذات آگاهی طبقاتی این امر نهفته است که هدف نهایی باید دگرگونی و صورت‌بندی تمامی جامعه باشد؛ به نحوی‌که منافع خاص طبقه که در جامعه‌ی بی‌طبقه تحقق می‌یابد را کاملاً برآورده سازد (فراروتی، ۱۳۹۸:۱۹۹-۲۰۰). وی رسالت بزرگ ادبیات راستین را برانگیختن مردم جهت آگاه شدن از خویشتن خویش می‌داند، به‌دلیل انجام چنین رسالتی است که ادبیات باید جاذبه‌ی مردمی داشته باشد و این مردمی-بودن حقیقیِ ادبیات بزرگ راستین باید به کُنه عمیق‌ترین ریشه‌های درد و احساس و اندیشه و عمل آدمی راه‌یابد (لوکاچ،۱۳۷۷: ۲۶۳).

بر اساس آنچه گفته شد، پژوهش حاضر بر آن است تا نگاه انتقادی نزار قباني را بر اساس رئالیسم انتقادی لوکاچ در چهار حوزه‌ی اجتماع، سیاست، اقتصاد و دین بررسی و تحلیل نموده و نتیجه‌ی آن را فرادید مخاطبان قرار دهد.

نزار قباني و نگاه انتقادی وی

باید پذیرفت که شکست کشورهای عربی از اسرائیل به سال ۱۹۶۷ -که در تاریخ عربی به‌عنوان «شکست حزیران» شهره گشته- موجب‌شد که ادیبان متعهد و به‌ویژه شاعران، در سروده‌های خود به‌نوعی دچار «روان‌رنجوری» و «خوارشدگیِ عاطفی» شوند. از جمله شاعرانی که در شعر معاصر عربی، فارغ از هر «مرده باد» و «زنده باد»ی کوشیده با عاطفه‌ای خاص و نگاهی ژرف، از رنج‌های انسان عربی سخن براند و با ترسیم ناهمگونی‌های موجود در برابر واپسگرایی‌ها، جهت‌گیری تندی داشته باشد، نزار قباني شاعر معاصر سوریه است. صرف نظر از آنچه قباني در مورد زن سروده که در جای خود قابل نقد و بررسی است، سروده‌های وی بر این امر گواهی می‌دهد که تعدّد مصیبت‌های وارده بر وطن عربی، بر قلب و روح نزار غم و درد فراوانی به جا گذاشت و زمینه‌ساز

شورشی هنرمندانه، حساس و دردآور بود که به باور پژوهشگران، آن را باید از جنس شورش و اعتراض دشمن جدا دانست.

بررسی دفترهای شعری نزار قباني القاگر این مسأله است که می‌توان محورهای نگاه انتقادی شاعر را در ابعادی همچون اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و دینی دسته‌بندی کرد و از نظرگاه رئالیسم انتقادی، بازتاب واقعیت و آگاهی ممکن و مردمی‌بودن مورد نظر لوکاچ را در شعر شاعر مورد واکاوی قرار داد که البته گام بعدی این پژوهش عهده‌دار این مسأله است. نکته‌ای که ذکر آن در اینجا ضرورت دارد، این است که گرچه عمدتاً شاعر با رویکرد انتقادی خود در یک سروده از مسائل متعدد سخن می‌گوید و نمی‌توان آن را صرفاً به یک موضوع خاص منحصر نمود و بیان داشت که آن سروده تنها بن مایه‌ی سیاسی، اقتصادی یا غیره دارد، با این حال این امکان برای پژوهندگان وجود دارد که نمونه‌هایی را از دل یک سروده استخراج کنند که ویژه‌ی یک موضوع است.

اجتماع و نگاه انتقادی نزار قباني

از جمله اشعار انتقادی نزار، سروده‌ی «خبز وحشیش وقمر» است؛ به باور نزار جامعه‌ی شرقی با نهایت قساوت و عقب‌ماندگی، دارایی‌اش را از دست داد؛ او فلسطین را در سال ۱۹۴۸م تسلیم کرد و نادانی، کوته‌فکری و غرور وی، به شکست ۱۹۶۷م انجامید. سیطره‌ی چنین محتوایی بر سروده‌ی یادشده موجب گشته که خود نزار درباره‌ی آن بگوید: این سروده نخستین رویارویی میان من و خرافه و تاریخ‌دانان بود (تاج الدین، ۲۰۰۱ : ۲۲-۲۳). وی متن شعری خود را این‌گونه آغاز می‌کند:

«عندما يولد في الشرق القمر/ فالسطوح البيض تغفو/ تحت أكداس الزهر/ يترك الناس الحوانيت ويمضون زمر/ لملاقاة القمر../ يحملون الخبز...والحاكي..إلى رأس الجبال/ ومُعدّات الخدر/ ويبيعون ويشرون خيال/ وصور../ ويموتون إذا عاش القمر.» (قباني، ۱۹۹۴: ۶/۳)

در چرخه‌ي اول، نزار آشکارا زبان به نقد مردم مشرق زمین می‌گشاید و از همان ابتدا از رواج تاریکی و خمودی سخن می‌گوید؛ گویی بر پرده‌ی سینما سکانس به سکانس و از پس هم، این خمودی و خواب آلودگی و بی‌تفاوتی را به تصویر می‌کشد؛ تولد ماه، به‌خواب‌رفتن روشنایی، بردن نان و نقال و راوی و مواد مخدر، پناه بردن به خیال و خرید و فروش این خیال و مواردی از این دست، نشان از بی‌تفاوتی و غفلت دارد. وی با کاربست تعبیر «تحت أكداس»، از عمق این خمودی و خواب می‌گوید و با به‌کاربردن «زُمر»، اشاره به تعداد زیاد مردم غافل دارد و حالات و

اخلاقیاتشان را به بوته‌ی نقد می‌کشاند و با دخالت‌دهیِ واژه‌ی «یموتون»، انبوه غفلت و بی تفاوتی آن جماعت را برای مخاطب ترسیم می‌کند. در چرخه‌ی دوم از همین متن شعری آورده است:

«ما الذي يفعله قرص ضياء؟/ ببلادي../ ببلاد الأنبياء../ وبلاد البسطاء../ ماضغى التبغ وتجار الخدر/ ما الذي يفعله فينا القمر؟/ فنضيع الكبرياء/ ونعيش لنستجدي السماء/ ما الذي عند السماء؟/ للكسالي الضعفاء/ يستحيلون إلى موتى اذا عاش القمر/ ويهزون قبور الأولياء» (همان: ۳/ ۶-۷)

صاحب متن از سرِ تعهد و پایبندی، با دخالت‌دهی چندین مرتبه‌ای واژه‌ی «بلاد»، به «سرزمین» محوریت می‌بخشد و با طرح استفهام انکاری، عملکرد مردم را به سخره می‌گیرد و از رهگذر آن، ناخشنودی خود را از وضعیت جاری به مخاطب القا می‌نماید؛ در نگاه انتقادیِ نزار سرزمینی که متعلق به پیامبران و ساده زیستان بود، به لطف تن‌پروری و خموشی و دلخوشی ساکنانش به باورهای دینی، اینک تبدیل به سرزمین تاجران مواد مخدر شده است! شاعر در این بافت شعری از واژه‌ی «قمر» استفاده می‌کند که استعاره از تاریکی و غفلت گسترده و نادانی مردم است. او با آوردن جمله‌ی پرسشی که تعجب و حسرت با خود به همراه دارد، می‌گوید: «این ماه چه به روز شما و این سرزمین آورده است؟» همچنین او با دخالت‌دادن عبارت (نضیع الکبریاء)، به نوعی خودزنی می‌کند و با آوردن ضمیر «نحن»، خود را نیز از مردم برمی‌شمارد و با نگاه انتقادی می‌گوید که ما بزرگانِ سرزمینمان را تباه می‌کنیم و به دنبال آسمان و بهشت هستیم!

همانگونه که گفته‌شد یکی از خصائص مهم نظریه‌ی لوکاچ، صداقت و غلبه‌ی واقعیت در بیان مسائل و تلاش نویسنده برای بیان حقیقت است. در این سروده نیز نزار با کاربست واژگان و تعابیر خاص، ابائی از ترسیم واقعیت‌های تلخ جامعه‌ی خود ندارد و کوشیده است تا آنچه در نظرش واقعیت دارد و از نگاه دیگران پنهان مانده را فرادید مخاطبان قرار دهد. اگر در نظر لوکاچ یک اثر رئالیستی باید بتواند تضادها و مشکلات و تناقضات جامعه را آشکار کند، اما سراسر این متنِ شعری، انتقادی است از وضع موجود، از حجم نادانی مردم، از سستی و تنبلی، فریادی‌است از رهاکردن حال و امروز و تلاشی بیهوده برای بهشت نادیده. باری، در این سطرهای شعری به‌خوبی این کلام که «ادب آینه‌ی اجتماع است» تجلی یافته؛ جامعه‌ای تاریکِ تهی از دانش و سرشار از نادانیِ جمعی و مردمانی سست بنیاد و کاهل، خمود و خواب آلود. نزار در این بستر شعری در مقام روشنفکری هویدا گشته که با نگاه بدبینانه به جامعه و مردم آن می‌نگرد و کوشیده تا مردم را بیدار نماید و آنان را به اصطلاحِ لوکاچ به آگاهی ممکن برساند.

از دیگر سروده‌های سراسر انتقادی نزار قباني با مضمون اجتماعی سروده‌ی «الممثلون» است که از آغاز تا پایان، همه چیز را به‌باد انتقاد می‌گیرد و با همان رویکرد انتقادی بر مردم سرزمینش می‌تازد. نزار سروده را این‌گونه شروع می‌کند:

«حين يصيرُ الفكرُ في مدينةٍ/ مُسَطّحاً كحِدوةِ الحصانْ/ مُدوّراً كحدوةِ الحصانْ/ وتستطيع أيُّ بندقية يرفعُها جبانْ/ أن تسحقَ الإنسانْ/ حين تصير بلدةٌ بأسْرها/ مصيدةً.. والناس كالفئرانْ/ وتُصبحُ الجرائدُ الموجهةْ/ أوراقَ نعيٍ تملأ الحيطانْ/ يموت كلُّ شيءْ../ الماءُ، والنباتُ، والاصواتُ، والالوانْ/ تهاجر الاشجارُ من جذورها/ يهربُ من مكانه المكانْ/ وينتهي الانسانْ...» (همان: ۳/ ۲۷)

شاعر با رویکردی انتقادی و صراحت در گفتار و با استفاده از چاشنی واژگان، کشور را ویرانشهری تصور می‌کند که اندیشه‌ورزی در آن جایگاهی ندارد؛ او بر «نادانی» و «بی‌فکریِ» حاکم بر جامعه خرده می‌گیرد و از اینکه در این سرزمین، ارزش اندیشه هم ردیف با نعل اسب است، آزرده خاطر می‌شود! «مسطح و مدور» بودن فکر و اندیشه و هم ردیف قرارگرفتن آن با نعل اسب، در عین اینکه نشان از بی‌ارزشی آن دارد، القاگر تحجّر و واپسگرایی آن نیز می‌باشد؛ بدین خاطر جای شگفتی ندارد که در شهر موش‌ها، هر ترسویی به خود اجازه دهد که اسلحه به دست گیرد و جان انسان‌های بی‌گناه را بستاند و روزنامه‌های وابسته، صرفاً مشغول رساندن خبر مرگ باشند. این‌گونه بی‌پیرایه سخن گفتن و با شجاعت برای ترسیم واقعیت‌های تلخ تلاش نمودن، جایگاه ویژه‌ای در نظریه‌ی بازتاب واقعیت لوکاچ دارد و القاگر این مطلب است که شاعر نسبت به ناهمگونی‌ها رویکرد منفعلانه‌ای ندارد.

در ادامه نیز نزار با کاربست تکنیک «طعن» به ترسیم و تصویرسازی از ممنوعیت تفکر و اندیشه‌ورزی در جامعه‌ی عربی یا همان سیاهچال نادانی می‌پردازد که اندیشه‌ورزی در آن سیاهچال معادل گناهی نابخشودنی است :

«حين يصير الحرف في مدينة/ حشيشة يمنعها القانون/ ويصبح التفكير/ كالبغاء../ واللواط../ والافيون/ جريمة يطالها القانون../ حين يصير الناس في مدينة/ ضفادعا مفقوءة العيون/ فلا يثورون ولا يشكون/ ولا يموتون ولا يحيون/ تحترق الغابات، والأطفال، والازهار/ ويصبح الإنسان في موطنه/ أذل من صرصار.» (همان: ۳/ ۲۷-۲۸)

در نگاه شاعرانه و البته انتقادی نزار، مردم این سرزمین بسانِ «قورباغه‌های چشم برآمده»ای هستند که خمودی و خموشی سرتاسر وجودشان را در برگرفته و در چنین وضعیتی نباید چشم در راه خیزشی امیدبخش بود؛ با وجود این قورباغه‌صفتانِ ناکارآمد، سهم انسان در چنین جامعه‌ای چیزی جز زبونی و حقارت و مرگ نیست و گویا او در این شرایط از جیرجیرک هم کمتر است!

نکته‌ای که در اینجا بیانش ضروری می‌نماید این است که گرچه در نظریه‌ی لوکاچ یک ادیب بزرگ باید در بستر متن خود چشم‌اندازی برای آینده‌ی مردم ارائه دهد، با این‌حال تأکید شاعر بر خموشی مردم و ترسیم سیاهی، به‌صورت غیرمستقیم القاگر این است که او در مقام یک مطالبه‌گر ظاهرشده که خواسته‌ی نهایی وی بالارفتن آگاهی مردم و آینده‌ی روشن برای آنهاست.

در ادامه، بهره‌مندی شاعر از شگرد «طعن» نمود بیشتری می‌یابد؛ او با طعنه و ریشخند اینگونه بیان می‌کند که جنگ عرب با اسرائیل به فرجام رسیده و حال و وضع عمومی مردم جامعه خوب است :

«حرب حزيران انتهت../ فكل حرب بعدها، ونحن طيبون../ أخبارنا جيدة/ وحالنا - والحمد لله- على أحسن ما يكون../ والقمر المزروع في سماءنا/ مدور الوجه، على أحسن ما يكون../ وصوت فيروز/ من الفردوس يأتي،/ «نحن راجعون»/ تغلغل اليهود في ثيابنا/ و«نحن راجعون»../ صاروا على مترين من أبوابنا/ و«نحن راجعون»../ ناموا على فراشنا../ و«نحن راجعون»../ وكل ما نملك أن نقوله/ «إنّا إلى الله لراجعون»..» (همان: ۳/ ۳۰)

در وهله‌ی اول چنین به ذهن می‌رسد که برگشتِ مورد اشاره‌ی شاعر در بستر متن، برگشت آوارگان به شهر و دیار و منزل می‌باشد، اما وقتی متن شعری ادامه می‌یابد، مخاطب متوجه نوعی پارادوکس و ناسازوارگی می‌شود (ر.ک: شبانه، ۲۰۰۲: ٤۹-٥۲)؛ بدین شکل که دشمن، شهر و دیار آنان را اشغال‌کرده و با خیالی آسوده در بسترشان خوابیده است! با این تفسیر، برگشت آنان، به نوعی برگشت به خداوند جان‌آفرین و جان‌ستان است و به نوعی تسلیم در برابر مرگ؛ لذا باید گفت که شاعر با هنرمندی بالا از ظرفیت شگرد پارادوکس بهره گرفته و بر زبونی هم‌نسلانش خرده می‌گیرد و زبان به انتقاد آنان می‌گشاید.

با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده رسالتی که لوکاچ در نظریه‌ی خود برای یک ادیب در نظرگرفته، به خوبی در شعر نزار قباني دیده می‌شود؛ بازتاب واقعیت‌های تلخ، صداقت و شجاعت در گفتار و جهت‌گیری تند و تیز در برابر واپس‌گرایی‌های موجود در جامعه‌ی عربی، از جمله مصداق‌های تئوری جورج لوکاچ در متن شعری است.

سیاست و نگاه انتقادی نزار قباني

به باور پژوهشگران، شکست ۱۹٦۷ کشورهای عربی از اسرائیل و واقعیت‌های تلخ سیاسی، نظامی و اجتماعی عوامل غیرقابل انکاری هستند که موجب جهت‌دهی شعر نزار و گرایش وی به سرایش اشعار ملی و سیاسی گشته‌اند (تاج الدین، ۲۰۰۱:۹-۸). وارسی اشعار سیاسی شاعر چنین حسی را به

مخاطب القا می‌کند که وی آمده تا شعر بگوید و تمام دردها و زخم‌هایش را شفا دهد و آرام کند. در واقع شعر سیاسی وی نمونه‌ای از گذشته‌ای دردآور و اندوهناک است (نابلسي،۱۹۸۶:۴۸۹-۴۹۰). گرچه بعد از شکست ۱۹۶۷ رگه‌هایی از سیاست در بیشتر سروده‌های نزار وجود دارد، اما با این حال ویژگی یادشده در برخی از سروده‌های وی نمود بیشتری یافته است. از جمله سروده‌های سیاسی- انتقادی شاعر می‌توان به سروده‌ی «الحب والبترول» اشاره کرد؛ این سروده به نوعی اعلان جنگ شاعر به حاکمان عرب می‌باشد! (تاج الدین، ۲۰۰۱: ۲۹) وی از همان ابتدا واژگان شعری را این‌گونه کنار هم چیده است:

«متی تفهم؟/ متی یا سیدي تفهم؟؟/ بأنی لستُ واحدة../کغیري من صدیقاتك/ و لا فتحا نسائیا یضاف إلی فتوحاتك/ ولا رقما من الأرقام..یعبر فی سجلاتك/ متی تفهم؟/ متی تفهم؟../ بأني لن أکون هنا../ رمادا في سجاراتك/ ورأسا.. بین آلاف الرووس علی مخداتك/ متی تفهم؟» (قباني،۱۹۹۴: ۳/ ۱۸)

همچنانکه از متن برمی‌آید، شاعر با اتخاذ رویکرد انتقادی، سخن خود را با استفهام انکاری «متی تفهم؟» آغاز کرده و با عبارت‌های طعنه‌آمیزِ بعدی، بر این امر پافشاری می‌کند که حاکم عیاش و کژفهم هیچگاه حقیقت را درک نکرده و نخواهد کرد؛ چرا که سهم وی از سیاست و سیاستمداری، چیزی جز عیاشی و هرزگی نیست و با همان دید و از همان زاویه به مردم جامعه خود نگاه می‌کند و برای اصلاح جامعه اقدام مثبتی انجام نمی‌دهد. نکته‌ی دیگر اینکه کاربست چندین باره‌ی ضمیر «ك» القاگر این نکته است که آن، حاکم فاسد، خودکامه و خودبینی می‌باشد که دیگران را از هرگونه خوشی و راحتی و لذت محروم ساخته است. بی‌شک خطاب صریح شاعر با حاکم و انتقاد بسیار گزنده از وی نشان‌دهنده‌ی شجاعت شاعر است که در نظریه‌ی لوکاچ جایگاه خاصی دارد. نزار قباني در ادامه آورده است:

«تمرّغ یا أمیرَ النفطِ.. فوقَ وحولِ لذّاتكْ/ کممسحةٍ../ تمرّغ في ضلالاتك/ لكَ البترولُ.. فاعصرهُ علی قدَمي خلیلاتكْ/ کهوفُ اللیلِ في باریسَ قد قتلتْ مروءاتكْ../ دفنتَ ثراتكْ../ فبعتَ القدسَ../ بعتَ الله../ کأنَّ حرابَ إسرائیلَ لم تُجهضْ شقیقاتكْ/ ولم تهدمْ منازلنا../ ولم تحرقْ مصاحفنا../ ولا راياتُها ارتفعت../ علی أشلاءِ راياتكْ../ کأنَّ جمیعَ من صُلبوا ../ علی الأشجارِ في یافا.. وفي حیفا ../ وبئر السبعِ.. لیسوا من سُلالاتكْ / تغوصُ القدسُ في دمها،/ وأنتَ صریعُ شهواتكْ ..» (همان: ۳/ ۱۹-۲۰).

شاعر هم‌نگاه با سایر شاعران برجسته‌ی معاصر عربی که در شعرشان، نفت‌ستیزی را نشان داده‌اند (نجفی ایوکی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۷-۱۵۸)، بر این باور است که سیاست‌های رژیم‌های

خودکامه‌ی عربی و تمرکز و انحصار قدرت و ثروت در این دولت‌ها از مهم‌ترین عوامل فساد سیاسی است؛ لذا با لحنی بسیار گزنده از این موضوع انتقاد می‌کند. وی در متن شعری خود بر تبعات فرهنگی و اجتماعی نفت بیش از سایر تبعات و آثار منفی آن تأکید می‌کند. او با تکرار ایماژهای لذت‌جویی و کامروایی‌های جنسی و دیوانه‌وارِ حاکمان عربی، این تبعات -که به نظر وی ناشی از درآمدهای بادآورده‌ی نفت است- را برجسته می‌کند و با لحنی طعنه‌آمیز می‌گوید نفت موجب فساد سیاسی است (همان).

فساد سیاسی در نمونه‌ی شعری با ایماژهای فساد جنسی به‌تصویر کشیده‌شده‌است؛ سلطان، سلطان و امیر نفت است؛ یعنی به‌خاطر نفت چنین اقتداری را یافته و «فعال لما یشاء» بودن مؤید این اقتدار است. درآمدها و رانت‌های نفتی را در دست دارد و هوسرانی‌های او در پاریس (غرب)، جوانمردی را از وی ستانده است. سلطان، حاکمیت و منافع ملی، سرزمین‌های عربی و حتی خدا را در مسلخ شهوترانی‌های خود قربانی کرده است. به هر روی، در این بستر شعری مبارزه با فساد به همراه بیان انباشت‌هایی از احساسات ناخوشایند نسبت به حاکم عیاش، فرادید مخاطبان قرار گرفته تا آنان چهره‌ی واقعی وی را بشناسند و به آگاهی ممکن لوکاچ برسند.

از دیگر سروده‌هایی که نزار قباني در آن، موضوع «استبداد سیاسی» را برجسته کرده و به انتقاد از شیوه‌ی زمامداری حاکمان پرداخته، سروده‌ی «الممثلون» است؛ مراد شاعر از انتخاب این نام، آن بوده که حاکمان و زمامداران، بازیگران اصلی صحنه‌ی سیاست هستند و در سایه‌ی تدبیر یا بی-تدبیری آنهاست که ملت خوشبخت یا شوربخت می‌شوند؛ بر این اساس، «مسرح» سرزمین عربی، و مردم صرفاً تماشاچی هستند. وی استبداد سیاسی آنان را این‌گونه به تصویر کشیده است:

«... حين تصيرُ نسمةُ الهواءْ/ تأتي بمرسومٍ من السلطانْ/ وحبةُ القمحِ التی نأكُلُها/ تأتي بمرسومٍ من السلطانْ/ وقطرةُ الماء التي نشربُها/ تأتي بمرسوم من السلطانْ/ حين تصير أمةُ بأسْرها/ ماشيةً تُعلَفُ في زريبةِ السلطان/ يختنقُ الأطفالُ في أرحامهمْ/ وتُجهضُ النساءْ...» (قباني، ۱۹۹۴: ۳/ ۱۹)

متن شعری بر این امر گواهی می‌دهد که نزار کوشیده تا با نگاه انتقادی و بدون هیچ‌گونه ترس و واهمه‌ای امنیتی‌بودن جامعه‌ی عربی را برای مخاطب به‌تصویر بکشد؛ اینکه جزئی‌ترین امور مردم زیر سلطه‌ی حاکم و تحت فرمان او انجام می‌پذیرد؛ اوست که فرمان می‌دهد، اوست که تعیین می‌کند مردم چه بخورند و چه بپوشند. در چنین شرایطی طبیعی است که هرگز اندیشه‌ی مخالفی سر برنیاورد و مردم بسانِ چارپایانی باشند که در اصطبل حاکم، علوفه بخورند و شکم سیر نمایند و مسأله‌ی دیگری برایشان اهمیت نداشته باشد. در ادامه آمده است:

«متى سترحلونْ؟/ المسرحُ انهار على رووسكمْ/ متى سترحلونْ؟/ والناسُ في القاعة يشتمونَ..يبصقونْ../كانتْ فلسطينُ لكنْ/ دجاجةً، من بيضها الثمين تأكلونْ../كانت فلسطينُ لكمْ/ قميصَ عثمانَ الذي به تتاجرونْ/ طُوبى لكم../ على يْديكُم أصبحتْ حدودُنا/ من ورق../فألف تشكرون../على يديكم أصبحت بلادُنا/ امرأةً مباحةً../ فألفُ تُشكرونْ.» (همان : ۳/ ۲۹)

سطرهای شعری بالا گویای این مطلب است که شاعر از اسلوب گفتگوی درونی یا حدیث نفس، به دیالوگ و گفتگوی بیرونی روی آورده و با خطاب قراردادن بازیگران عرصه‌ی سیاست، عملکرد آنان را به انتقاد می‌گیرد؛ چرا که آنان دیروز با زمامداری نادرست و بی‌عرضگی‌های خود، سرزمین فلسطین را بر باد دادند و امروز با فریبکاری و حیله‌گری‌های خود و به بهانه‌ی بازگرداندن آن، حکومت خود را دوام می‌بخشند. در واقع به لطف سیاست‌های غلط آنان، کشورهای عربی بسان زنی گشته که همگان می‌توانند به او دست‌درازی کنند؛ پس به‌خاطر این همه لطف، هزاران ستایش و تقدیر نثارشان باد! بر این اساس باید گفت: انتقاد بی‌پرده و صریح نزار قباني از زمامداران و کاربست صیغه‌ی خطاب در بیان کوتاهی‌ها و ضعف‌ها، نشان از انطباق موضوع با اصل صداقت و شجاعت در نظریه‌ی لوکاچ دارد؛ اینکه او به هیچ وجه «محافظه‌کاری» ندارد و در مسیر آگاهی-بخشی مردم بی‌پرواست.

از دیگر سروده‌های انتقادی نزار با بن‌مایه سیاسی، «هوامش على دفتر النكسة» است؛ به باور پژوهشگران، این متن شعری نمونه‌ای از شعر انقلابی عربی است که «مانیفست» یا بیانیه‌ی نزار به شمار می‌آید و بازتاب‌دهنده‌ی نگاه اعتراض‌آمیز و رویکرد انتقاد سیاسی اوست (محمد العرود، ۲۰۰۷: ۱۴۷-۱۴۶). در این سروده شاعر با کاربست چندین باره‌ی واژه‌ی «أنعي» خبر از مرگ تمدن عربی و فرسودگی فکر و اندیشه می‌دهد؛ آنجا که آورده است:

«أُنعي لكم، يا أصدقائي، اللغةَ القديمةْ/ والكتبَ القديمةْ/ أُنعي لكم:/كلامُنا المثقوب كالأحذية القديمةْ/ ومفردات العُهر، والهجاء، والشتيمة../ أنعي لكم../ أنعي لكم../ نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمةْ.» (قباني،۱۹۹۴: ۳/ ۲۰)

همانگونه که از متن بر می‌آید، شاعر خبر از مرگ داشته‌ها و میراث کهن می‌دهد؛ سخنان انسان عربی به لطف بی‌عرضگی‌های زمامداران، بی‌ارزش گشته و همسان با کفش‌های کهنه قرار گرفته است. صرف نظر از اینکه در همانندسازی «سخن سوراخ‌شده» به «کفش‌های قدیمی» نوعی آشنایی‌زدایی و غرابت وجود دارد، از این جهت تأثیرگذاری بیشتری دارد که آن سخنان، آنقدر بی‌ارزش‌گشته که جایگاه آن در پای است و به اصطلاح بر روی آن لگد می‌شود. نتیجه اینکه سخن

انسان عربی، در این شرایط بسیار بی‌ارزش است و لگدکوب می‌شود. ریشخند شاعر در جایی بیشتر می‌شود که آورده است: نهایت اندیشه‌ورزی سیاستمدران عرب، به شکست انجامیده است!

رویکرد انتقادی شاعر در چرخه‌ی بعدی، با صراحت در گفتار و ریشه‌یابی عوامل مؤثر در شکست این‌گونه ادامه می‌یابد:

«إذا خَسرنا الحربَ، لا غرابةْ/ لانّنا ندخُلها/ بكلّ ما يملكُه الشرقيُّ من مواهب الخِطابةْ/ بالعنتريات التي ما قتلتْ ذبابةْ/ لانّنا ندخلُها/ بمنطق الطبل والربابةْ../ السرُّ في مأساتنا/ صُراخنا أضخمُ من أصواتنا/ وسيفُنا../ أطولُ من قاماتنا..» (همان: ۲۱/۳)

همچنانکه از متن بر می‌آید، شاعر شکست را نتیجه‌ی طبیعی بی‌خردی‌های مکرر حاکمان می‌داند؛ آنان صرفاً اهل سخنرانی و خطبه‌های پرطمطراق هستند، اما باید دانست که به وقت جنگ و در میدان نبرد، سخنوری کارآیی نداشته و ندارد؛ با حرف‌های مفت و یاوه، نمی‌توان حتی جان مگس را گرفت! اهل بزم، در میدان رزم حرفی برای گفتن ندارد! می‌توان گفت آنان پهلوان‌پنبه‌هایی بودند با شمشیرهای بلندتر از قدشان!

از آنچه در این بخش گفته‌شد می‌توان به این نتیجه دست‌یافت که نزار قباني در بازتاب واقعیت‌های سیاسی کشورهای عربی، برخوردی مبتنی بر ابتکار و نوآوری داشته است؛ بدین شکل که او کوشیده تا ناهمسازی و ناهمگونی‌های آن جامعه را با صراحت و صداقت به تصویر بکشد و به واگویی دردها و برهنه‌سازی زخم‌های مردم جامعه‌ی خود بپردازد؛ انتخاب لحنی صریح و گزنده و پرهیز از در لفافه سخن‌گفتن، از او ادیبی بی‌پروا ساخته که برای روشنگری مردم خطرپذیری دارد.

اقتصاد و نگاه انتقادی نزار قباني

نزار قباني در میان سروده‌های متعدد خود به اقتصاد حاکم بر کشورهای عربی تاخته و نسبت به سیستم‌های موجود اقتصادی موضع‌گیری کرده و آنها را ناکارآمد و ضعیف بر شمرده است. یکی از سروده‌های انتقادی نزار در این رابطه، سروده‌ی «هجم النفط مثل ذئب علينا» است. او در این سروده، نفت را عامل فلاکت و بدبختی امت عربی می‌داند که دنیا و آخرت مردم را به باد داده است؛ غربی‌ها با استعمار نفت، سران کشورها را در چنگال تنومند خود اسیر کرده‌اند و آنان را به بازیچه گرفته‌اند؛ نفتِ کشورهای عربی را به یغما می‌برند و در مقابل، آنان را از لحاظ صنعتی وابسته و برده خود می‌کنند:

«هجم النفظ مثل ذئب علينا/ فارتمينا قتلى على نعليه/ وقطعنا صلاتنا..واقتنعنا/ أن مجد الغني في خصيتيه/ أمريكا تجرب السوط فينا/ وتشد الكبير من أذنيه/ وتبيع الاعراب أفلام فيدئو/ وتبيع الكولا إلى سيبويه../ أمريكا ربّ.. وألف جبان/ بيننا، راكع على ركبتيه» (قباني، ۱۹۹۴: ۶۲۲/۳-۶۲۳)

یکی دیگر از سروده‌هایی که نزار قباني با نگاه انتقادی به اقتصاد و نفت پرداخته «أبوجهل یشتری» می‌باشد؛ باور او این است که افراد به اصطلاح صاحب‌نامِ کشور، در فعالیت‌های اقتصادی گرفتار شده‌اند. انگلیس به خاطر خرید نفت، بهشت کشورهای عربی شده و در مقابل سران کشورهای عربی می‌کوشند با هزینه‌ی هنگفت و به کمک دلارهای نفتی، برای خود مشروعیت بخرند:

«هل سقطَ الكبارُ من كتابنا/ في بورصة الريال؟../ هل اصبحت انجلترا عاصمة الخلافة؟/ وأصبح البترول يمشي ملكا../ في شارع الصحافة؟/ جرائد../ جرائد../ جرائد../ تنتظر الزبون في ناصية الشارع/ كالبغايا../ جرائد، جاءت إلى لندن/ كي تمارس الحرية../ تحولت -على يد النفط-/ إلى سبايا..» (همان: ۳/ ۷۶۶)

در ادامه شاعر از سوء استفاده از اقتصاد نفتی و میزان سانسور و امنیتی‌نمودن وضعیت، ابراز ناخرسندی می‌کند؛ باور او این است که دولتمردان با کمک نفت، فکر و اندیشه‌ی اندیشه‌ورزان را به تسخیر خود درآورده و آنان را جیره‌خوار خود قرار داده‌اند؛ چون چنین است، پس اقتصاد مبتنی بر نفت و گاز، تبدیل به اقتصاد حکومتی می‌شود و به استبداد حکومتی می‌انجامد:

«من كل صوب.. يهجم الجراد./ ويأكل الشعر الذي نكتبه../ ويشرب المداد/ من كل صوب ..يهجم (الايدز) على تاريخنا/ ويحصد الارواح، والأجساد/ من كل صوب..يطلقون نفطهم علينا/ ويقتلون أجمل الجياد../ فكاتب مدجن../ وكاتب مستأجر../ وكاتب يباع في المزاد/ هل صار زيت الكاز في بلادنا مقدسا؟/ وصار للبترول في تاريخنا نقاد؟» (همان: ۳/ ۷۶۷-۷۶۸)

در آخرین چرخه، شاعر با استفاده از شگرد ریشخند، به ترسیم سوء استفاده‌ی حاکم عربی از منابع نفتی می‌پردازد و از رهگذر گفتگو با او، به تصویرگری خودکامگی‌ها و هرزگی‌های وی -که با کمک دلارهای نفتی حاصل شده- می‌پردازد؛ اوست که با درآمدهای نفتی طول عمر یافته، زنان و دختران را به عقد خود در می‌آورد، قلم‌ها را می‌خرد و صاحبان قلم را اجیر خود می‌سازد و با قساوت قلب و تمکّن مالی خود، هر ستمی در حق دیگران روا می‌دارد! با این‌همه «شراب نفت» نوش جانش باد، اما یک خواسته باقی می‌ماند و آن اینکه «فرهنگ» را به مردم واگذار نماید:

«أيا طويل العمر:/ يا من تشتري النساء بالأرطال/ وتشتري الأقلام بالأرطال/ لسنا نريد أي شيء منك../ فانكح جواريك كما تريد/ واذبح رعاياك كما تريد/ وحاصر الأمة بالنار.. وبالحديد/ لا

أحد../ يريد منك ملكك السعيد../ لا أحد يريد أن يسرق منک جبةَ الخلافة../ فاشرب نبيذ النفط عن آخره../ واترك لنا الثقافة» (همان: ۳/ ۷۷۱-۷۷۲)

از آنچه در این بخش گفته‌شد می‌توان به این نتیجه دست یافت که نزار قباني با نگاهی ژرف، از واقعیت تلخ مرتبط با اقتصاد پرده برمی‌دارد و تلاش‌کرده‌است تا مخاطب را نسبت به آن آگاهی ببخشد؛ باور او این است که اقتصاد نفتی، به فساد جنسی و هرزگی حاکمان عربی انجامیده و زمینه‌ی اجیرنمودن اصحاب قلم را فراهم نموده است. صداقت شاعر در بازتاب این حقیقت تلخ، ستودنی است؛ زیرا مخاطب را متوجه موضوعی نموده که پیوند آن با ادبیات تا حد زیادی سخت است؛ او تلاش‌کرده چنین القا کند که نفت و اقتصاد نفتی این پتانسیل را دارد که به عنوان ابزار قدرتی در برابر دشمان باشد، اما زمینه‌ساز فساد جنسی شده است: «كان بوسعِ نفطنا الدافقِ في الصحارى/ أن يستحيلَ خنجرا../من لهبٍ و نار/لكنّه../ واخجلةَ الاشرافِ من قريش/ وخجلةَ الأحرار من اوسٍ و من نزار/ يُراق تحت أرجل الجواري..» (همان: ۲۳/۳)

نکته‌ای که نباید از یاد بُرد این است که دخالت‌دهی استراتژی‌های بیانی و تصویرسازی‌های ادبی در فرایند انتقال مفاهیم انتقادآمیز، گویای ذهن خلاق شاعر و القاگر همان اصلی است که لوکاچ بر آن اصرار دارد و آن اینکه: واقعیت‌های عینی نباید در ادبیات به صورت سطحی گزارش شوند، بلکه یک ادیب باید آنها را با «ذهن خلاق» خود بازآفرینی نماید؛ لذا ادبیات جایگاه «واقعیت محض» نیست، بلکه «بازتاب واقعیت» است.

دین و نگاه انتقادی نزار قباني

نزار قباني در سروده‌های خود نسبت به شیوه‌ی تبلیغ علمای دینی و الزام مردم به پایبندی نسبت به آن امور انتقاد کرده، بر آنان تاخته و کوشیده است تا چهره‌ی واقعی مبلغان را برای مخاطبان به تصویر بکشد؛ به‌عنوان مثال در سروده‌ی «الاستجواب» از زبان متهم آورده است:

«لستُ عميلا قذرا../كما يقول مخبروكم، سادتي الكرام/ ولا سرقتُ قمحة../ ولا قتلتُ نملة../ وأنبياء الله يعرفونني../ الصلوات الخمس لا أقطعها../ وخطبة الجمعة لا تفوتني/ يا سادتي الكرام/ من ربع قرن وأنا../ أمارس الركوع والسجود/ أمارس القيام والقعود/ يقول: «اللهم امحق دولة اليهود» / يقول: اللهم شتِّت شملهم/ يقول: اللهم اقطع نسلهم/ أقول: اللهم اقطع نسلهم/ قضيتُ عشرين سنة/ أعيش في حظيرة الاغنام/ أُعلف كالاغنام/ أنام كالأغنام/ أبول كالأغنام/...» (قباني، ۱۹۹۴: ۳/۳۵-۳۴)

متن بر این امر گواهی می‌دهد که سیستم حکومتیِ مد نظر شاعر، افراد را به دلایل متعدد، تحت پیگرد قانونی قرار می‌دهد و در نهایت بی‌جهت مجرم شناخته و آنان را به شدت مجازات می‌کند. اینکه متهم از روی هراس و از سرِ ناچاری، به ترسیم جزء به جزء کارهای مرتبط به امور دینی خود می‌پردازد و خود را مقلد صرفِ بزرگان دینی معرفی می‌کند، می‌تواند القاگر استبداد دینی حاکم بر یک کشور باشد؛ بدین شکل که چنانچه بخواهند خشنودی سیستم حکومتی را به دست آورند، باید گزارش دینی خود را به صورت دقیق به آنان ارائه دهند و عیناً شعارهای حکومت‌پسند را تکرار نمایند. گرچه در نظر شاعر، ارائه‌ی گزارشِ پایبندی به الزامات دینی و فرمانپذیریِ محض از علمای دین کارساز نبوده و در نهایت موجب شد اشخاصِ پایبند بسان چهارپایان سر از اصطبل در بیاورند که البته فرجامی بسیار تلخ و زننده است!

نزار در سروده‌ی انتقادی دیگری به‌نام «أصهار الله» با زیرساخت دینی، بر حاکم وقت می‌تازد و می‌کوشد تا فریبکاری حاکمِ به اصطلاح دین‌مسلک را فرادید مخاطب قرار دهد و وی را نسبت به ستم‌هایی را که در پوشش دین بر مردم روا می‌دارد، آگاهی بخشد:

«ما جاء يوماً حاكمٌ بهذه المدينة/ إلا دعا الناس إلى المسجد../ يوم الجمعة../ وقال في خطبته العصماء/ بأنه من أولياء الله../ ما جاء يوما حاكم/ لهذه المدينة المقهورة/ المكسورة / الحزينة../ الّا ادّعى بأنه الممثّل الشخصي/ والناطق باسم الله..» (همان: ۳/ ۷۵۱)

با توجه به متن، شاعر از این واقعیت پرده بر می‌دارد که همواره آن سرزمین گرفتار زمامداران دورو و فریبکاری بوده که در پوشش دین و با ادعای اینکه آنان فرستاده خداوند هستند، بر مردم حکومت می‌کردند؛ در پرتو همین فریبکاری و ادعای پوشالی است که پیشرفتی نداشته و همواره تحت سلطه‌ی حاکمان پر ادعا و حیلت‌ساز، شکست‌های پی در پی را تجربه نموده است.

یکی از نکات قابل تأمل در متن شعری آنجاست که شاعر به زیرکی وضعیت شهر را قبل و بعد از ورود حاکم دینی برای مخاطب به‌تصویر کشیده و از رهگذر همان، عملکرد وی را به چالش کشیده‌است؛ بدین شکل که شهر قبل از ورود وی، در آرامش بوده (صفتی هم برای آن نیاورده)، اما با گذر زمان و با تدبیر علمای دینی! آن شهر به حالت (مقهور، مکسور و حزین) درآمده است.

نزار قبانی در راستای هویدانمودن چهره‌ی اصلی حاکمان فریبکار در ادامه آورده است:

«فهل من المسموح/ أن أسأله تعالى../ هل أنت قد أعطيتهم وكالة/ مختومة..موقّعة؟../ كي يجلسوا على رقاب شعبنا/ إلى الابد.../ هل أنتَ قد أمرتهم/ أن يخربوا هذا البلد؟../ و يسحقونا كالصراصير/ بأمر الله../ ويضربونا بالبساطير/ بأمر الله../فإن سألتَ حاكما منهم/ منِ الذي ولّاك في الدنيا على أمورنا؟/ قال لنا: يا جهله../ أما علمتم أنني../ أصبحتُ صهر الله..» (همان: ۳/ ۷۵۱-۷۵۲)

همچنان‌که از متن برمی‌آید، شاعر در گام اول رویکرد روایی داشته و در این گام با خداوند به گفتگو می‌نشیند و به تفصیل از ستم‌ها و ستم‌پیشگی‌های حاکمان سرزمین خود با او می‌گوید؛ اینکه حاکمانی که خود را جانشین تو بر روی زمین می‌خوانند، پیشینه‌شان خرابکاری است و به نام دین، مردم را به باد کتک می‌گیرند و آنان را چون سوسک زیر پا له می‌کنند! و اگر از نسبت آنان با خداوند پرسیده شود، با نادان برشمردن پرسنده، خود را اولیای الهی می‌خوانند!

از آنچه در این بخش آورده شد می‌توان به این نتیجه رسید که در نگاه شاعر، هر فردی که به نام دین بر مردم حکومت کرده، مردم را نه به سوی خداوند، بلکه به سوی بدبختی و فلاکت هدایت نموده است؛ واقعیت تلخ این است که این دست حکومت‌ها، از دین استفاده‌ی ابزاری می‌نماید و با پیوندزدن خود به خداوند و مشروعیت‌بخشی ظاهری، صرفاً به تداوم سلطه‌ی خود بر مردم می‌اندیشد و از رهگذر آن، هر ستمی را در حق مردم روا می‌دارد.

نتیجه‌گیری

از بررسی به عمل آمده می‌توان به این رهیافت رسید که سروده‌های نزار قباني از جمله سروده‌های شعر معاصر عربی است که با نظریه‌ی رئالیسم انتقادی و بازتاب واقعیت جورج لوکاچ قابل انطباق است؛ چرا که مشخصه‌ی اصلی شعر وی، رویکرد انتقادی است؛ لذا به تحقیق باید گفت که نزار قباني «شاعرِ منتقد» یا «منتقدِ شاعر» است. زبان انتقادی وی در عین سادگی، تا حد زیادی صریح و گزنده است، در ترسیم ناهمگونی‌ها و ناهمسازی‌های موجود، از چاشنی ریشخند، پارادوکس و استفهام انکاری بسیار بهره می‌برد تا سخن خود را مؤثرتر به مخاطب القا نماید. بر این اساس، تصویرسازی و نحوه‌ی بیان انتقاد در شعر وی، ذهنیتی تکراری و ترجیع‌بندوار نیست؛ بلکه به گونه‌ای است که از آن اندیشه‌ی تازه رخ می‌نماید. استفاده از راهبردهای یادشده در بیان و ترسیم ناملایمات مورد نظر، زمینه‌ساز دخالت هنرمندانه شاعر در انتقال مفهوم و به اصطلاح «نقاشیِ واقعیت‌ها» به جای «عکاسی واقعیت‌ها» شده است.

پژوهش حاضر القاگر این مسأله است که نزار در فرایند «بازتاب واقعیت» و ترسیم نارضایتی از وضع موجود، صداقت و جرأت چشمگیری از خود نشان داده است؛ او در راستای آگاهی بخشی به مردم یا همان اصلی که لوکاچ آن را «آگاهی ممکن» می‌نامد، ابایی ندارد از اینکه بر فرهنگ و میراث عربی بتازد و از جمعی انتقاد کند که خود یکی از آنان است. وی با بینش بالای انتقادی، بر چالش‌های جهان عرب تمرکز کرده و با نگاه شاعرانه و انتقادی خود و با دخالت‌دهی راهبردهای بیانی ، ضمن پرهیز از انتقال سطحی و دست‌نخورده‌ی واقعیت‌ها، به «نقاشی» و ترسیم تناقض‌ها و

تضادها می‌پردازد و از رهگذر آن می‌کوشد تا مردم را نسبت به وضع نامطلوب آگاهی بخشد و گاه نیز در بستر شعر خود با ایجاد روحیه‌ی انقلابی، راه حلی برای برون‌رفت از چالش‌ها ارائه می‌دهد تا درنهایت به «نظام کارآمد» و آرمانیِ خود برسد که از این منظر با اصلِ «داشتن چشم‌انداز برای آینده‌ی بشرِ» لوکاچ همخوانی دارد.

به تحقیق باید گفت: انتقادهای نزار قباني بیش از هر چیز متوجه چهار محورِ جامعه‌ی عربی، سیاست، اقتصاد و دین است؛ او جامعه‌ی عربی را ویران‌شهری می‌بیند که مردمانش از سطحی‌نگری، تن‌پروری، خموشی، بی‌اندیشگی، واپسگرایی وغیره رنج می‌برند و به‌نوعی در فضای بسته و امنیتی دلخوش هستند. شاعر در دفترهای شعری خود، سیاست حاکمان عربی را نیز به چالش کشیده و آنان را عیاش و گژ فهم، فاسد و خودکامه، شهوتران و عشرت‌جو، سخنوران بی‌عمل، تماشاچیان بی‌تدبیر، پهلوان‌پنبه‌های زورگو و غیره می‌بیند که با استبداد سیاسی خود مردم را به رنج افکنده‌اند.

اقتصادِ کشورهای عربی نیز در نظر شاعر محل اشکال و انتقاد است؛ نفتی که توانایی این را داشته تا چون ابزاری پر قدرت در برابر دشمنان قرار گیرد، به «شراب نفت» تبدیل شده و به فساد جنسی انجامیده است. اقتصاد حکومتی مبتنی بر نفت این فرصت را برای حاکمان فراهم نموده تا بکوشند با کمک دلارهای نفتی به حکومت خود مشروعیت بخشند و در نهایت به استبداد حکومتی برسند. وانگهی عالمان دینی در نگاه نزار قباني، فریبکار و حیلت‌پیشه‌اند که با ترفندهای مختلف، خود را جانشین خداوند بر روی زمین می‌دانند و با ادعای پوشالی سعی در حفظ استبداد دینی خود دارند تا مردم را نادان و کوته‌فکر نگاه دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Georg Lukacs
2. Lucien Goldmann
3. Balzac
4. Zola
5. Totalitte
6. Consciousness Possible
7. Theory of reality reflection

منابع ومآخذ

برکات، وائل، السید، غسان و هارون، نجاح، (۲۰۰۴). **اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة**. دمشق: منشورات جامعة دمشق.

پوینده، محمد جعفر، (۱۳۸۱). **در آمدی بر جامعه شناسی ادبیات**. تهرانک: نشر چشمه.

تاج الدين،أحمد، (۲۰۰۱). **نزار قباني و الشعر السياسی**. قاهره: دار الثقافة للنشر.

تسلیمی، علی، (۱۳۹۸). **نقد ادبی (نظریه های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)**. تهران: اختران.

حسینی، سید رضا، (۱۳۸۷). **مکتب‌های ادبی**. تهران: انتشارات نگاه.

ساچکوف، بوریس، (۱۳۶۲). **تاریخ رئالیسم: پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز**. ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی، تهران: تندر.

السعافين ،ابراهيم و الشيخ، خليل، (۲۰۰۸). **مناهج الانقد الادبی الحديث**. عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.

شبانه، ناصر، (۲۰۰۲). **المفارقة في الشعر العربي الحديث**. عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. تهران: میترا.

فراروتی، فرانکو ، (۱۳۹۸). **لوکاچ، گلدمن و جامعه شناسی رمان در درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات**. ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان.

قباني، نزار، (۱۹۹۴). **الاعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية. دمشق: الاصدارات الشخصية الخاصة.

لوکاچ، جورج، (۱۳۷۷). **تاریخ و آگاهی طبقاتی**. ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده، تهران: نسل قلم.

_____، (۱۳۸۴). **پژوهشی در رئالیسم اروپائی**. ترجمه‌ی اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

محمد العرود، علی أحمد، (۲۰۰۷). **جدلية نزار قباني في النقد العربی الحديث**. اردن: دار الكتاب الثقافی.

نابلسي، شاكر،(۱۹۸۶). **الضوء.. واللعبة استكناه نقدی لنزار قبانی**. بيروت: الموسسة العربيه للدراسات والنشر.

نجفی ایوکی، علی، اقبالی، عباس و بابلی بهمه، الهام. (۱۳۹۸). «نفت ستیزی در اندیشه ی شاعران معاصر عربی». **مطالعات اندیشه‌ی معاصر مسلمین**، شماره ۱۰: ۱۳۹-۱٦٤.

دراسة وتحليل الأشعار الانتقادية لنزار قباني في ضوء نظرية انعكاس الواقع

مهتاب فضلي[١]
علي نجفى ايوكى*[٢]
اميرحسين رسول نيا[٣]

المُلَخَّص

تهتمّ نظرية الواقعية النقدية وانعكاس الواقع لجورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١) بعدم الرضا عن الوضع الراهن وتحاول لتغييره، حيث تسعى إلى تحقيق هدفين: الاوّل محاولة إيقاظ الناس، والثاني خلق روح ثورية فيهم. من وجهة لوكاتش يجب أن يكون للعمل الأدبي الواقعي ثلاثة شروط أساسية وهي: الشجاعة والصدق، وتحدّي الظروف غير المؤاتية للمجتمع والتعبير عن مشاكل الناس، ومكافحة الفساد واهتمام بقضايا النّاس في العمل الأدبي. هذا وإنّ "نزار قباني" (١٩٢٣-١٩٩٨) أنشد العديد من القصائد النقدية بعد نكسة عام ١٩٦٧، مدركاً الظروف الحرجة وغير المواتية للمجتمع العربي إذ يمكن دراسة وتحليل إنجازاته الشعرية من منظور منهج الواقعية الانتقادية. وعلماً بأن الشاعر المعنيّ قد خصّص جزءاً كبيراً من شعره لانتقاد الأوضاع الراهنة يحاول البحث الحالي بمنهجه الوصفى- التحليلي دراسة قصائده من هذا المنطلق. فنتائج الدراسة تدعونا إلى الاعتقاد بأنّ نزار صاحب رؤية نقدية حيث لا يقدّم بين يدي المتلقّي تقريراً شعرياً للواقع الموجود ولايلتقط في سياق شعره صوراً للواقع دون أن يكتفي بمجردّ إحصاء المشاكل وتمثيل الواقع في بنية نصوصه الشعرية، بل بذكائه المتوقّد ومن خلال توظيفه الاستراتجيات الفنّية يقوم برسم أدبي للواقع المرير وتجسيده حتي يصل إلى غايته المنشودة وهي تحقيق الوعي الذاتي للأمة العربية والإنسان العربى.

الكلمات الدليلية: الواقعية النقدية، انعكاس الواقع، جورج لوكاتش، نزار قباني، التوعية.

---

[١] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
[٢] استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان
[٣]- استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Analysis of concrete poetry and its elements in *Harb Man Muthaf Al Athar* and *Asab al-Khof* by Abdul Razzaq Abdul Wahid

Tayyebeh Seyfi[1], Associate Professor of Arabic Language & literature, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Faeze Raeisi, M.A. of Arabic Language & literature, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Received: 26-07-2023 Accepted: 21-04-2024

Introduction: Concrete poetry is like a verbal-visual art. By escaping the framework of Khalil bin Ahmad's prose, it turned to other literary and artistic genres in order to convey its message to everyone as easily, eloquently and beautifully as possible. Concrete poetry, which is the birth of poetic innovations, entered the arena with a new language in addition to renewing the familiar weights of poems and paying attention to the unity and integrity of the subject of the poems. This new feature, compared to the traditional poetry which was always bound by its limitations, gave poetry more dynamism and freedom. Concrete poetry is a new example of poetry composition where the poet creates a new way of conveying themes to the audience by using visual signs and combining them with his poems and poetic words by using signs and symbols. Through creating images or arranging the words of the poem, the poet tries to influence the readers and their visual and abstract perception at the same time. New Arab poets have also used this method, and the visual form has appeared in their poems. As one of the pioneers of the new Iraqi poetry movement, Abdul Razzaq Abdul wahid has made extensive use of visual forms in his poems, especially in the poems *Harb Man Muthaf al-Athar* and *Asab al-Khof*. He has also tried to use other artistic genres in his poems, such as pictures and prints to give life to his poetry as a living being, thus conveying his thoughts and feelings to the specific and general audience and making it easy for them to understand the content.
Methodology: The first step is to collect the required data from books and authentic articles. Then, by reading the two poems *Harb Man Muthaf al-Athar* and *Asab al-Khof*, the visual elements and their types are extracted. Next, we will investigate and analyze the visual signs used in this poem using the descriptive-analytical method. The current research seeks to analyze the paintings, the arrangement of letters and words, whiteness, geometric shapes, visual tone, visual distinction and punctuation marks used in these poems. To this end, the descriptive-analytical method is used, and the examples that indicate visual elements are presented.
Results and discussion: This research seeks for more correct inference and understanding of the secret of using these forms and deciphering the mentioned signs. Also, it tries to show the literary and aesthetic value of concrete poetry in the two poems to interested audience and researchers in the field and to familiarize them

[1]- Corresponding Author Email: t_seyfi@sbu.ac.ir

more with this Arab poet. Concrete poetry suggests the importance of audience is in the center of attention more than ever. Also, different visual elements are used to attract the audience's attention to the poetic text and let them think more, making them participate in the poetic text, discover poet's unsaid words, and enjoy this verbal-visual art more than before. Regarding the novelty of this research, Abdul Razzaq Abdul Wahid, the Iraqi poet who has nicknames such as al-Mutanbi al-Alakhir, has a great place in using poetic techniques. However, he has not been given special attention, hence unknown. As for the divans of Iraqi poets, due to the novelty of the topic and visual elements, concrete poetry has not received much attention.

Conclusion: The results obtained from this research show the use of visual elements in the studied poems. There are also signs, paintings, visual tones and high frequencies in different lines of the poem. A geometric form that the poet has used a lot is the polygonal line. The poet's goal is to visualize the themes of the poem and make his words more effective in addition to deepening his literary works through visual forms. In addition, it shows the audience the place and importance of concrete poetry in the Iraqi literature. As a novel type of research, it clarifies the position of Abdul Razzaq Abdul Wahid, a pioneer of Iraqi poetry.

Keywords: Concrete poetry, Abdul Razzaq Abdul Wahid, *Harb Man Muthaf al-Athar, Asab al-Khof*.

References

Abdul-Wahed, A.R. (2000), Poems, 1(2), *Baghdad: Public Cultural Affairs Center*. (In Arabic)

Abdul-Wahed, A.R., (١٤٠٠), The play "Hor Riahi", Translated by Seyyed Mehdi Hosseini-nejad, *Tehran: Amare*. (In Arabic)

Ali Nasser, A .(2017), Signs of Visual and Written Formation in the Text of New Poetry", *Al-Athar magazine*, 29, 113-124 (In Arabic)

Al-Jazairy, M. (1974) And the Transgression is - Contemporary Critical Studies in Modern Iraqi Poetry, *Baghdad: Ministry of Information Publications.* (In Arabic)

Al-Khafaji, M, M, Y. (2015) A poem About Al-Rehab Al-Hussein (peace be upon him) By The Poet Abdul Razzaq Abdul Wahed: An analytical Study, *Journal of the College of Education for Human Sciences, vol5, No1, 184-209.* (In Arabic)

Al-Safrani, M. (2008), Forming or Concrete Poetry in New Arabic Poetry, *Beirut: Arab Cultural Center*. (In Arabic)

Al-Talawi, M. N. (2006), Visual poetry in Arabic poetry, Egypt: *Al-Maqtab Al-osrat.* (In Arabic)

Al-Tomeh, S.H. (2002), Pioneers of Free in Iraq, 1, *Beirut: Daralbalgheh Publicatation*. (In Arabic)

Batani, M. (1999), Contemporary English-Persian culture, (4), Tehran: Contemporary Culture. (In Persian)

Dinmohammed Kersafi, N. (2016), "Concrete (concrete) poetry in an analytical, Critical and Comparative Perspective", Literary text research, 21(72), 184-206: (In Persian) https://doi.org/10.22054/ltr.2017.7635

Kirimi Firouzjaei, A, Roshan, B.& Malekniazi, A. (2016), Analysis of the Ways of Producing Visual Signs in Contemporary Poetry, *A Apecialized Quarterly of Persian Poetry and Prose Stylistics (Bahar Adabi)*, 10(3), 233-249. (In Persian)

Mohsani, A. A., Kiyani, R. (2013), The Evolution of Writing in Arabic Poetry (Study and Criticism), Journal of Arabic Language and Literature Studies, *Mahkameh Quarterly*, 3(12), 85-110. (In Arabic) 10.22075/LASEM.2017.1361

Obeid, M. S. (2002), New Iraqi poetry, Reading an anthology of it, *Omman: Greater Oman Municipality.* (In Arabic)

Okan, Omar, (2002), Spelling Guides and Punctuation Secrets, Tripoli: East Africa. (In Arabic)

Tabarmasin, A.R. (2003), Rhythmic structure of contemporary poetry in Algeria, Cairo: *Dar Al-Fajr for Printing and Publishing and Distributing.* (In Arabic)

Zaki Pasha, A. (1912), Punctuation and its signs in the Arabic language, *Egypt: Al-Amiriya Publications.* (In Arabic)

Zian, R,. Shofi, R. (2021), A Concrete poem in Diwan al-Yusfiyat by Yusuf Shukra, *Institute of Literature and Languages, Abdul Hafiz Boal Souf Mile University Center*. (In Arabic)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

شعر دیداری در اشعار عبدالرزاق عبدالواحد
و «أصابع الخوف» نمونه‌ی موردی سروده‌ی «هارب من متحف الآثار»

طیبه سیفی[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
فائزه رئیسی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰

چکیده
شعر دیداری نوعی سرایش شعری است که شاعر با بهره‌گیری از نشانه‌های دیداری و تلفیق آن با معانی شعری خویش، شیوه‌ی جدیدی را برای انتقال مضامین به مخاطب خلق می‌کند. عبدالرزاق عبدالواحد (۱۹۳۰-۲۰۱۵) به‌عنوان یکی از پیشگامان نهضت شعر نو عراق از شکل دیداری در سروده‌های «هارب من متحف الآثار» و «أصابع الخوف» بسیار بهره گرفته‌است؛ از این‌رو پژوهش حاضر سعی دارد با بررسی کیفی و روش توصیفی-تحلیلی، ضمن ارائه‌ی شاهدمثال‌هایی دال بر وجود عناصر دیداری، به تحلیل نقاشی‌ها، نحوه‌ی چینش کلمات، جای‌خالی، اشکال هندسی، لحن دیداری، تمایز دیداری و علائم نگارشی به‌کار رفته در این سروده‌ها بپردازد و همچنین به‌دنبال استنباط صحیح‌تر و درک راز به‌کارگیری این نشانه‌ها است. نتایج به‌دست آمده از این پژوهش نشان‌دهنده‌ی آن است که در میان عناصر دیداری موجود در این سروده‌ها، جای‌خالی، نقاشی، لحن دیداری و طول سطر شعری متفاوت، از بسامد بالایی برخوردار هستند و یکی از اشکال هندسی مورد توجه ویژه شاعر، خط چندضلعی است. هدف شاعر از کاربرد این اشکال دیداری علاوه بر عمق‌بخشی به آثار ادبی، تجسم بخشیدن به مضامین شعر و تأثیرگذارتر کردن کلام خویش است.

کلیدواژه‌ها: شعر دیداری، عبدالرزاق عبدالواحد، هارب من متحف الآثار، أصابع الخوف.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: t_seyfi@sbu.ac.ir

مقدمه

شعر نو عربی در سال‌های اخیر اهمیت و جایگاه ویژه‌ای یافته و توجه مخاطبان زیادی را به خود جلب کرده است؛ این نوع شعر به‌دلیل شیوه‌ی خلاقانه در انتقال معنا و ترکیب هنرهای مختلف نظیر تصویرگری، روایت، موسیقی و نقاشی اهمیت شایانی دارد؛ زیرا برای تمام خوانندگان قابل فهم است و شاعران برای سهولت بیان معانی و مضامین مدنظر خود به شکل پناه برده و به خلق هنرهای تجسمی پرداخته‌اند. عبدالرزاق عبدالواحد نیز به‌عنوان یکی از پیشگامان شعر دیداری، برای انتقال معانی و مضامین خویش از این شیوه بهره گرفته‌است. این بخش از اشعار شاعر، غنای هنری و احساس بالایی دارند؛ زیرا شاعر به کمک تصاویر عینی و ملموس در ضمن شعر خویش میان مضمون و شکل نوشتاری هماهنگی وصف‌نشدنی خلق‌کرده و سبب سهولت درک معانی شعری و التذاذ هنری مخاطب شده‌است. گروهی از شاعران که از آن‌ها به‌عنوان پیشگامان شعر نو عربی نیز یاد می‌شود با ایجاد تغییر و تحولاتی در ساختار، شکل و ظاهر شعر، بخشی از معنا و مفهوم شعر را به واسطه‌ی اشکال دیداری به مخاطب منتقل می‌کنند به دیگر بیان شعر از حالت شنیداری خارج شده و مخاطب جهت درک بهتر، نیازمند مشاهده‌ی متن می‌باشد. غرض از استفاده‌ی اشکال دیداری در شعر این است که هر شعر، شکلی متفاوت از اشعار دیگر داشته باشد و به همین دلیل در این نوع شعر، تصویر نقش مهمی را برای ارتباط با مخاطبان و انتقال معنا ایفا می‌کند، مخاطبان شعر دیداری علاوه بر اینکه خواننده هستند، بیننده نیز می‌باشند؛ زیرا درک این نوع شعر مشروط به دیدن و خواندن می‌باشد.

شعر دیداری به‌عنوان شیوه‌ای نوین در سرایش «شش دهه قبل در اروپا (سوئیس) شکل گرفت» (دین‌محمدی کرسفی، ۱۳۹۵: ۱۸۴). به‌عقیده‌ی بسیاری از پژوهشگران آشنایی ادبیات عرب با ادبیات غرب که از طریق ترجمه حاصل شد، عامل ظهور شعر دیداری در ادبیات عرب به شمار می‌رود.

اما تلاوي در این‌باره می‌گوید: «شعر دیداری که در شعر معاصر عربی ما به‌مثابه ظهور مدرنیته ظاهر شد، درعین‌حال پدیده‌ای قدیمی در میراث ادبی ما است که با مقدمه‌هایی که از قرن ۶ و ۷ هجری برای آن تهیه شده، متبلور شده‌است» (التلاوي، ۲۰۰٦م: ۷).

مصلح النجّار ریشه‌های شعر دیداری در ادبیات عربی را «مربوط به ادبیات دوره‌ی عباسی، اندلس، دوره‌های مملوکی و عثمانی می‌داند و براین باور است که یک فرد آشنا با ادبیات عربی این دوره‌ها به خوبی متوجه تغییراتی می‌شود که در عصر جدید، شعر دیداری نام گرفت و این تغییرات عبارتند از: شکل هندسی، شعر مشجّر، موشّح، مسمّط، مزدوج، مثلث، مربع، مرصّع، مخمّس» (علي، ۲۰۲۰: ۱).

معادل لاتین شعر دیداری، واژه‌ی «کانکریت»[1] به معنای عینی و ملموس می‌باشد» (باطنی، ۱۳۷۸: ۱۶۱)؛ در نتیجه شعر کانکریت سبکی جدید از القای معنا به ذهن مخاطب است. این نوع از شعر درصدد آن می‌باشد تا از محتوای زبانی و القای مفاهیم به روش قدیمی خارج شود و با تلفیق نقاشی و شعر به شیوه‌ای دیداری مفاهیم را به مخاطبان القا کند.

مطالعات اندکی پیرامون دیوان‌ها و فنون شاعرانه‌ی عبدالرزاق صورت گرفته‌است؛ همچنین تلاش برای کشف اسرار و رموز آنچه وی به‌عنوان یک شاعر عراقی از طریق عناصر دیداری قصد آشناسازی آن را دارد، از دیگر دلایل انتخاب این موضوع است؛ چراکه تاکنون پژوهش‌هایی زیادی پیرامون شاعران عراقی در این‌باره صورت گرفته‌است. این پژوهش به‌دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

-کدامیک از عناصر شعر دیداری در سروده‌های «هارب من متحف الآثار» و «أصابع الخوف» عبدالرزاق کاربرد بیشتری دارند؟

چگونه نشانه‌های دیداری در این ۲ سروده منجر به تولید معنا شده‌اند؟

اهداف و انگیزه‌های شاعر از به‌کارگیری این اشکال جدید در این سروده‌ها چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌هایی پیرامون شعر و ویژگی‌های شعری عبدالرزاق عبدالواحد انجام گرفت که در ادامه به آنها اشاره می‌شود:

سعاد سيلاوي در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «الحكمة في شعر عبدالرزاق عبدالواحد» (۱۳۹۴)، به بررسی حکمت در دیوان‌های شعری عبدالرزاق پرداخته و به این نتایج رسیده‌است که مضامین حکمت نزد شاعر انواع زیادی دارد و سرمنشأ این حکمت‌های ناخودآگاه را به نوعی تأثیرپذیری غیرمستقیم از دوره‌ی تبعیدش، حفظ قرآن کریم، نهج‌البلاغة و دیوان متنبي قلمداد می‌کرد.

خالد عامري در پایان‌نامه‌ی «شعر عبدالرزاق عبدالواحد: دراسة اجتماعية» (۱۳۹۴) ضمن معرفی عبدالرزاق، مضامین اجتماعی را بررسی‌کرده و به این نتیجه رسیده‌است که شاعر با جمعی از شاعران هم‌نسل خویش نقش مهمی در پیشرفت شعر عربی با همه‌ی اغراض آن در عصر جدید داشته‌است.

یوسف غرباوی نیز در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «تعهد در شعر عراقی معاصر عبدالرزاق عبدالواحد به‌عنوان نمونه» (۱۳۹۵)، ضمن معرفی آثار ادبی عبدالرزاق به بررسی تعهد در شعرش نیز پرداخته‌است.

علی خطیبی و یوسف‌نظری در مقاله‌ی «السمات الاسلوبية لقصيده في رحاب الحسين (ع) دراسه وتحليل» (کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات: ۱۳۹۵) با بررسی اسلوب قصیده‌ی «في رحاب الحسين (ع)» به این نتایج رسیدند که عاطفه‌ی صادقانه‌ی شاعر در شعر حاکم بوده و از جملات فعلیه بیشتر از جملات اسمیه بهره گرفته است که این حاکی از روشن‌شدن دلالت‌های مقصود شاعر می‌باشد.

نرگس انصاری در مقاله‌ی خود با عنوان «زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم «الحر الرياحي»» (نقد ادب معاصر عربی، ش ۱۵: ۱۳۹۷)، ضمن بررسی و نقد نمایشنامه‌ی منظوم «الحر الرياحي»، کوشیده که ساختار محتوایی و فنی آن را تحلیل و شاخصه‌های بدیع اثر را در به‌کارگیری عناصر با دیگر آثار مشابه نشان دهد.

محمد حسون نهاي در مقاله‌ی «الأثر الديني في شعر عبدالرزاق عبدالواحد» (المجلة الدولية للعلوم الإنسانية و الإجتماعية، العدد ۲۰: ۲۰۲۱) به بررسی تأثیر دین در شعر عبدالرزاق پرداخته و به این نتایج رسیده‌است که تأثیر قرآن در شعر از طریق تأثیر بینامتنیت با برخی از سوره‌ها بوده و تأثیر مفاهیم دینی از طریق روحیه‌ی فلسفی حاکم بر برخی از متون شعری اوست.

درباره‌ی شعر دیداری نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته‌است که در ادامه به برخی از این پژوهش‌ها و بررسی‌های تطبیقی در ادبیات عربی و فارسی اشاره می‌شود:

حسن مقیاسی و سمیرا فراهانی در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی شعر دیداری در ادبیات فارسی و عربی» (هشتمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی ایران: ۱۳۹۲) به بررسی و مقایسه‌ی مبانی و شاخصه‌های شعر دیداری در ادبیات فارسی و عربی پرداختند و با ذکر نمونه‌هایی از این گونه‌ی شعری در شعر شاعران معاصر فارسی و عربی، به این نتایج رسیدند که باتوجه به تأثیرپذیری شاعران معاصر فارسی و عربی از نظریه‌ی شعر کانکریت در غرب، اصول شعر دیداری کارکرد تقریباً مشابهی در سروده‌ی شاعران معاصر فارسی و عربی داشته‌است.

فهد مرسي محمد البقمي در مقاله‌ی «ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق: تجربة الناقد محمد الصفراني أنموذجاً» (المجلة العلمية لكلية التربية، العدد ۳: ۲۰۱۵) با نگاهی انتقادی به شعر دیداری به‌عنوان پدیده‌ای نو در شعر نوین عربی می‌پردازد و از تجربه‌ی محمد صفرانی به عنوان منتقدی که سعی در نظریه‌پردازی در رابطه با شکل دیداری در اشعار داشته، استفاده کرده‌است

مجاهد غلامی در مقاله‌ی «شعر کانکریت در گذشته‌ی ادبی ایران و عرب» (کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، ش۳۰: ۱۳۹۷)، با بررسی تجربه‌های دیداری در سنت ادبی ایران و عرب به این نتیجه

رسیده‌است که در ادبیات عرب، از ابتدا گرایش به جنبه‌های دیداری در شعر به ویژه در حوزه‌ی معنایی قابل رصد است و قدیمی‌ترین تجربه‌های شعر دیداری در ادبیات فارسی در کتاب‌های بلاغی ذیل صنعت‌های موشح، مشجّر و مدور می‌باشد.

از این جهت که پژوهش حاضر صرفاً به بررسی عناصر دیداری با بسامد بالا در سروده‌های «هارب من متحف الآثار» و «أصابع الخوف» شاعر پرداخته، می‌توان گفت که تاکنون پژوهشی از این منظر اشعار این شاعر عراقی را مورد بررسی قرار نداده‌است.

زندگی‌نامه‌ی عبدالرزاق عبدالواحد (م۲۰۱۵-م۱۹۳۰)

عبدالرزاق عبدالواحد در سال۱۹۳۰م در بغداد چشم به جهان گشود. «در سه سالگی همراه خانواده‌اش به استان میسان رفت دوران کودکی را در میان رودخانه و نخلستان‌های شهر عماره و علی غربی گذراند. دوران راهنمایی و دبیرستان را در بغداد سپری کرد، سپس به تربیت معلم بغداد رفت و در رشته‌ی زبان و ادبیات عربی فارغ‌التحصیل شد» (عبدالواحد، ۱۴۰۰: ۲۸).

عبدالرزاق «شاعری نوگرا بود که توانایی فراوانی در سرودن شعر موزون داشته است. وی از بیان خوب و پیشینه‌ی قدیمی خود در سرودن شعر نو بهره‌ی فراوان بُرده و همچنین پختگی اندیشه، سبک ظریف هنری، زبان سالم و اندیشه‌ی نو در اشعار وی مشهود است» (آل طعمة، ۲۰۰۲: ۲۱۱-۲۱۲).

وی ۱۰ نمایشنامه‌ی منظوم، ۲۲ رمان برای کودکان و سرودهای ملی بسیاری نگاشته و صاحب دیوان‌های شعری متعددی است که عبارتند از: «لغة الشيطان ، طيبة ، النشيد العظيم ، أوراق على رصيف الذاكر ، خيمة على مشارف الاربعين ، الخيمة الثانية ، من أين هدوؤك هذي الساعة ، سلاما يا مياه الأرض ، في لهيب القادسية ، هو الذي رأى ، يا سيد المشرقين، يا وطني ، الأعمال الشعرية (المجلد الاول) ، يا صبر أيوب وقصائد في الحب والموت و البشير (جلد اول و دوم)» (عبيد، ۲۰۰۲: ۷۳).

در رابطه با زمان و مکان درگذشت او این‌گونه نقل شده‌است: «وی در بامداد روز یکشنبه ۲۶ محرم سال ۱۴۳۷در پاریس پایتخت فرانسه در ۸۵ سالگی چشم از جهان فروبست» (الخفاجي، ۲۰۱۵: ۱۸۵).

