بسم الله الرحمن الرحیم

دانشکدۀ زبان‌های خارجی

دو فصلنامۀ علمی-پژوهشی

نقد ادب معاصر عربی

سال هفتم، شمارۀ پانزدهم پیاپی و سیزدهمین شماره

علمی-پژوهشی پاییز و زمستان ۱۳۹۶

دو فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم، شمارهٔ پانزدهم پیاپی و سیزدهمین شماره علمی پژوهشی
پاییز و زمستان ۱۳۹۶
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
سردبیر: دکتر محمدعلی آذرشب
مدیر مسئول: دکتر فاطمه قادری
مدیر داخلی: دکترعلی بیانلو
کارشناس: الهام اردکانی
ویراستارانگلیسی: دکتر احمدرضا اسلامی
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
امور رایانه: الهام اردکانی
مجری و ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد
شمارگان: ۵۰
ISSN: 2322-5068

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکترمحمدعلی آذرشب : استاد دانشگاه تهران
دکتر رضا افخمی: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر سیدخلیل باستان: دانشیار دانشگاه علامه
دکتر خلیل پروینی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر انسیه خزعلی: دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر محمد خاقانی اصفهانی: استاددانشگاه اصفهان
دکتر غلامعباس رضایی هفتادر: دانشیار دانشگاه تهران
دکتر حجت رسولی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر وحید سبزیان‌پور: دانشیار دانشگاه رازی‌کرمانشاه
دکتر فاطمه قادری: دانشیار دانشگاه یزد
دکتر فرامرز میرزایی: استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر بتول مشکین‌فام : دانشیار دانشگاه الزهرا

مشاوران علمی این شماره:

دکتر حسین ابویسانی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر علی اکبر احمدی چناری	عضو هیأت علمی دانشگاه زابل
دکتر خداداد بحری	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر رسول بلاوی	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر علی بیانلو	عضو هیأت علمی دانشگاه یزد
دکتر نعیمه پراندوجی	عضو هیأت علمی دانشگاه کوثر
دکتر فاطمه پرچگانی	عضو هیأت علمی دانشگاه خوارزمی
دکتر محمدجواد پور عابد (حصاوی)	عضو هیأت علمی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
دکتر محسن پیشوایی علوی	عضو هیأت علمی دانشگاه کردستان
دکتر محمود حیدری	عضو هیأت علمی دانشگاه یاسوج
دکتر فرهاد رجبی	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر سیده اکرم رخشنده نیا	عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان
دکتر جواد رنجبر	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور
دکتر تورج زینی وند	عضو هیأت علمی دانشگاه رازی
دکتر سید حسین سیدی	عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محسن سیفی	عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان
دکتر محمد رضا شیرخانی	عضو هیأت علمی دانشگاه ایلام
دکتر نعیم عموری	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر عبدالأحد غیبی	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دکتر فاطمه قادری	عضو هیأت علمی دانشیار دانشگاه یزد
دکتر حسین کیانی	عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز

براساس رای کمیسیون بررسی اعتبار نشریات کشور مورخ ۱۳۹۰/۰۸/۲۵ مجله "نقدادب معاصرعربی" ازشماره 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 پژوهشی 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 پژوهشی نقد ادب معاصر عربی

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳٥ فاکس: ۳۱۲۳۲۰۹٦-۰۳٥

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 پژوهشی نقد ادب معاصر عربی.

تلفن: ۳۱۲۳۲٤۳۳ -۰۳۵ تلفکس: ۳۱۲۳۲٤۳۳-۰۳۵

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
بررسی سرعت روایت در رمان «المصابیح الزرق» حنامینه عبد الله رسول نژاد، حسن سرباز، سودابه خسروی‌زاده	۱
خوانش ساختار اندیشگانی و بینافردی اشعار فاروق جویده براساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی (مطالعه مورد پژوهانه: ده قصیده) فرهاد نادری، سمیه نادری	۲۵
تحلیل مفهوم «فرودست» گایاتری اسپیواک در رمان «مملکة الفراشة» اثر واسینی الاعرج با مطالعه موردی زنان بی بی راحیل سن سبلی، سید حسن فاتحی	۵۵
تریخت‌شناسی داستان «بازگشت‌به‌حیفا» غسّان کنفانی بر اساس الگوی کلودبرمون حسن گودرزی لمراسکی، مهدی اسدی	۷۷
نمادها و نشانه‌های «کودکی و جنگ» در شعر سمیح القاسم حسین عابدی، تورج زینی‌وند، فاطمه کلاهچیان	۱۰۱
بازتاب «سنت» و «تجدد» در قصرالشوق نجیب محفوظ سعید حسام‌پور، حسین کیانی، مدینه کرمی	۱۲۷
بازخوانی اسطورهٔ اوزیریس در شعر سمیح القاسم بر اساس الگوی جوزف کمبل علی نجفی ایوکی، اعظم صدری	۱۵۵
بررسی موتیف "أرض" در رمان "الحرب فی برّ مصر" از یوسف القعید سید اسماعیل حسینی اجداد، شهرام دلشاد	۱۷۵
نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «عودة سندباد» از «علی فوده» فاطمه جمشیدی، وصال میمندی، فاطمه قادری، رضا افخمی عقدا	۱۹۷
بازنمایی عقدهٔ حقارت در شخصیت قهرمان داستان «إمرأة عند نقطة الصفر» اثر نوال سعداوی احمدرضا صاعدی	۲۲۷

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بررسی سرعت روایت در رمان «المصابیح الزرق» حنامینه

عبد الله رسول نژاد[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان
حسن سرباز، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان
سودابه خسروی‌زاده، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰٤/۰٦

چکیده

زمان از عناصر مهم در هنر داستان‌نویسی به شمار می‌رود و داستان درمقایسه با انواع ادبی دیگر، ارتباط بیشتری با زمان دارد. زمان را می‌توان چارچوب اساسی داستان نامید که حوادث در طول آن پیشرفت می‌کنند و به وسیله‌ی آن مراحل مختلف داستان شناخته می‌شود. یکی از جنبه‌هایی که ژرار ژنت منتقد ساختارگرای فرانسوی در مورد عنصر زمان در رمان بررسی کرده است، بحث تداوم (دیرش زمانی) یا سرعت روایت است که در آن، رابطه‌ی میان زمان داستان و زمان متن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی مقوله‌ی سرعت روایت در رمان «المصابیح الزرق» حنامینه مورد بررسی قرار گرفته و روشن شده که حنامینه نتوانسته است در آن از ناهماهنگی‌های بین زمان داستان و زمان متن دور بماند، بلکه در لابلای روایت حوادث، گاهی با افزایش سرعت و گاهی با کاهش سرعت روایت مواجه هستیم. وی در بخش‌های مختلف رمان، با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی مثل حذف و تلخیص موجب افزایش سرعت روایت و با بکارگیری تکنیک‌هایی مثل درنگ توصیفی و گفتگو موجب کاهش سرعت روایت شده است. بررسی میزان موفقیت نویسنده در بکارگیری این تکنیک‌ها جهت زیبایی رمان و گیرایی آن از اهداف این پژوهش است.

کلید واژه‌ها: روایت، زمان، تداوم، حنامینه، المصابیح الزرق

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: abosami1387@yahoo.com

DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.1

مقدمه

زمان، مانند ظرفی است که همه‌ی پدیده‌ها و حوادث را در بر می‌گیرد و از جمله پدیده‌هایی است که از دیر باز، توجه فلاسفه، اندیشمندان و ادیبان را به خود جلب کرده است و هر یک به نوبه‌ی خود در تلاش بوده‌اند تا ماهیت آن را شناسایی کنند و به تفسیر و تشریح آن بپردازند. پدیده‌ای است که انسان قادر به دیدن و لمس کردن آن نیست، بلکه تنها اثراتی را که از خود بر جای می‌گذارد درک می‌کند.

توجه به مقوله‌ی زمان را می‌توان در هر فن و هنری مشاهده نمود؛ اما این مقوله در حوزه‌ی ادبیات به ویژه ادبیات معاصر از اهمیت بیشتری برخوردار است؛ چراکه به گفته‌ی مندولا (۱۹۹۷: ۲۰) «ادبیات جدید میل زیادی به مساله‌ی زمان دارد و نویسندگانی که در مسائل دیگر با یکدیگر اختلاف دارند، در سرگرم بودن به این مقوله باهم مشترک هستند».

زمان را می‌توان چهارچوب اساسی داستان نامید که حوادث در طول آن پیشرفت می‌کنند و به وسیله‌ی آن، مراحل مختلف داستان شناخته می‌شود. هر داستان از لحظه‌ای مشخص شروع می‌شود و پس از طی زمانی که ممکن است یک دقیقه، یک ساعت، یک روز و ... باشد به پایان می‌رسد. در واقع هیچ داستانی بدون زمان نمی‌تواند وجود داشته باشد (بارونیان، ۱۳۸۷: ۲٤٦).

عنصر زمان با توجه به اهمیتی که در هر متن داستانی دارد از دیرباز مورد توجه بوده و نظریه‌های مختلفی پیرامون آن شکل گرفته‌است (سرباز و همکاران، ۱۳۹٤: ۸٤).

ژرار ژنت[۱] منتقد ساختارگرای فرانسوی از برجسته‌ترین روایت‌شناسانی است که در باب مؤلفه‌ی زمان و ناهماهنگی‌هایی که بین زمان داستان و زمان متن روی می‌دهد مباحثی را ارائه نموده است. وی در این زمینه سه نوع رابطه را بین زمان متن و زمان داستان مطرح کرده است: ۱- نظم[۲] ۲- تداوم[۳] ۳- بسامد[٤].

مقوله‌ی تداوم زمان در جهان داستان، به روابط زمانی میان داستان و متن (روایت) اشاره دارد. هر روایت داستانی دو جزء دارد: داستان و متن. داستان، مواد خام و دست‌مایه‌ی اولیه‌ی اثر است و متن، چگونگی نقل دستمایه‌ی اولیه اثر است (حری،

۱۳۸۸: ۱۲٦). زمانی‌که یک نویسنده به انتقال مواد خام و طرح اولیه‌ی داستان به متن می‌پردازد و نوشتن رمان را آغاز می‌نماید، این امکان برای وی فراهم نمی‌شود که بتواند تمام داستان را آن‌گونه که در واقعیت روی می‌دهد، در متن خود وارد کند و چه بسا رویدادهایی که سال‌ها به طول انجامیده است؛ در رمان فقط برابر با چند ثانیه و چند دقیقه طول بکشد. در نتیجه‌ی چنین محدودیت‌هایی که برای انتقال کامل یک داستان وجود دارد، در جریان حرکت روایت به سمت جلو، نوساناتی به وجود می‌آید که در سرعت زمان روایت بی‌تأثیر نیست.

حنامینه، از رمان‌نویسان برجسته‌ی سوری است که تا به امروز آثار داستانی زیادی از وی به جا مانده است. وی رمان‌نویسی را با نوشتن رمان *المصابیح الزرق* در سال ۱۹٥٤، آغاز کرد. موضوع اصلی این رمان، بحران جنگ جهانی دوم است. مینه در این اثر بیش از این که به روایت داستان یک شخص یایک قهرمان بپردازد، به توصیف شهر لاذقیه در اثنای جنگ جهانی دوم و زندگی ساکنان آن پرداخته است. در واقع این رمان، داستان یک قهرمان و یک جامعه را به طور هم‌زمان بیان می‌کند. شخصیت «فارس»، شخصیت اصلی داستان است و سایر شخصیت‌ها حول محور او می‌چرخند.

در این پژوهش تلاش می‌شود با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی مقوله‌ی سرعت روایت در رمان *المصابیح الزرق* حنامینه بر اساس دیدگاه ژرار ژنت مورد بررسی قرار گیرد و به سؤالات زیر پاسخ داده شود.

۱- حنامینه در رمان *المصابیح الزرق* چگونه از تداوم یا دیرش زمانی استفاده کرده است؟

۲- در رمان *المصابیح الزرق* از چه تکنیک‌هایی برای افزایش سرعت روایت استفاده شده است؟

۳- در رمان *المصابیح الزرق* از چه تکنیک‌هایی برای کاهش سرعت روایت استفاده شده است؟

پیشینه‌ی تحقیق

تا کنون پژوهش‌های زیادی در زمینه‌ی عنصر زمـان و تکنیـک‌هـای روایـت در ادبیـات روایی فارسی و عربی صورت گرفته که ضمن آن‌ها به موضـوع «سـرعت روایـت» نیـز اشاره‌هایی شده است. قاسمی پور (۱۳۸۷) در مقالـه‌ی «*زمـان و روایـت*»، عنصـر زمـان در روایت را با رویکرد روایت شناختی و در سه مقوله‌ی ترتیـب، دیـرش و بسـامد مـورد بررسی قرار داده است. حری (۱۳۸۷) در مقاله‌ی «*درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آینه‌های دردار هوشنگ گلشـیری*»،رویکرد روایت شناختی و مؤلفه‌هـای آن از جمله مؤلفه‌ی زمان را در رمان مذکور بررسی کرده است. همـین نویسـنده (۱۳۸۸) در مقاله‌ی دیگری با عنوان «*مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی*»، دو عنصر زمان و مکان را بر اساس رویکرد روایت شناختی در قصـص قرآنـی مـورد بررسـی قـرار داده است. حسن لی و دهقانی (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «*بررسـی سـرعت روایـت در رمـان جـای خـالی سلوچ*»، به بررسی سرعت روایت در رمان مذکور، پرداخته‌اند. فاضلی و تقی نژاد (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «*روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند*»، عنصر زمان در رمان مـذکور را بررسی نموده‌اند و از جمله موضوعاتی که به آن پرداخته‌اند، مقوله‌ی تـداوم یـا سـرعت روایت است.

در میان پژوهش‌های ادب عربی نیز می توان به ایـن مـوارد اشـاره کـرد: لحمیـدانی (۱۹۹۱) در کتاب *بنیة النص السردی من منظور النقد الأدبی*، در بخش نظام زمانی، بـه موضـوع سرعت روایت اشاره نموده‌است. مرتاض (۱۹۹۸) نیز در کتاب *فی نظریـة الروایـة*، در بحـث تداخل بین زمان‌ها، به این موضوع اشاره نموده اسـت. المـری (۲۰۰۸) در پایـان نامـه‌ی دکتری خود تحت عنوان *البنیة السردیّة فی الروایة السعودیة*، ضمن بررسی سـاختار روایـی در رمان سعودی، مقوله‌ی تداوم و سرعت روایت را هم بررسی کرده است.

میرزایی و مرادی (۱۳۹۰) در مقاله‌ی «*شگردهای روایت زمان در ادبیـات پایـداری فلسـطین، مطالعه مورد پژوهانه "رجال فی الشـمس" و " مـا تبقـی لکـم" از غسـان کنفـانی*» عنصـر زمـان و شگردهای روایی آن از جمله زمان پریشی را در دو رمان مذکور مورد بررسی قـرار داده اند. کیانی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «*دراسة نقدیة فی توظیف الاسترجاعات فـی قصـة النبـی*

یوسف» به بررسی عنصر زمان در داستان یوسف پیامبر در قرآن کریم پرداخته‌اند. سرباز و همکاران (۱۳۹٤) در مقاله‌ی «*زمان پریشی در رمان چراغ‌های آبی حنامینه*» مقوله‌ی زمان پریشی در رمان مذکور را به دو صورت گذشته نگری و آینده نگری مورد بررسی قرار داده‌اند. حمدی (۲۰۰۱) هم در مقاله‌ی «*الفضاء الروائی فی روایات عبدالله عیسی السلامة*»، ضمن بررسی عنصر زمان در رمان‌های نویسنده‌ی مذکور، به بحث سرعت روایت هم پرداخته است. از آن‌جا که تا کنون هیچ پژوهشی در زمینه‌ی سرعت روایت در آثار حنامینه صورت نگرفته است، در این پژوهش تلاش می شود این مقوله‌ی روایت شناختی در رمان *المصابیح الزرق* وی مورد بررسی قرار گیرد.

تداوم[۵]

یکی از جنبه‌هایی که ژنت در مورد عنصر زمان در رمان بررسی می‌کند، بحث تداوم (دیرش زمانی) در روایت است. مساله‌ای که در رابطه‌ی زمان داستان با زمان متن مطرح است، طول زمان داستان با طول زمان متن است. منظور از تداوم، طول مدت روایت است که امکان دارد با مدت زمان وقوع داستان برابر نباشد (فاضلی،۱۳۸۹: ۱۲). به عبارتی دیگر، «تداوم رابطه‌ی میان حوادث سطح داستان و مدت قرائت حوادث مذبور در سطح متن است. در واقع تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می‌کند؟» (حری،۱۳۸۷: ۵۸). «روایت‌شناسان، بر اساس مفهوم دیرش، ارتباط میان زمانی را بررسی می‌کنند که رخدادها برای روی دادنشان نیاز دارند و مقدار یا حجمی که از متن به آن‌ها اختصاص داده شده است» (قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۱۳۵).

در اغلب موارد، هنگامی‌که به خواندن یک رمان می‌پردازیم، با ناهماهنگی‌هایی بین دیرش (طول) زمان متن و زمان داستان روبه‌رو می‌شویم. این امر بدین معنی است که نویسنده با توجه به مهارتش در روایت رمان، تکنیک‌هایی را در متن رمان وارد نموده است که موجبات این ناهماهنگی‌ها را فراهم نموده است. البته این حالت در رمان‌ها امری حتمی و همیشگی نیست که کل رمان را در برگیرد، بلکه حالت‌هایی نیز پیش می‌آید که در آن، دیرش زمان متن و داستان با هم برابر می‌شوند.

بر این اساس، می‌توان گفت، هنگامی‌که دیرش زمان متن و داستان با هم برابر می‌شوند، حرکت روایت متوقف و ثابت می‌شود که ژنت از آن به (سرعت ثابت) تعبیر می‌کند و از این حالت برای سنجش میزان سرعت و حرکت زمان حوادث سطح داستان در سطح متن، بهره می‌برد. بر اساس همین معیار، سرعت قرائت متن، افزایش یا کاهش می‌یابد، (حری، ۱۳۸۸: ۱۳۱) و به گفته‌ی ریمون- کنان اگر این «سرعت ثابت» را «معیار» در نظر بگیریم، اختصاص تکه‌ای کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، «شتاب مثبت»[٦] و اختصاص تکه‌ای بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، «شتاب منفی»[٧] نام دارد. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷٤)

ژنت، وجود روایتی را که هیچ تغییری در سرعت آن رخ ندهد، غیرممکن می‌داند. وی معتقد است که روایت می‌تواند بدون زمان‌پریشی عمل کند، اما بدون زمان‌بندی این امر ممکن نمی‌شود (جنیت،۱۹۹۷: ۱۰۲). پس، ما با دو حالت در بررسی سرعت زمان در یک رمان روبه‌رو هستیم: یا زمان داستان بر زمان متن پیشی می‌گیرد. این شکل در خلاصه و حذف آشکار می‌شود و یا زمان متن بر زمان داستان پیشی می‌گیرد و این شکل در توصیفات و صحنه‌های نمایشی (گفتگو) نمود می‌یابد(المرّی، ۲۰۰۸: ۹٦)؛ به عبارتی دیگر، زمان روایت یا با افزایش سرعت روبه‌رو می‌شود و یا با کاهش آن.

افزایش سرعت روایت

کاهش زمان برای سرعت بخشیدن به حرکت روایت، یکی از ابزارهایی است که نویسنده به کمک آن، به برخی از اهداف زیبایی‌شناسی متن دست می‌یابد. نویسنده معمولاً برای افزایش سرعت روایت از دو ابزار تلخیص و حذف استفاده می‌کند.

تلخیص

این ابزار در خلاصه کردن حوادثی به کار می‌رود که جزئیات آن اهمیتی ندارد (عبیدی، ۲۰۱۱: ۲٤۷). پس، تلخیص، یک حکایت کوتاه است که در آن زمان متن، خیلی کوتاه‌تر از زمان داستان است. ساختارهای روایی در برگیرنده‌ی خلاصه‌هایی از حوادث و

وقایعی هستند که بدون فرو رفتن در جزئیات آن‌ها، جریان می‌یابند و به صورت اشارات و در دوره‌های کوتاه روایی می‌آیند (قصراوی،۲۰۰٤: ۲۲٤). با این وجود، می‌توان گفت که نویسنده برای سرعت و زیبایی بخشیدن به اثر روایی خود، اقدام به روایت حوادث و وقایعی می‌کند که ممکن است در طی چند سال یا چند ماه و یا چند ساعت رخ داده باشند، اما وی آن‌ها را فقط در چند صفحه، چند سطر و یا فقط چندین کلمه بیان می‌کند.

حذف

این اسلوب روایی، نوعی از کوتاه کردن سریع زمان روایت است و اولین تکنیک، در سرعت دادن به روایت محسوب می‌شود؛ چرا که حذف، دوره‌های زمانی طولانی را کنار می‌گذارد و به دوره‌های زمانی دیگری منتقل می‌شود و به معنای وارد نشدن به جزئیات حوادثی است که در یک دوره‌ی زمانی طولانی واقع شده و اکتفا کردن به اشاره به آن‌ها است (السعودی، ۲۰۰۹: ۱۱٤)؛ و به تعبیر لحمیدانی، گذشتن از برخی مراحل داستان بدون اشاره کردن به آن است و معمولا به ذکر تعابیری چون، دو سال گذشت یا زمانی طولانی گذشت و پهلوان از غیبت بازگشت، اکتفا می‌شود (لحمیدانی، ۱۹۹۱: ۷۷).

این تکنیک، قطع نیز نام دارد و با تکنیک خلاصه، در سرعت بخشیدن به حرکت روایت مشترکند. پس نویسنده‌ی یک رمان، گاهی اوقات در روند روایت با دوره‌هایی زمانی روبه‌رو می‌شود که با ذکر کردن تمام این دوره‌ها زمان روایت را بسیار طولانی نموده، از این رو خواننده از دنبال کردن داستان به ستوه می‌آید و رمان زیبایی خود را از دست می‌دهد. در چنین مواقعی، نویسنده به منظور جلوگیری از این امور و برای زیباتر نمایاندن متن خود، از این دوره‌های طولانی چشم‌پوشی نموده و تنها به گذشت آن‌ها اشاره‌ای می‌کند. تکنیک حذف در روایت را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد.

حذف آشکار

منظور از این حذف، آشکار کردن دوره‌ی زمانی حذف شده به صورت واضح است، به گونه‌ای که خواننده می‌تواند، زمانی که از ساختار روایت حذف شده است، تشخیص

دهد. این نوع از حذف در رمان‌هایی که ساختار زمانی تتابعی دارند، بیش از سایر ساختارهای زمانی ممکن است ایجاد شود؛ چرا که در این نوع ساختار، نویسنده سعی دارد که آن پیوستگی و تسلسل زمانی را حفظ کند (قصراوی، ۲۰۰٤: ۲۳۳). هدف نویسنده در این نوع حذف، زدودن ابهام و کمک به خواننده برای داشتن درکی دقیق از دوره‌ی زمانی حذف شده است. پس، درک این نوع حذف برای خواننده بسیار ساده می‌باشد.

حذف ضمنی

این نوع از حذف در همه‌ی متن‌های روایی به چشم می‌خورد تا جایی که می‌توان گفت هیچ روایتی بدون وقوع حذف ضمنی در آن، یافت نمی‌شود؛ چراکه راوی نمی‌تواند همواره به پیوستگی زمانی تقویمی پایبند بماند، در نتیجه به حذف ضمنی پناه می‌برد. حذف ضمنی بیشتر، از نوع تقلیدهای روایی معمول در نویسندگی است و بیشتر، در ساختار زمانی پیوسته قابل تشخیص است؛ چراکه خواننده می‌تواند به آسانی، خلأهایی را که در این پیوستگی زمانی بوجود آمده است، مشاهده کند (*همان*: ۲۳٦). این حذف در متن واضح نیست و هیچ اشاره‌ای هم برای تشخیص آن وجود ندارد، و خواننده فقط می‌تواند از طریق دقت در قطع‌هایی که در روند پیوستگی زمانی رخ می‌دهد آن را تشخیص دهد.

کاهش سرعت روایت

در کنار تکنیک‌هایی که نویسنده از آن‌ها جهت افزایش سرعت رمان در متن خود بهره می‌جوید، تکنیک‌هایی نیز وجو دارند که استفاده از آن‌ها در رمان، سرعت حرکت روایت را با کندی مواجه می‌سازند. این تکنیک‌ها به دو صورت درنگ توصیفی و گفتگو در رمان دیده می‌شوند.

درنگ توصیفی

توصیف، یکی از دلائل بسیار مهم کندی سرعت روایت محسوب می‌شود و «ابزار اصلی نویسنده برای شخصیت‌پردازی مستقیم و بیان کیفیت رویدادهاست. توصیف، به

جهان داستان بعد و فضا می‌بخشد و آن را زنـده، واقعـی و ملمـوس مـی‌سـازد. برخـی توصیف را جزئی از نقل و نمایش می‌دانند و برخی دیگرآن را مقوله‌ای مستقل به شمار می‌آورند. اما در هر صورت، توصیف، عنصر ساکن در روایت اسـت» (حسـن لـی، ۱۳۸۹: ٤٨).

هر عمل روایی، شامل تصاویری ازحرکات و حوادث است و همین تصـاویر اسـت که به مفهوم دقیق آن، روایت را تشکیل می‌دهند و هـم‌چنـین هـر عمـل روایـی شـامل تصاویری از اشیاء و شخصیت‌هاست و همین تصـاویر اسـت کـه نشـان‌گـر آن چیـزی هستند که امروزه توصیف نام دارد (مرتاض، ۱۹۹۸: ۲٤۹).

هرگاه درنگ‌های توصیفی در متن رمان وارد شوند، سـیر حـوادث داسـتان را دچـار وقفه نموده و روند زمان روایت را متوقف می‌سازند. این درنگ‌های توصیفی به نوبـه‌ی خود، به متن روایی زیبایی می‌بخشند. اما اگر حضور آن‌هـا در روایـت از حـد بگـذرد، ممکن است حتی زیبایی‌های هنری متن را نیز از بین ببرند.

گفتگو

گفتگو، به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادلـه‌ی افکـار و عقایـد اسـت و در شعر، داستان، نمایش‌نامه و ... به کار برده می‌شود. به عبارتی دیگـر، صـحبتی را کـه در میان شخصیت‌ها و یا به طور گسترده‌تر، در افکار شخصیت واحدی در اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفتگو می‌نامند. گفتگو به داسـتان نیـرو و زنـدگی مـی‌بخشـد و بایـد معـرف شخصیت‌های داستان باشد که اغلب، سه خصوصیت: جسمی، روانی و اجتمـاعی را در بر می‌گیرد (میر صادقی، ۱۳٦۷: ۳۲۰-۳۲۳). هدف از گفتگو، پـیش بـردن حـوادث داسـتان، کشف شخصیت و سرشت (توصیف عملی) شخصیت داستان، وارد کـردن حـوادث در داستان، ارائه‌ی صحنه و دادن اطلاعات لازم به خواننده است. هـم چنـین کـار گفتگـو، افزودن به راست‌نمایی داستان است (یونسی، ۱۳۸٤: ۳۵۱).

گفتگو برخلاف خلاصه است؛ زیرا این تکنیک بر توضیح و شرح حوادث با همـه‌ی جزئیات استوار است. پس در این تکنیک، سرعت زمـان در روایـت بـه شـدت کـاهش

می‌یابد و حتی می‌توان گفت که متوقف می‌شود. گفتگو در رمان بـه دو صـورت ظـاهر می‌شود.

الف- گفتگوی بیرونی (دیالوگ)

«دیالوگ و ایجاد ارتباط با دیگری، فلسفه‌ی وجودی زبان را بیان می‌کند. این تکنیک در رمان‌های سنتی، ساده و به دور از پیچیدگی و با شیوه‌های خاصی کـه نویسـنده اعمـال می‌کند، همراه است و این مسئله رونـد دیـالوگ را آسـان و بـرای خواننـده قابـل فهـم می‌سازد. اما در رمان نو، نه تنها برای آشکارسازی و ابهام‌زدایی به کار گرفته نمـی‌شـود؛ بلکه به طور جدی از شکل سنتی فاصله گرفته و تلاش می‌کند، رمـان از حالـت خطـی بودن که درک خواننده را آسان می‌نماید خارج شـده و یـک حالـت دایـره‌ای بـه خـود بگیرد» (اسداللهی، ۱۳۷۹: ۱).

گفتگوی بیرونی بین دو یا چند نفر صورت مـی‌گیـرد. در خـلال ایـن نـوع گفتگـو، شخصیت‌های داستان به طور غیر ارادی به معرفی شخصیت خود و بیان عقاید و تبـادل افکار می‌پردازند. هنگامی که خواننده با متن درگیر می‌شود، به وسیله‌ی همین گفتگوها، با ذهنیات و افکار آن‌ها آشنا می‌شود و همین امر، متن وی را از حالـت یکنـواختی دور ساخته، خواننده را برای پیش رفتن در داستان تشویق می‌کند.

ب- گفتگوی درونی (مونولوگ)

این نوع گفتگو، بین شخصیت و درون وی اتفاق می‌افتد. پـس در خـلال ایـن گفتگـو، شخصیت‌های داستان، درونیـات و عواطـف شخصـی خـود را بـرای مخاطـب آشـکار می‌نمایند و از تجربیات درونی خود برای خواننده صحبت می‌کنند.

در اصطلاح، به این نوع گفتگو مناجات هم می‌گوینـد. بـدین صـورت کـه در ایـن گفتگو، هیچ مشارکت بیرونی شرط نیست و ارسال و دریافت پیـام، هـر دو یـک طرفـه است، به عبارتی دیگر، یک فعالیت تک نفره اسـت از یـک فرسـتنده، در حضـور یـک شنونده‌ی حقیقی یا وهمی و خیالی و یا عبارت اسـت از نشـان دادن حـالات درونـی و آشکار کردن نهفته‌ها. پس، یک گفتگوی صادقانه بین شخصیت‌هـا و خودشـان اسـت و نشان دادن یک حالت روحی و روانی است که فقط نویسـنده و خـود شخصـیت بـا آن

آشناست (فاطمة الزهراء، ۲۰۱۰: ۲۸۸). باختین، معتقد است که حتی گفتمان‌های درونی و روحی چون تک‌گویی نیز، دارای ابعاد دیالوگی است. زیرا در این نوع دیالوگ، گوینده با مخاطبی مجازی و ذهنی سروکار دارد (اسداللهی، ۱۳۷۹: ۲).

تداوم و سرعت روایت در رمان *المصابیح الزرق*[۸]

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، عامل تداوم در رمان، به بررسی گستره‌ی زمانی واقعی حوادث و میزان حجم و مساحتی که به هر یک از آن‌ها در متن رمان اختصاص داده شده است می‌پردازد. از این طریق می‌توان میزان سرعت و شتاب را در یک متن روایی محاسبه نمود که این امر از طریق بررسی تکنیک‌هایی ممکن می‌شود که به‌کارگیری آن‌ها، شتاب حاکم بر متن را تحت تاثیر قرار می‌دهد. این تکنیک‌ها، گاه باعث افزایش سرعت حرکت روایت می‌شوند و گاه آن را کاهش می‌دهند.

در این بخش، به بررسی انواع تکنیک‌هایی پرداخته می‌شود که موجب کاهش و یا افزایش سرعت روایت در رمان *المصابیح الزرق* شده و حنامینه در موارد متعدد از آن‌ها بهره جسته است.

افزایش سرعت روایت در رمان *المصابیح الزرق*

حنامینه در این رمان در مواردی از دو تکنیک تلخیص و حذف استفاده کرده که موجب افزایش سرعت حرکت روایت شده است.

تلخیص

اولین نمونه‌ی این تکنیک در رمان مینه، مربوط به قسمتی از رمان است که در آن زمانی را به تصویر می‌کشد که «فارس» صبح از خواب بیدار می‌شود و حوادثی را که در طول روز گذشته بر وی گذشته است در ذهن خود مرور می‌کند:

«كان قد حلم بوالده طوال الليل، ورآه في مشاهد مخيفة عكسها عقله الباطني على صفحة أحلامه ... تذكّر خلال دقائق، ما مر معه بالأمس: الحرب ومعلّمه والمتجر و المصابيح الزرق، والحكاية..» (مینه، ۲۰۰۲: ۳۹).

در این عبارت، نویسنده اشاره می‌کند که «فارس» در خلال چند دقیقه، بـه یـادآوری این حوادث می‌پردازد؛ این درحالی است که این حوادث، در تمام طول یـک روز بـرای وی اتفاق افتاده است. پس، مشاهده می‌کنیم که نویسنده از ذکر تمام حـوادث یـک روز در متن صرف نظر نموده و فقط به ذکر خلاصـه‌ای از آن در طـی چنـد کلمـه پرداختـه است. واضح است که در این حالت، زمان گفتمان بـر زمـان داسـتان پیشـی‌مـی‌گیـرد و حرکت روایت شتاب می‌یابد.

مسئولیت گرفتن نان از نانوایی به «فارس» واگذار شـد و ایـن کـار را بایـد هـر روز صبح انجام می‌داد. نویسنده، در عبارت زیر بدین صورت به این موضوع پرداخته است:

«ولكي يجنب أبوفارس زوجته مغبة الانتظار الطويل أمام الأفران، عهد إلى ابنه بابتياع الخبز، وجعل هذه المهمة كل شغله اليومي، وقد قام فارس، خلال شهر وبعض الشهر بالمهمة الموكلة إليه على أحسن وجه، لكن حادثا وقع بعد ذلک غيّر مجرى الحياة في هذه الأسرة البسيطة» (*همان*: ۱۰۹).

در حقیقت، نویسنده نمی‌تواند حوادث را بـه همـان صـورت و در همـان گسـتره‌ی زمانی واقعیشان در رمان خود به تصویر بکشـد، بـه همـین سـبب وی تنهـا خلاصـه و فشرده‌ای از موضوع مورد نظر را برای خواننده مجسم می‌کند. به همین سبب اسـت کـه نویسنده برای ارائه‌ی موضوع مسئولیت جدید «فارس» در رمان، که در واقـع بـه مـدت یک ماه و اندی به خوبی به آن پرداخته بود، تمامی این دوره‌ی یـک مـاه و انـدی را بـه تصویر نمی‌کشد؛ بلکه تنها به یکی از حوادث مهمی که در این دوره رخ داده است و بـا متن وی در ارتباط است، اشاره می‌کند.

با توجه به نمونه‌های یادشده، مشاهده مـی‌کنـیم کـه حنامینـه، بـا اسـتفاده از تکنیـک تلخیص و با اختصاص دادن گستره‌هایی کم به دوره‌های طـولانی از زمـان، در رمـان، بـه حرکت روایت در سراسر رمان خود سرعت بخشیده است.

حذف

یکی دیگر از شگردهایی که نویسنده برای سـرعت بخشـیدن بـه رمـان خـود از آن بهـره می‌جوید، تکنیک حذف است که این تکنیک در رمان *المصابیح الزرق* بـه دو صـورت قابـل مشاهده است:

حذف آشکار

در این نوع از حذف، نویسنده برای جلوگیری از طولانی شدن رمان، اقدام به حذف دوره‌هایی از زمان در رمان می‌نماید که زمان این دوره‌های حذف شده برای خواننده مشخص و آشکار است.

در بخشی از رمان که نویسنده تظاهرات مردم لاذقیه علیه فرانسویان اشغالگر را به تصویر می کشد، شاهد افزایش تصاعدی سرعت رمان هستیم؛ چراکه نویسنده، در این مقطع به حذف سه دوره‌ی زمانی مختلف اقدام نموده است:

«بعد ساعة أمكن تفريق المظاهرة، وتدفق السيل يغسل الدماء ويحملها حمراء قانية في مسيره عبر الشارع الطويل من القلعة إلى البحر .. أما المدينة فظلت مضربة، بقيت مغلقة طوال خمسة أيام، ثم فتحت الأسواق ... وعاد محمد الحلبي الذي بقي متواريا أسبوعا كاملا، وفتح دكانه و ...» (مینه، ۲۰۰۲: ۱٤۸).

مینه در این بخش از رمان با به‌کارگیری تکنیک حذف در سه جایگاه، سرعت رمان را به سرعت افزایش داده است. وی در این سه جایگاه، سه دوره‌ی زمانی را با مدت‌های متفاوت حذف نموده که از جایگاه اول به سمت سوم، یک حالت تصاعدی را در سرعت زمان رمان، به وجود می‌آورد. بدین ترتیب که ابتدا اشاره می‌کند که تظاهرات بعد از یک ساعت پراکنده می‌شود، یعنی در این‌جا یک حذف یک ساعته صورت گرفته است؛ سپس، رمان حرکت عادی خود را طی می‌نماید و بار دیگر اعلام می‌کند که مردم شهر به مدت ۵ روز، اعتصاب کردند و مغازه‌هایشان را بستند و این بدین معنی است که یک دوره‌ی پنج روزه دیگر از حوادث داستان حذف شده است، سپس بی‌وقفه از باز شدن بازار و بازگشت «محمد الحلبی» که به مدت یک هفته متواری شده بود، سخن می گوید و این نیز بدین معناست که نویسنده یک دوره‌ی دو روزه‌ی دیگر را در حذف خود در نظرگرفته است. پس، در کل این عبارت، مینه یک دوره‌ی زمانی هفت روزه را از حوادث داستان حذف نموده است. در هر سه مورد نویسنده مدت زمان حذف شده در متن را مشخص نموده است.

نویسنده در بخش دیگری از رمان، به طول مدت زمان دست‌گیری «فارس» اشاره می‌کند:

«سنة ونصف السنة مرت على اليوم الذي أوقف فيه فارس، سنة ونصف وبضعة أيام. إنّها مدة قصيرة في حساب الزمن، لكنّها لم تكن كذلك في حساب الناس » (*همان*: ١٥٩).

در این عبارت، نویسنده یک دوره ی زمانی بلند را از حوادث داستان حـذف نمـوده و تنها از گذشت این زمان سخن گفته است، اما نسبت به حذف‌هایی که در نمونه‌های قبلـی رخ داده است، این حذف دوره‌ی طولانی‌تری را در بر گرفته و به همـین خـاطر رمـان در این قسمت سرعت بیشتری یافته است. همان‌طور که مشاهده می شود مدت زمـان حـذف شده در این عبارت مشخص شده است.

حذف ضمنی

یکی از نمونه های حذف ضمنی در این رمان، زمانی است کـه شـب هنگـام، «فـارس» بـه خانه‌ی همسر معلم خود می‌رود و قصد دارد به زور وارد خانه شود و در این هنگـام یـک افسر نظامی که مهمان اوست با وی درگیر می‌شود:

«طرق الباب بعنف، ... وسمع وقع أقدام، وفتح الباب وظهرت معلمته خائفة، ووراءها الضابط منفعلا .. وانزاحت المرأة ورفع فارس يده، لكنه أحس بركلة في معدته، فتمدد على الأرض، وراح حذاء ينشال وينحط على صدره ورأسه وكل أطرافه» (مینه، ٢٠٠٢: ٢٨٨-٢٨٩).

در این بند، صحنه‌ی درگیری بین «فارس» وافسر به هنگام شب، به‌تصویر کشیده شـده است. مینه، بند بعدی رمان را این‌گونه آغاز می‌نماید:

«أفاق في اليوم التالي مدمى الوجه، ممزّق القميص، فوجد نفسه على الأرض في غرفة صغيرة قذرة وباردة. أدرك أنّه في السجن» (*همان*: ٢٨٩).

هنگامی‌که مینه، از حوادث بند اول که در شب روی داده است بـه بنـد بعـدی، کـه در روز بعد روی داده است، پرش می‌کند، این حالت در رمان بـدین معناسـت کـه نویسـنده، فاصله‌ی بین این دو بند را که ممکن است ساعاتی چند باشد، حذف نموده است و به بیان جزئیات آن نپرداخته است. وی حتی با استفاده از عباراتی چون، سـال، مـاه و سـاعت بـه گذر این دوره‌ی زمانی اشاره ننموده است. بـا ایـن وجـود، خواننـده مـی‌توانـد از طریـق قرینه‌های موجود در دو بند رمان، این حذف را تشخیص داده و افزایش سـرعت رمـان را به سبب همین حذف احساس نماید.

کاهش سرعت روایت در رمان *المصابیح الزرق*

در کنار تکنیک‌هایی که نویسنده از آن‌ها جهت افزایش سرعت رمان در متن خود بهره می‌جوید، تکنیک‌هایی نیز وجود دارند که استفاده از آن‌ها در رمان، سرعت حرکت روایت را با کندی مواجه می‌سازد. این تکنیک‌ها به دو صورت درنگ توصیفی و گفتگو در رمان دیده می‌شود.

درنگ توصیفی

یکی از نمونه‌های درنگ توصیفی در رمان، زمانی است که «فارس» به گذشته باز می‌گردد و لحظه‌ی جدا شدن استادش از خانواده و رفتن او به جنگ را به یاد می‌آورد:

«ومضى في طريقه واجماً تلاحقه صورة معلمه، بقامته الطويلة، وكتفيه العريضتين، وعينيه ا لسوداوين، وتتراءى له صورة معلمته وقد ارتمت على صدره تبكي، وطفلها يدور حولها، دهشا لكآبة والده، هلعا لبكاء والدته،...» (مینه، ۲۰۰۲: ۲۰).

در این‌جا، نویسنده، بسیار کوتاه و مختصر از زبان راوی رمان، از ویژگی‌های ظاهری معلم «فارس» سخن به میان می‌آورد. نویسنده، هم‌زمان با حرکت روایت به سمت عقب و در خلال یک گذشته‌نگری، یک درنگ توصیفی کوتاه می‌آفریند که از ساختار روایت جدا نیست و در بطن روایت رمان قرار دارد. هنگامی که نویسنده، در متن خود به توصیف می‌پردازد، حجم زیادی از متن را به بخش کمی از حوادث داستان اختصاص می دهد که در چنین حالتی سرعت حرکت روایت به حداقل می‌رسد و درست مانند این است که حرکت متوقف شود.

نمونه ی دیگری از این درنگ های توصیفی صحنه‌هایی است که نویسنده پیرامون خانه، کوچه و محله‌ای که «فارس» و همسایه‌هایشان در آن زندگی می‌کردند، ارائه می‌دهد. این توصیفات در حدود ۱۰ صفحه از حجم رمان را به خود اختصاص داده است (*همان*: ۲۸-۳۵).

هدف مینه از چنین درنگ‌های توصیفی در این بخش از رمان، در وهله‌ی اول، آشنا ساختن خواننده با مکانی است که حوادث اساسی رمان در آن جریان می‌یابد و

شخصیت‌های مهم رمان از درون آن سر برمی‌آورند. سپس، با شخصیت‌های محوری رمان و ویژگی‌های شخصیتی و ظاهری آن‌ها که تا آخر رمان، خواننده را همراهی می‌نمایند؛ تا هرگونه ابهام و پیچیدگی را که کنش‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها در طول رمان در برابر وی می‌آفرینند، روشن و برطرف سازد.

به‌کارگیری تکنیک درنگ توصیفی، به صورت گسترده در رمان مینه قابل مشاهده است. در واقع می‌توان گفت که نویسنده، در این رمان، از درنگ‌های توصیفی به عنوان زنگ تفریح‌هایی برای خواننده بهره جسته است که علاوه بر بالابردن اطلاعات خواننده در مورد عناصر اساسی رمان، وی را با آن‌ها مانوس‌تر می‌سازد. نویسنده با این منظور، مکث‌هایی را در مسیر حرکت روایت ایجاد نموده که در نتیجه‌ی آن‌ها، از شتاب روایت کاسته می‌شود و به پایین‌ترین حد خود می‌رسد. به بیانی دیگر، این درنگ‌های توصیفی، به عنوان ایستگاه‌های استراحتی در رمان حضور می‌یابند که در آن‌ها روایت نفس تازه می‌گیرد و پس از آن، دوباره به حرکت خود ادامه می‌دهد.

گفتگو

تکنیک دیگری که نویسنده با به‌کارگیری آن در رمان از شتاب روایت خود می‌کاهد، صحنه‌های گفتگویی است. در این تکنیک، زمان داستان با زمان روایت تقریبا یکسان می‌شود. گفتگو در این رمان به دو شکل بیرونی و درونی صورت گرفته است.

الف- گفتگوی بیرونی (دیالوگ)

این نوع گفت‌وگو، اصولا بین دو یا چند نفر صورت می‌گیرد. مینه، در صفحات بسیاری از این رمان، شخصیت‌های رمان خود را آزاد می‌گذارد تا از طریق گفتگو، افکار و عقایدشان را رد و بدل کنند و از این طریق و به دور از حضور راوی، خود را بیشتر به خواننده بشناسانند.

یکی از صحنه‌های گفتگویی که در رمان دیده می شود، گفتگوی «فارس» و «صفتلی» در حین صید ماهی است:

«وإذا سوى الصفتلي موضعه من النهر جلس وألقى صنارته في الماء، وجاء فارس فجلس قربه، ... فإذا قفزت سمكة صفق بغبطة لا حد لها وصاح:

- آه ..

فيزجره الصفتلي:

- لا تصرخ ..

لكن فارسا يعود فيصرخ، ويصيح الصفتلي:

- أ هكذا كان الشرط؟ ..

- ولكن السمک لا يعلق ..

فأوضح الصفتلي قائلا :

- إنه لا يأكل ..

- ولماذا لا يأكل؟ .

... ثم أضاف بعد صمت وقد أعطى صوته شيئا من الرفق النصوح:

- إذا لم يأكل فإنه لا يأكل ..

وسكت قليلا وأضاف :

- وماذا نستطيع؟ ..

وفجأة قفزت سمكة كبيرة في الماء، فهز الصفتلي رأسه وشتم :

يا رزق الكلب .. البوري، لعنة الله على البوري .. والتفت إلى فارس :

- رحت على الصيد من قبل؟

لفظ العبارة الأخيرة بلهجة التساؤل الجدي:

- لا ...

قال الصفتلي ناصحا:

- إذن فتعلم الصبر ...» (*همان*: ۵۷- ۵۹).

در این عبارت، نویسنده سعی دارد برای جذاب‌تر نمودن متن خود، آن‌چه را کـه میـان «فارس» و «صفتلی» در هنگام صید ماهی روی داده است، نه از زبان راوی، بلکـه از زبـان خود این دو شخصیت و به صورت مستقیم، بـه تصـویر بکشـد، تـا رمـان خـود را بـرای خواننده واقعی‌تر و ملموس‌تر جلوه دهد. وی در این گفتگو، برای خواننده‌ی رمان خـود، اطلاعاتی پیرامون ناآشنا بودن« فـارس» بـه اصـول و راه‌کـارهـای صـید، حسـاس بـودن «صفتلی» به مساله‌ی صید ماهی و رعایـت قـوانین آن از جانـب «فـارس» و ویژگـی‌هـای مزاجی «صفتلی» و... را به خوانند ارائه می‌دهد. می‌تـوان گفـت کـه در گفتگوهـا، شـتاب

روایت ثابت است؛ یعنی زمانی که برای ایجاد یک گفتگو در داستان لازم است، بـا زمـانی که برای خواندن آوانوشت‌های آن در متن لازم است، تـا حـدودی برابـری مـی‌کنـد و در نتیجه‌ی این امر حرکت رمان ثابت می‌ماند و از سرعت آن کاسته می‌شود. نویسـنده بـرای ایجاد تحرک و پویایی در رمان خـود، کـنش‌هـا و حـوادث مهـم رمـان خـود را از زبـان شخصیت‌های مختلف رمان و در قالب صحنه‌های گفتگویی میـان آن‌هـا ترسـیم نمـوده و بدین جهت حجم فراوانی از متن را به این تکنیک روایی، اختصاص داده است.

گفتگوی درونی (مونولوگ)

این نوع گفتگو، به بیان احساسات و عواطـف گونـاگون شخصـیت‌هـا و بـازگویی افکـار درونی آن‌ها می‌پردازد که نویسنده هیچ‌گونه دخالتی در آن‌ها نمـی‌نمایـد و تنهـا از طریـق تداعی کردن معانی مختلف در طی جملاتی چند، خواننده را با زندگی درونـی و زوایـای مختلف احساسات و عواطف آنان آشنا می‌سازد. مینه در بخش های مختلف رمـان از ایـن تکنیک استفاده کرده و روند سرعت روایت را با کندی مواجه ساخته است.

هنگامی که پدر «فارس» خاطرات فرار خود ازپادگان را برای همسایه‌ها، بازگو می کند، لحظه ی گرفتار شدن در دام افراد ناشناس و رعـب و وحشـت ناشـی از آن را ایـن چنـین توصیف می‌کند:

«وقلت في نفسي: وداعا! وفكرت فيكم وفي البلد والجيران ...كنتُ أخاف الموتَ ولا أريده، وأتمنّى أن ينتهي كلّ شيء بسرعة» (مینه، ۲۰۰۲: ۲٦).

مینه، بسیار مختصر و کوتـاه و از طریـق واژه ی، «وداعـاً»، از ترسـی کـه در آن لحظـه سراسر وجود پدر «فارس» را گرفته بود، پرده بـر مـی‌دارد و خواننـده را بـا احساسـات و عواطف او آشنا می‌سازد.

زمانی‌که «فارس» در قهوه‌خانه نشسته است، رنده را به یاد مـی‌آورد و ایـن افکـار را از سر می‌گذراند که اگر فردا به بالکن بیاید، به او لبخند می‌زند و او نیز لبخند می‌زند. آن‌گاه با خود می‌گوید:

«وقال في نفسه: لابد أن تبتسم، وستكون أمي في الشغل، والدار فارغة، ،أشير إليها فتنزل .. آه لو يحدث أن تنزل! سأعرض عليها كل ما في الصندوق، ونتحدث ...» (*همان*: ۵۰).

نویسنده از طریق این گفتگوی درونی، خواننده را با آن‌چه در درون فارس می‌گذرد و نیز با احساسات و عواطف او نسبت به معشوقه‌اش «رنده»، آشنا می‌سازد و این همان هدفی است که نویسنده از ایجاد چنین صحنه‌های گفتگویی دنبال می‌کند.

با توجه به این نکته که نویسنده بسیاری از کنش‌های مهم و افکار و عقاید و درونیات شخصیت‌هایش را از طریق ایجاد صحنه‌های گفتگویی در متن رمان به‌تصویر کشیده است و نیز با توجه به حضور یافتن این صحنه‌ها در اکثر صفحات رمان، می‌توان نتیجه گرفت که در بخش عمده‌ای از رمان، سرعت روایت به حداقل میزان خود می‌رسد. البته نویسنده با استفاده از دیگر تکنیک‌های زمانی در متن خود تحرک و پویایی را ایجاد نموده و اجازه نداده است که این امر باعث رکود و ملال‌آور شدن رمان در برابر خواننده شود.

نتیجه‌گیری

– حنامینه در رمان *المصابیح الزرق* با بهره‌گیری از تکنیک‌های مختلف،گاهی موجب افزایش سرعت روایت و گاهی موجب کاهش آن شده است.

– از تکنیک‌هایی که موجب افزایش سرعت روایت در این رمان شده است می‌توان به حذف و تلخیص اشاره نمود. نویسنده در بخش‌های مختلف رمان، ازتکنیک تلخیص بهره‌برده است و با خلاصه نمودن گستره‌های زمانی طولانی در چند کلمه و چند سطر، به افزایش سرعت رمان کمک نموده است. گاهی هم برای افزایش سرعت روایت، یک دوره‌ی زمانی کوتاه یا بلند را حذف کرده و به جزئیات آن دوره هیچ اشاره‌ای ننموده است. این تکنیک به دو شکل حذف آشکار و حذف ضمنی در رمان تجلی یافته است.

– در کنار تکنیک‌هایی که حنامینه برای افزایش سرعت روایت در این رمان به کار برده، از تکنیک‌های دیگری نیز مانند درنگ توصیفی و گفتگو برای کاهش سرعت روایت استفاده کرده است تا این‌که تعادل در سرعت روایت به وجود بیاید. مینه با هنرمندی و مهارت، در سطح گسترده‌ای از متن رمان از درنگ‌های توصیفی برای معرفی شخصیت‌ها و مکان‌ها و رویدادهای مختلف بهره جسته است. به دلیل توصیفات گسترده‌ای که نویسنده در رمان به کار برده است، در بخش‌های مختلف رمان، سرعت روایت کاهش

یافته و حتی گاهی متوقف شده است.گفتگو به دو صورت بیرونی و درونی نیز از جمله تکنیک‌هایی است که مینه برای کاهش سرعت روایت از آن بهره برده است و از آن‌جا که زمان لازم برای یک گفتگو در داستان، با زمان لازم برای خواندن آوانوشت‌های آن در متن، تا حدودی برابراست، در نتیجه حرکت رمان ثابت می‌ماند و به دنبال آن از سرعت کلی روایت کاسته می‌شود.

– نویسنده با به‌کارگیری تکنیک‌های مختلف زمانی، بخش‌هایی از رمان را شتاب بخشیده تا از خستگی خواننده بکاهد و در بخش‌های دیگر، شتاب روایت را کاهش داده است، بنابراین می‌توان گفت که سرعت روایت در این رمان از ابتدا تا انتهای آن، دارای نوسان سرعت است. با توجه به این که حجم زیادی از رمان را توصیف و گفتگو تشکیل می‌دهد، می‌توان گفت کاهش سرعت روایت در این رمان بیشتر به چشم می‌خورد.

پی‌نوشت‌ها

1- Gerard Genette
2- Order
3- Duration
4- Frequency
5- Duration
6- Acceleration
7-Deceleration

۸– به طور کلی می‌توان گفت که موضوع اصلی رمان المصابیح الرق، بحران جنگ است. مینه در این اثر بیش از این که به روایت داستان یک شخص یایک قهرمان بپردازد، به توصیف شهر لاذقیه در اثنای جنگ جهانی دوم وزندگی مردمی که در آن زندگی می‌کردند پرداخته است. در واقع این رمان، داستان یک قهرمان ویک جامعه را به طور هم‌زمان بیان می‌کند. شخصیت"فارس"، شخصیت اصلی داستان است وسایر شخصیت‌ها حول محور او می‌چرخند.

"فارس"نوجوانی است که هنوز ١٦ سال را تمام نکرده است. او به همراه خانواده‌اش در شهر "لاذقیه"، زندگی می‌کند. خانواده‌ی "فارس"، زندگی فقیرانه‌ای را در یک مجتمع مسکونی ساده می‌گذرانند. در این مجتمع مسکونی، گروه‌های مختلفی از جامعه مانند کارگران، بیکاران وروستائیانی که از روستا به شهر مهاجرت کرده بودند زندگی می‌کردند. طی یک

درگیری که ابتدا بین نانوا واهل محل در گرفت و طولی نکشید که به یک درگیری با نیروهای اشغالگر فرانسوی تبدیل شد،"فارس" دستگیر و راهی زندان می‌شود.

با این اتفاق "فارس" نزد اهل محل جایگاه ویژه‌ای می‌یابد وپس از رهایی از زندان همه‌ی مردم به ویژه پدرش، به گرمی از او استقبال می‌کنند وبه خاطر اینکه برای دفاع از وطنش چنین حرکتی از خود نشان داده بود به او افتخار می‌نمایند."فارس" عاشق "رنده" دختر همسایه می‌شود که با مادر "فارس" در یک کارگاه مشغول به کار بودند. وی می‌داند که برای ازدواج با او باید پولی به‌دست آورد؛ بنابراین برای پیدا کردن کار، نزد زن صاحب مغازه‌ی سابقش می‌رود که همسرش را در جنگ از دست داده بود. وی در قبال پیدا کردن کار برای "فارس" او را در دام وسوسه‌های خود می‌اندازد وپس از مدتی با روی‌گردانی "فارس" از وی، "فارس" بار دیگر کارش را از دست می‌دهد، و چون از پیدا کردن کار ناامید می‌شود، به نیروهای متفقین می‌پیوندد. این بار با این خیانتی که مرتکب می‌شود، خشم همه‌ی کسانی را که روزی به او افتخار می‌کردند، برمی‌انگیزد و بدین ترتیب همه‌ی افق‌ها در مقابلش بسته می‌شوند. در غیاب او "رنده" به دنبال یک بیماری از دنیا می‌رود وخود او نیز به دور از مردم و همزمان با پایان یافتن جنگ جهانی دوم واستقلال یافتن سوریه، به دست فرانسوی‌ها وزیر شکنجه وعذاب آن‌ها می‌میرد و پدرش را در اندوهی بزرگ فرو می‌برد.

منابع و مآخذ

– اسداللهی، شکرالله (۱۳۸۹ش)، «رمان نو دیالوگ نو»، نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره‌ی ۱۷٤، صص۱–۳٤.

– بارونیان، حسن (۱۳۸۷ش)، شخصیت پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، چاپ اول.

–جنیت، جیرار (۱۹۹۷م)، خطاب الحکایة، ترجمه محمد معتصم و دوستان، المجلس الأعلی للثقافة، الطبعة الثانیة.

– حری، ابوالفضل (۱۳۸۷ش)، «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری»، نشریه‌ی پژوهش‌های زبان‌های خارجی، تبریز، سال ۵۱، شماره‌ی ۲۰۸، صص۵۳–۷۸.

– ..... (۱۳۸۸ش)، «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی»، مجله ادب پژوهی، شماره‌ی هفتم و هشتم، صص۱۲۵–۱٤۱.

– حسن‌لی، کاووس و دهقانی ناهید (۱۳۸۹ش)، «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ»، فصلنامه‌ی متن پژوهی ادبی دانشگاه علامه طباطبایی، شماره٤٥، صص۳۷-٦۳.

– حمدی، صلاح الدین (۲۰۱۱م)، «الفضاء فی روایات عبدالله عیسی السلامة»،مجلة أبحاث کلیّة التربیة الأساسیّة، جامعةالموصل: ج ۱۱، العدد الأول، صص۱۹۷-۲۱٦.

-ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

-سرباز، حسن و رسول نژاد، عبدالله و خسروی‌زاده، سودابه، (۱۳۹٤ش)، «زمان پریشی در رمان چراغ‌های آبی حنامینه»، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره۳٤، صص۸۳-۱۰٤.

– السعودی، آمال (۲۰۰۹م)، حداثة السرد و البناء فی روایة ذاکرة الماء لواسینی الأعرج، مسیله، جامعة محمد ضیاف.

-عبیدی، مهدی (۲۰۱۱م)، جمالیّات المکان فی ثلاثیة حنا مینة، دمشق، الهیئة العامة السوریة للکتاب، الطبعة الأولی.

-فاضلی، فیروز (۱۳۸۹ش)، «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند»، مجله‌ی ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، شماره‌ی ۱۲، صص۷-۳۰.

– فاطمة الزهراء، عطیه (۲۰۱۰م)، «مکوّن الزمن فی رسالة التوابع و الزوابع لإبن شهید الأندلسی»، مجلة الآداب و اللغات، الجزائر: جامعة قاصدی مرباح، العدد التاسع.

– قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷ش)، «زمان و روایت»، فصلنامه‌ی نقد ادبی، سال۱، شماره‌ی۲، صص۱۲۲-۱٤۳.

-القصراوی، مها (۲۰۰٤م)، الزمن فی الروایة العربیة، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الطبعة الأولی.

-کیانی، حسین، و همکاران (۱۳۹۲ش)، «دراسة نقدیة فی توظیف الاسترجاعات فی قصة النبی یوسف»، مجلة دراسات فی اللغة العربیة و آدابها، جامعة سمنان، العدد الرابع عشر، صص۱٦٥-۱۸٤.

– لحمیدانی، حمید (۱۹۹۱م)، بنیة النص السردی من منظور النقد الأدبی، بیروت، المرکز الثقافی العربی للطباعة و النشر و التوزیع، الطبعة الأولی.

– مرتاض، عبد الملک (۱۹۹۸م)، فی نظریة الروایة بحث فی تقنیات السرد، کویت، عالم المعرفة.

– المُری، نورة (۲۰۰۸م)، البنیة السردیة فی الروایة السعودیة، المملکة العربیة السعودیة، جامعة أم القری.

– مندولا، أ.أ. (۱۹۹۷م)، الزمن و الروایة، ترجمه بکر عباس، بیروت، دار صادر، الطبعة الأولی.

- میرزایی، فرامرز، و مرادی، مریم (۱۳۹۰ش)، «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین، مطالعه مورد پژوهانه "رجال فی الشمس" و "ما تبقی لکم" از غسان کنفانی»، فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی، دانشگاه رازی کرمانشاه، سال۱، شماره۲، صص۱۷۵-۲۰۶.
- میرصادقی، جمال (۱۳٦۷ش)، عناصر داستان، تهران، انتشارات شفا، چاپ دوم.
- مینه، حنا (۲۰۰۲م)، المصابیح الزرق، قاهره، الهیئة العامة لقصور الثقافة.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۸٤ش)، هنر داستان‌نویسی، تهران، موسسه‌ی انتشارات نگاه، چاپ هشتم.

دراسة حول حركة السرد في رواية «المصابيح الزُرق» لحنّا مينه

عبدالله رسول نژاد[1]
حسن سرباز[2]
سودابه خسروی‌زاده[3]

الملخص

يعتبر الزمان من العناصر الأساسية التي تتطوّر من خلالها الأحداث في الفن القصصي و علاقة الأدب القصصي بالزمان أكثر بكثير من بقية الفنون الأدبيّة. و من الجوانب التي تطرّق إليها الناقد الفرنسي، جيرار جنيت، في دراسة عنصر الزمان في الرواية، هي حركة السرد «المدة» التي تدرس من خلالها العلاقة بين زمن القصّة و زمن السّرد.

و يهدف هذا البحث بالاستفادة من المنهج الوصفي إلى دراسة «حركة السرد» بصورة تسريع السرد أو إبطائه في رواية «المصابيح الزّرق» لحنّا مينه.

و قد أظهرت الدراسة أنّ «حنّا مينه» لم يستطع أن يتخلّص في هذه الرواية من عدم الانسجام بين زمن القصّة و زمن السرد، بل قد نواجه من خلال أحداث الرواية مفارقة زمنيّة بين هذين النوعين من الزمن بحيث قد يفوق زمن القصة على زمن السرد «تسريع السرد» و يظهر ذلک في تقنيتي الحذف و التلخيص، و قد يفوق زمن السرد على زمن القصّة «إبطاء السرد» و ذلک من خلال استخدام تقنيتي الوصف و الحوار. و استخدام هذه التقنيات الفنّيّة يؤدّي إلى جمال الرواية كما يؤدّي إلى رفع الملل و التعب من القاريء.

الكلمات الرئيسية:السرد، الزمان، المدّة،حنّا مينه، المصابيح الزُرق.

١- أستاذ مساعد بجامعة كردستان

٢- أستاذ مشارک بجامعة كردستان

٣- ماجستيرة فی اللغة العربية و آدابها بجامعة كردستان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

خوانش ساختار اندیشگانی و بینافردی اشعار فاروق جویده براساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی (مطالعه مورد پژوهانه: ده قصیده)

فرهاد نادری[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد کرج
سمیه نادری، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰٤/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۷/۱۳

چکیده

اشعار فاروق جویده بازنمود اعتراض، انتقاد و اندیشه‌های مبارزه‌طلبانهٔ شاعری روشن فکرست که علیه نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی جامعهٔ خود قد برافراشته‌است؛ از این رو، با عنایت به اهمیت به کارگیری نظریات علمی در فهم بهتر متون ادبی، این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی اشعار فاروق جویده در دو سطح اندیشگانی و بینافردی بر اساس نظریه نقش‌گرای هلیدی پرداخته است. به منظور تحلیل بهتر ده قصیده که دارای اندیشه‌هایی مبارزه طلبانه بود، مورد بررسی قرار گرفت. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فاروق جویده در اشعار خویش از نقشِ بینافردی و اندیشگانی به خوبی بهره برده است؛ در سطح بینافردی، استفادهٔ فراوان از بندهای خبری، بر قطعیت دیدگاه شاعر نسبت به وضعیت نابه‌سامان مردم مصر در سایهٔ خفقان و استبداد دلالت دارد، پس از جملات خبری، بسامد بالای جملات التزامی بر ارزش هنری اشعار وی افزوده است، چنان‌که در تمامی موارد روح مبارزه‌طلبی را در وجود مخاطب می‌دمد و او را به انقلاب دعوت می‌کند. و اما رویارویی شاعر با جهان بیرون، غالبا واقعی و کنشگرانه است؛ به گونه‌ای که در بین فرآیندهای شش‌گانه، فرآیند مادی پربسامدترین فرآیند قلمداد می‌شود، پس از آن فرآیند ذهنی و کلامی نیز از فراوانی نسبتا بالایی برخوردارند.

کلید واژه‌ها: رویکرد نقش‌گرا، ساختار اندیشگان، بینافردی، شعر، فاروق جویده

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: farhadnadri1354@gmail.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.25

پیشگفتار

با توجه به جایگاه ارزشمند فاروق جویده در میان شاعران متعهد ادبیات پایداری در سال‌های اخیر و با عنایت به زبان سلیس، روان و در عین حال متین و محکمی که برای پیش‌برد روند مبارزاتی در اشعار خویش به‌کار گرفته است، هرگونه پژوهش در آثار وی قطعا از ارزش و اهمیت والایی برخوردار خواهد بود، به‌ویژه اگر مقولهٔ زبان‌شناختی و دستوری این اشعار اساس تحلیل قرار گیرد که به‌جاست دربارهٔ آن پژوهشی جدی و همه‌جانبه انـجام پذیرد.

زبانشناسی نقش‌گرا، یکی از سه نگرش مسلط زبانشناسی نظری، یعنی زبان‌شناسی صورتگرا، نقش‌گرا و زبان‌شناسی شناختی است (قاسمی، ۱۳۹۳ :۲۸) که هر یک به‌نحوی در جستجوی ایجاد ساز و کاری مناسب و اعمال آن درکشف و تبیین ارتباط گفته یا متن با کارکرده‌ای فکری- اجتماعی (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱٤۳) و به‌عبارتی تحلیل گفتمانی متن هستند.

رویکرد نقش‌گرای هلیدی اساسا یک دستور طبیعی است که هرآنچه درآن وجود دارد، با اشاره به چگونگی کاربرد زبان توصیف می‌شود؛ زبان در این دستور به عنوان نظامی از معانی تلقی می‌شود که به همراه خود صورت‌هایی را دربردارد و معانی از طریق این صورت‌ها تبلور می‌یابند (روبنز،۱۹۹۷م:۱۸۸). براساس رویکرد مورد نظر، نظام محتوایی تمام زبان‌ها در سه فرانقش گذرایی، بینافردی و متنی ارزیابی می‌شود که در کنار هم درک عمیق‌تری از متن را برای خواننده فراهم می‌کنند. این پژوهش که تحلیل ساختار گذرایی یا اندیشگانی و بینافردی نمونه‌هایی از بهترین قصاید مبارزه طلبانهٔ فاروق جویده «لصوص العصر، الصبح حلم لا یجیء، المغنی الحزین، هذه حکایتنا... معا (ثمن الرصاصة یشتری لنا خبزا)، بائع الاحلام، عتاب من القبر، وحدی علی الطریق، إغضب ولا تسمع أحد، الارض قدعادت لنا، تأملات باریسیة» را اساس کار خود قرار داده، دستور نقش‌گرای هلیدی را به عنوان ابزاری کارآمد برای تحلیل متن به کار گرفته است و با استفاده از فرایندهای فعلی مطرح شده در ساختار اندیشگانی و وجهیت در ساخت بینافردی، لایه‌های معنایی این اشعار را بررسی و برای رسیدن به نتیجهٔ بهتر، هر بند شعری را در

غالب جدول‌هایی بررسی و سپس به صورت آماری ارائه می‌دهد تا نشان دهد که شاعر چگونه با استناد بر فرانقش‌های زبانی، اندیشه‌های انتقادی و مبارزه طلبانهٔ خویش را در قالبیک اثر ادبی زیبا و منسجم گنجانده و برای مردمان سرزمینش، آزادی طلب می‌کند. آنچه بر ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر می‌افزاید، اینست که در زمینه زبان‌شناسی آثار این شاعر، بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی، تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است، لذا بررسی ساخت گذرایی و بینافردی این اثر برای دانشجویان ادبیات عرب و درک بهتر اندیشه‌های یک ادیب و روشنفکر مفید خواهد بود.

زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی[۱]

زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی متأثر از نظریه‌پردازان مکتب نقش‌گرایی اروپا از جمله جان فرث[۲]، یلمسلو[۳] و پراگ[٤] است (ابوالحسنی و میرمالک ثانی، ۱۳۸۷ش: ۱۳۱) که زبان را شبکه‌ای در هم تنیده از سیستم‌ها می‌دانند که از رهگذر گزینش‌های تو در تو افادهٔ معنی می‌کند و ابزاری برای برقراری ارتباط میان افراد جامعه و در نتیجه، نهادی اجتماعی قلمداد می‌شود. در این راستا زبان‌شناسی همچون شاخه‌ای از جامعه‌شناسی، به بررسی آن دسته از واکنش‌های اجتماعی می‌پردازد که بر انتقال معنا به‌واسطهٔ زبان مبتنی هستند (مشکوةالدینی، ۱۳۸۸ش: ۱۲٤).

هلیدی ساخت‌های زبانی را تنها از راه بافت‌های اجتماعی که زبان به آن مربوط است، قابل بررسی می‌داند، لذا در نظریهٔ خویش سه فرانقش اجتماعی عمده را در نظر می‌گیرد که در هر ارتباطی، اساس نظام دستوری زبان را تشکیل می‌دهد: ۱-نقش اندیشگانی، گذرایی یا بیان تجربه‌های درونی و بیرونی که با بررسی فرایندهای فعلی قابل دست‌یابی است. ۲- نقش بینافردی یا بیان احساسات و کاربرد صورت‌های زبانی مناسب در برخوردهای اجتماعی. ۳- نقش متنی و جمله‌سازی که گوینده را قادر می‌سازد، آنچه را می‌خواهد بگوید به گونه‌ای منسجم و سازمان یافته در قالب بند ارائه دهد (صالحی، ۱۳۸٦: ۳۵-۳۷)؛ چرا که وی بند را واحد تجزیه و تحلیل متن می‌داند و هر یک از این فرانقش‌ها را در سطح بند مورد بررسی قرار می‌دهد (روبنز،۱۹۹۷م: ۳۱۸). در

بخش اصلی پژوهش به ذکر جزئیات دقیق فرانقش گذرایی و بینافردی و تحلیل بندهای شعری بر اساس آنها خواهیم پرداخت؛ و اما به علت گستردگی فرانقش متنی از بررسی بافت متنی اشعار خودداری کرده و آن را به پژوهشی مستقل موکول می‌کنیم.

زندگی و شعر فاروق جویده

فاروق جویده روزنامه‌نگار، نویسنده و شاعر متعهد در سال ۱۹٤٦م در کفر شیخ مصر دیده به جهان گشود. وی پس از اتمام تحصیلات آکادمیک در رشتهٔ روزنامه‌نگاری، در روزنامهٔ الاهرام مصر مشغول به کار شد و از آن زمان به طور مستمر در اتحادیهٔ روزنامه‌نگاران، نویسندگان و فستیوال‌های شعری ملی و بین‌الملل حضور و نقشی فعال داشته است. فاروق جویده یکی از ۱۵ شاعری است که درسال ۲۰۰۱م از سوی سازمان یونسکو به عنوان اعضای موسسه آکادمی بین‌المللی شعر انتخاب شد. از میان آثار شعری وی می‌توان به مجموعه‌های شعری «*فی عینیک عنوانی*»، «*لأنی أحبک*»، «*شیء سیبقی بیننا*»، «*کانت لنا أوطان*»، «*لن أبیع العمر*» و ... اشاره کرد که ویژگی اصلی این مجموعه‌ها زبان روان و سلیس و روحی جسور و انقلابی است که شاعر آن را در خدمت آزادخواهی و مبارزه با خفقان، فقر و محرومیت، دعوت به مبارزه با ظلم و ستم خاکمان مستبد قرار داده است (غیبی و دیگران، ۱۳۹۳ش: ۳۱۲).

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ تحلیل زبان‌شناختی و بررسی ساختار اندیشگانی و بینافردی متون پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته است که از جمله می‌توان به مقاله زوزنی و پهلوان‌نژاد (۱۳۹٤) با عنوان «*بررسی ساختار گذرایی در خطبه ۲۷ نهج‌البلاغه بر اساس فرانقش تجربی نظریه نقش‌گرا*» اشاره کرد. ایران‌زاده و مرادی (۱۳۹٤) در مقاله «*بررسی شعر یادداشت‌های درد جاودانگی قیصر امین‌پور بر اساس نظریه نقش‌گرای هلیدی*» به تحلیل این شعر با توجه به سه فرانقش اندیشگانی، بینافردی و متنی مورد نظر هلیدی پرداخته‌اند. قبادی و رضایی(۱۳۹۰) نیز به «*بررسی و تحلیل چهار قصیده فارسی بر اساس آموزه‌های زبان‌شناسی سیستمی- نقشی*» پرداخته‌اند

و چندین اثر دیگر که ذکر آنها در این جستار نمی‌گنجد و اما در ارتباط با اشعار فاروق جویده در کشورهای عربی و در ایران، تاکنون هیچ‌کار پژوهشی با توجه به رویکرد مورد نظر صورت نگرفته است؛ تنها می‌توان از تحقیقاتی نام برد که به بررسی مضامین سیاسی و اجتماعی شعری وی پرداخته‌اند؛ در ذیل به ذکر مواردی از آن می‌پردازیم:

– نظری و اونق (۱۳۹۱ش) در مقالهٔ «*فاروق جویده بین الرومنسیة و الواقعیة*» به تحلیل اشعار رومانتیک و واقع‌گرای فاروق جویده پرداخته‌اند.

– ابراهیم خلیل ابراهیم (۲۰۰۶م) در پایان‌نامه خود با عنوان «*الحب و الوطن فی شعر فاروق جویده*» مضامین عشق فردی و اجتماعی را در شعر وی بررسی کرده است.

– قائمی و دیگران (۱۳۹۳ش) در مقالهٔ «*بررسی مضامین سیاسی اشعار فاروق جویده در جریان انقلاب۲۰۱۱ م مصر*» مبانی تعهد و التزام سیاسی را در شعر وی جسته‌اند.

– أبوأحمد (۱۹۸۵م) «*مسرحیة الوزیر العاشق بین مسخ التاریخ و الاسقاط الساذج*» و حموده (۱۹۸۱م) «*الوزیر العاشق بین الشعر و المسرح*»، به بررسی اشعار نمایش‌نامه‌ای وی پرداخته‌اند.

چندین مقاله دیگر نیز هست که به این صورت، تنها مضامین شعری فاروق جویده را مورد توجه قرار داده‌اند و ذکر همهٔ آنها در این مختصر نمی‌گنجد؛ اما تا کنون هیچ یک از اشعار وی بر اساس یک نظریهٔ علمی و زبان‌شناختی مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته است، لذا این پژوهش نخستین تحلیل زبان‌شناختی از اشعار وی به‌شمار می‌آید که بررسی ده قصیدهٔ مشهور وی که مضمونی مبارزه‌طلبانه دارند، را اساس کار خویش قرار داده است و همین بر ارزش کار می‌افزاید.

چارچوب نظری ساختار اندیشگانی و بینافردی اشعار فاروق جویده

در این پژوهش با استفاده از مفاهیم و ابزارهای زبان‌شناختی رویکرد نقش‌گرا و با بررسی دو مؤلفه اندیشگانی (گذرایی) و بینافردی (وجهی) چگونگی بـازنمود مفاهیم مبارزه‌طلبانهٔ در اشعار فاروق جویده نشان داده شده و در دو بخش مجزا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است:

ساختار اندیشگانی

ساخت اندیشگانی، یا گذرا یا ناگذرا بـودن فـعل، «مربوط به این است که اعمال چگونه نمایش داده مـی‌شوند، چه کسی آن‌ها را انجام می‌دهد و دربارۀچه کسی انجام شده‌اند. در مطالعۀ این ساخت، نکتۀ اساسی این است که مجموعه‌ای از انتخاب‌ها وجود دارد و هر متنی کـه تـولید شده، امکان این را داشته که به‌صورت دیگری تولید شود؛ یعنی انتخاب بین اینکه، چگونه شرکت‌کنندگان یک رویداد، نمایش داده شوند و خود آن رویداد چگونه باز نمود شود؛ در فعل اصلی گروه منعکس می‌گردد.» (هلیدی، ۱۹۸۵م: ۱۰۱-۱۰۲) در هر عملی سه مؤلفه قابل تغییر وجود دارد: ۱- خود فرایند که توسط گروه فعلی عینیت می‌یابد. ۲- شرکت‌کنندگان فرایند که نقش‌های آنان در قالب گروه اسمی مشخص می‌شود. ۳- عناصر پیرامونی که مـوقعیت‌های مـربوط به آن عمل است و معمولا توسط گروه‌های قیدی و حرف اضافه‌ای، نشان داده می‌شوند و حضورش در متن ضروری نیست (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦ش: ٤٧).

براساس رویکرد نقش‌گرا، هر فعل فرایندی است و هر فرآیندی، ملزومات خاص خود را دارد. بر همین‌اساس، هـلیدی سه نوع فرآیند اصلی با نام‌های مادی، ذهنی و ربطی و سه نوع فـرآیند فـرعی با نام‌های رفتاری، لفظی و وجودی مـعرفی می‌کند (هلیدی، ۱۹۸۵م:۱۰۷) که در این بخش از پژوهش، ضمن تعیین نمونه‌هایی از انواع فرایندهای فعلی قصاید، مشارکین فرایند و عناصر پیرامونی هر یک رادر قالب جدول ارائه می‌دهیم:

فرایند مادی

«این عنوان به تجربه ما از دنیای بیرون مربوط است و شامل همۀ بندهایی است که رخداد حادثه یا انجام عملی را نشان می‌دهد؛ همانند اتفاق افتادن، نوشتن، ساختن، رفتن و... انجام دهنده این عمل را کنش‌گر می‌نامند؛ حال اگر این عمل از یک عنصر به عنصر دیگر گذر کرده باشد، یک «هدف» نیز در بند دیده می‌شود.» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦ش: ٤٢) مونه‌های این فرایند در این مجموعه عبارتند از فعل‌های: ترک، نعود، فتح، صلب، قطع،

دفع، یصید ،أقرع، یلقیه، حملت، تجمع، أترک، یضرب، یشتری، یکسر و... که علاوه بر کنش‌گر به عنصر هدف در بند گذر کرده‌اند:

-ثمَّ دَفعتُ للحُلمِ الثَّمن/ ورَفضتُ أن أمضي أبيعُ الوهمَ/كالسُّفهاءِ في سُوقِ المِحَن/وحملتُ حُلمي في سِباقِ العمرِ/لم أحسبْ حِساباً.. للزَّمنْ/حطَّمتُ كلَّ معابدِ الأصنامِ في وَطني وشَيّدتُ الجمالْ/وبَنيتُ في زَمنِ القَمامةِ جَنةً خَضراءَ /وجَعلتُ شِعري كعبةً لِلعِشقِ/ يغمُرهَا الجَلالْ[5](جویده، ۱۹۹۷م: ۱۰٤)

- فإنَّ قَوافلَ الزمنِ المِلوَّثِ/ تُحرِقُ.. / الأحلامَ/ فى عَينِ الصِّغارِ/ الضائِعين/...../ اغضبْ/ فإنَّ العارَ يسكنُنا/ ويُسرق/ من عُيونِ الناسِلون/ الفَرحَ/ يقتُل فى جَوانِحُنا/ الحَنين[6](*همان*، ۲۰۱۱م: www. digital. (ahram.org

-فَحيحُ الأفاعِي يُحاصرُ بيتي/ ويَعبثُ في الصُمتِ صوتَ كريهٍ/وألمحُ في اللَّيلِ شيئاً مُخيفاً /يَطوفُ بِرأسي /ويخنقُصوتي ..//ويسقطُ في الصُمتِ كلُّ الكَلامِ (*همان، ۱۹۹۱م: ۳٤٥-۳٤٦*) لكنَّني أيقنتُأنَّ لصوصَ هذا العصرِ/ قد سَرقوا الحَرامَ مَع الحَلال[7] (جویده، ۱۹۹۷م: ۱۰٦)

قَطَّعوا لِساني... صَلبوا لِساني، عَلَّقوه عَلى الجِّدار[8](*همان*: ٤۰۸)

در تمام این بندهایی که فرایند فعلی آنها مادی است، با دو نوع مشارک اصلی روبه‌روییم؛ این مشارک در بسیاری از مواقع حاکمان و نظام سلطه هستند که نقش کش‌گر دارند و با ظلم و ستم بر مردم مصر که در این بندها کنش‌پذیرند، زمینهٔ حزن و اندوه را فراهم آورده‌اند. تعبیر شاعر از این نوع کنش‌گر در مواردی مستقیم است و در بسیاری از مواقع نمادین، بدین صورت که نقش فاعل را به افعی‌ها، موش‌ها، دزدان زمانه، کلاغ‌ها و حتی به قافلهٔ روزگار نسبت می‌دهد. و اما مشارک دیگر فرایندهای مادی در این قصائد مردم مبارزه‌طلب و مقاوم مصرند که در پی براندازی نظام حاکمند و شاعر نیز نمایندهٔ آنان است

بند	فرایندمادی	شرکت‌کنندگان درفرایند و نقش فرایند	عناصر موقعیتی
– فإن قوافل الزمن الملوثتحرقالأحلامفی عین الصغار الضائعین –فإن العار یسکنناویسرقمن عیون الناسلونالفرح یقتُل فی جوانحنا الحنین	تحرق یسکننا‌ویسرق یقتُل	قوافل الزمن: کنشگر+لأحلام: هدف العار: کنشگر+ نا: هدف العار: کنشگر+ لونالفرح: هدف العار: کنشگر+ الحنین: هدف	فی عین الصغـــار الضائعین ـــــــ من عیون الناس فی جوانحنا
فحیح الأفاعي یحاصر بیتیو یخنق صوتي.. ویسقط في الصمت کل الکلام لصوص هذا العصرقد سرقوا الحرام مع الحلال قطعوا لساني... صلبوا لساني، علقوه علی الجدار	یحاصر یخنق یسقط سرقوا قطعوا و صلبوا و علقوا	فحیح الأفاعي:کنشگر+بیتي: هدف هو(مرجع فحیح افاعی):کنشگر+ صوتي: هدف هو(مرجع فحیح افاعی):کنشگر+ کل الکلام: هدف واو جمع (لصوص):کنشگر+ الحرام و الحلال: هدف واو جمع مذکر:کنشگر+ لسانی: هدف	ـــــــ ـــــــ في الصمت هذا العصر علی الجدار
ثم دفعت للحلم الثمن ورفضت أن أمضي أبیع الوهمکالسفهاء في سوق المحن وحملت حلمي في سباق العمر حطمت کل معابد الأصنام في وطني وشیدت الجمال وبنیت في زمن القمامة جنة خضراء تزهو بالظلال وجعلت شعري کعبة للعشق	دفعت أبیع حملت حطمت شیدت وبنیت جعلت	تُ: کنشگر+الثمن: هدف+ للحلم: بهره‌گیر أنا محذوف: کنشگر+ الوهم: هدف تُ: کنشگر+حلمي: هدف تُ: کنشگر+کل معابد الأصنام: هدف تُ: کنشگر+الجمال: هدف تُ: کنشگر+ جنة خضراء: هدف تُ: کنشگر+ کعبة: هدف+ للعشق: بهره‌گیر	ـــــــ کالسفهاء في سوق المحن في سباق العمر في وطني ـــــــ في زمن القمامة– تزهو بالظلال ـــــــ

فرایند ذهنی

این فرایند به تجربه ما از جهان خودآگاهی خودمان یعنی اصل به امور ذهنی، حسی و فکری، شناختی و ادراکات انسانی مربوط است، از قبیل: آموختن، ترسیدن، خواستن، دوست داشتن، از دست دادن و... است. این فرایند دو مشارک تحت عنوان مدرک و پدیده دارد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦ش: ٤۳) و نمونهٔ افعالی که در اشعار فاروق جویدهاز فرایندی ذهنی برخوردارند از این قرار است: تحب، أرید، أحلم، أعرف، ضاع، خشیت، أعتقد، أتمنی، أکره، تأنس و...:

یا أیُّهَا القَنّاصُ. أنظُر نَحوَنا/سَتری بُطُوناً خَاویه/ وتَرَی قُلُوباً واهِیه/وتَرَی جِراحًا دَامِیه[۹](*همان*، ۲۰۰۰م: ٦٤)

-والنّاسُضَاعت خَلفَ قُضبانِ السُّجون/ ولا تُريد سِوى السَّلامَة/ لا أدرِي حُدودَ الأرضِ...لقَد كنتُ أعرِفُ أني غَريبٌ / وأنَّ زَماني زَمانٌ عَجيبٌ.../فمازلت أعرفُ مَاذا أريدُ /مازلتُ أعرفُ ماذا أريدُ/....أرَىلِساني جُثَةٌ خَرساء تنظرُ في ذُهولٍ،/خَشيتُ من غَضب الكبار/ مازلتُألمِحُ طَيفَه الدَامي عَلى صَدرِ الجِدار[10](*همان*، ۲۰۱۰م: ٤٠٨)

_ الناسُ في الزمنِ الكَئيبِ/ تُحبُ طَعمَ الظلم تأنسُ للهوان...الشَعبُ بَين يَديك ضَاقَ بنَفسِه/ كَرِه الحَياة و مل دُنياه الحَزينة يا سيّدي الفِرعون[11](*همان*، ۱۹۹۱م:٤١١)

شاعر با استفاده از فرایند ذهنی از احساسات، ترس‌ها، دوست‌داشتن و نفرت، خواستن‌های خویش و هم‌وطنانش سخن می‌گوید. انسان معاصر در سرزمین شاعر، از روزگار پر از رنج و حتی از زندگی کردن بیزار گشته، اما از ترس نظام سلطه یارای اعتراض را در خویش نمی‌یابد و به تحقیر و خواری خو می‌کند. فاروق جویده از ستمگران که شکارچی زندگی این مردم هستند می‌خواهد، نظاره‌گر صحنه‌های دردآوری باشند که بانی آنند.