جلوه‌های اشکال دیداری

مفهوم کلمه‌ی «التشكيل البصري» این است که اجزاء، عناصر و کلمات شعری به‌گونه‌ای در کنار هم چیده شوند که در نهایت به شکل‌گیری یک شکل خاص بیانجامد تا مضمون کلی شعر را به مخاطب نشان دهد. «شکل دیداری در شعر، همان نشانه‌هایی است که شاعر به خواننده می‌دهد این نشانه‌ها در متن به دنبال شکل‌دادن به آن هستند نه زیباکردن آن؛ بنابراین این نشانه‌ها در خدمت متن شعری هستند و مجموعه‌ای از احساسات شاعر را منتقل می‌کنند، تا زمانی که شعر به مرور زمان از گفتار شفاهی به گفتار نوشتاری گذر کند» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۱۸).

بنابراین شعر دیداری؛ شعری است که از چیدمان عناصر زبانی و اشکال تایپی در انتقال معنا بهره می‌برد و این چیدمان و نحوه‌ی نگارش، نسبت به بیان شفاهی از اهمیت بیشتری برخوردار است. اشکال دیداری گویای مضامین اشعار هستند و طبق تقسیم‌بندی کتاب «التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث» به صورت‌های مختلفی نمود پیدا می‌کنند که عبارتند از: جلوه‌های شکل‌گیری دیداری با طراحی، چاپ، تقسیم صفحه، سطر شعری و علائم نگارشی.

جلوه‌های اشکال دیداری با نقاشی

پدیده‌های دیداری می‌توانند منبع الهام برای خلق یک اثر در ذهن هنرمند باشند؛ این اثر می‌تواند نقاشی یا شعر باشد. البته که مرز باریکی میان نقاشی و شعر وجود دارد؛ اما اصلی‌ترین نقطه در شکل‌گیری شعر دیداری، پیوند آن با نقاشی است. «در عصر مدرن، سفر طولانی تلاقی شعر و نقاشی ابعادی سودمند و خلاقانه به خود گرفته است با نگاهی به مظاهر اشکال دیداری و نقاشی، درمی‌یابیم که سه نوع نقاشی هندسی، هنری و خطی وجود دارد که جلوه‌های آن‌ها در شعر نو عربی منعکس می‌شود» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۳۲). در واقع سبک‌های مختلف نقاشی در پیوند با شعر به جهت دیداری‌کردن آن‌ها بر مضمون شعر نیز تاثیرگذار هستند.

«با نگرشی به مظاهر نقاشی هنری، این‌گونه استنباط می‌شود که اشکال دیداری با نقاشی هنری در شعر نو عربی حول ۳ محور نقاشی با شعر، ورود شعر به نقاشی و ورود نقاشی به شعر می‌چرخد» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۶۵-۷۲-۸۴).

در محور نقاشی با شعر، «شاعر برای ایجاد نشانه‌ی دیداری، با واژگان نقاشی‌های خاصی را رسم می‌کند. هدف از محور ورود شعر به نقاشی نیز این است که شاعر شعر خود را براساس نقاشی یا تصویری خاص بنویسد؛ مشروط بر اینکه متون شعری و گرافیکی در کنار هم ارائه شوند تا نشانه‌ی دیداری ایجاد گردد. همچنین منظور از ورود نقاشی به شعر این است که نقاش، نقاشی

خود را بر اساس متن شعری خاصی ترسیم کند، مشروط بر اینکه متون گرافیکی و شعری در کنار هم بیایند تا نشانه‌ی دیداری ایجاد کنند» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۶۵-۷۲-۸۴). نقاشی‌های موجود در شعر دیداری شامل نقاشی‌های تزیینی، تجسمی، رمزی و استقطاعی است.

تحلیل نقاشی‌های «هارب من متحف الآثار»

(شکل ۱)

نوع نقاشی‌های موجود در سروده‌ی «هارب من متحف الآثار» رمزی است و هدف نقاشی‌های رمزی این است که مخاطب، به معانی نهفته در تصاویر رمزی با استفاده از تصاویر مرتبط با محتوای شعر دست یابد. این شعر بلافاصله بعد از تصویر نگاشته شده‌است:

«تَعقَّد ما حولَه
خاف من كلِّ ما فيه
هَمَّ بأن يتكوَّر خلفَ زجاجته
يَتجَمَّدَ خمسةَ آلاف عام ...
تَسمَّرَ مخترقا لوحةَ الصخر
خمسة
آلاف
عام ...
ترنَّحَ
ماد
تساقَطَ قرب زجاجته.

إنه الأن من قاع خمسين قرنا يدبُّ
حبا فاغرا مقلتيه إلى اللوح
هذا هو اسمهْ
وبلدته
إنه يتَذكّر ...
أولاده
بيته
كلُّ شيءٍ يلوحُ له واضحاً

وتضخَّمَ في اللوح تأريخه
فاقشعرَّ من الرُّعب

خمسة
آ
لا
ف
عام ...

تحسّس أوصاله» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱ / ۳۸۶ -۳۸۷)

با نگاه به شکل ۱ و تأمل در شعر می‌توان چنین دریافت که شاعر برآن است تا با به تصویرکشیدن نشانه‌های باستانی مثل خطوط میخی و اشکال تداعی‌کننده‌ی آثار قدیمی و همچنین حروف «ب»، «هـ» و «ص»، ذهن مخاطب را به سوی موزه‌ی باستان‌شناسی سوق دهد. چه‌بسا شاعر قصد داشت با ذکر این حروف به موضوع شعر یعنی «هارب من متحف آلاثار» اشاره کند و از این طریق محتوای شعر که بلافاصله پس از شکل آمده است را در مرکز توجه قرار دهد؛ یعنی با حرف «ص» به «لوحة الصخر» آن مجسمه‌ی سنگی و با حرف «ب» و «هـ» به «بیته و هذا هو اسمه»، یعنی خانه و کاشانه و از همه مهم‌تر خودش را نمایان کند. همانطور که شاعر با ترسیم دستی در بالای تصویر که گویا نشان‌دهنده‌ی عدد ۵ است، به قدمت ۵۰۰۰ ساله مجسمه‌ی سنگی در موزه اشاره دارد که این مسأله با ذکر «خمسة آلاف عام» در شعر به خوبی مشهود است؛

گویا این شعر داستانی سرشار از نمادها و رازهایی است که شاعر قصد داشته تا در قالب یک داستان آن را بیان کند. مجسمه، موزه، میزان سال‌های حضور مجسمه در موزه و فرار از موزه همگی نمادهایی هستند که در پس آن معنایی خاص نهفته‌است؛ زیرا شاعر «از پیش ایده‌ای در رابطه با مضمون اشعارش طراحی نمی‌کند و به همین دلیل است که گاهی او در اشعارش دچار سردرگمی می‌شود و قهرمان اشعارش نیز کسی جز خود او نیست و [مخاطبان وی] هستند که برای اشعارش طرحی (خاص) در نظر می‌گیرند» (الجزائري، ۱۹۷٤: ۳۷۲) و مضمون اشعارش را درمی‌یابند. بنابراین به نظر می‌رسد قهرمان اصلی داستان (مجسمه) کسی جز خود شاعر نیست که از یک غم غیرقابل تحمل درونی رنج می‌برد و سعی می‌کند آن را پنهان کند. انتخاب ۵۰۰۰ سال به عنوان مدت زمان طولانی در این شعر نشان‌دهنده‌ی سال‌هایی است که شاعر از بحران درونی خود رنج برده‌است.

علت اینکه شاعرخود را به یک مجسمه‌ی سنگی تشبیه کرده این است که او مدت زمان زیادی را در رنج به‌سر برده و مجسمه (شاعر) سال‌ها در برابر عذابی که او را دربرگرفته مقاومت کرده است. محفظه‌ی شیشه‌ای که مجسمه در آن نگهداری می‌شد، نماد غمی بود که شاعر سال‌ها با آن دست و پنجه نرم کرد، از آن خسته شده بود و قصد داشت که از آن بگریزد. مثل اغلب داستان‌های مدرن، شاعر پایان این داستان را نیز باز گذاشته بود و همواره برای مخاطب این سؤال ایجاد می‌شود که آیا طوفان بیرون از محفظه‌ی شیشه‌ای، غم‌های شاعر را از بین بُرد و یا خود مجسمه (شاعر) در مواجهه با غم از بین رفته‌است؟!

(شکل ۲)

با نگاه به شکل ۲ و تأمل در محتوای شعر پس از آن، تصویری از یک مجسمه‌ی سنگی دیده می‌شود. مجسمه به محفظه‌ای که ۵۰۰۰ سال در آن نگهداری می‌شد، خیره شده‌است.

«كان درعاً إذن ...
ثَقَبَتْهُ المَحاجِر خمسةَ آلاف عامْ
نبَتَتْ فيه خمسةَ آلاف عام
نبَشَتْه تُفتِّشُ عن نفسها ...

كان درعا لخمسة آلاف عام
تآكل من فرط ما صَدِئتْ فوقه الأعين
استنزفتْ خوفها
أنشَبَتْه بمرمره أرضة
أنفذَتْ كلُّ عين إلى عُريهِ ألف عينٍ تنَقب
خمسةَ آلاف عام ...

تشظَّى به اللّحم والدَم
ضَجَّتْ قراراته
اشتعل الغيظ في قاعها

كان درعاً إذن ...
سار نحو زجاجته
لن يبقي شيئاً
ولا أثراً منه فيها.

تَذكّر أشياءه
العري
والموت.
ألقى على كتْفه عُريَهُ السرمدي
تأبَّط موتَهْ
تهادى بهيبة خمسة آلاف عام تُرابيّ
انْصَبَّ في الشارع

استيقظَتْ كلُّ أعمدة النور
دارَتْ مَصاريعُ كلِّ النوافذ
سالَتْ عيوناً
تخطّى» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۹۰-۳۹۱)

با تأمل در این بخش از شعر، چنین به نظر می‌رسد که شاعر به رنجی که از ابتدا در آن زندگی کرده و به گفته‌ی خودش در آن نشو و نما یافته‌است، خیره می‌شود. چشمان متعجب مجسمه به محفظه‌ی سیاه خیره شده‌است. بدن مجسمه در تصویر درون یک محفظه نگهداری می‌شود؛ درحالی‌که قلبش را سخت فشرده‌است. این فشردن قلب چه‌بسا نشان از فشرده‌شدن قلب شاعر از درد باشد. همان‌طور که از محتوای شعر پیدا است، این شعر از مجموعه اشعار داستانی مدرن شاعر به‌شمار می‌رود؛ بنابراین با بازگذاشتن انتهای داستان خویش، به خواننده این فرصت را داده تا با جایگزین‌کردن عناصر متفاوت داستان، به تفسیرهای گوناگونی از داستان دست یابد. در این مسیر از عناصر دیداری‌کردن شعر نیز بهره گرفته‌است. شکل‌گیری اشکال جدید هندسی، گاهی ناشی از انگیزه‌های روان‌شناختی و خلاقانه است. «هدف از به کارگیری اشکال هندسی مثلث، چهار ضلعی و دایره‌ای در متن شعر این است که یک نشانه‌ی دیداری ایجاد کنند تا شاعر با واژگان متن شعر، شکل هندسی خاصی را ترسیم و معنای شعر را به صورت دیداری نشان دهد. شاعر نحوه‌ی چینش متن شعری را بررسی می‌کند تا آن‌ها اشکال هندسی متعددی را ترسیم کنند و برجسته‌ترین آن‌ها خط چند ضلعی، خط منحنی، مثلث، چهار ضلعی و دایره هستند» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۳۹). تمام این اشکال هندسی در خدمت این هستند که شکل دیداری به اشعار ببخشند؛ زیرا که دیداری‌شدن شعر به مخاطبان در فهم مضمون و معنا کمک شایانی می‌کند. نگارش کلی شعر به شکل خط چند ضلعی است.

تحلیل نقاشی‌های «أصابع الخوف»

(شکل ۱)

نوع نقاشی موجود در سروده‌ی «أصابع الخوف» رمزی است. با تأمل در نقاشی و متن شعری می‌توان این موضوع را دریافت که شاعر قصد داشته تا وطن خود را برای مخاطب ترسیم کند.

«لا تصرَخي بسوى مقلتيك
صغير إذا استيقظ الآن
تنهض فيه الجريمة مبهمةَ الرُّعب
إياكِ أن ...

دخل الخوف

قَلَّبَ عينيه فيّ
سمعتُ صليل ارتطام عظامي بنظرته
فنضَحتُ من البرد

لا
أتوسّلُ لا
وتجَمَّعتُ كلِّي بعينَيّ
أجنحتي كلُّها عند صدرك

كلُّ طمأنينتي عند صدركِ ترقد

أبتهلُ الآن أن تصمتي لحظة
لحظة
كلُّ شيءٍ سين ...

صرَخت.
كفناً أبيضاً أبيضاً صار جلدي من الخَوف

مَن عرفَ الخَوف ؟

عامان أيَّتُها الأمّ ...
أمسح عن وجهيَ الدم
أسمَعُ صرخَتهُ
ثمَّ أبصِرُ عينَيك ...
أوّاه
كم أَحسنَت عينُكِ الخوف . !

عامان
أسمعهم يضحكون لانّ حليبكِ أبيض .
عامان
ابصِرُ لونَ أصابعهم تتناهَبُ صدرَك
تعصِرُ منه الحليب على وجهِهِ الطفل كي يضحكو

أنهُ صامتٌ منذُ عامَين يلعبُ قربي .
يُخيَّلُ أيَّتُها الأمُّ لي أنه اختصرَ القول
جمَّعَ في صرخةٍ كلّ أصواتِهِ ،
ثمَّ أخلَدَ للصَمت ...

أيَّتُها الأمُّ أيتها الأمُّ لا تَهجر الطيرُ أعشاشَها
غيرَ أنكِ لم تُحسني الخوف
للمرة الثانيه ...» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۸-۴۶۰)

در این نقاشی، فردی دیده می‌شود با چشمانی ترسیده و از حدقه بیرون‌زده که نمادی از وطن شاعر است. چه‌بسا انسان‌های موجود در تصویر نمادی از وطن شاعرند که از استعمارگران و سیاست‌های آن‌ها ترسیده‌اند؛ چرا که با حضور آن‌ها، نژادپرستی و استثمار منابع کشور از سر گرفته شد. تصویر فردی که دستانش را به سمت جلو آورده و می‌خواهد چیزی را متوقف کند نیز گویای تصویری از وطن شاعر می‌باشد که خواستار توقف سیاست‌های نابجا است.

شخص ترسیده‌ی سوم هم نمادی از وطن شاعر است که اگرچه ترس بر او فائق آمده، اما آن را پنهان‌کرده و از جانب زیر دستان خود شاهد حوادثی می‌باشد که در حال وقوع است و پیش چشمان او اتفاق می‌افتد. شاید شاعر سعی‌داشته علاوه بر احساس ترس، احساساتی مثل بی‌گناهی، معصومیت و مظلومیت وطن خود را نیز از طریق سفیدی دستان وطن خویش به مخاطب القا کند.

شاعر در این شعر با محکوم‌کردن نژادپرستی، همه‌ی انواع آن را ناپسند می‌داند. او با ملامت کسانی که مردم را بر اساس نژاد و رنگ پوست طبقه‌بندی کرده‌اند، به این نکته اشاره می‌کند که معمولاً سفیدپوستان بر سیاه‌پوستان برتری دارند. در حقیقت شعر انتقادی او متوجه کسانی است که سیاست‌های تبعیض‌نژادی را اتخاذ کردند. او با هرگونه تبعیض‌نژادی حتی در مفاهیم اخلاقی نیز مخالف است و با استفهام انکاری به این مطلب اشاره می‌کند که چه کسی برای اولین‌بار پاکی، عشق، ترس، خیانت و هر چیز دیگر را با رنگ سفید و سیاه تعریف کرده‌است.

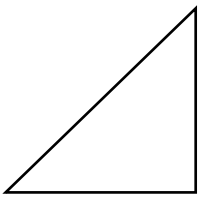
مفاهیم انتزاعی به‌گونه‌ای که در ذهن و باور همگان نقش‌بسته، در ذهن شاعر نقش نبسته‌است. او از این نکته انتقاد شدید می‌کند که چه کسی این مفاهیم انتزاعی را به چشم دیده تا برای آن‌ها رنگ و شکل انتخاب کند. سیاهی و سفیدی نشان‌دهنده‌ی بد یا خوب بودن هیچ یک از این مفاهیم نیست. ممکن است این تعابیر که سال‌ها در ذهن مردم نقش‌بسته، به‌طورکلی غلط باشند. این بخش از متن شعری به خوبی گویای اندیشه‌ی شاعر است:

«موحشٌ أيُّها الجلد ، مَن ذا يُبرّيء لَونَك ؟
مَن يُصدِّق لَونَك ؟
إنه عالمٌ رسَّمَ الصِّدقَ أبيض
رسَّمَ العفَّة البكر بيضاءَ والطُّهرَ أبيضَ والحُبَّ أبيضَ والله أب ...

مَن يُبرّيءُ دعواكَ مِن لونها ؟ ؟
أنت أسوَدُ أسودُ أسود
مثلَ لون الخيانة أسود
كالخوف أسود ...
مَن رأى الخوف؟» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۴)

انسان‌ها از جهت گوهر وجودی و سرشت انسانی با یکدیگر برابرند؛ این برابری با رنگ پوست و نژاد یا قومیت زیر سؤال نمی‌رود و تنها کردار انسان‌ها است که از آن‌ها انسان خوب یا بد می‌سازد. او به واسطه‌ی زندگی در یک کشور اسلامی با آموزه‌های اسلام آشنایی داشته و اگرچه که او از مندائیان است، اما یکتاپرستی از او انسانی اخلاق‌مدار ساخته. بنابراین از نظر او و بر اساس شواهد، در ایدئولوژی‌ها و باورهای اسلامی، سیاست‌های تبعیض‌نژادی نکوهش شده‌است؛ اما پس از مدتی و با حضور دولت‌های استعمارگر و سیاست‌های نژادپرستانه، تبعیض‌نژادی و عوامل آن به جامعه بازگشتند.

شاعر در نحوه‌ی نگارش شعر، از خط چندضلعی بهره گرفته تا شعر را دیداری و چینش سطرهای بخشی از شعر را به‌صورت مثلث قائم‌الزاویه نظم داده‌است.



لا
أتوسّلُ لا
وتجَمَّعتُ كلِّي بعينَيّ

شاعر تعمداً از مثلث قائم‌الزاویه با قاعده‌ی پایین جهت چینش سطرهای شعری خود استفاده‌کرده تا کم‌کم فضای بیشتری را جهت ترسیم و توسعه‌ی احساس ترس، ناباوری و نپذیرفتن استعمار بیگانگان به مخاطب پُر کند.

جلوه‌های اشکال دیداری با چاپ

با نگاهی به شکل دیداری و چاپ، می‌توان دریافت که چهار نوع تولید چاپی به نام‌های آستانه‌ی متن، بیت شعری، تقسیم صفحات و علائم نگارشی وجود دارد:

جلوه‌های اشکال دیداری و تقسیم صفحه

شکل دیداری با تقسیم صفحه‌ی شعر، به ۲ شاخه‌ی اصلی؛ متن و پاورقی و جای‌خالی متن در شعر نو عربی تقسیم می‌شود.

جای‌خالی به‌مثابه یک «بازی میان سیاهی و سفیدی و یا بین پُر و پوچ بودن در گفتار و در چیزی است که در سینه‌ها نهفته‌است؛ این تکنیک جدید در سرودن شعر و تولید متن شعری به‌کار رفته؛ به‌طوری‌که برای خوانندگان شعر ناآشنا بوده‌است» (علي ناصر، ۲۰۱۷: ۲). از این تکنیک برای ثبت بیان شفاهی و یا تثبیت معنای دیداری فعل استفاده می‌شود.

جای‌خالی به مخاطب کمک می‌کند تا در حین خواندن شعر «سکوت کند، مکث کند و یا وارد حوزه‌ی پراهمیت تفکر شود تا معنای عمیق سپیدی که بر سیاهی شعر سایه افکنده را درک کند؛ جای‌خالی به شعر معنای جدیدی می‌بخشد به‌گونه‌ای‌که این معنا با سیاهی شعر آشکار نمی‌شد» (تبرماسین، ۲۰۰۳: ۱۰۰). این رسالتی است که شاعر برای جای‌خالی در جهت انتقال معنا به مخاطب در نظر گرفته‌است.

کاربرد جای‌خالی در «هارب من متحف الآثار»

ساختار جای‌خالی زمانی نمایان می‌شود که بین کلمات فاصله‌های سفید ظاهر شوند. در این سروده عنصر دیداری جای‌خالی کاملا مشهود است:

«بِهَيْبَةِ خمسةِ آلافِ عامٍ ترابيٍّ ازَّحزَحتْ قدَماه
على سُلَّمِ المتحف
ارتدَّ منصعقاً
جسَّ عينَيه
كَفَيه
صَوتَهْ
فعاوَدَ أُلْفَتَها» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۵۸)

شاعر بیشتر سطرهای شعری خود را بسان ستونی از کلمات کوتاه آورده است تا فضای قابل توجه‌ای را برای جای‌خالی اختصاص دهد و از طریق سکوت ایجاد شده در شعر، مخاطب را به تأمل پیرامون مضمون شعر وادارد.

کاربرد جای‌خالی در «أصابع الخوف»

به نظر می‌رسد که یکی از انگیزه‌های شاعر از بیان تکنیک جای‌خالی این است که ویژگی‌های بیان شفاهی شعر را برای مخاطب تداعی کند:

«وقد كان أبيض أبيض كالثلج

أبيضَ كالثلج

أبيض

أيَّتُها الأمّ أيتها الأمُّ لا تهجرُ الطَّيرُ أعشاشَها

كيفَ أخلَيتِ عشَّك ؟

مَن أبصر الخوف ؟» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۵)

شاعر از جای‌خالی به جهت تمایز میان صدای خود و صدایی استفاده کرده‌است که به‌عنوان تجسم دیداری در متن شعری در نظر گرفته می‌شود تا از طریق تماشای متن شعری توجه مخاطب را جهت بهتر شنیدن صدای خود جلب کند. برای مثال شاعر به‌هنگام طرح این پرسش که (چه کسی ترس را دید؟) از جای‌خالی بهره گرفته‌است که فضای خالی محسوب شده و محو در رنگ سفید است و همین امر موجب تقویت ایقاع در شعر شده‌است. کاربرد دقیق ایقاع در بیان مقصود و ایجاد فضای مناسب برای فهم کلام موثر واقع شده‌است. همچنین شاعر به رنگ‌ها توجه زیادی داشته و به جهت نشان‌دادن اندیشه‌ی خود از آن‌ها بهره گرفته‌است:

«إنه عالمٌ رسَّمَ الصِّدقَ أبيض

رسَّمَ العفَّة البكر بيضاء والطُّهرَ أبيضَ والحُبَّ أبيضَ والله أب ...

مَن يُبرّيءُ دعواك من لونها ؟ ؟

أنتَ أسوَدُ أسودُ أسود

مثلَ لون الخيانة أسود

كالخوف أسود ...

مَن رأى الخوف ؟» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۴)

تکرار رنگ در این بخش علاوه بر آنکه به موسیقی درونی شعر می‌افزاید، نشان‌دهنده‌ی تأکید شاعر بر موضوع عدم تبعیض نژادی است؛ زیرا یکی از کارکردهای تکرار در شعر نو تقویت موسیقی درونی است.

شاعر که به شدت تبعیض نژادی را محکوم می‌کند، با استفاده از رنگ‌ها اعتراض خود را بر این نوع تفکر غیرانسانی نشان می‌دهد. نکوهش رنگ سیاه و تحسین رنگ سفید را زیر سؤال می‌برد و به رنگ‌ها نگاهی نو دارد و از دریچه‌ای به رنگ‌ها نگاه می‌کند که پیش از این کسی این چنین به آن ننگریسته‌است. در بخش دیگری از شعر دوباره کاربرد رنگ مشهود است:

«وقد كانَ أبيضَ أبيضَ كالثلج

أبيضَ كالثلج

أبيض» (عبدالواحد، ٢٠٠٠: ١/ ٤٥٥)

نگاه نو شاعر به رنگ‌ها برخلاف آنچه باور همگان باعث شده که او مفاهیم منفی را با رنگ سفید توصیف کند؛ برای مثال شاعر در شعر فوق ترس را به رنگ سفید می‌بیند و برای تقویت این دیدگاه آن را به برف تشبیه می‌کند. تکرار این رنگ و نسبتش به ترس تأکید شاعر را بر این موضوع نشان می‌دهد.

جلوه‌های اشکال دیداری و سطر شعری

یکی دیگر از انواع دیداری‌کردن شعر، نوع نگارش سطرهای آن است. دیگر اشعار به شکل قدیمی نگاشته نمی‌شد. در این شیوه، طول سطرها تغییر کرده‌اند. شکل دیداری توسط سطر شعری در۳ زمینه‌ی سطر شعری، تمایز دیداری و لحن دیداری تجلی می‌یابد. سطر شعری «همان متن شعر است که در یک بیت نوشته‌شده؛ اعم از اینکه عبارت از نظر ساختاری یا معنایی کامل یا ناقص باشد» (الصفراني، ٢٠٠٨: ١٧١). شکل‌گیری دیداری تابع ۲ قانون اصلی فاصله‌ی سطر و جهت سطر است:

در قانون فاصله سطر، گاهی شاعر با افزودن و یا کاستن از فاصله‌ی میان سطور اشکالی خلق می‌کند که در نهایت حامل پیامی از سوی شاعر است و یا به انتقال مضامین مدنظر او کمک می‌کند. «تقطیع و سطربندی شعر به‌عنوان یک شگرد شعری مورد استفاده قرارگرفته و به تولید نوعی وزن و معانی چندگانه کمک کرده‌است» (کریمی‌فیروزجایی و همکاران، ١٣٩٦: ٢٤٨).

این نوع نوشتار از ۲ تکنیک طول سطور مختلف و مساوی، برای تأثیرگذاری بر بینایی مخاطب بهره می‌برد.

طول سطور مختلف در دیداری‌کردن نوع نگارش شعر، کاربرد زیادی دارد و در تعریف آن می‌توان گفت: «سطرهای متوالی شعری باهم برابر نیستند، به این معنا که هر سطر دارای تعداد

کلمات متفاوتی نسبت به دیگری است» (زيان وشوفي، ۲۰۲۱: ۴۹). تفاوت در طول سطور در ۲چارچوب کلی تفاوت موجی و دراماتیک در شعر نو عربی مشهود است.

طول سطور مساوی بدین گونه است که چند سطر شعری به صورت پی‌درپی از نظر ریتم و ساختار با یکدیگر برابر هستند. شاعر برای ایجاد هماهنگی و برابری میان سطرها گاه از حروف می‌کاهد یا به صورت کشیده آن‌ها را به کار می‌گیرد. این برابری از طریق ۲ جنبه‌ی برابری مقدماتی و ضمنی نمایان می‌شود که برابری مقدماتی، به ساختار ریتمیک و ساختاری متن بستگی دارد و به این ترتیب شکل دیداری از طریق سطرهای مکرر ایجاد می‌شود. اما در برابری ضمنی، شاعر از این تکنیک برای نشان‌دادن «برابری سطرهای شعری هم در وزن کلمات و هم در ایقاع به صورت دیداری»(الصفراني، ۲۰۰۸: ۱۷۷) به مخاطب استفاده می‌کند.

کاربرد طول سطر شعری در «هارب من متحف الآثار»

شاعر می‌کوشد موج احساسی خود را در فضای کاغذ مجسم کند؛ این امر در پراکندگی طول سطرهای شعری‌اش نیز تأثیر می‌گذارد. «تفاوت در طول سطرهای شعر بارزترین ویژگی در متون شعر نو عربی به شمار می‌رود» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۱۷۲) سطر شعری در این مورد تابع حجم جریان عاطفی شاعر است که طول سطر موجی را می‌سازد.

«ليس فيها طَواعية الصَّخر
مَسْكَنةُ الصَّخر
كتمانُه
صَمْتُه المُعجزه،
هي الآن ريحٌ تَشظَّي
بحار قرارات أمواجها اشتعلَتْ» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۸۸)

کلمات شعر متناسب با احساساتی که شاعر در هر بخش از روایت داستانی خود داشته، کم و زیاد شده‌اند و این موضوع طول سطر موجی را برای شعر خلق کرده‌است.

کاربرد طول سطر شعری در «أصابع الخوف»

میزان احساسات شاعر در این شعر زیاد است و با توجه به کاهش یا افزایش میزان احساسات، موج احساسی در کل شعر به وجود آمده‌است؛ بنابراین کوتاه و بلندشدن سطرها باعث ایجاد طول سطر

موجی شده، اما طول سطرهای (۶-۷)، (۱۹-۲۰) و (۲۵-۲۶) مساوی و از نوع برابری ضمنی است:

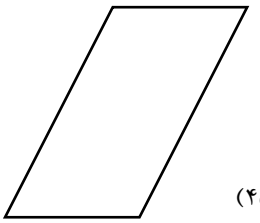
سطر (۶-۷)	سطر(۱۹-۲۰)	سطر(۲۵-۲۶):
أنتَ أسوَدُ أسودُ أسود	عيناي وحدَهما ضجَّتا بالصراخِ	قلتُ لا تهجرُ الطيرُ أولادَها
مثلَ لونِ الخيانةِ أسود	ولم تُحسني الخوفَ أيّضتُها الأمُّ	غيرَ أنكِ أسرَفتِ أيَّتُها الأمُّ (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۶-۴۵۵-۴۵۴)

نمونه‌ی طول سطر موجی:

قَلَّبَ عينَيه فيّ

سمعتُ صليلَ ارتطام عظامي بنَظرتِه

فنضَحتُ من البرد (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۸)



زمینه‌ی تمایز دیداری

شاعر برای تجسم‌بخشیدن به معنای افعال استفاده‌شده در اشعار خود از این روش بهره می‌برد. «جداگانه نوشتن کلمه یا جملات در چند قسمت از شعر نوعی هنجارشکنی دیداری شعری به‌شمار می‌رود که نشان‌دهنده‌ی اهمیت حالات روانی به‌کار رفته در شعر است» (محسني وكياني، ۲۰۱۳: ۹۰). شاعر در این شیوه به «جداکردن برخی یا تمام حروف کلمه در سطرهای صفحه‌ی شعر، برای ثبت ویژگی بیان شفاهی یا تجسم دیداری معنای فعل و اسم» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۱۸۶) می‌پردازد.

تمایز دیداری در «هارب من متحف الآثار»

این نشانه بدین صورت در شعر استفاده شده‌است:

«خمسة

آلاف

عام ...»

و همچنین

«خمسة

آ

لا

ف

عام » (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۸۷)

کاربرد تمایز دیداری در شعر بدین صورت است که شاعر حروف کلمات شعر را در صفحه‌ی شعر به صورت جداگانه آورده تا معنای اسم «۵۰۰۰ سال» و سختی و طولانی‌بودن آن را به صورت دیداری به مخاطب نشان دهد و همچنین گذر طولانی‌مدت این ۵۰۰۰ سال را از طریق ثبت ویژگی بیان شفاهی در ذهن مخاطب تداعی کند.

حروف کلمات «۵۰۰۰ سال» به صورت مجزا آمده‌اند تا نشان دهند که این زمان به چه میزان سخت و طاقت‌فرسا می‌گذرد.

تمایز دیداری در «أصابع الخوف»

عبدالرزاق «به اقتضای تداعی دیداری به چینش عناصر نوشتاری می‌پردازد و از این راه، تصویر یا نشانه‌ای دیداری تولید می‌شود که در پیوند با محتوای شعر یا یکی از مؤلفه‌های معنایی شعر قرار می‌گیرد» (کریمی‌فیروزجایی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۳۶) تمایز دیداری نمایانگر حالات شاعر به مخاطب در درک معنای شعر کمک زیادی می‌کند؛ با این وجود عبدالرزاق در این سروده از این تکنیک استفاده نکرد.

شکل‌گیری لحن دیداری

زمانی که اشعار دیگر به صورت شنیداری به مخاطب عرضه نمی‌شوند، شاعر می‌کوشد از تکنیک‌هایی استفاده کند که نکات مورد نظر او در انتقال مفاهیم، از دریچه‌ی چشم مخاطب به وی عرضه شود در این روش از نگارش شعر، شاعر «به نوشتن بخشی از متن، کلمه، عبارت یا هجا با فونتی که ضخیم‌تر از بقیه باشد می‌پردازد تا معنی صدا را به صورت دیداری ثبت کند» (الصفراني، ۲۰۰۸: ۱۹۳). با استفاده از این شیوه، مخاطب نحوه‌ی خوانش و تأکید شاعر بر کلمات، عبارت و جملات را درمی‌یابد.

لحن دیداری در «هارب من متحف الآثار»

لحن دیداری در شعر این‌گونه است که بخش‌هایی از شعر با فونتی ضخیم‌تر نوشته شده‌اند و نشان‌دهنده‌ی اهمیت این بخش‌ها برای شاعر است.

«كان درعاً إذن ...
ثَقَبَتْهُ المحاجرُ خمسةَ آلاف عامْ
نبَتَتْ فيه خمسة آلاف عام
نبَشَتْهُ تُفتِّشُ عن نفْسها ...

كانَ درعاً لخمسة آلاف عام
تآكل من فرط ما صَدِئتْ فوقَّه الأعيَن
استنزفَتْ خوفَها
أنشَبَتْهُ بمرمرِ أرضة
أنفذَتْ كلُّ عينٍ إلى عُريه ألفَ عينٍ تُثقِّب
خمسةَ آلاف عام ...

تشظَّى بهِ اللّحمُ والدَم
ضَجَّتْ قراراتُهُ
اشتعلَ الغيظُ في قاعِها» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۹۰)

همچنین با این روش شاعر با نشان‌دادن تأکید بر این بخش‌ها، قصد دارد تا تُن صدای خود را به‌صورت دیداری ثبت کند. تأکید او بر این بخش از شعر به جهت نشان‌دادن میزان اندوهی است که سال‌ها به‌ناچار با آن زندگی کرده‌است. این مسأله در شعر به‌صورت نمادها و با کاربرد مجسمه و محفظه‌ی شیشه‌ای نمایان می‌شود.

لحن دیداری در «أصابع الخوف»

شاعر بارها از لحن دیداری بهره گرفته تا لحن صدای خود را به‌صورت دیداری با بزرگ و کوچک-کردن اندازه‌ی فونت کلمات به مخاطب نشان دهد و با تأکید بر جملات خود، از این طریق به درست خواندن و فهم شعر کمک کند.

«أسمعُ أصواتَهم عند مدخل بيتي

أنتِ أيَّتُها الأمُّ لم تُخطئي فَهمَ عينيَّ يوما
وطفلُكِ غاف فلا توقظيه لهم ...
كُسِرَ الباب ...» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۶)

همچنین شاعر از این شگرد جهت تمایز میان لحن‌ها و تأکید بر جملات به خوبی استفاده کرده است.

جلوه‌های اشکال دیداری و علائم نگارشی

علائم نگارشی جهت انتقال معنی از زبان گفتار به نوشتار استفاده می‌شوند؛ به دیگر بیان به «قراردادن علامت‌های خاص در هنگام نوشتن برای تعیین موقعیت‌های فصل، توقف، شروع، انواع نغمات آوایی و اهداف کلامی در هنگام خواندن» (زكي باشا، ۱۹۱۲: ۱۴)، نقطه‌گذاری گفته می‌شود که کاربرد موثری در آرایش جمله و توانایی تغییر معنای جمله را دارند. علائم نگارشی در شعر عربی با ۲ محور: علائم وقف و حصر تجلی یافته‌است.

علائم توقف‌محور در حقیقت نشانه‌هایی هستند که جهت «کنترل معانی جملات قرار داده-شده، آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند و به خواننده این امکان را می‌دهد که در برخی از ایستگاه‌های معنایی جهت تازه‌کردن تنفس برای ادامه‌ی روند خواندن توقف کند. این علائم‌ها شامل (.)، (؛)، (،)، (؟)، (!)، (:)و (...) است» (أوكان، ۲۰۰۲: ۱۰۵). در ادامه به بررسی این علائم در دو سروده‌ی منتخب پرداخته می‌شود:

علائم نگارشی در «هارب من متحف الآثار»

شاعر از علائم نگارشی (.)، (،)، (؟)، دو نقطه ممتد (...) و سه نقطه (...) در شعر خود بهره گرفته‌است.

شاعر از (،) برای ایجاد وقفه در خواندن شعر و تأمل در متن آن و از (؟) به جهت پرسشی‌کردن جمله و درگیرکردن ذهن مخاطب با استفاده از طرح سؤال بهره برده‌است. شاعر ۸ بار از (..) استفاده کرده‌است که عبارتند از: « أنفَاسُهُ قَلْبُهُ ذلكَ الصوت ...، إنهُ الأنَ من قاعِ خمسين قرناً يدبُّ حَبا فاغراً مقلتَيهِ إلى اللوح هذا هو اسمُهْ وبَلدتُهُ إنهُ يَتذكّرُ ...، خمسةُ آلا ف عام ...، ولا شيءَ يمنعُ نظرَتَهُ أن تَمرّ تُمزّقَها ...، كان درعاً إذن ...، نبَشَتْهُ تُفتّشُ عن نفْسِها ...، أنفذَتْ كلُّ عينٍ إلى عُريهِ ألفَ عينٍ تُنَقِّبُ خمسةَ آلافِ عام ... وكانَ درعاً إذن ...» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۳۵۸-۳۹۱)

علاوه بر اینکه (..) یکی از نشانه‌های دیداری‌کردن شعر است، شاعر به جای پیوندهای دستوری از (..) بین دو یا چند عبارت از متن شعر بهره می‌گیرد. (..) در جایگاه‌هایی استفاده شده‌است که خواننده توانایی این را دارد تا پیشرفت و روند روبه جلوی وقایع داستان را پیش‌بینی کند.

شاعر در شعر خویش ۲ بار از (...) استفاده کرده که عبارتند از: « هَمَّ بأن يتكوَّر خلفَ زُجاجتِه يَتجَّمَّدَ خمسةَ آلافِ عام ... تَسمَّرَ مخترقاً لوحةَ الصخر خمسةُ آلاف عام ...» (همان: ۳۸۶) کاربرد (...) در شعر برای نشان‌دادن احساس ترس و خشمی است که شاعر آن را تجربه کرده؛ علاوه بر این (...) با عنصر زمان همراه است و برای نشان دادن طول زمان ظاهر شده‌است.

علائم نگارشی در «أصابع الخوف»

علائم نگارشی موجود در شعر عبارتند از: (.)، (،)، (!)، (؟)، سه نقطه (...) و دو نقطه‌ی ممتد (...). شاعر با استفاده از علائم نگارشی، مکث‌های مناسب را مشخص‌کرده و ریتم‌های درونی را برجسته کرده‌است. (؟)، (...) و (..) جزء علائم نگارشی هستند که شاعر در آن قصد داشته تا معانی جدیدی را به مخاطب منتقل کند. شاعر ۷ مرتبه از (؟) در شعر استفاده کرد؛ به این دلیل که کلمات از بیان پرسش و تحسر او عاجز هستند. گاهی نیز با قرار دادن دو (؟) پشت‌سرهم بر شدت و اهمیت مسأله‌ی مورد پرسش خود تأکید کرده‌است.

شاعر از علامت (...) برای اشاره به کلمه‌ی قابل پیش‌بینی برای مخاطبان بهره گرفته‌است؛ بدین صورت: «أبتهلُ الآنَ أن تصمتي لحظةً لحظةً كلُّ شيءٍ سين ...» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ۱/ ۴۵۹) و از علامت (..) ۱۰ مرتبه در شعر استفاده‌کرد که عبارتند از: «إنه عالمٌ رسَّم الصِّدقَ أبيض رسَّمَ العفَّة البكر بيضاء والطُّهر أبيض والحُبَّ أبيض والله أب ... أنتَ أسودُ أسودُ أسود مثل لون الخيانة أسود كالخوف أسود ... ولم تُحسني الخوفَ أيّتُها الأمُّ كلُّ صَغائر بيتكِ أحسنتها دون أن تُحسني الخوف... أنتِ أيّتُها الأمُّ لم تُخطئي فَهمَ عينيَّ يوماً وطفلُكِ غافٍ فلا توقظيه لهم ... كُسِرَ الباب ... لا تصرَخي بسوى مقلتَيكِ صغيرٌ إذا استيقَظَ الآنَ تنهضُ فيه الجريمةُ مبهمةَ الرُّعب إياكِ أن ... عامان أيّتُها الأمُّ ... أمسح عن وجهيَ الدمَ أسمَعُ صرخَتهُ ثمَّ أبصِرُ عينَيكِ ... يُخيَّلُ أيّتُها الأمُّ لي أنه اختصرَ القول جمَّعَ في صرخةٍ كلّ أصواتِهِ ، ثمَّ أخلَدَ للصَمت . أيّتُها الأمُّ أيتها الأمُّ لا تَهجر الطيرُ أعشاشَها غيرَ أنكِ لم تُحسني الخوف للمرة الثانيه ...» (همان: ۴۵۴ - ۴۶۰) در جمله‌ی نخست به خاطرآشکار بودن کلمه‌ی «أبيض»، از آوردن کلمه به صورت کامل خودداری‌کرده و ۲ حرف آخر

آن را به صورت (..) ترسیم کرده‌است و در موارد دیگر این نشانه‌ی نگارشی به جهت تنش و آشفتگی برخاسته از وضعیت روانی شاعر سبب شده که لحظه‌ای صدای شاعر قطع شود.

نتیجه‌گیری

عبدالرزاق عبدالواحد در سروده‌های «هارب من متحف الآثار» و «أصابع الخوف»، از عناصر دیداری؛ نقاشی، جای‌خالی، اشکال هندسی و ساختار شعر، طول سطر شعری متفاوت و برابر، تمایز دیداری، لحن دیداری و علائم نگارشی بهره گرفته‌است.

نوع نقاشی‌های موجود در سروده‌ها رمزی هستند و هدف شاعر از ترسیم نقاشی‌های رمزی؛ کمک به مخاطب در کشف معانی می‌باشد که ماهرانه در متن شعری پنهان کرده‌اند. تمام نقاشی‌ها مرتبط با محتوای شعر هستند و مخاطب را در فهم سریع‌تر و آسان‌تر اشعار یاری می‌رسانند.

کارکردهای جای‌خالی عبارتند از:

ایجاد تمایز میان صدای شاعر و صدایی که به‌عنوان تجسم دیداری در شعر به‌کار رفته تا اهتمام مخاطب را از طریق تماشای شعر به صدای خواننده جلب کند؛ به تأمل واداشتن و همراه‌کردن مخاطب با شاعر در سیر متن شعری و مشارکت وی در کشف ناگفته‌های شاعر و پیام کلی شعر؛ ایجاد چند صدایی یا دو صدایی که با یکدیگر متفاوت هستند و ضمن تداعی در ذهن مخاطب، جریان شعری را روایت می‌کنند؛ تقویت ایقاع و ضرب‌آهنگ در شعرجهت نشان‌دادن حجم تخیل، افکار و احساسات شاعر.

طول سطر شعری در سروده‌ها گاهی به دلیل موج احساسی که در کل شعر جریان داشت، به صورت متفاوت ظاهر و باعث ایجاد طول سطر موجی می‌شود. همچنین در بخش‌های معدودی از سروده به صورت برابری ضمنی ظاهرشده تا ضرب‌آهنگ بودن کلمات شعری که به نحوی متناسب با محتوای شعری نیز بوده‌اند را نمایان کنند.

شاعر تمایز دیداری را به‌کار گرفت تا احساسات خود و چگونگی گذر زمان را از طریق مجزاآوردن حروفِ کلمات شعر به صورت دیداری نشان دهد. کارکردهای لحن دیداری عبارتند از: تأکید و اهمیت‌بخشیدن به مسأله‌ی موردنظر شاعر از طریق بزرگ و کوچک‌کردن فونت کلمات و نشان‌دادن تُن و لحن صدای متفاوت شاعر به صورت تجسم دیداری به مخاطب.

(،)، (..)، (...)، (؟)، (!) و (.) از جمله علائم نگارشی به‌کاررفته در سروده‌ها هستند؛ شاعر به جهت ایجاد وقفه در خوانش شعر و تأمل بیشتر در متن شعری از(،) استفاده کرد. غرض شاعر در به‌کارگیری نشانه‌ی سجاوندی (..) عبارتند از: نشان‌دادن قطع‌شدن صدای خویش به جهت

آشفتگی ذهنی، قرارگرفتن به‌جای پیوندهای دستوری، نشان‌دادن پیشرفت وقایع داستان، تحریک احساسات مخاطب، بیان تعامل میان متن و خواننده به این معنا که مخاطب از متن تأثیر می‌پذیرد و یا خواننده بر متن تأثیر می‌گذارد و همچنین به مخاطب این اجازه را می‌دهد تا برداشت و تفسیر متفاوتی از پیام متن داشته باشد.

شاعر در مکان‌های مختلفی از متن شعری خود از (...) بهره گرفته که هریک از آن‌ها به دنبال القای مفهومی خاص به مخاطب است؛ برای مثال گاهی متن شعری را از قبل در ذهن خود آغاز کرده و از (...) در ابتدای شعر خویش بهره گرفته و گاهی برای نشان‌دادن تداوم احساساتش در پایان شعر استفاده کرده است. همچنین این علامت نمایانگر سکوت شاعر، ناتمام گذاشتن سخن، اختصار در کلام و قابل پیش‌بینی بودن کلام برای مخاطب است.

با بررسی این دو سروده روشن‌شد که مضامینی همانند مشکلات نژادپرستی، تبعیض‌نژادی و استثمار سرزمین مادری توسط بیگانگان ، دغدغه‌ها و خستگی‌های درونی شاعر در این اشعار به چشم می‌خورند که عناصر دیداری در آن‌ها به فراخور محتوای اشعار، بیان عقاید، نگرش و دغدغه‌های شاعر به‌کار گرفته‌شده و شاعر با بهره‌گیری از این عناصر دیداری؛ عمق تفکر و بینش خویش را برای مخاطب روشن کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Concrete

منابع ومآخذ

آل طعمة، سلمان هادي (۲۰۰۲)، **رواد الشعر الحر في العراق**، بيروت: دار البلاغة.

أوكان، عمر، (۲۰۰۲)، **دلائل الاملاء وأسرار الترقيم**، طرابلس: أفريقيا الشرق.

باطنی، محمدرضا، (۱۳۷۸)، **فرهنگ معاصر انگلیسی–فارسی**، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.

تبرماسين، عبدالرحمن، (۲۰۰۳)، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، القاهرة: دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع.

التلاوي، محمد نجيب، (۲۰۰۶)، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، مصر: مكتبة الأسرة.

الجزائري، محمد (۱۹۷۴)، **ويكون التجاوز - دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث**، بغداد: منشورات وزارة الاعلام.

الخفاجي، محمد مهدي ياسين (۲۰۱۵)، «قصيدة في الرحاب الحسين (ع) للشاعر عبدالرزاق عبدالواحد: دراسة تحليلية»، **مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية**، مج ۵، العدد ۱: ۱۸۴-۲۰۹.

دین‌محمدی کرسفی، نصرت الله، (۱۳۹۵)، «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی»، **متن‌پژوهی ادبی**، سال ۲۱، ش ۷۲: ۱۸۴-۲۰۶: https://doi.org/10.22054/ltr.2017.7635 .

زكي باشا، أحمد (۱۹۱۲)، **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، مصر: المطبعة الأميرية.

زيان، رميسة وشوفي، روميسة (۲۰۲۱)، **التشكيل البصري في ديوان اليوسفيات ليوسف شقرة**، وسيلة مرباح، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي عبدالحفيظ بوالصوف ميلة.

الصفراني، محمد، (۲۰۰۸)، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

عبدالواحد، عبدالرزاق، (۲۰۰۰)، **الأعمال الشعرية**، ج ۱، ط ۲، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

_____، (۱۴۰۰)، **نمایشنامه «حر ریاحی»**، ترجمه سید مهدی حسینی‌نژاد، تهران: آماره.

عبيد، محمد صابر، (۲۰۰۲)، **الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات**، عمان: امانة عمان الكبرى.

علي ناصر، علاء الدين، (۲۰۱۷)، «دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث»، **مجلة الأثر**، العدد ۲۹: ۱۱۳-۱۲۴.

کریمی فیروزجایی، علی، روشن، بلقیس و ملک‌نیازی، آزاده (۱۳۹۶)، «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر»، **فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادبی)**، سال ۱۰، ش ۳: ۲۳۳-۲۴۹.

محسني، علي‌أكبر و كياني، رضا (۲۰۱۳)، «الإنزياح الكتابي في الشعر العربي (دراسة ونقد)»، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، فصلية محكمة، السنة ۳، العدد ۱۲: ۸۵-۱۱۰. DOI: https://doi.org/10.22075/lasem.2017.1361

التشكيل البصري في أشعار عبدالرزاق عبدالواحد
«*هارب من متحف الآثار*» و«*أصابع الخوف*» نموذجاً

طيبه سيفي*[1]
فائزه رئيسي[2]

المُلَخَّص

التشكيل البصري هو نوعٌ حديث لإنشاد الشعر يخلق الشاعر من خلاله أسلوباً جديداً لإيصال المضامين إلى المتلقي باستخدام الرموز البصرية وتضمينها في أشعاره. قام عبدالرزاق عبدالواحد _كأحد رواد الحركة الشعرية الجديدة_ بتوظيف آليات التشكيل البصري في قصيدتي «*هارب من متحف الآثار*» و«*أصابع الخوف*» بشكل كبير؛ لذلك يحاول هذا البحث بالاعتماد على المنهج الوصفي_التحليلي دراسة اللوحات الشعرية، وطريقة ترتيب المفردات، والمساحات الفارغة في النص، والأشكال الهندسية، والنبر البصري، والتميّز البصري وعلامات الترقيم مع تقديم أمثلة تدل على المظاهر البصرية في القصيدتين كما يسعى البحث أن يلقي ضوءاً على سر استخدام هذه العلامات فيهما. تُبيّن نتائج الدراسة أن العناصر البصرية الأكثر استخداماً في شعر الشاعر هي المساحات الفارغة، واللوحات، والنبرات البصرية، واختلاف طول السطور، كما أن الخط المضلّع أحدى الأشكال الهندسية التي استخدمها الشاعر كثيراً. فقد استهدف الشاعر من خلال استخدام هذه العناصر البصرية تجسيدَ مضامين القصيدة حتى تكون الكلمات أكثر فاعلية بالإضافة إلى إضفاء العمق عليها من الناحية الأدبية.

الكلمات الدليلية: التشكيل البصري، عبدالرزاق عبدالواحد، الشعر العراقي المعاصر، قصيدة هارب من متحف الآثار، قصيدة أصابع الخوف.

---

[1] استاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، ايران
[2] ماجستيرة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، ايران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

The application of the textual coherence theory in the poem *Khwater al-Ghrub* by Ebrahim Naji

Abdolvahid Navidi[1], Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

Received: 12-10-2023 Accepted: 08-04-2024

Introduction: Language, as an important means of communicating and transmitting thoughts and feelings, has always been the focus of scientists and linguists. The science of language is called linguistics, whose task is the scientific investigation and study of language. Linguistics helps us to gain a deeper understanding of the relationship between language and culture and the identity of people. The close connection of language with individuals and the social needs of human beings and the importance of examining its various functions has led to the emergence of various branches in the field of linguistics, one of which is text linguistics. This new branch, which is a relatively new field of linguistics, has attracted the attention of many researchers in recent decades. It examines the coherence of the text and tries to evaluate the contribution of each cohesive element separately and examine, analyze and evaluate the elements in the text by presenting a coherent and regular pattern as well as objective and accurate descriptions. Therefore, textual coherence analyzes the constituent elements of the text at grammatical and lexical levels.
Methodology: Using the descriptive and analytical method, the theory of textual coherence is applied to one of Ibrahim Naji's odes called *Khwater al-Ghrub*, thus evaluating the degree of coherence of the text at grammatical and lexical levels.
Results and discussion: Considering the importance of the theory of textual coherence in the review and analysis of textsas well as the value of examining the poems of contemporary poets, this research seeks to find out how the textual coherence acts, both grammatical and lexical, in the poem *Khwatar al-Ghrub* by Ibrahim and come up with appropriate answers to the following questions.
a. What are the most important factors of textual coherence, both grammatical and lexical, in the poem in question?
b. How can the high frequency of an element be effective in the coherence of the text of the poem?
In order to answer the above questions, the author has examined grammatical coherence in three fields of reference including pronominal reference, demonstrative reference and relational reference.
In the field of lexical coherence, he has also investigated the phenomenon of repetition and its different types as well as the combination of verses and its types in the ode.
Conclusion: By examining the elements of textual coherence in the text of the ode, it was found that pronoun references had the greatest impact on the coherence of the text of the poem, and the poet used them as a means of showing his creativity and

[1]- Corresponding Author Email: A.v.navidi@scu.ac.ir

highlighting his language. Among the references used in the poem, the two references "the poet and the sea" had a significant frequency, which is manifested in the three pronouns "ana, ant and nahno". The high frequency of these three pronouns in poetic speech is noteworthy. The referent of the pronoun ana is the poet, and the pronoun ant is the sea. In the pronoun nahno, the poet is present in all cases, and the sea is present in three cases. Due to the dispersion of these three pronouns in the poem, the poetic discourse has a high level of cohesion and continuity. Among the referential elements, the two elements of referential and relational reference are the most important in making the poem coherent. The factor of omission in the poetic discourse of the poet has a high frequency. This factor has been used in two types, nominal and present, and no exclusion has been used. In most cases, this factor is associated with conjunctions. By avoiding boring repetitions, it has caused the continuity of the text. The effect of substitution on the coherence of the poetic text is zero. In the field of lexical cohesion, the words used in the ode are related in terms of form, meaning and subject, and they evoke each other. This has occurred in direct repetition (5 cases), partial repetition (8 cases), quasi-synonyms (8 cases) and connection with a certain topic. Finally, this has led to the coherence and consistency of the poem. In some cases, by using the element of contrast (9 cases) in different places of the poem, the poet puts a part of the burden of the text on it

Keywords: Textual coherence, Grammatical coherence, Lexical coherence, Ebrahim Naji, *Khwater al-Ghrub*.

references

Abu Kharmiya, Omar, (2004). Grammar of the text: Criticism of theory and construction of others, Irbid: The Modern World of Books. (In Arabic)
Abu Znaid, Hussein Muslim, (2009 AD). Text grammar, a theoretical framework and applied studies, Irbid: The Modern World of Books. (In Arabic)
Aghagolzadeh, Ferdous, (2008). Critical Discourse Analysis, Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)
Alborzi, Parviz, (2008). The basics of text loss, Tehran: Amir Kabir Publishing House. (In Persian)
Al-Shaws, Muhammad, (2001 AD). The origins of discourse analysis in Arabic grammatical theory: establishing the grammar of the text, Tunisia: Arab Foundation for Distribution. (In Arabic)
Al-Zannad, Al-Azhar (1993 AD). The texture of the text in our work, Beirut: Arab Cultural Center. (In Arabic)
Ayyad, Shukri Muhammad, (1992 AD). Introduction to Stylistics, second edition, Giza: Mubarak Public Library. (In Arabic)
Bohairy, Saeed Hassan, (2005 AD). Applied linguistic studies on the relationship between structure and meaning, Cairo: Library of Arts. (In Arabic)
Dahrami, Mohammad Mehdi, (2013). "Aesthetic Functions of Pronoun in Shamlou's Poetry" Journal of Literary Aesthetics, Volume 5, Number 22, pp. 119-134. (In Persian)
Farag, Hossam Ahmed, (2007), The Theory of Textual Science, Cairo: Arts Library. (In Arabic)
Halliday, M. A. K.& Hasan, R. (1976), Cohesion in English, London: Longman.
Khattabi, Muhammad, (1991). Text Linguistics, Beirut: Arab Cultural Center. (In Arabic)
Mohajer, Mehran and Nabavi, Mohammad, (1376), Towards the Linguistics of

Poetry: A Naqshgara Approach, Tehran: Central Publishing. (In Persian)
Muhammad, Azza Shibl, (2007), Text Linguistics, Cairo: Arts Library. (In Arabic)
Naji, Ibrahim, (1996). Diwan Behind the Clouds, third edition, Beirut: Dar Al-Shorouk. (In Arabic)
Nazari, Alireza, (1389), "The Function of Textual Coherence Factors in Nahj al-Balagheh's Odes: Based on Holliday's Role-Oriented Model", Supervisor: Khalil Parvini, Doctoral Dissertation, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University. (In Persian)
Vafai, Abbas Ali, Asperham, Dawood, Kardel Ilvari, Ruqiya, (2016). "Investigation of coherence and lexical relations in the story of Gyumerth", text of literary research, year 21, number 73, pp. 29-52. 10.22054/LTR.2017.8122 (In Persian)
Stitiya, Samir, (2003). Houses of vision: an evolutionary approach to reading the text, Amman: Dar Wael Lalansher. (In Arabic)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

کاربست نظریه‌ی انسجام متنی در قصیده‌ی «خواطر الغروب» ابراهیم ناجی

عبدالوحید نویدی،[۱] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰

چکیده

احمد انسجام متنی، یکی از مباحث مهم نظریه‌ی زبان‌شناسی نقشگراست. این نظریه به بررسی و تحلیل عواملی می‌پردازد که اجزای تشکیل‌دهنده‌ی متن را در دو سطح دستوری و واژگانی به‌هم مرتبط می‌سازد و در نهایت به انسجام و پیوستگی آن منجر می‌شود. با توجه به اهمیت این نظریه در بررسی متون شعری، نگارنده قصد دارد تا با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی و بر مبنای نظریه‌ی نقشگرایی، به تطبیق آن بر قصیده‌ی «خواطر الغروب» اثر ابراهیم ناجی بپردازد و از این طریق میزان انسجام متن را در دو حوزه‌ی دستوری و واژگانی مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد. نتایج به‌دست آمده حاکی از آن است که پیوستگی متن قصیده در حوزه‌ی دستوری به‌طور کامل، ناشی از عنصر ارجاع ضمیری است و دو عنصر اشاری و موصولی در این زمینه، نقشی ندارند و با توجه به اینکه، قصیده بر محور شاعر و دریا در چرخش است، بیشتر ارجاعات در قصیده به همین دو عنصر برمی‌گردند. پدیده‌ی حذف نیز بخشی از بار انسجام‌بخشی قصیده را بر دوش کشیده است. در حوزه انسجام واژگانی، عنصر تکرار، به ویژه تکرارهای کلی و جزئی و شبه ترادف، و عنصر باهم‌آیی به ویژه تضاد و ارتباط با یک موضوع معین، در انسجام و استمرار متن نقش مهمی را ایفا کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: انسجام متنی، انسجام دستوری و واژگانی، ابراهیم ناجی، خواطر الغروب.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: A.v.navidi@scu.ac.ir

مقدمه

زبان به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای برقراری ارتباط و انتقال افکار و احساسات، همواره درطول تاریخ مورد اهتمام دانشمندان و زبان‌شناسان بوده است. در نتیجه‌ی این اهتمام، دانشی به نام زبان‌شناسی به‌وجود آمد که مهمترین وظیفه‌اش، بررسی و مطالعه‌ی علمی زبان است. زبان‌شناسی به انسان کمک می‌کند تا به درک عمیق‌تری از ارتباط زبان با فرهنگ و هویت افراد دست پیدا کند. ارتباط تنگاتنگ زبان با نیازهای فردی و اجتماعی انسان و اهمیت بررسی جنبه‌های گوناگون آن، منجر به شکل‌گیری و ظهور شاخه‌های مختلفی در حوزه‌ی زبان‌شناسی شده که یکی از این شاخه‌ها، زبان‌شناسی متن است. این شاخه‌ی جدید که از حوزه‌های نسبتاً جدید زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود و در دهه‌های اخیر، توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است، به بررسی انسجام و پیوستگی متن می‌پردازد و در تلاش است تا سهم هریک از عناصر انسجام‌بخش متن را به‌طور جداگانه مشخص‌کند و با ارائه‌ی یک الگوی منسجم و منظم و یک توصیف عینی و دقیق، به بررسی، تحلیل و ارزیابی عناصر موجود در متن بپردازد.

بر این اساس، انسجام متنی یکی از ابزارهای زبان‌شناختی جدید است که در سطوح مختلف واژگانی و دستوری به بررسی متن می‌پردازد و جملات را در سطح متن با یکدیگر پیوند می‌دهد. این ابزارها، مناسباتی بین عناصر متن ایجاد می‌کند و باعث می‌شود که یک متن از مجموعه‌ی به هم‌ریخته‌ی جملات و عبارات، متمایز گردد. بنابراین با توجه به اهمیت این نظریه در بررسی و تحلیل متون از یک سو، و ارزش بررسی اشعار شاعران معاصر از سوی دیگر، نگارنده بر آن است تا چگونگی انسجام متنی اعم از دستوری و واژگانی را در قصیده‌ی «خواطر الغروب» ابراهیم ناجی مورد بررسی و ارزیابی قرار دهد و برای سؤالات زیر پاسخ مناسبی بیابد:

۱- ابزارهای انسجام متنی در قصیده کدامند؟

۲- بسامد بالای یک عنصر چگونه می‌تواند در انسجام‌بخشی متن قصیده مؤثر واقع شود؟

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون پژوهش‌های زیادی در مورد انسجام متنی به طور کلی و ابراهیم ناجی به طور خاص صورت گرفته است. نگارنده در ادامه تمرکز خود را روی پژوهش‌هایی قرار خواهد داد که مشخصاً در مورد ابراهیم ناجی نگاشته شده‌اند:

عبدالاحد غیبی و فاطمه موسوی در مقاله‌ی «مطالعه‌ی تطبیقی عاشقانه‌های ابراهیم ناجی و

حسین منزوی» (کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، ش۱۲: ۱۳۹۲)، عاشقانه‌های این دو شاعر معاصر را با رویکرد تطبیقی بررسی کرده‌اند.

وصال حبال در مقاله‌ی خود با عنوان «التّمرد في شعر إبراهيم ناجي» (جيل الدراسات الأدبية والفكرية، عدد ۳۷: ۲۰۱۸) به بررسی پدیده‌ی عصیان در شعر ابراهیم ناجی پرداخته است.

در مقاله‌ی «الحزن والألم في شعر ابراهيم ناجي» نوشته‌ی بهمن هادیلو و علی حسین غلامی یلقون آفاج، (دراسات الادب المعاصر، ش٤٠: ١٣٩٧)، نویسندگان به موضوع اندوه و درد در شعر شاعر پرداخته‌اند.

کمال دهقانی اشکذری و عزت ملاابراهیمی در مقاله‌ی خود با عنوان «توظيف عناصر السرد في قصيدة الأطلال لابراهيم ناجي» (مجله‌ی دراسات الادب المعاصر، ش ۳۸: ۱۳۹۷) عناصر روایی قصیده‌ی الأطلال از جمله زمان، مکان و شخصیت را مورد بررسی قرار داده‌اند.

در مقاله‌ی «مقایسه و بررسی رویکردهای تغزلی در اشعار ابراهیم ناجی و محمدحسین کریمی» از حسین گلی و همکاران، (مجله‌ی مطالعات ادبیات تطبیقی، ش ۴۵: ۱۳۹۷)، نویسندگان به بررسی و تحلیل دورن‌مایه‌های تغزلی دو شاعر و مقایسه‌ی آنها با هم پرداخته‌اند.

نعیم عموری و صلاح سالمی در مقاله‌ی «مقارنة أسلوبية بين قصيدتي"المساء" لخليل مطران و "الأطلال" لإبراهيم ناجي على ضوء المدرسة الأمريكية» (مجله‌ی اللغة العربية وآدابها، ش٤: ۲۰۲۱) به مقایسه‌ی سبک‌شناختی دو قصیده‌ی المساء از خلیل مطران و الأطلال از ابراهیم ناجی پرداخته است.

با توجه به پژوهش‌های ذکر شده این نتیجه دریافت می‌شود که شعر «خواطر الغروب» تاکنون از منظر انسجام متنی مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته است.

تعریف و مفهوم انسجام

به باور هالیدی و حسن، انسجام، مفهومی معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره دارد (Halliday, 1976: 4). انسجام به بررسی مناسبات معنایی می‌پردازد که میان عناصر یک متن وجود دارند و به واسطه‌ی عمل آنها، تعبیر برخی از عناصر متن امکان‌پذیر می‌شود. این مناسبات به کلام یکپارچگی و وحدت می‌بخشند و آن را از مجموعه‌ای از جملات جداگانه و نامربوط متمایز می‌سازند؛ در واقع «متن یک واحد معنایی است که در جمله‌ها تحقق می‌یابد و رمزگذاری می‌شود» (مهاجر و نبوی، ١٣٧٦: ٥٦). در تعریف دیگری از انسجام چنین آمده است: «مجموعه ای از

ساختارهای معنایی و ترکیبی که جمله‌ها را مستقیماً به یکدیگر مرتبط می‌کنند؛ بدون اینکه وارد سطح اعلای تحلیل معنای کلان ساختارها شود» (محمد، ۲۰۰۷ : ۹۹). خطابی نیز در تعریف انسجام بر جنبه‌ی معنایی تمرکز کرده و گفته است: «انسجام مستلزم توجه مخاطب به روابط پنهانی است که متن را سازماندهی و تولید می‌کند»(خطابی، ۱۹۹۱: ۵). براین اساس، انسجام یکی از مهمترین معیارهای متن‌وارگی و یک از عناصر اصیل و اساسی در تشکیل و تفسیر متن است. بی‌شک، «اگر کلام از عناصر انسجامی تهی باشد، پاره‌پاره، نامفهوم و گنگ خواهد شد» (استیتیة، ۲۰۰۳: ۲۷). بنابراین، انسجام، کلام را مفید فایده و روابط جمله را مشخص و از آشفتگی و درآمیختگی بین عناصر جمله‌ها جلوگیری می‌کند.

عوامل انسجام

یک متن برای انسجام و پیوستگی به دو عامل دستوری و واژگانی نیاز دارد که نویسنده برای ایجاد ارتباط میان جمله‌ها، این عوامل را به‌کار می‌برد (فرج، ۲۰۰۷: ۷۸) . هریک از این عوامل، دارای ابزارهای مخصوص به خود هستند و ضروری است که هر جمله حاوی یک یا چند ابزار انسجامی باشد تا آن را به جمله‌های قبل و بعد از خود ارتباط دهد.

انسجام دستوری

منظور از انسجام دستوری، روابطی است که میان عناصر متن در سطح جمله‌ها به وجود می‌آید. ابزارهای انسجام دستوری عبارتند از: ارجاع، حذف و جانشینی.

ارجاع

ارجاع رابطه‌ای است که در آن، عنصری به جای اینکه به وسیله‌ی خود، تعبیر شود، با رجوع به چیز دیگری تعبیر می‌شود (Halliday, 1976: 31-32) ایده‌ی ارجاع بر جمع میان واژگان قبل و بعد مبتنی است. بنابراین، «ارجاع با نزدیک‌کردن مسافت میان عناصر ارجاعی درون متن‌ها، منجر به انسجام متن می‌شود» (الزناد، ۱۹۹۳: ۱۱۸). در ارجاع، عناصر زبانی به خودی خود قابل توضیح و تفسیر نیستند و « فهم آنها نیازمند عنصر دیگری به نام مفسِّر است» (بحیری، ۲۰۰۵: ۹۲). این عناصر عبارتند از ضمایر، اسم‌های اشاره و اسم‌های موصول. زبان‌شناسان متن، عنصر ارجاع را بر دو نوع تقسیم کرده‌اند (أبوزنید، ۲۰۰۹: ۱۷)؛ ارجاع دورن‌متنی که مرجع آن دورن متن است، و ارجاع برون‌متنی که مرجع آن خارج از متن است.

حذف

حذف یکی دیگر از عناصر دستوری است که از خلال ایجاد ارتباط میان عنصر محذوف و عنصر مذکور، نقش مهمی را در انسجام متن برعهده دارد. منظور از حذف، جمله‌ها، پاره گفت‌ها و عناصری است که به واسطه‌ی ساختار خود، عبارت یا عنصری قبل از خود را به عنوان پیش‌فرض تداعی می‌کنند (Halliday, 1976: 142). کریستال بر این باور است که حذف یعنی «کنارگذاشتن بخشی از جمله‌ی دوم که قرینه‌ای در جملات قبل بر آن دلالت دارد» (فرج، ۲۰۰۷: ۸۷). در حذف، یک شکاف ساختاری وجود دارد که خواننده با تکیه بر اطلاعاتی که از جمله یا متن قبلی به دست می‌آورد، آن را پر می‌کند. وقتی خواننده متوجه حذف بخشی از متن شود، تلاش می‌کند تا با فراخوانی عنصر محذوف، میان آن و عنصر مذکور ارتباط برقرار کند؛ امری که به نوبه‌ی خود، باعث ارتباط میان اجزا و انسجام و پیوستگی متن می‌شود. هالیدی و حسن حذف را بر سه نوع اسمی، فعلی و بندی تقسیم کرده‌اند.

جانشینی

هالیدی و حسن، جایگزینی را به نشستن یک عنصر به جای عنصر دیگر در متن تعریف کرده‌اند (Halliday, 1976: 88). به عبارت دیگر، هرگاه در یک متن، عنصری تکرار شود که به لحاظ مضمون و محتوا به عنصر اولیه برگردد و چنانچه این دو عنصر (عنصر اولیه و عنصر بدیل) به پدیده‌ی واحدی در عالم خارج از زبان ارجاع دهند و دلالت یکسانی داشته باشند،خواننده با مفهوم جانشینی مواجه می‌شود. جانشینی بر سه نوع اسمی، فعلی و بندی است.

انسجام واژگانی

انسجام واژگانی مبتنی بر روابطی است که واحدهای واژگانی زبان، از نظر محتوایی و معنایی با یکدیگر دارند و متن به وسیله‌ی این روابط، تداوم و انسجام خود را حفظ می‌کند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ٦٧). انسجام واژگانی به واسطه‌ی استمرار معنا در واژگان ایجاد می‌شود؛ به این شکل که عناصر واژگانی به نحوی نظام‌مند در جهت ساخت موضوع اصلی متن حرکت می‌کنند. انسجام واژگانی خود دارای ابزارهایی است که عبارتند از: تکرار و هم‌آیی.

تکرار

تکرار یعنی آوردن عنصری از یک متن در جمله‌های بعدی (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۵۵) و «عاملی است که طی آن عناصری از جمله‌های قبلی متن در جمله‌های بعدی تکرار می‌شود» (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۱۰). تکرار هم می‌تواند در حوزه‌ی واژگان و هم در حوزه‌ی ترکیبات دستوری باشد و بر چهار نوع قابل

تقسیم است(Halliday, 1976: 279): تکرار کلمه، ترادف یا شبه ترادف، واژگان شامل و واژگان عام

هم‌آیی

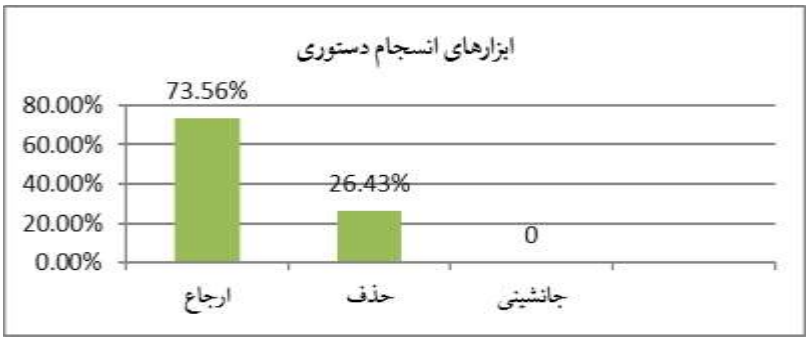
هم‌آیی، پیوند و ارتباط یک عنصر با عنصر دیگر از طریق نمود مشترک و مکرر در بافت‌های مشابه است (محمد : ۲۰۰۷: ۱۰۹). به دیگر سخن، به ارتباط همیشگی یک کلمه با کلمات معین، هم‌آیی گفته می‌شود؛ به گونه‌ای که با ذکر یک کلمه، کلمه‌ی خاص دیگری نیز انتظار ذکرشدن را دارد. هم‌آیی بر چند نوع قابل تقسیم است: تقابل یا تضاد، ارتباط با یک موضوع معین، رابطه‌ی جزء به کل، رابطه‌ی جزء به جزء ، شمول مشترک، واژگان مربوط به مجموعه‌ای منظم، واژگان مربوط به مجموعه‌ای غیر منظم.