بند	فرایندذهنی	شرکت‌کنندگان درفرایند و نقش فرایند	عناصر موقعیتی
يا أيهَا القناصُ أنظر نحوتا سَترى بطونا خاويه وترَى قلوبا واهيه وترَى جراحا داميه ولا تريد سوي السلامة لا أدريحدود الأرض.. لون الناسأو دمع الشجن	أنظر ترى ترى ترى تريد أدري	القناصُ:مدرک+ نحْوتا:پدیده انت(قناص):مدرک+ بطونًا خاویه: پدیده انت(قناص):مدرک+ قلوبًا واهیه: پدیده انت(قناص):مدرک+ جراحا دامیه الناس:مدرک+ السلامة: پدیده أنا محذوف:مدرک+ حدود الأرض و لون الناس و دمع الشجن: پدیده	ندارد - - - - -
لقدكنت أعرف أني غريب فما زلت أعرف ماذا أريد .. أرى لساني جثة خرساء تنظر في ذهول، و خشيت من غضب الكبار مازلت ألمح طيفه الدامي على صدر الجدار	أعرف أعرف أرى تنظر خشيت ألمح	تُ:مدرک+أني غريب: پديده أنا محذوف:مدرك+ ماذا أريد:پديده أنا محذوف:مدرك+لساني:پديده أنا محذوف+ هي (لساني)محذوف:مدرك ضمير تُ:مدرک+غضب الكبار:پديده أنا محذوف:مدرک+طيفه الدامي:پديده	- - جثة خرساء في ذهول - على صدر الجدار

فرایند رفتاری

به بیان رفتارهای جسمانی، فیزیولوژیکی و روان‌شناختی می‌پردازد، رفتارهایی چون نشستن، خوابیدن خندیدن، پچ پچ کردن، آه کشیدن که تنها یک شرکت‌کننده یا رفتارگر دارد. (هلیدی، ١٩٨٥: ٢٤٨) نمونه‌های عربی آن در قصیده‌های مورد بررسی عبارتست از: یسترخی، أنام، ترتجف، یبصق، أصفق، یقهقه، یلکز، أمضغ، أبلع، جلس، یرکب و....

-الأرضُ/تحزنُ حینَتَرتجِفُ/ النُّسُور/ ویَحتَویها/الخَوفُ والحُزنُ/الدَّفینُ/الأرضُ/ تحزنُ حین یسترخی/الرجالُ/معالنهایةعاجزین[١٢](*همان*، ٢٠١١م: www. digital. ahram.org))

-ویبصقُ في عُیونِ الناس/ ثم یُصیحُ.. في کلِّ یومٍیرکبُ الدجالُ ظَهرَ الشَّعبِ../ترتعدُ الجماجمُ تحتَ أصواتِ النّعال[١٣](*همان*، ١٩٩٧م:١١١-١١٢)

في الجوعِ لا أحدٌینامُ، في الخوفِ لا أحدٌینامُ[١٤](*همان*،٢٠١١م: www.digital.ahram.org)

أدورُ في الطُرُقات أبحثُ عن.. جدارٍ/ جَلستُ لتنزفَ في التُّراب دموعها/ هیا نحطمُ قلعة الأصنام في هذا الضفاف/ أنامُوفي العینِ ثقبٌ کبیرٌ/فأوهم نفسي بأني أنامُ/وأصحُو وفي القَلبِ خوفٌ عَمیقُ/فأمضغُ في الصُمتِ بَعضَ الکلامِ

في کل وقتٍأمضغُ الکَلماتَ في جوفي وأبلعُها[١٥](*همان*، ١٩٩١م: ٤١١)

بند	فرایند رفتاری	شرکت‌کنندگان در فرایند و نقش فرایند	عناصر موقعیتی
ترتجفالنسور یسترخسالرجالمعالنهایةعاجزین	ترتجف یسترخی	النسور:رفتارگر الرجال: رفتارگر	– معالنهایةعاجزین
ویبصق في عیون الناسثم یصیح.. في کل یوم یرکب الدجال ظهر الشعب.. في الجوع لا أحد ینام، في الخوف لا أحد ینام ترتعد الجماجم تحت أصوات النعال	یبصق و یصیح یرکب ینام ترتعد	هو مستتر: رفتارگر الدجال:رفتارگر أحد: رفتارگر الجماجم:رفتارگر	في عیون الناس في کل یوم +الدجال ظهر الشعب في الجوع – في الخوف تحت أصوات النعال
أدور في الطرقات جلست لتنزف في التراب دموعها أنام وفي العین ثقب کبیر وأصحو وفي القلب خوف عمیق فأمضغ في الصمت بعض الکلام في کل وقت أمضغ الکلمات في جوفي وأبلعها	أدور جلست أنام أصحو أمضغ أمضغ و أبلع	أنا محذوف در بافت موقعیتی تُ:رفتارگر أنا محذوف در بافت موقعیتی أنا محذوف در بافت موقعیتی أنا محذوف در بافت موقعیتی أنا محذوف در بافت موقعیتی	في الطرقات في التراب دموعها وفي العین ثقب کبیر وفي القلب خوف عمیق في الصمت بعض الکلام في کل وقت و الکلمات في جوفي

فرایند رابطه‌ای

این فرایند به توصیف یا شناسایی مرتبط است **و** همهٔ افعالی را در بر می‌گیرد که به نوعی شیوه‌ای از «بودن، شدن، تبدیل شدن، به نظر رسیدن» را بیان می‌کنند. این فرایند نیز دو شرکت کننده دارد، شرکت‌کننده‌ای به نام شاخص که مشخصه یا ویژگی را بیان می‌کند و شرکت‌کنندهٔ حامل آن چیز یا کسی است که صفت یا مشخصه به آن نسبت داده می‌شود (هلیدی، ۱۹۸۵م :۱۰۲). در زبان عربی فعل «بودن» گاهی نمود عینی ندارد، یعنی فعل یکون یا وصفکائن در متن محذوف است و در قالب ساخت مبتدا–خبری به مفهوم آن در متن دست می‌یابیم که در اشعار فاروق جویده این نوع خاص از «بودن» در کنار افعال صار و اصبح در موارد چندی به‌کار گرفته شده است:

–لا تعجَبي/ إنصَارَ وَجْهُ الشَّمْس/ خفاشًا بعَرض الكوْن/ أو صارتدمَاءُ الصُّبح/ أنهاراً تَسيلُ/ فزَمانُنا زمَنٌ بَخيل/ لكنّي أصبحتُ في عَينيكِ./ كالطَّير الشرِّيد/...النائ أصبحَ في الضُلوع رصاصَةً/ والوردةُ البيضاءُ./ في عَينِي قَتيل– لم تَسأليني كيفَ أصبَحَحُزنُ هذا الكونِ من أحزانِي[16](جويده، ۲۰۰۰م:۵۳)

–قَلبي حَزينٌ / زماني حَزينٌ /وجُدران بيتي /تقاطيعُ وجهي ..//بُكائي وضَحكي حزينٌ حزينٌ/ صَار غنائي حزيناً.. حزنٌ /أتيتُ إليكم بلحنٍ جريحٍ/ لأنَّ زَماني.. زمانٌ قَبيحٌ /فجُدران بيتي دِمارٌ.. وريحٌ/ بين الجَوانحُ قلبٌ ذَبيحٌ...وفِئران بيتي صَارت أُسُوداً تأكلُ كلَ طعامِ الصِّغار[17] (*همان*،۱۹۹۱م: ۳٤٤–۳٤٥)

–ما كنتُ احسبُ ذاتَ يومٍ أنَّني/ سأصيرُ إنساناً... بِلا إنسانْ.../حزينٌ غنائي /ولكنَّحلمي عنيدٌ.. عَنيدٌ / يا سيِّدى الفِرعون شَعبُك ضائعٌ في اللَّيل[18](جويده، ۲۰۱۱م: www.digital.ahram.org)

فرایند رابطه‌ای به‌کار رفته در این بندها جنبهٔ توصیف دارد و بر رابطهٔ یک چیز و یک ویژگی دلالت می‌کند، کارکرد این فرایند در مواردی حضور پررنگ‌تری دارد که شاعر از تبدیل شدن تمام خوشی‌های هم‌وطنانش به رنج و اندوه سخن می‌گوید، تا آنجا که به تعبیر شاعر دیگر هیچ شباهتی به یک انسان ندارند. در این فرایند شاعر برای توصیف بهتر، از تصویرپردازی‌های زیبا نیز بهره می‌گیرد، چهرهٔ خورشید خفاش شب می‌شود، مردمانش پرندگانی آواره و حاکمان ظالم در مال‌اندوزی به موش‌هایی شبیهند که شیر می‌شوند و سهم کودکان مصری را می‌خورند. لذا در فضای وحشت‌زا و پر از

خفقان کشور،شاعر با اندوهی بی‌پایان، ترانه‌ای غمگین سردهد، زیرا غم نام دیگر زندگی شاعر است، گریه و خنده، ترانه و آهنگ، دیوار خانه و قلب شاعر همگی از حزنی سخن می‌گویند که مسبب آن سران حکومتند:

بند	فرایند رابطه‌ای	شرکت‌کنندگان و نقش در فرایند	عناصر موقعیتی
صَارَ وَجهُ الشَّمس خفاشا بعَرض الكون صارتْ دمَاءُ الصُّبح أنهارا تسيل فزماننا زمَن بخيل لكنني أصبحْتُ فى عَينيكِ كالطير الشريد	صار صارت يكون أصبحْتُ	وَجْهُ الشمس:حامل+خفاشا:شاخص دمَاءُ الصُّبح:حامل+ أنهارا: شاخص زماننا: حامل+ زمَن بخيل : شاخص تُ:حامل+ الطير الشريد: شاخص	بعَرض الكون — — فى عَينيكِ
النائُ أصبحَ فى الضلوع رصاصَةوالوردةُ البيْضاءُ فى عَينى قتيل كيفَ أصبَحَ حُزنُ هذا الكون من أحْزانِي	أصبحَ أصبَحَ	النائ:حامل+ رصاصَة:شاخص و الوردة البيْضاء:حامل+ قتيل:شاخص حُزنُ هذا الكون: حامل+ أحْزانِي: شاخص	فى الضلوع–فى عَينى كيف
قلبي حزين–زماني حزين وجدران بيتي، تقاطيع وجهي بكائي وضحكي حزين حزين صار غنائي حزينا.. لأن زمانيزمان قبيح فجدران بيتي دمار	يكون يكون صار يكون يكون	قلبي:حامل، زماني:حامل+ حزين: شاخص جدران بيتي و تقاطيع وجهي و بكائي و ضحكي:حامل + حزين:شاخص غنائي:حامل+ حزينا:شاخص زماني: حامل+ زمان قبيح:شاخص فجدران بيتي:حامل+ دمار:شاخص	— — — — — —
ما كنت احسب ذات يوم أنيسأصير إنسانا..بلا إنسان حزين غنائي ولكنحلمي عنيد.. عنيد	أصير يكون	أنا در بافت موقعيتى:حامل+ إنساناًبلا إنسان: شاخص غنائي:حامل+حزين:شاخص حلمي:حامل+عنيد:شاخص	— —
وفئران بيتي صارت أسودا يا سيدى الفرعون شعبك ضائع في الليل	يتحول يكون	فئران بيتى: حامل+ أسودا: شاخص شعبك: حامل+ ضائع: شاخص	— في الليل

فرایندکلامی

این فرایند شامل افعالی از قبیل: گفتن، اعلام کردن، پرسیدن، هشدار دادن و دستور دادن است. شرکت کنندگان این فرایند گوینده، گیرنده و گفته/موضوع است که گوینده اصلی‌ترین مشارک است (هلیدی، ۱۹۸۵ :۲٤۸). فرایندهای کلامی به‌کار رفته در متن

عبارتند از: یحکی، یصرخ، تنادی، تقرأ، أقص، تشکو، تحدث، تقول، تشتکی، أسائل، تعلن و...

بندعربی

-سیَجيء ابني ذاتَ يومٍ/ عَلِّميه النُّطقَ يا باريس/ أن يَحكي و يَصرخ/ أن يَقولَكما يَشاء[۱۹](*همان*، ۲۰۱۰م: ٤١١)

يوماَ سَمعتُ أبي يَقولُ بأنَّني/قد جِئتُ في يومٍ سعيدٍ/ أمي تَقولُ بأنَّني/أشرقتُ عِند الفَجرِ كالصُّبحِ الوَليد/تاريخ ميلادي يقول بأنني/قد جئتُ في لَقيا الشَتاء مع الرَّبيع/قالوا بأنَّني وُلدتُ و في مَدينتِنا مجَاعة...[۲۰] (*همان*، ۱۹۹۱م: ۲۳۸-۲۳۹)

لمتُخبِرينِسمَن إلى سُوق النّخَاسةِ أسلَمكْ؟ مازلتُكالمجنُون فى حُزن أسائلُ: هذا الحُقولُ الخضرُ كيف تَكسرت فيهَا السَنابل؟[۲۱](*همان*،۲۰۰م:٦٩)

-في كلِّ يومٍ يخرجُ المِذياعُ و الصُّحفُ اللقيطةتُعلِنُ البُشرَى لشَعبٍ ماتَ مِن زَمنٍ[۲۲](*همان*، ۱۹۹۷م:۱۱۰)

بند	فرایند کلامی	شرکت‌کنندگان در فرایند	عناصر موقعیتی
يوما سمعت أبي يقول بأنني قد جئت في يوم سعيد	يقول	أبي: گوينده/ بأنني قد جئت في يوم سعيد: موضوع	-
أمي تقول بأنني أشرقت عند الفجر كالصبح الوليد	يقول	گيرنده: أنا در بافت موقعيتی أمي: گوينده/ بأنني أشرقت عند الفجر كالصبح الوليد: موضوع/ گيرنده: أنا در بافت موقعيتی	-
تاريخ ميلادي يقول بأنني قد جئت في لقيا الشتاء مع الربيع	يقول	تاريخ ميلادي: گوينده/ بأنني قد جئت في لقيا الشتاء مع الربيع: موضوع/ گيرنده: أنا در بافت موقعيتی	-
قالوا بأنني ولدت و في مدينتنا مجاعة...	قالوا	واو: گوينده، بأنني ولدت: گفته، ضمير ياء: گيرنده	و في مدينتنا مجاعة...
لم تخْبرينِسمَن إلى سُوق النخاسةِ أسلمكْ؟	مْ تخْبرينِي	انت در بافت موقعيتی: گوينده/ مَنْ أسْلمكْ:موضوع/ گيرنده: ضمير ياء متكلم	إلى سُوق النخاسةِ
علّميه النطق يا باريس أن يحكي و يصرخ أن يقول كما يشاء	علّميه يحكي يصرخ يقول	شاعر:گوينده/ نطق ما يشاء: گفته/ گيرنده: پاريس	-
مازلت كالمجنُون فى حُزن أسائل: هذا الحقولُ الخضرُ كيف تكسرت فيهَا السَنابل؟	أسائل	أنا:گوينده، هذا الحقولُ الخضرُ كيف تكسرت فيهَا السَنابل: گفته و مخاطب مفروض:گيرنده	مازلت كالمجنُون فى حُزن
في كل يوم يخرج المذياع و الصحف اللقيطة تعلن البشرى لشعب مات من زمن	تعلن	مذياع و صحف:گوينده، بُشرى: گفته، شعب: گيرنده	في كل يوم و مات من زمن

فرایند وجودی

فرایند وجودی، فرایندی است که به کنش‌ها و رویدادها نمی‌پردازد، بلکه وجود مطلق را می‌رساند. در این فرایند شرکت کننده، موجود خوانده می‌شود؛ و معمولا یک عنصر محیطی نیز در متن مشارکت دارد. کاربرد این فرایند در قصائد فاروق جویده، نسبت به دیگر فرایندها، ناچیز و کمرنگ است:

الآن صدرُك فی عُیُونی/ الآنَ وجهُك فی عُیونی/ الآن قلبُكِ عن عُیُونی. لا أملٌ لَدیك. ولا رَجَاءٌ- فالأرضُ ضَاقت/ لِمَلا یکون سِیاجُ أمنٍ حولَنا...لیسَ لی فیهَا سَند[۲۳](جویده، ۱۹۹۱م: ٤٠٨)

فِي فَمي قیدٌ عَنیدٌ ...فِي القَلبِ شيءٌ من ...عتابٍ/لا شيءَ عندي لا رفیقٌ...لا کتابٌ (*همان*: ۲۱) لا شیءَ یا أمي سِوَی الغِربان.[۲٤](*همان*:۲٤۱)

بند	فرایند وجودی	شرکت‌کنندگان و نقش در فرایند	عناصر موقعیتی
الآن صدرُك فی عُیُونالآنَ وجهك فی عُیونی الآن قلبكِ فی عُیُونی لا أملٌ لدیك ولا رَجَاء	یوجد یوجد یوجد	صدرُك و وجْهُك:موجود و قلبكِ:موجود أمل: و رجاء: موجود	فی عیونی فی عیونی لدیک
لا یکون سیاج أمن حولنا لیْسَ لی فیهَا سَند	لا یکون لیْسَ	سیاج أمن: موجود سَندْ: موجود/ لی:بهره‌ور	حولنا فیهَا
فِي فمي قید عنید فِي القلب شيء من ...عتاب لا شيء عندي لا رفیق...لا کتاب لا شيء یا أمي سوی الغربان	یوجد یوجد یوجد یوجد	قید عنید: موجود شيء من عتاب: موجود شيء و رفیق و کتاب: موجود شيء و غربان: موجود	فِي فمي فِي القلب عندي –

بر اساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی، ساختار گذرایی یا همان اندیشگانی در هر زبان، به‌کمک سخنگویان آن زبان می‌آید، تا افعالی را در کلام خویش به‌کار گیرد که متناسب با محتوا و موضوعی است که بر زبان جاری می‌سازد؛ لذا باید پذیرفت انتخاب فرایندهای مختلف در یک بند، هرگز تصادفی نخواهد بود؛ بلکه هر فرایند جهت‌مند و در راستای بازنمود افکار، احساسات و تجارب گوینده به‌کار گرفته می‌شود و در قالب فعل‌های مختلفی در متن تجلی می‌یابد، چنانکه بررسی این فرایندها دریچه‌ای برای

درک بهتر باورها و عقاید نویسنده، پیش‌روی خواننده می‌نهد. جدول زیر فراوانی انواع فرایند در قصیده‌های مورد بررسی در قصاید مورد بررسی را نشان می‌دهد:

انواع	مادی	ذهنی	رابطه‌ای	کلامی	رفتاری	وجودی
فرایند	۳۴۰	۱۷۴	۶۶	۱۴۹	۴۵	۴۰

شمارش و مقایسه فعل‌های موجود در قصائد مورد بررسی نشان می‌دهد که فرایند مادی بیشترین کارکرد را در متن داشته است که با توجه به محتوای این اشعار، کارکرد این فرایند کاملا طبیعی می‌نماید، زیرا در این اشعار بیشترین توجه شاعر، معطوفبه اقدامات ظالمانه‌ایست که سران قدرت بر عامهٔ مردم روا داشته‌اند. پس از آن با بسامد قابل توجه فرایند ذهنی و کلامی مواجهیم؛ به این صورت که شاعر با به‌کارگیری افعال ذهنی احساسات و نارضایتی خویش از رنج و اندوه مردم و وضعیت ایستایی و رکود هم‌وطنانش را به صراحت اعلام می‌کند؛ و با کمک فعل‌های بیانی از آنان می‌خواهد لب به اعتراض بگشایند و سکوتی که جز دامن زدن بر خواری و ذلت هیچ برآوردی در پی نخواهد داشت را کنار بگذارند.

ساخت بینافردی

معنی بینافردی بیان‌گر چگونگی تعامل با دیگران و حفظ روابطی اجتماعی است که بنا به مقاصدی همچون تاثیرگذاری بر مخاطب، القای دیدگاه‌های خود، ارائه اطلاعات و یا گرفتن اطلاعات برقرار می‌شود. در نتیجه، فرانقش بینافردی، ارتباطی زبانی است که به برقراری تعامل دوسویه در جهت ایجاد روابط مناسب می‌پردازد؛ «این ارتباط در نظریهٔ هلیدی در قالب این مفهوم قابل بررسی است که آنچه میان دو طرف رد و بدل می‌شود یا اطلاعات است یا خدمات، به این صورت که در رابطهٔ میان گوینده و شنونده یا اطلاعاتی در قالب وجه خبری ارائه می‌شود، یا اینکه در قالب وجه پرسشی تقاضا و

درخواست گرفتن اطلاعاتی می‌شود، و یا در نهایت خدماتی در قالب وجه التزامی دریافت می‌شود» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ٤٦). هلیدی برای تحلیل متن در سطح بینافردی، ابتدا بند را به دو جزء اصلی وجه‌نما و باقیمانده تقسیم کرده است؛ «وجه‌نما حاصل جمع جزء خودایستا و فاعل است. فاعل در هر بند نقش اساسی در عملی کردن بینافردی را برعهده دارد زیرا رکن اصلی کلام است واعتبار بقیهٔ جمله بر آن بنا می‌شود. به عبارتی بهتر فاعل در این رویکرد تعیین کنندهٔ عنصری از جمله است که نویسنده می‌خواهد مسئولیت اعتبار ادعایی که در بند مطرح می‌شود را به آن منتقل کند. و اما جزء خودایستا، نقش اصلی زمان و قطبیت بند را نشان می‌دهد؛» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۲: ۱۲۹) در زبان انگلیسی افعال کمکی تبیین زمانی بند را برعهده دارند، حال اینکه در زبان عربی این نقش خودایستا در خود بند مستتر است و از «فعل اصلی» استنباط می‌شود. در مورد مفهوم قطبیت بند باید گفت که بند یا دارای ساختاری مثبت است یا منفی، که این حالت غالبا در جزء خود ایستا نمود پیدا می‌کند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۵۰). در ادامه، در ذیل وجوه خبری، پرسشی و التزامی، نمود هر یک از مفاهیم خودایستا، فاعل و باقیمانهٔ بند را در قالب جدول‌های ارائه شده مشخص می‌کنیم:

وجه خبری

کاربرد این وجه برای بیان خبر یا «دادن اطلاعات» است که بسامد بالای آن بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست (فتوحی، ۱۳۹۰ش: ۲۸۷). فاروق جویده در این اشعار اطلاعات و گزارشی از وضعیت مردمی که گرفتار ظلم و ستم حاکمان عربند و رنج و اندوهی که برآنان سایه افکنده است، به مخاطب ارائه می‌دهد:

من ألف عامٍ/والزمانُ على مَدينتنا صَقيع/نَهرُ الدموعِ يُطاردُ الأحياء/يهربُ بعضُنَا../والبعضُ يسقطُ واقفاً- زمنٌ يُعربدُ في الأماني كلها/ما أتعسَ الدُّنيا بِغَير أماني/يا بحر أسكَرَني الزمانُ بخَمرِهِ/مغشوشةً عَصفتْ بكلِّ كِياني/كَم خادَعتني في الظَّلامِ ظلالها/كم أمسكتُ عندَ الحديثِ لِساني[۲۵](جویده، ۱۹۹۱م: ۲۳۸)

– نحنُ الّذين نَجيء في صُمتٍ/ و نمضي في سُكونٍ/ نحنُ الحيارَى الصَّامتون/ نحنُ الخريفُ المرُ نحن المتعبون/ تَتربعُ الأحزانُ في أعماقِنا./ تَتجسدُ الآلامُ في أعمارِنا../ لا شيءَ نعلمُ في الحياةِ/ و ليس تُعنينا.. الحياةُ/ فالعمرُ يَبدأ.. ثم يبلغُ مُنتهاه[٢٦](*همان*:٣٣)

اجزاء اصلی بند از منظر ساختار بینافردی	عنصر وجه‌نما(خودایستا و فاعل) + باقیماندهٔ بند	قطبیت
	الصبح (کان) حلم من ألف عاموالزمان(کان)علی مدیننا صقیع فاعل خودایستا باقیمانده بند فاعل خودایستا باقیمانده بند	مثبت
	نهر الدموع یطاردالأحیاءیهرب بعضنا../والبعضیسقطواقفا فاعل خودایستا باقیمانده بند خودایستا فاعل فاعل خودایستا باقیمانده بند	مثبت
	زمنیعربدفي الأماني کلهاأسکرني الزمانبخمرهمغشوشة،عصفتبکل کیاني فاعل خودایستا باقیمانده بند خودایستا فاعل باقیمانده بندخودایستا و فاعل مستتربباقیمانده بند	مثبت
	کم خادعتنیفي الظلامظلالهاکم أمسکتعند الحدیث لساني خودایستاباقیمانده بند فاعل خودایستا و فاعل باقیمانده بند	مثبت
	نحن الذین نجيءفي صمتو نمضیفي سکوننحن(اکون)الحیاری الصامتون فاعل خودایستا باقیمانده بندخودایستا وفاعل مستتر باقیمانده بند/ فاعل خودایستاباقیمانده بند	مثبت

وجه خبری اشعار فاروق جویده جز روایت رنج و اندوه، کارکرد دیگری نیز دارد؛ این اشعار در بندهای بسیاری بازنمود آزادی‌خواهی و مبارزه‌طلبی ملتی می‌شود که یک‌صدا فریاد اعتراض، خشم و نارضایتی‌شان به آسمان برخاسته، فریادی که در وضوح و رسایی به انفجاری مهیب شبیه است. شاعر به اینچنین ملت مبارزی که سر تسلیم فرود نمی‌آورد، می‌بالد و خود نیز با سلاح شعر و ترانه با آنان همراه می‌شود:

صوتٌ جهيرٌ يَنفجرُ:/ الشعبُ مَقبرةُ الغُزاةِ/ و كفاحُنا سيظلُ مَفخَرةُ الحياةِ/ و رأيت كلَّ النّاسِ تهتفُ في الطريقِ/ و جميعُهم جاءوا.. حُفاةً/و توارثُ الخُطباء في القَصرِ العَتيق/ يَتهامِصون.. و يَهتفون لصَحوةِ الشعبِ العريقِ/ و يُرتّلُ الخُطباءُ ما قالَ(الرفيقُ) فإنَّ اللهَ.. / لا يرضى الهِوان/ لأمَّـةٍ/ كانت / خَيـــرُ ../ العالمين/ فاللهُ.. / لم يخلقْ شُعوبـــاً/ تستكين[٢٧](جویده، ١٩٩١م: ٣٨)

–أتيتُ إليكم ../وما كنتُ أعرفُ مَعنى الغِناء /وغَنَّيتُ فيكم.. وأصبحتُ منكم ../وحلقتُ بالحُلم فوقَ السَّماء ../حملتُ إليكم زماناً جميلاً عَلى راحَتيا /وما جئتُ أصرخُ بالمعجزات /وما كنتُ فيكم رسولاً نبياً /فكلُّ/ الّذي كان عندي غِناء /وما كنتُ أحملُ سرًّا خفياً /وصَدّقتُموني[٢٨].. (جویده، ١٩٩١م: ٣٤٤)

	عنصر وجه‌نما(خودایستا و فاعل) + باقیماندهٔ بند	قطبیت
اجزاء اصلی بند از منظر ساختار بینافردی	الشعب (یکون)مقبرة الغزاة و کفاحنا سیظلمفخرة الحیاة فاعل خودایستا مستتر در فعل متممفاعل خودایستا مستتر در فعل متمم	مثبت
	و رأیتکل الناس تحتف في الطریق خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم	مثبت
	جاءوا... حفاةو تواردالخطباء في القصر العتیق خودایستا مستتر در فعل، ضمیر واو فاعلمتممخودایستا مستتر در فعلفاعل متمم	مثبت
	یتهامصون..ویهتفونلصحوة الشعب العریق خودایستا و فاعل مستتر در فعلخودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	و یرتلاالخطباءما قال(الرفیق).. خودایستا مستتر در فعل فاعل متمم	مثبت
	فإن الله...لا یرضالهموانلأمة کانتخیرالعالمینفالله... لم یخلقشعوبا تستکین فاعل خودایستا مستتر در فعل متممفاعل خودایستا مستتر در فعل متمم	مثبت
	وما کنت أعرفمعنی الغناء خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعلمتمم	منفی
	وغنیتفیکم.. وأصبحتمنکم.. خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم	مثبت
	وحلقتبالحلم فوق السماءحملت الیکم زمانا جمیلا علی راحتیا خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعلمتمم خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم	مثبت
	وما جئت أصرخبالمعجزات وما کنت فیکم رسولا نبیا خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم خودایستا مستتر در فعل، ضمیر تُ فاعل متمم	منفی
	فکلالذي کانعندي غناء فاعل خودایستا مستتر در فعل متمم	مثبت

وجه التزامی

این وجه، جهت‌گیری و حالت گوینده نسبت به اجرای یک عمل از نوع درخواست، توصیه، اجبار و فرمان را می‌رساند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۷) ، وجه التزامی در اشعار فاروق جویده از کارکرد خوبی برخوردار است، به‌طوری که پس از وجه خبری بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است:

لا تَسألونیالحُلمَ/ قُوموا من مَقابرِکم وثُوروا/ أحرِقوا الأکفانَ في وَجه الطُّغاة/ کونوا حَریقاً .. أو دِماراً .../ لا تَجعَلوا قَبري کَکل الناسِ/ صُمتاً .. أو دُموعا.. /..... کُلنا موتَی../ ولَیس الآن للموتَی حیاةٌ .../ ولتحفروا قَبری عَمیقاً.. /.. لا تحنوا الجُباة..... / مُوتوا وُقوفاً/ لا تَموتوا تحتَ أقدامِ الطُغاة.. هیَّا و ثُوروا ثورةَ الانسانِ تَزأرُ کالحَریقِ.../ هیَّا نحطمُ قَلعةَ الأصنامِ في هذا الضَفاف[۲۹](جویده، ۲۰۱۰م: ٤٠٦)

-ارفِض / زمانَ العهرَ/ والمجدَ المدنِس/ تحتَ أقدامِ الطُغاة/ المعتَدين/ اغضِب/ اغضِب/ اغضِب فانَّ اللهَ لم يخلق شُعوباً تَستَكين/ اغضِب/ فانَّ الأرضَ تُحنى رأسَها للغَاضِبين/ اغضِب اذا شاهدتَ كُهّانَ العروبةِ كلَّ مُحتالٍ تُخفى في نَفقٍ/ اغضِب/ فان بدايةَ الأشياءِ... أولُها الغَضبِ/ و نهايةَ الأشياء...آخرُها الغَضب/ اغضِب/ لم يبق غيرُ الموتِ/ اما تموتُ فداء أرضِك/ أو تُباعُ لأيّ وَغد[۳۰](همان، ۲۰۱۱م: www. digital. ((ahram.org

- وطلائعُ الغربانِ تَخترقُ السّماءِ/ لِتُصيحَ فوقَ مَدينتي:/ لا تَترُكوا شَيئا عَلى الطُّرُقاتِ للطَيرِ الصغير/ لا تَرحموا فيها الزُّهور...[۳۱](همان، ۱۹۹۱م: ۳٤)

با نگاهی به این بندهای شعری به وضوح می‌توان به انگیزهٔ شاعر از تمسک جستن به وجه التزامی برای بیان مقصودش پی‌برد، وی برآنست با مخاطب قرار دادن هم‌وطنان و به‌کارگیری افعالی محکم و لحن صریح و جان‌دار در قالب امر و نهی، آنان را از سکوت و پذیرش خواری و ذلت باز دارد و به مبارزه و انقلاب وادار کند. شاعر از مردم می‌خواهد، برای دست یافتن به آزادیدر برابر دشمن خونخوار به‌پا خیزند، حتی اگر به قیمت از دست دادن جانشان باشد. در شرایطی که به تعبیر شاعر کلاغ‌هابه پرندگان کوچک و گلها رحم نمی‌کنند، مردم تنها دو راه در پیش دارند؛ یا با عزت و فداکاری در راه وطن جانشان را فدا کنند و یا همچون بردگان به زندگی ذلت‌بار تن دهند:

اجزاء اصلی بند از منظر ساختار بینافردی	عنصر وجه‌نما(خودایستا و فاعل) + باقیماندهٔ بند	قطبیت	عنصر وجه‌نما (خودایستا و فاعل) + باقیماندهٔ بند	قطبیت
	لا تسألونیالحلم خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	منفی	وثوروا أحرقوا الأكفان في وجه الطغاه خودایستا مستتر در فعل و فاعل متمم	مثبت
	قوموا من مقابركم خودایستا و فاعل متمم	مثبت	ولتحفرواقبری عمیقا.. خودایستا مستتر در فعل و فاعل متمم	مثبت
	حرقوا الأكفان في وجه الطغاه خودایستا و فاعل متمم	مثبت	لا تحنوا الجباه خودایستا مستتر در فعل و فاعل متمم	مثبت
	كونواحریقا...أو دمارا... خودایستا و فاعل متمم	مثبت	موتوا وقوفا خودایستا مستتر در فعل و فاعل	مثبت

			متمم	
	لا تجعلوا قبري ككل الناس صمتا أو دموعا خودایستا و فاعل متمم	منفی	لا تموتوا تحت أقدام الطغاه خودایستا و فاعل متمم	منفی
	ثوروا ثورة الانسان تزأر كالحريق خودایستا و فاعل متمم	مثبت	مدييديك الي خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	هيا نحطمقلعة الأصنام في هذا الضفاف خودایستا و فاعل مستتر در ۲فعل متمم	مثبت	ولترحمي ضعفي جنوني خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	ارفض زمان العهر والمجد المدنس تحت أقدام الطغاة خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت	و ارحمي الجسد الهزيل خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	اغضب خودایستا و فاعل مستتر در فعل	مثبت	كفنيه خودایستا و فاعل مستتر در فعل	مثبت
	وطلائع الغربان تخترق السماء فاعل خودایستا مستتر در فعل متمم	مثبت	لا تتركيهلنشوة القناص خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	منفی
	لتصيحفوق مدينتي: خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت	لا تتركي الابن القتيل خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	منفی
	لا تتركوا شيئا على الطرقات للطير الصغير خودایستا و فاعل متمم	منفی	يموت موجوعا بنشوة قاتليه خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	لا ترحموا فيها الزهورة أرى صغار الطير خودایستا و فاعل باقیمانده بند	منفی	ولترحمي وجهي خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت

وجه پرسشی

وجه پرسشی در اشعار فاروق جویدهاگر چه در قیاس با وجه خبری از بسامد نسبتا کمی برخوردار است، اما حضور مؤثر در متن از ملال‌آور شدن جملات خبری کاسته و تنوعی و تحرکی به متن بخشیده است. این وجه که بنابر ارزش زبانی آن عمدتا، با هدف گرفتن اطلاعات از مخاطب در متن حضور می‌یابد، در شعر فاروق کارکردهایی هنری به‌خود می‌گیرد، و بیانگر اندوه و نگرانی وی نسبت به جنایات نظام حاکم، قتل و کشتار مردم، فساد، فقر و نارضایتی مردم می‌شود:

لمْ تسْألَي العصفورَكيف يموتُ في فَمهِ الغِناء؟/ لم تسألَي جَسداً هَزيلاً ماتَ جَوعاً/كيفَ تأكلنِي عِظامِي؟/ لم تسألينِي/ مَا الذِي جَعَلَ الفراشاتِ الجَميلة/ في جَبينِ الفَجرِ تبدُو كالجَرَاد؟/ لم تَسألينِي/ مَا الذي جَعَل الصَّبَاحَ/ الأبيضَ المفتُونَ يكسُوهُ السَّواد؟/ لَمَ تَسألينِي/كيفَ تنبتُ فِي بلادِ الطُّهر/أزمنةُ الفسَادْ؟/ لم تسألينِي كيف كان الماءُ يَجري فوقَ عَينِي؟[٣٢](جويده، ٢٠٠٠م: ٦٦)

-كيفَ استباحَ الشَّرُّ أرضَكَ؟/ و استباحَ الذِئبُ قَبرَكَ؟[٣٣](*همان*،٢٠١١م: www. digital. ahram.org))

-هل شاهَدتَ أشلاءَ ارعايا/ سخطَ الوُجوه... تِعاسةَ الأطفالِ/ ذُلَ الفَقرِ... حُزنَ الأمهاتِ عَلى الصَّبايا؟[٣٤] (*همان*)

	عنصر وجه‌نما(خودایستا و فاعل) +باقیمانده بند(متمم و ادات)	قطبیت
اجزاء اصلی بند از منظر ساختار بینافردی	العصفورکیفیموتفي فمه الغناء فاعل ادات موقعیتی عنصر خود ایستا مستتر در فعل متمم	مثبت
	کیفَتأکلنِیعظامِی؟ ادات موقعیتی خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	ما الذِیجَعَلَالفراشاتِ الجَمیلة في جبین الفجرتبدُو کالجَرَاد؟ ادات موقعیتی خودایستا و فاعلمستتر در فعل متمم خودایستا و فاعلمستتر در فعل متمم	مثبت
	ما الذیجَعَلَالصَّبَاحَ الأبیضَ المفتُونَ یکسُوهُ السَّواد؟ ادات موقعیتی خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
اجزاء اصلی بند از منظر ساختار بینافردی	کیفَتنبتُفی بلادِ الطُّهر أزمنة الفسَادْ؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعل متمم فاعل	مثبت
	کیف کان الماءیجري فوق عیني ادات موقعیتی فاعل عنصر خود ایستا مستتر در فعل متمم	مثبت
	هذا الحقولُ الخضرُکیفتکسرتفیهَا السَنابل؟ متمم ادات موقعیتی خودایستا و فاعل (حقول) مستتر در فعل متمم	مثبت
	کیفاستباحالشر أرضك؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعل فاعل متمم	مثبت
	و استباحالذئبقبرك؟ خودایستا مستتر در فعل فاعل متمم	مثبت
	هلشاهدتأشلاء ارعایا سخط الوجوه... .. ادات موقعیتی خود ایستا مستتر در فعل و ضمیر تُ فاعل متمم	مثت

کارکرد وجه پرسشی در اشعار فاروق جویده علاوه بر انعکاس حزن و اندوه، اعتراض و انتقاد به نبود امنیت و آرامش، ویرانی، چپاول اموال ملت، اقتصاد ضعیف و فقرمردم در کشور ثروتمندی است که منافعش نصیب مردم نیست و آنان در این خاک

هیچ سهمی ندارند، جز رنج و اندوه و گرسنگی و سایهٔ سنگین استبداد. شاعر معتقد است در چنین کشوری که سراسر ویرانی است، نه تنها عشق در دل هم‌وطنانش نمی‌تواند زنده بماند، بلکه آنان از زندگی خود نیز بیزار و تسلیم ظلم خودکامگان می‌شوند و زیستن در فضای ناامن و بیابان ستمگران را می‌پذیرند:

أدورُ في الطُّرُقات أبحثُ عن.. جدارٍ/لا شيءَ يأوينا فكيفَ الحبُ يَحيا في الدِّمار؟/ لكنّني ما عُدتُ أذكرُهل ترى/ قد عِشتُ حَقاً في الرَّبيع؟[٣٥](جویده، ١٩٩١م: ٢٣٨)

لِمَ لا يَكون سِياجَ أمنٍ حَولنا/ هذا الوطنُ؟/ لِمَلا تكونُ ثِمارُهُ مِلكًا لَنا؟/لِمَ لايكونُ تُرابُه حَقاً لنَا؟/ لِمَاذا غابَ ضوءُ الشَّمس عن عَيني/ وأغرَقَنِي ظلامِي؟/–مَا الّذي جَعلَ العَصافيرَ الصغيرةَ/ تكرَهُ الأشجارُ تَأوي للعَراء؟[٣٦](*همان*، ٢٠٠٠م: ٦٤)

	عنصروجه‌نما(خود ایستا و فاعل) + باقیماندهٔبند	قطبیت و زمان
اجزاء اصلی بند از منظرساختار بینافردی	لماذاغابَضوءُ الشَّمسعن عَيني و أغرَقَنِيظلامِي؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعل فاعل متمم خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	ما الذي جعلالعصافير الصغيرة تكرهالأشجار ادات موقعیتی خودایستا و فاعل مستتر در فعلمتممخودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم تأوي للعراء؟	مثبت
	خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	فكيفالحبيحيافي الدمار؟ ادات موقعیتی متمم خودایستا و فاعل مستتر در فعل متمم	مثبت
	هل تُربقد عشتحقا في الربيع؟ ادات وجهیخودایستا مستتر در فعل و فاعل ضیر تُ ادات نگرشی متمم	مثبت
	لِمَ لا يكونسياجَ أمن حَولنا هذا الوطن؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعل متمم فاعل	منفی
	لملا تكونُ ثمارُهُملكًا لنا؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعل فاعل متمم	منفی
	لم لايكونُتُرابُهحقالنَا؟ ادات موقعیتی خودایستا مستتر در فعلفاعلمتمم	منفی

بررسی و شمارش بندهای شعری قصاید مورد نظر در سطح بینافردی حاکی از این است که وجه خبری با ٥٦٠ بند بر گزارش و روایت درد و زندگی پر حزن و اندوه

مردم مصر در سایهٔ استبداد دلالت می‌کند که بیشترین بسامد را در این اشعار به خود اختصاص داده است؛ پس از آن وجه التزامی ١٩٤ بند و استفهام با ٧٦ بند قرار گرفته است که ضمن تنوع بخشیدن به شیوهٔ بیان مقصود، مانع یکنواخت شدن بندها شده‌اند. عنصر خود ایستا (زمان و قطبیت) در این مجموعه، با توجه به ساختار جملات عربی در «فعل اصلی» بند نهفته است؛ زمان در بندهای مختلف بین سه حالت گذشته، حال و آینده در نوسان است که با توجه به شاخصهٔ روایی ابیات و گزارش واقعیت زندگی روزمرهٔ شاعر و هم‌وطنانش، می‌توان گفت فاروق جویده در این اشعارشرحی از درد مشترک مردم را به زبان خویش نقل می‌کند، دردیکه از گذشته آغاز شده، هنوز هم ادامه دارد و اینک شاعر برآنست با تحریک و تشویق مردم به مبارزه، زمان آینده‌ای به دور از ظلم و ستم ستمگران بسازد. و اما غالب این بندها، قطبیتی مثبت دارند و در مواردی از «لم، لا و لیس» برای منفی‌سازی ساختار بندها استفاده شده است.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتایج به‌دست آمده از این پژوهش که با عنوان «خوانش ساختار اندیشگانی و بینافردی نمونه‌هایی از اشعار مبارزه‌طلبانهٔ فاروق جویده بر اساس رویکرد نقش‌گرای هلیدی» مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت؛ می‌توان به این شکل دسته‌بندی کرد:

– تحلیل اشعار مورد نظر بر اساس ساختار گذرایی بندها، نشان می‌دهد که بیشترین نوع فرایندهای به‌کار رفته در این بندها از نوع مادی و پس از آن به ترتیب ذهنی وکلامی است. به کارگیری درصد نسبتا بالای فرایند مادی، به علت حضور دو کنشگر متقابل در متن است، در پاره‌ای از بندها دشمن نقش «کنشگر» و مشارک اصلی بند را دارد که امنیت، آزادی و در واقع نابود ساختن زندگی مردم مصر را «هدف» خود قرار داده و در قطب مخالف شاعر و آزادی‌خواهان در نقش «کنشگر» ظاهر گشته‌اند که براندازی کیان ظلم و خودکامگی «هدف» مبارزات آنان است. بسامد قابل توجه فعل‌های ذهنی نیز حاکی از این است که شاعر هنرمندانه از ویژگی‌ها و توانمندی‌های زبان برای انتقال احساسات درونی، اشتیاق و اندوه خود و مردم مصر استفاده نموده و با استفاده از

فعل‌های کلامی و دستوری روح مبارزه و آزادی‌خواهی و عصیان در برابر دشمن را در وجود آنان دمیده است.

- در سطح بینافردی، بندهای شعری را به سه نوع خبری، التزامی و پرسشی تقسیم کردیم که در این میان بسامد جمله‌های خبریبیش از بندهای التزامی و پرسشی است و با توجه به اینکه این اشعار به بیان واقعیتزندگی مردم مصر و درد مستمر و انکارناپذیر آنان از گذشته تا کنون می‌پردازد، فراوانی بندهای خبری کاملاطبیعی می‌نماید؛ بسامد بندهای التزامی و پرسشی نیز از این حیث که با بندهایی جان‌دار و کوبنده مردم را به تکاپو و خروج از روزمرگی و پذیرش ظلم و خوکردن به آن وا می‌دارد، دارای ارزش والایی هستند. قطبیت افعال غالبا مثبت است و زمان این بندها، چه با صیغهٔ ماضی و چه مضارع، حکایت حال مردم مصر است که از گذشته تا کنون در وضعیت بغرنجی به‌سر می‌برد و شاعر به‌عنوان نمایندهٔ آزادی‌خواهان وطن با به‌کارگیری زمان آینده در بندهایی از شعر خویش امید را در دل‌های بی‌جان مردم زنده می‌کند که این مبارزات به زودی به ثمر خواهد نشست.

پی نوشت‌ها

۱- مایکل الکساندر هلیدی، زبان‌شناس بریتانیایی و توسعه دهندهٔ دستور زبان نقش‌گرای نظام‌مند است.

2- Firth
3-Ylmslf
4- Prague

۵- سپس بهای رؤیا را پرداختم و نپذیرفتم که همچون نادانان در بازار مصیبت‌ها، معاملهٔ فروش خیال را امضا کنم. رؤیایم را در مسابقهٔ عمر در آغوش کشیدم، و برای زمان اهمیتی قائل نشدم، تمام معبدهای بتان را در وطنم در هم شکستم و زیبایی را بنا کردم و در روزگار انسان‌های پست و فرومایه بهشتی سرسبز ساختم و شعرم را کعبهٔ عشقی قرار دادم که بزرگی آن را فراگرفته است.

٦- قافله‌های این زمان آلوده، رؤیاها را در چشم کودکان سرگردان می‌سوزاند... خشمگین باش که ننگ و عار در میان ما ساکن شده و از چشمان انسان‌ها، شادی را می‌دزد و اشتیاق را در سینه‌های ما می‌کشد..

۷- من خواب دیدم و نمی‌دانستم دامنهٔ کوه خیلی از کوه‌ها فاصله دارد، من خواب دیدم و نمی‌دانستم هربار که آهویی زمین می‌افتد دسته کلاغ‌های سیاه به رقص در می‌آیند اما من اطمینان داشتم که دزدان این روزگار حرام و حلال را با هم دزدیدند.

۸- صدای مارها خانه‌ام را محاصره می‌کند و در سکوت صدای کریهی پخش می‌شود، در شب چیز ترسناکی می‌بینم که دور سرم می‌چرخد و صدایم را خفه می‌کند... و تمام حرف‌ها در سکوت سقوط می‌کند./ زبانم را بریدند... زبانم را به دار آویختند و بر دیوار آویزانش کردند.

۹- ای شکارچی به سمت ما بنگر، شکم‌هایی خالی را خواهی دید و دل‌هایی سست و ضعیف و زخم‌هایی خونین...

۱۰- و مردم پشت میله‌های زندان تباه شدند و جز سلامتی چیزی نمی‌خواهند./ مرزهای زمین را نمی‌دانم./ فهمیده بودم که غریبم و اینکه روزگارم روزگار عجیبی است./ هنوز هم میدانم چه می‌خواهم، هنوز می‌دانم، چه می‌خواهم./ می‌بینم زبانم مانند جسم لالی در حیرت نگاه می‌کند، از خشم بزرگان ترسیدم، هنوز به خیال خونینش بر سینهٔ دیوار خیره‌ام.

۱۱- مردم در روزگار افسرده به سر می‌برند، طعم ستم را دوست دارند و با حقارت انس می‌گیرند ... سرورم فرعون مردم در مقابل تو از خودشان به ستوه آمده‌اند، از زندگی متنفر و از دنیای اندوهگینشان خسته‌اند.

۱۲- زمین غمگین می‌شود آنگاه که عقاب‌ها بلرزند و ترس و اندوه نهفته آنها را فراگیرد، زمین اندوهگین می‌شود وقتی که مردان در نهایت ناتوانی نرم و سست شوند.

۱۳- آب دهانش را در چشم مردم پرت می‌کند، سپس فریاد می‌زند. هر روز دجال بر پشت مردم سوار می‌شود... جمجمه‌ها در زیر صدای نعل‌ها می‌لرزند.

١٤- با گرسنگی کسی نمی‌خوابد، با ترس کسی نمی‌خوابد.

۱۵- در مسیرها در جستجوی دیواری می‌گردم./ او نشست تا اشکهایش را در خاک جاری کند./ بیا قلعهٔ بت‌ها را در این کرانه‌ها در هم فرو شکنیم/ می‌خوابم و در چشمانم شکاف بزرگی است، جانم گمان می‌کند که من خوابم و بیدار می‌شوم درحالیکه در قلبم ترسی عمیق است و در سکوت بخشی از کلامم را می‌جوم./ هر زمان کلماتم را در درونم می‌جوم و فرو می‌برم.

١٦- تعجب نکن اگر چهرهٔ خورشید در پهنهٔ هستی خفاشی شد، یا خون‌های صبح رودهای‌گشت که در جریان است، روزگار ما روزگاری خسیسی است... اما من در چشمان تو همچون

پرنده‌ای آواره شدم./ نی در سینه‌ها گلوله‌ای شد و گل سپید در چشمم کشته‌ای شد../ نپرسیدی چه شد که اندوه این هستی جزئی از دردهای من شد.

۱۷- قلبم غمگین است، روزگارم غمگین است و دیوارهای خانه‌ام، خطوط چهره‌ام... اشکم و لبخندم غمگین است، ترانه‌ام غمگین گشته... با لحنی زخم‌خورده نزدتان آمده‌ام زیرا روزگارم روزگار زشتی است و دیوارهای خانه‌ام ویران و طوفانی است... و موش‌های خانه‌ام شیر شده-اند.

۱۸- هرگز گمان نمی‌کردم روزی انسانی شوم که انسان نیست، ترانه‌ام غمگین است اما رؤیایم سرسخت است... سرسخت./ سرورم فرعون ملت تو در ظلمت شب در حال نابودی‌اند.

۱۹- روزی پسرم خواهد آمد، ای پاریس به او سخن گفتن بیاموز تا بگوید و فریاد سر دهد آنچنان که می‌خوهد حرف بزند..

۲۰- روزی شنیدم که پدرم می‌گفت من در روز مبارکی به دنیا آمدم، مادرم می‌گوید من مثل صبح نورس، سپیده‌دم طلوع کردم، تاریخ تولدم می‌گوید که من در ملاقات زمستان و بهار آمده‌ام. گفتند که من به دنیا آمدم در حالی‌که در شهرمان قحطی بود...

۲۱- خبر ندادی چه کسی تو را به بازار برده‌فروشان تسلیم کرد؟ همواره همچون دیوانه با اندوه می‌پرسم: این باغ‌های سرسبز چگونه خوشه‌هایش شکست؟

۲۲- هر روز رادیو و روزنامه‌های دور ریخته، برای ملتی که دیرزمانیست ازگرسنگی مرده، از خبری خوش آگهی می‌دهند.

۲۳- اکنون سینهٔ تو در چشمان من است، چهرهٔ تو در چشمان من است. اکنون قلب تو در چشمان من است، نه رؤیایی نزد تو هست و نه امیدی، زمین به تنگ آمد، چرا حصار امنیتی در اطراف ما نیست، من در این وطن تکیه‌گاهی ندارم، در دهانم بند سختی است.

۲٤- در قلب چیزی از نکوهش هست... من چیزی ندارم نه دوستی... و نه کتابی. ای مادرم چیزی جز کلاغ‌ها وجود ندارد.

۲۵- از هزار سال پیش روزگار بر شهر ما همچون تگرگی گشته که شبانه فرو می‌ریزد. نهر اشک، زندگان را تعقیب می‌کند، برخی از ما فرار می‌کند و برخی دیگر ایستاده می‌افتند... روزگاری که بر تمام آرزوها عربده می‌کشد، دنیا بدون آرزو چه ویران است، ای دریا، زمانه مرا با شرابی ناخالص که تمام اندامم را به لرزه افکند مست کرد. چقدر مرا در تاریکی سایه‌هایش فریفت، چه بسیار در وقت سخن گفتن مانع زبانم شد.

۲۶- ما کسانی هستیم که در سکوت می‌آییم و در رکود می‌رویم، ما انسان‌های سرگردانِ ساکتی هستیم، ما پاییز تلخیم، ما خسته‌ایم و حزن و اندوه در عمق جان‌هایمان می‌نشیند، در زندگیمان دردها نمایان می‌شوند... در این دنیا هیچ نمی‌دانیم.. دنیا به ما اهمیتی نمی‌دهد، عمرمان شروع می‌شود.. سپس به پایان می‌رسد.

۲۷- صدای بلندی در حال انفجار است، ملت مقبرهٔ افراد سرکش است، مبارزهٔ ما افتخاری برای زندگی خواهد شد، مردم را دیدم که در راه فریاد می‌زدند، و همه پا برهنه آمده بودند، خطیبان نیز در قصر قدیم رفت و آمد می‌کردند، پچ پچ می‌کردند و برای بیداری این ملت اصیل شعار می‌دادند...خطیبان نیز آنچه را که یاران می‌گفتند، قرائت می‌کردند که خداوند به خواری امتی که بهترین خلقند راضی نمی‌شود و خداوند هیچ ملتی را خوار خلق نکرد. اینم عربیشو کامل ندارم

۲۸- نزد شما آمدم درحالیکه معنای ترانه را نمی‌دانستم، و برای شما خواندم و یکی از شما شدم..و با رؤیا بر بلندای آسمان چرخیدم.. روزگاری زیبا را با کف دستانم برایتان آوردم، نیامدم که به معجزه فریاد برآورم و من درمیان شما رسول و پیامبری نبودم، همهٔ آنچه که دارم ترانه است، و راز پنهانی با خود حمل نمی‌کردم و شما مرا باور کردید.

۲۹- رؤیا را از من نپرسید، از قبرهایتان برخیزید و انقلاب کنید، کفن‌ها را در مقابل ستمکاران بسوزانید، آتش و جنگ باشید، قبرم را مانند قبر دیگرا با سکوت و گریه نسازید... همهٔ ما مرده‌ایم، و اکنون برای مردگان زندگی نیست، قبر من را عمیق حفر کنید، و ایستاده دفنم کنید تا میان مردم فریاد بزنم، ایستاده بمیرید، زیر قدم‌های ستمگران جان ندهید. برخیزید و قیام کنید انقلاب انسانی که همچون آتش زبانه می‌کشد، بیایید قلعهٔ بت‌ها را در این کرانه در هم فروشکنیم.

۳۰- این روزگار فاسد و شکوهی که در زیر قدم‌های ستمگران متجاوز آلوده گشته را نپذیر، خشمگین باش. خداوند هیچ ملتی را خوار خلق نکرده است، زمین دربرابر افراد خشمگین سر تعظیم فرود می‌آورد، خشمگین باش زمانی که کاهنان عرب را همچون حیله‌گرانی تصور کردی که در زمین مخفی می‌شوند، شروع هر کاری خشم است و آخر هرکاری نیز به خشم ختم می‌شود. خشمگین باش دیگر جز مرگ راهی باقس نمانده است، یا باید در راه سرزمینت فدا شوی، یا اینکه به عنوان برده فروخته شوی.

۳۱- دسته‌های کلاغ‌ها آسمان را می‌شکافند تا بر فراز شهر من فریاد برآرند: در مسیرها چیزی برای پرندگان کوچک مگذارید، به گلها رحم نکنید..

۳۲- نپرسیدی چه شد که ترانه در دهان گنجشک مرد، نپرسیدی چرا نور خورشید از چشمانم رفت و تاریکی مرا فرا گرفت، از جسم لاغری که از گرسنگی جان داد نپرسیدی چگونه استخوانم را می‌خوری، از من نپرسیدی چه چیزی باعث شد پروانه‌های زیبا در پیشانی صبح ملخ به نظر رسند، نپرسیدی چه چیزی باعث شد، سیاهی بامداد سفید دلباخته را بپوشاند، نپرسیدی چگونه در سرزمین‌های پاکی زمانهٔ فساد می‌روید. نپرسیدی چه شد که اشک در چشمانم جاری شد.

۳۳- چه شد که شرارت خاک سرزمینت را مباح شمرد و گرگ‌ها حتی تجاوز به قبرت را مباح تلقی کردند؟

۳٤- آیا تکه پاره‌های اجساد مردم را دیدی خشم چهره‌ها... بدبختی کودکان را... ذلت فقر را... اندوه مادران بر کودکانشان را دیدی.

۳۵- در مسیرها در جستجوی دیواری می‌گردم، هیچ چیزی ما را پناه نمی‌دهد، عشق چگونه در ویرانی زندگی می‌کند؟ اما من به یاد ندارم آیا به نظرت واقعا در بهار زیسته‌ام؟

۳٦- چرا حصار امنیتی در اطراف ما نیست؟این وطن است؟ چرا ثمره‌اش نصیب ما نمی‌شود؟ چرا خاکش حق ما نیست؟ شکم‌های خالی می‌بینی و قلبهایی غمین و زخم‌هایی خونین، چرا نور خورشید از چشم من رخت بر بست؟ و تاریکی من را فرا گرفت؟ چه چیزی باعث شد گنجشک‌های کوچک از درختان متنفر شوند و به بیابان پناه برند؟

منابع و مآخذ

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵ش)، تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ اول، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

- ـــــــــــ (۱۳۹۲ش)، فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی،تهران: نشرعلمی.

-جویده، فاروق (۱۹۹۱م)، مجموعة الاعمال الکاملة، ط۳، مؤسسة الأهرام للترجمة و النشر.

- ـــــــــــ (۱۹۹۷م)، کانت لنا أوطان، ط۲، قاهرة، دارغریب للنشر و التوزیع.

- ـــــــــــ(۲۰۰۰م)، آخر لیالی الحلم، قاهرة، دارغریب للنشر و التوزیع.

-روبینز، آر.اچ (۱۳۹۳ش)، تاریخ مختصر زبانشناسی، ترجمه: علی‌محمد حق‌شناس، چاپ۱۲، تهران: نشر ماد.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰ش)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: نشر سخن.

-مشکوةالدینی، مهدی، ۱۳۸۸ش)، سیر زبان‌شناسی، چاپ پنجم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷٦ش)، به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقش‌گرا، تهران: نشر مرکز.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳ش)، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، چاپ اول، تهران: هرمس.
یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹ش)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، تهران: نشر نی.
-ابوالحسنی، زهرا و میرمالک ثانی، مریم (۱۳۸۷ش)، بررسی کتاب‌های درسی دانشگاهی براساس نظریه نقش‌گرای هلیدی و مقایسه آن با متون غیر درسی، سخن سمت، ش۲۰، صص۱۲۹-۱٤۳.
-صالحی، فاطمه (۱۳۸٦ش)، علم معانی و دستور نقش‌گرای هلیدی، کتاب ماه ادبیات، ش۸، پیاپی۱۲۲، صص۳۲-٤۱.
-غیبی، عبدالاحد و دیگران (۱۳۹۳ش)، هویت اسلامی و استکبارستیزی در اشعار فاروق جویده و نقش او در بیداری اسلامی، نشریه ادبیات پایداری کرمان، سال٦، ش۱۱، صص۳۰۹-۳۳۲.
-مهاجر،مهران و نبوی، محمد (۱۳۷٦ش)، از زبان تا شعر: درآمدی بر زبان‌شناسی سازگانی نقش‌گرا و کاربرد آن در خوانش شعر، مجموعه مقالات کنفرانس زبانشناسی، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی و پژوهشگاه مطالعات فرهنگی، صص٦۹-۸۱.
-جویده، فاروق (۲۰۱۱م)، الاهرام الرقمی، www. Digital. Ahram.org
- Halliday.M.A.K. (1985).An Introduction to Functional Grammer. London: Edward Arnold.

دراسة البنية التجريبية و التواصلية في قصائد فاروق جويدة على ضوء نظرة هاليداي الوظيفية «دراسة عشر قصائد نموذجا»

فرهاد نادری[1]
سمیه نادری[2]

الملخص

تعد قصائد فاروق جويدة صدى للنقد و المعارضة و تحديات شاعر مثقف قام في وجه تدهورات السياسية و الاجتماعية، من ثمّ، نظرا لأهمية استعمال النظريات العلمية في وعي النصوص الأدبية، يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفی– التحليلی أن يدرس قصائد فاروق جويدة مستعيناً بنظرة هاليداي اللسانية الوظيفية التی تهتم ببنيتين أساسيتين: البنية التجريبية و التواصلية. في هذا الصدد للحصول على أفضل تحليل، اقتطفنا عشر قصائد من أشعاره التي ذات الوجهة التحدية. من النتايج التی توصلنا اليها عبر هذا البحث هی ان فاروق جويدة تستفيد من البنية التواصلية و التجريبية في أشعارها الاجتماعية استفادة جيدة. في مستوى التواصلية يمتاز نصها بكثرة استخدام العناصر السردية كما يمتاز بكثرة استخدام الفقرات الاخبارية التي تشير الى موقفها الحاسم تجاه واقع المواطنة العربية في ضوء الكبت و احتكار السلطة. ومن الجدير بالذكر أن نقول إن للفقرات الالتزامية من جراء الفقرات الاخبارية فائدة فنية و أهمية رئيسية في تحريض و تشيح المناضلين و بعث روح الحياة في كيانهم. و أما في المستوى التجريبية، مواجهتها مع العالم الخارجي مادية في كثير من الأحيان، وبعد ذلك للعملية الذهنية و التعبيرية أكثر شيوعا من باقي عمليات التجريبية.

الكلمات الرئيسية: المدخل الوظيفية، البنية التجريبية، التواصلية، قصائد فاروق جويدة

١- طالبة الدكتورا فی فرع اللغة الفارسية و آدابها الجامعة الاسلامية الحرة وحدة كرج

٢- طالبة الدكتورا فی فرع اللغة التربية و آدابها بجامعة رازی

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

تحلیل مفهوم «فرودست» گایاتری اسپیواک در رمان «مملکة الفراشة» اثر واسینی الاعرج با مطالعه موردی زنان

بی بی راحیل سن سبلی، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه بوعلی سینا
سید حسن فاتحی[1]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه بوعلی سینا

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۲٦

چکیده

واسینی الاعرج، رمان‌نویس معاصر الجزائری در رمان «مملکة الفراشة»، قالب ادبی رمان را وسیله‌ای برای بازنمایی مشکلات فرودستان و از جمله زنان نموده‌است. پژوهش حاضر، بر آن است شخصیت زنان را در این رمان از دیدگاه «گایاتری اسپیواک» بررسی‌نماید. وی همزمان رویکردی فمنیستی-پسااستعماری دارد و یکی از شخصیت‌های برجسته‌ی «مطالعات فرودستان» است که در آن افراد بی‌خانمان، کشاورزان فقیر، کارگران روزمزد و زنان به عنوان مصادیق واژه‌ی «فرودست» معرفی‌شده‌اند، اما تمرکز اسپیواک بر فرودست مونث و یا زنان است. هدف مطالعات فرودستان و از جمله اسپیواک، بازنمایی صدا، عاملیت و ذهنیت فرودستان است. این پژوهش مبتنی بر شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی است و نتایج حاکی از آن است که واسینی الاعرج در این رمان با اعطای مرکزیت به زنان از طریق روایت رمان از نگاه و زاویه‌ی دید یک زن؛ صدای آنان را منعکس نموده و با اعطای ویژگی‌هایی چون فعالیت اجتماعی، روابط متکی به منطق، حق انتخاب همسر، توانایی دیدن و نوشتن به زنان، عاملیت آنان را نشان داده و ذهنیت رایج پیرامون زنانرا واسازی کرده و فرودست جنسیتی واقع شدن زنان را در اموری چون ازدواج اجباری به دلیل ترس از بالارفتن سن، چند همسری مردان و اعطای حق طلاق به مردان، پسردوستی و ... به تصویر کشیده‌است.

کلید واژه‌ها: مطالعات فرودستان، گایاتری اسپیواک، زنان فرودست، واسینی الاعرج، مملکه الفراشه

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Shfatehi43@gmail.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.55

مقدمه

«نقد پسااستعماری شاخه‌ای از ادبیات معاصر است که دغدغه‌ی آن استقلال سیاسی و فرهنگی مردمی است که امپراتوری استعمارگر قبلا آنها را تحت انقیاد خود درآورده است و به ادبیات کشورهایی می‌پردازد که مستعمرات کشورهای دیگر، خصوصا قدرت‌های استعمارگر اروپایی از قبیل بریتانیا، فرانسه و اسپانیا بوده‌اند» (سپهوند، ۱۳۹۳، ٧٦). منتقدان پسااستعماری به دنبال مرکززدایی و جلب توجه افراد به صداهای حاشیه‌ای هستند (شاهمیری، ۱۳۸۹، ۱۳۱). تاامکان سخن گفتن را به کسانی که در نتیجه‌ی سرکوب فرهنگی، سیاسی، اقتصادی به حاشیه رانده شده‌اند، فراهم نمایند. شاخه‌ای از نقد پسااستعماری موسوم به «مطالعات فرودستان»، به انسان‌های در حاشیه از جمله زنان می‌پردازد و معتقد است متون ادبی می‌توانند به تریبونی برای احقاق حقوق و یا شنیده شدن صدای آنان تبدیل شوند. گایاتری اسپیواک، نظریه‌پرداز نقد پسااستعماری یکی از اعضای برجسته‌ی مطالعات فرودستان است که به مطالعه‌ی زنان فرودست پرداخته است.

ادبیات معاصر الجزائر با پیشینه‌ی صدوسی‌ودوسال حضور استعمار فرانسه (۱۸۷۰م. –۱۹٦۲م) و فرهنگ پسااستعماری کنونی خود، موضوع جامعی برای مطالعات پسااستعماری است. رمان الجزائر توانسته است در بین رمان‌های عربی، جایگاهی عالی و ارزنده کسب کند و در این میان رمان‌های واسینی الاعرج از بهترین نمونه‌های آن است. این امر ناشی از آن است که رمان‌های الاعرج به عنوان رمان‌نویسی که دوران استعمار و پسااستعماری را تجربه نموده، نمونه‌ای واقعی از این دوران است. وی در رمان «*مملکه الفراشه*» توانسته‌استزنان الجزائری را در دوران پسااستعماری و مسائلی چون جنگ داخلی و تاثیرات ناگوار آن بر خانواده‌ها و به خصوص زنان و تلاش آنان برای فراموش کردن پیامدهای آن و احیای زندگی به تصویر بکشد.

هدف پژوهش

این پژوهش برآن است از دیدگاه گایاتری اسپیواک یکی از نظریه‌پردازان نقد پسااستعماری؛ نحوه‌ی بازنمایی[1] زنان را به عنوان یکی از مصادیق واژه‌ی فرودست، در

رمان «*مملکه الفراشه*» اثر واسینی الاعرج بررسی نماید و مخاطبان را با ارائه یک نمونه‌ی تطبیقی با چگونگی نگرش این نوع نقد و مطالعات به متن آشنا نماید.

سوالات پژوهش

در این پژوهش تلاش می‌شود به سوال‌های زیر پاسخ داده شود:

- از آن جا که مطالعات فرودستان در پی انعکاس صدا، عاملیت و ذهنیت فرودست است، در رمان *مملکه الفراشه* این سه مسئله چگونه بازنمایی شده است؟
- زنان در این رمان در چه مواردی از نظر جنسیتی فرودست واقع شده‌اند؟

روش پژوهش

روش پژوهش به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی است و اطلاعات با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی جمع‌آوری و سپس تحلیل شده است. در ابتدا چارچوب و هدف مطالعات فرودستان تبیین گشته و پس از معرفی واسینی الاعرج و رمان مملکه الفراشه، شخصیت‌های زن در این رمان با توجه به مطالعات فرودستان؛ مورد خوانش پسااستعماری قرار گرفته و صدا، عاملیت، ذهنیت زنان و فرودست جنسیتی بودن آنان بررسی شده است.

پیشینه پژوهش

پیرامون واسینی الاعرج و آثار او، در ایران می‌توان به یک پایان‌نامه‌کارشناسی ارشد در دانشگاه شهید بهشتی تحت عنوان «*تحلیل جامعه‌شناختی رمان اصابع لولیتا نوشته واسینی الاعرج با تکیه بر نظریه چندآوایی باختین*»، (۱۳۹۳)، نوشته‌ی ملیحه سادات دائیان، و یک مقاله با عنوان «بینامتنیت در رمان «*جملکیة ارابیا*» نوشته واسینی الأعرج» از طیبه سیفی و ملیحه سادات دائیان، در همایش بینامتنیت اشاره نمود و پیرامون نقد پسااستعماری، مطالعات فرودستان، پژوهش‌های ذیل معرفی می‌گردد:

کتاب: «*نظریه و نقد پسااستعماری*» (۱۳۸۹) از آزاده شاهمیری، «*فی نظریة الاستعمار و مابعد الاستعمار الادبیة*» (۲۰۰۷) از آنیا لومبا، «*دراسات مابعد الکولونیالیة- المفاهیم الرئیسیة*» (۲۰۱۰) از بیل أشکروفت، گاریث گریفیث و هِلن تیفِن، مقاله: «*دیرینه‌شناسی علوم انسانی در گفتار پسااستعماری*» (۱۳۸۸)، از مسلم عباسی و مسعود آریایی‌نیا، «*درآمدی بر مطالعات فرودستان*» (۱۳۸۹)، از غلامعباس ذوالفقاری و امیرعلی نجومیان، «*واکاوی جلوه‌های فرودست پسااستعماری در رمان جای خالی سلوچ*» (۱۳۹٤)، از سمیه حاجتی و احمد رضی وپایان‌نامه دکتری در دانشگاه تهران: «*نقد پسااستعماری رمان عربی (از نظریه تا تطبیق) به همراه واکاوی تأثیر استعمار بر فرایند پیدایش و تحول رمان عربی*» (۱۳۹۲)، نوشته‌ی کمال باغجری وپایان‌نامه کارشناسی ارشد در دانشگاه خوارزمی تهران: «*نقد پسااستعماری رمان واحه الغروب بهاء طاهر بر اساس رویکرد ادوارد سعید*» (۱۳۹۳)، نوشته‌ی ناهید خدادادیان.

پژوهش حاضر از آن جهت حائز اهمیت است که در هیچ یک از پژوهش‌های سابق، این رمان با توجه به انعکاس صدا، عاملیت و ذهنیت رایج پیرامون شخصیت‌های زن طبق مطالعات فرودستان گایاتری اسپیواک بررسی نشده‌است که این امر بیانگر تازگی وضرورت پژوهش پیش‌رو می‌باشد.

اسپیواک و مطالعات فرودستان

«گایاتری چاکراورتی اسپیواک[۲]» در سال ۱۹٤۲م، در کلکته متولد شد و در سال ۱۹۵۹م از کالج کلکته با کسب درجه‌ی ممتاز و رتبه‌ی اول در رشته‌ی ادبیات بنگالی و انگلیسی فارغ التحصیل شد. او در این سال، هند را برای کسب مدرک فوق لیسانس ترک کرد. وی بورسیه کمبریج انگلستان را دریافت کرد و پس از پایان مدت بورسیه به آمریکا رفت و به عنوان استاد در دانشگاه «*آیووا*» مشغول به کار شد و همزمان به تکمیل پرژه دکتری خود پرداخت» (مورتون، ۱۳۹۲: صص ۱۳ و ۱۵).

اسپیواک دردهه‌ی ۱۹۸۰م جذب مجموعه «*مطالعات فرودستان*» شد و خود را یک «مارکسیست، فمینیست و ساختارشکن» معرفی نموده و به یک شخصیت برجسته در حوزه مطالعات پسااستعماری تبدیل شد. آثار او عبارتند از: در جهان‌های دیگر: مقالاتی

در خصوص سیاست‌های فرهنگی (۱۹۸۷)، آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ (۱۹۸۸)، نقد پسااستعماری (۱۹۹۰)، نقدی بر عقل پسااستعماری (۱۹۹۹) و ... (ذاکری، ۱۳۹۲: ص ٦٢ «وی با پرداختن به زنان مستعمره‌ای که به باور او همواره نادیده گرفته شده‌اند و صدایشان به گوش هیچ‌کس نرسیده است، رویکردی همزمان فمنیستی و پسااستعماری را دنبال می‌کند» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ص ١٤٠). او با نگارش مقاله‌ی «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» به فردی مطرح در نقد پسااستعماری و مطالعات فرودستان تبدیل شد.

«فرودست[۳]»، در معنای تحت‌اللفظی، یعنی کسی که مقامی پایین دارد و در نظام مناسبات در رده‌های پایین‌تر سلسله مراتب جای می‌گیرد. اسپیواک این اصطلاح را که از اندیشه‌های «آنتونیو گرامشی[٤]» برخاسته است، برای توصیف لایه‌های پایین‌تر جامعه‌ی استعماری و یا پسااستعماری، یعنی افراد بی‌خانمان، کشاورزان فقیر، کارگران روزمزد و زنان به کار می‌گیرد. با این‌حال تمرکز اسپیواک به فرودست مونث است. از نظر وی انکار زنان به دلیل فرهنگ استعماری و پدرسالاری مضاعف بوده است (اشکروفت و الآخرین، ۳۱۹ و کریمی، ١٣٨٦، ۱۵ و ١٦). مطالعات فرودستان برآن است از خلال صفحات تاریخ‌نگاری نخبه‌گرایانه، امکان سخن‌گفتن را برای مردم فراهم آورد (گاندی، ۱۳۸۸: ۱۰). دغدغه‌ی اصلی مطالعات فرودستان بازیابی صدا[۵]، ذهنیت[٦] و عاملیت[۷] فرودست می‌باشد (ذوالفقاری و نجومیان، ۱۳۸۹، ۱۱۱). اسپیواک مطالعات فمینیستی و پسااستعماری را در هم می‌آمیزد تا تصویری روشن از شخصیت زن ستمدیده‌ی جهان سوم ارائه دهد. وی توجه ما را به راه‌هایی جلب می‌کند که به واسطه‌ی آنها؛ استعمار و تعصبات جنسیتی دست به دست یکدیگر می‌دهند تا بر شکل‌گیری فردیت زنانه سلطه داشته و صدای زن را خاموش کنند. اسپیواک در نظریاتش و ازجمله در مقاله «بازنمایی ادبی فرودستان» از متن ادبی به عنوان جایگزینی برای بیان تاریخ زنان فرودست یاد می‌کند (مورتون، ۱۳۹۲، ۹۰). با توجه به آن که رمان نیز یکی از انواع متون ادبی است این پژوهش برآن است نحوه‌ی بازنمایی صدا، ذهنیت و عاملیت زنان را به عنوان یکی از مصادیق واژه‌ی فرودست در رمان «*مملکه الفراشه*» مورد خوانش پسااستعماری قرار دهد.

واسینی الاعرج و رمان «مملکة الفراشة»

«دکتر واسینی الاعرج در تاریخ ١٩٥٤/٨/٨ در استان «تلمسان» الجزائر متولد شد. وی اکنون با درجه استادی در دانشگاه سوربون پاریس و دانشگاه مرکزی الجزائر مشغول به کار است و جزو «اتحاد الکتّاب الجزائریین» و عضو موسس «الجمعیة الجاحظیة» است و در سال‌های ٢٠٠٧ تا ٢٠١٠ جزو هیئت مشورتی جایزه‌ی «شیخ زاید» بوده است. تاکنون بیست‌و شش رمان به جز مجموعه‌داستان‌ها و آثار نقدی وی منتشر شده است» (الاعرج، ٢٠١٢، ٤٦٤). رمان «مملکه الفراشه» بیستمین رمان وی است که در سال ٢٠١٣ نگاشته شده است. این رمان جایزه «کتارا[٨]»ی رمان عربی را در سال ٢٠١٥ از آن خود ساخته و علاوه بر کسب دویست‌هزار دلار جایزه نقدی، ترجمه رمان به پنج زبان خارجی و ساختن فیلم سینمایی از دیگر مزایای آن است. شایان ذکر است این رمان از سال ٢٠١٣ تا پایان ٢٠١٥، پانزده بار تجدید چاپ شده است.

اتفاقات رمان در الجزائر در سال‌های پس از جنگ داخلی (١٩٩٢ تا ٢٠٠٢م) رخ می‌دهد و شخصیت‌های رمان عبارتند از: یاما (شخصیت اصلی)، زبیر یا زوربا (پدر یاما)، فریجهٔ یا ویرجینیا (مادر یاما)، ماریا یا کوزت (خواهر دوقلوی یاما)، رایان (برادر یاما)، داوود یا دیف (نوازنده و رهبر گروه موسیقی دیپوت جاز)، سیرین ام‌الخیر (دوست یاما) فادی یا فاوست (نمایشنامه‌نویس و بازیگر)، رحیم (برادرزاده‌ی فادی که خود را در فیسبوک با نام فادی معرفی نموده و یاما را فریب داده است) و.... در ادامه خلاصه‌ای از این رمان ارائه می‌گردد:

خانواده پنج نفره یاما، با سپری کردن جنگ داخلی می‌کوشند کابوس وحشتناک آن روزگار را به فراموشی بسپارند اما جنگ به صورت خاموش همچنان ادامه دارد. زبیر داروساز و کارشناس واردات دارو است و در پی عدم همکاری با مافیای داروی الجزائر، توسط آنان کشته شده و علت مرگ او توسط آنان سکته‌ی قلبی اعلام می‌گردد، یاما دانشجوی داروسازی است و راه پدر را ادامه می‌دهد. بعد از مرگ پدر، مادر به دنیای رمان پناه برده و در پی درهم‌آمیختگی دنیای واقعی و دنیای رمان‌ها، دچار از هم گسیختگی هویتی می‌شود. ماریاکشور را به مقصد کانادا ترک می‌کند و رایان به

موادمخدر روی‌آورده و متهم به قتل شخصی و محکوم به اعدام می‌گردد. یاما و داوود به یکدیگر علاقمند بوده اما داوود در یکی از درگیری‌های خیابانی، به صورت اتفاقی گلوله‌ای به او برخورد کرده و کشته می‌شود. یاما در پی این اتفاقات به فیسبوک و نوازندگی پناه می‌برد و در این دنیای مجازی، شیفته‌ی یک بازیگر تئاتر به نام «فادی» می‌گردد که به دلیل جنگ داخلی، الجزائر را ترک کرده اما پس از ده سال برای اجرای نمایشنامه‌ای، قصد بازگشت به کشور را دارد. یاما پس از گذشت چهار سال در پایان متوجه می‌شود فردی که با او در ارتباط بوده است، نامش رحیم بوده و برادرزاده‌ی فادی است. او با وجود از دست‌دادن اعضای خانواده و فهمیدن حقیقت، خود را نباخته و تصمیم می‌گیرد زندگی خود را دوباره از سر بگیرد.

بازنمایی صدای زنان

اسپیواک قصد دارد تا در پژوهش‌های خود توجه ما را به سوی خیل عظیمی از استعمارشدگان بی‌نام و نشان تاریخ جلب کند که یا مجاز به رساندن صدای خود به گوش دیگران نبوده‌اند و یا عاجز از آن بوده‌اند. موضوع این رمان زنان و مسائل آنان در دوران پسااستعماری است و واسینی الاعرج فرم رمان را به عنوان بستری برای بازنمایی صدای زنان قرار داده و با انتخاب زاویه دید اول شخص و سپردن روایت به شخصیت اصلی رمان (یاما) موجب صعود زن به مرکز روایت شده است بنابراین یاما می‌کوشد از طرف خود و زنان و مردان خاموشی که در تاریخ الجزائر بی‌صدا مرگ را به آغوش گرفته‌اند سخن بگوید. یاما شهرزاد معاصری است که روایتگر روزها و شب‌های پر از ترس و نگرانی الجزائر پس از جنگ داخلی است و از طرف خود و هم‌جنسانش، زبان به سخن می‌گشاید و به بیان تنگناها، سختی‌ها و دردهای نیمی از جامعه الجزائری می‌پردازد. یاما بیننده واقعیت است و صدایی است که حقیقت را روایت می‌کند و زاویه دید اول شخص که با نوعی تحکم همراه است وی را در مقام گفت‌وگوی مستقیم با خواننده و از سویی در مرکزیت روایت رمان قرار داده‌است و به عبارت دیگر روایت و شنیده شدن صدا در این رمان بی‌واسطه است.

به دلیل روایت رمان از زبان شخصیت یاما، زنان در این رمان حضور چشمگیری دارند و تمامی شخصیت‌ها چه مرد و زن، صرفاً از زبان و زاویه دید یامابه تصویرکشیده‌می‌شوند و مردان در متن حضور فیزیکی ندارند و تبدیل به خاطرات شده‌اند زیرا زبیر توسط مافیای دارو و داوود در درگیری کشته شده و رایان در دنیای جنون و دیوانگی گرفتار استبنابراین غلبه نگاه زنانه و غیبت مرد در روند روایت رمان کاملاً بارز است، از همین روست که زنان در این رماندنیای خویش را آن گونه که خود تجربه کرده‌اند به تصویر می‌کشند.

بازنمایی عاملیت زنان

«عاملیت یا «agency» به مفهوم کسی یا چیزی است که به منظور تولید نتیجه‌ای خاص اقدام می‌کند و عامل یا agent نیز به معنای کسی یا چیزی است که نقش فعالی را بر عهده می‌گیرد. در واقع معنای عاملیت با توانایی و اقدام برای رفع نیازها و ترجیحات پیوند دارد» (دودانگه،5http://www.anthropology) و در کتاب «مفاهیم اصلی مطالعات پسااستعماری» چنین آمده است: «اصطلاح عاملیت اشاره به قدرت عمل و یا انجام عملی دارد و این اصطلاح در نظریه‌ی معاصر، بر این سوال متکی است که آیا افراد می‌توانند آزادانه و با استقلال، عملی را انجام دهند و یا اعمال آن‌ها به واسطه‌ی یکی از معناهایی که هویت آن‌ها را تشکیل می‌دهد، تعیین می‌شود» (اشکروفت و الآخرین، ۲۰۱۰، ٥٤ و ٥٥).