انسجام دستوری در قصیده‌ی «خواطر الغروب»

در این بخش به طور عملی، به تحلیل کارکرد عناصر انسجام دستوری در قصیده‌ی مورد نظر پرداخته خواهد شد و بسامد و نسبت هر یک را در مقایسه با انواع دیگر بررسی می‌شود؛ اما پیش از آن، جدول و نمودار عناصر انسجام دستوری در ادامه آورده می‌شود:

جدول۱: عناصر انسجام دستوری قصیده

عوامل انسجام دستوری	نوع عنصر	تعداد	درصد	مجموع	درصد
ارجاع	ضمیر	۶۳	%۷۲/۴۱	٦٤	%۷۳/٥٦
	اشاره‌ای	۰	۰		
	موصولی	۱	%۱/۱٤		
حذف	اسمی	۱۷	%۱۹/٥٤	۲۳	۲۶/۴۳%
	فعلی	٦	%٦/۸۹		
	جمله ای	۰	۰		
جانشینی	فعلی	۰	۰	۰	۰
	اسمی	۰	۰		
	جمله ای	۰	۰		
----------	مجموع	۸۷	۱۰۰%	۸۷	۱۰۰%



نمودار١: عناصر انسجام دستوری قصیده

با توجه به جدول و نمودار شماره‌ی ١ مشخص می‌شود که عنصر ارجاع با ٧٣/٥٦% در رتبه‌ی اول عناصر دستوری قرار دارد و عنصر حذف با ٢٦/٤٣% در جایگاه دوم آمده است؛ اما عنصر جانشینی اصلاً در متن قصیده به‌کار نرفته است. در میان عناصر ارجاعی آنچه بیش از همه، بسامد بالا و معناداری دارد، ارجاع ضمیری است که با ٧٢/٤١% رتبه‌ی نخست را به خود اختصاص داده است، عنصر ارجاع موصولی ١/١٤% دارد و عنصر اشاری نیز مورد استفاده‌ی شاعر نبوده است. در میان عناصر حذف، حذف اسمی با ١٩/٥٤% در جایگاه نخست و حذف فعلی با ٦/٨٩% در جایگاه دوم قرار دارد.

ارجاع

عنصر ارجاع یکی از عناصر پرتکرار زبانی در متن قصیده است که شامل ضمایر، اسم‌های اشاره و اسم‌های موصول می‌شود. با توجه به اینکه در قصیده‌ی موردنظر از اسم اشاره استفاده‌ای نشده و اسم موصول تنها در یک مورد به‌کار رفته است، نگارنده تمرکز خود را بر ارجاع ضمیری قرار خواهد داد.

ارجاع ضمیری

ارجاع ضمیری از پربسامدترین عناصر ارجاعی در قصیده است. لازم به ذکر است که برخی از محققان درپژوهش‌های عملی خود، ضمایر مستتر را زیر مجموعه‌ی حذف قرار داده‌اند (أبوخرمیة، ٢٠٠٤: ١٧٠)، اما با توجه به اینکه، ضمایر مستتر، مبهم هستند و نیاز به مرجع و مفسر دارند، بهتر است که آنها را زیر مجموعه‌ی ارجاع قرار داد؛ زیرا با اینکه پنهان هستند، اثر آنها در لفظ باقی می‌ماند، برخلاف حذف که در آن، یکی از اجزای کلام از جمله جذف می‌شود بدون اینکه اثری از آن، در لفظ باقی بماند. نحوه‌ی توزیع ضمیر همراه با مرجع‌ها در جدول زیر قابل مشاهده است:

جدول ۲: ارجاع ضمیری در قصیده

بیت	ضمیر	تعداد	محال الیه/مرجع	متنی یا بافتی	قبلی یا بعدی
۱	قلتُ - وقفتُ - أطلتُ	۳	الشاعر	بافتی	-
۲	جعلتُ - روحی - شربتُ	۳	الشاعر	بافتی	-
۳	مختلفات - جَعَلَت	۲	الأضواء	متنی	قبلی
۳	غنّاءَ	۱	رَوضَةً	متنی	قبلی
۳	منک	۱	البحر	بافتی	-
٤	بیّ - نَفسِی - جوانجی	۳	الشاعر	بافتی	-
٤	عطرها	۱	رَوْضَةً	متنی	قبلی
٤	أسکر - سری - شاء	۳	عطرها	متنی	قبلی
٥	لم تطل - منها	۲	نَشوَةٌ	متنی	قبلی
٥	کان	۱	القلب	متنی	قبلی
٦	نحن - لسنا	۲	الشاعر والبحر	بافتی	-
۷	أنتَ - باق	۲	البحر	بافتی	-
7	مَزَّقَت - صیَّرَت	۲	الحرب	متنی	قبلی
۷	نحن - مَزَّقَتنا - صیَّرَتنا	۳	الانسان والشاعر	بافتی	-
۸	أنتَ - عات	۲	البحر	بافتی	-
۸	نحن	۱	الانسان والشاعر	بافتی	-
۹	الذاهب - یعلو - یمضي	۳	الزبد	متنی	قبلی
۹	عجیب	۱	هو	متنی	قبلی
۹	إلیک	۱	البحر	بافتی	-
۹	یممتُ - وَجهی - مللتُ	۳	الشاعر	بافتی	-
۱۰	أبتغي	۱	الشاعر	متنی	قبلی
۱۰	عندک - ما تملک - لا تجیب	۳	البحر	بافتی	-
۱۱	شعری	۱	الشاعر	بافتی	-
۱۱	ینبئ - یحسن	۲	من	متنی	قبلی
۱۲	آلم	۱	ما	متنی	قبلی

١٢	ولت - حزينة - صفراء	٣	الشمس	متنى	قبلى
١٣	تركت – خلفت	٢	الشمس	متنى	قبلى
١٣	الخرساء	١	الظلمة	متنى	قبلى
١٣	تركتنا	١	الشاعر و البحر	بافتى	–
١٤	يسخر	١	القضاء	متنى	قبلى
١٤	منى - أبكي - عرفتُ	٣	الشاعر	بافتى	–
١٥	دَمعى - نفسى - لي	٣	الشاعر	بافتى	–
١٥	أحداثه	١	القضاء	متنى	قبلى
--	**مجموع ضمایر**	**٦٣**	---	---	--

همان‌طور که در جدول فوق آمده است، انواع مختلف ضمیر (متکلم، مخاطب و غائب) نقش مهمی را در انسجام قصیده ایفا کرده و شاعر از آنها به عنوان محملی برای نشان‌دادن خلاقیت و برجسته‌سازی زبانی استفاده کرده است. ابراهیم ناجی با استفاده از ترکیب‌سازی، تصرف در جایگاه نحوی ضمایر، ایجاز و خلق موسیقی، به برجسته‌سازی زبانی و معنایی در حوزه‌ی ضمایر دست زده است. مهمترین کارکرد ضمایر در قصیده، ایجاد انسجام می‌باشد که به یکپارچگی متن منجر شده است. باتوجه به اینکه ضمیر به مرجع خود اشاره دارد، تکرار آن در فواصل مختلف شعر، موجب انسجام، پیوستگی و استمرار آن شده، ضمن اینکه استفاده شاعر از ضمایر مختلف، متن را از یکنواختی خارج کرده است. از مجموع ٦٣ ضمیر، ضمایر متکلم (بارز و مستتر)، ٢٧ ضمیر، ضمایر مخاطب (بارز و مستتر) ٩ ضمیر و ضمایر غائب(بارز و مستتر) ٢٧ را به خود اختصاص داده‌اند. همانطور که مشاهده می‌شود ضمایر حضوری (متکلم و مخاطب) در مجموعه با ٣٦ ضمیر کاملاً بر متن قصیده غلبه پیدا کرده است.

قصیده دو شخصیت اصلی دارد: شاعر و دریا و به همین دلیل، تمام ضمایر حضوری در متن به این دو برمی‌گردد. ضمیر اول شخص مفرد (أنا = من) ٢٠ بار در قصیده ذکر شده است که در ١١ مورد، در جایگاه فاعل و کنشگر قرار گرفته است: (قلتُ – وقفتُ - أطلتُ – جعلتُ – شربتُ – یممتُ – مللتُ- أبتغی، لیت شعری - أبکی – عرفتُ). در سایر موارد در جایگاه کنش‌پذیر واقع شده است: (روحی – بی – نَفسِی - جوانجی – وَجهی – منی – دَمعی - نفسی - لي). با مراجعه به قصیده مشخص می‌شود که شاعر در دو بیت نخست، ٥ بار از ضمیر (من) در نقش فاعل فعل استفاده

کرده است؛ یعنی اثرگذار است. اما ضمیر (من) در دو بیت پایانی، اثرپذیر است و تحت تأثیر فعل قرار گرفته است. در بخش آغازین، اتحاد خوشایندی میان شاعر و دریا وجود داشت و شاعر این توان را دارد که با دریا به گفتگو بنشیند و به صدای امواج آن گوش دهد. اما طولی نمی‌کشد که متوجه اختلاف میان خود و دریا می‌شود، به طوری‌که این اختلاف در انتهای قصیده به شکست کامل و ناامیدی و حیرت او منجر می‌شود، این شکست را در استفاده ضمیر (من) در جایگاه کنش‌پذیر به خوبی می‌توان ملاحظه کرد: (وكأنّ القضاءَ يسخر مني - ويح دَمعي وويح ذلة نفسي - لَم تدع لي أحداثهُ كبرياءَ).

ضمیر اول شخص جمع (نحن = ما) ۷ بار به‌کار رفته شده است. این ضمیر در سه مورد به «شاعر و دریا» برمی‌گردد: (أيها البحر، نحن لسنا سواءَا - تركتنا وخلفت ليلَ شكٍّ) که در هر دو مورد (نحن - لسنا) در جایگاه کنشگر و در یک مورد (ترکتنا)، در جایگاه کنش‌پذیر آمده است. ضمیر نحن، در ۴ مورد به شاعر و همنوعان او اشاره دارد. از این ۴ مورد، دو بار در جایگاه کنشگر و فاعل آمده است. البته این کنشگری بیشتر از آن تأثیرگذار باشد، تأثیرپذیر است: (نحنَ حربُ الليالي مَزَّقَتنا و صيَّرَتنا هَباءَا). ضمیر نحن در اینجا در جایگاه مبتدا آمده است، اما تحت تأثیر جنگ شبها و حوادث روزگار، تکه‌پاره شده و از بین رفته است. یا مانند عبارت (نحن كالزبد الذاهب). در اینجا نیز، ضمیر نحن در جایگاه مبتدا آمده، اما این کنشگری، کاملا تأثیرپذیر است و مانند کفی که خیلی زود از بین می‌رود، نابود می‌شود. در دو مورد نیز در جایگاه کنش‌پذیری آمده است و هیچ قدرت و اراده‌ای از خود ندارد. (حربُ الليالي مَزَّقَتنا و صيَّرَتنا هَباءَا).

چیزی که در این گفتمان شعری، بیش از همه توجه‌ها را به خود جلب می‌کند، بسامد بالای سه ضمیر (أنا - نحن - أنت) است. مرجع ضمیر (انا) در تمام موارد شاعر است و در ضمیر نحن نیز، شاعر همیشه حضور دارد. بنابراین، با احتساب ضمیر انا، تقریباً شاعر در ۲۷ مورد از مجموع ۶۳ ضمیر، حضور پررنگی دارد و با توجه به پراکندگی ضمیر أنا و نحن در سرتاسر قصیده، می‌توان گفت که گفتمان شعری از انسجام و پیوستگی بسیاری بالایی برخوردار است.

علاوه بر نقش انسجامی ضمایر متکلم، باید به نقش عاطفی و اندیشگانی آن در متن قصیده اشاره کرد. بسامد بالای ضمیر متکلم «من» (تُ- ی) و انتشار آن در سرتاسر قصیده، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. ضمیر متکلم در تمام ابیات به جز بیت‌های سوم و دوازدهم، به‌کار رفته است. استفاده‌ی فراوان از «من» عاطفی و اندیشگی در این قصیده، یکی از مهمترین ویژگی‌های سبکی ابراهیم ناجی است. «من» مورد استفاده‌ی شاعر در اینجا «من شخصی» است. شاعر در قصیده‌ی موردبحث، خاطرات خود را در لحظه غروب بیان می‌کند و به دنبال بیان غم و اندوه غریبی

می‌باشد که در این لحظه، تمام وجود او را دربرگرفته است. با مراجعه به متن قصیده مشخص می‌شود که این نوع «من» در سراسر شعر استمرار یافته است و همانطور که برخی از پژوهشگران عقیده دارند، «یکی از وجوه انسجام عاطفی شعر آن است که اگر شعر در آغاز با «من» شخصی یا جمعی یا انسانی آغاز شد تا پایان شعر همین رویه وجود داشته باشد و وارد قلمرو دیگری نشود» (دهرامی، ۱۳۹۳: ۱۲۳). قصیده‌ی مورد بحث، نیز با سه «من» شروع و به سه «من» ختم شده است:

«قلتُ للبحر إذ وقفتُ مساءَ كم أطلتُ الوقوف والإصغاءَ

...

ويح دَمعي وويح ذلة نفسي لَم تدع لي أحداثه كبرياءَ»

(ناجي، ١٩٩٦: ٧٣ و ٧٤)

ضمایر مخاطب علی‌رغم اینکه فراوانی آنها یک سوم ضمایر متکلم است، نقش بسیار مهمی در پیوستگی و انسجام متن ایفا کرده‌اند و علت آن نیز، یکسان‌بودن مرجع آنهاست که در تمام موارد، به دریا برمی‌گردند. این ضمایر طبق جدول ۲، ۹ بار در متن تکرار شده‌اند که در شش مورد در جایگاه یک کنشگر قوی و ویرانگر و نابود کننده (أنتَ - باقٍ - أنتَ - عاتٍ - ماتملك - لا تجيب) ظاهرشده و در سه مورد نیز در جایگاه، کنش‌پذیری (منك - إليك - عندك) آمده است. ناگفته نماند که دریا در سه مورد، یکی از افراد ضمیر نحن است. براین اساس، همانند شاعر که در ۲۷ مورد، به عنوان مرجع آمده، دریا نیز در ۱۲ مورد به عنوان مرجع در متن قصیده به‌کار رفته است؛ امری که نشان‌دهنده‌ی اهمیت این دو واژه در متن قصیده است.

از دلایل اصلی بسامد بالای دو مرجع «شاعر و دریا» این است که معانی قصیده پیرامون رابطه‌ی این دو می‌چرخد. به همین دلیل، دو ضمیر «أنا و أنت» در سراسر قصیده پراکنده و تکرار شده‌اند. ارتباط میان شاعر و دریا، در هر جایی از قصیده ، به راحتی قابل مشاهده است. موضوعی که انسجام و پیوستگی گفتمان شعری را سبب شده و نشان می‌دهد که شاعر کاملاً بر احساسات و عواطف خود مسلط است. خواننده در ابیات آغازین قصیده با گفتگوی شاعر با دریا روبرو است:

قلتُ للبحر إذ وقفتُ مساءَ كم أطلتُ الوقوفَ والإصغاءَا

وجعلتُ النسيمَ زاداً لروحي وشربتُ الظلال و الأضواءَا

لكأنّ الأضواءَ مختلفاتٍ جَعَلَتْ منكَ رَوْضَةً غَنّاءَا

مَرَّ بيّ عطرها فأسكَرَ نَفسِي وسَرَى في جوانجي كيفَ شاءَا

(همان: ٧٣)

مخاطب شاعر در اینجا دریا است. شاعر کنار دریا می‌ایستد، زمان زیادی به صدای دریا و امواج آن گوش می‌دهد، از نسیم آن تغذیه می‌کند و از سایه‌ها و نورهای منعکس‌شده در آن می‌نوشد. دریا لحظه‌ی غروب در نظر شاعر مانند باغ سرسبزی است و تصویر باغ خیالی موجود در دریا آن‌چنان شاعر را تحت تأثیر قرار داده که بوی خوش آن را احساس می‌کند. در بخش دوم قصیده، بسامد بالای ضمیر «أنت» مشاهده می‌شود. در اینجا شاعر خیلی زود متوجه می‌شود که او و دریا در هیچ زمینه‌ای شباهتی با هم ندارند؛ نه هم نوع هستند: (أیها البحر، نحن لسنا سواءَا)، نه ویژگی‌ها و صفاتشان مثل هم است: دریا جاودان است: (أنتَ باقٍ)، اما شاعر و همنوعانش، فانی هستند: (نحنَ حربُ اللیالي مَزَّقَتنا و صیَّرَتنا هَباءَا). دریا به شدت ظالم و طغیانگر است: (أنتَ عاتٍ)، اما شاعر و همنوعاش بسان کفی هستند که زود از بین می‌رود: (نحن کالزبد الذاهب یعلو حینا و یَمضِي جفاءا). جالب اینجاست که شاعر به جاودانگی و قدرت ویرانگری دریا و ناتوانی خود اقرار می‌کند، اما وقتی از زندگی و انسان‌ها خسته می‌شود، باز روی به سوی دریا می‌نهد تا شاید به آرامش برسد اما هرگز پاسخی از دریا نمی‌شود:

وعجیبُ إلیكِ یممتُ وَجهي — إذ مللتُ الحیاةَ والأحیاءَا
أبتغي عندكِ التأسي و ما تمـ — ـلك ردا و لا تجیبُ نداءا

(همان: ۷٤)

شاعر سؤالات خود را هر روز تکرار می‌کند اما نه دریا و نه هیچ کس و هیچ چیز دیگری، پاسخگوی سؤالات او نیستند. شاعر می‌پرسد: علت جوش و خروش دریا چیست؟ امواج آن چه می‌خواهند بگوید؟ خورشید را چه شده که ناراحت و غمیگن است؟ زردی رنگ آن برای چیست؟ اما خورشید نه تنها پاسخی نمی‌دهد و نه تنها روشنگری نمی‌کند، که با رفتن خود، شاعر را به دست شبی مبهم و تار و یک تاریکی مطلق می‌سپارد:

ما تقول الأمواجُ! ما آلَمَ الشمسَ — فولّت حزینةً صفراءَا؟
ترکتنا وخلَّفتْ لیلَ شكٍّ — أبدیٍّ والظلمةَ الخرساءَا

(همان: ۷٤)

همانطور که مشاهده می‌شود، قصیده بر محور شاعر و دریا در چرخش است و براین اساس، بسامد بالای ضمیر «أنا و أنت» و استفاده فراوان از (شاعر و دریا) در جایگاه مرجع ضمیر، در

راستای معنا و مفهوم کلی قصیده به‌کار رفته است. با اینکه ضمیر متکلم و مخاطب از نوع بافتی و برون‌متنی است، اما چون مرجع آنها با مراجعه به قصیده به راحتی قابل تشخیص و تمییز است، نه تنها هیچ خلل و ابهامی در روند قصیده و استمرار آن ایجاد نکرده که با تکرار فراوان خود، انسجام و پیوستگی معنایی و شکلی متن را تضمین کرده‌اند. ضمایر غائب نیز از بسامد بالایی در متن قصیده برخوردارند، با این حال، نقش انسجامی آنها بیشتر در حد یک بیت باقی مانده است:

لكأنّ الأضواءَ مختلفاتٍ ... جَعَلَتْ منكَ رَوْضَةً غَنّاءَ
مَرَّ بيّ عطرها فأسكَرَ نَفسي ... وسَرَى في جوانجي كيفَ شاءَا
نَشوَةٌ لم تَطُل! صحا القلب منها ... مثل ما كان أو أشد عناءَا
أنتَ باقٍ ونحنَ حربَ الليالي ... مَزَّقَتنا و صيَّرَتنا هَباءَا
أنتَ عاتٍ و نحن كالزبد الذا ... هب يعلو حينا و يَمضِي جفاءا
ما تقول الأمواجُ! ما آلَمَ الشمسَ ... فولّت حزينةً صفراءَ؟
تركتنا وخلفتْ ليلَ شكٍّ ... أبديٍّ والظلمةَ الخرساءَ

(همان: ۷۳ و ۷٤)

کارکرد انسجامی ضمایر غائب در ابیات فوق جز در مواردی، در محدوده‌ی یک بیت باقی مانده است. در بیت نخست، ضمیر (هي) که در اسم فاعل (مختلفات) و فعل (جَعَلَت) مستتر و پنهان است، به مرجع خود (الأضواء) در همان بیت ارجاع داده و از این طریق، کلمات و جمله‌های بعدی را به (الأضواء) پیوند زده است. در بیت دوم، ضمیر مستتر در (أسکر، سری، شاء) نیز باعث ارتباط جمله‌ها به واژه‌ی (عطر) شده است. ضمیر بارز (ها) در (عطرها) به واژه‌ی (روضة) برمی‌گردد و از این طریق، بیت دوم را به بیت اول مرتبط ساخته است. در ابیات سوم، چهارم، پنجم و ششم نیز، ارتباط میان ضمیر و مرجع در حد تک بیت باقی مانده است. بیت هفتم از طریق ضمیر مستتر در دو فعل (ترکتنا وخلفت) به بیت قبل و واژه‌ی (الشمس) گره خورده است. براین اساس، می‌توان گفت که ضمایر غایب، در این قصیده، نقش آنها جز به‌ندرت، از یک بیت فراتر نرفته است.

علی‌رغم اینکه ضمایر غایب، نقش حداقلی در انسجام کلی متن قصیده دارند، اما گاهی چنان در کانون تصویرسازی قرار گرفته‌اند که با تغییر آنها یا اشتباه در تعیین مرجعشان، تصویر به طور

کامل از بین خواهد رفت. این امر، زمانی اتفاق می‌افتد که مرجع ضمیر غائب، موجودات بی‌جان باشند. به ابیات زیر بنگرید:

مَـــرَّ بـــي عطرهـــا فأســـكَرَ نَفسِـــي وسَـــرَى فـــي جـــوانجي كيـــفَ شـــاءَا

(همان: ۷۳)

در بیت فوق سه فعل (أسكَرَ – سرَى - شاءَ) به ضمیر مستتر «هو» اسناد داده شده است که به عطر برمی‌گردد. شاعر کنار دریا ایستاده و به رنگ‌های مختلفی که لحظه‌ی غروب، در دریا نقش بسته‌اند، خیره شده و گمان کرده که در مقابل خود، باغ سرسبزی می‌بیند. تصویر باغ خیالی چنان شاعر را تحت‌تأثیر قرار داده که عطر آن را حس می‌کند؛ به طوری که این بو به میل و اراده خود، در تمام وجود او به حرکت درآمده و جریان یافته است. یا مانند بیت زیر که یکی از ارکان اصلی تشبیه ضمیر غائبی است که به خورشید اشاره دارد:

مـا تقـول الأمـواجُ! مـا آلَـم الشـمسَ فولّـــــت حزينـــــةً صـــــفراءَ؟

تركتنـــا وخلفـــتْ ليـــلَ شـــكٍّ أبـــــديٍّ والظلمـــــةَ الخرســـــاءَ

(همان: ۷٤)

در دو بیت فوق، پنج واژه‌های (ولّت - حزينة- صفراءَ- تركتنا - خلفت) به ضمیر مستتری اسناد داده شده‌اند که به یک مرجع اشاره دارند. علاوه بر خاصیت ایجازی که مانع تکرار لفظی کلمه (الشمس) شده، نمی‌توان نقش آن را در تصویرسازی این بخش از قصیده نادیده گرفت. شاعر با بخشیدن صفات انسانی به خورشید، آن را به صورت شخصی تصور کرده است که رنگ پریده و اندوهگین، او و دریا را در یک تاریکی فراگیر و ابدی و در میان انبوهی از شک و تردید به حال خود رها کرده است.

نکته‌ی دیگری که در این بخش قابل ذکر است، جابجایی‌های نحوی است که در حوزه‌ی ضمایر رخ داده و از آن می‌توان به عنوان یکی از ویژگی‌هایی سبکی قصیده‌ی مورد بحث یاد کرد. هر سه نوع ضمیر متکلم، مخاطب و غائب در نقش‌های نحوی مختلفی به‌کار رفته‌اند. حالت رفعی مانند (قلتُ – جَعَلَت – نحن – لسنا – أنتَ – أبتغي – ما تَملِكُ)، حالت نصبی مانند (مَزَّقتنا - صيرتنَا)، حالت جری مانند (روحي – عطرها - أحداثه – منكَ - بي - منها - إليك). از دیگر

خاصیت‌های ضمایر در قصیده‌ی شاعر، ایجاد موسیقی است که به نوعی انسجام آوایی منجـر شـده است:

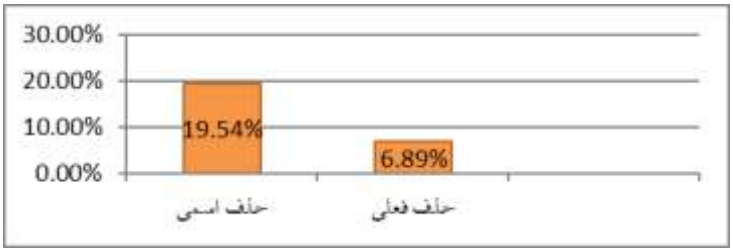
قلـــــتُ للبحـــــر إذ وقفـــــتُ مســـــاءَ كـــــم أطلـــــتُ الوقـــــوف والإصـــــغاءَ
وجعلـــــتُ النســـــيم زاداً لروحـــــي وشـــــربتُ الظـــــلالَ والأضـــــواءَ
ويـــــح دَمعـــــي ووي‌ـــــح ذلـــــة نفســـــي لَـــــم تـــــدع لـــــي أحداثـــــه كبريـــــاءَ

(همان: ۷۳)

بی‌شک، تکرار ضمیر متصل(تُ) در دو بیت نخست و ضمیر مجروری (یاء) در بیت اخیـر، در خلق موسیقی درونی شعر بی‌تأثیر نیست. این نوع موسیقی یکی از ویژگی‌های شعر ناجی است و با مراجعه به دیوان وی می‌توان به نمونه‌های فراوانی از آن دست یافت.

حذف

عامل حذف از جمله عواملی است که در متن قصیده از بسامد بالایی برخوردار اسـت. ایـن عامـل مبتنی بر وجود دو یا چند جمله است که در آن کلمه‌ای در جملات بعدی به دلیـل وجـود قرینـه در جمله‌ی اول و پرهیز از تکرار مستقیم حذف می‌شود و لذا جملات بعدی را به جملـه‌ی اول وابسـته می‌سازد. حذف در ۲۳ مورد در قصیده اتفاق افتاده است که ۱۷ مورد آن، اسـمی و ۶ مـورد، فعلـی است. نمودار حذف در ادامه قابل مشاهده است:



اولین حذف در عنوان صورت گرفته است: ([هذه] خواطر الغـروب). عنـوان قصـیده «خـواطر الغروب»، ترکیبی اضافی است که از مضاف و مضاف الیه تشکیل شده است. مضاف در اصل خبـر است برای مبتدای محذوف به تقدیر «هذه». اضافه‌ی «خواطر»، به غروب، نشان‌دهنـده‌ی آن اسـت که شاعر در پی بیان خاطرات خود در لحظه‌ی غروب است که «مشخصه‌ی برجسته‌ی آن، انـدوه و آشفتگی فکری است» (عیاد، ۱۹۹۲: ۷۶). بی‌شک، انتخـاب چنـین عنـوانی، نشـان‌دهنـده‌ی نگـرش رمانتیکی و عاطفی شاعر است. جمع آمدن خواطر نیز می‌تواند بیـانگر کثـرت باشـد؛ زیـرا جمـع،

معنای کثرت و تنوع را می‌رساند. علت حذف مبتدا این است که خاطرات مختلف، به روح و روان شاعر فشار آورده و شاعر برای اینکه زودتر به آنها بپردازد، مبتدا را حذف کرده است.

قلتُ للبحر إذ وقفتُ مساءَ

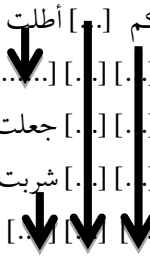
(۱) کم [...] أطلتِ الوقوف

(۲) و[...] [...] [...] الإصغاءَ

(۳) و[...] [...] جعلت النسيم زاداً لروحي

(٤) و[...] [...] شربت الظلالَ

(٥) و[...] [...] [...] الأضواءَ



در متن فوق، انواع مختلف حذف اسمی و فعلی به‌کار رفته است. در شماره‌ی (۱)، اسم [مرة] بعد از کم خبریه حذف شده است: «کم [مرة] أطلتُ الوقوف». در شماره‌ی (۲) و (٥)، ٥ حذف اتفاق افتاده است: «و [کم] [مرة] [أطلتُ] الإصغاءَ و [کم] [مرة] [شربتُ] الأضواءَ» در شماره‌ی (۳) و (٤)، ٤ حذف اتفاق افتاده است: «و[کم] [مرة] جعلتُ و [کم] [مرة] شربتُ».

این نوع حذف نه تنها منجر به ابهام و خلل در متن قصیده نشده، که به شدت متن را به قبل و بعد خود پیوند زده و انسجام و پیوستگی و استمرار آن را در پی داشته است. بی‌شک، اگر عناصر محذوف به متن فوق برگردانده شود، خواننده با نوعی تکرار ملال‌آور و خسته‌کننده روبرو می‌شد. ضمن اینکه وزن شعری که در بحر خفیف (فاعلاتن مستفعل فاعلاتن) سروده شده، مختل می‌شد. براین اساس، کلمات محذوف برای پرهیز از تکرار، حذف‌شده و این حذف با ادات پیوند افزایشی واو همراه شده که انسجام و پیوستگی متن را حفظ کرده است. در متن فوق، تمام جمله‌ها در دو عنصر با هم مشترکند: (کم و مرة). این عنصر مشترک در ٤ مورد حذف شده و جملات از طریق ادات ربط افزایشی واو به‌هم پیوند خورده‌اند. بنابراین، مخاطب در اینجا با عبارتی روبرو است که به لحاظ صوری و لفظی یکبار در متن به‌کار رفته است، اما به لحاظ معنایی و به وسیله‌ی ادات افزایشی، ٤ بار تکرار شده است؛ امری که به خوبی نشان می‌دهد عامل حذف تا چه میزان می‌تواند در انسجام و پیوستگی شکلی و معنایی متن تأثیرگذار باشد.

«وَسرَی في جوانحي كيف شاءَ [...]

[...] نشوة لم تطل صحا القلب منها (ناجي، ۱۹۹٦: ۷۳)

در مورد اول، نیز مفعول (شاء) حذف شده است که با توجه به سیاق بیت (السریان) است. علت این حذف می‌تواند علاوه بر ضرورت وزن و قافیه، معلوم بودن آن باشد. در مورد دوم نیز مبتدا حذف شده که علاوه بر ضرورت وزنی، بیان‌کننده‌ی شتاب شاعر برای بیان شور و اشتیاق و سعادتی است که در کنار دریا و در نتیجه‌ی دیدن تصویر باغ خیالی به او دست داده است.

«إذ مللتُ الحياةَ
و [...] الأحياءَ
تركتنا وخلفت ليلَ شكٍّ أبديٍّ
و[...] الظلمةَ الخرساءَ» (همان: ٧٤)

در متن فوق، فعل (مللتُ) در (الحياةَ) و فعل (خلفت) در (ليلَ) عمل کرده و دو کلمـه را بنـابر مفعول بودن منصوب کرده‌اند. اما عامل (الأحياءَ) و(الظلمةَ)، به دلیل وجود قرینـه و ادات پیونـدی افزایشی، از جمله حذف شده و اثر آن که حالت نصبی است در این دو کلمه‌ی اخیر، برجای مانـده است.

در تمام موارد حذف با توجه به اینکه مخاطب می‌تواند در ذهن خود، کلمات محذوف را حدس بزند، اختلالی در ساختارهای لفظی و معنایی ابیات شعری ایجاد نشده است؛ زیرا در تمامی موارد، قرینه‌ها و وجود ادات پیوندی افزایشی ما از وجود ظاهری کلمات محذوف بی‌نیاز می‌کند.

انسجام واژگانی در قصیده‌ی «خواطر الغروب»

قبلاً اشاره شد که انسجام واژگانی به دو نوع تکرار و هم‌آیی تقسیم می‌شود. در ادامه ایـن دو عنصـر در قصیده‌ی موردنظر، بررسی خواهند شد.

تکرار

تکرار نقشی مهمی در پیوستگی و انسجام یک متن و تاکید معنایی برخی واژگان دارد. «تکرار برخی واژگان نشانگر اهمیت آنها در ساخت معنایی و مؤید محوریت آنهاست»(فرج : ۲۰۰۷ ، ۱۰۸). تکرار خود به انواع زیر قابل تقسیم است:

تکرار مستقیم یا عین کلمه

تکرار مستقیم زمانی است یک واژه بدون تغییر تکرار شود. نکته‌ی قابل ذکر این است کـه دو واژه‌ی تکرارشونده می‌توانند هم معنا باشند یا نباشند. به عبارت دیگر، ممکن است «میان دو واژه یکسـان، رابطه‌ی ارجاعی باشد یا نباشد» (نظری، ۱۳۸۹: ۷۱) بـر ایـن اسـاس، تکـرار یـک واژه خـواه رابطـه‌ی ارجاعی داشته باشد، خواه نداشته باشد، از عوامل انسجام متنـی بـه شـمار مـی‌رود. از نمونـه‌هـای تکرار مستقیم در متن می‌توان به واژه‌های «البحر، الأضواءَا ، نفس، الشبيهُ و ويح» اشـاره کـرد کـه هرکدام دوبار در متن به‌کار رفته‌اند. یکی از شخصیت‌های اصلی قصـیده، دریاسـت کـه دوبـار در

قصیده به‌کار رفته، اما معنا و مفهوم آن در بار دوم کاملاً متفاوت از بار اول است. دریا ابتدا مایه‌ی آرامش شاعر و مورد خطاب اوست و شاعر با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند. اما طولی نمی‌کشد که شاعر متوجه می‌شود که این‌دو با هم فرق دارند، دریا، جاودان و ویرانگر، و او فناپذیر و بسیار ضعیف است. با اینکه معنا و مفهوم دریا در طول قصیده تغییرکرده و کاملاً در تضاد با بار اول است، اما همین تضاد نیز یکی از عوامل بنیادین انسجام متن به شمار می‌رود. معنا و مفهوم نفس نیز در طول قصیده دستخوش تغییر شده است؛ زیرا در بخش آغازین قصیده از بوی عطر باغ خیالی سرمست شده بود، اما در انتهای قصیده و بعد از اینکه شاعر متوجه ضعف و سستی خود می‌شود، احساس ذلت و حقارت به آن دست می‌دهد. کلمه «اضواء» نیز دوبار در همان بخش آغازین قصیده و در راستای معنا و مفهوم آن آمده است. اضواء در اینجا نماد روشنگری درونی و دستیابی شاعر به یک درک عمیق است. کلمه‌ی «ویح» نیز در پایان قصیده دوبار تکرار شده و بیانگر ناامیدی، اندوه و حیرت شاعر از ناپایداری خود و جاودانگی دریا و تسلط قصا و قدر است.

تکرار جزئی یا اشتقاقی

این نوع تکرار زمانی است که اصل و ریشه‌ی یک واژه تکرار شود. با توجه به اشتقاقی‌بودن زبان عربی این نوع از تکرار از جایگاه خاصی در شبکه‌ی تکرارهای یک متن برخوردار است. از نمونه-های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

قلت – تقول	أطلتُ – لم تَطُل	الحياةَ والأحياءَا	أبكى - البكاءَ
وقفتُ - الوقوفَ	جعلتُ - جعلتْ	ينبِّى - الإنباءَ	الليالي– ليل

واژه‌ی (قلت) در بیت نخست و واژه‌ی (تقول) در بیت ۱۲ آمده است. (وقفتُ - الوقوفَ) در بیت نخست، (أطلتُ) در بیت نخست و (لم تَطُل) در بیت پنجم، (جعلتُ - جعلتْ) به ترتیب در بیت‌های دوم و سوم، (الليالي– ليل) در بیت‌های هفتم و سیزدهم، (الحياةَ والأحياءَ) در بیت نهم، (ينبِّى - الإنباءَ) در بیت یازدهم و (أبكى - البكاءَ) در بیت چهاردهم تکرار شده‌اند. با مراجعه به متن قصیده مشخص می‌شود که تکرار مستقیم و جزئی هم به صورت تکرار نزدیک به‌کار رفته‌اند، هم به صورت تکرار دور. در تکرار نزدیک، واژه‌ها در یک بیت و در تکرار دور واژه‌ها با فاصله از هم آمده و انسجام متن را در حوزه واژگانی رقم زده است.

اشتراک لفظی

اشتراک لفظی زمانی است که دو واژه، صورتی یکسان اما معنایی متفاوت دارند. از نمونه‌های آن

می‌توان به (ما) اشاره کرده که گاهی موصوله است:

«مثلَ ما كان أو أشدّ عناءَ (ناجي، ۱۹۹٦: ۷۳)

گاهی استفهامی است:

ما تقول الأمواج؟ ما آلَمَ الشمسَ؟ (همان: ٤٤)

گاهی نافیه است:

ما تَملِك رَدّاً ولا تجيب نداءَ يا مانند حين أبكي وما عرفتُ البكاءَ

گاهی کافه زائده است:

إنما يفهم الشبيه شبيهاً»(همان: ۷۳)

در عبارت فوق، «إنما» مرکب است از «إنَّ و ما». «إن» از حروف مشبهه بالفعل است و به جمله‌ی اسمیه اختصاص دارد، اما چون بعد از آن «ما»ی کافه آمده، عمل آن باطل شده و بر سر جمله‌ی فعلیه «يفهم الشبيه» آمده است.

ترادف یا شبه ترادف

ترادف در واقع کاربرد واژگانی است که از حیث معنا، یکسان اما از نظر شکل، با هم تفاوت دارند. دلیل استفاده از ترادف، پرهیز از تکرار مستقیم یک واژه است؛ کما اینکه بیانگر قدرت نویسنده در آوردن واژه‌های متعدد است که باعث تنوع و رفع یکنواختی متن می‌شود. از نمونه‌های آن می‌توان به واژه‌های زیر اشاره کرد:

مَرَّ = سری	شبیها = سواءا	ترکت = خلفتْ	لاتملک ردا = لاتجيبُ نداءا
ليلَ = ظلمة	نفس = روح	إذ= حين	مَزَّقَتنا = صيَّرَتنا هَباءَا

استفاده از واژه‌های هم معنا باعث انسجام متن شده است؛ زیرا هم‌معنایی نوعی تکرار است و یک معنایی واحد را در دو واژه‌ای که از نظر شکلی با هم تفاوت دارند، تکرار می‌کند. به هر حال شاعر، از خلال واژه‌های مترادف، وحدت و یکپارچگی را به متن خود بخشیده است.

باهم‌آیی

یکی از ابزارهای انسجام واژگانی باهم آیی است که خود به انواع مختلفی قابل تقسیم است:

تقابل یا تضاد

تضاد یکی از اساسی‌ترین عوامل انسجام‌بخش متن است؛ زیرا ضد خود را در ذهن تداعی می‌کند.

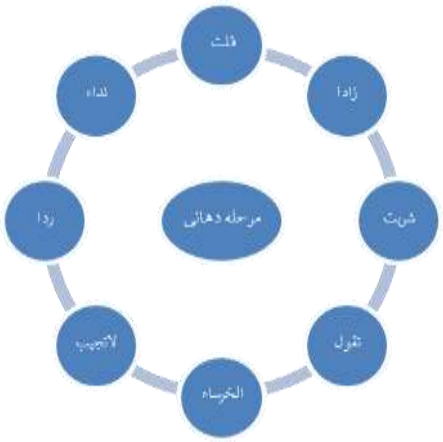
این عنصر در قصیده بسامد بالایی دارد. از نمونه‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

وقفتُ ≠ مَرَّ	نَشوَةٌ ≠ صحا	التأسی ≠ عناءَ	أضواء = الظلمةَ
لم تطل ≠ باقٍ	یعلو ≠ یَمضِی	لیل = یوم	غَنّاءَا = هباءا
	أبکی = ما عرفت البکاء		

واژه‌های متضاد فوق در جاهای مختلف متن قصیده پراکنده شده‌اند. «این واژه‌ها بسته به فاصله‌ای که در متن با یکدیگر دارند، قدرت انسجام‌بخشی‌شان متفاوت است، عنصر تضاد زمانی می‌تواند ارزش انسجامی بیشتری داشته باشد که با فاصله از هم به‌کار روند»(وفایی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۳). واژه‌های متضاد فوق جز در دو مورد (نَشوَةٌ ≠ صحا) و (یعلو ≠ یَمضِی) با فاصله از هم در متن قصیده به‌کار رفته‌اند.

ارتباط با یک موضوع معین

در متن قصیده واژه‌هایی به‌کار رفته که از نظر موضوعی به‌هم مرتبطند و یکدیگر را تداعی می‌کنند. به عنوان مثال، واژه‌های (قلتُ، زاد، شربتُ، تقول، خرساء، رَدّ، لا تجیب، نداءَ)، با دهان ارتباط تنگاتنگی دارند.حتی یکی از پژوهشگران در این مورد گفته است که تکرار این واژه‌ها، مرحله‌ی دهانی کودک را به ذهن متبادر می‌کند: «در این قصیده، یک عقده‌ی عاطفی وجود دارد که به مرحله‌ی دهانی دوران کودکی شاعر بر می‌گردد» (عیاد، ۱۹۹۲: ۸۱).



از دیگر موضوعات مطرح‌شده در قصیده، موضوع طبیعت است که عناصر مختلف آن در متن به‌کار رفته است: (البحر - النسیم - الظلال - الأضواء - روضة - اللیالي - الزبد - الأمواج - الشمس).

با مراجعه به نمودار فوق مشخص می‌شود که میان برخی از عناصر طبیعت، به طور خاص ارتباط نزدیکی و عمیقی وجود دارد. به عنوان مثال، واژه‌ی دریا، (نسیم، موج و کف) را به ذهن تداعی می‌کند یا (خورشید، باغ، شب) که به ترتیب تداعی‌کننده‌ی (روشنایی، سایه و تاریکی) هستند. با توجه به پراکندگی این عناصر در سراسر قصیده، می‌توان گفت که قصیده درحوزه‌ی واژگانی مانند شبکه‌ای درهم تنیده است و از انسجام و پیوستگی بالایی برخوردار است.

نتایج

با بررسی و تحلیل عناصر انسجام متنی در متن قصیده مشخص‌شد که ابراهیم ناجی برای پیوستگی و انسجام گفتمان شعری خود، از ابزارهای انسجام دستوری و واژگانی بهره‌ی فراوانی بُرده است. در میان عناصر انسجام دستوری، عنصر ارجاع ضمیری، بیشترین اثر را در انسجام متن ایفا کرده و شاعر از آن به عنوان محملی برای نشان‌دادن خلاقیت و برجسته‌سازی زبانی خود استفاده‌کرده است. در میان مرجع‌های مورد استفاده در شعر، دو مرجع «شاعر و دریا» از بسامد قابل توجهی برخوردار می‌باشد که در سه ضمیر «أنا - أنت - نحن» متجلی شده است. بسامد بالای این سه ضمیر در گفتمان شعری شاعر توجه برانگیز است. مرجع ضمیر «انا»، شاعر و ضمیر «أنت»، دریاست. در ضمیر «نحن» نیز، شاعر در تمام موارد و دریا در سه مورد حضور دارند و با توجه به پراکندگی این سه ضمیر در قصیده، گفتمان شعری از انسجام و پیوستگی بسیاری بالایی برخوردار است. عامل حذف نیز تأثیر زیادی در انسجام بخشی به گفتمان شعری دارد. این عامل در بیشتر موارد با ادات پیوندی «واو» همراه شده و با پرهیز از تکرارهای خسته‌کننده، سبب استمرار و پیوستگی متن شده است. در حوزه‌ی انسجام واژگانی نیز در قصیده مورد بحث، واژه‌هایی به‌کاررفته است که از نظر شکلی، معنایی و موضوعی به‌هم مرتبطند و یکدیگر را تداعی می‌کنند. این امر در

تکرار مستقیم، تکرار جزئی، شبه ترادف و ارتباط با یک موضوع معین، محقق شده و در نهایت به انسجام و پیوستگی قصیده منجر شده است. در مواردی نیز شاعر با بهره‌گیری از عنصر تضاد و استفاده از آن در جاهای مختلف قصیده بخشی از بار انسجامی متن را بردوش آن انداخته است.

منابع ومآخذ

آقاگل زاده، فردوس، (۱۳۸۵). **تحلیل گفتمان انتقادی،** تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

أبوخرمية، عمر، (٢٠٠٤). **نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى**، أربد: عالم الكتب الحديث.

أبوزنيد، حسين مسلم، (٢٠٠٩). **نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية**، إربد: عالم الكتب الحديث.

استيتية، سمير،(٢٠٠٣). **منازل الرؤية: منهج تكاملي في قراءة النص،** عمان: دار وائل للنشر.

البرزی، پرویز، (۱۳۸۶)**. مبانی زیان‌شناسی متن**، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.

بحيري، سعيد حسن، (٢٠٠٥). **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة،** القاهرة: مكتبة الآداب.

خطابی، محمد،(۱۹۹۱). **لسانيات النص،** بيروت: المركز الثقافي العربي.

دهرامی، محمد مهدی، (۱۳۹۳). «کارکردهای زیباشناختی ضمیر در شعر شاملو» **مجله زیبایی‌شناسی ادبی**، دوره ۵، شماره ۲۲: ۱۱۹-۱۳٤.

الزّناد، الأزهر (۱۹۹۳). **نسيج النص في ما يكون به الملفوظ نصا**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

عياد، شكرى محمد، (۱۹۹۲م). **مدخل إلى علم الأسلوب،** الطبعة الثانية، الجيزة: مكتبة مبارك العامة.

فرج، حسام احمد، (٢٠٠٧)، **نظرية علم النص،** القاهرة: مكتبة الآداب.

محمد، عزة شبل، (٢٠٠٧)، **علم لغة النص،** القاهرة: مكتبة الآداب.

مهاجر، مهران و نبوی، محمد،(۱۳۷٦)، **به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقشگرا**، تهران: نشر مرکز.

ناجی، ابراهیم، (۱۹۹٦م). **دیوان وراء الغمام،** الطبعة الثالثة، بیروت: دار الشروق.

نظری، علیرضا، (۱۳۸۹)، **«کارکرد عوامل انسجام متنی در قصیده‌های نهج البلاغه: بر اساس الگوی نقش‌گرای هالیدی»،** استاد راهنما: خلیل پروینی، رساله دکتری، ، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

وفایی، عباسعلی، اسپرهم، داوود، کاردل ایلواری، رقیه،(۱۳۹٦). «بررسی انسجام و روابط واژگانی در داستان گیومرث»، **متن پژوهی ادبی**، سال ۲۱، شماره‌ی ۷۳: ۲۹ - ۵۲. DOI: 10.22054/LTR.2017.8122.

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

توظيف نظرية التماسك النصي في قصيدة «*خواطر الغروب*» لإبراهيم ناجي

عبدالوحيد نويدي[1]

المُلَخَّص

يعدّ التماسك النصي أحد الموضوعات الهامّة في اللسانيات الوظيفية، وتقوم هذه النظرية بدراسة وتحليل العناصر التي تربط مكوّنات النصّ على المستويين النحوي والمعجمي وتؤدّي في النهاية إلى تماسكه واستمراريته. ونظراً لأهمية هذه النظرية في تحليل النصوص الشعرية، يعتزم الباحث تطبيقها على قصيدة "*خواطر الغروب*" مرتكزاً على المنهج الوصفي_التحليلي للكشف عن مدى درجة تماسك النص فيها على المستويين النحوي والمعجمي؛ تشير أهم نتائج البحث إلى أنّ انسجام القصيدة في المجال النحوي يعود إلى عنصر الإحالة الضميرية بشكل عام، ولا تلعب الإحالية الموصولة و الإحالية الإشارية أي دور في هذا السياق. وبما أن القصيدة تدور حول الشاعر والبحر، فإن معظم الضمائر في القصيدة تعود إلى هذين العنصرين. كما أن ظاهرة الحذف تحمّلت جزءاً من عبء دمج القصيدة. وفي مجال الانسجام المعجمي، كان لعنصر التكرار، وخاصة التكرار المستقيم والجزئي وشبه المرادفات، وعنصر التضامّ، وخاصة التضاد والارتباط بموضوع معين، دور خطير في تماسك النص واستمراريته.

الكلمات الدليلية: الانسجام النصي،الانسجام النحوي والمعجمي، إبراهيم ناجي، خواطر الغروب.

---

[1] أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

The function of narrative techniques in the Arabic novel *Bread on the Table of Uncle Millad* by Mohammad al-Naas

Soudabeh Mozaffari, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Khwarazmi University, Tehran
Salman Azmoon Aliabad[1], Ph. D student of Arabic language and literature, Kharazmi University, Tehran

Received: 08-03-2023 Accepted: 21-04-2024

Introduction: Authors of novels use different methods to increase the attractiveness of the literary work and attract the special attention of the audience to it. In this regard, in addition to the fact that a work must have a strong theme and content, the use of different techniques in the narration of the story can fulfill a large part of this important task. The technique in story telling means that the author uses a certain method in the narration of the story, which can be seen in a structured way all through it and bear part of the narrating duty. In fact, the technique is the author's special way of using story elements such as characters, time, and place. Techniques not only account for advancing the story but also make the story appear more attractive and have a greater impact on the readers to prevent them from getting tired of following the story. Among Arabic novels, the novel *Bread on the Table of Uncle Millad*, written by Muhammad Al-Naas from Libya, the winner of the 2022 Arab Booker Prize, contains several techniques (mostly temporal and cinematic) that make it attractive and valuable. The purpose of dealing with storytelling techniques in this novel is to identify them and know how to use them in the narration of the story, so that the role of each of them can be explained in the story and the artistic power and skill of the author in storytelling will be clarified. Another goal of this research is to find out the deeper layers of the story that the author has placed behind the technique so that the audience can enjoy, understand and be more affected by the story through discovering them.

Methodology: The present research has used a descriptive-analytical method and library reports and documents to investigate the narrative techniques in the novel *Bread on the Table of Uncle Millad*. First, the concept of technique is explained in the story, and then the main techniques of the story, how they are used, and their functions are mentioned.

Results and discussion: The author has used various techniques in the novel including description, conversation, flashback, and direct conversation with the audience, dreaming, and simultaneous narration. He has used these techniques in all the main adventures of the story. The description technique includes the description of characters, places and objects. The dialogue technique has been used to show the sensitive situations between the main character and other central characters to explain the main knot of the story. The flashback technique addresses the structure of the story; the author often uses flashbacks, so he first states the end of an event

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

and then explains it. The author has also used the technique of talking directly to the audience (or readers) at the beginning of the adventures or when he changes the subject. The application of the dreaming technique is such that the main character dreams in different adventures and expresses his thoughts and feelings. The main adventures of the story are narrated simultaneously and alternately.

Conclusion: Each of the techniques used in this story has functions that are sometimes in the same direction and sometimes with special purposes. To apply the description technique, the author provides detailed information about the characters, objects and places so that the audience can get a deep understanding of them. With more information, the readers can touch the existing space, gets closer to the space of the story, and reach a better understanding of that. On the other hand, the author has used descriptions in such a way that the space appears alive and dynamic for the audience. By using the dialogue technique, the author brings the audience directly to the characters so that the readers feel closer to the story and is more affected. The technique of speaking directly to the readers plays a significant role in bringing them together with the story, attracting their attention, and raising their awareness. The author seems to the audience as if he was sitting in front of the narrator and listened directly to his story. This helps to put the audience deep in the story and attract him. The flashback technique is also used to encourage the audience to know the quality of the story. But dreaming has often been used to inform the audience about the first character's subconscious mind and his hopes and fears about becoming a man. Another function of this technique is to lay the foundation for the story events narrated after dreaming. The technique of simultaneous narration is also a method that, as the story advances, leads to the coherence of the narrative in a single format and to the diversity of the story to maintain its vitality and eliminate its monotony.

Keywords: Novel, Narrative techniques, Mohammad al-Naas, *Bread on the table of uncle Millad*.

References

Al-Bandari, Hassan. (2017 AD), **The Dream Technique in Naguib Mahfouz's Narrative Text**, Cairo: Bursa Al-Kutub Library, first edition. (In Arabic)

Al-Kurdi, Abdul Rahim. (2006 AD), **Narrative in the Contemporary Novel, The Man Who Lost His Shadow as a Model**, first edition, Cairo: Arts Library. (In Arabic)

Al-Naas, Muhammad. (2020 AD), **Bread on Uncle Milad's Table**, Tunisia: Al-Maskiliani Publishing House, first edition. (In Arabic)

Atkin G. Dugla & lauru morrow. (1989) **contemporary literary theory**. New York: Massachusetts press.

Bin Sosha, Kanza; Belqalil Dallal. (La Ta), **Narrative Structure in the Modern Arabic Novel; "I Am Not a Writer" by Sayyid Hafez**, supervised by Bouzid Rahmoun, master's thesis, Mohamed Bou Dhiaf University, Algeria. (In Arabic)

Bu Qart, Tayyib; Abdul Qader Sharshar. (2020 AD), "The strategy of employing the phenomenon of dreaming between the two axes of feminine positioning and visionary expectation, the novels of Muhammad Meflah as an example," **Journal of the Language of Speech**, Volume 6, Issue 1, pp. 51-63. (In Arabic)

Dawai, Parvez. (2016), **Dictionary of Cinematic Words**, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, third edition. (In Persian)

Deylami, Fatima. (2014 AD), "**Narrative Techniques in the Novel Little Cairo by Amara Lakhous**," a dissertation supervised by Rofia Bougnot, Department of Arabic Language and Literature, Al-arbi Ben Mohaydi University, Oum El Bouaghi, Algeria. (In Arabic)

Kamalvand, Leyli. (2012), "The concept of narrative technique and its effects in contemporary Persian fiction", **two quarterly journals of narrative studies of Persian literature and foreign languages**, Payam Noor University, period 1, number 3, pp. 49-63. (In Persian)

Mirsadeghi, Jamal. (2000), **Story Elements**, Tehran: Sokhon Publications, 4th edition. (In Persian)

Rajabi, Farhad. (2016), "The function of cinematographic techniques in the poetry of Fateme Naout", **Lesan Mobin Quarterly**, year 9, new period, number 29, pp. 81-104. (In Persian)

Tolan, Michael. (2006), **Narratology; A linguistic-critical introduction to narration**, translated by Abolfazl Harri, Tehran: Farabi Cinema Foundation, first edition. (In Persian)

Youssef, Amena. (2015), **Narrative Techniques in Theory and Practice**, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, second edition. (In Arabic)

Al Watan/ Cultural Trends/ Language and Dialogue Techniques 2020/06/01 alwatan.com/article/232918/culture2023/february/02. (In Arabic)

- Wikipedia, The Fourth Wall, 2023/08/23, The Fourth Wall /https://fa.wikipedia.org/wiki. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

کارکرد شگردهای روایی در رمان "خبزٌ علی طاولة الخال میلاد" محمد النعّاس

سودابه مظفری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران
سلمان آزمون علی آباد[1]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۲

چکیده

امروزه نویسندگان رمان برای افزایش جذابیت اثر ادبی و جلب نظر ویژه‌ی مخاطب از شیوه‌های مختلفی استفاده می‌کنند. در همین راستا، به‌کارگیری شگردهای مختلف در روایت داستان، می‌تواند بخش بزرگی از این وظیفه‌ی مهم را انجام دهد. شگردهای روایی علاوه بر کمک به پیش‌برد داستان، سبب می‌شوند تا روایت نیز تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد و مخاطب را برای پیگیری داستان به خود مشغول کند. رمان خبزٌ علی طاولة الخال میلاد، نوشته‌ی محمد النعّاس، برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی ۲۰۲۲م، داستانی است که با استفاده از شگردهای متنوع روایی (زمانی و سینمایی)، موفق شده که در جذابیت و انسجام روایت به جایگاه والا و چشمگیری دست یابد. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی کارکرد شگردهای روایی در رمان مذکور پرداخته تا با شناخت نحوه‌ی به‌کارگیری آن‌ها در این رمان، نقش هر یک را در روایت داستان تبیین نماید. نتایج نشان می‌دهند که شگردهایی از قبیل پس‌نگاه، خطاب مستقیم روایت‌گیر، خواب دیدن و غیره، غالباً در راستای ارائه‌ی اطلاعات بیشتر از ماجراها، کشیدن مخاطب به عمق داستان، ترغیب‌کردن و همراه‌نمودن او برای پیگیری ماجرا و جلب توجه و هشیاری او به کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: شگردهای روایی، محمد النعّاس، خبز علی طاولة الخال میلاد.

[1]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: salman@khu.ac.ir

مقدمه

رمان در جهان معاصر به‌عنوان یک نوع ادبی در نزد ادب دوستان و ادب پژوهان، از جایگاه ممتاز و ویژه‌ای برخوردار است. به‌گونه‌ای که بسیاری از پژوهندگان در حوزه‌ی ادبیات، عصر حاضر را به لحاظ ادبی "عصر رمان" می‌دانند. اما رمان موفق، داستانی است که در گام نخست واقعیات جامعه را منعکس نماید و سپس بتواند مخاطب را به خود جلب کند و او را تا آخر داستان با خود همراه نماید تا از این طریق، پیامی که در ورای داستان پی‌ریزی شده است را به خواننده منتقل کند. از طرفی امروزه و در دنیای جدید، از آنجا که سرعت انتقال اطلاعات چندین برابر گذشته شده‌است، مخاطب نیز در دریافت اطلاعات شتاب‌زده‌تر عمل می‌کند. از همین‌رو نویسندگان رمان برای جذاب‌ترشدن داستان و همراه‌کردن خواننده، شیوه‌های مختلفی را در داستان‌پردازی به‌کار می‌گیرند که از آن جمله، به‌کارگیری شگردهای مختلف در شیوه‌ی روایت‌گری است.

در میان آثار ادبی معاصر عربی، برخی رمان‌ها دارای جاذبه و ویژگی‌های خاصی هستند؛ به گونه‌ای که حتی به دریافت جوایز ادبی در سطح بین المللی نائل آمده‌اند. چنان‌که رمان "خبزٌ علی طاولة الخال میلاد" نوشته‌ی محمد النعّاس لیبیایی، برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی در سال ۲۰۲۲م، از جمله رمان‌هایی است که با به‌کارگیری شیوه‌ها و شگردهای مختلف و نوآوری در این زمینه، به جذابیت، گیرایی و ارزش والایی دست یافته است. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی شگردهای مورد استفاده و کارکرد آن‌ها در رمان مذکور می‌پردازد. هدف از این پژوهش، تبیین نحوه‌ی به کارگیری شگردهای مختلف و شناخت کارکرد هر یک از آن‌ها در خدمت روایت‌گری می‌باشد. بررسی شگردها در این رمان یکی از ابعادی است که می‌تواند عیار فنی این اثر را که برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی نیز شده، بیشتر نشان دهد و به نگاه داورانه و انتقادی پژوهشگران و مخاطبان به این اثر و همچنین آثار دیگر، کمک شایانی نماید. ضرورت چنین پژوهشی از آن‌رو است که نویسندگان در رمان‌های امروزی از شگردهای بسیاری استفاده می‌کنند، بنابرین شناخت آن‌ها سبب فهم عمیق‌تر و کشف نکات بیشتری از داستان خواهد شد. همچنین از آنجا که شگردها نقش چشمگیری در جذابیت داستان و پیش‌برد آن ایفا می‌کنند، بررسی و شناخت آن، امری لازم به نظر می‌رسد. پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به سؤالات ذیل می‌باشد:

- محمد النعّاس از چه شگردهایی برای روایت داستان بهره برده و چگونه آن‌ها را در راستای داستان‌پردازی به‌کار می‌بندد؟
- شگردهای روایی مورد استفاده در این رمان چه کارکردی دارند؟

پیشینه‌ی پژوهش

در خصوص رمان "خبزٌ على طاولة الخال ميلاد" با توجه به نو بودن اثر، تا کنون تنها یک پژوهش به‌شرح زیر صورت گرفته است:

امرأة الصالحة در پروژه‌ی پایان دوره‌ی لیسانس در بحثی تحت عنوان «وجودية المرأة في رواية "خبزٌ على طاولة الخال ميلاد" على أساس نظرية سيمون دي بوفوار النسوية الوجودية» (۲۰۲۳)، به بررسی کیفیت وجود زن در رمان مذکور پرداخته و بیان می‌دارد که اشکال وجود زن شامل زن آرمانی، مستقل و عرفانی می‌باشد که هر یک تأثیراتی در جامعه دارند.

اما در مورد موضوع مورد بررسی (تکنیک‌های روایی)، پژوهش‌هایی در آثار دیگر صورت گرفته که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

بوتالي محمد در پایان‌نامه‌ی خود تحت عنوان «تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري» (۲۰۰۹)، به بررسی شگردهای روایی از منظر ژرار ژنت پرداخته است و بیان می‌دارد که استفاده از شگردهایی مانند پس نگاه موجب کندشدن حرکت ماجراها شده و چندصدایی به تنوع روایت‌گری در رمان کمک کرده است.

کاووس حسن‌لی و زیبا قلاوندی در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری» (مجلهٔ ادب‌پژوهی، ش ۷ و ۸ :۱۳۸۸)، به مطالعه‌ی تکنیک-های چرخش زاویه‌ی دید، تک‌گویی درونی مستقیم و غیر مستقیم، پرداخته و بیان می‌دارند که روایت این رمان به روش رمان‌های جریان سیال ذهن است.

لیلی کمالوند در مقاله‌ی «مفهوم تکنیک داستانی و جلوه‌های آن در داستان معاصر فارسی» (فصلنامه‌ی تخصصی مطالعات داستانی، سال ۱، ش ۳: ۱۳۹۲)، جایگاه تکنیک در داستان فارسی را بررسی نموده و در نهایت چند نمونه از شگردها مانند به تعویق انداختن معنی و برقراری رابطه‌ی مبتنی بر بینامتنیت با متون سابق را نشان‌داده و شیوه‌ی بررسی تکنیک داستانی را بیان نموده است.

محبوبه محمدی محمدآبادی در رساله‌ی خود با عنوان «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان‌های هاني الراهب» (۱۳۹۵)، به بررسی تکنیک‌های روایی در متن رمان‌های هاني الراهب پرداخته و به این نتیجه رسیده که پیرنگ و درونمایه‌ی آثار مؤلف، بازتاب فرهنگ و اوضاع اجتماعی و سیاسی دوران او است.

شگرد (تکنیک) در داستان

هر اثر ادبی از ویژگی‌های خاص خود برخوردار است که آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند؛ این تمایز از آن جهت است که هر نویسنده‌ای اثر خود را بر پایه‌ی اسلوب خاصی بنا می‌کند و شیوه‌هایی را به‌کار می‌برد که شاکله‌ی اثر بر آن استوار می‌شود. امروزه در رمان‌ها، نویسندگان شیوه‌های مختلفی را در روایتگری به کار می‌برند که بسیار متفاوت از آثار گذشته است؛ برخی از این شیوه‌ها متأثر از حوزه‌های دیگر هنر (به ویژه سینما) است و برخی هم بر اساس نوآوری‌های نویسندگان در به‌کارگیری عنصر زمان و یا دیگر عناصر داستانی. این شیوه‌ها که بخش عمده‌ی روایت‌گری داستان را بر عهده دارند، ذیل عنوان شگرد در رمان مطرح می‌شوند.

مفهوم‌شناسی شگرد در داستان در پاسخ این پرسش تجلی می‌کند که نویسنده چگونه توانسته چنین چیزی را بنویسد و بر مخاطب تأثیر بگذارد؟ پاسخ این چگونگی در کاربست شگردهایی است که در متن استفاده شده، پیش‌برد داستان بر آن‌ها متکی است و در ساختمان رمان قابل رصد و مشاهده می‌باشد؛ یعنی شگرد در داستان عبارت است از "چگونه نوشتن/ گفتن" در برابر "چه نوشتن/ گفتن" (کمالوند، ۱۳۹۲: ۵۳). به بیان دیگر، شگرد در داستان عبارت است از طریقه‌ی استفاده از مصالح داستانی (شخصیت‌ها، مکان، زمان، زاویهٔ دید، تعلیق و غیره)، به شکلی که فرم خاصی به داستان بدهد (همان: ۵۴). بنابراین برای شناخت شگردهای یک رمان، باید به این نکته توجه داشت که شگرد «همه‌ی راه‌هایی است که نویسنده برای ایجاد ساختار ادبی داستان به‌کار می‌برد که شامل تنظیم پیرنگ، مفاهیم شخصیت‌پردازی، برقراری و اداره‌ی زاویه‌ی دید، کاربرد صحنه، ابداع شیوه-های تمثیل و نماد و سبک» می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۱۷). استفاده‌ی به‌جا از شگردهای مختلف در تنظیم هریک از عناصر داستان، سبب می‌شود که روایت داستان از جذابیت بیشتری برخوردار باشد.

روایت

تنظیم و سازمان‌دهی رخدادها با تکیه بر اسالیب و شگردهای مختلف در یک متن ادبی، روایت نامیده می‌شود؛ طوری که تمام افعال موجود در داستان و سلسله‌ای از حوادث را در بر می‌گیرد. بنابراین «روایت توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع است که به‌صورت غیراتفاقی به هم مربوط هستند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). به‌عبارت دیگر، روشی است که نویسنده به وسیله‌ی آن، بخشی از حادثه، بخشی از زمان و مکانی که حادثه در آن‌جریان دارد، ویژگی‌های بیرونی و درونی شخصیت‌ها و یا گفتگو و یا یک خودگویی را توصیف‌کرده یا به تصویر می‌کشد (الکردي، ۲۰۰۶: ۱۱۲).

روایت شیوه‌ی پیش‌برد داستان است که نویسنده در این فرآیند به نحوی خاص، رخدادها را به صورت متوالی و با یک تسلسل، بیان می‌کند؛ هرچند که ممکن است در نشان‌دادن اجزای این سلسله تقدیم و تأخیر وجود داشته باشد و چینش آن اجزاء در عرصه‌ی بیان با ترتیب آن به لحاظ وقوع یکی نباشد.

خلاصه‌ی رمان

رمان "خبزٌ علی طاولة الخال میلاد" روایت زندگی شخصی به نام میلاد است که در پی کسب هویت مردانه، تحت فشار خانواده و دوستان می‌باشد. میلاد محور ماجراهای رمان و روایت داستان نیز از زبان او است. او در خانواده‌ای با چهار خواهر بزرگ می‌شود و به شدت تحت تربیت و تأثیر آن‌ها قرار دارد. پدر او به شغل نانوایی مشغول است و میلاد نیز این مهارت را به شکل حرفه-ای از پدر یاد می‌گیرد. او برای مردشدن، به شدت از جانب پدر و پسر عمویش (عبسي) تحت فشار است و به‌خاطر ناتوانی در این مسأله، مورد ملامت قرار می‌گیرد. میلاد به سربازی می‌رود و در آنجا نیز تحت فشار افسر آموزش سخت‌گیر(مادونّا)، روزگار سختی را تجربه می‌کند و حتی اقدام به فرار و خودکشی نیز می‌نماید. بعد از سربازی، پدر جای خود را در نانوایی به میلاد می‌دهد و از او می‌خواهد که تکیه‌گاه خواهرانش باشد.

میلاد در مسیر مردشدن به عبسی به عنوان کسی که از نگاه میلاد در مردبودن موفق است و رفتارهای میلاد را نقد می‌کند، اقتدا می‌نماید. میلاد بعد از سربازی با زینب، خواهر دوست همکلاسی دوران ابتدایی‌اش ازدواج می‌کند. عبسی به میلاد نسبت به عدم مدیریت خانواده‌اش و تسامح با آنان هشدار می‌دهد و میلاد بعد از مشاجره‌ای در این خصوص با عبسی، اقدام به خودکشی ناموفقی می کند. از آنجا که میلاد قدرت کنترل زنان تحت سرپرستی خودش را ندارد، در میان مردم به‌عنوان مردی بی‌غیرت شناخته می‌شود.

روزی عبسی به میلاد می‌گوید که همسرش، زینب، با مدیر کل مؤسسه‌اش ارتباط دارد. میلاد زینب را تعقیب می‌کند و بعد از دیدن آن دو باهم در کافه او را به خانه بر می‌گرداند. بعد از مشاجره‌ی مفصل با زینب، باز هم اقدام به خودکشی کرده و خودش را از پشت بام می‌اندازد، اما این کار فقط به شکستن پایش منجر می‌شود. بعد از این حادثه، مادام مریم، همکار زینب نیز به میلاد در مورد ارتباط زینب با مدیر کل مؤسسه‌اش خبر می‌دهد. او بعد از تعقیب دوباره، متوجه می‌شود که آن‌ها به آپارتمان عموی زینب (جایی که خودش با زینب به آنجا می‌رفتند) می‌روند.

میلاد این کار را خیانت تلقی می‌کند، زینب را به قتل می‌رساند و او را گویی‌که به خواب رفته باشد، روی تخت قرار می‌دهد و داستان با این صحنه به پایان می‌رسد.

تکنیک‌های روایی در رمان "خبزٌ علی طاولةِ الخال میلاد"

گره اصلی این رمان، چالش میلاد (شخصیت اول) برای کسب هویت مردانه و تحمیل فشار بر او از بیرون نسبت به این مسأله است. روایت این رمان، حول چند محور اساسی می‌چرخد: ۱- حوادث و ماجراهای مربوط به نانوایی ۲- ارتباط میلاد با خواهران ۳- دوران سربازی ۴- ارتباط با همسرش، زینب ۵- جریانات مربوط به عبسی.

محمد النعّاس در این رمان از شگردهای متنوعی بهره برده که می‌توان این ویژگی را از نقاط قوت اصلی اثر او دانست. مهم‌ترین شگردهایی که در این اثر به شکل محوری به‌کار رفته‌اند، عبارتند از: توصیف، گفتگو (دیالوگ)، پس‌نگاه (فلاش بک)، روایت هم‌زمان، خواب‌دیدن و خطاب مستقیم روایت‌گیر (خواننده).

تکنیک توصیف

منظور از توصیف به‌عنوان شگرد، وصفی است که با حرکت داستان همراه می‌باشد؛ یعنی وصف محض نیست. برای مثال وقتی گفته می‌شود آسمان صاف است و دریا آرام، وصفی است که روایت‌گری ندارد. اما وقتی گفته می‌شود "مسافر سوار کشتی شد و به سمت شمال رفت" دو کنش قابل مشاهده است که نشانگر حرکت در داستان هستند و در این میان کلماتی وجود دارند که بیانگر توصیف هستند؛ (مسافر، کشتی و شمال). وصف به‌عنوان شگرد در رمان‌های گذشته در راستای کندکردن حرکت داستان عمل می‌کرد؛ طوری که گویی روایت متوقف شده است. نویسنده از این طریق جزئیات بیشتری از شخصیت‌ها و مکان و مواردی از این دست ارائه می‌کرد؛ اما در رمان‌های امروزی، توصیف با حرکت داستان آمیخته است، آن را متوقف نمی‌کند و نمی‌توان آن را از رمان جدا کرد (یوسف، ۲۰۱۵: ۱۳۸-۱۳۹). وصف می‌تواند برای مخاطب وهم‌انگیز باشد؛ یعنی با توصیف بیشتر، خواننده به این توهم وا داشته می‌شود که در دنیای داستان حضور دارد و از این طریق کاملاً غرق داستان می‌شود (همان: ۱۴۳). در رمان حاضر نویسنده به توصیف حالات افراد، جزئیات اشیاء و مکان‌ها پرداخته است.

توصیف شخصیت

نویسنده در مورد شخصیت‌ها، توصیفاتی را ارائه می‌دهد تا مخاطب را در جریان ویژگی‌ها و حالات درونی ایشان قرار دهد. برای مثال آنگاه که میلاد (راوی)، خودش را برای تعریف قصه‌اش آماده می‌کند، نویسنده به زیبایی حالت استرس او را به تصویر می‌کشد. آنجا که میلاد از استرس زیاد، دنده‌هایش را می‌شمارد و می‌گوید که در شمارش اشتباه کرده و یکی کم می‌آید؛ گویا همان دنده‌ای بوده که خدا از آدم برای آفرینش همسرش ربوده است: «تزَحلَقَتْ يَدي وَهِي تَضغُطُ على ضُلوعِي، لأطمَئِنَّ على وُجودِها جَميعًا في مَكانِها الصَّحيح .شَعَرتُ لوَهلَةٍ بأنَّني أخطَأتُ العَدَّ، رُبَّما يَكونُ هُناكَ ضِلعٌ ناقِصٌ، رُبّما هو ذاك الضِّلعُ الَّذِي اختَلَسَهُ اللّهُ مِن آدَمَ وهو نائِمٌ» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۴). ملاحظه می‌شود که توصیف این صحنه، استرس و اضطراب میلاد را به شکلی دقیق بیان می‌کند. نویسنده در نشان‌دادن این صحنه مهارت بالایی را بروز داده است؛ با این توضیح که توصیف این صحنه در حالی است که میلاد همسر خود (زینب) را کشته و اینکه حالا در شمارش دنده‌هایش یکی کم می‌آید، گویا همان زینب است که دیگر از زندگی او کم شده است. نویسنده با این توصیف هم حالت درونی (اضطراب شدید) میلاد را نشان می‌دهد و هم آن را طوری بیان می‌کند که در خدمت روند داستان باشد (تشبیه کم‌شدن یک دنده به کشته‌شدن زینب که در ادامه‌ی داستان برای خواننده مشخص می‌شود). نمونه‌ای دیگر از توصیف ویژگی شخصیت‌ها، جایی است که میلاد ویژگی‌های شخصیتی هر یک از خواهرانش را وصف می‌کند. برای مثال در توصیف "صَفاء" ویژگی‌های دقیقی از او ارائه می‌شود: «... صَفاءُ، رُوحُها السَّاخِرةُ وقدرَتُها عَلَى الفَوزِ في أيِّ نِقاشٍ، وتَذكيرُكَ بما يُناقِضُ ما تَقُولُهُ في الماضِي، ... إفراطُها فِي الأكلِ عندَ الحُزنِ، ... اعتِزازُها بِكَونِها إمرَأةً مستَقِلَّةً، ...» (همان: ۲۱۵). مثال دیگر، توصیف نحوه‌ی رفتار خواهران با میلاد است که نشان می‌دهد خواهران با او رفتاری داشته‌اند که دور از تربیت مردانه و بیشتر شبیه به برخورد با یک دختر بچه است: «تَلعَبانِ [صَالِحةَ وصَفاءُ]بِي كَدُميَةٍ صَغيرةٍ حَيَّةٍ بينَ أيادِيهِما، القَليلُ مِن البُودرةِ الحَمراءِ عَلَى خَدّي، ... وَمُحاوَلاتٌ لِجَمعِ شَعرِي المُجعَّدِ في خُصلةٍ واحِدةٍ فوقَ رأسِي ... ثُمَّ القليلُ مِن أحمَرَ الشفاهِ والكَحلِ عَلَى عَينَيَّ ...» (همان: ۲۱۷). با توجه به روند داستان، نویسنده با این توصیفات، شناختی از ویژگی‌های خواهران به مخاطب می‌دهد تا مخاطب بتواند به خوبی از تأثیری که خواهران بر میلاد داشته‌اند، آگاه شود؛ زیرا در این داستان تربیت میلاد به شدت تحت تأثیر خواهران است.