عاملیت را به زبان ساده‌تر می‌توان کنشگری و توانایی کنترل دانست. در این رمان واسازی[9] انگاره‌های رایج پیرامون عاملیت زنان در مواردی چون فعالیت اجتماعی و اشتغال، روابط متکی به منطق، حق انتخاب همسر، توانایی دیدن و نوشتن، تغییر نام و... مشاهده می‌شود که در ذیل شرح و تفصیل آن خواهد آمد.

فعالیت اجتماعی و اشتغال

«در گفتمان مسلط در تقابل‌های دوگانه‌ی مرد/زن و بیرون/درون، مرد با بیرون و زن با درون همذات‌پنداری می‌شود. این دورن و بیرون مفاهیمی نسبی‌اند. این همبستگی

معنادار بین مکان و جنسیت؛ با تقسیم کار پدرسالارانه همسو است (ساسانی، ۱۳۹۱، ۸۵ و ۸٦). در «مملکه الفراشه» بیرون قلمروی مردانه نیست و زن بودن در چارچوب خانه تعریف نشده است و هویت زن در درون و بیرون از خانه شکل می‌گیرد و حتی استقلال هویتی زن در خارج از خانه عملی می‌شود. در دوران پسااستعماری و جنگ داخلی، رواج ناامنی موجب برهم زدن این تناظر و گفتمان مسلط شده است. زنان به خارج از خانه و مردان به درون خانه حرکت‌می‌کنند. خانه فقط محل حضور زن نیست بلکه مردان در این رمان به فضای درون روی می‌آورند و زبیر بعد از تهدید شدن از سوی شرکت‌های مافیای دارو، مجبور به انتقال کار به خانه می‌شود (الاعرج، ۲۰۱۳، ٦٥).

در این رمان کار مخصوص مردان نبوده و زنان مدرن و حتی زنان در خانواده‌های سنتی همچون «سیرین ام‌الخیر»- دوست یاما، نیز در پی‌رسیدن به این امتیاز و کسب استقلال مالی هستند. زنان به تنهایی در محل کار، خیابان، نزد دوستان، بانک، مدارس، فروشگاه‌ها، مراکز پرداخت مالیات و ... حضور دارند. یاما با دریافت اخطاریه بسته‌شدن داروخانه، به تنهایی امتیاز داروخانه را به‌دست‌آورده و با وجود بحران تهیه دارو، سرسختانه به کمک «جویدهٔ» یا جاد که او نیز داروساز است، داروخانه را افتتاح و سرپا نگه می‌دارد. او می‌کوشد تحت هر شرایطی داروی‌های کم‌یاب را پیدا کند و شخصا به دست بیماران برساند (*همان*، ۳۷۲) و این امر حاکی از آن است که مساله اشتغال از انحصار مردان خارج شده و زن نیز می‌تواند آزادانه مشغول فعالیت در خارج از منزل باشد و استقلال مالی بیابد و بیانگر عاملیت اجتماعی و فردی زن در خانواده است.

روابط متکی به منطق

یاما با فهمیدن این حقیقت که به جای فادی، در واقع با پسرعموی وی- رحیم در ارتباط بوده است و با وجود از دست دادن تمام اعضای خانواده‌اش، خود را نباخته و تصمیم می‌گیرد زندگی جدیدی را از سر بگیرد. او در پی این اتفاقات به درون پناه نبرده، و بدون آنکه مشاجره‌ای با رحیم داشته باشد، به صورت کاملا منطقی و به دور از غلبه‌ی احساسات، سخن خود را به او گفته و با وی قطع رابطه می‌کند (*همان*، ٤٨٨)

گسست رابطه وی با رحیم به او عاملیت و استقلال می‌دهد و ویژگی منطقی بودن، باورپذیری و معقول بودن وی را پررنگ می‌سازد.

حق انتخاب همسر

پدر یاما و حتی خانواده‌ی سنتی سیرین ام‌الخیر، انتخاب و شرایط مورد نظر همسر را به دخترانشان واگذار نموده و در کنار نظر خانواده نظر دختر را در این زمینه مهم می‌دانند که این امر نیز راهی برای بازنمایی حقوق زنان برای انتخاب همسر و بازنمایی عاملیت زنان است (الاعرج، ۲۰۱۳، ١٠٤).

توانایی دیدن[١٠]

در این رمان قدرت نگاه در اختیار زن قرار دارد و زن به واسطه برخورداری از این قدرت، تصویری ازدنیایی زنانه را انعکاس می‌دهد. واسینی الاعرج با استفاده از فضای مجازی فیس‌بوک در پیش‌برد رمان، برخی از نیازهای روانی زنان را به صورت غیرمستقیم بیان نموده است. یاما در فیسبوک از توانایی نگاه کردن به همه (عاملیت و نه زیرنظر بودن) در حین نامرئی بودن لذت می‌برد و احساس تبدیل شدن به یک الهه‌ای کوچک دارد که به همه نظارت دارد و اینگونه توانایی دیدن را علاوه بر سخن گفتن به شخصیت یاما می‌بخشد. هر چند که این دیدن، دیدی کاملا ناقص و یک‌طرفه است و فرد را فریب می‌دهد (*همان*، ۵۸). الاعرج بار دیگر در مراسم تشییع جنازه زبیر فرصت دیدن را به زن، اعطا می‌کند؛ یاما قصد شرکت در تشییع جنازه پدرش را دارد اما پیشنماز، گوشزد می‌کند فقط مردان حق شرکت در این مراسم را دارند. فریجه سخن پیش‌نماز را می‌پذیرد، اما نقشه‌ای به ذهن یاما خطور می‌کند. او لباس پدربزرگش را به تن می‌کند و شال طوارقی را بر سر می‌گذارد. هدف او این است که تا آخرین لحظات با پدرش باشد و ببیند چه کسانی به مراسم آمده‌اند. او از اینکه می‌تواند همه را ببیند ولی کسی او را نمی‌بیند احساس رضایت دارد. اما آنچه زن بودن او را آشکار می‌کند صدای اوست بنابراین خود را گنگ نشان می‌دهد و چشمان او که شباهت بسیاری به

زبیر دارد، حقیقت را آشکار کرده و یکی از دوستان پدرش متوجه می‌شود، آن مرد نیز این حقیقت را فاش نمی‌کند و با در پیش‌گرفتن سکوت، این عمل او را تایید می‌کند (*همان*، ۱۱۹).

نوشتن و ثبت کردن

یاما با وجود آنکه نویسنده نیست اما توانایی ثبت صدا، نوشتن اتفاقات روزمره، درونیات و احساسات خود را دارد. او قلم به دست گرفته و نامه‌های عاشقانه‌ی خود به فاوست را با قلمی بنفش رنگ می‌نویسد. یاما، اکنون در غیاب فادی از طریق نوشتن، حضور و سخن خود را ثبت می‌کند و مطمئن است روزی این نامه‌ها را به دست فاوست خواهد سپرد ولی با پایان داستان و فهمیدن حقیقت، نامه‌ها را می‌سوزاند که این امر بیانگر عاملیت و نشانه اولین تغییر اوست که می‌خواهد زندگی جدیدی را شروع کند. او که معتقد است نمی‌توان گذشته را فراموش کرد و تاکنون نتوانسته است سال‌های بعد از جنگ داخلی را فراموش کند، اکنون با سوزاندن نامه‌ها راهی برای فراموش کردن چهار سال گذشته می‌یابد (*همان*، ٤٩٦).

تغییر نام

یاما با تجربه‌ی زندگی در دوران پسااستعماری، علاقه‌ی بسیاری به تغییر اسامی الجزائری- عربی به اسامی غربی دارد. او با تغییر اسامی از سویی عاملیت و کنش‌گری خود را در ایجاد تغییر اعلام نموده و از سویی دیگر در نوسان بودن هویت خود را در فضای اسلامی- غربی به نمایش می‌گذارد. از جمله موارد تغییر نام‌ها عبارتند از: زبیر به زوربا، فریجه به فیرجینیا، داوود به دیف، فادی به فاوست و نورالدین به دیدالوس و ... او مهارت بسیاری در یافتن شباهت بین اسامی واقعی شخصیت‌ها و اسامی غربی دارد. او بسیاری از رمان‌ها و نمایشنامه‌ها و اسطوره‌ها را خوانده است بنابراین طبق ویژگی‌های اشخاص، اسمی مناسب حال او را از رمان‌ها و اسطوره‌ها می‌یابد. تغییر نام‌ها و گرایش به اسامی غربی علاوه برآنکه بر تغییر هویت اشاره دارد، بیانگر نوعی

حرکت روان‌شناختی یاما مبنی بر گریز از واقعیت و پناه‌بردن به دنیای خیالی داستان‌ها، رمان‌ها و آثار ادبی است.

شایان ذکر است که زنان و دختران جوان در رمان «*مملکة الفراشة*» عاملیت و اختیارات بیشتری در خانواده و جامعه دارند این در حالی است که زنانی که مادران این دختران جوان هستند از جمله شخصیت فریجه با وجود عدم رضایت از زندگی و همسر نمی‌توانند عاملیتی چندانی داشته‌باشند و عاملیت دختران جوان هر چند موجب رشد فردی و اجتماعی آنان شده است اما موجب کمرنگ شدن نقش والدین در خانواده شده است که مطلوب نیست.

واسازی ذهنیت رایج پیرامون زنان

بر اساس تعریف «دونالد هال»، «ذهنیت از لحاظ معنایی ارتباط بسیار نزدیکی با واژه «هویت» دارد و بیشتر به جای آن استفاده می‌شود؛ منظور از هویت، ویژگی‌ها، عقاید و سرسپردگی‌های ماست که در کوتاه یا بلندمدت به ما شخصیتی ثابت و یا نوعی شخصیت اجتماعی می‌دهد. در حالی که ذهنیت به میزان فکر و خودآگاهی ما از هویتمان اشاره می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۹، ۲۲). در این رمان واسازی ذهنیت و صورت‌بندی‌های قدیمی فمنیسم غربی از زنان جهان سوم مشاهده می‌شود. زنان، نقش سنتی خانه‌داری، آشپزی، فرزندآوری و نگهداری از آنان را نداشته بلکه با مؤلفه‌هایی چون تحرک، آزادی، مدیریت، مطالعه، استقلال مالی، تحصیلات، نوازندگی، رانندگی و ... شناخته می‌شوند.

یاما با آموختن کِلارنِت (ساز بادی)، می‌کوشد عقیده‌ی معلم مرد خود را که معتقد است کلارنت؛ یک ساز مردانه است و زنان باید ادوات موسیقی دیگری چون نی و دف را بیاموزند، نپذیرفته و اعلام می‌کند که آموختن کلارنت وسیله‌ی انتقام من از مرگ و استادم و تنها سلاح دفاعی من در دوران پس از جنگ داخلی است (الاعرج، ۲۰۱۳، ١٦ و ١٨) و از سویی با آموختن دفاع شخصی درصدد است در موارد ضروری از خود دفاع کند و ضمن اثبات عاملیت خود ذهنیت ضعیف و ناتوان بودن زنان را می‌زداید و

ترس‌های زنانه‌اش را پایان می‌بخشد (*همان*، ۷۱). او برای تماشای نمایشنامه‌ی فادی، پل خطرناکی را که شمال و جنوب شهر را به یکدیگر متصل می‌کند و اغلب درگیری‌ها در آنجا رخ می‌دهد؛ شجاعانه سپری می‌کند و اینگونه ذهنیت ترسو بودن زنان را واسازی می‌کند (*همان*، ۵۲). این پل، پلی است که یاما بر این باور است با گذر از آن و دیدار با فادی، به آرزوهایش دست می‌یابد اما در پایان با فهمیدن واقعیت، بار دیگر از آن پل عبور کرده و تصمیم می‌گیرد با دیدی تازه از آن پل عبور کند. این پل درواقع جداکننده‌ی دنیای واقعی و خیالی است که یاما برای خود ساخته است و با گذر از آن به دنیای واقعی برمی‌گردد.

او زنی تحصیل‌کرده و روشنفکر است و با اینترنت و رمان‌های فرانسوی، عربی، آمریکای لاتین، اسپانیایی و ...، نمایشنامه‌ها، اشعار، موسیقی و نوازندگان و همینطور با اسطوره‌ها، آشنایی دارد و دارای استقلال اقتصادی است. با توجه به افکار و رفتارهای یاما، می‌توان او را فمنیست دانست و این امر به صورت غیرمستقیم در متن رمان نمود یافته است او نامه‌های عاشقانه‌ی خود را با رنگ بنفش، رنگی زنانه می‌نویسد و برای روز دیدار با فادی لباسی بنفش رنگ می‌پوشد و رنگ اتومبیل او نیز بنفش است که انتخاب این رنگ نمایانگر بیرونی شدن و ظهور یافتن عقاید فمنیستی است زیرا رنگ بنفش رنگ مورد علاقه فمنیست‌ها است (*همان*، ۱۱۹).

برساخت کلیشه و ذهنیت روابط بین پدر و دختر در این رمان مشاهده می‌شود. در این باره «فرانتس فانون[11]» در کتاب خود «سال پنجم انقلاب الجزائر یا بررسی جامعه-شناسی یک انقلاب» می‌گوید: «در خانواده‌ی الجزائری، دختر همواره یک قدم عقب‌تر از پسر است. تولد نوزاد پسر با اشتیاق بیشتری تبریک گفته می‌شود تا نوزاد دختر. پدر نوزاد ذکور را به عنوان یک مددکار برای خود، یک وارث خانوادگی و بعد از مرگش یک سرپرست برای مادر و خواهرانش تلقی می‌کند» (فانون، بی‌تا، ۱۲۹). اما زبیر پدر یاما، هیچ‌گونه تفاوتی بین فرزندان دختر و پسرش در امر تحصیل قائل نمی‌شود و به جای انتظار از رایان، از یاما می‌خواهد راه و شغل او را ادامه بدهد. پدر یاما از بین فرزندانش، یاما را بسیار دوست دارد و یاما نیز پدر را مَحرَم اسرار خود می‌سازد. این در حالی

است که به نظر فانون تا پیش از انقلاب الجزائر وضعیت رابطه پدر با دختر این‌گونه نبوده است «دختر الجزائری از حرف زدن با پدر و نگاه کردن به او شرم دارد و پدر نیز از مواجهه با او خجالت می‌کشد و در واقع تحلیل عمیق روانی نشان می‌دهد که پدر در وجود دختر خود، زن را مجسم می‌کند و دختر در وجود پدرش مرد را مشاهده می‌کند اما تمامی این محدودیت‌ها با مبارزه رهایی بخش ملی تغییر یافت و زن الجزائری از پرده درآمده و شخصیت خود را پرورش می‌دهد» (*همان، ۱۳۰ و ۱۳۱*). یاما می‌گوید: «هر وقت عرصه بر من تنگ می‌شد به طرف بابا در آزمایشگاه کوچکش در طبقه پایین می‌رفتم و او هر وقت مرا می‌دید، همه چیز را رها می‌کرد و روی فرش پشمین کوچک می‌نشست و سرم را روی سینه‌اش می‌گذاشت و به آرامی در گوش من می‌گفت: مهربانِ من، بگو. از چشمان تو می‌فهمم، خوب نیستی. می‌دانم در قلب کوچک تو، چیزی شکسته است ... کمی گریه می‌کردم، حرف می‌زدم، به موهایم دست می‌کشید و کم‌کم به خواب می‌رفتم.... و هنگامی که بیدار می‌شدم در اوج خوشبختی بودم. گویی نوازش بابا، نیرویی مغناطیسی عجیبی داشت که تمام دردها را برطرف می‌کند (الاعرج، ۲۰۱۳، ۸۱)[۱۲]

فرودست جنسیتی[۱۳]

«اسپیواک مساله‌ی زنان جهان سومی و زنان کشورهای استعمارزده را از دیگر زنان جدا می‌داند، چرا که باور دارد این زنان دوبار استثمار و به حاشیه رانده شده‌اند، یکبار به دست نظام پدرسالار خانواده و جامعه‌ی خود و دیگر بار از سوی نیروی خارجی استعمار» (شاهمیری، ۱۳۸۹، ۱٤۰).در اینجا جلوه‌هایی از فرودستی جنسیتی[۱٤] زنان در این رمان که به خاموشی صدای زنان می‌انجامد به عنوان نمونه ذکر می‌گردد:

پسر یکی از همسایه‌ها به نام، بشیر یا شارلی، با این عقیده که بعد از کشته‌شدن داوود می‌تواند یاما را از قیل و قال‌های عدم ازدواجش نجات دهد وی را از پدرش خواستگاری می‌کند. ولی زبیر به بشیر می‌گوید: این سخن خود را شخصاً به یاما بگوید و خود، او را قانع کند. با این حرف زبیر، بشیر کنار کشیده و یاما بعدها متوجه می‌شود

دخترعموی بشیر با وجود آنکه بشیر لکنت زبان داشته از ترس ازدواج نکردن و بالارفتن سنّش، تن به ازدواج با او می‌دهد (الاعرج، ۲۰۱۳، ۲۵۷). فرانتس فانون در این باره می‌گوید: «ازدواج‌های زودهنگام که در الجزائر رایج است ناشی از این نگرانی است که یک زن «بی‌وضعیت» در خانه نداشته باشند. دختر جوانی که موقعیت زن بودن را پیدا می‌کند باید ازدواج کند و بچه‌دار شود. برای هر خانواده، داشتن دختر بزرگ و سن بالا در منزل بسیار مشکل است. زیرا وی در معرض تصرف است و لذا باید دقیقاً در کانون خانواده نگهداری شود و سهولت ازدواج او نیز ناشی از این امر است» (فانون، بی‌تا، ۱۲۹).

از سویی فردی به خواستگاری سیرین ام‌الخیر، می‌آید که تمام شرایط فرد مورد نظر وی (مسلمان‌بودن، ثروت‌مندی، بزرگتر بودن از خودش و ..) را دارد اما او مردی است که تا کنون نُه بار زن گرفته است و فعلا با چهار زن زندگی می‌کند. آن مرد همسران پیشین خود را طلاق می‌دهد تا بتواند با زنی جدید ازدواج کند. واسینی الاعرج در قالب زبان طنزآمیز یاما، سیطره مردسالاری را به تصویر می‌کشد و امتیاز حق طلاق برای مردان در جهت رفع نیازهای جنسی آنان را مورد انتقاد قرار می‌دهد (الاعرج، ۲۰۱۳، ۱۰٤).

واسینی الاعرج در این رمان از زبان یاما، از هزاران مادری سخن می‌گوید که در مقابل نظام ظالمانه باید سکوت پیشه کنند. یاما حادثه‌ی آتش‌سوزی در بیمارستان و زندان را تعریف می‌کند که به خانواده‌های افراد جان‌باخته اعلام می‌شود فرزندانشان در حادثه سوخته‌اند و تابوتی حاوی جسد به ایشان تحویل داده می‌شود. اما پدر و مادری با وجود تاکید مسوولان بر بازنکردن تابوت‌ها، آن را باز نموده و فقط با یک تکه استخوان روبه رو می‌شوند که شباهتی به استخوان انسان ندارد، یاما با اشاره به این نکته که افراد نجات یافته فرزندان طبقات بالا و روشنفکران و افراد کشته‌شده از طبقات فرودست جامعه هستند از تجارت اعضای زندانیان و بیماران از طریق این بهانه آتش‌سوزی پرده برمی‌دارد و از پدران و مادران فرودستی سخن می‌گوید که جز سکوت چاره‌ای در پیش رو ندارند و به جرم نبش تابوت محکوم می‌شوند (*همان*، ۳۰٤– ۳۰۸). از کودکان بی‌گناهی که در جنگ خاموش قربانی تنگ‌نظری برخی از مردان می‌شوند،

سخن می‌گوید. یاما داستان دختربچه‌ای را روایت می‌کند که به شکرانه‌ی شفایافتن مادرش توسط «سید الخلوی»، نذر می‌کند هر روز به هنگام غروب به کبوتران مقبره گندم دهد. روزی مردی غریبه به سراغ وی آمده و کودک را به خاطر حضورش در این آرامگاه و فاسد نمودن مقبره و نمازنخواندن با وجود مکلف نبودن بازخواست می‌کند و تیری به سوی او شلیک کرده و او را می‌کُشد و از آن زمان است که کبوتران از آرامگاه رفته و بازنگشته‌اند (*همان*، ۲۳۵).

برخلاف زبیر، فریجه، پسردوست است و هنگامی که رایان گرفتار اعتیاد است برای گرفتن پول با چاقویی به ماریا حمله می‌کند، ماریا می‌گوید اینجا جای من است یا این مجرم؟ مادر رایان را ترجیح می‌دهد و این‌گونه کینه‌ای همیشگی در دل ماریا می‌کارد و ماریا در اثر این اتفاقات ترجیح می‌دهد به خارج برود. ما در این رمان شاهد عدم تفاوت‌های جنسی و جنسیتی از سوی پدر یاما هستیم اما مادر یاما با وجود زن بودن خود بر این تفاوت‌ها صحه می‌گذارد! (*همان*،۹ ۰و ۲۵۰).

این رمان داستان زندگی یاما به عنوان یک دختر و یک زن است که در مقابل چشمان او، پدرش کشته می‌شود و باید به اجبار، صورت‌جلسه‌ی تشریفاتی فوت پدر را که به دلیل سکته قلبی فوت کرده است امضا کند. او علاوه بر بازنمایی صدای زنان، مردان را نیز در این میان نمایندگی می‌کند او از لحظات پایانی حیات پدرش می‌گوید در حالی که می‌کوشید چیزی را به وی بگوید اما با لبان باز فوت می‌کند و یاما با خود می‌اندیشد که به راستی پدرش چه می‌خواسته است به او بگوید (*همان*، *۱۱۶*).

زنان در این رمان هر یک به نحوی با پیامدهای جنگ داخلی بعد از استقلال درگیر هستند. هر یک به جایی پناه برده‌اند، یاما از واقعیت سیاه و تلخ به مملکت آبی‌رنگ فیسبوک که رنگ صلح، معنویت، رویا، حمایت و رنگی زنانه استو سیرین به دنیای رویاهایی با فرشتگان درگاه خداوند و فریجه که معلم و مدیر مدرسه آموزش زبان فرانسه بوده‌است به دلیل تعطیل‌شدن مدارس آموزش زبان فرانسه از سوی حکومت؛ بعد از مرگ زبیر به رمان‌های «ویرجینیا وولف» و «بوریس ویان»[۱۶] پناه‌می‌برد و در این

بین الاعرج بین فریجه شرقی ساکن الجزیره و ویرجینا وولف غربی ساکن لندن شباهتی برقرار می‌کند.

«ویرجینیا وولف (۱۸۸۲– ۱۹٤۱م) نویسنده‌ی انگلیسی در جریان جنگ جهانی اول و مرگ پی‌درپی والدین و اعضای خانواده‌اش دچار بیماری روانی شده و بالاخره در سن ۵۹ سالگی با پر کردن جیب‌های خود از سنگ در رودخانه «اوز» در لندن خودکشی می‌کند» (دهباشی، ۱۳۸۸، ۲۲ و الاعرج، ۲۰۱۳، ۱٤۱). واسینی الاعرج با استفاده از تکنیک نقاب، وولف را در شخصیت فریجه به عنوان زن جهان‌سوم الجزائری بازنمایی نموده است. یاما معتقد است مادر او قلب خود را از رمان‌های «بوریس ویان» پر نموده و در رودخانه جنون غرق شده است (الاعرج، ۲۰۱۳، ١٦٩). از سویی فریجه از زندگی خود با زبیر به دلیل سفرهای کاری بسیار وی و عدم مهاجرت از الجزائر در سال‌های جنگ داخلی (۱۹۹۲– ۲۰۰۲) رضایت ندارد و گمان می‌کند زبیر در سفرهای خود با زنی چینی به نام «امایا شیسوتو» ازدواج نموده است. او معتقد است زبیر مسبب اصلی اتفاقاتی است که برای خانواده افتاده است و در صورت مهاجرت، زبیر زنده بود، و ماریا و رایان نیز در خانه حضور داشتند *(همان، ١٦٥)*. فریجه پس از آن‌که خواب می‌بیند، زبیر حلقه‌ی ازدواج را به او پس داده است، تمامی عکس‌های خود با زبیر را سوزانده و به «ویان» دل می‌سپارد (*همان، ٢٤*). او اکنون که از انقیاد زبیر خارج شده است، به یاما می‌گوید: «گوش کن، می‌دانم پدرت را دوست داری اما بالاخره تصمیم گرفتم پدرت را از زندگی خودم حذف کنم. زمانی که زنده بود از او خسته شدم و الان نیز، از مرده‌ی او خسته‌ام. من جزء اشیاء او نیستم... آخرین بار سنگدلی‌اش را به نهایت رساند... او انگشتری را که به من هدیه داده بود از انگشتش درآورد و به سمتماشینی که در آن زنی آسیایی که به نظر می‌رسید ژاپنی است دوید»[۱۷] (*همان*، ۱۷۰). فریجه که پیوسته در انتظار که نوعی کنش‌پذیری است به سربرده‌است و خیال خیانت زبیر را در سرمی‌پرورانده اکنون بعد از مرگ زبیر توانسته است سخن بگوید و پس از سال‌ها نگرانی‌هایش را درباره زن ژاپنی بگوید. او بعد از مرگ زبیر و اعلام طلاق و جدایی از او، از نقّاشی (عمو مراد یا میرو) می‌خواهد با توجه به عکس‌های ویان با معشوقه‌هایش، وی را با

فتوشاپ، به جای آن زنان به تصویر بکشد و فریجه بعد از آن، برای یاما از سفرهای خود با ویان به آمریکا و ملاقات خود با نویسندگانی چون سارتر تعریف می‌کند که ناشی از ضمیر ناخودآگاه فریجه و آرزوهای برآورده نشده وی است. او با وجود عدم رضایت از زبیر، اقدام به متارکه ننموده (*همان*، ١٦٥) و عاملیتی از خود نشان نمی‌دهد. اما بعد از مرگ زبیر به دلیل غرق شدن در دنیای توهم، خواسته‌ی خود را عملی می‌سازد. او در منزل احساس شیء بودگی دارد، اما اکنون به دلیل درهم‌آمیختن واقعیت و رویا «شخص‌بودگی[١٧]» خود را اعلام می‌کند. البته بررسی روان‌شناختی عملکرد و واکنش هر یک از شخصیت‌ها، از طریق نظریات روان‌شناسی، خود پژوهشی مستقل را می‌طلبد.

نتیجه‌گیری

- رمان مملکه الفراشه، اثر واسینی الاعرج به بازنمایی صدا، عاملیت و واسازی ذهنیت‌ها یا صورت‌بندی‌های رایج پیرامون زنان متکی است. واسینی الاعرج با سخن گفتن درباره دیگری و از جانب دیگری، از طریق زاویه دید اول شخص و اعطای روایتگری به زنی به نام یاما که شخصیت اصلی رمان است توانسته‌است صدای خاموش زنان را پس از جنگ داخلی الجزائر بازنمایی کند.

- واسینی الاعرج، عاملیت شخصیت‌های زن را در اموری چون اشتغال و فعالیت اجتماعی، استقلال مالی، حق انتخاب همسر، توانایی دیدن، نوشتن و تغییر نام نشان داده است و با اموری چون آموختن کلارنت، نوازندگی و دفاع شخصی، عبور از نواحی خطرناک، آشنایی با اینترنت و فیسبوک، مطالعه‌ی رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، برساخت کلیشه‌های رایج بین روابط دختر و پدر؛ ذهنیت‌های رایج پیرامون زنان جهان سوم را واسازی کرده‌است.

- در این رمان شخصیت‌های زن توسط اموری چونازدواج اجباری به دلیل ترس از بالارفتن سن، چندهمسری مردان و اعطای حق طلاق به مردان، پسردوستی و ... فرودست جنسیتی واقع شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱- Representation: نمایش، نمایندگی، تصویر، توضیح، بیان چگونگی، بازنمایی،تصور.

2- Gayatri Chakravorty Spivak

3- Subalten

4- Antonio Gramsc ۱۸۹۱- ۱۹۳۷م. فیلسوف ایتالیایی

5- Voice

6- Subjective

7- Agensy

۸- نام روستایی در کشور امارات متحده عربی

۹- Deconstruction: ساختارشکنی، ساخت‌شکنی، شالوده‌شکنی، ساختارزدایی، واسازی وبنیان فکنی.

10- Power of the gaze

۱۱- فرانتس فانون (۱۹۶۱-۱۹۲۵م)، روان‌پزشک و جامعه‌شناس فرانسوی که عضو جبهه‌ی آزادی‌بخش الجزائر بود و چند ماه پیش از استقلال الجزائر درگذشت. «دوزخیان روی زمین»، «پوست سیاه، صورتک¬های سفید »؛ از دیگر آثار وی می¬باشند.

۱۲-كان كلّما ضاق بي الحال، انسحبت نحوه، و هو في مخبره الصغير، في الطابق السفلي من البيت. عندما يراني يترك كل شيء و يجلس على الصوفة الصغيرة، و يضع رأسي على صدره و يهمس في أذني:

-احكي لي حنّونتي. أعرف من عينيك أنّك لست مرتاحة.

-احكي. أعرف أن شيئا ما في قلبك الصغير مكسورا.

أبكيقليلا. أحكي. يمسعلى شعري حتى أغفو قليلا .... و عندما أقوم، أكون في قمة سعادتي. كأنّ في لمسته حالة مغناطيسيّة غريبة تمتص كل الآلام.....

13- Subordinategender

١٤- فمنیسم‌ها بین دو واژه جنس (Sex) و جنسیت (Gender) تفاوت قائل شده‌اند. جنس، واژه‌ای است که به تفاوت‌های زیست‌شناختی بین زن و مرد اشاره دارد اما جنسیت مسئله‌ای فرهنگی است و به طبقه‌بندی اجتماعی مذکر و مونث مربوط می‌شود. (فریدمن، ۱۳۸۳، ۲۵ و ۲۷).

۱۵- (Boris Vian نویسنده، شاعر، خواننده، موسیقی‌دان، نقاشو آهنگسازقرن بیستم میلادی اهل فرانسه است. ۱۹۲۰- ۱۹۵۹https://fa.wikipedia.org)

١٦- اسمعي، أعرف أنّك تحبين والدك و لكنني صممت على ازالته من حياتي نهائيا. تعبت منه حياً و تعبانة منه ميتاً. لست أثاثه..... في آخر مرّة رفع القسوة الى أقاصيها ... نزع خاتم الذى أهداه لي، ثمّ ركض نحو سيّارة بها امرأة من شكلها الآسيوى تبدو يابانية...

17- Personhood

منابع و مآخذ

- أشکروفت، بیل و جاریث جریفیث و هیلین تیفین (۲۰۱۰م)، دراسات مابعد الکولونیالیة- المفاهیم الرئیسیة، ترجمه: احمد الروبی، أیمن احلی، عاطف عثمان، الطبعة الاولی، القاهره: المرکز القومی للترجمة.
- الاعرج، واسینی (۲۰۱۲م)، *اصابع لولیتا*، دُبی، دار الصدی للصحافه و النشر و التوزیع.
- الاعرج، واسینی (۲۰۱۳م)، مملکة الفراشة، دُبی، دار الصدی للنشر و التوزیع و الصحافة.
- بوریس ویان (https://fa.wikipedia.org/wiki/%D
- دهباشی، علی (۱۳۸۸ش)، شناختنامه ویرجینیا وولف، تهران انتشارات نگاه ، چاپ اول.
- ذاکری، آرمان (۱۳۹۲ش)، چشم‌انداز اندیشه، در ضرورت طرح و سنجش مطالعات پسااستعماری، چشم‌انداز ایران، صص ۵۹- ٦٤.
- ذوالفقاری، غلامعباس و امیرعلی نجومیان (۱۳۸۹ش)، درآمدی بر مطالعات فرودستان، فصلنامه علمی پژوهشی تاریخ، دوره پنجم، شماره ۱۷، صص ۱۱۰- ۱۲۵.
- رضایی، اعظم و سید محمد مرندی (۱۳۸۹ش)، سوبژکتیویته آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار در رمان محبوب اثر تونی موریسن، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۵۹، صص ۲۱- ٤۱.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۹۱ش)، نشانه‌شناسی مکان، مجموعه مقالات مقدهای ادبی هنری، تهران، سخن، چاپ اول.
- سپهوند، حاجیعلی (۱۳۹۳ش)، *پسا-استعمار یا پسا- مدرن؟ همراه با نقد آخرین بازمانده‌ی موهیکن اثر فنیمور کوپر*، تهران، انتشارات نارنجستان کتاب، چاپ اول.
- شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹ش)، نظریه و نقد پسااستعماری، تهران، نشر علمی، چاپ اول.
- فانون، فرانتس (بی‌تا)، سال پنجم انقلاب الجزائر یا بررسی جامعه‌شناسی یک انقلاب، ترجمه نورعلی پاینده، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- فریدمن، جین (۱۳۸۳ش)، فمنیسم، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آشیان.
- کریمی، جلیل (۱۳۸٦ش)، مقدمه‌ای بر مطالعات پسااستعماری، فصلنامه زریبار، سال یازدهم، شماره ٦۳، بهار ۱۳۸٦
- گاندی، لیلا (۱۳۸۸ش)، پسااستعمارگرایی، ترجمه: مریم عالم زاده و همایون کاکا سلطانی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- مورتون، استفان (۱۳۹۲ش)، گایاتری چاکراورتی اسپیواک، ترجمه نجمه قابلی، تهران، نشر بیدگل، چاپ اول.

تحليل مفهوم«التابعين» على رؤية غاياتري سبيفاكفى روايه «مملكة الفراشة» لواسيني الاعرجمن خلال دراسةالنساء نموذجا

بى بى راحيل سن سبلى[1]
سيد حسن فاتحى[2]

الملخَّص

أخذ واسيني الأعرج، الروائي الجزائريالمعاصرة، فى رواية «مملكة الفراشة» الشكل الأدبي للرواية، أداة للتمثيل مشاكلالتابعين، بما في ذلكالنساء. تهدف هذه الدراسة أن تدرس شخصية النساء في هذه الرواية من وجهة نظر غاياتري سبيفاك.سبيفاك في نفس الوقتذونهج النسوية و ما بعد الاستعماريةو هي إحدى من الشخصيات البارزة لدراسات التابعين التي تشمل أشخاص بلا مأوى و فقراء المزارعينو العمّالالمأجور و النساء كما واحدة من مصاديق كلمة «التابع»و لكن تركيز سبيفاك على التابع المونث أو النساءو هدف دراسات التابعين و بما في ذلكسبيفاك هو تمثيل الصوت و القوة و الذاتية للتابعين. تستند هذه الدراسةعلى أسلوب التوصيفي و التحليلي و تشير النتائج إلىأنّ واسيني الاعرج انعكس صوت النساءمع إعطاء المركزية لهنّمن خلال سرد الروايه من روية المراة و قداستطاع انيفكك القوّة و الذاتية المتدوالة حول النساءمع اعطاء خصائص مثل النشاط الاجتماعيّ و الاشتغال و العلاقات المعتمدة على المنطق و حق المراة فى انتخاب الزوج و قدرتها للروية و الكتابة و أن يصوّر وقوع المراة بوصفها التابع الجنسيّ فى شوؤن مثل الازدواج القسريّ مخافة من العانسة و تعددية الازواج من جانب الرجال و اعطاء حق الطلاق لهم و حبّ الاولاد و ....

الكلمات الرئيسه :دراسات التابعين، غاياتري سبيفاك،النساء التابعات، واسيني الأعرج، مملكة الفراشة

١- طالبة دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلى سينا- همذان

٢- الاستاذ المساعد فى اللغة العربة وآدابها بجامعة بوعلى سينا - همذان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

ریخت‌شناسی داستان «بازگشت‌به‌حیفا» غسّان کنفانی بر اساس الگوی کلودبرمون

حسن گودرزی لمراسکی[1]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران
مهدی اسدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۳/۱۷

چکیده

نگاه ریخت‌شناسانه به آثار ادبی ازشیوه‌هایی است که یک الگوی کلی جهت تحلیل آثار ادبی ارائه می‌دهد؛ چرا که ریخت‌شناسی به معنای شناخت شکل و ساختار یک اثر و چگونگی تاثیر آن بر مضمون و محتوا است. درزمینه ریخت‌شناسی داستان، افراد بسیاری برای ارائه یک الگوی مناسب تلاش‌کرده‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به کلودبرمون، زبان شناس و روایت‌شناس فرانسوی اشاره کرد. در این پژوهش، داستان «بازگشت‌به‌حیفا» از آثار مشهور نویسنده فلسطینی غسان‌کنفانی، براساس نظریه کلود برمون در سه کارکرد امکان یا استعداد، فرآیند و پیامد مورد بررسی قرار می‌گیرد و اثبات می‌شود که نویسنده با کنار هم قراردادن پی‌رفت‌ها وتوالی‌های مختلفی چون ساده و مرکب، زنجیره‌ای، انضمامی و پیوندی، باعث بوجودآمدن طرح و پیرنگی منسجم در داستان می‌گردد. نتایج پژوهش، حاکی از آن است که این داستان با الگوی برمون مطابقت دارد و نویسنده با استفاده از امکان و فرآیند و نتیجه به عناصر روایی مانند تغییر موقعیت‌ها، نظم توالی‌های گوناگون، انواع شخصیت، قدرت انتخاب دادن به قهرمان و شکست قهرمان توجه داشته است.

کلیدواژه‌ها: ریخت‌شناسی، بازگشت‌به‌حیفا، کلودبرمون، توالی و پی‌رفت

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: h.goodarzi@umz.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.77

بیان مسأله

ریخت‌شناسی برگرفته از مکتب فرمالیسم[۱] و دیدگاهی جدید در زمینه نقد و تحلیل آثار ادبی است که در قرون اخیر توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است. در این دیدگاه ساختمان یا قالب آثار بررسی می‌شود و تأثیر پذیری مضمون از قالب و ساختار از محتوا آشکارمی‌گردد (اسماعیلی، ۱۳۸۸، ص۷).

علم ریخت‌شناسی نخستین بارتوسط ولادیمیر پراپ[۲]، مردم شناس روسی (۱۸۹۵–۱۹۷۰م) در حوزه مطالعات ادبی مطرح شد. پراپ در روش‌شناسی خود علاوه بر مکتب فرمالیسم از پژوهش‌های کسانی مانند آرنه[۳]، وسلووسکی[٤] و ژوزف بدیه[٥] تاثیر پذیرفت (خراسانی، ١٣٨٦، ص٢٣) .وی در اثر مشهورخویش" ریخت‌شناسی قصه‌های پریان" به بررسی داستان‌های پریان از دیدگاه ساختاری و ریخت شناسی پرداخت (صفوی، ١٣٧٦، ص٧٣٥). در واقع ترجمه یکتاب پراپ به زبان انگلیسی تاثیرعظیمی بر فولکلور شناسان، زبان‌شناسان، مردم‌شناسان و ناقدان ادبی گذاشت و منبع الهام بسیاری از مطالعات شد. برخی از این مطالعات وپژوهش‌ها سعی داشتند که شیوه پراپ را در داستان‌های عامیانه دیگر فرهنگ‌ها اعمال‌کنند؛ در حالی که برخی دیگرقصد داشتند شیوه پراپ را تعدیل نمایند (Hammond, 2011, 47). بعد از پراپ افرادی مانند تئودوروف[٦]، برمون وگرماس[۷] طرح وی را تعدیل واصلاح کردند، ساختار سی و یک کارکردی اورا تقلیل‌دادند وعناصرجدیدی برآن افزودند (خدیش،١٣٩١،ص٥٠). پژوهشگران عرصه ریخت‌شناسی در واقع به دنبال یافتن منطقی کلی وجهانی برای تحلیل آثار ادبی ازجمله داستان می‌باشند.

واژه ریخت‌شناسی درادبیات عربی مورفولوجیا (علم التَّشکُّل والصِّیَغ) خوانده می‌شود (arab-ency.com). در دوره معاصر تعدادی ازنویسندگان ومنتقدان عرب وارد حوزه ریخت‌شناسی شده و در این زمینه دست به ترجمه وتالیف زده‌اند. ازجمله آن‌ها می‌توان به دکتور ابراهیم خطیب اشاره‌کرد که در سال ۱۹۸۸ کتاب ریخت‌شناسی قصه پریان اثر پراپ را با عنوان مورفولوجیه الخرافه ترجمه کرد (بروب، ١٩٩٦، ص٧). دکتر مراد عبدالرحمان مبروک به نگارش کتاب آلیات المنهج الشکلی فی نقد الروایه العربیه

پرداخت (مبروک،۲۰۰۲). دکتر رضوان ظاظا ودکتر المنصف الشنوفی کتابی را با عنوان مدخل الی مناهج النقد الادبی ترجمه کرده‌اند که در بخشی از آن دیدگاه ریخت‌شناسی پراپ مورد بررسی قرارگرفته‌است (رضوان ظاظا،۱۹۷۸). از آن‌جا که در این پژوهش الگوی برمون مدنظر است؛ لذا در ادامه به آن پرداخته‌می‌شود.

کلود برمون[۸]، زبان‌شناس و روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی، صاحب دو مقالهٔ«پیام داستانی» و «منطق ممکن‌های داستانی» و نیز کتاب «منطق قصه» از دیگر پژوهشگران ساختارگرایی است که درپی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوی فراگیر و ثابتی در این زمینه دست‌یافت. وی در این سه اثر خود به طرح داستان وویژگی‌های آن توجه‌کرد. او پیشنهادکرد به جای آنکه کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مدنظر قراردهیم. او این توالی منطقی چندکارکرد را پی‌رفت[۹] نامید (اخوت، ۱۳۷۱، ص٦٦). در واقع پی‌رفت‌های داستان واحدهای کوچکی هستند که بانظم و ترتیب در کنار هم قرارمی‌گیرند تا طرح وپی رنگ داستان شکل‌گیرد.

بدین ترتیب برمون با تغییراتی که در نظریه پراپ داد به این نتیجه رسید که از اجتماع سه نقش‌ویژه (کارکرد) یک توالی یا پی‌رفت به دست‌می‌آید وطرح قصه هم چیزی نیست مگر تجمع توالی‌های مختلف. معمولا این سه نقش ویژه باید از سه مرحله منطقی بگذرند تا بتوانند تشکیل یک توالی دهند. (اخوت، ۱۳۷۱، ص٦٧) این سه مرحله یا کارکرد عبارتند از: امکان یا استعداد، فرایند (حادثه) و نتیجه. بنابراین برمون معتقد است که مجموعه این سه مرحله طرح قصه را تشکیل‌می‌دهد (بورایو، ۱۹۹٤، ص۷۲). به نظر او ما باید در یک روایت سه مرحله را از یکدیگر تفکیک کنیم: امکان بالقوه، فعلیت و تحقّق. این اصطلاحات به طور کلی به معنای مراحلی است که امکان کنش، گذار به کنش و نتیجه کنش یا دستاورد را بیان می‌کند (برتنس،۱۳۸٤، ص ۸۳).

برمونهر پی‌رفت را ناشی از حرکت از موقعیت تعادل به سمت عدم تعادل و بازگشت مجدد به سوی تعادل‌می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳، ص۱۳۸-۱٤۱). وی همچنین در دو مقاله خود اشاره می‌کند که در یک پی‌رفت شرایط بازگشایی امکان وجوددارد، ممکن

است این امکان تحقق یابد یا تحقق نیابد. اگر تحقق‌یابد، ممکن است منجربـه موفقیـت ویا شکست شود (Claude Bremond,1964,21). درنتیجه بنابر دیدگاه او هر پی‌رفت بر سـه پایه استوار است:

۱. وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد (امکان یا استعداد)

۲. حادثه یا دگرگونی رخ‌می‌دهد (فرآیند یا حادثه)

۳. وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان است، پدیدمی‌آید (نتیجه) (فالیت، ۲۰۰۲، ص٤١).

در طرح هر داستان، پی‌رفت‌ها و به عبارت دیگر، روایت‌های فرعی وجود دارند. هر پی‌رفت، داستان کوچکی است و هر داستان پی‌رفت کلی یا اصلی است (احمـدی، ۱۳۸۰، ص١٦٦). براساس این نظریه، هر داستان و نیز هر پی‌رفت با وضـعیت پایـدار و متعـادل آغاز می‌شود اما این وضعیت آغازین که در خـود امکـان دگرگـونی و تحـولی را دارد؛ ناگهان با بروز حادثه‌ای همه چیز را دگرگـون مـی‌کنـد. پـس از گـذر از ایـن رویـداد، وضعیتی جدید که محصول آن حادثه است به وجودمی‌آیـد و دوبـاره حالـت پایـدار و متعادل شکل‌می‌گیرد (سلدن، ۱۳۷۸، ص١٤٥). البتـه وضـعیت تـازه‌ای کـه پـس از حادثـه داستان شکل می‌گیرد، مانند وضعیت آغازین داستان وپی‌رفـت نیسـت، زیـرا اشـخاص داستان حادثه‌ای را پشت سرگذاشته‌اند واین حادثه نتایج مطلوب یـا نـامطلوبی را بـرای ایشان داشته است (فروزنده، ۱۳۸۸، ص١٥٤). برمون توالی را به دو دسته تقسیم می‌کند:

۱. توالی ابتدائی یا بسیط

۲. توالی مرکب یاپیچیده

به نظر وی توالی مورد نظر پراپ بیشتر برای قصـه‌هـای عامیانـه کـه سـاختار نسـبتاً ساده‌ای دارند، صادق‌است وهمین توالی را نمی‌توان برای داستان به‌کاربرد؛ بلکه نیاز بـه توالی مرکبی‌است که از چند توالی ساده تشکیل‌می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱، ص۲۰). لـذابرمون معتقد است که توالی قصه بر سه نوع است.

۱) توالی زنجیره‌ای: این توالی از پشت سر هم قرارگـرفتن چنـد پـی‌رفـت سـاده پدیـد می‌آید؛ یعنی پیامد کارکرد سوم یک توالی منجر به مرحله اسـتعداد یـا کـارکرد نخسـت

توالی بعدی می‌شود، مانند میثاق یا آزمونی که قهرمان باید انجام دهد، به عبارت دیگر از طریق کنش‌ها و واکنش‌های پی در پی که قهرمان به میثاق می‌رسد یا شکست می‌خورد، توالی زنجیره‌ای شکل می‌گیرد (نبی لو،۱۳۹۱،ص۳۸).

۲) توالی انضمامی (یامحاطی): اگر تبلور یک توالی نیاز به کمک وحضور توالی‌های دیگرداشته باشد به آن انضمامی می‌گوییم. برای مثال قهرمان قصه برای دست‌یابی به هدف موردنظرخود نیاز به نیروهای یاری دهنده دارد ودر هر مرحله ازماموریت خود باید ازآنها یاری‌بگیرد (اخوت،۱۳۷۱،ص۲۰). بنابراین یک توالی به منزله نوعی خاص یا جزئیات یکی از کارکردهای خود، در داخل توالی دیگر جای می‌گیرد (ریمون-کنان،۱۳۸۷،ص۳۷).

۳) توالی پیوندی : اگر به توالی انضمامی دیدگاه رقیب را اضافه‌کنیم، توالی پیوندی به دست می‌آید. درحقیقت در این توالی کنش قهرمان در پیوند با قهرمان (یا ضد قهرمان) دیگر ارزیابی‌می‌شود. به عبارت دیگر آنچه که از دید قهرمان بهبود وضعیت تلقی می‌شود از نظر نیروی خبیث بدترشدن وضعیت یا انحطاط است (بودالی، ۲۰۱٦، ص۲۷).

نکته دیگری که باید در مورد نظریه برمون مورد توجه قراردهیم این است که «در دستگاه ومنطق وی قهرمان همیشه برضدآدم خبیث به پا نمی‌خیزد واگرهم دست به چنین کاری بزند ممکن است پیروزشود ویا شکست بخورد» (مشری، ۲۰۱۱، ص۲۱).

شخصیت از نگاه برمون

شخصیت ها از نظر برمون اهمیت روایی خاصی دارند. «او بر خلاف پراپ بر اهمیت شخصیت‌های داستان تأکید کرده و نقش ویژه ی آنها را چندان مهم ندانسته است؛ هر پی‌رفت می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روانشناسیک یا اخلاقی شخصیت را نمایان کند. بدین سان قهرمان داستان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست. او در عین حال هم ابزار و هم هدف داستان است» (احمدی، ۱۳۸۲، ص ۱۷۰).

برمون نقش‌های داستانی را به دو نوع بنیادی تقسیم می‌کند. «کارگزاران و کارپذیران، آنها که کاری انجام می‌دهند و آنها که اعمالی برآنها واقع می‌شود .... در

اغلب قصه‌ها فاعل یا قهرمان ابتدا کارپذیراست و بعد کارگزار می‌شود و اغلب درانتهای حکایت باز شأن کارپذیر پیدا می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳، ص ۱۵۳).

سوالات پژوهش

۱. تطابق داستان مورد نظر، با الگوی روایی و ریخت شناسانه برمون چگونه است؟
۲. کارکردها و توالی‌های الگوی برمون، چگونه در بافت داستان قابل مشاهده است؟
۳. بر اساس الگوی برمون، نویسنده از چه شخصیت‌هایی بهره می‌برد؟

پیشینه تحقیق

آثار غسان‌کنفانی از جوانب مختلف توسط صاحب‌نظران، چه در زبان عربی وچه در زبان فارسی مورد نقد وبررسی قرارگرفته‌است که می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد: الأمّ فی روایات غسان کنفانی (إدریس جرادات، ۱۹۹۸) که مرکز السنابل للدراسات و التراث الشعبی آن را به چاپ رسانده‌است؛ در این کتاب جایگاه زن در داستان‌های غسان کنفانی از جمله: رجال فی الشمس، ماتبقی لکم، عائد الی حیفا و ... مورد بررسی قرارمی‌گیرد. الشخصیه فی قصص و روایت غسان‌کنفانی (هیام عبد الکاظم ابراهیم، عدد الحادی عشر) که مجله کلیه التربیه در دانشگاه قادسیه آن را منتشرکرده‌است، در این مقاله انواع شخصیت درآثارکنفانی مورد بررسی قرارمی‌گیرد؛ ازجمله شخصیت عربی فلسطینی، شخصیت یهودی و شخصیت صهیونیستی. تحلیل نمادهای زنانه در رمان‌های غسان کنفانی (مجله زن در فرهنگ و هنر، شماره ۱، بهار ۱۳۹۱) به قلم عزت ملا ابراهیمی و آزاده مونسی، این مقاله به بررسی نمادهای زنانه در رمانهای غسان کنفانی ازجمله رجال فی الشمس و ما تبقی لکم و عائد الی حیفا و اُمّ سعد می‌پردازد. رابطه ی زمان و تم در روایت «سرزمین غم زده‌ی پرتقال» از غسان کنفانی (شماره ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۲) به قلم دکتر حسن گودرزی لمراسکی و علی باباپور روشن که نشریه ادبیات پایداری کرمان آن را به چاپ رسانده‌است. در این مقاله انواع زمان ازجمله زمان تقویمی، زمان حسی – عاطفی و ... در داستان سرزمین غم زده‌ی پرتقال بررسی می‌شود. با توجه به جست و

جوهای انجام‌شده پژوهش‌های بسیاری در زمینه ریخت‌شناسی داستان و حکایت صورت گرفته‌است اما تابه‌حال داستان «بازگشت‌به‌حیفا» غسان‌کنفانی ازجهت ریخت‌شناسی، آن هم بر اساس الگوی برمون مورد تجزیه و تحلیل قرارنگرفته‌است که در این جستار به آن پرداخته‌می‌شود.

این پژوهش از دوجهت دارای اهمیت می‌باشد: یکی اینکه از الگوی نسبتا جدیدی برای تحلیل داستان بهره می‌برد و دیگر اینکه، بکارگیری این الگو برای تحلیل داستان‌های عربی، موجب امید به دست‌یافتن به الگویی کلی برای چنین داستان‌هایی می‌گردد.

خلاصه داستان «بازگشت به حیفا»

این داستان ماجرای زن وشوهری جوان است که با آسودگی وآرامش در شهر«حیفا» – یکی از شهرهای سرزمین فلسطین – زندگی می‌کردند. در یکی از روزها که سعید، همسر صفیه در مرکز شهر سرگرم کار خودش بود و صفیه درخانه کنار فرزندش نشسته‌بود؛ ناگهان دشمن به شهر حیفا هجوم‌می‌آورد. سعید از محل کار خود بیرون‌آمده وسعی می‌کند خود را به خانه برساند اما به خاطر هجوم دشمن، موفق به این کار نمی‌شود. از طرفی صفیه در خانه مضطرب ونگران است. وی سرانجام به تنهایی از خانه بیرون می‌آید تا بتواند همسرش را بیابد. ناخواسته وارد سیل جمعیت می‌شود و پی‌می‌برد که دیگر امکان بازگشت به خانه برای او وجود ندارد. سعید همچنان در کوچه‌ها وخیابان‌ها به دنبال راهی است که بتواند خودش را به فرزند وهمسرش برساند. سرانجام آن دو یکدیگر را در میان جمعیتی که آنها را به سمت ساحل می‌کشاند، می‌یابند. نیروهای دشمن آنها را سوار قایق‌کرده و از شهر حیفا به جای دیگری تبعید می‌کنند.

اکنون بیست سال از این ماجرا می‌گذرد. سعید و صفیه با وجود تلاش فراوان نتوانسته‌اند فرزند خود را بیابند. آنها در کنار دیگر فرزندانشان با آرامش زندگی‌می‌کنند اما هنوز فرزند گمشده‌شان خلدون از ذهن آنها بیرون نرفته است. سرانجام تصمیم

می‌گیرند که برای یافتن فرزندشان بـه حیفـا برگردنـد. آن دو وارد شـهرحیفا شـده وبـه سمت خانه شان می‌روند. سعید و صفیه پی‌می‌برند که زن وشوهری یهـودی فرزندشـان را بزرگ کرده‌اند. آنها با فرزندشان که دوف نام دارد به گفت‌وگو می‌نشینند. دوف سعید و صفیه را به عنوان پدر ومادر خـود نمـی‌پـذیرد. او کـه بـه کلیسـا مـی‌رود ومشـروب می‌نوشد؛ می‌گوید: من پدر و مادری جز ایفرات ومیریام نـدارم. بـدین ترتیـب سـعید و صفیه بدون فرزندشان به خانه برمی‌گردند.

تحلیل داستان

داستان بازگشت به حیفا از جمله داستان‌های تاثیرگذار کنفانی است کـه در آن بـه بیـان گرفتاری‌هـای مـردم فلسـطین مـی‌پـردازد. در ایـن داسـتان نویسـنده ازحـال وگذشـته خانواده‌ای فلسطینی سخن می‌گوید. در واقع، شرایط این خانواده وحوادثی کـه برایشـان رخ می‌دهد؛ گویای اوضاع واحـوال بسـیاری از خـانواده‌هـای فلسـطینی اسـت کـه در سرزمین‌های دیگر آواره شده‌اند. نکته حائز اهمیـت در ایـن داسـتان جابـه‌جـایی زمـان داستان میان گذشته وحـال اسـت زیـرا قسـمتی از داسـتان در زمـان گذشـته رخ‌داده و قسـمتی از آن مربـوط بـه زمـان حـال مـی‌باشـد. بـدین ترتیـب، باتوجـه بـه الگـوی ریخت‌شناسی کلود برمون، می‌توان دو پی‌رفت یا توالی برای این داستان در نظرگرفـت. یک پی رفت مربوط به حادثه‌ای است که در گذشـته رخ داده اسـت وپـی‌رفـت دیگـر مربوط به زمان حال می‌باشد. برای بیان پی‌رفت‌های داستان باید سـه مرحلـه را مـدنظر قراردهیم؛ «مرحله امکان که با پایداری موقعیت همراه است، مرحله فرآیند که با فرصت تغییر موقعیت گره می‌خورد و مرحله پیامد که به تغییـر موقعیـت خـتم مـی‌شـود» (نبـی لو،۱۳۹۱، ص۳٦).

پی‌رفت نخست

امکان[۱۰]

در این مرحله، شرایطی بوجود می‌آید که زمینه را بـرای وقـوع حادثـه آمـاده مـی‌کنـد. درواقع روند داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که امکـان وقـوع حادثـه فـراهم مـی‌شـود؛

بطوری که ممکن است حادثه رخ دهد یا رخ ندهد. از آنجا که پی‌رفت نخست مربوط به حوادث گذشته است؛ به همین دلیل آن‌را در لابه‌لای خاطرات شخصیت‌های داستان جست‌وجو می‌کنیم. بدین‌ترتیب نویسنده بخش اول داستان را از زبان شخصیت‌ها روایت می‌کند.

کنفانی در ابتدای داستان تصویری آرام و ساکت از شهر حیفا ارائه می‌دهد. در این شهرآرام، زن وشوهری جوان بنام سعید وصفیه همراه فرزندکوچکشان زندگی می‌کنند.

«کان قد تزوّجَ قَبل عامٍ وأربعة أشهر مِن صَفية، واستأجَرَ بَيتَهُ الصَّغيرَ فی تِلکَ المنطقَة التّی حَسَبَ أنَّها سَتکونُ أوفرَ أمناً...» (کنفانی، ۲۰۰۱، ص۱٤). (یک سال وچهار ماه پیش با صفیه ازدواج کرده و خانه کوچکش را در آن منطقه که گمان می‌کرد امنیت بیشتری دارد؛ اجاره کرده بود).

این شرایط از جهتی زمینه را برای توان بالقوّه و امکان کنش روایی فراهم می‌کند و از جهتی دیگر بیانگر وجود تعادل و پایداری در دیباچه داستان است.

در ادامه داستان، نویسنده با وجود اینکه از جوی آرام سخن می‌گوید اما در پس کلمات امکان وقوع حادثه را گوشزد می‌کند.

«کانَت‌حیفا مدینةٌ لاتَتَوقَّع شیئاً...رغمَ أنَّها محکومةٌ بتوترٍ غامِضٍ» (همان، ص۱۲). (حیفاشهری بود که انتظار چیزی را نداشت ... باوجود اینکه محکوم به تنشی پیچیده بود).

با سخن گفتن از تنشی پیچیده، خواننده دچار ترس و دلهره می‌گردد و داستان در مرحله‌ای قرار می‌گیرد که «مرحله‌ی بالقوّه و فعلیت نیافته روایت است و امکان گام برداشتن یا انصراف در فعلیت بخشیدن به آن وجود دارد» (نبی لو، ۱۳۹۱، ص٤۱).

فرایند[۱۱] (حادثه)

در این مرحله، حادثه رخ می‌دهد و زندگی قهرمان داستان دچار عدم تعادل می‌گردد. قهرمان داستان حق انتخاب دارد؛ بطوریکه برای دست یابی به هدف و تغییر وضعیت می‌تواندکنشی انجام‌دهد و یا ندهد. «در دومین مرحله، عناصری به روایت افزوده

می‌شوند و آن را به جریان می‌اندازند و یا افزوده نمی‌شوند ودر این صورت اتفاقی رخ نخواهد داد» (برتنس، ١٣٨٤، ص٨٣). معمولا این مرحله از داستان‌ها تعیین‌کننده بوده و بخش عمده داستان را به خود اختصاص‌می‌دهد.

هر رخداد وحادثه‌ای ممکن است آرامش زندگی سعید وصفیه را برهم‌بزند.

«كانَ (سعيد . س) في قلبِ المدينةِ، حينَ بَدأت أصواتُ الرَّصاصِ و المتَفَجِّراتِ تَملأُ سَماءَ حيفا...» (کنفانی،٢٠١١،ص١٣). (سعید درمرکز شهربود؛ هنگامی که صدای گلوله و انفجار آسمان حیفا را پرمی‌کرد).

سعید با شنیدن صدای انفجار تلاش‌می‌کند خود را به خانه برساند.

«حاوَلَ لِلوهلةِ الأولى أن يَعودَ إلى البيتِ بِسَيّارتِه ، إلا أنَّهُ ما لَبِثَ أن إكتَشَفَإستحالَةَ ذلكَ...» (*همان*،١٣). (در مرحله اول تلاش کرد که با ماشینش به خانه برگردد اما او به زودی پی برد که این کار غیر ممکن است).

این شرایط بازگوکننده حادثه وفرایند رخ داده در داستان می‌باشد. در واقع، وقوع این حادثه باعث برهم‌خوردن تعادل وتغییر وضعیت در زندگی قهرمان داستان می‌گردد. که این تغییر وضعیت به سمت بدترشدن شرایط زندگی او می‌باشد.

قهرمان داستان برای دست‌یابی به هدف دست به کنش‌هایی می‌زند که با واکنش‌های دیگران مواجه می‌گردد. سعید برای بازگرداندن تعادل به خانواده تلاش می‌کند اما هر بار با مانعی روبرو می‌شود.

«يَزجِرونَه بِعُنفٍ، أحياناً بِفوهاتِ البَنادقِ و أحياناً بِحِرابِها » (*همان*، ١٦). (با شدت مانع او می‌شدند، گاهی با دهانه تفنگ وگاهی با سرنیزه).

بنابراین در این مرحله، قهرمان داستان در جهت فعلیت و قطعیت یافتن هدف و تغییر موقعیت گام برمی‌دارد بطوری که فرصت یافتن خانواده و نجات آن، برای او فرآهم می‌آید.

سعید برای دست‌یابی به هدف دست به اقدامات زیادی ازجمله تلاش برای رفتن به خانه، تلاش برای عبور از ماموران، یافتن صفیه و... می‌زند. بدین‌ترتیب می‌توان هر یک از مراحل اقدامات سعید درجهت رسیدن به اهدافش را توالی ساده یا ابتدایی در

دل توالی وپی‌رفت مرکب داستان به شمارآورد. به عبارتی‌دیگر، پی‌رفت مذکور یک توالی مرکب است که در درون آن توالی‌های ساده وابتدایی وجود دارد.از جهتی این کنش‌های صورت گرفته توسط قهرمان داستان بیانگر مرحله گذار به کنش می‌باشد.

پیامد[۱۲] (شکست یا موفقیت)

در این مرحله، نتیجه مرحله قبل و نتیجه کنش قهرمان، مشخص‌می‌گردد. بنابراین یا قهرمان موفق‌شده وبه هدف یا اهدافش دست‌می‌یابد یا شکست‌می‌خورد واز دستیابی به هدف بازمی‌ماند. سعید و صفیه در میان انبوه جمعیت هستند.

«وحولَهُما مَضَتْ سیولُ البَشَرِ تَتَقاذَفُهُما مِن جَهَةٍ إلی أُخری... تَدفَعهُما نَحو الشّاطِئ...» (کنفانی،۲۰۱۱، ص۲۰) (سیل جمعیت پیرامون آن دو به راه افتاد و آن دو را ازجهتی به جهت دیگر هل‌می‌داد... و به سمت ساحل می‌برد).

وجود مانع در مقابل قهرمان داستان نشانگر این است که کنش قهرمان داستان برای بازگشت با واکنش دیگران مواجه می‌شود. بدین‌ترتیب شرایط برای عدم دست‌یابی قهرمان به هدف، فراهم‌می‌شود.

«و نَظَرا إلی الشّاطِئ حیثُ کانَت حیفا تُغیمُ وَراءَ غُبشِ المِساءِ و غُبشِ‌الدُّموعِ» (*همان*،۲۰) (به سوی ساحل نگریستند آنجا که حیفا پشت تیرگی شامگاه وپشت اشک‌ها پنهان می‌شد).

در این شرایط سخت، سعید و صفیه همچنان در فکر رسیدن به خانه هستند اما آن‌ها نمی‌توانند به خانه بروند بلکه به مکانی دیگر تبعید می‌شوند. در این شرایط، اندکی به تعادل وآرامش رسیده‌اند اما این تعادل با تعادل اولیه (زندگی آرام درحیفا) متفاوت است زیرا اکنون فرزندشان در کنار آنها نیست وخانه وکاشانه خود را ازدست داده‌اند. دراینجاست که قهرمان داستان به دلیل دست‌نیافتن به هدف، دچار شکست می‌گردد و در نتیجه کنش قهرمان منجر به تغییر موقعیت نمی‌شود.

پی‌رفت دوم

امکان

پس از گذشت سالها، اکنون سعید وصفیه با دیگر فرزندانشان به نامهای خالد وخالده درآرامش زندگی‌می‌کنند و روند داستان در موقعیتی متعادل و پایدار است.

« ...طِوالَ عِشرین سَنَة...أنتَ تَعرفینَ کَم سألنا و کَم حَقَّقْنا!و تَعرفینَ قِصصَ الصَّلیبِ الأحمرِ، و رجالَ الهُدنَة ، و الأصدقاءَ الأجانبِ الَّذین بَعثْناهُم إلی هُناک» (*همان*، ۲۳). (...در طول بیست سال... تو می‌دانی چقدر پرسیدیم و چقدر تحقیق کردیم و از داستان‌های صلیب سرخ ومردان صلح طلب ودوستان خارجی که به سوی آنجا فرستادیم، آگاهی داری!)

شرایط حیفا به گونه‌ای است که آنها می‌توانند به آنجا بروند و فرزندشان را جستجوکنند.

« قَبلأسبوعٍ قالَت لَه صَفیةُ، وهما فی منزلهما فی رام الله: إنَّهم یذهبون إلی کل مکانٍ، ألانَذهَب إلی حیفا؟» (*همان*، ۲۱). (یک هفته پیش در خانه شان در رام الله، صفیه به او[سعید] گفت: آنها به همه جا می‌روند، آیا ما به حیفا نمی‌رویم؟)

بدین ترتیب نویسنده زمینه را برای وقوع حادثه‌ای دیگر و امکان کنش روایی فراهم می‌کند بطوریکه قهرمان داستان ممکن است برای یافتن فرزندش به حیفا برگردد.

فرایند (حادثه)

در این مرحله حادثه‌ای رخ می‌دهد وعدم تعادل بوجود می‌آید. قهرمان داستان در جهت تغییر وضعیت وایجاد تعادل می‌کوشد (نبی‌لو، ۱۳۹۱، ص ٤٢). سعید با همراهی همسرش تصمیم می‌گیرند به حیفا برگردند تا فرزند خود را بیابند.

«لِنَذهب غداً إلی حیفا،...و قد نمرُّ قُربَ بَیتِنا هُناک» (کنفانی، ۲۰۱۱، ص٢٤). (باید فردا به حیفا برویم... ودرآنجا به خانه‌مان می‌رویم).

بدین ترتیب، بازگشت قهرمان داستان به حیفا از جهتی نشان‌دهنده برهم خوردن تعادل در خانواده فلسطینی و از جهتی دیگر نشان‌دهنده مرحله گذار به کنش است.

کنشی که قهرمان داستان را به سمت فعلیت و قطعیت یافتن هدف یعنی یافتن فرزند و بازگرداندن او، پیش‌می‌برد.

سعید و صفیه نگران واکنش فرزندشان هستند. معلوم نیست چه اتفاقی بیفتد. آنها در خانه قبلی‌شان منتظر دوف (خلدون) می‌مانند.

«کانت السّاعَةُ قد قارَبَت مُنتَصفَ اللَّیلِ، وتَقَدَّمَت العجوزُ القَصیرَةُ بِخُطیً بَطیئةٍ نحوَ النّافذةِ، فأزاحَت السِّتار برفقٍ، ثمَّ أعلَنَت بِصوتٍ مُرتجفٍ: ها هو دوفٌ. لَقَد جاءَ! ...جاءَت الخُطواتُ علی الدَّرجِ شابَّةً، ولکنَّها متعبَةً، وتَتبَعُها«سعید.س»واحدةً بعد الأخری...» (*همان*، ۵۹). (ساعت نزدیک نیمه شب بود، پیرزن کوتاه قامت [میریام] با گامهایی آهسته به سمت پنجره جلو آمد، به نرمی پرده را کنار زد وباصدایی لرزان گفت: او دوف است. آمد! ... گام‌هایی که بر روی پله قرار می‌گرفت جوان اما خسته بود و سعید یکی پس از دیگری آنها را دنبال می‌کرد).

کنفانی در این قسمت از داستان به زیبایی آمدن دوف را به تصویر می‌کشد وذهن خواننده را برای وقوع حادثه آماده می‌کند؛ حادثه ای که در آن فرصت تغییر موقعیت برای قهرمان داستان پیش می آید. هدف سعید وهمسرش صفیه بازگرداندن فرزندشان به حیفا است. آنها ممکن است بتوانند موفق به این کار شوند ویا موفق نشوند.

اقدامات سعید ازجمله بازگشتن به حیفا، رفتن به خانه قبلی در حیفا، گفتگو بادوف و... توالی‌های ساده داستان هستند که در دل توالی و پی‌رفت مذکور وجود دارند. به عبارتی دیگر، توالی یاپی‌رفت بیان شده، حوادثی در درون خود دارد که توالی‌های ساده داستان به شمار می‌آید.

در ادامه، نویسنده به سراغ لحظه ای حساسمی‌رود که در روند داستان تعیین‌کننده است. در اینجاست که به نقطه اوج داستان می‌رسیم؛ جایی که دوف (خلدون)، بعد از گذشت بیست سال پدر ومادرش را می‌بیند.

«خطا الشّابُالطَّویلُ القامةِ خُطوة بَطیئةً إلی الأمامِ، وتَغیَّر لونُهُ فُجأةً وبدا أنَّهُ فَقَدَ ثقتَهُ بنفسِهِ دفعةً واحدةً. ثم نَظَر إلی بزّتِهِ وعادَ ینظُرُ إلی سعید، الَّذی کان واقفاً مایزال أمامَهُ یُحدِّقُ إلَیهِ.»(*همان*، ٦١). (جوان بلند قامت به آرامی قدم به جلو نهاد، ناگهان رنگ [چهره] او

تغییرکرد و به یکباره اعتماد به نفسش را از دست‌داد. سپس به لباسش (یونیفرم) توجه کرد ودوباره به سعید نگاه‌کرد که هنوز در مقابلش ایستاده‌بود وبه او خیره می‌شد.)

در این شرایط که فرصت تغییر موقعیت پیش می‌آید؛ همه منتظر واکنش دوف هستند. آیا او، سعید و صفیه را به عنوان پدر و مادر خود می‌پذیرد؟ و آیا قهرمان داستان می‌تواند فرزندش را با خود همراه کند وبه خانه ببرد؟ این سوالاتی است که در مرحله پایانی پی‌رفت به پاسخ آن پی‌خواهیم برد.

پیامد (شکست یا موفقیت)

در این مرحله، نتیجه کنش قهرمان در جهت فعلیت یافتن هدف مشخص می‌گردد. قهرمان داستان ممکن است به هدف خود دست‌یابد ویا دست‌نیابد (نبی‌لو، ۱۳۹۱، ص ٤٣). کنفانی در انتهای داستان گفتگوی میان سعید و فرزندش را به تصویر می‌کشد. سعید بعد از بیست سال به حیفا آمده است تابتواند فرزندش را با خود به خانه ببرد. پس از معرفی سعید و صفیه توسط میریام، دوف یا همان خلدون آندو را را به عنوان پدر ومادر خود نمی‌پذیرد. دوف به میریام می‌گوید:

«أنا لا أعرفُ أُمّاً غيرَكَ، أمّا أبی فَقَد قُتلَ فی سينا قبل ١١سَنةً، ولا أعرِفُ غَيرُكُما» (کنفانی، ۲۰۱۱، ص٦١). (من مادری غیر از تو نمی‌شناسم، اما پدرم یازده سال قبل در صحرای سینا کشته شده است وغیر از شما دونفر کسی را نمی‌شناسم).

همچنین وی در قسمتی دیگر از داستان خطاب به سعید و صفیه می‌گوید:

« إنَّنی إنتمی إلی هُنا،هذه السَّيِّدَةُ هی أُمّی، وأنتُما لاأعرِفُكُماولاأشعُرُ إزاءَكُما بأيِّشُعورٍخاصٍّ» (*همان*، ٦٨). (من متعلق به اینجا هستم، این خانم مادر من است، شمارا نمی‌شناسم و نسبت به شما احساس خاصی ندارم).

این سخنان دوف موجب ناامیدی قهرمان داستان می‌گردد. گفتگو میان سعید و دوف ادامه می‌یابد اما نتیجه‌ای در بر ندارد.

سرانجام سعید و صفیه بدون خلدون به خانه برمی‌گردند و تنها نقطه آرامش آنها این است که فرزند دیگرشان خالد به خانه رفته باشد.

«ووَراءَهُ کانَ یَسمَعُ أصواتَ خُطی صَفیَّةَ أکثرَ وثوقاً مِن قَبل ...اتَّجَهَ إلی سَیّارَتِهِ ... نَظَرَ إلی زَوجَتِهِ و قالَ أرجو أن یَکونَ خالدُ قد ذَهَبَ» (*همان*، ۷۹). (در پشتش صدای پاهای صفیه را مطمئن تر از قبل می‌شنید... به سمت ماشینش رفت.... به همسرش نگاه‌کرد و گفت امیدوارم خالد رفته‌باشد).

بدین ترتیب حادثه وعدم تعادل به آرامش وتعادل تبدیل می‌شود اما این تعادل با تعادل اولیه متفاوت است. در ابتدا قهرمان داستان گمان می‌کرد که بتواند فرزندش را به خانه برگرداند اما پی‌برد که تغییر شرایط و موقعیت امکان‌پذیر نیست.

در پیامد این پی‌رفت شاهد آن هستیم که قهرمان داستان وهمسرش به هدف اصلی خود یعنی پذیرش آنها توسط فرزندشان وبردن او به خانه دست نمی‌یابند. گفته‌های دوف(خلدون) امید قهرمان داستان را از بین می‌برد و در نتیجه قهرمان داستان در فعلیت و قطعیت بخشیدن به هدف خود، دچار شکست می‌گردد. بنابراین خواننده شاهد تغییر موقعیت نیست.

انواع پی‌رفت یا توالی در این داستان

توالی زنجیره‌ای: در این نوع ازتوالی، قهرمان داستان دست به کنش‌هایی می‌زند که با واکنش‌هایی روبه رو است وممکن است شکست بخورد ویابه هدف خود برسد و پیروز شود (اخوت،۱۳۷۱، ص ٦٩). در داستان بازگشت به حیفاسعید به عنوان قهرمان، دست به کنش‌هایی می‌زند که منجر به واکنش‌هایی از سمت رقیب ودشمن می‌گردد. بطور مثال: سعید در آغاز هجوم دشمن و در میان ازدحام جمعیت سعی می‌کند خود را به خانه‌اش در حلیصا برساند، اما سربازان دشمن مانع او می‌شوند.

«... وعِندَها فَقَط حاوَلَ للوَهلَةِ الاولی أن یعودَ إلی البَیتِ بِسیّارَتِهِ... وصارَ یَری الرِّجالَ المسَلَّحینَ یَندَفعونَ من الشَّوارِعِ الفَرعیَّةِ إلی الرَّئیسیَّةِ وبِالعکسِ» (کنفانی، ۲۰۱۱، ص۱۳). (آن هنگام،در مرحله اول تلاش‌کرد که با ماشین خود به خانه برگردد... مردان مسلح را می‌دید که از خیابان‌های اصلی به فرعی وبالعکس روانه می‌شدند).

در این داستان ما شاهد آن هستیم که توالی‌ها بـه صـورت زنجیـروار، در ادامـه هـم می‌آیند زیرا پیامد (نتیجه) کارکرد سوم یک توالی منجر به شکل‌گیری مرحله استعداد یـا کارکرد نخست توالی بعد می‌شود. در واقع کنش‌های قهرمان داستان برای دست‌یابی بـه هدف منجر به شکل‌گیری زنجیره‌ای از تـوالی‌هـا یـا پـی رفـت‌هـا مـی‌گـردد. سـعید و همسرش با سوارشدن بر قایق ودورشدن ازحیفا اندکی به آرامش وتعادل می‌رسند. ایـن مطلب منجربه بوجودآمدن امکانی دیگر می‌گردد که همان بازگشت دوباره آنها به حیفـا برای یافتن فرزندشان است. این ارتباط زنجیروار میان توالی‌ها یا پـی‌رفـت‌هـا، موجـب بوجود آمدن توالی‌های زنجیره‌ای می‌گردد که در این داستان شاهد آن هستیم.

توالی انضمامی: در این نوع از توالی قهرمان داستان برای رسیدن بـه هـدف خـود نیاز به استفاده از ابزار ونیروهـای یـاری‌دهنـده دارد (اخـوت، ۱۳۷۱، ص۲۰). از مهمتـرین افرادی که به یاری و کمک سعید می‌آید همسر او صفیه می‌باشد که تا پایـان داسـتان در کنار او است. در بررسی توالی‌های داستان همراهی صفیه با سعید قابل مشـاهده اسـت. سعید به همسرش می‌گوید:

«لِنَذهَبْ غَداً إلی حیفا،...و قد نَمُرُّ قُربَ بَیتِنا هُناکَ» (کنفانی، ۲۰۱۱، ص۲٤). (باید فردا به حیفا برویم... وآنجا نزدیک خانه‌مان می‌رویم).

سعید به عنوان قهرمان داستان، برای دست‌یابی به هدف از همسرش کمک می‌گیـرد. در نظریه پراپ این توالی، آزمون قهرمان نـام دارد و« درآن قهرمـان آزمـایش مـی‌شـود، مورد پرسش قرار می‌گیرد، مورد حمله واقع می‌شـود کـه ایـن شـرایط، زمینـه را بـرای دریافت کمک از یاریگر آماده می‌کنـد» (پـراپ، ۱۳۹۲، ص ۸٦). بـدین‌ترتیـب، اسـتفاده از نیروی یاریگر، تنهـا منحصـر بـه تـوالی هـای برمـون نیسـت بلکـه آن را مـی‌تـوان در عملکردهای پراپ نیز یافت.

همچنین سعید در قسمتی از داستان اشاره به این دارد کـه در گذشـته، بـرای یـافتن فرزندشان دست به هر کاری زده‌اند اما نتوانسته‌اند او را بیابند.

«أنتَ تَعرفینَ کَم سَألنا و کَم حقَّقنا!و تَعرفینَ قِصصَ الصَّلیبِ الأحمرِ، و رجالَ الهُدنَةِ ، و الأصدقاءَ الأجانبِ الَّذینَ بَعثناهُم إلی هُناک» (کنفانی،۲۰۱۱، ص ۲۳). (تـو مـی‌دانـی چقـدر

پرسیدیم وچقدر تحقیق کردیم و از قصه‌های صلیب سرخ ومردان آتش بس و دوستان بیگانه که به آنجا فرستادیم، آگاهی‌داری).

این مطلب بیانگر آن است که قهرمان در این داستان برای دست یابی به هدف از انواع ابزار ونیروهای یاری‌دهنده کمک می‌گیرد. این نوع توالی در دل توالی‌های دیگر پدید می‌آید. «یک توالی به منزله نوعی خاص یا جزئیات یکی از کارکردهای‌خود، در داخل توالی دیگر جای می‌گیرد» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷،ص۳۷).

توالی پیوندی: این توالی در پیوند با عملکرد رقیب شکل‌می‌گیرد، یعنی آنچه در احوال یک شخصیت بهبودی وپیشرفت است، برای شخصیت دیگر یک نقصان وآشفتگی است (نبی لو، ۱۳۹۱، ص ۳۸). دشمنان هجوم‌آورده به حیفا، میریام وهمسرش و در انتهای داستان دوف، نیروهایی هستند که در مقابل سعید و صفیه قدعلم کرده‌اند. زمانی که نیروهای دشمن شهر را در اختیار می‌گیرند در واقع به پیروزی دست می‌یابند؛ امادر مقابل، این خانواده فلسطینی، آواره و سرگردان می‌گردند. علاوه براین، آن زمان که سعید وصفیه به خانه میریام می‌روند. او به عنوان رقیب، داستان زندگی سراسر رنج خود را برای آن دو بیان می‌کند. بنابراین در برخورد قهرمان داستان با رقیبانش (دشمنان هجوم‌آورده، میریام وهمسرش ودوف) شخصیت قهرمان ورقیبانش با یکدیگر مقایسه می‌گردد.

در این داستان اگرچه هدف قهرمان بازگرداندن دوف به خانه است اما رفته رفته قهرمان پی می‌برد که دوف به خاطر پرورش در خانواده‌ای یهودی رقیب ونقطه مقابل او گردیده‌است. دوف در انتهای داستان به سعید وهمسرش می‌گوید:

«نَستَطیعانِ البَقاءَ موقتاً فی بَیتِنا،فذلک شیءٌ نَحتاجُ تَسویَتُهُبِالیالحَربِ» (کنفانی، ۲۰۱۱، ص۷۹). (می‌توانید موقتا در خانه ما بمانید، آن [موضوع] چیزی است که تسویه اش نیاز به جنگ دارد.)

این سخنان، بیانگرتفاوت دیدگاه دوف نسبت به پدر و مادرش می‌باشد. بدین‌ترتیب، این نوع توالی باعث می‌شود که جایگاه قهرمان داستان با جایگاه رقیب مورد مقایسه قرارگیرد.

شخصیت‌های داستان

در داستان بازگشت به حیفا سعید و صفیه در ابتدا شخصیتی کارپذیر دارند زیرا با هجوم دشمن زندگی‌شان دچار دگرگونی می‌گردد و تحت تاثیر شرایط موجود قرار می‌گیرد. آنها از شهر خود آواره می‌شوند و فرزند خود را ازدست می‌دهند و به اجبار در جای دیگر سکونت می‌کنند.

در ادامه داستان سعید و صفیه تصمیم می‌گیرند که برای یافتن فرزند خود به حیفا برگردند. اینجاست که شخصیت کارگزار آنها بروز می‌کند بطوری که خودشان دست به کنش می‌زنند نه اینکه کنشی برآنها واقع شود. درانتهای داستان، چون با شکست مواجه می‌شوند و نمی‌توانند خلدون را برگردانند؛ دوباره تحت تاثیرحوادث، شخصیتی کارپذیر به خود می‌گیرند.

ازدیگر شخصیت های داستان میریام است. هنگامی که او از آوارگی خود برای سعید وصفیه سخن می گوید؛ شخصیت کارپذیر او، برجسته می‌شود.همچنین هنگامی که میریام زندگی جدیدی را آغاز می‌کند و تصمیم می‌گیرد که دوف را بزرگ کند؛ در واقع شخصیت کارگزار او، رخ می‌نماید. میریام در انتهای داستان تصمیم‌گیری را به عهده دوف می‌گذارد و تسلیم خواسته او می‌شود. این مطلب نشان دهنده این است که در پایان داستان شخصیتی کارپذیر به خود می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

از بررسی داستان «بازگشت به حیفا» براساس الگوی برمون نتایج زیر حاصل می‌گردد.

۱. شگردهای داستان‌پردازی غسان‌کنفانی در داستان بازگشت‌به‌حیفا به دلیل برخی ویژگی‌های خاص روایی و ریخت‌شناسانه، از جمله ناکامی سعید (قهرمان داستان) در هردو پی‌رفت، در غالب الگوهای دیگر از جمله الگوی پراپ به ابهاماتی بر می‌خورند که در غالب الگوی برمون حل‌شده و بلکه حوادث آن معنادار و قابل توجیه هم می‌شوند.

۲. سه‌کارکرد مورد نظر برمون در اجزای تشکیل‌دهنده‌ی توالی یا پی‌رفت این داستان به صورت امکان، فرایند و پیامد قابل پیگیری و مشاهده است.

۳. این روایت دارای توالی‌های مرتبط و معناداری است و انواع توالی‌های ساده و مرکب، زنجیره‌ای، انضمامی و پیوندی در آن قابل استخراج هستند که این مسئله حاکی از ذوق سرشار و خلاقیت نویسنده است.

٤. قهرمان داستان به انتخاب خود، موقعیت را بر می‌گزیند و روایت پیش‌می‌رود. این مطلب بیانگر قدرت انتخاب قهرمان داستان در تعیین موقعیت، می‌باشد.