توصیف مکان

بخش دیگر توصیفات این رمان در مورد مکان‌ها است. نویسنده با پرداختن به جزئیات، مخاطب را به داستان و فضا نزدیک‌تر می‌کند. یکی از این موارد، جایی است که میلاد آشپزخانه را به روایت‌گیر (خواننده) نشان می‌دهد؛ وقتی به دیوار تابلوها می‌رسد، وارد جزئیات‌شده و به وصف تصاویری که مربوط به پدرش، نانوایی، سینیور (استاد ایتالیایی پدرش) و نوجوانی خودش است، می‌پردازد: «حائِطٌ كَبيرٌ مُخصَّصٌ لِصُورِ الكُوشَةِ القَديمَةِ ... صُورةُ السِّينيُور مُمسِكًا لَوحًا مَليئًا بِالأرغِفَةِ وَخَلفُهُ العُمَّالُ، الفَتَى القَصيرُ الَّذِي يَلتَصِقُ بِهِ هو أبِي. صُورَةٌ أخرَى... لِأبِي ... فِي الصُّورَةِ يَظهَرُ عَمِّي فَتىً يَشرَبُ كُوكَا كُولَا. ... أحضَرَ أبِي أخَاهُ الأصغَرَ إلى بَيتِنَا بِالظُّهرَةِ وَرَبَّاهُ مَعَ أختِي صَالِحَةَ ... فِي إحدَى الصُّورِ ... يُمكِنُكَ رُؤيَتِي وَأنَا فِي المَخبَزِ الجَديدِ» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۳۸). نویسنده با پرداختن به توصیف این صحنه و با دادن اطلاعات متنوع به جذابیت کار اضافه می‌کند و به روند روایت تنوع می‌دهد تا به هم‌ذات‌پنداری مخاطب کمک شود. همچنین اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که او را در فهم ماجراهای رمان کمک می‌کند (از قبیل ارتباط عموی میلاد با آن‌ها، ارتباط پدر و خودش با نانوایی). در جایی دیگر، نویسنده مزرعه‌ی عموی میلاد را توصیف می‌کند؛ او با وجود موقعیت حساس میلاد و زینب، از زبان راوی جزئیاتی را ارائه می‌دهد؛ آنجا که می‌گوید: «وَصَلنَا إلى مَزرَعَةِ العَمِّ. لَم أُفَكِّر يَومًا فِي جَمالِها قَبلَ أن تُذَكِّرَنِي هِي [زينبُ] بِذلِكَ. كانَت مَزرَعَةُ الحَاج مُحمَّد الأسطِي قِطعَةً مِن الجَنَّةِ، تَبدَأُ بِطَريقٍ تُرابِيَّةٍ تُظَلِّلُها أشجَارُ الصَّنوبَرِ يَمنَةً ويُسرَةً، وتَنتَهِي فِي اتِّساعِها بِأرضٍ كَبيرةٍ. فِي كُلِّ قِطعَةٍ مِنهَا نَوعٌ مِن الأشجارِ ... قِطعَةٌ تَتَكَاثَرُ فِيهَا دَوالِي العِنَب» (همان: ۱۶۸)، نویسنده با ذکر جزئیات از مزرعه تلاش می‌کند تا مخاطب را کاملاً درگیر فضای داستان نماید و به یک ماجرای هیجانی که بین میلاد و زینب رخ می‌دهد، به واسطه‌ی توصیف مکان، تجسم بیشتری ببخشد. در چنین توصیفی، خواننده با تجسم فضای داستان در آن غرق می‌شود، خود را در داخل داستان احساس می‌کند و حوادث را به گونه‌ای ملموس درک می‌کند.

توصیف اشیاء

از توصیفاتی که نویسنده نسبت به اشیاء در این رمان بسیار مد نظر دارد، توصیفاتی است که از نان، پخت آن و انواع آن ارائه می‌دهد که بسیار دقیق و ظریف است؛ به‌شکلی که گویی یک نانوا آن را می‌گوید. در جایی از داستان که میلاد قرار است دوباره به نانوایی برگردد، با خود در مورد پخت انواع نان فکر می‌کند و پخت نان باگت فرانسوی را توصیف می‌کند: «رَغيفُ البَاقِيتِ الفَرَنسِي، رَغيفٌ مَلِيءٌ بِالصَّبرِ وَالانتِظارِ وَتَحَمُّلِ ثِقلِ الوَقتِ، مَصحُوبٌ بِتِقنِيَةِ عَجنٍ وَتَشكيلٍ وَ إعَادَةِ تشكيلٍ

مُختَلِفَةٍ، ... كُلُّ مَا تَحتَاجُ إليهِ أن تَنفَخَ فيهِ الهَواءَ، وَأن تَصقُلَهُ بِيدَيكَ، وتُسَخِّنَهُ بِحَرارَةِ التَّجرِبةِ الحَارِقَةِ» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۲۶۹). نمونه‌ای دیگر از این نوع توصیف، جایی است که نویسنده از زبان میلاد به ذکر جزئیاتی از ماشین او که یک پژو ۴۰۴، به‌رنگ فیروزه‌ای و کهنه است می‌پردازد: «لَدَينا سيَّارةٌ بيجُو ۴۰۴ مُوديل ۶۹ مطليَّةٌ بالتركوازي، وَرَثتُها عَن أبِي. لَقَد بَهَتَ لَونُ السيَّارةِ وكَذَا رُوحُها النَّوّاقةُ إلى الطَّريقِ مَعَ الزَّمنِ، لكنّهَا سَيَّارةٌ مَقبُولَةٌ لَم أستَطِع التَخلِّي عَنها» (همان: ۸). نویسنده با این توصیف به خاص‌بودن ماشین میلاد و به‌تبع آن به شخصیت خاص او اشاره می‌کند وبا توصیف یک چیز واقعی از زندگی روزمره، کمک می‌کند تا مخاطب، فضای داستان را یک فضای واقعی احساس کند.

النعّاس با استفاده از شگرد توصیف، مخاطب را وارد جزئیاتی می‌کند که در دیگر داستان‌ها کم رنگ هستند، ولی او با توصیفاتی که در مورد پخت نان می‌آورد، مخاطب را در فضای داستان وارد کرده، او را با اجزاء داستان درآمیخته و در رخدادها سهیم می کند.

تکنیک گفتگو(دیالوگ)

دیالوگ گفتگویی است که بین دو نفر یا بیشتر در چارچوب یک ماجرا (صحنه) و به صورت مستقیم، شکل می‌گیرد و بدون دخالت راوی حرف‌های شخصیت‌ها در قصه نقل می‌شود. این شیوه برای نشان‌دادن ویژگی‌های فکری شخصیت‌ها در قصه انجام می‌شود (ديلمي، ۲۰۱۴: ۱۰۳) شگرد گفتگو، یک عنصر سازنده در ساختمان روایت‌گری است و مهارت نویسنده در شخصیت‌پردازی را نشان می‌دهد. این شگرد سهم بالایی در گره داستان و پیش‌برد آن ایفا می‌کند، حضور مستقیم شخصیت‌ها در داستان را نشان می‌دهد و صحنه را برای مخاطب ملموس می‌کند (alwatan.com، 2020).

نویسنده در این رمان، بین شخصیت اصلی و دیگر شخصیت‌های پررنگ (عبسی، زینب، مادونا و پدر) گفتگو ایجاد کرده است. این گفتگو زمانی شکل می‌گیرد که ماجرای مهمی در میان است و برای تبیین دغدغه‌ی اصلی داستان به‌کار می‌رود. در گفتگوهای بین میلاد و عبسی مواردی رد و بدل می‌شود که مربوط به گره اصلی داستان (تلاش میلاد برای مردشدن) می‌شود. برای مثال، گفتگویی در خصوص هشدار عبسی به میلاد بابت لباس نامناسب هنادي (خواهر زاده‌ی میلاد) و عدم کفایت میلاد در مدیریت خانواده، شکل می‌گیرد. عبسی به او می‌گوید که اهل محل او را بی غیرت می‌دانند و برایش در این مورد ضرب المثلی ساخته‌اند: «[عَبسي:] سَمِعتُ أحَدَهُم [أهلَ الحَي] يَقُولُ، ذاتَ مَرَّةٍ، عَن هَنادِي ابنَةِ أختِكَ، وَهِي تَخرُجُ إلى الجَامِعَةِ بِالبِنطالِ: "عِيلَةُ وَخَالُهَا

مِيلاد"....[ميلادُ:] مَاذا تَعنِي؟ [عَبسِي:] تَعنِي أنَّ النَّاسَ هُنا يَرَونَكَ دَيُّوثًا لا غيرَةَ لَدَيك ... أينَ سُلطَتُكَ يَا ميلادُ؟ ... أنتَ رَبُّ العَائِلَةِ» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۲۰). این ماجرا از جمله مسائلی است که بخشی از گره داستان را تشکیل می‌دهد؛ یعنی عدم توانایی میلاد در مدیریت خانواده که مردبودن او را زیر سؤال برده است. نویسنده در تبیین این مسأله‌ی مهم که جزء اساسی قصه است، از شگرد گفتگو استفاده‌نموده تا مخاطب به‌صورت مستقیم در جریان ماجرا قرار گیرد؛ به‌گونه‌ای که انگار خودش شاهد ماجرا است و حرف‌ها را از دهان خود شخصیت‌ها می‌شنود. در جایی دیگر، گفتگویی بین پدر و میلاد پیش می‌آید؛ آنجا که پدر به میلاد در خصوص لزوم مردشدن او و نیاز خواهرانش به وی صحبت می‌کند و به او در مورد معاشرت با زنان ، هشدار می‌دهد: «[الأبُ:] سَتَعرِفُ عندَما تَكبُرُ، المُهِمُّ يا وَلدُ لَقَد لاحَظتُ فيكَ مُيوعةً، يَجِب أن تَستَرجِلَ. أخَواتُكَ سَيَحتَجنَ إلى رَجُلٍ بِجانِبِهِنَّ قَريبًا. [ميلادُ:] أنَا بِجانِبِهِنَّ دَومًا، أتَحَدَّثُ مَعَهُنَّ، يَومَها عَلَّمَتني صفاءُ كيفَ أصنَعُ قريناتٍ لِشَعرِ أسماءَ. [الأبُ:] مَاذا؟ ... أنتَ رَجُلٌ، لا يَجوزُ للرَّجُلِ أن يُجالِسَ النِّساءَ، ... ألَم تَفهَم؟» (همان: ۲۹). این برش، گفتگوی مهمی است که نویسنده آن را در راستای تبیین گره اصلی داستان، ایجاد کرده تا مخاطب کاملاً در جریان بحرانی که میلاد با آن درگیر است، قرار گیرد. از نمونه‌های دیگر کاربرد این شگرد، زمانی است که عبسی به میلاد خبر می‌دهد که زینب با مدیر مؤسسه‌اش ارتباط دارد. میلاد بعد از تعقیب زینب، او را به خانه برگردانده و با او وارد مشاجره می‌شود. نویسنده برای نشان‌دادن این مشاجره گفتگویی را بین میلاد و زینب ایجاد می‌کند: «[زينبُ:] ما الَّذِي يَحدُثُ؟ [ميلادُ:] إخبِرِينِي أنتِ عمَّا يَحدُثُ. [زينبُ:] كيفَ عَرَفتَ أنَّنا فِي المَقهَى؟ [ميلادُ:] تَبعتُكُما. [زينبُ:] لِماذا فَعَلتَ ذلكَ؟ [ميلادُ:] حتَّى أتَأكَّدَ بِعَينيَّ. [زينبُ:]مِمَّ تَتَأكَّدُ؟ مِمَّا سَمِعتُهُ عن عَلاقَتِكَ بِهذا الرَّجلِ الحقيرِ. [زينبُ:] ... هَل تَعتَقِدُ أنَّنِي أخُونُكَ؟ ... هَل أنتَ أحمقُ؟ [ميلادُ:] نَعَم أنَا أحمقُ، أحمقُ إن تَرَكتُ زَوجَتِي تُعَامِلُنِي هكَذَا» (همان: ۲۰۱- ۲۰۲). نویسنده با استفاده از شگرد گفتگو، دغدغه‌ی میلاد در کسب جذبه‌ی مردانگی را به مخاطب نشان می‌دهد و اجازه می‌دهد تا مخاطب این واقعه را به شکل مستقیم احساس کند؛ نه از زبان راوی. یعنی نویسنده به‌جای روایت این ماجرا، اجازه‌داده که خود شخصیت‌ها آن را به مخاطب منتقل‌کنند تا با انگیزش احساسی بیشتری در مخاطب همراه شود.

تکنیک خطاب مستقیم روایت‌گیر (خواننده)

یکی از شگردهای نوآورانه و بسیار ظریف در این رمان شگرد خطاب مستقیم روایت‌گیر (خواننده) برای همراه‌کردن مخاطب با روایت و سیر داستان می‌باشد. این شگرد به این صورت است که راوی

در اثنای روایت حوادث، مستقیماً روایت‌گیر را مورد خطاب قرار می‌دهد و با او صحبت می‌نماید. البته باید توجه‌داشت که روایت‌گیر از خواننده متمایز است. روایت‌گیر در متن روایی ،گیرنده‌ی پیام راوی است و درواقع کسی است که راوی، داستان خود را خطاب به او بیان می‌کند. روایت‌گیر، جزئی از خود داستان و شریک آن است که قصه برای او تعریف می‌شود. اما خواننده کسی است که بعد از تولید اثر ادبی آن را می‌خواند (Atkin, 1989: 83). مصداق این تکنیک در تئاتر و سینما به "شکستن دیوار چهارم" معروف است؛ دیوار چهارم دیواری است فرضی بین نمایش و مخاطب که نمایش را از دنیای واقعی جدا می‌کند. اما گاه این دیوار توسط بازیگر می‌شکند و او در حین نمایش مستقیم، بیننده را خطاب قرار می‌دهد. (ویکی پدیا، دیوار چهارم).

اغلب ماجراهای رمان با این شگرد شروع می‌شود؛ حتی شروع داستان نیز با تکیه بر همین شگرد است. آنجا که نویسنده به روایت‌گیر خوش‌آمد می‌گوید و او را آماده‌ی شنیدن روایت می‌کند: «آه أهلًا، لَقَد جِئتَ فِي المَوعِدِ المُناسِبِ، أشكُرُكَ على رَغبَتِكَ فِي لِقائِي... لحظَةً سَأحضُرُ لَكَ كُرسِيًّا، لِنَجلِسَ مَعًا في الحَديقَةِ» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۳). در موارد بسیاری نویسنده این شگرد را برای تغییر موضوع و ماجرا به کار می‌گیرد؛ برای مثال در جایی از داستان راوی از تأثیر سربازی و امکان اقتدا به عیسی برای مردشدن صحبت می‌کند: «كانَ لِلعَسكَرِيَّةِ تَاثيرٌ سَلبِيٌّ علَى طَريقَةِ تَفكِيرِي ... ها هو عَبسِي مِعيارٌ للرَّجُلِ،... طَرَقَت الفِكرَةُ بالِي، هَل يُمكِنُ أن يُعلِّمَني الرُّجُولَةَ؟» (همان: ۳۷) ولی روند کلام و موضوع عوض می‌شود و با استفاده از شگرد خطاب مستقیم، کلام به صحبت از آشپزخانه و پخت کیک منتقل می‌شود: «لِنَتوقَّف لَحظَةً، أعتَقِدُ أنَّنا سَنَحتاجُ إلى دَورةِ شَايٍ أخرَى... هَل تُرِيدُ رُؤيَةَ المَطبَخِ؟»(همان). نویسنده برای اینکه تعویض سیاق کلام زننده جلوه نکند، این کار را با خطاب مستقیم روایت‌گیر انجام می‌دهد تا مخاطب را از این مسأله آگاه کند و توقف کلام از روندش را با او در میان بگذارد و هم او را برای شنیدن ادامه‌ی داستان نگه دارد. در بخشی دیگر از داستان، راوی بعد از اینکه ماجرای سربازی را کاملاً تعریف می‌کند، برای انتقال به صحبت از علائق میلاد، از این شگرد استفاده می‌کند و از عطر و بخور سخن می‌گوید: «هَل أخبَرتُكَ أنِّي أُحبُّ البُخورَ؟ أعرِفُ أنَّ كَثيرًا مِن رِجالِ الحَيِّ يُحبُّونَ العُطورَ الرِّجالِيَّةَ» (همان: ۹۸). ملاحظه می‌شود که نویسنده در انتقال از ماجرایی به صحبتی متفاوت که در پی آن، فضا عوض خواهد شد از شگرد مذکور استفاده کرده تا تغییر فضا و موضوع از حالت غافل‌گیر کننده خارج شود. در برخی موارد نویسنده از این شگرد برای جلب هشیاری مخاطب برای شنیدن قصه، استفاده می‌کند؛ برای مثال وقتی میلاد از اختلاف با عمویش بر سر نانوایی صحبت می‌کند، ابتدا مخاطب مورد خطاب مستقیم قرار می‌گیرد. میلاد به عیسی می‌گوید که پدرش نانوایی را از او دزدیده و سپس به توضیح

در مورد نانوایی می‌پردازد: «[میلادُ:] والدُكَ قَد سَرَقَها [الكوشةَ] مِنِّي ... » (همان: ۲۲) سپس خطاب مستقیم مشاهده می‌شود: «آه نسیتُ، لِنَعُد إلَى البِدايَةِ مُجَدَّدًا» (همان) در این بخش، روی صحبت به مخاطب است و در ادامه، ماجرای نانوایی تعریف می‌شود. به‌طور کلی در خطاب مستقیم، مخاطب خود را کاملاً درگیر در داستان احساس می‌کند و وظیفه‌ی شنیدن را در خود تقویت می‌نماید.

تکنیک پس نگاه (فلاش بک)

پس‌نگاه از شگردهای زمانی است که امروزه حضور پررنگی در متن روایی دارد. نویسنده به واسطه‌ی این شگرد، تسلسل زمانی روایت را به هم می‌ریزد، زمان حال روایت را به ماضی بر می‌گرداند و آن را برای مخاطب حاضر می‌کند تا داستان را از همان جایی که واقع‌شده، تعریف کند (بن صوشة و دلال، لاتا: ۲۵). این شگرد «تدبیری است سینمایی در بیان قصه که فیلم طی آن واقعه‌ی زمان حال را رها کرده و به نقل اتفاقاتی در گذشته می‌پردازد» (دوائی، ۱۳۹۶: ۹۳)؛ بنابرین پس‌نگاه فرآیندی است که ماجرا را به عقب برمی‌گرداند و پیشینه‌ای از اتفاقات حاضر را بیان می‌کند. اصلی‌ترین کارکرد فلاش‌بک پرکردن جاهای خالی است که روایت در پشت سر جا گذاشته است (یوسف، ۲۰۱۵: ۱۰۴)

پس‌نگاه از شگردهای اساسی در این رمان می‌باشد که نویسنده آن را به شکل دقیق و گسترده‌ای بکار برده است. داستان از همان ابتدا با یک پس نگاه آغاز می‌شود؛ آنجا که زینب در اتاق خوابیده است: «لا دَاعِيَ إلى الخَجِلِ. زينبُ تَغِطُّ فِي نَومٍ عَميقٍ» (النعّاس: ۲۰۲۰: ۳) اما در نهایت داستان مشاهده می‌شود که میلاد زینب را به قتل می‌رساند و وی را در اتاق خواب روی تخت قرار می‌دهد. نویسنده با همین صحنه که درواقع پایان حوادث است، قصه را شروع می‌کند، سپس به عقب بر می‌گردد و داستان را روایت می‌نماید. در واقع این صحنه که زینب در خواب عمیق است، همان صحنه‌ی مرگ زینب است که راوی در اول رمان از آن به عنوان خواب عمیق زینب، تعبیر کرده.

نویسنده با استفاده از این شگرد، اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که او را در فهم ماجراها یاری می‌کند. برای مثال آنگاه که میلاد درگیری ذهنی‌اش در مورد سخنان عبسی را بیان می‌کند و اینکه عبسی سخنان مهمی با او داشته: «... میلاد، اِنتَظِر قَليلًا، ثَمَّةَ مَوضُوعٌ مُهِمٌّ أريدُ أن أحَادِثُكَ فيهِ، إنَّه يَخُصُّكَ» (همان: ۱۸)؛ سپس داستان با یک پس‌نگاه به عقب بر می‌گردد و اطلاعاتی در مورد شبی که عبسی با میلاد صحبت‌هایی داشته و به طور کلی در مورد ارتباطشان و محل اقامتشان (برّاکة)، ارائه می‌شود: «كانَت لَيلَةَ لَيلاءَ. سَهَرنَا فِي بَرَّاكَةِ العَبسِي بِالقُربِ مِن شَجَرةِ التِّينِ ...» (همان). در

واقع نویسنده اشاره‌ای به پایان ماجرا می‌کند، ولی آن را آشکار نمی‌کند، سپس با یک پس نگاه به توضیح آن می‌پردازد. نمونه‌ی دیگر، آنجایی است که نویسنده از زبان راوی ابتدا صحبت‌هایی را در مورد کوشة (نانوایی) و اختلاف میلاد با عمویش بر سر آن به میان می‌آورد، سپس با استفاده از شگرد مذکور به عقب بر می‌گردد و جریان نانوایی و ایامی که میلاد در آن با پدرش داشته را تعریف می‌کند: «آه نَسِيتُ، لِنَعُد إلَى البِدايَةِ مُجَدَّدًا. فِي الكُوشَةِ تَرَعرَعتُ علَى الصَّبرِ، اللُّطفِ ...» (همان: ۲۲). نویسنده ماجرا را طوری پیش می‌برد که ابتدا مسأله‌ای مطرح می‌شود که نیاز به توضیح دارد، سپس او این نیاز را با یک پس‌نگاه برآورده می‌کند. در جای دیگری بعد از اینکه راوی (میلاد) قصه‌ی سقط‌شدن جنین زینب را تعریف می‌کند، داستان در فصل سوم با پس‌نگاه به عقب برمی‌گردد و دوران کودکی میلاد و ارتباط او با زینب در کودکی روایت می‌شود: «كَنتُ فِي الثَّامِنةِ مِن العُمرِ عِندَمَا نَزَلَت زينبُ أوَّلَ مَرَّةٍ صَحبَةَ الصَّادِقِ إلَى الزُّقاقِ...» (همان: ۱۰۷). استفاده از این شگرد در راستای دادن اطلاعات به مخاطب است تا بیشتر در جریان ارتباط صمیمی و عمیق میلاد و زینب قرار گیرد. در برخی موارد نیز استفاده از این شگرد در راستای ترغیب و تحریک مخاطب برای پیگیری ادامه‌ی داستان است؛ به‌گونه‌ای که اول گره داستان یا یک ماجرا بیان می‌شود و سپس نویسنده با شگرد پس‌نگاه به سراغ کیفیت آن ماجرا می‌رود. برای مثال، راوی (میلاد) از شبی می‌گوید که صحبت‌هایی با عبسی داشته که سبب‌شد ریتم زندگی او به هم بریزد. حال این سؤال که این صحبت‌ها چه بوده بی‌جواب می‌ماند و نویسنده با پس‌نگاه داستان را به عقب برگردانده و شروع به معرفی میلاد می‌کند تا ماجرا را عمیقاً بررسی کند: «إذَن فَلنَنطَلِق مِن البِدايَةِ، أنَا ميلادُ الأسطِي ... وُلِدتُ فِي الظُّهرَةِ ... فِي سِنِّ الرَّابِعةِ صِرتُ ألعَبُ مَعَ أختِي الصُّغرَى ... فِي السَّادِسةَ عَشرَةَ بَدَأَت قِصَّةُ حُبِّي لِلخُبزِ ...». (همان: ۱۰) در واقع نویسنده این شگرد را از آن جهت به‌کار برده تا اول گره داستان را نشان دهد، اما با ناقص و مبهم‌گذاشتن آن و بازگشت به عقب، خواننده را حساس می‌کند تا به قصه ادامه دهد و ابهامی که برایش به وجود آمده را بزداید.

اوج هنر نویسنده زمانی است که این شگرد را با شگرد خطاب مستقیم روایت‌گیر توأم می‌نماید. نویسنده از این طریق مخاطب را نسبت به تغییر زمانی داستان هشیار می‌کند و توجه او را برای ماجرایی که شروع خواهد شد، جلب می‌نماید. برای مثال، میلاد در مورد کلبه‌ی عبسی صحبت می‌کند و می‌گوید که عبسی بعد از مرگ پدرش روستا را ترک کرد. در این موقعیت نویسنده برای اینکه وارد ماجرای مرگ پدر عبسی شود و به مخاطب نشان دهد که در این خصوص ماجرایی وجود دارد و او را به شنیدن آن ترغیب کند، روایت‌گیر را مورد خطاب قرار می‌دهد: «فَالعَبسِي قَد اختَفَى مِن المَكانِ، أو بِالأصَحِّ غَادَرَ القَريَةَ بَعدَ وَفاةِ وَالدِهِ، ألَم أخبِرك بِذلكَ، أرجُو المَعذِرَةَ» (همان:

۲۶۶). مشاهده می‌شود که نویسنده ابتدا موضوع، یعنی مرگ پدر عبسی و رفتن او از روستا را طرح می‌کند، سپس با شگرد خطاب مستقیم «أَلَم أخبِرك» فضای فکری مخاطب را آماده می‌کند و با استفاده از پس‌نگاه آن موضوع را شرح می‌دهد: «لَم يَمُت عَمِّي مِن الخَمرِ...» (همان: ۲۶۶). در جایی دیگر از داستان، میلاد از محدودیت روابط افراد در دوران قبل ازدواج می‌گوید، اما در این هنگام نویسنده با طرح یک سؤالِ رو به مخاطب، از شگرد خطاب مستقیم روایت‌گیر بهره می‌گیرد: «هَل يَعنِي ذَلِكَ أنَّ عَلاقَتِنا كانَت عُذريَّةً بَحتةً؟ طَبعًا لا...» (همان: ۱۲۱)، سپس داستان را به عقب بر می‌گرداند تا اطلاعاتی را در این خصوص به مخاطب ارائه کند.

تکنیک خواب دیدن

خواب دیدن، «یکی از شگردهای غیر مستقیمی است که نویسنده در شخصیت‌پردازی داستان به آن تکیه می‌کند. این شیوه همچنین از احساسات درونی شخصیت‌ها پرده بر می‌دارد» (بوقرط و شرشار۲۰۲۰: ۵۴). به‌طور طبیعی خواب نشان‌دهنده‌ی بسیاری از حالاتی است که در زندگی روزمره بر انسان می‌گذرد. در عالم رمان نیز نویسنده برای نشان‌دادن چنین حالاتی از شخصیت، گاه از شگرد خواب‌دیدن استفاده می‌کند تا مخاطب را وارد ناخودآگاه شخصیت کرده و او را به لحاظ احساسی بیشتر با داستان درگیر کند. (البنداري، ۲۰۱۷: ۱۵)

نویسنده در این رمان شگرد خواب را به دو منظور اساسی به کار می‌برد؛ اول آنکه اطلاعاتی را درمورد ناخودآگاه شخصیت اول ارائه می‌دهد و حالت درونی او را به تصویر می‌کشد. برای مثال، وقتی میلاد از رفتن به سربازی و به تبع آن محروم شدن از خوشی‌ها صحبت می‌کند، در اتوبوس قبل از رسیدن به پادگان خواب می‌بیند که در بهشت با پدرش دیدار می‌کند. پدر به او می‌گوید که نیازی نیست دیگر کار کند و میلاد او را به آغوش می‌کشد: «في نِهايةِ الطَّريقِ حَلُمتُ بِأنَّنِي التَقَيتُ بِأبِي فِي الجَنَّةِ،...أخبَرَنِي أنَّه لَيسَ عَلَيَّ أن أعمَلَ مُجدَّدًا،...ابتَسَمتُ لهَ وعَانَقتُهُ» (النعّاس: ۲۰۲۰: ۵۵). در واقع نویسنده با آوردن چنین خوابی، از ناخودآگاه شخصیت که دچار حالتی از ترس و امیدواری است؛ یعنی از طرفی خود را در معرض سختی می‌بیند و خود را بی تکیه‌گاه احساس می‌کند، اما از طرفی هم احساس می‌کند که با سربازی رفتن مرد خواهد شد، به مخاطب خبر می‌دهد تا او را عمیقاً در جریان احساس درونی شخصیت بگذارد. مثال دیگر، زمانی است که میلاد فردای اتفاق درگیری در پارک وقتی در شهر به دنبال زینب می‌گردد و به خاطر خستگی، در کنار حوض آبی به خواب می‌رود. او در خواب می‌بیند که در پارک گروهی از مردها آن‌ها را محاصره کرده‌اند. پدرش، عبسی، مادونّا، صادق (برادر زینب) عمویش و استادش در پیتزا فروشی،

همه به نحوی او را به خاطر ارتباط مخفیانه‌اش با زینب، ملامت می‌کنند. زینب نیز او را به خاطر مردنبودن مؤاخذه می‌نمایند: «حَلُمتُ حُلمًا عَجيبًا،...رَأَيتُ أبِي وَالمادُونَّا وَالصَّادقَ...بَدَأَ أبِي الحديثَ: مَا الَّذي فَعَلتَهُ بِزينبَ يا ميلادُ؟ هَل هَذا صَنيعَ الرِّجالِ؟...[يَقولُ لِي صادقُ]: أختِي يا ميلادُ؟... قَالَت [زينبُ] لِي قَبلَ أن تَختَفِي: أنتَ لَستَ رَجُلًا» (همان: ۱۶۲). در این بخش، نویسنده اضطراب میلاد که در ناخودآگاه او و رفتارش وجود دارد را به مخاطب نشان می‌دهد و از طرفی دغدغه‌ی میلاد (برای مردشدن) را بیان می‌کند. در این خواب اهرم‌های فشار بر میلاد برای مردشدن (پدر، عبسی و افراد دیگر) نشان داده‌شده تا مخاطب با تصور فشارها بر میلاد برای مردشدن، به شکل کامل در جریان رنجی که میلاد می‌برد، قرار گیرد.

منظور دوم از کاربرد شگرد خواب، فضا سازی و پایه‌ریزی برای ادامه‌ی داستان یا ماجراهای بعدی است که روایت خواهد شد. برای مثال در ماجرای سربازی، میلاد به‌خاطر سختی‌های شدید پادگان در بیمارستان بستری می‌شود و در فکر برون‌رفت از عذاب پادگان است. نویسنده از طرفی برای نشان‌دادن افکاری که ذهن میلاد با آن‌ها درگیر است و احساسی که او نسبت به توانایی خودش در برخورد با این مشکل دارد، از این شگرد استفاده‌کرده که محتوای خواب گواه آن است؛ آنجا که میلاد در خواب به دنبال فرار از پادگان است ولی سگ‌ها او را دنبال می‌کنند و موفق به فرار نمی‌شود: «حلُمتُ أيَّامًا بِالمَادُونَّا يَجرِي وَرَائِي بِكلابِ الوُولفِ فِي المُعَسكَرِ. أصِلُ إلَى نِهايةِ السُّورِ فَأجدُهُ أعلَى مِن مَقدَرتِي عَلَى تَسَلُّقِهِ...يُمسِكُ بِي كُلٌّ مِن ريكسِ وَإكحيلَةِ يُمزِّقانِ قَدَميَّ، ثُمَّ يُجَرجِرانِي إلى مُنتَصَفِ السَّاحَةِ حيثُ المِضمَارُ...» (همان: ۷۱) از طرفی دیگر، کارکرد مهمی که این شگرد در این موقعیت دارد، فضاسازی برای رویدادی است که در ادامه برای میلاد رخ می‌دهد؛ آنگاه که او با دوستش منیر در شب اقدام به فرار از پادگان می‌کنند، ولی سگ‌ها دنبالشان می‌کنند و او را می‌گیرند. با توجه به این ماجرا، نویسنده با پرداختن این خواب، فضای مناسبی در ذهن خواننده آفریده تا حادثه‌ی فرار میلاد که شبیه همین خواب است، به شکلی آشنا در ذهن مخاطب جلوه کند. نمونه‌ی دیگر، زمانی است که میلاد در دوران ماه عسل خواب می‌بیند که پدرش، او و زینب و صادق را به دریا برده است. پدر از او می‌خواهد که شنا کند و از غرق‌شدن نترسد و اگر شنا یاد نگیرد، برای هیچ کاری شجاع نخواهد بود: «حَلُمتُ أنَّنِي صُحبَةَ أبِي عَلَى الشَّاطِئِ ..."ميلاد إذا لَم تأتِ سَأغرِقُكَ". قَال أبِي...حَمَلَني أبِي وَ هُو يَدخُلُ البَحرَ...قَالَ وَ هو يَحمِلُنِي عَلَى كِتفِهِ: إسمَع يَا وَلَدُ، إذَا كُنتَ تَخشَى الغَرقَ سَتَفعَلُ ذَلكَ، وَإن لَم تَتَعَلَّم السَّبَاحَةَ، فَلن تَكونَ شُجَاعًا أبَدًا لِتمضي فِي الحَياةِ قَدَمًا....أدخَلَنِي مَعَهُ إلَى عُمقِ البَحرِ...كانَ يُحاوِلُ تَحَدِّي خَوفِي مِن الغَرقِ، وَ عِندَمَا أفقَدُ الأمَلَ يَصعَدُ إلَى الأعلَى..."الآنَ سَأترُكُكَ" قَال لِي "وَعَلَيكَ اللِّحاقُ بِي إلَى الشَّاطِئِ"» (همان: ۱۵۰ -

۱۵۱). نویسنده با این خواب، اولاً از هیجانات میلاد و خوف و رجائی که او در کسب هویت مردانه دارد، با تشبیه مردشدن به یادگرفتن شنا، پرده بر می‌دارد و احساسات درونی او را که همواره در دو راهی توانایی و ضعف در ابراز جذبه‌ی مردانگی، قرار گرفته به‌تصویر می‌کشد. ثانیاً نویسنده با این خواب برای ماجرایی دیگر که همان آموزش شنا توسط میلاد به زینب است، پایه‌ریزی می‌کند.

تکنیک روایت همزمان

این شگرد یکی از شگردهای پر کاربرد در سینما است و بسته به این که روایت از چند رشته برخوردار است، از طریق نماهای متوالی و متناوب ارائه می‌شود (رجبی، ۱۳۹۶: ۸۵). مثلاً در یک داستان اگر پنج ماجرای اصلی وجود دارد، با این شگرد، این ماجراها به شکل متناوب پیش می‌روند؛ به‌گونه‌ای که تمام ماجراها به صورت بخش‌بخش روایت‌شده و رفته رفته تکمیل می‌شوند.

در رمان حاضر شگرد روایت هم‌زمان، کاملاً قابل رصد است؛ به گونه‌ای که روایتگری فصل دوم این رمان بر پایه‌ی این شیوه بنا شده است. جایی که روایت داستان چندین بار بین سه ماجرای اصلی شامل سربازی میلاد، ارتباط او با عبسی و ارتباط او با زینب (قبل و بعد ازدواج)، جابجا می‌شود. ابتدا ماجرای سربازی روایت می‌شود: «بعدَ عامٍ من انتهاءِ حربِ تشاد، دخلتُ العَسكَريَّة ...» (النعّاس، ۲۰۲۰: ۵۳)، سپس این بخش رها شده و ماجرای ارتباط با عبسی بیان می‌شود: «[عبسي:] ميلاد يا صَنم ... حللتَ أهلًا ووَطأتَ سَهلًا،...دَخلتُ البرّاكةَ ...» (همان: ۶۴)، پس از روایتی کوتاه از این ماجرا، دوباره داستان به ماجرای سربازی بر می‌گردد: «في المُعسكرِ تسلَّقتُ الحبالَ وجريتُ مسافاتٍ ...» (همان: ۶۷) بعد از کمی صحبت از سختی‌های پادگان، اینبار ماجرای ارتباط زینب با مدیر مؤسسه‌اش روایت می‌گردد: «[عبسي:] رأيتُها بأمِّ عيني، وهي تركبُ السّيّارةَ معَ المديرِ العامِ للمؤسسةِ» (همان: ۷۳). ماجراها به همین شکل متناوب روایت می‌شوند و در فصل سوم رمان نیز این شیوه به کار گرفته شده است.

کاربرد این شگرد اولاً به ایجاد تنوع در ماجراهایی که تعریف می‌شود، انجامیده و از یک‌نواخت‌بودن روایت -به واسطه‌ی بیان فقط یک ماجرای خاص- جلوگیری نموده است. همچنین وقتی ماجرایی قطع شده و ماجرای دیگری شروع می‌شود، خواننده ماجراها را در ذهن خود، همزمان پیش می‌برد و در بسیاری از نقاط، آن‌ها را به هم ربط می‌دهد. این خود باعث پیوستگی و انسجام روایت در یک شاکله‌ی واحد می‌شود و موجب می‌گردد که کل داستان یک نظام واحد به نظر برسد.

نتیجه‌گیری

نویسنده در کاربرد شگرد توصیف، جزئیات و اطلاعاتی از شخصیت‌ها، اشیاء و مکان‌ها ارائه می‌دهد تا مخاطب با داشتن اطلاعات بیشتر و لمس فضای موجود، به فضای داستان نزدیک‌تر شود و به درک بهتری از داستان برسد. از طرفی نیز نویسنده توصیفات را طوری به‌کار برده که فضا برای مخاطب زنده و پویا جلوه کند.

نویسنده با استفاده از شگرد گفتگو مخاطب را مستقیماً با شخصیت‌ها روبرو می‌سازد تا مخاطب، هم خود را به داستان نزدیک‌تر احساس کند و هم بیشتر تحت تأثیر قرار گیرد.

شگرد خطاب مستقیم روایت‌گیر (خواننده)، در همراه‌کردن مخاطب با داستان و جلب توجه و هشیاری او نقش بسزایی ایفا می‌کند. نویسنده در انتقال از ماجرایی به ماجرای دیگر، پیوسته از این شگرد استفاده نموده تا توجه مخاطب به داستان متمرکز شود و ذهن او آماده گردد تا تغییر، موجب کراهت نشود. نویسنده با این شگرد، به صورت ناخودآگاه این فرض را برای مخاطب می‌سازد که گویا در برابر راوی نشسته و بی‌واسطه به داستان او گوش می‌دهد. چنین تصوری موجب ورود عمیق مخاطب به داستان می‌شود.

نویسنده اساس کار خود را بر شگرد پس‌نگاه بنا کرده است؛ به گونه‌ای که اغلب ماجراها ابتدا معرفی می‌شوند، سپس با یک عقب‌گرد زمانی کم و کیف آن، روایت می‌شود. در این شیوه، آگاهی از موضوع، مخاطب را به آگاهی از کیفیت آن ترغیب می‌کند.

شگرد خواب‌دیدن غالباً در راستای آگاهی‌دادن به مخاطب از ناخودآگاه شخصیت اول و امید و خوفی که نسبت به مرد شدن دارد، به‌کار رفته است. کارکرد دیگر این شگرد پی‌ریزی و پایه‌سازی برای ماجرایی است که بعد از خواب دیدن در داستان روایت می‌شود.

- شگرد روایت همزمان نیز شیوه‌ای است که با پیش‌برد همزمان ماجراها سبب انسجام روایت در یک قالب واحد شده و به تنوع ماجرا برای حفظ نشاط و رفع یکنواختی روایت منجر شده است.

منابع ومآخذ

البنداري، حسن. (۲۰۱۷)، **تقنية الحلم في النص القصصي عند نجيب محفوظ**، القاهرة: مكتبة بورصة الكتب.

بن صوشة، كنزة و دلال، بلقليل (لاتا)، «**البنية السردية في الرواية العربية الحديثة؛ رواية ما أنا بكاتب للسيد حافظ**»، بإشراف بو زيد رحمون، رسالة ماستر، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر.

بوقرط، طيّب و شرشار، عبد القادر، (۲۰۲۰)، «استراتيجية توظيف ظاهرة الحلم بين محوري التموقع الأنثوي والتوقع الرؤيوي روايات محمد مفلاح أنموذجًا»، **لغة الكلام**، المجلد۶، العدد ۱: ۵۱ - ۶۳.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶)، **روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی به روایت**، ترجمه‌ی ابولفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

دوائی، پرویز. (۱۳۹۶)، **فرهنگ واژه‌های سینمایی**، چاپ سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ديلمي، فطيمة. (۲۰۱۴)، «**تقنيات السرد في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص**» رسالة بإشراف روفيا بوغنوط، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

رجبی، فرهاد. (۱۳۹۶)، «کارکرد تکنیک‌های سینمایی در شعر فاطمه ناعوت»، **لسان مبین**، سال ۹، شماره‌ی ۲۹: ۸۱- ۱۰۴.

الكردي، عبد الرّحيم. (۲۰۰۶)، السّرد في الرواية المعاصرة الرجل الّذي فقد ظلّه نموذجًا، القاهرة: مكتبة الآداب.

کمالوند، لیلی. (۱۳۹۲)، «مفهوم تکنیک داستانی و جلوه‌های آن در داستان معاصر فارسی»، **مطالعات داستانی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه**، دانشگاه پیام‌نور، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۳: ۴۹- ۶۳ .

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰)، **عناصر داستان**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

النعّاس، محمد. (۲۰۲۰)، **خبزٌ علی طاولة الخال میلاد**، تونس: دار المسكلياني للنشر.

يوسف، آمنه. (۲۰۱۵)، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الوطن/ اتجاهات ثقافية/ تقنيات اللغة والحوار ۲۰۲۰/۰۶/۰۱

alwatan.com/article/232918/culture2023/february/02

ویکی پدیا، دیوار چهارم، ۱۴۰۲/۰۶/۰۱، دیوار-چهارم /https://fa.wikipedia.org/wiki

Atkin G. Dugla & lauru morrow. (1989) **contemporary literary theory**. New York: Massachusetts press

توظيف التقنيّات السّرديّة في رواية "*خبزٌ على طاولة الخال ميلاد*" لمحمّد النعّاس

سودابه مظفري[1]

سلمان آزمون علي آباد*[2]

المُلَخَّص

يستخدم الكتّاب أساليب مختلفة في رواياتهم لتزداد جاذبيّتها وتسترعي انتباه المتلقي. على هذا الأساس، يلعب توظيف التقنيات المختلفة في السرد، دوراً كبيراً في تحقيق هذه المهمة الهامة. لأنّ التقنيات تجعل المتلقي متأثرًا بالسرد تأثرّاً كبيراً ومتابعاً للقصّة ومنشغلاً بها. من بين الروايات العربية المعاصرة، نجحت رواية "*خبزٌ على طاولة الخال ميلاد*" الّتي فاز كاتبها، محمّد النعّاس، بجائزة البوكر العربي سنة ٢٠٢٢م، أن يجعل السّرد جذّاباً ومتماسكاً باستخدام التقنيات المتعددة (الزّمنيّة والسّينمائيّة). وعلى هذا توصّلت الرواية إلى مكانة عالية ومثيرة للإعجاب. بناءً على ذلك تسعى هذه المقالة معتمدةً على المنهج الوصفي-التحليلي إلى دراسة وظيفة التقنيات السرديّة في الرواية المذكورة لتُبيّن دورها من خلال التعرّف على كيفيّة استخدامها في سرد القصّة. تدلّ نتائج الدراسة على أنّه تم توظيف تقنيات نحو: الاسترجاع، والخطاب المباشر للمتلقّي، والحلم، وغيرها لتوفير المزيد من المعلومات حول القصّة، وخوض القارئ في أغوارها تشجيعاً له على متابعة السّرد ومرافقته واسترعاء انتباهه.

الكلمات الدليلية: التقنيّات السّرديّة، محمّد النعّاس، خبزٌ على طاولة الخال ميلاد.

---

[1] أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي ، طهران

[2] طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Examining the rights of prisoners in the novel *Sharq al-Mutawassit* based on the rules of the minimum standard for the treatment of prisoners

Ali Asghar Habibi[1], Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran
Abdolbaset Arab Yusofabady, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran
Davood seify ghareyatagh, Assistant Professor of Criminal Law and Cognitive Science, Zabol University, Zabol, Iran
Habib Sadeghi, Ph.D. in Fiqh and Islamic Law, Farhangian Khorasan Razavi University, Mashhad, Iran

Received: 24-08-2023 Accepted: 06-05-2024

Introduction: The rights of civilian and military prisoners are governed by both national and international laws. International conventions include the International Covenant on Civil and Political Rights, the United Nations' Minimum Rules for the Treatment of Prisoners, the European Committee for the Prevention of Torture and Inhuman or Degrading Treatment or Punishment, and the Convention on the Rights of Persons with Disabilities.
The events of World War I and World War II had a profound effect on international law due to the widespread denial of civil rights and liberties on the basis of racial, religious, and political discrimination. The systematic use of violence including murder and ultimately genocide, the use of slave labor, abuse and murder of prisoners of war, deportations, and confiscation of property necessitated changes to the status quo. Over the next decades, large-scale changes began to occur in all areas of international law, and prisoners' rights were no exception.
The United Nations Standard Minimum Rules for the Treatment of Prisoners were adopted by the United Nations General Assembly on 17 December 2015 after a five-year revision process. Part I concerns Rules of General Application. It contains standards which set out what is generally accepted as good practices in the treatment of prisoners and the management of penal institutions. Specifically, it covers issues related to the minimum standards of accommodation, personal hygiene, medical services, discipline and punishment, the use of instruments of restraint, complaints, contact with the outside world, the availability of books, religion, retention of prisoners' property, notification of death, illness and transfer, removal of prisoners, the quality and training of prison personnel, and prison inspections. Part II contains rules applicable to different categories of prisoners including those under sentence. It contains a number of guiding principles, the treatment of prisoners, classification and individualization, privileges, work, education, recreation, social relations, and after-care.

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

Methodology: Most of the themes in Arabic realist novels include social harms such as murder, suicide, extortion, addiction, misogyny, child abuse, and prison. The legal analysis of such novels shows how capable Arab novelists are of projecting legal concepts, which greatly contributes to the globalization of Arabic literature. The novel *Sharq al-Mutawassit* (2016) by Abdul Rahman Munif (1933-2004) is a story in which the author, with a critical attitude, examines the negligence of human rights and the torture of political prisoners in Arab countries. With the knowledge of the fundamental rights of prisoners, he tries to improve the situation of prisons and prisoner's rights. In the present study, an attempt is made to analyze the novel *Sharq al-Mutawassit* with a descriptive-analytical method and by referring to the minimum standard rules for the treatment of prisoners (1947 AD).

Results and discussion: Some of the manifestations of the prisoner's rights, such as the right to prohibit torture, the right to human dignity and the right to life, are more prominent, and some issues such as the right to access amenities and entertainment, the right to communicate with the family and the outside world, which are mainly found in new documents, have been raised just occasionally. At the same time, the continuous commitment of the novel to represent the most important examples of rights speaks of the author's commitment to the high human position, reminding the forgotten humanity to the national and global community.

The rights of prisoners in literary texts can be examined from two points of view. First, it is from the viewpoint of the works written in prison and sometimes considered as literary masterpieces, and, second, it is the stories written about the prison, its atmosphere and characters, which, in many cases, are the basis for the production of great cinematographic works. Throughout history, many writers have been imprisoned for various political, religious, religious and personal reasons and have experienced imprisonment and captivity recorded their difficult and sad moments in prison with the power of expression. In contemporary Arabic literature, with the increasing growth of fiction, which is due to the high ability of this literary genre to reflecte various human, social and political issues, many fictional works centered on the rights of prisoners. These works generally deal with problems such as social injustice, suppression of freedom and thought, political pressure and persecution, and material and political tortures.

Conclusion: The most obvious examples of prisoner's rights in the novel *Sharq al-Mutawassit* are the right to prohibit torture, the right to human dignity and the right to live with a frequency of 378 out of 482 in 79% of cases. It should be noted that, among the six examined examples, the central point that was emphasized by the author of the story and the hero of the story heavily involved in is the issue of the types and severity of torture and the violation of the right to prohibit torture in prisons. So, in many places in the story, the prisoner's rights are violated and the reader witneses various types of physical and mental torture, such as whipping, beating with a baton, hanging from the ceiling, kicking, sexual abuse, humiliation, insulting and swearing at the prisoner. The second most frequent and effective example in the novel is the violation of the right to human dignity during the story and in line with torturing the prisoner, with all kinds of insulting behavior including cursing the prisoner, his family and his sanctities, humiliating the character, dirty nicknames, complete stripping. This makes one convinced that human dignity is not respected by interrogator and prison staff.

Keywords: Prisoner's rights, Standard minimum rules for the treatment of prisoners, Prohibit torture, Abdol Rahman Munif, Sharq al-Mutawassit.

Reference

Abu Nidal, N. (1981). **Prison literature**. Print.1. Beirut: Dar Al-Hadithah. (In Arabic)

Abu Zaid, S.Y. (2015). **Modern Arabic Literature: Prose**. Print.1. Amman: Dar Al-Maysara. (In Arabic)

Al-Nabulsi, Sh. (1991). **The Tropic of the Desert: A Study in the Literature of Abd al-Rahman Munif.** Print.1. Beirut: Arab Foundation. (In Arabic)

Ardabili, M.A. (2020). **General criminal law**. fourth edition. Tehran: Mizan.

Bashir Al-Awf, M. (2008). **In the contemporary Arabic novel**. Print.1. Beirut: Dar Al-Mashreq. (In Arabic)

Bassiouni, ch. (1994). **The protection of Human Rights in the administration of Justice**. university of Michigan.

Coyle, A. (2004). **Human rights approach to prison management.** Translation: Hasan Taghrangar. Tehran: Wefaq. (In Persian)

Danesh, T. (2011). **The rights of prisoners and the science of prisons**. Vol.1. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Garner, B. A. (2004). **Black's Law Dictionary**. United States, West, A Thomson business.

Habibi, A.A&, Behrozi, M, zahedifar, T. (2017**). Examining Prison Literature in Abdul Rahman Munif's East of the Mediterranean**, A Quarerly Journal Lesan - on Mobeen - on, 8(28), 29-60. (In Persian)

Hajitabar Firoozjai, H &Momeni M. B & Kazemi Juybari, M. (2021). **Criminological Challenges in Standardization of Prison in the Light of International Documents**. MLJ 2021; 15 :1067-1081(In Persian)

Hegazy, M. (2005). **Social backwardness: an introduction to the psychology of oppressed people**. Print.1. Beirut: Casablanca. (In Arabic)

Hemati, M. (2016). **Rights of imprisoned women in Iran and international documents**". Payam Noor University: Master's thesis. (In Persian)

Herman Burgers, J. & Hans, D. (2005). **The United Nations Convention Against Torture.** London: Martinus Nijhoff Publishers.

Jarrar, M. (2005). **Abdul Rahman Munif: his biography and memories**. Print.1. Beirut: Arab Cultural Center. (In Arabic)

Khaleghi, A. (2021). **Code of Criminal Procedure**. Vol.1. Tehran: Shahr Danesh. (In Persian)

Malmir, M. & Baghai, M. (2019). **"Fundamental rights of prisoners in the light of European transnational documents"**. Islamic Azad University: Private and criminal law research. N.16(3). pp. 145-171. (In Persian)

Mansouri, A. (2007). "**The Political Prisoner Hero in the Contemporary Arab Novel**". Haj Lakhdar University: PhD thesis. (in Arabic)

Masouri, H. (2012). "**Rights of prisoners in Iranian and international laws**". Tehran: Reform and Education. Course 11. No. 137. pp. 28-30. (In Persian)

Mehrpour, H. (2010**). International human rights system**. Vol.1. Tehran: Information. (In Persian)

Munif, A. R. (2016). **Eastern Mediterranean**. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. (in Arabic)

Nigel S. R. (2011). **The Treatment of Prisoners Under International Law**. Oxford: Oxford University.

Raei, M., & Mousavi, K. (2017**). The Plaintiff and Defendant Rights from the Point of View of Human Rights Stressing the European Court of Human Rights' Precedents**. International Law Review, 33(55), 185-210. doi: 10.22066/cilamag.2016.23529.Doi:10.22066/cilamag.2016.23529 (In Persian)

Rezvani, S., & Ramezanzadeh.O., & Ghasemipoor.S.(2010). **Hygienic and mental rights and medical education of prisoners with relying on medical law of addicted prisoners**. MLJ 2010; 4 (15) :107-128. (In Persian)

Rock, G. (2009), **Prisoners'** Rights. first edition. United Nations New York.

Rostamzad, H &Rahim Khoi, E. (2017). **The Analysis and Criticism of the European Court of Human Rights' Practice Regarding Alleged Violation of Obligations under Article 8 of the European Convention on Human Rights**. *International Law Review*, *34*(56), 263-289. doi: 10.22066/cilamag.2017.25173 (In Persian)

vakil, A.S. (2011). **Guarantee of implementation of basic human rights**. Tehran: Mizan. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

بررسی نقض حقوق زندانی در رمان «شرق المتوسط» اثر عبدالرحمن منیف بر اساس قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی

علی‌اصغر حبیبی[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، زابل، ایران.
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، زابل، ایران.
داوود سیفی قره‌یتاق، استادیار گروه حقوق جزا و جرم‌شناسی دانشگاه زابل، زابل، ایران.
حبیب صادقی، دکترای فقه و حقوق اسلامی، دانشگاه فرهنگیان خراسان رضوی، مشهد، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۷

چکیده

احمد بخش اعظم موضوع رمان‌های رئالیستی عربی را آسیب‌های اجتماعی همچون قتل، اعتیاد، زن‌ستیزی، زندان و غیره شامل می‌شود. تحلیل حقوقی چنین رمان‌هایی نشان می‌دهد که توانمندی رمان‌نویس عرب در طرح مفاهیم حقوقی، اجتماعی و انسانی به چه میزان است. رمان «شرق المتوسط» (۲۰۱۶م) از عبدالرحمن منیف ازجمله این رمان‌هاست که نویسنده با نگرشی انتقادی، نادیده‌گرفتن حقوق بشر و شکنجه‌ی زندانیان سیاسی را در کشورهای عربی موردبررسی قرار داده و با آگاهی از حقوق بنیادین زندانی تلاش نموده وضعیت نقض حقوق زندانی را بازنمایی کند. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی (۱۹۴۷م) رمان «شرق المتوسط» را تحلیل می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که در این اثر برخی از جلوه‌های نقض حقوق زندانی همچون حق ممنوعیت شکنجه، حق کرامت انسانی و حق حیات، پررنگ‌تر و برخی از مصادیق همچون حق دسترسی به امکانات، حق ارتباط با خانواده و جهان خارج، کمرنگ‌تر مطرح‌شده است؛ اما در عین‌حال تعهد مستمر رمان به بازنمایی مهم‌ترین مصادیق حقوق، از تعهد نویسنده به مقام والای انسانی و یادآوری انسانیتِ فراموش‌شده به جامع ملی و جهانی حکایت دارد.

کلیدواژه‌ها: نقض حقوق زندانی، حداقل قواعد استاندارد رفتار با زندانی، ممنوعیت شکنجه، عبدالرحمن منیف، شرق المتوسط.

---

[1]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: ali_habibi@uoz.ac.ir
این پژوهش با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه زابل با کد گرنت (پژوهانه) UOZ-GR 0941 انجام شده است.

مقدمه

پیدایش زندان ریشه در علاقه‌ی انسان به مسأله‌ی آزادی دارد؛ زیرا او سلب آزادی را شکنجه‌ای دردناک تلقی می‌کند. زندان در ابتدا به‌عنوان مجازات رسمی مجرم به حساب نمی‌آمد؛ بلکه مکانی بود فاقد شرایط مناسب بهداشتی که به‌منظور نگهداری متهمین، پیش از محاکمه مورداستفاده قرار می‌گرفت (دانش،۱۳۹۰: ۱۱). با انقلاب فرانسه و تحولات کیفری صورت‌گرفته، این وضعیت به‌تدریج تغییرکرد. در عرصه‌ی جهانی پس از پیدایش حقوق بشر با تصویب و گسترش اسناد منطقه‌ای و جهانی، در رابطه با حقوق زندانی، قواعدی به تصویب رسید که طی آن، حق آزادی که از بارزترین حقوق بشر محسوب می‌شد، جایگاه خود را بازیافت. محور قرارگرفتنِ حقوق اساسی شهروندان به‌ویژه آزادی، سلب آزادی از افراد را به‌عنوان یک استثنای کاملاً محدود مطرح کرد و گستردگی استفاده از زندان را زیر سؤال برد. سازمان ملل در سال ۱۹۵۷ م، قطعنامه‌ای تحت عنوان «مجموعه قواعد حداقل استاندارد برای رفتار با زندانیان» به تصویب رساند که در چندین بند به شناسایی حقوق زندانی پرداخت و مجموعه‌ی این حقوق تأثیر شگرفی در تحول حقوق بنیادین زندانی داشت (مهرپور، ۱۳۸۹: ٤٤).

نقض حقوق زندانی در متون ادبی از دو دیدگاه قابل بررسی است: نخست آثاری که در زندان نوشته‌شده و دیگر داستان‌هایی که درباره‌ی زندان، فضا و شخصیت‌های آن نوشته شده است. در طول تاریخ نویسندگان بسیاری به دلایل مختلف سیاسی، اعتقادی، دینی و شخصی زندانی شده‌اند و با قدرت بیان خود، به ثبت لحظه‌های سخت و اندوه‌بارشان در زندان پرداخته‌اند. در ادبیات معاصر عربی با رشد روزافزون داستان، آثار داستانی بسیاری با محوریت حقوق زندانی به رشته‌ی تحریر درآمد. در این آثار عموماً به مشکلاتی همچون بی‌عدالتی اجتماعی، سرکوب آزادی و اندیشه، اعمال فشار و تعقیب سیاسی، شکنجه‌های مادی و سیاسی پرداخته می‌شود؛ از این منظر رمان می‌تواند بهترین و کاراترین گونه‌ی ادبی باشد که موضوع حقوق زندانی و مسائل وابسته به آن را به‌طور کامل و دقیق منعکس نماید (منصوري، ۲۰۰۷: ٤).

عبدالرحمن ابراهیم منیف (۱۹۳۳-۲۰۰٤م) نویسنده‌ی معاصر سعودی، در عربستان متولد و در کشور اردن و عمان بزرگ شد. وی دارای مدرک دکترای اقتصاد از دانشگاه بلگراد بود. او پیوسته میان کشورهای اردن، سوریه، لبنان و عراق نقل مکان می‌کرد. پس از اشغال لبنان، فضای سیاسی جهان عرب دوباره متشنج شد و منیف برای رهایی از تعقیب و بازجویی به فرانسه مهاجرت کرد (أبوزید، ۲۰۱۵: ۲۲۷-۲۲۹). منیف درباره‌ی علت روی‌آوردن به رمان می‌گوید: «از زمانی که رمان «الاشجار واغتیال مرزوق» را به عنوان اولین رمان خود نوشتم مطمئن شدم که راهم را یافته‌ام و فهمیدم که در این راه می‌توانم در تغییر جامعه‌ی خویش و گسترش انسانیت، آزادی و عدالت در آن سهیم باشم...به‌وسیله‌ی این ابزار می‌توانم با فشار، وحشی‌گری و عقب‌ماندگی مبارزه نمایم و بشارت جهانی بهتر را بدهم...به‌ویژه برای نسل‌های آینده...» (بشیر العوف، ۲۰۰۸: ۱۰). به‌طور کلی،

داستان‌های منیف با انسان و حقوق او آغاز می‌شود و در نهایت هم با انسان خاتمه می‌یابد (النابلسي، ۱۹۹۱: ۵۱۰). وی در رمان «شرق المتوسط» (۲۰۱٦م) که آن را در قالب خودزندگی‌نامه‌نوشت به نگارش درآورده، در شش فصل، با نگرشی انتقادی، نادیده‌گرفتن حقوق بشر و شکنجه‌ی زندانیان سیاسی را در کشورهای عربی مورد بررسی قرار داده (حبیبی و همکاران، ۱۳۹٦: ۳۲) و با آگاهی از حقوق بنیادین زندانی تلاش نموده وضعیت زندان‌ها و حقوق زندانی را بازنمایی کند تا جهان را با آن‌چه در پس دیوارهای بلند زندان‌های کشورهای عربی می‌گذرد، آگاه سازد. وی در فصل‌های مختلف رمان به کشمکش شخصیت‌های رمان (رجب و دیگر هم‌زندانی‌های او) در رویارویی با قدرت سیاسی در گستره‌ی جغرافیایی خاورمیانه می‌پردازد. رمان با مقدمه‌ای که در بردارنده‌ی متن حقوق بشری سازمان ملل است، شروع می‌شود. رجب/ شخصیت اصلی رمان سوار بر کشتی یونانی موسوم به «آشیلوس» عازم کشور فرانسه است و در این اثناء از چگونگی آزادی، امضای توبه‌نامه و شکنجه‌های مختلف در زندان سخن می‌گوید. در ادامه با تغییر زاویه‌ی بیان، داستان از نگاه خواهرش انیسة روایت می‌شود. انیسة به مرور خاطرات از زمان دستگیری رجب تا به زندان‌افتادن و شکنجه و فوت مادرش می‌پردازد. در ادامه نویسنده دوباره به کشتی آشیلوس برگشته و داستان را از زبان رجب روایت می‌کند و این‌بار کشتی را مخاطب خود قرارداده و از غم و اندوه و شکنجه‌هایی که بر او روا داشته‌شده، سخن می‌گوید. در فصل چهارم رمان دوباره زاویه‌ی نگاه به انیسة بازمی‌گردد و قضیه‌ی نگارش رمانی پیرامون شکنجه‌ی زندانیان سیاسی توسط رجب و همچنین شکایت به سازمان عفو بین‌الملل مطرح می‌گردد. فصل پنجم رمان تصویرگر عدم توفیق رجب در نگارش رمان و پرسه‌زدن در قهوه‌خانه‌های فرانسه است. در فصل پایانی که داستان از زبان انیسة نقل می‌شود، او قصد به چاپ‌رساندن دست‌نوشته‌های رجب را دارد، در نهایت رجب پس از بازگشت به وطن، دوباره راهی زندان‌شده و بعد از آزادی مجدد با چشمانی نابینا و جسمی علیل، از دنیا می‌رود.

درباره‌ی علت انتخاب این رمان از این نویسنده به عنوان جامعه‌ی آماری یک پژوهش حقوقی- ادبی، باید بیان داشت که اولاً نویسنده در صفحات آغازین رمان به منشور حقوق بین‌الملل و رعایت حقوق زندانیان در بندهای مختلف اشاره نموده که این امر حکایت از توجه وی به حقوق زندانیان در رمان دارد. ثانیاً نویسنده خود چندین سال در زندان‌های عربستان به‌عنوان یک زندانی سیاسی، دربند بوده و حتی بعد از آزادی از زندان با سلب تابعیت سعودی، از کشورش اخراج شده‌است. وی به‌عنوان یک هنرمند و ادیب زندانی به‌طور کامل موارد نقض حقوق زندانی را لمس‌نموده و آنچه در رمان بیان‌کرده، تکرار گفته‌های دیگران نیست؛ بلکه بیان تجربه‌ی زیسته‌ی خویش است؛ از این‌رو تعهد مستمر رمان به بازنمایی و تأکید بر مهم‌ترین مصادیق حقوق، از تعهد نویسنده به مقام والای انسانی و یادآوری انسانیت فراموش‌شده به جامعه‌ی ملی و جهانی، زدودن چهره‌ی غیرانسانی از زندانی و ساخت شخصیتی قهرمانانه از او حکایت دارد. به‌همین

منظور در پژوهش حاضر تلاش می‌شود تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

– بر اساس قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی، کدام مصادیق نقض حقوق زندانی نمود بیشتری دارد؟

– عبدالرحمن منیف در این اثر تا چه اندازه توانسته نقض حقوق زندانی را طبق قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی منعکس نماید؟

پیشینه‌ی پژوهش

در ارتباط با مطالعات بینارشته‌ای حقوق و ادبیات فارسی و عربی، آثار پژوهشی یافت شد که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

علي منصوري در پایان‌نامه‌ی مقطع دکترا با عنوان «البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة» (۲۰۰۷)، به بررسی تعدادی از رمان‌های عربی که با محوریت زندانیان سیاسی نگاشته‌شده پرداخت و رمان «شرق المتوسط» را یکی از آثار سرآمد در این حوزه معرفی نموده‌است.

خدیجة شهاب در کتاب «حقوق الإنسان في روايات عبدالرحمن منيف» (۲۰۰۹) معتقد است که منیف در تمام رمان‌هایش، دغدغه‌ی انسان و حقوق ازدست‌رفته‌ی آن را دارد؛ لذا با آگاهی از قوانین حقوقی، به‌صورت مستقیم و با بیانی کوبنده به نقد عوامل ناقض حقوق انسان‌ها می‌پردازد.

علي خليل حمد در مقاله‌ی «حقوق الإنسان في شعر الرصافي و نثره» (تسامح، العدد ۴۶: ۲۰۱۴) با نگاهی بینارشته‌ای به آثار معروف الرصافي، به مهم‌ترین دغدغه‌های رصافي در قبال انسان معاصر و حقوق او پرداخت.

صلاح الدین عبدی و همکاران در مقاله‌ی «بازتاب عنصر مکان در ادبیات زندان، مطالعه‌ی موردپژوهانه: ورق‌پاره‌های زندان بزرگ علوی و یومیات الواحات صنع الله ابراهیم» (کاوش‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، ش ۱۴: ۱۳۹۳) به این نتیجه رسیده‌اند که علی‌رغم شباهت‌های زیاد در رویکرد دو نویسنده به ادبیات زندان، تفاوت‌هایی نیز میان آن‌ها وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که علوی بیشتر به مکان‌های باز و ابراهیم بیشتر به مکان‌های بسته توجه داشته است.

محمد امین شمسی‌نیا و همکاران در مقاله‌ی «اهمیت حقوق خانواده در ادبیات سنتی فارسی با رویکرد به حقوق زوجین» (پژوهشنامه‌ی اسلامی زنان و خانواده، ش ۱۷: ۱۳۹۸) بر این باورند که سخنوران فارسی زبان، به حقوق زن در جایگاه همسر، حقوق مرد در جایگاه شوهر و حقوق مشترک آن دو، هم از نظر مادی و هم از نظر اخلاقی و روحی–روانی به‌طور شایسته‌ای توجه داشته‌اند که این امر تلاشی از سوی ایشان برای تحکیم بنیان خانواده بوده است.

ادبیات و حقوق در پرتو پژوهش‌های بینارشته‌ای

پژوهش‌های بینارشته‌ای زمینه‌ی تعامل میان دو یا چند رشته‌ی مختلف با هدف رشد و توسعه‌ی علوم و افزایش توانمندی پژوهشگران برای حل مشکلات پیچیده را فراهم می‌آورد. این تعامل می‌تواند از تبادل ساده‌ی نظرات تا هم‌گرایی متقابل مفاهیم، روش‌شناسی، رویه‌ها و معرفت‌شناسی، اصطلاح‌شناسی داده‌ها، سازمان‌دهی تحقیق و آموزش در عرصه‌های گسترده را شامل‌شود. هرچند ادبیات رویکردی احساس‌مدارانه به پدیده‌ها دارد و حقوق رویکردی منطق‌گرایانه؛ اما در این دو حوزه سوژه‌های مشابهی (جامعه و انسان) برای بحث و مطالعه انتخاب می‌شود و هر دوی آن‌ها زمینه‌ساز فطرت انسانی به شمار می‌آیند. از این منظر می‌توان به این دو حوزه نگاهی بینارشته‌ای داشت و در گذرگاه‌های گوناگون، آن دو را کنار هم قرار داد. از دیگرسو، متون ادبی بی‌شماری را می‌توان یافت که اعمال حقوقی را مورد بررسی قرارداده و نویسندگان متعددی را می‌توان نام برد که در نوشته‌هایشان توأمان از ادبیات و حقوق بهره برده‌اند. مجموع این سخنان نشان می‌دهد که میان ادبیات و حقوق رابطه‌ای دوسویه برقرار است و پژوهش‌های بینارشته‌ای در این دو حوزه بهترین بینش درباره‌ی رابطه‌ی زیباشناسی و دیدگاه اخلاقی و حقوقی را در جامعه نشان می‌دهد.

در ادبیات داستانی و به‌ویژه داستان‌های رئالیستی، حقوق نقش برجسته‌ای در روایت رخدادها و توالی پیرنگ داستان دارد. جذاب‌بودن مفاهیم حقوقی بر گرایش مخاطب به مطالعه‌ی رمان‌هایی با درونمایه‌ی حقوقی بیش‌ازپیش می‌افزاید. بخش اعظم موضوعات رمان‌های رئالیستی عربی را آسیب‌های اجتماعی همچون قتل، خودکشی، قاچاق، اخاذی، اعتیاد، سرقت، زن‌ستیزی، کودک-فروشی، کودک‌آزاری، زندان و مسائل اقتصادی دربرگرفته است. باتوجه به رابطه‌ی متقابل ادبیات و جامعه به‌عنوان دو عنصر هم‌کنش، از دیرباز آثار ادبی به عنوان یک ابزار هنری، منعکس‌کننده‌ی جریانات و رفتارهای اجتماعی بوده و از طرفی همین آثار در بسیاری از موارد بر روند شکل‌گیری هنجارهای اجتماعی جامعه‌ی پیرامونی خود تأثیر بسزایی داشته است؛ لذا تحلیل حقوقی چنین آثاری، علاوه بر نشان‌دادن توانمندی‌های داستان‌نویسان در طرح مفاهیم و قواعد حقوقی، باعث رشد چشمگیر ادبیات در عرصه‌های جهانی خواهدشد و زمینه را برای ترجمه‌ی این آثار به زبان‌های مختلف فراهم خواهد آورد. با این توصیفات، ضرورت پژوهش بینارشته‌ای در ادبیات و حقوق جلوه‌ای مضاعف می‌یابد.

نقض قواعد حداقل رفتار با زندانی در رمان «شرق المتوسط»

در قطعنامه‌ی «مجموعه قواعد حداقل استاندارد برای رفتار با زندانیان» سازمان ملل، مصادیق مختلفی در باب رعایت حداقل حقوق زندانی مطرح‌شده است؛ در ادامه‌ی بحث به شاخص‌ترین موارد نقض این قواعد در رمان «شرق المتوسط» پرداخته می‌شود.

نقض حق مصونیت از شکنجه

شکنجه به معنای تحمل درد شدید به جسم یا روان، برای تخریب روحیه‌ی زندانی، گرفتن اعتراف یا لذت از زجرکشیدن وی است (Garner. 2004: 1528). حق مصونیت از شکنجه به‌عنوان یکی از حقوق بنیادین بشر، حقی مطلق و غیرقابل تعلیق است؛ از این جهت این حق حتی در وضعیت اضطراری نباید مورد نقض قرار گیرد. شکنجه، طیف وسیعی از رفتارها علیه جسم و روح قربانی را در برمی‌گیرد و از نمونه‌های آن می‌توان به اعدام‌های مصنوعی، زندان انفرادی، تهدید به خشونت روانی یا جسمی، تجاوز، تهدید به خشونت جنسی، تحقیر جنسی و تهدید اعضای خانواده‌ی زندانی اشاره داشت (مالمیر و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵۷). باید اذعان داشت که جسم زندانی در زندان در حکم بازیچه‌ی شکنجه‌گر است؛ ابزاری که با آن بر جسم زندانی به بدترین شکل اعمال قدرت، زور و ستم می‌نماید (حجازي، ۲۰۰۵: ۱۳۴).

نقض حق مصونیت از شکنجه‌ی زندانی در رمان «شرق المتوسط»، پربسامدترین مؤلفه‌ی حقوقی (با تعداد ۱۷۲ تکرار) است. عبدالرحمن منیف در این رمان شکنجه‌های رایج در زندان‌های کشورش از قبیل شلاق، باتوم، آویزان‌کردن از سقف، لگدزدن، آزار جنسی، تحقیر، توهین و استفاده از الفاظ رکیک را مطرح می‌نماید. از نظر وی که تجربه‌ی چندین ساله‌ی زندانی‌شدن و شکنجه در زندان را دارد، فرد زندانی بر اثر شکنجه‌های رواشده بر او، تبدیل به انسانی مسخ‌شده گشته که کابوس‌های رعب‌آور دوره‌ی زندان، بر زندگی پس از زندان وی تأثیری مستقیم گذاشته‌است (أبونضال، ۱۹۸۱: ٦٣).