۵. الگوی برمون با تقسیم داستان به پی‌رفت‌ها و توالی‌ها و بررسی موفقیت یا عدم موفقیت قهرمان باعث تحلیل بهتر آن می‌گردد.

٦. باتوجه به تغییر وضعیت شخصیت‌ها از فاعل به مفعول و بالعکس، شاهد تغییر نقش قهرمان اصلی داستان به کارگزار و کارپذیر و بالعکس هستیم.

۷. توجه نویسنده به شکست قهرمان از جهتی نشان‌دهنده دیدگاه رئالیسم انتقادی او است که در اغلب داستان‌های کنفانی موج می‌زند و از جهتی دیگر دلیل انطباق نظریه برمون با این داستان است.

پی‌نوشت‌ها

۱- شکل‌گرایی یا فرمالیسم یکی از مکتب‌های نوآور سده بیستم در حوزه ادبیات است که در آن نه تنها شکل وصورت بلکه جنبه زیبایی شناختی وعناصر ساختاری اثر مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲- Vladimir prop، متولد،۱۸۹۵، شکل‌گرای بزرگ روس که بیشتر عمر خود را صرف مطالعات مردم‌شناسی وفولکلور (folklore) روس نمود.

4- Tzvetan Todorov

5- A.j.Greimas

۳- Aarne، یکی از بنیانگذاران مکتب فنلاندی است. آثار این مکتب اوج مطالعات وبررسی‌های مربوط به قصه در روزگار ماست.

٤- Alexander Veselovskij، ادیب ومحقق ادبیات، بیشتر آثار او درباره ادبیات تطبیقی است.

۵- Joseph Bedier، وی از جمله کسانی است که پـراپ در شـیوه پرداخـت قصـه از او تـاثیر پذیرفت.

٦- Tzvetan Todorov، زبـان‌شـناس و روایـت‌شـناس بلغـاری،وی نخسـتین کسـی بـود کـه اصطلاح«روایت‌شناسی» را به‌کاربرد. درواقع باید اورا مبدع این اصطلاح دانست.

۷- A.j.Greimas، نشانه شناس لیتوانیایی مقیم فرانسه که از برجسته ترین نشانه‌شناسـان عصـر حاضر است.

۸- Claude Bremond، متولد ۱۹۲۹، وی از منتقدین و روایت‌شناسان فرانسوی است.

۹. اصطلاح «Sequence»را عباس مخبر «سلسله»و بابک احمدی«پی‌رفت» ترجمـه کـرده اسـت (کریمی، ۱۳۹۱، ص ۱۱۳). این اصطلاح «توالی» نیز ترجمه می‌شود (جعفری، ۱۳۸۵، ص ۸۱۸).

10- Possibility/رغبة فی الفعل

11- Process/إنجاز الفعل

12- Outcome/نتیجة الفعل

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۸۰ش)، ساختار تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ هشتم.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱ش)، دستور زبان داستان، اصفهان، فردا، چاپ اول.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳ش)، در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگاه، چاپ دوم.
- برتنس، هانس (۱۳۸٤ش)، مبانی نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، چـاپ اول.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۲ش)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریـدون بـدره‌ای، تهـران، تـوس، چاپ سوم.
- جعفری، محمدرضا (۱۳۸۵ش)، فرهنگ کوچک نشرنو انگلیسی-فارسی، تهران، دانشیار، چاپ دوم.
- خدیش، پگاه (۱۳۹۱ش)، ریخـت‌شناسـی افسـانه‌هـای جـادویی، تهـران، شـرکت انتشـارات علمـی وفرهنگی، چاپ دوم.
- خراسانی، محبوبه (۱۳۸٦ش)، درآمدی بر ریخت‌شناسی هزارویک شب، اصفهان، تحقیقـات نظـری، چاپ اول.

– ریمون–کنان ، شلومیت (۱۳۸۷ش)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر، چاپ اول.
– سلدن، رامان (۱۳۷۸ش)، راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر،تهران، طرح نو، چاپ سوم.
– صفوی ، کورش (۱۳۷٦ش)، ریخت‌شناسی ، دانشنامه ادب فارسی (۲)،تهران، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول.
– اسماعیلی، عصمت و نبی زاده، نیره (۱۳۸۸ش)، «ریخت‌شناسی داستان‌های فرج بعد از شدت»، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، شماره ۲۸، ص۷–۲۰.
– فروزنده، مسعود (۱۳۸۸ش)، «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان»، مجله ادب پژوهی، شماره۹، صفحه۱۵۱–۱۷۲.
– کریمی، پرستو و جهانگیری، صفری (۱۳۹۱ش)، «تحلیل ساختاری دو حکایت از بوستان سعدی براساس نظریه برمون»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۳۸، ص۱۰۱–۱۱٤.
– نبی لو، علیرضا (۱۳۹۱ش)، «بررسی داستان رستم و اسفندیار بر مبنای دیدگاه کلودبرمون»، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره٤، صفحه۳۳–۵۲.
– بروب ، فلادیمیر(۱۹۹٦م)، مورفولوجیا القِصَّة، ترجمهٔ عبدالکریم حسن و سمیرة بن عموّ، دمشق، شراع، الطبعهٔ الاولی.
– بسو، حمزه (۲۰۱۳م)، آلیات التحلیل النقدی عند عبدالحمید بورایو، مذکره مقدمه لنیل شهاده الماجستیر، جامعه سطیف ۲، کلیه الآداب و اللغات.
– بودالی، محمد (۲۰۱۵م)، اشتغال النَّموذج العاملی فی روایة «تلک المحبّة» للحبیب السّایح (دراسة سیمیائیة)، مذکرة مقدمة لنیل شهادة الماجستیر، جامعة احمد بن بلة و هران۱، کلیة الآداب و الفنون.
– بورایو، عبد الحمید (۱۹۹٤م)، منطق السرد، دیوان المطبوعات الجامعیة، الجزائر.
– فالیت، برنار (۲۰۰۲م)، الرّوایة (مدخل الی المناهج و التقنیات المعاصرة للتحلیل الأدبی)، ترجمه عبد الحمید بورایو، دار الحکمة، الجزائر.
– عبدالرحمانمبروک، مراد (۲۰۰۲م)، آلیات المنهج الشکلی فی نقد الروایة العربیة المعاصرة، اسکندریة: دارالوفاء، طبعة الاولی.
– کنفانی، غسّان (۲۰۱۱م)، عائِد إلی حیفا، فلسطین، دار العلم و المعرفة.
– مجموعهٔ من الکتّاب (۱۹۷۸م)، مدخل الی مناهج النقد الادبی، ترجمة رضوان ظاظا، کویت، المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.
– مشری، احمد (۲۰۱۱م)، سیمیاء الشَّخصیة فی روایة «شرفات بحر شمال» لواسینی الأعرج الوظیفة و الدلالة، مذکر مقدمة لنیل درجة الماجستیر، جامعهٔ الحاج لخضر، کلیة الآداب و العلوم الإنسانیة.

- Children’s Story Authoring with prop’s Morphology, Sean Hammond, Doctor of Philosophy, University of Edinburgh, 2011
- Bremond Claude. Le message narratif. In: Communications, 4, 1964. pp. 4-32.
- Bremond Claude. La logique des possibles narratifs. In:Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse,structurale du récit. pp. 60-76.

-القضمانی، رضوان، الموسوعة العربیة (الشّکلیة فی الادب)، سوریة- دمشق، المجلد الحادی عشر

http://www.arab-ency.com

مورفولوجيا قصَّة «عائد إلى حيفا» مِن غسان كنفانى معتمدا على نظرية كلودبريمون

حسن گودرزى لمراسكى[1]
مهدى اسدى[2]

الملخص

النظرة المورفولوجية إلى الأعمالِ الادبيَّةِ مِنَ الطّرقِ التّى تُقدِّمُ لَنا نموذجاً عامّاً لتَحليل الأعمالِ الأدبيّة؛ و المورفولوجيةُ هذه، تحمل معنى فهم التَّشكُّلِ وبُنيةِالأثر و كَيفيةِتأثيرها على الموضوع والمحتوى.قد حاولَالكثيرونحتى يقدموا نموذجا مناسبا في هذا المجال؛ مِنهم كلود بريمون، اللغوى و السرديّالفَرنسي.يهدف هذا المقال إلى دراسة قصّة «عائد إلى حيفا»للأعمالالشهيرةمن غسان كنفانى– الكاتب الفلسطينى– معتمدا على نظرية كلود بريمون، والتى تتجلى فى ثلاث وظائف منها: رغبة فى الفعل و إنجاز الفعل و نتيجة الفعل.فى هذه الدّراسة نسعى أن نُثبت أنَّ الكاتبَ يخلُقُ حبكةً منسجمة، مستعيناً بالمتواليات المتعدِّدةِ نحو المتوالية البسيطة و المركبة، المتوالية المتسلسلة و المتضمِّنة و الملصقَّة.تشير نتائج البحث الى تلائم هذه القصَّة مع نموذج بريمون و الكاتبقد إهتمَّبالعناصر الروائية نحو تغيير الظروف و نظم المتواليات المتعددة و انواع الشخصية و إعطاء قدرة الإختيار إلى البَطل و هزيمة البَطل مع إستخدام الرغبة فى الفعل و إنجاز الفعل و نتيجة الفعل.

الكلمات الرئيسه:مورفولوجيا، عائد إلى حيفا، كلودبريمون، المتوالية

١– أستاذ مشارک فى اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

٢– ماجستير فى اللغة العربية و آدابها بجامعة مازندران

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

نمادها و نشانه‌های «کودکی و جنگ» در شعر سمیح القاسم

حسین عابدی[۱]، دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی
تورج زینی‌وند، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی
فاطمه کلاهچیان، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۱/۲۳

چکیده

یکی از شگردهای اساسی شاعران پایداری فلسطین در تبیین جلوه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مقاومت، کاربرد نمادها و نشانه‌های مربوط به کودک جنگ است. این ویژگی که از وزین‌ترین محمل‌های تشخّص معنا و فرم شعر مقاومت فلسطین به شمار می‌رود، در شعر سمیح القاسم نمودی بارز و تعیین‌کننده دارد. بر این اساس، موضوع پژوهش حاضر، توصیف و تحلیل برجسته‌ترین نشانه‌های شعر سمیح در این راستا؛ اعم از عنوان اشعار، زمان، مکان و شخصیت‌های روایی است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند، در اشعار سمیح القاسم که تماماً «درباره کودک» سروده شده‌اند؛ نه «برای کودک»، نشانه‌های وابسته به زمان در سه شاخه کودکی، زمان از دست رفته و بازگشت به زادبوم، نشانه‌های مکان؛ مانند قدس، مدرسه، وطن و زندان، در کنار نشانه‌های مربوط به شخصیت‌های عام و خاص؛ نظیر پدر، مادر، کودک شهید و اشغالگر، پربسامدترین نشانه‌ها هستند. در رویکرد کلّی شاعر به واقعیت کودک جنگ، مقارنت مفهوم اندوه، ناامیدی و پایداری مشهود است. نتیجه این نگرش، تکرار مولّفه مقاومت تراژیک در محتوای این دسته از اشعار اوست.

کلید واژه‌ها: نماد، نشانه، کودکی و جنگ، شعر پایداری فلسطین، سمیح‌القاسم

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Hs.abedi@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.101

مقدمه

یکی از اندیشه‌های اساسی در بیان شور انقلابی و پایداری که با روشی ژرف‌نگر با امر مبارزه در کشورهای محور مقاومت هماهنگ گردیده است، اندیشه‌ای است که مایه اصلی خود را با حال و هوای ویژه کودکان ساخته و پرداخته می‌کند و در پیوندی استوار با رفتارها و واکنش‌های به شور آمیخته شاعران و مبارزان قرار می‌گیرد؛ زیرا اندوه عمیق و تلخی که از سرنوشت آدمی در این جهان بر می‌آید، به صورت گسترش‌پذیری با کودکی، عجین شده و اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی مبارزه از آغاز آن نقطه زمانی تا موقعیت‌های پی‌درپی، همواره با هم همراه و هم نوا گردیده است. دایره حماسه و شکست کودکی، مشغولیت‌های ذهنی فراگیری را در شعر شاعران مقاومت مطرح می‌کند و اینان با بازگشت به گذشته، نمودی از تلخی درون، شوربختی و حال دیروز خود و امروز کودکان سرزمینشان را با خشم، نفرت و نفرین نسبت به پدیدآورندگان این موقعیت فریاد می‌زنند. این درد و زندگی در «گذشته»، بیشتر با دو رنگ «زمان» و «مکان»، مفهوم خویشتن را ارزانی می‌کنند و شاعر بر خاک نشسته، با همه ارزش‌ها و آرزوهایش همچنان استوار می‌ماند و ریشه در زمین و تاریخش می‌گسترد.

شاعران مقاومت در آثار خود به خوبی از نمادها و نشانه‌ها بهره برده‌اند و با بازی با آنها، آنچه را هنرمندی متعهد در نظر داشته است، در قابی شاعرانه و گه‌گاه کودکانه مطرح کرده‌اند. هدف این شاعران علاوه بر روشنگری و بیدارسازی انسان فلسطینی نسبت به وطن بزرگ عربی و اسلامیش وتقویت علاقه او به آن وطن، آگاهی‌بخشی به کودک فلسطینی در زمینه وطن ویژه خود، تثبیت این تعلق، برانگیختن او در پایداری به خاطر آن و عدم ذوب و گداخته شدن در جایگزین‌هایی است که به او ارائه می‌شود (الحبازی، ۲۰۰۹: ۲۲۰). سمیح القاسم را باید یکی از پرکارترین و نوآورترین شاعران مقاومت در نمود دردهای کودکی و عصیان علیه آنها به شمار آورد. او حجم فراوانی از گیر و دارهای پرشور و هیجان‌های مبارزه را با مایه «کودک» در هم می‌آمیزد و نشان می‌دهد که تأملات شاعرانه و حزن‌آلود فراوانی درباره فاجعه «اشغال» و «کودکی» و

چرایی و چگونگی آنها دارد. سمیح القاسم بیش از آنکه «برای کودکان» فلسطین بسراید، «درباره کودکان» آنجا سروده است و از زوایای مختلف به زندگی کودک در معرض جنگ و اشغالگری آن سرزمین پرداخته است. شعر وی در این‌باره، بیشتر برای خواننده بزرگسال نوشته شده، هر چند بخشی از آن مناسب خوانش و درک کودکان است.

آفرینش هنری، به یک اعتبار، محصول واقعیت‌ها، رخدادها، اولویت‌ها، مواضع و فراز و فرودهای روحی و روانی خالق آن است. این مؤلفه‌ها به هیچ وجه، تعیین‌کننده نهایی در نتیجه خوانش نیستند؛ اما یکی از کلیدی‌ترین ابزارهای ارزش‌گذاری و قضاوت در پیش روی اثر به شمار می‌روند. این است که بعضی از پژوهشگران و منتقدان معتقدند «شناخت زندگینامه و حالات روحی و تجربی آفریننده آن، برای فهم اثر مورد نیاز است.» (المؤمنی، ۱۹۹۹: ۱۲) سمیح القاسم یکی از کودکان سال اشغال فلسطین، یعنی سال ۱۹٤۸م است. به زعم خودش: «كُنْتُ طِفلاً آنَذاك/كُنْتُ أمْتَصُّ حَليبَ التَّاسِعَةْ/وَحَلِيبَ الْفَاجِعَةْ.» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ١٦١) (ترجمه: آن‌زمان کودکی بودم/ شیر نُه سالگی را می‌نوشیدم/ و شیر فاجعه را ...)

وی پرداختن به کودکان را یکی از مایه‌های غالب شعر خود قرار داده است؛ او می‌پندارد که این کودکان هستند که به شعر او جان می‌بخشند و نیروهای پر جاذبه و کشش شعر او را تأمین می‌کنند: «مِنْ دُمَى الأطْفَال.. مِنْ ضَحِكَاتِهِم/... أنْتِ.. يَا أغانِيَّ» (*همان*: ٦٧) (ترجمه: از عروسک‌های کودکان هستی.. از خنده‌هایشان/ .. تو... ای ترانه‌های من!)

در بسیاری از شعرهای مقاومت با بازنمون کودکان و نوجوانان، شاعران از خود حکایت می‌کنند؛ تجربه‌ها و تعاملات خود در کودکی و با کودکان و اشخاص پیرامون خود را بازآفرینی می‌کنند؛ آگاهانه نقطه‌نظرات، علاقه‌مندی‌ها و کشف‌ها و شناسایی‌های خود را با انگیزه‌های مختلف از وادی شعر عبور می‌دهند؛ در چنین شرایطی، خواننده به تعریفی که شاعر از خود به دست می‌دهد، در خلال خوانش متن و گذر از آن به بیرون از متن، دست می‌یابد و با دنیای تاریخی مؤلف پیوند می‌خورد.

پیشینه تحقیق

در ایران به جز مقاله «نشانه‌شناسی زبان در شعر کودک» (مدنی و خسروی‌شکیب: ۱۳۸۸) که تنها از جنبه‌های زبانی (موسیقی، شخصیّت‌پردازی، بیرونی‌بودن زبان و...) به بررسی شعر کودک پرداخته و مقاله «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر باران» (شعیری و همکاران: ۱۳۹۲) که نحوه شکل‌گیری فرایند حسی- ادراکی و زیبایی‌شناختی گفتمان ادبی شعر «باران»، سروده گلچین گیلانی را بررسی می‌کند، تحقیق دیگری در این زمینه به دست نیامده است. مقاله «سیمای کودک و نوجوان انقلابی در شعر نزار قبّانی» (رزمجو و مقدّم متّقی: ۱۳۹۲) و مقاله «تصویر جنگ در شعر کودکان و نوجوانان» (حسنی و سیّدرضایی: ۱۳۹۱) با موضوع بازتاب تصویر کودک در شعر جنگ نوشته شده‌اند که ارتباطی با مقوله‌نماد شناسی پیدا نکرده‌اند. مقاله نخست، بارقه‌های امیدواری و مبارزه‌طلبی در شعر انقلابی نزار را از پس تصویرسازی از کودکان نشان می‌دهد و مقاله دوم می‌کوشد از زوایای مختلف و مسائل جنگ تحمیلی (شهیدان، جانبازان و مشکلات آنها، بمباران و موشک‌باران، کاربرد اصطلاحات نظامی، میهن‌دوستی، ذکر نام برخی شهدا، آرمان‌گرایی و...) به شعر کودک نگاه کند، سپس ضعف‌های موجود در این اشعار را نشان می‌دهد. شاعران مورد بررسی در این مقاله، عمدتاً شاعران گمنام و کمتر شناخته شده هستند؛ شاعرانی مانند کیومرث باغستانی، نوشین نوری، منوچهر ترکمان، غلامرضا بکتاش، حسین احمدی و.... . تنها قیصر امین‌پور و افشین علاء از شاعران مشهور کودک و نوجوان در این پژوهش به شمار می‌روند. مقاله «*واکاوی تطبیقی «کودکانه-سروده‌های»* قیصر امین‌پور و سمیح القاسم (*تأملی در شعر جنگ و بازتاب مظلومیت کودکان در آن*)» (سلیمی و عابدی: ۱۳۹۱) نیز با روش توصیفی به موضوع بازتاب تصویر کودک در شعر جنگ، اختصاص یافته‌اند که ارتباطی با رویکرد مقاله پیش رو پیدا نکرده‌اند.

در جهان عرب نیز به مقاله یا پژوهشی که در حیطه‌نماد یا نشانه‌شناسی «کودک جنگ» نوشته شده باشد، دست پیدا نکردیم. مقاله «*الطّفل والحرب في فضاء الشّعريّة العربيّة*» (شبلول: ۲۰۰٤)، می‌کوشد تصویر جنگ را در شعر «درباره کودکان» و شعر «برای کودکان» با استفاده از دیوان شاعرانی مانند «أحمد زرزور»، «محمّد منذر لطفی»، «عبدالمنعم عوّاد

یوسف»، «إبراهیم شعراوی»، «أمل دنقل»، «فاروق جویدة» و شاعرانی از این دست، بررسی کند. مقاله«*اتّجاهاتُ شعر الطّفل في الشّعر الفلسطيني المعاصر*» (الحبازی: ۲۰۰۹) نیز با چهار رویکرد ملّی و میهنی، اجتماعی، آموزشی و سرگرمی، شعر کودک را در سرزمین فلسطین مورد ارزیابی قرار می‌دهد. شاعران این پژوهش نیز افرادی مانند «اسکندر الخوری»، «مازن دویکات»،«وجیه سالم»، «محمّد الظّاهر»، «توفیق زیّاد»، «إبراهیم طوقان»، «عبدالحکیم جاموس»، «فاضل علی» و ... را در بر می‌گیرد و به سراغ شاعران برجسته مقاومت نرفته است. پژوهشی با نام «*أبعاد صورة الطّفل في شعر فدوی طوقان*» (أبوسلطان: ۲۰۱۳) می‌کوشد با مقدّمه‌ای درباره تأثیر کودکی در شعر طوقان، ابعاد میهنی و انسانی شعر او را بررسی کند و سپس شعرهای برگزیده را از نظر ساختار زیبایی‌شناسانه تحلیل نماید. شعرهای این پژوهش با موضوع «جنگ» و «مقاومت» بخش بسیار کوچکی از آن را تشکیل می‌دهند. به هر روی، رویکرد آن تحقیق با تحقیق پیش رو تمایز آشکاری دارد.

نماد و نشانه

رمز واژه‌ای است عربی که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود و معانی فراوانی برای آن ذکر کرده‌اند. قدامة بن جعفر رمز (نماد) را اینگونه تعریف کرده است: «وأمّا الرّمز فهُوَ ما أخفی مِنَ الکلام. وأصلُه الصَّوتُ الخَفِيّ الذي لایَکادُ یُفهَم، وإنّما یَستعملُ المتکلّمُ الرَّمزَ فِي کلامِهِ فِیما یُریدُ إخفائه عَن کافّةِ النّاسِ والإفضاء بِه إلَی بعضِهِم.» [رمز آن بخش از سخن است که پوشیده شده است و در اصل، صدای پنهانی است که به سختی فهمیده می‌شود و گوینده تنها زمانی رمز را در کلامش به کار می‌گیرد که بخواهد چیزی را از عموم مردم پنهان سازد و به برخی از آنها بنمایاند] (۱۹۸۲: ٦١). ادونیس هم در «زمن الشعر» راجع به رمز می‌گوید: «رمز آن چیزی است که به ما اجازه می‌دهد در ورای متن، در جستجوی چیز دیگری باشیم؛ پس رمز، قبل از هر چیز، معنی پنهان و اشاره است» (١٩٨٦: ١٦٠). همچنین نشانه چیزی است که به جای چیز دیگری به کار می‌رود و بر معنایی دلالت می‌کند؛ «نشانه‌ها این امکان را به وجود می‌آورند تا بر اساس یک ظن و تصوّری که نشانه ارائه می‌دهد، از آنچه

ناآشکار، مخفی و یا ناپیداست، چیزی را استنتاج کنیم.» (یوهان‌سن و لارسن، ۱۳۸۸: ٥٦) یکی از مهم‌ترین عواملی که متن شاعرانه را از سایر متون جدا می‌سازد، قابلیّت تأویل‌پذیری نشانه‌های آن است. (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰) به قول امبرتو اکو[۱] (Umberto Eco) موضوع اصلی نشانه‌شناسی نه بررسی نشانه‌ها؛ بلکه «تأویل» آنهاست. (احمدی، ۱۳۸۹: ۳٦٥) سوسور[۲] (Ferdinand de Saussure) نشانه را «نتیجه کلی رابطه میان صورت و معنی» (۱۳۹۲: ۹۸) یا همان دال و مدلول می‌داند و به عقیده‌پیرس[۳] (Charles Sanders Peirce) اگر نگوییم جهان سراسر متشکل از نشانه‌ها است، بی‌شک مملوّ از نشانه‌ها است. (کالر، ۱۳۹۰: ٦۲) به عبارت دیگر از طریق مطالعه نشانه محسوس (دال) به سوی معنای پنهان (مدلول) راهنمایی می‌شویم. این نشانه‌ها به شکل‌های مختلفی در میان متن پراکنده‌اند و معناهای آن نشانه‌ها با تأویل خواننده، آفرینش می‌شوند. به همین جهت، از مهم‌ترین ویژگی‌های روش نشانه‌شناختی، توجه به «خواننده» به عنوان شریک مرکزی در این کنش روشمند است؛ خواننده بر مؤلّف و اهداف او در متن انگشت نمی‌گذارد؛ بلکه از راه مشارکت پویا در امر خوانش، رمزگان‌های ویژه خود را می‌سازد و به «خواننده نشانه‌شناس» تبدیل می‌شود. (صابر عبید، ۲۰۱۰: ۱۸ و ۱۹) از دیدگاه امبرتو اکو، خواننده آرمانی با کنش زیبایی‌شناسانه‌اش (تفسیر) قادر است اثر را به گونه‌ای تأویل کند که معنایی ملموس از دل آن بیرون بیاید. (ضیمران، ۱۳۸٥: ۲۲۲) با تعاریف و توضیحاتی که ارائه شد، رابطه تنگاتنگ و گاه یکسانی دو مفهوم نماد و نشانه بیش از پیش اهمیت می‌یابد. از این رو می‌توان گفت که ویژگی مشترک نمادها و نشانه‌ها دلالتگری آنها و انتقال مفهومی فراتر از متن به بیننده یا خواننده و با هدفی خاص است و این دو با تمام چیزهایی سروکار دارند که می‌توانند به جای چیزهای دیگر بر معنایی دلالت کنند. ناگفته پیداست که تحلیل‌هادر این پژوهش نه به صورت دلخواه و افسارگریخته، بلکه بر اساس این ساز وکارهای از پیش تعیین‌شده و نظریاتی است که قابلیت تطبیق با نمونه‌متن‌ها را یافته‌اند.

بحث

بخش مهمی از بار سنگین مقاومت در سرزمین اشغالی بر دوش کودکان آن نهاده شده است؛ در نتیجه، حضور آنها در ادبیات و شعر فلسطین حضوری ناگزیر می‌نماید. سمیح القاسم اگرچه شاعر مصطلح «کودک» نیست؛ اما در شعرهای خویش رویکرد فراوانی به «کودک پایداری» دارد. این شعرها ابتدا از منظر «نام‌شناسی» شعرها و دلالت آنها و سپس از سه بُعد زمان، مکان و شخصیت، بررسی و نتایج آن ذکر گردید. این پژوهش کوشش می‌کند به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. توانایی، علاقه، میزان اهمیت، مهم‌ترین شاخصه‌های سبکی موضوع «کودکی و جنگ»، میزان فراوانی و نوع کارکرد هر نشانه و نماد در نگاه شاعرانه سمیح القاسم - چگونه است؟

۲. با تأویل و تفسیر نشانه‌ها و نمادهای شعر او با این مقوله، به چه اندیشه یا اندیشه‌های پنهانی در ورای این شعرها دست خواهیم یافت؟

عنوان شعرها

از نظر لوی هویک[٤] (Loe Hoek) عنوان «مجموعه نشانه‌های زبانی متشکل از واژگان، جمله‌ها یا حتی متونی است که بر آستانه متن ظاهر می‌شود تا هم بر آن دلالت کند و هم به محتوای کلی آن اشاره کند و خوانندگان را به سوی خود بکشاند.» (بلعابد، ۲۰۰۸: ٦٧) عنوان یا نام، یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های کلامی و لایه‌های متنی است که برای درک معنای متن و کنکاش مضامین پنهان آن و ارائه آنها به خواننده به واکاوی نیازمند است. عناوین شعرهای مستقل سمیحدرباره «کودکی و جنگ» و دلالت آنها در جدول زیر آمده است:

عنوان	دلالت	عنوان	دلالت
«أطْفالُ سَنَة ۱۹۴۸»	شخصیت- زمان	«الطِّفْلُ المجهُول»	شخصیت
«طِفْلُ یَعقُوب»	شخصیت	«إلی أینَ یا مُنتَهَی تَذْهَبین؟»	مکان- شخصیت
«مَزمُورُ أطْفالِ الْعالَم»	شخصیت	«الأطْفالُ... وَأطفالِي»	شخصیت
«الطِّفلُ الَّذي ضَحِكَ لأمِّه المقتُولَة»	شخصیت	«ظِلالُ طائرةٍ إسْرائیلیّة»	توصیف-شخصیت
«مُعْجَمُ الشُّهَدَاء»	شخصیت	«أطْلَس»	مکان
«أمْلاكُ جِنرال»	مکان- شخصیت	«أبي»	شخصیت
«قَمیصُنا البالي»	توصیف	«السِّجِلُّ الرَّابع وَالعِشرُون»	توصیف
«أطفالُ رَفَح»	شخصیت- مکان	«السِّجِلُّ العاشِر»	توصیف
«حینَ بَكَتْ طِفلةٌ سَمْراء»	شخصیت	«وَقالَ في رَثاءِ الطُّفُولة»	توصیف- زمان
«قَصیدَة اِستثائیّة»	توصیف	«بَراعِمُ الفَحْم»	شخصیت
«مَزمُورُ أحفادِ إشعِیَاء»	شخصیت		

از منظر دلالتی، عناوین شعرها با دلالت‌های گوناگون و بیشترین بسامد در زمان، مکان، شخصیت و توصیف، بیش از هر چیز بر اشغالگری و کودکی به فنا رفته، سرزمین فلسطین و انسان مظلوم و رنج‌دیده فلسطینی تأکید دارند؛ از این رو لازم است بخشی از معنای مقوله مقاومت را در شناخت مناسبات میان نشانه‌های شعر کودک پایداری، پیگیری و تحلیل نمود.

از نظر ساخت زبانی و نحوی نیزبه جز دو عنوان تک‌جزئی («أطلَس» و «أبي»)، بیشتر عنوان‌ها از گروه‌های چند جزئی (اسمی یا فعلی) تشکیل شده‌اند. نُه عنوان از واژه«الطِّفل» یا یکی از واژه‌های همگرا با آن (الطِّفلَة، الطُّفولَة، الأطْفال) بهره برده‌اند که حاکی از نگاه ویژه شاعر به مقوله کودکی است. سه عنوان به صورت گروه واژگانی چند جزئی (جمله فعلیه: «حینَ بَكَتْ طِفلةٌ سَمْراء»، «إلَی أینَیا مُنتَهَی تَذهَبین؟»، «وَقَالَ في رَثاءِ الطُّفُولة»)، یک عنوان با گروه واژگانی چند جزئی (جمله اسمیه: «الطِّفلُ الَّذي ضَحِكَ لأمِّه المقتُولَة»)، سه عنوان با الهام از داستان پیامبران و متون دینی («طفلُ یعقوب»، «مَزمُورُ أطفال العالَم»، «مَزمُورُ أحفادِ إشعِیاء»؛ مزمور نام یکی از بخش‌های کتاب مقدس

است)،یک عنوان با وجه استعاری («بَراعِمُ الفَحْم»که ناظر به شخصیت کودکان است) و یک عنوان با بازتاب تاریخی(«أطْفالُ سَنَة ۱۹۴۸»؛ اشاره به سال اشغال سرزمین فلسطین) ساخته شده‌اند. در عنوان «إلَی أینَیا مُنتَهَی تَذهَبین؟» در چینش واژه‌های جمله به گونه‌ای رفتار شده که آن را از حالت طبیعی خود خارج کرده است؛ منادا وحرف ندا معمولاً در آغاز جمله می‌آیند وچیدمان طبیعی این عبارت را بدین شکل سامان می‌دهند: «یا مُنتَهَی! إلَی أینَ تَذهَبین؟» که در بحث تقدیم ارکان جمله در صنایع بلاغی، تأکید بر معنا و برجسته‌سازی رکن مقدّم شده، مدّنظر است. «هر نوع نظمی از یک گروه واژه‌ها حامل معنایی متفاوت است. معمولاً یک عنصر زبانی که در آغاز جمله قرار گیرد، جایگاه آن والاتر می‌شود و مورد تأکید قرار می‌گیرد.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۷۲) در«الطِّفلُ الَّذي ضَحِكَ لأمِّه المقتُولَة»، «قَميصُنا البالي»، «حينَ بَكَتْ طِفلةٌسَمْراء»، «قَصيدَة اِستثائيّة»، «الطِّفْلُالمجهُول» و «ظِلالُ طائرةٍإسْرائيليّة» صفت و در «طِفْلُيَعقُوب»، «مُعْجَمُ الشُّهَدَاء»، «أمْلاكُ جِنرال»، «أطفالُ رَفَح» و «بَراعِمُ الفَحْم» نقش‌نمای اضافه (کسره اضافی) به کار رفته است. «حروف اضافه و حروف ربط در اصطلاح آندره مارتینه (André Martinet)، زبان‌شناس فرانسوی، «نقش‌نما» خوانده می‌شوند. نقش‌نما در نظر مارتینه، یعنی هر تک‌واژه یا کلمه یا گروهی که برای نشان‌دادن نقش و رابطه جزئی از جمله با خود جمله یا هسته مرکزی آن، یعنی محمول یا مسند و یا با هر جزء دیگری به کار رود.» (صادقی، ۱۳۴۹: ٤٤١) در عنوان «وَقالَ في رثاء الطفولة» نیز نقش‌نمای پیوند «واو» در آغاز آمده است. نقش زبانی حرف «واو»، پیوند میان دو یا چندواژه، عبارت و یا جمله است؛ اما در اینجا شاعر با این ساخت جدید، به یک آشنایی‌زدایی در نحو عبارت دست زده است. در عنوان «الأطفال... وأطفالي» نیز از تکنیک حذف استفاده شده است و به جای نقطه‌چین (...) می‌توان از هر واژه‌ای در پر کردن آن استفاده کرد (مثلا: الأطفالُ[الآخرون] وَأطفالي)؛ زیرا شعر مقایسه‌ای است میان کودکان فقیر و رنج‌دیده فلسطین و کودکان دیگر سرزمین‌ها که از نعمت امنیت و آسودگی برخوردارند.

زمان در شعر روایی جنگ

یکی از عناصر نشانه‌شناسانه متون روایی، مبحث زمان و نشانه‌های زمانی آنها است.به صورت کلی، تلقی شاعران مقاومت از زمان، همه آن گاه‌شماری‌هایی است که با رخداد اصلی (اشغال) ارتباط یافته‌اند و دوره زمانی محدودی، از ۱۹۴۸م تا به اکنون را در برمی‌گیرند. در واقع، تلفیق این زمان با شعر نه تنها دلالت‌های شعر را برجسته کرده؛ بلکه نوعاً خود به خاستگاه رمزگان‌ها و انگاره‌های فراوانی تبدیل شده است. در این میان، زمان روایی یکی شگردهای غالب شاعران مقاومت است که به صورت عمده، آن را در سه بخش «تولد»، «بازگشت به کودکی» و «بازگشت به سرزمین» خلاصه کرده و در همه این‌ها بر دو «زمان از دست رفته»، یعنی کودکی گم شده و «زمان فرجامین» یعنی زمانی که مصادف با آزادی و میلاد دوباره کودکی است، تأکید کرده‌اند.

تولد

تولد کودکی و احساسات سنگین شاعرانه نسبت به زیبایی آن دوران بر سروده‌های سمیح سایه افکنده و بررسی شعر او از این زاویه، کنش‌های درونی وی در برابر آن نقطه معین و تجربه‌های تلخ و ترسناک آن را بهتر تبیین می‌کند. سمیح القاسم با پای نهادن بر کره خاکی، مترصد رسیدن روزی است که بتواند پرده از حقیقت تراژیک خود بردارد؛ حتی اگر این پافشاری برای افشاگری، به بهای از دست‌دادن هستی خود باشد. او سرنوشت خویش را به خالق خود سپرده و حاضر است با پای خود به قربانگاه خویش بیاید؛ اما پیش از آن باید دژخیم خونریز را در قربانگاهش به صلیب بکشد: «وُلِدْتُ مِثلَ حَبَّةِ الرُّمَّان/وَرُحْتُ أنمُو في الجِهاتِ السّتِّ/وَيَومَأغدُو تَوأماً لِلْكُرَة الأرضيّة/أضِيءُ بِالحَقيقَة/وَأمْسَحُ الدُّمُوعَ عَن عَينَيْكِيا صَديقَة/وَبَعْدَها،/لا بأسَ إنْ وُجِدْتُ مَقتُولا/عَلَى مَقاعِدِ الحَديقَة» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ۲٤۲) (ترجمه: به سان دانه اناری به دنیا آمدم/در هر شش جهت رشد کردم/و روزی که همزاد کره زمین شوم/حقیقت را برملا می‌کنم/و پاک می‌کنم اشک‌ها را از دیدگانت ای دوست!/بعد از آن/ایرادی نخواهد داشت اگر مرا کشته بیابند/بر نیمکت‌های پارک.)تجربه‌ای مشابه با بیان پیشین را می‌توان در قطعه زیر دنبال کرد: «فِي المِطَارَاتِ

وُلِدْنَا،/نَعْرِفُ القِصَّةَ،/لكِنْ.. لَنْ نَمُوتَ/فِي المَوانِيء!» (*همان*: ۲٤۳) (ترجمه: در فرودگاه‌ها به دنیا آمدیم/قصه را از بَریم/اما.. نخواهیم مُرد/در بندرها!)

«مَطارَات» و «مَوانِيء» دو نشانه مکانی ودال بر آوارگی و خانه‌به‌دوشی مردم فلسطین هستند. شاعر، قصه آوارگی را با بخش بزرگی از شعرهای خود درآمیخته است؛ ولی به بازگشت به وطن ایمان دارد و نشانه آن نیز خوش‌بینی و امیدی است که در پایان این مقطع شعری می‌توان دید: «يَومَ وُلِدْنَا وُلِدَ الرَّفْضُ/ فَاسْتَبْشِرِي أَيَّتُهَا الأَرْضُ/ ... نَحْنُ هُنَا.. نَحْنُ هُنَا.. فَاهْدَأي» (*همان*: ۳۸۹) (ترجمه: روزی که متولد شدیم، انکار نیز متولد شد/ مژده باد بر تو ای زمین/ .. ما اینجاییم.. ما اینجاییم.. پس آرام باش.)

زمان از دست رفته

سمیح، همواره به خردسالی و یادبود آن می‌اندیشد. به لحاظ هنری، واژه «مِلْءُ غَدِي» در شعر زیر، کلیدواژه احساس او و نشان‌دهنده رویکرد اساسی وی نسبت به بحران عمیق زندگیش است: «فَمِلْءُ غَدِي الطُّفُولَةُ وَالشَّبَابْ» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۲: ۵۳) (ترجمه: همه فردای من کودکی و جوانیم است). این کودکی برای وی بیشتر از یادهای تلخ و آزاردهنده، سرشار شده است. شکستی که در نتیجه احساس وضعیت موجود و مقایسه آن با دیگر کودکان جهان حاصل می‌شود: «دَمَاً أَبْكِيكِ وَأَضْحَكُكِ دَمَاً. أَيَتُهَا الطُّفُولَةْ/... يَا مَبتُورَةً كَقِطْعَةِ الجُبْنَة/يَا طُفُولَةَ الأَحْزانِ المُتَحَفِّزَة/... يَا مَلْعُونَةً فِي الطُّفُولات/يَا مَلْعُونَةً إِلَى دَهْرِ الدَّاهِرِين.»(القاسم، ۲۰۰٤، ج٤: ۲٦-۲٤) (ترجمه: خون می‌گریم و با خون می‌خندم برای تو ای کودکی!/ای تکه شده همچون قطعه پنیر/ای کودکیِ غم‌های برانگیخته شده/...ای نفرین‌شده در بین کودکی‌ها/ ای نفرین‌شده برای همیشه.)

او زمانی‌که در غربت مسکو (۱۹۷۱م) برای مادرش نامه می‌نویسد، از همان سرزمین غریب بر تمام نمادها و یادبودهای با عظمت سرزمینش بوسه می‌زند و اینچنین احساس چندپاره و کشمکش میان امروز و دیروز خود را با این تعابیر تکرار می‌کند:«...فَعَفْوُكِ أَرْسِلِي لِي/حَبَّاتِ زَيْتُونٍ قُبَيلَ سُقُوطِ زَيْتُونِ الجَليل/وَأَرْسِلِي لِي/تُفَّاحَتَيْنِ وَبُرْتُقَالَهْ/وَأُرِيدُ –لِلذِّكْرَى– كَلَبْشَتِيَ الجَميلَهْ/تِلْكَ الَّتِي صُنِعَتْ تُناسِبُ مِعْصَمَيَّ مِنَ الطُّفُولَهْ/وَنَمَتْ مَعِي عِشْرِينَ عَام/وَنَمَتْ

مَعِي حَتَّى الْكُهُولَهْ» (*همان*: ۹۹) (ترجمه: لطفا بفرست برایم/دانه‌های زیتون، کمی پیش از افتادن زیتون «الجلیل»/و بفرست برایم/دو سیب و یک پرتقال/ می‌خواهم- برای یادگاری- دست‌بند زیبایم را/آن دست‌بندی که از کودکی برایم ساخته بودند و درست با دو مچ دستم جور بود/با من بیست سال همراه بودند/و تا پیری با من ماندند.)

در این حالت نوستالژی، تنها دلخوشی‌های او زیتون، سیب و پرتقال سرزمینش هستند. دال‌هایی که گشوده شدن مفهوم آنها و کشف رابطه با مدلولشان خلاصه‌ای از مطلوب شاعر را ارائه می‌کنند؛ زیتون، نماد فلسطین و رمز بی‌مرگی، پرباری و صلح است و گاهی جبرئیل، فرشته اعظم، شاخه آن را به مفهوم بشارت حمل می‌کند. (کوپر، ۱۳۸٦: ۱۸٦ و ۱۸۷) سیب هم نماد باروری، عشق، شادمانی وحتی مرگ است و پرتقال که عروسان بادیه‌نشین سوری، شکوفه آن را به نیت باروری بر سر می‌گذارند. (*همان*: ٦۸ و ۲۱٤) شاعر نمادپرداز با این سه‌گانه باروری و حاصل‌خیزی (زیتون، سیب و پرتقال) شعری پر امید و پر نور می‌آفریند؛ ولی فراموش نمی‌کند که در راه دشواری قرار دارد که زندان و زخم‌های اسارت، یکی از دیوارها و موانع اساسی آن است. دست‌بند، به روشنی، نمادی از دستان بسته و زندان را به ذهن می‌رساند که از کودکی تا جوانی و حتی پیری و آستانه مرگ، بر دست انسان فلسطینی بسته می‌شود و آزادی او را سلب می‌کند.

بازگشت به سرزمین

یکی از محورهای اساسی در پویایی و رشد شعر مقاومت، مقوله بازگشت و تکرار نو به نوی آن در انگیزه بخشیدن به همه کسانی است که در نتیجه تجاوز به خاک سرزمینشان، مجبور به ترک آن شده‌اند و اکنون در کشورهای عربی یا اروپایی زندگی می‌کنند. وظیفه شاعر و هنرمند آن است که با مبارزه زبانی و بهره‌گیری از هنر خویش، ملت به قهقرا برده شده و خردهای آنان را بیدار سازد و آنان را در فهم ریشه‌ها و انقلاب راستین یاری رساند. سمیح القاسم، بازگشت آن روزها را نزدیک می‌داند و درباره آن می‌گوید: «وَقَريباً يا صَبيَة/تُصْبِحُ النُّزْهَةُ شَيئاً مُمْكِناً/دُونَ أنْ يُوقِفَنا عِشْرونَ شُرْطِيّاً/لِكَي

نُبْرِزَ عِشْرِينَ هُوِيَّة.» (القاسم، ۲۰۰٤،ج۲: ۷٤ و۷۵) (ترجمه: و به زودی ای دخترک!/گردش، چیز ممکنی خواهد شد/بدون اینکه بیست پلیس ما را متوقف سازند/تا ما بیست هویت به آنها نشان بدهیم.)

سنگینی مصیبت ذبح کودکی در فلسطین برای هر انسانی کمرشکن است و برای شاعران، دوچندان سخت و سهمناک. این مغاک پر بلا با وزش نسیمی خوشگوار، اندکی نور امید و زندگی را به دل‌ها می‌تاباند؛ نسیم روح‌بخش «بازگشت»: «اَلهُمُومُ الَّتِي أَثْقَلَتْ كَاهِلِي فِي الطُّفُولَة/مَسَخَتْنِي حَجَر/... فَاسْمَعُوا صَرْخَتِي فِي الرِّيَاح/وَاشْهَدُوا عَوْدَتِي فِي المِطَر» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ۲٦۹) (ترجمه: دردهایی که سنگین ساختند پشتم را در کودکی/مرا به سنگ بدل کردند/...پس بشنوید فریاد مرا در میان بادها/و شاهد باشید بازگشتم را در باران.)

فرزندان فلسطین اگر در نوجوانی مجبور به ترک وطن خویش شوند، روزی به آن باز خواهند گشت؛ زیرا ریشه‌های آنها در رحم این زمین امتداد یافته و از صخره‌های سخت، نیرومندتر گردیده است: «فَسُبْحَانَ الَّذِييُعْطِي الْبَنِينَ وَيَسْتَعِيد/وَبَكَيْتِ طُولَ اللَّيْلِ فِي صَمْتٍ/مُحَدِّقَةً بِتَابُوتِ الظَّلام/ لَمْ تَفْهَمِي.. وَصَغيرُكِ الْغَالِي/لَمْيَدْرِ أَنَّ قَمِيصَهُ الْبَالِي/مَا دَامَيَخْفِقُفِي رِيَاحِ الْحُزْنِ وَالشِّدَّة/سَتَظِلُّ تَخفِقُ رَايةُ الْعَودَة» (*همان*: ۲۸۰) (ترجمه: منزه است خدایی که فرزند می‌بخشد و بازپس می‌گیرد/(مادرم!) طول شب را گریستی در فراق فرزندت/چشم دوخته بودی به تابوت سیاهی/نمی‌دانستی.. و کوچک گرانقدر تو/نمی‌دانست که پیراهن کهنه‌اش/هنوز در بادهای غم و خشونت می‌لرزد/پرچم بازگشت در تپش باقی خواهد ماند.)

مکان در شعر روایی جنگ

نشانه‌های زمانی به همراه نشانه‌های مکانی، ترکیب کاملی از فضا و محیط را بـه وجـود می‌آورند که تحلیل هر کدام، در گرو تحلیل دیگری است. «مکان‌ها در عنصر روایـت از اقتدار و معنا برخوردار می‌باشند؛ آنان به ارزش‌ها و باورهای انسانی وابسته‌اند؛ و بخشی از جهان انسان‌اند که وقایع و رویدادها را نیز دربر می‌گیـرد» (کـورت، ۱۳۹۱: ۳۳). مکـان، رابطه مستقیمی با هویّت دارد. «هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویّت سـوژه مـرتبط نباشد و هر مکـانِ هـویّتی، مکـانی اسـت معنـادار، عـاطفی، شـناختی، انسـان‌شـناختی،

کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسّی- ادراکی و غیره. پس مکان، معنادار است و این نه به دلیل حضور فیزیک مکان؛ بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان می‌باشد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۲). مکان در شعر مقاومت، نمود برجسته‌ای یافته است. این مکان‌ها به عنوان نشانه، با کودکی شاعر و همسالان او ارتباطی معنادار دارند و قابلیّت تأویل‌پذیری بالایی به خود گرفته‌اند. مکان‌هایی که در ذات خود واقعی و عینی هستند و نسبتی با فرا واقعیت و خیال ندارند. ترکیب این فضاها در یک کادر کلامی یا ذهنی واحد، پشتوانه‌تأویل معنای «وطن» است. در نتیجه سیاحت در تاریخ خویش، ابعاد مختلفی از زادگاه، وطن، شهرهای مقاومت همچون قدس، غزه، رفح، وادی الصلیب، مدرسه، زندان و ... در شعر سمیح نمودی آگاهانه و متعادل می‌یابند و از اندیشه‌های ذهنی و ملاحظات او پرده برمی‌دارند. این همخوانی و اتحاد موضوعات شعر با رشته‌ای از مکان‌های امروزین حکایت از تجربه‌هایی حقیقی دارد. نمونه زیر از شعر او بیانگر این موضوع است که به احتمال فراوان، روستای شاعر مانند هزاران روستای دیگر فلسطینی به دست صهیونیست‌ها اشغال و ویران شده است که فرایند بازگشت تنها در یک پرسش خلاصه شده است: «مَنْ دَليلَي إلَى قَرْيَتِي النَّائِيَة؟/مَنْ مُعِيدِي إلَى بَيْتِ جَدِّي القَدِيم؟» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ۲۵۹) (ترجمه: چه کسی مرا به روستای دورم راهنمایی می‌کند؟/چه کسی مرا به خانه قدیمی پدربزرگم بازمی‌گرداند؟)

شاعر با حفظ همین ضرب‌اهنگ، توصیف روزگار شکست و درد را به گونه‌ای دیگر پیش می‌کشد و روح نیاز، شوق شگفت خواهش و حضور ابدی و رشک برانگیز خودرا در پای عشق به سرزمین مادریبه عیان بازگو می‌کند. در بریده شعری زیر او از مرگ پدر و نابود شدن خوشی‌های گذشته بر آنها گریه سر می‌دهد و می‌گوید:«بَكَيْتُ عَلَى أبِي المِغْدُورِ فِي دَوَّارِ قَرْيَتِنَا/بَكَيْتُ عَلَى حَدِيقَتِنَا» (*همان*: ۱۸۸) (ترجمه: گریستم بر پدرم که بدو خیانت شد در میدان دهمان/گریستم بر باغستانمان.)

با وجود این، سمیح القاسم وطن نابودشده را بر زندگی در غربت برتری می‌دهد و حاضر نمی‌شود فلسطین را ترک کند و در غربت بمیرد؛ زیرا مقاومت و پایداری در وطن برای او با ارزش است و نه فرار به بیرون و آنگاه شعار مقاومت سر دادن.

فیخته[۵](Johann Gottlieb Fichte) معتقد است همانگونه که دین، عنصر و نیاز همیشگی برای زندگی روحی ماست، عشق به وطن هم نیاز دائم و بنیادین برای زندگی متمدنانه ما انسان‌ها به عنوان یک شهروند به شمار می‌رود (صدیق، ۲۰۰٦: ۷۵ و ۷٦). زمان و مکان حقیقی برای سمیح، در نام وطن و در جغرافیای تاریخی و سیاسی آن قابل تحقق است و اینجاست که او می‌تواند همچون موجودی آزاد و با نفوذ در آن زیست کند. محیط آنجا زمینه تولد و زندگی و نیز مرگ و در خاک شدن را فراهم می‌آورد: «أحِبُّكِ/أهْمِسُ أنِّي أحِبُّكِ.. أصْرُخُ إنِّي أحِبُّكِ/كُونِي ابْتِدَاءَ الزَّمَان/وَكُونِي انْتِهَاءَ المكَان..» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۲: ۲۹۲) (ترجمه: دوستت دارم/آهسته می‌گویم: دوستت دارم.. فریاد می‌زنم: دوستت دارم/آغاز زمان باش/و پایانش.) در «محور جانشینی» (Paradigmatic)، «ابتداء الزَّمان» همان تولد و «انتهاء المكان» همان قبر است. به گفته چندلر[٦](DanielChandler) روابط جانشینی به روابط بینامتنی و به دال‌هایی مربوط می‌شود که در آن متن غایبند (۱۳۸۷: ۱۲۸). او روزی به این وطن بازخواهد گشت تا کودکی متلاشی خود را در آن گرد هم آورد:«نَادَيْتُ/رُدَّ الصَّدَى فِي المِلَاجِيء/وَعُدْتُ إلَيْكَ/لَعَلِّي أُمُّ شَتَاتَ الطُّفُولَه/وَأعْجِنُ أرْغِفَتِي مِنْ رَمَادِ الزُّهُورِ الْقَتِيلَه/لَعَلِّي أُعَمِّرُ لِي غُرْفَةً فِي ظِلالِ يَدَيْكَ/لَعَلَّ السِّنِينَ الْقَلِيلَه..» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۲: ۲۹۱) (ترجمه: صدا زدم/پژواک صدا در پناهگاه‌ها پیچید/به سویت بازگشتم/شاید گرد آورم تکه‌های کودکی را/و در هم بیاویزم نان‌پاره‌هایم را با خاکستر گُل‌های شهید/شاید دوباره بسازم برای خویش، اتاقی در سایه‌سار دستانت/شاید سالیان اندکی).

یکی از جنبه‌های نوآوری در شعر معاصر عرب، فراوانی نام مکان‌ها در آن است؛ در مقایسه با شعر پیشینیان، کاربرد نام‌های اماکن در شعر امروز عرب مشهودتر است. (اسوار، ۱۳۸۱: ۹۰) حضور نام شهرها و کشورها، به ویژه شهرها و مناطق فلسطینی در شعر سمیح القاسم، حضور پررنگی است. نخستین و یکی از پربسامدترین نام شهرها در شعر مقاومت، قدس شریف است.قصه‌های او از کودکی در قدس با رنگ خون همراه است:«مِنَ الْقُدْسِ الْعَتِيقَه/... رَأَيْتُ فِي الشَّوَارِعِ/لَيْلًا مِنَ الْعُيُونِ/وَإِخْوَةً يَبْكُون/وَأَلْفَ طِفْلٍ ضَائِعٍ/... لَدَيَّ يَا صَدِيقَه/زَنَابِقٌ حَمْرَاء/أَلْوَانُهَا دِمَاء/مِنَ الْقُدْسِ الْعَتِيقَه/... زَنْبَقَةٌ حَزِينَه/... زَنْبَقَةٌ بَرِيئَه/...زَنْبَقَةٌ رَيَّانَه/مِنْ طِفْلَةٍ مَحْرُوقَه/تَصِيحُ: يَا خَلِيقَه/مَهْلاً! أنَا عَطْشَانَه!» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱:

١٤٦-١٤٤) (ترجمه: من از قدس کهن و قدیمی/در خیابان‌هـا/شـبی از چشـم‌هـا را/و برادرانـی گریان/و هزار کودک گم‌شده را دیدم/ای دوست! من دارم/زنبق‌هایی سرخ/که رنگشان از خـون است/من از قدس قدیمی‌ام/زنبقی غمین/زنبقی بی‌گناه/زنبقـی سـیراب/از کـودکی سـوخته/کـه فریاد می‌زند: ای مخلوق!/اندکی درنگ! من تشنه‌ام!)

هم او در شعر «أطفالُ رَفَح» به کودکان شجاع رفح و با نام اشاره می‌کند. شعر بلند «أطفالُ رَفَح»، شعری پیچیده با ضمایر ارجاعی ناپیداست. سمیح القاسم این شعر را در نخستین انتفاضه فلسطین (۱۹۸۷- ۱۹۹۱م) سروده است. شعر از چهار بند تشکیل شده است. بند نخست، پیش‌درآمدی در معرفی کودکان رفح است. بند دوم به علاءالدین (ده‌ساله) و بند سوم به آمنه (هشت‌ساله)، کودکان مبارز رفح، اختصاص یافته است. بند چهارم به کودکی نُه‌ساله و بی‌نام می‌پردازد. بدون تردید «رفح» برای این شعر یک نام‌گذاری عام و قابل تعمیم به همه کودکان و مناطق فلسطینی است؛ این شعر روایی و چند بخشی، مانند سرچشمه الهام خود یعنی انتفاضه نخست، دنباله‌دار و چند موضوعی است؛ بازنمایی این مدل فراگیر توصیفی با مشخصه‌های معتبر و تجربی که در شعر مقاومت، بی‌نهایت تکرار می‌شود، این احساس را ایجاد می‌کنند که این خصوصیات مصداقی، تنها به این دلیل بازتولید می‌شوند که علاوه بر آشنایی با این واحدهای قابل تشخیص، وجدان‌های بشری را به تپش وادارند و با چند حرکت ساده، نمایی از کودک واقعی یک سرزمین را بر مبنای نوعی رمزگان قابل فهم، ترسیم کنند. شعر «السِّجلُّ الرَّابعُ وَالعِشرُون» نیز کودکان منطقه «وادِي الصَّلیب» را ترسیم می‌کند: «لِأطْفَالِ «وَادِي الصَّلِيب»/تَقُولُ الْقَنَاطِرُ مَا لا يُقَال/وَتُخْفِي الشَّبَابِيكُ أحْزَانَهَا فِي سُؤَال/لِماذَا؟/(يَسْقُطُ طِفْلٌ مِنَ الشُّرْفَةِ الْعَالِيَه/إِلَى عَتْمَةِ الهَاوِيَه)/لِأطْفَالِ «وَادِي الصَّلِيب»/سَلامٌ تَصْعَدُ مِنْ أَزَلٍ لَا يَزَال/إِلَى حَجَرٍ/وَاقِعٍ.. أوْ خَيَال/وَتَصْعَدُ تَحْتَ الرِّكَام/وَتَصْعَدُ فَوْقَ الرِّكَام/وَيَصْعَدُ طِفْلٌ عَلَيْهَا/مُعِيدًا خُطَاهُ الْقَدِيمَة مِنْهَا إِلَيْهَا/وَفِي الْإِبْطِ كُرَّاسَةٌ مَدْرَسِيَّة/وَأجْمَلُ مَا أعْطَتِ الْأَبْجَدِيَّة/حُرُوفٌ: س. ل. ا. م/لِأطْفَالِ «وَادِي الصَّلِيب»»(القاسم، ۲۰۰٤، ج۳: ۳۱٤) (ترجمه: برای کودکان «وادی الصّلیب»/ می‌گویند پل‌ها حرف‌های ناگفتنی/ و پنجره‌ها غم‌های خویش را در پرسشی پنهان می‌کنند/ چرا؟/(کودکی می‌افتد از بالکنی بلند/در ته تاریکی دوزخ/کودکان «وادی الصّلیب» دارند/پله-هایی که از زمانی بی‌آغاز بالا می‌رود/به سمت سنگی/واقعی یا خیال/و بالا می‌رود به زیر ابر

توده/و بالای ابر توده/کودکی بر آن بالا می‌رود/گام‌های قدیمی‌اش را به آن سو بازمی‌کشد/به زیر بغل جزوه مدرسه/و زیباترین چیزی که الفبا داده است/حروف آ.ش.ت.ی هستند) برای کودکان «وادی الصّلیب»).

هنجارگریزی نوشتاری در شیوه نگارش واژه آشتی و صلح (س. ل. ا. م) غلبه این نکته را در خود دارد که این پدیده، اکنون، دست‌نیافتنی است و ارکان آن از هم دورافتاده است؛ درست مثل حروف ساده این واژه که در خارج از بافت خود قرار گرفته و دیگر شأن و مقامی ندارند.

نشانه «مدرسه» نیز برای ترسیم فضای شهادت کودکان و نوجوانان از بسامد زیادی در شعر «کودک مقاومت» برخوردار است. سمیح با آیرونی کلامی (Irony) (طعنه و طنز) در پی افشای رفتارهای غیر انسانی صهیونیست‌ها است:«يَجَرُّؤُونَ عَلَى نَسْفِ دَارٍ وَتَشرِيدِ طِفلٍ/أصْبَحُوا أقْوِياء/يَجَرُّؤُونَ عَلَى غَزْوِ مَدْرَسَة..» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۲: ۲۳۳) (ترجمه: شهامت دارند که خانه‌ای را ویران کنند و کودکی را آواره سازند/نیرومند شده‌اند/به مدرسه حمله می‌کنند).

نشانه پایانی را باید در «زندان» جستجو کرد که در شعر سمیح با دو تابلوی مشابه ترسیم می‌شوند: گاهی، زندانی، کودکان مظلومی هستند که بی هیچ گناهی در چنگال دشمن گرفتار شده و به زندان می‌افتند و گاه، بزرگسالانی هستند که در تنهایی و ظلمت زندان، فضا و جغرافیای بیرون را مرور می‌کنند و برای ایشان، کودکان یکی از اصلی‌ترین کانون‌های برخورد ذهن با اشیاء بیرونی است: «... وَالْقَناديلُ وَأحْدَاقُ الصَّغَارِ الخائِفَة/وَيَدُ أمِّي عَلَى صَدْرِ قَمِيصي/وَحَبيبَاتي وَأشْجَارِي وَأبْوابُ المدَارِس/وَزَوَايَا القُبَل الصُّغْرَى/تَجِيءُ../كُلُّها مِنْ كُوَّةِ الموتِ تَجِيءُ» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ٤۹۰ و ٤۹۱) (ترجمه: و چراغ‌ها و چشمان کودکان ترسیده/ دست مادرم بر سینه‌ام/و دوستانم و درختانم و درهای مدارس/و گوشه‌های بوسه‌های کوچک../همگی از روزنه مرگ می‌آیند).

اشخاص روایی

آدم‌های حاضر در روایت که به هنگام بررسی شعر پایداری به گونه‌های متعددی از آن در شعر برمی‌خوریم. یکی از نشانه‌های بدیهی در شعر مقاومت، شخصیت‌های واقعی یا

برساخته‌ای هستند که به انگیزه‌ها و ایده‌های شاعران، سامان می‌بخشند. این نشانه با گزاره‌ها و خصلت‌های ویژه‌ای ترسیم می‌شوند. شخصیت‌های راستین شعر این شاعران در دامنه محسوس زندگی، هر یک به گونه‌ای به کودکی متصل هستند و می‌توان آنها را به دو دسته شخصیت‌های خوب (مانند مادر، پدر، کودکان شهید، کودکان مبارز) و بد (مانند اشغالگر) تقسیم کرد: «أُمِّي مَعِي دائِمَاً/إنَّ أُمِّيَ خَلايَاي» (القاسم، ۲۰۰٤،ج۲: ۱۲۳) (ترجمه: مادرم همواره با من است/مادرم ذرات وجود من است.) او با «مادرش»، خاطره هولناک شب اشغال فلسطین را مرور می‌کند: «صَغيرًا كُنْتُ يَوْمَ أفَقْتُ مَذْعُورًا/عَلَى صَرَخَاتِ أمِّي:/آهِ- مَاتَ أبُوكَ مَغْدُورًا/وَشَدَّتْنِي..تَعَالْ إليَّ يَا وَلَدِي/فَخَلْفَ الْبَابِ مَا زَالَتْ/ذِئَابُ اللَّيْلِ.. وَالغِرْبَان!» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۱: ۱۸٦) (ترجمه: کوچک بودم روزی که ترسان بیدار شدم/با فریادهای مادرم:/آه- پدرت ناغافل کشته شد/و مرا با کشید/با من بیا فرزندم!/پشت در هنوز/گرگ‌های شب هستند و کلاغ‌ها!)

علاقه کودک/شاعر به «پدر» نیز چه در شعرهایی که ماهیت شخصی دارند و چه شعرهایی که هسته مقاومت را برگزیده‌اند، نمود آشکاری در شعر سمیح دارد:«يَا أبِي! والِدِي! أبُويَ! وَبَابَا/فِيكَ وَحَّدْتُ/يَا صَدِيقِي وَفَارِسِي وَإمَامِي/لَهَفَةُ الرُّوحِ تَقْطَعُ الْمَوْتَ إثْرَكَ/أتَشَهَّى نِدَاءَكَ الْعَذْب «يَا ابْنِي»/وَجَوَابِي لَدَى نِدَائِكَ: «أمْرُك!»»(القاسم، ۲۰۰٤، ج۳: ۱۱۸) (ترجمه: پدر! بابا! آقا! آقاجان!/در تو یگانه شدم/ای دوست و قهرمان و پیشوای من!/افسوس روح مرگ را در پشت سر تو می بُرد/عاشق ندای شیرین تو هستم: «پسرم»/و پاسخ من به گاه صدا زدنت: «بله پدر!»)

چهره پدر در شعر سمیح القاسم با عنصر مبارزه نیز عجین است. پدرانی که کودکان خود را وامی‌نهند تا در معرکه‌ای نابرابر و با دستان خالی به مصاف با دشمنی به ظاهر قدرتمند بروند:«أُتْرُكِي طِفْلَتَنا، ضَمَّةَ أحْلامٍ وَزَنْبَق/أُتْرُكِيهَا نَائمَة/وَلْأَكُنْ غَيْمَةَ نَارٍ عَائمَة/فَوْقَ أطْرَافِ الْأصَابِع/مِنْ ذِرَاعَيْك،/إلَى بَعْضِ الشَّوَارِع/وَإلَى بَعْضِ الدُّرُوبِ القَاتمَة/أتْرُكيهَا نَائمَة/وَإذا مَا اسْتَيْقَظَتْ مِنْ حُلْمِهَا بَاكِيَة:/«سَرَقُوا لِي دُمْيَتِي!»/طَمْئِنِيهَا، أنَّنِي فِي الْفَجْرِ رَاجِع/رَاجِع.. لَحماً وَصَوْتًا وَدَمًا/أوْ شِعَارًا،/فَوْقَ أطْرَافِ الْأصَابِع!»(*همان*: ٤٦٩) (ترجمه: کودکمان را واگذار، دسته گل زنبق را/بگذار بخوابد/من باید ابری از آتش باشم شناور/بر بالای انگشتان/دستان تو/در برخی از خیابان‌ها/در برخی از راه‌های تاریک/او را واگذار تا بخوابد/و آنگاه که گریان از

خوابش برخاست:/«عروسکم را دزدیدند»/به او اطمینان بده که من در سپیده بازخواهم گشت/بازخواهم گشت.. با گوشت و فریاد و خون/با رمزی/بر بالای سرانگشتان).

سهم شاعر در میان شاعران مقاومت در گزارش شهادت «کودکان» و شکل هنری و اندوه بار بخشیدن به آن فراوان است. نمونه‌های شعری او گلچین رنگارنگی از خون و نابودی مجسّم در سرزمین فلسطین است:«وَصِغَارُ الْقَوْمِ لایَدْرُونَ مَا الْحَرْبُ وَمَا سَفْكُ الدِّمَاء» (*همان*: *۱٤۱*) (ترجمه: و کودکان قوم نمی‌دانند که جنگ چیست و خونریزی کدام است؟)

شعر «ظِلالُ طائرَة إسْرائيليّة» یکی از شعرهایی است که به بمباران خانه‌های فلسطینیان می‌پردازد. در این شعر، کلمات و عبارت کوتاه، هر کدام به خوبی، نابودی و قطعه‌قطعه شدن انسان‌ها و اشیاء را به تصویر کشیده‌اند. بی هیچ توضیح اضافه‌ای، تک‌واژه‌ها (دفتر، دُمیه، طابه، خُبز، فَم، ذِراع و...) شرحی کامل از پایان یک بمباران را بر عهده گرفته‌اند: «دَفْتَرٌ/مَا خَرْبَشَ الأطْفالُ فِيهِ أيَّ حَرْفْ/دُمْيَةٌ جَاحِظَةُ العَيْنَيْنْ/فِي وَمْضَةِ خَوْف/طَابَةٌ/خُبْزٌ مُبَعْثَر/وَفَمُ الطِّفْلِ المدَوَّر/نُزِعَتْ لَلتَّوِّ مِنْهُ حَلَمَةُ الْأُمِّ الْقَتيلَه/وَذِرَاعٌ/وَجَديلَه/أحْرُفٌ عِبْرِيَّةٌ/قُنْبُلَةٌ مَوْقُوتَةٌ/جَمْرٌ دُخَانٌ وَشَظَايَا/كُتَلُ الإسْمِنْت/أسْمالٌ سِنَاجٌ/مِسْنَدُ الْكُرْسيّ/أنّاتٌ/زَوَايا/وَقَضيبَانِ حَدِيدِيَّان،/يَمْتَدَّانِ نَحْوَ اللهِ فِي شَكْلِ صَلِيبْ/وَامْتِدَادٌ يُشْبِهُ الشَّيْءَ/وَشَيْءٌ.. كَالنَّحِيبْ» (القاسم، ۲۰۰٤، ج۳: ۹ و ۱۰) (ترجمه: دفتری/که کودکان تندتند در آن حرفی ننوشته بودند/عروسکی با چشمانی برآمده/در درخششِ ترس/توپی/نانی تکه تکه/و دهان دایره‌ای شکل کودکی/که به یکباره سینه مادر کشته شده از دهانش برگرفته شده است/و بازویی/و گیسوانی بافته/حروفی عبری/بمبی ساعتی/ اخگری، دودی، و ترکش‌هایی/پاره‌های سیمان/جامه‌هایی کهنه و سنگ‌های ترازو/بالش صندلی/ ناله‌هایی/گوشه‌هایی/و دو میله آهنی/که به شکل صلیب سوی خدا کشیده شده‌اند/و کششی شبیه به چیزی/و چیزی شبیه هق هق).

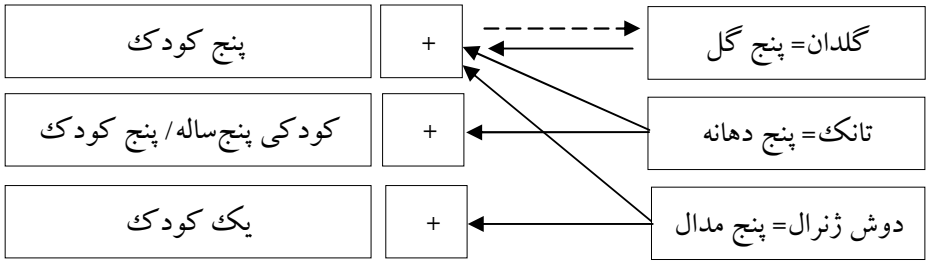
حذف نقش‌نمای پیوند (واو)، کمربند پشتیبان واژه‌ها در ساحت منظم متن را می‌گشاید و پراکندگی و گسست اشیاء بر جای مانده پس از حادثه را به کمال می‌رساند؛ روان همه مواد بیرونی و صور انسانی، پروانه‌وار، این سو و آن سو می‌چرخد و زمان و مکان را در کمترین فرصت، به یک مائده فرا می‌خواند.

«کودکان مبارز» چهره به چهره و در کنار «کودکان شهید» به عنوان مدلی متفاوتاز سطح مبارزه، در شعر سمیح القاسم پرتکرار بوده و برداشت زیبایی از جریان طبیعی انتفاضه را رقم زده‌اند:«أنَا ألقَيْتُ عَلَى سَيَّارَةِ الجَيْشِ الحِجَارَه/...أنَا جَمَّعْتُ الصِّغَار/وَ حَلَفْنا.. أنْ نُكَافِح/... لَمْ يَزِدْ عُمْرُ عَلاءِ الدِّين/عَنْ عَشْرِ سِنِين..» (القاسم، ۲۰۰٤،ج۱: ٤۳۵) (ترجمه: من سنگی پرتاب کردم به سوی ماشین دشمن/..من کودکان را گردآوردم/و سوگند یاد کردیم..که پیکار کنیم/... سن علاءالدین بیشتر/از ده سال نبود.) به گفته غالی شکری این کودکان می‌جنگند؛ زیرا مبارزه را جوهر زندگی و نیروی گرداننده آن می‌دانند؛ و می‌میرند؛ زیرا در عرفِ قانونیِ کسانی که خانه و زندگی ایشان را به زور گرفته‌اند، حق زندگی ندارند. (۱۳٦٦: ۵ پیش‌درآمد) او در نگاهی شاعرانه و امیدوارانه، این سنگ‌ها را چون نارنجکی می‌داند که دشمن را به گور خواهد فرستاد. بخشی از شعر «الوُصُولُ إلَى جَبَل النَّار» این شور و شعور انقلابی را به همراه می‌آورد: «وَأَيْقَظَتِ الْأُمُّ أطْفَالَهَا/وَجَلْجَلَتِ الصَّرْخَةُ الْقَانِيَة:/نَمُوتُ عَلَى سَاعِدَيْك/لِنَحْيَا عَلَى سَاعِدَيْك/نَمُوتُ- وَلَنْ تَعْبُرَ الذِّئْبَةُ الدَّامِيَة!/وَأَعْطَى النَّهَارُ الإشَارَه/وَفِي شُرُفاتِ البُيُوتِ وَ مُنعَطَفَاتِ الشَّوَارِعِ/تَكَمَّشَتِ القَبَضَاتُ الصَّغيرَةُ حَوْلَ القَنَابِلِ/(لا بَأسَ . حَوْلَ الحِجَارَة!)/...تَحَرَّكْ إذَنْ أيُّها الدِّينَاصُورُ الغَبِيُّ تَحَرَّكْ/وَسَمِّمْ سَنَابلَ أحْلَامَنا/وَدُسْ بِجَنازِيرِكَ السُّودِ أطْرَافَ أقْدَامَنا/تَحَرَّكْ/بِظِلْفَكَ أنْتَ، سَنَحْفِرُ نَحْنُ، سَنَحْفِرُ قَبْرَك/وَنَبْعَثَ آبَاءَ أيتَامَنا!..» (القاسم، ۲۰۰٤،ج۲: ۲۱۳) (ترجمه: و مادر کودکانش را بیدار کرد/و فریاد سیاه‌رنگ را به لرزه درآورد:/می‌میریم بر روی دستانت/تا زندگی کنیم بر دستانت/می‌میریم- ولی هرگز عبور نخواهد کرد گرگ خونین!/ روز انگشت اشاره نشان داد/و در بالکن‌های خانه‌ها و پیچ خیابان‌ها/مشت‌های کوچک گِرد نارنجک‌ها فشرده شد/(باشد! گِرد سنگ‌ها!)/.. حرکت کن ای دایناسورِ ابله، بیا/و خوشه‌های آرزوهای ما را مسموم کن/و به زیر پا افکن با زنجیرهای سیاهت پاهای ما را/بیا/با پای خودت بیا، ما خواهیم کند، خواهیم کند قبرت را/و پدران یتیمانمان را دوباره زنده خواهیم کرد!)

در کنار این شخصیت‌ها سمیح القاسم از بازگویی سیرت «اشغالگران»نیز غافل نبوده و شعر «أمْلاك جنرال» را در توصیف «اریک شارون» نوشته است؛ شخصیتی که به کودک‌کُشی در فلسطین و لبنان معروف گردیده است:«عَلَى مَائِدَةِ الْجِنِرَالِ مَزْهَرِيَّة/فِي المَزْهَرِيَّةِ خَمْسُ وَرْدَات/عَلَى دَبَّابَةِ الجِنِرالِ خَمْسُ فُوهَات/تَحْتَ الدَّبَّابَةِ طِفْلٌ فِي الخَامِسَة/وَوَرْدَة./عَلَى كَتِفِ

الجِنرالِ خَمسُ نَجْماتٍ وَطِفْل/فِي مَزْهَرِيَّتِهِ خَمْسَةُ أطْفَالٍ وَوَرْدَة/تَحتَ دَبَّابَتِه/خَمْسُ وَرْدَاتٍ وَخَمسَةُ أطْفَال،/لِلدَّبَّابَةِ فُوهَاتٌ لَا تُحْصَى...» (*همان*: ۸۹) (ترجمه: روی سفره ژنرال، گلدانی است/در گلدان پنج گل هست/بر تانک ژنرال، پنج دهانه هست/زیر تانک، کودکی پنج ساله هست/و یک گل/بر دوش ژنرال، پنج ستاره هست و یک کودک/در گلدان، پنج کودک هست و یک گل/پنج گل و پنج کودک/تانک، دهانه‌های بی‌شمار دارد).

بازی با نشانه عددی «پنج» را که به هر سو می‌چرخد و در گلدان، تانک و دوش ژنرالظاهر می‌شود و هر بار با عددی از کودکان، ضمیمه می‌شود، می‌توان در شکل زیر نشان داد:



آنچه که شاعر خواسته از راه بازی با اعداد، در شعر بگنجاند این است که راه به دست‌آمدن مدال‌های شجاعت ژنرال! با ریختن خون کودکان (گل‌ها) فراهم شده است؛ او برای رسیدن به این چشم‌انداز از افتخارات، به هر جنایتی تکیه می‌ورزد و از کشتن گُل‌های طبیعی (نابودی بافت عینی و مادّی) تا کشتن گُل‌های انسانی (کودکان)، همه را در کنار هم گرد می‌آورد.

نتیجه‌گیری

۱. در شعرهای سمیح چه آن دسته از شعرهایی که به صورت مستقل به کودکی مربوط‌اند و چه آنهایی که اشاراتی به آن دارند، یک مسأله کلی و عام مورد توجه شاعراست: «تراژدی کودکی با همه ابعاد نو و کهنه‌اش»؛ این محتوی و مظروف شعر سمیح، حاصل شکست‌ها و تجربه‌های تلخی هستند که از حنجره زخمی او فریاد خونین نسلی را بازگو می‌کنند که کودکیشان نثار امواج بیداد و ستم گردیده است.

۲. در نقد عنوان‌های او این نکته به دست آمد که عناصر «زمان»، «مکان»، «شخصیت» و «توصیف» بالاترین بسامدها را دارا هستند؛ سمیح القاسم، زمان کودکی، مکان‌های مرتبط با کودکی و اشخاص درگیر با محیط آن را در پیچ و خم‌های شعر گرفتار می‌سازد و در مصاف با جهان اکنون، فریاد و فغان از آن فقدان غم‌انگیز به آسمان بلند می‌کند.

۳. در بحث دو عنصر مهم روایت یعنی زمان و مکان، باید گفت که این دو واحد اساسی، ساختارهای گسترده و بنیادین شعر مقاومت را پی‌ریزی می‌کنند؛ به این معنی که سمیح با استفاده از این دو سازه و مواد روبنایی و زیربنایی نزدیک به این‌ها، بر شاخص‌ترین زمان‌ها و مکان‌ها از جمله: «کودکی از دست رفته»، «بازگشت به سرزمین»، «وطن» به معنای عام و «وطن» در معنای اجزای سرزمین و مکان‌های زندگی او (قدس، غزّه، رفح، جبل‌النار، وادی‌الصلیب و ...) رنگ‌های برجسته و نمایان می‌پاشد. شاهراه نشانه‌ای شعر مقاومت از این دو مسیر عمده عبور می‌کند و سایر علایم راهنما و نشانه‌های اطلاع‌رسان در صورت و معنا با ارتباط با این دو خط اساسی، کاربرد و نمود می‌یابند.

٤. شخصیت پدر همیشه با تصویری از سرزمین و وابستگی به خاک وطن همراهی می‌شوند؛ به گونه‌ای که جدایی این دو از یکدیگر امکان‌پذیر نیست. مادران فلسطینی نیز نمادی از رنج و پایداری در برابر آتش بیداد در وطن خویش هستند. بخش عظیم دیگری از نمود شخصیت‌ها در کودکان شهید تبلور می‌یابد؛ نوزادان، کودکان پیش از مدرسه، کودکان دانش‌آموز، نوجوانان مبارز و ... میزان گسترده‌ای از نگاه سمیح را به سوی خود معطوف داشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱-نشانه‌شناس، فیلسوف، متخصص قرون وسطی، منتقد ادبیو رمان‌نویسایتالیاییاست؛ (۱۹۳۲م)

۲-زبان‌شناس سوئیسی که او را پدر زبان‌شناسی نوین می‌دانند؛ (۱۸۵۷-۱۹۱۳م)

۳-فیلسوف، منطق‌دان،ریاضی‌دانودانشمندآمریکایی و از بنیان‌گذارانننشانه‌شناسیاست؛ (۱۸۳۹-۱۹۱٤م)

٤-نشانه‌شناس، منتقی ادبی و از نظریه‌پردازان تیترولوژی، متولد آمستردام هلند؛ (۱۹٤٥م)
٥-فیلسوف آلمانی؛ (۱۷٦۲- ۱۸۱٤م)
٦-نشانه‌شناس انگلیسی؛ (۱۹٥۲م)

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۸۹ش)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ دوازدهم.
-ادونیس (۱۹۸٦م)، زمن الشعر، بیروت، دارالفکر، چاپ پنجم.
- اسوار، موسی (۱۳۸۱ش)، از سرود باران تا مزامیر گل سرخ؛ پیشگامان شعر امروز عرب، تهران، سخن، چاپ اول.
- الحبازی، مشهور عبدالرحمن (۲۰۰۹م)، «اتجاهات شعر الطفل فی الشعر الفلسطینی المعاصر»، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد ۱٥، صص ۲٦۲- ۲۱٥.
- القاسم، سمیح (۲۰۰٤م)، الأعمال الشعریة الکاملة، ٤ مجلدات، بیروت، دار العودة، ط۱.
- المؤمنی، قاسم (۱۹۹۹ م)، فی قراءة النص، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر، ط۱.
- بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸م)، عتبات (جیرار جینیت من النص إلی المناص)، الدار العربیة للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط۱.
- بی‌نام (۲۰۱٤م)، «وفاة الشاعر سمیح القاسم»، صحیفه «الرأی» الإلکترونیه، الثلاثاء، ۱۹/ ۸/ ۲۰۱٤.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷ش)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، چاپ چهارم.
- دو سوسور، فردینان (۱۳۹۲ش)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران، هرمس، چاپ چهارم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲ش)، نشانه- معناشناسی دیداری؛ نظریه و تحلیل گفتمان هنری، تهران، سخن، چاپ اوّل.
- شکری، غالی (۱۳٦٦ش)، ادب مقاومت، ترجمه محمّد حسین روحانی، تهران، نشر نو، چاپ اوّل.
- صابر عبید، محمّد (۲۰۱۰م)، سیمیاء الموت؛ تأویل الرؤیا الشعریة؛ قراءة فی تجربة محمّد القیسی، دمشق، دار نینوی.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳٤۹ش)، «حروف اضافه در فارسی معاصر»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۹٥ و ۹٦ ، صص ٤۷۰- ٤٤۱.
- صدیق، فضیلة (۲۰۰٦م)،«لغة الطفل والهویة الوطنیة»، مجلة حولیات التراث، العدد ٦، صص ۸۰- ۷۱.
- ضیمران، محمّد (۱۳۸٥ش)، «امبرتو اکو و نشانه‌شناسی»، بخارا، شماره ٥۲، صص ۲۲٦- ۲۱۷.

– غلامحسین‌زاده، غلامحسین و همکاران (۱۳۹۰ش)، «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۵، صص ۲۳– ۷.

– فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱ش) سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن، چاپ اول.

– قدامهٔ بن جعفر (۱۹۸۲م)، نقدالنثر، بیروت،، دارالکتب العلمیة.

– کالر، جاناتان (۱۳۹۰ش)، در جستجوی نشانه‌ها؛ نشانه‌شناسی، ادبیّات، واسازی، ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللّهی، تهران، علم، چاپ دوم.

– کوپر، جی، سی (۱۳۸٦ش)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرهنگ نشر نو، چاپ دوم.

– کورت، وسلی (۱۳۹۱ش)، زمان و مکان در داستان مدرن، ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران، آوند دانش، چاپ اول.

– مستور، مصطفی (۱۳۸۷ش)، مبانی داستان کوتاه، تهران، مرکز، چاپ چهارم.

– میرصادقی، جمال (۱۳۹۰ش)، ادبیات داستانی؛ قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان، تهران، سخن، چاپ ششم.

– یوهان‌سون، یورگن دینس و سوند اریک لارسن (۱۳۸۸ش)، نشانه‌شناسی چیست؟، ترجمه سیّدعلی میرعمادی، تهران، ورجاوند، چاپ دوم.

الرموز والسماتعن «الطفولة والحرب» في شعر سميح القاسم

حسين عابدى[1]
تورج زينى‌وند[2]
فاطمه كلاهچيان[3]

الملخص

من أهم التقنيات عند شعراء المقاومة الفلسطينية في شرح الآثار الاجتماعية والسياسية والثقافية المترتبة عن قضية المقاومة هو استخدام الرموز والعلامات المتعلقة بأطفال الحرب.هذه الميزة التي كانت من أقوى الطرق لتحديد المعنى وشكل القصيدة المقاومة الفلسطينية، تتجلى متميزةً في الأساس في شعر سميح القاسم. وفقاً لذلك، يعالج هذا البحث في ضوء المنهج الوصفي– التحليلي دراسة أبرز السمات والرموز في شعر سميح القاسم عن أطفال المقاومةمثل عنوان القصائد، والزمان، والمكان، والشخصية الروائية. توصّل هذا المقال إلى أن شعر القاسمالمكتوب عن الطفل الفلسطيني يتمثلبأسره «في الأطفال» ولا «للأطفال» ومن ثمّ السمات المتصلة بالزمان (بثلاثة روافد هي الطفولة والزمن المفقود والعودة إلى الأرض) والمكان (الأماكن الخاصة والمرتبطة بالوطن مثل المولد والسجن والمدرسة واسم مدن المقاومة كالقدس وغزة) والشخصيات الخاصةوالعامة في صعيد المقاومة (مثل الأب والأم والأطفال الشهداء والمحتل) من أكثر السمات تردداً في شعره. في اتجاه الشاعر العام في مسيرة شعره عن حقيقة الطفولة والحرب تقترن ملامح الحزن واليأس والصمودبعامة ونتيجة لذلك يتكرر عنصر المقاومة المأساوي في مضمون قصائده القائمة على مشاهد من الطفولة والحرب.

الكلمات الرئيسية: الرمز، السمة، الطفولة والحرب، شعر فلسطين المقاوم، سميح القاسم

١- دكتوراه، جامعة رازى بكرمانشاه
٢- أستاذ مشارك، جامعة رازى بكرمانشاه
٣- أستاذة مساعدة، جامعة رازى بكرمانشاه

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بازتاب «سنت» و «تجدد» در *قصرالشوق* نجیب محفوظ

سعید حسام‌پور، استاد بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز
حسین کیانی، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز
مدینه کرمی[۱]، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰٤/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰٤/۰۲

چکیده

مصر، با تمدنی چندهزارساله و سنت‌های ریشه‌دار در پایان سده‌ی ۱۸، به دنبال حمله‌ی ناپلئون با تمدن نوین اروپایی آشنا شد. این آشنایی، مقدمه‌ی رویارویی «سنت» و «تجدد» را در این کشور فراهم کرد. بازتاب تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ حاصل از این رویارویی را می‌توان در آثار داستانی معاصر مصر بررسی کرد. قصرالشوق نجیب محفوظ، به عنوان دومین رمان از مجموعه‌ی سه‌گانه، داستانی است که می‌توان پیامدهای حاصل از جدال سنت و مدرنیته را در آن کاوید.تقابل مردسالاری و حضور و حقوق زن در اجتماع، بحران هویت و سرگشتگی روشنفکر، غرب-گرایی،آزادی فردی و تقابل علم و دین، پیامدهایی هستند که در پژوهش حاضر به آن پرداخته شده است. براین اساس، تضادهای روحی کمال، به عنوان روشنفکر جامعه که به صورت تقابل طبقه‌ی متوسط و اشراف، عقل و عشق، دنیای واقعی و آرمان‌ها، علم اروپایی و دین اسلام بروز می‌یابد، نتیجه‌ی تقابل استبداد (سنت) و استعمار (تجدد) در مصر است و انحراف اخلاقی، پوچ‌گرایی و بی‌معنایی زندگی، پیامد منفی این تقابل در زندگی روشنفکرانی چون اوست. غرب‌گرایی، کمال و خانواده‌ی شداد را در برزخ سنت و تجدد گرفتار کرده است. پیشرفت آزادی فردی و حقوق زن از نتایج مثبت تجدد در قصرالشوق نسبت به بین‌القصرین است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی مصر،سنت و تجدد، قصرالشوق، نجیب محفوظ

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: hafez_m@ymail.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.127

مقدمه

«مدرنیته» در هر کشوری که پا گذاشته با رقیبی سرسخت به نام «سنت» روبه رو شده است. هر ملتی از دیرباز، عادت‌ها و اصولی برای زندگی داشته که در طی سده‌ها و شاید هزاره‌ها تجربه و آزمون به آن‌ها پایبند شده و آن را الگوی نگرش و کنش خود قرار داده است. بنابراین مسأله‌ای به نام تقابل سنت و مدرنیته(تجدد)، همواره از مهم‌ترین جدال‌های زندگی انسان امروز بوده است. در این میان هراندازه عمر فرهنگ ملتی بیش‌تر و ریشه‌های سنت آن محکم‌تر باشد، تعارض سنت و تجدد در آن شدیدتر و دامنه‌دارتر خواهد بود.

مصر کشوری است با تمدنی چندهزارساله و سنت‌های ریشه‌دار که پس از فراز و فرودهای تاریخی و سال¬ها سکون و رکود در دوره‌ی ممالیک و عثمانی‌ها، به دنبال حمله‌ی ناپلئون در پایان سده‌ی ۱۸، با دنیای جدید آشنا شد. این آشنایی با همه‌ی جنبه‌های مثبت و منفی خود، تحولات بنیادین سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را در این کشور در پی داشت. از این تحولات و تلاش‌هایی که در این راه صورت پذیرفت (اعم از موافقت‌ها و مخالفت‌ها) می‌توان به عنوان رویارویی سنت و تجدد نام برد.

نمود جدال‌ها و تعارض‌های حاصل از این رویارویی فرهنگی-اجتماعی را می‌توان در داستان‌نویسی معاصر مصر به شکلی بارز سراغ گرفت. سه‌گانه‌ی نجیب محفوظ که مجموعه‌ی سه رمان پیاپی و دنباله‌دار است، یکی از تأثیرگذارترین داستان‌های معاصر عربی است که می‌توان گفت مهم‌ترین درون‌مایه‌ی آن طرح تضادها و تقابل‌های کهنه و نو، شرق و غرب و سنت و مدرنیته است.

این پژوهش برآن است که باشیوه‌ی تحلیل محتوا به بررسی بعضی از مؤلفه‌های مدرنیته در تقابل با سنت در سه‌گانه‌ی نجیب محفوظ، با تأکید بر رمان قصرالشوق بپردازد. مؤلفه‌هایی چون طرح حقوق زن در برابر مردسالاری سنتی، آزادی، غرب‌گرایی، تقابل علم و دین و جدال‌های روحی قهرمان به عنوان روشنفکر اجتماع که به بحران هویت می‌انجامد، تا بتوان به پرسش‌های زیر پاسخ داد که:

۱- بر اساس این داستان، بازتاب سنت و تجدد در جامعه‌ی مصر چگونه نمود یافته و چه مؤلفه‌هایی را درگیر ساخته است؟
۲- چه عواملی موجب شکل‌گیری و تشدید بحران هویت و سرگشتگی روشنفکر به عنوان پیامد تقابل سنت و مدرنیته در قهرمان داستان می‌شود؟

پیشینه‌ی پژوهش

آثار نجیب محفوظ و از جمله «سه‌گانه»ی او به دلیل شهرت و جایگاه نویسندگی‌اش به ویژه پس از کسب جایزه‌ی نوبل بسیار مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. برای نمونه محمد سعید در کتاب *سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ* (۱۳۷۸)به معرفی و نقد دوره‌های داستان‌نویسی محفوظ از زاویه‌ی رمزگرایی و الگرتو دیولیو[1] در کتاب *قفص الحریم* (۲۰۱۱)به تحلیل جایگاه زن و نقش آن در رمان‌های محفوظ پرداخته‌اند. هم‌چنین الألفی در کتاب *نجیب محفوظ، من الجمالیه الی نوبل* (۲۰۱۲) مجموعه‌ای از مقالات علمی و ادبی نویسندگان مختلف را درباره‌ی زندگی، آثار و اندیشه‌های محفوظ در دوره‌های گوناگون جمع کرده است.

درباره‌ی *سه‌گانه*، میرزایی و اکبری مفاخر مقاله‌هایی با عنوان‌های «بحران فکری و روحی قهرمان در رمان الثلاثیه‌ی نجیب محفوظ» (۱۳۸۷) و «تحلیل مکتب ادبی سه‌گانه‌ی نجیب محفوظ» (۱۳۸۸)نوشته‌اند. مقاله‌ی نخست به یکی از موضوعات مورد بحث این مقاله یعنی سرگشتگی قهرمان داستان (کمال) در مجموعه‌ی سه‌گانه پرداخته است. اما به ابعاد گوناگون آن، از جمله تقابل سنت وتجدد و پیامدهای آن توجه نکرده است. نصر اصفهانی و همکاران، مقاله‌ی «تطبیق محتوای (سه‌گانه)ی نجیب محفوظ و (طوبی و معنای شب) شهرنوش پارسی‌پور از دیدگاه عناصر داستانی» (۱۳۹۲) را با رویکردی تطبیقی ارائه داده‌اند. پایان‌نامه‌ی رنجبران با عنوان *ثلاثیة نجیب محفوظ فی ضوء النقد النسوي* (۱۳۸۸) با رویکردی فمینیستی به مجموعه‌ی سه‌گانه نظر داشته است. هیچ یک از پژوهش‌های انجام شده به بررسی رویارویی «سنت» و «تجدد»و مؤلفه‌های مدرنیته در رمان *قصرالشوق* نپرداخته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

آنتونی گیدنز، «مدرنیت» را شیوه‌هایی از زندگی یا سازمان اجتماعی می‌داند که از سده‌ی هفدهم به بعد در اروپا پیدا شد و به تدریج نفوذی جهانی یافت (گیدنز،۱۳۹۲: ۳). از نظر مارکس نیروی عمده‌ی دگرگونی که جهان مدرن را شکل می‌بخشد، سرمایه‌داری است. دورکیم ماهیت نهادهای مدرن را اساساً متأثر از صنعت‌گرایی می‌دانست و وبر بیشتر بر «عقلانیتِ» متجلی در تکنولوژی و سازمان فعالیت‌های بشری و دیوانسالاری تأکید داشت (*همان*: ۱۱-۱۰). برخلاف نظر اندیشمندانی که مدرنیسم را پایان یافته تلقی می‌کنند، به نظر هومی بابا در فصل نهم اثر معروف خود، *موقعیت فرهنگ*[۲]، مدرنیته یک ایده‌ی مشخص و ثابت نیست که فرجام خاصی داشته باشد؛ بلکه مدرنیته فرآیندی باز و ناتمام است (رک: قائمی نیک،۱۳۹۳). همان‌گونه که گیدنز نیز قبول ندارد که ما وارد عصر پست‌مدرن شده‌ایم. به نظر او ما در دوران تشدید مدرنیته به سر می‌بریم و هنوز وارد مرحله‌ی دیگری نشده‌ایم (صفری، ۱۳۸٦: ۷). از نظر هانا آرنت دوران مدرن با علوم طبیعی سده‌ی هفدهم، انقلاب‌های سده‌ی هجدهم و صنعتی شدن سده‌ی نوزدهم آغاز شد و در مقابل دنیای مدرنِ سده‌ی بیستم قرار گرفت که با رشته‌ی فاجعه‌هایی که از جنگ اول جهانی آغاز شدند، شکل گرفته است. درواقع آرنت به دو مفهوم «دوران مدرن» و «دنیای مدرن» قایل است (احمدی،۱۳۹۰: ۲٦).

تولد «فرد برتر» بین انسان‌گراییِ رنسانسی قرن شانزدهم و جنبش روشنگری قرن هجدهم، گسست بسیار مهمی با گذشته را بیان نمود. برخی معتقدند که این گسست موتوری بود که کل نظام اجتماعیِ «مدرنیته» را به حرکت واداشت. بسیاری از جنبش‌های بنیادی در فرهنگ و اندیشه‌ی غربی در ظهور این مفاهیم مؤثر بودند. از جمله؛ پروتستانتیزم[۳] که وجدان فردی را از کلیسا رهانید، انسان‌گرایی[٤]، انقلاب‌های علمی و جنبش روشنگری[٥] که بر وجه عقلانی و انسان علمی تأکید داشت (رک: هال، ۱۳۹٤). از جمله پیشگامان این حرکت و تحول اندیشگانی، فیلسوف فرانسوی سده‌ی ۱۷، رنه دکارت بود که با شعار معروف «من می‌اندیشم، پس هستم». نماینده‌ی فلسفه‌ی مدرن به شمار می‌رود. درسده‌ی ۱۹ نیز نظریه‌ی «تکامل بشر» یا «اصل انواع» از طرف

چارلز داروین، نظریه‌ی اقتصادی-اجتماعی مارکس و انگلس و نظریه‌ی «اصالت وجود» سارتر و هایدگر، فلسفه‌هایی بودند که به نوعی بر اصالت انسان و خودمحوری او تأکید داشتند و تا حدی با بینش و نگرش دینی در تعارض بودند. این فلسفه‌ها به شکلی مقدمه‌ی مدرنیته بودند.

انسان‌مداری، دموکراسی، عقلانیت(عقل ابزاری)، فردگرایی، آزادی فردی، شهرنشینی، ماشینیسم، سکولاریسم، حقوق زن، روشنفکری و ... از جمله دستاوردها و اصول مدرنیته به شمار می‌رود. اصول مدرنیته به وسیله‌ی استعمار مستقیم و غیرمستقیم هم‌چون حضور اروپایی‌ها در کشورهای شرقی، تلاش‌های شرق‌شناسان، تأسیس مدارس نوین، داد وستدهای فرهنگی، علمی و اقتصادی، ترجمه و ... به شرق راه یافت و پیام‌آور تحولات بنیادین در کشورهایی چون مصر شد.

به دنبال آشنایی جوامع شرقی با مدرنیته، بحث از دموکراسی، آزادی فردی و حقوق زن که پیش‌تر در حاشیه بود و چندان مورد توجه قرار نمی‌گرفت، اهمیت می‌یابد. اندیشه‌ی انتقادی که از مهم‌ترین دستاوردهای مدرنیته است، به شکل‌گیری جریان‌های روشنفکری می‌انجامد. این نگرش همراه با شکّ روشنفکران، به‌ویژه در جوامع سنتی، در بسیاری موارد موجب سرگشتگی و بحران هویت در آن‌ها می‌شود. تا آن‌جا که میان سنت‌های دینی و داشته‌های خودی و علم اروپایی و حدود بهره‌مندی از مظاهر غربی متحیر می‌مانند.

چکیده‌ی داستان قصرالشوق

ثلاثیه (سه‌گانه) مجموعه‌ی سه رمان به نام‌های *بین‌القصرین*، *قصرالشوق* و *سکّریه* است و زندگی سه نسل از یک خانواده‌ی مصری را تصویر می‌کند که روح زمان و فضای حاکم بر شرایط سیاسی-اجتماعی و به ویژه مناسبات فرهنگیِ هر نسل با دیگری متفاوت است. بنابراین اندیشه‌ها، آرمان‌ها و تناقض‌های روحی هر نسل نسبت به نسل پیش از خود بسیار تغییر کرده است. *قصرالشوق*، دومین رمان از این مجموعه، مناسب‌ترین داستان برای بررسی پیامدهای مدرنیته است. شخصیت اصلی

داستان(کمال) در این مرحله به سن جوانی رسیده است؛ یعنی مرحله‌ی تصمیم‌گیری و انتخاب، مقایسه و نقد، ازدواج، انتخاب رشته‌ی تحصیلی، مقایسه‌ی بایدها و نبایدها، هست‌ها و نیست‌ها، انتخاب اندیشه‌هایی که خودبرمی‌گزیند؛ نه عقایدی که خانواده و محیط، پیش از این بر او تحمیل کرده بود. اگر*بین‌القصرین*، بیانگر زندگی سنتی، حضور پدرسالاری مستبدانه، تأکید بر ارزش‌ها و اعتقاداتِ ناگزیر بود، *قصرالشوق* نشان‌دهنده‌ی بازبینی در نگرش‌های پیشین و رویارویی با دنیاهای تازه‌تر است. به عبارت دیگر، *قصرالشوق* بیانگر تقابل سنت و تجدد است.

داستان از چند اپیزود تشکیل شده که به موازات یکدیگر پیش می‌روند تا معنای داستان را کامل کنند. یک اپیزود به معرفی شخصیت پدر و ترسیم ابعاد متناقض زندگی او می‌پردازد. اپیزود دیگر بر زندگی یاسین، پسر بزرگ سید احمد و شبگردی‌ها، ازدواج‌ها و طلاق‌های مکرر او تأکید دارد. زندگی خدیجه و عایشه، دختران سید احمد، که با دو برادر از آل شوکت ازدواج کرده‌اند، اپیزود دیگر داستان است. اما خط سیر اصلی داستان را ماجراهای زندگی کمال، پسر کوچک سید احمد، به پیش می‌برد و دیگر اپیزودها در جهت تکمیل و معنا بخشیدن به این بخش از داستان می‌آیند.

کمال به عایده، خواهر دوستش، دل می‌بندد. عشق او به عایده معنای دیگری از زندگی برایش می‌آورد و او را با دنیایی تازه آشنا می‌سازد. چون او در محله‌ی قدیمی بین‌القصرین، در خانواده‌ای مذهبی و سنتی بزرگ شده، در حالی که عایده و حسین فرزندان یکی از بیگ‌های معتبر و بانفوذ، از وابستگان به خدیو هستند که سال‌هایی از عمرشان را در پاریس گذرانده‌اند. کمال در ذهن خود از عایده موجودی فرازمینی می‌سازد و پیوسته میان زندگی خود و شیوه‌ی زندگی آل شداد مقایسه می‌کند. این مقایسه‌ها موجب ایجاد شک و حیرت در وجود او می‌شود.آشنایی با خانواده‌ی شداد که بسیار متأثر از فرهنگ اروپایی‌اند و به دنبال آن گرایش به فلسفه‌ی غرب، علم، هنر و مطالعه در این زمینه‌ها کمال را روز به روز از آموزه‌های دنیای کودکی دور می‌سازد. و در این میان او به انسانی تبدیل می‌شود که شباهت چندانی با کمال دیروز ندارد. اما ذهن فلسفی و پرسش‌گر او یک لحظه آرام نمی‌یابد.

بحث و بررسی موضوع

مردسالاری/ پدرسالاری

مهم‌ترین عنصر سنتی جامعه‌ی مصر که در این داستان منعکس شده، مردسالاری در خانواده و اجتماع است. مطابق با نظر جِردا لِرنر در کتاب *ظهور پدرسالاری* (۱۹۸٦)، پدرسالاری در وسیع‌ترین تعریفش به معنای آشکار شدن سلطه‌ی مرد بر زن و بچه‌ها در خانواده و گسترش سلطه‌ی مرد بر زن در جامعه به طور کل می‌باشد (جاوید، ۱۳۸۸: ۸۹).

تنهایی، ترس، انتظار و فرمانبری بی‌چون و چرای زن از مرد، نتیجه‌ی قطعی این‌گونه جوامع است که در این داستان نیز وجه بارزی دارد. امینه همه چیز را درباره‌ی احمد، روابطش با زنان دیگر و شرکت در مجالس لهو شبانه می‌داند. با این حال نسبت به کارهای او کوچک‌ترین اعتراضی نمی‌کند. در نخستین سال زندگی مشترک، یک بار اعتراضی مؤدبانه به شب‌گردی‌های همسرش داشته و پاسخی که شنیده برای همیشه او را وادار به سکوت کرده است: «من مَردم. امر و نهی کننده. هیچ اعتراضی را بر رفتارم نمی‌پذیرم و تو هم ناچاری اطاعت کنی. پس مواظب باش که مرا وادار نکنی ادبت کنم» (محفوظ،۱۹۹۱: ۳۲۹-۳۲۸). در خانواده‌ی سنتی مردسالار تنها بیرون رفتن زن از خانه کنترل می‌شود، چون ارتباط مستقیم با شرف و حیثیت مرد و خانواده دارد، اما پاک بودن مرد به آبروی زن و خانواده مرتبط نیست (الجریتو دیبولیو،۲۰۱۱: ۱۰۵). در جوامعی که اندیشه‌ی «ارباب- رعیتی» و «شبان-رمگی» در تار و پود ذهن افراد رسوخ کرده، هر قدرتمندی در ستم به زیردست، برای خود حقی مسلّم قایل است.

چندهمسری، گرایش به معاشرت زنان، طلاق

یکی از ویژگی‌های جامعه‌ی مردسالار، چندهمسری، ارتباط آزادانه‌ی مرد با زنان و تسلیم زن در پذیرش این واقعیت است. در *قصرالشوق* هر یک از شخصیت‌های مرد با زنانی در ارتباطند و علاقه‌ی مردان به زنان برخاسته از هوس‌های زودگذر است. تنها عشق کمال به عایده است که پاک، متعالی وحتی فراواقعی است. سال‌ها پیش مادر امینه

در مقام نصیحت به او گفته بود: «بعد از آن‌که [احمد] همسر اولش را طلاق داد با تو ازدواج کرد و اگر می‌خواست می‌توانست او را برگرداند، یا به جز تو همسر دوم، سوم و چهارمی برگزیند، در حالی که پدرش بسیار ازدواج کرد، پس خدا را شکر کن که تو را به عنوان تنها همسرش نگه داشته است» (محفوظ:۳۲۹).

در *قصرالشوق* که سید احمد در آستانه‌ی شصت‌سالگی است، هم‌چنان در مجالس شبانه‌ی فسق حضور می‌یابد. پس از سال‌ها مراوده با زبیده و جلیله، این بار چشم طمع به زنّوبه دوخته است. مطربه‌ی جوانی که به همراه خاله‌اش-زبیده- در این مجالس حاضرمی‌شود. سید با همه‌ی غرور و اعتباری که نزد دیگران دارد، پس از شنیدن پاسخ منفی از زنوبه، سرانجام با پرداخت بهای لازم موفق می‌شود او را از آنِ خود سازد.

مصر، نخستین کشور اسلامی بود که در سال ۱۹٤٥م قانون محدودیت تعدد زوجات را وضع و آن را منوط به اذن قاضی کرد (رمضان نرگسی، ۱۳۸٤: ۱٦۷). از این رو در این داستان مردان به طور هم‌زمان چند همسر ندارند و اگر زنی از ارتباط شوهر با زنان دیگر باخبر شود، آن را تاب نیاورده و جدا می‌شود. بنابراین در این داستان، مرد سنتی از پدیده‌ی چندهمسری اندکی فاصله گرفته و به دلیل محدودیت در انتخاب چند همسر، به معاشرت نامشروع با زنان و معضل طلاق دچار است. چنان‌که یاسین پس از ازدواج با زینب دست از معاشرت با زنان برنمی‌دارد و همین امر موجب جدایی آن‌ها می‌شود. پیش از ازدواج با مریم، مدتی با مادرش مراوده دارد. ازدواج با مریم نیزاو را قانع نمی‌سازد، تا این‌که با زنوبه، دوست دوران جوانی‌اش، طرح دوستی تازه می‌کند. مریم هم از او طلاق می‌گیرد و یاسین با زنوبه ازدواج می‌کند.

دیدگاه یاسین نسبت به زنان به گذشته‌اش برمی‌گردد. او نه‌تنها پدری داشته که اهل مجالس شبانه‌ی زن و شراب است، بلکه در کودکی نیز شاهد طلاق مادر، سرکشی او و رفت و آمد با نامحرمان بوده است. نگاهش نسبت به زنان بسیار منفی است: «همه‌ی زنان ملعون و پلیدند. هیچ زنی معنی عفت را نمی‌داند مگر وقتی که اسباب زنا برداشته شود... حتی زن پاکدامن پدرم، فقط خدا می‌داند که اگر پدرم نبود چطور زنی بود... همه‌ی آدم‌های این دنیا کثیفند» (*همان*: ۳٦٦). با این‌که یاسین در فسق و فجور یگانه

است، اما گناه مادرش را نمی‌تواند نادیده بگیرد. چون در نگاه مرد مستبد، هر عملی که برای زن گناه محسوب می‌شود، برای او مجاز و حق طبیعی است.

استبداد پدرانه

در جوامع استبدادی، قدرت و تسلط به شکل سلسله‌مراتب در جامعه توزیع می‌شود. همان‌گونه که بی‌مشیت فرمان‌روا در جامعه کاری از پیش نمی‌رود، در خانواده نیز پدر فعال مایشاء است و اراده‌ی مطلق دارد.

همیشه هر حق و حرمتی، سایه‌ای از زور و ترس نیز فرو می‌افکند. در نتیجه به ازای ارزش هر فرد، ارزش دیگری نادیده گرفته می‌شود، یا که از میان می‌رود (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۱۰). در خانه‌ی احمد عبدالجواد، پسران خانواده اجازه‌ی صرف صبحانه همراه با پدر را دارند، اما ناگزیر به رعایت آداب ویژه‌ای هستند؛ سکوت، سر به زیرافکندن و در چشم یکدیگر نگاه نکردن. دختران اجازه‌ی حضور در کنار سفره را ندارند، مگر زمانی که مردان خانواده صبحانه خورده و خانه را ترک کرده باشند. و مادر در فاصله‌ای دورتر از سفره، نزدیک به در می‌نشیند تا اگر حضورش لازم شد برای انجام خدمت فراخوانده شود. پدر در همه‌ی امور فرزندان تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی است. با ازدواج فهمی و مریم مخالفت می‌کند. یاسین را مجبور می‌کند که با زینب، دختر محمد عفت، ازدواج کند. در ازدواج خدیجه و عایشه نیز مستبدانه برایشان تصمیم می‌گیرد: «دختران من به خانه‌ی هیچ مردی نمی‌روند مگر زمانی که برایم ثابت شود اولین انگیزه‌ی او برای ازدواج، علاقه‌ی خالصش برای دامادی من باشد. من... من... من...»(محفوظ: ٤٠٤).

نتیجه‌ی سلطه‌ی پدر بر خانواده، پناه بردن فرزندان به دروغ و پنهان‌کاری است و این عادتی است که خانواده تا پایان داستان بر آن می‌مانند.کتمان حقیقت، علت دیگری نیز دارد و آن هم رفتارهای دوگانه و شخصیت ریاکار پدر است. او که در میان دوستان صمیمی به بذله‌گویی و خوش‌باشی مشهور است، در خانه چهره‌ای هراس‌انگیز و ظاهرالصلاح دارد. این پنهان‌کاری و تظاهر، بر فرزندان تأثیر مستقیم می‌گذارد و آن‌ها نیز هم‌چون پدر چهره‌ای برای پنهان کردن و چهره‌ای برای حضور در خانه خواهند

داشت. بی‌بندوباری‌های یاسین، تمایل عایشه به شراب و سیگار در خانه‌ی شوهر و پنهان کردن این موضوع از خانواده‌ی پدری، نزاع خدیجه با مادرشوهر و پنهان ساختن آن از پدر و بعدها ترک عبادات و اعتقاد به مقدسات از جانب کمال، رو آوردن به شراب و حضور در خانه‌های فحشا گویای این حقیقت تلخ است.

حضور زن

پس از ورود مدرنیته به مصر و تأثیرپذیری از غرب، حضور زن در جامعه پررنگ‌تر می‌شود، در نتیجه پرداختن به موضوع زن و مشکلات او در ادبیات اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. پیش از آن صدای زن خاموش و خودش نیز غایب بود. اگر هم حضوری داشت، همان معشوقه‌ی رمانتیک مردان بود. حقوق زن و آزادی او از نتایج مستقیم «دموکراسی» و «انسان‌مداری» است که از مؤلفه‌های اساسی مدرنیته به شمار می‌روند. زن از مهم‌ترین موضوعات داستان‌های نجیب محفوظ است. در داستان‌های محفوظ حضور مادری مهربان، زنانی فاسد که قربانی خواست‌های خود و نیاز مردان شده‌اند، زنانی خیانتکار و زنانی مطیع دیده می‌شود. در دیدگاه محفوظ، زن اگر مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در جامعه نباشد، بی‌تردید یکی از عناصر مهم مؤثر در اجتماع است.

سه‌گانه بستر مناسبی برای نشان دادن وضعیت زنان جامعه‌ی مصر در سال‌های مورد نظر نویسنده است. یکی از مهم‌ترین اهداف محفوظ از نگارش این تریلوژی، ترسیم سیر تطور جایگاه زن در خانواده و اجتماع، حقوق و وظایف زن، تفاوت زن‌ها در طبقات مختلف جامعه و آزادی تدریجی او از قیود سنت‌ها است.

زن سنتی و زن متجدد؛ حقوق و وظایف

نخستین بار سیمون دوبُوار در اثرگذارترین کتابش، *جنس دوم* (۱۹٤۹) مرد را سوژه و زن را «دیگری» تعریف کرد. به باور او جامعه و گفتمان حاکم بر آن وجود مرد را محوری و مطلق و وجود زن را بیگانه و غیرضروری می‌شمارد. دوبوار اصطلاح «دیگری» را برای بیان عدم توازن قدرت میان مرد و زن به کار می‌برد (عامری و

میاحی،۱۳۹۰: ۷۸). امینه تصویر حقیقی مادر با همه‌ی ویژگی‌هایی است که از او انتظار می‌رود. مهربانی و تدبیر او تا آن‌جاست که توانسته یاسین را، که پسر سید از زن دیگر اوست و نگاه مثبتی به زنان ندارد، از خود راضی نگه دارد و احترامش را برانگیزد.

سازگاری بیش از اندازه‌اش با سید احمد از قدرت روانی و گذشت او ناشی می‌شود و تنها عشق شدید او به حفظ موجودیت خانواده به او توان می‌بخشد. او برخلاف پسرانش، به سید صفات الوهیت نمی‌دهد و از آنجایی که همه‌ی نقص‌های او را می‌داند، به او به چشم خدای خود نمی‌نگرد، بلکه کاملاً با نقاط ضعف او آشناست و خود را با آن سازگار نموده است (محمدسعید:۱٤۸-۱٤۷).

شخصیت مادر در بیش‌تر داستان‌های محفوظ، مهربان، محکم، پناه و ستون خانواده است. این شخصیت را در داستان‌های *بدایة و نهایة*وخان‌الخلیلی هم می‌توان دید.

آن‌چه نشاط و دلخوشی امینه را فراهم می کند یکی پشت بام است که فضای آن‌جا را با پرورش گل‌ها و پرندگان خانگی به بهشتی کوچک در خارج از زندان خانه تبدیل کرده تا با پناه بردن به آن از عذاب اسارت بکاهد و دیگری مجلس قهوه است که هر روز عصر در غیاب سید احمد، با حضور فرزندان برگزار می‌کند. «این تجمع خانوادگی نتایج اجتماعی مهمی در تحکیم احساس امنیت و ثبات فرزندان درباره‌ی مسایلی چون برابری میان زن و مرد در ارتباط با هریک از پدر و مادر به همراه دارد» (الجریتو دییولیو،۲۰۱۱: ۱۲۳). شخصیت احمد عبدالجواد در نظر فرزندان به ویژه کمال، بزرگ و پرهیبت است و از آن‌جا که مادر در سایه‌ی این سلطه در چشم فرزندان کوچک می‌شود، می‌کوشد با سیاست زنانه، تدبیر امور منزل و به ویژه تشکیل مجلس قهوه، اقتدار خود را به عنوان مادر خانواده نزد آن‌ها حفظ کند.

خدیجه، دختر بزرگ خانواده، با مادرش بسیار متفاوت است. او با آزادی نسبی‌ای که برای خود قایل است، در برابر ستم دیگران واکنش نشان می‌دهد. پیوسته با شوهر و مادرشوهر بر سر موضوعات کم‌اهمیت در مشاجره است. شاید مسبب اصلی این مشاجرات خدیجه نباشد، اما نگاه سنتی حاکم بر اذهان از او انتظار دارد در مقابل همسر، تسلیم محض باشد. حتی مادرش نیز در بسیاری از منازعات جانب او را

نمی‌گیرد و این موضوع بر خشم خدیجه می‌افزاید که چرا مادر از او دفاع نمی‌کند؛ در حالی که مادرشوهرش در هر منازعه‌ای طرف پسرش را می‌گیرد. امینه در پاسخ خدیجه به او یادآوری می‌کند که: «مگر یادت نمی‌آید که من در برابر پدرت چگونه بودم؟» (محفوظ: ٦٦٩). خدیجه می‌خواهد از حق طبیعی زنانه‌اش بهره‌مند و در اداره‌ی امور منزل، نظارت بر آشپزخانه و اثاث منزل مستقل و آزاد باشد. از این رو با مادرشوهر به ستیزه برمی‌خیزد تا بالأخره موفق می‌شود این آزادی نسبی را به دست آورد. مادرشوهر نیز به سادگی از حقوق تثبیت شده‌ی خود که سنت‌ها برایش جایز می‌داند، دست نمی‌کشد. بنابراین جدال و تنازع پیوسته میان آن‌ها برقرار است؛ جدال سنت و تجددخواهی. در واقع سرکشی خدیجه نوعی بدعت و خروج از سنت‌هاست. پیروزی نسبی از آن خدیجه است تا این‌که بار دیگر سلطه‌ی پدر او را از رسیدن به هدف کامل محروم می‌سازد و خدیجه را ناچار به عذرخواهی از مادرشوهر می‌کند.

عایشه، از نظر اخلاق و سازگاری به مادر شبیه‌تر است. با سازگاری و تسلیم در برابر مادرشوهر توانسته رضایت او را جلب کند. با این حال در خانه‌ی شوهر از آزادی نسبی برخوردار است. در رفت و آمد با همسایگان، آواز خواندن و آموزش رقص و ترانه به دخترش، نعیمه آزاد است. سیگار هم می‌کشد و گاهی با شوهرش شراب می‌نوشد. در حالی که انجام هر یک از این امور در خانه‌ی پدری گناهی نابخشودنی و امری محال بود. بنابراین، در قصرالشوق (نسل دوم این خانواده‌ی سنتی)، شاهد تلاش زنان برای دستیابی به حقوق فردی خود در خانواده و حقوق شهروندی خود در جامعه هستیم.

زن شرقی تا پیش از سده‌ی ۱۹ میلادی، نسبت به امور خارج از منزل بی‌اطلاع بود. اما با آمدن تمدن غربی، شرق آموزش زنان و تهذیب آن‌ها را فراگرفت، برای آن‌ها مدارسی گشود و این پیشرفت اجتماعی بزرگی بود که زن، آزادی و حقوقش را بخواهد و کم کم به آن دست یابد (ابوشاهین،۲۰۱۰: ۹۸).

در راه آزادی زنان مصری و رسیدن به حقوقی مشابه مردان در سده‌های ۱۹ و ۲۰ تلاش‌هایی صورت گرفت. رفاعه طهطاوی، احمد فارس شدیاق، عبدالله ندیم و محمد

عبده پیشگامان این نهضت بودند. اما قاسم امین کسی بود که در این راه بیشترین مخالفت‌ها را متحمل شد و با نوشتن مقالات تند انتقادی که بعدها در قالب دو کتاب با عنوان *تحریرالمرأة* و *المرأة الجدیده* رواج یافت، سرانجام توانست همراهان بسیاری بیابد و تلاش‌هایش به نتیجه رسید (وادی،۱۹۹٦: ۱۹-۱۸).

زنان خانواده‌ی شداد نماینده‌ی تجدد و آزادی‌اند. گفتار، رفتار و پوششی متفاوت از زنان دیگر دارند.کمال که به شدت شیفته‌ی زندگی خانواده‌ی شداد شده، رفتار زنان و مردان خانواده‌ی خود را با رفتار پدر و مادر عایده مقایسه می‌کند:

«بدون مقدمه تصویر عبدالحمید بیگ شداد و خانمش سنیه خانم به خاطرش آمد در حالی که شانه به شانه راه می‌رفتند... نه آقا و نه زیردست، بلکه دو دوست هم‌شأن. بی‌تکلف با هم صحبت می‌کردند. خانم بازوی شوهرش را گرفته، تا به اتومبیل رسیدند، بیگ کناری ایستاد تا اول خانم سوار شود... هرچند خانم جوان‌تر از مادرش (مادر کمال) نبود، اما پالتویی گران‌بها پوشیده بود که نشان ذوق و سلیقه و شیک‌پوشی بود، و بدون روبند راه می‌رفت... و پیرامونش عطر خوشبویی پخش می‌شد» (محفوظ: ٦٦٩).

عایده آزادانه با دوستان برادرش هم‌کلام می‌شود. با حسین و دوستانش به گردش می‌رود. درباره‌ی مسائل فرهنگی و اجتماعی با آن‌ها مباحثه می‌کند. تنها از خانه بیرون می‌رود. پیانو می‌نوازد، داستان‌های فرانسوی می‌خواند. لباس‌های اروپایی می‌پوشد. در حالی که حتی تصور این آزادی و سبک زندگی برای زنان خانواده‌ی کمال غیرممکن و خنده‌دار است.

پوشش زنان مصری در داستان، چادر و روبند است و تنها زنان طبقه‌ی اشراف به سبک اروپایی لباس می‌پوشند. اما نویسنده به طور ضمنی به تغییراتی که در جامعه در حال رخ دادن است، اشاره می‌کند. آن‌جا که یاسین پس از مدتی طولانی با زنوبه دیدار می‌کند، در حالی که از چادر مشکی و روبند دیگر خبری نیست؛ بلکه پالتوی سفید پوشیده و ظاهری متفاوت دارد.

بحران هویت و سرگشتگی روشنفکر

«عقل خودبنیاد نقاد» و تفکر خردمدار از مهم‌ترین ویژگی‌های مدرنیته و لازمه‌ی روشنفکری است. کمال به عنوان روشنفکر مقایسه‌گر و پیرو فلسفه‌ی ایده‌آلیسم، به روشن‌سازی و هدایت افکار می‌اندیشد. اکنون به سنی رسیده که دیگر نمی‌تواند دیده‌ها و شنیده‌های خود را بدون تشکیک و تفکر انتقادی بپذیرد. او برای معلمی و رسالت آن ارزش ویژه‌ای قایل است. در حالی که پدر و دوستانش به دلیل ظاهرپرستی و توجه به موقعیت‌های اجتماعی او را به رشته‌ی حقوق فرا می‌خوانند و معلمی را شغلی پایین‌رتبه می‌دانند. کمال برای نخستین بار در برابر خواست پدر ایستادگی می‌کند و موفق می‌شود نظر خود را عملی سازد.

آغاز بحران روشنفکر

بحران روحی کمال با عشق آغاز می‌شود. او به دختری دل بسته که طبقه‌ی اجتماعی و فرهنگی‌اش با او بسیار متفاوت است. کمال با دیدن خانواده‌ی شداد با شیوه‌ی دیگری از زندگی آشنا می‌شود. شیوه‌ای که الهام گرفته از سبک زندگی اروپایی و حضور در غرب است. شیفتگی کمال نسبت به این سبک زندگی از یک طرف و پایبندی به اعتقادات و شیوه‌ی زندگی سنتی از طرف دیگر موجب شکل‌گیری تناقضی در وجود او می‌شود. «در نظر کمال، بین‌القصرین رمز عقب‌ماندگی بود که از آن نفرت داشت، در حالی که قصر خانواده‌ی شداد، رمز تمدن بود که به آن چشم دوخته بود» (محمدسعید: ۱۵۳). این بحران در حقیقت رویارویی شرق و غرب یا تقابل سنت و تجدد است.

در شکل‌دهی هویت[٦] هر فرد، دو عنصر دخالت دارد؛ تعریف فرد از خود و تعریف فرد از دیگران. نکته‌ی قابل توجه آن است که هویت در هر سطحی در مقابل «غیر» مطرح می‌شود (آزاد ارمکی و وکیلی، ۱۳۹۲: ۱۳). اشتیاق کمال به محله‌ی عباسیه، دلالت برجذابیت مدرنیته و دلزدگی از محله‌ی سنتی آن‌ها دارد. او به دو دلیل عباسیه را در حد قداست می‌پرستد؛ یکی پاکیزگی، معماری نوین و آرامش حاکم بر خیابان‌های آن و دیگر آن‌که منزلگاه معشوق است. خانه‌ی معشوق برایش مقدس است: «نزدیک بود از

اجلال آن بایستد، یا دستش را برای تبرک به دیوار خانه بکشد، همان‌طور که به ضریح حسین می‌کشید، پیش از آن‌که بداند که ضریح جز رمزی نبوده است» (محفوظ: ٦٥٧).

فرانتس فانون بر این باور است که امپریالیسم گونه‌ای فرآیند «درونی‌سازی[۷]» را به راه انداخت که به واسطه‌ی آن، کسانی که در معرض این فرآیند قرار می‌گرفتند، فرودستی اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را تنها در ابعاد بیرونی آن تجربه نمی‌کردند، بلکه این فرآیند درک آنان را از هویت خودشان نیز متأثر می‌کرد. بنابراین فرودستی مادی نوعی فرودستی نژادی و فرهنگی را نیز به بار می‌آورد (ادگار و سج‌ویک،۱۳۸۷: ۸۰).

کمال از عایده تصویری مثالی در ذهن خود ساخته که تجلی فرهنگ، هنر و کمال است. «روابطی ظریف و دقیق میان عایده و میان دین، روح، اخلاق، فلسفه و دیگر معارف و علومی که مشتاق نوشیدن از سرچشمه‌اش بود می‌دید» (محفوظ: ٦٠٧). بنابراین وقتی او را با خواهران خود مقایسه می‌کند، از این مقایسه پشیمان شده، استغفار می‌کند. خواهرانش از زندگی متأهلی، امور خانه و وظایف مادری سخن می‌گویند و کمال عایده را فراتر از این امور و وظایف می‌داند؛ بلکه او را تنها در باغ و تفرجگاه و اتومبیل تصور می‌کند. این شیفتگی افراطی نسبت به زندگی غربی و دلزدگی از شیوه‌ی سنتی خانواده‌ی خود نتیجه‌ی مستقیم نفوذ استعمار در لایه‌های پنهان جامعه‌ی مصری بود.

شدت بحران روشنفکر

درد از دست دادن عایده آن‌قدر سنگین نیست، زیرا از آغاز هم در اندیشه‌ی به دست آوردنش نبود؛ بلکه افول و نزول معبود آسمانی به زمین و هم‌نشینی‌اش با زمینیان او را می‌آزارد. چگونه ممکن است معبودی چون عایده مانند دختران و عروسان دیگر تن به لذات جسمانی بسپارد؟ کمال نماد روشنفکری است. اما نه روشنفکر عاقل مآل اندیش. بلکه او بیشتر آرمان‌گرایی است که نظری به عقل و نظری به احساس دارد. البته وجه احساسی او غالب است. همان وجه احساسی ایده‌آلیست که موجب می‌شود به دختری از طبقه‌ی اشراف دل ببندد و او را فرشته‌ای غیرزمینی ببیند. اما نسبت به عقل حسابگر

موضعی انکارآمیز دارد. در نظر او پدرش، فؤاد، حسن سلیم، اسماعیل و هرکسی کـه از مشاغل سیاسی، وکالت، قضاوت، وزارت و جایگاه اجتماعی برتر حرف می‌زند، افرادی منفعت‌طلبند که بر اساس عقل مصلحت‌اندیش عمل می‌کنند. در حالی که باید به دنبـال اصل علم بود. اما او به شـدت درگیـر تنـاقض‌هاسـت. از طرفـی بسـیار علاقـه‌منـد بـه ملی‌گرایی، سعد زغلول، گروه وفد و خواهان بیرون رانـدن انگلیسـی‌هاسـت. از طرفـی فرهنگ غربیِ خانواده‌ی شـداد او را فریفتـه، از طرفـی وابسـته بـه اعتقـادات و احکـام شرعی، آداب سنتی، محله‌ی قدیمی و ضریح حسـین(ع) اسـت. اگـر بـا نیـروی عقـل، چیزی را دریابد که با آموزه‌ها و اعتقاداتش مغـایر باشـد، او را دچـار حیـرت و تردیـد می‌کند. مثلا زمانی که از معلم تاریخ شنید که «ضـریح حسـین تنهـا سـمبل اوسـت نـه چیزی غیر از آن» (*همان*: ٦١٨). بسیار متأثر شد و گریست. باور نمی‌کرد کـه حسـین (ع) در همسایگی آن‌ها نیست و او سال‌ها تنها، رمزی را می‌بوسیده و از او مـدد مـی‌جسـته است.

به تعبیر داریوش شایگان، سه هویت ملی، دینی و مدرن چنان در هم جای گرفتـه و تداخل دارند که هر دم پیچیده‌تر می‌شوند و اغلب با هـم ناسـازگارند. او ایـن موقعیـت سرشار از تضاد را «اسکیزوفرنی فرهنگی» تعبیر می‌کند (شایگان،۱۳۹۳: ١٦٣). نتیجه‌ی ایـن دوگانگی و آشفتگی، فاصله گرفتن و دورماندن کمال از وقایعی اسـت کـه در خـانواده می‌افتد و این موضوع نشان می‌دهد که او از محیطی که در آن زنـدگی مـی‌کنـد راضـی نیست. کم‌کم به از خودبیگانگی یا «بحران هویت» دچار مـی‌شـود و بـه عـالم خیـال و کتاب پناه می‌برد. بحران کمال شدیدتر می‌شود وقتی اسطوره‌ها و ایده‌آل‌ها یکی پـس از دیگری در ذهنش شکسته می‌شوند؛ ضریح حسین(ع) و مقدساتی که از کودکی به آن‌ها ایمان داشت. وقتی می‌شنود عایده که فراتر از دختران معمـولی بـود، بـرای بـرانگیختن حس حسادت حسن سلیم به او(کمـال) روی خـوش نشـان مـی‌داده اسـت و در شـب عروسی، هم‌چون همه‌ی دختران زمینی ازدواج می‌کند و بعدها می‌شنود که عایده باردار است و به زودی هم‌چون خواهرانش فرزندی به دنیا می‌آورد.

اسطوره‌ی دیگر کمال، پدر است؛ نماد اقتدار و درستکاری. وقتی که از یاسین می‌شنود که پدرشان اهل فساد است و این نیمه‌ی شخصیت خود را از آن‌ها پنهان می‌کرده، یک بار دیگر دچار تزلزل می‌شود و پدر نیز در نظر او خرد می‌شود.

و بالأخره در پایان داستان با شنیدن خبر مرگ سعد زغلول، بزرگ‌ترین اسطوره‌ی برساخته‌ی ذهن کمال از میان می‌رود و او را با دنیایی از اندوه و بلاتکلیفی باقی می‌گذارد. «به قلبی تبدیل می‌شود که رنج‌ها و دردها آن را لبریز ساخته است، رنج عشق شکست‌خورده، رنج شک، رنج عقیده‌ی در حالِ احتضار» (محفوظ:۷٦۲). کار در مجله‌ای حقیر و کم‌خواننده، در مکانی تاریک و نمور و معلمی در مدرسه‌ی ابتدایی موجب می‌شود که پیوسته میان موقعیت کنونی‌اش با آن‌چه پیش از این انتظار داشت، مقایسه کند. برای رسیدن به آرمان‌هایش معلمی را انتخاب کرده بود و آن را ارزشمندترین کارها می‌دانست. و فؤاد حمزاوی که از نظر مرتبه‌ی اجتماعی بسیار پایین‌تر از او بود، اکنون وکیل شده و منتظر است تا با کسب درجه‌ی قضاوت با دختر وزیر ازدواج کند. آرمان‌هایش شکست خورده‌اند. در اندیشه‌های سیاسی‌اش نیز دچار تردید می‌شود. پرسش‌های فلسفی‌اش بیش‌تر و بی‌پاسخ‌تر می‌شود و او را به گسیختگی روانی دچار می‌سازد و این همان رنج انسان عصر جدید است.

قهرمانان نجیب محفوظ پس از این‌که ایمان به خدا را از دست می‌دهند، از درک فلسفه‌ی هستی عاجز می‌شوند. اضطراب و نگرانی وجودشان را فرا می‌گیرد، در نتیجه زندگی برایشان پوچ و بی‌معنی می‌شود و به شکلی می‌کوشند به زندگی خود معنا و مفهوم ببخشند (محمد عطیه،۱۹۷۷: ۱۰۵).

کمال که پیش از این یک دیندار متعهد و اخلاق‌مدار بود، با دعوت دوستش به میخانه می‌رود، شراب می‌نوشد و بعد هم به فاحشه‌خانه‌ای دعوت می‌شود و برای نخستین بار همه‌ی ارزش‌هایی را که تاکنون برای خود ساخته بود، یکباره می‌شکند و فرو می‌ریزد. پس از آن شب ارتکاب این اعمال برایش امری عادی می‌شود.

نیست‌انگاری و خوشباشی بی بند و بار، بیان احوال نسلی است که اعتماد خود را به زندگی از دست داده... جابه‌جایی ارزش‌ها در یک دوران انتقالی، زمینه را برای پرداختن

به الکل، مواد مخدر و هوس‌های تن-به عنوان تنها معناهای زندگی- آماده می‌کند. سرکشی این تمایلات نشانی از آشفتگی درونی روشنفکرانی است که چون ارزشی متعالی در دور و بر خود نمی‌بینند... غرقه‌ی روزمرگی می‌شوند (میرعابدینی،١٣٨٧: ٣٦٩). در جوامع سنتی که «مدرنیته‌ی متأخر» و ناتمام بر شرایط آن حاکم است، به زودی همه‌ی روابط ثابت و ایستا، عقاید کهنه و محترم کنار گذاشته می‌شوند، تمامی روابط تازه شکل‌گرفته پیش از این‌که بتوانند استقرار یابند، منسوخ می‌شوند. هر آن‌چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود (مارکس و انگلس،١٩٧٣: ٧٠، به نقل از هال). کمال نماینده‌ی جوانان تحصیل‌کرده‌ی مصری است در دوران استبداد و استعمار. عبدالرحمن شکری درباره‌ی جوانان نسل خود و جزئیات شخصیتی آن‌ها می‌گوید:

جوان مصری بسیار بدبین است و علت بدبینی‌اش دوران طولانی استبداد است که بر مصر گذشته ... اراده‌اش ضعیف اما امیدها و آرمان‌هایش فراوان است...خیلی احساساتی است... متحیر و مردّد است...نمی‌داند کدام عادت‌های قدیمی‌اش خرافات زیان‌آور و کدام افکار جدیدش حقایقی مفید است؛ قدیم به او زیان می‌رساند، همان‌طور که جدید ضرر می‌زند و او در میان گرداب قدیم و جدید در حال غرق شدن است یا مثل توپی در پای تقدیر، تا تقدیر او را به کجا پرتاب کند؟! (بدر،١٩٩٢: ٢٩٤-٢٩٣)

نسل پدر، آرامش خود را از روح زمان خود میگرفت که با اضطراب و تحیر آشنا نبود. در حالی که نسل پسر، با همین دو ویژگی اضطراب و تحیر، متمایز می‌گشت. زیرا این نسل، نسلی است که بر سر دوراهی شرق و غرب قرار گرفته، نسلی که نسیم پیشرفت و ترقی بر عقب‌ماندگی‌اش وزیده و او را در این میانه به رنج افکنده است (محمدسعید: ١٥٤). نسل پدر«در خواب خرگوشی سنّت» و نسل پسر«در بیدارباشِ آشفته‌ی تجدد»! (جاوید: ١٣)

قصرالشوق با سرگشتگی و بن‌بست روحی کمال در اوج بحران پایان می‌پذیرد، بی‌آن‌که گره‌گشایی در داستان اتفاق بیفتد؛ جریان داستان در *سکریه* ادامه می‌یابد تا وضعیت برخورد کمال با مشکلات و مسائل فلسفی‌اش مشخص شود.

غرب گرایی

غرب‌گرایی و غرب‌زدگی از مهم‌ترین پیامدهای هجوم استعمار و حضور تجدد در جوامع سنتی است. خانواده‌ی شداد به دلیل حضور در پاریس، گرایش بسیار به مظاهر غربی دارند. لباس‌های پاریسی، عطر پاریسی، کلمات فرانسوی، غذاهای غربی و ... . در مراسم عروسی عایده هم‌چون عروسی خواهران کمال، زنان مطرب قاهره مجلس را به شادی نمی‌رسانند؛ بلکه ارکستری بزرگ به سبک اروپایی به مجلس رسمیت می‌بخشد. مجلس عروسی با تلاوت سوره‌ای از قرآن آغاز می‌شود و با ارکستر غربی و صرف شامپاین ادامه می‌یابد. و کمال با خود می‌اندیشد: «قرآن؟! چه لطیف! حتی زیبای پاریسی هم نمی‌تواند بدون عاقد و قرآن ازدواج کند! و این‌گونه ازدواج او با قرآن و شامپاین در ذهنت ماندگار می‌شود» (محفوظ: ۷۴۹). پیداست که خانواده‌ی شداد نه چندان سنتی و نه کاملاً مدرنند. سنت‌ها را از سر عادت و شاید اجبار به جا می‌آورند و می‌کوشند خود را متجدد نشان دهند.

رؤیای حسین پس از انتخاب رشته‌ی حقوق، رفتن به پاریس و بهره‌مندی از سرچشمه‌های دانش و هنر نوین است.. از نظر او پاریس مهد هنرها است و زندگی ایده‌آل را می‌توان آزادانه در آن‌جا جست‌وجو کرد.کمال نیز با حسین موافق است. هدف خود را از پیوستن به تربیت معلم آشنایی با دانش‌های نوین می‌داند و این‌که بتواند از طریق استادان انگلیسی برای کلمات مبهمی چون «ادبیات»، «فلسفه»، «فکر» و... معانی مناسبی پیدا کند. با این حال نگران حدود و مرزهای ورود به تمدن غرب است. اما حسین چنین نگرانی احساس نمی‌کند. از نظر او خواندن داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های فرانسوی، شنیدن موسیقی غربی، خواندن کتاب‌هایی مانند فلسفه‌ی یونان و شرکت در نشست‌های هنری برایش لذت‌بخش و پرفایده است. دیگر نیازی به اندیشیدن درباره‌ی حد و مرز ارتباط با غرب نیست.

برخلاف کمال که بسیار وطن‌پرست و ملی‌گراست و نسبت به اتفاقات جاری مصر واکنش نشان می‌دهد، دوستانش تمایلی به پیگیری اخبار و حوادث سیاسی و اجتماعی کشور ندارند. اسماعیل بیش‌تر فردی لاابالی و بی‌خیال است تا این‌که گرایش به حزب

خاصی داشته باشد و حسین درباره‌ی ملی‌گرایی کمال با تمسخر به او می‌گوید: «تـو در حد بیماری وطن‌پرستی... اما من شاید بیش‌تر دوست داشتم در فرانسه باشم تا در مصر. و کمال در حالی‌که دردش را در پشـت لبخنـد کمرنگـی پنهـان مـی‌کـرد گفـت:آن‌جـا فرانسویان را وطن‌پرست‌ترین ملت زمین خواهی دید!/-بلـه، وطـن‌پرسـتی یـک مـرض جهانی است، اما من خودِ فرانسه را دوست دارم، و مزیت‌هایی از فرانسویان را دوسـت دارم که هیچ ربطی به وطن‌پرستی ندارد» (*همان*: ٦٧٦).

عایده نیز شرط پیشرفت کمال در نویسندگی را مطالعه‌ی آثار نویسندگان فرانسوی چون بالزاک، مادام دو استال، لوتی و دیگران می‌داند. عایده و حسن سلیم پـس از ازدواج بـه اروپا می‌روند و حسین نیز مدتی بعد به آن‌ها می‌پیوندد.

آزادی

مفهوم «آزادی» تقریباً با آغاز عصر روشنگری اهمیت ویـژه یافـت و در کنـار «خـرد» از اصول اولیه‌ی زندگی جدید و انسان نو به شمار می‌رفت. انسان در انتخـاب، تصـمیم و عمل می‌اندیشد، واکنش نشان می‌دهـد و مفـاهیم را بـه کـار مـی‌بـرد. عقلانیـت را کـه مختصه‌ی اساسی اوست، بروز می‌دهد یا بیان می‌کند. بدین ترتیب آزادی به خودآگاهی وابسته است. و این همان تعریف هگل از آزادی است (مختاری: ٤٩).

در خانه‌ی احمد عبدالجواد، جریان قدرت از *بین‌القصرین* تا *سکریه* در تغییر اسـت. پدر که در *بین‌القصرین* مظهر آزادی محض است، در *قصرالشوق* رفتـه رفتـه از عظمـت کبریایی تنزل می‌یابد و اقتدار نخستین خود را تاحدی از دست می‌دهد؛ کمال با انتخاب رشته‌ی دلخواه، یاسین با ازدواج‌ها و طلاق‌هایش و به ویژه ازدواج با زنّوبه، خدیجـه بـا ناسازگاری با مادرشوهر و بیماری که برای نخستین بار طعم ضعف و ترس از مـرگ را به سید احمد می‌چشاند و مدتی او را از وسوسه‌های شـبانه و آزادی‌هـای بـی‌پـروا بـاز می‌دارد. این تحول تدریجی در *سکریه* ادامه می‌یابد تا آن‌جا که بسـیاری از عـادت‌هـای خانواده و حقوق افراد آن تغییر می‌کند. سـید احمـد کـه بسـیار رنجـور شـده، تـرجیح می‌دهد بیش‌تر در خانه بماند و از پنجره، رهگذران را تماشا کند و امینه که سال‌ها پیش اجازه نداشت برای دیدن مادرش از خانه خـارج شـود و بـه خـاطر رفـتن بـه زیـارت

حسین(ع) به شدت تنبیه و از خانه بیرون رانده شده بود، اکنون هر روز برای عبادت و زیارت به مسجد می‌رود.

در جامعه‌ی مبتنی بر تسلط طبقه‌ای تلاش برای برانداختن این تسلط بخش عمده‌ای از تلاش برای آزادی است. در این تلاش است که انسان‌ها با آزادی دست به عمل می‌زنند و مرزهای آزادی انسان را گسترش می‌بخشند (*همان*: ٤٤).

آزادی زنان داستان رو به فزونی است، تا آن‌جا که در *سکریه* شاهد شخصیت سوسن حمّاد هستیم. زنی که آزادانه به فعالیت‌های اجتماعی می‌پردازد و نماینده‌ی زن متجدد فعال در اجتماع است. در مجله‌ی «الانسان الجدید» با احمد شوکت، همکار است و تأثیر زیادی بر نگرش سیاسی و اجتماعی او می‌گذارد. سوسن که از نظر طبقاتی پایین‌تر از طبقه‌ی بورژوا یعنی طبقه‌ای است که احمد به آن تعلق دارد، با بحث درباره‌ی سوسیالیسم، حقوق برابر و عدالت اجتماعی ذهنیت احمد را نسبت به حقیقت تغییر می‌دهد و احمد نیز یافتن مسیر خود را بسیار مدیون او می‌داند.

تقابل علم و دین

انسان مدرن در تلاقی‌گاه این چهار حرکت قرار دارد: ابزاراندیش شدن تفکر، ریاضی شدن جهان، طبیعی شدن انسان و اسطوره زدایی از زمان. که این حرکت آخری، مسئله‌ی زمینی کردنِ مشیت الهی را طرح می‌کند (شایگان،۱۳۸۷: ۱۸۷).

دیدگاه کمال نسبت به دین در جریان داستان بسیار دستخوش تحول می‌شود. روزی که کمال به همراه حسین و عایده به تماشای اهرام می‌روند، در گفت‌وگوی میان آن‌ها تفاوت دیدگاه کمال و خانواده‌ی شداد به خواننده نشان داده می‌شود: «کمال در حالی‌که به دقت به اطراف نگاه می‌کرد، شگفت‌زده گفت: واقعاً زیباست. سبحان الله العظیم!/ حسین با خنده گفت: تو هم که پشت همه چیز یا خدا را می‌بینی یا سعد زغلول.../ – گمان نکنم درباره‌ی اولی اختلافی با هم داشته باشیم./ – ولی این که عادت داری مدام از او یاد کنی ظاهر دینی خاصی به تو می‌دهد، انگار که از مردان دین هستی... هر چند عجیب نیست. به هر حال تو از محله‌ی دینی» (محفوظ: ٦٧٦).

کمال در محله‌ی قدیمی قاهره نزدیک به «الأزهر» و «مقام حسین(ع)» به دنیا آمـده و در هوای مذهب و سنت بالیده است. او اعتقاد دینی خود را بیشتر مدیون مادرش اسـت که از کودکی معارف دینی، داستان‌های پیامبران و قصه‌های اخلاقی به او می‌آموخت. اما شخصیت حسین در خـانواده‌ای غـرب‌گـرا و متجـدد شـکل گرفتـه و چنـدان در گـرو اندیشه‌ی دینی نیست. بیش‌تر به سبک اروپاییان شیفته‌ی تمدن نوین است.

خانواده‌ی شداد به اصول و فروع دین چندان پایبند نیستند، خوردن گوشت خوک و نوشیدن شراب برای آن‌ها امری عادی است. اما به روزه‌ی ماه رمضان اهمیت می‌دهند و آن را باشکوه برگزار می‌کنند. چنان‌که حسین می‌گوید: «پدرم شب‌های احیای رمضان را برگزار می‌کند به خاطر عشق و بزرگداشت و پایبندی به سنت‌هایی که پـدربزرگم پیـرو آن‌ها بود» (*همان*: ٦٨٦). آن‌ها هنوز در برزخ سنت و تجدد مانده‌اند. بچه‌هـای خـانواده از دین و احکام آن چیز زیادی نمی‌دانند. مربی آن‌ها در کودکی زنی یونانی بوده؛ بنـابراین عایده با مسیحیت بیشتر از اسلام آشنایی دارد (*همان*: ٦٨٥).

نه تنها کمال قربانی اندیشه‌های وارداتی و جذابیت‌های فرهنگی غـرب اسـت، بلکـه خانواده‌ی شداد نیز دچار دوگانگی شخصیت و بحران هویت اسـت. امـا تعـارض‌هـای درونی کمال بیش‌تـر اسـت؛ چـون پیشـینه‌ی سـنتی عمیـق‌تـری نسـبت بـه حسـین و خانواده‌اش دارد. همین وسواس‌های فکری و از هم‌پاشیدگی درونی موجب می‌شود کـه کمال یکباره به همه‌ی مقدسات و باورهایش پشت کند و همه را افسانه بداند.

کمال براساس مطالعات فلسفی خود مقاله‌ای با عنوان «اصل انسـان» نوشـته و در آن از ریشه‌های پیدایش انسان بحث کرده است. بر اسـاس نظریـه‌ی داروی‌ـن کـه انسـان را شکل پیشرفته‌ای از میمون می‌داند. سید احمد از این که می‌بیند کمال بـی‌هـیچ بحـث و اعتراضی این موضوع را در مقاله‌ی خود مطرح کرده است، سـخت ناراحـت شـده و از خود می‌پرسد: «آیا این چیزی است که امروز به آن علم می‌گویند؟ لعنت خدا بر علـم و علما!» (*همان*: ٧٦١) و در برابر دفاع کمـال از نظریـه، بـا خشـم از او مـی‌پرسـد: «و آدم ابوالبشر که خدا او را از گـل آفریـد و از روح خـود در او دمیـد، ایـن نظریـه‌ی علمـی درباره‌ی او چه می‌گوید؟» (*همان*: ٧٦٢)

با این‌که کمال از نوشتن این مقاله از پدر و مادر عذرخواهی می‌کند، اما در باطن به آن معتقد است. در نظر او دین حقیقی چیزی جز علم نیست و علم تنها راهی است که می‌تواند به وسیله‌ی آن با گذشته و رؤیاهای فریبنده، آرزوهای دروغ و دردهای شدیدش خداحافظی کند (*همان*: ٧٦٤).

در جوامع اروپایی فرایند مدرن‌سازی با رشد و گسترش تدریجی خردِ نقّاد، که ملازم تحقق تدریجی خودمختاری فردی بود و با پیدایش جامعه‌ی مدنی، همراه بود (اتابکی،۱۳۸۵: ۸)، اما در بسیاری از کشورهای شرقی «ذهنیت بلوغ‌نایافته نسبت به مدرنیته» مانع از درک صحیح موضوعات روز و استفاده‌ی کارآمد از آن می‌شد.

نتیجه‌گیری

۱-*سه‌گانه*، تلاشی است برای ترسیم زندگی طبقه‌ی متوسط مصری با همه‌ی ویژگی‌هایی که بورژوازی در یک جامعه‌ی طبقاتی به آن گرفتار است و *قصرالشوق* بستر مناسبی برای نشان دادن اوج تعارض‌های روحی و شخصیتی این طبقه که کمال نماینده‌ی آن است. تضادهای فکری کمال که به شکل تقابل عقل و عشق، محله‌ی بین‌القصرین و عباسیّه، طبقه‌ی متوسط و اشراف، دنیای واقعی و آرمان‌ها، علم اروپایی و دین اسلام بروز یافت، در حقیقت، نتیجه‌ی تقابل استبداد (سنت) و استعمار (تجدد) در خانواده و اجتماع است. استبداد سیاسی حاکم بر جامعه‌ی مصر و استبداد پدری که بر خانواده‌ی کمال حاکم بود، در رویارویی با استعمار انگلیس که کمال از کودکی شاهد آن بوده و تجلی فرهنگ فرانسه در خانواده‌ی شداد که بر او تأثیر گذاشته بود. البته نه سنت و نه تجدد، هیچ‌یک به طور کامل مفید یا مخرّب نمی‌تواند بود، بلکه آشنایی و درک ناقص از مظاهر تمدن اروپایی، کمال را از گذشته و آینده‌ی حقیقی خود غافل و او را به بحران هویت دچار ساخته بود.

۲- در قصرالشوق،گسترش مؤلفه‌های تجدد رو به فزونی است و مصر شاهد پیروزی نسبی مدرنیته بر سنت‌های جامعه و خانواده است. پیشرفت دموکراسی و آزادی فردی، جایگزینی انسان‌سالاری به جای پدرسالاری، تلاش زنان برای دست‌یابی به حقوق خود

و در مقابل، کاهش قدرت مردان از پیامدهای مثبت تجـدد در *قصرالشـوق* و انحرافـات اخلاقـی، فاصـله گـرفتن از سـنت‌هـای مـذهبی، پـوچ‌گرایـی وبـی‌معنـایی در زنـدگی روشنفکران در نتیجه‌ی تفکر انتقادی، از پیامدهای منفی آن است. غرب‌گرایـی، کمـال و خانواده‌ی شداد را در برزخ سنت و تجـدد گرفتـار کـرده، امـا ایـن بـرزخ بـرای کمـال شدیدتر است؛ چون پیوستگی‌هـای سـنتی کمـال عمیـق‌تـر از خـانواده‌ی شـداد اسـت. تغییرات حاصل از تجدد در سکریه ادامه یافته و به تحولات بنیـادین در اجتمـاع منجـر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1- Allegretto Diiulio
2-The location of culture
3- Protestantism
4- Humanism
5- Enlightenment
6- Identity
7- Internalization

منابع و مآخذ

- ابوشاهین، سامی (۲۰۱۰م)، النثرالعربی فی عصر النهضه، بیروت، بیسان للنشر والتوزیع و الإعلام.
- اتابکی، تورج (۱۳۸۵ش)، تجدّد آمرانه، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، تهران، ققنوس.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰ش)، معمای مدرنیته، تهران، مرکز، چاپ هفتم.
- ادگار، اندرو و پیتر سج‌ویک (۱۳۸۷ش)، مفاهیم بنیادی نظریه‌ی فرهنگی، ترجمه‌ی مهـران مهـاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
- الألفی، أسامه (۲۰۱۲م)، نجیب محفوظ من الجمالیه الی نوبل، القاهره، الهیئه المصریه العامـه للکتـب. الطبعه الأولی.
- ألجریتو دییولیو، بامیلا (۲۰۱۱م)، قفص الحریم، ترجمه محمد الجندی، القاهره، الهیئه المصریه العامـه للکتب.
- بدر، عبدالمحسن طه (۱۹۹۲م)، تطوّر الروایه العربیه الحدیثه فی مصر، القـاهره، دارالمعـارف، الطبعـه الخامسه.
- جاوید، رضا (۱۳۸۸ش)، صادق هدایت، تاریخ و تراژدی، تهران، نی، چاپ اول.

– شایگان، داریوش (۱۳۸۷ش)، زیر آسمان‌های جهان،ترجمهٔ نازی عظیما، تهران، فرزان روز، چاپ پنجم.
– ـــــــــــ (۱۳۹۳ش)، افسون‌زدگی جدید، هویت چهل‌تکه و تفکر سیّال، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، تهران، فرزان روز، چاپ هشتم.
– گیدنز، آنتونی (۱۳۹۲ش)، پیامدهای مدرنیت، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران، مرکز، چاپ هفتم.
– محفوظ، نجیب (۱۹۹۱م)، المؤلفات الکامله، المجلد الثانی، بیروت، مکتبه لبنان، الطبعه الأولی.
– محمد سعید، فاطمه‌الزهراء (۱۳۷۸ش)، سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ، ترجمه‌ی نجمه رجائی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اول.
– محمد عطیه، احمد (۱۹۹۷م)، مع نجیب محفوظ، بیروت، دارالجبل، الطبعه الثانیه.
– مختاری، محمد (۱۳۷۸ش)، انسان در شعر معاصر، تهران، توس، چاپ دوم.
– میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷ش)، صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱و۲، تهران، چشمه، چاپ پنجم.
– وادی، طه (۱۹۹٦م)، هیکل رائد الرّوایه، القاهره، دارالنشر للجامعات، الطبعه الثانیه.
–یاغی، عبدالرحمن (۱۹۹۹م)، فی الجهود الروائیه؛ من سلیم البستانی الی نجیب محفوظ، بیروت، دارالفارابی، الطبعه الأولی.
– رنجبران، نسرین (۱۳۸۸ش)، ثلاثیه نجیب محفوظ فی ضوء النقد النسوی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، استاد راهنما: علی گنجیان، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
– آزاد ارمکی، تقی و عارف وکیلی(۱۳۹۲ش)، «مطالعه‌ی جامعه‌شناختی تعریف مفهوم هویت ملی میان اندیشمندان ایرانی»، فصلنامه‌ی توسعه‌ی اجتماعی– فرهنگی، دوره‌ی دوم،ش۱، صص۳۵–۹.
– رمضان نرگسی، رضا (۱۳۸٤ش)، «بازتاب چندهمسری در جامعه»، مطالعات راهبردی زنان، دوره‌ی۷، ش۲۷، صص۱۷٤– ۱٤٥.
– عامری، حیات و الهام میاحی (۱۳۹۰ش)، «نقد پسااستعمارگرایی و انعکاس آن در آثار داستان‌نویسان مهاجر ایرانی»، چاپ‌شده در نامه‌ی نقد (مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران)، تهران، خانه‌ی کتاب.
– میرزایی، فرامرز و مظفر اکبری مفاخر (۱۳۸۷ش)، «بحران فکری و روحی قهرمان در رمان الثلاثیه‌ی نجیب محفوظ»، پژوهشنامه‌ی ادب غنایی، ش ۱۱، صص۱٦٤–۱٥۳.
– ـــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۸ش)، «تحلیل مکتب ادبی داستان سه‌گانه‌ی نجیب محفوظ»، مجله‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، ش۱۱، صص۱۳٦–۱۱٥.
– نصر اصفهانی، محمدرضا و مریم ایرانمنش و زینب عرب‌نژاد (۱۳۹۲ش)، «تطبیق محتوای (سه‌گانه)ی نجیب محفوظ و (طوبی و معنای شب) از دیدگاه عناصر داستانی»، ادبیات تطبیقی، سال پنجم، ش۹، صص ۱٥٤–۱۲۹.

– صفری، بهروز (۱۳۸٦ش)، گیدنز و پیامدهای مدرنیته، نسخه‌ی الکترونیکی (pdf)، گرفته شده از پایگاه اطلاعاتی زیر در تاریخ ۱۳۹۵/۱/۵

ketabnak.com/book/7344

– قائمی نیک، محمدرضا (۱۳۹۳ش)، «موقعیت فرهنگ»، گرفته شده از پایگاه اطلاعاتی زیر در تاریخ ۱۳۹۵/۱/۱۲.

tarjomaan.com/vdcg.x93rak9uzpr4a.html

– هال، استوارت (۱۳۹٤ش)، «چیستی هویت‌های فرهنگی»، ترجمه‌ی سیاوش قلی‌پور، گرفته شده از پایگاه اطلاعاتی زیر در تاریخ ۱۳۹۵/۲/۲

www.ronankurd.org

انعكاس «القديم» و «الجديد» في رواية قصرالشوق لنجيب محفوظ

سعيد حسام‌بور[1]
حسين كيانى[2]
مدينه كرمى[3]

الملخص

مصر بحضارتها التي استغرقت آلاف السنوات وتقاليدها المتجذرة، في نهايات القرن الثامن عشر وإثر هجمة نابليون تعرّفت على حضارة أروبا الحديثة. هذه المعرفة مهّدت الأرضية المناسبة للصراع بين«القديم»و«الجديد» في هذا البلد وتمكن معالجة التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية الناتجة عن هذا الصراع في الأعمال القصصية المعاصرة. وتعدُّ رواية *قصرالشوق* لنجيب محفوظ كالرواية الثانية من مجموعته القصصية الثلاثة حقلاً خصباً للفحص عن نتاج جدلية «القديم» و«الجديد»؛ تقابل سيادة الرجال واستحضار النساء وحقوقهن في المجتمع، أزمة الهوية وحيرة المثقف، التغريب،الحرية الفردية وتقابل العلم والدين من المواضع التي تطرقت هذه الدراسة إليها وكشفت عن ساقيها.فعليه تتجلى التضادات الروحية لـ«كمال» كمثقف للمجتمع في التضاداتالطبقية بين طبقة الأشراف والطبقة الوسطى، العقل والحب، عالم الحقيقة وعالم القيموالآمال الخياليّة، العلم الأروبي ودين الإسلام وهذه هي حصيلة تقابل الاستبداد والاستعمار. ثمة الشذوذ الخلقي، العدمية وعبثية الحياة، من التبعات أو الإرهاصات السلبية للتقابلات المتواجدة في حياة المثقفين من أمثاله. التغريب أوقع كمال وأسرة شداد في جحيم هذاالتقابل. تسعى العلوم الأروبية لتحل محل الأفكار الدينية التقليدية ونجحت في نواياها إلى حدٍّما.

الكلمات الرئيسية: الأدب القصصي في مصر، القديم، الجديد، قصر الشوق، نجيب محفوظ

١- أستاذ بجامعة شيراز، قسم اللغة الفارسية و آدابها
٢- أستاذ مشارک بجامعة شيراز، قسم اللغة العربية و آدابها
٣- طالبة الدكتوراه فى فرع اللغة الفارسية و آدابها بجامعة شيراز

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بازخوانی اسطورهٔ اوزیریس در شعر سمیح القاسم بر اساس الگوی جوزف کمبل

علی نجفی ایوکی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان
اعظم صدری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۵/۲۹

چکیده

یکی از مهم‌ترین اسطوره‌هایی که با بارمعنایی رستاخیز و خیزش دوباره در شعر معاصر عربی حضوری چشمگیر دارد و حجم انبوهی از دفترهای شعری شاعران را به خود اختصاص داده، اسطوره اوزیریس مصری است. سمیح القاسم شاعر معاصر فلسطین (۱۹۳۹-۲۰۱٤) از جمله شاعرانی است که در سه مرحله به این اسطوره توجهی نشان داده است به گونه‌ای که با مرحله سه‌گانه الگوی سفرِ تک اسطوره قهرمان «جوزف کمبل» نظریه‌پرداز مشهور آمریکایی قابل تطبیق و اعمال است. سه مرحله‌ای که شاعر از اسطوره یادشده الهام گرفته در سه سروده «علیقلعةالامبراطور»،«حواریّةالعار» و «اوزیریسالجدید» تجلی پیدا کرده است که به ترتیب با مرحله سه‌گانه الگویِ «عزیمت»، «تشرف» و «بازگشت» همخوانی دارد. در پرتو این شناخت، پژوهش حاضر می‌کوشد با روش توصیفی- تحلیلی ضمن بررسی چگونگی حضور شخصیت اسطوره‌ای اوزیریس و شیوه‌های فراخوانی و به کارگیری آن را در شعر شاعر، میزان پایبندی وی به الگوی مورد نظر را مورد واکاوی و تحلیل قرار دهد. برداشت این است که سمیح القاسم شاعری متعهد و پایبند به سرزمین مادری است که باتوجه به نگاه خاص خود و نیاز جامعه معاصر، با بیانی نمادین، اسطورها وزیریس را همانند انگاری و باز آفرینی کرده است.

کلیدواژه‌ها: سمیح القاسم، اسطوره، اوزیریس، جوزف کمبل، فلسطین، اشغال

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: najafi.ivaki@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.155

مقدمه

در منابع اسطوری چنین آمده است که «اوزیریس» به عنوان فرزند ارشد «گِب» و «نوت» حق حکومت بر سرزمین مصر را به ارث برد. وی از زمان‌های بسیارکهن، خدای غلات و خدای رودخانهٔ نیل بود؛ زیرا به مردم کشاورزی یاد می‌داد و همانند نیل، همهٔ حیات را تغذیه می‌کرد. درست همان گونه که نیل طغیان می‌کرد و بعد خشک می‌شد و دوباره طغیان می‌نمود، اوزیریس نیز به همین شیوه زندگی می‌کرد و بعد جان می‌سپرد و دوباره زنده می‌شد. مرگ او نماد مرگ روییدنی‌ها به هنگام خشک شدن نیل و دوباره زنده شدن او نشان دهندهٔ زایش دوبارهٔ گیاهان به هنگام طغیان بهاری رود نیل بود (ر.ک. بریلین، ۱۳۸٦: ۲۸٤-۲۹۱ و ابوعلی، ۲۰۰۹: ۱۸۲).

در کنار اوزیریس، شخصیتی به نام «ایزیس» قرار دارد؛ او خواهر و همسر اوزیریس، بزرگترین ایزدبانوی مصر به‌شمار می‌رفت که «بانوینان»، «بانوی خیر و نیکی‌ها»، (السواح، ۲۰۰۲: ۳۲۰) همان کسی که گندم و جو را کشف کرد، «ایزد بانوی مادر» و «بانوی برکت بخشی» خوانده می‌شد. وی نماد عشق و وفاداری به همسر و نیز نماد عشق مادر و جنبهٔ شیردهی اوست (رزنبرگ، ۱۳۸۱: ۳۵).

در جبهه‌ای دیگر و در مقابل اوزیریس، یکی از ایزدان بزرگ مصر باستان «سِت» یا «تایفون» قرار می‌گیرد؛ وی برادر و دشمن اوزیریس و ایزد بیابان بود. نماد شر در عالم، پدید آورندهٔ بلاهای آسمانی همچون زلزله، توفان، تاریکی و مرگ است (همانجا). آن زمان که اوزیریس در هیأتیک شاه بر مصر حکومت می‌کرد و به مردم خود کشاورزی، انواع هنرها و ... را یاد می‌داد، سِت از دست اوزیریس خشمگین بود؛ زیرا مردم ازطریق آبیاری، بیابان‌ها را احیا می‌کردند؛ از این رو وی اوزیریس را مسئول کاهشِ قلمرو بیابانی خود می‌دانست و به همین دلیل نقشه قتل برادر خویش را کشید[1] (بیرلین، ۱۳۸٦: ۲۸۵) بعدها «هورس» فرزند ایزیس و اوزیریس انتقام پدر را می‌گیرد[2].

از سویی دیگر «جوزف کمبل» اسطوره‌شناس معروف آمریکایی با طرح الگوی تک اسطوره قهرمان[3] بر این باور است که «توالی اعمال قهرمان از الگوی معینی تبعیت می‌کند که می‌توان آن را از داستان‌های سراسر جهان در دوره‌های گوناگون تاریخی

استخراج کرد. حتی شاید بتوان گفت یک قهرمان اسطوره‌ایِ کهن الگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمین‌های گوناگون، توسط گروه های کثیری از مردم نسخه برداری شده‌است. قهرمان افسانه ای معمولاً بنیانگذارچیزی است– بنیانگذار یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه، و یا شیوه تازه‌ای از زندگی» (کمبل، ۱۳۸۰: ۲۰۵-۲۰۶).

بنابراین قهرمان در جست وجو و شناخت خود به سفر می پردازد. کمبل سیرتحول و سفر تک‌اسطورهٔ قهرمان را به سه مرحلهٔ اصلی تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از: جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت؛ و آن را هستهٔ اسطورهٔی گانه می نامد و در شرح آن می‌نویسد: «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد وسفری مخاطره‌آمیز به حیطه شگفتی های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند: با نیروهای شگفت در آن جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت وفضل نازل کند» (کمبل،۱۳۹۲: ٤٠).

کمبل در کتاب «قهرمان هزار چهره» مراحل سه‌گانه سیر قهرمان خود را شامل این موارد می‌داند: مرحله عزیمت که در برگیرنده دعوت به آغاز سفر، رد دعوت، امدادهای غیبی، عبور از نخستین آستان، شکم نهنگ می‌شود. مرحله آیین تشرف که شامل جاده آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی و یگانگی با پدر، خدایگان، برکت نهایی هست. آخرین مرحله واکنش‌هایی همچون امتناع از بازگشت، فرار جادویی، دست نجات از خارج، عبور از آستان بازگشت، ارباب دو جهان و آزاد و رها در زندگی را می‌پوشاند (ر.ک.همان: ٥٩-٢٤٥).

لازم به ذکر است نظریه تک اسطوره کمبل، از ساختار گراترین نظریه اسطوره شناختی است؛ زیرا بیش از هر نظریه دیگر بر اشتراکات اسطوره‌ای تاکید می‌ورزد. بر همین اساس، تک اسطوره برای همه اسطوره‌ها با تمام ویژگی‌های گوناگون آنها وجوه مشترکی می‌یابد که موجب می‌شود همگی یک اسطوره بزرگ یعنی اسطوره قهرمان را بازنمایی کنند. قهرمان از نظر کمبل فراتر از یک اسطوره ساده بلکه اساس اسطورگی محسوب می‌شود. همه اسطوره‌های تمام فرهنگ‌ها، صرفاً تجلیات گوناگون این ابراسطوره تلقی می‌گردند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ٢٤٦).

به هر روی، وجود مفاهیم متعدد نهفته در اسطوره اوزیریس و شخصیت‌های مرتبط با آن دستمایه خوبی برای شاعر معاصر فلسطین سمیح القاسم بود تا بتواند برای برون‌رفت ازچالش‌های پیشروی از آن الهام بگیرد و به صورت نمادین مفاهیم ذهنی خود را به مخاطب القا نماید. او در سه سروده «علی قلعة الامبراطور»، «حواریّة العار» و «اوزیریس الجدید» برای ناسطوره تمرکز ویژه‌ای داشته است که بامرحله سه‌گانه الگوی جوزف کمبل همسویی دارد که البته این پژوهش با اتخاذ روش کیفی و بر مبنای واحد متن، عهده‌دار تحلیل و توصیف سه سروده از این نظرگاه است و روش داده‌یابی آن نیز بر محوریت تحلیل مفهومی همان سه سروده‌ای است که شاعر در آنها از اسطوره مورد نظر الهام گرفته است. لازم به ذکر است تحقیق پیش روی، در گام نخست به صورت قیاسی به مبانی نظری، پیشینه پژوهش و فرضیه پرداخته و در گام بعدی به صورت استقرائی به تجزیه و تحلیل متن سروده‌ها و نتیجه‌گیری از آن اقدام نموده است.

پیشینه و پرسش‌های تحقیق

مهم‌ترین پژوهش‌هایی که درباره اسطوره به کار رفته در شعر سمیح القاسم به رشته تحریر درآمده از قرار زیر است:

-«عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة» از «علي عشري زايد» که به سال ۱۹۷۸ در قاهره به چاپ رسید. مولف در بحث «آمیختگی قالب شعر کهن و شعر آزاد» در مورد سروده «حوارية العار» سخن گفته و از تعدد اصوات موجود در سروده یاد شده پرده برداشته است.

-«أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني المعاصر» از «رقیه زیدان»که به سال ۲۰۰۹ در دارالهدی به چاپ رسیده است. مولف کتاب حاضر دربحث «الأسطوره الفرعونيّة» دو پارگراف خود را به مضمون سروده «حوارية العار» و یک پارگراف خود را به مضمون «اوزیریس الجدید» اختصاص داده است.

-«التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم» از «سامیه علیوي» که به سال ۲۰۱۰ در مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانيّة والاجتماعيّة به چاپ رسیده است. نگارنده در این مقاله از

اسطوره‌هایی همچون سدوم، اودیب، عروس نیل، اولیس و پنه لوپه، سیزیف و شداد بن عاد سخن گفته است و اشاره‌ای به اسطوره اوزیریس ننموده است.