انیسة، خواهر رجب که از رابطه‌ی عاطفی عمیقی با برادرش برخوردار است و در بیشتر موارد، رجب نامه‌هایش را برای او می‌نویسد، در خلال یکی از نامه‌ها، تصویری از شکنجه‌های اعمال‌شده بر رجب را دریافت می‌کند که روح هر انسانی را آزرده می‌سازد، چه برسد به خواهر یک زندانی که هم رابطه‌ی عاطفی عمیقی با او دارد و هم به‌عنوان یک زن از احساسات بسیار لطیف‌تری برخوردار است. انیسة در برخورد با شکنجه‌های رجب، با خود این سؤال را مطرح می‌کند که چگونه ممکن است فردی را به مدت هفت شبانه‌روز، به پا، از سقف آویزان کرده باشند و او زنده مانده باشد. این امر هرچند -به زعم زندانبان- در راستای اعتراف‌گیری از زندانی است؛ اما هدف اصلی شکنجه‌گر تخریب روحیه و روان رجب است تا ضمن ابراز ندامت و امضای توبه‌نامه، به کارهای کرده و نکرده‌اش اعتراف نماید. لازم به ذکر است بر اساس قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی (۱۹۴۷)، برای این‌که رفتاری شکنجه محسوب‌شود، باید علاوه بر واردکردن عمدی درد یا رنج شدید بر قربانی، برای نیل به اهدافی از قبیل اعتراف‌گیری، مجازات، ارعاب و اجبار صورت‌گرفته- باشد؛ یعنی فعل شکنجه باید فعلی هدفمند باشد نه فعلی که صرفاً جهت آزار و اذیت زندانی انجام گرفته است (Herman & Hans, 2005: 191). در تک‌گویی زیر از انیسة این مسأله به وضوح قابل مشاهده است: «كيفَ إنَّ رجبَ حكمَ إحدَى عشرةَ سنةٌ ظلَّ معلقاً سبعةَ أيامٍ بِلياليها في السقفِ،

وأنَّه تعرضَ لعذابٍ لا يحتملُه إنسانٌ» (منیف، ۲۰۱٦: ۵۳).

پیرامون کاربرد تک‌گویی درونی در مثال فوق به‌طور خاص و کل رمان به‌طور عام باید بیان داشت که این رمان از زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود و غالباً بر تک‌گویی درونی تکیه دارد. علت اصلی توجه خاص به تک‌گویی درونی به کارکرد این شگرد در بیان تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های اصلی داستان یعنی رجب و خواهرش انیسة برمی‌گردد؛ به‌گونه‌ای که هر فصل از داستان از نگاه یکی از این دو روایت می‌گردد.

طبق ماده‌ی حقوقی فوق، اعمال ذیل که رجب از آن یاد می‌کند، نظیر آویختن از سقف، برهنه‌کردن، تازیانه‌زدن، سوزاندن بدن و کتک‌زدن مصداق بارز شکنجه‌ی جسمی محکوم است که صراحتاً در کنوانسیون، جرم‌انگاری شده است. افزون بر این، زندانی تحت شکنجه‌ی روانی با نور، صدا و موسیقی و تمسخر کلامی و عملی قرارگرفته که آن هم در کنوانسیون ممنوع تلقی شده است: «جربُوا الضربَ، التعليقَ، الكهرباءَ، جربوا الأضواءَ وأصواتِ التعذيبِ والغناءِ» (همان: ۸۲)؛ «مدّدونِي علَى الطاولةِ، كنتُ عارياً تماماً، وَجهي باتجاهِ الأرضِ، ورأسِي يترنَّحُ مِن الضرباتِ، لا أعرفُ أيَ عددٍ من السجائرَ أطفأوا فِي ظَهري، علَى رقبتِي، داخلَ أُذنِي وبينَ أليتِي كانوا يضحكون أولَ الامرِ...» (همان: ۹۰).

تحمیل درد جسمی و روحی باید هدفمند باشد تا عنوان شکنجه‌ی حقوقی بر آن صدق کند که عمدتاً با انگیزه‌ی اقرارگیری و شناسایی همدستان و جلوگیری از شورش علیه قدرت نامشروع صورت می‌گیرد (Nigel,2011: 79). در این رمان اکثر زندانیان و محکومین و همچنین شخصیت اصلی رمان، یعنی رجب، انواع شکنجه را تجربه‌نمودند که عمده‌ی این شکنجه‌ها هدفمند و در راستای اعتراف‌گیری و امضای توبه‌نامه، تخریب شخصیت، ارعاب عمومی و خردکردن اراده‌ی زندانی بوده است. در گفتگویی که رجب با خواهرش انیسة در سالن ملاقات برقرار می‌کند، می‌توان دریافت که تا چه حد رجب تحت شکنجه‌های جسمی و روانی قرار گرفته است و به‌خاطر شدت شکنجه، این مسأله را پذیرفته که هر شخصی در زیر چنین شکنجه‌هایی هرقدر هم مقاوم باشد، به آنچه که از او خواسته شده است، اعتراف خواهد کرد؛ اما انیسة به واسطه‌ی عدم تجربه‌ی چنین وضعیتی با قاطعیت در پاسخ به رجب، ادعای عدم اعتراف می‌کند: «-لَن أفشِي أسرارَكَ لأحدٍ، تأكَّد مِن هذا تماماً... -حتَى لَو ضَربوكَ؟... -حتَى لو ضربوني... -لو استعملوا الكهرباءَ؟... -لو استعملوا أيَ شيءٍ... -تَكذبين... -أكذبُ... -نعم تَكذبين.. الإنسانُ يقولُ أنه لن يقولَ شيئاً، أما إذا بَدأوا يَضربُونه، إذا استعملوا أساليبَهم، فإنه سيقرِّرُ في تلك اللحظاتِ» (منیف، ۲۰۱٦: ۷۰). آن‌قدر شکنجه‌های نوري/ زندانبان، مانند کشیدن و فشاردادن نقاط حسای بدن، شدید و طاقت‌فرساست که رجب او را به‌خاطر رفتارهای غیرانسانی‌اش به دیوی تشبیه می‌کند که هیچ بویی از انسانیت در او دیده نمی‌شود و از رنج‌کشیدن دیگران لذت می‌برد؛ این بی‌احساسی و عدم‌توجه به رنج‌کشیدن یک انسان، حاکی از هدفمندبودن شکنجه در مفهوم حقوقی آن است؛ به‌گونه‌ای که نوري این کار را

وظیفه‌ی محول‌شده به خود می‌داند و گویی مأمور است و معذور: «لا أريدُ أن أتصَّورَ أيَ وصفٍ، أيَ كلمةٍ لأقولَ أن نوري هُو كذلك.... أمسكَ مثلَ طبيبٍ بخُصيتيّ. بدأ يضغُطُ بهدوءٍ أولَ الأمرِ، ثمَّ شدّهما بعُنفٍ إلَى أسفل، أحسستُ بروحي تخرجُ من حَلقي، لا يمكنُ لإنسانٍ احتمالَ هذا الألمِ كلِّه» (همان: ۹۵). در این شاهدمثال رجب به‌عنوان شخصیت اصلی داستان با استفاده از شگرد درامی-نمایشیِ دیالوگ، به گفتگو با خواهرش می‌پردازد و در این گفتگو شکنجه‌ها و رنج‌هایش در زندان را واگویه می‌کند. لازم به ذکر است که استفاده از این شگرد درامی در بخش‌های مختلف رمان با القای پویایی نمایشی بر بُعد درامی این اثر افزوده است.

منیف با هدف برانگیختن عواطف انسانی بر مسأله‌ی نقض حق ممنوعیت شکنجه تمرکز می‌کند؛ لذا با تأکید بر بی‌گناهی سوژه‌ها، یعنی رجب و هم‌سلولی‌هایش، بر شدت این تأثیرگذاری می‌افزاید و با توصیف درد و رنج غیرقابل شمار آن‌ها خواننده را به تأمل در وضعیت حاکم بر سیستم عدالت کیفری و عمق ظلم و نادیده‌انگاری اصول جرم‌شناختی در برخورد با زندانی وامی‌دارد تا او را به بازاندیشی در واکنش در برابر بی‌عدالتی‌ها سوق دهد. توصیف‌های زیر که توسط رجب درباره‌ی وضعیت بُغرنج زندان ارائه می‌شود، دلالت بر این دارد که اصل برائت و بی‌گناهی متهمان در زندان‌های کشورهای عربی به رسمیت شناخته نمی‌شود و از سوی دیگر یکی از حقوق شناخته‌شده‌ی محکوم، تناسب مجازات با جرمِ ارتکابی است (اردبیلی، ۱۴۰۰: ۳۵). به این توصیفات بنگرید: «دَقَّ رأسِي بالجدرانِ مئاتِ المراتِ، كما تدُقُّ المسامیرَ في أخشابِ السنديانِ... بعدَ ذلك ضربُوني بالسياطِ، كنتُ عارياً لِمَا ضربُوني، كانوا يَتعبون من الضربِ، كانوا ينتاوبونَ، وكانوا أقوياءَ، فإذا انتهَى الضربُ بدأت النيرانُ تشتعلُ في جَسدِي. كانوا يطفئُون السجائرَ في وجهِي، في صدرِي... وفي أماكنَ أخرَى... ليس هذا كلَ شيءٍ، لقد أمسكُوا بخُصيتيّ وجرّوهما شعرتُ تلك اللحظةَ أني أموتُ، ثم عُلّقتُ سبعةَ أيامٍ في السقفِ» (منیف، ۲۰۱٦: ۱۵۲). در این شاهدمثال نویسنده به گونه‌ای کاملاً هوشمندانه و با تکیه‌بر زاویه‌ی دید اول شخص و در راستای تعهد به اصل حقیقت‌مانندی و باورپذیربودنِ مطالب بیان شده از شگرد روایی توصیف استفاده می‌کند.

نقض حق کرامت انسانی

توجه به کرامت انسانی و شخصیت انسان‌ها در مجموعه‌ی قواعد حداقلی رفتار با زندانی مصوب سازمان ملل و اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر به رسمیت شناخته شده‌است که مطابق آن با تمام افراد تحت بازداشت یا زندانی باید به نحوی انسانی رفتار شود و احترام به شرافت و حیثت ذاتی وی نیز رعایت گردد (Bassiouni, 1994: 64). به موجب این حق، انسان‌ها اعم از مجرم یا غیرمجرم، جانی و یا غیرجانی، زندانی یا غیرزندانی، صرف‌نظر از هر نوع رنگ، زبان، دین و جایگاه اجتماعی، شایسته‌ی تکریم و احترام می‌باشند.

از نظر مجموعه قواعد حداقل استاندارد (۱۹۴۸م) ماهیت رفتار با زندانی باید در راستای توجه

و اهتمام به کرامت انسانی او باشد. بدین‌ترتیب برای مهارکردن زندانی نباید از غل و زنجیر استفاده گردد (ماسوری، ۱۳۹۲: ۳۰). این حق در سلسله مراتب، حق محوری شناخته می‌شود که بسیاری از حقوق زندانی زیرمجموعه‌ی آن تلقی می‌شود. واضعان کنوانسیون حقوق بشرِ اروپایی معتقدند که کرامت انسان، بخشی از جوهر حقوق بشری انسانی در کنوانسیون است، به این جهت حتی در جایی که یکی از حقوق، محدود است، این حق مهم باید رعایت گردد (Rock, 2009: 54).

عبدالرحمن منیف در رمان «شرق المتوسط»، خواننده را در برابر عالمی هراس‌انگیز قرار می‌دهد که در آن ارزش و کرامت انسانی به وقیحانه‌ترین شکل ممکن در برابر دیدگانِ جهانِ متمدن، لگدکوب می‌شود (جرار، ۲۰۰۵: ۱۰۷). در این رمان، نقض حق کرامت انسانی شامل طیف وسیعی از رفتارهای ممنوعه با زندانی است. رفتارهایی نظیر توهین به زندانی، دادن القاب زشت، تحقیر و دست انداختن وی و خردکردن شخصیت انسانی او ازجمله رفتارهای پرتکرار در این رمان است که خلاف کرامت انسانی به شمار می‌آید. منیف فضایی را ترسیم می‌کند که در آن به بدترین شکل ممکن کرامت ذاتی زندانی، به دو شیوه‌ی گفتاری (فُحش، ناسزا و توهین به ناموس و مقدسات) و رفتاری (کتک‌زدن، آب دهان انداختن، هُل‌دادن و غیره) پایمال می‌شود. یکی از دردهای پایان‌ناپذیر رجب، لحن توهین‌آمیز بازجویان و کارکنان زندان با وی است. آن‌ها از بین سخت‌دل‌ترین افراد، دست‌چین شده تا بتوانند بر زخم رجب نمک پاشیده و کرامت انسانی او را با گفتاری توهین‌آمیز خدشه‌دار نمایند: «إقَرأ يا كلبُ... إسمع يا أحولُ... واللهِ لأرجعكَ إلَى ... أمِك ولكَ مر علي مثلُك وأكبرُ منكَ وكلُهم ركعُوا... أترك يباسةَ الرأسِ ووقِّع... إذا وقّعتُ، أنا الذِي سأذبحُ خروفاً لكَ وللدلوعةِ أمكَ» (منیف، ۲۰۱۶: ۱۵). در این مثال استفاده از افعال امری همچون «إقرأ»، «إسمع»، «أترك»، «وقّع» با هدف نگاه از موضع بالا به پایین و همچنین استفاده از دُشواژه‌هایی همچون «يا كلب»، ««يا أحول»، «الدلوعة أمك» و «يباسة الرأس» و همچنین توهین بسیار شنیع به مادر رجب در عبارت «لأرجعك إلى...أمك» که نویسنده به علت رکاکتِ آن، از بیان صریح لفظ موردنظرش امتناع‌کرده‌است، صراحتاً و عرفاً از مصادیق توهین محسوب‌شده که از منظر حقوقی، ناقض کرامت زندانی به‌عنوان یک انسان به شمار می‌رود. آن‌قدر زندانبان از دُشواژه‌های رکیک استفاده می‌کند که بارها در طول رمان مشاهده می‌شود که نویسنده و ناشر از کاربرد صریح دُشواژه پرهیز کرده و در پاورقی ذکر می‌کند که به علت شدت رکاکت واژه‌ی موردنظر، این واژه سانسور شده‌است. به‌عنوان مثال: «مَن أنتَ يا م...؟» (همان:۸۱)، «أبدأ مِن يومٍ ما جئتُ من... أمِك» (همان:۸۵)، «يا...»، «أملأ حلقَك بـ...» (همان:۱۰٤)، «ضَعْ العصا في...» (همان:۱۵۸) و غیره. در بخشی دیگر از رمان نیز استفاده از واژه‌هایی که ناقض کرامت انسانی زندانی است، به عنوان واژه‌های پرتکرار از زبان نوري/ زندانبان بیان می‌شود. او به کرّات رجب را «ابن القحبة: مادر روسپی» و «سگ» خطاب می‌کند و شیوه‌ی سخن‌گفتن او را به «عوعوی سگ» تشبیه می‌کند: «قل كلمةً يا ابنَ القحبةِ.. وأصمت ولا أقول شيئا.. قُل كلمةً يا ابنَ القحبةِ» (همان: ۸۰)، «أما إذا لَم تعترف

الآنَ فسوفَ أجعلُكَ تعترفُ مثلَ كلبٍ. أتعرفُ كيفَ يعوِي الكلبُ؟!» (همان: ٨۴) و «واللهِ يا ابنَ القحبةِ سأجعلِك عبرةً، سوفَ تتكلمُ هذه المرةَ» (همان: ٩٣). در توضيح بيشتر اين شاهدمثال بايد افزود كه زندانبان از دو بُعد با تخريب كرامت انسانى رجب، او را تحت فشار قرار مى‌دهد: اولاً مادر او كه شريف‌ترين و عزيزترين فرد زندگى‌اش محسوب مى‌شود را به باد ناسزا مى‌گيرد و او را روسپى مى‌خواند و از ديگرسو؛ با نسبت‌دادن «عوعوى سگ» به زندانى، او را به حيوانى همچون سگ تشبيه مى‌كند كه در اسلام نجس است و عرفاً نيز منسوب‌كردن افراد به سگ، نوعى توهين و ناسزا تلقى مى‌گردد.

در بخشى ديگر از داستان، نوري/ زندانبان پس از به هوش‌آوردن رجب و پاشيدن آب به صورتش، با استفاده از جمله‌ى ركيک «أغرقتُك في البول» با هدف اعتراف‌گيرى در مرحله‌ى بعد، به تخريب شخصيت و آزار روحى رجب مى‌پردازد: «هذه المرةُ ماءٌ... إذا سمعتُ صوتَك مرةً أخرَى أغرقتُكَ في البولَ» (همان: ٨۶).

در شاهدمثال زير زندان‌بان در كنار الفاظ ركيك (مانند ابن الكلب، يا...)، با تأكيد بر رفتارهاى توهين‌آميز، به تخريب شخصيت رجب و اطرافيان وى مى‌پردازد: «أمسَكَ أصابِعي بقوةٍ ودفعَها بينَ شقَّي البابِ وبدأَ يغلقُه بهدوءٍ، لمَّا صرختُ بصَقَ في وجهِي... واللهِ يا ابنَ الكلبِ، يا... سأجعلُك تتكلمُ في نومِك» (همان: ٩۴). در توضيح لحن روايى اين شاهدمثال مى‌توان به اين نكته اشاره نمود كه نويسنده در استفاده از دُشواژه‌ى «ابن الكلب: توله سگ» به‌جاى اين‌كه فرد را به سگ تشبيه نمايد، با تكيه بر استعاره‌ى مصرحه او را به‌صورت مستقيم سگ خطاب نموده است و حتى پا را از اين نيز فراتر نموده و با خطاب قراردادن او به عنوان «توله سگ» اين‌گونه القا مى‌كند كه اصل و نژاد تو سگ است؛ زيرا پدر تو سگ است و تو فرزند آن سگ هستى.

نقض كرامت انسانى زندانى منحصر به شخصيت اصلى داستان/ رجب نيست؛ بلكه ديگر زندانيان همچون «حاج رسمي ابوجعفر» -كه يك زندانى مُسن غيرسياسى است- براى سرگرمى زندانبان با رفتارهايى همچون ناسزاگويى، تمسخر، كشيدن ريش و آتش‌زدن آن در منظر عمومى، تحقير مى‌شوند: «أتذكَّرُ الحاجَ رسمِي أبو جعفر... ربطوا يَديه وراءَ ظهرِه، أوقفُوه في ساحةَ السجنِ، أمامَ عشراتِ السجناءِ وَبدأوا يسخرُون منه... خُذْ يا قوّادُ، يا حاجَ كلبِ. يا حاجَ آخر. ويضربونه علَى وجهِه، على رأسِه، على صدرِه، كانوا يسخرُون منه ويضربُونه.. كأنَّهم يرونَها لأولِ مرةٍ بدأوا يشدونَها... تناولَ الثانيُ سطلاً فيه رملٌ وقذفَ وجهَ الحاجِ» (همان: ١۴٧). اين اقدام نه تنها با حقوق بنيادين زندانى ناسازگار است؛ بلكه با فرهنگ ديرين كشورهاى اسلامى نيز همسويى ندارد؛ زيرا واكنش محترمانه در مجازات افراد مُسن، توصيه‌ى تاريخى و شرعى در اسلام است. در جايى ديگر از رمان، هنگامى‌كه مادر رجب براى ملاقات او به زندان مراجعه كرده، مأمورين زندان با الفاظ و رفتارى توهين‌آميز كرامت انسانى مادرش را خدشه‌دار مى‌كنند: « هُم قتلُوها... كانوا يَطردونها مِن بوابةِ السجنِ، هي والأمهاتُ الأخرياتُ، مثلَما يَطردون الكلابَ، كانوا يضرِبونهن بالعَصى،

یشتِمونهن، کانوا یقُولون عنهن بغایا وقوّاداتِ، ولا یتورَّعون عَن شيءٍ أبداً» (همان: ۳۱).

نقض حق حیات

بر اساس نظر کمیته‌ی حقوق بشر، حق حیات به‌عنوان حق برتر و هسته‌ی تحلیل‌ناپذیر حقوق بشر شمرده می‌شود (وکیل، ۱۳۹۰: ٢٦٦). ماده‌ی ۳ اعلامیه‌ی حقوق بشر و ماده‌ی ٦ میثاق مدنی و سیاسی تحت عنوان «هرکس حق زندگی و آزادی و امنیت دارد» دولت‌ها را از هرگونه اقدام مضر به حق حیات زندانی و انسان‌ها برحذر می‌دارد و بدین وسیله هرگونه ضرب و شتم زندانی که منتهی به مرگ او گردد ممنوع است. اصل ۲۲ مجموعه اصول حمایت از کلیه‌ی افراد زندانی (۱۹۸۸م) به وجهه‌ی دیگری از حق حیات اشاره می‌کند که «هیچ فردی در بازداشت یا زندان نباید حتی با رضایت خویش مورد آزمایش پزشکی یا علمی که به سلامت وی آسیب می زند قرار بگیرد» (Rock, 2009: 73).

در رمان «شرق المتوسط» نویسنده در ابتدای رمان، صریحاً با ذکر موادی از اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر، حق حیات انسان‌ها را محترم شمرده و رمان را فرصتی برای بیان و تثبیت این حق در اذهان افکار عمومی می‌داند. او با رویکرد واقع‌گرایانه از موارد پرشمار نقض حیات زندانی و افراد جامعه به بهانه‌های واهی و به صِرف مخالفت با ایدئولوژی حاکم سخن می‌راند؛ به‌گونه‌ای که عمده‌ی شخصیت‌های زندانی داستان به اشکال مختلف توسط عاملان حکومت به قتل می‌رسند که این امر بارزترین مصداق نقض حق حیات انسان‌هاست. شدت و گستردگی نقض حق حیات سبب گردید منیف، جامعه و دستگاه حکومتی را به طبیعتی وحشی تشبیه کند که در آن انسان‌ها همچون حیواناتی درنده‌خو حق زندگی را از هم‌نوعان خود سلب می‌کنند: «وَقد تَسبَّبَ في انقراضِ أعدادٍ كبيرةٍ من الحيواناتِ الرائعةِ التي كانَت تعيشُ علَى الأرضِ... ولمَّا لَم يَجد شيئاً يقتلُه أخذَ يقتلُ بعضُه... وهكذا بدأت المجازرُ، بدأت منذُ آلافِ السنينَ ولَم تَتوقف. ولذلك يعتقدُ أنَّ انقراضَ هذا الحيوانِ أصبحَ وشيكاً خاصةً وأن الطرقَ التي يتبعُها في القتلِ الآنَ تطوَّرت كثيراً» (منیف، ۲۰۱٦: ۸). در رابطه با کارکرد زیباشناسانه‌ی تشبیه تمثیلی فوق لازم است، مشبه را که در طول چند صفحه‌ی قبل به آن اشاره نموده‌است، مطرح کرد. مشبه تصویری از تعداد زیادی از افراد یک جامعه است که برای بقای حیات و دستیابی به اهداف شخصی‌شان، به یکدیگر رحم نکرده و حقوق همدیگر را پایمال نموده و حتی حق حیات را از دیگران سلب می‌کنند. این تصویر به مانند تصویر مشبه‌به‌ای است که در مثال فوق مطرح شده و آن تصویر تعداد زیادی از حیوانات است که در جنگل با یکدیگر گلاویزشده و برای دستیابی به شکار و خواسته‌هایشان به کشتار یکدیگر می‌پردازند، طوری‌که این امر منجر به انقراض گونه‌های مختلف حیوانات می‌شود.

یکی از مؤلفه‌های حقوق زندانی که نویسنده در مقاطع مختلفی از رمان به آن پرداخته مقوله‌ی حقوقی «سفک دمای به ناحق» می‌باشد که مصداق بارز نقض حق حیات زندانی است؛ زیرا زندانیان مرتکب جرم و محاربه و یا قتلی نشده‌است که مستحق «کیفر سلب حیات» باشد. به‌عنوان

مثال امین که یک روزنامه‌فروش ساده است، به جرم واهی تبلیغ علیه نظام دستگیرشده و پس از اعمال انواع شکنجه بر او، در زندان کشته می‌شود: «ثمَّ ماتَ... أمينُ لا يعرفُ الا سلاحَ الكلمةِ، يقرأُ أثرَها في وجوهِ الرجالِ، في لهفةِ أيديهِم وَهي تمتدُّ إلَى جرائدِه ومِن أجلِ الكلمةِ قتلُوه... والكلمةُ التي انتهت إلَى الأبدِ» (همان: ۱۴۱).

مادر رجب که برای ملاقات رجب، لحظاتی را با او هم‌کلام شد، سخنانی را مطرح می‌کند که نشان می‌دهد افراد بیرون از زندان نیز از شیوه‌های سلب حق حیات زندانیان آگاهی کامل دارند: «كلُ يومٍ يحبسُون واحداً... كلُ يومٍ يقتلُون واحداً... ماذا أفعلُ إذا حبسُوكَ؟ إذا قتلوكَ؟» (همان: ۶۴). این مسأله تا آن‌جا پیش می‌رود که زندانی برای ادامه‌ی حیات خود نیاز به معالجه بیرون از زندان دارد باید از مسئولین زندان خواهش و التماس نماید که به او اجازه‌ی درمان بیرون از زندان بدهند؛ اما با این حال کاملاً مطمئن است که مدیریت فاسد زندان اجازه‌ی چنین کاری را برای او نخواهند داد و این حق از او سلب می‌گردد: «أرجُو أن تسمَحوا لِي بالموافقةِ علَى السفرِ للعلاجِ فِي الخارجِ بناءً علَى توصيةِ الطبيبِ، لأنَّ مسؤوليةَ موتِي فِي السجنِ تقعُ عليكُم، وأتعهَّدُ أن أتوقفَ عَن أيِّ نشاطٍ سياسي» (همان: ۱۴۱).

یکی از اشکال نقض حق حیات در این رمان، در نظرگرفتن حبس انفرادی برای زندانی جهت تحقیر شخصیت وی و اجبار در امضاکردن توبه‌نامه است: «أخِي رجبُ إسماعيل ظلَّ ثلاثةَ شهورٍ وسبعةَ أيامٍ في المنفردةِ... كانَ ينامُ ويأكلُ دونَ أن يرَى إنساناً أو يسمعُ صوتَ إنسانٍ» ،«جرَّبوا المنفردةَ والمرحاضَ» (همان:۸۲،۵۳). آن‌چه از این بخش داستان به دست می‌آید این است که، شرایط زمانی وخیم‌تر می‌شود که برای مدت زمانی طولانی در فضای تاریک و آلوده‌ی دستشویی، حکم زندان انفرادی صادر می‌گردد و زندانی هیچ چاره‌ای جز تحمل این شرایط را ندارد.

نقض حق دسترسي به امكانات در رمان «شرق المتوسط»

حق دسترسی به امکانات مادی رفاهی و آموزشی و سرگرمی و تغذیه در قواعد بین‌المللی و در قانون استاندارد حداقلی (UN) برای تعامل با زندانیان به صورت مطلوبی بیان شده است. در بخشی از این قانون به ویژگی‌های مطلوب محل استراحت و خواب زندانیان اشاره و بر وجود استانداردهای مشخصی مانند فضای مناسب سرمایش و گرمایش و تهویه نور و غیره تأکیدشده-است. به‌علاوه زندانی حق‌دارد از غدایی سالم و مکفی برخوردار بوده تا دچار سوءتغذیه نشود و کلیه‌ی نیازهای جسمی او نیز تأمین گردد (حاجی‌تبار فیروزجایی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۷۷).

از چالش‌های قابل‌بیان نسبت به حقوق زندانی در رمان «شرق المتوسط»، تراکم جمعیت زندانیان در زندان، کمبود فضای مناسب برای نگهداری زندانیان و کاهش استانداردهای محل اقامت آن‌هاست. منیف سلول‌های زندانیان را به اتاقی تنگ، تاریک، کثیف و فاقد نور تشبیه می‌کند که از امکانات رفاهی همچون تلویزیون و روزنامه در آن خبری نیست. حتی تعداد حمام‌های زندان

آن‌قدر اندک و ناکافی است که زندانیان برای استحمام چند دقیقه‌ای مدت‌ها باید در صف انتظار بمانند. این امر نقض صریح حق دسترسی به امکانات رفاهی در زندان است: «يجبُ أن أقولَ للناسِ ما يجرِي في السراديبِ، في الظلمةِ. وراءَ جُدرانِ ذلك البناءِ الأصفرِ الذي يربضُ فوقَ قلوبِ البشرِ مثلَ حيوانٍ خرافيٍ» (منیف، ۲۰۱۶: ۱۴۲). باتوجه به نقش سازنده‌ی توصیف مکان در پردازش داستان‌های واقع‌گرا و همچنین باورپذیرنمودن رویدادهای داستان، در این بخش از رمان نویسنده با ترسیم فضای مکانی زندان، ضمن ارائه‌ی تصویری باورپذیر از زندان به نوعی به بیان ویژگی‌های شخصیتی و شرایط ذهنی و روانی زندانیان نیز می‌پردازد. خوابگاه زندانیان که جزو امکانات اولیه‌ی زندان است و به‌عنوان امکانات رفاهی به حساب نمی‌آید، از وضعیت نابسامانی برخوردار است؛ طوری‌که در هر سلول ۱۴ زندانی زندگی می‌کنند؛ اما فضای سلول آن‌قدر کوچک است که ظرفیت استراحت سه نفر را نیز ندارد. این درحالی است که در قواعد حداقل استاندارد برای زندانی به استانداردهایی در خصوص مساحت زندان، ارتفاع اتاق‌ها، دسترسی به نور بیرون از زندان (پنجره)، وضعیت سرویس‌های بهداشتی، تهویه‌ی هوای متناسب با فصول سال، امکان مطالعه، ممنوعیت استفاده از رنگ تیره در دیوارها و غیره به صورت ویژه و مفصل پرداخته شده‌است. رجب در توصیف سلولی که در آن زندانی شده است، درباره‌ی نقض حق دسترسی به امکانات رفاهی این‌چنین می‌گوید: «كان القبوُ صغيراً لدرجةٍ أنَّ ثلاثةَ أشخاصٍ لا يمكنُ أن يناموا فيه، أمَّا الجدرانُ والسقفُ فقد كانت متقاربةً لزجةً، والنافذةُ الصغيرةُ والتي تشبهُ شقاً كانت تستقبلُ ضوءاً باهتاً ينزلقُ إليها مِن أرضِ الحوشِ» (همان: ۸۵). رجب در بخشی دیگر از تک‌گویی‌هایش نیز به همین نکته اشاره می‌کند: «شعرتُ أنَّ الدنيا صغيرةٌ، أصغرُ من تلك الغرفةِ التي كنَّا فيها أربعةَ عشرَ رجلاً» (همان: ۱۴۸).

حق مصونیت از گرسنگی نیز به اعتقاد منیف در سطح وسیعی در زندان نقض می‌شود و احترام به این حق به‌ویژه در زمانی که انسان بیمار می‌شود بیشتر اهمیت پیدا می‌کند. رجب گرسنگی را بزرگترین معلم انسان می‌داند و معتقد است انسان به هر وسیله‌ای که در زندان باشد باید بیاموزد که هر نوع غذایی را بخورد تا گرسنه نماند. او به جمع‌آوری تکه‌های نان و خوردن پسمانده‌های غذای نگهبانان توسط زندانیان اشاره می‌کند: «الجوعُ أحسنُ معلمٍ... فِي السجنِ كنتُ آكلُ كلَ شيءٍ،.. ولكَي لا أعلّقَ.. حشوَ مصرانٍ، المهمُ أن يأكلَ أيَّ شيءٍ فقط لكَي لا يجوعَ» (همان: ۶۲).

دولت به زندانبانان دستور می‌دهد که بعد از این‌که چند روز برای زندانی غذا داده نمی‌شود، وعده‌ی غذایی او به حجم و اندازه‌ی یک سکه باشد؛ طوری‌که در حد خیلی جزئی از او رفع گرسنگی نماید. این‌چنین رفتاری علاوه بر تأکید بر اعتراف‌گیری اجباری از زندانی، نقض صریح قانون حداقل امکانات رفاهی زندانیان نیز به‌شمار می‌آید: «لمَّا رجعتُ رأيتُ رغيفاً من الخبزِ وقطعةً صغيرةً لا تزيدُ على قطعةِ نقودٍ معدنيةٍ من الجبنِ،كنتُ جائعاً. لم أتذوَّق شيئاً منذُ الصباحِ اليومِ السابقِ» (همان:۸۶). انیسة خواهر رجب با نگاه به چهره‌ی رجب متوجه‌شد که زندانیان از لحاظ

تغذیه چه شرایط سختی را تحمل می‌کنند؛ بنابراین آرزو داشت که به هنگام آزادی رجب، شرایط جسمی و تغذیه‌ی وی به حد مطلوبی برسد تا این چندین سالی که تقریباً در شرایط قحطسالی به سَر می‌برده را جبران نماید: «لقَد أفسدَه السجنُ اللعينُ، و هُو الآنَ بحاجةٍ إلى عنايةٍ زائدةٍ، لكَي يعوِّضَ السنينَ الخمسَ التي لَم يأكل خلالَها مرةً واحدةً مثلَ انسانٍ» (همان: ٦٢).

یکی دیگر از امکانات رفاهی که در زندان‌ها باید در اختیار زندانیان قرار گیرد، وسایل ورزشی و سرگرمی است؛ اما در زندانی که رجب در آن به سر می‌برد نه تنها از این وسایل هیچ خبری نیست؛ بلکه مهره‌های شطرنجی که با تکه خمیرهای نان‌ها توسط زندانیان ساخته شده بود، به زور از آن‌ها گرفته و در سطل زباله انداخته می‌شد: «ثَم يلعبوا بِها، لقَد حَرموا مِن كلِ شيءٍ.. صادروا قطعَ الخبزِ التي أصبحت بأيديهِم الصابرةِ بيادقَ و قلاعاً، ليلعبوا بِها الشطرنجَ» (همان: ۱۴۶). از این شاهدمثال چنین برمی‌آید که زندانبانان با این حرکت، قصد تخریب روح و روان زندانیان را داشتند.

نقض حق ملاقات با خانواده و جهان خارج

از منظر اسناد بین‌المللی، زندانی باید در جامعه‌ی مدنی ادغام شده و جایگاه یک شهروند عادی را در جامعه بازیابد. حفظ ارتباط با خانواده و فضای بیرون از زندان یکی از عوامل اساسی برای جامعه‌پذیرکردن زندانیان محسوب می‌شود (همتی، ١٣٩٦: ۹۳). بدین جهت مدیریت بهینه در زندان‌ها و بازداشتگاه‌ها، مدیریتی است که شأن انسانی و حق تماس زندانی با خانواده و دوستان را مدنظر داشته و با ملاقات‌کنندگان، توأم با اخلاق انسانی رفتار شود (کویل، ۱۳۸۴: ۱۲۲).

منیف درباره‌ی حق ملاقات زندانی با خانواده به مواردی گذرا اشاره‌کرده و از این موارد چنین برمی‌آید که این ملاقات‌ها بسیار اندک و محدود بوده و برای دستیابی به این حق اولیه نیز خانواده‌ها در پشت دیوار زندان برای دیدن عزیزانشان با مشقت‌هایی روبرو می‌شوند که این امر، نقض صریح حق قانونی زندانی است. به موجب قواعد حداقلی رفتار با زندانی، فرد زندانی تحت مراقبت‌های ضروری مجاز است از طریق ملاقات‌های حضوری یا مکاتبه‌ای با اعضای خانواده و دوستان مورداعتمادش ارتباط برقرار کند (ماده‌ی ۳۷ مجموعه قواعد؛خالقی، ۱۴۰۰: ۵۲/۱). از دیگرسو؛ عمده‌ی شخصیت‌های داستان همچون رجب، حامد، ابراهیم، عادل و هادي مدت زمانی طولانی را در زندان‌های انفرادی به سر برده‌اند. در این مدل از زندان، فرد محکوم در محیطی بسته زندانی‌شده و از هرگونه ارتباط با دیگران و حتی با خود زندانبان محروم می‌گردد که این امر، حق ملاقات با خانواده و جهان خارج را برای زندانی نقض می‌کند. رجب در تک‌گویی زیر درباره‌ی این‌که مادرش از دنیا رفته و او از مرگ وی بی‌خبر است، سخن می‌گوید. این امر، داغی سنگین بر دل او گذاشته و مدام ناله و شیون سرمی‌دهد؛ درحالی‌که زندانی حق دارد علاوه‌بر اطلاع فوری از مرگ بستگان نزدیکش، در مراسم سوگواری آن‌ها حداکثر تا پنج روز از مرخصی استفاده نماید (همان: ۵۲/۱). در تک‌گویی درونی رجب می‌توان متوجه‌شد که این حق قانونی به‌طور کامل از او نقض شده‌است:

«كانَت أمِّي تُعاني من ارتفاعِ الضغطِ منذُ فترةً طويلةً. قلتُ لها عشراتَ المراتِ: كَفِّي عن زيارتِي.. لا أريدُ أن تَريني هكذا... فِي ذلك الغروبِ شعرتُ أنِّي وحيدٌ لدرجةٍ لا يمكنُ احتمالَها. هُم قتلوا أمِّي، ظلُّوا ينخرونَ في عقلِها وقلبِها حتى قتلوهَا» (منیف، ۲۰۱۶: ۲۲). در این شاهدمثال داستان از زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود و رجب با تکیه بر تک‌گویی درونی، تجربیات درونی و عاطفی خویش را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و به بیان آزردگی روحی و درد و رنج مادرش از زبان خود می‌پردازد. رنجی که برای فرزند به مراتب سنگین‌تر و تحمل‌ناپذیرتر است؛ زیرا مادر رجب بارها و بارها مشتاقانه به زیارت پسرش آمده؛ اما نه تنها اجازه‌ی ملاقات به او نداده‌اند؛ بلکه انواع آزارها را به او تحمیل نموده‌اند. استفاده از این تک‌گویی درونی نقش بسزایی در تعبیر و بیان احساس و درد درونی رجب دارد.

در بخشی دیگر از رمان، انیسة از نقض حق مرخصی رجب برای دیدار با اعضای خانواده سخن می‌گوید. او تأکید می‌کند که رجب چندین ماه است در زندان انفرادی به سر می‌بَرَد، در این مدت با هیچ‌کسی ارتباطی نداشته و از تمامی اتفاقاتی که در طول این مدت برای اعضای خانواده، به‌ویژه دختر موردعلاقه‌اش، هدی، رخ داده، بی‌خبر است: «أخِي رجبُ إسماعيل ظلَّ ثلاثةَ شهورٍ وسبعةَ أيامٍ في المنفردةِ.. كان ينامُ ويأكلُ دونَ أن يرَى إنساناً أو يسمعُ صوتَ إنسانٍ» (همان: ۵۳).

رجب علاوه‌بر این‌که اجازه‌ی ملاقات با خانواده را ندارد، حق ارتباط با جهان خارج نیز از او سلب شده‌است. وی یکی از دلایل این محرومیت را مقاومت در برابر اعتراف اجباری معرفی می‌کند (همان: ۸۴ و ۱۴۲). براساس گفته‌های رجب ورود هرگونه کتاب به محیط زندان ممنوع است (همان: ۳۶). در هیچ‌جایی از داستان از وجود تلویزیون و روزنامه در زندان سخنی رانده نمی‌شود که به نحو ضمنی نقض گسترده‌ی حق اطلاع از جهان خارج را منعکس می‌کند. لازم به ذکر است که آگاهی از آن‌چه در فضای بیرون از زندان رخ می‌دهد، می‌تواند به زندانی در داشتن رفتاری عادی‌تر در طول زندگی، در دنیای بسته‌ی زندان کمك نماید. به موجب کنوانسیون اروپایی حقوق بشر کسب آزادی اطلاعات برای زندانی و غیرزندانی بدون دخالت دولت، جزئی از قلمرو حق آزادیِ بیان شناخته می‌شود و بر اساس مجموعه قواعد حداقلی (۱۹۵۸م) لازم است زندانی به‌طور منظم از طریق روزنامه، نشریات، انتشارات ادواری و از طریق گوش‌دادن به رادیو و سخنرانی یا هر روش دیگر که توسط مدیریت زندان مجاز یا تحت نظارت است، در جریان اخبار مهم قرار گیرد (رستم‌زاد و رحیم خویی، ۱۳۹۶: ۲۷۲). شاهدمثال زیر که تک‌گویی رجب در ارتباط با وضعیت وخیم درون زندان است، گواه این مدعاست: «أنا الوحيدُ بينَهم الذي كانَت تَربطُني بالعالمِ الخارجيِ علاقةً مِن هذا النوعِ، وفقدتُها... وهُم: ثلاثةٌ متزوجونَ ولهم أطفالٌ، وثلاثةٌ لا يعرفونَ عالمَ المرأةِ أبداً» (منیف، ۲۰۱۶: ۲۴).

برای رجب تنها پنجره‌ی اطلاع از بیرون زندان خواهرش انیسة است که از طریق تبادل نامه و گاهاً ملاقات حضوری درباره‌ی اتفاقات بیرون از زندان باخبر می‌شود. رجب با طرح پرسش‌های

پیاپی از انیسة، به‌صورت ضمنی به مخاطب نشان می‌دهد که تا چه اندازه از رخدادهای بیرون از زندان بی‌خبر است: «أيُّ شيءٍ آخَر في عالمِ الحريةِ يا أنيسةُ؟...كلُّ شيءٍ تغيَّرَ، الشوارعُ غيرُ الشوارعِ، البيوتُ غيرُ البيوتِ، الحدائقُ، الأضواءُ، أشياءٌ كثيرةٌ تغيَّرت!..و ماذا أيضا يا أنيسةُ؟...وتضحكَ وهي تجيبُ: وأنتَ يا رجبُ! تغيَّرتَ كثيرا، كبرتَ عشرَ سنين، عشرينَ سنةً، مَن يَراكَ الآنَ لايعرفُك.. الشيبُ، التجاعيدُ» (همان: ۳۴). و در بخشی دیگر از رمان چنین آمده است: «وأصمتُ... لكن العالمُ الخارجيُ يظلُّ في رأسِي كتلةِ نارٍ راكضةٍ.. هل هذا العالمُ موجودٌ فعلاً؟ هل ما زالَ الناسُ يذهبون إلى دورِ السينما؟ يضحكُون؟ يجلسون في الحدائق؟ والسياراتُ ألا تزالُ تسيرُ في الشوارعِ؟ والباعةُ والمتاجرُ والمتحفُ؟ آه! لَشَدَّ ما أتلهفُ لأن أذهبَ إلى المتحفِ، والنساءُ...؟ النساءُ في المدينةِ الكبيرةِ آلافٌ، عشراتُ الآلآفِ، كلُّ امرأةٍ عالمٌ من الجنونِ والدفءِ» (همان: ۲۹). این مثال نیز بر این مسأله تأکید می‌کند که نقض حق اولیه‌ی آگاهی از فضای بیرون از زندان آن‌قدر رجب را آزار می‌دهد که در سلول انفرادی مدام با خود سخن می‌گوید و از شکل و ساختار جامعه‌ی پیش از زندانی‌شدن و پس از زندانی‌شدن گلایه دارد.

نقض حق خدمات درمانی و بهداشتی

زندان به علت شرایط نامساعد مانند تراکم جمعیت، خشونت، کمبود نور و هوای تازه، فقر غذایی و اعمال پرخطر مانند استعمال مواد مخدر، خال‌کوبی و روابط جنسی ناسالم، محیط مناسبی برای شیوع بیماری‌های واگیردار و عفونی است. در اسناد حقوق بشری اشاره شده است که زندان نباید دربردارنده‌ی خطر ابتلا به بیماری‌های وخیم یا حتي مرگ به سبب شرایط مادي یا فقدان مراقبت‌های روانی و بهداشتی مناسب باشد (رضوانی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۱۰)؛ بنابراین دولت‌ها همان‌گونه که موظفند به شهروندان عادی، مراقبت‌های بهداشتی استاندارد ارائه کنند، باید زندانیان را نیز تحت پوشش قرار دهند.

مطابق مواد ۱۰ تا ۲۶ مجموعه‌ی قواعد حداقل استاندارد برای رفتار با زندانیان (۱۹۵۷م) در مورد خدمات بهداشتی، امکانات زندانیان، به‌ویژه ملزومات خواب آن‌ها، باید مطابق با الزامات بهداشتی، با درنظرگرفتن شرایط آب و هوایی و به خصوص میزان هوای موجود در اتاق، مساحت اتاق، نور، حرارت و تهویه باشد. همچنین وسایل بهداشتی، باید به اندازه‌ی کافی موجود باشند تا زندانیان بتوانند در موارد ضروری، نیازهای طبیعی خود را برطرف کرده و از وضعیتی تمیز و مناسب برخوردار باشند (راعی دهقی و موسوی، ۱۳۹۵: ۲۰۲).

در «شرق المتوسط» مکان اصلی که شخصیت‌های داستان در آن پرورده می‌شود، زندان و اردوگاه‌های اجباری و تبعیدگاهاست. در این مکان‌ها سرویس‌های بهداشتی معمولی برای زندانیان

وجود ندارد و رفع حاجت آن‌ها با شرایط غیربهداشتی رخ می‌دهد. دیوارهای زندان نمور، آلوده به خون زندانیان و مملو از حشرات و حیوانات موذی است که سبب شیوع انواع بیماری‌ها در میان زندانیان می‌شود: «قالَ لي ابراهيمُ وهو يتبولُ في الصفيحةِ، ودونَ أن يستديرَ نحوِي: رجبُ.. هَل أعطوكَ دواءً جديداً؟ لماذا تذكرَ إبراهيمُ مرضِي وهُو يتبولُ؟» (منیف، ۲۰۱۶: ۱۸). شرایط بهداشتی زندان آن‌قدر نامطلوب و غیرقابل تحمل است که وقتی امین به خاطر شکنجه‌ی زیاد در سلولش می‌میرد، آن‌قدر بوی تعفن، خون، استفراغ و مدفوع سلول را دربرگرفته که کسی جرأت نزدیک‌شدن به جسد و بیرون‌کردن آن از سلول را ندارد: «كانت رائحةُ الزنزانةِ وهم يفتحونَها ليخرجوا جثتَه، ملئيةً بالقَيءِ والدمِ ورائحةِ الغواطِ» (همان: ۱۴۱). در این شاهدمثال نویسنده با تکیه بر شگرد توصیف مکان، به ترسیم اجزای تشکیل‌دهنده‌ی فضای زندان پرداخته است؛ به‌گونه‌ای که خواننده با خواندن این توصیفات تصویری کاملاً واضح و باورپذیر از زندان و بوی تعفن آن در ذهنش ترسیم می‌کند. رجب از بیماری‌های رایجی که یک زندانی در زندان با آن دست و پنجه نرم می‌کند سخن می‌گوید و وضعیت بهداشتی آن‌جا را نابسامان توصیف می‌کند: «هناكَ تصابُون بالسلِ والتيفوسِ وتموتون» (همان: ۱۵۵).

در گفتگویی که رجب با خواهرش انیسة دارد، از وضعیت وخیم بهداشتی در زندان سخن می‌گوید و با مقایسه‌ی میان شرایط زندگی یک انسان عادی در بیرون از زندان و داخل زندان، قصددارد به انیسة نشان دهد که وضعیت بهداشتی در زندان بسیار وخیم‌تر از آن چیزی است که آن‌ها شنیده‌اند: «والإنسانُ في العالمِ الخارجِي يستطيعُ أن يذهبَ إلى المرحاضِ متَى يشاءُ... لا أحدٌ يمنعُه، لا أحدٌ يدقُّ عليه البابَ ويطلبُ منه أن يخرجَ فوراً، لا أحدٌ يجبرُه على حملِ القذارةِ بصفيحةٍ ترتجُّ بينَ يديه وتتسربُ إلى ثيابِه ويدَيه» (همان: ۲۹). رجب در بخشی دیگر از رمان نسبت به نقض حق درمان یکی از زندانیان به‌نام هادي اینچنین گفته می‌شود: «لَم يتسن له حتى الآنَ الدخولُ إلى المستشفَى. عليه أن ينتظرَ ثلاثةَ أسابيعَ أخرَى. وببعضِ الغموضِ، يقررون فيما إذا كانَ من الضروريِ دخولَه أَم يكتفونَ بالعلاجِ الخارجيِ! إطلعوا علَى التحاليلِ، ووصفوا له دواءً بصورةٍ مؤقتةٍ، لكن ذكروا أنَّ عليه إجراءَ سلسلةٍ من الفحوصِ الجديدةِ، وأنَّ ذلك لن يتمَّ إلا في بدايةِ الأسبوعِ الثالثِ» (همان: ۱۲۰).

بسامد و درصد مصادیق نقض حقوق زندانی در رمان «شرق المتوسط»							
	ممنوعیت شکنجه	کرامت انسانی	حیات	خدمات درماني و بهداشتي	دسترسي به امکانات	ملاقات با خانواده و ارتباط با جهان خارج	جمع کل
بسامد	۱۷۱	۱۲۲	۸۵	٤۱	۳۸	۲۵	٤۸۲
درصد	۳٦%	۲۵%	۱۸%	۹%	۷%	۵%	۱۰۰%

نتیجه‌گیری

بر اساس قواعد حداقل استاندارد رفتار با زندانی و آمار به‌دست‌آمده از نقض مصادیق حقوق زندانی در رمان «شرق المتوسط»، چنین برداشت می‌شود که تقریباً تمامی مصادیق حقوق زندانی در این رمان نقض‌شده و در این بین حق ممنوعیت شکنجه، حق کرامت انسانی و حق حیات در مجموع با ضریب ۷۹% بیشترین بسامد را به‌خود اختصاص داده است. در توضیح باید افزود که از میان ٦ مصداق مورد بررسی، نقطه‌ی محوری و مرکزی که بسیار مورد تأکید نویسنده‌ی داستان بوده و قهرمان روایت نیز شدیداً با آن درگیر بوده است، مسأله‌ی انواع و شدت شکنجه و نقض حق ممنوعیت شکنجه در زندان است؛ به‌گونه‌ای که در جای جای داستان، حقوق زندانی نقض‌شده و خواننده شاهد انواع گوناگون شکنجه‌های جسمی و روانی اعم از قبیل شلاق‌زدن، کتک‌زدن با باتوم، آویزان‌کردن از سقف، لگدزدن، آزار جنسی، تحقیر، توهین و ناسزاگویی به زندانی و خانواده‌ی اوست که عموماً با هدف تضعیف و تخریب روحیه و نهایتاً اعتراف‌گیری از زندانی بر او اعمال می‌شود. دومین مصداق پربسامد و اثرگذار در رمان، مقوله‌ی نقض حق کرامت انسانی است که در طی داستان و در راستای شکنجه‌دادن زندانی، با انواع رفتارهای توهین آمیز شامل ناسزاگویی به زندانی و خانواده و مقدسات او، تحقیر شخصیت، القاب زشت، برهنه‌کردن کامل و مواردی از این دست، از جانب بازجو و کارکنان زندان، حق کرامت انسانی وی لگدمال و نادیده انگاشته می‌شود.

با تکیه بر آمار موجود و تحلیل‌های ارائه‌شده و باتوجه به این‌که عبدالرحمن منیف، به‌عنوان یکی از مبارزان سیاسی و نویسنده‌ای توانمند، چندین سال در عربستان زندانی سیاسی بوده و انواع شکنجه بر وی روا داشته شده است، می‌توان رمان «شرق المتوسط» را به‌گونه‌ای بازنمای تجربه‌ی زیستی وی قلمداد نمود. باید گفت که منیف در این داستان توانسته با تصویرگری شکنجه‌ها و دردهای یک زندانی سیاسی، به میزان قابل‌قبولی نقض حقوق زندانی را طبق قواعد حداقل استاندارد رفتار با

زندانی، در سطوح شش‌گانه‌ی حق ممنوعیت شکنجه، کرامت انسانی، حیات، خدمات درمانی وبهداشتی، دسترسی به امکانات و ملاقات با خانواده، منعکس نماید.

منابع ومآخذ

أبوزيد، سامی یوسف، (۲۰۱۵). **الأدب العربی الحدیث: النثر**، عمان: دار المیسرة.

أبونضال، نزیه، (۱۹۸۱). **أدب السجون**، بیروت: دار الحداثة.

اردبیلي، محمدعلی (۱۴۰۰). **حقوق جزای عمومی**. چ۴. تهران: میزان.

بشیر العوف، مومنة، (۲۰۰۸). **في الروایة العربیة المعاصر**، بیروت: دار المشرق.

جرار، ماهر، (۲۰۰۵). **عبدالرحمن منیف: سیره وذکریات**، بیروت: المرکز الثقافي العربي.

حاجی‌تبار فیروزجایی، حسن، مؤمنی‌مقدم، بهزاد و کاظمی جویباری، مهدی، (۱۴۰۰). «چالش‌های کیفرشناختی در استانداردسازی زندان در پرتو اسناد بین‌المللی»، **حقوق پزشکی**، دوره‌ی ۱۵، شماره‌ی ۵: ۱۰۸۱-۱۰۶۷.

حبیبی، علی‌اصغر و همکاران، (۱۳۹۶). «بررسی مؤلفه‌های ادبیات زندان در رمان شرق المتوسط اثر عبدالرحمن منیف»، **لسان مبین**. دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۸: ۲۹-۶۰.

حجازي، مصطفی، (۲۰۰۵). **التخلف الاجتماعي: مدخل إلی سیکولوجیة الإنسان المقهور**، بیروت: الدار البیضاء.

خالقی ، علی، (۱۴۰۰). **آیین دادرسي کیفری**. تهران: شهر دانش.

دانش، تاج زمان، (۱۳۹۰). **حقوق زندانیان و علم زندان‌ها**، تهران: دانشگاه تهران.

راعی دهقی، مسعود و موسوی، کاوه، (۱۳۹۵). «حقوق خواهان و خوانده از منظر حقوق بشر: با تأکید خاص.بر رویه‌ی دادگاه اروپایی حقوق بشر، **مجله‌ی حقوقی بین‌المللی**. دوره‌ی۳۳، شماره‌ی ۵۵: ۱۸۵-۲۱۰. Doi:10.22066/cilamag.2016.23529

رستم‌زاد، حسین و رحیم خویی، الناز، (۱۳۹٦). «تحلیل و نقد عملکرد دیوان اروپایی حقوق بشر در برخورد با ادعاهای نقض ماده‌ی ۸ کنوانسیون اروپایی حقوق بشر»، **مجله‌ی حقوقی بین‌المللی**. دوره‌ی۳٤، شماره‌ی ٥٦، ۲٦۳-۲۸۹. doi: 10.22066/cilamag.2017.25173

رضوانی، سودابه، رمضان‌زاده، ام‌البنین و قاسمی‌پور، سعیده، (۱۳۸۹). «حقوق بهداشتی، روانی و آموزش پزشکی زندانیان با تأکید بر حقوق معتادان محبوس»، **حقوق پزشکی**، دوره‌ی ۴. شماره‌ی ۱۵: ۱۰۷-۱۲۸.

کویل، آندرو، (۱۳۸۴). **رویکرد حقوق بشری به مدیریت زندان**. ترجمه: حسن طغرانگار. تهران: وفاق.

ماسوری، حامد، (۱۳۹۲). «حقوق زندانیان در قوانین ایران و بین‌الملل»، **اصلاح و تربیت**. دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۱۳۷: ۲۸-۳۰.

مالمیر، محمود، بقایی، محمد و حیدری، مسعود، (۱۳۹۹). «حقوق بنیادین زندانی در پرتو اسناد فراملی اروپایی»، **تحقیقات حقوق خصوصی و کیفری**. دوره‌ی ۱٦، شماره‌ی ٤٥: ۱٤٥-۱۷۱.

منصوري، علي، (۲۰۰۷). «**البطل السجین السیاسي في الروایة العربیة المعاصرة**». أطروحة الدکتوراه، جامعة الحاج لخضر.

منیف، عبدالرحمن، (۲۰۱۶). **شرق المتوسط**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
مهرپور، حسین، (۱۳۸۹). **نظام بین‌المللی حقوق بشر**. تهران: اطلاعات.
النابلسي، شاکر، (۱۹۹۱)، **مدار الصحراء: دراسة في أدب عبدالرحمن منیف**، بیروت: المؤسسة العربیة.
وکیل، امیرساعد، (۱۳۹۰). **ضمانت اجرای حقوق بنیادین بشر**. تهران: میزان.
همتی، مینو، (۱۳۹۶). «**حقوق زنان زندانی در ایران و اسناد بین‌المللی**». راهنما: مهدی مؤمنی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه پیام نور استان تهران، مرکز پیام نور تهران جنوب.

Bassiouni, ch. (1994). **The protection of Human Rights in the administration of Justice**. university of Michigan.
Garner, B. A. (2004). **Black's Law Dictionary**. United States, West, A Thomson business.
Herman Burgers, J. & Hans, D. (2005). **The United Nations Convention Against Torture.** London: Martinus Nijhoff Publishers.
Nigel S. R. (2011). **The Treatment of Prisoners Under International Law**. Oxford: Oxford University.
Rock, G. (2009), **Prisoners'** Rights. first edition. United Nations New York.

دراسة انتهاك حقوق السجناء في رواية "شرق المتوسط" للكاتب عبد الرحمن منيف على ضوء القواعد النموذجية الدنيا لمعاملة السجناء

علي أصغر حبيبي*[1]
عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي[2]
داوود سيفي قريطاق[3]
حبيب صادقي[4]

المُلَخَّص

تتضمّن معظم موضوعات الروايات العربية الواقعية الأضرار الاجتماعية نحو القتل، والانتحار، والإدمان، وكراهية النساء، والاعتداء على الأطفال، والسجن وما إلى ذلك. تظهر الدراسة القانونية لمثل هذه الروايات مدى قدرة الروائيين العرب على إبراز المفاهيم القانونية والاجتماعية والإنسانية، وهذا يؤدي بشكل كبير إلى عولمة الأدب العربي. تعدّ رواية «شرق المتوسط» (٢٠١٦) للروائي عبدالرحمن منيف من الروايات التي يتناول فيها برؤيته الناقدة قضية إهمال حقوق الإنسان وتعذيب السجناء السياسيّين في الدول العربية، ومن خلال معرفته على الحقوق الأساسية للسجناء يحاول على تمثيل أوضاع السجون وأهم حقوق السجناء. بناءً على ذلك تسعى هذه الدارسة المرتكزة على للمنهج الوصفي-التحليلي لتحليل رواية «شرق المتوسط» على ضوء القواعد النموذجية الدنيا لمعاملة السجناء (١٩٤٧م). تُظهر النتائج أن عدداً من مظاهر انتهاك حقوق السجناء نحو الحق في منع التعذيب، والحق في الكرامة الإنسانية والحق في الحياة، هي أكثر وضوحاً في هذه الرواية وأن بعض هذه الحقوق مثل الحق في استخدام المرافق والإمكانيات، والحق في التواصل مع الأسرة والعالم الخارجي هي أقلّ تمثّلاً في هذه الرواية. تشير النتائج أيضاً أن التزام الرواية المستمر بتبيين أهم المصاديق الحقوقية المتمثّلة فيها تكشف عن التزام منيف بالمكانة العالية للإنسانية وتذكير المجتمع الوطني والعالمي بالإنسانية المنسية.

الكلمات الدليلية: انتهاك حقوق السجناء، القواعد النموذجية الدنيا لمعاملة السجناء، منع التعذيب، عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط.

---

[1] أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل، زابل، إيران.
[2] أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل، زابل، إيران.
[3] أستاذ مساعد في فرع الحقوق الجنائية وعلم الجرائم بجامعة زابل، زابل، إيران.
[4] دكتوراه في الفقه والشريعة الإسلامية، جامعة فرهنگيان خراسان الرضوية، مشهد، إيران.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Comparison of the function of the story elements of the two novels Mutlaq Man Vaak Al-Hayya and Saq Al-Bamboo In the representation of the image of a woman

Narges Ansari[1], Associate Professor of Arabic Language & literature- imam Khomeini international university
Niloofar Sahranavard Siahmazgi, M.A student of Arabic literature & Literature, imam Khomeini international university

Received: 26-08-2023 Accepted: 06-05-2024

Introduction: To depict a woman's image with the spread of feminist ideas in literature, male and female writers have presented the issues related to women and expressed the realities and shortcomings. In the opinion of feminist critics, the issue of women, being in the text or on the sidelines, and the way they are looked at, is a serious issue. In this regard, the authors use the elements of story in a special way in order to move the work towards the intended purposes. By examining and analyzing the elements used by the author, the message and purpose of the work can be reached. Male and female writers, according to their gender, experiences and purpose of writing novels, have written stories with different points of view regarding the position, personality and harms of women in the society. With the view that male and female ideologies cause differences in their works, the present study seeks to investigate the difference between male and female views on women's issues. Therefore, two works with a social theme have been selected from the same geographical region; regardless of the cultural, environmental, historical and political differences, the two works share the aforementioned conditions. Also, the impact of gender on storytelling and the way of using story elements are discussed. Two Kuwaiti authors were selected for this purpose, Khola al-Qazwini with the novel *Mutalaqa min Waqi'e al-Hayya* and Saud al-Sanausi with the novel *Saq Al-Bamboo*. Most researches on women's issues have been written separately by males or females. This research seeks to investigate the image of women in the literary works of male and female authors by considering the factor of gender in order to clarify the differences caused by the gender of the authors.
Methodology: This research is conducted to answer the question ‘How are the elements of the story used in the two works?’ To this end, the impacts of the views and ideologies of the two authors on the story elements of their novels and the image of women there are examined.
Results and discussion: Based on the results of this research, the subject of the two novels is the social problems that Al-Qazvini has narrated in the scope of "Family". With a view far from extremes, he depicts the contribution of men and women to the stability of the family. He considers the role of women to be the main one, but, in the wider scope of "society", Sanousi has addressed the poverty and economic well-being of the society. Women are also affected by the conditions. Perhaps due to her

[1]- Corresponding Author Email: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

being a woman and her special view on the important issues of marriage and motherhood, Qazwini, has set her goal to express the importance of the family and couple's relationships and has tried to make her reader understand this important institution with a fair view, but Sanousi's view is beyond it; it is focused on economic issues and class conflicts in the society and has a more police view of the issues. As a result of the author's point of view, in the novel *Mutlaqa Man Waqat Al-Hayya*, men and women jointly contribute to creating knots and untying the story. But, in *Saq Al-Bamboo*, most of the knots are created by the women of the story. Finally, with the action of a man, the knots are untied and the story reaches peace and tranquility. Therefore, the women in the two works have a central role in the story and influence the course of the events. They are different from each other. The presence of women in the novel by the female author leads to a happy ending (the remarriage of Leila and Mustafa together). The novel by the male author, however, has an unpleasant ending (Hosieh's despair and disillusionment with his father's family and his return to the Philippines). In order to express their desired concepts, both authors chose their same-sex narrator in the first person to narrate the events and difficulties of the main character's life, but Al-Qazwini also introduces an omniscient narrator in order to express more dimensions of the character's life and emotions. This type of perspective is one of the signs of women's writing, and it provides a context for the active participation of men.

The social changes related to the position of women, on the one hand, have created new images of them in literary writings, and, on the other hand, the authors' way of looking at the subject has affected the structure and form of the works. Khola's image is a balanced image of a woman who, while playing the roles of wife and mother, can also be successful in the society. In her novel, women are at the center of events and are effective in changing their and others' lives. As for Sanausi, women are passive and submissive to the society and the demands of others or have emotional and personality crises while having the power to change.

Keywords: Image of women, Story elements, Khola al-Qazwini, Saud al-Sanausi.

References

Abbas, Bassem Mohammad, (2018), Al-Hadsur al-Naswi in al-Sunausi's narrations: Reading in al-Hytsop and al-Muhammad, Al-Adab Research Magazine, volume 29, number 113, pp. 357-379. DOI: 10.21608/SJAM.2018.144882. [In Arabic]

Abrams, Meyer Howard, (2013), dictionary of literary terms, translator; Mehdi Shahsawari, first edition, Kerman: cultural services. [In Persian]

Abu Ali, Raja and Akram Habibi-Bardbari, (2019), "Al-Shafa'i's Simaiya in the Narrative of Yatalebani with the Complete Dance of Lemni Al-Shafi'i", Adab Al-Arabi, No. 1, Spring and Summer, pp. 111-132. DOI: 10.22059/JALIT.2019.257565.611905 . [In Arabic]

Al-Dahi, Muhammad, (2013), The Image of Al-Ana and the Afterlife in Al-Sard, Al-Tabba Al-Oli, Cairo: Rouya. [In Arabic]

Al-Qazwini, Khoulah, (2006), Matlaqa Man Waqat al-Hayya, first edition, Beirut: Dar al-Safa. [In Arabic]

Al-Sanausi, Saud, (2012), Bamboo Leg, first edition, Beirut: Al-Dar al-Arabiya Lulloom Publishers. [In Arabic]
Bahramipour, Noushin and Raziehsadat Mirsifi, (2019), "Analysis of Sahar Khalifa's Unreal Women's Men's novel according to Michel Foucault's power-oriented theories", Scientific Journal of Iranian Language and Arabic Literature Association, No. 57, Winter, pp. 164-141. [In Persian]
Biniyaz, Fathullah (2012), an introduction to story writing and narratology, 4th edition, Tehran: Afraz. [In Persian]
Dixon, Frank E. and Sarah Smith, (2012), Profession: Storyteller, Volume 2, translators; Kaveh Fuladinasab and Maryam Kohensal Nodehi, second edition, Tehran: Zavash. [In Persian]
Fatahi, Hossein, (1386), story, step by step, first edition, Tehran: Sarir. [In Persian]
Irani, Naser (1364), Story: Definitions, Tools and Elements, first edition, Tehran: Children and Adolescent Intellectual Development Center. [In Persian]
Jamali, Zahra, (1385), Siri in the structure of the story, first edition, Tehran: Hamadad. [In Persian]
Kaheh, Alireza Walzamla, (1436), "Multiplicity of Voices in Al-Zini's Narration of Blessings by Jamal Al-Ghatiani", Al-Laghga al-Arabiyyah and Etiquette, No. 4, Winter, pp. 621-603. DOI: 10.22059/JAL-LQ.2015.54400. [In Arabic]
Karachi, Roohangiz, (2014), "How Gender Influences Literature", Women in Culture and Art, No. 2, Summer, pp. 241-223. DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2015.57577. [In Persian]
Obstfeld, Raymond, (2012), staging in the novel, translator; Abdullah Karimzadeh, first edition, Tehran: Surah Mehr. [In Persian]
Payandeh, Hossein, (1382), Critic discourse; Essays in literary criticism, first edition, Tehran: Roozangar. [In Persian]
----------, (2018), Theory and Literary Criticism of an Interdisciplinary Textbook, Volume 2, Second Edition, Tehran: Samit. [In Persian]
Shamisa, Siros, (1388), literary criticism, third edition, Tehran: Mitra. [In Persian]
Suleiman, Nabil, (2018), Fitnah al-Sard and Al-Samat, fourth edition, Syria: Dar al-Hawar. [In Arabic]
Zare Bormi, Morteza, (2017), "Exhibits of femininity and masculinity in women's and men's writing", Contemporary Persian Literature, No. 2, Autumn and Winter, pp. 116-99. DOI: 10.30465/COPL.2018.3574. [In Persian]

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

مقایسه کارکرد عناصر داستانی دو رمان «مطلقة من واقع الحياة» و «ساق البامبو» در ترسیم سیمای زن

نرگس انصاری[1] دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
نیلوفر صحرانورد سیاهمزگی، کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

چکیده

در نظر منتقدان فمینیستی، مردان با نگاه مردسالارانه، تصویر متفاوتی از زنان در رمان‌ها ارائه‌می‌دهند و برخلاف نویسندگان زن بر نقش‌های خاصی از زنان تأکید می‌کنند، افزون بر این تمایز محتوایی، چه بسا این تفاوت در نحوه‌ی گزینش و چینش عناصر داستانی نیز قابل مشاهده باشد. بر این اساس پژوهش حاضر تلاش دارد فارغ از تفاوت‌های محیطی و فرهنگی با انتخاب دو نویسنده‌ی کویتی؛ «خوله القزويني» با رمان «مطلّقة من واقع الحياة» و «سعود السنعوسي» با رمان «ساقُ البامبو» را به روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی و نحوه‌ی انعکاس نگاه مردانه و زنانه‌ی نویسندگان را به زنان در عناصر داستانی چون درون‌مایه، موضوع، پیرنگ و زاویه‌ی دید آثارشان نشان‌دهد. بخشی از دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد که زنان در این دو اثر از نظر تاثیرگذاری مثبت و منفی بر سیر حوادث و پیرنگ داستان متفاوت هستند و در نتیجه، حضور آن‌ها منجر به پایان خوشایند یا ناخوشایند حوادث می‌شود. همچنین محتوا و شکل اثر به خوبی با اهداف نویسنده مطابقت دارد و همانطور که نویسنده‌ی زن در عقیده‌ی خود باور به نقش دوطرفه‌ی زن و مرد دارد، نقش مشترکی نیز برای هر دو در گره‌افکنی و گره گشایی قائل می‌شود و یا با انتخاب زاویه‌ی دید متنوع، به هر دو شخصیت امکان حضور در روایت را می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تصویر زن، عناصر داستان، خولة القزوینی، سعود السنعوسی، مطلقة من واقع الحیاة، ساق البامبو.

[1]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

با گسترش افکار فمینیستی در ادبیات، نویسندگان مرد و زن، مسائل مربوط به زنان را در آثار خود بازنمایی‌کردند و از ادبیات برای بیان واقعیت‌ها و کاستی‌ها، جلب تأمل و درنگ خوانندگان، ارائه‌ی راه‌حل‌ها و دیدگاه‌هایشان استفاده‌کردند. در عقیده‌ی منتقدان فمینیستی، مسأله‌ی زنان، در متن یا حاشیه‌بودن و نوع نگاه به آن‌ها به مسأله‌ای جدی تبدیل‌شد. با توجه به اینکه نویسندگان در راستای هدف خود از عناصر داستان به‌گونه‌ای خاص بهره‌می‌برند تا جهان اثر نیز به سوی مقصود موردنظر آن‌ها حرکت‌کنند، پس با بررسی و تحلیل عناصر به‌کارگرفته‌شده‌ی نویسنده، می‌توان به پیام و هدف نگارش اثر دست‌یافت. نویسندگان مرد و زن، متناسب با جنسیت، تجربیات و هدف‌شان از نگارش رمان با دیدگاهی متفاوت نسبت به جایگاه، شخصیت و آسیب‌های متوجه قشر زنان در جامعه، داستان‌پردازی نموده‌اند. پژوهش حاضر با این دیدگاه که ایدئولوژی مردانه و زنانه موجب ایجاد تفاوت در آثار آن‌ها می‌شود، تلاش‌دارد تا تفاوت نگاه مردانه و زنانه را به مسائل حوزه‌ی زنان مورد بررسی قراردهد؛ از این‌رو دو اثر با موضوع اجتماعی، از یک منطقه‌ی جغرافیایی انتخاب‌شده است تا فارغ از تفاوت‌های فرهنگی، محیطی، تاریخی و سیاسی، به واسطه‌ی اشتراک در شرایط مذکور صرفاً بحث تأثیر جنسیت بر داستان‌پردازی و شیوه‌ی به‌کارگیری عناصر داستانی مورد بررسی قرار گیرد؛ بنابراین دو نویسنده‌ی کویتی، یعنی خوله القزويني با رمان «مُطَلقة مِن واقِعِ الحَياة» و سعود السنعوسي با رمان «ساق البامبو» انتخاب شد. غالب پژوهش‌ها در بحث از مسائل زنان به‌صورت جداگانه، میان نویسندگان مرد یا نویسندگان زن تألیف شده است؛ اما این پژوهش در پی آن است تا بازنمایی تصویر زنان را در اثر ادبی نویسندگان مرد و زن با در نظرگرفتن عامل جنسیت بررسی‌نماید تا تفاوت‌های ناشی از جنسیت نویسندگان روشن شود. لازم به ذکر است که به دلیل تفصیل مباحث، تنها چهار عنصر موضوع، درون‌مایه، پیرنگ و زاویه‌ی دید بررسی و به عناصر دیگر در پژوهشی دیگر پرداخته خواهد شد. این پژوهش در پی آن است تا به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. عناصر مورد بررسی داستان، به چه صورت در دو اثر به‌کار گرفته شده است؟

۲. تأثیر نگاه و ایدئولوژی دو نویسنده بر عناصرداستانی، چه تصویری از زن را در این دو رمان بازنمایی می‌کند؟

پیشینه‌ی پژوهش

در خصوص تصویر زن در رمان‌های عربی آثار متعددی به نگارش درآمده که می‌توان به برخی از آن ها اشاره نمود:

فاطمه ذوالقدر در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت زن در ادبیات معاصر کویت (با بهره‌گیری از داستان‌های ليلي العثمان» (دراسات في العلوم الإنسانية، ش۱۸: ۱۳۹۰)، با طرح دیدگاه نویسنده (ليلي عثمان) از ماهیت و نقش زنان در زندگی به این نتیجه می‌رسد که سختی‌های زندگی، موجب سرکشی در برابر سرنوشت اسفناک آنها شده و بیان مشکلات زنان، هدف اصلی و محور اساسی داستان‌های زنان کویت است.