-«شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر» از «ابراهیم نمر موسی» که به سال ۲۰۱۰ در اردن به چاپ رسیده است. نویسنده در صفحه ۳٤۹ کتاب یادشده به مضمون سروده «على قلعة الإمبراطور» اشاره کرده است.

در کشور نیز صرفاً کتاب «سمیح القاسم و شعر معاصر فلسطین» از «حسین ابویسانی» یک پارگراف از صفحه ۲۸۱ خود را به مضمون سروده «حوارية العار» اختصاص داده است که آنهم نقل قول از کتاب مورد اشاره علی عشری زاید می‌باشد.

با بررسی عناوین و محتوای پژوهش‌هاییادشده درمی‌یابیم که تاکنون حضور اسطوره اوزیریس به رغم توجه ویژه سمیح القاسم به آن مورد نقد و ارزیابی قرار نگرفته و همین امر اهمیت تحقیق را دوچندان می‌نماید. لذا پژوهش حاضر می‌کوشد برای اولین‌بار با گسترهٔ دید قرار دادن اسطورهٔ «اوزیریس» به نقد سروده‌ها و تطبیق آنها با مراحل سه‌گانه الگوی کمبل بپردازد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد: هدف سمیح القاسم از بازخوانی اسطوره اوزیریس چه بوده است؟ در نگاه ادیبانه شاعر، چه شخصیت‌هایی، جایگزین شخصیت‌های اسطوره‌ای شده‌اند و نقش بازی می‌کنند؟ دو جبهه‌ای که در این سروده‌ها در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند، دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟

مرحله عزیمت اوزیریس معاصر باسروده «على قلعة الإمبراطور»

در گام نخست، اوزیریس فلسطینی (سمیح القاسم) دلایل متعددی برای جدایی و عزیمت فرادید مخاطب قرار می‌دهد تا به نوعی از نظر دیگران اقدام وی برای سفر قابل توجیه باشد؛ شعرش رونقی ندارد و باب دل منتقدان نیست و مطرود خوانندگان است، دوستانش به او پشت کرده‌اند و وی با شوریده حالی هرچه تمام‌تر در مسیر هدف خود یکه و تنها مانده است. با این همه امید دارد که از قبر زمانه برخیزد و برای تحقق خواسته‌هایش آتش به پا کند:

ربما تَرفض بعضُ الصحفِ من شعري قصيده!/ ربما يشجب نقادي استعاراتٍ جديده/ ربما يطرح قرائي الجريده!/ ...ربما تكسد في الأسواق كُتْبي/ ربما ينقلب الأنصارُ أعداءً وقد يَنْفُضُ مني الكفَّ صحْبى/ ربما أبقى وحيداً ../ أنا والحزن ودربى!/ربما.. لكنّيأقسمبالحرفالمليّ/ ... أنأسوقالنارمنكلطريق/ وأذرّيكرماداًعنحريقي (القاسم، ۱۹۹۳: ۱۱٤– ۱۱۵).

بی‌توجهی و خیانت به اوزیریس معاصر که در لباس شاعری متعهد و روشنفکر هویدا گشته به نوعی دعوت به آغاز برای سفر است که کمبل به آن اشاره کرده است (کمبل،۱۳۹۲: ۵۹–٦٦) از سویی دیگر ست زمانه (حاکم دست نشانده) که در نظر اوزیریس، خدای بیابان جلوه‌گر است، در برابرش قد علم می‌کند و البته انگیزه وی را برای جدایی و عزیمت دوچندان می‌نماید؛ ست زمانه غرق در ناز و نعمت است و با سیاست‌های نادرست و ناکارآمد خویش، کشور را تبدیل به بازار برده فروشی ساخته است. اوزیریس فلسطینی با زبان طعن با او سخنمی‌راند و با ریشخند هرچه تمام‌تر وی را به ادامه دادن شاهکارهای حکومتی‌اش دعوت می‌نماید؛ چه کند که «واژه ایمان در روم گناه است»[٤] پس صد افسوس بر مرگ اوزیریس در مصر باستان!!:

أيها الرب الترابيّ الذي يخشى عبيدَه/ نقمتي عنك بعيدة!/ فتنعّم أيها الرب الترابي.. تنعّم/ تحت نعليكمفاتيح لأسواق النخاسة/ تحت نعليك حماقات سياسة!/ أيها الرب.. فكُن ما شئتَ .. واحكم وتحكّمْ!/ كلمةُ الإيمانِ في روما جريمه!/ آه يا مصرع أُوزيريس .. فى مصر القديمه!! (*همان، ۱۱۵*).

همچنان که از متن برمی‌آید سمیح القاسم به عنوان اوزیریس معاصر می‌کوشد تا تصویرگر قیام انسان آواره باشد؛ کسی که میهنش را از یاد نبرده و برای رهایی آن می‌کوشد (نمرموسی، ۲۰۱۰: ۳٤۹) لذا با همان زبان طعن، ست زمانه را امپراطوری خداگونه بر می‌شمارد و خبر از زایش جدید به وی می‌دهد؛ اویی که چون وحشی خرافه‌ای نقاب بر چهره دارد و به دریدن مردم بی‌گناه مشغول است، باید بداند که رستاخیز و خیزش جدید در راه است و اوزیریس دوباره از قبر برخواهد خاست و انتقام را از آن ست بد سرشت خواهد گرفت، هر چند که این عمل، مطابق میل مزدوران و جیره‌خوارانی چون برخی از روزنامه نگاران، منتقدان، خوانندگان و... نباشد؛ ابلهان باید صدای رویا و اراده و هلهله تولد جدید را به گوش بشنوند و باید به این اصل باور داشته باشند که کبوتر نامه‌رسان –که اینک آواره گشته است– هیچگاه میهنش

را از یاد نخواهد برد!!:

أيهذا الأمبرطور الإلهيُّ .. أتسمعْ؟/ صوتَ حُبلى تتوجع!/ صوتَ قمقم/ يتحطم! ../ صوتَ رؤيا وإراده ../ أيها الوحش الخرافيُّ المقنع/ ان في الشمس مخاضاً ... فتطلع/ نقمتي ليست بعيده/ رغم بعض الصَّحف .. والنقاد .. والقراء ما عادت بعيده/ أيها المأفون .. فاسمع!/ صوتَ رؤيا وإراده/ وزغاريد ولاده ../ الحمام الزاجل المنفيُّ .. لاينسى بلاده!! (القاسم،۱۹۹۳: ۱۱٦).

باری، کار همگانی و عادی اوزیریس معاصر در وهله نخست مثل هر شاعری دیگر، صرفاً سرایش شعر است و... اما بروز مشکلات گوناگون همچون طرد وی از سوی منتقدان، بی‌رونقی شعر و... به نوعی او را «دعوت به آغاز سفر» می‌نماید و وی را برای نبرد با ست زمانه (حاکم نالایق و هیولا صفت) که خودکامگی در پیش گرفته فرا می‌خواند.

مرحله تشرف اوزیریس معاصر با سروده «حوارية العار»

در قبل گفته شد مرحله آیین تشرف «جوزف کمبل» شامل جاده آزمون‌ها، ملاقات با خدا بانو، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی و یگانگی با پدر،خدایگان، برکت نهایی می‌شود (ر.ک. کمبل، ۱۳۹۲: ۵۹-۲٤۵) این مرحله که به نوعی مرحله کشمکش و نبرد با جبهه مقابل است در سروده «حوارية العار» سمیح القاسم نمود واضحی پیدا کرده است. همچنان که از عنوان این سروده برمی‌آید شاعر از مرحله نخستین، به مرحله کشمکش و درگیری با ست زمانه به عنوان نیروی مخالف و نماد شر راه می‌یابد، البته با حالت نمایشی و فضاسازی مناسب و دخالت دادن صدای چهار شخصیت همچون خدمتکار، برده، اوزیریس و شاعر که هر یک نماینده گروهی هستند.

در معرکه‌ای که فرادید مخاطب قرار می‌گیرد ابتدا صدای خدمتکار یا همان پرده‌دار (السادن) به گوش می‌آید؛ او خطاب به حاکم می‌گوید همگی در برابرش سر تسلیم فرود آوردند و به دستوراتش گردن نهادند. این خدمتکار که به نوعی نقش «مزدور» را در این معرکه بازی می‌کند، این‌گونه به گوش حاکم می‌خواند که مردمان سه دسته‌اند: نخست قشر بدبخت و شوریده حال که فریب سخنان اوزیریس فرومایه را خورده‌اند و

پاره پرچم‌ها بر تن دارند و ساکن خندق‌های پرگل ولای هستند و البته درخور لطف آن حاکم والا مقام برای بخشش پس‌مانده‌ها. دوم طرفداران سینه چاک این اسکندر زمانه که درخور خروار خروار بخششند. سوم بازمانده‌های لشکر شکست‌خورده که منکر لطف حاکمند و لذا درخور رگبار آتش:

«السادن»: مولاي يتمثل الجميع/ الخزي.. والدم.. والدموع/ والعبدُ عن كرم، يبيح السيدَ المعبودَ أرضَه/ ويبيحه إن شاء عرضَه!/ هذى صكوك الذلّ.. وقعها القطيع/ وتهافت الخصيان، فامنحهم فتات المائدة/ واغفر لمن ماتوا على درب الرياح العائدة/ أكفانهم مِزَقُ البيارق/ وقبورهم وحل الخنادق/ إغفر لهم! فالوَغِدُ اوزيريس! ضللهم/ بمرشات الحروف الحاقدة!/ مولاي يا الاسكندر العصري/ يا باري الغيوم الواعدة!/ أمطر على الأتباع ياقوتاً../ ونيراناً، على زمر الفلول الجاحدة!/ هذا الزمان، كما تشاء/ ورهن شهوتک الفلك/ والخصب في كفيك/ يا تموزنا!/ والمجد لك.. (القاسم، ۱۹۹۳: ۱۷٦-۱۷۷)

متن بر این امر گواهی می‌دهد که در نظر این مزدور، حاکم وقت با خدا برابری می‌کند و مرگ و زندگی به دست اوست؛ اوست که باید ببخشد و اوست که باید جان ستاند! در این فضا صدای برده (العبید) به گوش می‌رسد که صرفاً به بیان عبارت «المجدُ لک! المجد لک!!» (*همان*: ۱۷۷) بسنده می‌کند! او «نماد طبقه پایمال شده است که کاری جز تکرار صدای حاکم و مزدورانش از پیش نمی‌برد» (عشری زاید،۲۰۰۲: ۱۷٦) اینکه شاعر برای برده صرفاً به بیان تکرار یک عبارت بسنده کرده است، به این دلیل بوده تا به صورت نمادین و غیر مستقیم محیطی پر از ترس و هراس را به تصویر بکشد؛ اینکه مردم شوریده‌حال و بدبخت جرأت بیان حقایق را ندارند و به ناچار در برابر ست زمانه دم فرو بستند و سر تسلیم فرود آورده‌اند.

در این میان، اوزیریس که بنا به تفسیری در این فضا «نماد فداکاری و جانفشانی است» (همان‌جا) وارد صحنه کارزار می‌گردد و به نوعی زبان از نیام برمی‌کشد و می‌گوید: از آنسوی قرن‌های تیره و تار، طوفان خون، خواری، خیانت، بدبختی، حوادث، خطرها، فاصله‌های دوردست، هزاران قتلگاه، آنسوی شکست سرزمین دجله و فرات و غم‌های مردم الجزائر، با هزاران امید بازگشته است تا وطن خویش را از تیرگی و ظلمت برهاند و پرچم پیروزی را به دست گیرد:

«أوزيريس»: عبر القرون الدامسات، وعبرَ طوفانِ الدماء/ عبر المذَلَّة، والخيانة، والشقاء/ عبر الكوارث والمخاطِر/ عبر المسافات السحيقة، عبر آلاف المجازر/ عبر انكسار الرافدين،/ وعبر أحزان الجزائر/ عدنا../ ومل ء قلوبنا، وهج النُّبُوَّةِ والفداء/ عدنا.. ومل ء شِفاهنا،/ تسبيحة الأفق المكَبَّل... للضياء/ عدنا.../ فإما للزوايا الدكن... يا شعبي!/ وإما لِلِّواء!! (القاسم، ۱۹۹۳، ۱۷۷– ۱۷۸)

در توضیح نمونه شعری باید گفت: وجود خیانت، خونریزی، شوربختی، شکست و... و تلاش برای گذر از آنها به نوعی همان نبرد قهرمان «جوزف کمبل» را برای مخاطب تداعی می‌کند که در مرحله تشرف با آن روبرو می‌شود؛ اوزیریس معاصر با جانفشانی و فداکاری خود می‌کوشد جامعه فلسطینی را از بدبختی و زورگویی حاکم ست صفت برهاند و سایه ظلمت را از آن سرزمین دور نگه دارد. او بنا به تفسیری در این بستر شعری نماد عدالت اجتماعی و انسانی است که می‌کوشد رنج‌هایی را که بر سر مردم فلسطین آمده از آن مرز و بوم دور کند و فاصله طبقاتی را از بین ببرد (زیدان، ۲۰۰۹: ۳۰۰).

سمیح القاسم گرچه خواسته‌های مورد نظر خود را از زبان اوزیریس بیان نموده است، اما به همین حد بسنده ننمود و موضع‌گیری صریح خود را نسبت به سخنان آن خدمتکار مزدور اعلام می‌دارد؛ اینکه آزادی و رفع اشغال فلسطین برای او بسیار اهمیت دارد و حاضر است برای رهایی قدس، زخم‌ها بر تن داشته باشد و از شهادت‌طلبی و دلیرمردی آنان بگوید:

غَيرَ اللِّواءالحُرِّ لا نَتَرَسَّمُ — وَبِغَير صَكِّ جِراحِنا لانُقسمُ
وَلِغَيرِ قُدسِ الشَّعبِ لَسنا نَنحني — وَبِغَير وَحيِ الشَّعبِ لانَتَكلَّمُ
فَلتَشرب الرّاياتُ نُخْبَ جِراحنا — كأساً يُفيضُ على جوانِبها الدَّمُ

(القاسم، ۱۹۹۳، ۱۷۸–۱۷۹)

لازم به ذکر است که حضور شاعر در این متن شعری القاگر بُعد پایداری و اصرار وی بر تسلیم ناپذیری است؛ در پرتو همین مسأله سمیح القاسم مطلبی را که از زبان یک شاعر بیان داشته در قالب شعر کلاسیک آورده است تا به صورت غیر مستقیم استحکام و صلابت خود را در این مسأله به رخ بکشد (عشریزاید،۲۰۰۲: ۱۷۸–۱۷۹)

در این معرکه، حاکم خودکامه و زورگو که نماینده اشغال فلسطین است (زیدان، ۲۰۰۹: ۳۰۰) و نقش «ست» را بازی می‌کند، تحمل شنیدن سخن مخالفان را ندارد و دستور می‌دهد که جان سرکشان را به بدترین شکل بستانند؛ چرا که خواست، خواستاوست و اوست که تاریخ را رقم می‌زند؛ لذا باید با فرومایگان و اوباش سر ستیز داشته باشد و آنان را زیر چکمه‌اش له کند:

«السلطان»: باسمي!/ أعدوا النِطع للصوت الغريب على فنائي/ وليصلب المتمردون على مشيئتي الوحيده/ ولتحشد الأسلاك/ والجوع المذلّ/ وعدة الموت المريده!/ أنا صانع التاريخ كيف أشاء/ حرّ في عبيدي.. في إمائي!! (*همان*: ۱۷۹)

در چرخه بعدی، آن خدمتکار مزدور دوباره به تحریک حاکم می‌پردازد و مخالفان را فراری‌های بی‌توان برمی‌شمارد که کارشان تنها فریاد است؛ او از ست زمانه می‌خواهد تا حسرت تبعید و بیماری‌های زندان را نصیبشان کند و نمک و گوگرد و گِل را مرهم زخم‌هایشان سازد و در برخورد با آنان،چنان با قدرت عمل کند که با خواری و زبونی، در برابر حاکم به خاک بیفتند. درپایان، این مزدور خیانت پیشه به حاکم می‌گوید: اگر حاکم دستور دهد وی تازیانه، گیوتین و نفرین‌های جهنمی خواهد شد:

«السادن »: مولاي! مولاي المطاع/ الآبقون التافهون.. فم يصيح.. ولا ذراع/ ألّب عليهم حسرةَ المنفى وأوباء السجون/ واجعل ضماد جراحهم ملحاً وكبريتاً وطين/ واضرب بقدرتك الجليله/ لترى جباههم على نعليك، خاشعةً ذليلة/ واذا أمرتَ.. فإنني سوط، ومقصلة وسيفُ/ وإذا أمرتَ.. فإنني لعناتُ جاحمة وبيله...(*همان*: ۱۸۰)

در گام بعدی صدای «برده» –که نماینده قشر مردم شوریده حال و بدبخت بود– به گوش می‌رسد که صرفاً با عبارت «ماشئتَ لك، ماشئتَ لك!» بسنده می‌کند؛ کوتاهی سخن برده نشان از عدم جایگاه مناسب مردم دارد؛ اینکه حاکم برای آنان ارزشی قائل نیست و اجازه سخن گفتن به آنان نمی‌دهد. با عنایت به همین موضوع است که صدای برده (مردم) در میان صداهای متعدد متن، ناچیز و ناکارآمد است و گویا چیزی به گوش نمی‌رسد (عشریزاید،۲۰۰۲: ۱۷۸).

اوزیریس –که نماینده فداکاران و جانفشانان در راه عقیده بود– بار دیگر وارد صحنه و کارزار می‌شود و سکوت مردم در برابر زورگویی‌ها و خودکامگی‌های حاکم را

سخت محکوم می‌نماید؛ اینکه آنان بسانِ کرم هستند که در منجلاب سکوت آرامیده‌اند و روحشان را به دست ابلیس سپرده‌اند و پیمان شکنی کرده‌اند؛ اما باید بدانند که قله‌های سرکش از آنِ خورشید و دیدگان جسور است، بال‌های عقاب به رغم وزش باد، بالیدن گرفت و قلب‌ها بی‌نیاز گشت و ریشه‌ها تنومند! آن گروه جانفشان و فداکار بازگشتند وکاری با بخل و بخشش زمین ندارند!:

«أوزیریس»: مستنقعات الصمتِ للدیدان .. فلیقنعْ بصمته/ مَن باع للشیطانِ جذوتهُ، وخان عهود بیته/ مستنقعات الصمت للدیدان ../ والقمم العصیَّه/ للشمسِ، والبصرِ الجَسُور!/ فتهیَّئي للقائنا... یا واحة الله القصیَّه/ نبتت برغم الریح .. أجنحة النُسور!/ وقلوبنا عادت غنیه!/ وجذورنا ظلت قویه!/ عدنا! رجالَ الأرض! إن شحَّت، وإن کانت سخیه! (القاسم، ۱۹۹۳، ۱۸۰-۱۸۱)

گرچه سمیح القاسم همچون چرخه قبل،اندیشه و افکار خود را از زبان شخصیت اسطوره‌ای اوزیریس بیان نمود، اما ترجیح می‌دهد در آخرین چرخه این سروده در قالب همان شعر کلاسیک به نوعی آخرین بیانیه خود را صادر کند؛ اینکه او تا جان در بدن دارد از فداکاری‌ها و جانفشانی‌های رزمندگان سخن خواهد راند و به آنانی که تا واپسین دم در میدان ایثار به پیش تاختند، وفادار خواهد ماند و درفش آزاد را به نقاشی خواهد نشست:

قسماً بأطلالٍ للنا تتکلمُ — وبصحوةٍ تبنیالزمانَوتهدمُ
قسماً بمنأهوَوْا،وآخرشهقةٍ — منهمبمیدانالفداء: تقدموا
قسماً بأعراسالجراحوفجرها — غیرَاللواءالحرِّ .. لانترسَّم!

(*همان*: ۱۸۱)

باری، اگر قهرمان در مرحله نخست (عزیمت) از بی‌مهری اطرافیان سخن می‌گفتد و از ظلم و ستم حاکم شکوه داشت که البته همان‌ها هم موجب عزیمت سفر وی گشت، در این مرحله (تشرف) او از مرگ پیشین برخاسته و وارد آزمون و صحنه کارزار می‌شود و در مقابل ست زمانه و طرفداران سینه چاک وی می‌ایستد و موضع‌گیری‌های تند و تیزی از خود نشان می‌دهد؛ او با صراحت بیان داشت که هستی این ست زمانه که در نگاه طعنه‌آمیز این قهرمان با القابی همچون سلطان، مولی، اسکندر زمانه، آفریننده

ابرها، تموز، بزرگوار و... معرفی گشته برباد خواهد رفت و به رغم خواست بـدخواهان، بال‌های عقاب‌ها رشد خواهد کرد و ریشه‌هایشان تنومند می‌گردد.

نکته دیگری که در اینجا بیانش لازم می‌آید این است که سمیح القاسم در کاربسـت اسطوره، همچون مرحله پیشین از شگرد «تقابل‌گرایی» یا «دوگانه‌انگـاری» کـه دارای دو صورت بد/ خوب، زشت/ زیبا، سیاه/ سفید، شب/ روز،مثبت/ منفی،چـپ/راسـت،خیر/ شرو... استکهبهره گرفته و از رهگذر آن موجب انسجام متن و اندیشهٔ حاکم برآن گشته است،که البته چنین موضوعی مورد خواست وتاکید منتقدان واسطوره شناسانی از جملـه «کلودلویاستراوس» است. (ر.ک: شمیسا ١٣٨٨: ٢٨٥ ومحمودخلیل ٢٠٠٣: ٩٤) به عنـوان مثـال در متن او یک طرف نیروی شر قرار می‌گیرند و طرف دیگر نیروی خیـر؛ سـلطان سـتم پیشه و خدمتکار مزدور و وطن فروش در یـک جبهـه قـرار مـی‌گیرنـد و اوزیـریس و شاعر(که البته هـر دو یکـی هسـتند) در جبهـه مقابـل. از یـک طـرف خیانـت‌پیشـگی، مزدوری، وطن فروشی و... وجود دارد، و در طرف دیگـر پایـداری، جانفشـانی، ایثـار، وطن‌خواهی و ظلم ستیزی. این نیز یادکردنی است که مردم (بردگان) در این فضاسازی جایگاهی ندارند و کارشان جز تسلیم و پذیرش چیز دیگری نیست.

مرحله بازگشت اوزیریس معاصر باسروده «اوزیریس الجدید»

قهرمان اسطوره‌ای سمیح القاسم بعد از اینکه دو مرحله عزیمت و تشرف را پشـت سـر گذاشت، وارد آخرین مرحله سفر خـود یعنـی «بازگشـت» مـی‌گـردد آنهـم در سـروده «أوزیریس الجدید» که البته نامگذاری این سروده بـا مرحلـه مـورد نظـر سـفر همسـویی و همخوانی دارد. سمیح القاسم که در این مرحله نقاب اوزیریس را بر چهره زده و کـاملاً با او یکی شده است، در گفتگو با همسر خویش «اوزیریس» از تجربه سفر خود بـا وی به سخن می‌نشیند و می‌گوید:

أنا والسیول المستمیتة../ مذ کانت الأمطار والأحزان و الشمس العنیده/ نحیا علی النفایات المقیته/ ونُعـدُّ للـدنیا الجدیـده!/ أناوالسیولالمسـتمیته/ فیسـفرةلاتنتهي .. حتینعیدإلیالحـدائق/ حسـونهاالمنفيَّ ... والجِذْرالمترمَّـدَفیالحرائق!/ حتییشـبَّاللَوْزوالزَیتونوالتفاح/ فیجُرحالخنـادق!/ ویرمِّمَالانسانأنقاضَالمدارسوالمصـانع/ وتفجِّرَالألغامُأنهاراً ../ وتخضرَّالمزارع! (القاسم،١٩٩٣،١٩٧– ١٩٨)

همچنان که از متن برمی‌آید اوزیریس معاصر(سمیح القاسم) از انگیزه‌های سفر سخن می‌گوید؛ اینکه وی دیرزمانی به همراه سیل‌های بی‌هراس از مرگ (دیگر رزمندگان)، چشم در راه رستاخیز جدید مانده بود و دست به سفر و ماجراجویی فراوانی زده تا سهره آواره (انسان فلسطینی) را به بوستان خود (فلسطین) برگرداند و ریشه‌های خاکستری را در آتش بیفکند و در خندق‌های زخم برداشته درخت بادام، زیتون و سیب بکارد (صلح به ارمغان بیاورد). او سفر کرده تا انسان بتواند خرابه‌های مدرسه و کارخانه‌ها را از نو بسازد. او سفر کرده تا مین‌ها به جای تخریب، چشمه‌ها جاری سازند و مزرعه‌ها سر سبز گردند.

اوزیریس در آخرین سخن خود با اطمینان کامل به همسر خویش و ایزدبانوی محبوب می‌گوید که دیگر جسمشان به دست دزدان دریایی تکه تکه نخواهد شد! و آنچه دیروز برایشان رویا بود، فردا روز تحقق یافتنی است و می‌شود با آن دنیایی پرنور و جدید بنا نمود:

أناوالسيولالمستميته/ يازوجتيإيزيس .. آلهةمريده/ لننتهيفيمسلخالقُرصانأشلاءًشتيته!/ ماكانمنأمسيإيزيس .. أحلامٌشهيده/ فيالأرضنبعثهاغداً ../ دنيامنوَّرةً .. جديده!! (القاسم، ۱۹۹۳، ۱۹۸)

آری، اگر در قبل گفته شده بود که «قهرمان افسانه‌ای معمولاً بنیان‌گذار چیزی است— بنیان گذاری که عصرتازه، دین تازه، شهر تازه، و یا شیوه تازه‌ای از زندگی» (کمبل، ۱۳۸۰:۲۰۶) و اینکه در نهایت آن قهرمان «به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیرویآن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمبل،۱۳۹۲: ٤٠). در اینجا همان موضوع را نظاره‌گریم؛ آرمان پهلوان اوزیریس معاصر (سمیح القاسم) جامعه عمل پوشانده شده است و وی به پیروزی قطعی رسیده و با دست پر از سفرِ پرماجرا و پرخطر خود برگشته است و توان آن را دارد تا دنیای پرنور و جدیدی بنا نماید. او بنا به تفسیری با این سیر و سلوک ماجراجویانه قابلیت پیدا کرده تا کشورش فلسطین را از ظلم و اشغال آزاد نماید و هویت اصلی را به آن برگرداند. او می‌تواند آرزوی فلسطینیان را برای برپایی یک دولت مستقل برآورده سازد و آوارگان را به سرزمین مادری خود بازگرداند (زیدان، ۲۰۰۹: ۳۰۰-

۳۰۱). اینچنین است که تک قهرمان داستان همچون گذشته پیروزمندانه بازمی‌گردد و با خود سرسبزی و زایش سیاسی- اجتماعی را به ارمغان می‌آورد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد به این نتیجه می‌رسیم که هسته و ساخت اصلی و ثابت سه سروده مورد بررسی کاملاً منسجم و به مانند تار و پودی درهم تنیده است که تک قهرمان داستان، اوزیریس معاصر (سمیح القاسم) در پسِ مراحل سه‌گانه خویش یعنی عزیمت، تشرف و بازگشت، یک هدف ثابت یعنی رهایی قدس و از بین بردن اشغال و اشغالگر را دنبال کرده است. با این نگاه، اسطوره‌ای که در بُعد کهن خود نماد مرگ و زندگی بوده، از قاب گذشته‌اش خارج شده و رنگ سیاسی- اجتماعی به خود می‌گیرد؛ فلسطین در نگاه ادیبانه شاعر، همان اوزیریس اسطوره‌هاست که جسمش توسط ست زمانه یعنی حاکم بی‌لیاقت و نیروی اشغالگر تکه تکه شده و خاکش به اشغال درآمده است که سرنگونی آن ستِ دیکتاتور صفت و خودکامه، ریشه‌کن کردن نیروی اشغالگر، آزادی قدس، استقلال فلسطین، برگشت آوارگان به سرزمین مادری و یافتن هویت اصلی، زایش و میلاد جدید آن اسطوره است که البته اوزیریس معاصر در آخرین مرحله سفر خود به آن دست یافته است. با این تفسیر، شاعر همان اوزیریس است و اوزیریس هم، همان فلسطین و بدین وسیله مثلث شاعر، اوزیریس، فلسطین در متن شکل گرفته است.

در نگاهی دیگر، بررسی نشان از آن دارد که بنیان سه سروده سمیح القاسم افزون بر شگرد طعن، بر اساس ساختارهای دوگانه یا تقابل‌های دوگانه و دوشاخگی‌های اسطوره‌ای شکل گرفته است؛ بدین گونه که یک طرف نیروی شر قرار گرفته است و طرف دیگر نیروی خیر؛ از یک سو با شاعران و منتقدان غیر متعهد، مزدوران، اهل سازش، وطن‌فروشان، فرصت‌طلبان، حاکم نالایق و خودکامه، اشغال فلسطین، دشمن اشغالگر، ست و... مواجه هستیم و در جبهه‌ای دیگربا شاعر متعهد، وطن‌خواهان، رزمندگان، ایثارگران، شهادت طلبان، آزادی قدس، استقلال فلسطین، اوزیریس و...

بهره‌گیری از این تقابل، موجب درهم تنیدگی متن و دوچندان شدن انسجام آن شده است.در پایان، جدول زیر جهت ترسیم بعد کهن و جدید اسطوره مورد نظر ارائه می‌گردد:

بعد اسطوره‌ای داستان	بعد ادبی داستان
تقابل اوزیریس و ست	تقابل سمیح القاسم و حاکم بی‌لیاقت
حکومت ست بر بیابان و تکه تکه کردن اوزیریس	حکومت حاکم ظالم بر فلسطین و اشغال آن توسط دشمن
کشته شدن اوزیریس و زنده شدن مجدد	اشغال فلسطین و آزادی واستقلال دوباره آن
همراهی ملازمان ست در قتل اوزیریس	همراهی مزدوران و خائنین در اشغال
همراهی ایزیس در برگرداندن اوزیریس	همراهی رزمندگان فداکار در آزادی قدس

پی‌نوشت‌ها

۱- داستان از این قرار است که «سِت» به کمک ۷۲ تناز ملازمان نیرنگ بازخود صندوقی زیبا، به اندازهٔ ابعاد بدن اوزیریس ساخت. پس از آن ضیافتی ترتیب داد و همه را بدان دعوت نمود. بعد از آن، با نیرنگ اوزیریس را داخل صندوق کرد، سپس ملازمان سِت به طرف صندوقچه هجوم آوردند و آن را میخکوب و با سرب داغ مهروموم کردند و در رود نیل انداختند؛ بدین شکل اوزیریس در بیست و هشتمین سال حکومتش به دست برادر خود سِت به قتل رسید (فریزر، ۱۳۸۲، ٤١٦).

در این هنگام ایزیس لباس عزا برتن کرد و به جستجوی صندوق روانه شد. صندوق در میان شاخه‌های بوتهٔ گزو در باتلاق‌های پاپیروس نزدیک «جبیل» گیرکرده بود. بوتهٔ گز به درختی بزرگ بدل شد و صندوق را در درو نخود فرو برد. زیبایی درخت مورد پسند پادشاه جبیل قرار گرفت، در نتیجه دستور داد تا آن را قطع کنند و برای کاخش از آن ستونی بسازند. ایزیس خود را به آنجا رساند و با ترفندهایی قدم به کاخ شاه ملکارت گذاشت و توانست صندوق را از آنجا به مصر باز گرداند. هنگامی که به جای دور افتاده رسید، ایستاد و درب صندوق را بازکرد و با دانشی که از پدرش آموخته بود، کلامی سحرآمیز زیر لب زمزمه کرد، بدین صورت اوزیریس حیاتی دوباره گرفت. ایزیس همسرش را درآغوش گرفت و از او باردار شد (رزنبرگ،۱۳۸۱، ۲۲-۲٤).

بعد از مدتی، شبی سِت در بیابان سرگرم شکار بود، ناگهان به صندوقی برخورد که ایزیس پنهان کرده بود. بی‌درنگ آن را شناخت و درش را باز کرد و با خشمی دیوانه وار جسد اوزیریس را چهارده قطعه کرد. سپس به سراسر قلمرو مصر روانه شد و پاره‌های تن او را در هر کجا که می‌خواست پراکند. خبر کشته شدن اوزیریس به گوش ایزیس رسید. ایزیس بار دیگر شروع به جستجوی همسرش کرد و در نهایت موفق می‌شود همهٔ اندام قطعه شدهٔ اوزیریس به جز «اندام جنسی» او را بیابد (برنودیگران، ۱۳۸۳، ۳۸٦).

هنگامی که ایزیس تمام قطعاتِ اوزیریس را گرد آورد، بار دیگر صلح به مصر بازگشت؛ در این هنگام روح اوزیریس به قلمرو مردگان رفت و در آنجا پادشاه مردگان و داور بزرگ شد (بیرلین، ۱۳۸٦، ۲۸۸- ۲۸۹). بعد از مدتی ایزیس فرزند خود را به دنیا آورد و او را «هوروس» نامید. وی امید داشت که روزی فرزندش انتقام پدرخویش را خواهد گرفت و جانشین وی خواهد شد. از این‌رو هنگامی که هوروس بزرگ شد، ادعای خود را بر پادشاهی مصر مطرح کرد. سرانجام بعد از حوادث گوناگون و درگیری‌های بسیار بین هوروس و ست، دادگاه خدایان در محق شناختن هوروس و نشاندن او برجای پدرش متفقال‌رأی می‌شوند؛ (برنودیگران، ۱۳۸۳، ۳۷۵–۳۸۰). بنابراین، فرمانروایی قانونی مصر به هوروس واگذارشد.

۲– «هوروس» پسری که از ایزیس و اوزیریس به دنیا آمد، خدایی به شکل «باز» است. نام او به معنای «شخص بسیار بالا» است که از تصوّر اوج گیری بازاشتقاق یافته است. (*همان*: ۱۳۸۳، ۳۷٤) وی سرزمین تحت فرمان پدر را به ارث برد و آرامش، عدالت و رفاهی را که در زمان پدرش وجود داشت، دوباره پا برجا ساخت.

۳– بر اساس نظریهٔ تک اسطورهٔ سفر قهرمان (horos journey monomyth) جوزف کمبل همهٔ اسطوره‌ها از گونه‌های واحد کهن الگوها پیروی می‌کنند که در هر زمان و مکان در قالبی ویژه نمود می‌یابند. وی براین باور است که «بن‌مایهٔ اصلی اسطوره‌ها یکسان‌اند و همواره یکسان بوده‌اند. اگر می‌خواهید اسطوره‌شناسی خاص خود را پیدا کنید، کلید راهنما، جامعه‌ای است که با آن پیوند دارید. هر نظام اسطوره‌شناختی در جامعه‌ای معین و درمحدوده‌ای بسته رشد کرده است» (کمبل،۱۳۸۰: ٤۸). به‌عبارتی، تمام اسطوره‌های جهان در اصل، داستان واحدی رابیان می‌کنند و تعدد داستان‌ها به علت ویرایش‌هایی گوناگون از داستان هستند. کمبل وجه تمایزات و تفاوت‌ها میان اسطوره‌های ملت ها و فرهنگ‌ها را بسیار کم می‌داند و هماهنگی شدیدی میان اسطوره‌ها می‌بیند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۰۱ و۲۲۵). بنابراین می‌توان گفت: یک داستان بزرگ و

یک قهرمان اصلی و یک ضدقهرمان در تمام اساطیر و داستان‌های دنیا در حال تکرار است و تفاوت در آنها و روایات گوناگون از آنها، به علت شرایط محیطی و فرهنگی رشد یافته در آن است. اسطوره‌ها با توجه به شرایط اجتماعی موجود در فرهنگ‌ها وتمدن‌های گوناگون به صورت‌های متفاوتی متجلی می‌شود. کمبل این تفاوت‌ها را «نقاب‌های محلی» بر چهره کهن‌الگوها می‌خواند (campbell،۱۹۸۸: ۱۱۱ به نقل از بهمن نامور مطلق ونسیم فخاری زاده، ۱۳۹۳: ۷۰).

٤- لازم به توضیح است در حالی که شاگردان حضرت مسیح به تعالیم وی از تورات و کتب انبیاء گوش می‌دادند، همگی آنها در مورد عواقب آن پیام، دلهره و هراس داشتند؛ آنها در قلمرو امپراطوری روم به سر می‌بردند، رومی‌ها تا حدی متحمل دیگر مذاهب بودند، اما قیصر را نیز به عنوان یک خدا قبول داشتند. رومی‌ها مخالف این نبودند که عیسی خودش را به عنوان «راه دیگری برای رسیدن به خدا» معرفی کند، اما گفتن آنچه را که عیسی تعلیم می‌داد مبنی بر اینکه او تنها راه رسیدن به خداست، زندگی آنها را به خطر می‌انداخت. مطابق با منابع خارج از کتاب مقدس، به جز یکی از یازده شاگرد اولیه مسیح، همگی به خاطر این پیام محکوم به مرگ شدند و به خاطر آنچه حقیقت می‌دانستند جان خود را از دست دادند. یازدهمین آنان نیز تبعید شد (کراس، ۲۰۱٦: ۲۵۷). بر این اساس کلام شاعر مبنی بر اینکه سخن از ایمان نمودن در روم گناه است، ناظربه همین جریان است.

منابع و مآخذ

- ابوعلی، رجاء (۲۰۰۹م)، الأسطورة فی شعر ادونیس، دمشق، دار التکوین للتـألیف والترجمـة والنشـر، الطبعة الأولی.
- برن، لوسیلا و گاردنر، جین ف و دیگران (۱۳۸۳هـش)، جهان اسطوره‌ها اسطوره‌های یونانی، رومی، اسکاندیناوی، مصری، سلتی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز
- بیرلین، ج. ف (۱۳۸٦هـش)، اسطوره‌های موازی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- رزنبرگ، دنا (۱۳۸۱هـش)، اسطورهٔ ایـزیس، اوزیـریس و حماسـه گیـل گمـش، ترجمـه ابوالقاسـم اسماعیل پور، تهران، نشر اسطوره.
- زیدان، رقیه (۲۰۰۹م)، اثر الفکر الیساری فی الشعر الفلسطینی شعر: محمود درویش، سـمیح القاسـم، توفیق زیاد، دار الهدی، الطبعة الأولی.

– السواح، فراس (۲۰۰۲م)، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، سوريه، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثامنة.
– شميسا، سيروس (۱۳۸۸هـ‌ش)، نقدادبی، تهران، نشر ميترا، چاپ سوم.
– عشری زايد، علی (۲۰۰۲م)، عن بناء القصيده العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة الآداب، الطبعة الخامسة.
– فريزر، جيمز جرج (۱۳۸۲هـ‌ش)، شاخهٔ زرين، پژوهشی در جادو و دين، ترجمه كاظم فيروزمند، تهران، نشر آگاه.
– القاسم، سميح (۱۹۹۳م)، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، القاهره، دار سعاد الصباح.
– كراس، جان.ر. (۲۰۱٦م)، آنچه انبيا گفته‌اند، ترجمه؟، Goodseed international.
– كمبل، جوزف (۱۳۸۰هـ‌ش)، قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مركز، چاپ دوم.
– ––––––––– (۱۳۹۲هـ‌ش)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، مشهد، نشر گل آفتاب، چاپ پنجم.
– محمود خليل، ابراهيم (۲۰۱۰م)، النقد الأدبی الحديث من المحاكاة إلی التقليد، عمان، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة.
– نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲هـ‌ش)، درآمدی بر اسطوره‌شناسی، نظريه‌ها و كاربردها، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول.
– ––––– و نسيم فخاری زاده (۱۳۹۳هـ‌ش)، «خوانش بينانشانه‌ای تصوير سازی‌های گيلگمش با تأكيد بر مطالعه تک اسطوره ترامتن»، فصلنامه كيمياى هنر، سال سوم، شماره ۱۲، صص(٦۷–۸٦).
– نمرموسی، ابراهيم (۲۰۱۰م)، شعرية المقدس فی الشعر الفلسطينی المعاصر، عمان، دروب للنشر و التوزيع.

قرأة أخرى منأسطورة أوزيريس في شعر سميح القاسم على أساس نظرية جوزف كامبل

على نجفى إيوكى[1]
اعظم صدرى[2]

الملخص

إنّ إسطورة أوزيريس المصريّة من أهم الأساطير الموظفة في الشعر العربي المعاصر حيث استحوذت على الدواوين الشعريّة بشكل لافت بما تحتوي على الانبعاث والخير والبركة. هذا وإنّ سميح القاسم الشاعر الفلسطيني المعاصر من أحد الشعراء العرب المعاصرين الذياستلهمها في قصائده الثلاثة المعنونة بـ«عليقلعةالامبراطور»، «حواريّةالعار» و «اوزيريسالجديد» حيث يمكن تطبيق مراحل سفر البطل الشعري مع مراحل أسفار المنظّر الشهير الإمريكي جوزف كامبل الثلاثة المشتملة على العزيمة، الرحلة والعودة. على ضوء هذه المعرفة تحاول هذه المقالة بمنهجها الوصفي- التحليلي دراسة أشكال حضور أسطورة اوزيريس و كيفيّة استدعاءها في القصائد المذكورة للشاعر و مدى مطابقتها مع أسفار جوزف الثلاثة. من المستنبط أن سميح القاسم مال إلى توظيف شخصية اوزيريس في نصه الشعري على أساس رؤيته الجديدة الملتزمة وضروريات الوطن العربي وخاصة الفلسطين.

الكلمات الرئيسية: سميح القاسم، الاسطورة، أوزيريس، جوزف كامبل، الاحتلال، الفلسطين

١- استاذ مشارک بقسم اللغة العربية و آدابها فى جامعة

٢- ماجستيرة فى اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بررسی موتیف "أرض" در رمان "الحرب فی برّ مصر" از یوسف القعید

سید اسماعیل حسینی اجداد، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان
شهرام دلشاد[۱]، دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۲/۰۲

چکیده

"موتیف" یکی از پربسامدترین واژگان نقد ادبی معاصر به تکرار موسیقی‌وار و نظام‌مند برخی از سازه‌ها از قبیل جمله، عبارت، واژه، اصطلاح در متن اطلاق می‌شود که در شکل‌دهی به محتوا و سبک اثر نقش دارد. در متون روایی با شناخت موتیف می‌توان به درون‌مایه و سبک اثر پی‌برد و همچنین به‌کارگیری موتیف روشی برای ایجاد انسجام و پیوستگی در متن است. پژوهش حاضر در تلاش است موتیف "أرض" (زمین)، جلوه‌ها و کارکردهای آن را در رمان مشهور "الحرب فی برّ مصر" از رمان نویس مصری "یوسف قعید" مورد بررسی قرار دهد تا دلالت‌های زیرین آن و کارکرد و نقشی که در رمان ایفا می‌کند را کشف نماید. این پژوهش با اتکاء بر روش توصیفی – تحلیلی در سه محور به بررسی کارکرد موتیف أرض در رمان می‌پردازد. نتیجه نشان می‌دهد قعید در رمان مزبور این موتیف را به شکلی سازمان‌یافته در تمامی بخش‌های رمان قرار داده و دیدگاه راویان داستان با این موضوع گره خورده است و هر راوی ایده خاص خود را از أرض ارائه می‌دهد که جمعاً باعث شکل‌گیری مفهوم واحدی می‌گردد و آن ارزش حیاتی زمین برای شخصیت‌های رمان است.

کلیدواژه‌ها: موتیف، الأرض، یوسف القعید، الحرب فی برّ مصر، کارکرد

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Sh.delshad@ymail.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.175

پیشگفتار

در رمان معاصر کارکرد موتیف به طرز هنرمندانه‌ای بروز می‌یابد ودر آن رمان‌نویس تعمداً برخی سازه‌ها را موسیقی‌وار در متن تکرار می‌کند تا بواسطه آن ساز و کارهای خاصی در متن پیاده کند. چنین کارکردی گرچه در حکایت‌های کهن و یا قصه‌ها اسطوره‌ای و افسانه‌ای ملاحظه می‌گردد اما به‌کارگیری آن در رمان معاصر از از سر تعمّد و به قصد ایفای برخی از کارکردها است حال آن‌که قصه‌پرداز قدیم از سر ذوق و عادت آن را به کار می‌گیرد. این سازه‌ها از سازه‌های مهم مرتبط با حادثه، سبک یا درون مایه داستان است و از سازه‌های فرعی و یا کم اهمیت داستان به شمار نمی‌آید. البته میزان اهمیت این سازه‌ها بستگی به سبک و نوع اثر دارد. مثلاً در آثار فمنیسیم موتیف زن، عشق اهمیت فروانی دارد. و یا اینکه ممکن است در ادبیات پوچی موتیف‌هایی نظیر ظلمت، شکست ونظائر آن اهمیت داشته باشد. در ادبیات رئالیسم موتیف‌هایی نظیر زمین، کار، نان، از اهمیت زیادی بهره‌مند است. در این خصوص رمان‌نویس باید سعی کند موتیف‌هایی متناسب با سبک و رویکرد داستان‌نویسی خود انتخاب کند در غیر این صورت منطق داستان درهم می‌ریزد. به عنوان مثال اگر رمان ادبیات پوچی بر موتیف نان تکیه کند و یا اگر رمان مدرن غرق در بیان و تفسیر شفق خورشید در غروبی زیبا کند- آن‌گونه که رمانتیسم‌ها به‌کار می‌برند- ناهمگونی میان موتیف‌های بکارگرفته شده و سبک داستان ایجاد می‌شود. البته ارتباط موتیف با سبک دوجانبه است؛ همان‌گونه که نوع سبک در تعیین موتیف مهم است، نوع موتیف نیز در شناخت سبک داستان مهم است.

آنچه در این پژوهش اهمیت دارد بررسی موتیف أرض (زمین) در رمان "الحرب فی برّ مصر" است. این رمان از رمان‌های برجسته یوسف قعید است که با استفاده از چندین راوی سرگذشت شخصیتی به نام مصری، پسر پاسبان، در آن روایت می‌گردد. هرکدام از راویان در داستان بخشی از رویداد زندگی مصری را بازگو کرده و به خود مصری فرصتی برای بیان سرگذشت خود، داده نمی‌شود. در این رمان أرض به شکل

موتیف‌وار تکرار می‌گردد و در کنار دیگر جنبه‌های هنری داستان کارکردی هنری در داستان دارد و از جنبه‌های فنی این رمان زیبا به شمار می‌آید.

سوال پژوهش

این مقاله تلاش می‌کند تا با بررسی جلوه‌های این موتیف در رمان، کارکردهای آن را کشف و بررسی کرده تا جوابی برای سوال زیر بیابد:

جلوه‌های موتیف أرض در رمان چگونه است؟

موتیف أرض (زمین) در رمان الحرب چه کارکردهایی را القاء می‌کند؟

پیشینه‌ی تحقیق

درباره رمان "*الحرب في بّر مصر*" پژوهش‌های معدودی صورت گرفته است، و این قلیل پژوهش‌ها در کشورهای عربی صورت گرفته و در ایران تاکنون پژوهشی از آن صورت نگرفته است. از جمله این بررسی‌ها: مقاله (۲۰۱۳)؛ "*الميتاقص، تجريباً روائياً، قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد: الحرب في بّر مصر، يحدث في مصر الآن، وثلاثية شكاوي مصري الفصيح*". نگاشته شده توسط سمية الشوابكة. این مقاله به قضیه میتا روایت در رمان‌های مزبور قعید می‌پردازد و قضایایی نظیر چند صدایی، مؤلف ضمنی و زمان پریشی و خیال را مورد بررسی قرار داده است. همچنین مقاله (۱۹۸٤)، "*يوسف القعيد والرواية الجديدة*"، از فدوی مالطی دوجلاس. این مقاله که در مجله فصول نشر یافته است به ویژگی‌های پسامدرنی رمان‌های قعید می‌پردازد که رمان الحرب نیز یکی از از آنهاست.

در مجموع درباره موتیف در شعر و نثر معاصر عربی پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است از جمله آنها مقاله (۱۳۹٤)، "*موتیف نهر در اشعار بدر شاکر سیاب*"؛ از صلاح‌الدین عبدی و نسرین عباسی. این مقاله که در مجله نقد ادب معاصر عربی یزد انتشار یافته است به تجلّی‌ها متعدد رود پرداخته است.

مقاله حاضر تنها به موتیف "أرض" در رمان "الحرب" می‌پردازد و کارکردهای مختلف آن را مورد بررسی قرار می‌دهد و از این حیث پژوهشی نو قلمداد می‌گردد.

سخنی درباره موتیف

در یک اثر برخی از سازه‌ها از برجستگی قابل ملاحظه‌ای برخوردارند، این برجستگی با تکرار نظام‌مند خود در اثر تشکیل یک موتیف می‌دهد که برای شناخت اندیشه متن و سبک آن و همچنین شناخت سبک و اندیشه پدیدآورنده متن مؤثر است. همچنین تأثیر بسزایی در انسجام و یکپارچکی اثر ادبی دارد.

این واژه پربسامد نقدی که امروزه تعریف دقیقی از آن ارائه نمی‌گردد و دلیل عمده آن همسان انگاری و خلط معنایی است که با واژگان دیگر نظیر بن‌مایه و مضمون و موضوع پیدا می‌کند در حالی که موتیف با آنها فرق جدی دارد. موتیف یعنی اینکه «ایماژ، واژه، عبارت، جمله، کنش یا صحنه ای که در یک اثر ادبی معیّن با مجموعه ای از آثار ادبی به نحوی دلالت‌آفرین و پیاپی تکرار شود. این اصطلاح از موسیقی به ادبیات راه یافته است و در موسیقی برای اشاره به ملودی‌ای به کار می‌رود که در یک قطعه تکرار می‌شود» (پاینده، ١٣٩٤: ٣٧٣). بدین سان موتیف را می‌توان ابزار شناخت دورن مایه دانست نه به معنای خود درون مایه. موتیف می‌تواند کارکردهای مختلفی داشته باشد از قبیل کارکرد سبکی، درون مایه‌ای، زیباشناختی، ساختاری و غیره که یکی از آنها کشف و بررسی درون مایه است زیرا بکارگیری متکرر یک سازه در متن مسلماً در پی القاء اندیشه خاصی از ناحیه نویسنده به مخاطب است.

ریشه واژگانی موتیف را فعل لاتین (movere) و اسم (Motivus) در قرون وسطا می‌دانند، که هر دو به حرکت کردن و یا حرکت دادن به سمت جلو و اصرار، انگیختن و به فعالیت واداشتن اشاره دارد» (آکسفورد، ١٩٧٨: ٦٩٨). زیتونی در تعریف این اصطلاح بیان می دارد: «هر عنصری از عناصر اثر ادبی که بتوان صرف نظر از کارکردی که دارد، آن را جدا تصور کرد. موتیف یک کلمه و یا یک جمله یا حالت و یا تصویر یا فکری است که در اثر ادبی تکرار می‌شود و نقش خاصی را ایفا می‌کند» (زیتونی، ٢٠٠٢: ٦٩). در مجموع بکارگیری موتیف یکی از شگردها و تکنیک‌های پربسامد رمان‌های معاصر می‌باشد که نویسنده آن را به شکل‌های مختلفی در رمان بکار می‌گیرد.

گفتاری پیرامون رمان "الحرب فی برّ مصر"

این رمان یکی از برجسته‌ترین رمان‌های عربی است که "اتحاد الکتاب العرب" آن را در ردیف چهارمین رمان در فهرست صد رمان برتر و مطرح جهان عرب قرار داده است. رویدادهای این رمان در زمان جنگ ۱۹۷۳ مصر در جریان است. قعید در این رمان به گونه‌ای جذاب و از زاویه‌ای متفاوت به این جنگ می‌پردازد و داستانی گیرا و خواندنی پدید می‌آورد. در این رمان سرگذشت فردی به نام مصری روایت می‌گردد که به جای فرزند کدخدا محله به جنگ می‌رود و در نبرد شهید می‌گردد. از آنجایی که هویت و شناسنامه مصری پسر پاسبان فقیر به اسم پسر کدخدا تغییر یافته است، کدخدا به جای پاسبان از حقوق و امتیازات مادی و معنوی شهید بهره‌مند می‌گردد، و پاسبان، پدر حقیقی شهید، از مزایا شهید بهره‌ای نمی‌برد.

این رمان توسط شش راوی به ترتیب: عمده (کدخدا یا شیخ محله)، متعهد، خفیر (پاسبان)، صدیق، ضابط، محقق، روایت می‌گردد و هرکدام زاویه خاصی از زندگی مصری و رویدادهای او را روایت می‌کنند. در این داستان اسم حقیقی شخصیت‌ها به جز مصری که آن هم اسمی دلالت‌مند است گفته نمی‌شود. و همه آنها با صفات شغلی خود شناخته می‌شوند. این رمان به شکلی نو و پسانو نگاشته شده است. تکنیک چند راوی به گونه‌ای نیست که هرکدام از راویان بنابر دیدگاه خود یک حادثه را متکرراً شرح دهند بلکه هر کدام بخشی از حادثه را با رعایت ترتیب زمانی جلو می‌برند به گونه‌ای که تکراری در بیان حوادث روایت دیده نمی‌شود و قعید به شکل هنرمندانه و نو و متفاوت از تکنیک چند راوی بهره گرفته است.

جایگاه موتیف زمین در رمان

این رمان را از جهت مضمونی می‌توان نزدیک به جریان ادبیات واقع‌گرا دانست که به بیان مشکلات و رنج‌های خانواده‌ای مصری، می‌پردازد. پیرو این سبک موضوع زمین در رمان از ارزش زیادی برخوردار است. لازم به ذکر است که در رمان‌های رئالیسم برخی موتیف‌ها از اهمیت دوچندانی برخوردار است از این دست موتیف‌ها می‌توان به زمین

اشاره نمود. زمین را می‌توان یکی از موضوعات مهم رمان‌های رئالیسم دانست که در صدر موضوعات آن می‌نشیند و در شکل‌گیری داستان و کنش‌پذیری رویدادهای آن نقش بسزایی دارد. اگر به اولین رمان مدرن عربی یعنی "زینب" نظر کنیم خواهیم دید که این محور در آن بسامد بالایی دارد. حتی رمان نویس‌های عربی به این کارکرد در سطح موضوع و موتیف کفایت نکردند بلکه عبدالرحمن شرقاوی رمانی به نام "الأرض" پدید می‌آورد که نشان از اهمیت حیاتی این موضوع دارد.

قعید در رمان حاضر زمین را موتیف‌وار بکار گرفته است و حوادث داستان الحرب از اهمیت موضوع زمین به عنوان حیاتی‌ترین موضوع انسان سخن می‌گوید و خود عنوان نیز القاء کننده مکان و زمین است. جنگ در خشکی و کرانه مصر. در این رمان همه چیز بر سر زمین می‌چرخد. شخصیت عمدهٔ که زمین‌های زیادی دارد مطابق با جدیدترین آیین‌نامه حکومتی که در آن اصلاح اراضی منحل شده تمامی زمین‌های بازپس گرفته شده را بدست می‌آورد. در توازی با این موضوع، قضیه‌ی دیگری در جریان است و اینکه پسر او به سن سربازی رسیده و باید به خدمت برود. او که سه زن دارد و این آخرین پسر او از آخرین زن اوست برای اینکه عدالت را میان زن‌ها برقرار کند قصد دارد این پسر را از خدمت معاف کند همانطور که برای پسرهای دیگر انجام داده است.

گره داستان هنگامی شکل می‌گیرد که عمده دلیلی برای معافیت این فرزند ندارد؛ او قصد دارد با تحویل مقادیری زمین به پاسبان، او را راضی سازد تا پسرش را غیر قانونی به جای پسر کدخدا به خدمت بفرستد. کدخدا پس از موافقت پاسبان، بخاطر نیاز ضرروی به زمین برای تهیه مایحتاج زندگی، با کمک شخصی به نام متعهد، کارهای اداری را انجام می‌دهد و مصری به جای پسر کد خدا روانه خدمت می‌شود. مصری در جنگ شهید می‌شود تمامی امتیازهای شهید به کدخدا واگذار می‌گردد، زیرا با تحقیقات عمل آمده مصری قانوناً فرزند عمده به شمار می‌آید گرچه حقیقتاً پسر پاسبان است. تنها امتیازی که باید برای پاسبان بماند زمین است که عمده آن را هم از او دریغ می-دارد.

کارکردهای موتیف أرض در رمان

در این بخش از مقاله به نقش‌هایی موتیف أرض در رمان "الحرب فی برّ مصر" پرداخته می‌شود و ضمن بررسی جلوه‌های آن به تحلیل کارکردها این موتیف می-پردازیم:

کارکرد انسجام بخشی

یکی از کارکردهای‌های موتیف در یک اثر انسجام‌بخشی به اثر است. «موتیف ابزاری است که رمان نویسان می‌توانند به منظور ایجاد وحدت اندام‌وار در ساختار رمان‌هایشان به کار برند» (پاینده، ۱۳۹٤: ۳۷۳). اگر یک موتیف بصورت قاعده‌مند در فصل‌های مختلف رمان تکرار گردد، بخش‌های رمان بر اثر آن به هم متصل و متحد می‌گردند. موتیف معمولاً به‌واسطه سازوکارهایی از قبیل ایجاد توازی، گره‌افکنی، براعت استهلال، ساختار دورانی، نمادسازی در داستان ایجاد انسجام می‌کند.

در رمان قعید أرض به عنوان رشته وصلی است که حلقه‌های مختلف (فصل‌ها) رمان را به هم متحد می‌کند و زنجیره‌ای به هم‌بافته و منسجم پدید می‌آورد. رمان قعید با موضوع ارض شروع می‌شود در همان آغاز خواننده به اهمیت آن پی‌می‌برد. راوی در آغاز ارزش حیاتی این موضوع را متذکر می‌شود؛ سپس‌تر تکرار قاعده‌مند آن در رمان تشکیل موتیف داده و با توجه به کارکردهای یکسانی که در موقع تکرار افاده می‌کند و در کنش‌پذیری شخصیت‌ها و شکل‌گیری پیرنگ مؤثر است، سبب ایجاد هارمونی و نظم میان فصل‌های مختلف رمان می‌گردد.

در صفحه آغازین فصل اول راوی می‌گوید:

«أول يوم يدخل قلبي الفرح وتلمس نفسي السعادة منذ سنوات مضت. كرامتنا عادت إلينا. الأرض التي أخذوها منّا سنة أربع و خمسين رجعت» (القعيد، ۱۹۹۶: ۷).

«امروز بعد از سال‌های مدیدی که گذشت، اولین روزی است که شادی در قلبم رسوخ می‌کند و وجودم خوشبختی را لمس می‌کند. احترام رفته، به ما بازگشت. زمینی که در سال ٥٤ از ما سلب شده بود دوباره به ما واگذار شد»

شادی، سعادت، کرامت از جمله واژگانی هستند که راوی با استفاده از آنها در پی بازگشت زمین، حالت خود را توصیف می‌کند. مسلماً این قضیه از بس اهمیت دارد که چنین برآیندهای مثبتی را برای شخصیت/راوی به ارمغان آورده است. قعید این اهمیت را گسترش می‌دهد و چیزی را همسان با آن قلمداد نمی‌کند به گونه‌ای که شخصیت (راوی اول/کدخدا) هنگام بازگشت زمین آرزو می‌کند از خوشی همان لحظه جان دهد:

«لأن سعادتي بعودة الأرض ما بعدها سعادة أخرى في العالم كله، تمنيتُ أن أموتَ ساعتها» (*همان*، ۷).

«خوشبختی من با واگذاری مجدد زمین به اندازه‌ای است که بسان آن سعادتی در دنیا نیست، آرزو داشتم همان لحظه از خوشحالی جان دهم»

راوی در ابتدا با اهتمام به این موتیف ستون اول را می‌نهد و فصل‌های دیگر پژواک‌هایی از اهمیت این موتیف به شمار می‌آیند که در مجموع این گره با کارکرد همسان خود با موضوع أرض در فصلهای بعدی گره می‌خورد و در نتیجه این گره‌ها، انسجام برای داستان پدید می‌آید. در فصل اول رمان بسیاری از حوادث فرعی داستان به قضیه بازگشت زمین مربوط می‌گردد. نویسنده به طوری ارزش این موضوع حیاتی را بزرگ انگاشته که در پاره‌ای از اوقات داستان جنبه طنز آمیزی به خود می‌گیرد مانند زمانی که بیان می‌دارد:

«أثناء صلاة الفجر أوشكتُ أن أخطئ في تلاوة الفاتحة والتحيات، كان من الصعب عليّ أن أركز في أمر من الأمور» (قعید، ۱۹۹٦: ۹).

«هنگام اقامه نماز صبح چیزی نمانده بود که در قرائت سوره حمد و سلام دچار لغزش و اشتباه شوم؛ بسیار برای من دشوار بود که بر کارهایم متمرکز شوم».

قعید مطابق با تکنیک براعت استهلال و ایجاد تناسب میان بخش‌های آغازین داستان با دیگر بخش‌ها، در فصل اول به ویژه صفحات آغازین آن تلاش زیادی برای نشان دادن اهمیت زمین می‌کند تا پیوند منطقی با حوادث بعدی برقرار گردد. چه بسا اگر این اشارات دلالتمند نبود، تسلیم زودهنگام مصری و خفیر در مقابل پیشنهاد دریافت زمین، کاری غیر منطقی جلوه می‌نمود و در نتیجه یکپارچگی متن در معرض گسست قرار می‌گرفت.

تا به اینجا ما با یک موضوع سروکارداریم نه موتیف؛ همچنین در آغاز فصل نمی‌توان درباره کارکرد انسجام‌بخشی این موضوع سخن گفت. چه بسا اهمیت این موضوع در فصل‌های بعدی افول کند ودیگر موتیفی در داستان شکل نگیرد. راوی‌ای که در فصل اول خوشحال و خوشبخت بواسطه بازگشت زمین است در فصل دوم نیز در پی این بازگشت زمین است که سور بزرگی برگزار می‌کند و برای متعهد، راوی دوم رمان، این قضیه برای دستیابی به برخی امتیازات مهم است:

«قلتُ إنه مادام أرض العمدة عادت إليه، لابدّ وإن شرفي ووظيفتي واعتباري في الطريق إليّ، الحكاية مسألة وقت فقط» (القعید، ۱۹۹٦: ۳۱).

«با خود گفتم، تا زمانی که زمین عمده به او واگذار شد، شرف و کار و اعتبار و زندگی من وابسته به اون شده، مسأله اساسی الان وقت شناسی است».

در نمونه مزبور راوی بیان می‌دارد که باید ارزش وقت را پاس بدارد و در این هنگام سود بیشتری از "عمده" ببرد. از این رو این موضوع در فصل دوم با همراه شادی و سرروی که اینک برای متعهد به ارمغان می‌آورد، توازی پیدا می‌کند با برآیندهایی مشابه‌ای که در فصل اول ایجاد کرد. بنابراین می‌توان گفت که در برخی مواقع موتیف‌ها «با ایجاد قرینه‌سازی نیز می‌توانند بین اشخاص، وقایع و صحنه‌ها ارتباط برقرار کند» (اسلامی، ۱۳۸٦: ۷٦). در اینجا نیز قعید از سازوکار قرینه‌سازی برای برقراری انسجام توسط موتیف استفاده کرده است و موتیف أرض دستمایه و ابزاری شده برای امتیازات و ومقداری زیادی پول که متعهد در قبال کاری که قرار است برای عمدهٔ انجام دهد دریافت کند. در حقیقت اندیشه نفرستادن خدمت سربازی برای پسر کدخدا –که در انزواء قرار گرفته بود– پس از بازگشت به زمین و اعاده قدرت و قوّت کدخدا پدید می‌آید. زمین سبب شده تا کدخدا بر ثروت و مکنت زیادی دست یابد و با استفاده از آن جرأت عمل کاری غیر قانونی توسط متعهد (راوی دوم) را داشته باشد که در قبال آن هزینه هنگفت از کدخدا طلب می‌کند. چنان که می‌بینیم موضوع أرض در فصل دوم نه تنها معدوم و نادیده انگاشته نمی‌شود، بلکه همچان بسامد دارد و با کارکردهای یکسان و متوازی در پی القاء این موضوع حیاتی است.

در فصل بعدی یعنی فصل سوم که راوی دیگری به نام "خفیر" آن را روایت می‌کند تغییری در کارکرد این موتیف نمی‌بینیم و این موتیف با تکرار قاعده‌مندش، این فصل را به فصل‌های پیشین وصل نموده است. زیرا خفیر قرار است در قبال دریافت زمین پسر خود را به جای پسر عمده به خدمت سربازی بفرستد. راوی سوم یعنی خفیر به خاطر این موضوع، رد پیشنهاد عمده را کاری دشوار قلمداد می‌کند:

«جلعتُ رفض الموضوع لیس أمراً سهلاً کما تصورتُ، خاصة الأرض» (*همان*، ٧٦).

«برخلاف تصورم نپذیرفتن پیشنهاد عمده کار بسیار مشکلی بود، به ویژه پیشنهاد واگذاری زمین».

همان‌گونه که ملاحظه می‌گردد در این فصل نیز زمین، ارزش و اهمیت خود را حفظ نموده و رمانویس تعمّداً آن را تکرار نموده است. کدخدا که زمین برای او ارزش حیاتی دارد و برای او والاترین چیز به شمار می‌آید، قصد دارد این را به خفیر واگذار کند تا پسرش به خدمت برود. نویسنده از قرار دادن موضوع دیگری نظیر پول و غیره در این فصل خودداری نموده تا تا ضمن ارتباط و تناسب با ارزشی که رمانویس در آغاز رمان و دیگر بخش‌ها برای زمین متصور شده، تشکیل موتیف بدهد و در نتیجه میان بخش آغازین و سایر بخش‌ها به شیوه براعت استهلال انسجام و تناسب برقرار نماید.

در کل رمان – به ویژه فصل سوم – زمین به عنوان یکی از مهمترین موضوعات مطرح شده در کنار سربازی مصری مطرح می‌گردد و خفیر مردد میان این دو قضیه، زمین را ترجیح داده، تا در ازای أخذ آن، پسرش را به خدمت بفرستند. «اگر چه قضیه مصری در رمان قضیه مرکزی می‌باشد و هر راوی جزئی از زندگی او را را روایت کرده است» (شوابکة، ۲۰۱۳: ٦٤٨)، پسری که در درس یگانه است و استعداد و نبوغ بالایی دارد؛ اما زمین آنقدر اهمیت دارد که خفیر ذکاوت و استعداد پسرش را نادیده می گیرد زیرا احتیاج و نیاز مبرم او به زمین سبب می شود برخلاف میل باطنی خود عمل کند. و رمان نویس تمهیدات چنین تصمیمی که ظاهراً خلاف انتظار است را در بخش آغازین و سایر بخش‌های رمان با اعتلای ارزش رمان و قرار دادن آن به عنوان موتیف با کارکردی حیاتی ایجاد کرده است.

فصل چهارم که دوست مصری در خدمت، آن را روایت می‌کند توسط عناصر مختلفی با دیگر فصل‌ها پیوند می‌خورد که یکی از آنها موتیف زمین است. در این فصل بیشتر حدیث نفس مصری در داستان شنیده می شود، شخصیتی که بیان می دارد در ازای بقاء ارض که طبق آیین‌نامه جدید حکومتی باید به عمده برگردانده شود به خدمت فرستاده می شود:

«أتت حكاية التجنيد وقال العمدة لأبي ابنک مقابل بقاء الأرض معكم، قبل الوالد وفرح البيت كلّه بهذا الحل أما أنا فقد رفضتُ الأمر كلّه بدون مناقشة» (القعيد، ١٩٩٦: ٩٢).

«ماجرای سربازی را پیش کشید و عمده به پدرم گفت که پسرت را در مقابل ابقای زمین به سربازی بفرست. پدر پذیرفت. اهالی خانه خرسند شدند اما من این موضوع را بدون هیچ‌گونه مناقشه و گفتگویی نپذیرفتم».

در این نمونه که کاملاً مؤید ارزشی است که رمان برای زمین قائل شده است، مناقشه مصری اندکی از این اهمیت موضوع کاسته است، اما این مناقشه به سرانجام نمی‌رسد زیرا حلی غیر از این برای مسأله حاضر وجود ندارد:

«قالت لي نظرات أهلي أن رفضي سببه أنه مطلوب مني القيام بالتضحية. ولماذا أسميها تضحية، كان المطلوب حلاً» (*همان*، ۹۲).

«نگاه‌های خانواده‌ام به من می‌گفت که بهترین روش آن است که من خودم را قربانی آنها کنم، چرا اسمش را بگذارم قربانی بلکه من حلال مشکل بشوم».

موتیف أرض در فصل پنجم و ششم نزد راویان رمان مشاهده می‌شود و آنها بر اهمیت این موضوع صحه می‌گذارند و عمل مصری را در ازای آن کاری ممکن و محتمل دانسته تا جایی که ارزش زمین را بیشتر دانسته و خفیر را به گونه‌ای مقصر قلمداد کنند. نگاه این دو راوی (ضابط و محقق) به ارض نگاهی تحقیقاتی است. آنها به این نتیجه می‌رسند که خفیر در ازای دریافت مقادیری زمین فرزند خود را به جای پسر کدخدا روانه خدمت نموده است، از این رو این قضیه هم به عنوان یک معامله که هر دو طرف در آن سود برده‌اند انجام گرفته و نمی‌توان یکی از طرفین را مقصر دانست:

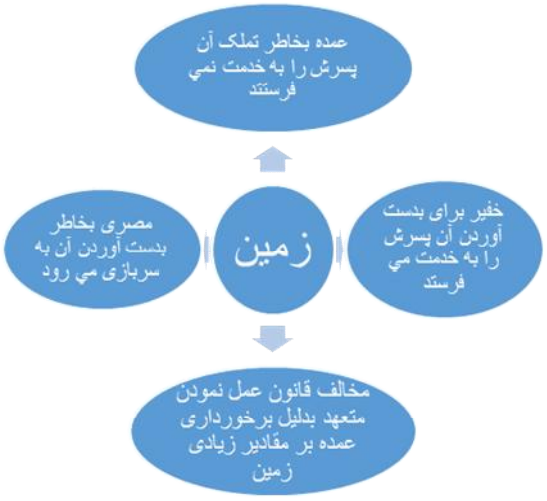
«العمدة ترک هذا الأرض نظير الخدمة التي تطوع ابن الخفير وطلب القيام بها، دون أن يطلب أحد منه ذلک، ثمّ أن ابن الخفير كانت أمنية عمره أن يذهب إلى الجهادية» (القعيد، ۱۹۹٦: ۱٤۲).

«عمده این زمین را در مقابل انجام خدمت سربازی که پسر پاسبان به آن گردن نهاد به آنها واگذار نموده است. سپس پسر پاسبان به سربازی فرستاده شد».

در اینجا یکسان انگاری حیات و زندگی مصری به عنوان یک انسان در برابر زمین و أخذ آن توسط خفیر و عادلانه دانستن چنین معامله ای نشانی دیگر از ارزش والای آن در رمان است. رمان در این جا نیز با ارجاع درون متنی یک بار دیگر موتیف أرض را تداعی می‌کند و نگره پیشین را درباره أرض تقویت می‌گرداند.

بعد از بازخوانی که از موضوع ارض در فصول شش‌گانه رمان به عمل آمد نامیدن این موضوع به موتیف ممکن و قابل بررسی است و همانطور که دیدیم این موتیف توانست سبب یکپارچکی و ارتباط فصل های ششگانه رمان گردد. عمده در فصل اول بواسطه زمین ثروتمند می‌گردد. متعهد بخاطر این ثروت و املاک عمده کاری غیر قانونی انجام می‌دهد تا از او مزدی کلان بستاند. خفیر بخاطر این موضوع پسر خود را به اکراه به جای پسر عمده به خدمت می‌فرستند تا بتواند در زمین گسترده‌ای کار کند و مقداری زمین بدست بیاورد. راوی چهارم که حدیث نفس مصری در آن تبلور می یابد بیانگر این مطلب است که او خود را قربانی خانواده نموده تا آنها به مستغلّاتی دست یابند. راوی پنجم و ششم که کارمند و بازرس مربوط به قضیه مصری هستند اشاراتی به این موضوع دارند و به تحلیل این قضیه می‌پردازند و مدام ارزش زمین را گوشزد می‌کنند.

بنابراین این موتیف توانسته است ساختاری دورانی و دایره‌ای در رمان پدید آورد که در پی آن همه أجزای رمان به یک نکته ختم می‌گردد و آن أرض است. اگر بخواهیم حوادث داستان را به‌مثابه زنجیری به هم بافته در کنار هم قرار دهیم، خواهیم دید که موضوع زمین در آن کارکرد متصل کننده‌ای بین رویدادهای اصلی داستان دارد ومنشأ شکل‌گیری بسیاری از آنها نیز زمین بوده است:



با توجه به نمودار حاضر می‌توان دریافت که موضوع زمین حلقه وصل حوادث کلیدی داستان است. کما اینکه در حوادث جزئی داستان نیز دخالت داشته است و همانند یک موتیف در تمامی اجزاء داستان سرایت کرده و نقش‌آفرینی می‌کند.

موتیف "أرض" در رمان "الحرب فی برّ مصر" کارکرد انسجام بخشی را افاده می‌کند وعامل وحدت و انسجام میان فصول شش‌گانه رمان است. از این‌رو «موتیف کمک می کند تا نویسنده به طرزی لطیف و بدون استفاده از شرح و توضیح و توصیف زیاد از حد، اثر را انسجام بخشد» (دهقان، ۱۳۸۸: ۱۰۸). اگر این موتیف را نادیده بگیریم و هر فصلی برای خود بر سر موضوعاتی مختلف جریان داشت و یک موضوع به شکل هنرمندانه در تمامی فصل ها تکرار نمی‌گشت دیگر ارتباط میان این بخش‌ها برقرار نمی‌گردید و قابل گسست و انفصال می‌نمود. از این رو همان‌گونه که عناصری نظیر زمان یا حادثه جهت پیوند میان فصول و بخش‌های مختلف یک رمان به کار می‌آیند موتیف نیز نقشی کمتر از این عناصر در پیوند بخشی ندارد.

ایفای سبک رئالیسم

تکرار نشان‌دار یک سازه در متن نقش مهمی در تعریف و شناسایی سبک نویسنده دارد. به عنوان مثال تکرار موتیف گونه واژه شمشیر در یک اثر سبک حماسی به آن اثر

می‌بخشد کما اینکه موتیف طبیعت در شکل گیری سبک رمانتیسم در اثر دخیل است. بنابراین می توانیم بگوییم که شناخت موتیف‌های یک اثر راهی برای شناخت سبک آن اثر و نویسنده آن است. رمان "الحرب فی برّ مصر" از "یوسف القعید" رمانی پسامدرن (الروایة الجدیدة) با ویژگی‌ها و ساختار سبکی خاص این نوع روایی از قبیل شکل جدید و غیر خطی بودن روایت و عدم پایبندی به عناصر مشخص از قبیل مکان و زمان است اما موتیف زمین در این رمان آن را از جهت مضمونی به رمان‌های رئالیسم نزدیک می‌سازد گرچه از جهت ساختار با عمده رمان‌های رئالیسم متفاوت است. «القعید از طلایه‌داران سبک رئالیسم در میان داستان‌نویسان است. وی برخی از داستان‌هایش را برای بیان اوضاع اجتماعی و سیاسی و اقتصادی جامعه خود به رشته تحریر درآورده و با تکیه بر مکتب واقع‌گرایی اسلوبی جدید و مضامینی نو را به تصویر کشیده‌است» (گندمی، ۱۳۹۳: ۳).

این دوگانگی میان مضمون و سبک رمان حاضر گرچه ممکن است نخست به عنوان یکی از ضعف‌های رمان بروز پیدا کند، اما می‌توان گفت که مضامین ادبیات واقع‌گرا در تمامی سبک‌ها و ساختارهای ادوار رمان‌نویسی حضور برجسته‌ای دارد و بکارگیری آن در یک رمان مدرن آنگونه که قعید انجام داده است نشانه ضعف و رویکرد پاردوکسی رمان‌نویس نیست؛ هر رمان‌نویسی ممکن است با استفاده از ساختار خاصی به پردازش مضمون رئالیسم بپردازد. همچنین باید متذکر شد که نامیدن رمان پسامدرن بیشر با توجه به ویژگی ساختاری آن است در حالی که رویکرد رئالیسم بیشتر با توجه به خصائص مضمونی اطلاق می‌گردد و اندیشه‌های مهم به عنوان ایده‌های تکرارپذیر در تمامی ادوار رمان‌نویسی حضور دارد گرچه در برخی از ادوار حضور برجسته‌ای دارد.
یوسف قعید در زمان افول سبک رئالیسم رمان خود را نگاشت در حالی که مضامین و سوژه‌های رئالیسم از قبیل فقر و تبعیض و فاصله طبقاتی همچنان ادامه داشت؛ از این‌رو او با اتخاذ موتیف زمین از موتیف‌های برجسته رئالیسم در شکلی جدید و نو و با اسلوبی جذاب رمان معروفش را نگاشت تا شاید با این سبک جدید و مخاطب‌پسند مخاطبین را متوجه این ایده مرکزی رمان بکند تا از اهمیت آن غافل نشوند. مخاطبینی

که از ساختار خطی و تکراری رمان‌های رئالیستی به ستوه آمده‌اند[۱]. موتیف أرض زمانی جنبه رئالسیم به خود می‌گیرد و کارکرد سبکی القا می‌کند که صاحب قدرتی آن را از ستم دیده و مظلومی دریغ بدارد کمااینکه در نمونه زیر مشاهده می‌گردد:

«في البلد عرفتُ أن العمدة، بعد ذهابي إلى الجيش ماطل ولم يعط والدي الأرض. أخذ الأرض منه أولاً بحكم القانون الجديد، ثمّ سلّمه قطعة منها زرعها بنظام المزارعة أو المشاركة ورفض حتى كتابة ورقة بهذا الوضع الظالم على طول الخط» (القعيد، ١٩٩٦: ٩٥).

«در سرزمین دانستم که عمده بعد از رفتنم به وعده اش عمل نکرد و زمین را به پدرم نداد، ابتدا زمین را پیرو قانون جدید از ما گرفت، سپس قطعه از آن را به عنوان مناصفه کاری به واگذار کرد اما هرگز آن را در اختیار ما قرار نداد و از نوشتن خطی مبنی بر تقدیم آن به ما خودداری نمود»

با توجه به بند روایی مزبور مشخص می‌شود که کدخدا محله برخلاف وعده‌ای که به پاسبان، پدر مصری داده- مبنی بر اینکه مقدار قابل ملاحظه‌ای زمین به او واگذار می‌کند در صورتی که مصری به جای پسر کدخدا به سربازی برود- عمل ننموده است. در حقیقت سلب زمین و عدم واگذاری به او علی‌رغم عهدی که با او بسته، نوعی ترحم و دلسوزی در مخاطب نسبت به پدر مصری ایجاد می‌کند و احساسی که به خواننده دست می‌دهد مطابق با احساسی است که خواننده رمان رئالیسم دارد که با مطالعه آلام و رنجهای انسان‌های طبقه پایین در این‌گونه آثار بدست می‌آورد. احساس عدالت‌خواهی و دادخواهی و احقاق حقوق مظلومان زمینه بکارگیری این موتیف است و در نتیجه چنین درک و احساس و رویکردی، رمان جنبه واقع گرا به خود می‌گیرد. رمان نویس این سبک را با استفاده ازموتیف أرض در رمان پدید آورده است. همچنان که همین موتیف در یک اثری دیگر ممکن است القاء کننده سبکی حماسی و پایداری باشد، هنگامی که سخن از دفاع از زمین و حفظ آن در مقابل دشمنان باشد. همچنین در جای دیگری از رمان زمانی که عده زیادی از کشاوزان نزد محقق می‌آیند و از کدخدا گلایه آغاز می‌کنند موتیف أرض به شکلی دیگر سبک رئالیسم را القاء می‌کند:

«حضر إلى عدد كبير من فلاحي البلد. شكوا لي من مظالم العمدة التي لاتنتهي» (قعيد، ١٩٩٦: ٤٦).

«جمع کثیری از کشاورزان ناحیه حاضر شدند و از مظالم و ستم‌ها پایان ناپذیر عمده گلایه کردند»

کشاوزان در حقیقت پس از واگذاری زمین‌های کشاورزی به کدخدا از وضعیت خود راضی نیستند و زبان به گلایه از او آغاز می‌کنند. این دسته از مردم وابسته به نان و زمین‌اند و سیطره فردی ضحاک منش به مثابه عمده باعث رنج و آزار آنها شده است حال آنکه در این رمان به مثابه بسیاری از رمانهای رئالیسم خبریث از ظهور پهلوان و ناجی فریدوان وارد نیست و داستان با سرنوشتی تراژدیک خاتمه می‌یابد.

شناخت درون مایه

موتیف از جهات زیادی با درون‌مایه یا اندیشه اثر هم‌معنا و توازی دارد اما موتیف در ادب به «معنای فکر اصلی و موضوعی که در کارکرد ادبی تکرار می‌گردد» (طه، ۲۰۰۰م، ۲۰۸؛ عبدی، ۱۳۹٤: ۷۸). بنابراین موتیف از اندیشه کلّی‌تر است و می‌توان آن را هم در بربگیرد و همچنین بیشتر به معنا تکرار نظام‌مند سازه‌ای در متن است و آن سازه ممکن است جزو ابزارهای مضمونی متن هم باشد.

در مجموع یکی از اهداف و کارکردهای موتیف شناخت اندیشه حاکم در اثر است به ویژه زمانی که موتیف از ابزارهای مضمونی باشد. تکرار یک طرح‌واره در بخش‌های مختلف یک اثر در وضعیت‌های گوناگون و احیاناً مشابه می‌تواند برای ایجاد و القاء اندیشه‌ای باشد و محتمل‌ترین کارکرد چنین تکراری اندیشه‌سازی است. زیرا بعید می‌نماید که نویسنده سازه‌ای تکرار کند اما این سازه در جهت تقویت و القای ایده اثر نباشد. «موتیف‌ها، سرنخ و یا نشانه‌هایی هستند که با تکرار آنها، مخاطب به اندیشه و درون‌مایه اثر پی‌می‌برد. هر کدام از این عناصر تکرار شونده متن (موتیف‌ها) دارای بخشی از درون‌مایه اصلی هستند و ردیابی این عناصر ما را به درون‌مایه اصلی داستان می‌رساند» (دهقان، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

درون‌مایه رمان قعید را می‌توان این‌گونه بیان کرد: این رمان شوربختی و وضعیت غمبار خانواده‌ای فقیر را نشان می‌دهد که در اثر یک تصمیم اجباری یکی از فرزندان آن

بدون اخذ هیچ امتیازی قربانی ماجرا می‌شود. از این قضیّهٔ مضامینی نظیر بدبختی، سادگی، فقر، ظلم استنباط می‌گردد. قعید تلاش می‌کند مسبب فراهم شدن چنین مشکلاتی را از دو طرف بررسی کند اول تصمیمات ناعادلانه سیاسی که مردم هنوز در چنبره کدخدا و قدرتش گرفتارند و عدم اجراء تقسیمات ارضی سبب افزایش قدرت این فرد در محله و سودجویی او می‌شود. دوم فلاکت و ناآگاهی خانواده فقیر مصری از چگونگی رهانیدن خود از مشکلات و تسلیم زودهنگام آنها به تصمیم کدخدا بدون هیچ مقابله و مخالفتی. مسلماً افق ذهنی محدود آنها که در روستایی کوچک زندگی می‌کنند زمینه ایجاد چنین مشکلاتی شده است. رمان حاضر با استفاده از راوی‌های چندگانه دو موضع در مقابل جریان سیاسی مصر دارد. یک موضع مصر و انحلال سیستم تقسیم اراضی را نشانه ضعف و ناکارامدی حکومت قلمداد می‌کند که براساس آن خانواده مصری به چنین فلاکتی دچار می گردد که راوی سوم "خفیر" بیانگر این ایده است. در موضع دیگر می‌بینیم که شوربختی مصری با دستان خویش است و مصداق ضرب المثل از ماست که برماست می‌باشد زیرا عدالت در جامعه موج می‌زند و مصری می‌توانست از حقوقش دفاع کند. موضع دوم را راوی چهارم دوست مصری و راوی ششم محقق اذعان دارند:

«ساحة المحاكم متسع للجميع والكل يعيش الآن في أزهى العصور العدل التي عاشتها مصر» (قعید، ۱۹۹٦: ۹۲).