انسیه خزعلی و سمیه اونق در مقاله‌ی «تصوير الشخصية في روايات خوله القزويني؛ البيت الدافئ و سيّدات و آنسات نموذجاً» (مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية و آدابها، ش۲۳: ۱۳۹۱)، با واکاوی دو رمان «البيت الدافئ» و «سيدات و آنسات»، ضمن بررسی سبک پردازش شخصیت‌ها و پیچیدگی یا سادگی آن‌ها، به وجود گرایش‌های زن‌گرایانه و سنتی در نویسنده می‌رسند.

همچنین انسیه خزعلی و سمیه اونق در مقاله‌ی دیگری با عنوان «المراة في روايات خوله القزويني، البيت الدافئ و سيدات و آنسات نموذجاً» (مجلة اللغة العربية و آدابها، ش۳: ۱۳۹٤)، شخصیت‌پردازی زنان در دو رمان مذکور را بررسی و تصاویر منعکس‌شده از زنان را در این رمان‌ها با نقش‌های مختلف فردی و اجتماعی ابراز می‌نماید.

زینب ظهیری در پایان‌نامه‌ی «بررسی عنصر شخصیت در رمان ساقه بامبو از سعود السنعوسي» (۱۳۹۵) به بررسی و تحلیل شخصیت‌پردازی رمان «ساقه بامبو» می‌پردازد و به دنبال درون‌مایه‌های اجتماعی اثر است. در این پژوهش نویسنده به این نتیجه می‌رسد که در این رمان انسان عرب، برخلاف بسیاری از آثار پیشین، از موضع ضعف با دیگری مواجه نمی‌شود، بلکه

برعکس در جایگاه دیگریِ ثروتمند و قدرتمند قرار می‌گیرد تا در نگاه سوژه‌ی شرقی، قهرمان فیلیپینی رمان، در جایگاه ابژه مورد نقد و بررسی واقع گردد.

باسم محمد و لطیف محمود محمد در مقاله‌ی خود با عنوان «الحضور النسوي في روايات (السنعوسي): قراءة في الأنماط والعلاقات» (مجلة بحوث كلية الاداب، ش ۱۱۳: ۲۰۱۸)، آثار سنعوسی را از دو منظر مورد بررسی قرار داده است: شکل حضور زنان در آثار او، بحران‌های آنها و نوع رابطه‌ی زنان و مردان که اغلب بیانگر تسلط فرهنگی و اجتماعی مردان بر زنان است و رابطه‌ای نامتوازن، همراه با محرومیت و ناامیدی و سرکوب برای زنان. البته مقاله، به چگونگی بازتاب این مسائل در عناصر داستانی نپرداخته است.

قدسیه شهرام‌پودینه در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی و تحلیل عناصر داستانی ساق البامبو اثر سعود السنعوسي» (۱۳۹۷)، با بررسی عنصرهای داستانی به دنبال بیان آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی ناشی از تعصبات نژادی بوده و بیان‌می‌کند که سنعوسي در رمان ساقه بامبو به دین در بُعد انسانی و صلح جویی آن پرداخته‌است.

علی اصغر حبیبی و همکاران در مقاله‌ی «بررسی سطوح سلامت روانی در شخصیت‌های رمان ساق البامبو بر اساس تئوری آنیاگرام» (نقد ادب معاصر عربی، ش۲۱: ۱۳۹۹)، سطوح سلامت روانی شخصیت‌های مختلف داستان را بررسی و به این نتیجه رسیده است که اکثر شخصیت‌ها تعادل روحی و روانی خود را در شرایط سخت حفظ نموده و با ناملایمات جامعه و زندگی شخصی‌شان تا حد توان جنگیده‌اند.

همانطور که ملاحظه می‌شود، رویکرد مقایسه‌ای میان دو اثر و نیز بررسی تأثیر نگاه جنسیتی بر قالب و محتوای آن‌ها توسط نویسندگان مرد و زن در پژوهشی مورد توجه قرار نگرفته‌است و پژوهش‌های انجام‌شده در باب رمان «ساق البامبو» نیز از منظر نقدادبی مربوط به مطالعات زنان نیست.

زنان در نقد فمینیستی

یکی از رویکردهای نقدادبی‌فمینیستی، بازنمایی تصویرزنان در آثار ادبی است. «از اواخر سال ۱۹٦۰م، نقد فمینیستی به‌عنوان یک نگرش آگاهانه و گروهی توسط ویرجینیا وولف در ادبیات

مطرح‌شد» (بهرامی‌پور و میرصیفی، ۱۳۹۹: ۱٤۲). وولف عقیده داشت اگر ساحت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تحت سیطره‌ی مردان است، اما دروازه‌ی ادبیات به روی تمام انسان‌ها به‌خصوص زنان گشوده‌شده تا واقعیت‌های زندگی و تجربه‌های مختلف‌شان را در قالب داستان به سایر زنان و مردان عرضه‌نموده و از این طریق، همراهی و همدلی آن‌ها را جلب‌نمایند.

«نقد فمینیستی، نقدی متوجه مؤلف است و به‌دنبال نقد عقیده‌ی نویسنده، پیرامون مسائل زنان است و اظهار می‌کند از بیشتر متن‌های ادبی، تنها صدای مردان منعکس‌می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۷). با تحلیل هر داستان، خواهان آگاهی‌بخشی به زنان درباره محدودیت‌هایی است که علاوه بر زندگی حقیقی، در دنیای داستان‌ها نیز متحمل‌شده‌اند و باید برای تغییر این شرایط قدمی‌بردارند. «هدف نقد ادبی فمینیستی، بررسی این موضوع است که برای تقویت یا تضعیف ستم بر زنان در نوشته‌های ادبی از کدام تمهیدها یا صنعت‌های ادبیات استفاده می‌شود. بنابراین نقد فمینیستیِ متن‌های ادبی، تحلیلی در این مطلب است که متن‌های مورد نظر، چگونه با عنصرهای داستانی، ساختارهای مردسالارانه را تأیید می‌کنند یا عناصر را به صورتی پردازش می‌نمایند تا قطعیت ساختارهای مردسالارانه، فرهنگ تأکیدکننده و افراد پایبند به آن را مورد مذمت قرارداده و به شکلی غیرمستقیم خواننده را به تلاش در جهت تغییر آن دعوت‌می‌کنند» (پاینده، ۱۳۹۸: ۲/ ۹۱-۹۲).

نظریه‌پردازان دو گرایش را برای نقد فمینیستی در نظر گرفته‌اند:

۱. تصاویر زنان در آثار ادبی (جلوه‌های زن).

۲. نقد زنِ نویسنده که به بررسی ویژه‌ی آثار نویسندگان زن و چگونگی پرداختن به موضوعات مختلف از منظر زنانه می‌پردازد. در بخش تصاویرزنان، «فمینیست‌ها به تحلیل و بررسی تصویر زنان در نوشته‌های ادبی با دیدگاه مردسالارانه می‌پردازند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۲) و «به این موضوع توجه می‌کنند که زن در آثار ادبی به‌خصوص آثاری که مردان پرداخته‌اند، با چه تصویری و با کدام نقش‌ها به مخاطب عرضه شده‌است. پیروان این نقد عقیده دارند که آثار نویسندگان مرد منطبق با هنجارهای فرهنگ مردسالار نوشته می‌شود» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱٤۲)؛ زیرا در آثاری که مطابق با فرهنگ مردسالار نگاشته‌شده‌اند، «مردان با ویژگی‌هایی مانند دلیر، عاقل، فعال، غالب و زنان با صفاتی چون ترسو، احساساتی، منفعل، تسلیم‌شونده منعکس‌می‌شوند و در این آثار بیشتر به شخصیت مرد

به عنوان محور حوادث بها داده‌شده و به زنان نقشی حاشیه‌ای واگذارمی‌شود» (آبرامز، ۱۳۹۳: ۲۳٤ـ۲۳۵)؛ در واقع «مرد داستان تا حد زیادی وقایع رمان را کنترل‌کرده و به‌دلیل توان ذهنی‌اش، خود را به‌عنوان نیروی قهرمان درنظرمی‌گیرد» (الداهي، ۲۰۱۳: ۱۰۰) و «زنان را به عنصری مظلوم، رنج‌دیده و بی‌فایده تبدیل می‌کند» (سلیمان، ۲۰۱۸: ۳۳۳)؛ از این‌رو ناقدان فمینیست با بررسی این قبیل آثار ادبی در نظر دارند، روابط میان انسان‌ها را تغییرداده و در جامعه برابری جنسیتی را به‌وجودآورند.

نقد وتحلیل

خولة القزويني از نویسندگان معاصری است که مسائل مربوط به زنان، محور نوشته‌هایش است؛ تا جایی‌که آثار این نویسنده با ادبیات زنانه متمایزمی‌شود. سعود السنعوسي نیز از جمله جوان‌ترین داستان‌نویسان کویتی است که توانسته با نگارش آثارش به جایگاه درخور توجهی دست‌یابد. القزويني با شخصیت‌پردازی لیلا که شخصیت اصلی رمان است، یک زن مطلقه را که جامعه و خانواده از او انتظار سکوت، وقار، سربه‌زیری و خانه‌نشینی دارند، از حالت انزوا، ترس، تسلیم و آشوب روحی آغازین داستان خارج و او را به زنی فعال، تأثیرگذار، موفق و شجاع در عمل و رفتار تبدیل‌می‌کند؛ اما در رمان سنعوسي حوادث داستان حول محور نقش اصلی، عیسی/ هوزیه می‌چرخد و دیگر شخصیت‌ها در خدمت تبیین ابعاد مختلف شخصیت و حوادث زندگی او هستند. در عین حال زنان مختلفی توسط نویسنده در سیر حوادث به‌کارگرفته‌شده‌اند که نویسنده از جهات مختلف به ترسیم شخصیت آن‌ها می‌پردازد. در ادامه تفاوت دو نویسنده در نحوه‌ی شکل‌دهی به ساختار اثر بررسی می‌شود.

کارکرد عناصر داستانی در بازنمایی تصویرزنان

با توجه به ارتباط شکل و مضمون، هر نوع تغییر محتوایی در عناصر زبانی و ساختاری اثر نمود می‌یابد؛ همچنان‌که ایدئولوژی و نوع نگاه نویسنده‌ی اثر در محتوا و زبان اثرش بازتاب خواهد داشت؛ از این‌رو در ادامه تلاش می‌شود تا این هماهنگی در عناصر و محتوا مورد واکاوی قرار گیرد.

موضوع

موضوع یکی از عناصر داستانی و «مفهومی است که داستان درباره‌ی آن به‌نگارش درمی‌آید و حادثه‌های داستان به شکل مستقیم یا غیرمستقیم به آن مربوط‌می‌شوند. مفاهیمی مانند عشق و جنگ، وحشت و تنهایی، فقر و مرگ از موضوع‌های داستانی هستند. همینطور موضوع همان نکته‌ای است که متن روایی به آن اشاره می‌کند و قبل از آفرینش داستان، وجود دارد. ایده‌ی اصلی یا موضوع داستان، شاهراه نویسنده برای نوشتن رمان محسوب‌می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۵۰).

موضوع رمان «مطلقة من واقع الحیاة»، یک موضوع اجتماعی با تمرکز بر روابط خانوادگی و تصویر مشاجرات زوجین است؛ ناسازگاری‌ها، عدم تحمل و تصمیمات بی‌خردانه در برابر ناملایمات زندگی زناشویی توسط دو شخصیت داستان، «لیلا» و «مصطفی» و رهاکردن زندگی توسط مرد: «تَصعقُ حینما تخبرُها ناظرةُ الروضةِ أن والدَهُ قد سَبقَها بِساعتینِ إذ قامَ بِإجراءاتِ نقلهِ إلی مدینةٍ أخری... » (القزويني، ۲۰۰٦: ۱۵).

شخصیت اصلیِ زن، لیلا، به‌دلیل سطحی‌نگری و توجه به ظواهر و تجملات زندگی، وظیفه‌ی اصلی همسری و مادری خود را فراموش می‌کند و از طرفی برخورد نامناسب همسر در زندگی و خشونت و و مانع تراشی‌های او در برابر زن، زندگی مشترک آنها را به چالش کشیده است؛ نوع مواجهه‌ی زن و شوهر در این گفتگو روشن است: «لیلی: «إن هذا الطفلَ شومٌ یا مصطفی فقد اغتصبَكَ مِنّي» و تصرخُ ثانیةً: «صِرتُ أَکرَهُ أحمدَ»» (همان: ۸۰).

اما موضوع رمان «ساق البامبو»، یک موضوع اجتماعی فراتر از مسائل خانواده است؛ هرچند در دل موضوع به روابط خانوادگی نیز پرداخته می‌شود. فقر و مهاجرت نقطه‌ی ثقل داستان است که به واسطه‌ی آن، شخصیت‌ها مجبور به ترک کشور و خانواده می‌شوند تا بتواند اوضاع نابسامان اقتصادی زندگی‌شان را تغییردهند. این افراد تصور می‌کنند با مهاجرت از وطن، از شرایط دشوار اقتصادی رها می‌شوند، اما در کشور بیگانه، استثماری دوچندان و ناملایمات بیشتری را تجربه و برای کسب قدری رفاه در زندگی به افرادی غریب، فرودست و مظلوم تبدیل‌می‌شوند: «هوزیة: «مَا الّذي، سِوی الفقرِ، یَدفعُ أمّاً لِترکِ أطفالِها لَدی إمرأةٍ اِستَبدلَت حمرةُ عینیها ببیاضِهما بسببِ إفراطِها بتدخینِ الماریجوانا؟!»» (السنعوسي، ۲۰۱۲: ۸۲).

موضوع بعدی مشکلاتی است که اتباع خارجی غیرعربی در کشور میزبان متحمل‌می‌شوند و ناملایماتی که فرزندان دوملیتی و چه بسا بی‌هویتِ آن‌ها پیش‌رو دارند. در داستان، «عیسی» نماینده‌ی فرزندان دوملیتی کارگران مهاجر است و وظیفه‌ی شرح سختی‌ها، آشفتگی‌ها، ترس‌ها، تنهایی‌ها و دغدغه‌های ذهنی این قشر را برعهده دارد. او در طول داستان، دوگانگی‌ها و سردرگمی‌های بسیاری را تجربه می‌کند و در تلاش‌است تا هویت‌اش را بیابد: «نورية:«الكويتُ صغيرةٌ وَ الكلامُ ينتشرُ بِسرعةٍ. لَو عَلمَ فَيصلُ زوجي وَ أهلُهُ بِأمرٍ هذا الولدِ سَتَهتزُّ صورتی أمامَهُ... أَفقدُ اِحتِرامي في بيتِ العادلِ»» (همان: ۲۲۳).

بررسی موضوع دو اثر نشان‌می‌دهد که قزويني موضوع محوری رمان «مطلقة من واقع الحياة» را طلاق ناشی از ناسازگاری‌های لیلا و مصطفی و آسیب‌های بعد از طلاق قرارمی‌دهد که متوجه طرفین و بیشتر زنِ داستان می‌شود. تمام تلاش نویسنده توجه به حفظ کیان خانواده است و نقشی که هر یک از زن و مرد در آن به عهده دارند. از این‌رو، تمام بار طلاق را بر دوش شخصیت زن داستان نمی‌گذارد، بلکه کوتاهی‌های مصطفی در حق لیلا را نیز بیان‌می‌کند. نویسنده دیدی واقع گرایانه نسبت به زندگی خانوادگی دارد و به‌صرف اینکه خود یک زن است، از شخصیت زن در رمان جانبداری نمی‌کند و اشتباه هر دو شخصیت در رساندن زندگی‌شان به نقطه‌ی طلاق را نشان می‌دهد که بیانگر نگاه فرافمینیستی و عدم حمایت افراطی نویسنده از زن است، لذا موضوع اصلی او نه زن، بلکه خانواده است.

فقر محور اصلی موضوع رمان ساقه بامبو است و نیمی از مهاجران فقیر زنان و مادرانی هستند که برای کسب درآمد، مجبور به ترک خانواده و فرزندان خود می‌شوند. بنابراین در اثر او خانواده به عنوان یک موضوع فرعی است و مسائل اقتصادی موجب از بین‌رفتن نظام خانواده در جامعه‌شده است. نگاه اقتصادی مردانه و نگاه اجتماعی و خانوادگی زن در موضوع دو اثر روشن است. ژوزفین یکی از زنان مهاجر است که سعود السنعوسي با نوشتن شرایط او در داستان، زندگی زنان بی‌نوایی را به‌تصویرمی‌کشد که در کنار تحمل سختی‌های فقر باید اجبار و سلطه پدر برای به‌دست‌آوردن روزی، سختی‌های مهاجرت، غربت و خواری زندگی در کشوری بیگانه به‌عنوان خدمتکار را تحمل‌کنند تا خانواده آن‌ها به مقدار اندکی رفاه اقتصادی دست‌یابند. در حقیقت نگاه مثبتی از

خانواده در اثر سنعوسي ترسیم نشده است. از طرفی نویسنده، با پرداختن به موضوعاتی چون تجمل، رفاه‌طلبی و خودبرتربینی زنان در داستان، تصویری منفی از آنها ارائه می‌دهد که حاضرند افراد خانواده را قربانی‌کنند و شرایط و خواسته‌ی دیگران نزد آن‌ها بی‌اهمیت است. تصویری که سنعوسي در آثار خود ارائه می‌دهد، برآمده از رنج‌های و آرزوهای زنان است؛ گاه تصویر زنی است زیر سلطه که انسانیت و هویت او را از او گرفته، گاه تصویر زنی غارت‌شده‌است که اراده و آزادی او به تاراج‌رفته و گاه زنی شکست‌خورده است که جز انزوا و گوشه‌نشینی پناهی ندارد (عباس، ۲۰۱۸: ۳۵۸). از این‌رو زن در نگاه او، فعال و پویا نیست؛ بلکه سرخورده و منفعل است.

به‌طور کلی نگاه نویسنده‌ی زن، متناسب با نقش‌های زنانه در محدوده‌ی فضای خانه، خانواده و وظایف مربوط به همسری و مادری است. البته او حضور زن در اجتماع را نفی‌نمی‌کند؛ چرا که لیلا، منا، لمیس، مدیر مهد احمد و منشی عبدالوهاب جزء زنان شاغل داستان هستند، اما در نظر او نقش‌های زنانه در اولویت هستند. نویسنده‌ی مرد از زاویه‌ای بزرگ‌تر داستان‌پردازی‌نموده و زن را در چارچوب حضورش در جامعه به‌تصویرمی‌کشد. از این‌رو اهمیت‌دادن به جنس، روحیه و استعدادهای زنانه در رمان «مطلقة من واقع الحیاة» پررنگ‌تر است.

درون مایه

درون‌مایه می‌تواند به کلیت داستان وحدت‌بخشیده، عنصرهای دیگر را در کنار هم قراردهد و داستان را در مسیری مشخص هدایت کند. در نهایت درون‌مایه‌ی همان نکته، پیام و مفهومی است که از داستان فراگرفته می‌شود. بنابراین «مضمون اندیشه‌ی اصلی و پیام داستان است که به زبان نویسنده گفته نمی‌شود؛ ولی خواننده صدایش را می‌شنود، با قلم نویسنده نوشته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌خواند. مضمون همان معنای داستان است؛ معنایی که نویسنده به موضوع می‌بخشد یا از آن می‌گیرد و آن را در تاروپود شکل داستان منعکس‌می‌کند» (ر.ک: ایرانی، ١٣٦٤: ۲۱۰ـ۲۱۱). در واقع آنچه که خواننده به صورت غیرمستقیم از متن و سیر حوادث داستان دریافت می‌کند.

شکل‌دهی به درون‌مایه‌ی رمان «مطلقة من واقع الحیاة»، حاصل نوع تعامل لیلا و مصطفی در خانواده و مشاجرات و درگیری‌های آنها است؛ اما محوریت در این حوادث برعهده‌ی شخصیت زنِ

داستان یعنی لیلاست. امری که موجب می‌شود خواننده پی به نقش اساسی و کلیدی زن در خانواده ببرد. دورشدن از مفهوم جا افتاده از زن در جامعه و تقابل زن امروزی با این نگاه در این بخش داستان به خوبی هویداست:

«مصطفى:«ظَننتُ أنّني سَأَلتقَيكِ وَ رائحةُ المَطبخِ تَفوحُ مِن ثيابِكِ و تَثبينَ نَحوي فرحةً وَ تَحدِثيني»...قاطَعَتهُ غَيظاً: «أُحدثُكَ عَن المَعكرونةِ وَ البهارِ وَ الفلفلِ وَ... دَعكَ مِن هذا... أنا زوجةٌ وَ الزوجةٌ غيرُ الخادِمةِ»» (القزوينى، ٢٠٠٦: ٨٥).

تضاد فکری میان زوجین و در نتیجه نبود روابط درست فی‌مابین، بستری است که نویسنده از ترسیم آن در دل داستان به دنبال ارائه‌ی توصیه‌های سیاستی و اندیشه‌ی کلی خود در موضوع خانواده است؛ لذا موضوعاتی چون افراط شخصیت در خودآرایی، خودپسندی، بی‌توجهی به اعضای خانواده، عدم کنترل خشم مرد در زندگی، اتخاذ تصمیمات عجولانه و نیز ترسیم پیامدهای ناشی از جدایی زوجین مثل فشار اجتماع، آزار اطرافیان، بی‌تابی‌های حاصل از دوری فرزند، تنهایی و موضوعاتی از این دست، برای مخاطب روشن می‌سازد که تمرکز اصلی داستان بر خانواده و نشان‌دادن نگاه سنتی و مدرن به خانواده است و درون‌مایه‌ی اصلی داستان نه صرفاً زن، بلکه دو طرف رابطه است؛ هرچند زن در این میان نقش بسیار مهمی دارد و از این‌رو نقش اصلی در داستان نیز به زنان اختصاص داده شده است.

اما السنعوسي درون‌مایه‌ای فراتر از خانواده را برمی‌گزیند و با نگاه اقتصادی به مسائل اجتماعی جامعه می‌پردازد که خانواده نیز در آن نقشی ایفا می‌کند. اما این جامعه و شرایط است که حاکم بر خانواده و مؤثر بر آن است و زنان نیز به‌عنوان جزئی از این خانواده، تحت تأثیر این شرایط هستند؛ از این‌روست که در راستای درون‌مایه و موضوع داستان، زنان به عنوان شخصیت‌های فرعی در داستان انتخاب می‌شوند. زنان فقیری که به واسطه‌ی شرایط بد اقتصادی مجبور به مهاجرت و ترک کانون خانواده می‌شوند:

«هوزية: «لم تَستقِر أمي طويلاً معَ تَزايُدِ احتياجاتِنا، حَتّى شَرعَت في التّفكيرِ بِالسّفرِ من جديدٍ. بعدَ أن بَلغَ أدريانُ شهرَهُ السادسَ سافَرَت أمي للعملِ في البحرينِ، لِتتركني و أخي الصغيرَ في رعايةِ خالتي»» (السنعوسي، ٢٠١٢: ٨٢).

تضاد طبقاتی ناشی از فقر در بین افراد جامعه از جمله زنان، از دیگر مضامینی است که نویسنده بر اساس سیر حوادث مورد نظر قرار داده است. در کنار زنان فقیر و مهاجر داستان، زنانی مرفهی هستند که آبرو و تجملات و سنت‌های تعصبی در عقیده‌ی آن‌ها به شدت محترم است و برای حفظ آن‌ها هر کاری را حتی از بین‌بردن روابط خانوادگی، انجام می‌دهند. از این‌رو نویسنده با این تصویرسازی به‌دنبال انتقاد از شرایط اقتصادی و در کنار آن فرهنگی جامعه است که نمود آن در رفتار شخصیت‌ها جلوه می‌کند:

«أشارَت بِسبّابتِها نحوَ عمّاتي عندَ البابِ: أخواتُكَ يا أناني! يا حقيرُ! مَن سَيتزوّجهُنَّ بعدَ فعلتِكَ؟!ـ ...ـ أُخرُج مِن بَيتي...خُذ هذه السافِلة...وَ كُتبُ المَجانين التّي أَفسدَت عقلَكَ!» (همان: ٤٤).

در نتیجه هر دو نویسنده برای بیان مقاصد خود که بررسی معضلات اجتماعی است، چه قزويني که به‌دنبال حفظ نهاد خانواده و درنظرگرفتن مصلحت‌های خانوادگی است؛ چه سنعوسي که نقدهایش در جهت آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی کویت است؛ از شخصیت‌های زن یاری‌گرفته‌اند و زنان در دو داستان حرفی برای گفتن و عملی برای شکل‌گیری درون‌مایه‌ی اجتماعی رمان‌ها دارند«از مهم‌ترین تفاوت‌های ادبیات زنان و مردان درون‌مایه‌ی اثر هنری است. درون‌مایه‌ی آثار زنان و اندیشه‌ی اصلی اثر آن‌ها، حوزه‌ی خصوصی و فردی را به‌تصویرمی‌کشد؛ ولی نوشتار مردان عرصه‌ی عمومی و جامعه را نشان‌می‌دهد و علت این موضوع نقش خانگی زن و نوع جامعه‌پذیری او در نظام مردسالار است» (کراچی، ۱۳۹٤: ۲۳۹). از این‌رو در رمان «مطلقة من واقع الحیاة»، زنان و مسائل مربوط به آن‌ها در مرکز توجه و در رمان «ساق البامبو»، به‌عنوان زیرمجموعه‌ی مسائل اجتماعی، فرصت ظهور و بروز پیدا می‌کنند.

پیرنگ

پیرنگ در نگاه سنتی و الگوی ارسطویی «ترکیبی از سلسله حوادث و رویدادهایی است که در داستان به وقوع می‌پیوندد. این حوادث با یکدیگر رابطه‌ی علت و معلولی دارند؛ هر حادثه منجر به ایجاد حوادث بعد از خود می‌شود و حادثه‌های بعدی بر اساس حوادث قبلی شکل‌می‌گیرند» (فتاحی، ۱۳۸٦: ۲۳)؛ بنابراین پیرنگ، نظم و ترتیب به وقوع پیوستن حادثه‌های یک داستان است که

کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها در انجام این حوادث و اتفاقات دخیلند و دارای بخش‌های مختلفی است که با قرارگرفتن‌شان در کنارهم، مجموعه داستان را می‌سازند.

بررسی ساختار پیرنگ دو داستان نشان می‌دهد که داستان «مطلقة من واقع الحیاة» مقدمه چینی ندارد و با حادثه‌ی محرک شروع می‌شود؛ یعنی طلاق غیابی شخصیت اصلی داستان که موجب برهم خوردن نظم زندگی لیلا می‌شود، او را از نظر درونی از تعادل خارج می‌کند و دچار کشمکش ذهنی با خود می‌شود. در رمان «ساق البامبو» با توجه به تعدد شخصیت‌ها، رویدادهای محرک متعددی مشاهده می‌شود که وضعیت ثابت و پایدار شخصیت‌ها را از بین می‌برد؛ از جمله تن فروشی آیدا و اجبار ژوزفین به ادامه‌ی کار او، مخالفت غنیمة با ادامه‌ی رابطه‌ی ژوزفین و راشد و مخالفت نوریة با حضور هوزیة در خانه‌ی طاروف از جمله حوادث محرک داستان است که موجب کشمکش میان شخصیت‌ها می‌شود؛ کشمکش آیدا با میندوزا برای نجات ژوزفین از تن فروشی که موجب کندن سر خروس‌های مورد علاقه‌ی میندوزا و نجات ژوزفین می‌شود، کشمکش راشد با غنیمة در ازای مخالفت مادر با ازدواجش با ژوزفین و کشمکش هوزیة با نوریة برای حضور در کویت که برای راضی‌کردن او مدارک ازدواج رسمی پدر و مادرش را به او نشان می‌دهد.

اما در خلال داستان خولة القزويني، نویسنده با منتظرگذاشتن مخاطب برای برگشتن مصطفی به‌سوی لیلا و رسیدن او به تعادل روحی، او را در هول و ولا نگاه می‌دارد و در داستان سعود السنعوسي، اشتیاق مخاطب برای نجات ژوزفین از تن فروشی، پذیرش ازدواج ژوزفین و راشد از سوی غنیمه و دل‌نگرانی او برای آواره‌شدن هوزیة در کویت و اشتیاق به پذیرش حضور او توسط نوریة مخاطب را در حالت تعلیق قرار می‌دهد.

نقطه‌ی بحرانی داستان قزويني نیز آگاهی‌یافتن لیلا از خروج مصطفی به همراه احمد از کشور و ازدواج مجدد او با شیرین است که با اطلاع از این اخبار وضعیت روحی و جسمانی لیلا بدتر می‌شود و در رمان سنعوسي، مهاجرت ژوزفین از فیلیپین به کویت برای کارگری و دوری از خانواده که منجر به نجات او از اجبار میندوزا می‌شود. نقطه‌ی اوج داستان «مطلقة من واقع الحیاة» نیز وقتی رقم می‌خورد که مصطفی با تحویل‌گرفتن احمد از مهدکودک و خروجش از کشور، باعث ایجاد آشوب‌های روحی در لیلا به دلیل دوری از فرزندش می‌شود و در رمان «ساق البامبو» زمانی

است که غنیمة از ژوزفین در مورد بارداری‌اش سؤال می‌پرسد و صحنه‌ی حساس بعدی، پخش‌شدن خبر وجود هوزیة که فرزند مشترک راشد و خدمتکار فیلیپینی خانه‌ی الطاروف است؛ خبری که توسط ام‌جابر پخش شد. پایان داستان خولة القزويني نیز همراه با پذیرش اشتباه از طرف مصطفی برای طلاق عجولانه از لیلا و آگاهی لیلا از کوتاهی‌هایش در زندگی رقم می‌خورد و داستان با حضور مصطفی در خانه‌ی مادر لیلا و درخواستش برای بازگرداندن دوباره‌ی همسرش به زندگی خود و پذیرش این خواسته از جانب لیلا، به پایان می‌رسد. در پایانِ رمان سنعوسي نیز آیدا برای نجات ژوزفین، او را به‌عنوان کارگر به کویت می‌فرستد و راشد برای رهایی از خشم مادر و مشکلات اقتصادی، همسر و فرزند نوزادش را از خود دورکرده و به فیلیپین برمی‌گرداند. هوزیة نیز به فیلیپین برگشته و در سرزمین مادری به زندگی خود ادامه می‌دهد.

در ابتدا این‌گونه به‌نظرمی‌رسد که گره توسط مصطفی در داستان ایجاد می‌شود و عقیده‌ی لیلا نیز همین است، اما با مطالعه‌ی ادامه‌ی داستان می‌توان دریافت که بخشی از زمینه‌چینی برای ایجاد گره در زندگی مشترک لیلا و مصطفی، به‌دست خودِ لیلا انجام‌شده و آن کوتاهی‌های اوست که منجر به دلزدگی مصطفی و تصمیم شتاب‌زده‌ی او، بدون آگاهی لیلا درباره جدایی شده‌است. داستان‌هایی که با گره شروع می‌شوند، با کنجکاوی و ابهامی که برای مخاطب به وجود می‌آورند، او را به دنبال‌کردن ادامه‌ی داستان تشویق می‌کنند و شروع جذاب‌تری به اثر می‌بخشند که رمان القزويني دارای این ویژگی است:

«المُحامي: «لا تَتعَبی نَفسَكِ فَالأمرُ قَد تَمّ وَفقَ تخطيطٍ مسبقٍ وَ الأوراقُ سَليمةً قانونياً...وَ لَيسَ هُناكَ أَدنى أَملٍ في تغييرِ المَوقفِ لابُدّ أَن تَستَسلِمی لما هوَ واقعٌ»» (القزويني، ۲۰۰۶: ۱٤).

رمان «ساق البامبو» با مقدمه‌چینی درباره‌ی فقر، بیماری مادر و بدهی‌های قمار پدر ژوزفین آغاز می‌شود که آیدا برای سامان‌دادن به وضع اقتصاد خانواده مجبور به تن‌فروشی می‌شود؛ اما زمانی که با بارداری‌اش در برابر پدر ایستادگی‌کرده و به کارش ادامه نمی‌دهد، میندوزا گره اول داستان، یعنی اجبار ژوزفین به ادامه‌ی کار آیدا را ایجادمی‌کند. البته با یاری آیدا، ژوزفین برای کسب روزی به‌عنوان خدمتکار به کویت مهاجرت و اولین گره با شجاعت آیدا بازمی‌شود:

«آيدا:«كُلّكُم ديوكٌ. أنتَ ديكٌ...كلّ الرّجالُ الّذينَ قَدَمتُ لَهُم جَسدي...ديوكٌ.../ ـ و أنا!... أنا سَئِمتُ مِنَ القيامِ بِدورِ الدّجاجةِ!/ انقضَت على الديوكِ الأربعةِ تَنزعُ رووسَها عَن أجسادِها بِيدَيها. اِنتصبَت آيدا واقفةً في مُواجهتِنا. تَوجّهَ سبّابتُها الى أبي: في المرّةِ القادمةِ...سوفَ يكونُ رأسُكَ!»» (السنعوسي، ٢٠١٢: ٢٥-٢٦).

القزوينی پیرنگ داستان خود را به‌صورت اشتراکی میان شخصیت‌های زن و مرد داستان تقسیم‌کرده تا نقش مؤثر هر دو را در خانواده ترسیم کند. گره داستان با کوتاهی‌های لیلا در زندگی مشترک و اقدام مصطفی مبنی بر طلاق غیابی ایجادشده‌است و باز هم گره‌گشایی توسط لیلا و مصطفی انجام می‌شود. گویا نحوه‌ی پردازش پیرنگ با موضوع داستان که طلاق و دلایل آن که به زن و شوهر وابسته‌است، همسو است. بدین معنا که در حفظ نهاد خانواده و یا فروپاشی آن، هم زن و هم مرد می‌توانند تأثیر مثبت یا منفی داشته‌باشند و این نوع پردازش بیانگر آن است که نویسنده در رمان، به صورت یک‌طرفه از زن طرفداری نمی‌کند. این نحوه‌ی چینش حوادث و میزان حضور و اثرگذاری شخصیت‌ها در سیر داستان به خوبی بیانگر نگاه نویسنده به موضوع و مسأله است.

در رمان «ساق البامبو»، اغلب گره توسط زنان اطراف شخصیت اصلی (هوزية) ایجاد می‌شود و این نشانگر قدرت تأثیرگذاری زنان در زندگی پرفراز و نشیب هوزية است که عقیده‌ی تعصبی حفظ آبروی خانوادگی و تفکرات نژادپرستانه، این قدرت را در غنيمة و نورية ایجاد می‌کند؛ قدرتی که باعث قربانی‌شدن راشد، ژوزفین، هند، غسان و هوزية می‌شود. زنان در رساندن داستان به نقطه‌ی اوج نیز اثر گذارند؛ اما در انتها، جوش و خروش داستان با برگشت هوزية به فیلیپین به پایان می‌رسد که نشان‌دهنده‌ی نگاه یک‌طرفه و سلبی نویسنده به نقش زنان فارغ از واقعیت یا عدم واقعیت مسأله است:

«نورية:«لَديّ ابنٌ وَ ابنةٌ في سنِّ الزِّواجِ، لَن أسمحَ لِهذا الفلبيني أن يُعرقلُ زواجَهما»» (همان: ٢٢٣).

بنابراین گره‌افکنی رمان «مطلقة من واقع الحياة» توسط زن و مرد داستان در موضوع طلاق انجام‌می‌شود، ولی گره‌های رمان «ساق البامبو» به‌واسطه‌ی میندوزا، غنيمة و نورية ایجاد می‌شود؛ گره‌ای که میندوزا و غنيمة به وجود می‌آورند، در مورد اجبار ژوزفین توسط پدر به تن‌فروشی و اعلام نارضایتی شدید مادر از ازدواج پنهانی راشد با ژوزفین است.

نقطه‌ی اوج در رمان «خولة القزويني»، به عنوان نویسنده‌ی زن، با عمل مصطفی در داستان ایجاد می‌شود که از نقطه ضعف لیلا یعنی فرزندش احمد، استفاده‌کرده، او را از فرزندش دور می‌کند و دوری از فرزند منجر به جریحه‌دارشدن احساسات و آشفتگی روحی او می‌شود؛ اما هر دو نقطه‌ی اوج در رمان «سعود السنعوسي»، به‌عنوان نویسنده‌ی مرد، توسط زن، یعنی غنیمة و ام‌جابر، در داستان پردازش می‌شود که غنیمة با پرسش در مورد بارداری ژوزفین از او و اینکه پدر جنین، چه کسی است و ام‌جابر با خبرچینی درباره‌ی خانواده‌ی الطاروف که نوه‌ای از یک خدمتکار فیلیپینی دارد، داستان را به نقطه‌ی اوج می‌رساند که هیجان‌بخشی توسط غنیمة به داستان مرتبط با مسأله‌ای زنانه است:

«لَم تَتَمالكَ أعصابَها أحسَّت بِدوّارٍ وَ غِثيانٍ كادَ أن يَسلبُ قوتَها» (القزويني، ۲۰۰٦: ۱٥).

«باتَت التّغيراتُ واضحةً في حركاتِها معَ مرورِ الوقتِ. لَم يَكُن مِن الصّعوبةِ اكتشافُ الأمرِ، خصوصاً إذا كانَت سيّدةُ البيتِ هيَ جدّتي.«مَن الفاعلُ؟» اِنفجرَت والدتي باكيةً» (السنعوسي، ۲۰۱۲: ٤۲).

گره رمان «مطلقة من واقع الحیاة» همان‌طور که به دست لیلا و مصطفی ایجاد شده‌بود(بحث طلاق)، دوباره به دست این دو شخصیت با گذر زمان و آگاهی‌های آن‌ها از واقعیت‌های زندگی خانوادگی و خودشناسی‌شان بازمی‌شود (ازدواج مجدد) و در این بخش نیز نگاه متعادل نویسنده‌ی زن به زنان و مردان را نشان می‌دهد؛ اما گره اول رمان «ساق البامبو» توسط آیدا با ایستادگی‌اش در برابر قدرت پدرسالارانه‌ی میندوزا و فرستادن ژوزفین برای کار به کویت بازشد. او با این عمل، مسیری برای شکل‌گیری ادامه‌ی داستان به‌وجودآورد. داستان سنعوسي به‌خاطر حضور شخصیت-های متعدد و نیز پرداختن به مسأله‌ای اجتماعی و فراگیر، دارای گره‌های متعددی است.

گره‌های بعدی توسط دو مرد داستان یعنی راشد و هوزیة بازمی‌شود که در جریان مخالفت غنیمة با ژوزفین به‌عنوان همسر پسرش، راشد ژوزفین را همراه با نوزادشان با وعده برگرداندن هوزیة به فیلیپین فرستاده و بعد از مدتی همسرش را طلاق می‌دهد و گره پایانی که در جریان آن، هوزیة در مقابل تهدیدهای نوریة برای زندگی او در کویت با تصمیم‌گیری به ادامه‌ی زندگی در فیلیپین در کنار خانواده مادری‌اش گره آخر را بازمی‌کند.

در نهایت، با درنظرگرفتن گره‌افکنی‌های رمان قزويني، نقطه‌ی اوج داستان و بازشدن گره‌ها، روشن می‌شود که توجه به مسائل و مشکلات زنان در اولویت است، اما با دقت در پیرنگ رمان سنعوسي این مطلب استنباط می‌شود که بخش کوچکی از پیرنگ از قبیل گره اجبار میندوزا به تن‌فروشی ژوزفین و گره مخالفت غنیمة در برابر ازدواج پسرش با خدمتکار فیلیپینی، با چالش‌هایی مرتبط است که زنان در زندگی متحمل‌می‌شوند و قسمت‌های دیگر پیرنگ به بیان مفاهیم اجتماعی ختم‌می‌شود.

زاویه‌ی دید

آوایی که از یک داستان به گوش می‌رسد، به این‌صورت است که «همیشه کسی داخل داستان با یک نفر در بیرون آن صحبت می‌کند. این فرد گاهی اطلاعاتی از خودش در اختیار خواننده قرارمی‌دهد و گاهی شخص پنهانی است که دیده نمی‌شود، اما خواننده در روایت با مطالعه‌ی گفته‌هایش، حضور او را حس می‌کند. این شخص همان راوی است که نویسنده او را برای نقل رویدادهای داستانش انتخاب‌می‌کند» (جمالی، ۱۳۸۵: ۸۹). «راوی در اغلب قصه‌ها، شخصیتی است که حادثه‌های داستان برای او اتفاق می‌افتد. او شخصیتی است که بیشتر از بقیه متحمل شکست یا پیروزی می‌شود. اما در برخی مواقع شایسته است [که] شخص دیگری داستان را نقل‌کند؛ چون در این صورت تعلیق قوی‌تری را می‌توان در پیرنگ ایجاد یا در داستان بهتر و بیشتر شخصیت‌پردازی کرد» (آبستفلد، ۱۳۹۲: ۸۲) و «شخصیتی که داستان از زاویه نگاه او تشریح می‌شود، در همه‌ی لحظه‌های داستان حضوردارد و برای بازکردن گره آن تلاش‌می‌کند. او بیشتر از هر شخصیت دیگری در ایجاد تعلیق در داستان نقش‌دارد و هر تصمیم او گره جدیدی را در داستان ایجادمی‌کند» (دیکسون و اسمیت، ۱۳۹۲: ۲/ ١٦٨) و یا گره‌های قبل را می‌گشاید. از این‌رو زاویه‌ی دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند، برآمده از نوع نگاه او به موضوع و میزان اهمیت مسأله‌ای است که از آن منظر روایت می‌شود.

رمان «مطلقة من واقع الحياة» از دو دیدگاه روایت می‌شود: اول، شخصیت اصلی داستان یعنی لیلا به صورت اول شخص مفرد و دیگری سوم شخص و به صورت دانای کل. «نویسندگان زن در تألیفات خود به‌دنبال خلق زنان توانمند هستند تا تصویر منفعل، شکننده و وابسته‌ای که از زنان درجامعه به وجود آمده‌است را خنثی‌کنند. یکی از اقداماتی که برای رسیدن به این هدف انجام دادند، انتخاب زاویه‌ی دید است؛ به این حالت که زاویه‌ی دید از سوم شخص به اول شخص تغییر

می‌یابد. اگر زاویه‌ی دید به‌صورت اول شخص و از چشم‌انداز درونی باشد، میان نویسنده و راوی ارتباط مستقیم برقرار می‌شود و اگر روایت از چشم‌انداز بیرونی و سوم شخص باشد، نویسنده درحال تصدیق تجربه‌ی دیگران است. پس انتخاب زاویه‌ی دید در زنانه‌نویسی، بینش و نگرش زنان را نمایش می‌دهد» (زارع برمی، ۱۳۹۷: ۱۰۳).

در رمان نام‌برده، در برخی قسمت‌ها به‌صورت چرخشی از زاویه دیدهای مذکور استفاده می‌شود. به این‌صورت که بخشی از مطلب مورد نظر توسط راوی دانای کل و بخش دیگر راوی اول شخص و دوباره راوی دانای کل روایتگری بخش پایانی را برعهده‌می‌گیرد:

«يا لَها مِن طَعنةٍ صوبَها في صدري وَ كبريائي... إنّه يَمرحُ معَ زوجتِه الجديدةِ وَ أنا أتجرّعُ الحسراتِ...مَا الّذي دَفعَني إلى هذا التصرفِ...إنّ أمي صادقةٌ. ظَننتُ انّهُ سَيحترمُ آثاری في نفسِهِ لكنّهُ عَلَى ما يَبدو قَد تناسي كُلّ شيءٍ. رُبّما أهمل أحمدَ...إنّي أكرهُهُ...» (القزويني، ٢٠٠٦: ٦١).

نویسنده با انتخاب زاویه‌ی دید متفاوت و متغیر، بار موضوعی داستان را میان شخصیت‌های زن و مرد تقسیم می‌کند و نگاه افراطی در حمایت بی چون و چرا از زنان ندارد. راوی اول شخص فقط می‌تواند احساسات و دیدگاه‌های شخصیت را بیان و قابلیت شرح عقاید، ویژگی و درونیات دیگر شخصیت‌ها را ندارد؛ پس از زاویه‌ی دید سوم شخص نیز استفاده می‌کند تا بتواند به‌صورت همزمان، افکار دو شخصیت را روایت‌کند و با آگاهی کاملی که در اختیار مخاطب می‌گذارد، به او قدرت تجزیه و تحلیل و قضاوت میان دو شخصیت را می‌بخشد.

نویسنده با استفاده از دو زاویه‌ی دید «ابعاد درونی و بیرونی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد و در برخی مواقع با بیان تضادهای روحی و ظاهری افراد داستانی، ویژگی‌های متفاوت زندگی را ابرازمی‌نماید که همانا خوشی و ناخوشی، اندوه و خوشحالی، پیروزی و شکست، قدرت و ناتوانی و روشنایی و تاریکی با هم درآمیخته‌اند» (ابوعلی و حبیبی بردبری، ۲۰۱۹: ۱۲۹) و «نقل روایت با دو دیدگاه غائب (سوم شخص) و متکلم (اول شخص) باعث می‌شود تا مخاطب حوادث را از راه چند چشم دریافت‌نماید و رمان حاوی ایده‌ها و موقعیت‌های مختلفی‌شود که تفاوت میان نگرش و واکنش شخصیت‌ها به رویدادهای جاری را اعلام‌کند» (کاهه و الآخرون، ١٤٣٦: ٦١٩).

انتخاب زاویه‌ی دید سوم شخص موجب تکمیل گوشه‌هایی از داستان می‌شود که توسط راوی اول شخص بیان‌نشده و با چرخش و تغییر این دو دیدگاه، شکاف‌های داستان پُرشده و اطلاعات کامل‌تری از مطلب موردنظر نویسنده در اختیار مخاطب نهاده می‌شود. قزويني با توجه به نوع انتخاب راوی، به مصطفی هم فرصت ابراز عقیده و یا دفاع از خود از طریق راوی دانای کل می‌دهد تا صدای او نیز که پایه‌ی دیگر ویرانی بنیان خانواده‌اش است، شنیده شود:

«طَفقَ مصطفى يُفكّرُ... وَ هوَ مُطرقٌ... يُقلِبُ صفحاتِ ذكراها وَ بِحزنٍ لا هوادةَ فيهِ... و كُلّما يَتذكرُ الصفعةَ التّي أسقطَت قرطَها، أحسَ بوخزِ الضميرِ لأنّها في يومِها بكَت دونَ أن يلتفتَ إليها...» (القزويني، ٢٠٠٦: ٧١).

از این‌رو می‌توان گفت محتوا و شکل اثر به خوبی با اهداف نویسنده مطابقت دارد، او در عقیده‌ی خود قائل به نقش دو طرفه‌ی زن و مرد است، بر این اساس نقش مشترکی برای زن و مرد در گره‌افکنی و گره گشایی در نظر می‌گیرد و با انتخاب زاویه‌ی دید منعطف، یکی در مرکز و دیگر را در حاشیه قرار نمی‌دهد و به هر دو شخصیت امکان حضور در روایت می‌دهد.

راوی رمان «ساق البامبو»، هوزیة شخصیت اصلی داستان است. نویسنده این رمان از زاویه‌ی اول شخص استفاده می‌کند. گاهی اوقات برای درک بهتر و عمیق‌تر سختی که فرد در دوره‌ای از زندگی‌اش متحمل می‌شود، بهتر است تا به زبان خودش بازگو شود. انتخاب این زاویه‌ی دید باعث می‌شود تا مخاطب از خطوط آغازین داستان با گوینده، احساس ارتباط و نزدیکی و دلسوزی داشته‌باشد و تا انتهای داستان، این ارتباط برقرار بماند، خود را به‌جای هوزیة در داستان گذاشته و اتفاقات زندگی، تلخی‌ها و اضطراب‌های او را تجربه‌کرده و از این طریق به خواننده، حس همذات‌پنداری دست دهد. گویا هدف نویسنده هم استفاده از همین همذات‌پنداری برای جلب تمامی هوش و حواس خواننده در جهت بیان نقدهای مورد نظرش و پذیرش این نقدها از سوی مخاطبان است:

«اسمي Jose. نَنطقُه في الفلبينِ، كَما في الإنكليزيةِ، هوزيهُ وَ في العربيةِ يصبحُ كَما في الإسبانيةِ، خوسيهُ ولكنّه يُنطق جوزية. أمّا هنا في الكويتِ، فَلا شأنٌ لِكلّ تلكَ الأسماءِ باسمي حيثُ هو...عيسى!/ أنا لَم أخترُ اسمي لأعرفَ السبب. كُلّ ما أعرفُهُ أنّ العالمَ كُلّه قَد اتّفقَ عَلى أن يَختلفَ علَيهِ» (السنعوسي، ٢٠١٢: ١٧).

راوی به‌دلیل تفاوت سطح اجتماعی پدر و مادرش از خانواده‌ی پدری طرد شده و آسیب‌های این عدم پذیرش و آشوب‌های زندگی‌اش را شرح می‌دهد؛ بنابراین صدای برخاسته از رمان القزويني، صدایی زنانه است تا توجه زنانی مانند خود را جلب‌کند اما صدایی که از رمان ساق البامبو به گوش می‌رسد، صدایی مردانه است. شاید به تصور نویسنده‌ی مرد، باید برای تغییر عقاید کهنه بی‌اساس اما مستحکم و قاطع، به‌طور حتم یک مرد به‌پاخیزد تا بتواند وجدان خفته‌ی افراد متعصب را بیدارکند و سخنش مورد پذیرش قرارگیرد. با این وجود هر دو نویسنده برای جلب همراهی و همذات‌پنداری و تأثیرگذاری بیشتر بر خواننده، برای بیان نقدها و پندهای خود، از زاویه‌ی دید اول شخص سودبرده‌اند، اما جنسیت شخصیتی که برای روایت‌گری داستان

برگزیده‌اند(لیلا-هوزیة) متفاوت است و از طرفی تنوع زاویه‌ی دید در رمان قزویني در راستای نوع اندیشه و تفکر او در خصوص زنان است و زنان اگرچه در رمان سنعوسي، چالش زا هستند، اما صدای بلند شده در داستان، صدای شخصیت اول داستان است.

نتیجه‌گیری

بر اساس دستاوردهای این پژوهش، موضوع دو رمان، بررسی معضلی اجتماعی است که القزویني آن را در محدوده‌ی «خانواده» داستان‌پردازی‌نموده و با نگاهی به‌دور از افراط، سهم زن و مرد را در پایداری خانواده برای آنها ترسیم می‌کند و در عین حال نقش زن را اصلی می‌داند، اما السنعوسي در گستره‌ی وسیع‌تر «اجتماع»، به فقر و رفاه اقتصادی جامعه پرداخته که زنان نیز به‌عنوان جزئی از جامعه تحت تأثیر شرایط هستند. قزویني چه بسا به‌واسطه‌ی زن‌بودن و نگاه خاص خود به مسائل مهم حوزه‌ی همسری و مادری، هدف خود را بیان اهمیت خانواده و روابط زوجین قرارداده و تلاش‌کرده تا با نگاهی منصفانه خواننده‌ی خود را متوجه این نهاد مهم کند، اما نگاه السنعوسي فراتر و بیش از همه معطوف به مسائل اقتصادی و تضاد طبقاتی در جامعه است و نگاهی کلانتر به مسائل دارد، در نتیجه‌ی نگاه نویسنده، در پیرنگ رمان «مطلقة من واقع الحیاة»، زن و مرد به صورت اشتراکی در ایجاد گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان سهیم‌اند، اما در «ساق البامبو»، اغلب گره‌ها به دست زنان داستان ایجاد و در نهایت با اقدام یک مرد گره‌ها باز و داستان به آرامش و سکون می‌رسد، از این‌رو زنان در دو اثر از نظر حضور محوری در داستان و اثرگذاری بر سیر حوادث، با یکدیگر متفاوت هستند و حضور زنان در رمان نویسنده‌ی زن به پایانی خوشایند (ازدواج دوباره‌ی لیلا و مصطفی با هم) و در رمان نویسنده‌ی مرد به پایانی ناخوشایند (یأس و سرخوردگی هوزیة از خانواده‌ی پدری و بازگشت به فیلیپین) می‌انجامد.

هر دو نویسنده برای بیان مفاهیم مورد نظرشان، راوی هم‌جنس خود و به صورت اول شخص برگزیده تا حوادث و دشواری‌های زندگی شخصیت اصلی داستان را بازگویی‌کنند؛ اما القزویني برای بیان ابعاد بیشتری از زندگی و روحیات شخصیت، راوی دانای کل را نیز به داستان وارد می‌کند که انتخاب این نوع زاویه‌ی دید از نشانه‌های زنانه‌نویسی است و زمینه‌ی مشارکت فعالانه‌ی مرد را نیز فراهم می‌کند.

تغییرات اجتماعی در ارتباط با جایگاه زنان، از یک طرف با انعکاس در محتوا، تصاویر جدیدی از آن‌ها را در نوشته‌های ادبی ایجادکرده و از طرفی تأثیر نوع نگاه نویسندگان به موضوع در ساختار و شکل آثار بازتاب یافته‌است. تصویر خولة، تصویری متعادل از زن است که در عین ایفای نقش‌های

همسری و مادری می‌تواند در جامعه نیز موفق‌باشد؛ زنان در اثر او محور حوادث و در تغییر زندگی خود و دیگران اثرگذارهستند اما در اثر سنعوسي، زنان در برابر جامعه و خواسته‌های دیگران منفعل و تسلیم هستند و یا در عین داشتن قدرت تغییر، دچار بحران‌های عاطفی و شخصیتی هستند.

منابع ومآخذ

أبوعلی، رجاء و حبیبی‌بردبری، اکرم (۲۰۱۹)، «سیمائیة الشخصیة في روایة یطالبنی بالرقصة کاملة لمنی الشافعي»، **الأدب العربی**، دوره‌ی ۱۱، شماره ۱: ۱۱۱ـ۱۳۲. DOI: 10.22059/JALIT.2019.257565.611905

ایرانی، ناصر، (۱۳٦٤)، **داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

آبرامز، مایر هوارد، (۱۳۹۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، ترجمه‌ی مهدی شهسواری، کرمان: خدمات فرهنگی.

آبستفلد، ریمون، (۱۳۹۲)، **صحنه‌پردازی در رمان**، ترجمه‌ی عبدالله کریم‌زاده، تهران: سوره مهر.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، چاپ چهارم، تهران: افراز.

بهرامی‌پور، نوشین و میرصیفی، راضیه‌سادات، (۱۳۹۹)، «واکاوی رمان مذکرات امراة غیر واقعیة سحر خلیفه بنابر نظریات قدرت محور میشل فوکو»، **مجله علمی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، دوره‌ی ۱٦، ش ۵۷: ۱٤۱ـ۱٦٤.

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

_____، (۱۳۹۸)، **نظریه و نقد ادبی درسنامه‌ای میان رشته‌ای**، چاپ دوم، تهران: سمت.

جمالی، زهرا، (۱۳۸۵)، **سیری در ساختار داستان**، تهران: همداد.

الداهي، محمد، (۲۰۱۳)، **صورة الأنا و الآخر في السرد**، القاهرة: روية.

دیکسون، فرانک ای و اسمیت، سارا، (۱۳۹۲)، **حرفه: داستان‌نویس**، ترجمه‌ی کاوه فولادی‌نسب و مریم کهنسال نودهی، چاپ دوم، تهران: زاوش.

زارع برمی، مرتضی، (۱۳۹۷)، «نمودهای زنانگی و مردانگی در زنانه‌نویسی و مردانه‌نویسی»، **ادبیات پارسی معاصر**، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲: ۹۹ـ۱۱٦. DOI: 10.30465/COPL.2018.3574

سلیمان، نبیل، (۲۰۱۸)، **فتنة السرد و النقد**، الطبعة الرابعة، سوریة: دارالحوار.

السنعوسي، سعود، (۲۰۱۲)، **ساق البامبو**، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، **نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: میترا.

عباس، باسم محمد، (۲۰۱۸)، «الحضور النسوي في روایات السنعوسي: قراءة في الأنماط و العلاقات»، **مجلة بحوث کلیة الاداب**، المجلد۲۹، العدد۱۱۳: ۳۵۷-۳۷۹. DOI: 10.21608/SJAM.2018.144882

فتاحی، حسین، (۱۳۸٦)، **داستان، گام به گام**، تهران: صریر.

القزویني، خولة، (۲۰۰٦)، **مطلّقة من واقع الحیاة**، بیروت: دارالصفوة.

کاهه، علیرضا والآخرون، (۱٤۳٦)، «تعدد الأصوات فی روایة الزینی برکات لجمال الغطیانی»، **اللغة العربیة و آدابها**، السنة ۱۰، العدد٤: ٦۰۳ـ٦۲۱. DOI: 10.22059/JAL-LQ.2015.54400

کراچی، روح‌انگیز، (۱۳۹٤)، «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات»، **زن در فرهنگ و هنر**، دوره‌ی ۷، شماره ۲: ۲۲۳ـ۲٤۱. DOI: https://doi.org/10.22059/jwica.2015.57577

توظيف عناصر القصة في الروايتين «مطلقة من واقع الحياة» و «ساق البامبو» في تصوير المرأة (دراسة مقارنة)

نرگس انصاري*[1]

نيلوفر صحرانورد سياهمزگي[2]

المُلَخَّص

يرى النقاد النسويون أن الرجال ذوي النظرة الأبوية يقدمون صورة مختلفة للمرأة في رواياتهم، و وعلى عكس الكاتبات فإنهم يؤكّدون على أدوار معيّنة للمرأة، بالإضافة إلى هذا الاختلاف في المضمون، قد يتمثّل الاختلاف في طريقة الاختيار و ترتيب عناصر الرواية أيضاً. بناءً على ذلك يحاول البحث الحالي دراسة روايتى كاتبين كويتيين "خولة القزويني" بروايتها المعنونة بـ*"مطلقة من واقع الحياة"* و"سعود السنوسي" بروايته *"ساق البامبو"* بغض النظر عن الاختلافات البيئية والثقافية لهما عبر منهج وصفي تحليلي استكشافاً عن رؤية الذكر والأنثى في التعامل مع المرأة و انعكاسها في عناصر القصة نحو الموضوع والمضمون والحبكة ووجهة نظر الراوي. وفقاً لما تمخّضت عنه هذا الدراسة من نتائج إنّ لحضور النساء في الروايتين تأثيرات إيجابية وسلبية مختلفة على مجرى الأحداث وحبكة القصة، ونتيجة لذلك يؤدّي وجودهن إلى نهاية سارّة أو مُحزِنة للأحداث. كما أن مضمون الرواية وشكله ينسجم بشكل جيّد مع أهداف الكاتبين، حيث إن الكاتبة تؤمن بالدور المزدوج للرجل والمرأة، كما ترى أنّ لكل منهما دوراً مشتركاً في بناء الحبكة وحلّها، ويُسمح لكلا الشخصيتين بالتواجد في السرد من خلال اختيار الراوي وجهات نظر مختلفة.

الكلمات الدليلية: صورة المرأة، عناصر القصة،خولة القزوينى، سعود السنعوسى، مطلقة من واقع الحياة، ساق البامبو.

---

[1] استاذة مشاركة بجامعة الامام الخمينى الدولية

[2] ماجيسترة في فرع الأدب العربى فى جامعة الامام الخمينى الدولية (ره) فى مدينة قزوين

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

A study of anima archetype in *Broken Wings* by Gibran Kahlil Gibran

Ahmad Lamei Giv[1], Associate Professor of Arabic Language and Literature, Arabic Language and Literature, Literature and Humanities, University of Birjand
Mohammadreza Maydannavard, Graduated with a master's degree in Arabic Language and literature, University of Birjand

Received: 18-07-2023 Accepted: 08-05-2024

Introduction: The interdisciplinary studies in literature and psychology have provided the proper ground for analyzing literary works. Carl Gustav Jung was a Swiss psychoanalyst and psychiatrist, who founded analytical psychology. Collective unconscious and archetypes are among the basic elements of this theory. Jung introduces collective unconscious as the psychological origin of humans' evolution and the source of past experiences, which have been hidden in the dark and, thus, removed from memories. He believes that archetypes make up a part of humans' collective unconscious and, while having been removed from humans' memories, occasionally resurface in the forms of metaphors and allegories in their speech, action, and temperaments or in the forms of myths and symbolisms in literature and art. The most important archetype addressed by Jung is called anima, which is defined as the feminine image in human's mind. According to Jung's archetypes, anima is a contra-sexuality element in mind, the image of the opposite sex in men's individual unconsciousness and especially collective unconscious. Although the psychological characteristics of the opposite sex are unconsciously present in every individual's mind, it mostly resurfaces in literary and artistic works as well as dreams. The concept of love, in general, and love at first sight, in particular, can be explained using Jung's anima theory as individuals are typically attracted to those of the opposite sex who reflects its own animas' inherent characteristics. Jung introduces some literary characters such as Beatrice, Helen of Troy, Milton's Eve, and the character in H. Rider Haggard's *She* as the human embodiments of anima. Thus, every female character that is given exaggerated power and status is probably a symbol of anima.
Gibran Khalil Gibran is one of the best-known literary figures, poets, writers, and modernist painters, who co-founded the Pen League Society and started Al-Funoon magazine in New York. *Broken Wings* by Gibran Khalil Gibran is among the last literary works written in the writer's own mother tongue (Arabic) and is regarded as one of the masterpieces of contemporary Arabic literature from a literary point of view. The book recounts the story of the spiritual, pure love of the writer for Selma Karamy (from a first-person point of view), which is thoroughly beyond sexual desires and far from physical attractions. However, this bitter love story does not end in lovers getting together at least not before their deaths. Gibran is in a constant

[1] Corresponding Author Email: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir

conflict between body and soul; thus, he believes that the pinnacle of freedom from body limits is reflected in death thoughts. In this regard, he argues that humans can escape the prison of this material world merely through death. As one of the most frequent concepts in anima archetype, love belongs to every human culture rather than being an especial quality of a certain community, so it is regarded as a universal notion in humans' collective unconscious. Accordingly, the novel can be studied based on both the positive and negative aspects of the anima archetype approach in its most profound layers.

Methodology: The research employs a descriptive-analytic approach and, relying on library resources, attempts to describe the corresponding fundamental principles and analyze the data obtained from the text.

Results and discussion: The research findings indicate that anima archetype has been reflected in certain elements such as the beloved, inspiration, emotions in nature, night and the dark, silence, the especial quality of eyes, and even death, hence Gibran has effectively conveyed the emotions and passions associated with this spiritual love and its hardships to the readers.

Conclusion: Anima archetype can be projected in both positive and negative forms. The evidence indicates that Gibran has been under the influence of his inner anima all through *Broken Wings*. Due to the same influence, he falls in love with Selma Karamy. Under these circumstances, he exalts his inner female (anima) so loftily that, wishing to get together with her, he unconsciously regards this woman as to be equal to goddesses and Eve, hence comparing his getting away from her house to getting expelled from the Heaven. Gibran apparently introduces women as the key to worldly wonders, saving men from the darkness of bewilderment and emptiness and leading them to the light. His love for his hometown, Beirut, and its natural landscapes is another instance of the reflection of anima in a positive form. Under the negative influence of anima, Gibran experiences so much fury, depression, frustration, and disappointment that he inevitably comprehends the world as dark, foggy, and shady as well as death as the only way out of it. However, after reuniting with the feminine dimension in his mind, Gibran empties his anima of its negative vibes, evil, and deception, unconsciously leading himself to the path of self-realization and individuality. Ultimately, the broken wings definitely belong to Selma Karamy (Gibran's anima), who eventually succeeds in fleeing the cage with her own wings.

Keywords: Psychological criticism, Jung, Anima archetype, Gibran Khalil Gibran, *Broken Wings*.

References

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2003). *A dictionary of symbols* (S. Fazayeli, Trans.). Tehran: Jeyhoon Publications (In Persian).

Fordham, F. (1968). *An introduction to Jung's psychology* (M. Mirbaha, Trans.). Tehran: Jami Publications (In Persian).

Guerin, W. L., Labor, E. J., Willingham, J. R., & Morgan, L.A. (1998). *A handbook of critical approaches to literature* [*Rahnama-ye rouykard-ha-ye*

naghd-e adabi] (3rd Ed.) (Z. MihanKhah, Trans.). Tehran: Ettela'at Publications (In Persian).

Jabr, J., Moayyedi Shirazi, J., Farsi, J., & Alizadeh, H. (2015). *The heart of the age* [*Ghalb-e zamaneh*] (M. Sarhaddi, Trans.). Tehran: Kelidar (In Persian).

Jamzadeh, E. (2014) *Anima in Shamloo's poetry* [*Anima dar sher-e Shamloo*] (1st Ed.). Tehran: Negah Publications (In Persian).

Jung, K. G. (1994). Psychology and alchemy [*Ravanshenasi va kimiagari*] (P. Faramarzi, Trans.) Mashhad: Islamic Research Foundation, Astan Quds Razavi (In Persian).

Jung, K. G. (2011). *Psychology and religion* [*Ravanshenasi va din*] (F. Rouhani, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications (In Persian).

Jung, K. G. (2014). *Man, and his symbols* [Ensan va sambol-ha-yash] (M. Soltanieh, Trans.). Tehran: Jami Publications (In Persian).

Khalil Gibran, G. (2012). *Broken wings*. Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture (In Arabic).

Mircea, E. (1993). *A history of religious ideas* [*Resale dar tarikh-e adyan*] (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush (In Persian).

Robertson, R. (2014). *Beginner's guide to Jungian psychology* [*Jung shenasi-ye karbordi*] (S. SargolZehi, Trans.). Tehran: Farhang Zendegi Foundation (In Persian).

Sarfi, M. & Eshghi, J. (2008). The positive manifestations of anima in Persian literature [Nemood-ha-ye mosbat-e anima dar adabiat-e farsi]. *Literary Criticism, 3,* 59-88. (In Persian)

Salahi, A. & Eshghi, J. (2015). A study of the negative manifestations of anima in literature and myths [Barrasi-ye nemood-ha-ye manfi-ye anima dar Adabiat va ostoore-ha]. *Quarterly journal of mystic literature and cognitive mythology*, *40*, 263- 289. (In Persian)

Shamisa, S. (1997). *The story of a ghost* [*Dastan-e yek rooh*] (3rd Ed.). Tehran: Ferdows Publications (In Persian).

Shamisa, S. (2009). *Literary Criticism* [*Naghd-e adabi*] (3rd Ed.). Tehran: Mitra (In Persian).

Wellek, R. & Austin, W. (1995). *Theory of literature* [*Nazariye-ye adabiat*] (Z. Mvahhed & P. Mohajer, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications (In Persian).

Yavari, H. (2008). *Psychoanalysis and Literature (Two texts, two people, two worlds, from Bahram-Gur to the narrator of The Blind Owl* [*Ravankavi va adabiat (Do matn, do ensan, do jahan, az Bahram-e Gur ta ravi-ye Boof-e Koor*]. Tehran: Sokhan Publications (In Persian).

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

بررسی کهن‌الگوی آنیما در رمان الأجنحة المتكسّرة جبران خلیل جبران

احمد لامعی گیو[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند
محمد رضا میدان نورد، دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیّات عربی، دانشگاه بیرجند

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

چکیده

بر اساس نظریات کارل گوستاو یونگ، ناخودآگاه جمعی انسان دربردارنده‌ی مضامین و کهن‌الگوهایی است که تبیین الگویی و همگانی روان هستند، در ناخودآگاه جمعی انسان پنهانند و می‌توانند در هر زمان و مکان، خودبه‌خود جلوه‌گر شوند. از نظر او سایه، نقاب، آنیما و آنیموس ازجمله‌ی کهن‌الگوها می‌باشد و شاید آنیما اساسی‌ترین کهن‌الگویی است که شامل عنصر مکمّل زنانه در ناخودآگاه مرد می‌باشد. این کهن‌الگو، در بسیاری از آثار ادبی جهان قابل‌مشاهده است و شاعران و نویسندگان در آثار ادبی خود از آن بهره‌ی فراوانی برده‌اند. جبران خلیل جبران، نویسنده‌ی معاصر لبنانی، نیز با الهام‌گرفتن از این کهن‌الگو، احوال درونی خود را آشکار نموده است. پژوهش حاضر، کوشیده است با روش توصیفی-تحلیلی، این کهن‌الگو را در«الأجنحةالمتكسّره»، مورد وارسی و مداقّه قرار-دهد. نتایج حاصله، نشان می‌دهد که حضور آنیما، یکی از تکیه‌گاه‌های عاطفی جبران بوده که با توجّه به شرایط اجتماعی، فرهنگی و جغرافیایی در الأجنحةالمتكسّره ظهور یافته است. در این مسیر، جبران، با گرایش به‌سوی ضمیر ناخودآگاه خود، در بخش قابل توجهی تحت تأثیر مثبت آنیما، علاوه‌بر معشوقه‌اش، سلمی کرامة که از منظر او برابر با اساطیری نظیر عشتروت و حوّا است، در زمره‌ی سمبل‌هایی از طبیعت همچون درخت، گل، کوه و غیره قرار می-گیرد و این تأثیر افزون بر الهام بخشی، او را از نابسامانی‌های تفرّد به پختگی رسانده است. در مواردی نیز تحت تأثیر آنیما منفی، مشابه نمودهای از مرگ و تاریکی، دچار رنج و ناامیدی شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد روان‌شناسانه، یونگ، کهن‌الگو آنیما، جبران خلیل جبران، الأجنحة المتكسّرة.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir

مقدمه

شخصیّت یا روان انسان شامل خودآگاهی، ناخودآگاهی فردی و ناخودآگاهی جمعی است که هرچند باهم متفاوت هستند، ولی بر یکدیگرتأثیر می‌گذارند. خودآگاهی، جنبه‌ی هوشیار شخصیّت، که مربوط به بخش ادراک، تفکّر، احساس و یادآوری روان است و ناخودآگاهی فردی، مطالب و موادی است که زمانی مربوط به آگاهی بوده، ولی به‌علّت بیهودگی یا احساس ناراحتی، فراموش یا بازداری شده است. امّا ناخودآگاه جمعی نوعی میراث مشترک روانی می‌باشد که در آن تجربیات تمامی بشریت انباشته شده است. «یونگ گرایش به‌سوی نظم، هماهنگی، تعادل و پذیرش اضداد را از ویژگی‌های ساختاری ناخودآگاه جمعی می‌داند و معتقد است که ناخودآگاه جمعی به اعتبار وجود عناصر و عوامل موروثی از دیگر بخش‌های روان پیرتر، آب‌دیده‌تر و بااهمّیت‌تر است و مضافاً زودتر از بخش‌های دیگر، بی‌نظمی و سامان و هنجار را حسّ می‌کند و با پیام‌هایی که به خودآگاه روان می‌فرستد – چه در رؤیا و چه در آفرینش‌های هنری – زنگ‌های خطر را به صدا در می‌آورد و نظم و سامان و هنجار را آرزو می‌کند» (یاوری، ۱۰۴:۱۳۸۷). ناخودآگاه جمعی، شامل تمامی خصلت‌های بشری، غریزه‌ها، خواهش‌ها و خواسته‌های درونی بشر است که روی هم انباشته‌شده و درون لایه‌ی عمیق ذهن پنهان شده است. به بیان بهتر «ناخودآگاهی یک حجره‌ی زیرزمینی نیست که انسان زباله‌های بی‌مصرف خود را درون آن پرتاب کند؛ بلکه سرچشمه‌ی خودآگاهی و منبع آفریننده و ویران‌کننده‌ی بشریت است» (فوردهام، ۶۲:۱۳۹۰). ناخودآگاهی جمعی، مخزن تمامی تجارب نوع انسان است که از اجداد به او منتقل شده است. همان گونه که یک شخص به طور فردی تمام تجربه‌های گذشته‌ی خود را در ناهوشیار شخصی اندوخته است و در ناهوشیار جمعی نیز همه‌ی افراد، تجربه‌های تراکمی نوع انسان را نگهداری می‌کنند. تجربه‌های اجدادی موجود در ناهوشیار جمعی به شکل تصاویر ظهور می‌یابند. کهن‌الگوها (صورت‌های ازلی) در رؤیاها یا خیال‌پردازی‌های ظاهر می‌شوند و عبارت است از تمام مظاهر و تجلّیات نمونه‌وار عامّ روان آدمی. «یونگ، پس از کند و کاو بسیار دقیق، سنخ‌های باستانی اساسی را توصیف می‌کند و آن‌ها را نقاب، سایه، آنیما، آنیموس، پیر خرد، مادر زمین و خود می‌نامد» (همان: ٦٥).

جذّاب‌ترین کهن‌الگو یا آرکی‌تایپی که کارل‌گوستاو یونگ آن را بر روان تأثیرگذار می‌دانست، عنصر مادینه یا آنیماست که تجسّم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است و در آثار نویسندگان و شاعران بسیاری تجلّی‌یافته است. از نظر یونگ «هنر و ادبیات نیز مانند خواب، محل تجلّی صور مثالی و ظهور ناخودآگاه جمعی است» (جم‌زاده، ۲۵:۱۳۹۳). این پژوهش می‌کوشد تا بر پایه‌ی نقد روان‌شناسی، به بررسی و تحلیل الأجنحة المتکسّره جبران‌خلیل جبران با تأکید بر واکاوی کهن‌الگوی آنیما بپردازد و درصدد است تا به این سؤالات پاسخ دهد:

۱–مهم‌ترین نمودهای کهن‌الگوی آنیما در الأجنحة المتکسّره چیست؟

۲-معشوقه‌ی توصیف‌شده در الأجنحة المتکسّره و جلوه‌های آن تا چه حد با کهن‌الگوی آنیما همخوانی دارد؟

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد تطبیق نظریه‌ی روان‌کاوی یونگ با آثار ادبی پژوهش‌های متعددی صورت‌گرفته است که در اینجا به مهم‌ترین آن‌ها که با موضوع مقاله‌ی حاضر مرتبط است، اشاره می‌شود:

در مقاله‌ی «آنیما و راز اسارت خواهران همراه در شاهنامه»از سید کاظم موسوی و اشرف خسروی (پژوهش زنان، ش ۳:۱۳۸۷)، نویسندگان به تحلیل جایگاه زنان در شاهنامه از جنبه نظریه‌ی روان‌شناسی تحلیلی شخصیّت پرداخته‌اند.