بنابر آنچه گفته شد بن‌مایه و اندیشه حاکم در رمان تشرح گردید حال باید به این قضیه که چگونه موتیف ارض در شناخت چنین نگره و اندیشه‌ای مؤثر و مفید است و چگونه می‌تواند یکی از راه‌های تقرّب و شناخت درون مایه باشد. لازم به ذکر است که درون مایه رمان وابسته به زمین است. شوربختی یک خانواده و قربانی‌شدن یک نفر در اثر یک ماجرا به یک عامل بستگی دارد: عدم تملک مقدار زیادی زمین تا با آن امرار معاش کنند از این رو برای بدست آوردن آن باید به کارهایی بپردازد که این کارها سبب بدبختی آنها می شود:

«أتت حكاية التجنيد، وقال العمدة لأبي ابنک مقابل بقاء الأرض معكم. قبل الوالد و فرح البيت كلّه بهذا الحل» (القعید، ۱۹۹٦: ۹۲).

در رمان قعید موتیف ارض در پی افاده مضمون وابستگی انسان ها به آن است که بدست آوردن آن مهمترین دغدغه زندگی آنها به حساب آید و از قداست و ارزش بالایی نزد آنها بهره‌مند است. از این رو قعید با نشان دادن این قضیه و تکرار آن عملکرد مصری را تحقق‌پذیر و قابل باور می‌داند و همچنان که تلاش‌های عمده برای بدست آوردن زمین دور از انتظار نیست. او همواره از اهمیت زمین در رمان خود سخن می گوید، زمینی که در قرن بیستم بر خلاف گذشته از ارزش بالای برخوردار گردید و انسان‌ها بیش ازهمه به آن وابسته شدند. او زمین را به مثابه معشوقی دست نیافتی فرض نموده که وصالش آرزوی همه است و هجران و از دست دادنش باعث نابودی انسان می‌گردد. اینجاست که پدر عمده همچون دلدادگان عذری، حزام و جمیل و مجنون بخاطر از دست دادن زمین به مصیبت‌های ناگوار دچار می‌گردد:

«يوم نزع ملكية الأرض منّا، لم يتحمل والدي الموقف. أصيب بشلل، شل نصفه الأيمن كلّه. لم‌يقدر على تحريك يده اليمني أو قدمه اليمني، حتى فمه لم يقدر على تحريك سوى نصفه» (القعید، ۱۹۹۱م: ۱۸).

«روزی که مالکیت زمین از ما سلب شد، پدرم بیخود گشته و فلج شد. نیمه راست بدنش به کلی از کار افتاد به گونه‌ای که نمی‌توانست دست راست و پای راست خودش را تکان دهد. حتی دهانش؛ او فقط می‌توانست نصف دهانش را تکان دهد»

تفهیم و درک این حادثه تراژدیک که قعید می‌خواهد آن را بیان کند تا حدود زیادی به عنصر زمین وابسته است که به شکل موتیف وار در رمان گنجانده شده است. در مجموع مضمون فقر، سادگی، شوربختی و نظیر این واژگان و مفاهیم نزدیک به آن را توسط موتیف زمین نشان داده می‌شود و نویسنده با استفاده از چنین سازوکاری ایده مرکزی رمان خود را ارائه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

آنچه از این پژوهش بدست آمد را می‌توان در موارد زیر بیان نمود:

۱. موتیف کارکرد مؤثر و سازنده‌ای در انتقال ویژگی‌های سبکی و مضامین و معانی اثر دارد. همچنین راهی برای ایجاد انسجام و وحدت اندام‌وار در اثر است.

۲. رمان الحرب فی برّ مصر از یوسف قعید به طرز هنرمندانه‌ای از موتیف أرض بهره گرفته است و آن را برای دستیابی به اهداف و اعمال کارکردهای مهمی در اثر بکار می‌گیرد.

۳. یکی از مهم‌ترین کارکردهای موتیف أرض در رمان قعید، برقراری انسجام و وحدت اندام وار میان اجزاء و فصل‌های مختلف رمان است. رمان‌نویس توجه شایانی در وصل نمودن این اجزاء با استفاده از موتیف أرض نموده است و در آن تمامی فصل‌های رمان زنجیروار به هم متصل و متحد شده‌اند و این اتحاد مرهون تکرار نظام‌مند موتیف أرض در تمامی بخش‌های اثر است.

٤. موتیف أرض در تبیین سبک و درون‌مایه در رمان مزبور نقش مهمی دارد. نویسنده از شیوه مستقیم در شرح و تفسیر سبک و مضامین اثر خود پرهیز نموده بلکه با استفاده از سازوکار موتیف خواننده را به شناخت سبک و درون‌مایه رهنمون کرده است. در رمان حاضر موتیف أرض در ایجاد سبک رئالسیم و مضامینی نظیر فقر و تبعیض بکار گرفته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- منظور از این سبک تکراری همان برخورداری رمان‌های رئالیستی از یک راوی همه چیز دادن که رمان خود را با استفاده از ساختار خطی نقطه آغاز، میانه و فرجام به پیش می‌برد و از مقدار مشخصی کشکمش و حل بهره می‌گیرد.

منابع و مآخذ

- اسلامی، مجید (۱۳۸٦ش)، مفاهیم نقد فیلم، تهران: نشر نی.
- دوجلاس، فدوی مالطی (۱۹۸٤م)، یوسف القعید والروایة الجدیدة، مجلّة فصول، ع۳، ج٤، مجموعه الحداثة فی اللغة والأدب، صص: ۱۹۰- ۲۰۲.
- پاینده، حسین (۱۳۹٤ش)، گشودن رمان، چاپ سوم، تهران: مروارید.
- دهقان، الهام، تقوی محمد (۱۳۹۰ش)، موتیف و گونه‌ها و کارکردهای آن در داستان‌های صادق هدایت، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، س٤، ش۱۳ بهار، صص ۹۱- ۱۱۵.

– زیتونی، لطیف (۲۰۰۲م)، معجم مصطلحات نقدالروایة، بیروت: دارالنهار للنشر. چاپ ۱.
– الشوابکة، سمیة (۲۰۱۳م)، المیتاقص تجریباً روائیاً، قراءة فی أعمال الروائی المصری یوسف القعید؛ أرد: مجلة جامعة النجاح للأبحاث. مجلّة ۲۷ (۳)، صص: ٦۳۹– ٦٦۷.
– عبدی، صلاح‌الدین؛ عباسی، نسرین (۱۳۹٤ش)، «موتیف نهر در اشعار بدرشاکر سیّاب»؛ دو فصلنامه علمی‌پژوهشی نقد ادب معاصر عربی؛ سال پنجم، صص ۷۵– ۱۰۰.
– طه، متوکل (۲۰۰۰م)، حدائق ابراهیم، بیروت: المؤسسة العربیة للدارسات والنشر.
– القعید، یوسف (۱۹۹۱م)، الحرب فی برّ مصر. چاپ پنجم، قاهرة: مکتبة مدبولی.
– گندمی کال، ناهیده (۱۳۹۳ش)، ترجمه و نقد و بررسی داستان قطار الصعید اثر یوسف القعید؛ پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد واحد مرکزی تهران.
– هیکل، محمد حسین (۱۳۹۲ش)، زینب، مصر: دارالمعارف.
- Oxford University. (1978). the Oxford English Dictionary. University press: Oxford.

دراسة موتيف الأرض في رواية الحرب في برّ مصر ليوسف قعيد

سيد اسماعيل حسينى أجداد[1]
شهرام دلشاد[2]

الملخّص

كلمة موتيف من أكثر الكلمات تداولاً في المجالات النقدية الحديثة وهو يطلق على تكرار متسق ومتجاوب لبعض التركيبات والكلمات في النص الأدبي. فهو يلعب دوراً فاعلاً في إيفاد المعاني وافرازها. دراسة الموتيف في النص الروائي تعد مفتاحاً لفهم فكرة الأثر واسلوبه كما هو طريقة استخدمها الروائيون ليخلق نظماً هارمونياً في الأثر. تقصد هذه الدراسة أن تدرس جماليات موتيف الأرض ووظائفه في رواية "الحرب في برّ مصر" ليوسف قعيد فهي من أشهر رواياته على الإطلاق. تنوى الدراسة أن تكشف الدلالات والخصائص الأسلوبية التى خلقت هذه التقنية في النص من خلال منهج الوصفي–التحليلي. وقد تبيّن من خلال هذه الدراسة أن الروائي وظّف هذه التقنية على شكل متناغم بسائر المكوّنات السردية خاصة الأفكار التي ينشرها الرواة في النص كما تساهم في تشكيل الأسلوب الروائي القعيدي.

الكلمات الرئيسية: الموتيف، الأرض، يوسف القعيد، الحرب في برّ مصر، الوظيفة

١– أستاذ مشارک فی فرع اللغة العربی وآدابها بجامعة بوعلی سینا

٢– خريج الدكتوراه فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «عودة سندباد» از «علی فوده»

فاطمه جمشیدی، دانشجوی مقطع دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
وصال میمندی[۱]، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
فاطمه قادری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
رضا افخمی عقدا، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۲/۰۲

چکیده

یکی از رویکردهای جدید در بررسی‌های ادبی که توجّه بسیاری از ناقدان و پژوهشگران را به خود معطوف داشته، واکاوی نشانه‌ها و رمزگان‌های تشکیل دهنده متون ادبی است. نشانه‌شناسی به دانش بررسی نظام‌های نشانه‌ای مختلف همچون زبان، تصاویر و علامت‌های وضعی اطلاق می‌شود و یکی از مفاهیم بنیادی آن یعنی رمزگان، به منزله چهارچوبی است که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند. از آن‌جا که ادبیات با علوم انسانی در ارتباط نزدیک است، ناقدان ادبی نیزاز خدمات نشانه‌شناسی رمزگان‌ها و شیوه‌های تأویل آن‌ها در بررسی متون، بی‌نصیب نمی‌مانند. این پژوهش که از نوع کیفی است، به روش توصیفی تحلیلی وبا استفاده از منابع کتابخانه‌ای نوشته شده و با هدف نشانه‌شناسی مهم‌ترین رمزگان‌های زبانی سروده «عودهٔ سندباد» از «علی فوده» (۱۹٤٦ - ۱۹۸۲م) و میزان هماهنگی آن‌ها با شرایط زندگی شاعر و نقشی که در انسجام این سروده داشته‌اند، انجام شده و در نهایت دریافته است که شخصیّت شاعر و روحیّات وی در رمزگان مربوط به صاحب متن و رمزگان اسطوری تجلّی یافته و انسجام سروده از رهگذر رمزگان فرم و رمزگان روایی حاصل گردیده و میزان ادبیّت آن مرهون دو رمزگان زیبایی شناختی و بینامتنی شعری است.شایان ذکر است که آوردن واژه «سندباد» در عنوان سروده که سبب تداعی داستان این شخصیت اسطوری و کنکاش برای یافتن شباهت میان سراینده این قصیده (علی فوده) و سندباد اسطوری می‌شود، مهم‌ترین علّت گزینش سروده مذکور جهت نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی آن است.

کلیدواژه‌ها: نشانه شناسی، رمزگان، علی فوده، قصیده «عودة سندباد»

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: Vmeymandi@yazd.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.197

مقدمّه

وظیفه کلّی نشانه شناسی، پایه‌گذاری دو نظریه «رمزگان» (کدها) و«تولید نشانه‌ها» است و نشانه‌شناسی خاصّی که به دلالت معنایی می‌پردازد، «نظریه رمزگان» را مطرح می‌کند (احمدی، ۱۳۷۲: ۱/ ۱۳). بدیهی است که دلالت معنا از دلالت لفظ بسیار عمیق‌تر است؛ به بیان دیگر در بررسی دلالت معنایی یک لفظ یا عبارت، مفهومی فراتر از اطلاق لفظ بر یک معنای خاص مدّنظر قرار می‌گیرد و چه بسا منظور از این اصطلاح، همان پدیده‌ای باشد که «عبدالقاهر جرجانی» از آن با عنوان «معنای معنا» یاد کرده است؛ به این صورت که «از هر لفظی ابتدا یک معنا برداشت می‌شود و آنگاه همان معنا، مارا به یک معنای دیگر که مورد نظر گوینده است، رهنمون می‌شود» (جرجانی، ۲۰۰٤م، ۲٦۳). رمزگان که در کنار مؤلّفه‌هایی همچون فرستنده، گیرنده و پیام از مهم‌ترین عناصر ارتباط کلامی محسوب می‌شود، از اهمیّت بالایی در فرآیند انتقال معنا برخوردار است؛ زیراهر پیام، در قالب رمزگانی ویژه ارائه می‌شود: به عنوان نمونه یک شعر در پیکر رمزگان زبان‌شناسیک جای می‌گیرد؛ یعنی به زبانی خاص سروده می‌شود و به کاربردهای ادبی و شاعرانه آن زبان وابسته استو «زبان ادبی به طور عام و زبان شعر به طور خاص در حکم ابزار درک امکانات پنهان رمزگان و دلالت‌های زبان‌شناسیک است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۳٦ – ۱۳۸)؛ از این روبرای درک کامل این رمزگان نه تنها باید آن زبان و قواعد ادبی‌اش را شناخت، بلکه باید با سنّت‌ها و عناصر ادبی مسلّط بر آن نیز آشنا بود. با توجّه به اهمیّت نظریه رمزگان و نشانه‌شناسی متون ادبی از این منظر و عدم توجّه کافی از سوی پژوهشگران ادبیات عربی به بررسی نشانه‌شناختی رمزگان‌های متون ادبی و همچنین ضرورت بررسی شعر معاصر عربی با رویکرد مذکور، پژوهش حاضر تلاش کرده است تا با رهیافت توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با هدف نشانه‌شناسی رمزگان‌های مختلف قصیده «عودة سندباد» از «علی فوده» به تحلیل آن بپردازد تا علاوه بر پر کردن خلأ موجود در پژوهش‌های مربوط به این زمینه و هموار کردن راه فراروی سایر پژوهشگران، به این سوالات پژوهشی پاسخ دهد: ۱) مهم‌ترین رمزگان‌های سروده «عودة سندباد» کدامند؟ ۲) کدام رمزگان بیشتر با شخصیّت و روحیّات شاعر و شرایط

زندگی وی هماهنگ است؟ ۳) نقش رمزگان‌های این سروده در انسجام بخشی به آن چیست؟

پیشینه تحقیق

در زمینه بررسی رموز در متون عربی مقالات زیادی نوشته شده است، امّا تلاش نگارندگان برای یافتن اثری که با محوریت بررسی نظام‌های رمزگانی قصاید عربی نوشته شده باشد، بی‌نتیجه ماند. از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به بررسی شعر «علی فوده» پرداخته‌اند باید به موارد ذیل اشاره کرد: ۱) مقاله «کرامات نفس در آینه شعر شهید علی فودهٔ»، نوشته «فضل الله میرقادری» و «حسین کیانی» چاپ شده درنشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دوّم، شماره چهارم، بهار ۱۳۹۰ش؛ در این مقاله جلوه‌های کرامت نفس در قالب صفاتی چون شکیبایی، شجاعت و صداقت در اعمال شخصیّت‌هایی چون «بلال حبشی» و «عروهٔ بن الورد» به تصویر کشیده شده است.۲) مقاله «*المقاومة في شعر علي فودة*» از «*عماد عبدالوهّاب الضمور*» چاپ شده در مجله «*الجامعة الإسلامیةللبحوث الإنسانیة*» دانشگاه «*البلقاء التطبیقیة*» اردن، سال ۲۰۱۲م، شماره دوّم، جلد بیستم؛ که نویسنده به مولّفه‌هایی چون بیان هویّت فلسطینی، تقویت روح مبارزه و دعوت به آزادی اشاره کرده است.۳) پایان نامه‌ی «*مظاهر المقاومة في شعر الشهید علي فودة*» نوشته «مرضیه زیبنده» در سال ۱۳۹۳ش در دانشگاه شیراز؛ در این پایان نامه، نویسنده به استخراج مظاهر مقاومت از جمله دعوت به پایداری و مبارزه، توصیف اوضاع آوارگان فلسطینی، اسارت، اشتیاق به وطن، شهادت و نقش زن در مقاومت پرداخته است.٤) مقاله «*مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و سپیده کاشانی*» از «حدیثه متولّی» وهمکاران، چاپ شده در فصلنامه پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل، سال اوّل، شماره یک، پاییز ۱۳۹٤ش که نگاهی تطبیقی به مظاهر پایداری در شعر این دو شاعر دارد و سایر مضامین شعری وی را بررسی نکرده است. با توجّه به این سطور مشخص می‌شود که در این پژوهش‌ها، تنها بررسی مضامین شعری علی فوده مورد توجّه نویسندگان بوده و هیچ یک، نشانه شناسی نظام رمزگانی سروده‌های وی را محور کار خود قرار نداده‌اند.

رمزگان و اهمیّت آن در تحلیل متون ادبی

مفهوم رمزگان در زبان‌شناسی و ادبیّات، مفهومی جدید است؛ رمزگان‌ها رامی‌توان به دو دسته رمزگان‌های زبانی و غیرزبانی تقسیم کرد. آنچه مهم به نظر می‌رسد، این است که میزان رمزشدگی در زبان بسیار بیشتر از حوزه‌های دیگر است (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷۷)؛ زیرا رمزگان‌های دیگر به واسطه زبان و از طریق انبوهی از روایات و حکایات انباشته شده در فرهنگ، قابل توصیف و بیان هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). اگر بخواهیم تعریفی جامع و مختصر از رمزگان ارائه دهیم، باید بگوییم که زبان، شکل گرفته از عناصری است که بر اساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند؛ این عناصر که پیام را به وسیله آن‌ها می‌توان شناخت «رمزگان» نامیده می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹).

تحلیل نشانه‌شناختی هر متن با در نظر گرفتن چندین رمزگان و روابط میان آن‌ها امکان‌پذیر است؛ یکی از حوزه‌های گونه‌شناسی رمزگان را می‌توان در ادبیات نشانه‌شناسی یافت (چندلر، ۱۳۸٦: ۲۲۱). پیرامون رمزگان‌های تشکیل دهنده متون ادبی نیز باید به این نکته اشاره کنیم که مراد از قواعدی که سبب انسجام متون ادبی می‌شوند، هم قواعد زبانی تشکیل دهنده‌ی ساختار کلمات و جملات است و هم آن دسته از هنجارهای ادبی که شاعر و نویسنده را بر آن می‌دارند تا در کاربرد مجازی، استعاری و کنایی الفاظ و عبارات، از خود خلّاقیّتنشان دهد، که البّته این امر در میان ادیبان، نسبی است و به میزان ذوق ادبی آن‌هابستگی دارد. با این توضیحات می‌توان فهمید که «اهمیت نشانه‌شناسی رمزگان در متون شعری از این جهت است که شعر، نظامی است متشکّل از خرده نظام‌های واژگانی، نحوی، عروضی، ریخت شناسی و آواشناسی که روابط میان آن‌ها، ادبیات را اثرگذار و قدرتمند می‌کند» (چندلر، ۱۳۸٦ش، ص ۲٤۸). «نشانه‌ها نیز در هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند که این کار به محدود شدن معناهای آن‌ها می‌انجامد؛ به بیان دیگر، هرچند که متون همواره برای تفسیر باز هستند، امّا به کارگیری رمزگان‌ها، ما را به سمت خوانش ارجح راهنمایی می‌کند» (چندلر، ۱۳۸٦: ۲۳۰ – ۲۳۲)؛ به عنوان نمونه معنای یک لفظ یا عبارت در رمزگان مربوط به صاحب متن با معنای آن در رمزگان نحوی یا زیبایی‌شناسی تفاوت

دارد؛ به این ترتیب که در رمزگان صاحب متن باید ارتباط لفظ یا عبارت را با شرایط روانی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر شخصیّت ادیب در نظر گرفت، امّا در رمزگان نحوی، قواعد زبانی در دلالت دخیل هستند؛ حال آن‌که در فعل‌ها که بخشی از رمزگان زمانی هستند، ساختار واژه‌ها تعیین کننده دلالت آن‌ها است. زبان شعر به خاطر صبغه ادبی خود و گرایش به قوّه خیال که در تصویرپردازی‌های آن دیده می‌شود، با کاربرد صریح و رسمی زبان متون غیرادبی تفاوت دارد و مفاهیم را به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند و درحقیقت «زبان شعری از قوانین کلّی و پذیرفته شده نظام زبان پیروی نمی‌کند تا جایی که گفته شده شعر چیزی می‌گوید و منظورش چیز دیگری است» (الصباغ، ۲۰۰۲م: ۱۲۷) که این دلالت متفاوت، ریشه در ساختار ادبی و به کارگیری فنون شاعرانه دارد و بدون توجّه به ساختار واژگان، عبارات و نوع ترکیبات، نمی‌توان به خوبی به مقصود و مراد گوینده پی برد.

انواع رمزگان زبانی در سروده «عودة سندباد»

در پژوهش پیش رو، سروده «عودة سندباد»[1] به عنوان متن مورد تحلیل از منظر نشانه-شناسی رمزگان‌ها انتخاب شده که در ادامه به تبیین مهم‌ترین رمزگان‌های زبانی و ذکر نمونه‌های شعری از آنپرداخته شده است. شایان ذکر است که نگارندگان در تعیین رمزگان‌های این قصیده، تقسیم‌بندی خاصّی را که ناقدان معرّفی کرده باشند، نیافتند؛ از این رو با کنکاش درسروده، به شناسایی رمزگان‌های مختلف آن دست یافته و آن‌ها را مورد واکاوی قرار داده‌اند.

رمزگان مربوط به صاحب متن

عنوان هر اثر ادبی نشان دهنده میزان تلاشی است که خالق آن برای گزینش مناسب‌ترین واژگان مبذول می‌دارد؛ زیرا عنوان، علاوه بر اینکه بخشی از ارزش ادبی متن را نشان می‌دهد، بیانگر جنبه‌هایی از شخصیّت ادیب نیز هست و در حقیقت «سلاحی اساسی و کارگشا محسوب می‌شود که تحیل‌گر متن به واسطه آن می‌تواند به

عمق متن وارد شود و با خوانشی جهت‌گیری شده، مفاهیم مختلف را از آن برداشت کند» (مفتاح، ۱۹۹۰: ۷۲)؛ به همین دلیل است که گاه توجّه صاحب متن به عنوان، بیش از توجّه به خود متن است.

قصیده «عودة سندباد» سروده «علی فوده» شاعر معاصر فلسطین است، شاعری که در سال ۱۹٤٦م در روستای «قنّیر» از توابع شهر «حیفاء» به دنیا آمد و سال‌های آغازین زندگی او با به رسمیّت شناخته شدن کشور اسرائیل مصادف بود. پس از شکست سال ۱۹٤۸م همراه با خانواده به کرانه شرقی رود اردن رفت و تا پیش از واقعه ۱۹٦۷م در آنجا بود. غم آوارگی از یک سوی و اندوه از دست دادن مادر در سنّ دو سالگی از سوی دیگر، وی را به ورطه غربت و تنهایی کشاند و پس از گذراندن عمری مملوء از آوارگی، مبارزه و اندوه، سرانجام در سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید (خلیل، ۲۰۰۵: ۷٦ – ۸۱). در رابطه با نبوغ ادبی و موضوعات شعری این شاعر باید گفت با توجّه به شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر زندگی وی، بیشتر به ادبیّات مقاومت و مضامین وابسته به آن توجّه داشت. در برخورد با شرایط اسفبار سرزمین خود و دیدن نابسامانی‌هایی که در نتیجه حضور دشمن اشغالگر بر آن‌جا حاکم شده بود، به شاعری سرکش و متمرّد تبدیل شد. او شعر را مجالی برای بیان حقیقت و عدالت می‌دانست، بدون آن‌که در وجود خود، کوچک‌ترین تردید یا ترسی احساس کند؛ از این رو می‌توان گفت سروده‌های او برخاسته از قلبی آگاه، عاطفه‌ای جوشان و طبعی لطیف است.

پس از نشانه‌شناسی رمزگان مربوط به صاحب متن در سروده مورد بحث، این نتیجه حاصل شد که با دیدن عنوان «عودة سندباد» به خوبی می‌توان نمود آوارگی و دوری از وطن را در شعر وی یافت؛ چراکه به دنبال ذکر واژه «سندباد» و تداعی داستان این شخصیّت اسطوری، غربت خویش و دوری از وطن را بیش از پیش در ذهن خوانندگان ترسیم و خود را به آن‌ها معرّفی می‌کند و این امر در درک معنا و مفهوم قصیده بسیار مؤثّر است؛ زیرا «اثر ادبی به طرق مختلف خواه به صورت مستقیم و خواه به صورت غیرمستقیم، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیّتی و محیط اجتماعی زندگی وی دلالت می‌کند» (فرهنگی و همکار، ۱۳۸۹: ۱۵۳). در یک کلام باید گفت عنوان این سروده به یکباره

و بدون تفکّر قبلی انتخاب نشده و به تحقیق «علی فوده» به همان اندازه که در نگارش متن دقّت به خرج داده، برای انتخاب عنوان نیز حسّاس بوده است؛ زیرا «عنوان به مثابه اوّلین عنصری که از یک متن در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌گیرد، به اندازه خود متن می‌تواند معرّف شخصیّت و حالات روحی صاحب اثر باشد و در حقیقت یک گره و ارتباط هنری میان اثر و صاحب آن است» (بلعابد، ۲۰۰۸: ۷۱).

رمزگان مربوط به جنبه‌ی زیبایی شناختی کلام

در این رمزگان، شیوه‌های بیان ادبی و هنری یک متن که اشکال بازنمایی واقعیّت هستند، بررسی می‌شوند (گیرو،۱۳۸۰: ٤٤ و ۹۵). رمزگان زیبایی شناسی در برگیرنده دو نوع نشانه است؛ نشانه‌های بلاغی و نشانه‌های هنری (*همان*: ۹۸). از آن‌جا که مهم‌ترین نشانه‌های این رمزگان، نشانه‌های بلاغی و دلالت‌های ضمنی آن‌ها است، باید اذعان داشت که یکی از جنبه‌های بررسی متن در این رمزگان، محور جانشینی الفاظ است (چندلر، ۱۳۸٦: ۱٥٤). همچنین مفاهیمی چون استعاره، مجاز و کنایه در مطالعات نشانه‌شناسی این رمزگان از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند (سجودی، ۱۳۸۷: ٥٤). بارزترین رمزگان‌های زیبایی‌شناختی سروده «عودة سندباد» عبارتند از واژه «الزیتون» در ابتدای قصیده و در عبارت «عدتُ للزيتون من بلادي لأخلعَ شوكةَ المصباحِ من كبدي» که نماد صلح است و در ادبیات فلسطین از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. همچنین درمورد ترکیب «شوكة المصباح» که اضافه تشبیهی است، باید گفت شاعر عقیده دارد که مردم فلسطین فریب وعده‌های دروغین دشمنان اشغالگر و سیاستمداران غاصب را خورده‌اند و آن‌ها را همچون چراغی فراروی آینده خود و سرزمینشان می‌دانند در حالی که این چراغ – استعاره از سخنان فریبنده دشمن – چیزی جز خاری در چشم فلسطینیان نیست که آن‌ها را نسبت به دیدن اوضاع نابسامان سرزمین خود نابینا کرده و چشم آن‌ها را بر حقایق بسته است. نشانه دیگر این رمزگان، عبارت «عاشرنا البنادق في كهوف البرد والجوع» است که شاعرآن را خطاب به مادر خود که منظور همان وطن است، می‌گوید و در معنای کنایی سختی کشیدن و تحمّل مشکلات به کار برده است. درعبارت «أنجبنا الليوث

ثمّ أشبالاً»نیز شاعردو واژه «الليوث» و «أشبالا» را استعاره از شیرمردان، جوانان شجاع و دلیر قرار داده استو در جمله «أمازال الربيع يُحيطُه باللّوف والشّومر»نیزکاربرد مجاز عقلی در واژه «الربيع» که اسناد فعل «يحيطه» به فاعل غیر حقیقی خود یعنی «الربيع» است، دیده می‌شود.

سخن شاعر در عبارت «أمازالت تبيع الشمسُ مِن دمها/ لتنسج مِن جدائلها جناحاً للطيور» معنایی کنایی دارد؛ به این صورت که خورشید، روشنایی خود را از روشنگری‌های «أم الخير» که زنی بلیغ و سخنور بوده، گرفته‌است تا برای جوانان که می‌توانند همچون پرنده آزادانه زندگی کنند و از حقوق انسانی خود بهره‌مند شوند، بال‌هایی ببافد که این بال‌ها نماد قدرت و امکانات لازم جهت مبارزه با دشمن و در نهایت رسیدن به صلح و آزادی هستند.در عبارت «فحينَ رَكِبتُ بحرَ العارِ أضناني حنينُ الأرض» ترکیب «بحر العار» اضافه تشبیهی است که در خلال آن شاعر اوضاع ننگین فلسطینیان تحت اشغال و سلطه دشمن را به دریایی تشبیه کرده که هر لحظه آن‌ها را در خود فرو می‌برد و دستاویز و راه فراری از آن وجود ندارد و واژه «الأرض» نیزمجاز از مردم یا مشکلات آن‌ها است، همانطور که در «هما عيناك يا أمّي.../هما عيناك أضرمتا حناني»کلمه«أمّی» در معنای استعاری سرزمین و لفظ «عيناك» به عنوان استعاره از آزادی و پیروزی وطن ذکر شده است. همچنین است درعبارت «عُدتُ إليك يا أمّي هزيلا» که واژه «أمّي» استعاره از وطن است و عبارت «فوق كتفي غربة الأجيال... ثمّ جيلاً ثمّ جيلاً» کنایه از اشغال چندین ساله فلسطین و آوارگی طولانی مدّت فلسطینی‌ها است و عبارت «بات عراءُ قلبي مستحيلا» نیز کنایه از غیرممکن بودن فراموش کردن کینه دشمن.

سایر رمزگان‌های زیبایی شناختی این متن عبارتند از واژه «الليل» در عبارت «رأيتُ اللّيل يرقبني» که استعاره از دشمن تجاوزگر است و نیز دو فعل «يحدّق فيّ... ينهشني...» استعاره ازعمل آزار دادن هستند، همانطور که در«حنان الأمّ يا أمّي» لفظ «الأمّ» اوّل در معنای استعاری وطن است و نیز جمله «وحين رميتُ قلبيبين أيدي سندباد» این مفهوم کنایی را دارد که «علی فوده»، سندباد را الگوی خود قرار داده و واژه «الأرض» در «شوق الأرض... يمزّقني» مجاز از مردم آن سرزمین با علاقه مکانی‌هاست. البته می‌توان فعل

یمزّقنی را استعاره تصریحیه از فعل «یعذّبنی» یا «یحزننی» دانست و در نهایت ترکیب «کهوف البرد والجوع» در عبارت «وعاشَرنا البنادقَ في کهوفِ البردِ والجوعِ»را کنایه از شرایط سخت و طاقت فرسایی در نظر گرفت که شاعر آن‌ها را برای مادر خود –که در اینجا همان وطن است– بازگو می‌کند.

چنان که ملاحظه می‌شود «علی فوده» در این سروده از فنون بیانی به خوبی استفاده کرده و با این کار، بازنماهای خیالینی را آفریده است که چون بسان رونوشتی از دنیای آفریده شده جلوه می‌کنند، ارزش نشانه را به خود می‌گیرند و«پیام این نوع رمزگان‌ها همانند واقعیّتی است که نشانه‌های فنّی یعنی همان نشانه‌هایی که از روابط عینی، واقعی و اثبات‌پذیر حکایت دارند، از توصیف و توجیه آن ناتوانند» (گیرو، ۱۳۸۰: ٦٥) و کاربرد آن‌ها در این سروده نیز نشان‌دهنده توانمندی «علی فوده» و آگاهی وی از کاربردهای ادبی زبان است؛ امری که به غنای زبانی و شدّت تاثیرگذاری متن این اثر در کنار ارزش ادبی آن افزوده است. علاوه بر این، شاعر از طریق به کارگیری این نوع رمزگان، مجاز شمردن دلالت‌های ضمنی و تنوّع تفسیرها را پوشش می‌دهد که این خود از فواید رمزگان‌های زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود (چندلر، ۱۳۸٦: ۲۵۰). استعاره و مجاز نیز دو منش بنیادین در انتقال معنای این سروده هستند؛ زیراهر یک ازموضوعات مطرح شده بر حسب شباهت یا به واسطه مجاورت، به دنبال موضوع دیگرمی‌آیند و در مورد درک معنای کنایات این قصیده باید گفت که قطعاً رجوع به بافت درون متنی، تعیین کننده معنای کنایی است.

یکی دیگر از رموز زیبایی قصیده «عودة سندباد» آن است که در میان بخش‌های مختلف آن، رابطه «هم‌آیی» وجود دارد؛ «هم‌آیی» در حقیقت ارتباط بین واژگانی است که به یک حوزه معنایی تعلّق دارند و از طریق همین واژگان است که این پدیده در متن ظهور می‌کند، به گونه‌ای که ممکن است کلمه‌ای باکلمات مختلف مرتبط باشد؛ به عبارت دیگر، یک‌جا آمدن عناصر واژگانی معیّنی که به یک حوزهٔ معنایی تعلق دارند، در چارچوب موضوعیک متن است که منجر به انسجام آن متن می‌شود (لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱٤). در این سروده شاعر با در کنار هم قرار دادن برخی واژه‌ها،

زنجیره‌ای از نشانه‌های زبانی نزدیک به هم یا مراعات نظیر را به وجود آورده است که این واژگان به ترتیب هر بند عبارتند از: (۱) زيتون/ زهرة النرجس/ قرقرة النراجيل/ الدوالي/ المانجا/ اللولوف/ الشومر/ أشجار الجوافا/ فراخ الطير والعبهر/ السنونو/ الجماميز/ العنبر/ فرخ النسور/ بستان كمثرى/ (۲) سمر الليالي/ الحكايا/ المواقد/ الحديث عن الأشباح والغولة/ عيروض وسيف/ (۳) المخاطر/ السبع/ ليوثاً/ أشبالاً/ مغاوير/ أبطال/ (۴) زاد/ زوّاد/ سندباد/ ركب البحر/ أسير أحزاني/ (۵) انجيل/ طفل مريم/ (۶) ينهشني/ يعذّبني/ يمزّقني/ (۷) حناني/ شوق متيّم أزلي/ شوق الأرض/ ضللتُ/ عشق الأرض/ حَننتُ إليك/ أنا قادم/.با کنار هم قرار گرفتن این الفاظ، شاهد پدیده هم‌آیی و ارتباط عناصر با یکدیگرهستیم، که از طریق نمود مشترک و مکرّری که در بافت‌های مشابه دارند و ارتباطی که به شکل‌های مختلفی از جمله اشتراک در موضوع و معنا، رابطه تضاد و تقابل، رابطه جزء به کل و بالعکس و نیز تعلّق داشتن به یک مجموعه منظّم به وجود آمده است (شبل محمّد، ۲۰۰۹: ۱۰۹ – ۱۱۰). ارتباط همیشگی و مداومی که هر یک از این کلمات با الفاظ مجاور خود دارند، به گونه‌ای است که با ذکر یک کلمه، انتظار می‌رود که کلمه خاصّ دیگر شنیده و یا در متن مورد نظر، دیده شود (فرج، ۲۰۰۷: ۱۱۱) و این ارتباط، میان الفاظ مذکور و کلمات مجاور آن‌ها که در سطور فوق بیان شده، دیده می‌شود و به خوبی با مفاهیم غالب بر فکر و اندیشه شاعر که به ترتیب حسرت و یاد گذشته آباد سرزمین، خطرپذیری و آمادگی برای مقابله با ظلم و در نهایت عشق به بازگشت واصلاح وطن و رهایی از ظلم و بیداد دشمن است، هماهنگی دارد.

رمزگان مربوط به بینامتنی شعری

دیدگاه نشانه شناختی روابط بینامتنیت، به بررسی اتصال شکل و محتوای متون می-پردازد و آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد (چندلر، ۱۳۸٦: ۳۱۸)، براساس این دیدگاه، هر متن متشکّل از الفاظی است که هر کدام، از متون دیگری گرفته شده‌اند؛ در نتیجه باید گفت «بحث بینامتنیت به مسأله تأثیر یک ادیب بر ادیب دیگر منحصر نمی‌شود، بلکه بسیار غنی است و در سطح زبان و نشانه قدم می‌زند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱٦) که در این پژوهش

رمزگان‌های مربوط به روابط بینامتنی با توجّه به واژه‌های نشان‌دار، مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند؛ به عنوان نمونه یکی از واژه‌های پربسامد این سروده، واژه «الأم» است که شاعر در برخی مواضع آن را به جای لفظ «الأرض» یا «الوطن» به کار برده است، که حمل این واژه هم بر معنای حقیقی آن یعنی مادر و هم بر معنای استعاری یعنی وطن و سرزمین مادری، صحیح است. نمود این حالت آن‌جا است که می‌گوید: «أنا يا أمّ حين أخذتُ مِن زادي وزوّادي» (فودة، ۲۰۰۳: ٨٦) و نیز در عبارت«ولكن آه يا أمّي» (*همان*: ٨٦) و همچنیندر عبارت «وحين رجعتُ يا أمّي لمنزلنا/ رأيتُ الليلَ يرقبني» *(همان: ۸۷)*. شاید بتوان گفت بهترین شواهدی که صدق ادعای فوق را تأیید می‌کنند، دو عبارت «حنان الأمّ يا أمّي يعذّبني/ وشوقُ الأرض يا أمّي يمزّقني» (*همان*، ۸۷ – ۸۸) است که همسویی معنایی آن‌ها و جایگزینی واژه «الأرض» در محور موازی با «الأمّ»، به خوبی مؤیّد امتزاج معنا و مفهوم مادر و سرزمین (وطن) در ذهن علی فوده است. این کاربرد رمزگونه و ایجاد وحدت میان مادر و سرزمین، یادآور بخش‌هایی از سروده‌های محمود درویش است؛ به ویژه آن‌جا که می‌گوید «أنا أعرفُ أنّ الأرض أمّي» (درویش ١٩٤٤: ١/ ٢٩١). همچنین عبارت «حَننتُ إليك يا أمّي/ حَننتُ إليك في كلّ المواسم» (فوده، ۲۰۰۳: ۸۸) در این سروده، تداعی کننده این قسمت از سروده محمود درویش است که می‌سراید: «أحنُّ إلى خبز أمّي/ وقهوة أمّي/ ولمسة أمّي» درویش ١٩٤٤: ١: *۹۳)*.همچنین مصراع‌های پایانی سروده «علی فوده» یعنی «إليك.. إليك يا أمّي/ أنا قادم../ أنا قادم../ أنا قادم» (فودة، ۲۰۰۳: ۸۸) رابطه بینامتنی زیبایی با خطاب محمود درویش به وطن خود دارد که آن را در قالب رمز مادر خطاب کرده است: «سلام‌عليك وأنتِ تعدّين نار الصباح/ سلام عليك سلام عليك/ أما آنَ لي أن أقدّم بعض الهدايا إليك؟/ أما آنَ لي أن أعود إليك؟» (درویش ١٩٤٤: ٢/ ٣٥٢)، که به نظر می‌رسد اسلوب استفهام موجود در کلام درویش از نوع استفهام تقریری بوده و از این طریق در صدد بیان قطعیّت بازگشت خویش به سوی مادر (وطن) است.

از دیگر مظاهر بینامتنی سروده «عودة سندباد»، استفاده از نمادهای مختلف است که امثال آن‌ها در شعر دیگر شاعران مقاومت نیز دیده می‌شود؛ یکی از این رمزها واژه

«عقاب» است که شاعر در عبارت «وأمّ الخير يا أمّي.. سمعتُ بأنّها رَحلَت عن الدّنيا/ وقد أوصَت بحبّة عينها للشَّم مِن فرخِ النُّسور» (فوده، ۲۰۰۳: ۸۵) است که علی فوده، این پرنده را نماد مردم مقاوم و مبارز فلسطین می‌داند و «أمّ الخير» فرزند خود را نصیحت می‌کند که از آنها الگو بگیرد، همچنان‌که جبرا ابراهیم جبرا نیز در قصاید خود عقاب را نماد مردم فلسطین می‌داند که هرگز شکست را نمی‌پذیرند و همواره در تلاش برای رسیدن به آزادی هستند؛ آنجا که می‌گوید: «النّسرُ يَصيدُ الشّمسَ بمنقاره» (جبرا، ۱۹۹۰: ٤١). محمود درویش نیز عقاب را رمز مبارزان فلسطینی می‌داند که گرفتار ظلم دشمن غاصب شده‌اند و شاعر همواره اندوه آن‌ها را در جان می‌پروراند و در قالب عبارات ذیل این مفاهیم را بیان کرده است: «أيّها النّسرُ الذي يرسفُ في الأغلال مِن دون سَبَب/ لم يزل منقارُك الأحمرُ في عيني/ سيفاً مِن لَهَب» (درویش، ۱۹۹٤ :۲۲۹/۱). از دیگر رمزهایی که بر ارتباط میان این قصیده و سروده‌های محمود درویش تاکید می‌کند، «پرستو» است؛ «علی فوده» در «عودة سندباد» واژه «السنونو» (پرستو) را نماد امید و صلح و آرامش می‌داند و از آنجا که بازگشت پرستوها به مناطق خوش آب و هوا، مقارن با فصل بهار و نوید بخش رسیدن روزهای تازه و سرشار از طراوت و رویش است، این مفهوم نمادین از واژه «السنونو» در عبارت «أمازال السنونوَينصبُ الأفراحَ في دربِ الجَماميز» (فوده، ۲۰۰۳: ۸۵) برداشت می‌شود، همانطور که محمود درویش نیز گاهی این پرنده را به عنوان نماد زندگی آزاد و آرام به کار برده و چنین سروده است: «حديقةُ الأحلام/ تزخُرُ بالظِّلال وبالرّواء/ أغنيةِ الدوري/ ووسوسةِ السّنونو/ الحياةُ كلُّ الحياةِ» *(نفس المصدر: ۵۸)*.با نگاهی به رمزگان‌های بینامتنی «عودة سندباد» باید گفت با مطالعه این سروده، تا حدودی با آداب و رسوم و رفتارهای اجتماعی و حتّی شرایط سیاسی و اقتصادی و فرهنگی روزگار علی فوده آشنا می‌شویم که این از دستاوردهای بررسی رمزگان‌های بینامتنی متون ادبی است؛ همان‌طور که «رولان بارت» نیز مطرح کرد، بینامتنیت تنها میزان تأثیرپذیری از یک متن نیست، بلکه توانایی‌ها و قابلیّت‌های آن را نیز بازگو می‌کند (عزّام، ۲۰۰۱: ۳۱)؛ به عنوان نمونه استفاده از رمزها و نمادهای مشترک مانند«عقاب»، بیانگر مسائل مربوط به جنگاوری و دفاع از سرزمین است و کاربرد واژه «أمّ» در معنای استعاری وطن، نشان

دهنده ارزش و اهمیّت سرزمین مادری برای شاعری است که از این واژه در معنای مذکور استفاده کرده و به نوبه خود بیانگر اوضاع نابسامان سیاسی در محل زندگی شاعر است.

رمزگان مربوط به نشانه‌های اسطوری

در نشانه‌شناسی، اسطوره، معنا را ربوده و آن را به معنایی دوّم مرتبه که «دلالت» یا «معنادهی» نامیده می‌شود، بدل می‌کند (آلن، ۱۳۸۵: ٧٦) و درحقیقت، مفهومی را به خود می‌گیرد و آن را انتقال می‌دهد؛ در نتیجه اسطوره‌ها در دانش نشانه‌شناسی از اهمیّت زیادی برخوردارند؛ «زیرا تولید کننده نشانه‌ها و رمزها هستند و نشانه‌ها و رمزها به نوبه خود در خدمت حفظ اسطوره‌ها قرار دارند» (سجودی، ۱۳۸۷: ٨٦ و ۹۰) و از آن‌جا که موقعیّت‌های کهن، ساده و همگانی را توصیف می‌کنند، توجّه نشانه‌شناسان را به خوبی جلب می‌کنند. در ادبیات معاصر شاعر قصد دارد با نقل داستان‌های اسطوری در شعر، آن‌ها را به رمزهایی کلّی تبدیل کند که میان آن‌ها و عواطف و تجربیات مردم عادی نوعی یگانگی ایجاد کند، درحالی که«زنده کردن میراث اسطوری تنها با ذکر آن در کتاب‌های مختلف میسّر نیست، بلکه شاعر باید با الهام گرفتن از تاریخ و زندگی شخصیّت‌های اسطوری، ردّپای آن‌ها را در دنیای معاصر جستجو کند و حضور همیشگی آن‌ها را در زندگی حال و آینده ملّت‌ها آشکار سازد» (عشریزاید، ۱۹۸٤: ۲۱ – ۲۲).

اسطوره‌ای که علی فوده قصیده «عودة سندباد» را بر پایه آن سروده، اسطوره «سندباد» است که بسیاری از شاعران معاصر عربی نیز از طریق همانندسازی خود با این شخصیّت اسطوری، به سرودن چکامه‌های زیبایی پرداخته و اهداف خود را برای مخاطب ملموس و آشکار ساخته‌اند. «سندباد دریایی» یا «سندباد بحری» جوانی ماجراجو و از اهالی بغداد بود. داستان سفرهای او در قالب هفت سفر رخ داد و در هر کدام حوادث خطرناکی برای وی پیش آمد ولی او با درایت، همه آن‌ها را پشت سر گذاشت و در پایان هر سفر، با ثروتی فراوان به وطن بازگشتو به شرح وقایع سفر برای

مردم پرداخت (عشریزاید، ۱۹۸٤: ۲۷ و کیلیطو، ۲۰۰٦: ۱۱۰). شاعران معاصر عربی با الهام گرفتن از اسطوره سندباد، به بیان تجربه‌های فکری و اجتماعی خود در شعر روی-آوردند و به فراخور تناسب بخشی از تجربیات «سندباد» با زندگی خویش، به همانندسازی خود با این شخصیّت پرداختند (عشریزاید، ۱۹۸٤: ۵۳).

اسطوره «سندباد» در شعر علی فوده تحت تأثیر احساسات و اندیشه او است، که تجربه غربت شاعر و دوری وی از سرزمین مادری، سبب حضور این شخصیّت در شعر او شد. «سندباد» در سروده مورد بحث، معادل خود شاعر است که تجربه‌های معاصر خویش را بر آن حمل کرده و دردهای روحی خود را با آن تطبیق داده است و در حقیقت با گزینش این شخصیّت اسطوری، به بیان اهداف و اندیشه‌های نوگرایانه و اصلاح‌طلبانه خود پرداخته و اقدام به بیداری مردم فلسطین و مقاومت آن‌ها در برابر ظلم و ستم نموده است. همچنین در این سروده، در هم بافته شدن اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی، حسّ واقعیّت را در متن به وجود آورده است؛ «زیرا همین افکار، باورهای طبیعی و موجّه فرهنگی هستند و همگان آن‌ها را اموری طبیعی می‌دانند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۷). شاعر با آوردن آن‌ها در این سروده اهداف خود را ملموس و واقعی جلوه داده و حسّ اطمنیان خاطر را در وجود خواننده برانگیخته است. علی فوده با استفاده از این داستان اسطوری به عنوان یکی از زیرشاخه‌های رمزگان فرهنگی، معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیّت فهم متن را فراروی مخاطب قرار داده که این امر از قابلیت‌ها و کارکردهای رمزگان‌های اسطوری در متون ادبی است.

یکی از وجوه سندباد در شعر معاصر عربی، حضور وی به عنوان یک شخصیّت انقلابی و اصلاح‌گر است که با تمام توان علیه اوضاع سیاسی و اجتماعی فاسد در جامعه تلاش می‌کند و برای مقابله با ظلم و عقب‌ماندگی و تحقّق عدالت، امنیّت و آرامش، باسخت‌ترین مشکلات دست و پنجه نرم کرده است (عشریزاید، ۱۹۸٤: ٦۰) و با دقّت در سطور این سروده به خوبی می‌توان این ویژگی‌ها را در شخصیّت علی فوده یافت، به ویژه آنجا که پس از همانندسازی خود با سندباد، نتیجه ناکامی خود از این آوارگی را در عبارات ذیل آورده است: «وحينَ رَميتُ قلبي بين أيدي السندباد/ رأيتُ شواهدَ

الآثامِ في دربي/ وعَزَّ عليّ ركبُ البحرِ من دون الجِهاد/ ولكن.. آه يا أمّي/ فحينَ رَكبتُ بحرَ العار أضناني/ حنينُ الأرض../ فبتُّ أسيرُ أحزاني/ فصارَ رفيقَ همّي دُرّتان/ هما عيناك يا أمّي/ هما عيناك أضرمتا حَناني/فعُدتُ إليك يا أمّي هَزيلا/ فوقَ كتفي غربةُ الأجيال... جيلاً ثمّ جيلاً ثمّ جيلاً» (فوده، ۲۰۰۳: ۸٦-۸۷) که در این‌جا شاعر از انگیزه‌های خود برای بازگشت که همان دیدن خذلان و آوارگی حاکم بر وطن است، سخن گفته و عشق به تحقّق آزادی و عدالت در فلسطین، وی را به میهن بازگرداند؛ هرچند که اندوه آوارگی چندین ساله فلسطینیان برای وی بسیار دردآور بود، امّا در قالب یک شخصیّت اصلاح‌گر، برای انجام وظیفه انسانی و انقلابی خود از هیچ تلاشی فروگذار نکرد.

رمزگان‌های مربوط به زمان و مکان

نشانه‌های زمانی و مکانی در متن، نشانه‌های کلام‌گونه‌ای هستند که باید مورد توجّه قرار گیرند؛ زیرا «در تقسیم‌بندی انواع نشانه‌ها، قیدهای زمان و مکان نیز در زمره نشانه‌های نمایه‌ای محسوب می‌شوند، مثلاً یک شاخص آفتابی یا یک ساعت، نشان‌دهنده زمان در روز است و این وجه به یک رابطه‌ی واقعی میان نشانه و موضوع آن اشاره می‌کند. در مورد مکان‌ها نیز گاه در تصاویر تلویزیونی، مکان‌هایی نمایش داده می‌شوند که متنِ اخبار، حاکی از آن‌ها استکه به شکلی نمایه‌ای بر موضوعاتی دلالت می‌کنند (چندلر، ۱۳۸٦: ۷۵ – ۷۷). قیدهایی چون «زیر»، «روی»، «پشت»، «بالای»، «از میان» نیز در زمره‌ی رمزگان‌های مکانی به حساب می‌آیند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۲ و سجودی، ۱۳۸۷: ۵۸). زمان نیز معمولاً بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود؛ به عبارت دیگر قلمرو مبدأ، مکان است و قلمرو مقصد، زمان و به لحاظ هستی‌شناسی نیز ما زمان را بر حسب پدیده‌های مادّی مانند اشیاء و مکان‌ها درک می‌کنیم (سجودی، ۱۳۸۷: ٦۵).

در متون ادبی برای نشانه‌شناسی رمزگان‌های زمانی، به زمان افعال توجّه ویژه می‌شود؛ زیرا یکی از مباحث مهم در دلالت فعل، پیوند ناگسستنی ساختار فعل و زمان آن است (حسن، ۲۰۱٤: ٦۸) تا جایی که گفته شده «زمان بخشی از معنای فعل است» (السامرائی، ۱۹۹٤: ۱۰٤). در یک نگاه کلّی دو گروه زمانی تعریف شده است؛ گروه اوّل

شامل حال، آینده و ماضی نقلی است و گروه دوّم در بردارنده ماضی مطلق، استمراری، بعید و شرطی؛ گروه اوّل به حوزه تفسیر و گروه دوّم به حوزه حکایت تعلّق دارند (فرهنگی و یوسف‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

با ذکر این مقدّمات، در باب رمزگان‌های زمانی سروده «عودة سندباد» باید گفت که شاعر در ٢٦ عبارت این سروده، از افعال دال بر زمان حال استفاده کرده که البته ۱۰ مورد از این فعل‌ها «به خاطر اینکه خبر برای افعال باب «کان» واقع شده‌اند، بر معنای گذشته دلالت دارند» (نورالدین، ۲۰۰۷: ١٦٠) و از گونه‌های مختلف زمان ماضی نیز ٤ بار فعل ماضی نقلی، ۳۳ بار فعل ماضی ساده و ۱۸ بار فعل ماضی استمراریرا به کار برده است. «یکی از موارد به کار بردنفعل ماضی در زبان عربی، بیان حوادث گذشته در قالب اسلوب روایی و داستانی» (همو، ١٩٨٤: ٥٥) و یا ذکر حوادثی است که در نتیجه وقایع و اتّفاقات دیگری به وقوع پیوسته‌اند (نورالدین، ۲۰۰۷: ١٣٦ و السامرائی، ۱۹۸۳: ۲۸)،حال آن‌که فعل مضارع در اغلب موارد برای تفسیر حوادثی که در زمان حال به وقوع پیوسته‌اند یا در آینده رخ خواهند داد، به کار می‌رود (السامرائی، ۱۹۸۳: ۳۳). از دیگر موارد دلالت فعل مضارع باید به استمرار، استحضار، تکرار، بیان حقایق و عادات اشاره کرد (حسن، ٢٠١٤: ۷۳).همچنین با توجّه به بسامد بالای فعل‌های ماضی در این سروده باید گفت «علی فوده» همچنان در جستجوی گم‌شده‌ای در دنیای گذشته است و یاد بزرگ‌مردان و بزرگ‌زنان سرزمین مادری، همواره در دلش زنده است و آبادانی گذشته فلسطین هرگز از مقابل دیدگانش محو نمی‌گردد و همه این خاطرات در قالب افعال دال بر زمان ماضی به تصویر کشیده شده‌اند؛ از این رو می‌توان کاربست زمان ماضی افعال این سروده و نقش آن‌ها در ایدئولوژی شاعر را اینگونه تبیین کرد که منبع الهام ویو عوامل مؤثّر در شکل‌گیری اهداف انقلابی و عظیم وی چیزی جز گذشته سرزمین مادری و میل به بازگرداندن شکوه و عظمت از دست رفته آن نیست، که به صورت ناخودآگاه شاعر را به آوردن افعال دال بر زمان گذشته راغب کرده است. در مقابل، کاربرد اندک فعل‌های مضارع در مقایسه با ماضی در این سروده، می‌تواند بیانگر ناامیدی علی فوده از یاری رساندن هم‌وطنان به او باشد و اینکه آنچنان خود را در راهی که پیش گرفته

است تنها می‌بیند که از تحقّق اهداف خویش ناامید است و این امر با دلالت فعل مضارع بر مفهوم شک و تردید که در سطور فوق اشاره شد، همسویی دارد.

علاوه بر افعال دال بر زمان ماضی، قیدهایی نیز در تکمیل رمزگان‌های زمانی این سروده نقش دارند که عبارتند از «في الشّتاء»، «الرّبيع»، «قُبيلَ الموت» و «في كلّ المواسم»؛ با تأمّل در عباراتی که این قیدهای زمانی در آن‌ها به کار رفته است،مشخّص می‌شود که قیدهای «في الشّتاء»، «الرّبيع» و «في كلّ المواسم» اعمالی را توصیف می‌کنند که از گذشته تاکنون به صورت مستمر تکرار شده‌اند، و قید «قُبيل الموت» دلالت بر امری دارد که مربوط به زمان ماضی بعید است. در هر حال این چهار قید نشان دهنده وجه حکایت گونه این قصیده هستند که در عین حال با ایجاد ارتباط میان عبارات مختلف در این سروده، بر انسجام و پیوند نظام زبانی آن افزوده‌اند؛ زیرا «آن‌گاه که نوعی توالی زمانی میان رویدادهای دو جمله برقرار باشد، این ارتباطِ زمانی از طریق قیدهای زمان، سبب ایجاد رابطه معنایی میان آن‌ها می‌شود (لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۵).

بارزترین رمزگان‌های مربوط به مکان درسروده مورد بحث نیزعبارتند از: «في بلدي/ فوقَ قبرك/ بأرض عمّي/ بين أشواقِ الدوالي/ زيتون الجبال/ حولَ المواقد/ في كُهوف البردِ والجوع/ قبرك/ حولَ سُور المقبرة/ قبور النّاس/ في بطن القبور/ المرابع/ كَفَر قاسم/ بستان كمّثرى/ بلادي/ بمقبرة جماعيّة/ بين أيدي سندباد/ بحر العار/ الأرض (۴ بار)/ إليك (۵ بار)/ فوق كتفي/ القبر/ منزلنا/ يحدّق فيّ/ بشارع الأحلام/ في ظلّي/ بكأسي». مکان‌هایی که در این سروده از آن‌ها نام برده شده‌است، جز چند مورد معدود و انگشت‌شمار، همگی مکان‌های واقعی و نه خیالی و مجازی هستند و به خوبی در خدمت بیان ایدئولوژی شاعر قرار گرفته‌اند، که همین امر به یکپارچه و منسجم گشتن این قصیده کمک شایانی کرده است. بیش‌ترین بسامد تکرار نشانه مکانی در این سروده متعلّق به واژه «الأرض» و ضمیر «ك» است که با مجرور شدن به وسیله حرف «إلی» به عنوان مکان و مقصد، شناخته می‌شود و مراجع این ضمیر دو لفظ «الأم» و «الأرض» هستند که در این متن شعری کاملاً با یکدیگر ممزوج و به عنوان یک مفهوم واحد مطرح شده‌اند. هر یک از این رمزگان‌های مکانی

به نوبه خود به شناساندن اهداف علی فوده کمک کرده و در القای مفاهیم مورد نظر وی در محدوده‌ی نظام زبانی سازگار افتاده است.

در یک نگاه کلی به این نوع رمزگان‌ها در قصیده «عودة سندباد»باید گفت که شاعر در این سروده، با کاربست دقیق و مناسب رمزگان‌های زمانی و مکانی، از عالم خیال دور شده و اهداف واقع‌گرایانه خود را به تصویر کشیده است و همچون سایر ادیبان واقع‌گرا «با دنبال کردن مسیر روابط مجاورت، از طرح و ماجرای داستان به سمت فضای حاکم بر آن پیش رفته، از شخصیّت‌پردازی گذشته و به زمان و مکان پرداخته است» (سجودی، ۱۳۸۷: ٦۲).

رمزگان‌های مربوط به فرم

در این رمزگان نشانه‌هایی که سازنده شکل ظاهری متن هستند مورد بررسی قرار می‌گیرند و نقش آن‌ها در تحلیل متن ارزیابی می‌گردد؛ مؤلّفه‌هایی چون موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی درونی (سجع، جناس و هم‌آوایی) و موسیقی کناری (قافیه و ردیف)و در نهایت کوتاه و بلند بودن مصراع‌ها. چکامه «عودة سندباد» همانند اغلب قصاید معاصر عربی، در قالب «شعر نو»و از نظر وزن شعری در بحر «وافر» سروده شده است. اوزان شعری، با روحیّات شاعر ارتباط تام دارند؛ شاعرِ بانشاط، به اوزانی علاقه‌منداست که این مقصود را برآورده سازند و بالعکس، شاعر غمگین و دردمند، وزنی را بر می‌گزیند که از شادی و نشاط، تهی باشد (ذوالفقاری، ۱۳۸۰ :۹۱)؛ به عنوان نمونه در حالت حزن، اندوه، شکوه، مرثیه، فخر، حماسه و دعوت به جنگ از بحور دارای تفعیله‌های زیاد مانند طویل، کامل، بسیط و وافر استفاده می‌کند، امّا هنگام شادی، از بحرهای مجزوء مانند خفیف و متقاربورمل، بهره می‌گیرد (غنیمیهلال، ۲۰۰۱: ٤٤۱ و ٤٤۲).

در این سروده، هرچند که تفعیله‌های نخست «مفاعیلُن» هستند، امّا وجود یک تفعیله «مُفاعَلَتُن» در میان تفعیله‌های بحر «هزج» آن را به بحر «مجزوء وافر» تبدیل کرده است» (عتیق، ۱۹۸۷: ٦۹) و در این بحر که از نظر اهمیّت، پس از بحر طویل و بسیط در مرتبه سوم قرار دارد، الفاظ به سرعت ادا می‌شوند، امّا ناگهان شاعر کلام خود را قطع و

خواننده را غافلگیر می‌کند؛ به همین دلیل این وزنمورد توجّه شاعران رمانتیک قرار می‌گیرد (البحراوی، ۱۹۹۳: ٤٤).

پیرامون موسیقی کناری قصیده مورد بحث باید گفت ٦٥٪ قوافی، از جمله واژگان مختوم به حروف کشیده و حروف مردوف هستند و تنها ۳۵٪ قافیه‌ها به حروف غیرکشیده ختم شده‌اند که از این ۳۵٪ نیز نیمی از قافیه‌ها دارای روی ساکن هستند. همچنیناز نظر میزان طول مصراع‌ها که در فرم دهی به شعر نقش دارند، باید گفت که علی فوده این قصیده را در سه بخش سروده است؛ بخش اوّلشامل گفتگوی شاعر با مادرخود و یادآوری گذشته سرزمین فلسطین و حوادث آن روزگاران است. در این بخش که حدود ۹۰٪ از حجم قصیده را به خود اختصاص داده‌است، مصراع‌ها تقریباً طولانی و به خوبی با حالت روایت‌گونه سروده متناسب هستند. امّا در بخش دوّم و سوّم که شاعر به توصیف زمان حال خود می‌پردازد و اهداف پیش روی خود را بیان می‌کند، طول مصراع‌ها به مراتب کوتاه‌تر شده است تا اینکه در پایان قصیده، عبارت «أنا قادم» به تنهایی سه مصراع پایانی این سروده را تشکیل داده است.

یکی دیگر از نکاتی که سهم بسزایی در تشکیل ساختار این سروده دارد، آن است که شاعر در ابتدای برخی از مصراع‌ها تعابیری چون «تری هل تذکرین أمیمتي ...»،«أحقّاً أنّ...»و «أمازالت» را تکرار و عبارات متعدّدی را به عنوان معمول و متمّم آن‌ها به صورت مستمر، به یکدیگر عطف کرده است، که از یک سوی، تکرار این سه تعبیر و از سوی دیگر عطف معمول‌های آن‌ها به یکدیگر، سبب پیوند بخش‌های مختلف بند اوّل قصیده شده و علی‌رغم طولانی بودن این بند، انسجام آن را حفظ کرده است. در بند دوّم نیز که شاعر آن را با عبارت «وحینَ رَجَعتُ یا أمّي لِمَنزِلنا» آغاز کرده، حالت شرط و انتظاری که از آن‌ها برداشت می‌شود و به دنبال آن ذکر جملاتی که جهت تکمیل این معنا آمده‌اند، سبب شکل‌گیری وحدت عضوی این بند شده‌اند. در بند سوّم نیز تکرار فعل، جار و مجرور و اسم در مصراع‌های کوتاه و معدود آن، آغاز و پایانی نیکو به این بند بخشیده است. نکته قابل ذکر این است که عناصر بارز در ایجاد وحدت و انسجام بخش‌های سه‌گانه این قصیده، همگی با محور موضوعی و مقصود شاعر هماهنگ

هستند و در خدمت غرض و اندیشه‌یوی قرار گرفته‌اند، امّا آنچه که سهم چشمگیری در فرم‌دهی به این قصیده دارد، تناسبی است که میان مفهوم اوّلین تعبیر آن یعنی عنوان «عودة سندباد» و عبارت پایانی آن یعنی «أنا قادم» وجود دارد؛ واژه «قادم» از ریشه «قدم» به معنای «روی آوردن» و «پیش آمدن» است و بیشتر موارد کاربرد آن مربوط به زمانی است که فرد از مکان و موقعیت پیشین خود دور شده باشد، که ذکر واژه «قادم» در این مجال با روحیّات و شرایط حاکم بر زندگی علی فوده به خوبی تناسب دارد؛ زیرا او از سرزمین خود دور افتاده بود و این واژه بهترین جایگزین برای واژگان دیگری که می-توانستند در این سروده قرار بگیرند،از جمله فعل «جئتُ» و یا اسم «آتٍ» است و در مقایسه با این دو واژه، همسویی بیشتری با لفظ «عودة» در عنوان سروده دارد. همچنین با راست آزمایی دو عبارت «عودة سندباد» و «أنا قادم» و در نظر گرفتن توضیحات ذکر شده پیرامون دو واژه «عودة» و «قادم»، می‌توان گفت مراد شاعر از لفظ سندباد، همان ضمیر «أنا» در عبارات پایانی سروده یعنی خود وی است.

از نظر وحدت موضوعی حاکم بر بندهای این سروده نیز باید یادآور شد که شاعر در هر سه بند، یک موضوع واحد را دنبال کرده و این امر به ویژه در بند اوّل علی رغم طولانی بودن آن به خوبی محسوس است. همچنین وی با گزینش واژگانی که همگی به نوعی با موضوع سروده یعنی بازگشت و عشق به وطن هماهنگی دارند و قرارگرفتن آن‌ها در عبارات مختلف به جای یکدیگر، وحدت موضوعی سروده را تحکیم بخشیده و اهداف و انگیزه‌های درونی خود را یادآور شده است؛ مهم‌ترین این الفاظ و عبارات عبارتند از: «عودة/ عُدتُ للزيتون في بلدي/ عشقتُ شيوخَ قريتنا/ رأيتُ شواهد الآثامِ في دربي/ أضناني حنين الأرض/ فوق كتفي غربة الأجيال/ حنان الأمّ يا أمّي يعذّبني/ وشوق الأرض يا أمّي يمزّقني/ وعشقُ الأرضِ يملؤني/ حَننتُ إليك يا أمّي/ إليك يا أمّي أنا قادم» و با توجّه به اینکه یکی از مؤلّفه‌های ایجاد انسجام لغوی متن، تکرار یک مفهوم در داخل آن متن است که به روش‌های مختلفی از جمله: تکرار عین واژه، تکرار لفظیا تعبیرمترادف، تکرار واژه‌ای که شامل واژه قبلی می‌شود، صورت می‌گیرد (لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۳)، باید گفت این پدیده

در سروده مورد بحث به خوبی محسوس است و در واقع واژگانی برگزیده شده‌اند که همگی بر مفهوم غربت، دوری و دلتنگی دلالت دارند.

رمزگان‌های روایی

روایت، یکی از کهن‌ترین ویژگی‌های شعر در جهان کلاسیک تا امروز است. نخستین شعرهای بشری همگی با شگردهایی چون تمثیل و روایت‌های موزون و مقفّی، سروده شده‌اند و آهنگ کلام و عنصر روایت، ضامن ماندگاری آن‌ها بوده است. شعر روایی جلوه‌ای است از آمیختگی دو هنر سخنوری: یکی شعر ودیگری قصّه پردازی. دراین فن، شاعر با تکیه بر قدرت الهام و اشاره شعری، قصّه را تا سطح شعربدیع، بالا می‌برد. برای شکوفایی این هنر در اوج زیبایی و پختگی، اساسی‌ترین عامل، قدرت الهام شعری و استعداد روحی شاعر در تصویرگری و اشاره‌سازی است (رجایی، ۱۳۸۳: ۱۷٦)؛ از این رو باید گفت آن‌چه که یک داستان را وارد حوزه شعر می‌کند، بیان منظوم وترفندهای شاعرانه‌ای است که به اصل داستان افزوده می‌شود و آن را تاثیرگذارتر می‌کند. «هدف از روایت، گاه تنها نقل داستانی سرگرم کننده است و گاه بیان نمادین و استعاری اغراض شاعر که در نهایت از داستان منظوم خود، نتیجه‌ای می‌گیرد و در پایان آن نقل می‌کند» (باقی نژاد، ۱۳۹۲: ۲۱۸). در یک کلام آنچه شعر روایی را زیباتر می‌کند، استفاده از نمادها و اسطوره‌هایی است که با توجّه به ظرفیّت ذهن و استعداد مخاطب، توان ایجاد معنارا داشته باشند، تا وی بتواند مفهوم تازه‌ای از آن‌ها کشف کند (سلیمی و یاری نظام آبادی، ۱۳۹۳: ۱۱۵). با توجّه به آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که در نشانه شناسی شعر نیز بررسی رمزگان‌های روایی بسیار کارآمد است، همان‌طور که در سروده «عودة سندباد» که ساختاری روایی دارد، واکاوی این رمزگان، به درک مفهوم آن کمک شایانی می‌کند. این قصیده در حقیقت روایتی است از انسانی دورافتاده از سرزمین که از یک سوی اندوه غربت و دوری از سرزمین، و از سوی دیگر ظلم و استبداد حاکم بر فلسطین، روح وی را می‌خراشد؛ در ابتدای این سروده علی فودهاوضاع گذشته سرزمین و حوادث دوران کودکی خود را خطاب به مادر خویش روایت می‌کندو این

امر قصیده را از عنصر خیال دور کرده و به وجه روایت‌گونه و واقع‌گرایانه نزدیک ساخته و این ویژگی در بیش از نیمی از قصیده محسوس است؛ به عنوان نمونه در این سروده بارزترین عناصر روایت از جمله شخصیّت، زمان و مکان، پیرنگ، زاویه دید و سایر عناصری که یک داستان از آن‌ها برخوردار است، دیده می‌شوند. شخصیّت اصلی این شعر روایی، خود شاعر است که شخصیّتی ایستا محسوب می‌شود و از آغاز تا پایان تغییری نکرده است. مادر، شخصیّت همراز است که شاعر بیشتر گفتگوی خود را با او انجام می‌دهد، پدر بزگ شاعر و نیز «أم خیر» که از هر کدام از آن‌ها تنها یکبار در سروده یاد شده است، شخصیّت‌های قراردادی هستند؛ زیرا خصوصیّتی جا افتاده و سنّتی دارند، ظاهر آن آشنا و صحبت‌های‌شان قابل پیش‌بینی است. مکان داستان در این سروده، سرزمین فلسطین و زمان آن، زمان حال است. زاویه دید این شعر روایی، اوّل شخص و پیرنگ آن نیز حول مفهوم بیداری و آگاهی ملت فلسطین می‌چرخد و «علی فوده» قصد دارد با تجسّم احوال و اعمال خویش در قالب شخصیّت سندباد اسطوره‌ای، مأموریت خود را در قبال شرایط و حوادث حال حاضر فلسطین با خطرپذیری‌ها و سختی‌های سفرهای سندباد یکسان نماید و ارتباط ملموسی میان آن‌ها برقرار کند. نتیجه‌ای که شاعر در پایان این قصیده گرفته آن است که به وطن بازگشته تا به وظیفه انسانی خود مبنی بر رهایی فلسطین از اشغال و آوارگی و استبداد جامه عمل بپوشاند و نتیجه آوارگی خود را در راه خدمت به وطن ثابت کند.

یکی از زیرمجموعه‌های رمزگان‌های روایی، رمزگان معنایی یا همان معانی ضمنی قابل برداشت از نشانه‌های زبانی است (فرهنگی و یوسف پور، ۱۳۸۹: ۱٦۲) که با درنظر گرفتن مسائل اجتماعی، فرهنگی و شخصی زندگی شاعر، امکان رمزگشایی متن و فهم صحیح‌تر مقصود شاعر را فراهم می‌کنند. «یک واژه عامیانه و شاعرانه، دلالتی ضمنی به مدلول خود دارد و هنر و ادبیات به آن دسته از پیام‌ها متعلّق هستند که در آن‌ها، نقش مسلّط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند» (گیرو، ۱۳۸۰: ٤۷). در سروده «عودة سندباد» و در عبارت «حنان الأمّ یا أمّي یعذّبني» واژه «الأم» به معنای غیر حقیقی خود یعنی وطن و لفظ «أمّي» دال بر معنای حقیقی آن (مادر) است و عبارت «وشوق الأرض یا أمّي یمزّقني» تاکیدی

است بر این دو دلالت متفاوت از یک واژه، که اوّلی دلالت ضمنی و دوّمی دلالت حقیقی است. همچنین عبارت «لأخلع شوكةَ المصباحِ مِن كبدي» دارای دلالت غیرصریح است که از یک سو اضافه شدن واژه «شوكة» به «المصباح» این معنای غیرصریح را می‌رساند و از سوی دیگر با یادآوری شرایط اجتماعی و روحی حاکم بر زندگی شاعر، می‌توان بر این ادّعا صحّه نهاد و اینگونه ریشه یابی کرد که وی در ضمن واژه «شوكة» مفهوم ظلم و اشغال را قصد کرده و از خلال لفظ «المصباح» به سران استعمار اشاره داشته است که خود را افرادی خیرخواه برای سرزمین فلسطین می‌دانند. همچنین با خواندن عبارات «أنّنا ذُقنا حليبَ السّبع/ فأنجبنا ليوثاً ثمّ أشبالا/ وعاشَرنا البنادقَ» (فوده،۲۰۰۳: ۸۵) متوجّه می‌شویم که نوشیدن شیر درندگان، متولّد کردن و برجای نهادن شیرانی از نسل خود و در نهایت هم‌زیستی کردن با تفنگ‌ها، همگی در معنای ضمنی به کار رفته‌اند که در بخش رمزگان‌های مربوط به زیبایی شناختی کلام بیان شدند و تماماً با زندگی سیاسی اجتماعی «علی فوده» و تفکّرات و اندیشه‌های وی همسویی دارد. علاوه بر این آن‌جا که درباره «أم الخير» می‌گوید: «وأمّ الخير يا أمّي.. سَمعتُ بأنّها رحَلَت عن الدّنيا/ وقد أوصَت بحبّة عينِها للشَّم مِن فرَخِ النُّسور» (فوده، ۲۰۰۳: ۸۵)، پیداست که این عبارت در معنای حقیقی خود کاربرد ندارد و دلالت ضمنی آن یعنی آموختن شیوه بزرگی و در پی گرفتن اهداف والا و شریف، مدّ نظر شاعر بوده است. در جای دیگری علی فوده با اشاره به اسطوره سندباد چنین گفته است: «وحين رَميتُ قلبي بين أيدي سندباد» (*همان*: ٨٦) که از این منظر به صورت ضمنی و در پرده قصد دارد خود را همچون سندباد به تصویر بکشد. همانطور که ملاحظه شد در این سروده نیز «معناهای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی، فرهنگی، شخصی و عاطفی نشانه اشاره کرده‌اند و عواملی همچون طبقه اجتماعی، سن، جنس و نژاد مخاطب در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸).

یکی دیگر از رمزگان‌های روایی از نظر «رولان بارت» رمزگان‌های فرهنگی است که گاه کل ارزش‌های یک متن، ذیل این عنوان جمع می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱۷). در سروده «عودة سندباد» به کارگیری واژه‌های مرتبط با زندگی گذشته علی فوده در سرزمین مادری و توصیف جزئیات حوادث آن روزگاران که رمزگان‌های فرهنگی آن را

تشکیل می‌دهد، در کنار بسامد بالای الفاظ دال بر مفهوم اشتیاق و میل و دلتنگی برای وطن و مادر که مقصد و انگیزه اصلی بازگشت این شاعر است، توجّه فراوان وی به وحدت اجتماعی و اصل التزام به ارزش‌های ملّی و میهن دوستانه را نیز نشان می‌دهد. نکته شایان ذکر آن است که واژه «الأم» که در این قصیده غالباً در معنای رمزگونه به کار رفته و دال بر معنای وطن است، از آن دسته واژگانی است که «از مقام یک نشانه فراتر می‌روند و مثل زبان اسطوره به رمزهایی بدل می‌شوند که مفهوم و مدلول آن‌ها را تصمیم گوینده و جهان‌بینی خاصّ وی و نیز مقصود مخاطب و بینش و ذهنیّت او تعیین می‌کند و این امر از رهگذر سنّت‌هایی که طبیعت و فرهنگ در اختیار وی می-گذارند، صورت می‌گیرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱٤۸ – ۱٤۹). در این سروده شاعر از طریق بازآفرینی شخصیت‌های اسطوری همچون سندباد و شخصیت‌های دینی همچون حضرت مسیح(ع) که با تعبیر «طفل مریم» از وی یاد می‌کند و نیز شخصیّت‌های تاریخی مانند «أم الخير بنت الحريش البارقي» که از زنان فصیح و بلیغ عصر اسلامی و از اصحاب امام علی (ع) است (ابن عساکر، بی‌تا :۷۰/ ۲۳۳)، وابستگی خود را به میراث قدیم و دنیای گذشته نشان داده است.

نتیجه‌گیری

با مطالعه سروده «عودة سندباد» از منظر نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی، این نتایج حاصل شد که «علی فوده» در این سروده با به کارگیری نشانه‌های مختلف مربوط به رمزگان‌های ۱) صاحب متن، ۲) زیبایی شناختی کلام، ۳) بینامتنی شعری، ٤) نشانه‌های اسطوری، ٥) زمان و مکان، ٦) فرم و ۷) رمزگان روایی، اهداف و مقاصد خود را به خواننده انتقال داده و در این میان، کاربست دو رمزگان اسطوری و روایی بیش از سایر رمزگان‌ها در معرّفی اهداف و مقاصد و روحیّات درونی این شاعر مؤثّر بوده است، و همان‌گونه که از عنوان این سروده برمی‌آید، وجه روایت گونه و اسطوری آن به وضوح در عنوانی که شاعر برگزیده، متجلّی است؛ به این صورت که از همان ابتدا با اشاره به داستان اسطوری «سندباد» و معرّفی خود از طریق یکی شدن با این شخصیت، ذهن

خواننده را به سمت کشف مشابهت‌های آن‌ها سوق داده است تا از این طریق، اهداف و ایدئولوژی خود را بیش از پیش ملموس و طبیعی جلوه دهد. امّا آنچه که سبب انسجام بخش‌های مختلف این سروده گشته، رمزگان روایی و رمزگان مربوط به فرم است که سایر رمزگان‌ها (زیبایی شناختی، زمان و مکان، بینامتنی و ...) را در یک قالب کلّی قرار داده و به آن‌ها نظم و انسجام بخشیده است. افزون بر این که بیان اهداف و افکار شاعر در قالب بحر وافر با آن موسیقی نسبتاً سریع و الفاظی که به شکل متوالی بیان می‌گردد، در کنار ساختار داستانی و روایت‌گونه این سروده و بهره‌گیری از عناصر داستان در متن آن،نظم پسندیده و چشمگیری به آن داده و به استقرار مفاهیم در ذهن خواننده نیز کمک شایانی کرده است. همچنین نباید از ارزش ادبی این سروده که از رهگذر رمزگان زیبایی شناختی و رمزگان بینامتنی آن حاصل شده و به خوبی بیانگر احساسات لطیف و گرایش شاعر به مکتب رمانتیک و مضامینی چون عشق به وطن و مادر است، چشم بپوشیم.

پی‌نوشت‌ها

۱- متن سروده: أما تدرين يا أمّي بأنّي عُدتُ للزّيتون في بلدي/ لأخلع شوكةَ المصباح مِن كبدي/ وأغرسَ فوق قبرك زهرة النرجس/ لتروي قصّتي العذراء من فرد إلى فرد/ أنا والله يا أمّي كما تَدرينَ عنّي/ عشِقتُ شيوخَ قَريتِنا وقرقرة النّراجيل/ ويَنبوعَ الغزال بأرض عمّي والقَناديل/ ترى..هل تَذكرين أميمتي سمرَ اللّيالي/ وأغنيةَ المهاجر بينَ أشواقِ الدّوالي/ وكَسرةِ خبزٍ بِدمعِ الأرض.. بالمانجا.. بزيتونِ الجبال/ ترى.. هل تذكرين أميمتي صخبَالعَفاريت الصغيرة/ وكوبَ الشّاي للأطفال في عزّ الظّهيرة/ سمعتُ بأنّهم باتوا رجالا/ يحبّون المخاطر والمحالا/ أحقّاً كلّ هذا/ أحقّاً يا أميميةُأنّنا دُقنا حليبَ السّبع/ فأنجبنا ليوثاً ثمّ أشبالا/ وعاشَرنا البَنادقَ في كُهوف البَرد والجُوع/ فأصبحنا مَغاوياً وأبطالا/ وقبرك يا أميمة../ أمازال الربيعُ يُحيطُه باللّوف والشّومَر/ وأشجارُ الجوافا حولَ سور المقبرة/ أما زالت تُعرِشُها فراخُ الطّير والعَبهَر/ أمازال السّنونو يَنصبُ الأفراحَ في دَرب الجماميز/ أمازالت قبورُ النّاس يَرهَرُ فوقها العَنبر/ وأمُّ الخير يا أمّي../ أما زالت تُزغرِدُ للجنازة/ وتزرع رايةً خضراءَ في بَطن القبور/ أما زالت تبيع الشّمسُ من دَمِها/ لتنسِج من جَدائلها جناحاً للطّيور/أما زالت../ سمعتُ بأنّها رَحَلت عن الدنيا/ وقد أوصَت بحبّة عينها للشَّم مِن فَرخ النُّسور/ أحقّاً كلّ ما قيلا../ سمعتُ بأنّهم قد شيّدوا قصراً من العظم الإلهي/ لكي تحلو المرابع للمَوامس والمقيل/ .../أحقّاً كلّ هذا/ أحقّاً أنّهم سرقوا رغيفاً يابساً من طفل مريم/.../أحقّاً أنّهم دفنوا ذُكوراً من بلادي والصَّبيّة/../ أحقّاً كلُّ هذا يا أميمة/ أنا يا أمُّ حين أخذتُ من زادي وزوّادي/ وحينَ رَميتُ قلبي بين أيدي السندباد/ رأيتُ شواهد الآثامِ في دربي/ وعَزَّ عليّ رُكب البحر من دون الجِهاد/ ولكن.. آه يا أمّي/ فحينَ

رَكبتُ بحرَ العار أضناني/ حنينُ الأرض../ فبتُّ أسيرُ أحزاني/ فصارَ رفيقَ همّي درّتان/ هما عيناك يا أمّي/ هما عيناك أضرمتا حناني/ فعُدتُ إليك يا أمّي هَزيلا/ فوقَ كتفي غربةُ الأجيال... جيلاً ثمّ جيلاً ثمّ جيلاً/وحين رجعتُ يا أمّي لمنزلنا/ رأيتُ الليلَ يَرقُبُني/ يُحدِّق فيّ.. يَنهشُني/ وآه لو أراك بشارعِ الأحلام في ظلّي/ لأمنَح صدركَ الوجهَ الهلالي/../ أودُّ بِدمعِ قلبي لو تلاقينا/../ حنانُ الأمّ يا أمّي يُعذّبني/ وشوقُ الأرض يا أمّي يمزّقُني/ وها قد عُدتُ يا أمّي/وعشقُ الأرضِ يملؤني/ فصبّي دمعك الغالي بكأسي/ لأجرعه وأسقي الأرضَ من حبّي/ فدمعک يا أميمة ک «فتحٍ» عند شعبي/حَننتُ إليك يا أمّي/ وكم – والله أعلم –كم أنا نادم/ إليك.. إليك يا أمّي أنا قادم/ أنا قادم/ أنا قادم.

منابع و مآخذ

– آلن، گراهام، رولان بارت (۱۳۸۵ش)، ترجمه: پیام یزدان‌جو، تهران، نشر مرکز.

– ابن عساکر، ابوالقاسم علی، (دون تاریخ)، تاریخ مدینة دمشق (ثمانون مجلّداً)، دراسة وتحقیق: علی شیری، دار الفکر.

– احمدی، بابک (۱۳۷۲ش)، ساختار وتأویل متن (نشانه شناسی وساختارگرایی)، تهران، نشر مرکز، چاپ دوّم.

– ـــــــــــ (۱۳۸۸ش)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز، چاپ نهم.

– اسکولز، رابرت (۱۳۷۹ش)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه.

– البحراوی، سیّد (۱۹۹۳م)، العروض وإیقاع الشعر العربی، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸م)، عتبات (جیرار جینیت من النص إلی المناص)، الدارالعربیة للعلوم–ناشرون، منشورات الاختلاف.

– پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲ش)، دیدار با سیمرغ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جبرا ابراهیم جبرا (۱۹۹۰م)، المجموعات الشعریة، الطبعة الأولی.

– الجرجانی، ابوبکر عبدالقاهر (۲۰۰٤م)، دلائل الإعجاز، تعلیق: محمود محمّد شاکر، مصر، مکتبة الخانجی، الطّبعة الخامسة.

– چندلر، دانیل (۱۳۸٦ش)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، نشر سوره مهر،چاپ اوّل.

– خلیل، ابراهیم، والآخرون (۲۰۰۵)، مرایا التذوّق الادبی (دراسات و شهادات)، بیروت، المؤسّسة العربیّة للدّراسات والنّشر، الأردن، دارة الفنون، موسسة خالد شومان، الطّبعة الأولی.

– درویش، محمود (۱۹۹٤م)، الدیوان، بیروت، دار العودة.

– ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۰ش)، فرهنگ موسیقی شعر، قم، انتشارات نجبا، چاپ اوّل.

– السامرائی، ابراهیم (۱۹۸۳م)، الفعل: زمانه وأبنیته، بیروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة.
– سجودی، فرزان (۱۳۸۷ش)، نشانه شناسی کاربردی، ویرایش دوّم، تهران، نشر علم، چاپ اوّل.
– شبل محمّد، عزة (۲۰۰۹م)، علم لغة النّص (النظریة والتطبیق)، تقدیم: سلیمان العطّار، القاهرة، مکتبة الآداب.
– الصباغ، رمضان (۲۰۰۲م)، فی نقد الشعر العربی المعاصر (دراسة جمالیة)، الإسکندریة، دار الوفاء.
– عتیق، عبدالعزیز (۱۹۸۷م)، علم العروض والقافیة، بیروت، دار النهضة العربیة.
– عزّام، محمّد (۲۰۰۱م)، النصّ الغائب (تجلیّات التناص فی الشعر العربی)، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
– عشری زاید، علی (۱۹۸٤م)، الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنیة عن شخصیة السندباد فی شعرنا المعاصر)، القاهرة، دارثابت.
– غنیمیهلال، محمّد (۲۰۰۱م)، النقد الأدبیال حدیث، قاهره، نهضه مصر.
– فرج، حسام احمد (۲۰۰۷م)، نظریه علم النّص، تقدیم: سلیمان العطار و محمود فهمی حجازی، قاهره، مکتبة الآداب.
– فودة، علی (۲۰۰۳م)، الأعمال الشعریة، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
– کیلیطو، عبدالفتّاح (۲۰۰٦م)، الأدب والغرابة، مغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة.
– گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰ش)، نشانه شناسی، ترجمه: محمّد نبوی، تهران، نشر آگه، چاپ اوّل.
– لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱ش)، درآمدی براصول و روش ترجمه، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
– مفتاح، محمّد (۱۹۹۰م)، دینامیة النص، بیروت، المرکز الثقافی العربی، الطبعة الأولی.
– مقدادی، بهرام (۱۳۷۸ش)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر روز.
– نورالدین، عصام (۲۰۰۷م)، الفعل فی نحو ابن‌هشام، بیروت، دار الکتب العلمیة.
– ـــــــــــ (۱۹۸٤م)، الفعل والزمن، بیروت، المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر والتوزیع.
– باقی نژاد، عبّاس (۱۳۹۲ش)، روایت شاعرانه و شعر روایی اخوان ثالث، بهارستان سخن (فصلنامه علمی پژوهشی ادبیات فارسی)، سال دهم، شماره ۲٤، صص ۲۱۷ – ۲۳٦.
– حسن، هدی أحمد (۲۰۱٤م)، الجدلیة النحویة فیدلالة المضارعال زمنیة بینالقدماء و المحدثین، مجلة جامعة بخت الرضا العلمیة، العدد الثانی عشر، صص ٦٦ – ۸۳.
– رجایی، نجمه (۱۳۸۳ش)، قصّه شعری در ادب عربی، مجلّه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱٤٥، صص ۱۷٥ – ۱۹٤.

- سلیمی، علی، و بدری یاری نظام آبادی (۱۳۹۳ش)، مقایسه تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج وخلیل مطران با تأمّلی درمیزان خلّاقیّت هنری دو شاعر، پژوهش نامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۳، شماره ۲، صص ۱۱۳ - ۱۳۱.

- فرهنگی، سهیلا و محمّد کاظم یوسف پور (۱۳۸۹ش)، نشانه‌شناسی شعر «الفبای درد» سروده قیصر امین پور، فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه، سال یازدهم، شماره ۲۱، صص ۱٤۳ - ۱٦٦.

سيميائية الرموز اللغوية في قصيدة «عودة سندباد» لـ «علي فودة»

فاطمه جمشيدى[١]
وصال ميمندى[٢]
فاطمة قادرى[٣]
رضا أفخمى عقدا[٤]

الملخّص

سيميائية الرموز هي إحدى المناهج الحديثة التي اهتمّ بها النقّاد والدارسون في دراسة النصوص الأدبية وتأويلها، وهي الدراسة والبحث عن العلامات المختلفة كاللغة والصور والعلامات الوضعية. من المفاهيم الأساسية في علم السيمياء هي الرموز اللغوية التي تكتسب بموجبها العلاماتُ معناها الخاص. بما أنّ هناك علاقة وثيقة بين الأدب والعلوم الإنسانية فهو ينتفع من نتائج السيميائية وأنماطها في دراسة معاني النصوص ودلالاتها، فهذا ممّا دَفَعَنا على دراسة قصيدة «عودة سندباد» لـ «علي فودة» (١٩٤٦ – ١٩٨٢م) من منظور سيميائية الرموز اللغوية، إضافة إلى هذا إنّ كلمة «سندباد» التي ذكرت في عنوان القصيدة، تخطر ببالنا هذه القصة الأسطورية وجَعَلَنا على الفحص عن الاشتراك بين هذه الشخصية الأسطورية وبين حياة «علي فودة». يقوم هذا البحث الكيفي بالدراسة السيميائية لهذه القصيدة بحثاً عن أهمّ رموزها اللغوية وتبيين علاقتها مع حياة الشاعر من جانبٍ ودورها في تماسك القصيدة من جانب آخر،وذلك وفق منهجٍ وصفيٍّ – تحليليّ، مستفيداً من المصادر الخطية والمكتبية. قد أوحت النتائج على أنّه تمثّلت ملامحُ شخصية الشاعر ونزعاته الشخصيّة في الرموز الخاصة بصاحب النّص، كما تحقّق تماسك القصيدة بفضل الرموز الشكلية والروائية، إضافة إلى الرموز الجمالية والتناصية التي قد أثرّت على القيمة الأدبية للقصيدة.

الكلمات الرئيسة: السيميائية، الرموز اللغوية، علي فودة، قصيدة «عودة سندباد»

١- طالبة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد
٢- الأستاذ المشارك فى اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد
٣- الأستاذة المشاركة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد
٤- الأستاذ المشارك فى اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد

دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هفتم/ پانزده پیاپی/ ۱۳ علمی پژوهشی (۱۳۹٦)

بازنمایی عقدهٔ حقارت در شخصیت قهرمان داستان «إمرأة عند نقطة الصفر» اثر نوال سعداوی

احمدرضا صاعدی[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۰۳/۰٦

چکیده

رمان «امرأة عند نقطة الصفر» نوشته نوال السعداوی، روان‌پزشک و نویسنده پرکار ادبی و سیاسی مصر، روایتگر ناکامی، شکست و حقارت‌هایی است که «شخصیت» قهرمان داستان، در سطح خرد روایت و جامعه معاصر مصر، در سطح کلان روایی بدان مبتلا گشته است. بر این اساس در این نوشتار تلاش شده است تا با تکیه‌بر رویکرد «روان‌شناختی فرد نگرِ آلفرد آدلر»، یکی از مهم‌ترین موتیف‌ها و درون‌مایه‌های این نظریه بنام « عقدهٔ حقارت» در پرداخت هزارتوهای «شخصیت» قهرمان داستان به روش توصیفی- تحلیلی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. از این‌رو و در پی پاسخ به سؤال اصلی پژوهش مبنی بر چیستیِ مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری «عقدهٔ حقارت» و چگونگی بازتاب آن در منش و رفتار «فردوس» قهرمان داستان، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که با در نظر گرفتن نقش دوران کودکی و روابط اجتماعیِ قهرمان داستان، شدت احساس حقارت وی از «به خود رهاشدگی کودک و محرومیت او از محبت و تربیت» نشأت گرفته است و این امر او را نه به‌سوی برتری‌جویی که به سمت کمتری و عدم تلاش برای «جبران» و درنهایت به خودکشی سوق داده است.

کلیدواژه‌ها: نوال سعداوی، إمراة عند نقطة الصفر، شخصیت، عقده حقارت، جبران

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: a.saedi@fgn.ui.ac.ir
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.7.13.227

مقدمه

دانش روان‌شناسی تقریبا تا اواخر قرن نوزدهم تحت تأثیر هژمونی دو علـم «فیزیـک» و «زیست‌شناسی» نگاهی را که نسبت به شخصیت اتخاذ مـی‌کـرد بـر نیازهـای زیسـتی و محرک‌های خارجی مبتنی بود. در پیکـره و شـالوده فکـری ایـن رویکـرد شخصـیت از طریق تعامل و تقابل دوسویه بین غریزه‌هـا و اسـتعدادهای درونـی و فطـری و عوامـل محیطی و بیرونی منطبق با نظریه تحول و تکامل داروین، تعریف و تفسـیر مـی‌شـد. در اواخر قرن نوزدهم دانش روان‌شناسی متأثر از علوم «جامعـه‌شناسـی» و «مـردم‌شناسـی» تحولات گسترده‌ای را تجربه‌کرد. بر ایـن اسـاس روان شناسـان قـرن بیسـتم و در رأس آن ها «آلفرد آدلر» برخلاف پیشینیان خود که شخصیت را محصول غرایز و اسـتعدادهای فطری و نیز عوامل محیطی می‌دانستند، رویکرد جدیدی را نسبت بـه شخصـیت اتخـاذ کردند. در این رویکرد نوین که به نظریه «روان شناسی فرد نگـر آدلـر» معـروف اسـت، شخصیت «دستاورد و نتیجه اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند» (سیاسی،۱۳۸۸: ۸۱).

این نوشتار بر آن است تا با در نظر گرفتن نظریهٔ «متن محور» و بر اساس رویکرد روان‌شناختی، یکی از مهم‌ترین موتیف‌های مطرح در حوزهٔ نظریه‌های شخصیت (personality theory)، یعنی «احساس حقارت یا عقدهٔ حقارت» (Complex Inferiority) را در چارچوب نظریهٔ «روان‌شناسی فرد نگر» (Individual psychology) آلفرد آدلر در شخصیت قهرمان داستان «إمرأة عند نقطة الصفر» به روش تحلیل محتوای متن در ترازوی نقد و تحلیل قرار دهد. درواقع این نوشتار در پی پاسخ به دو سؤال اساسی است: ۱- مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری عقده حقارت فردوس کدام‌اند؟ ۲- عقده حقارت در منش و رفتار فردوس چگونه خودنمایی می‌کند؟

پیشینهٔ تحقیق

از مهم‌ترین آثاری که به‌طور خاص به تحلیل و بررسی آثار نوال سعداوی پرداخته است می‌توان به کتاب «*أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي*» اشـاره کـرد. جورج طرابیشی در این اثر رویکردی مؤلف محور را بکار برده اسـت و از تحلیـل آثـار

این نویسنده به روانشناسی شخصیت نویسنده دست‌یافته است. پایان‌نامه‌ای نیز در دانشگاه هدایهٔ الله الاسلامی جاکاراتا با این عنوان «رواية إمرأة عند نقطة الصفر و Perempuan Berkalung Sorban لعبيدة خالقی» صورت گرفته است. این پایان‌نامه بر اساس مکتب فرانسه در ادبیات تطبیقی تلاش کرده است از منظر ادبیات و نظریه نقد فمینیستی تأثیر و تأثر این دو نویسنده را با تکیه بر دو اثر انتخابی در ترازوی نقد قرار دهد. شاید بتوان گفت تنها اثری که ازنظر عنوان به این نوشتار نزدیک است مقاله‌ای است با عنوان «*بررسی عقدهٔ حقارت در شخصیت بو سهل زوزنی بر اساس روایت بیهقی*» توسط دکتر ابوالقاسم قوام و آقای احسان قبول در مجله ادب پژوهی به چاپ رسیده است. در این مقاله موضوعاتی مانند: تکبر، حسادت، رشک جاه‌طلبی مورد بررسی قرارگرفته است و رویکردی کاملاً متفاوت نسبت به آنچه در این مقاله آمده است، دنبال شده است. مقاله‌ای نیز با عنوان «عقده برتری یا عقده حفارت؟ واکاوی اشعار خاقانی بر اساس روانشناسی فرد نگر» در مجله متن پژوهی ادبی به چاپ رسیده است. همان‌گونه که از عنوان مشخص است نویسندگان در این مقاله بر اساس اشعار شاعر موردبحث، شخصیت او را تحلیلی روان‌شناختی کرده‌اند و بر اساس روانشناسی فرد نگر آدلر موتیف‌های کلی این نظریه مانند: برداشت‌های ذهنی، علاقهٔ اجتماعی، برتری‌جویی و سبک زندگی مورد بحث قرار داده‌اند. حال آنکه نوشتار پیش رو با دو تفاوت عمده پیش خواهد رفت؛ نخست این‌که از بین انواع مضمون‌ها و موتیف‌های مطرح در نظریهٔ «روانشناسی فرد نگر» تنها عقدهٔ حقارت را موردبحث قرار می‌دهد و دیگر این‌که این رویکرد بر اساس رویکرد مدرن در نقد ادبی و روان‌شناسی نو، شخصیت و مؤلف اثر مورد ارزیابی و تحلیل روان‌شناختی قرار نمی‌گیرد، که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان، قهرمان (protagonist) داستان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

مبانی نظری تحقیق

نظر به اهمیت شخصیت و نقش آن در فرایند تحلیل اثر ادبی و با توجه به گستردگی نظریه‌های شخصیت در حوزه روانشناسی در این نوشتار تلاش می‌شود تا در ابتدا به

منظور پرداختِ هزارتوهایِ شخصیتِ قهرمانِ داستان از منظر نظریه عقده حقارت مفاهیم کلیدی بحث مانند شخصیت، نظریه های شخصیت، روان شناسی فردنگر و عقده حقارت مورد بررسی قرار گیرد:

شخصیت، نظریه‌های شخصیت، روان‌شناسی فرد نگر و عقده حقارت

در روان‌شناسی اصطلاح شخصیت به شیوه‌های متنوعی موردبحث قرارگرفته است. ولی بااین‌حال اغلب آن‌ها پذیرفته‌اند که واژه «شخصیت» از کلمه لاتین «Persona» به معنای ماسک نمایشی برگرفته شده است. بااین‌حال نظریه‌پردازان شخصیت با یک تعریف واحد از شخصیت، موافق نیستند. و علت گستردگی نظریه‌های شخصیت را می‌توان در عدم اتفاق‌نظر آن‌ها در ماهیت وجود انسان دانست. بااین‌حال می‌توان گفت «شخصیت» عبارت است از «الگویی نسبتاً پایدار صفات، گرایش‌ها، یا ویژگی‌هایی که تا اندازه‌ای به رفتار افراد دوام می‌بخشد» (فیست،۲۰۰۲، ۱۲). مهم‌ترین نظریه‌های شخصیت را می‌توان در ٤ بخش خلاصه کرد:۱- نظریه‌های روان پویشی؛ ۲- نظریه‌های یادگیری؛ ۳-نظریه‌های آمادگی؛ ٤- نظریه‌های انسان‌گرایی/وجودی. شایان‌ذکر است که هرکدام از نظریه‌های ذکرشده دربرگیرنده مجموعه گسترده‌ای از نظریه‌هایی هستند که در فرایند تحلیل روان‌شناختی شخصیت حائز اهمیت هستند. اما در این نوشتار از میان انبوه نظریه‌ها، اصول نظریه آدلر در مورد شخصیت موردبحث قرار می‌گیرد.

آدلر نه‌تنها فرد را یک ارگانیسم کلی و واحد در نظر می‌گرفت بلکه برای تعامل وی با جامعه نیز اهمیت قائل بود (شارف، ۱۳۸۹، ١٤٥). او نیز مانند سایر روان‌پزشکان مطالعات خود را روی افراد نابهنجار متمرکز کرد و سپس با استناد این اصل که «فرق نابهنجاری و بهنجاری کمی است نه کیفی» نتایج آن را بر همه افراد بهنجار و نابهنجار جامعه تعمیم داد (سیاسی،۱۳۸۸، ۸۳). اساس نظریه او که به «روان‌شناسی فرد نگر» شهرت یافت در پیکره نظریه‌های روان پویشی (Psychodynamics) قرار می‌گیرد. درواقع برخلاف وجه‌تسمیه که به نظر دلالت بر فردیت دارد، آدلر معیار شخصیت و فرد را اجتماع و بافت اجتماعی می‌داند (لعبیدی، ۱۹۹۰، ۱۷۰). شالوده گفتمان این نظریه

برخلاف روان‌کاوی فرویدی که بر تأثیر گذشته افراد در شکل‌گیری شخصیت تأکید دارد بیشتر بر احساس‌های حقارت، تأثیرهای اجتماعی و تلاش برای برتری بناشده است (پروچسکا، ۱۳۸۹،۱۱۳؛ فیست،۲۰۰۲،۸۸ و ساراسون، ۲۰۰۵، ۸۷). ازنظر آدلر ذهنیات و باورهای انسان درباره آینده موجب شکل‌گیری و تکامل شخصیت می‌شود و به‌تبع بر رفتار انسان نیز تأثیر می‌گذارد. یکی از مهم‌ترین سازه‌های نظریه وی «احساس حقارت یا عقده حقارت» است.

تعبیر عقدهٔ حقارت را برای اولین بار فروید مطرح ساخت و آن را برای توضیح و بیان آن دسته از هیجانات و تأثرات بازدارنده که از احساس نقص و ناتوانی جنسی و یا ترس از آن ناشی می‌شوند به کاربرد (منوچهریان، ۱۳۷۲: ۱۰). ازنظر فروید هر فردی دارای تاریخ شخصی است و خاطرات خوب و بد (اوان کودکی) به‌صورت تمایلات سرکوب‌شده در قسمت ناخودآگاه ذهن انباشته‌شده است و به شکل آزارهای روحی و نابسامانی‌های روانی جلوه‌گر می‌گردند. او ناخودآگاه را مخزن تمایلات وازده و عقده‌های روانی می‌دانست (پل شاریه، ۱۳۷۰: ۸). آدلر عقیده داشت که احساس حقارت می‌تواند بالقوه در شرایط خاص تولد و رشد هر انسانی موجود باشد و علل و عوامل بسیاری وجود دارند که مستقلاً و بدون ارتباط با غریزهٔ جنسی، می‌توانند موجب بروز چنین احساسی در شخص شوند (Smother,2010, 14 و منوچهریان، ۱۳۷۲: ۱۱). وجه تشابهی که می‌توان بین آدلر و فروید یافت همان تاریخ شخصی فرد است (ویلیام لاندین، ۱۹۹٦: ۲۸۷). آدلر با تأکید فروید بر اهمیت اوان کودکی موافق بود.

اصطلاح «عقدهٔ حقارت» دربرگیرندهٔ تمامی انعکاسات و نشانه‌های ظاهری شخصیت است که بروز آن‌ها در افراد نمایشگر علت‌های درونی خاص از قبیل فقدان اعتمادبه‌نفس، احساس تقصیر و گناه، عدم اعتقاد به لیاقت و کفایت شخصی، بدبینی و یأس و سرخوردگی و نظایر آن است (منوچهریان، ۱۳۷۲: ۱۰). شرم از خویشتن، آگاهی به داشتن گونه‌ای نقص (ازلحاظ بدنی، ذهنی، اجتماعی)، احساس ناراحتی از عدم لیاقت خود، اطمینان از نبودن در "سطح بالا"، در مظان شکست بودن، همراه با اعتقاد به در معرض قضاوت، تحقیر یا تمسخر دیگران بودن، از اصطلاح عقده‌ی حقارت استنباط

می‌شوند (موکی یلی، ۱۳۷۱: ۱۲۷). به عقیدهٔ آدلر همهٔ انسان‌ها برای بقای خود، زندگی را کاملاً وابسته به دیگران آغاز می‌کنند، و بنابراین، همه احساس حقارت یا ضعف دارند. این احساس افراد را ابتدا در کودکی و بعداً در بزرگ‌سالی برای کسب قدرت جهت کمال یا برتری سوق می‌دهد. بااینکه احساس حقارت، رشد شخصی را برانگیخته می‌کند و خوب است، اما می‌تواند به‌جای برانگیخته کردن برخی افراد، آن‌ها را ناتوان کند. این افراد به‌قدری تحت تأثیر این احساس قرار می‌گیرند که پیشرفت چندانی نمی‌کنند، و گفته می‌شود که آن‌ها عقده‌ی حقارت دارند (هر گنهان، ۲۰۰۹: ٦٩٤). احساس حقارت درصورتی‌که از حدی تجاوز نکند سبب پیشرفت است اما هرگاه شدت زیاده از حد پیدا کند، نتایج نامطلوبی به بار خواهد آمد. و به عقده‌ی حقارت تبدیل خواهد شد. عقده‌ی حقارت (منصور، ۱۳٦۹: ١٦)، به سه شیوه می‌تواند در کودکی شکل گیرد: الف: در اثر حقارت جسمانی، ب: در اثر لوس کردن، ج: در اثر نادیده گرفتن.

شخصیت فردوس و عقده حقارت

رمان «امرأة عند نقطة الصفر» داستان کودکی است به نام فردوس از خانواده ای روستایی، فقیر و تهی از مهر و محبت. او در دوران کودکی از مهر مادری و حمایت پدر بهره‌مند نمی‌شود و پس از مرگ پدر و مادر، عمویش سرپرستی او را به عهده می‌گیرد، ولی پس از ازدواج عمو، همسر او وجود فردوس را در خانه تحمل نمی‌کند و او را به ازدواج پیرمردی درمی‌آورند. فردوس به اجبار به این ازدواج تن می‌دهد، اما پس از مدتی به خاطر آزار و اذیت‌های شوهر به خانه عمو پناه می‌برد، عمو او را نمی‌پذیرد و وی ناچار به فرار از خانه شوهر می‌گردد. در پی این گریختن اتفاقاتی برای او می‌افتد که دختر پاک و معصوم به فساد تن می‌دهد و در پایان به جرم قتل حکم اعدامش صادر می‌شود ولی فردوس از درخواست عفو خودداری کرده و به استقبال مرگ می‌رود.

چنان چه گذشت آلفرد آدلر احساس کهتری را اساس نظریهٔ خود قرارداد و آن را انگیزه واقعی تقریباً کلیه رفتارهای غیرعادی و نابهنجاری مانند شرارت، اطاعت، استبداد، خودکامگی، بی اعتمادی، کمرویی رخوت و.. قلمداد کرد (منصور، ۱۳٦۹، ۲۳،۲۲).

بر این اساس مهم‌ترین بازنمودهای احساس حقارت در شخصیت فردوس عبارت‌اند از: فداکاری مفرط، هراس اجتماعی، فرار از مشکلات و جبران.

تواضع وفداکارای مفرط

یکی از نشانه‌های احساس حقارت تواضع بیش‌ازحد است و معمولاً این تواضع همراه با ذلت است. تجدید احساس رنج وقتی به وجود می‌آید که فرد نتواند هیجانی را که در وی به وجود آمده است بیرون بریزد، و مجبور باشد در برابر نامهربانی‌ها و بداقبالی‌ها از خود محبت نشان دهد، به‌خصوص وقتی‌که هیچ وسیله‌ی دیگری برای بالا بردن ارزش خویش درکف نداشته باشد. هیجانی که بدین ترتیب از بین نرود مرتباً از نو احساس می‌شود (منصور، ۱۳٦۹: ۷۷). انسان هر دیدی نسبت به خود داشته باشد دیگران هم متقابلاً همان دید را نسبت به او دارند. به‌طوری‌که اگر شخصی این فکر را در مورد خود داشته باشد که او یک انسان بی‌ارزش و اضافی است دیگران هم همین نگرش را نسبت به وی خواهند داشت. نیروی اندیشه به‌ویژه تفکر مثبت بسیار اهمیت دارد. فکر عنصری زنده و خلاق است، اگر ما ضمیر باطن خود را از امید و آرزو اشباع کنیم، نتیجهٔ آن را به‌صورت عینی شاهد و ناظر خواهیم‌شد. این قبیل افکار منفی و سیاه، راه را به روی احساسات منفی می‌گشاید و در پی آن انواع امراض روانی و جسمی و حتی شکست‌ها و سرخوردگی و ناکامی‌ها را به همراه می‌آورد (مورفی، ۱۳٦۹: ۱). در حقیقت انسان زاییدهٔ تفکر خویش است. کسانی که نگرش مثبتی نسبت به خود دارند به دنیا هم نگرش مثبت دارند و از اطرافیان خود انتظار دارند که برای آن‌ها ارزش قائل شوند. این افراد احساس می‌کنند که شایستهٔ محبت، شادی و روابط رضایت‌بخش هستند. "كنتُ أُعطيه السَّمَكةَ كلَّها ولا آخذُ لِنفسي إلاّ الرأسَ والذيلَ، وإذا ما طَبختُ أرنباً أعطيتُه الأرنبَ ولم آخذ إلاّ الرأسَ. كنتُ أنهضُ مِن مَقعدي دائماً قبلَ أن أشبعَ" (السعداوی، ۲۰۰۳: ٥٤)."أوّل ليلةٍ ذهبتُ معه كانت الدّنيا شتاء وبرداً، فقال لي: خُذي انتَ السريرَ وسأنامُ أنا علَى الأرضِ". لكنّي رفضتُ، وذهبتُ ونمتُ عَلى الأرضِ ... قلتُ: لايمُكن أن أنامَ علَى السّريرِ". (*همان*: ۵۳).

در این چند جمله می‌بینیم که فردوس با امتناع ورزیدن از خوابیدن روی تخت و یا خوردن قسمت‌های دور ریز ماهی به دلیل عزت نفس پایینش با رفتارها و فداکاری‌های بیش‌ازحد به‌طور ناخواسته به دیگران یاد می‌دهد که می‌توانند بیشترین انتظار را از وی داشته باشند و در قبال آن کمترین حق را به او ندهند و ازآنجایی‌که در مقابل فداکاری‌ها هیچ تغییر و یا بهبودی در جایگاه و شرایط او حاصل نمی‌شود احساس رنج او تجدید و احساس حقارتش تشدید می‌شود. این روحیهٔ فداکاری از کودکی در شخصیت فردوس دیده می‌شود: "وتنتهي الإجازة و يركب عمي الحمارة وأحمل فوق رأسي "السبت" الكبير مليئا بالبيض والجبنة والفطير ومن فوقه كتبه وملابسه، وأسير وراءه حتى محطة قطار الدلتا" (*همان*: ۱۹).

فردوس از دورهٔ کودکی که وارد خانهٔ عمو می‌شود باوجود این‌که سن و سال کمی دارد شروع به انجام کارهای منزل می‌کند. او با میل خود این‌گونه رفتار می‌کند و جایی از داستان نیامده است که عمویش او را مجبور به این کار می‌کند. درواقع به دلیل این‌که فردوس در کودکی خانواده خود را ازدست‌داده بود و به کسی نیاز داشت که حامی او باشد و از طرفی به هر خانه‌ای که وارد می‌شد جایی برای خود در آن خانه نمی‌دید و خود را یک شخص اضافی می‌دید، قضاوت دیگران برایش بسیار مهم شده بود و همیشه ترس از طرد شدن داشت. برای همین تلاش می‌کرد که با مفید واقع‌شدن و جلب‌توجه دیگران جایگاه خود را حفظ کند؛ اما ازآنجایی‌که تنها راه زندگی در کنار دیگران را در خدمت کردن به آن‌ها یافته و از کودکی بندگی بی‌حدوحصر را یاد گرفته بود و برای بالا بردن ارزش خود چیزی جز این در دست نداشت همچون خدمتکاری کم‌توقع رفتار می‌کرد. "أعودّ مِن المدرسةِ إلى البيتِ لأكنسَه و أمسَحه و أغسّل ملابسَ عَمّي وأرّتب سريره وكُتبه. واشتَرى لي عمّي مكواة حديدية ثقيلة أسخنّها على وابورِ الجاز و أكوّي له قفطانه وعمامته. وقبلَ غروبِ الشمس بقليل يعود عمّي من الأزهرِ فأحضر له عشاءه" (*همان*: ۲۵)."كنتُ أذهبُ إلى المدرسة وأعود لأكنّس البيتَ وأمسَحه وأغسّل الصحونَ والملابسَ. زوجة عمّي كانت تَطبَخُ فقط" (*همان*: ۲۸)."و انتقلتُ مِن بيتِ عمّي إلى بيتِ الشَيخ محمود، وأصبح لي سرير مريح بَدلا مِن الكَنبةِ الخشبيةِ، سرير ما كنتّ أتمَدّد فوقَه لأستريحَ مِن عِناء المِطبَخِ والغُسلِ وتنظيفِ البيتِ الكبيرِ والأثاثِ الكثير" (*همان*: ٤٨)."وكان لِيِيومي شقة من حجرتَين صَغيرتَين في حارةٍ تُطلّ على سوقِ السَمك،

أكّنسُهما و أمسحُهما، و أشتري مِن السوقِ السّمكَ أو أشتَري أرنباً أو لحماً و أطبخ له طعامَه" (*همان*: ۵۳).

در کم توقعی فردوس همین بس که او حتی وقتی‌که بدن خود را در اختیار مردها قرار می‌داد از آن‌ها پولی دریافت نمی‌کرد. و تنها بازیچه‌ای در دست زنی به نام شریفه بود که از طریق او کاسبی می‌کرد."و قالت لي شريفةُ: بيومي وأتباعِ بيومي لم يَعرفُوا قِيمتَك لِأنّك لَمْ تَعرِفي قيمةَ نَفسِك.الرجلُ يا فردوسَ لايَعرفُ قيمةَ المرأةِ ولكن المرأةُ هي الّتي تُحدّدُ قيمتَها... تساءلتُ في دهشةٍ: وهَل لِي قيمةٌ يا شَريفةُ؟!... قالَت: لايُمكنُ أن يلمسَك أحدٌ دونَ أن يَدفعَ ضِعفَ ما يَدفعه لي. قُلتُ: وَلَكنّي لا أستَطيعُ أن أطلبَ مِن الرَّجُلِ شيئاً. قَالت: لا تَطلُبي شيئاً، ليسَ هَذا هو شأنك... إنّه شَأني أنا" (*همان*: ۵۹-۶۰).

کیفیت روابط در کودکی بر عزت نفس تأثیر اساسی دارد، در این زمان است که بذرهای عزت نفس کاشته می‌شود (شیهان، ۱۳۸۳: ۱۲). به‌طوری‌که فردوس خود وقتی دربارهٔ شبی صحبت می‌کند که بیومی از او خواست روی تخت بخوابد و او قبول نکرد، به خاطرات دوران کودکی‌اش اشاره می‌کند که تاکنون کسی او را به خود ترجیح نداده است. "لم يحدُث في حَياتي مِن قَبل أن فَضَّلني أحدٌ عَلى نفسِه، أبي كان يأخذُ لِنفسه قاعةَ الفرنِ في الشِّتاءِ وَيترُكُني في القاعةِ الباردةِ، وَعَمّي كانَ يَأخذُ السَّريرَ وَيترُكُني فَوقَ الكنبةِ الخَشَبِيةِ" (السعداوی، ۲۰۰۳: ۵۳).

تصور می‌شود که مادر یا جانشین مادر از لحاظ شکل‌گیری عزت نفس نقش محوری ایفا می‌کند، اگر رابطه‌ی مادر و فرزند سالم باشد یعنی کودک احساس کند که مادرش قادر است به احساسات و نیازهای او به‌سرعت و به‌طور مؤثر واکنش نشان دهد و آن‌ها را درک کند کودک خواهد توانست، در مورد خود و توانایی برقراری روابط شخصی صمیمی در بزرگ‌سالی، احساس مثبت داشته باشد. شکست در ایجاد دل‌بستگی عاطفی به مادر می‌تواند به اضطراب دائمی ناشی از بی‌توجهی یا طرد منجر شود (شیهان، ۱۳۸۳: ۱۲). ولی متأسفانه مادر فردوس ازنظر عاطفی هیچ رابطه‌ای با فرزند نداشت، فردوس بارها از مادرش ابراز نارضایتی می‌کند، برای مثال می‌گوید:"عرفتُ أنَّها أمّي. كيَفَ عَرفتُ لاأدري. وَزحفتُ إليها لِتدفئَني في صَدرِها. لم تَكُن أُمّي في الشُ ِتاءِ تَدفئُني. كَانت تُدفيء أبي" (السعداوی، ۲۰۰۳: ۲۱).

رشد عزت نفس در فرد به نگرش‌ها، عقاید و رفتار والدین همراه باتجربهٔ کودکان از تسلط بر محیط بستگی دارد (ای.جانگسما، ۱۳۸۲: ۲۳). عزت نفس حاصل دوست داشتن و دوست داشته شدن و نیز داشتن احساس تعلق است.

فرار از مشکلات

قدرت اراده اساس و پایهٔ هر اخلاق بزرگ و عالی است، و هر جا اراده قوی باشد، آنجا نشاط و زندگانی وجود دارد: و هر جا اراده نباشد ضعف و بیچارگی و فلاکت حکم فرماست، (پل شاریه، ۱۳۷۰: ۹۰). فردوس در هر موقعیت سختی که قرار می‌گرفت چاره را در فرار می‌یافت. هرچند که شاید هر کس دیگری بجای او بود همانند وی رفتار می‌کرد، ولی می‌توان انتظار دیگری نیز از او داشت و آن، ماندن، مقاومت و مبارزه است. او به‌محض این‌که تصمیم عمویش را دربارهٔ ازدواج وی می‌شنود از خانه فرار می‌کند و یا بهتر است بگوییم از روبرو شدن با این مشکل می‌گریزد."وضعتُ قميصَ نومي وَشهادتي الثانويةِ وَشَهادةَ تَفَوُّقِي في حَقيبتي الصَّغيرةِ. كانت زوجةُ عمّي في المطبخِ تَطبخُ، وَسعديةُ الخادمةُ في حُجرةِ الأولادِ تُطعمُهم. فَتحتُ بابَ الشّقةِ ثُمَّ أغلقتُه بِهدوءٍ شَديدٍ وَخَرجتُ إلى الشّارِعِ" (السعداوی، ۲۰۰۳: ۴۴).و پس از ازدواج هنگامی که شرایط خانه شوهر را نابسامان می‌بیند دوباره به فکر ترک مکان می‌افتد"فتركتُ بيتَه، وَلَم أذهب إلى بَيتِ عَمّي"(*همان*: ۵۱).

نکته جالب‌توجه این است که فردوس در موقعیت‌های متعدد و مختلف عکس‌العمل واحدی دارد و انتقال او از هر موقعیت به موقعیت دیگر همیشه با فرار همراه است. او از خانه عمو، شوهر، بیومی، شریفه،اداره و حتی از خانه خود فرار می‌کند."خرجتُ مِن بيتِ بيومي إلى الشَّارِعِ أجري. أصبحَ الشَّارعُ هو المكانُ الآمنُ اَلّذي أجري إليه، وَألقي فيه بِكلِّ نَفسِي. كُنتُ أجري وَمِن حينٍ إلى حينٍ أنظرُ خَلفي فإذا لم أرَ وجَه بيومي انطلقتُ أجري" (همـان: ٥٦و نیز۵٦،٦٦،٨٩،٩٩).

فکر ترک مکان از کودکی در فردوس وجود دارد، چنان‌که اولین تمایل او به فرار از خانه وقتی خود را نشان می‌دهد که از عمویش می‌خواهد او را با خود به مصر ببرد، درواقع هدف اصلی او از این درخواست ترک موقعیت و اطرافیانش است."حينَ يركبُ

عَمّي القطارَ وَيسّلمُ عليّ أبكي وَأقولُ له خُذني مَعك إلى مصرَ... أبكي وَأمسك بيدِ عَمّي وَالقطارُ يَتحرَّك لَكنَّه يشُدُ يدَه مِن يَديّ بِكُلِّ قُوَّته فَأقعُ عَلَى وَجهي فَوقَ الأرضِ" (*همان*: ۱۹).

می‌دانیم که هر فردی رفتار مخصوص به خود را دارد، و وقتی عملی را انجام می‌دهد، برای توجیه عمل خویش دلایلی دارد، باوجوداین، به نظر فروید، این دلایل همیشه حقایق و علل باطنی اعمال ما را روشن نمی‌سازند، مسلماً ما به رفتار خویش آگاهی داریم، اما این آگاهی همیشه با شناسایی و معرفت همراه نیست. برای مثال من از پرخاشگری و خصومت خود نسبت به فلان دوست باخبرم، اما دلایل عمیق این امر را نمی‌دانم (پل شاریه، ۱۳۷۰: ۱۸). به دنبال بحث از دلیل اصلی فرارهای فردوس دوباره صحبت از مشکل اساسی او می‌شود و آن پایین بودن عزت‌نفسش است. کسانی که عزت نفس بالایی دارند توانایی تبدیل مشکلات به مبارزه‌جویی‌ها رادارند. علاوه بر پایین بودن عزت نفس و ضعف اراده، دلیل دیگری که برای ناتوانی مقابله با مشکلات و فرار از آن‌ها می‌توان مطرح کرد عدم وجود ابتکار و خلاقیت است.

فردوس به‌جای فرار از خانه عمو برای ازدواج نکردن با مردی که به او علاقه ندارد، حداقل کاری که می‌توانست انجام دهد این بود که با عمویش صحبت کند و با او مخالفت کند حتی اگر فایده‌ای نداشته باشد. ولی او یک کلمه در این مورد حرف نمی‌زند و بدون هیچ مقاومتی بلافاصله پس از این‌که موضوع ازدواج را فهمید پا به فرار می‌گذارد. شاید دلیل این تصمیم را باید در این مسئله دید که او خود را پیشاپیش در این مبارزه و مقاومت مغلوب می‌دید و هرگونه مقاومتی را از قبل درهم‌شکسته و بی‌فایده می‌دانست و این همان خصلت افراد دارای احساس کهتری است که به دلیل کمبود جرئت و اعتمادبه‌نفس، خود را در مظان شکست می‌بینند.

احساس کهتری و جبران (Compensation)

آدلر اعتقاد داشت که احساس حقارت منبع تمامی تکاپو{ها}ی انسان و نیروی محرکه‌ای است که کل رفتار را برمی‌انگیزاند. تمام پیشرفت، نمو، و رشد فرد ناشی از تلاشی است که به‌منظور جبران حقارت خویش انجام می‌دهد- خواه این حقارت

واقعی باشد، خواه زاییده خیال (شولتز، ۱۹۹۰: ۱۴۳-۱٤٤). براین اساس جبران تلاشی ناخودآگاه است که یک فرد برای چیرگی و غلبه بر نقص (خیالی، واقعی، جسمی، مادی، روحی و..) و یا احساس آن بکار می‌گیرد (فیصل،۲۰۰۰، ۸۵). درواقع جبران‌های احساس کهتری را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد: الف: جبران پیروز شونده یا قهرمانی؛ نیز تعبیر شده است، ب: جبران حمایت‌کننده یا کتمانی، ج: جبران تسلی‌بخش.

جبران پیروز شونده یا قهرمانی

نگرشی که فرد نسبت به نقایص خود اتخاذ می‌کند، بسیار بااهمیت است. ممکن است فردی با برقراری سازگاری‌های بسیار مطلوب به جبران بپردازد، یا اینکه با اتخاذ تدابیر طفره‌آمیز با آن برخورد کند. بااین‌حال گاهی اوقات احساس حقارت می‌تواند موجب فعالیت‌های مطلوب‌تری شود (لاندین، ۱۹۲۰: ۲۸٤؛ یم، ۲۰۰۹، ۱۳۱). وقتی انسان تلاش می‌کند تا با توجه به استعدادهای خود و با روش‌های صحیح و مطلوب بر ضعف خود غلبه کند، دست به جبران پیروز شونده زده است که از آن به «جبران مستقیم» (عبدالمنعم، ۱۹۷۵، ۱۵۲) نیز یاد می‌کنند. اصولاً جبران احساس کهتری درراه اعتلای ارزش شخصی در زمینه‌ای به‌جز زمینه‌ی متأثر از احساس کهتری، تعقیب می‌شود، تا بتواند آن احساس را به تعادل درآورد (موکی یلی، ۱۳۷۱: ۸۸). چنان‌که فرد دارای ضعف جسمانی از لحاظ معنوی خود را نیرومند می‌سازد، کسی که از لحاظ ذهنی احساس کهتری پیداکرده است به پرورش نیروی بدنی یا یکی از استعدادهای هنری خود می‌پردازد.

فردوس که به دلیل خانواده‌ی نابسامانش ازنظر اجتماعی احساس ضعف می‌کند با درس خواندن و تلاش برای ساختن آینده‌ای درخشان سعی می‌کرد کهتری خود را جبران کند."لم یکُن في طُفولتي أو حَیاتي الماضیةِ ما أَحکیه، وَأصبحَ المستقبلُ هُو الشّيء الوَحیدُ اَلّذي أستَطیعُ أن أحکي عَنه، أحیاناً أتَخَیّلُ أنّني سَأکونُ في المسُتَقبلِ طبیبةً، أو مُهندسةً أو مُحامیةً أو قاضیةً"(السعداوی، ۲۰۰۳: ۲۹). فردوس از زندگی گذشته خود ناراضی است ولیدر صدد است تا گذشته نامیمون خود را با امید به اینده‌ای بهتر به عنوان مهندس، دکتر و یا قاضی جبران کند.

فردی که کهتری جسمی دارد با پرورش دادن توانمندی‌هایی در قسمت‌های دیگر بدن می‌تواند با ضعفی که در یک قسمت بدن خود دارد، سازگار شود. برای مثال، فرد نابینا می‌تواند مهارت‌های شنوایی بسیار حساسی را پرورش دهد. راه دیگری برای سازگار شدن با یک ضعف جبران مفرط است، که تبدیل کردن ضعف به نیرومندی است (هرگنهان، ۲۰۰۹: ٦٩٤). در این حالت فرد تنها به جبران ضعف خود رضایت نمی‌دهد، بلکه تلاش می‌کند به برتری برسد که گاه این خود به یک مشکل روانی تبدیل می‌شود که از آن با عنوان عقدهٔ برتری یاد می‌کنند.

"كنتُ أبحثُ عن شيء يملأني بالزّهوِ، شَيء يَجعلُني أرفعُ رَأسِي فَوقَ رُؤوسِ جَميعِ النّاسِ وَعلى الأخصّ الملوك وَالأمراء وَالحُكّام" (السعداوی، ۲۰۰۳: ۱۰۵). و "ذاتَ يومٍ خَرجتُ مِن المدرسةِ في مُظاهرةٍ كَبيرةٍ ضِدَ الحُكومةِ فإذا بي محَمولة على أكتافِ الَبناتِ أهتفُ بِسقوطِ الحكومةِ. وَعدتُ إلى المدرسةِ مبحوحةَ الصّوتِ منكوشةَ الشعرِ مُمَزّقةَ الملابسِ لكنّي قَضيتُ الليلَ و قد تخيّلتُ نفسي زعيمةً كبيرةً أو رئيسةَ دولةٍ. كنتُ أعرفُ أنّ النّساءَ لايصبحنَ رؤساءَ لِلدُّولِ، لَكنّي كنتُ أحسُ أنني لستُ كَالنساءِ وَلستُ كَالبناتِ، فالبناتُ مِن حَولي كُلُهنَّ يَتحدّثنَ عَن الحُبِّ وَأنا لاأتحدّثُ عَنِ الحُبِّ. والبناتُ كُلُّهُنَّ يتَحَدّثنَ عَن الرّجلِ وَأنا لا أتحَدّثُ عَن الرَّجُلِ.ما يَشغلُ الَبناتِ لم يَكُن يشغُلني، وما يَهُمُّ البَناتِ لم يَكُن يَهُمُّني" (*همان*: ۲۹).

فردوس که در برهه‌ای از زندگی خود به فساد کشیده شده بود در سراسر داستان به شکل پوشیده‌ای ناخشنودی قلبی خود را از این سبک زندگی ابراز می‌کند. او که ذاتاً دوستدار کرامت و شرافت انسانی است از این‌که اطرافیان او را انسان شریفی نبینند بسیار ناراحت می‌شود. به‌طوری‌که درجایی از داستان می‌گوید: "أنّني وَأنا مُومِسٌ كنتُ قَد أهنَتُ أكثرَ مِن اللاّزم، فلَم يَعُد هناك ما يُهينُني أكثَر"(*همان*: ۹۰). او از فاحشه بودن خود رنج می‌برد و از اینکه دیگران او را محترم نشمارند احساس کهتری داشت."قال: أنتَ غيرُ محُترمةٍ. قبلَ أن تصلَ كلمةُ "غيرُ محترمةٍ" إلى أذُنَيَّ رَفعتُ يديَّ الاثنَتيَن بسرعةٍ وَأخفيتُ أذنيَّ، لكنَّ الكَلمةَ كانَت قد نَفذَت كالسَّهمِ إلى رأسِي. .." (*همان*: ۷٦).

به این دلیل بااحساس کهتری خود مبارزه می‌کند و سعی بر آن دارد که خود را به دیگران زنی محترم و ارزشمند معرفی کند."لم يكن ثمنُ جسدي بخساً لايزيدُ عَن علاوةٍ أو وجبةِ عشاء أو نُزهةٍ بالسّيارةِ عَلى كورنيش النّيلِ، أو مجُرّد إرضاء المديرِ أو تَجَنُّبِ غَضبِ الرّئيسِ... كُنتُ أرفضُ

مُجرَّدَ دعوةِ الغَداء أو التَنزّه بِالسَّيّارةِ عَلى كورنيش النّيلِ... في كُلِّ مَرّةٍ يعرضُ عليّ أحدُ المديرينَ دعوتَه أقولُ لَه بِهدوء: "لستُ أشرفَ مِن زميلاتي وَلكن ثَمَني مُرتفعٌ عنهنَّ"... لم أحرص كثيراً على إرضاء أحدٍ مِن الموظفينَ الكِبارِ، فأصبحَ الموظّفون الكبارُ يَتَنافسونَ على إرضائي، وَانتَشَرت إشاعةٌ في الشّركةِ بأنني موظفةٌ شريفةٌ بل أشرفُ الموظّفات، وَأن أحداً مِن الرجالِ لم ينجح في كَسرِ كبريائي، وَأنّ أكبرَ موظّفٍ عجزَ عَن أن يجعلَ رأسي يَنحني أو عَينيّ تُطرق"(*همان*: ۸۱). او در واقع در تلاش است تا از طریق مکانیزم جبران احساس کهتری خود را جبران کند. بنابراین ارزش بدن وجسم خود را در مقایسه با دیگر همکارانش به ناچیز نمی فروشد و با رفتارش کاری می کند تا مدیران و کارمندان صاحب منصب و مقام برای دستیابی به جسم او با یکدیگر رقابت کنند و او این رقابت را دلیلیبر عزت نفس و ارزشمندی خود می داند. در واقع او در صدد جبران شکست روحی و دنیای آشفته درون خود است.

جبران حمایت‌کننده یا کتمانی

وقتی فردی که از کهتری رنج می‌برد نمی‌تواند با کهتری خود به مبارزه برخیزد و بر آن چیره شود و یا در خود استعدادهایی را گسترش دهد که آن کهتری را جبران کند، سعی می‌کند با کتمان کردن کهتری خود یا با پیش‌دستی در حمله کردن، اطرافیان خود را نسبت به نظری که دربارهٔ وی دارند فریب دهد. این کتمان اسلحهٔ شخص ضعیف است (منصور، ۱۳٦۹: ۲۷).

"كانت مساحيقي ثمينةً جيّدةَ النّوعِ، كمساحيقِ النّساء الشّريفاتِ من الطّبقةِ العُليا، وَشعري مُصَفَّفٌ عندَ حلاّقٍ مُتخصصٍ في شعور نساء العائلاتِ، وَشَفتايَّ صبَغتا بِلونٍ طبيعي شريفٍ لا يَكشفُ عن الخلاعةِ وَلا يخُفيها في الوقتِ نفسه. وَعَينايَّ رسَمَتا بِخطوطٍ مُتقنةٍ فيها نِداءٌ و فيها رفضٌ. كزوجةِ أيّ مُوظّفٍ كبيرٍ في الطبقةِ العُليا. لم أكُن أنتَمي إلي الطَّبقةِ العُليا إلاّ بمساحيقي وَشعري وَجِذائي الثَّمينِ"(السعداوی، ۲۰۰۳: ۱٦). فردوس در ابتدا سعی در مبارزه با کهتری خود داشت. او که همیشه از فقدان خانواده متعادل و یا بهتر است بگوییم خانواده ایدئال رنج می برد سعی در آن داشت که با درس خواندن و تلاش موقعیت اجتماعی خود را عوض کند، به‌طوری‌که همیشه در مدرسه از شاگردان ممتاز محسوب می‌شد. ولی پس از آن‌که درراه رسیدن به آرزوهایش با شکست مواجه شد، از طریق نوع پوشش و آرایش خود درصدد آن بود

که خود را به طبقه بالای جامعه نسبت دهد. او خود را همانند زنان اشراف زاده و ثروتمند آرایش می‌کند تا خود را به طبقه آنان منسوب کند. در حالی که در واقعیت چنین نیست او با این کار در صدد است تا واقعیت و اندوه درون خود را از طریق مکانیزمِ جبرانِ حمایت کننده کتمان کند و خود را در پس نقابی دیگر مخفی نگه دارد.

جبران تسلی‌بخش

این جبران دارای انواع متعددی است: پررنگ‌ترین نوع آن جبران‌های اشتقاقی یا خیالی است. انسان در زندگی رؤیایی و خیالی آن اقتدار و توانایی را می‌خواهد که در زندگی واقعی نمی‌تواند به آن دست یابد. در این حالت به‌جای این‌که یأس و گریز بر فرد غلبه کند به کامجوئی‌هایی روی می‌آورد که فکر مشکلات را موقتاً از ذهن وی می‌رانند و به او لذت‌هایی می‌دهند که در یک فعالیت متداول و سازش یافته نصیب وی نمی‌گردند (منصور، ۱۳٦۹: ٦٤). فردوس که تشنه‌ی مهر مادری است اما هیچ‌گاه این محبت را از جانب مادر دریافت نکرده است در خیال‌پردازی خود مادر نامهربانش را که هیچ رابطه‌ی عاطفی با او ندارد نفی می‌کند و با وجود مادر حقیقی (که درواقع همان مادر خیالی است) و با وجود عشق او به خود تلاش می‌کند دردش را تسکین دهد."أكنتُ واحدةً أخرى غير التي ولدتها أمي، أم أنّ أمي ولدتني حقاً و أنا تغيرتُ، أو هي التي تغيّرت و أصبّحت امرأةً أخرى تشبه أمّي لكنّها ليسّت أمي؟ كنتُ أحاول أن أذكُر شكلّ أمي الحقيقي كما رأيتُها لأوُل مرةٍ في حياتي. عينان بالذات أذكُرهما. لاأعرفُ لُونّهما ولا أعرف شكلّهما. عينان بالذات أرقبُهما أوهما ترقباني. عينان وإن اختّفيتُ عنهما تريانِي و تتبعاني، فإذا تعثرتُ وأنا أتعلّمُ المشيّ أمسكتانِي"(السعداوی، ۲۰۰۳: ۲۰).

طفل بیش از هرکس نیاز دارد که از محبت بی‌پیرایه‌ی مادر استفاده کند و تمام هم و مراقبت او را در خود مبذول ببیند. اتکای کودک به مادر نفس او را سرشار می‌کند و سراسر وجود او را سیراب می‌سازد (قائمی، ۱۳٦٦: ۷۸). "ظللتُ مفتوحةَ العينين أُحملقُ في الظّلامِ. صُورٌ بعيدةٌ غارقةٌ في الظّلمةِ تظهرُ شيئاً فشيئاً، وَأرى "محمدين" راقداً في "الخصّ" فوقَ القَشّ، أستعيدُ رائحةَ القَشِّ في أنفي، وَأستعيدُ ألمس أصابعَه فوقَ جسدي"(السعداوی، ۲۰۰۳: ۳۰). فردوس

که از زندگی تلخ و بی مهری‌های اطرافیانش احساس کمبود می‌کرد، گاه با خیال‌هایش لحظاتی از زندگی حقیقی فاصله می‌گرفت و با تصور دوست و هم‌بازی کودکی‌اش که او را بسیار دوست داشت تلاش می‌کرد لحظاتی کامجوئی کند و مشکلات زندگی را فراموش کند. فردوس درنتیجه محرومیت‌های و آسیب‌های برجای‌مانده از دوران کودکی که از جمله آن حضور گرم و آرام‌بخش مادر است، اکنون و در خواب به دنبال تصویرسازی و جبران لذت و ارزشی است که او در زنگی واقعی از آن بهره‌ای نبرده است. شدت محرومیت وی از محبت و حضور گرم خانواده و به‌خصوص مادر تا بدان حد ترسیم‌شده است که او حتی در رؤیاپردازی و خواب رؤیا گونه خود ناتوان از تصویرسازی مادر است، مادری که هیچ وقت چنان‌که باید تجربه و لمس نشده است. و به همین علت به‌جای مادرِ غیرقابل‌دسترس، در خواب تصویر یکی از دوستان گذشته خود را جایگزین حضور گرم مادر می‌کند تا تسلی‌بخش دردهای دیروز و اکنون او باشد.

نتیجه‌گیری

انسان هم ازنظر زیستی و هم ازنظر روان‌شناسی موجودی است که احساس حقارت را به ارث می‌برد بر این اساس نوال سعداوی به‌عنوان یک پزشک نویسنده وادیب معاصر سعی کرده است در رمان خود یکی از مهم‌ترین پدیده‌های روحی روانی» شخصیت» را که همان احساس‌های حقارت است در شخصیت فردوس به تصویر بکشد. مهم‌ترین دلیلی که بر احساس کهتری فردوس خودنمایی می‌کند نادیده گرفته شدن او در دوران کودکی است. یا به تعبیری ناشی از به خود رهاشدگی کودک و محرومیت از محبت در دوران کودکی است؛ این مرحله در تعیین رفتارها و منش دورهٔ بزرگ‌سالی نقش قاطع و مؤثری دارد. او که ازنظر عاطفی در محیطی نامناسب رشد کرده و هیچ‌گاه نیازهای اولیه‌اش مانند محبت و امنیت محقق نشده است اکنون دچار احساس‌های حقارت شده است. بازنمود این احساسات در قالب: تجدید احساس رنج یا فداکاری مفرط، هراس اجتماعی، ناسازگاری و طغیان و فرار در شخصیت وی خودنمایی می‌کند و سرانجام

این احساسات، آن‌گونه که درروان شناسی فرد نگر آدلر مطرح شد، یا سبب پیشرفت است و ترقی و یا سقوط و ویرانی یعنی مرگ. و سرانجام دیده شد که شخصیت فردوس در تعامل با کاستی‌های روحی و روانی خود و درنتیجه ناکامی‌های پی‌درپی، احساس‌های حقارت وی تبدیل به «عقدهٔ حقارت» شد و درنتیجه این احساس‌های حقارت بر «سبک زندگی» وی اثرگذار شد و سرنوشت وی را به سمت نیستی و مرگ جهت داد. از طرف دیگر فردوس را می‌توان استعاره‌ای گرفت برای کشور مصر، کشوری که پیوسته دستخوش ناملایمات روزگار و استبداد و بی مهری حکم‌فرمایان گردیده است و همواره سرنوشتی نامیمون و به‌سوی نیستی و مرگ را تجربه کرده است. بررسی زندگی فردوس به ما نشان داد که مسئولیت مادر و پدر (حاکمان) یا به‌طورکلی خانواده (جامعه) مهم‌تر و عظیم‌تر از آن چیزی است که معمولاً تصور می‌شود؛ و تک‌تک رفتارهای خانواده در بنیان عقلی، عاطفی و اخلاقی فرد اثر می‌گذارند.

منابع و مآخذ

– ای.جانگسما، آرتور و دیگران (۱۳۸۲ش)، روان درمانگری کودک و نوجوان؛ ترجمه علی صاحبی و دیگران، مشهد: به نشر.

– پروچسکا، جیمز او. جان سی. نورگراس (۱۳۸۹ش). نظریه‌های روان‌درمانی؛ ترجمه یحیی سدمحمدی، تهران،رشد.

– پل شاریه، ژان (۱۳۷۰ش)، فروید، ناخودآگاه و روانکاوی؛ ترجمه سید علی محدث، تهران: نکته.

– ساراسون، اروین جی ؛ باربارا آر. ساراسون (۲۰۰۵م)، روانشناسی مرضی. ترجمه بهمن نجاریان و همکاران، انتشارات رشد، تهران.

– السعداوی، نوال (۲۰۰۳م)، امرأة عند نقطة الصفر؛ بیروت: دار الآداب.

– سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۸۸ش)، نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی؛ تهران: دانشگاه تهران.

– شارف، ریچارد اس (۱۳۸۹ش)، نظریه‌های روان‌درمانی و مشاوره، ترجمه مهرداد فیروز بخت، تهران، موسسه فرهنگی رسا.

– شولتز، دوان (۱۹۹۰م)، نظریه‌های شخصیت؛ ترجمه یوسف کریمی و دیگران، تهران: ارسباران.

– شیهان، ایلین. (۱۳۸۳ش)، عزت نفس؛ ترجمه مهدی گنجی، تهران: ویرایش.

– عبدالمنعم، حفنی (١٩٧٥م)، موسوعه علم النفس والتحلیل النفسی، ج١، القاهره، مطبعه مدبولی.
–فیست، جس و جی فست، گریگوری (٢٠٠٢م)، نظریه‌های شخصیت؛ ترجمه یحیی سید محمدی، چاپ هفتم، تهران، نشر روان.
– فیصل، عباس (٢٠٠٠م)، التحلیل النفسی والاتجاهات الفرویدیهٔ، ط١، بیروت، دارالفکر العربی.
– قائمی، علی (١٣٦٦ش)، کودک و خانواده نابسامان؛ تهران: انجمن اولیاء و مربیان جمهوری اسلامی ایران.
– لعبیدی، ناظم هاشم (١٩٩٠م)، علم النفس الشخصیه، بغداد، مطابع التعلیم العالی.
– منوچهریان، پرویز (١٣٧٢ش)، عقده حقارت؛ تهران: گوتنبرگ.
– منصور، محمود (١٣٦٩ش)، احساس کهتری؛ تهران: دانشگاه تهران.
– موکی یلی، روژه (١٣٧١ش)، عقده‌های روانی؛ ترجمه محمدرضا شجاع رضوی، تهران: آستان قدس رضوی.
– ویلیام لاندین، رابرت (١٩٩٦م)، نظریه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی؛ ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش.
– هرگنهان، بی.آر (٢٠٠٩م)، تاریخ روان‌شناسی؛ ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ارسباران.
– یم، الآن (٢٠٠٩)، نظریات الشخصیه، ترجمه علاء الدین کفافی و آخرون، الاردن، دارالفکر.
-Smothers, Melissa.K.(2010). Adler, Alfered. Encyclopedia of Psychology and Religion. New York:Springer

تجليات عقدة النقص في شخصية بطلة رواية إمرأة عند نقطة الصفر

احمد رضا صاعدى[1]

الملخص

رواية «إمرأة عند نقطة الصفر» لنوال السعداوي، الطبيبة المصرية والكاتبة والناقدة المنتجة في السياسة والأدب وعلم النفس، فى الواقع هى حكاية عن الفشل، والخيبة، وعُقَّد النقص التي تعانى منها شخصية بطلة هذه الرواية على المستوى الواقعي للرواية، والمجتمع المصرى على المستوى الاستعارى للرواية. هذا و يتناول البحث الحالي على أساس المنهج الوصفى–التحليلي، دراسة فكرة من أهم افكار نظرية علم النفس الفردي، يعني نظرية«عقدة النقص»، وطريقة ظهورها في متاهات الشخصية البطلة. وأخيرا، ولأجل الحصول على إجابة على سوال البحث الرئيسي: ماهية الاسباب الموثرة في تكوين عقدة النقص، وكيفية إنعكاسها، وتجلياتها في تصرفات «فردوس» البطلة توصل البحث إلى أن شدة عقدة النقص في شخصية فردوس البطلة، علما و اعترافا بدور ايام الطفولة و العلاقة الاجتماعية للبطلة، تعود إلى الهجر العاطفي وحرمانها من المحبة والتربية منذ صغر سنها؛ هذا دون أن يودي بها الى الاستعلاء و التمييز، بل جعلها تتجه نحو الدونية ولا التعويض، بحيث نراها انها فشلت فى واقع حياتها المر واتجهت نحو العدمية و الخلاء بحيث أودت بحياتها نهائيا.

الكلمات الرئيسة: نوال السعداوى، إمراة عند نقطة الصفر، الشخصية، عقده النقص، التعويض

١– استاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة اصفهان

نمایه

توضیح:

۱) این نمایه مربوط به شماره‌های ۱۱ و ۱۲ نقد ادب معاصر عربی می‌باشد.

۲) نمایه حاضر در دو بخش تنظیم گردیده است. الف) نمایه بر اساس نام مؤلف یا مترجم؛ ب) نمایه بر اساس عنوان. در نمایه اوّل، پس از نام مؤلف یا مترجم، شماره مجله و شماره آغاز و پایان مقاله آمده است. در نمایه دوم، عنوان مقاله، شماره مجله و صفحه آغاز و پایان مقاله ذکر شده است.

الف) مؤلف یا مترجم

ابراهیمی، مهدی، ۱۰۱/۱۱–۱۲۱
آبگون، آمنه، ۱۴۹/۱۱–۱۷۳
آدینه، مصطفی، ۱۲۷/۱۲–۱۴۷
اصغری، جواد، ۱۰۵/۱۲–۱۲۵
افخمی عقدا، رضا، ۴۷/۱۱–۷۵
بلاوی، رسول، ۱۴۹/۱۱–۱۷۳
پاشایی، محمد، ۱/۱۲–۲۲
پرچگانی، فاطمه، ۶۷/۱۲–۸۸
حاجی زاده، مهین، ۱/۱۲–۲۲
حسینی، هاجر، ۱۷۵/۱۱–۲۱۰
حسینیان فر، نجمه، ۲۷/۱۱–۴۵
خداوردی، سمیه، ۱۹۵/۱۲–۲۱۸
خزلی، مسلم، ۲۱۱/۱۱–۲۳۵
خضری، علی، ۱۴۹/۱۱–۱۷۳
درویشی، میلاد، ۶۷/۱۲–۸۸
دلشاد، شهرام، ۱۲۳/۱۱–۱۴۸
دیبایی، فرشته، ۸۹/۱۲–۱۰۴
رضایی، رضا، ۸۹/۱۲–۱۰۴
رضایی، رمضان، ۱۰۱/۱۱–۱۲۱
رفیعی، راضیه، ۱/۱۲–۲۲
زالی، مرضیه، ۱۴۹/۱۲–۱۷۱
سالمی، محمد، ۲۳/۱۲–۴۲
سِن سِبلی، بی‌بی راحیل، ۷۷/۱۱–۹۹
سیفی، محسن، ۱/۱۱–۲۵
شریعت، فرحناز، ۱/۱۱–۲۵
شفیعی، سیما، ۴۷/۱۱–۷۵
صالح بک، مجید، ۲۷/۱۱–۴۵
صالحی، پیمان، ۴۳/۱۲–۶۶
صیادی نژاد، روح الله، ۱/۱۱–۲۵
غلامی، سیمین، ۱۰۵/۱۲–۱۲۵
فاتحی، سید حسن، ۷۷/۱۱–۹۹
فرجی، مطهره، ۱۲۷/۱۲–۱۴۷
محسنی، بلاسم، ۱۴۹/۱۲–۱۷۱
مختاری، قاسم، ۱۲۷/۱۲–۱۴۷
مرادزاده، سمیره، ۴۳/۱۲–۶۶
مسبوق، سید مهدی، ۱۲۳/۱۱–۱۴۸
معروف، یحیی، ۲۱۱/۱۱–۲۳۵
مفاخری، فرهنگ، ۱۷۳/۱۲–۱۹۴
ملاابراهیمی، عزت، ۲۳/۱۲–۴۲
میر احمدی، سید رضا، ۱۹۵/۱۲–۲۱۸
میرزایی الحسینی، محمود، ۲۳۷/۱۱–۲۵۶
میرزایی، فرامرز، ۷۷/۱۱–۹۹
ناظری، حسین، ۱۴۹/۱۲–۱۷۱
ناظمیان، هومن، ۶۷/۱۲–۸۸
ناعمی، زهره، ۱۷۳/۱۲–۱۹۴
نجفی ایوکی، علی، ۱۹۵/۱۲–۲۱۸
نجفی حاجیور، مهران، ۲۳۷/۱۱–۲۵۶
نصیری، روح اله، ۱۷۵/۱۱–۲۱۰
نظری، علی، ۲۳۷/۱۱–۲۵۶
نوروزی، علی، ۱۴۹/۱۲–۱۷۱

ب- عنوان

آرمانشهر و ضد آرمانشهر در آثار علمی- تخیلیِ توفیق الحکیم (نمایشنامه «رحلة إلی الغد» و داستان کوتاه «فی سنة ملیون»)؛ ۱۷۳/۱۲-۱۹٤

بازنمایی گفته‌های داستانی در داستان‌های کوتاه طیب صالح (موردکاوی دو داستان نخلة علی الجدول و دومة ود حامد)؛ ۱۲۳/۱۱-۱٤۸

بررسی تکنیک روایی چند آوایی در رمان‌های مواجع الشتات و وجهان لعنقاء واحده نوشتة عبدالکریم ناصیف؛ ۱۰۵/۱۲-۱۲۵

بررسی عنصر شخصیت در رمان «خالتی صفیة و الدیر» اثر بهاء طاهر (با تکیه بر نظریه فیلیپ هامون)؛ ۷۷/۱۱-۹۹

بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ، مطالعه‌ی موردی دیوان "مرایا لشعرها الطویل" و "سماء فی خوذه"؛ ۱٤۹/۱۱-۱۷۳

بررسی و تحلیل تصویر زن در داستان‌های کوتاه یوسف ادریس؛ ۱/۱۲-۲۲

بلاغت «آیرونی» و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز«تَنْویمَةُ الْجِیاعْ»؛ ۸۹/۱۲-۱۰٤

تحلیل رمان «اللصّ والکلاب» اثر نجیب محفوظ با الگوی ساختاری کلود برمون؛ ٤۳/۱۲-٦٦

تحلیل رمان فی المنفی اثر ژرژ سالم بر مبنای مکتب اگزیستانسیالیسم؛ ٦۷/۱۲-۸۸

تحلیل روان‌شناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ؛ ۲۱۱/۱۱-۲۳۵

تحلیل روایت در رمان "حین ترکنا الجسر" از منظر جریان سیال ذهن؛ ۲۳۷/۱۱-۲٥٦

تحلیل شخصیّت‌پردازی در رمان "عائد إلی حیفا"-اثر "غسّان کَنَفانی"؛ ۱۷٥/۱۱-۲۱۰

تحلیل قصیدهٔ «سِفر ایوب» بدر شاکر سیاب بر اساس مکتب «معنادرمانی» فرانکل؛ ۱۲۷/۱۲-۱٤۷

تحلیل مسأله‌ی فقر در شعر احمد مطر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات؛ ۱۰۱/۱۱-۱۲۱

دلالت‌های معنایی اسطوره تموز در شعر خلیل حاوی و عبدالوهاب البیاتی؛ ۲۳/۱۲-٤۲

رمزگشایی از نمادهای اشغالگران در شعر عزالدین مناصره؛ ۱/۱۱-۲٥

سبک شناسی سروده «أوراس» عبدالمعطی حجازی؛ ۱۹٥/۱۲-۲۱۸

کاربرد موازی و معکوس هفت سفر سندباد در شعر سیاب؛ ٤۷/۱۱-۷٥

نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی براساس رویکرد ادبیات اسلامی؛ ۲۷/۱۱-٤٥

نمادپردازی در شعر علی الفزانی (شاعر معاصر لیبی)؛ ۱٤۹/۱۲-۱۷۱

Representation of Inferiority Complex in the Protagonist of the novel "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi

[1]Ahmad Reza Saedi, Assistant Professor of Arabic Languag and Literature, University of Isfahan

Received: 26-12-2016 Accepted: 27-05-2017

Abstract

The novel "Woman at Point Zero" by Nawal El Saadawi, an Egyptian psychiatrist and prolific literary and political writer, narrates the failures and humilities which have afflicted the protagonist of the novel at the micro level of the narration and at the macro level of the contemporary Egyptian society. The present study aims to analyze and investigate one of the most important motifs and themes of "Alfred Adler's individual psychology", i.e. inferiority complex, in exploration of the labyrinth of the protagonist. It answers the main research questions including 'what are the most important factors affecting the formation of inferiority complex? 'and 'how is this complex reflected in the manners and behaviors of "Ferdows" ?'.The findings of the research indicate that, considering the role of childhood and social relationships of the protagonist, the severity of his inferiority is caused by negligence of the child and his deprivation of affection and education. This has moved him not toward superiority but toward inferiority, lack of motivation for compensation, and finally suicide.

Keyword: Nawal El Saadawi, Woman at Point Zero, Protagonist, Inferiority complex, Compensation.

1- Corresponding Author Email: a.saedi@fgn.ui.ac.ir

Semiotics of language codes in the poem "Odat Sinbad" written by Ali Fodeh

Fatemeh Jamshidi, Phd Student, Department of Arabic Language and Literature, University of Yazd
[1]Vesal Meymandi, Associated Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Yazd
Fatemeh Ghaderi, Associated Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Yazd
Reza Afkhami Aghda, Associated Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Yazd

Received: 03-11-2016 Accepted: 22-04-2017

Abstract

A new approach in literary studies that has attracted the attention of many critics and researchers is semiotics, or the analysis of signs and codes in literary texts. Semiotics is applied to the study of different sign systems such as languages, images and symbolic situations. Codes are one of the fundamental concepts of semiotics that serve as a framework within which signs find a meaning. Since literature is in close relationship with human sciences, literary critics have had the benefits of semiotic methods in interpretation of texts. Semiotic research of codes has not been done on Arabic poems. Therefore, due to the necessity in this regard, the present study, which is qualitative and descriptive in nature, uses library resources to aim at the semiotics language codes of the poem "Odat Sinbad" and to explore the degree of correspondence between those codes and the poet's living conditions as well as their role in the cohesion of his poems. It is found that the poet's psychological character is embodied in the linguistic and mythical codes of the narrative writing. In addition, the literary entity of the poem is indebted to its aesthetic codes.

Keywords: Semiotics, Codes, Ali Fodeh, Odat Sinbad.

1- Corresponding Author Email: Vmeymandi@yazd.ac.ir

Motif of earth and its functions in the novel "War in the land of Egypt" by Joseph Alqyd

Seyed Hosseini Ancestors, Associated Professor of Arabic Language and Literature, University of Guilan
[1]Shahram Delighted, PhD student in Arabic Language and Literature, Bu-Ali Sina University

Received: 13-11-2016 Accepted: 22-04-2017

Abstract

Motif, as one of the most frequent terms in contemporary literary criticism, refers to the systematic and musical repetition of some structures such as sentences, phrases, words, and phrases which shape up the content and style of a text. In narrative texts, understanding the motif helps to understand the text nature, and using a motif is a way of creating coherence in the text. This study aims at the motif of "Land" and its functions in the novel "War in the Land of Egypt" by the Egyptian novelist "Joseph Qyd". The results show that this motifis usedin an organized form in all parts of the novel. It is also found that the perspective of the original narrator is tied to the motif, and every narratorprovides his own perspective on the issue of land. Thesevarious ideas revolve around one point, namely the vital significance of land for the novel characters.

Keywords: Motif, Land, Joseph Alqyd, War in the land of Egypt.

1- Corresponding Author Email: Sh.delshad@ymail.com

The readout of Osiris myth in the poetry of Samih al-Qasim Based on the model of Joseph Compbell

[1]Ali Najafiivaki, Associate Professor in Arabic Language and Literature at Kashan University
Azam Sadry, AM Student in Arabic Language and Literature Department at Kashan University

Received: 13-11-2016 Accepted: 20-08-2017

Abstract

One of the myths associated with the meaning of resurrection and rebirth is the Egyptian myth of Osiris. It has a prominent presence in contemporary Arabic poetry, and a massive bulk of poetry has been dedicated to it. The Palestinian poet Samih al-Qasim (1939-2014) is among those who have shown interest in three stages to this myth that are adaptable to the triple stages ofthe journey of the sole hero that is the myth model of Joseph Compbell, the famous American theoretician. The three stages that the poet is inspired byin the mentioned myth are manifested in three the poems of "Over the Emperor Fortress", "Hvaryh Alar" and "Osiris aljadidi". These stages are consistent with thethree stages of "departure", "initiation" and "return". In the light of this recognition and using a descriptive-analytic method, this study seeks to examine and analyze the mythical character of Osiris, the way it is applied by the poet, and his adherence to the corresponding model. It is concluded that Samih al-Qasim is a poet committed to his motherland, who has recreated the myth of Osiris with a symbolic expression by considering his own specials outlooks and the needs of the contemporary society.

Keywords: Samih al-Qasim, Myth, Osiris, Joseph Compbell, Palestine, Independence.

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

The reflection of "tradition" and "modernity" in Naguib Mahfouz`s Qasr El-Shauq

Saeed Hessam Pour, Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University
Hossein Kyanee, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shiraz University
[1]Madineh Karami, PhD student, Student of Persian Language and Literature, Shiraz University

Received: 05-07-2016 Accepted: 23-06-2017

Abstract

At the end of the 18th century, following the Napoleonic invasion, Egypt got familiar with modern European civilization. This familiarity paved the way for the confrontation of "tradition" and "modernity". The reflection of social, political and cultural developments of this confrontation can be observed in Egypt's modern fiction. Naguib Mahfouz'sQasr El-Shauqis a story that can be scanned for the consequences of the struggle between tradition and modernity. Conflict of patriarchy and women's rights in the society, crisis of identity and intellectualperplexity, orientation to the West, freedom and conflict of science and religionare the consequences that are addressed in this study. Kamaal's spiritual contradictions, that appearas a contrast betweenthe middle class and the aristocracy, wisdom and love, the real world and ideas, as well as European science and Islam, are the result of opposition of tyranny and colonialism in Egypt. Moral perversion and nihilism are the negative consequences of this opposition in the life of intellectuals. Orientation to the West postulates Kamaal in a limbo between tradition and modernity. European science seeks to replace traditional religious ideas, and it has partly succeeded. Enhancement of freedom and women's rights is the positive result of modernity in Qasr El-Shauq versusBayn El-qasrain.

Keywords: Egypt, Tradition, Modernity, Qasr El-Shauq, Naguib Mahfou.

1- Corresponding Author Email: hafez_m@ymail.com

Symbols and signs for childhood and war in the poetry of Samih al-Qasim

[1]Hossein Abedi, Ph.D in Arabic Language and Literature, Razi University
Tooraj Zeinivand, Associate Professor, Razi University
Fateme Kolahchian, Assistant Professor, Razi University

Received: 31-05-2016 Accepted: 12-04-2017

Abstract

One of the essential techniques applied by the poets of Palestinian resistance to explain the effects of social, political and cultural aspects of resistance is the use of symbols and signs related to children of war. This feature, as one of the most powerful means of determining the meaning and form of Palestinian resistance poetry, is so blatant in the poetry of Samih al-Qasim. The present study aims to describe and analyze the most prominent signs of Qasim's poetry, such as the names of poems, time, place, and narrative characters. The results show that Samih al-Qasim's poems are written about children not for children, and the most frequently used signs are those of time such as childhood and lost time, return to the birthplace, places such as Qods, school, homeland and prison, as well as general and specific characters such as father, mother, child martyr and the occupation. In his general approach to the children of war, contingency of sadness and despair with resistance is evident. This attitude has led to repeated occurrence of tragic resistance in the contents of his poems.

Keywords: Symbol, Sign, Childhood and war, Palestinian resistance poetry, Samih al-Qasim.

1- Corresponding Author Email: Hs.abedi@yahoo.com

A morphological study of Ghassan Kanafani's novel “Return to Haifa” using Claude Bremond’s framework

[1]Hasan Goodarzi Lemraski, Associated Professor of Arabic Language and Literature Department, University of Mazandaran
Mehdi Asadi, MA student of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran

Received: 30-05-2016 Accepted: 07-06-2017

Abstract

The study of literary works from a morphological viewpoint presents a general pattern for analyzing them. This is because morphology is the science which deals with the form and structure of a work and its influence on the concept of that work. Many scholars have tried to present a comprehensive method on the morphology of stories, such as Claude Bremond, a French linguist and narratologist. The novel "Return to Haifa" is one of the known works of Gassan kanafani, who is a Palestinian writer. In this study, the novel is explored and analyzed using Bremond’s method of morphology in three functions of possibility, process and outcome. As it has emerged; the author has created a coherent plot by bringing together different collocated sequences such as simple and compound, consequent, adhesive and conjunctive moods. The results of the research suggest that the Bremond pattern is practiced in this novel, and the writer has noticed narrative elements such as change of conditions, various sequences of order, personality types, giving the right of choice to the hero, and failure of the hero. All this has been done by using possibility, process and outcome.

Keywords: Morphology, Returning to Haifa, Claude Bremond, Sequence.

1- Corresponding Author Email: h.goodarzi@umz.ac.ir

Analysis of the concept of ‘subaltern’ for Gayatri Spivakin the novel "Country of butterflies" writing by Wasini Al-Araj: A case study of women

Bibirahil Sensebli, PhD student of Arabic Language and Literature Faculty of Literature Bu-Ali Sina University
[1]Seyyed Hasan Fatehi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature Faculty of Literature Bu-Ali Sina University

Received: 10-03-2016 Accepted: 16-11-2016

Abstract

Wasini Al-Araj, an Algerian contemporary novelist, has used the literary form of novellas a device to represent the problems of subalterns including women. The aim of this study is to check the character of women inhisnovel "Country of butterfly" from the perspective of Gayatri Spivak. Spivak has a postcolonial feministic approach, and she is one of the leading characters in "Subaltern Studies" that introduce homeless people, poor farmers, daily paid laborers, and women as examples of subalterns. However, Spivak focuses on subordinate females. The purpose of "subaltern studies", including Spivak, is to reflect the voice, activity, and mentality of subalterns. This study is based on a descriptive-analytical method. The results indicate that wasini Al-Araj has adopted a reconstructive approach in his novel by giving centrality to women through the narratives of the novel from the perspective of a woman. Also, by granting women agency, social activity, relationships based on logic, choice of spouse, and the ability to see and write, Al-Araj seeks to reconstruct the common subjectivity about women. He has portrayed the gender subordination of women in matters such as forced marriage because of aging, polygamy, men’s right to divorce, loving boys, and so on.

Keywords: Subaltern Studies, Gayatri Spivak, Subaltern women, Wasini Al-Araj, Country of butterflies.

1- Corresponding Author Email: Shfatehi43@gmail.com

Ideational and interpersonal structure in a collection of poems by Farouk Jweideh based on the functional approach of Halliday: A case study of Ten Odes)

[1]Farhad Naderi, PhD student, Azad University, karaj Branch
Somayeh Naderi, PhD student, Razi University

Received: 05-07-2015 Accepted: 04-10-2016

Abstract

The intellectual poems of Farouk Jweideh are the reflection of objections and criticisms raised against unfavorable political and social situations. Given the importance of using a scientific theory for better understanding of literature, this descriptive-analytical study seeks to examine both cognitive and interpersonal poems of Farouk Jweidehon on the basis of Halliday's functional theory. In order to better analyze his combative ideas in poetry, the 'Ten Odes' was picked to investigate. The results show that Farouk has drawn upon interpersonal and cognitive roles very well. The abundant uses of news stanzas denote his certainty about the oppression and tyranny against Egyptians exerted by the despotic government. His works owes their artistic value not only to declarative sentences but also to subjunctive statements of high frequency. Also, the poems invariably inject the spirit of defiance into the audience, invites them to revolution. The poet's confrontation with the outside world, is, however, often real and reactive, and of the six processes, the material process is considered the most frequent one followed by the mental and verbal processes, which are of relatively high frequency.

Keywords: Role-oriented approach, Ideational structure, Interpersonal structure, Poems, Farouk Jweideh.

1- Corresponding Author Email: farhadnadri1354@gmail.com

A study of the speed of narration in the novel‘Al-Masabih Al-Zurq (Blue Lamps) by Hanna Mina

[1]Abdollah Rasoulnejad, Assistant Professor of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Hassan Sarbaz, Assistant Professor of Arabic Language & Literature, University of Kurdistan
Soodabeh Khosravizadeh, M.A in Arabic Language & Literature, University of Kurdistan

Received: 10-03-2016 Accepted: 26-06-2016

Abstract

Time is regarded as a major and basic element in the art of fiction. Therefore, story, in comparison with other literary types, is more dependent on time. In fact, time is the main framework of story in which events develop and different stages of story are identified. One of the components that *Gérard Genett, a* French structuralist critic, has examined in relation to time is duration of time or narration speed in which the relationship between time of the story and time of the text are considered. This study, a using descriptive-analytic method, tries to examine the speed of narration in the novel of Lamps Glaucoma, by Hanna Mina. Through the novel, it can be found that the novelist has not been able to avoid inconsistency between the time of the story and the time of the text. For this reason, through the events of the novel, from time to time, there is a decrease or an increase in the pace of narration. Employing some techniques, like omission and summarization, has led to a rise in the speed of narration. On the other hand, techniques such as descriptive delay and dialogue have resulted in a decreased speed of narration. Appropriate use of these techniques, however, has made the story beautiful and attractive, prevented the reader from being bored.

Keywords: Narration, Time, Duration, Hanna Mina, Al-Masabih Al-Zurq (Blue Lamps).

1- Corresponding Author Email: abosami1387@yahoo.com

Contents

1- A study ofthe speed of narration in the novel‘Al-Masabih Al-Zurq (Blue Lamps) by Hanna Mina
2- Ideational and interpersonal structure in a collection of poems by Farouk Jweideh based on the functional approach of Halliday: A case study of Ten Odes)
3- Analysis of the concept of ‘subaltern’ for Gayatri Spivakin the novel "Country of butterflies" writing by Wasini Al-Araj: A case study of women
4- A morphological study of Ghassan Kanafani's novel “Return to Haifa” using Claude Bremond’s framework
5- Symbols and signs for childhood and war in the poetry of Samih al-Qasim
6- The reflection of "tradition" and "modernity" in Naguib Mahfouz`s Qasr El-Shauq
7- The readout of Osiris myth in the poetry of Samih al-Qasim Based on the model of Joseph Compbell
8- Motif of earth and its functions in the novel "War in the land of Egypt" by Joseph Alqyd
9- Semiotics of language codes in the poem "Odat Sinbad" written by Ali Fodeh
10- Representation of Inferiority Complex in the Protagonist of the novel “Woman at Point Zero” by Nawal El Saadawi

Addresss
Iran-yazd

Yazd University Faculty of Foreign Languages

Email: jmcal@journals.yazd.ac.ir

http://mcal.yazd.ac.ir

Telephone: 0098-35-31232433
Fax: 0098-35-31232096

The Journal
of
New Critical Arabic Literature

Yazd University
Faculty of Foreign Languages

Fall and Winter 2018
No. 15
Seventh Year

In The Name

Of God