در پژوهش دیگری با عنوان «تحلیل و نمادپردازی «پیامبر» نوشته جبران خلیل جبران باتوجّه‌به کهن‌الگوهای روان‌شناسی یونگ» از طیبه جعفری (فنون ادبی، ش ۱۳۸۹:۲) به موضوع کهن‌الگوهای موجود از جمله آنیما در مشهورترین کتاب جبران می‌پردازد.

الهام جم‌زاده در کتاب «آنیما در شعر شاملو» (۱۳۹۳)، به معرفی و نقد کهن‌الگوی آنیما در شعر شاملو و به تجلّی آنیما در این اشعار پرداخته است.

عباس گنجعلی و نعمان انق در مقاله‌ی «بررسی و تطبیق کهن‌الگوی آنیما در شعر بدر شاکر سیاب و قیصر امین‌پور» (ادبیات تطبیقی، ش ۱۳۹٦:۱۷)، با رویکردی تطبیقی به این نتیجه دست‌یافته‌اند که سیاب و امین‌پور با وجود تفاوت فرهنگی و هویتی، در بازتاب آنیما وجوه اشتراک فراوانی دارند.

درباره‌ی الأجنحةالمتکسّرة جبران خلیل جبران، سردارِ اصلانی و زینب حسینی در مقاله‌ای با عنوان «روان‌شناسی ادبی آثار جبران خلیل جبران و سهراب سپهری» (لسان مبین، ش۱۳:۱۳۹۲)، به ریشه‌یابی تنهایی و علل آن نزد این دو ادیب معاصر پرداخته‌اند.

همچنین فاطمه قادری و محسن زمانی در مقاله‌ی «بررسی هنجارگریزی در بال‌های شکسته اثر جبران خلیل جبران» از فاطمه قادری و محسن زمانی (زبان و ادبیات عربی، ش ۱۳۹٥:۱٤)، به بررسی هنجارگریزی در سه سطح واژگان، معنا و هنجارگریزی غیرزبانی پرداخته‌اند.

باتوجّه‌به آنچه گفته‌شد، چنین به نظر می‌رسد که تاکنون درباره‌ی موضوع موردبحث، پژوهش مستقلی انجام نشده است.

معرفی الأجنحة المتکسّرة

داستان الاجنحة المتکسّرة روایتی است که جبران آن را در سال ۱۹۱۲ به رشته‌ی تحریر درآورد. این تنها کتابی است که از میان آثار جبران، هویت داستانی دارد و روح یک احساس پاک و مقدس بر سراسر این داستان بلند ده‌قسمتی سایه افکنده است. این داستان قصه‌ی دلدادگی جبران به دختری

به نام «سلمی کرامة» است که آداب و رسوم و سلطه‌ی رجال دینی، مانع رسیدن دو عاشق به یکدیگر می‌شود. این داستان از یک مقدمه و ده فصل تشکیل‌شده که به ترتیب عبارت‌اند از: الکآبة الخرساء (اندوه خاموش)، يد القضاء (دست سرنوشت)، في باب الهيكل (بر درب معبد)، الشعلة البيضاء (شعله سپید)، العاصفة (طوفان)، بحيرة النار(دریاچه آتش)، امام عرش الموت (در برابر عرش مرگ)، بين عشتروت و المسيح ، التضحية (فداکاری)، المنقذ (رهایی بخش).

جبران، آن‌چنان که خود می‌گوید، در ۱۸ سالگی عاشق «سلمی کرامة»، دختر یکی از دوستان قدیمی پدرش به نام «فارس افندی کرامة» می‌شود. سلمی دختری بسیار باوقار است که با کمالات و زیبایی‌های خویش، روح جبران را بیدار می‌کند و زیبایی‌پرستی را به او می‌آموزد؛ اما چیزی نمی‌گذرد که مطران، کشیش شهر که مردی حریص بود، از سلمی برای برادرزاده‌اش، منصور بک غالب که مردی فاسد بود و طمع تصاحب اموال سلمی و پدرش را در سر داشت، خواستگاری می‌کند. جبران و سلمی با شنیدن این خبر، تمام آرزوهای خود را بربادرفته می‌بینند. سلمی طبق رسم و رسوم به‌ناچار تن به این ازدواج می‌دهد و وارد خانه‌ی شوهر می‌شود؛ اما کماکان با عاشق حقیقی خود «جبران» در ارتباط است و ماهی یک‌بار او را در معبدی متروک ملاقات می‌کند و حتّی به تقدس مکان اهمیت نمی‌دهند تا اینکه سلمی متوجّه می‌شود مطران برای او جاسوس قرار داده و به‌ناچار برای نجات جان جبران، این ارتباط را قطع می‌کند. سلمی پس از رازونیازهای فراوان بعد از ۵ سال صاحب فرزند می‌شود؛ اما در شب ولادت فرزندش، بال‌های مرگ بر جسد مادر و فرزند سایه می‌اندازد و جبران را با دنیای غم و اندوه رها می‌کند (جبر و دیگران، ۱۳۹٤:۵۵).

داستان جبران در واقع مقاله‌ای ارشادی و اجتماعی است تا بدین‌وسیله، عقیده‌ی خود را درباره‌ی عشق ملکوتی و بی‌پایگی سنت‌های مخالف با سرشت آدمی بیان کند و ازدواج تحمیلی، نظام فئودالی و علمای دین مسیح که از تعلیم دین مسیح غافل مانده‌اند و رفتار و گفتارشان با هم در تناقض است را به چالش بکشاند. «هدف نویسنده، تحریک افراد و شوراندن جان‌ها در برابر نظام فئودالی و هم‌پیمانانش است. او می‌خواهد انسان‌ها را از قیدوبندها رها کند و حق انسان در تعیین سرنوشت خویش احیا نماید»(همان: ٥٤). همچنین داستان جبران، تجلّی عشق عارفانه و پاکی است که ارباب کلیسا به‌عنوان نیروی درهم شکننده‌ی عشق و مانع شادمانی، عمل می‌کند.

کهن‌الگوی آنیما

به‌طور کلی فلسفه، دین، اسطوره و روان‌شناسی که با هم ارتباط تنگاتنگی دارند، همه بر این نکته تأکید دارند که در آغاز، انسان ازلی نر ـ ماده بوده است. چنان که «افلاطون در رساله‌ی ضیافت[1] می‌گوید: خدایان، نخست انسان را به‌صورت کره‌ای آفریدند که دو جنسیت داشت. پس آن را به دونیم کردند» (الیاده، ۳۹۶:۱۳۷۲)، به‌طوری‌که هر نیمه‌ی زنی از نیمه‌ی مردش جدا افتاد. از این‌رو است که هر کس به دنبال نیمه‌ی گمشده خود سرگردان است و چون به زن یا مردی بر می‌خورد،

می‌پندارد نیمه گمشده‌ی اوست -و این فلسفه عشق و ازدواج است-. «بر همین اساس یک ضرب‌المثل قدیمی آلمانی می‌گوید: هر مردی، حوا را در درون خود دارد» (گورین و دیگران، ۱۹۶:۱۳۷۶).

در تلمود[۲]، شرح تورات، آمده است که خداوند آدم را در دو چهره آفرید. چنان‌که در یک سو، زن قرار داشت و در سوی دیگر مرد، سپس این آفریده را به دو نیم کرد. در اسطوره‌های ایران باستان، مرد و زن (مشی و مشیانه) هر دو ریشه‌ی گیاه ریواس بودند که این ریشه چون رویید و از زمین بیرون آمد به دو ساقه‌ی همانند تقسیم شد. آن‌گاه یکی نماد مرد (مشی) و دیگری نماد زن (مشیانه) شد. در فلسفه‌ی باستانی چینی نیز براساس افسانه‌ی تائو «مبنای آفرینش، تعامل جفت‌ها یانگ (مردانه) و یین (زنانه) دانسته شده است» (رابرتسون ، ۱۵۴:۱۳۹۳).

«در فلسفه‌ی کیمیاگری از "هرمافرودیت[۳]" (موجود نر و ماده با هم) و انسان درونی نر و ماده یا "موجود آدمی" بحث می‌شود که هرچند در صورت ظاهر نر است؛ ولی همیشه حوا یا زن خود را در بدنش همراه دارد. چنان که در قرون وسطی مفسّر "رساله طلایی" همین فکر را می‌کرد» (یونگ، ۲۹:۱۳۹۰). کارل گوستاو یونگ هم در روان‌شناسی به دوجنسی‌بودن انسان ازلی اشاره‌ای آشکار دارد و می‌گوید که حتّی در پیش از تاریخ، این عقیده وجود داشته که انسان ازلی هم نر است و هم ماده. «یعنی در درون هر انسان نرینه، روان مادینه و در درون هر انسان مادینه، روان نرینه نهان است که یونگ در نام‌گذاری آنها واژه‌های آنیما و آنیموس را به‌کار می‌گیرد» (یاوری، ۱۲۳:۱۳۸۷).

یونگ در کتاب انسان و سمبول‌هایش در تعریف آنیما یا عنصر مادینه چنین می‌گوید: «عنصر مادینه تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است؛ همانند احساسات، خلق و خوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه که اهمیتش از آنهای دیگر کمتر نیست» (یونگ، ۲۷۲:۱۳۹۳). این گرایش‌های روانی نقش‌های بنیادینی در فرایند رشد مردان دارد. «آنیما در طول زندگی، از طریق تماس‌های واقعی مردان با زنان، خودآگاه و قابل‌لمس می‌شود. نخستین و مهم‌ترین تجربه‌ی یک مرد نسبت به زن، از طریق ارتباط با مادر و در دوران کودکی حاصل می‌شود» (صلاحی و عشقی، ۲۶۷:۱۳۹۴). به بیان دیگر «مادر، نخستین حامل تصویر ذهنی آنیماست که او را خصلتی می‌بخشد که به نظر پسر، مسحورکننده است به همین دلیل است که این خصلت توسط خواهر و شخصیّت‌های مشابه، به «معبود» منتقل می‌شود» (یونگ، ۱۱۷:۱۳۷۳). البته باید به این نکته نیز توجّه کرد که «تصویر مادری که در هر کودک به وجود می‌آید، تمثال صحیح و دقیقی از او نیست؛ بلکه آن به‌واسطه ظرفیت ذاتی کودک برای ایجاد تصویر و نگاره‌ی یک زن، یعنی آنیما شکل و رنگ‌آمیزی یافته است» (فوردهام، ۱۳۴:۱۳۹۰). افراد معمولاً به آن گروه از جنس مخالف متمایل می‌شوند که بازتاب‌دهنده‌ی صفات درونیشان است؛ به همین دلیل هر شخصیّت زنی که اهمیت یا قدرتی غیرعادی به او نسبت‌داده‌شده باشد، احتمالاً نمادی از آنیماست.

دوجنبگی آنیما

کهن‌الگوها سرشتی دوقطبی دارند؛ یعنی همانند نمودهایی دوسویه، از وجه مثبت و وجه منفی برخوردارند و می‌توانند به‌مانند منجی در هنگام گرفتاری‌ها و مشکلات راهنما باشند و یا چنان مخرب و ویرانگر باشند که بر ذهن و روان او تأثیر بگذارند و او را دچار مشکلات متعدد کنند. یونگ معتقد است: «آنیما از لحاظ وابستگی به کیفیات و سنخ‌های متفاوت زنان، دو سویه یا دو جنبه دارد، یکی روشن و دیگری تاریک، در یک سو خلوص خیر، تمثال نجیب الهه مانند و در سوی دیگر روسپی، فریبکار یا ساحره، مکان گزیده‌اند» (فوردهام، ۱۳۹۰:۱۳۶). با این وجود، باشلار[٤]، فیلسوف، ریاضی‌دان و معرفت‌شناس قرن بیستم فرانسه، دوگانگی آنیما را باعث رشد و ترقی مرد می‌داند و می‌گوید: «لازمه‌ی خوشبختی، همان نرینگی و مادینگی در روان آدمی است. ضمیر باطن خیال‌پرداز، در غایت شگفتی، دوگانه می‌شود. ملک و ملکه دو نیروی به هم پیوسته‌اند که نابودی‌شان در جدایی از یکدیگر است. ملک و ملکه، کیمیاگران نرینه‌جان و مادینه‌جان، خود، کیمیاگر خیال پردازند. این دو اصل همان‌گونه در درون ما به هم نزدیک‌اند که در جهان بیرون. پس تخیل، چه آسمانی و چه زمینی، دوجنسی است» (جم زاده، ۱۳۹۳:۲۴). آنیما دارای ارزش‌های روانی است؛ بنابراین نه‌تنها بر الهه‌های مردم مشرک و بت‌پرست که بر خود باکره‌ی مقدس (مریم) نیز انعکاس یافته است.

جنبه‌ی منفی آنیما در ادبیات غربی با اسامی متعدد از جمله زن مهلک، که فرانسویان آن را زن شوم می‌نامند، «بانو زیبای بی‌ترحم» شناخته می‌شود. اما اسامی آن در ابیات فارسی و به‌طور کلی، ادبیات شرقی، معروف نیست. با این حال می‌توان او را با توجّه به ادبیات کهن فارسی «معشوق جفاکار» و با توجّه به بخش دوم کتاب بوف کور «لکاته» خواند (شمیسا، ۱۳۷۶:۶۵). زمانی که مردی طبیعت زنانه‌ی خود را پس بزند یا اینکه با زنان با اهانت رفتار کند، جنبه‌ی تاریک آنیما بروز پیدا می‌کند. به گفته‌ی یونگ «عکس‌العمل منفی آنیما در خواب کلیسا نشان می‌دهد که جنبه‌ی ناخودآگاه او، با نظریه‌ی خودآگاه او موافق نیست» (یونگ، ۱۳۹۰:۳۰). نمودهای منفی آنیما به صورت‌های متعددی بروز و ظهور می‌کنند، «اگر مرد حس‌کند مادرش تأثیری منفی بر وی گذاشته، عنصر مادینه‌ی وجودش به‌صورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. شخصیّت منفی عنصر مادینه در چنین مردی یادآور می‌شود که: من هیچ نیستم؛ هیچ‌چیز برای من مفهومی ندارد و من بر خلاف دیگران از هیچ‌چیز لذت نمی‌برم» (جم زاده، ۱۳۹۳:۲۷۳).

شاید جبران خلیل جبران، تحت‌تأثیر آنیمای منفی خود است که دوران بعد از طفولیت که برای همه، دورانی طلایی است که همچون زنبورها، مرداب‌های پلید را درمی‌نوردند و به باغ‌های سبز و خرّم روانه می‌شوند را برای خود روزگار «دردهای پنهان»می‌نامد:

«أَنْتُمْ تَدْعُونَ تِلْكَ اَلْسِنينَ الَّتِي تَجِيءُ بَيْن الطُّفُولَةِ وَ الشَّبَابِ عَهدًا ذهبيًّا يهزأ بِمَتَاعِبِ الدَّهْرِ وهَوَ اسُه ويطير مُرَفْرِفًا فَوْقَ رُؤُوسِ الْمَشَاعِلِ وَالهموم مِثْلَمَا تَجْتَازُ النَّحْلَةُ فَوْقَ الْمُسْتَنْقَعَاتِ الخبيثة سَابِرَةً

نَحوِ البساتين الْمِزْهَرَةِ، أَمَّا أَنَا فَلَا أَسْتطيعُ أَنْ أَدْعُوَ سِنِي الصَّبَا سوى عَهْدِ آلَامِ خفيَة» (جبران، ۲۰۱۲: ۱۱).

یا آنجا که جبران غمگین و ناامید از سلمی جدا می‌شود و به اتاقش همچون پرنده‌ای صیدشده که بر روی دیوار باغ افتاده و تیر در دلش فرورفته وارد می‌شود:

«بَلَغْتُ غُرفَتی وَارتميتُ على فَراشی كطَائِرٍ رَمَاهُ الصيَّادُ فَسَقَطَ بين السياج وَالسَّهْمُ فی قَلبِهِ» (همان: ۴۰).

یا آن زمانی که دوران جوانی‌اش، که کل هستی او را دربرگرفته بود، به اندوهی کور تبدیل‌شد که جز خود را نمی‌دید و عشقی که سبب جاری‌شدن اشک از چشمانش و خون از دلش شده بود:

«فَالصَّبَابَةُ التي كانت تمتلك كليتي قدتحوَّلت إِلَى كآبَة عمياء لاترى غير نَفْسِهَا، وَ الْوَلِعُ الذي ک ان يستدرّ الدُّموعَ مِنْ عيني قَدِ انْقَلَبَ وَلَهًا يستقطر اِلْدِمُ مِنْ قلبي» (همان: ٤٢).

خشم، از جنبه‌های منفی آنیماست؛ جبران وقتی می‌خواهد از روحانیون مسیحی یاد کند با خشم و نفرت از آنها نام می‌برد و «مطران» و «منصور بك غالب» را سیاه مطلق می‌بیند که حتّی یک نقطه‌ی سفید در آنها نیست و آمیختگی آن‌ها در فساد و مکر را همچون بر روی‌هم غلتیدن و واژگونی عقرب‌ها و افعی‌ها بر کناره‌های غارها و مرداب‌ها می‌داند:

«وَ لِهَذَا الْمَطْرَانُ ابْنُ أخ تَتَصَارَعُ في نَفْسهَ عَنَاصِرُ الْمَفَاسِدِ وَالمكاره مِثْلَمَا تَتَقَلَّبُ الْعَقَارِبُ وَ الأفاعی على جَوَانِبِ الكهوف وَالْمُسْتَنْقَعَاتِ» (همان: ١٤).

البته، آنیما جنبه‌های مثبت نیز دارد که از جمله‌ی آنها یاری‌رساندن در گزینش همسر است که اگر در تشخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شد، به یاری او می‌شتابد. «نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد» (یونگ، ۲۷۸:۱۳۹۳).

دیگر اینکه در نگاه مثبت، مادر به‌عنوان اولین و مهم‌ترین تأثیرگذار بر مرد است؛ به عقیده‌ی جبران همه چیز در طبیعت، سمبل مادری است که از مادر سخن می‌گوید و آفتاب را مادر زمین می‌داند که با حرارتش زمین را تغذیه و با نورش آن را در آغوش می‌گیرد:

«كلُّ شَيءٍ في الطبيعة يرمز وَيتكلَّمُ عَنِ الْأُمومَةِ، فَالشَّمْسُ هي أَمُّ هَذِهِ الْأَرَضِ تُرْضِعُهَا حَرَارَتُهَا وَ تَحْتَضِنُهَا بِنُورِهَا» (جبران، ۴۶:۲۰۱۲)

یا آن‌جایی که گواراترین لفظ را «مادر» و بهترین ندا را «ای مادر» می‌خواند:

«إِنْ أَعَذَّبَ ماتحدِّثه الشِّفَاهُ البشريّةُ هُوَ لَفْظَةُ « الْأُمِّ » وَ أَجْمَلُ مُنَادَاةٍ هی :يَا أُمّی» (همان).

در ادامه، برخی از نمودهای مثبت آنیما، مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد:

معشوق

آنیما می‌تواند در معشوق یا زن نمود پیدا کند. یکی از روان‌شناسان می‌گوید: فاوست (شخصیتی از

افسانه‌های آلمانی)، مفیستوفلس (نماینده‌ی شیطان)، ورتر (شخصیتی عاشق‌پیشه در کتاب سرگذشت ورتر) و ویلهلم مایستر(شخصیت اصلی رمان سال‌های سفر ویلهلم مایستر که نمونه‌ی بارز رشد شخصیت است) همه فرافکنی‌های جنبه‌های گوناگون طبیعت خود «گوته» در قالب داستان هستند. «چهار برادر کارامازوف» داستایوفسکی، همه جنبه‌های گوناگون خود داستایوفسکی هستند. حتّی نمی‌توان گفت که در خلق «قهرمانان زن»، نویسنده مجبور است به مشاهده بسنده کند. یونگ در فرهنگ سمبل‌ها می‌نویسد که «زن مطابق با اصل تأنیث است و سه جنبه‌ی اصلی دارد: نخست به‌عنوان یک «سیرن» یا «موجود مهیب» که آواز می‌خواند و مردان را فریفته، از جاده صواب دور می‌کند؛ دوم به‌عنوان یک «مادر» یا «سرزمین مادری، شهر طبیعت مادری» که به ناخودآگاه مربوط می‌شود؛ سوم به‌عنوان یک دوشیزه یا بانوی جوان، معشوق یا آنیما در روان‌شناسی یونگی که قهرمان بوفکور از این جنبه معرفی می‌شود» (شمیسا،۱۳۷۶:۱۸۰). گوستاو فلوبر[۵]، رمان‌نویس فرانسوی می‌گوید: «"مادام بوواری خود من هستم" تنها خودهایی که در درون خود انسان شناخته شده‌اند، می‌توانند شخصیّت‌های زنده باشند، شخصیّت‌های چندبعدی نه یک‌بعدی» (ولک و وارن، ۹۴:۱۳۷۳). پس همان‌طور که آنیمای فلوبر، مادام بوواری است، در الاجنحة المتکسّرة نیز آنیمای جبران خلیل جبران را می‌توان «سلمی کرامة» دانست که یونگ چنین آنیماهایی را تجسم انسانی آنیما می‌انگارد. از این زاویه می‌توان گفت «سلمی کرامة» شخصیّت یا قهرمان داستان عاشقانه‌ی جبران است. سلمی، وجود ملموس آنیمای جبران است. آنیما پا به پای جبران به‌پیش می‌رود، در مشکلات کنار جبران است و جبران با او به آرامش می‌رسد. زن در ناخودآگاه هر مردی منشأهای مشترکی دارد و به نمونه‌ی اولیه‌ی مشترکی می‌رسد. به عنوان مثال، توصیف زیبایی سلمی کرامة، یکی از نمونه‌های تجلّی آنیما یا تصویر آرمانی زن در ناخودآگاه مرد است. سلمی کرامة (آنیما) جبران با لباس‌های سفیدش همچون پرتویی از نور است که از پنجره داخل‌شده و حرکات آرام و هماهنگش شبیه آهنگ‌های موسیقی و صدا از میان لبان قرمزش همچون ریزش قطره‌های شبنم در اثر جریان هوا از روی تاج‌گل‌ها بر زمین است:

«تَظْهَرُ بِمَلاَبِسِهَا البیضاءِ الحریریّةِ کأشْعَةِ قَمَرٍ دَخَلَتْ مِنَ النَّافِذَةِ. وَ کانت حرکاتُها بطیئَةً مُتَوَازِنَةً أشبَهَ شَیءٍ بمقاطیعِ الْأَلْحَانِ الأصفهانیّةِ، وَصَوْتُهَا مُنْخَفِضًا حَلُّواتَقَطُّعَ هُالتَّنَهُّدَاتُ، فَیَنسکبُ مِنْ بینِ شفتیهَا القرمزیتین مِثْلَمَا تَتَسَاقَطُ قَطَرَاتُ الندی عَنْ تِیجانِ الزُّهورَ بِمُرُورِ تَموّجَاتِ الْهَوَاءِ» (جبران، ۲۱:۲۰۱۲).

جبران در تجسمی که به آنیما می‌دهد، معشوق خود را به آن اندازه بالا می‌برد که او را هم‌تراز زنان مثالی، مانند عشتروت (الهه‌ی فنیقی زیبایی و محبت) معرفی می‌کند که معشوق او همچون مجسمه‌ای است که با دستان پرستش‌کننده‌ی عشتروت تراشیده شده است:

«وَ التَّفَتُّت إلَیَّ سلمی وَ قَدْ غَمَرَ نُورُ الْقَمَرِ وَجهَهَا وَ عُنْقَهَا وَ مِعصَمیهَا، فبانت کَتمثال مِنَ الْعَاجِ نَحْتَتهُ أصابعُ مُتَعَبِّدٍ لِعَشتَرُوت رَبَّةِ الْحُسْنِ وَ الْمَحَبَّةِ: لِمَاذَا لاتَتَکَلّمُ؟» (همان: ۲۶).

جبران معشوق خود را حتّی بالاتر و کامل‌تر از صورت مثالی مادر، یعنی «حوا» می‌داند که با هوس خود و تبعیت آدم از او، سبب بیرون‌راندن آن دو از بهشت می‌شود؛ ولی سلمی کرامة با زیبایی و طراوت و آمادگی خود، او را به بهشت عشق و پاکی وارد می‌نماید:

«حَوَّاءُ الأولی أَخْرَجَتْ آدَمَ مِنَ الْفِرْدَوْسِ بِإِرَادَتِهَا وَانقيادِهِ، أَمَّا سَلمی کرامة فأدْخلتنی إلی جَنَّةِ الْحُبِّ وَ الطُّهْرِ بِحَلاَوَتِهَا وَاستعدادي» (همان: ۹).

در این بخش می‌توان جنبه‌ی دیگر آنیما را نیز یافت؛ «خصوصیات منفی آنیما در زن، منعکس‌شده و تا حوا پیش رفته است. آدم و حوا در جزیره‌ی بهشت تنها می‌زیستند؛ اما حوا یک مار را، یک اژدها را به آدم ابوالبشر ترجیح داد» (شمیسا، ۲۴۷:۱۳۷۶). فریب‌دادن آدم به‌وسیله‌ی حوا، به‌عنوان آنیمای منفی کاملاً مشهود است.

معشوق جبران در نظرش چنان تقدس می‌یابد که گرفتنِ دست او را به‌مانند تبرک‌جستن زاهدان از قربانگاه‌ها و بوسه بر دست معشوق را ذوب‌کننده‌ی تمام احساسات آدمی و بیدارکننده‌ی نفس خدایی می‌داند:

«فَأَخَذْتُ تلك اليدَ بِراحتّی، نظيرَ مُتَعَبِّدٍ يَتبَرّكُ بِلُثُمِ الْمَذْبَحِ، وَوَضْعَتُهَا على شفتيّ الملتهبتين وَقَبّلَتُهَا قُبلَةً طويلةً عميقَةً خَرْسَاءَ، تذيب بِحَرَارَتِهَا كُلَّ مَا في الْقَلْبِ البَشَرِيّ مِنَ الْإِحْسَاسِ، وَتَنَبُّهٌ بِعذُو بَتِهَا كل مَا في النَّفْسَ الإلهية مِنَ الطُّهْرِ»(جبران، ۲۸:۲۰۱۲).

ایجاد احساسات و عواطف شاعرانه و زمینه‌سازی برای سطوح زیبایی‌شناسانه و شاعرانه در مرد، از کارکردهای آنیما می‌باشد؛ آنیما سرشار از عاطفه و احساس است. جبران گاهی با تمام احساسات سخن می‌گوید و عشق خود به معشوقش در گذر ایام و فصل‌ها را نوعی عبادت به شمار می‌آورد که جوانی یتیم، برای روح مادرش انجام می‌دهد:

«وَذَهَبَ الرَّبيعُ وَتَلاهُ الصَّيفُ وَجَاءَ الخريفُ، وَمحبَّتی لِسَلمَی تَتَدَرَّجُ مِنْ شَغَفِ فتی في صَبَاحَ ا لْعُمَرِ بِامْرَأَةٍ حَسْنَاء إِلَی نَوْعٍ مِنْ تلك الْعِبَادَة الْخَرْسَاء التي يَشعرُ بِهَا الصَّبيُّ اليتيمُ نَحْوَ رَوْحِ أُمَّهِ السا كنةِ في الأبديّة» (همان: ۴۲).

عشق، به جبران بال‌هایی عطا می‌کند که او را قادر به پرواز در دنیای اسرارآمیز روح سلمی کرامة و جهان طبیعت می‌کند و درک این آنیما در جوانی، باعث تهذیب او و در بزرگسالی، یار و یاور او و در پیری، انیس و مؤنس اوست و این عشق، زاییده‌ی تفاهم روح است که اگر این تفاهم محقّق نشود، فرد به تکامل نخواهد رسید.

الهام‌بخش

برخورد و دیدار با آنیمای نادیدنی و متعالی، دگرگونی‌های روحی گسترده‌ای را با خود به همراه دارد که از جمله‌ی آن‌ها، الهام‌بخشی است. «آنیما و آنیموس منحصراً به‌صورت منفی تجلّی نمی‌کنند؛ بلکه گاهی هم به شکل منبع الهام یا حامل وحی یا مرشد و عارف ظاهر می‌شوند» (یونگ،

۳۸:۱۳۹۰). حتّی در این هنگام آنیما می‌تواند با کهن‌الگوی «پیر دانا» برابری کند تا خود را با ارزش‌های درونی همساز کند و به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برسد. به بیانی بهتر، «در پرتو یک لحظه دیدار با آنیما است که راوی بوف کور از ناآگاهی به آگاهی می‌رسد و همه‌ی بدبختی‌های زندگی خودش را می‌بیند و خودش را می‌شناسد» (یاوری، ۲۳۱:۱۳۸۷). بنابراین برخورد و دیدار با آنیما، تحولات گسترده‌ای را با خود به‌همراه دارد و او را به کمالات انسانی می‌رساند. نمود آنیما در چهره‌ی زنی متعالی و الهام‌بخش در اساطیر و فرهنگ اقوام مختلف به‌صورت باور به وجود الهه‌ها، پری‌ها یا موجودات مافوق بشری تجلّی‌یافته که الهام‌بخش گروهی خاص از انسان‌های برخوردار از سرشت هنری است. «همین آنیماست که الهام‌بخش آثار هنری است (شبیه به تابعه نزد اعراب)، لذا در برخی از آثار خلاق ادبی، خود را نشان می‌دهد» (شمیسا، ۲۶۴:۱۳۸۸). نمود آنیما در جبران، به‌صورت فرشته‌ای آسمانی و نیز ابلیس‌های جهنم است که از پس نگاه پلک‌های زنی زیبا و از سینه‌ی مردی جنایت‌کار به او الهام می‌کنند که کسی‌که فرشتگان و شیاطین را در زیبایی‌ها و زشتی‌های زندگی نبیند، دل او از شناخت معرفت فارغ خواهد شد:

«فِي تلك السَّنَةِ شَاهَدَتُ ملَائِكَةَ السَّمَاءِ تَنْظُرُ إِلَيَّ مِنْ وَرَاءِ أَجْفَانِ اِمْرَأَةٍ جميلَةٍ، وَ فيهَا رأيْتُ أَبَالِسَةَ الجحيم يَضجُّون وَيتراكضونَ في صَدرِ رَجُلٍ مُجْرِمٍ، ومَنْ لايشاهدُ الملائكةَ وَالشياطينَ في الْمَحَاسِنِ الحياةِ وَمكروهاتِها يَظلُّ قَلْبُهُ بعيدًا عَنِ الْمَعْرِفَةِ وَ نَفْسُهُ فَارِغَةً مِنَ الْعَوَاطِفِ» (جبران، ۱۲:۲۰۱۲).

عشق جبران، هرچند با یأس، ناامیدی و غم اندوه همراه است؛ ولی به زندگی او معنا و مفهوم و تولد دوباره‌ای می‌دهد. او برای خالی‌نبودن کتاب هستی و صفحات زندگی، قرارگرفتن توأمان انسان در غم و عشق، اندوه و محبت را لازم می‌داند:

«في تِلْكَ السَّنَةِ وُلِدْتُ ثانيةً، وَالْمَرْءُ إِنْ لَمْ تَحْبُلْ بِهِ الكآبَةُ وَيَتَمَخّضُ بِهِ اليأسُ، وَتَضَعُهُ الْمَحَبَّةُ فِي مَهدِ الْأَحْلَامِ، تَظِلُّ حياتُه كَصفحَةٍ خَاليةٍ بَيضاءَ فِي كتابِ الكيانِ» (همان).

آنیمای جبران در زمان وصال و شادی الهام‌بخش، معنادهنده و مایه‌ی تهذیب روح عاشق و وسیله‌ی سیر او در جهان غیرمادی و در زمان غم و اندوه، تجلّی‌بخش احساسات بدیع و خلق آثار هنری است.

تجلّی احساسات در طبیعت

آنیما علاوه بر اینکه می‌تواند در چهره‌ی زن نمود پیدا کند، می‌تواند به‌صورت احساسات مرد به طبیعت تجلّی یابد. آنیما در این نمود «بروز تمامی احساسات و عواطف جنس مذکر به طبیعت است که گاه چنان به مرتبه والایی می‌رسد که جنبه‌ی «عشق به طبیعت» به‌خود می‌گیرد» (صرفی و عشقی، ۸۰:۱۳۸۷). بدین ترتیب ابزار احساسات مردان به طبیعت نمود جنبه‌ی زنانه در روان مرد یا آنیماست. وقتی جبران در توصیف بهار در سوریه و زیبایی‌های طبیعت، چنین عاشقانه احساسات

خود را باز می‌نماید، گویی در حال وصف زیبایی‌های معشوق خود است:

«رَبیعٌ جَمیلٌ فِي کُلِّ مَکانٍ، وَلکنَّهُ أکْثَرُ مِنْ جمیلٍ فِي سوریا... الربیعُ رُوحُ إلَهٍ غَیرِ مَعْرُوفٍ تَطُوفُ في الْأرْضِ مُسْرِعَةً، وَعِنْدَمَا تَبلُغُ سوریا تَسِیرُ بِبُطْءٍ مُتلفتةً إلی الْوَرَاءِ مُستأنْسَةً بِأَرْوَاحِ الملوكِ وَالأنبیاء الحائمة في الْفَضَاء، مُتَرَنِّمَةً مَعَ جَدَاوِلِ الیَهُودیةِ بأناشِیدِ سُلیمانَ الْخَالِدَةِ، مُرَدَّدَةً مَعَ أَرْزِ لُبْنَانَ تذکاراتِ الْمَجْدِ القَدیمِ» (جبران، ۱۳:۲۰۱۲).

جبران علاوه بر اینکه بهار در سوریه را روح الهه‌ای ناشناخته می‌داند که برعکس دیگر مکان‌ها در اینجا به‌آرامی سیر می‌کند؛ بهار در سوریه را مأنوس با پادشاهان و پیامبران برمی‌شمارد که همراه با رودها، سرودهای سلیمان و ایام خوش گذشته را بازگو می‌کند.

گاهی آنیمای جبران، زادگاهش می‌شود که آن را همچون معشوقی زیبا، شسته‌شده می‌بیند که در کنار رودخانه نشسته و بدن خود را با گرمای خورشید خشک می‌کند:

«(بیروت) تُصْبِحُ بین أَمْطَارِ الْأَوَّلِ وَحَرَارَةِ الثانی کَصبیَّةٍ حَسْنَاءَ قَدِ اِغْتَسَلَتْ بمیاه الغدیرِ ثُمَّ جَلَسَتْ علی ضِفَّتِهِ تُجَفِّفُ جَسَدَهَا بِأَشِعَّةِ الشَّمْسِ» (همان).

به نظر می‌رسد جبران ارتباطی عمیق با نیمه‌ی پنهان روح خود دارد و نوشته‌ی او بازتاب این ارتباط است و تحت‌تأثیر همین رابطه، آنیما در قالب عناصر طبیعت، عاشقانه‌ها، اظهارنظرهای منفی و مثبت، امید، مرگ و غیره خود را در الأجنحة المتکسّرة آشکار می‌کند و در اصل، برخی از عناصر، سمبل‌هایی برای ورود آنیما به الأجنحة المتکسّرة جبران شده‌اند که «یونگ آنها را سمبل‌های تعالی می‌نامد. قلمرو گسترش این سمبل‌ها، فراوان به چشم می‌خورد که مهم‌ترین آن‌ها سمبل‌های طبیعت، مانند: کوه، ماه، خورشید، درخت، زمین، دریا و غیره است» (جم زاده، ۲۶:۱۳۹۳). این سمبل‌ها در اصل وسیله‌ای برای تجلّی آنیمای درون جبران می‌شوند و به‌واسطه‌ی آنها، آنیمای نویسنده، راهی به مرزهای خودآگاهی می‌یابد.

نمادهای شخصیّتی آنیما

برخی از نمادها در بین تمام انسان‌ها و در تمام دوران مشترک‌اند؛ این نمادها زاده‌ی ناخودآگاه جمعی بشری هستند و در بسیاری از موارد از ناخودآگاه به خودآگاه راه می‌یابند. جبران نیز آنچه به خودآگاهش راه‌یافته را در قالب داستان با نمادها و سمبل‌های متعدد ارائه کرده است که در ادامه، این نمودها و نمادهای آنیما، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

آنیما و تاریکی

شب ابدی و تاریکی اعماق درون، آشیانه‌ی آنیماست. سیاهی و تاریکی، سمبل رازها و ناشناخته‌ها، مرگ و ناخودآگاهی، فراموشی و سقوط اوست. آنیما و ناخودآگاه به دلیل ابهام و مجهول‌بودن با تاریکی در ارتباط است. یونگ معتقد است که «آنیما با جهان اسرار و کلاً با جهان تاریکی مربوط است؛ از این‌رو در داستان‌های روانی معمولاً تاریکی و سیاهی مطرح است؛ مثلاً

در داستان «مار» جان اشتاین‌بک[٦]، زن چشم‌های سیاهی دارد و لباس سیاهی پوشیده است» (شمیسا، ۱۳۷۶:۸۰).

جبران نیز برای توصیف درد زایمان سلمی از شب و سایه‌های تاریکی، نام می‌برد که به‌نوعی با تاریکی در ارتباط است:

«فَفِي ليلَةٍ وَقَدْ طَافَتْ أشْبَاحُ الظَّلَامِ بين تلك الْمُنَازِلِ في رَأْسِ بيروتَ، اِنْطَرَحَتْ سلمى على مَضْجَعِ الْمَخَاضِ وَ الْأَوْجَاعِ، فَانْتَصَبَ الْمَوْتُ وَالحياةُ يتصارعانِ بِجَانِبِ فِرَاشِهَا» (جبران، ۲۰۱۲:۶۲). در واقع جبران در الأجنحة المتكسّرة به مرگ و زندگی، قالب انسانی می‌دهد که دائماً در ستیز هستند.

آنیما و شب

شب مربوط به اصل تأنیث، منفی و ناخودآگاه است. هزیئود، شاعر یونانی و سراینده‌ی منظومه‌ی تبارنامه‌ی خدایان به شب نام «مادر خدایان» داده بود؛ زیرا یونانیان عقیده داشتند که شب و تاریکی مقدم بر آفرینش بوده و از این‌رو شب مثل آب، بیانگر زایش و باروری است؛ اما در سنت سمبل-شناسی، دلالت بر مرگ و سیاهی است (شمیسا، ۱۳۷۶:۱۷۹). «نخستین مرحله‌ی کیمیاگری که تزویج است «نیگردو[٧]» نام دارد که به معنی شب تاریک روح است» (همان: ۲۱۰). جبران از شب بهره می‌برد، به آن جان تازه‌ای می‌دهد تا آن را به طوفانی شدید تبدیل‌کند که به واسطه‌ی آن، عشق انسان‌هایی که تازه سر از خواب برداشته را تکه‌تکه نموده و چون غباری به اعماق درّه بیفکند:

«هَلْ فَاجَأَنَا الْحُبُّ نَائِمًا فاستيقظ غَاضِبًا ليعاقبنا ؟ أَمْ هيَّجت أَنفَاسَنَا نَسَمَاتُ الليلِ فَانْقَلَبَتْ رِيحًا شديدَةً لِتُمَزِّقَنَا وَتَجْرُفَنَا كالغُبار إِلَى أَعْمَاقِ الوادي؟» (جبران، ۲۰۱۲:۳۵).

جبران، شب و فضای تاریک و اسرارآمیزش را گریبان‌گیر عاشقان می‌داند که قصد دارد عشق را در نطفه خفه کند. شب جبران هنگامی که همراه با معشوق است، روشنی‌دهنده‌ی زندگی او و هنگامی که به فراق می‌انجامد، چنگال مرگی به دنبال محبوب است.

آنیما و سکوت

یکی دیگر از مشخصات آنیما، این است که همیشه در هاله‌ای از سکوت می‌باشد. این ویژگی را در آنیمای جبران نیز می‌توان یافت که هرچند ساکت است؛ ولی با چهره‌اش حرف می‌زند:

«وَسَكَتَت سَلمَى وَظَلَّتْ مَلَامِحُهَا تَتَكلَّمُ، ثُمَّ حَنَتْ رَأسَهَا وَ أَرخَتْ ذراعيها» (جبران، ۲۰۱۲:۳۸).

جبران سکوت زیبارویانی که اسرار درون را بازگو نمی‌کنند را زیبا نمی‌داند و آنها را تشبیه به جام‌های شرابی می‌کند که شیشه‌های آن‌ها رنگ شراب را نمایان نمی‌سازد و شوقی برای لب‌های مشتاق باقی نمی‌گذارد:

«أَمَّا الْوُجُوهُ التي لَا تتكلَّمُ بِصَمْتِهَا عَنْ غَوَامِضِ النَّفْسِ وَخفاياها فلاتكونُ جميلَةً مهمَا كانت مُتَنَ

اسِقَةَ الْخُطُوطِ مُتَنَاسِبَةَ الْأَعْضَاءِ.إِنَّ الكؤوس لَا تستميل شِفَاهَنَا حتّى يشفّ بَلْوَرَهَا عَنْ لَـوْنِ الْخَمْـرِ» (همان: ۳۴).

گاهی با سکوت، آنچنان می‌توان اسرار درون را منتقل کرد که با سخن‌گفتن غیرممکـن اسـت. درک و فهم این سکوت را فقط کسی درک می‌کند که خود چنین سکوتی را طی کرده باشد و جبـران به‌وسیله‌ی آنیمای درون این سکوت را دریافته است.

آنیما و کیفیت عجیب چشم

چشم وسیله‌ی تماس و ارتباط است و نویسنده با نگاه به چشم، به اعمـاق وجـود مـی‌رود. «چشـم ممثل ادراک است و تلقی مصری‌ها از چشـم بـه‌عنوان «خورشـیدی در دهـان» ذکـر شـده‌اسـت» (شمیسا، ۱۷۹:۱۳۷۶). از دیگر ویژگی‌های آنیما این است که: چشمان عجیبـی دارد و در چشـمانش، کیفیتی غریب نهفته است. جبران نیز رازهای عجیبی در چشمان معشوق خود می‌بینـد کـه تـرس و توجّه را گوشزد می‌کنند و کنجکاوی او را برمی‌انگیزند:

«وَ لَمَّا بَلَغَتْ بَابَ الهيكلِ وَ جَلَسَتْ بقربي نَظَرْتُ إِلَى عينيهَا الكبيرتين، فرأيْتُ فيهمَـا معـانی و أَسرَارًا جديدَةً غريبَةً تُوحِي التَّحَذُّرَ وَ الْإِنْتِبَاهَ، وَتُثيرُ حُبَّ الاستطاعِ وَالْإِسْتِقْصَاءِ» (جبران، ۵۵:۲۰۱۲).

یا در چهره‌ی آنیما نگاه می‌کند، در پلک‌های چشمان او سـیر مـی‌کنـد و درد و شـادی را در آن می‌بیند:

«فَنَظَرْتُ إِلْى وَجهِهَا، نَظَرَتْ طويلًا، فرأيْتُ تلك الْأَجْفَانَ التی كانت مُنْذُ أيامٍ قليلَةٍ تَبْتَسِمُ كالشفاه وَتتحرَّک كأجْنحَة الشُّحْرُورِ قَدْ غَارَتْ وَجَمَّدَتْ وَاكتحلت بخيالات التَّوَجُّعِ وَالْألَمِ» (همان: ۳۳).

چشم با شکل دایره‌ای، گویای شناخت و معرفت «خود» اسـت و در واقـع، معشـوق بـا نگـاه کردن به چشم عشق خویش، درد و شادی، امید و ترس خود را مشاهده می‌کند و درک این شناخت باعث تکامل فرد شده است.

در ادامه، هر چه به‌عنوان رمز زن، چه از جنبه مثبت آنیما و چه از جنبه منفی که جبران بـه آنهـا اشاره کرده، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

آنیما و ماه

در روان‌شناسی یونگ، ماه، نمادی از قلمرو ناخودآگـاهی اسـت و همچنـین نمـاد زنـدگی و اصـل تأنیث است. گفتنی است که «استر هاردینگ» یکی از شاگردان کارل گوستاو یونـگ، بـر ایـن بـاور است که ماه در بسیاری از فرهنگ‌های کهن، رمزی از زن است. جبران نیز برای شرح حوادث تلـخ که بر او و معشوق او رفته آنیمای خود را در درون ماهی که همچـون مـرده‌ای لاغـر کـه در سـیاهی فرورفته و نورهای ضعیف نعش او را احاطه کرده‌اند، می‌بیند:

«اِنْتَصَفَ اللَّيلُ، وَنَمَتْ رَهْبَةُ السُّكوتِ، وَطَلَعَ الْقَمَرُ نَاقِصًا مِنْ وَرَاءِ صنين، وَ بَانٍ بين النُّجُومِ كَوَج

ِ مَيّتٍ شَاحِبٍ غَارِقٍ فی الْمُسَانِدِ السَّوْدَاءِ بَينَ شُمُوعٍ ضَئيلَةٍ تُحيطُ بِنَعْشِهِ» (جبران، ۲۰۱۲:۳۹)

همین‌طور، ماه نماد زندگی و رویش است. با توجه به اینکه، در داستان‌ها و افسانه‌ها، عشق اغلب با تیری که از دل عبور می‌کند توصیف می‌شود و دل و سینه‌ی عاشق، محل عرضه‌ی عشق است، در الأجنحة المتكسّره، ماه چون تیری که ارواح پریان و جنّ‌ها به آن بسته‌اند، می‌باشد که سینه‌ی عاشق را نشانه می‌گیرد و باعث ظهور و وجود محبت می‌گردد؛ به‌گونه‌ای که این عشق، آرامش را از او سلب کرده است:

«وَأَشِعَّةُ الْقَمَرِ الضعيفةُ تَرْتَعِشُ بَينَ الْغُصُونِ كَأَنَّهَا سِهَامٌ دقيقَةٌ تريشهَا أَرْوَاحُ الْجَانِّ السَّابِحَةِ في ا لْفَضَاءِ نَحْوَ صدری وَالسكينهُ العميقةُ تُخيِّمُ عَلَيَّ كَأَنَّهَا أَكْفٌّ سَوْدَاءُ ثقيلَهٌ أَلْقَتْهَا الظُّلْمَةُ عَلَى جَسَدي » (همان: ٤٠).

ماه همچون چشم، با شکل دایره‌ای خود تجلّی‌بخش قسمت نهان و بیان‌کننده‌ی روان کامل-نشده‌ی فرد است و چون عشق جبران (آنیما) به تکامل نرسیده، خود را دچار خطراتی که به خاطر عدم‌تکامل اوست، می‌بیند.

آنیما و کوه

کوه که صورتی از خدای بانوست و غار که به مثابه‌ی زهدان و رحم او شمرده می‌شود، نمودی از آنیما است.«کوه که مشتمل بر غار است، مدفن و مولد آنیما به‌شمار می‌آید» (شمیسا،۱۳۷۶:۲۵۷). و همچنین، «کوه رمز مرگ و زندگی است. انسان نخستین بر کوه می‌زیست و ایرانیان کهن، مرده‌ها را در کوه قرار می‌دادند و کوه‌شهر باستانی ری گورستانی بوده است» (همان:۲۱۵). جبران «صنین»، کوه زادگاهش را نه یک کوه، بلکه یک لفظ شاعرانه و محبّت درونی می‌خواند که باعث به‌وجود آمدن جنگل‌های صنوبر، قلعه‌های مس و مرمر و زادگاه گله‌های آهوان است:

«هُوَ لَفْظَةٌ شعريَّةٌ لَا اِسْم جَبَلٍ لَفْظَةٌ تَرْمُزُ عَنْ عَاطِفَةٍ في النَّفْسِ وَتَسْتَحْضِرُ إِلِى الفكرِ» (جبران، ۲۰۱۲:۲۶).

کوه صنین برای جبران در جاهای مختلف از رمان، مدفن خاطرات نیکو و عاشقانه است؛ به همین دلیل جبران این کوه را کوه عادی نمی‌پندارد، بلکه آن را نشانه‌ی الفاظ لطیف شاعرانه می‌داند که اندیشه را به حضور می طلبد. همچنین کوه همچون زمین، آفتاب و دریا، سمبل مادر مثالی است که فرد از آن تغذیه و بهره می‌برد و به واسطه‌اش شکل می‌گیرد.

آنیما و خانه

خانه رمز شخصیّت و وجود آدمی است. «اصحاب علوم سری، جنبه‌ی مثبت جهان را به‌عنوان صندوق، خانه، دیوار یا یک باغ محصور تلقی کرده‌اند. خانه با بدن انسان و اندیشه‌ی آدمی مربوط است و روانکاوان این را به تجربه دریافته‌اند. آنیا تیلار می‌گوید که در رؤیاها، خانه را در مقام لایه‌های متفاوت روح می‌بینم» (شمیسا، ۱۳۷۶:۱۵۶). خانه‌ی معشوق از دیدگاه جبران، مقدس

است؛ چون عشق را در خود جای‌داده. خانه، جایگاه و مأمن سلمی است که اندیشه‌ی جبران بـه آن معطوف می‌باشد. خانه‌ی معشوقش معبدی زیباست که عشق در آن مورد احتـرام اسـت؛ زیـرا روح انسان در برابر آن به نماز می‌ایستد و دل در مقابل آن خاشعانه تعظیم می‌کند:

«فِي نَهايةِ الْأُسْبُوعِ، وَ قَدْ سَكَرَت نفسي بِخَمْرَةِ عواطفي، سِرْتُ مَسَاءً إِلَى مَنْزِلِ سَلمى كرامـة، ذلك الهيكل الذي أَقَامَهُ الْجَمَالُ وَقَدَّسَهُ الْحُبُّ لِتَسْـجُدُ فيـه الـنَّفْسُ مصـليَةً وَيركـعُ الْقَلْـبُ خَاشِـعًا» (جبران، ۲۰۱۲:۳۳).

سلمی برای جبران چون حوّا برای آدم اسـت. پـس خـروج خـود از خانـه‌ی معشـوق را چـون خروج آدم و حوّا از بهشت می‌داند. با این تفاوت که حوّای جبران (سلمی) کنـارش نبـود تـا دوری بهشت را تحمّل کند:

«خَرَجَتْ مَنْ ذلك المكان(مَنْزِل سلمى) خُرُوجَ آدَمٍ مِنَ الْفِرْدَوْسِ، ولكن حَوَّاءَ هَذَا الْقَلْبِ لَـمْ تكن بجانبي لِتَجْعَلَ الْعَالِمَ كُلِّه فِرْدَوْسًا» (همان:۳۰)

در واقع خانه جایگاه آرامش روح و روان فرد است و خروج از خانـه، نشـانه‌ی عـدم آرامـش و آشوب ذهنی و روان می‌باشد.

آنیما و طبیعت

احساسات ظریف مردان به طبیعت که ویژه‌ی ذات زنانه اسـت و از ذهـن مـردان تـراوش می‌شـود، نمود جنبه‌ی زنانه در روان مرد یا آنیماست که جبران نیز تحت تأثیر این جنبه قرارگرفته و در این اثـر از آن بهره برده است.

گل

گل مرتبط با جنبه‌ی زنانه و آنیماست؛ چرا که «خدایان گل‌ها غالباً مادینه هستند و از نسل الهه‌هـای باروری کهن‌تر زاده شده‌اند. الهه‌های گل‌ها تاج‌هایی از گل بر سر، یـا سـبدهایی از گـل در دسـت دارند و شکوفه‌های آن‌ها را به اطراف می‌پراکنند» (قشقایی و اسدی، ۱۳۸۹:۱۰۶).

آنیمای جبران، قادر به شنیدن پچ‌پچ گل‌ها و آهنگ‌های آرامش و حتّی شنیدن فریادهـای روح و دل است:

«إِنَّ نفسَك التي تَسْمَعُ هَمْسَ الْأَزْهَارِ وَأغاني السكينةِ تستطيعُ أَن تَسمَعَ صُرَاخَ روحي وَضجيجَ قلبي» (جبران، ۲۰۱۲:۲۶)

یا آنجا که جبران، گل‌ها را ثمره‌ی عطوفت و مهربانی طبیعت می‌داند و اطفال بشری را گل‌های بشری بر می‌شمرد که عشق و محبّت، آنها را به وجود آورده‌است:

«إِنَّ أزاهرَ الأوديةِ هي أَطفَالٌ يَلِدُهَا اِنْعِطَافُ الشَّمْسِ وَ شَغَفُ الطَّبيعةِ، وَأَطْفَالُ الْبَشَرِ أَزَاهِرُ يَلِدُهَا اِلحُبُّ وَالْحُنُوُّ» (همان:٦١).

عشق به گل نشان از آمیختن آن با جبران و حکایت از آنیما دارد که جزء روانی اوست و در روح

او ریشه‌ی عمیقی دارد.

درخت

بارزترین سنخیت و وجه مشترک میان درخت و آنیما، جنبه‌ی باروری است. بر این پایه، «درخت، نگاهبان، در آغوش‌کش، روزی‌رسان و میوه ده است و به این اعتبار ساحتّی زنانه و مردانه دارد» (قشقایی و اسدی، ۹۸:۱۳۸۹).

نمادگرایی درخت از نظر جنسیت دو وجهی است. درخت زندگی ممکن است در اصل به‌عنوان یک صورت نر ـ مادّه‌ی اوّلیه ملحوظ شود. «دوقطبی‌بودن درخت، یونگ را به تفسیر نر ـ مادّه یا حتّی هرمافرودیتی در نماد، راهبر شده است» (شوالیه و گربران، ۱۹۹:۱۳۸۲).

سلمی در نگاه جبران، از شدّت غم همچون درختی است که طوفان او را از جا کَنده و زیر قدم‌های روزگار افکنده است:

«وَسَكَتَت سَلمى وَظَلَّتْ مَلاَمِحُهَا تَتَكَلَّمُ... كأنَّ القوى الحيويّةَ قَدْ تركتهَا فَبَانَت لِناظرى كَغُصنٍ قَصْفَتهُ الْعَاصِفَةُ وَألْقَتهُ إلى الحضيضِ لِيجفَّ وَيندثرَ تَحْتَ أقدامِ الدَّهْرِ» (جبران، ۳۸:۲۰۱۲).

یا درختان چون شبحی هستند که از شکاف‌های زمین بیرون آمده‌اند تا او را بترسانند:

«وَسِرْتُ وَأخيلَةَ الْأَشْجَارِ الْقَائِمَةِ على جانبي الطريقِ تَتَحَرَّكُ أمامي كَأنَّهَا أشْبَاحٌ قَدِ انْبَثَقَتْ مَنْ شُقُوقِ الْأَرَضِ لِتُخيفني» (همان: ۳۹-۴۰).

درخت به واسطه‌ی ارتباط با جهان تاریکی (ریشه) و جهان روشنایی (برگ و شاخه) می‌تواند مظهر رفت و آمد روان در ناخودآگاهی و خودآگاهی باشد. احساسات نهفته‌ی جبران نیز گاهی از قعر ناآگاهی به خودآگاهی بروز و ظهور می‌کند.

آنیما و مرگ

آنیما گاهی در بُعد منفی خود، در مرگ رخ می‌نمایاند که ناگریز و حتمی است. «تصویر یا خیال یا رؤیای زن جوان مرده در گورش، سمبل آشکار مرگ آنیماست که در داستان‌های متعددی از جمله ملکه‌ی سفید دیده می‌شود. جورج گیشتل یکی از شاگردان یاکوب بوهم به این سمبل، بانو یا ملکه‌ی مرده (مرده‌ی واقعی یا ظاهری یعنی خوابیده) اشاره می‌کند و می‌گوید که این تصویر به تخریب و فنای جسد نورانی مثالی مربوط می‌شود» (شمیسا، ۱۸۶:۱۳۷۶). وقتی مرگ، «سلمی» و فرزندش را فرا می‌گیرد؛ سلمی را با لباس‌های سفید عروسی‌اش کفن و در تابوت قرار می‌دهند؛ اما طفلش را در قنداق و تابوتش را دست‌های مادرش و قبرش را سینه مادرش قرار می‌دهند:

«فِي اليومِ التَّالي كَفَنتُ سَلمى بِأَثْوَابِ عُرْسِهَا البَيضَاءِ، وَوَضَعتُ فِي تَابُوتٍ مُوشًّى بِالْمَخْمَلِ النَّاصِعِ. أمَّا طِفْلُهَا فَكانَت أكفَانُهُ أقمِطَتَهُ وَتَابُوتُهُ ذَرَاعي أمّهِ وقَبرُهُ صَدْرُهَا الْهَادِئُ» (جبران، ۶۴:۲۰۱۲).

کفن، تابوت، قبر و زن مرده همه خبر از مرگ آنیما می‌دهند؛ اما بچه و مرده، دو مفهوم

متضادند و این تضاد دلالت بر تولد مجدد دارد. «بچه رمز فطرت و درون است اما مرده رمز درونی است که دیگر نمی‌توان با او ارتباط ایجاد کرد و دهانش و چشمش بسته است. بچه رمز «مرکز عرفانی» و نیروهای در حال بیداری است» (شمیسا، ۱۳۷۶:۱۸۵).

چنان که بیان شد، آنیما دارای دو جنبه‌ی مثبت و منفی است که هر دو وجه را می‌توان در الأجنحةالمتکسّرة جبران دریافت. در وجه منفی علاوه بر تجلّی در موارد متعدّد می‌تواند باعث دلدادگی آنی عاشق شود و حتّی چنین دلباختگی، می‌تواند باعث سرگشتگی و از دست‌رفتن مهار عاشق‌گردد و همین وجه نیز سبب می‌شود که در نهایت، عاشق، آرام‌آرام خود را دریابد و به حقیقت و واقعیت دنیای بیرون رهنمون گردد.

نتیجه‌گیری

باتوجّه به آنچه ذکر شد، به نظر یونگ، آنیما پیچیده‌ترین و از طرفی دل‌انگیزترین آرکی‌تایپ‌های روان‌شناسی می‌باشد و آن تصویر روح است که به‌صورت زن و مادر تجلّی می‌یابد. آنیما آن بخش از روح مردان به‌شمار می‌رود که زنانه است و آن‌قدر اهمیّت دارد که اگر مرد نسبت به آن شناخت داشته باشد، باعث بالندگی و رشد او در زندگی می‌شود و اگر به آن کم‌توجّه باشد یا شناخت کافی نداشته باشد، عواقب خطرناکی از جمله افسردگی و حالت پوچی در او رخ می‌دهد.

پس می‌توان نتیجه گرفت که رفتار و کردار جبران تا حدود زیادی به شناخت آنیمای درون بستگی دارد. در الأجنحة المتکسّرة جبران خلیل جبران نمودهای بسیاری از این کهن‌الگو را می‌توان یافت.

از آنجاکه آنیما مانند دیگر کهن‌الگوها حالت دوقطبی دارد، جبران نیز تحت‌تأثیر هر دو حالت قرار دارد. هرچند تأثیرات آنیمای مثبت در الأجنحة المتکسّره بسیار بیشتر مشهود است اما در مواردی جنبه‌ی منفی آنیمای جبران به‌صورت ناامیدی، درد، اندوه و دل‌خستگی بروز و ظهور یافته است. گاه آنیمایش، روحانیون مسیحی را سیاه مطلق می‌داند که آمیخته به فساد و مکرند و گاه تحت این تأثیر، دوران نوجوانی را دردهای پنهان می‌خواند؛ امّا فرافکنی‌ها و نمایه‌های مثبت آنیما در این رمان به‌صورت «معشوقه»، «الهام‌بخش» و «احساسات نسبت به طبیعت» ظهور یافته و در قالب مهم‌ترین آنیمای جبران، سلمی که او را هم ردیف عشتروت و گاهی بالاتر از حوّا می‌داند،تجلّی یافته است. این معشوق به عنوان منبع الهام و با ایفای نقس میانجی خودآگاه و ناخودآگاه، جبران را با اعماق ناهوشیارش آشنا کرده و موجب شکوفایی احساسات و عواطف ناب وی گردیده است. آنیمای جبران فقط در معشوق او بروز نیافته؛ بلکه در هر چه نماد و رمز زن و معشوق است، همچون ماه، گل، درخت نمود یافته و جبران برای توصیف بهتر آنیمای معشوق از آنها بهره گرفته

است. جلوه‌ای از آنیما جبران در طبیعت و مکان‌هایی همچون بیروت ،کوه صنین و خانه معشوق آشکار است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Symposium
۲. TALMUD
۳. Hermaphrodite
٤. Gaston Bachelard
٥. Gustave Flaubert
٦. John Ernst steinbeck
۷. Nigredo

منابع ومآخذ

جبر، جمیل و همکاران، (۱۳۹۴)، **قلب زمانه**، ترجمه‌ی مهدی سرحدی، تهران: انتشارات کلیدر.

جم زاده، الهام، (۱۳۹۳)، **آنیما در شعر شاملو**، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

خلیل جبران، جبران، (۲۰۱۲)، **الأجنحه المتکسّره**، القاهره: موسسه هنداوی للتعلیم و الثقافه.

رابرتسون، رابین، (۱۳۹۳)، **یونگ شناسی کاربردی**، ترجمه‌ی ساره سرگل زایی، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶)، **داستان یک روح**، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، **نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.

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

صرفی، محمدرضا و عشقی، جعفر، (۱۳۸۷)، «نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی»، **نقد ادبی**، دوره‌ی ۱، شماره ۳: ۵۹-۸۸.

صلاحی، عسگر و عشقی، جعفر، (۱۳۹۴)، «بررسی نمودهای منفی آنیما در ادبیات و اسطوره‌ها»، **ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**، دوره‌ی ۱۱، شماره ۴۰: ۲۸۹-۲۶۳.

فوردهام، فریدا، (۱۳۹۰)، **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی**، ترجمه‌ی مسعود میربهاء، تهران: انتشارات جامی.

قشقایی، سعید و اسدی، مهدیه، (۱۳۸۹) «سپهری و تجلّی آنیما در گیاهان»، **بهارستان سخن (فصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات فارسی)**، سال ٦، شماره ۱۶: ۱۱۴-۹۳.

گورین، ویلفرد ال و همکاران، (۱۳۷۷) **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، چاپ سوم، تهران، انتشارات اطلاعات.

ولک، رنه و وارن، آوستن، (۱۳۷۳) **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

الیاده، میرچا، (۱۳۷۲)، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران:انتشارات سروش.

یاوری، حورا، (۱۳۸۷)، **روانکاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان از بهرام گور تا راوی بوف کور)**، تهران: انتشارات سخن.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۳)، **روان‌شناسی و کیمیاگری**، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

ـــــــــــــــ ،(۱۳۹۰)، **روان‌شناسی و دین**، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، چاپ هفتم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۳)، **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، چاپ نهم، تهران: انتشارات جامی.

دراسة نموذج الأنيما في رواية *الأجنحة المتكسّرة* لجبران خليل جبران

أحمد لامعي گيو*[1]

محمد رضا ميدان نورد[2]

المُلَخَّص

أحمد وفقاً لنظريات كارل غوستاف يونغ، يشتمل اللّاوعي الجماعيّ البشريّ على موضوعات ونماذج أصليّة تُبيِّن الجانب النموذجي والكلّي للنفس وهي تكمن في اللّاوعيّ الجماعيّ البشريّ إذ يمكن أن تظهر تلقائيّاً في أيّ وقت ومكان. وعلى رأي يونغ، إنّ الظلّ، والستر، والأنيما والأنيموس، هي أهمّ النماذج الأصليّة ولعلّ أبرزها هي الأنيما، التي تكوّن العنصر الأنثويّ التكميليّ في اللاّوعي الذكوريّ. يتمثّل النموذج الأصليّ في العديد من الأعمال الأدبيّة في العالم حيث استفاد الشُّعراء والكتّاب منه بشكل كبير في آثارهم الأدبيّة. ويُعدّ جبران خليل جبران من الشُّعراء والكتّاب الذين كشفوا عن حالتهم الداخليّة من خلال استلهامه من هذا النموذج الأصلي. فتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذا النموذج في رواية *الأجنحة المتكسّرة*، وتُبيّن النتائج أنّ تواجُد الأنيما يُعدّ من أهمّ المؤثّرات العاطفيّة في شخصيّة جبران خليل جبران، وقد تمثّلت في رواية *الأجنحة المتكسّرة* حسب الظروف الاجتماعية والثقافية والجغرافية المحيطة بها؛ وبهذا يكون جبران، من خلال تماشيه مع عقله اللاواعي، تحت تأثير الأنيما بشكل كبير، بالإضافة إلى حبيبته سلمى كرامة التي تعادل من وجهة نظره أساطير مثل عشتروت وحواء، كما تأثّر برموز الطبيعة كالشجر والزهر والجبل و... وقد أدّى هذا التأثير إلى إكسابه القدرة على مواجهة صعوبات الوحدة والتفرّد في الحياة وبالتالي إلى نضجه النفسي؛ كما تأثّر جبران في بعض الحالات بالأنيما السلبيّة حيث يعاني آلام اليأس والخيبة المتمثلة في مظاهر نحو الموت والظلام.

الكلمات الدليلية: النقد النفسي، يونغ، نموذج الآنيما، جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة.

---

[1] أستاذ مشارك في قسم اللُّغة العربيّة وآدابها كلّيّة الآدب والعلوم الإنسانيّة، جامعة بيرجند.

[2] ماجستير في اللغة العربية و آدابها، جامعة بيرجند.

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 28, Spring and Summer 2024

Critical analysis of Salafi discourse in the poetry of Hashim al-Rifa'i based on the model of Norman Fairclough

Maryam Aliyari[1], PHD in Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran
Abolhasan Amin Moghadasi, Professor, Department of Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran
Mohammad Hasan Foadian, Associate Professor, Department of Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran
Masoud Fekri, Associate Professor, Department of Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran

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

Introduction: Nowadays, Salafiism is a discourse in socio-political arenas. Hashim al-Rifa'i is an Egyptian Muslim poet that has represented the Salafist thought in his poems. The critical analysis of the Salafist discourse in Rifai's poetry is conducted in this research to discover the basics of Salafi discourse and its philosophy in his poems.

Methodology:

The research was based on Norman Fairclough's critical discourse as a guide. In this sense, the three levels of description, interpretation, and explanation were used to study Rifai's poetry. The research deals with vocabulary and grammar at the level of description. At the interpretation level, it examines the situational and intertextual contexts. At the third level, it explains the philosophy of the Salafism in al-Rifai's poetry according to sociological theories.

Results and discussion: A significant subject that has entered the social-political sphere as well as the literary sphere during the past 100 years is the idea of Salafism as a realist phenomenon. This concept, understood idiomatically, is the outcome of a historical trend in Islam that views itself submissive to the virtuous predecessor (Salaf-e-Saleh) in terms of religious observance and imitates the Prophet of Islam (pbuh), his companions, and subordinates in deeds and beliefs. The Salafi movements, however, which are the result of Ibn Taymiyah's misinterpretations of the ideas of monotheism, polytheism, tradition, and heresy, are what we witness today in the political and social spheres. However, Sayed Jamaluddin Asadabadi, the man who started the changes in Islamic society, was the one who first put out the Salafist discourse, which is seen as a subset of the idea of going back to the original Islam or Islamic fundamentalism. This reformist or moderate Salafi movement aimed to free Islam from imitation and stagnation via moral, cultural, and political rebirth. Sayed Jamal believed that Islam itself holds the key to the salvation of the diseased Islamic community. Hashim al-Rifa'i was influenced by Sayed Jamal al-Din Asadabadi and Mohammad Abdo's Salafi tendency and Ekhvan al-moslemin jihadi movement. He deals with issues such as the formation of the Islamic society,

[1]- Corresponding Author Email: Maryam.aliyari@ut.ac.ir

returning to authentic Islam and the Qur'an, incompetent rulers, ignorance, negligence and weakness of the public will, and jihad against colonialism.

Conclusion: The analysis of Hashim al-Rifa'i's poems shows that the discourse ruling them is Salafism and the Islamization of society through jihad and political struggle. The results indicate that Rifa'i was influenced by the reformist Salafist movement of Seyyed Jamaluddin Asadabadi, and he has represented the basics of patriotism, anti-colonialism, pride in the glorious Islamic past, reforming the rulers, condemning the ignorance of people, returning to the Qur'an and the original teachings of the religion, Jihad, lack of freedom of speech, the press, and unity in his poems. The poet, inspired by the Ekhvan al-Moslemin jihadi movements, believes that jihad is the only way to Islamize the society. Also, widespread political, social and cultural crises in Islamic societies, including the crisis of individual and social identity in the face of modernity, the crisis of the legitimacy of governments, the hegemony of the modern western system, the weakness and decline of Islamic societies, disillusionment with the present and the lack of an alternative indigenous version to reform the society, have caused the formation of Salafi tendencies in the poet. Al-Rifa'i seeks to form an Islamic society and, as an Islamist poet, emphasizes his Islamic identity against the supporters of secularism, who threaten his Islamic identity. This state is called separatism in identity. Separation in identity occurs as a result of emphasizing one of the sources of identity, such as religion, language, and nationality, and it causes a person to be recognized only by this identity in al-Rifa'i's court. There is a singular identity that was formed based on the cultural and educational atmosphere of the poet, based on the source of religion. The sum of these factors, along with the failure of western versions to provide a solution to the many crises of Islamic societies, made Al-Rifa'i consider Islam as an original divine support to provide a way out of many crises in the society and believe in the absolute sovereignty of God in all areas of human life and the capacity of Islam to provide an evolving social political system that can be adapted to all times and places. He relies on Islam as a civilized social system, a comprehensive religious system that includes the components of a happy worldly and hereafter life and can respond to human needs in all eras in individual and social spheres.

Keywords: Contemporary Arab poetry, Critical discourse analysis, Fairclough, Salafism, Hashim al-Rifaei.

Refrences

The Holy Quran.

Agha Golzadeh, F. (1385). critical discourse analysis. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian)

----------., Ghiathian, M. (1386). "Dominant approaches in discourse analysis". Journal of Language and Linguistics, third period, V1 (series 5), pp 39-54. (In Persian)

Al-Rifai, H. (1985). Diwan Hashim Al-Rifai. collection and research of Mohammad Hasan Brigash, second edition. Jordan: Al Manar Library. (In Arabic)

Al-Sadooq, M. (2015). Kamal al-Din and Tamam al-Neema. Tehran: Islamiya. (In Arabic)

Al-Seyed, R. (2005). "Islamists and globalization; The world in the mirror of identity". translated by Mohammad Mehdi Khalaji. Criticism Quarterly, pp. 142-164. (In Persian)
Aliyari, M. Amin moghadasi, A. (1402). "A Critical Analysis of Salafi Discourse in Contemporary Arab poetry based on Fairclough's Critical Discourse Model (A case study of Diwan Al-Siasiyat by Ahmed Muharram)". Lesane mobin, V 53, pp 39-60. 10.30479/lm.2023.18422.3502 (In Persian)
Asadabadi, J. (1355). Jamaluddin Asad Asadabadis articles. by Abolhasan Jamaluddin Asadabadi, Tehran: Dawn of Azadi. (In Persian)
Jamjom, Z. (2004). Hashim al-Rifai, the legend of poetry and martyrdom. Oman: Dar Ammar. (In Arabic)
Castells, M. (1382). Age of Information, translated by Hassan Chavoshian, V2, Tehran: Tare nou. (In Persian)
Cambanini, M. (2006). History of Egypt Hadith. translated by Imad al-Baghdadi. Cairo: Majlis-e-Ali for culture. (In Arabic)
Darvishi, H. (1400). "In the meaning and indicators of Islamic fundamentalism". Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural and Communication Studies, V 62, pp 193-220. jcsc.2020.134954.2204/10.22034 (In Persian)
Dekamjian, H. (1383). Islam in Revolution: Contemporary Islamic Movements in the Arab World. translated by Hamid Ahmadi, Tehran: Keihan. (In Persian)
Fairclough, N. (2001). Language and Power. England: longman (in English).
---------- (1387). Critical Analysis of Discourse. translated by Fateme Shayeste Piran. Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Islamic Guidance .(In Persian)
---------- (2018). critical discourse analysis. translated by Ruhollah Ghasemi. Tehran: Andisheh Ehsan. (In Persian)
Farmanian, M. (1395). an introduction to the distribution of Salafism and Wahhabism in the world. Qom: Rahpouyan Andisheh. (In Persian)
----------. (1400) .The intellectual foundations of Salafism. Qom: Rahpouyan Andisheh. (In Persian)
Fazli, M (2013). "Critical Discourse and Discourse Analysis". Journal of Humanities and Social Sciences, 4th year, V 14 , pp. 81-107. (In Persian)
Ghonaim, A. (2012). Jamal Abdel Nasser and his age. Cairo: Dar al-Maarif. (In Arabic)
Khedri, A. (2017). "Study of Literary Commitment in Hashem Al-Rifai's Poems". Sistan and Baluchistan University Lyric Literature Research Journal, 16th year, V 31, pp 29-46. jllr.2019.4386/10.2211 (In Persian)
Makarem Shirazi, N. (1373). Tafsir Nemone. V III. Qom: Islamic History and Studies Office. (In Persian)
Mir Salim, M. and others. (1375). Encyclopaedia of Islamic World. Iran: Islamic Encyclopedia Foundation. (In Persian)
Nasiri, M. (1380). "Historical contexts and the course of Seyyed Jamaluddin Asadabadi's reformist thoughts". Marfath magazine, No. 51, pp. 66-75. (In Persian)
Qutb, M. (1992). Ignorance of the twenty Century. Cairo: Dar al-Shorouq. (In Arabic)
Roy, O. (1378). The Experience of Political Islam. translated by Mohsen Modir Shaneh-chi and Hossein Motiei Amin. Tehran: Al-Hadi. (In Persian)

-------- (1387). Globalized Islam. translated by Hasan Fereshtian. Qom: Bostan Kitab. (In Persian)
Seyyed Qutb, (1979). Ma'alim fi al-Tariq. Beirut: Dar al-Shurouq. (In Arabic)
Sen, A. (2008). identity and violence. Translated by Fereydoun Majlesi. Tehran: Ashtian. (In Persian)
Widdowson, H. J. (2013). discourse analysis. translated by iilGhami and Davari Ardakani. Tehran: Sociologists. (In Persian)
Zulfaqari, M., Salamat, S. (1387). "Studying the thoughts of Seyyed Jamaluddin Asadabadi." Rahavard Siasi, issue 20, pp 129-152. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هشتم پیاپی/ ۲۶ علمی، بهار و تابستان ۱۴۰۳

واکاوی انتقادی گفتمان سلفی در شعر هاشم الرفاعي بر اساس الگوی نورمن فرکلاف

مریم علی یاری[۱] دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
ابوالحسن امین مقدسی، استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
محمد حسن فؤادیان، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
مسعود فکری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

چکیده

نظر به اینکه امروزه سلفی‌گری در عرصه‌ی سیاسی اجتماعی به یک گفتمان تبدیل شده و هاشم الرفاعي به عنوان شاعر اسلام‌گرای مصری، اندیشه‌ی سلفی را در اشعار خود بازنمایی نموده، واکاوی انتقادی گفتمان سلفی در شعر رفاعي موضوعی است که با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف دراین پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد تا مبانی و فلسفه‌ی گفتمان سلفی را در اشعار هاشم الرفاعي کشف و رمزگشایی نماید. بر اساس نتایج پژوهش، رفاعي متأثر از جنبش سلفی اصلاحی سیدجمال‌الدین اسدآبادی مبانی میهن‌پرستی، استعمارستیزی، افتخار به گذشته‌ی درخشان اسلامی، اصلاح حاکمان، نکوهش جهل و غفلت مردم، بازگشت به قرآن و تعالیم اصیل دین، جهاد، عدم وجود آزادی بیان، مطبوعات و اتحاد را در اشعار خود بازنمایی نموده است. شاعر مُلهم از حرکت جهادی اخوان‌المسلمین، تنها راه اسلامی‌سازی جامعه را جهاد قلمداد می‌کند. همچنین با توجه به بحران‌های گسترده‌ی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جوامع اسلامی ازجمله بحران هویت فردی و اجتماعی در مواجهه با مدرنیته، بحران مشروعیت حکومت‌ها، هژمونی نظام مدرن غربی، ضعف و انحطاط جوامع اسلامی، سرخوردگی از زمان حال و نبود نسخه‌ی بومی جایگزین برای اصلاح جامعه، می‌توان فلسفه‌ی گرایش سلفی در شاعر را کشف و مورد تحلیل قرار داد.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عرب، تحلیل گفتمان انتقادی، فرکلاف، سلفی‌گری، هاشم الرفاعي.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Maryam.aliyari@ut.ac.ir

مقدمه

تحلیل انتقادی گفتمان، جامعه‌شناسانه‌ترین روش در تحلیل متن است که ریشه در زبان‌شناسی انتقادی دارد. این رویکرد، «در درجه‌ی اول به مسأله‌ی سوء استفاده از قدرت، سلطه، نابرابری، بازتولید ومقاومت در برابر قدرت پرداخته»(فاضلی، ۱۳۸۳: ۸۸) و با هدف آشکارسازی روابط پنهان قدرت و فرآیندهای ایدئولوژیکی در زبان‌شناسی، زبان را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. تحلیل گفتمان انتقادی «متن را در ارتباط با بافت اجتماعی که متن در بستر آنها به وجود آمده و در همان بافت باید تفسیر شوند، مورد تحلیل قرار می‌دهد» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۱).

یکی از مهم‌ترین مسائلی که شاعران معاصر در تولیدات ادبی خود بدان پرداخته‌اند، وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه است. در این میان، شاعران اسلام‌گرا، ریشه‌ی مشکلات جامعه را دوری از تعالیم اسلام اصیل می‌دانند و متناسب با شرایط جامعه، در کاستی‌ها به اصلاح شرایط و در جوامع متکی بر نظام‌های غیراسلامی، به تغییر بنیادی در نظام حاکم دعوت کرده و تنها راه اصلاح جامعه را بنیادگرایی اسلامی می‌دانند. این اصطلاح که وام گرفته از جریان بنیادگرایی[۱] است، به معنای بازگشت به اصول بنیادی اسلام می‌باشد. اندیشه‌ی بازگشت به اسلام اصیل، اولین بار توسط سیدجمال‌الدین اسدآبادی، طلایه‌دار اصلاحات در جامعه‌ی اسلامی مطرح گردید. سیدجمال و شاگردش محمد عبده، بانفوذترین چهره‌های جنبش اصلاح‌طلبی دینی بودند که اندیشه‌های آنها توسط رشیدرضا در مجله‌ی المنار منتشر می‌شد و جنبش آنها یک جنبش اعتدالی با گرایش عقلی، روشنگری و آزادی‌خواهی بود. این اندیشه که به حوزه‌ی ادبیات نیز راه یافته، «در مقوله‌هایی مانند تشکیل جامعه‌ی اسلامی، اتحاد و همگرایی، استعمارستیزی، بازگشت به اسلام اصیل و قرآن، اصلاح حاکمان و مردم بازنمایی می‌شود» (علی‌یاری و مقدسی، ۱۴۰۲: ۴۰).

اما سایر داعیان بازگشت به اسلام همچون رشیدرضا دچار انحراف شدند؛ وی با اینکه خود را ادامه‌دهنده‌ی راه سیدجمال می‌دانست، «تحت‌تأثیر افکار وهابیان با ابن‌تیمیه آشنا شد، عقاید وی را پذیرفت و بیش از اصلاح، مبلغ وهابیگری شد» (فرمانیان، ۱۴۰۰: ۶۹-۷۰). داعیانی مانند احمدخان هندی و سیدقطب نیز گرایش قهری داشتند؛ سید قطب، «با اعتقاد به اینکه قوانین اسلام در جهان امروز اجرا نمی‌شود، آن را جامعه‌ی جاهلی می‌خواند» (قطب، ۱۹۹۲: ۲) و «مسلمانان را موظف به جهاد با کفار و حکومت‌های دست‌نشانده می‌دانست» (سید قطب، ۱۹۷۹: ۵۵-۶۵).

سلفی‌گری که یکی از زیرشاخه‌های بنیادگرایی اسلامی محسوب می‌شود، امروزه در عرصه‌های سیاسی اجتماعی به یک گفتمان تبدیل‌شده و در اصطلاح، نتیجه‌ی جریانی در تاریخ اسلام است که در تمسک به دین، خود را تابع سَلَفِ صالح می‌دانند و در اعمال و اعتقادات، از

سلف که پیامبر اسلام(ص)، صحابه و تابعین هستند، پیروی می‌کنند.

این پژوهش کیفی با روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، به مطالعه‌ی اشعار هاشم الرفاعي شاعر معاصر مصر، که دارای گرایشات سلفی است و این اندیشه را در تولیدات ادبی خود بازنمایی نموده‌است، می‌پردازد. نظر به اینکه سلفی‌گری یک جریان مهم و تأثیرگذار در تاریخ تفکر بشری در عرصه‌ی جهانی است و امروزه به یک گفتمان تبدیل شده، بررسی مبانی فکری و فلسفه‌ی بازنمایی آن در ادبیات به‌طور عام و در شعر به‌طور خاص حائز اهمیت است.

این پژوهش می‌کوشد با واکاوی انتقادی گفتمان سلفی در شعر هاشم رفاعي، به این سؤالات پاسخ دهد:

مبانی گفتمان سلفی در شعر رفاعي بر اساس نظریه‌ی فرکلاف چیست؟

فلسفه گرایش سلفی در رفاعي بر مبنای نظریه‌ی فرکلاف چگونه قابل‌تحلیل است؟

می‌توان گفت که مبانی گفتمان سلفی در دیوان رفاعي، بازگشت به اسلام اصیل، اتحاد، تشکیل جامعه‌ی اسلامی، حکومت و خلافت است. تفکر سلفی در رفاعي، متأثر از جنبش سلفی سیدجمال الدین اسدآبادی، گرایشات ضداستعماری وی و بحران‌های متعدد جوامع اسلامی قابل تحلیل است.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در موضوع سلفی‌گری، بیشتر به مطالعه‌ی تاریخی، تحلیل ونقد اندیشه سلفی‌گری، ظهور وگسترش آن پرداخته است؛ اما در میان پژوهش‌های مرتبط، نصرت الله منصور کیایی در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «ترجمه و شرح ادبی و موضوعی ۱۵٤ بیت از دیوان هاشم الرفاعي» (۱۳۹۱) به ترجمه و شرح ادبی ۱۵٤ بیت از اشعار رفاعی پرداخته است و ارتباطی با موضوع سلفی‌گری ندارد.

جهانگیر جهانگیری و علی بندرریگی‌زاده در مقاله‌ی «زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان» (پژوهش سیاست نظری، ش ۱٤: ۱۳۹۲)، رویکرد انتقادی فرکلاف و رابطه‌ی میان زبان، قدرت و ایدئولوژی را مورد مداقه قرار داده‌اند.

سوسن کاکایی در پایان‌نامه‌ی «بررسی جلوه‌های مقاومت و پایداری در دیوان هاشم الرفاعي»(۱۳۹۵) به بررسی جلوه‌های مقاومت در شعر رفاعی پرداخته‌است.

علی خضری در مقاله‌ی «تعهد ادبی در شعر هاشم الرفاعي» (ادب غنایی، ش ۳۱ :۱۳۹۷) مهم‌ترین جلوه‌های تعهد ادبی در شعر هاشم الرفاعي را مورد بررسی قرار داده‌است.

ناصر زارع و همکاران در مقاله‌ی «تحلیل انتقادی گفتمان الحرب في بر مصر اثر یوسف القعید» (زبان و ادبیات عربی، ش ۲۲: ۱۳۹۹)، به تحلیل انتقادی این رمان از منظر فرکلاف پرداخته‌است.

مریم علی‌یاری و ابوالحسن امین‌مقدسی در مقاله‌ی «تحلیل انتقادی گفتمان سلفی در شعر معاصر عرب با تکیه بر الگوی فرکلاف: مطالعه موردی دیوان السیاسیات احمد محرم» (لسان مبین، ش۵۳: ۱٤۰۲) با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، به تحلیل گفتمان سلفی در دیوان السیاسیات احمد محرم پرداخته‌اند.

بر این اساس مشاهده می‌شود که در هیچ‌یک از پژوهش‌ها به واکاوی انتقادی اندیشه‌ی سلفی در اشعار هاشم الرفاعي پرداخته نشده‌است.

تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

نورمن فرکلاف، یکی از چهره‌های شاخص در حوزه‌ی تحلیل‌گفتمان انتقادی است. وی رویکرد خود را مطالعه‌ی انتقادی زبان می‌نامد و تحلیل‌گفتمان انتقادی را روشی برای بررسی تحولات اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر گفتمان می‌داند. گفتمان در نگاه فرکلاف، «عنصری از زندگی اجتماعی است که مرتبط با سایر عناصر آن، به منظر خاصی از کاربرد زبان اشاره دارد» (Fairclough, 2001:3) که طی آن مردم به‌طور ناآگاهانه روابط خاصی از قدرت را رسمیت می‌بخشند یا از آن مشروعیت‌زدایی می‌کنند. هدف او از مطالعه‌ی زبان، «افزایش توجه به اهمیت والای زبان در تولید، حفظ و تغییر روابط اجتماعی قدرت و کمک به افزایش آگاهی نسبت به نقش زبان در سلطه‌ی گروه حاکم است» (آقاگل‌زاده و غیاثیان، ۱۳۸۶: ۴۱). در این رویکرد، زبان به منزله‌ی یک کنش اجتماعی درنظر گرفته می‌شود که با کاربرد زبان متفاوت است و ضمن پیوند با سایر کنش‌های اجتماعی، نوعی جبر اجتماعی بر آن حاکم است. لذا فرکلاف «در پی یافتن نوعی رابطه میان زبان و اجتماع است و می‌کوشد تا نشان دهد که کاربرد زبان به خودی خود همیشه عملی اجتماعی است و اعمال فردگرایانه کاربرد زبان در انزوای زبان‌شناختی نیستند؛ بلکه تحت حاکمیت شرایط ایدئولوژیک و اجتماعی گسترده‌تر جامعه قرار دارند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۰). فرکلاف در بُعد عملی، با دو رویکرد تحلیل زبان‌شناختی و بینامتنی و در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

توصیف

در نظریه‌ی فرکلاف، توصیف پیش‌نیاز تفسیر و تبیین متن محسوب می‌شود. در این سطح، «مشخصه‌های زبان‌شناختی متن از جمله واژگان، دستور زبان، معناشناسی، آواشناسی و واج‌شناسی» (Fairclough, 2001: 97- 103)، مورد توصیف قرار می‌گیرد.

تفسیر

تفسیر، حاصل محتویات متن و ذهنیت مفسر یا به عبارتی دانش زمینه‌ای مفسر در تحلیل متن است؛ زیرا مشخصه‌های صوری متن، عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را فعال می‌کند. در این سطح، «بافت و موقعیت و راهبردهای بینامتنی، متناسب با آنچه در سطح اول مورد توصیف قرار گرفت» (Fairclough, 2001: 97- 112)، در تحلیل متن لحاظ می‌شود.

تبیین

در این سطح، فرکلاف، گفتمان را نوعی کنش اجتماعی در نظر می‌گیرد و «به توضیح چرایی تولید چنین متنی از میان امکانات مجاز موجود در آن زبان در ارتباط با عوامل جامعه‌شناختی، تاریخی، گفتمان، ایدئولوژی، قدرت و دانش فرهنگی اجتماعی می‌پردازد» (Fairclough, 2001: 97- 117)و نشان می‌دهد که ساختارهای اجتماعی و گفتمان از رابطه‌ای متقابل برخوردارند و متأثر از یکدیگر شکل می‌گیرند.

تحلیل انتقادی گفتمان سلفی در دیوان هاشم الرفاعي

دیوان هاشم الرفاعي بازتابی از شرایط سیاسی، اجتماعی مصر در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۴۸- ۱۹۵۹است و از تجربه‌ی شاعر در مواجهه با استعمار و رویکرد مخالفت‌جویانه‌ی وی در تقابل با حکومت جمال عبدالناصر پرده برمی‌دارد. در ادامه، این دیوان با تکیه بر نظریه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین مورد بررسی قرار می‌گیرد.

توصیف

در این سطح، اشعار رفاعي در حوزه‌ی واژگان و دستور زبان مورد توصیف قرار می‌گیرد.

واژگان: ارزش تجربی، بیانی، رابطه‌ای

متن، حاصل هم‌آیی واژگانی است که نویسنده متأثر از نگرش خود آنها را انتخاب می‌کند. از منظر

فرکلاف، واژه‌ها از ارزش‌های متفاوتی مانند ارزش تجربی، بیانی و رابطه‌ای برخوردارند. البته در برخی موارد یک واژه می‌تواند همزمان از هر سه ارزش بهره‌مند باشد.

ویژگی صوری دارای ارزش تجربی «سرنخی از روشی به دست می‌دهد که در آن تجربه‌ی تولیدکننده متن از جهان طبیعی یا فضای اجتماعی بازنمایی می‌گردد» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۷۱)؛ تجربه‌ای که محصول جهان‌بینی شاعر است و با دانش، محتوا و اعتقادات سر و کار دارد. وطن، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های شاعران مقاومت، تبعید و استعمارزده است؛ رفاعي به عنوان یک شاعر استعمارزده، وطن را محور موضوعات خود قرار می‌دهد و گذشته‌ی درخشان وطن را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

نَبْعُ الجهادِ يَفيضُ مِن واديك ... وَسَنا الخُلُودِ يَشُعُّ مِن ماضِيكِ
وإليك يَنْتَسِبُ الفَخارُ وكيفَ لا ... يا مصرُ، وَالنّيلُ العَظيمُ أبوكِ
شَيّدْتَ للدّنيا صُرُوحَ حَضارةٍ ... وَأنارَ لَيلَ العالمينَ بَنُوكِ
لَكِ في سِجِلّ المجدِ ذِكرٌ أبيَضٌ ... سَيَظِلُّ تاجاً خالِداً يَعلُوكِ

(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۱۳۷)

هم‌آیی واژگانی مانند «نبع، جهاد، يفيض، سنا، خلود، فخار، العظيم، صروح، حضارة، أنار، المجد، أبيض، تاجا، خالدا و يعلوك» بیانگر افتخار شاعر به وطن و گذشته‌ی درخشان آن است. عبارات به‌کاررفته در هر مصراع نیز مکمل این معناست. شاعر با تقدیم جار و مجرور(إليك) در عبارت «إليك ينتسب الفخار»، فخر را در مصر محصور می‌کند و آن را سرچشمه‌ی جهاد، تمدن و مجد معرفی کرده و راز حفظ این مجد و عظمت را پیوند با اصالت می‌داند:

لَنْ تَبلُغَ المجدَ المُؤمَّلَ أُمّةٌ ... قَد قُطّعَتْ أوصالُها تَقطيعا
فَدَعُوا التّفَرُّقَ والشّقاقَ وهَيّئُوا ... لِلنّيلِ عِزًّا كالقَديمِ رَفيعا

(همان: ۱۳۱)

جملات منفی دارای ارزش تجربی هستند و اهمیت آنها از این‌رو است که اساسی‌ترین روش برای تشخیص واقعیت محسوب می‌شود. رفاعي با استفاده ادات نفی «لن» که بیانگر قطعیت نفی در آینده است، بزرگی را از امتی که از اصل خود جداشده، تا ابد به دور می‌داند. شاعر از هم‌وطنان خود می‌خواهد که برای بازیابی عظمت مصر، تفرقه و نفاق را رها کنند. رفاعي، دعوت به اتحاد را که یکی از اصول مهم اسلام‌گرایی است، وظیفه‌ی خود می‌داند و شرط شکست استعمار و نابودی حاکمان فاسد را اتحاد قلمداد می‌کند.

در ارزشِ بیانی، تولیدکننده متن «ارزیابی خود از واقعیت را ارائه می‌دهد. این ویژگی صوری با

فاعل‌ها و هویت‌های اجتماعی سر و کار دارد»(فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۷۲). واقعیت وطن در نگاه رفاعي، حاکمیت استبداد و استعمار است:

أنـــا يـــا أخـــي فـــي النّيـــلِ... وَالظُّلـــمُ مُخَـــيّمٌ والجِـــراح
فـــي ظُلْمـــةِ الإرْهـــابِ أحيـــا... تَحـــتَ تَهديـــدِ السّـــلاح
مُتَلَهّفـــاً لِلْفَجـــرِ... فَجـــرَ النّـــورِ... أحْلُـــمُ بِالصّـــباح
وَالشّـــعبُ مَجـــرُوحُ الإبـــاءِ... يُمضُّـــهُ وَخْـــزُ الرّمـــاح
دامِـــي الفُـــؤادِ مِـــنَ التَّعَسُّـــفِ... مِـــن جمـــالٍ... مِـــنْ صَـــلاح
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ٤٠٢)

هم‌آیی واژگان «الظلم، جراح، ظلمة، إرهاب، تهدید، سلاح، مجروح، رماح، دامی و تعسف» در کنار تصریح به اسامی جمال عبدالناصر و صلاح سلام [۲] که در نقش فاعلان و کنش‌گران، دارای هویت اجتماعی منسوب به حاکمیت هستند، فضایی سراسر خفقان و استبداد را تداعی می‌کند. رفاعي حکومت جمال عبدالناصر را دیکتاتور قلمداد می‌کند. گفته می‌شود عبدالناصر«شخصیتی مستبد و سلطه‌ای عظیم داشت که برای هیچکس اهمیت قائل نمی‌شد» (کامبانینی، ۲۰۰۶: ۱۲۲) اشعار سیاسی رفاعي به‌ویژه دیوان «جراح مصر» تصویری از مصر در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۲-۱۹۵۶ است؛ «در این سال‌ها هنوز جایگاه عبدالناصر در حکومت تثبیت نشده بود و وی برای حفظ قدرت و مقابله با دشمنان انقلاب دست به هر اقدامی می‌زد؛ از پرداخت رشوه به کارکنان حمل‌ونقل عمومی و ایجاد اعتصاب، انفجار در اماکن مختلف، تا بازداشت و شکنجه‌ی مخالفان، تحریف تاریخ و [اقداماتی از این دست]؛ اما پس از استقرار امور به‌ویژه پس از ۱۹۵۶، رویه‌ی خود را تغییر داد» (غنیم، ۲۰۱۲: ۲۶۶- ۲۷۰). از سوی دیگر مخالفت عبدالناصر با جنبش اخوان‌المسلمین به‌عنوان نماینده‌ی جریانات اسلام‌گرا، در رویکرد رفاعی بسیار مؤثر بوده‌است. بسیاری از رهبران اخوان در دوره‌ی عبدالناصر، در زندان به سر می‌بردند یا همچون سید قطب اعدام شدند. لذا شاعر، متأثر از جنبش اخوان‌المسلمین به‌طورجدی با حکومت عبدالناصر مخالف بود و اعتقاد داشت که نظام حکومتی ناصر، با پرداخت رشوه و قراردادن جاسوس در مناطق مختلف، نخبگان را در فضایی خفقان‌بار قرار داده‌است:

هُـــم أخْرسُـــوا الأصْـــواتَ حتّـــى أنهـــا ... باتَـــتْ تُكـــتَمُ رَنـــةُ الإعـــوالِ
هُم حَطّمُوا الأقـــلامَ..ومَا تَرَكُـــوا لنا ... غَيـــرَ النّفـــاقِ بغيْبَـــةِ الهطّـــالِ
بَثُّـــوا عُيـــونَ البَغـــي فينـــا وَاشْـــتَروا ... بَعـــضَ النُّفُـــوسِ حقيـــرةً بِالمـــالِ

وَاشْـتَدَّ لَفـحُ الرُّعـبِ حتّـى أخْمَـدُوا حُريـــــةَ الآراءِ والأقـــــوالِ
(الرفاعي، ١٩٨٥: ٣٩٤)

رفاعی با همنشینی عبارات «أخرسوا الأصوات، حطّموا الأقلام، أخمدوا الآراء، تکتم رنة الإعوال»، اوج خفقان حاکم بر جامعه‌ی مصر را به‌تصویر می‌کشد. مشخص‌بودن کنش و کنشگران نشان از عدم محافظه‌کاری و قاطعیت رفاعي در مخالفت با حکومت دارد. حکومت اشکال مختلف آزادی بیان -شفاهی و نوشتاری- را سرکوب و نخبگان، صاحبان اندیشه را به‌طور کامل تحت کنترل و نظارت اجباری خود قرار داده‌است و با سوءاستفاده از جهل و غفلت مردم، ترس و وحشت را در میان آنها منتشر کرده تا به اهداف شوم خود دست یابند:

الجَهـلُ يَضـربُ فـي القُـرى أطنابَـهُ والفَقـرُ فـي شَـتّى المنـازِلِ يَقبَـعُ
النّيـلُ يُضـنيهِ الأسـى فَـإلى مَتـى يـا قـومُ نَرضـى بِـالهُوان ونَخْضَـعُ
(همان: ١٣٦)

هم‌آیی عبارات «الجهل يضرب أطنابه، والفقر في شتى المنازل يقبع، والنيل يضنيه الأسى وإلى متى نرضى بالهوان» تصویرگر وضعیت اجتماعی آن روز مصر است. فراگیری جهل و فقر در میان مردم، آنان را در خواب غفلت فروبرده و زمینه‌ی سلطه‌ی حاکمان مستبد و دخالت بیگانگان را در کشور فراهم کرده‌است. رفاعي معتقد است اگر مردم از بصیرت و دانش لازم برخوردار بودند، حاکمان شایسته و متعهدی را برای کشور انتخاب می‌کردند و در صورت مشاهده‌ی ظلم، با مبارزه و مقاومت، آنان را به اصلاح وا داشته یا سرنگون می‌کردند.

اما ارزش رابطه‌ای در واژگان، بیانگر روابط اجتماعی میان افراد حاضر در متن است و به نقش واژگان در ایجاد این رابطه‌ها می‌پردازد؛ به‌عبارت دیگر چگونه واژگان، رابطه‌ی میان افراد حاضر در متن را تبیین می‌کنند. حکومت و حاکمان مهم‌ترین موضوع شعر رفاعي است؛ او همواره مواضع تند و قاطعانه‌ای در برابر حکومت جمال عبدالناصر داشته و او را جلاد مصر و بزرگِ ستمگران خطاب می‌کند:

جَـلادُ مِصـرَ!! ويـا كَبيـرَ بُغاتِهـا مَهـــلاً- فَأيّـــامُ الخَـــلاصِ دَوانـــي
مِـنْ أيّ غـابٍ قَـد أتَيْـتَ بِشِـرْعَةٍ مـا إنْ يُسـاسُ بهـا سِـوَى الحَيَـوانِ
(همان: ٣٩٩)

در هر زبان «امکان بیان جهت‌گیری‌های فردی، عقاید و ارزش‌گذاری‌های شخصی برای گویشوران فراهم شده‌است. ساختارهای دستوری و واژگان متفاوت، امکانات متعدد ارجاع به یک مفهوم واحد را ایجاد می‌کنند» (ویدوسن، ١٣٩٣: ١٠٩) عبارات «جلاد مصر» و «کبیر بغاتها»،

جایگزینی برای نام جمال عبدالناصر است. این ارجاع بر حسب بازنمایی خاص حکومت از منظر ایدئولوژی ظلم‌ستیزی، دارای ارزش تجربی است. به نظر می‌رسد رفاعي با به‌کارگیری این ارجاعاتِ توهین‌آمیز، قصد اشاره به موقعیت رسمی عبدالناصر را دارد. البته انتخاب این اصطلاحات ارجاعی حاکی از رویکرد مخالفت‌جویانه‌ی شاعر است. اما اجتناب‌نکردن از بکارگیری آن نیز دارای ارزش رابطه‌ای است؛ با این فرض که ایدئولوژی اخوانی زمینه‌ی مشترک میان شاعر و مشارکین است. رفاعي با اینکه مواضع تندی نسبت به حکومت دارد و آن را عامل وضعیت کنونی مصر می‌داند، اما از نقش مردم غافل نیست و آنان را زمینه‌ساز استیلای استبداد قلمداد می‌کند:

يـا أيُّهَـا الشَّـعبُ الذّليلـةُ رُوحُـهُ هـذا هُوانُـك مَضْـرَبُ الأمثـالِ
فـيمَ التَّطَلُّـعُ لِلْكَرامـةِ وَالعُـلا هَـل تَعْـرِفُ الَهيْجـاءَ ذاتُ حِجـال
(الرفاعی، ۱۹۸۵: ۳۹۵)

هم‌آیی عبارات «الشعب، الذلیلة روحه، ذات حجال»، تصویرگر ویژگی‌های درونی مردم مصر است. ذلت آنقدر در درون آنان عمق یافته که در میان سایر ملت‌ها ضرب‌المثل شده‌اند. رفاعي مردمی با این ویژگی‌ها را از کرامت و عزت به دور می‌داند. افزون بر این، اصطلاح «ذات حجال» برای ارجاع به مردانی ضعیف‌النفس، ذلیل و ترسو در خارج از متن، انتخاب شده‌است. میدان جنگ جای مردم ذلیل و ترسو نیست؛ در واقع منظور از «ذات حجال»، عروس حجله‌نشین است که تنها به داماد خود می‌اندیشد. واژگان بدیل برای «ذات حجال» می‌تواند ذلیل، ضعیف، خائف و غیره باشد، اما این واژگان بدیل، برای مفهوم مورد نظر شاعر کافی نیست. انتخاب این اصطلاح ناظر بر ویژگی‌های خاص عروس حجله‌نشین است که هیچ تناسبی با جنگ ندارد. عبارت «الشعب الذلیلة روحه» نیز عبارتی عمیق و قابل تأمل است؛ ملتی که عزت‌نفس خود را از دست بدهد، روحش ذلیل و خواری در درونش ملکه می‌شود و طعمه‌ی آسانی برای استعمار و حاکمان فاسد خواهد بود. آگاهی‌بخشی و بیداری ملتی که ذلت را پذیرفته است، بسیار دشوار و چه بسا غیرممکن باشد. این عبارت بیانگر خشم درونی رفاعی از غفلت مردم است.

دستورزبان: جملات خبری، معلوم و مجهول

جملات خبری در زبان عربی در دو الگوی اسمیه و فعلیه، به‌کار می‌روند؛ «در جملات خبری متعارف، فاعل جایگاه ارائه‌دهنده‌ی اطلاعات و مخاطب، جایگاه دریافت‌کننده‌ی اطلاعات را دارد»(فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۹۲). ارائه‌ی اطلاعات جز در مواردی که اطلاعات درخواست می‌شود،

معمولاً از جایگاه قدرت انجام می‌شود. رفاعی به‌عنوان شاعر، نسبت به مردم در موضع قدرت قراردارد. او با اعتراض به وضعیت موجود، در پی آگاهی‌بخشی و بیداری مردم است:

خَيــرُ الرّعيّــةِ فــي صَــلاحِ رُعاتِهــا كَــمْ مِــنْ رَعيّــةٍ اقْتَــدَتْ بِرُعــاةِ

(الرفاعي، ۱۹۸۵: ٣٤٤)

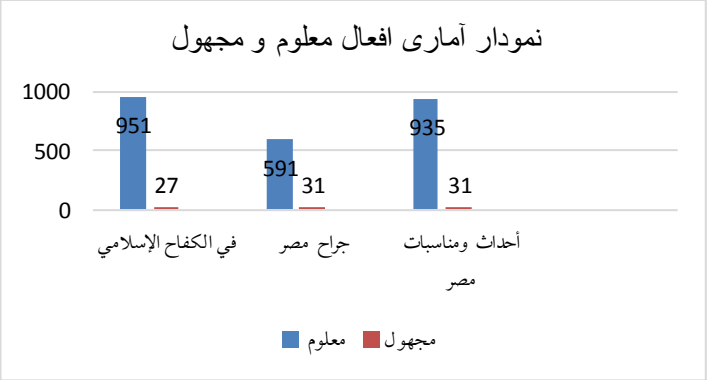
کانون اطلاعاتی در جملات اسمیه در مفاهیمی که به عنوان نهاد در جمله مطرح می‌شوند، نهفته است و نشان می‌دهد که جمله بر چه موضوعی تمرکز دارد. در این بیت، کانون اطلاعاتی در «خير الرعية» که نقش مبتدای جمله را دارد، نهفته است. خبر در این مصراع، «في صلاح رعاتها» است؛ رفاعي با بهره‌گیری از این ساختار، مصلحت مردم را منوط به اصلاح حاکمان می‌داند. اما جمله‌ی فعلیه، با فعل آغاز می‌شود و هدف از کاربرد آن خبردادن از وقوع کاری در زمان معین است. در مقطع زیر که در سال ۱۹۴۹ سروده شده، رفاعي با استفاده مکرر از ساختار فعلیه، جنایت‌های فاروق اول را به تصویر می‌کشد:

حَكَــمَ البُغــاةُ فَمــا رأيْــتُ بِعَهــدِهِم غَيــرَ الرّصــاصِ إلــى الصُّــدورِ يُسَــدّدُ

يــا مصــرُ قَــد عاثَــتْ بأرضِــكِ عُصــبةٌ بِاســمِ الصّــيانَةِ وَالحِمايــةِ أفْسَــدُوا

(همان: ۱۳۲)

فرآیندهای کنش در جمله به صورت معلوم و مجهول نمایان می‌شوند. جملات معلوم در زبان عربی متشکل از فعل و فاعل و جملات مجهول شامل فعل و نایب فاعل است. یکی از انگیزه‌های کاربرد فعل مجهول، تصریح نکردن به فاعل است؛ در واقع نویسنده با وجود آگاهی از فاعل، ترجیح می‌دهد آن را آشکار نکند. این رفتار در حوزه‌ی سیاست، محافظه‌کاری نام دارد. رفاعي، آگاهانه و ایدئولوژیک، مواضع خود را نسبت به حکومت و مردم، آشکارا بیان می‌کند و فعل مجهول در اشعار وی کمتر به چشم می‌خورد. وی به حاکمیت ظلم تصریح می‌کند که سینه‌ی معترضان را هدف گلوله قرار داده و اعتراضات -هر چند به حق- با گلوله مواجه می‌شود. فراوانی افعال معلوم و مجهول در سه دیوان «في الكفاح الإسلامي»، «جرّاح مصر» و «في أحداث ومناسبات مصر» که دربردارنده‌ی گرایشات اسلامی شاعر است، به شرح زیر است:



با توجه به نمودار فوق می‌توان گفت فراوانی قابل‌توجه افعال و کنشگران معلوم در این سه دیوان، نشان از صراحت و عدم محافظه‌کاری رفاعی دارد:

زَعَمُـوهُ عَهـدَ تَقَـدُّمٍ نحـوَ العُـلا ... جَعَـلَ المَـواطنَ صـاحِبَ السُّـلطانِ
جَلَبُـوا الشّـقاءَ لَنـا- فَـأيُّ نَقيصَـةٍ ... لَـم تَنْتَشِـرْ يَومـاً بِكُـلّ مَكـانِ
وَصَـفُوا الـدّواءَ لِرَشـوَةٍ مَذمُومَـةٍ ... فَـإذا بِهـا أنْكـى مِـنَ السّـرَطانِ
(همان: ۳۹۷)

رفاعي معتقد است که عبدالناصر برای حفظ قدرت، کشور را به هر مصیبتی دچار کـرده‌اسـت. عبدالناصر، در سال ۱۹۵۴ پس از برکناری محمد نجیب زمام امور را برعهده گرفت؛ او «در بحـران مارس ۱۹۵۴ در پی هجوم به مجلس انقلاب، با پرداخت رشوه بـه رؤسـای کـارگران حمـل و نقـل عمومی از آنان خواست که به منظور بازگشت شورشیان به پایگاه‌ها اعتصـاب کننـد و حمـل و نقـل عمومی و ارتباطات کشور را مختل سازند» (غنیم، ۲۰۱۲: ۲۷۰) در این میان اگر مردم اعتراض کنند و با حکومت مخالفت ورزند، چنان گله‌ی گوسفند به سوی زندان‌ها رانده می‌شوند:

فَرَأيْـتُ شَـعْباً مُسـتَذِلّا صـاغِرًا ... نَحـوَ السُّـجُونِ يُسـاقُ كَالقُطعـانِ
يَسْـتَعْمِلُ الأشـرارُ فـي تَعذيبِـهِ ... مَـا فَـاقَ كُـلَّ وَسـائِلِ الشّـيطانِ
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۳۹۷)

رفاعي می‌گوید عبدالناصر، از بدترین افراد و ابزارها برای شکنجه‌ی زندانیان استفاده می‌کرد. او «تنها به بازداشت مخالفان خود اکتفا نمـی‌کـرد؛ بلکـه انتقـام و اشـکال مختلـف شـکنجه را بـرای مجـازات آنهـا بـه‌کـار می‌گرفـت» (غنـیم، ۲۰۱۲: ۲۶۸-۲۶۹). «مـنش اسـتبدادی وی در سـرکوب و زندانی‌کردن کمونیست‌ها و اخوان‌المسلمین نمایان بود؛ زندان‌هـا پـر از مخالفـان حکومـت بـود و حتی برخی، رویکرد افراطی سیدقطب را نتیجه‌ی برخورد قهری عبدالناصـر مـی‌داننـد» (کامبـانینی،

۲۰۰۶: ۱۶۰) . بر این اساس ریشه‌ی شکل‌گیری جریانات افراطی اخـوان‌المسـلمین را مـی‌تـوان در رویکرد عبدالناصر جستجو کرد.

تفسیر

در سطح تفسیر به بافت موقعیتی و بینامتنی پرداخته می‌شود:

بافت موقعیتی

متن، بازتابی از جهان‌بینی شاعر و فضای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی حـاکم بـر جامعـه است؛ آنچه در سطح تفسیر و بافت موقعیتی حائز اهمیت است، چیستی ماجرا و افراد درگیـر در آن می‌باشد. مجموعه اشعار هاشم الرفاعي، دربرگیرنده‌ی اشـعار وی در فاصـله‌ی سـال‌هـای ۱۹۴۸-۱۹۵۹ در مصراست. این دیوان که در سال ۱۹۸۵ توسط مکتبة المنار اردن به چـاپ رسـید، شـامل سه فصل وصف و گرایشات اسلامی، شعر فکاهی و نمایشنامه‌ی شهید بنی‌عذره است.

رفاعي، شاعری مصری با گرایشات عربی اسلامی است. عاطفه‌ی آتشین او نسبت بـه مصـر و دفاع همه‌جانبه‌ی از آن در برابر حاکمان مستبد و استعمارگران چپاول‌گر در اشعار وی موج می‌زنـد. مصر یکی از کشورهای مهم در عرصه‌ی جهانی است که «به‌خاطر وجود ذخایر عظـیم و موقعیـت استراتژیکی همواره مورد طمع بیگانگان به ویژه انگلیس و فرانسـه بـوده» (خضـری، ۱۳۹۷: ۳۲) و در برهه‌ای از تاریخ شرایط بسیار حساسی را پشت سر نهاده است. مورخان، «این برهه از تاریخ مصـر را به دو دوره تقسیم کرده‌اند؛ عهـد سـلطانی و عهـد انقـلاب؛ در عهـد سـلطانی، مصـر بـه‌خـاطر بی‌کفایتی ملک فاروق و فؤاد دوم دچار ضعف و فساد شده‌بود. همین امر باعـث شـد عبدالناصـر و برخی همفکرانش در سال ۱۹۳۶، با هدف براندازی نظام پادشـاهی، گـروه نظـامی سـری الضـباط الأحرار(افسران آزاد) را تشکیل دهند» (میرسلیم و همکاران، ۱۳۷۵: ۱۰/ جمال عبدالناصر). در سایه‌ی این دو دوره، رفاعي در سال ۱۹۳۵ چشم به جهان گشود و «در سـال ۱۹۴۸، بـا سـرودن قصـیده‌ای بـا موضوع تقسیم فلسطین» (جمجوم، ۲۰۰۴: ۱۰) حیات ادبی خود را بـا دعـوت بـه جهـاد بـرای آزادی فلسطین آغاز نمود:

آنَ الجِهـــادُ فَأقْـــدِمْ أيّهَـــا البَطَـــلُ — وَأمسِـكْ حُسـامَك وَاطْعَـن قَلـبَ صِـهيُونا
جَـاؤُوا يُريـدُونَ تَقسـيماً فَقُـلْ لَهُـم — وَالسّـــيفُ يَشـــطُرُهُم لَـــنْ نَقبِـــل الهُونـــا

(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۳۳۹)

اشعار رفاعي در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۴۸-۱۹۵۲ که اواخـر دوران پادشـاهی در مصـر اسـت،

«تصـویرگر حقیقـت ایـن دوران و محصـول بیـداری زودهنگـام شـاعر و تعامـل وی بـا حـوادث است»(جمجوم، ۲۰۰۴: ۱۰). یکی از مهم‌ترین حوادثی که مصر در این دوره شاهد آن بـود، «توافـق-نامه‌ی خروج نیروهای انگلیس از مصر بود کـه در سـال ۱۹۵۴م بـه امضـا رسـید»(همـان: ۱۴). بـه موجب این قرارداد، انگلیس متعهدشد که نیروها و ارتش خود را از مصر خـارج کنـد. رفـاعي ایـن توافق‌نامه را رؤیایی بیش نمی‌داند و بر این باور است که انگلیس غاصـب بـه هـیچ تعهـدی پایبنـد نخواهد بود:

قـالُوا الجَـلاءَ... فَقُلـتُ حُلـمُ خَیـالٍ لاتَطمَعُـوا فـي نَیـلِ الاسـتقلالِ
لَـیسَ الجَـلاءُ رَحیـلَ جَـیشٍ غاصِـبٍ إنّ الجَـلاءَ تَحَطُّـمُ الأغـلالِ
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۳۹۳)

با اینکه «معاهده‌ی جلاء در سال ۱۹۵۴ به امضای دو طرف رسید، امـا مبـارزه علیـه نیروهـای انگلیس و خروج آنان همچنان ادامه داشت تا اینکه دو سـال بعـد (۱۹۵۶) انگلـیس بـرای همیشـه نیروهای خود را از مصر خارج کرد» (کامبانینی، ۲۰۰۶: ۱۱۷). افزون بر این، رفـاعي شکسـتن زنجیـر جهل، غفلت و سستی اراده را از خروج استعمار مهم‌تر ارزیابی می‌کنـد؛ چـرا کـه جهـل و غفلـت زمینه‌ی تسلط حاکمان نالایق و مستبد و در نتیجه سلطه‌ی استعمار را فـراهم مـی‌کنـد و مـردم را در برابر چپاول استعمار به سکوت وامی‌دارد. رفاعي می‌کوشد با نمایاندن ماهیت استعمار، عقـل‌هـای مردم را نسبت به اهداف شوم آنان بیدار سازد.

بینامتنی

بینامتنیت [۳] شکل تحول‌یافته‌ی متون گذشته یا معاصر و صورتی از متن است که با استفاده از متون دیگر معنا می‌شود. تحلیل بینامتنی، نشانگر وابستگی متن به تاریخ و جامعه است که هر دوی آنهـا به عنوان منبع، «تحلیل بینامتنی را در نظم‌های گفتمان، از جمله ژانرهای ادبی، هنری، گفتمان‌هـا و غیره امکان‌پذیر می‌سازند» (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۱۰۸). رفاعي آثار بسـیاری از شـاعران قـدیم و جدیـد را مطالعه‌نموده و «بخش زیادی از اشعار شاعران قدیم از جمله معلقات، متنبي و بحتري را حفظ‌کرده بود. او به احمد شوقی بسیار علاقه داشت» (جمجوم، ۲۰۰۴: ۱۸) و «نمایشنامه‌ی شهید بنـی عـذره را متأثر از وی و اولین اشعار خود را به تقلید از متنبي و شوقي سرود. رفـاعي آثـار بسـیاری از ادبـا از جمله عقاد، طه‌حسین و مصطفی‌صادق‌الرافعي را مطالعـه کـرده بـود» (الرفـاعي، ۱۹۸۵: ۲۲). اولـین مصدر و منبع الهام وی که در کـودکی آن را حفـظ نمـود، قـرآن بـود کـه در بسـیاری از اشـعار وی اقتباساتی از آیات و عبارات قرآنی به چشم می‌خورد:

أفـي مِصـرَ نَحيـا اليَـومَ أمْ فـي جَهَـنّم ... قَـد نَضِـجَتْ مِنّـا الغَـداةَ جُلُـودُ
ثَلاثَـــةُ أعـــوامٍ رَأيْنـــا خِلالَهـــا ... مِـنَ الهَـولِ مَـا لا قَـد رَأَتْـهُ ثَمُـودُ
(همان: ٤٠١)

عبارت «نَضِجَت جُلُودُ» در بیت اول، تناص از آیه‌ی شریفه‌ی «كُلّما نَضِجَت جُلُودُهُم بَـدّلناهُم جُلوداً غَيرَها» (نساء/۵۶) است. این آیه بیانگر سرنوشت کافران در جهنم است که از شدت عـذاب پوست تن آنها بریان شده و می‌سوزد؛ «در این زمان به اراده‌ی خداوند پوستِ سوخته به پوست تـازه تبدیل می‌شود تا به حد کفایت، کیفر کفر به آیات الهی را بچشند؛ چرا که پوست تازه شدت عـذاب و سوختن را کامل حس می‌کند» (مکارم شیرازی،۱۳۷۳، ۳/ ۴۷۲). رفاعي به منظـور بازنمـایی شـرایط دشوار مصر وظلم و خفقان حاکم بر جامعه از این آیه بهره برده‌است. این مقطع، از قصـیده‌ی «فـي الربيع» در دیوان «جراح مصر» است؛ این دیوان، «تصویرگر اوضاع حاکم بر مصر و مصیبت‌هـای مردم در اوایل حاکمیت جمـال عبدالناصـر(۱۹۵۶-۱۹۵۴) اسـت» (الرفـاعي، ۱۹۸۵: ۳۳). شـاعر، مصر را جهنم سوزانی توصیف می‌کند که جز ترس و وحشت، چیزی در آن تجربه نکرده‌اند.

احادیث، دومین منبع الهام رفاعي می‌باشد که توسط پدرش جامع و جدش به او آموختـه شـد. یکی از احادیث مهم و متواتر در کتب معتبر شیعه و سنی حدیث ثقلین است. پیـامبر اسـلام (ص) در اواخر عمر مبارک خود فرمودند: «إني تاركٌ فيكُم الثَقَلَين كتـابَ اللـهِ وعِترَتـي أهـلَ بَيتـي مـا إنْ تَمَسّكْتُم بهِما لَنْ تَضِلُّوا أبداً وإنّهُما لَنْ يَفتَرقا حَتّي يَردا عليّ الحَوض» (الصـدوق، ۱۳۹۵: ۶۴). در این حدیث پیامبر(ص) قرآن و اهل بیت(ع) را ملازم یکدیگر قلمداد می‌نماید؛ زیرا معرفـت واقعـی بـه مفاهیم عالی قرآن مستلزم وجود عترت پیامبر(ص) است که با علم و یقین خـود، کـلام خداونـد را همچون رسول‌خدا برای مردم تبیین کنند. رفاعی با بهره‌گیری از این حدیث، بازگشت به تعالیم قرآن را راه‌حل رهایی از مشکلات موجود قلمداد کرده و بـا تنـاص از ایـن حـدیث شـریف، مـردم را بـه تمسک به کتاب الهی دعوت می‌کند:

صَـدَقَ الرّسُـولُ وَمَـن سِـواهُ مُصَـدّقٌ ... إذْ قـالَ حـينَ دَنـا مِـنَ السّـكَراتِ
إنّـــي تركْـــتُ لكُـــم كِتابـــاً جامعـــاً ... هُـــو خَيـــرُ دُســـتورٍ لخيـــرِ قُضـــاةِ
قَسَـــماً بِربّـــي لَـــنْ تَضِـــلّوا طالَمـــا ... هُـــو بَيـــنَكُم بمثابـــةِ المشـــكاةِ
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ٣٤٤)

در نظریه‌ی فرکلاف، یکی از فاکتورهای مهم در بررسی روابط بینـامتنی، بررسـی گفتمـان‌هـا و متون از منظر تاریخی است (فـرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۳۰). اندیشـه‌ی جامعـه‌ی اسـلامی و بـه طـور کلـی اسلام‌گرایـی یکـی از مهـم‌تـرین گفتمـان‌هـای مسـلط در آن دوره و در تقابـل بـا گفتمـان چـپ و

ناسیونالیستی بود. جنبش اصلاحی سید جمال و اخوان‌المسلمین دو جریان برجسته‌ی اسلام‌گرا در آن برهه بودند. بررسی اشعار رفاعي نشان می‌دهد که وی از این دو جریان تأثیر پذیرفته است؛ دوری از تعالیم اسلام اصیل یکی از عوامل ضعف جوامع اسلامی در اندیشه‌ی سیدجمال است که رفاعي در اشعار خود بدان پرداخته است. سید جمال بر این اعتقاد است که مردم کتاب الهی با آن عظمت را رها کرده و به خواب غفلت فرو رفته‌اند. آنان والاترین و کامل‌ترین اصول دینِ تمدن‌ساز را به فراموشی سپرده و به دنبال پست‌ترین آموزه‌های فرهنگ غرب، یعنی شهوت‌رانی به راه افتاده‌اند:

وَالـدّينُ أوشـكَ أنْ يَـزُولَ ضـياؤُهُ ... وَبَنُـوهُ راحُـوا فـي عَميـقِ سُـباتِ
تَرَكُـوا كتابـاً للإلـهِ ومَـا حَـوى ... مِـن رَفعَـةٍ وهِدايـةٍ وعظـاتِ
وَمَشَـوا وَراءَ الغَـربِ حتّـى أغرقُـوا ... فـي اللّهـوِ والآثـامِ وَالشَّـهَواتِ
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۳٤٤)

گرایش به غرب «در اواخر قرن هجدهم آغاز گردید و تا ابتدای قرن بیستم ادامه داشت. در دوره‌س اول دولت‌ها علی‌رغم مخالفت مردم، آگاهانه به غرب روی آوردند اما در دوره‌ی دوم، غرب‌گرایی تبدیل به غرب‌زدگی شد و شیوه‌ی تفکر اجتماعی مردم را تغییر داد» (نصیری، ۱۳۸۰: ۶۸). مردم در عرصه‌ی اجتماعی و فرهنگی، غرب را الگوی خویش قرار دادند. سیدجمال در گفتمان اصلاحی خویش «تفرقه و جدایی در میان مسلمانان را محصول اسراف‌کاری، رفاه‌زدگی و توجه به زرق و برق دنیوی قلمداد می‌کند و توقف و تعطیلی اندیشه و تفکر و سستی اراده را پیامد رفاه‌طلبی می‌داند» (ذوالفقاری و سلامت، ۱۳۸۷: ۱۴۲). در این راستا رفاعي غرب‌زدگی و طبقاتی‌شدن جامعه را از عوامل ضعف جامعه‌ی مسلمانان و استیلای استبداد قلمداد می‌کند. عده‌ای در حسرت قوت روزانه خود به سر می‌برند و عده‌ی دیگر آنقدر در رفاه و ثروت غرق شده‌اند که جز شهوت‌رانی به چیزی نمی‌اندیشند.

موضوع دیگری که سید جمال بدان پرداخته، نقش مطبوعات در ظهور فرقه‌گرایی در جهان اسلام است. وی معتقد بود «مطبوعات جایگاه مهمی در آگاهی‌بخشی و هدایت مردم بر عهده دارند. از این‌رو نشریه‌ی عروة الوثقی را با هدف مبارزه با استعمار و ترویج فرهنگ اتحاد اسلامی منتشر نمود. وی آزادی مطبوعات را به‌عنوان یکی از اصول اساسی مشروعیت سیاسی تحسین می‌کرد و «آن را یکی از ابزارهای ترقی غرب می‌دانست؛ چرا که این آزادی خوب و بد حکام را منتشر می‌کند؛ لذا آنان که از صفات حسنه برخوردارند، آن را افزایش می‌دهند و آنان که به فساد و استبداد مبتلا هستند، ناچار به ترک آن می‌شوند. هیچکس به آزادی مطبوعات اعتراض نمی‌کند مگر اینکه ضد حق و حقیقت و تهمت باشد» (اسدآبادی، ۱۳۵۵: ۷۰). رفاعي با اعتقاد به آزادی بیان و آزادی

مطبوعات، بر این باور است که فضای خفقان‌بار مصر تـرس از شـکنجه و زنـدان، آزادی بیـان را از مطبوعات و رادیو سلب کرده است:

هـــذي الصّـــحافةُ حُـــرةٌ أقلامُهـــا فـي جَـوفِ أربَعَـةٍ مِـنَ الجُـدرانِ
لـم تَخْـشَ بـأسَ رِقابَـةٍ - مِـنْ بَعـدِ أنْ ألقُـوا بهـا فـي ظُلمـةِ القُضْـبانِ
أمّـا الإذاعَـةُ فَهـيَ بُـوق دِعايَـةٍ عـادَتْ بِـداءِ الـوَقْرِ لِـلآذانِ
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۳۹۷)

اخوان المسلمین به‌عنوان دیگر گفتمان اسلام‌گرای مسلط در آن دوره، همواره با محدودیت‌ها و مشکلات بسیاری از سوی حکومت‌ها مواجه بود. پس از درگیری اخوان با حکومت عبدالناصـر، و زندانی و شکنجه‌شدن و حتی اعدام برخی از اعضای اخوان، برخی از آنها به این نتیجه رسیدند کـه «گفتگو و سازش با حکومت نتیجه ندارد و باید با زبان زور و خشونت با دولت سخن گفت. در این زمان، سید قطب که در نتیجه‌ی اختلافات میان عبدالناصر و اخوان در زندان به سر می‌بـرد، کتـاب «معالم في الطريق» را نوشت و با بـازتعریف اندیشـه‌هـایی چـون جاهلیـت و حاکمیـت، جهـاد و مبارزه، نقش برجسته‌ای در انقلابی و جهادی شدن سلفیان داشـت» (فرمانیـان، ۱۳۹۵: ۱۸۱). رفـاعي نیز متأثر از این جریان، مردم را به جهاد فرامی‌خواند:

سَـــئِمَ الفُـــؤادُ الـــزّورَ والتّضـــليلا لا نَرتَضـــي غَيـــرَ الجهـــادِ سَـــبيلا
قـالُوا: مُفاوِضَـةً! فقُلـتُ لهُـم: مَتـى أجْـدَتْ مُفـاوِضَـةُ اللِّـئامِ فَتيـــلا
(الرفاعي، ۱۹۸۵: ۱۳۹)

قلب شاعر از دروغ‌پردازی، فریـب و خلـف‌وعـده خسـته شـده و شـاعر در برابـر جریـانی کـه همچنان به مذاکره اعتقاد دارند، مذاکره با افراد پست‌فطرتی که به پیمان خود پایبنـد نیسـتند را بـی-فایده می‌داند؛ لذا تنها راه‌حل مشکلات موجود را جهاد معرفی می‌کند.

تبیین

در این سطح فرکلاف، به تبیین اثرات دو سویه‌ی ساختارهای اجتماعی و گفتمان می‌پردازد. گفتمان حاکم بر دیوان الرفاعي، گفتمان سلفی‌گری و اسلامی‌سازی جامعه از راه جهاد و مبـارزه‌ی سیاسـی است. گرایش شاعر به این گفتمان محصـول وضـعیت نابسـامان و بحـران‌هـای گسـترده سیاسـی، فرهنگی اجتماعی و اقتصادی است که بیش از دو قـرن جهـان اسـلام را درنوردیـد. در ایـن راسـتا، الیویه روآ [۴] اسلام‌شناس فرانسوی معتقد است که سلفی‌گری در نتیجه‌ی «بحران‌های حاصل از اوضاع نابسامان جوامع اسلامی شکل گرفته و محصول یک دین خاصی مانند اسلام، مسیحیت یـا

یهود نیست؛ بلکه پیامد تحولات اجتماعی فراگیری است که اگر در هر جامعه‌ای-مسلمان یـا غیـر مسلمان- رخ می‌داد، نتایج مشابهی را به وجود می‌آورد» (روآ، ۱۳۸۷: ۳۳-۳۶). فروپاشی امپراطوری عثمانی در سال ۱۹۲٤، جهان عرب از هم‌گسیخته و تجزیـه شـده‌ای برجـای گذاشـت کـه تحـت سلطه‌ی انگلستان و فرانسه قرار گرفت. در چنین وضعیتی، نخبگان ناسیونالیست عرب خود را با دو وظیفه مواجه دیدنـد؛ اول «رهـایی از کنتـرل اروپـا و کسـب اسـتقلال، دوم ارائـه‌ی یـک برنامـه‌ی ایدئولوژیک برای استقرار حکومت قانونی» (دکمجیـان، ۱۳۸۳: ۵۹). از آنجا که جهان اسلام با نـوعی بحران سیاسی و خلأ قدرت مواجه شده‌بود، «بحث‌های فراوانی درباره‌ی بدیل امپراطـوری عثمـانی در کشورهای اسلامی شکل‌گرفت وبرخی همچون رشیدرضا خواستار برپایی حکومـت اسـلامی و تجددخواهانی مانند علی عبدالرزاق خواستار برپایی حکومت عرفی و سـکولار شـدند» (درویشـی، ۱۴۰۰: ۲۰۱). الرفاعي به دنبال تشکیل جامعه‌ی اسلامی است و به‌عنوان شاعری اسلام‌گـرا در برابـر غیری-حامیان سکولاریسم- که هویت اسلامی او را تهدید می‌کند، بر هویت اسلامی خود تأکیـد دارد؛ به این حالت، تکوارگی در هویت گفته می‌شود. تکـوارگی در هویـت در نتیجـه‌ی «برجسـته-سازی یکی از منابع هویت‌ساز مانند دین، زبان، ملیت و غیره رخ می‌دهد و باعث می‌شود کـه فـرد صرفاً با این هویت شناخته شود» (سـن، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۵) در دیوان رفاعي یک هویت تکواره مشـاهده می‌شود که با توجه به فضای فرهنگی و تربیتی شاعر، مبتنی بر منبع هویـت‌سـاز دیـن شـکل گرفتـه است. در این حوزه، جامعه‌شناسانی همچون رضوان السید و امانوئل کاستلز معتقدند که بنیادگرایی اسلامی «واکنشی برخاسته از احساس بی‌هویتی در برابر مدرنیته بود» (السـید، ۱۳۸۵: ۱۴۹ و کاسـتلز، ۱۳۸۴، ۲/ ۲۲-۳۰). انحطاط امپراطوری عثمانی، تجزیه‌ی امت یکپارچه اسلامی را در پـی داشـت و «ضعف و انحطاط این جوامع، باعث ایجاد بحران هویـت فـردی و اجتمـاعی در مسـلمانان‌شـد» (دکمجیان، ۱۳۸۳: ۶۰). آنان در مواجهه با مدرنیسم غربی و مقایسه‌ی عقب‌ماندگی خود بـا پیشـرفت غرب احساس، یأس و سرخوردگی می‌کردند. الرفاعي می‌کوشد با برجسته‌سازی هویت اسلامی با این بحران مبارزه کند. از سوی دیگر هژمونی مدرنیسم غربی منجر به رواج غـرب‌گرایـی، گسـترش فساد و بی‌دینی در جامعه مصر گردید و «ضعف نظامی، شکست‌های پی در پی اعراب از اسـرائیل و ناتوانی دولت‌ها در آزادسازی فلسطین نیز، نوعی احساس تـرس و نـاامنی را در مسـلمانان ایجـاد نمود» (همان: ٦٥). همچنین فاصله‌ی طبقاتی، شکست وعده‌های حکومت‌هـا در اسـتقرار عـدالت اجتماعی، فشار و سرکوب، سوء مدیریت دولت‌ها، فساد طبقه‌ی حاکم و ناتوانی دولت‌ها در ایجـاد وحدت ملی منجر به افزایش نارضایتی مردم و بحران مشروعیت نظام‌های سیاسی شد. مجموع این عوامل در کنار ناکامی نسخه‌های غربی در ارائه‌ی برون‌رفت از بحران‌های متعدد جوامـع اسـلامی،

رفاعي را بر آن داشت تا با اعتقاد به حاکمیت مطلق الهی در تمام عرصه‌های زندگی بشر و ظرفیت اسلام در ارائه‌ی یک نظام سیاسی اجتماعی تکامل‌یافته و قابل انطباق با تمام زمان‌ها و مکان‌ها، و با تکیه بر اسلام به عنوان یک نظام اجتماعی تمدن‌ساز و دینی جامع و کامل که در بردارنده‌ی مؤلفه‌های یک زندگی سعادتمندانه‌ی دنیوی و اخروی است و در حوزه‌ی فردی و اجتماعی می‌تواند پاسخگوی نیازهای بشر در همه دوران‌ها باشد، اسلام را یک پشتوانه‌ی الهی اصیل برای ارائه‌ی برون‌رفت از بحران‌های متعدد جامعه قلمداد کند. لذا با تأسی به جنبش سلفی اصلاحی سیدجمال، به منظور اصلاح وضعیت نابسامان جوامع اسلامی، مردم را به احیای ارزش‌های اسلامی و بازگشت به قرآن و سیره‌ی سلف صالح فرا می‌خواند. شاعر، مفاهیم اسلام را در مقایسه با مفاهیم بنیادین غربی مبتنی بر پارادایم مدرنیته همچون سکولاریسم، فردگرایی و عقلانیت ابزاری بسیار متعالی‌تر ارزیابی می‌کند و بر این باور است که نسخه‌های غربی کمکی به حل بحران‌های متعدد جوامع اسلامی نخواهند کرد. وی متأثر از حرکت جهادی اخوان‌المسلمین، در اشعار خود تنها راه نجات جامعه را جهاد می‌داند؛ بدین معنا که تلاش می‌کند مردم را متقاعد سازد تا از طریق جهاد، اسلام را بر حکومت مسلط سازند. بر این اساس می‌توان سلفی‌گری الرفاعي را در زمره‌ی اسلام‌گرایان سیاسی الیویه روآ قرار داد «که خواستار اسلامی ساختن جامعه از طریق مبارزه‌ی سیاسی و انقلاب هستند» (روآ، ۱۳۷۸: ۳۳). بر اساس آنچه گفته شد، فلسفه‌ی سلفی‌گرایی رفاعی را می‌توان در الگوی مفهومی زیر طبقه‌بندی نمود:

نتیجه

بررسی دیوان اشعار هاشم الرفاعي نشان می‌دهد که این اشعار تراوشات ذهن شاعری جوان با گرایشات اسلامی افراطی است. گفتمان حاکم بر این دیوان، حول محور سلفی‌گری و اسلامی‌سازی جامعه از طریق جهاد و مبارزه یسیاسی شکل گرفته است. به‌طور کلی گرایشات اسلامی در اشعار رفاعي بسیار برجسته است و زیربنای نگرش شاعر در تولیدات ادبی را تشکیل می‌دهد. تحلیل و مداقه در اشعار رفاعی در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین و با تکیه بر نظریه‌ی انتقادی فرکلاف حاکی از این است که این دیوان بازتاب جامعی از حیات شاعر، فضای سیاسی

اجتماعی حاکم بر مصر و حوادث مهمی است که مصر در آن دوره شاهد آن بوده است.

۱- سطح اول: توصیف؛ در این سطح، رفاعي در انتخاب واژگان و دستور زبان متناسب با ایدئولوژی سلفی مورد نظر خود عمل نموده است. مبانی تفکر سلفی در اشعار رفاعي بیشتر در حوزه‌ی سیاسی نمود می‌یابد و وی به دنبال ترویج مقولاتی از قبیل افتخار به گذشته‌ی درخشان اسلامی، میهن‌پرستی، جهاد، استعمارستیزی، مبارزه با استبداد و ظلم حاکمان، اعتراض به خفقان حاکم بر جامعه، مطبوعات، عدم وجود آزادی بیان، نکوهش جهل و غفلت مردم، دعوت به اتحاد و همگرایی، بازگشت به قرآن و تأسی به اهل بیت(ع) است. در این میان، تقابل با حکومت جمال عبدالناصر و دعوت به جهاد، مرکز ثقل تفکر سلفی رفاعي را تشکیل می‌دهد. وی، اصلاح مردم را مستلزم اصلاح حاکمان می‌داند.

۲- سطح دوم: تفسیر؛ در تفسیر دیوان رفاعي، پیوند اشعار با تاریخ، سیاست و تعالیم دینی مشهود است. رفاعي در خانواده‌ای متدین و ملتزم به تعالیم اسلام متولد شد. تأثیر فرهنگ اسلامی و پرورش مذهبی وی در اقتباس از آیات و عبارات قرآنی و احادیث در اشعار او نمایان است. افزون بر این، رفاعي، قرآن را منبع جامع، موثق و مستحکمی برای اصلاح امور می‌داند و بر این باور است که مسلمانان در اثر دوری از تعالیم صحیح قرآن به مشکلات کنونی دچار شده‌اند. همچنین مبانی گفتمان سلفی در اشعار وی نشان می‌دهد که او از دو جنبش اسلام‌گرای رایج در آن دوره یعنی جنبش اصلاحی سید جمال و اخوان المسلمین تأثیر پذیرفته است؛ رفاعي متأثر از جریان-های جهادی اخوان‌المسلمین، نسبت به حکومت جمال عبدالناصر مواضع تند و صریحی اتخاذ می‌کند. رویکرد مخالفت‌جویانه‌ی رفاعی در برابر حکومت پیامد مخالفت جمال عبدالناصر با جریان‌های اسلام‌گرا در مصر و اختلافات اخوان و ناصر است.

سطح سوم: تبیین؛ بررسی تأثیر متقابل ساختارهای اجتماعی و گفتمان در شعر الرفاعي نشان داد که گفتمان حاکم بر دیوان الرفاعي، گفتمان سلفی‌گری و اسلامی‌سازی جامعه از طریق جهاد و مبارزه‌ی سیاسی است. بحران هویت فردی و اجتماعی در مواجهه با مدرنیته، هژمونی نظام مدرن غربی، ضعف و انحطاط جوامع اسلامی، سرخوردگی از زمان حال و نبود نسخه‌ی جایگزین باعث شد که شاعر در زمره‌ی داعیان بازگشت به اسلام اصیل سید جمال، گذشته‌ی درخشان مسلمانان را جایگزین مناسبی برای راهکارهای غرب‌گرایان و راه‌حلی برای رهایی از وضعیت کنونی بداند. وی در اعتقاد به ایدئولوژی جهاد متأثر از حرکت جهادی اخوان‌المسلمین بوده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1- Fundamentalism

۲- صلاح سالم یکی از سیاستمداران مصری است که در گروه افسران آزاد همکاری نزدیکی با جمال عبدالناصر داشت و نماینده ویژه وی در گفتگو با سران کشورهای عربی بود.

3- intertextuality

4- Oliver Roy

منابع ومآخذ

قرآن کریم

اسد آبادی، جمال‌الدین (۱۳۵۵). **مقالات جمال الدین اسد اسدآبادی**، به کوشش ابوالحسن جمال‌الدین اسدآبادی، تهران: طلوع آزادی.

آقا گل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). **تحلیل گفتمان انتقادی**. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ و غیاثیان، مریم (۱۳۸۶). «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان»، **مجله زبان و زبان‌شناسی**، دوره سوم، شماره اول (پیاپی ۵): ۵۴-۳۹.

جمجوم، زهیر (۲۰۰٤). **هاشم الرفاعی أسطورة الشعر والشهادة**. عمان: دار عمار.

خضری، علی (۱۳۹۷). «بررسی تعهد ادبی در شعر هاشم الرفاعی»، **پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال شانزدهم، شماره ۳۱: ۲۹-۴۶. DOI: 10.22111/JLLR.2019.4386

درویشی، هادی (۱۴۰۰). «در معنا و شاخص‌های بنیادگرایی اسلامی». **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعه فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۶۲: ۱۹۳-۲۲۰. DOI: https://doi.org/10.22034/jcsc.2020.134954.2204

دکمجیان، هرایر (۱۳۸۳). **اسلام در انقلاب: جنبش‌های اسلامی معاصر در جهان عرب**، ترجمه حمید احمدی، تهران: کیهان.

ذوالفقاری، مهدی و سلامت، سجاد (۱۳۸۷). «سیری در اندیشه های سید جمال الدین اسدآبادی» **رهاورد سیاسی**، شماره ۲۰: ۱۲۹-۱۵۲.

الرفاعي، هاشم (۱۹۸۵). **ديوان هاشم الرفاعي**، جمع و تحقيق محمد حسن بريغش، الطبعة الثانية. الأردن: مكتبة المنار.

روآ، الیویه. (۱۳۷۸). **تجربه اسلام سیاسی**، ترجمه محسن مدیر شانه‌چی و حسین مطیعی امین، تهران: الهدی.

_____. (۱۳۸۷). **اسلام جهانی شده**، ترجمه حسن فرشتیان، قم: بوستان کتاب.

السید، رضوان. (۱۳۸۵). «اسلام‌گرایان و جهانی شدن؛ جهان در آینه هویت»، ترجمه محمدمهدی خلجی . **فصلنامه نقد و نظر**، سال چهارم، شماره ۳ و ٤: ۱٤۲-۱٦٤

سید قطب. (۱۹۷۹)، **معالم في الطريق**، بیروت: دارالشروق.

سن، آمارتیا. (۱۳۸۸). **هویت و خشونت**؛ ترجمهٔ فریدون مجلسی، تهران: آشتیان.

الصدوق، محمد بن علی (۱۳۹۵). **کمال الدین وتمام النعمة**، تهران: إسلامیة.

علی‌یاری، مریم و امین مقدسی، ابوالحسن (١٤٠٢). «تحلیل انتقادی گفتمان سلفی در شعر معاصر عرب با تکیه بر الگوی فرکلاف (مطالعه موردی دیوان السیاسیات احمد محرم)»، **لسان مبین**، سال پانزدهم، شماره ۵۳: ۳۹-٦٠. DOI: 10.30479/lm.2023.18422.3502

غنیم، عادل (٢٠١٢). **جمال عبدالناصر وعصره**، القاهرة: دارالمعارف.

فاضلی، محمد (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، **پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی**، سال چهارم، شماره چهاردهم: ۸۱-۱۰۷.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمه فاطمه شایسته پیران. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

_____.(۱۳۹۸). **تحلیل گفتمان انتقادی**، ترجمه روح الله قاسمی. تهران: اندیشه احسان.

فرمانیان، مهدی (۱۳۹۵). **درآمدی بر پراکندگی سلفی گری و وهابیت در جهان**. قم: رهپویان اندیشه.

_____ (۱۴۰۰). **مبانی فکری سلفیه**، قم: رهپویان اندیشه.

قطب، محمد (۱۹۹۲). **جاهلية القرن العشرين**. القاهرة: دارالشروق.

کاستلز، امانوئل (۱۳۸۲). **عصر اطلاعات**، ترجمه حسن چاووشیان، تهران: طرح نو.

کامبانینی، ماسیمو (٢٠٠٦). **تاريخ مصر الحديث**، ترجمه عماد البغدادی . القاهره: مجلس الأعلی للثقافة.

مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۳). **تفسیر نمونه**. قم: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

میر سلیم، مصطفی و دیگران (۱۳۷۵). **دانشنامه جهان اسلام**، ایران: بنیاد دایرة المعارف اسلامی.

نصیری، منصور (۱۳۸۰). «زمینه های تاریخی و سیر اندیشه های اصلاح گرایی سید جمال الدین اسد آبادی»، **مجله معرفت**، شماره ۵۱: ۶۶-۷۵.

ویدوسن، اچ. جی (۱۳۹۳). **تحلیل گفتمان**، ترجمه نگار ایل غمی و نگار داوری اردکانی. تهران: جامعه شناسان.

Fairclough, Norman. (2001). **Language and Power**. England: longman (in English).

أسطورة التحليل النقدي للخطاب السلفي في شعر هاشم الرفاعي
بناء علي نظرية نورمان فيركلف

مريم عليياري*[1]
أبوالحسن أمين‌مقدسي[2]
محمد حسن فؤاديان[3]
مسعود فكري[4]

المُلَخَّص

بالنظر إلى أنّ السلفية أصبحت اليوم خطاباً في الساحة السياسية والاجتماعية و أنّ هاشم الرفاعي، باعتباره شاعراً إسلامياً مصريا، مثّل الفكر السلفي في قصائده، فإنّ التحليل النقدي للخطاب السلفي في شعره يعدّ قضية تستحق الاهتمام؛ بناء على ذلك، يستعرض هذا البحث التحليل النقدي المعتمد على خطاب نورمان فيركلف في أشعار الرفاعي هادفاً إلى استكشاف أسس الخطاب السلفي وفلسفة هذا الاتجاه لديه. تشير نتائج الداسة إلى أن الرفاعى تناول مبادئ الوطنية، ومناهضة الاستعمار ، والاعتزاز بالماضى الإسلامى المجيد، وإصلاح الحكام، ومحاربة الجهل والإهمال، والعودة إلى القرآن وتعاليم الدين الصحيحة، والجهاد، وحرية التعبير، والصحافة والاتحاد متأثرا بالنزعة السلفية للسيد جمال‌الدين الأسدآبادي. ويرى الشاعر أن الجهاد هو السبيل الوحيد لأسلمة المجتمع مستلهماً الحركة الجهادية لجماعة الإخوان المسلمين. لقد اتخذت النزعة السلفية عند الرفاعى من الأزمات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية العديدة التي شهدها المجتمع الإسلامي كأرضية لها ومنها أزمة الهوية الفردية والاجتماعية، ومواجهة الحداثة، وأزمة الشرعية للأنظمة السياسية، وهيمنة الحداثة الغربية، وتراجع المجتمعات الإسلامية وذلك بعد أن النسخ الغربية باءت بالفشل في تقديم الحل لمعظم الأزمات التي يعاني منها المجتمع الإسلامي. فيمكن تحليل النزعة السلفية لدى الشاعر من خلال تأثره بالخطاب السلفي عند الأسدآبادي والإخوان المسلمين والأزمات التي سبق ذكرها.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي الحديث، التحليل النقدي للخطاب، فيركلف، السلفية، هاشم الرفاعي.

---

[1] الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران
[2] أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران
[3] أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران
[4] أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران