زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد
نشریهٔ علمی
سال دوازدهم_شمارهٔ ۱_بهار و تابستان ۹۹_شمارهٔ پیاپی ۱۷۹/۱/۲۲

خوانش دیدگاه زبانشناختی ابن خلدون بر بنیاد انگاره‌ی سوسور	بهار صدیقی، سید محمدباقر حسینی
طرحواره‌های تصویری قدرتی وجهتی در حبسیه های محمد جواد جزایری	نفیسه حاجی رجبی، حسن عبداللهی، علی نوروزی
نقد و تحلیل «ادبیت» در چکامه‌ی «لِعازر عام ۱۹۶۲» از خلیل حاوی	مرضیه آباد، مریم کیانی
خوانشی نشانه شناختی بارویکردی لایه ای از زبان شعری امل دنقل مطالعه موردی قصیده «البکاء بین یدي زرقاء الیمامة»	آزاده قادری، سید حسین سیدی
تحلیل منسجم قصیدة لامیة العرب (نمایی هنری از برزخ بین «آرمان» و «ادّعا»)	علی اکبر ملایی، رضا محمدی
الگوهای ترجمه از زبان عربی به فارسی بر اساس چهار نسخه کهن "شهاب الأخبار" در سده‌های پنجم تا هفتم هجری (ارموی، دانش‌پژوه، شیروانی، ضیاء)	زهرا خسروی ومکانی
کارکرد نحو روایی داستان کوتاه «کرامة زوجتي» عبدالقدوس (بر اساس الگوی ساختار روایی تودورف)	علی اکبر محسنی، شیوا صادقی
جلوه‌های پایداری افغانستان در شعر جابر قمیحه، بررسی موردی دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنّي»	حامدپور حشمتی، کبری روشنفکر
تحلیل گفتمان رمان «الحرب في بر مصر» اثر یوسف القعید (براساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف)	ناصر زارع، رسول بلاوی، زهرا هاشمی تزنگی
تقدیس درخت در رمان «درخت انجیر معابد» و «دومة ود حامد»	رضا ناظمیان، ناصر میثاقی
واکاوی جامعه‌شناختی ادبی در داستان کوتاه «الزیف» بر اساس اسلوب لوسین گلدمن	سید محمدرضا خضری، مریم عظمت پناه
رهیافتی در بن‌مایه‌های ژانر حماسه در شعر قعقاع بن عمرو تمیمی	سید مهدی مسبوق، شهرام دلشاد

ISSN: ۲۰۰۸-۷۲۱۷

زبان و ادبیات عربی
سال دوازدهم_شمارهٔ ۱_بهار و تابستان ۹۹_شمارهٔ پیاپی ۱۷۹/۱/۲۲

زبان و ادبیّات عربی

(علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیر مسؤول: دکتر سید حسین سیدی
سردبیر: دکتر سید حسین سیدی

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر عباس اقبالی (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان-ایران)
دکتر ابوالحسن امین مقدسی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران-ایران)
دکتر احمدرضا حیدریان شهری (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر محمد خاقانی اصفهانی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان-ایران)
دکتر اسعد خلف العوادی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه ذی قار-عراق)
دکتر حسن دادخواه تهرانی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز-ایران)
دکتر حجت رسولی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران-ایران)
دکتر سید حسین سیدی (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر عباس طالب زاده شوشتری (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر عنایه عثمان (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه مارکوئت میلواکی-امریکا)
دکتر عباس عرب (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر علی کاطع خلف البصری (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوفه- عراق)
دکتر حسین ناظری (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و به ترتیب وصول درج می‌شود.

مدیر اجرایی نشریّه: دکتر بهار صدیقی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

ویراستار ادبی: فرزانه زارعی **ویراستار انگلیسی:** علی نورمندی پور

طراح جلد و صفحه‌آرایی: عمادالدین طالبی مظاهری

نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی

تلفن: ۳۸۷۹۶۸۲۹-۰۵۱ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳

نشانی اینترنتی: https://jall.um.ac.ir/ E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir

بر اساس مصوبهٔ وزارت عتف از سال ۱۳۹۸، کلیه نشریات دارای درجهٔ "علمی-پژوهشی" به نشریهٔ "علمی" تغییر نام یافتند.

این نشریه در کتابخانهٔ منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه فردوسی مشهد

زبان و ادبیّات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹۶ مورّخ ۱۳۸۸/۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال دوازدهم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹

شمارهٔ پیاپی ۱۷۹/۱/۲۲

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله در نشریه زبان و ادبیّات عربی

۱- مقاله باید حاصل کار نویسندهٔ آن باشد.
۲- مقاله یا چکیدهٔ آن نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
۳- مقاله نباید قبلاً یا همزمان برای ارزیابی به مجلهٔ دیگری ارسال شده باشد یا بشود.
۴- هر گونه مسؤولیت علمی و اخلاقی مربوط به تحقیق و مطالب مقاله با نویسنده مقاله است.
(فرم مربوط به تعهد موارد فوق باید با امضای نویسنده اصلی همراه با مقاله ارسال شود.)
۵- حق ویراستاری برای نشریّه زبان و ادبیّات عربی محفوظ است.
۶- تأیید مقاله برای چاپ، مشروط به نتیجه ارزیابی داوران و نظر هیأت تحریریه است.
۷- حجم متوسط مقاله باید ۲۰ صفحهٔ استاندارد نشریه باشد.
۸- مقاله باید چکیده فارسی و انگلیسی داشته باشد و چکیده باید شامل کلید واژه ها باشد.
۹- عنوان مقاله همراه ذکر نام و نام خانوادگی و مرتبه علمی و دانشگاه محل کار نویسنده یا نویسندگان (یا مدرک تحصیلی او یا آنها) باشد و مدرک تحصیلی دانشجویان دوره دکتری ضمیمه شود.
۱۰- مقاله باید شامل مقدمه، متن و نتیجه باشد.
۱۱- زبان مقاله می تواند فارسی یا عربی باشد.
۱۲- ارجاع داخل متن منطبق با ویژگیهای یادشده در منابع (نام مؤلف ، سال تألیف و صفحه) باشد.
۱۳- فهرست منابع به ترتیب الفبایی نام خانوادگی مؤلف باشد.
۱۴- اگر نویسندهٔ مقاله به اثری از آثار خود ارجاع می دهد لازم است در فهرست منابع از ذکر عبارت «نگارنده» خودداری کند.

اینجانب نویسنده (اصلی) مقاله ..... ضمن قبول مسؤولیت کامل در خصوص مراعات اصول اخلاقی و صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله، مواد زیر را ضمانت می کنم:

۱- مقاله ..... یا چکیده آن در هیچ نشریه ای به چاپ نرسیده است.

۲- مقاله.....

قبل یا همزمان با ارسال به نشریّهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد به هیچ نشریه دیگری ارسال نشده و تا زمان اعلام پاسخ نهایی از سوی نشریّهٔ یاد شده به هیچ نشریه دیگری ارسال نخواهد شد.

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. رضا افخمی عقدا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد)
۲. عباس اقبالی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
۳. امید ایزانلو (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)
٤. علیرضا باقر (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)
٥. فاطمه بشارتی (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
٦. رسول بلاوی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر)
۷. محمدجواد پور عابد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر)
۸. مریم جلالی نژاد (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه)
۹. سید اسماعیل حسینی اجداد نیاکی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان)
۱۰. لیلا حسینی (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی)
۱۱. حسن خلف (دکتری گروه زبان و ادبیات عربی فردوسی مشهد)
۱۲. کبری راستگو (استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم مشهد)
۱۳. منیره زیبایی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
۱٤. شیرین سالم (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
۱٥. روح‌الله صیادی نژاد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
۱٦. عباس طالب‌زاده (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
۱۷. عبدالباسط عرب یوسف آبادی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل)
۱۸. آزاده قادری (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
۱۹. زهره قربانی مادوانی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی تهران)
۲۰. یحیی معروف (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه)

فهرست مندرجات

صفحه

خوانش دیدگاه زبانشناختی ابن خلدون بر بنیاد انگاره‌ی سوسور	بهار صدیقی سید محمد باقر حسینی	۱-۱۶
طرحواره‌های تصویری قدرتی وجهتی در حبسیه‌های محمد جواد جزایری	نفیسه حاجی رجبی حسن عبدالهی علی نوروزی	۱۷-۳۲
نقد و تحلیل «ادبیت» در چکامه‌ی «لِعازر عام ۱۹۶۲» از خلیل حاوی	مرضیه آباد مریم کیانی	۳۳-۵۹
خوانشی نشانه شناختی بارویکردی لایه ای از زبان شعری امل دنقل مطالعه موردی قصیده «البکاء بین یدی زرقاءالیمامه»	آزاده قادری سید حسین سیدی	۶۰-۷۶
تحلیل منسجم قصیدهٔ لامیة العرب (نمایی هنری از برزخ بین «آرمان» و «ادّعا»)	علی اکبر ملایی رضا محمدی	۷۷-۹۱
الگوهای ترجمه از زبان عربی به فارسی بر اساس چهار نسخه کهن "شهاب الأخبار" در سده های پنجم تا هفتم هجری (ارموی، دانش پژوه، شیروانی، ضیاء)	زهرا خسروی ومکانی	۹۲-۱۱۱
کارکرد نحو روایی داستان کوتاه «کرامهٔ زوجتی» عبدالقدوس (بر اساس الگوی ساختار روایی تودورف)	علی اکبر محسنی شیوا صادقی	۱۱۲-۱۲۶
جلوه‌های پایداری افغانستان در شعر جابر قمیحه، بررسی موردی دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنّی»	حامد پورحشمتی کبری روشنفکر	۱۲۷-۱۴۶
تحلیل گفتمان رمان «الحرب في بر مصر» اثر یوسف القعید (براساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف)	ناصر زارع رسول بلاوی زهرا هاشمی تزنگی	۱۴۷-۱۶۰
تقدیس درخت در رمان «درخت انجیر معابد» و «دومة ود حامد»	رضا ناظمیان ناصر میثاقی	۱۶۱-۱۸۰
واکاوی جامعه‌شناختی ادبی در داستان کوتاه «الزیف» بر اساس اسلوب لوسین گلدمن	سید محمد رضا خضری مریم عظمت پناه	۱۸۱-۱۹۴
رهیافتی در بن‌مایه‌های ژانر حماسه در شعر قعقاع بن عمرو تمیمی	سید مهدی مسبوق شهرام دلشاد	۱۹۵-۲۱۰

خوانش دیدگاه زبانشناختی ابن خلدون بر بنیاد انگاره‌ی سوسور

(پژوهشی)

بهار صدیقی (استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
سید محمد باقر حسینی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران.)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. .2103.1029
صص:۱۶-۱

چکیده

ممکن است در آغاز این سؤال مطرح شود که چه رابطه و پیوندی میان فردیناند دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی قرن بیستم و ابن خلدون، انگاره ساز و نظریه‌پرداز تونسی تبار قرن هشتم و نهم هجری می‌تواند وجود داشته باشد که سبب گشته در این نوشتار، اندیشه‌ی مقایسه‌ی دیدگاه‌های این دو درباره‌ی زبان به ذهن نویسنده متبادر گردد؟

زبان به‌عنوان یک‌نهاد اجتماعی یا به عبارت بهتر، «دانش زبانی جمعی» و بحث درباره‌ی آن به عنوان یک نظام با دو عنصر متمایز زبان و گفتار، همچنین دو رهیافت در زمانی (تاریخی) ((diachronic approachو هم‌زمانی (ایستا) (synchronic approach)در زبان، برای نخستین بار در دوره‌ی معاصر توسّط زبان‌شناس سوئیسی: لوئی فردیناند دو سوسور مطرح گردید و به عنوان انگاره‌ای بی‌بدیل مورد توجّه قرار گرفت؛ ولی حقیقت آن است که جلوه‌هایی از این انگاره پیش‌تر در نظریه‌ی زبانی ابن خلدون، انگاره ساز برجسته‌ی مسلمان –که در حوزه‌ی جامعه‌شناسی و فلسفه‌ی اجتماع نیز پیش از دورکهایم «انگاره‌ی همبستگی مکانیک و ارگانیک» را درباره‌ی جوامع مختلف مطرح نمود– با شاکله‌ای تقریباً مشابه ارائه‌شده است.

مقاله‌ی حاضر در پی آن است تا در آغاز،پس از معرفی کوتاه انگاره‌ی سوسور برخی ایده‌های برجسته‌ی موجود در آن را به شکل کوتاه مطرح نماید و سپس آن‌ها را بر اساس سخنان ابن خلدون در این باره مورد ارزیابی قرار دهد.

دریافت فرجامین جستار حاضر، حکایت از آن دارد که ابن خلدون نیز مانند دوسوسور، زبان را از یک‌سو به عنوان یک نظام و کلّ منسجم و هماهنگ و به‌ویژه در زمره‌ی نظام‌های نشانه بنیاد موردبررسی قرار داده است و به تمایز میان زبان و گفتار اشاره‌کرده است و از سوی دیگر با اشاره به ماهیت دگرگونی پذیر زبان، آن را به عنوان موجودی در حال تغییر مطرح ساخته است و رهیافت‌های درزمانی و هم‌زمانی آن را موردمطالعه و بررسی قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: زبان، گفتار، ابن خلدون، سوسور

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۶/۲۸

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: seddighi@um.ac.ir

۱. مقدمه

لوئی فردیناند دوسوسور، نخستین کسی است که زبان را به عنوان نظامی ناظر به عناصر دستوری و قاموسی نحو و واژگان مورد واکاوی قرارداد؛ از نظر او ساختگرایی زبانی مبتنی بر دوگانگی دال و مدلول در زبان است ؛ به‌عبارت‌دیگر ساختار زبان ازنظر او دارای وجوهی دوگانه است؛ یکی زبان که وی آن را یک دستگاه و نظام ذهنی کلی دانسته است و دیگر گفتار که جنبه‌ی فیزیکی و عینی دارد، بر این اساس، زبان دارای دو نمود عینی است:

۱.نمود صوتی یا صورت ملفوظ

۲.نمود خطی یا صورت مکتوب

سوسور بر این باور است که زبان، حلقه‌ی ارتباط میان مفاهیم و الفاظ یا به عبارتی رابط میان آوا و اندیشه است که وی آوا را دال (significant) و اندیشه را (signified)نامیده است و عنصر زبانی حاصل از ارتباط این دو را نشانه‌ی زبانی یا علامت (sign)؛ بر این اساس هر نشانه‌ی زبانی واژگانی دورویه دارد و از نظر سوسور، هیچ پیوندی میان یک مدلول و آواهای دال بر آن وجود ندارد زیرا نشانه‌ها، قراردادی هستند.

این زبان‌شناس برجسته، مجموعه یا دستگاه زبان که متشکل از اجزای به‌هم‌پیوسته است را سیستم(system)نامیده است که در حال حاضر به‌جای آن،واژه‌ی(structure) را که معادل ساخت است به کار می‌برند و مکتب سوسور را مکتب ساختگرایی(structuralism) می‌نامند؛ درواقع آنچه امروز ،ساختگرایی نامیده می‌شود، زمانی پدید آمد که مردم شناسان، منتقدان ادبی و دیگر اندیشمندان دریافتند که می‌توانند از زبانشناسی به عنوان الگوی کار خود بهره گیرند و در این هنگام بود که آنان به این نکته پی بردند که در واقع این الگو همان طرح نشانه‌شناسی است که سوسور سال‌ها پیش روی بدان نهاده و آن را مطرح ساخته بود. (کالر، ۱۰۹:۱۳۸٦)

فلسفه‌ی پیوند ابن خلدون و سوسور، همان چیزی است که میان اندیشه‌های ابن خلدون و دورکهایم از یک‌سو و دورکهایم و سوسور از سوی دیگر رابطه ایجاد کرده است: فلسفه‌ی اجتماع!

حقیقت آن است که پیش از دورکهایم، این ابن خلدون بود که انگاره‌ی «تقسیم‌بندی همبستگی به مکانیک و ارگانیک» را در حوزه‌ی بررسی جوامع گوناگون مطرح نمود و از سوی دیگر سوسور توانست با نظر به دستاورد همین نوع پژوهش‌های اجتماعی دورکهایم، زبان را به عنوان یک دانش زبانی جمعی موردبررسی قرار دهد و به رهیافت‌های در زمانی و هم‌زمانی آن پی برد و زبان و گفتار را در انگاره‌ی خود به عنوان دو عنصر متمایز موردبررسی قرار دهد ولی این ابعاد چنان‌که گفته شد پیش از او در ذهن ابن خلدون مطرح گردیده بود!

۱. ۱. پیشینه پژوهش

پیرامون ابن خلدون و نظریات وی در گستره جامعه‌شناسی، تاریخ و سیاست، جستارهای بسیاری صورت گرفته است که از برجسته‌ترین آن‌ها در گستره زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی در میان پژوهشگران عرب‌زبان می‌توان به «اکتساب اللغة وتعلیمها عند ابن خلدون» نگاشته قمقام فوزیة، «مقدمة ابن خلدون بین علم الاجتماع والفولکلور» اثر صبری مسلم و «علم العمران الخلدونی: قراءة فی "مقدمة" ابن خلدون» نوشته دکتر محمد عبد الحی اشاره کرد؛ در زبان فارسی نیز جستارهایی مانند «بررسی جامعه‌شناس بودن ابن خلدون با تأکید بر قواعد روش‌شناختی امیل دورکیم» از غلامرضا جمشیدیها و مهدی میرزایی، «تأملی در نظریه ی ریزشی – چرخشی ابن خلدون از منظر مدرنیته ی سیاسی» نوشته یارمحمد قاسمی و قاسم اویسی فردویی نیز به بررسی آراء ابن خلدون در گستره جامعه‌شناسی و سیاست پرداخته است. وجه تمایز نوشتار حاضر با دیگر جستارها پیرامون ابن خلدون در تمرکز آن بر بررسی نظریه زبانی فردیناند دوسوسور در پرتو اندیشه‌ها و آراء زبانی این اندیشمند تونسی‌تبار مسلمان است که در هیچ جستار عربی و فارسی بدین شکل مورد توجه و بررسی قرار نگرفته است.

از مهم‌ترین مسائلی که سوسور، نظریه‌ی زبان‌شناختی خود را بر اساس آن‌ها مطرح ساخته است می‌توان به جایگاه اجتماع انسانی در رفتارهای زبانی و بررسی زبان به عنوان یک دانش زبانی جمعی، رهیافت‌های هم‌زمانی و درزمانی، تمایز میان زبان و گفتار، بررسی زبان به عنوان نظامی نشانه بنیاد و مطرح ساختن محورهای هم‌نشینی و جانشینی در ساخت‌های زبانی اشاره کرد که ما می‌کوشیم هر یک از این رهیافت‌ها را به شکل جداگانه و در کنار دیدگاه ابن خلدون دراین‌باره مورد واکاوی قرار دهیم.

۱ .۲. پرسش‌های بنیادین

از برجسته‌ترین پرسش‌های بنیادینی که پژوهشگر در جستار پیش‌رو در پی روشن ساختن پاسخ آن بوده است عبارتند از:

۱– کدام سویه‌ها از انگاره‌ی زبانی فردیناند دوسوسور در نظریه‌ی زبان‌شناختی ابن خلدون، قابل بازیابی است؟

۲– کدام شاخص‌ها و رهیافت‌های مطرح در زبانشناسی نوین در نظریه‌ی زبانی ابن خلدون خود نمود یافته است؟

انگاره‌هایی کع در برابر پرسش‌های مطرح شده رخ می‌نمایند نیز عبارتند از:

۱– ابن خلدون مانند دوسوسور از یک سو زبان را به عنوان یک سامانه‌ی منسجم و هماهنگ و در زمره‌ی نظام‌های نشانه بنیاد مورد بررسی قرار داده و از سوی دیگر به تمایز میان زبان و گفتار اشاره کرده است.

۲– ابن خلدون در نظریه‌ی خود، با تمرکز بر ماهیت دگرگونی پذیر زبان در جایگاه باشنده‌ای متغیّر، ضمن بررسی رهیافت‌های در زمانی و همزمانی زبان و اکتسابی بودن آن و کنش‌پذیری زبان‌آموز از محیط طبیعی و محیط زبانی، هنگام بررسی کارکرد زایشی زبان، به شکل ضمنی رویکرد جانشینی و هم نشینی را نیز در زبان مطرح ساخته است!

۲. جایگاه اجتماع انسانی در رفتارهای زبانی

دوسوسور به شدت زیر نفوذ وتأثیر نظریه‌ی جامعه‌شناختی دورکهایم بود و به همین سبب ،زبان را واقعیتی فراتر از شخص آدمی می‌دانست و بر این باور بود که تغییراتی که در زبان واقع می‌شود متعاقب تغییراتی پیش می‌آید که افراد در گفتار خود پدید می‌آورند.(روبینز،۱۳۸٤:٤۱۹)

سوسور مانند دورکهایم معتقد بود که جامعه برای انسان، حکم واقعیتی اولیه را دارد و نه صرفاً مجموعه‌ای از فعالیت‌های فردی یا تظاهرات اتفاقی ذهن و لذا رفتار زبانی انسانی نیز به هنگام توصیف عینی تنها با فرض یک واقعیت اجتماعی امکان‌پذیر است و به همین علت از نظر سوسور تولید صدا به‌تنهایی، پدیده‌ای اجتماعی نیست چون پدیده‌ی اجتماعی، بر اساس نظامی از قراردادهای میان فردی امکان وقوع دارد؛ طبق این دیدگاه ،رفتار زبانی و گفتار بر اساس مجموعه نظام‌های اجتماعی تحقق می‌یابد که افراد، خودآگاه یا ناخودآگاه جذب کرده‌اند.(کالر،۱۳۸٦:۸۲-۸٤)

یعنی سوسور در انگاره‌ی زبانی خویش بر این باور است که زبان را به عنوان دستگاهی از ارزش‌ها تنها در چارچوب اجتماعی که آن ارزش‌ها را آشکار می‌سازد می‌توان موردمطالعه و ارزیابی قرارداد. (واترمن، ۱۳٤۷: ۱۰۱) وی تأکید دارد که زبان، دانشی جمعی است که در هیچ‌کس به شکل کمال‌یافته وجود ندارد بلکه این دانش تنها هنگام روبرو شدن با یک‌زبان و با قرار گرفتن در یک محیط زبانی شکل می‌گیرد یعنی کودک تنها با قرار گرفتن در یک محیط زبانی می‌تواند این دانش را به دست آورد؛ اما آنچه در اینجا حائز اهمیت است این است که این ایده در دیدگاه زبانی ابن خلدون،چگونه و در کجا نمود یافته است؟

شاید با واکاوی سخنان ابن خلدون و آشنایی با سوگیری او درباره‌ی زبان بتوان از این امر آگاه شد؛ ابن خلدون، «سماع» یا شنیدار را پایه‌ی اصلی «توانش زبانی» می‌داند و در این باره می‌گوید: «والسّمع ابوالملكات اللسانيّة»:شنیدار اساس تمام توانش های زبانی است؛ (ابن خلدون، دت: ۱/٥٤٦) همچنین وی با بیانی روشن، اکتسابی بودن زبان را اعلام کرده است و در این باره علاوه بر اساس قرار دادن «سماع»: شنیدار، چنین می‌گوید:

«فإنّ الملكات إذا استقرّت و رسخت فی محالّها ظهرت كأنّها طبيعة و جبلة لذلک المحلّ و لذلك يظنّ كثيرٌ من المغفلين ممّن لم يعرف شأن الملكات أنّ الصّواب للعرب فی لغتهم إعراباً و بلاغةً أمرٌ طبيعيٌّ و يقول كانت العرب تنطق بالطّبع و ليس كذلك .... كما تقدّم إنّما تحمل بممارسته كلام العرب و تكرّره علی السّمع و التفطّن لخواصّ تراكيبه» (همان: ٥٦۲).(ترجمه) «آنگاه که توانش‌های انسان، هرکدام در اندام اصلیش استوار می‌گردد چنین به نظر می‌رسد که این توانمندی‌ها جزء سرشت و طبیعت آن اندام است و ازاین‌رو بسیاری از افراد ناآگاه که از حقیقت توانش‌های انسان بی‌خبرند، می‌پندارند که درستی إعراب و بلاغت در زبان عربی، امری طبیعی و غریزی است و می‌گویند سخنوری در وجود عرب‌ها سرشته شده است حال آنکه –چنان که پیش تر نیز ذکرش رفت –توانش گفتار در عرب‌ها نیز درپی تمرین و ممارست و تکیه بر شنیدن‌های مکرر و آشنایی با ویژگی‌های ساختاری گفتار عرب پدید می‌آید.»

در این سوگیری ابن خلدون نسبت به زبان، تمرین و تکرار شنیداری و دریافت ویژگی‌های ساختاری گفتار گویشوران و زبان‌آموزان به عنوان معیارهای اصلی در به دست آوردن توانش زبانی مورد توجه قرارگرفته‌اند که بی‌شک این معیارها برای تحقق یافتن، یک اجتماع زبانی خاصّ را می‌طلبند به‌ویژه در دیدگاه ابن خلدون که مانند دورکهایم و سوسور،انسان را از ایجاد یک اجتماع انسانی ناگزیر می‌داند و دراین‌باره می‌گوید: «الإجتماع الإنسانیّ ضروریٌّ و یعبِّر الحکماء عن هذا بقولهم: الإنسان مدنیّ بالطبع أی لابدَّ له من اجتماع.» (همان: ٤١).(ترجمه)«فرض یک اجتماع انسانی ، امری گریزناپذیر است و حکما و دانشمندان نیز این حقیقت را این گونه بیان کرده‌اند که:انسان، وابسته به مدنیت، سرشته شده است و او را از ایجاد یک اجتماع انسانی گریزی نیست.»

از سوی دیگر ابن خلدون با مطرح ساختن «سماع»: شنیدار و تأکید بر آن در فرآیند به دست آوردن توانش زبانی «الملکۀ اللسانیّۀ»، در رویکرد به کارگیری زبان، یک رابطه‌ی دو سویه را مورد نظر قرار داده است و به شکل ظریفی به مدار تقابلی گفتار و ماهیّت میان فردی آن اشاره کرده است.

۳. رهیافت‌های همزمانی و درزمانی

۳ .۱. نمود رهیافت‌های هم‌زمانی و درزمانی سوسور در آراء اندیشمندان مسلمان

سوسور در نظریه‌ی زبانی خود، به‌صراحت بر این نکته تأکید دارد که در هر لحظه، زبان ،متضمن نظامی تثبیت‌شده و نیز نوعی تحول است؛ در هر لحظه، زبان، نهادی جاری در زمان حال و محصولی از گذشته است؛ آنچه خواننده از این سخنان سوسور درمی‌یابد، چیزی نیست مگر رهیافت‌های هم‌زمانی و درزمانی پدیده‌ی زبان وگفتار.(کالر،۱۳۸٦:۹۸)

رهیافت همزمانی به معنی واکاوی و بررسی هر زبان در برشی از زمان به منزله‌ی یک نظام ارتباطی خودکفاست و رهیافت درزمانی به معنی مطالعه‌ی تاریخی تغییراتی است که در گذار زمان بر زبان حادث می‌شود؛ به عبارت دقیق‌تر زبان‌شناسی همزمانی همان زبان‌شناسی توصیفی است و زبان‌شناسی در زمانی معادل زبان‌شناسی تاریخی.(روبینز،۱۳۸٤:٤۱۸)

شایان توجه است که اندیشمندانی مانند ابن حزم اندلسی: فقیه و متکلّم برجسته‌ی قرن چهارم و پنجم و حازم القرطاجنی: ناقد و بلاغت دان قرن هفتم نیز هر یک به شکلی به تأثیر اجتماع و محیط زبانی و طبیعی بر زبان و گفتار اشاره کرده اند.

ابن حزم، آواها و اصواتی را که دستگاه آوایی انسان به وجود می‌آورد، هدفمند و از روی آگاهی و متفاوت با آواها و اصواتی می‌داند که پرندگان یا حیوانات ایجاد می‌کنند؛ وی دراین‌باره چنین گفته است: «و علی صعید آخر یفصح عن نوعٍ من العلاقات یربط الصّوت بالدّلالة و یؤسّس ذلك علی مبدأین متعارفین هما الطّبع و القصد؛ فالصوت الذي یدلّ علی معنی إمّا أن یدلّ بالطبّع کصوت الدِیك الذی یدلّ في الأغلب علی السّحر .... و إمّا أن یدلّ الصوت بالقصد و ذلك من خصوصیات اللغة الإنسانیّة» (إبن حزم، ۱۹۵۹: ۱۲):

در سطح دیگر ،روابطی وجود دارند که مایه‌ی پیوند میان آوا و معنا می‌شوند که این‌گونه روابط بر دو اصل شناخته‌شده است که عبارت‌اند از: سرشت و طبع و هدفمندی زیرا خاستگاه آوایی که بیانگر یک معنا می‌باشد یا سرشت و غریزه است مانند

صدای خروس که از روی غریزه هنگام سحر می‌خواند یا آوا برخاسته از هدفمندی است که این نوع دوم از ویژگی‌های زبان انسان است.

در این سخنان، ابن حزم در مرحله‌ی اوّل، آواها را به دو گونه‌ی معنادار، هدفمند و از روی آگاهی و دیگری بی‌معنا تقسیم کرده است ؛وی آواهای هدفمند را تنها شاخصه‌ی دستگاه آوایی انسان و آواها و اصوات پرندگان و حیوانات را طبیعی و غریزی دانسته است؛ این نوع تقسیم‌بندی ابن حزم بی‌شباهت به دیدگاه‌های زبان‌شناسان معاصر نیست زیرا آنان نیز این تقسیم‌بندی را با طرح این پرسش مطرح می‌کنند که آیا زبان، همان گفتن است؟ و پاسخ می‌دهند نه زیرا گفتن ممکن است امتدادی از صداهای بی‌معنا باشد و پیش از آن‌که صدایی معنادار باشد باید با مفهومی ارتباط داشته باشد. (واترمن، ١٣٤٧: ٩٧)

از سوی دیگر، اشاره‌ی ابن حزم به هدفمند بودن آواهای برآمده از دستگاه صوتی انسان، نشان می‌دهد که وی نیز برای زبان قائل به یک رویکرد اجتماعی نسبت به موجودات محیط و گویشوران آن بوده است همان‌طور که مانند عبدالقاهر جرجانی نیز به وجود نظامی از انسجام‌های واژگانی در ساختارهای گوناگون گفتار اشاره‌کرده است و هر آوایی را نه به‌تنهایی بلکه در چینشی خاصّ و در کنار دیگر آواها، معنادار و دارای دلالت دانسته است: «و من المتعارف أنّه لادلالة للصّوت اللغویّ مفرداً إلّا إذا التأم مع غیره فی بنیة لغویّة دالّة بالوضع."(ابن حزم،١٩٥٩:١٢) : این ا مری معمول و مشخص است که یک آوای زبانی به تنهایی معنایی ندارد مگر این که با دیگر آواها در یک ساخت زبانی بیانگر یک معنا قرار گیرد.

همچنین حازم القرطاجنی –چنانکه گفته شد– محیط طبیعی و محیط زبانی را از عوامل مؤثّر در شکل‌گیری قریحه‌ی زبانی می‌داند و درباره‌ی محیط طبیعی می‌گوید: «النشیء فی بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طیّبة المطاعم، أنیقة المناظر.» (القرطاجنی، ١٩٦٦: ٤٠):رشد در یک منطقه ی خوش آب وهوا با موقعیت خوب و خوردنی های گوارا و چشم اندازهای چشم نواز از عوامل مؤثر در سرودن شعری برجسته است؛ حازم در این بخش از سخنانش بر آن است تا محیط طبیعی را به عنوان عاملی تأثیرگذار در شکل‌گیری طبع مطرح نماید چنان که درباره‌ی محیط زبانی شاعر نیز می گوید: «والترعرع بین الفصحاء الألسنة المستعملین للأناشید المقیمین للأوزان.» (همان):

از شرایط لازم برای سرودن شعر نیکو، رشد و بالیدن شاعر در میان طبقه‌ی سخنورانی است که به سروده‌های پیشینیان نظر دارند ودر شعر خویش از وزن بهره می گیرند؛ این سخنان نشان می‌دهد که در باور او، زمانی زبان آموز، توانش زبانی و شیوه‌ی درست گفتار و بکارگیری واژگان را فرا می‌گیرد که در یک محیط زبانی با ویژگی‌های یاد شده رشد نماید؛ وی بر این باور است که شاعری که از شرایط محیطی و زبانی لازم بی‌بهره باشد تنها در جایی که این عناصر و عوامل برایش فراهم گردد می‌تواند زیبا شعر بسراید و تنها شاعری در بیان معانی مهارت پیدا می‌کند که در سرزمینی مناسب رشد کرده باشد و کسی واژگان را نیکو به کار می‌گیرد که در میان امّتی فصیح و سخنور بالیده باشد. (همان: ٤٢)

۲.۳. خوانش رهیافت‌های همزمانی و درزمانی سوسور در پرتو اندیشه‌های ابن خلدون

ایده‌ی سوسور درباره‌ی رهیافت‌های همزمانی و درزمانی زبان و گفتار در دیدگاه زبانی ابن خلدون نیز به‌روشنی قابل واکاوی و ارزیابی است؛ چراکه ابن خلدون در بررسی فرآیند به دست آوردن توانش زبانی، دو رویکرد را مطرح نموده است که هرکدام نیز به‌نوبه‌ی خود بیانگر یک رهیافت در زبان هستند؛ آن دو رویکرد عبارت‌اند از:

۱–به دست آوردن توانش زبانی با مدار قرار دادن شنیدار و قرار گرفتن در یک محیط زبانی خاصّ.

۲–به دست آوردن توانش زبانی با تکیه‌بر تمرین و تکرار و مطالعه و بررسی آثار یک ملّت.

وی درباره‌ی فراگیری زبان با مدار قرار دادن شنیدار و در یک محیط زبانی خاصّ چنین می‌گوید: «یسمع الصبیّ استعمال المفردات فی معانیها فیلقنّها اوّلاً، ثمّ یسمع التراکیب بعدها فلیقنها کذلك ثمّ لایزال سماعهم لذلك یتجدّد فی کلّ لحظة و من کلّ متکلّم.» (همان: ۵۵۵) :کودک، به کارگیری واژگان را در معانی خاصی می شنود و برای نخستین بار آنها را می‌آموزد،در ادامه، ساختارهای زبانی را می‌شنود و فرا می‌گیرد و این گونه است که پیوسته، انسان از کودکی تا زمان مرگ، هر لحظه و از هر گویشور، واژگان و ساختارهای زبانی و گفتاری جدیدی را فرا می‌گیرد.

این بخش از سخنان ابن خلدون از یک سو به مهم‌ترین ویژگی زبان انسان یعنی زایایی نامحدود زبان اشاره دارد و از سوی دیگر بیانگر این نکته است که وی دگرگونی‌ها و تغییراتی را که گذشت زمان در زبان ایجاد می‌نماید درک نموده است و با درک زبان به عنوان موجودی زنده که پیوسته و لحظه‌به‌لحظه در حال تغییر است تا حدودی به «رهیافت درزمانی زبان» که این تغییرات در بستر آن آشکار می‌گردند، پی برده است چنان که ویژگی های مقطعی زبان (رهیافت درزمانی زبان) را مورد توجه قرار داده است و در بخش دیگری از سخنانش درباره‌ی فراگیری زبان با مدار قرار دادن تمرین و تکرار و مطالعه و بررسی سبک‌های رایج در آثار یک ملّت به درک او از(رهیافت همزمانی زبان) اشاره دارد که وی از آن با نام «وجه التعلیم» یا رویکرد آموزشی زبان یاد کرده است:

«و وجه التعلیم ممن یبتغی هذه الملکة و یروم تحصیلها أن یأخذ نفسها بحفظ کلامهم القدیم الجاریّ علی أسالیبهم من القرآن و الحدیث و کلام السّلف و مخاطبات فحول العرب فی أسجاعهم و أشعارهم.» (همان: ۵۵۹):

(ترجمه)«بعد آموزشی زبان درباره‌ی کسی که در پی یادگیری توانش زبانی گفتار است، اکتسابی است و فرد باید با فراگیری سخنان پیشینیان که مبتنی بر سبک‌های قرآن و حدیث و کلام پیشینیان و گفته‌های بزرگان عرب در سجع و شعر است آن را به دست آورد. »

در این سخنان، نکته‌ی حائز اهمیّت این است که وی آموزش زبان را، برای افرادی که در پی به دست آوردن توانش زبانی هستند در ادامه‌ی یک رویکرد آموزشی سنّتی و بر اساس یک رهیافت همزمانی مناسب دانسته است یعنی وی رهیافت

همزمانی زبان را نیز درباره‌ی کسانی که با روش‌های سنتی در پی به دست آوردن توانش زبانی هستند مطرح ساخته است و آنان را به فراگیری سخنان مبتنی بر سبک‌های قرآنی و حدیث و گفتارهای پیشینیان در مقطع زمانی گذشته فراخوانده است.

این‌ها دو رهیافتی است که از دیدگاه ابن خلدون درباره‌ی به دست آوردن توانش زبانی منشعب گردیده است و «سماع» چنان‌که گفته شد –یک اجتماع زبانی حداقل دو نفره را می‌طلبد و در انزوا و به‌تنهایی امکان‌پذیر نمی‌باشد؛ یعنی ابن خلدون نیز یقین داشته است که اجتماع و محیط از مهم‌ترین عوامل موردنیاز در فراگیری زبان برای زبان‌آموز به شمار می‌روند.

آنچه گفته‌های ابن خلدون را از اشارات ابن حزم و حازم درباره‌ی تأثیر اجتماع و محیط زبانی بر زبان‌آموز متمایز ساخته است، اشارات آشکار او به دو رهیافت درزمانی و همزمانی در رفتارهای زبانی است که ابن حزم و حازم بدان اشاره ننموده‌اند ولی ابن خلدون درباره‌ی آن چنین گفته است: «**إنّما هی ملکة فی ألسنتکم یأخذها الآخر عن الأوّل کما تأخذ صبیانُنا لهذا العهد لغاتنا فلمّا جاء الإسلام و فارقوا الحجاز تغیّرت تلک الملکة بما ألقی إلیها السّمع مِن المخالفات التی للمستعربین.**» (ابن خلدون، دت: ۱/٥٤٦):

(ترجمه) «در زبان‌های شما، توانشی وجود دارد که پسینیان از پیشینیان فرامی‌گیرند چنان‌که کودکان ما ،امروزه به زبان ما مسلط می‌شوند هرچند آنگاه‌که اسلام ،پیروز شد و ساکنان اصلی حجاز ،آنجا را ترک گفتند، آن توانش، متأثر از شنیده‌های متفاوت از عرب نمایان، دچار دگرگونی گشت»

همچنین ابن خلدون در این بخش از سخنان خویش، علاوه بر اشاره‌ای گذرا به فرآیند انتقال فرهنگی یا فرایند انتقال زبان در یک اجتماع انسانی از نسلی به نسل دیگر(یول،۱۳۸٦:۳۳) بر ماهیت دگرگونی پذیر زبان نیز تأکید نموده است ولی آنچه با دقّت در این سخنان ابن خلدون درباره‌ی ماهیت تغییرپذیر و اکتسابی زبان و سخنان او درباره‌ی نقش وراثت در زبان، جلب توجّه می‌کند، شبه توهمی است که با کنار هم قرار دادن سخنان ابن خلدون و دو سوسور درباره‌ی ریشه داشتن زبان درگذشته محو می‌گردد؛ ابن خلدون پس از تأکید بر اکتسابی بودن زبان و ماهیت تغییر پذیرش، در بخش دیگری از سخنانش چنین گفته است: «**واللّغات متوارثة فبقیت لغةُ الأعقاب علی حیال لغة الأباء و إن فسدت احکامها بمخالطة الأعجام شیئاً فشیئاً.**» (همان: ۳۷۹)(ترجمه) « زبان‌ها به منزله‌ی میراث هستند و ما می بینیم که زبان نسل‌های جدید همانند زبان پدرانشان است هرچند قوانین زبان گذشتگان آرام آرام به خاطر آمیختگی با غیرعرب‌ها دچار دگرگونی گشته است.»

ولی حقیقت آن است که مراد ابن خلدون از «وراثت» در این عبارت چنان که از ادامه‌ی توضیحاتش پیداست آن چیزی نیست که در نظریه‌ی چامسکی تحت عنوان (UG) دانش ژنتیکی زبان مطرح شده است بلکه این سخنان ابن خلدون معادل سخنان سوسور درباره‌ی زبان است زیرا وی نیز بر این باور بود که «مهم‌ترین امر درباره‌ی زبان این است که ریشه‌های زبان برای همیشه در دل گذشته مستقرشده است؛ ما آن را از نیاکان خود دریافت داشته‌ایم و چاره‌ای جز قبول آن نداشته‌ایم؛ چنان‌که در جای دیگری نیز دراین‌باره می‌گوید:در هرلحظه، زبان،نهادی جاری در زمان حال و محصولی از گذشته است.(کالر،۱۳۸٦:۹۸)

٤. تمایز زبان و گفتار

سوسور با توجه به صورت‌های گوناگون هر زبان در موقعیت‌های متفاوت و در نظر گرفتن گوناگونی‌های گفتار، به تفاوت و تمایز میان زبان (langue) و گفتار (parol) اشاره‌کرده است؛ وی زبان را دستگاهی ذهنی می‌داند که در مغز افراد نقش می‌بندد و به آنان توان گفتار و دریافت گفتارهای یکدیگر را می‌دهد و از لغزش در سخنان، آگاهشان می‌سازد و ازآن‌رو که توانایی تشخیص خطا را دارد خود از اشتباه به دور است امّا گفتار، نمود آوایی یا بازتاب صوتی نظام ذهنی زبان است که به خاطر تأثیر اختلال‌های حافظه و حالت‌های روانی گویشور به هنگام گویش به‌دور از اشتباه نمی‌باشد. به دیگر گفتار، زبان در باور سوسور، یک مفهوم آرمانی است که رو به سوی کمال دارد ولی گفتار، معادل حرف زدن عینی می‌باشد. (روبینز، ۱۳۸٤: ٤١٩-٤١٨)

در حقیقت، جداسازی زبان و گفتار در انگاره‌ی سوسور، جداسازی پدیده‌ای اصلی از فرعی و وابسته، چیزی اجتماعی از چیزی صرفاً فردی و پدیده‌ای روانی یا ذهنی از پدیده‌ای ذهنی است.(کالر،۱۳۸٦:۹۳)

این ایده‌ی متفاوت بودن زبان و گفتار را، ابن خلدون نیز در بخشی از سخنانش درباره‌ی «سماع» (شنیدار) در مقام اصلی‌ترین پایه‌ی توانش زبانی مطرح ساخته است و توانش زبانی را قادر به تشخیص خطاها و نقصان‌های گفتار دانسته است؛ وی در بخشی از سخنانش دراین‌باره چنین گفته است: «اعلَم أنَّ اللغات کلّها ملکات شبیهة بالصّناعة إذ هی ملکات فی اللسان للعبارة عن المعانی وجودتها و قصورها ... و لیس ذلک بالنّظر إلی المفردات و إنّما هو بالنظر إلی التراکیب» (ابن خلدون، دت: ١/٥٤٤): (ترجمه) «بدان که همه‌ی زبان‌ها، توانمندی‌هایی هستند شبیه به دستور زبان چرا که زبان برای بیان معانی و نیکو ساختن آن‌ها یا رفع نقصان در آن‌ها دارای نیروهایی است که البته این امر(پدیده‌ی گفتار و بیان معانی در زبان) تنها با درنظرگرفتن واژگان نیست بلکه با توجه به ساختارهاست.»

ابن خلدون در این بخش از سخنانش از سویی به توانش زبان در تشخیص و تصحیح لغزش‌ها و نقصان‌ها هنگام بیان معانی (زمان گفتار) اشاره‌کرده است همان‌گونه که سوسور، زبان را دارای توانایی تشخیص و تصحیح خطاهای گفتار دانسته است و از سوی دیگر توضیح داده است که این توانایی (توانایی تشخیص و تصحیح خطاهای گفتار) تنها با در نظر داشتن واژگان به‌تنهایی نمی‌باشد بلکه به در نظر گرفتن ساختارهای موجود در متن نیز بستگی دارد یعنی وی، زبان را به عنوان یک کلّ منسجم و نظام هماهنگ در ذهن داشته است؛ همچنین ابن خلدون در جای دیگری از مقدّمه‌ی تاریخش به مفهوم زبان در معنای سوسوری آن یعنی به عنوان یک مفهوم آرمانی که رو به‌سوی کمال دارد و در مغز، جای خاصّی را به خود اختصاص می‌دهد اشاره‌کرده است و این امر در نام‌گذاری فصل چهل و یکم مقدّمه با نام «فی أنّ ملکة هذا اللسان غیر صناعة العربیّة مستغنیة عنها فی التعلیم»: فصلی درباره ی این‌که توانش این زبان، چیزی غیر از دستور زبان عربی است و در آموزش از آن بی‌نیاز است؛ آشکار است که وی با این نام‌گذاری در درجه‌ی اوّل در پی بیان این موضوع است که توانش زبانی گویشور با اصول و قواعد دستور زبان، متفاوت و از آن‌ها بی‌نیاز است زیرا وی بر این باور است که دستور زبان «صناعة العربیّة» تنها شناخت

اصول و قواعد مربوط به توانش زبانی گویشوراست یعنی از دیدگاه ابن خلدون، شناخت اصول توانش زبانی و معیارهای آن به معنی بهره‌مندی از این توانش نمی‌باشد. (همان:٥٦٠) که نظیر این سخنان ابن خلدون را دکتر محمدرضا باطنی، زبان‌شناس برجسته‌ی معاصر نیز زمزمه وار بیان کرده است، وی دراین‌باره می‌گوید:

«دستور زبان، مجموعه‌ی محدودی قاعده است که اهل زبان به‌طور ناآگاه فراگرفته‌اند و دستور زبان قرار است توصیف این دانش ناآگاه اهل زبان باشد؛ نه برعکس زیرا اگر کسی در مدرسه، دستور زبان نخواند، در کاربرد عادّی زبان مادری خود، الزاماً ناتوان نیست.» (باطنی، ۱۳۷۵: ٤١)

۵. بررسی زبان به عنوان نظامی نشانه‌بنیاد

سوسور در آخرین تلاش‌های زبانشناسی خود، مفهوم «نشانه» (signs) را وارد حوزه‌ی زبانشناسی ساخت و زبان را به عنوان یک نظام نشانه‌بنیاد موردبررسی قرارداد؛ وی زبان را وسیله‌ی انتقال مفاهیم می‌دانست و براین باور بود که انتقال مفاهیم در زبان در درجه‌ی اوّل، به‌واسطه‌ی آوا (صوت) صورت می‌گیرد زیرا آوا در زبان، حکم صورتی را پیدا می‌کند که از رهگذر آن، مفاهیم به دیگران منتقل می‌گردد؛ سوسور پیوند میان صورت آوایی و مفهوم را «نشانه» نامیده است و هر نشانه از نظر او، واقعیتی است با دو چهره: یکی صورت (دال) و دیگری مفهوم یا محتوا (مدلول) که پیوند میان صورت و محتوا یا همان دلالت دالّ بر مدلول درنشانه‌ی زبانی، اختیاری و قردادی است. (واترمن، ١٣٤٧: ١٩٩ و باقری، ١٣٧٨: ٣٦-٣٥) بر این اساس، نظام نشانه‌ای زبان از نظر سوسور-چنان که پیش‌تر ذکرش رفت-دارای دو نمود است:١-صورت ملفوظ، نمود عینی یا نشانه‌شناسی لفظ ٢-صورت مکتوب،نمود خطی یا نشانه‌شناسی خط (صفوی،١٣٨٦:١٩٢) و در این میان براساس دیدگاه سوسور آن چه سبب می گردد که برای یک محتوا یا مفهوم در زبان‌های گوناگون، صورت‌های متفاوتی قرار داده شود، اختیاری و قراردادی بودن نشانه‌ی زبانی است؛ هرچند وی در بخشی از سخنان خویش اذعان کرده است که همه‌ی نشانه‌ها اختیاری هستند بلکه باید پذیرفت که ممکن است محدودیت‌هایی ذاتی در طبقه‌ی اعمالی که برای بیان معنایی مشخص ،اختصاص یافته‌اند وجود داشته باشد.(کالر،١٣٨٦:١٠٧)

نکته‌ی شایان توجه این است که مدّت‌ها پیش‌تر از دوسوسور، بررسی زبان به عنوان یک نظام و همچنین به عنوان یک نظام نشانه بنیاد در دیدگاه‌های ناقدان مسلمان و به‌ویژه در نظریه‌ی نظم عبدالقاهر جرجانی در قرن سوّم و در دیدگاه زبانی ابن خلدون در قرن هشتم مطرح بوده است؛ حقیقت آن است که آنچه را سوسور با نام «زبانشناسی ساختی» مطرح نموده است، عبدالقاهر جرجانی در نظریه‌ی نظم خود بر اساس دوگانگی معانی و واژگان و مطرح ساختن دو سطح اندیشگانی و واژگانی برای نظم، مطرح نموده است. (الجرجانی، ۲۰۰۳: ۱۳۳-۱۳۲) همچنین پس از عبدالقاهر، ابن خلدون نه‌تنها زبان و به‌ویژه زبان عربی را به عنوان یک نظام نشانه‌ای موردبررسی قرار داده است بلکه به وجود نظام‌های نشانه‌ای ظریف‌تری که در این زبان (زبان عربی) جای گرفته‌اند نیز اشاره‌کرده است و از سوی دیگر اختیاری بودن و قراردادی بودن نظام نشانه‌ای

زبان و زیرمجموعه‌ی آن یعنی نظام نشانه‌ای همخوان‌ها را مورد توجّه قرار داده است یعنی به‌عبارت‌دیگر، ابن خلدون چهار بعد اساسی را در نظام زبان موردتوجه قرار داده است که عبارت‌اند از:

۱-نشانه بنیاد بودن نظام زبان ۲-وجود دو صورت ملفوظ و مکتوب در این نظام نشانه بنیاد۳-وجود نظام نشانه بنیاد همخوان‌ها به عنوان زیرمجموعه‌ی زبان٤-اختیاری و قراردادی بودن نظام‌های نشانه بنیاد در هر زبان.

۵ .۱. نشانه‌بنیاد بودن نظام زبان در دیدگاه ابن خلدون

درباره‌ی نشانه بنیاد بودن نظام زبان، ابن خلدون چنین می گوید: «إعلم أنّ اللّغة فی المتعارف هی عبارة المتکلّم عن مقصوده و تلك العبارة فعلٌ لسانیٌّ فلابدّ أن تصیر ملکة متقررة فی العضو الفاعل لها و هو اللّسان و هو فی کلّ أمّة بحسب اصطلاحاتهم و کانت الملکة الحاصلة للعرب أحسن الملکات و أوضحها إبانةً عن المقاصد لدلالة غیر الکلمات فیها علی کثیر من المعانی فکلّ معنی أو حال لابدّ له من ألفاظ تخصّه بالدلالة»(ابن خلدون، دت: ۱/٥٤٦):

(ترجمه)«بدان که زبان در حالت معمول، بیان یک مطلوب به‌وسیله‌ی گوینده است که این بیان مطلوب، رفتاری زبانی است و ناگزیر باید به شکل یک توانش استوار در اندامی که این عمل را انجام می‌دهد یعنی در زبان جای گیرد؛ زبان در میان هر قومی مبتنی بر اصطلاحات آن‌هاست و در این میان، توانش گفتاری عرب، کامل‌ترین و روشن‌ترین نوع توانش است ازنظر بنیاد مقاصد و خاستگاه این امر در آن است که دال‌ها یا نشانه‌هایی غیر از واژگان نیز در زبان عربی به بیان معانی می‌پردازند و درعین‌حال برای هر معنی یا برای هر حالتی، واژگان خاصی که دال آن باشد وجود دارد»

در این سخنان، ابن خلدون با اشاره به این موضوع که بیان مقصود و مراد در میان هر ملّت بر اساس اصطلاحات خاصّی است که در میان افراد آن ملت وضع شده است، از یک‌سو به نشانه‌بنیاد بودن نظام زبان و از سوی دیگر به اختیاری و قراردادی بودن نشانه‌ها در این نظام و در میان هر ملّت اشاره‌کرده است ولی از سوی دیگر، نظام نشانه بنیاد زبان عربی را برتر از دیگر زبان‌ها دانسته است زیرا در زبان عربی نشانه‌های دیگری نیز به‌جز واژگان وجود دارند که بیانگر معانی هستند؛ نشانه‌هایی مانند حرکات فاعل، مفعول، مجرور و ..... که بنا به گفته‌ی ابن خلدون، منحصر به زبان عربی می‌باشند.

۵ .۲. وجود دو صورت ملفوظ و مکتوب زبان در دیدگاه ابن خلدون

اما درباره‌ی وجود دو صورت ملفوظ و مکتوب در زبان و گفتار، ابن خلدون در مقدمه‌ی تاریخش چنین می‌گوید: مقدمة اخری من التعلم هی معرفة الالفاظ ودلالتها علی المعانی الذهنیة تزدها من مشافهة الرسوم بالکتاب ومشافهة اللسان بالخطاب...فاولاً دلالة الکتابة المرسومة علی الألفاظ المقولة علی المعانی المطلوبة ثم القوانین فی ترتیب المعانی..(.ابن خلدون،دت:۵۳۵):

(ترجمه) «آموختن، مقدمه‌ی دیگری نیز دارد که عبارت است از: شناختن الفاظ و واژگان و دلالت آن‌ها بر معانی ذهنی که به وسیله‌ی خواندن صورت مکتوب و بر زبان آوردن صورت ملفوظ به هنگام گفتار بر ذهن وارد می‌شوند؛ بنابراین نخست باید دلالت صورت مکتوب بر الفاظ گفتنی دانسته شود و سپس دلالت صورت ملفوظ بر معانی مطلوب...»

دقت در این بخش از سخنان ابن خلدون، نشان می‌دهد که آشنایی با شیوه‌ی مطلوب گفتار و سخنوری از دیدگاه او نیز نیازمند مقدماتی است که از مهم‌ترین آن‌ها، دلالت صورت ملفوظ بر معانی و صورت مکتوب بر الفاظ است که وی برای هرکدام نیز قوانین خاصی را ذکر کرده است؛چنان‌که وی در بخش دیگری از سخنانش دراین‌باره می‌گوید:

واژگان و الفاظ به‌منزله‌ی ترجمان معانی و مفاهیمی هستند که در ذهن و روان متمرکز می‌گردند و از راه سخن گفتن به یکدیگر می‌پیوندند؛ الفاظ، واسطه و رابط میان ذهن و به‌منزله‌ی پیوند میان معانی هستند و در حقیقت، معانی از راه شناختن دلالت‌های لغوی از الفاظ استخراج می‌شوند...و اشکال نوشتنی نیز دلالت خاصی بر الفاظ شفاهی دارند و تا هنگامی‌که این دلالت شناخته نشود پی بردن به عبارت دشوار است ولی هرگاه فرد در دلالت‌های لفظی و خطی توانمند گردد، پرده‌هایی که میان او و معانی است برافکنده می‌شود.(همان،۲٤٥-۲٤٦)

این سخنان ابن خلدون نشان می‌دهد، جلوه‌هایی روشن ازآنچه دوسوسور در انگاره‌ی زبانی خود تحت عنوان نمودهای عینی زبان مطرح ساخته است دیرزمانی پیش‌تر از او در سخنان ابن خلدون با زبانی علمی(نسبت به زمان خود) انعکاس یافته است.

۳.۵. وجود نظام نشانه‌بنیاد همخوان‌ها به عنوان زیرمجموعه‌ی زبان در دیدگاه ابن خلدون

همچنین ابن خلدون در بخش دیگری از سخنانش درباره‌ی زبان، ضمن بیان ویژگی‌های همخوان‌ها، از آن‌ها به عنوان یک نظام نشانه‌بنیاد اختیاری در هر زبان یادکرده است که این امر نشان می‌دهد وی همخوان‌ها را زیرمجموعه‌ی نظام نشانه‌بنیاد زبان و دارای ویژگی‌های آن دانسته است: «إعلَم أنّ الحروف فی النطق کما یأتی شرحه بعد هی کیفیات الأصوات الخارجة من الحنجرة تعرض من تقطیع الصّوت بقرع اللهاة و أطراف اللّسان مع الحنک و الحلق و الأضراس أو بقرع الشفتین أیضاً فتغایر کیفیّات الأصوات بتغایر ذلک القرع و تجیء الحروف متمایزةً فی السّمع و تترکّب منها الکلمات للدّلالة علی ما فی الضمایر و لیست الأمم کلّها متساویّةً فی النطق بتلک الحروف فقد یکون لأمّة من الحروف ما لیس لأمّة أخری» (همان: ۵۵۵):

(ترجمه)«بدان که همخوان‌ها در گفتار-چنان که پس از این شرحش می‌آید- همان کیفیت آوای خارج از حنجره است که از تقطیع یا گسستن آوا هنگام برخورد با زبان کوچک و اطراف زبان با فک و نای و دندان‌های آسیا به‌وسیله‌ی برخورد زبان با لب‌ها پدید می‌آید و کیفیت آواها با توجه به این‌که زبان با کدام‌یک برخورد می‌کند، متفاوت شده و هنگام شنیدار، همخوان‌ها به شکل متفاوت و متمایزی شنیده می‌شوند و از همین همخوان‌هاست که واژگان برای بیان ما فی الضمیر پدید می‌آیند و همه‌ی امت‌ها و اقوام در سخن گفتن با آن‌ها یکسان نیستند زیرا گاهی یک قوم از همخوان‌هایی بهره می‌برد که دیگران از آن بی‌بهره‌اند.»

یعنی همان‌طور که واژگان به عنوان نشانه‌های بیانگر اندیشه‌ها و معانی در هر زبانی اختیاری هستند و متفاوت با دیگر زبان‌ها می‌باشند، همخوان‌های شکل‌دهنده‌ی این واژگان نیز با توجّه به تفاوت دستگاه‌های آوایی در ایجاد آواها و شکل گرفتن

برخی عادات در چگونگی برونداد آوا، در هر زبانی متفاوت با زبان دیگر است وی حتّی به این نکته نیز اشاره‌کرده است که ممکن است در نظام زبانی یک ملّت، همخوان‌هایی وجود داشته باشد که در نظام زبانی دیگر وجود ندارد.

٥ .٤. اختیاری و قراردادی بودن نظام‌های نشانه‌بنیاد زبان در دیدگاه ابن خلدون

ابن خلدون درباره‌ی اختیاری و قراردادی بودن نظام نشانه بنیاد زبان، در بخشی از مقدّمه‌ی تاریخش چنین گفته است: «إنّ الألفاظ بأعيانها دالّة على المعاني بأعيانها و كلّ معنى لابدّ أن تكتنفه أحوالٌ تخصّه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته و تلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يُدَلّ عليها بألفاظٍ تخصّها بالوضع.» (همان)

(ترجمه) «واژگان، بیانگر معانی هستند و هر معنی، ناگزیر ،حالاتی ویژه ی خود دارد که باید در بیان مقصود و مطلوب ،مورد توجه قرار گیرند زیرا این حالت‌ها جزء صفات آن معنی به شمار می‌روند و در همه‌ی زبان‌ها، بیشتر واژگانی که بیانگر معانی و مقاصد مورد نظر هستند، قراردادی می‌باشند.»

یعنی حالت‌های آن دسته از معانی که قصد بیان آن‌ها در میان است در همه‌ی زبان‌ها بوسیله‌ی واژگانی نشان داده می‌شوند که مخصوصاً برای این منظور وضع می‌شوند و این بدان معناست که تمام نظام‌های زبانی، نشانه‌بنیاد هستند؛ اما نکته‌ای که در این بخش از سخنان ابن خلدون شایان توجه است،این است که او نیز مانند دوسوسور اگرچه نشانه‌های زبانی را در حالت کلی، وضعی و قراردادی می‌داند بلکه این امر را درباره‌ی تمام واژگان و نشانه ها صادق نمی‌داند و به همین سبب است که می‌گوید اکثر ما یدل علیها ..بیشتر معانی با نشانه‌های اختیاری بیان می‌شوند.

٦.خوانش روابط هم‌نشینی و جانشینی نظام زبان در دیدگاه ابن خلدون:

سوسور پیوندهای میان واحدهای ساختاری (structural unit) یا همان اجزای سازنده‌ی ساخت‌های زبانی را موردبررسی قرار داده است و پیوندهای ساختاری را به دو نوع تقسیم کرده است: پیوند هم‌نشینی (syntagmatic relation) و پیوند جانشینی(Paradigmatic relation)

پیوند هم‌نشینی میان واحدهایی برقرار می‌شود که همگی مستقیماً در یک ساخت حاضرند و اختلال در روابط همنشینی میان آن‌ها سبب می‌شود آن ساخت ناهماهنگ گردد مانند پیوند میان دو واژه‌ی «مادر» و «خندید» در ساخت «مادر خندید» که برای رساندن پیامی خاص بر روی یک محور افقی قرارگرفته‌اند ولی پیوند جانشینی میان واحدهای حاضر در یک ساخت از یک‌سو و واحدهای غایب در آن از سوی دیگر برقرار می‌گردد؛ به عنوان نمونه در جمله‌ی مذکور، جانشینی در دونقطه صورت می‌گیرد یعنی می‌توان به‌جای «مادر» از واژگانی مانند پدر، برادر، پزشک، محمد و ... و به‌جای «خندید» از واژگانی مانند گریست، نشست، رفت و ... استفاده کرد؛ اندیشه‌ی سوسور درباره‌ی پیوند میان واحدهای ساختاری که ما تلاش کردیم با بیان دو نمونه‌ی ساده، فهم آن را نزدیک به ذهن نماییم نشان می دهد که او با پیروی از کروژفسکی، زایایی زبان را مبتنی بر پیوند گزینش (جانشینی) و پیوند چینش (همنشینی) دانسته است. (یاکوبسن، ۱۳۸۵: ۱۹-۱۷)

این دو پیوند در دیدگاه زبانی ابن خلدون نیز مورد توجّه قرارگرفته‌اند؛ ابن خلدون در بخشی از سخنان خویش درباره‌ی زبان‌ها، از وجود این‌گونه پیوندها در میان سازه‌های زبانی گویشور سخن گفته است: «إعلم أنّ اللغات کلّها ملکات شبیهة بالصناعة إذ هی ملکات فی اللّسان للعبارة عن المعانی و جودتها و قصورها بحسب تمام الملکة أو نقصانها و لیس ذلک بالنظر إلی المفردات و إنّما هو بالنظر إلی التراکیب فإذا حصلت الملکة التامّة فی ترکیب الألفاظ المفردة للتعبیر عن المعانی المقصودة و مراعاة التألیف الذی یطبق الکلام علی مقتضی الحال بَلَغَ المتکلّم حینئذٍ الغایة من إفادة مقصوده للسامع» (ابن خلدون، دت: ١/٥٥٤):

(ترجمه) «بدان که همه‌ی زبان‌ها،توانمندی‌هایی هستند شبیه به دستور زبان و صناعت؛ چراکه زبان برای بیان معانی و نیکو ساختن آن‌ها یا رفع نقصان آن‌ها دارای نیروهایی است که البته این امر یعنی پدیده‌ی گفتار و بیان معانی در زبان ،تنها با در نظر گرفتن واژگان نیست بلکه با توجه به ساختارهاست پس آنگاه‌که توان چینش اعم از همنشینی و جانشینی واژگان جهت بیان معانی موردنظر با توجه به ساخت موردنیاز سخن درگویشور پدیدار گشت، وی توان انتقال مقصود خویش را به شنونده خواهد داشت.»

در این سخنان ابن خلدون، هم نشینی همان چیزی است که او از آن با نام «ترکیب الألفاظ المفردة للتعبیر بها عن المعانی المقصودة» یعنی چینش واژگان به شکلی که بیانگر معنای موردنظر باشند یادکرده است و جانشینی همان تألیف یا چینش واژگان است به‌نحوی‌که سخن با مقتضای حال هماهنگ باشد.

وی در بخش دیگری از سخنانش نیز همزمان، جانشینی و هم‌نشینی واژگان را در بافت زبانی مورد توجّه قرار داده است و دراین‌باره چنین می‌گوید: «و تنتظم التراکیب بالجُمل و غیر الجمل إنشائیّة و خبریّة اسمیّة و فعلیّة متّفقة و غیر متّفقة مفصولة و موصولة علی ما هو شأن التراکیب فی الکلام العربیّ فی مکان کلّ کلمة من الأخری یعرفک فیه ما تستفیده بالإرتیاض فی أشعار العرب من القالب الکلیّ المجرّد فی الذهن من التراکیب المعیّنة التی ینطبق ذلک القالب علی جمیعها.» (همان: ٥٧٢):

ساخت‌های سخن ممکن است به شکل جمله باشند یا نه؛ ممکن است ساختی انشائی باشد یا خبری، اسمی باشد یا فعلی؛ ممکن است دو ساخت ازنظر معنایی باهم سازگار باشند یا نه؛ همه‌ی این امور برحسب چگونگی ساخت‌ها در زبان عربی و بازشناختن جایگاه هر واژه نسبت به دیگر واژه‌هاست(همنشینی) که ما درنتیجه‌ی ممارست و تمرین در اشعار، بدان‌ها پی می‌بریم و به‌واسطه‌ی همین تمرین، قالب کلی مجردی از ساخت‌هایی معین در ذهن نقش می‌بندد که این قالب بر همه‌ی آن ساخت‌ها منطبق می‌گردد(جانشینی)

در این سخنان چگونگی چینش واژگان نسبت به یکدیگر در یک بافت و بازشناختن جای هر واژه نسبت به دیگری به معنای در نظر گرفتن همان پیوند هم‌نشینی در یک ساخت زبانی است و دست یافتن به یک طرح فرضی در ذهن برای چینش‌هایی خاصّ که همگی قابلیت تطبیق بر آن طرح را دارند به معنای جانشینی می‌باشد؛ طرحی فرضی در ذهن که می‌توان پیش از گفتار، واژگان ذهنی را بر اساس آن سامان‌دهی کرد، البته ابن خلدون تنها در یک بخش از سخنانش به وجود این دو گونه‌ی پیوند در ساخت‌های زبانی اشاره نکرده است بلکه به مناسبت‌های گوناگون درباره‌ی آن‌ها سخن گفته است به‌ویژه در

بخشی از سخنانش درباره‌ی شرایط سرودن: «ربّما یقال إنّ من شرطه نسیانَ ذلک المحفوظ لتُمحی رسومهُ الحرفیّة الظاهرة إذ هی صادرةٌ عن استعمالها بعینها فإذا نسیها و قد تکیّفت النفس بما انتقش الأسلوب فیها کأنه منوال یؤخذ بالنّسج علیه بأمثالها من کلمات أخری.» (همان: ٥٧٤):

چه‌بسا گفته شود شرط دیگر سرایندگی، از یاد بردن محفوظات است تا نشانه‌های حرف محور ظاهری آن، از ذهن محو گردد زیرا تا هنگامی‌که نشانه‌ها و رسوم مزبور در ذهن وی جای داشته باشد هنگام سرودن شعر، همان الفاظ را به کار می‌برد ولی اگر آن‌ها را از یاد ببرد چون اسلوب و قالب آن‌ها در ذهنش نقش بسته است به‌منزله‌ی نورد بافنده برای او الگویی می‌شود که او با به‌کارگیری واژگانی دیگر می‌تواند در همان قالب بسراید.

آیا این سخنان ابن خلدون، بیان دیگری از جانشینی واژگان در یک چینش جدید نیست؟ چینش واژگان دیگری که در همان طرح و قالب ذهنی برای بیان معنا و اندیشه‌ای متفاوت با آنچه به شکل پیش‌فرض در ذهن زبان‌آموز وجود داشته است به‌کاررفته‌اند، او در بخش دیگری از سخنانش بار دیگر درباره‌ی جانشینی در نظام واژگانی زبان سخن گفته است: «فملکة البلاغة فی اللّسان تهدی البلیغ إلی وجود النظم و حسن الموافق لترکیب العرب فی لغتهم و نظم کلامهم.» (همان: ٥٦٢) :

پس توان سخنوری، فرد سخنور را به ایجاد نظم و هماهنگی متناسب با ساخت‌های زبانی و گفتاری عرب در سخنش رهنمون می‌گردد ؛چنانکه وی با بیان داستانی از عیسی بن عمر درباره‌ی هم‌نشینی واژگان متناسب باحالت ذهنی و پرسش مطرح‌شده برای شنونده نیز سخن گفته است و بیان داشته که حالت‌های گوناگونی که در چینش یک جمله در زبان عربی وجود دارد در پی بیان معانی متفاوتی است چنان‌که عبارت‌های: ۱-زیدٌ قائمٌ:زید ایستاده است. ۲-إنّ زیداً قائمٌ :مطمئناً زید ایستاده است. ۳-إنَّ زیداً لقائمٌ :یقین دارم که بی شک زید ایستاده است.که هر بار در آن‌ها همخوان‌هایی به جمله‌ی نخست افزوده‌شده برای یک مخاطب و شنونده گفته نمی‌شود بلکه برای مخاطبان و شنونده‌هایی باحالت‌های ذهنی متفاوت بیان می‌شوند. (همان: ٥٥٦)

نتیجه:

پس از بررسی أبعاد مطرح شده در دیدگاه ابن خلدون درباره‌ی زبان می‌توان دریافت که او در زمان خویش با بررسی ابعاد گوناگون زبان، انگاره‌ی زبانی خاصّی را مطرح ساخته است که بی‌شباهت به انگاره‌ی زبانی لوئی فردیناند دوسوسور نمی‌باشد زیرا –چنان که اشاره شد– او نیز مانند دوسوسور زبان را از ابعاد گوناگون مورد بررسی قرار داده است؛ از یک‌سو آن را به عنوان یک نظام و کلّ منسجم و هماهنگ و به‌ویژه در زمره‌ی نظام‌های نشانه بنیاد موردبررسی قرار داده است و از سوی دیگر به تمایز میان زبان و گفتار اشاره‌کرده است؛ چنان‌که با اشاره به ماهیت دگرگونی پذیر زبان، آن را به عنوان موجودی در حال تغییر مطرح ساخته است و رهیافت‌های در زمانی و همزمانی زبان را مورد مطالعه و بررسی قرار داده است؛ همچنین وی به اکتسابی بودن زبان و تأثیرپذیری زبان‌آموز از محیط طبیعی و محیط زبانی اشاره‌کرده است چنان‌که هنگام بررسی کارکرد زایشی زبان، به شکل ضمنی رویکرد جانشینی و هم‌نشینی را نیز در زبان مطرح ساخته است!

این همه نشان می‌دهد که ابن خلدون علاوه بر آن که در فلسفه‌ی اجتماع، انگاره سازی پیشتاز بوده است که جامعه‌شناسانی مانند امیل دورکهایم در نظریه‌های برجسته‌ی خود وامدار اندیشه‌ها و افکار او بوده‌اند علاوه بر این فردی مانند دوسوسور نیز که با بهره‌گیری از پژوهش‌های اجتماعی امیل دورکهایم، نظریه‌ای جدید را در حوزه‌ی زبانشناسی مطرح نموده است در پی افکندن انگاره‌ی خویش به شکل غیرمستقیم وامدار ابن خلدون است و ادّعایی گزاف نیست اگر بگوییم پس از عبدالقاهر جرجانی –که نخستین بار با پی‌ریزی «نظریه‌ی نظم» یا به عبارت بهتر «انگاره‌ی انسجام متن» تا زمان خویش نخستین کسی بود که زبانشناسی ساختی را مطرح نمود – ابن خلدون برجسته‌ترین کسی است که ایده‌های مطرح شده در انگاره‌ی سوسور، مدت‌ها پیش‌تر و در قرن هشتم در دیدگاه او نسبت به زبان نمود یافته است.

کتابنامه

۱. اطمیش، محسن(۱۹۸۲). ***دیر الملاک، دراسة نقدیّة للظواهر الفنیّة فی الشعر العراقی المعاصر***.العراق: منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشید للنشر.
۲. ابن حزم، ابومحمّد علی بن سعید (۱۹۵۹).***التقریب لحدّ المنطق*، تحقیق احسان عبّاس**.منشورات مکتبة الحیاة: بیروت. لبنان
۳. ابن خلدون، عبدالرحمن، (دت)، ***مقدمه بن خلدون***، منشورات مؤسسه الأعلمی للمطبوعات: بیروت. لبنان .
٤. ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳٦۲)**.*مقدمه ابن خلدون*.**ترجمه ی محمد پروین گنابادی. چاپ چهارم. مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.
۵. باطنی، محمد رضا (۱۳۷۵). ***درباره زبان***. چاپ چهارم. تهران: آگاه.
٦. باطنی، محمد رضا (۱۳۷۵). ***نگاهی تازه به دستور زبان***. چاپ هفتم . تهران: آگاه.
۷. باقری مهری .(۱۳۷۸)،***مقدمات زبان شناسی***. چاپ سوم. قطره.
۸. برنارد کامری و دیگران (۱۳۸٤). ***زبان های دنیا***. ترجمه کورش صفوی. چاپ اول. سعاد
۹. بوقره، نعمان (۲۰۰٤). ***النظریه اللسانیه و البیانیه عند ابن حزم الاندلسی***. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب.
۱۰. الجرجانی، عبدالقاهر (۲۰۰۳). ***دلائل الإعجاز***.شرح یاسین الأیّوبی.بیروت :المکتبة العصریّة.
۱۱. الجویر، اسماء (۲۰۰۷). ***الفکر اللّسانی التربوی عند ابن خلدون***. جامعة الملک سعود.
۱۲. روبینز، آر، اچ (۱۳۸٤). ***تاریخ مختصر زبانشناسی***. ترجمه‌ی علی محمّد حق شناس.چاپ ششم.تهران : مرکز.
۱۳. صفوی،کورش(۱۳۸٦). ***زبان شناسی وادبیات***.چاپ دوم .هرمس.
۱٤. القرطاجنی، حازم (۱۹٦٦).***منهاج البلغاء و سراج الأدباء***. دارالکتب الشرقیّة.
۱۵. کالر،جاناتان (۱۳۸٦). ***فردیناند دوسوسور***.ترجمه ی کورش صفوی.چاپ دوم. هرمس.
۱٦. مدکور، علی احمد (۲۰۰۸). ***النحو العربیّ و دوره فی تدریس اللّغة العربیّة***. اردن: انتشارات منشورات جامعة سلطان قابوس.
۱۷. واترمن، جان تی (۱۳٤۷). ***سیری در زبان شناسی***. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چاپ اول.مؤسسه انتشارات فرانکلین.
۱۸. یاکوبسن، رومن (۱۳۸۵). ***روند های بنیادین در دانش زبان***. ترجمه کورش صفوی. چاپ اوّل. هرمس.
۱۹. یول، جورج (۱۳۸٦)، ***نگاهی به زبان***. ترجمه نسرین حیدری. چاپ هفتم. شرکت چاپ و نشر لیلی.

طرحواره‌های تصویری قدرتی وجهتی در حبسیه‌های محمد جواد جزایری

(پژوهشی)

نفیسه حاجی رجبی (دانش آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
حسن عبدالهی(دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[1]
علی نوروزی (استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.53424
صص:۳۲-۱۷

چکیده

طرحواره‌های قدرتی و جهتی از گونه‌های طرحوارهٔ تصویری‌اند و این تصاویر فرایند شناختی را که در اثر تجربه‌های فیزیکی انسان در برخورد با جهان خارج شکل می‌گیرند فراهم آورده است و امکان درک مفاهیم انتزاعی را به وجود می‌آورند.

این پژوهش در چهارچوب نظریهٔ طرحواره، اشعار حبسیه دارای طرح‌وارهٔ قدرتی و جهتی محمدجواد جزایری را با رویکرد زبان‌شناسی شناختی مورد تحلیل قرار می‌دهد. براین مبنا پژوهش حاضر باهدف تحلیل انواع استعاره‌های مفهومی جهتی و قدرتی در اشعار محمدجواد جزایری به روش توصیفی- تحلیلی انجام‌شده است که تاکنون از این دیدگاه اشعار وی مورد تحلیل قرار نگرفته است. نتیجه بررسی اشعار محمدجواد جزایری چنین بوده که مفاهیم انتزاعی طرحواره‌های قدرتی در حبسیه‌های این شاعر درکنار زدن مشکلات و سدهای پیش‌روی مقاومت و پایداری و طرحواره‌های جهتی برای تلاش و مبارزه، عزم و اراده و ثبات عمل که همگی احساس مثبت را القا می‌کنند، جای می‌گیرند و شاعر به کمک آن‌ها و الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ(عینی و تجربی) و تعمیم آن به حوزهٔ مقصد(باطنی و انتزاعی) در تبیین این مفاهیم سود می‌جوید که همگی جهت ملوس‌تر نمودن مفاهیم ذهنی و عینیت‌بخشی مفاهیم بوده است.

کلیدواژه‌ها:معنی‌شناسی شناختی، طرحواره‌های تصویری، قدرت، جهت، محمدجواد جزایری، حبسیه.

تاریخ دریافت : ۱۳۹۵/۳/۹ تاریخ پذیرش : ۱۳۹۶/۲/۱۵

۱. رایانه نویسنده مسئول: abd@ferdosi.um.ac.ir

۱. مقدمه

مفاهیم بنیادین و ساختارهایی همچون طرحواره تصویری، از سوی معنی شناسان شناختی چون جورج لیکاف و مارک جانسون ارائه شد. یکی از مهم‌ترین ادعاهای معنی‌شناسی شناختی این است که بخش عظیمی از دانش انسانی ایستا، گزاره‌ای و جمله‌ای نبوده و ریشه در الگوهای تعاملات ادراکی، اعمال جسمانی و کنترل اشیاء دارد و توسط این عوامل شکل می‌گیرد. این الگوها که گشتالت‌هایی تجربی بوده و طرحواره‌های تصویری نامیده می‌شوند از طریق فعالیت‌های حسی- حرکتی به هنگام کنترل اشیاء، قرار گرفتن در فضا و زمان و جهت‌دهی کانون ادراکی به‌منظور اهدافی خاص به وجود می‌آیند.(سلطانی،۱۳۹۱: ۱۵)

در این پژوهش مبنای کار ما تحلیل ابیات قصائد حبسیه دیوان جزایری با رویکرد بررسی طرحواره‌های تصویری قدرتی و جهتی است که می‌تواند ما را به سرچشمهٔ اندیشه‌های این شاعر رهنمون کند. مشاهدهٔ ابیات دیوان جزایری نشان می‌دهد که شاعر با نگاهی خاص به پدیده‌های اطراف، به پدیده‌های انتزاعی، قدرت و جهت می‌بخشد.

پرسش‌های پژوهش:

۱- شاعر طرحواره‌های قدرتی و جهتی را در مفهوم‌سازی چه معانی و مفاهیم انتزاعی حوزه حبسیه به کارگرفته است؟

۲- از طریق ارائه طرحواره‌های قدرتی و جهتی اشعار جزایری به چه شناختی نسبت به اندیشه‌های وی می‌توان دست‌یافت؟

مفاهیم انتزاعی طرحواره‌های قدرتی در حبسیه‌های این شاعر درکنار زدن مشکلات وسدّهای پیش‌روی مقاومت و پایداری و طرحواره‌های جهتی برای تلاش و مبارزه، عزم و اراده و ثبات عمل که همگی احساس مثبت را القا می‌کنند، جای می‌گیرند.

جزایری از طرحواره‌های تصویری جهتی و قدرتی برای رساندن مفاهیمی که در ذهن دارد بهره می‌گیرد که این مفاهیم انتزاعی وذهنی را به نحوی فیزیکی و ملموس به نمایش می‌گذارد. فراوانی بسامد طرح‌واره قدرتی بیانگر روحیهٔ آزادی خواهی و مبارزه طلب وی است واستعاره‌های جهتی بکار رفته در دیوان، برای بیان احساس یا تجربیات مثبت و منفی شاعر است.

محورهای اساسی این تحقیق بررسی دو طرح‌واره قدرتی و جهتی است. از آنجا که طرح‌واره‌های تصویری مربوط به معنی‌شناسی شناختی هستند، این پژوهش بر آن است تا ابتدا، به تبیین مفهوم زبان‌شناسی شناختی که معنی‌شناسی زیر شاخهٔ آن قرار می‌گیرد، اشاره کند؛ سپس با معرفی طرح‌واره، به طرح‌واره‌های تصویری قدرتی و جهتی موجود در حبسیه-های شاعر بپردازد و نشان دهد که شاعر چگونه مفاهیم انتزاعی را به صورت فیزیکی مورد نمایش گذاشته است.

۲. زبان‌شناسی شناختی

در زبان‌شناسی شناختی(cognitive linguistics) که یکی از گرایش‌های جدید زبان‌شناسی است، عقیده بر این است که حوزه‌های انتزاعی عموماً بر اساس حوزه‌های عینی‌تر و ملموس‌تر درک می‌شوند یا به‌عبارت‌دیگر بین حوزه‌های عینی و انتزاعی نوعی نگاشت[1] استعاری برقرار می‌شود که می‌توان آن را به دو حوزهٔ وسیع تقسیم کرد: معنی‌شناسی شناختی و رویکردهای شناختی دستوری. معنی‌شناسی شناختی به بررسی میان تجربه انسانی، نظام مفاهیم و ساختار معنایی زبان می‌پردازد و رابطهٔ میان تجربه، شناخت و زبان را موردبررسی قرار می‌دهد.(دبیرمقدم،۱۳۹۰: ٦٦-٦٥)

اصطلاح معنی شناسی شناختی را نخستین بار لیکاف مطرح کرد. وی در نگرش خویش، دانش زبانی انسان را مستقل از اندیشیدن و شناخت نمی‌داند بلکه معنا را با استفاده از اطلاعات بافت زبانی و غیرزبانی و دانش جهان استنباط می‌کند. معنی‌شناسی شناختی که رویکرد متفاوتی از معنی‌شناسی صوری به معنی دارد، بخشی از زبان‌شناسی محسوب می‌شود که بر مدل‌ها و ساز و کارهای شناختی که ورای زبان ما قرار دارد و آن‌ها را ممکن می‌سازد تأکید می‌کند.(گلفام ویوسفی راد،۱۳۸۱: ٦١) در نظریه معنی شناسی شناختی، چندین ساز و کار شناختی معرفی شده‌اند. این ساز و کارهای شناختی عبارتند از استعاره‌های مفهومی، مجازهای مفهومی، استعاره‌های تصویری، و طرحواره‌های تصویری.

۳. طرحواره‌های تصویری قدرتی وجهتی

بحث طرحواره‌های تصویری(image schema) در پژوهش‌های معنی‌شناسان شناختی جای دارد و به‌عنوان اصلی-ترین الگوهای شناختی به شمار می‌رود. مهند در تعریف و موضوع طرحواره تصویری می‌نویسد، یک طرح تصویری، ساختی مفهومی است که نمودش در زبان ما برحسب تجربهٔ ما از جهان خارج است. به‌بیان‌دیگر، تجربیات ما از جهان خارج، ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. وی قائل است موضوع طرحواره تصویری باتجربه جسمی شده ارتباط نزدیکی دارد و جسمی‌شدگی تأثیری مستقیم بر ساختار مفهومی ما دارد که مهم‌ترین موضوع موردبحث در جسمی‌شدگی و ارتباط آن با ساختار مفهومی، همان طرحواره‌های تصویری هستند. طرحواره‌های تصویری ساختار معنی‌دار و جسمی‌شده‌ای هستند که حاصل حرکات جسم انسان در فضای سه‌بعدی، تعاملات ادراکی و نحوه برخورد با اجسام هستند.(راسخ مهند،۱۳۹۰: ٤٣-٤١)

جانسون با مطرح کردن «طرحواره‌های تصوری» به این مسئله می‌پردازد که طرح تصویری سطح اولیه‌تری از ساخت شناختی زیربنای استعاره‌اند که امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری فراهم می‌کنند. این طرحواره‌ها شامل تجربهٔ فیزیکی حرکت، اعمال نیرو، دوری و نزدیکی، ظرف و مظروف و دارای حجمیت پدیده‌ها هستند که انسان آن‌ها را به حوزه‌های مجرد و انتزاعی گسترش می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر الگوهای ادراکی و پیش مفهومی هستند که در مراحل بعد، انسان آن‌ها را به حوزه‌های انتزاعی و مجرد تعمیم می‌دهد که با ایجاد تناظر بین موارد انتزاعی و چنین طرحواره‌هایی، از این طرحواره‌ها در درک موارد ذهنی و انتزاعی بهره می‌گیرد.(افراشی:۱۳۹۰) از آنچه گفته شد

می‌توان دریافت طرحواره‌های تصویری درپی نشان دادن این مطلب است که چگونه ذهن فی‌نفسه جسمانی شدهٔ ما هم‌زمان قادر به تفکر انتزاعی نیز هست.

طرحواره قدرت(Force schema) یکی از طرحواره‌هایی است که جانسون آن را معرفی کرده است. در تعریف این طرح واره آورده‌اند: آنگاه‌که در برابر حرکت، نیروی مقاومت و سدّی قرارگرفته باشد، طرح انتزاعی برخورد با مشکلات و موانع این است که انسان در ذهن خود برای پدیده‌هایی که فاقد سدّ و موانع فیزیکی‌اند، حالات و کیفیاتی را بدان‌ها منسوب کند.(صفوی، ۱۳۸٤: ۷٤) مهند یکی از ویژگی‌های طرحواره تصویری قدرتی را تعاملی بودن آن می‌داند. وی در کتاب"درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی" می‌نویسد:«طرحواره تصویری یعنی حاصل ارتباط جسمی ما با دنیای اطراف. طرحواره تصویری قدرت چنین ویژگی‌ای را به‌خوبی نشان می‌دهد، زیرا ما قدرت را در تعامل با دنیای اطراف خود درک می‌کنیم. وقتی سنگ بزرگی جلوی راه افتاده و می‌خواهیم آن را از سر راه برداریم، مفهوم تعاملی بودن مفهوم قدرت را متوجه می‌شویم.»(راسخ مهند،۱۳۹۰: ٤۳)

سه طرح تصویری مربوط به این طرحواره مطرح است:

۱- در مسیر حرکت سدّی پدید آید و ادامهٔ حرکت را ناممکن سازد. همچون: گرفتار مصیبتی شدم که نه راه پیش داشتم و نه راه پس.
۲- در مسیر حرکت سدّی پدید آید و بتوان آن را شکست و به حرکت مستقیم ادامه داد و یا آن را دور زد و به حرکت ادامه داد و یا مسیر دیگری را انتخاب کرد که کاملاً مسیر تازه‌ای است. مانند: مشکل مالی‌ام را حل کردم و راه تجارت را ادامه دادم.
۳- در مسیر حرکت سدّی پدید آید و انسان بتواند بر قدرت خود سدّ مذکور را از مسیر کنار بزند و به راهش ادامه دهد. مانند: هر طوری شده باید این مشکل را از سر راهت برداری.(همان:٤۷)

طرحواره جهتی(orientational schema) مفاهیم را با اعطای صورت مکانی در جهت‌های متقابل به یکدیگر مرتبط می‌کنند و با تصویر هندسی که در ذهن به وجود می‌آورند، درکی جدید می‌سازند. استعاره‌های جهتی بر اساس اینکه چگونه به لحاظ فیزیکی در یک محیط خاص در تعامل هستیم، ساخته می‌شوند. این استعاره‌ها بر مبنای تجربه، فرهنگ و ساختار بدنی انسان شکل می‌گیرند که گاه ساختار بدن انسان پایهٔ طرحوارهٔ بالا و پایین را فراهم می‌کند و مبنای تجربی آن، حرکات جسمانی می‌شود؛ مانند: سرت را بالا بگیر و از چیزی خجالت نکش. از ناراحتی سرش را پایین انداخت.(حاجیان وزعفرانلو،۱۳۸۹: ۱۱)

یکی از تجربه‌های جسمی شده به قامت مستقیم و عمودی انسان برمی‌گردد. انسان به دلیل داشتن قامت عمودی مفاهیم بالا و پایین را درک می‌کند و این ویژگی باعث به وجود آمدن طرحواره تصویری بالا- پایین می‌شود. همین طرحواره تصویری می‌تواند باعث درک ما از مفاهیم انتزاعی هم بشود، مانند: تورم بالا رفته است. قیمت مسکن سقوط کرده است.

این موارد مفاهیم انتزاعی‌اند که به طرحواره تصویری بالا- پایین که حاصل درک جسمی شده ما هستند، مربوط می‌شوند. تورم و قیمت در واقع به صورت عینی بالا و پایین نمی‌روند، اما ما برای بیان و درک افزایش یا کاهش آن‌ها از مفاهیم عینی استفاده می‌کنیم.(راسخ مهند،۱۳۹۰: ٤٣-٤٢) بنابراین معانی با استناد به ساختارهای هندسی- فضایی و ملموس در ذهن شکل می‌گیرند و این جهت‌های فضایی یا مکانی با تصویر فضای هندسه‌ای که در ذهن به وجود می‌آورند، مفهومی جدید و در نتیجه درکی جدید می‌آفرینند.

٤. حبسیه

حبسیه را می‌توان موضوع شعری قلمداد کرد که از دیدگاه انواع ادبی از فروع ادب غنایی است. این نوع شعر آیینه تمام نمای روزگار اختناق و افشاگر روزهای تلخ اسیری شاعر است. آباد در این زمینه می‌نویسد: ادبیات زندان، ازنظر انگیزه داری چهره‌های گوناگونی است؛ اما غالباً فریاد آزادگانی است که با بیدادگری‌های روزگار خود نبرد کرده و بردگی و بندگی را نپذیرفته‌اند. سرود زندان‌ها بانگ وجدان‌های بیدار است که در برابر ددمنشی‌ها، بی‌عدالتی‌ها و زورگویی‌ها طنین می‌اندازد؛ سوز و گدازی است که از سینهٔ تبعیدشدگان و ستمدیدگان زبانه می‌کشد. غالباً زندان حربه‌ای است در دست فرعونیان تاریخ برای از بین بردن عصیان‌ها و فریادها.(آباد،۱۳۸۰: ۷)

ازنظر هدف باید گفت زندان وسیله‌ای است برای اصلاح مجرم و حفظ مصالح جامعه، حال آن که درگذشته بیشتر افکار انتقام‌جویانه بر هدف زندان‌ها سایه گسترده بود. حتی در عصر حاضر بقایای این اندیشه تأثیرات شوم خود را بر قوانین اصلاحی زندان‌ها گذاشته و از حرکت آن در مسیر صحیح ممانعت می‌کند. از سوی دیگر گاهی زندان به‌طور کامل در جهت خلاف هدف خویش حرکت می‌کند و آن‌وقتی است که به‌عنوان حربه‌ای برای سرکوب انسان‌های آزاده و حق‌طلب و یا انتقام کشیدن از مغضوبان و مخالفان قدرتمندان مورداستفاده قرار می‌گیرد.(الحسینی،۱۹۷۰: ٤)

ادبیات زندان در عصر حاضر، در قالب ادبیات متعهد به قضایای سیاسی- اجتماعی می‌پردازد؛ ازاین‌رو برخلاف حبسیات قدیم، موضوعات شخصی در آن جای چندانی ندارد؛ چراکه گویندگان آن حصار تنگ"خود" را شکسته و به دایرهٔ بی‌انتهای انسانیت گام نهاده‌اند و زندگی خود را وقف دیگران کرده‌اند؛ به همین سبب، مبارزه و امور مربوط به آن، محور اصلی موضوعات در حبسیه‌های معاصر را تشکیل می‌دهد.(آباد، ۳٤۲:۱۳۸۰)

شاعران آزاده از گذشته‌های دور تا امروز درزمینهٔ زندان معانی زیبا و مضامینی انسانی آفریده‌اند و آثار آن‌ها آیینه‌ای است که می‌توان فراز و نشیب‌های آزادگی و ظلم‌ستیزی، صلابت و مقاومت، سلحشوری، مسئولیت و تعهد را دید. به اعتقاد واضح، در دوران معاصر، مبارزهٔ سیاسی تقریباً تنها عامل سوق ادیبان و شاعران به ظلمت زندان‌ها است، چراکه پس از قرن‌ها سکوت و غفلت، ادب بار دیگر وظیفهٔ خود را که اصلاح اندیشهٔ جامعه و تهذیب روح انسان‌ها است برعهده گرفت؛ این قشر از جامعه با اشعار، کتاب‌ها و مقالات خود فریاد اعتراض را بر سر ظلم و استبداد می‌کشند. (واضح،١٤١٥: ٨)

۵. محمدجواد جزایری شاعر پایداری عراق

محمدجواد جزایری، ادیب، فقیه و مبارز شیعی عراقی در سال ۱۲۹۸ هـ ق. در نجف به دنیا آمد. وی در همان شهر نجف بزرگ شد و به تحصیل علم پرداخت و از محضر اساتید بزرگی چون: آخوند محمدکاظم خراسانی، عبدالهادی شلیله بغدادی، آقا ضیاءالدین عراقی، شیخ علی رفیش، سیدابوالحسن اصفهانی، سید مجد فیروزآبادی، کسب علم کرد و بعد از مدتی به تدریس علوم حوزوی مشغول شد و طلاب بسیاری از علوم و اسلوب وی استفاده نمودند.(الامین، ۱۹۹۵: ٤٦، ۲۲۵)

پس از اشغال عراق در سال ۱۳۳٦ ق توسط انگلیسی‌ها، وی به همراه سیدمحمدعلی بحرالعلوم،«جمعیت نهضت اسلامی» را در اوایل این سال در شهر نجف بنیان نهاد که خود نایب‌رئیس آن بود. هدف از تأسیس این جمعیت، بیرون راندن نیروهای انگلیسی از عراق و استقلال آن کشور، تحت رهبری تشکیلاتی با آرمان‌های اسلامی بود. بسیاری از جوانان پرشور هم دور او جمع شدند و رهبران برجسته سیاسی به او پیوستند. انقلاب درونی این گروه، آنان را وادار کرد تابه ستاد فرماندهی انگلیسی‌ها در نجف، حمله برند و فرماندار نظامی و جمعی از همراهان او را بکشند. قوای انگلیس بلافاصله نجف را محاصره کرد ولی با پایداری شجاعانه مردم روبرو شد. این محاصره چهل روز طول کشید، سرانجام اشغالگران بر شهر و مردم انقلابی، غالب شدند و به سرکوب آنان پرداختند. رهبران انقلاب را دستگیر کردند و در دادگاه ویژه‌ای که برپاشده بود، حکم اعدام دوازده نفر ازجمله شیخ محمدجواد را صادر کردند.(**تمیمی،۱٤۱۲: ۳۱۱)**

جزایری در روز ١٤ رجب ۱۳۳٦ ق از نجف به بغداد منتقل و در زندان «ام‌العظام» زندانی گردید و پس از محاکمه، به اعدام محکوم شد اما با وساطت میرزا محمد تقی شیرازی و شیخ الشریعهٔ اصفهانی و سیدکاظم یزدی، حکم اعدام وی به تبعید مبدل شد. او در پادگان شُعَیْبه زندانی گردید و سپس به محمره (خرمشهر) تبعید شد، اما با صدور فرمان عفو عمومی، پس از پانزده ماه تبعید به نجف بازگشت. در سال ۱۳۳۹ ق که بار دیگر آتش انقلاب به رهبری میرزامحمد تقی شیرازی در سراسر عراق زبانه کشید، وی فعالانه در آن شرکت کرد، اما با سرکوب و شکست آن، ناچار به ترک خانمان و فرار به ایران گردید و از مرز گذشت و در رامهرمز مسکن گزید. چون عفو عمومی اعلام شد به عراق بازگشت و به درس و بحث پرداخت. وی در ۱۳۷۸ ق در هشتادسالگی درگذشت. از آثار وی: «دیوان اشعار»، «الآراء والحکم» ، «انقاذ البشر من الجبر و القدر»، «تعلیقه علی شرح بدرالدین للألفیة»، «حل الطلاسم بین مشکک و عالم»، «فلسفة الامام الصادق»، «نقد الاقتراحات المصریة في تیسیر العلوم العربیة» است. (شبر، بی تا:۱۳۸-۱۳٦)

٦. طرحواره قدرتی و جهتی در اشعار جزایری

در این بخش داده‌های مستخرج از دیوان شاعر را که در مورد طرحواره قدرتی وجهتی است بررسی می‌کنیم. بدین منظورابتدا ابیات دارای طرحوارۀ قدرتی تحلیل گشته که می‌توان با توجه به مفاهیم انتزاعی نهفته در آن‌ها، سه طرح تصویری مربوط به این طرحواره را مشاهده کرد:

٦. ١. طرحواره قدرتی دفع سد و عدم تسلیم و انتخاب مسیر دیگر. به عبارت دیگر، در مسیر حرکت سدّی پدید آید وبتوان آن را شکست و به حرکت مستقیم ادامه داد و یا آن را دور زد و به حرکت ادامه داد و یا مسیر دیگری را انتخاب کرد که کاملاً مسیر تازه‌ای است. مانند: مشکل مالی‌ام را حل کردم و راه تجارت را ادامه دادم.

در این نوع طرحواره قدرتی، مشکلات وموانع همچون سدی مستحکم در مقابل انسان قرار دارند و قابلیت انعطاف-پذیری موجب می‌شود تا در جهت رفع این مشکل، حالات و راه‌حل‌های متفاوتی در ذهن نقش بندد؛ بدین ترتیب، طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان صورت می‌بندد و به گفته جانسون،«انسان با دیدن سدها و دیوارها و آنچه در مسیر حرکت متحرک‌ها را قطع می‌کند، طرحواره‌ای در ذهن خود پدید می‌آورد که به قدرت او در گذر از سدها مربوط است.»(صفوی،١٣٨٤: ٧٤)

جزایری در این دسته از تصاویر، با مهر به میهن، دست از جان می‌شوید و با سعی و تلاش در صدد رفع مشکلات اسارت و عبور از سدّ پیش روست و پایان آن که دستیابی به پیروزی است او را ازاین ناخرسندی‌ها رهایی می‌بخشد. جزایری سخن از دفع مشکل و کنار زدن سدّ با اراده‌های پولادین دارد و تسلیم پیش آمده نمی‌شود؛ بلکه آن مشکلات را برای هدف والا که همان حفظ و صیانت از وطن است به جان می‌خرد. شاعر رهایی از زنجیر بندگی و حفظ صیانت و سلطۀ نجف را در سایۀ انتخاب آگاهانۀ جنگ و جهاد می‌یابد و به همین علت قدم در راه مبارزه می‌گذارد و تا دستیابی کامل به حق، آن را رها نمی‌کند:

أنا إن غيبتني الأسرُ عَنها موثقاً جسمي قَيداً و غلّا

طاوياً قلبي ممّا دَهَاني حرقاً لو حلّت الصخر فُلّا

فلقد جَرَّدتُها عزماتٍ ماضياتٍ قد أبت أن تذلّا

و أثرتُ الحربَ صوناً لعليا ها و وفّيتُها ذماماً و إلّا

(جزایری،١٩٧٠م:٢٠)

(ترجمه) «اگر اسارت و غل و زنجیر این جسم خاکی مرا از آن دیار دور ساخته است./ و قلبم بدانچه مبتلا گشته آتش گرفته است به گونه‌ای که اگر بر سنگ سخت فرو آید شکافته می‌شود./ پس برای آن، اراده‌های پولادینی که از خواری و ذلت ابا دارد، را از نیام برآوردم./ جنگ رابرای حفظ و صیانت سلطهٔ نجف برگزیدم و حق آن را به تمامه ادا کردم که بدون جنگ و جهاد چنین سلطه‌ای محقق نمی‌شود».

جزایری در جای دیگر همچون شاهد پیشین سخن از سختی و دشواری که بر وی فرود آمده است، به میان می‌آورد. او با استعانت از صبر و تهذیب، خویش و همرزمان را به عدم تغییر مسیر دعوت می‌کند. صبر و تهذیب سدّ شکن‌ها و مسیرهای دیگری هستند که ادامهٔ راه را هموار می‌سازند. شاعر با گزاره‌ای حاوی پیام تهذیب، جهت رسیدن به این مهم با ابزار مبارزه و جنگ با سختی از همرزمان می‌خواهد با سدّ پیش روی، موفق به عبور از موانع شوند و این موانع را از مقابل خود کنار زنند:

خطبٌ ألمَّ بموقفي صعبُ يربو عليه الهمّ والكربُ

خطبٌ يطيرُ له العدى فرحا و يغضُ في أشجانِه الصحبُ

تجري له عينُ الخليلِ دما ويذوبُ منه لوقعِه القلبُ

صبراً بني وِدّي عليه و هَل غَير المُهذّب يَقرَءِ الخطبُ

(همان:١٧)

(ترجمه) «حادثهٔ سختی برمن وارد شده که غم و اندوه افزون بر آنست./ حادثه‌ای که دشمنان از شادی آن پرواز می‌کنند و دوستان در غم آن غصه می‌خوردند./ در این حادثه از چشم دوست خون جاری می شود و قلب از رخداد آن ذوب./ دوستان بر این سختی صبر کنید. آیا جز افراد شریف آماج حملات حوادث قرار می‌گیرند.»

در این ابیات می‌توان شاهد دردها و مصائبی بود که بر شاعر نازل‌شده اما این حزن و درد احساسی تنگ و مادی نیست که به نومیدی و تمنای مرگ منتهی شود، بلکه احساسی وجودی و به‌غایت ژرف و دقیق، حاصل وضوح و روشن‌بینی است که فریاد اعتراض و تمرد شاعر در آن طنین‌انداز است و شاعر آنان را به‌گونه‌ای صادقانه بیان می‌کند. «چراکه گاه حبسیات یا ادبیات زندان، ناله‌ها و فریادهای جان‌های فرهیخته‌ای است که به دلایل سیاسی، اجتماعی و اعتقادی در میان دیوارهای زندان‌ها، با خواری و ذلت از یار و دیار جدا شدند؛ لذا می‌توان احساسات صادقانه بشری را در این نوع ادبی جستجو کرد.»(آباد، ١٣٨٠ :١١)

شاعر برای رسیدن به خواسته‌اش که همان آزادی وطن است حتی با از دست دادن سلاح فیزیکی می‌خواهد به آرزویش برسد و برای رسیدن به این آرزو، با برخورد سدّ از دست دادن این سلاح، مسیر دیگری را برمی‌گزیند و آن گزینش سلاح قلم است. بنابراین فقدان سلاح فیزیکی، شاعر را به تغییر مسیر و انتخاب راهی دیگر ناگزیر کرده است:

لإن فاتَه منّي حسامٌ مهندٌ فإنّي لعلياه هززتُ يَراعِيا

(جزایری،۱۹۷۰م:۲۲)

(ترجمه) « اگر شمشیرهای هندی(برای مبارزه) را از دست دادم؛ پس برای بزرگداشت این سرزمین قلمم را به حرکت درآوردم.»

سلاح فیزیکی شاعر، شمشیر است و این همان چیزی است که با از دست دادن آن با سدّ(عدم وصول کشور به آزادی) مواجه می‌شود؛ چراکه شمشیرها به علت سیطرهٔ نیروهای انگلیسی از دستان جنگجویان افتاده و اجانب بر کشور مسلط شده‌اند. اما کاراتر از زبان شمشیر، زبان قلم است و این شاعر انقلابی با استفاده از این حربه به مبارزه با سدّ پیش روی خویش می‌رود و موفق به عبور از آن می‌شود و با جدیت تمام آن را از مقابل خود کنار می‌زند.

٦. ۲. ناتوانی در شکستن سدّ و ادامهٔ حرکت.

گاه طرحوارهٔ قدرتی به صورتی نمود می‌یابد که شاعر در مسیر حرکت با مصائب و سختی‌هایی مواجه می‌شود که جز قطع مسیر و ناتوانی از عبور، چارهٔ دیگری ندارد:

أو أنت انت و إنّ يومي من أرزاءِ يومِ الطفِّ مسودُّ

أرزاء هذا الكون تعبث في سير الحياة و ما لها حدُّ

لكن رزايا الطفِّ ليس لها في مثلها نوعٌ و لا ندُّ

(همان: ۶۴)

(ترجمه): «روزگار من از مصیبت‌های کربلا سیاه شده است./ مصائب این روزگار در مسیر زندگی بازی می‌کنند اما برای آنان مانعی نیست./ مصائب کربلا در نوع خودش همتا و مانندی ندارد.»

ازآنجایی‌که شعر معاصر آمیزه‌ای از قدیم و جدید است و شعر معاصر عرب، شعری آمیخته با حماسه، و کربلا نماد خون جاری در جسم عراق است؛ شاعر برای تشویق خروش و انقلاب علیه اوضاع کنونی، مصائب خود را با مصائب عاشورا پیوند می‌دهد و کسی را یارای ممانعت از نزول این مصائب و فرار از آن‌ها در مسیر زندگی نیست. آنگاه شاعر در مقام مقایسه میان مصائب روزگار خویش و روز عاشورا برمی‌آید و اذعان دارد سختی‌های سرزمین کربلا در نوع خودش

همتایی ندارد. همان‌گونه که در آن روز کسی قادر به شکست سدّهای پیش‌آمده نداشت، امروز هم گاه در عرصهٔ آشوب سیاست موانعی رخ می‌نمایند که قدرتی برای برطرف کردن آن‌ها نیست.

٦. ٣. عدم تسلیم در برابر سدّ.

طرحوارهٔ قدرتی گاه به صورتی نمود می‌یابد که در مسیر حرکت سدّی پدید آید و انسان بتواند باقدرت خود سدّ مذکور را از مسیر کنار بزند و به راهش ادامه دهد.

جزایری بارها و بارها از چرخ روزگار که بین او و اهداف اصیلش فاصله انداخته شکوه می‌کند؛ چراکه طبع روزگار، خیانت به آزاداندیشان است. او با درآوردن گردن از زنجیرهای بردگی به مسیر خود ادمه می‌دهد:

و أرجُلِنا طَوع قَيدِ الحَديد تَسِيلُ دماً يَستَفِزُّ الرَصِينا

ولَم نَلوِ لِلدَهرِ جَيدَ الذَليلِ وَ إن يَكُن الدَهرُ حَرباً زبُوناً

و مَا ضامَنا الأسرُ في موقفٍ أَطَعنا علَيه الرسولَ الأمينا

(همان: ١٧)

(ترجمه) «از پاهای دربند زنجیر ما خون جاری است به‌گونه‌ای که هر انسان محکم و استوار از سختی‌های آن برآشفته می‌گردد./ گردن ذلت و خواری در مقابل روزگار خم نمی‌کنیم گرچه روزگار جنگی سخت برافروزد./ آنجا که ما از دستورات پیامبر امین تبعیت می‌کنیم، اسارت به ما آسیبی نمی‌رساند.»

جزایری در این ابیات از سنگینی زنجیرها و حلقه‌های آهنین که به پاهای او و هم‌بندان او آویخته شده سخن می‌گوید. سنگینی آنان موجب فرسایش جسم آن‌ها و به ارمغان آوردن درد و جراحت و عذاب مداوم گشته است. اما او از ادامهٔ مبارزه سخن می‌گوید و بی‌اعتنایی خود را نسبت به زندان و زنجیر و همهٔ موانع راه آزادی نشان می‌دهد.

بخش دوم تحلیل، شامل طرح‌واره جهتی ابیات جزایری است که در این پژوهش تنها طرحواره‌های جهتی بالا و پایین بررسی و تحلیل می‌شود و با ارائهٔ نمونه‌هایی از شعر جزایری، به این مقوله پرداخته خواهد شد.

بسیاری از طرحواره‌ها از تجربه‌های انسان از ساختار جسمانی‌اش الهام گرفته می‌شوند و در دیوان جزایری واژه-های(قیام) بر مفهوم بالا و واژه‌های(قعود، تطامن) بر مفهوم پایین دلالت دارند که به این تجربه‌های ساختار بدنی و بازتاب آن‌ها در اشعار شاعر اشاره می‌شود:

همت بلند موضوع فخر بعضی از حبسیه‌هاست. جزایری به چنین دامن همتی که بر کمر زده و خود را از سستی و غفلت دور کرده است، افتخار می‌کند. افتخار جزایری، افتخاری قهرمانانه انقلابی است، چراکه پای در رکاب آزادگان نهاده

و بر ضد استعمار و استبداد قیام نموده است و کسی که چنین راهی را برگزیند سزاوار است عاشق مرگ شده و حیات را به استهزاء کشد و به همت عالی خود افتخار کند:

و قمنا بها عزماتٍ مضاتٍ أبت أن نسیسَ الردی أو نلینا

هی الهمم الغرّ لم ترضَ بالسـ ماکین مهما استفزَّت قرینا

(همان: ۱۵)

(ترجمه) «با عزمی راسخ و اراده‌هایی همچون شمشیر برنده قیام کردیم. این اراده نپذیرفت که تسلیم مرگ شویم و یا در مقابل دشمن نرم و خوار شویم./ ما را همت‌های بلند است که هرگاه قصد دشمن کند به بلندای ستارگان آسمان بسنده ننماید.»

در این بیت "انجام دادن" به‌مثابه "ایستادن و قیام" مفهوم‌پردازی شده است. بنابراین قیام به کار، کنایه از تصمیم و عزم راسخ و اقدام جدی درباره آن است. نشستن در تضاد با ایستادن و ایستادگی، صفات ناپسند را از آن خود می‌کند و اما ایستادگی را حاوی صفاتی برتر می‌داند و آن عدم تسلیم و سازش در برابر مرگ است. بنابراین حوزۀ برخاستن، آمادگی برای انجام کار که مستلزم بیرون آمدن از حالت سکون به تحرک است، بر حوزۀ عزم و اراده منطبق می‌شود.

در جای دیگر شاعر برای حوزۀ مفهومی ضعف و کوتاهی در انجام امور از حوزۀ مبدأ "نشستن" استفاده کرده است. وی با به ترسیم کشیدن فضای کشور عراق که در چنگال اسارت استبداد درگیر سختی‌ها است و در تیرگی‌های مصائب افتاده و بیداد بر آن چیره شده، بر این باور است که فقط پیشروان و انسان‌های داری وجدان بیدار در دل این تاریکی‌ها در پی وصول به اهداف عالی گام می‌نهند و سست عنصران با نظاره کردن صحنه‌های سخت و دشوار مقاومت تنها دست می‌گزند که این نشستگی همراه با ندامت برای آنان است:

لکنّما یَرد المُنی رُوّاده و یَعضُّ أصبع کفّه المتقاعدُ

(همان: ۳۳)

(ترجمه) «پیشروان بر آرزوها وارد می‌شوند و بدان‌ها می‌رسند، در حالیکه انسان‌های سست عنصر و تنبل، انگشتان خود را از اندوه می‌گزند.»

۱- سماکین، نام دو ستاره روشن، یکی به نام «سماک رامح» ستاره قرمزی در صورت فلکی «عوا» یا «گاوران» و دیگری به نام «سماک اعزل» ستارۀ سفیدی در صورت فلکی «سنبله» یا «خوشه. کنایه از اهداف عالی است.(فرهنگ لغت معین(س م)

"نشستن" حالت و وضعیتی مربوط به اندام تحتانی انسان است و شاعر برای بیان این حوزۀ مفهومی از این تجربۀ جسمانی سود جسته است. شاهد مثال دیگری که شاعر از استعارۀ مفهومی"نشستن" به عنوان حوزۀ مبدأ مورد استفاده قرار داده و برای حوزۀ مقصد"ضعف و ناتوانی" بکار برده است، انتخاب کلمۀ "تطامن"در بیت زیر است:

سمعاً بني ودي مقالة ذي همٍ تَطامَنَ دونَه الشهبُ

(همان:۳۱)

(ترجمه) «ای دوستان من سخن انسان بلندهمتی را گوش فرا دهید که در مقابل وی ستارگان سر تعظیم فرومی‌آورند.»

در شاهد مثال، جزایری استواری همت خود و همرزمان آزادی خواهش را همچون شخص قدرتمندی به تصویر می‌کشد که حتی شهاب‌ها در برابر این استواری قامت خم می‌کند و در مقابل او سرفرو می‌آورند.

رد پای تجارب بشر در حالت"خوابیدن و بیداری" به‌عنوان حوزه‌های عینی جهت الگوبرداری به سمت حوزه‌های ذهنی در دیوان شاعر هویداست. شاعر مفاهیم انتزاعی را با استفاده از مفاهیم عینی که به اندام‌های بدن مربوط است مفهوم‌سازی کرده، حالت خوابیده صفات ناپسند را از آن خود می‌کند و بر مفهوم انتزاعی عدم اقدام اشاره دارد؛ درحالی‌که حالت بیداری صفات حمیده را از آن خود می‌کند و بر مفهوم انتزاعی هشیاری و هشدار دلالت دارد:

مَهما أقولُ تيقّظوا و تفهّمُوا فَهُمُ على حُكمِ الطباعُ نيامُ

(همان: ٤٣)

(ترجمه)« هرقدر به مردم می گویم بیدار شوید و درک کنید ولی به حکم طبیعتشان در خواب غفلت فرو رفته اند.»

جزایری معتقد است که تمامی قدرت اجتماع، ناشی از اتحاد ملت است و اصولاً هدف از اجتماع، اتحاد قواست. وی اتحاد ملی را راهی برای مقاومت در برابر دشمنان داخلی و خارجی معرفی می‌کند، وی پیوسته آن‌ها را اندرز می‌دهد که از خواب غفلت برخیزند سبک و روش زندگی طبیعی تؤام با خواسته‌های شهوانی را کنار نهند و ایشان را به اتحاد ملی، توحید قوا، همبستگی و ترک اختلاف تشویق می‌کند؛ چرا که برای رسیدن به پیروزی، سلاح و ثروت کافی نیست بلکه لزوم وحدت از شاخصه‌های مهم نیل به چنین آرمانی است.

شاعر در جای دیگر با ارائۀ تصویر قله و کوه به عنوان مفاهیم عینی، مفهوم انتزاعی پیشرفت و رشد را مطرح می‌کند و با اشاره به مسیر پر پیچ و خم کوه، می‌توان دشواری تحقق پیشرفت و نیاز به تلاش و کوشش را برجسته سازد. بنابراین رشد انسان در زیر سایۀ آزادی تحقق می‌یابد و فقدان آن مانع جدی در مسیر کمال محسوب می‌گردد:

فیا فکرةَ الحرِّ الصدوقِ تسنمّي ذُراها فَهَل إلّا بِکِ العقد ینحلُّ

(همان:۳۱)

(ترجمه) «ای اندیشهٔ آزاد راستین بر فراز قله‌هایش صعود کن که فقط به واسطهٔ تو گره‌ها گشوده می‌شود.»

عبارت«تسنّمی ذراها» به‌عنوان حوزهٔ مبدأ برای مفهوم‌سازی کوتاهی نکردن در انجام کار و داشتن موقعیت برتر استفاده‌شده است. عدم کوتاهی در انجام کار مبدأ این نگاشت است و بالا رفتن از قله مقصد انگاشته می‌شود. علاوه بر آن حرکت به سمت بالا و صعود، موجب وسعت دید انسان می‌شود. آدمی هر گام که به بالا و در جهت صعود به قله برمی‌دارد، بر وسعت افق دید خود می‌افزاید و سختی پیمودن راه برایش لذت‌بخش می‌نماید. و ازآنجایی‌که اشتیاق رستن از بندها و قیدها، تمنای دیرینهٔ روح مشتاق انسانی است برای پرواز تا اوج و رهایی، نیازمند صعود پله‌ها برای دستیابی به اندیشهٔ آزاد راستین است.

در جای دیگر شاعر مردم را به استمرار جنگ و انقلاب دعوت می‌کند و به شیوهٔ آمرانه آنان را به برافروختن آتش جنگ فرامی‌خواند و خاطرنشان می‌کند که این آتش جنگ تا مادامی‌که ملت به بلندای عزت و بزرگی در سایهٔ استقلال و آزادی از یوق استعمار نرسند ادامه خواهد داشت و خاموش نخواهد شد:

أوقَدُوا نارَ وغی لیسَ تُطفَی أو ینالُ الشعبُ عرشاً معلّی

(همان:۲۰)

(ترجمه) «آتش جنگی که خاموش نمی‌شود را برافروزید تا ملت به اوج و سرفرازی برسد.»

عبارت «ینال الشعب عرشاً معلّی» برای مفهوم‌سازی پیروزی و موفقیت استفاده‌شده است. موفقیت با مفهوم بالا"معلی" ارتباط دارد و شاعر از این طریق به پیروزی مرتبه‌ای والا بخشیده است. مفهوم پیروزی، مکانی شده است که در بالا(معلی) قرار دارد. درواقع این استعارهٔ "بالا"، معرف ارزشمند بودن پیروزی است. در راستای همین مفهوم بالای مکانی، ابیات زیر شواهد دیگری بر این معنا هستند:

وصُنّا کرامةَ شَعب العراق وکُنّا لِعَلیاه حصناً مصونا

وخضنا المعامعَ وهي الحمامُ نُدافعُ عن حوزةِ المسلمینا

(همان:١٦)

(ترجمه) «شرف و عزت ملت عراق را پاسداری نمودیم و برای بزرگی و تعالی آن ملت دژی استوار بودیم./ در امواج پرتلاطم آوردگاه مرگ فرو می‌رویم و از حریم مسلمانان دفاع می‌نماییم.»

و لم یزرِ بِالحُرِّ غلُّ الیَدینِ إذا مَا قَضَی للعَلاء الدُیُونا

(همان: ١٦)

(ترجمه) «در غل و زنجیرشدن دست آزادگان آن‌ها را کوچک نمی‌کند اگر آنان در راه ادای دِین به شرف و بزرگی در اسارت گرفتارشده باشند.»

معلی، علیا و علاء همان هویت برتر، قدرت و تسلط ملت عراق است. این سه مفهوم به‌عنوان مکانی فوقانی متصور شده است و از مصادیق آن است که هر تصوری مثبت در بالا قرار دارد. شاعر توانسته است با استفاده از استعارۀ"مقام به‌مثابه مکان" و مبدأ جهت بالا"معلی، علیا و علاء"، به این جایگاه برتر تجسم و ارزش معنوی بخشد.

"شادی" مؤلفۀ دیگری است که در جایگاه بالا قرار دارد و می‌تواند حوزۀ مقصد انتزاعی که شامل عواطف است، باشد. به همین دلیل، با بهره‌گیری از حوزه‌های عینی پرواز بیان‌شده‌اند. مانند عبارت: از شدت خوشحالی به پرواز درمی‌آیند:

خطبٌ ألمّ بموقفي صعبُ یربو علیه الهمُّ والکربُ

خطبٌ یطیرُ له العدی فرحا و یغصّ في أشجانه الصحبُ

تجري له عینُ الخلیلِ دما و یذوب منه لوقعه القلبُ

(همان:١٧)

(ترجمه) «حادثۀ سختی بر من واردشده که غم و اندوه افزون بر آن است./ حادثه‌ای که دشمنان از شادی آن پرواز می‌کنند و دوستان در غم آن غصه می‌خوردند./ در این حادثه از چشم دوست خون جاری می‌شود و قلب از نزول آن ذوب گشته است.»

مصیبت زندان در چشم جزایری حادثه‌ای سخت است که غم و درد از آن زاده می‌شود، حادثه‌ای که برای دشمنان شادمانی و برای دوستان درد و رنج به ارمغان می‌آورد و این اندوه قلب شاعر را می‌گدازد. اما این حزن و درد احساسی تنگ و مادی نیست که به نومیدی و تمنای مرگ منتهی شود، بلکه احساسی وجودی و به‌غایت ژرف و دقیق و حاصل وضوح و روشن‌بینی که فریاد اعتراض و تمرد شاعر در آن طنین‌انداز است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در عبارت«خطب یطیر له العدی فرحا»،« پدیدۀ شادی» در جهت بالا مفهوم سازی و تجسیم شده است و در این بیت استعارۀ «شادی به مثابۀ پرواز کردن است»، مشاهده می‌شود و احساس شادی حوزه مقصد و پرواز حوزه مبدأ است.

نتیجه

طبق نظریات زبان‌شناسان لیکاف و جانسون، مفاهیم انتزاعی در حوزه مفهومی انسان با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شوند و درک مفاهیم انتزاعی بر اساس مفاهیم عینی قابل‌فهم است. به عقیده این صاحب‌نظران، طرح‌های تصویری، ساخت‌های مفهومی هستند که بر اساس تجربهٔ ما از جهان خارج در زبان نمود می‌یابند و یک پدیده انتزاعی را بر اساس تجربه‌ای محسوس مفهوم‌سازی می‌کنند.

جزایری از طرحواره‌های تصویری جهتی و قدرتی برای رساندن مفاهیمی که در ذهن دارد بهره می‌گیرد که این طرحواره‌ها در ترسیم و بازنمود احساسات و تخیلات شاعر نقش اساس دارند و مفاهیم انتزاعی و ذهنی را به نحوی فیزیکی و ملموس به نمایش می‌گذارد.

با پژوهش دیوان شاعر در مورد موضوعات مطرح‌شده در این مقاله، بیشترین بسامد استفاده از مفاهیم انتزاعی طرحوارهٔ قدرتی در حبسیه‌ها، نشان از کنار زدن مشکلات و سدّهای پیش‌روی دارد که فراوانی بسامد این طرح بیانگر روحیهٔ آزادی‌خواهی و مبارزه‌طلب وی است. اغلب اصطلاحات استعاره‌های جهتی بکار رفته در دیوان، برای بیان احساس یا تجربیات مثبت و منفی شاعر است. استعاره‌های دارای جهت مکانی بالا، بااحساس مثبت همراه هستند که این مثبت‌ها دربردارندهٔ امیدواری، ترقی و پیشرفت، سازندگی است؛ حال آن‌که استعاره‌های جهتی پایین، معانی احساس منفی را القا می‌کنند و این موارد منفی دربردارندهٔ ضعف، ناامیدی، تخریب و نیستی است.

بررسی کانون استعاری (قوم) و (قعد) نشان می‌دهد که ایستادن در معنای استعاری، عملی پسندیده و نشستن عملی مذموم و نهی شده است و از مبارزه و تلاش نکردن صحبت می‌کند. شاعر مفاهیم انجام دادن، تسلط، ثبات عمل، و عزم و اراده را با ایستادن و مفاهیم ضعف را با گروه کلماتی که مربوط به نشستن است مفهوم‌سازی می‌کند. استعاره شادی به نگاشت (شادی بالا است و شادی فاصله داشتن از زمین است) اشاره می‌کند که به‌صورت (شادی پرواز کردن است) نمود پیداکرده است.

پی‌نوشت

۱- نگاشت مجموعه‌ای از تناظرها هستند. این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که درباره مقصد داریم، درباره مبدأ بیندیشیم و سخن بگوییم. به عبارت دیگر نگاشت‌ها بخش ثابتی از نظام مفهومی هستند و عناصری از حوزه مبدأ بر عناصر حوزه مقصد نگاشته می‌شوند.(هوشنگی، ۱۳۸۸: ١٤)در استعاره مفهومی، نگاشت همان جامع یا وجه شبه در استعاره سنتی است.

کتابنامه

۱.آباد، مرضیه.(۱۳۸۰). **حبسیه سرایی در ادب عربی**.چاپ اول. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

۲. الامین، محسن. (۱۹۹۵). **اعیان الشیعة**. بیروت: مطبعة الانصاف.

۳. تمیمي، جعفر صادق.(۱٤۱۲). **معجم الشعراء العراقیین المتوفین في العصر الحدیث و لهم دیوان مطبوع**، شرکة المعرفة.

٤.جزایري، محمد جواد.(۱۹۷۰)،دیوان الجزایري. بیروت: مکتبة الاتحاد.

٥. الحسیني، محمود نجیب.(۱۹۷۰).**السجون اللبنانیة**. بیروت: جامعه بیروت العربیة.

٦. دبیرمقدم، محمد.(۱۳۹۰). **زبان‌شناسی نظری**. ویراست دوم. تهران: سمت.

۷ . راسخ مهند، محمد.(۱۳۹۰). **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی**. چاپ دوم. تهران: سمت.

۸. سلطانی، رضا.(۱۳۹۱). **رویکردی شناختی به چند معنایی افعال حرکتی زبان فارسی**. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.

۹. شبر، جواد.(بی تا). **ادب الطف**. الجزء العاشر. بیروت.

۱۰. حاجیان، خدیجه و عالیه زعفرانلو.(۱۳۸۹)."*استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی*" فصلنامه نقد ادبی، سال سوم، شماره۹، صص۱۱۵– ۱۳۹.

۱۱.صفوی، کورش.(۱۳۸٤). **فرهنگ توصیفی معنی شناسی**. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

۱۲. ـــــــــ .(۱۳۸۲)."*بحثی دربارهٔ طرح‌واره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی*". فصلنامه فرهنگستان، سال ششم، شماره۲۱،ص ٦٥.

۱۳. گلفام، ارسلان وفاطمه‌یوسفی راد.(۱۳۸۱)." *زبان شناسی شناختی واستعاره*".نشریه تازه‌های علوم شناختی. شماره۳، صص٥۹–٦٤.

۱٤. هوشنگی،حسین‌ومحمودسیفی‌پرگو.(۱۳۸۸)."*استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظرزبان‌شناسی شناختی*". پژوهشنامه علوم ومعارف قرآن کریم. سال اول، شماره ۳، صص۹– ۳٤.

۱٥.واضح،محمد.(۱٤۱٥). **السجون وأثرها في الآداب العربیة**. الطبعة الأول. بیروت– لبنان، الموسسة الجامعیة للدراسات و النشر والتوزیع.

۱٦. افراشی، آزیتا."*نگاهی به معنی شناسی شناختی*" Lingoistica.com/articles .

نقد و تحلیل «ادبیت» در چکامه‌ی « لِعازر عام ۱۹٦۲» از خلیل حاوی

(پژوهشی)

مرضیه آباد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
مریم کیانی (دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران ،نویسنده مسئول) [1]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.47275
صص:۵۹-۳۳

چکیده

خلیل حاوی، شاعر نام‌آور لبنانی است که با اشعار عمیق و معانی فلسفی‌اش، به‌عنوان شاعرِ فیلسوفِ معاصر عرب، شناخته شد. علاوه بر معانی فلسفی‌اش که از او چهره‌ای متفاوت از دیگر شاعران معاصر ارائه می‌دهد، عرصه‌ی شگفت‌انگیز دیگری که حاوی یکه‌تاز بی‌رقیب آن است، ساحت زبان و صورت شعر است. ازجمله زیباترین چکامه‌های حاوی، قصیده‌ی «لعازر عام۱۹٦۲» است که شکل و صورت آن، در زیباترین هیئت تجلی یافته و در پیوندی عمیق با معناست. با توجه به تمرکز بیشتر پژوهش های ادبی پیرامون آثار خلیل حاوی بر محتوا و معانی، ضرورت وجود پژوهشی متن محور احساس می شد. در این مقاله، نگارندگان می کوشند با نگاه فرمالیستی و متن محور، ادبیت یا به تعبیری وجه ادبی قصیده‌ی لعازر، یکی از زیباترین قصاید خلیل حاوی را مورد بررسی قرار دهند و از دریچه‌ی سازه‌های شعرآفرینی چون رستاخیز واژگان و آشنایی زدایی و تبیین نقش مهم این دو عنصر در انتقال معنا، اعجاز شعری حاوی را بر دوستداران شعر عربی روشن تر گردانند.

در این پژوهش مشخص گردید که خلیل حاوی با ابداع در اسالیب زبانی و به کارگیری شگردهای ادبیت متن، تا حد زیادی توانسته است، سازه های زبانی را به بهترین شکل در خدمت معنا به کارگیرد و پیوند محکمی میان دو عنصر زبان و معنی برقرار کند.

کلید واژه‌ها: ادبیت، آشنایی زدایی، رستاخیز واژگان ، خلیل حاوی، لعازر عام ۱۹٦۲

تاریخ دریافت :۱۳۹٦/۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۹

[1] رایانامه نویسنده مسئول: kyani.maryam@gmail.com

۱.مقدمه

نقد فرمالیستی، به‌عنوان رویکردی متن محور، بیشتر به زبان و صورت شعر توجه دارد. فرمالیست‌ها با تمرکز بر واقعیات ادبی و کنار نهادن موقعیت بیرونی اثر، می‌کوشند وجوه زیبایی یک اثر را در خود آن اثر جست‌وجو کنند و نشانه‌هایی که در بررسی آن‌ها کانون توجه قرار می‌گیرد، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیست. آن‌ها در پژوهش‌های خود با عناصری چون وزن، قافیه، قالب، صامت و مصوت، صور خیال، تصاویر شعری و ..... که بافت و ساختار اثر ادبی را به‌وجود می‌آورد، سروکار دارند و می‌کوشند از خلال بررسی این عناصر، به جنبه‌های زیبایی یک اثر دست یابند.

در این میان مهم‌ترین نظریه‌ی فرمالیست‌ها «ادبیت» یا «وجوه ادبی یک اثر» است. آن‌ها بر این باورند که منتقد پیش از برخورد با اثر، باید به دنبال ادبی بودن آن باشد، یعنی مجموعه عواملی که یک متن را تبدیل به اثر ادبی می‌کند. از مهم‌ترین وجوه و عواملی که نظریه‌پردازان فرمالیست برای ادبیت یک اثر معرفی کرده‌اند، رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی است.

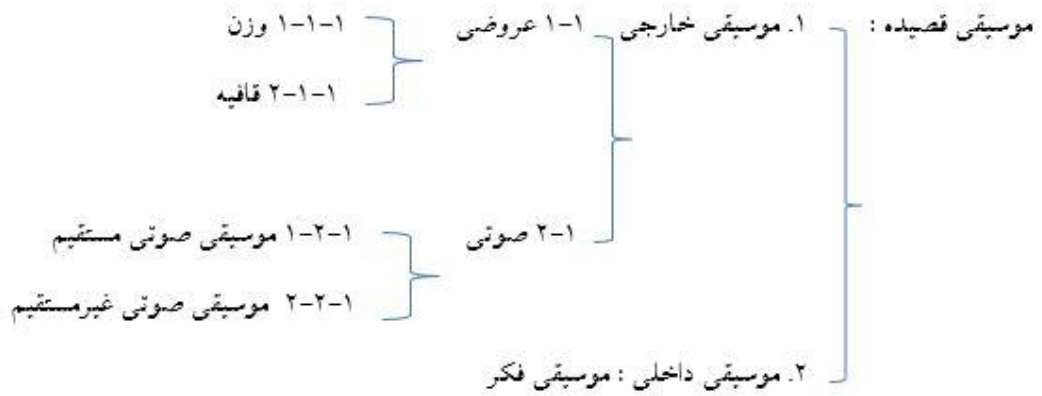
خلیل حاوی، شاعر بلندآوازه‌ی لبنانی، از برجسته‌ترین شاعران معاصر عربی است که هنوز پژواک نغمه‌های عمیق و فلسفی‌اش، رساترین و گوش‌نوازترین صدا در میان شاعران فیلسوف معاصر عرب است. او با قیامت عظیمی که در معنا پدید آورد، پژوهشگران را به تأمل و درنگ در معانی والای خود فراخواند، معانی بی‌حد و مرزی که در هر پژوهش، دروازه‌ی جدیدی از دروازه‌های فتح نشده‌ی این بنای عظیم گشوده می‌شود. از پژوهش‌های گران‌سنگی که در زمینه‌ی کشف معانی اشعار او در ادب فارسی نگاشته شده، می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد: «حکایت سندباد به روایت نای و باد» نوشته‌ی دکتر نجمه رجایی، «واکاوی روان‌شناختی مفاهیم عشق و پری در سروده‌های خلیل حاوی» نگارش دکتر حسین ناظری و دکتر کلثوم صدیقی، «نشانه‌هایی از ویران شهر در شعر خلیل حاوی» نوشته‌ی دکتر احمدرضا حیدریان شهری و دکتر کلثوم صدیقی.

اما اعجازی که در زبان شعریِ این شاعرِ هنرآفرین موج می‌زند و تمام واج‌ها و واژه‌ها در ساحت آن برانگیخته می‌شوند، کانون توجه پژوهشگران قرار نگرفته است، اعجازی که قدرت حیات‌بخشی‌اش کمتر از اعجاز معنایی نیست و نه تنها برازنده-ترین ردا بر تن معانی اوست، بلکه نوازنده‌ای است که سنتور معانی را می‌نوازد و نغمه‌ی افکار و احساسات را در فضای شعر می‌گستراند.

این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش است که خلیل حاوی به‌عنوان شاعر فیلسوف معاصر عرب که به معانی ژرف و فلسفی‌اش شناخته می‌شود، در بُعد شکل و صورت شعری چگونه عمل کرده است؟ و آیا زبان و صورت شعر، به‌خوبی نقشِ انتقال معانی مدنظر شاعر را ایفا کرده است؟ پاسخ مورد انتظار نگارندگان این پژوهش این است که خلیل حاوی از وجوه ادبی و زیبایی‌های ساختاری اشعارش غافل نشده است و چه‌بسا همین دقت و ریزبینی او در زبان اشعارش، به اعتلای معانی شعری‌اش کمک کرده است.

در توضیح چارچوب و اساس پژوهش باید گفت: در این پژوهش، به‌عنوان یک پژوهش فرمالیستی، بر ادبیت و وجوه ادبی متن، تأکید می‌شود و برای کشف عناصر ادبیت متن، دو نظریه ی مهم فرمالیستی یعنی «رستاخیز واژگان» و «آشنایی‌زدایی» اساس کار این پژوهش قرارگرفته است؛ در بخش رستاخیز واژگان، چارچوب تعریف‌شده از سوی دکتر شفیعی کدکنی برای رستاخیز واژگان، مبنای پژوهش قرارگرفته است؛ ایشان رستاخیز واژگان را در دو مقوله‌ی موسیقایی و زبان شناسیک طبقه‌بندی می‌کند که همین تقسیم‌بندی، اساس تحلیل رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی قرارگرفته است.

با توجه به دامنه‌ی گسترده‌ی موسیقی، برای بررسی دقیق‌تر و عینی‌تر ، در بررسی عنصر موسیقایی تقسیم‌بندی زیر، اساس پژوهش سطح موسیقایی قصیده قرارگرفته است:



و در این پژوهش، نمود موسیقایی قصیده بر اساس پنج زیرمجموعه‌ی نهایی این تقسیم‌بندی یعنی موسیقی وزن، موسیقی قافیه، موسیقی صوتی مستقیم، موسیقی صوتی غیرمستقیم و موسیقی فکر مورد بررسی قرارگرفته است.

در بررسی سطح زبان شناسیک قصیده، بررسی عناصری مهم چون تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، ایجاز و حذف و .... که در حوزه‌ی مباحث زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است، اساس و محور پژوهش قرارگرفته است.

در بررسی سایه‌های «آشنایی‌زدایی» در قصیده به‌عنوان دومین نظریه‌ی فرمالیستی که پژوهش بر آن تکیه می‌کند، هنر آشنایی‌زدایی حاوی در چند ساحت مهم‌تر ازجمله ساحت واژگان، ساحت نحو و دستور زبان، ساحت موسیقی، ساحت نوشتار و ساحت تصویر و ترکیب‌های شعری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در این پژوهش برآنیم تا دریچه‌ای هرچند کوچک به چشم‌اندازِ چشم‌نواز زبان شعری حاوی بگشاییم و با رویکردی شکل‌گرایانه، با تکیه‌بر برجسته‌ترین عناصر ادبیت متن یعنی رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی در قصیده‌ی «لعازر عام ۱۹۶۲» ، از راز این شاعرانگیِ مسحورکننده سخن بگوییم.

۲.فرمالیسم

در آغاز قرن بیستم، دگرگونی‌های فراوانی در تمام عرصه‌های زندگی رخ داد، ادبیات و شیوه‌های نقد ادبی نیز به‌تبع آن دستخوش تغییراتی بنیادین شد و رویکردهای نقدی جدیدی شکل گرفت؛ یکی از این شیوه‌های نقد ادبی، فرمالیسم بود که در دهه‌ی دوم قرن بیستم، با تکیه‌بر عوامل تشکیل‌دهنده‌ی فرم، پدید آمد و به‌عنوان بوطیقای نقد نو به مقابله با سنت غالب نقد ادبی پرداخت، (پارسا، ۱۳۹۰: ٣٤) سنتی که در قرن نوزدهم حضور چشم‌گیری داشت و به‌ویژه در روسیه‌ی عصر ظهور فرمالیسم، هر اثر ادبی را در بافت تاریخی، اجتماعی و زمینه‌های روان‌شناسی‌اش بررسی می‌کرد و به پیوند اثر با عوامل بیرونی و سرچشمه‌های ذهنی و عاطفی پدیدآورنده‌ی اثر، توجه داشت. (شمیسا، ١٣٨٦: ١٦٢) در این میان «صورتگرایان با تمرکز بر واقعیات ادبی و کنار نهادن موقعیت بیرونی که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید کردند» (مکاریک ۱۹۱:۱۳۸۵)

از نظر فرمالیست‌ها، پژوهشگر و ناقد ادبی باید با خود اثر سروکار داشته باشد و در درون همان اثر به دنبال وجه زیبایی‌شناسی آن باشد چراکه برای شناخت شایسته‌ی اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد.

مقصود فرمالیست‌ها از شکل و فرم، قالب ظاهریِ نوع ادبی نیست، بلکه چنان‌که دکتر شمیسا می‌گوید: به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورد، شکل می‌گویند. لذا وزن و قافیه، قالب، صامت و مصوت و هجا، صورخیال، صنایع بدیعی، زاویه دید، همه جزو یک اثر ادبی هستند، مشروط بر این‌که هر یک از این اجزا در ساخت یا بافت آن اثر، نقشی داشته باشند، هیچ جزو و عنصری در شکل اثر زاید و به قول منتقدان هنر، بی‌کار و فاقد نقش نباشد. منتقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزاء در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفه‌ی زیبایی شناسانه‌ی آن را تبیین کند.(شمیسا، ١٣٨٦: ١٧١)

چنان‌که می‌بینیم در رویکرد فرمالیسم، به‌عنوان رویکردی متن محور، نشانه‌هایی که در بررسی یک اثر در کانون توجه قرار می‌گیرند، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیستند و معنای جست‌وجو شده فقط از آغوش نشانه‌های موجود در خود متن سر برمی‌آورد، درنتیجه در این‌گونه بررسی‌ها، سایه‌ی عوامل برون‌متنی رنگ می‌بازد و دریافت‌های خواننده برپایه ی نشانه‌های درون‌متنی شکل می‌گیرد.

البته باید اشاره کرد اکثر فرمالیست‌ها منکر بحث‌های جامعه‌شناسانه یا روان‌شناسانه و ... نبودند اما می‌گفتند این بحث‌ها فرعی است و باید در حاشیه مطرح شود و نباید بحث‌های اساسی خود متن که همان وجوه ادبی بودن آن است، تحت‌الشعاع قرار گیرد. لذا نقد فرمالیستی به معنای بی‌اعتنایی به محتوا نیست بلکه فرمالیست‌ها برای راه بردن به محتوا، شیوه‌ی متفاوتی در پیش می‌گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون‌متنی از قبیل قصد شاعر و تأثیر شعر بر خواننده را در تفسیر متن، نامعتبر می‌داند. (تایسن، ١٣٧٨: ١٤)

ازاین‌رو کانون توجه منتقد فرمالیست صناعات و فنونی است که در خود شعر به‌کاررفته‌اند. این صناعات، صیغه‌ای عینی دارند، حال آن‌که نیت شاعر یا تأثیر شعر بر خواننده، صبغه‌ی ذهنی دارد. نقد ادبی از منظر منتقدان نو باید عینیت مبنا باشد و نه ذهنیت مبنا، بر همین اساس فرمالیست‌ها به‌جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند تا متن را به‌منزله‌ی ساختار عینی و متشکل از واژه، موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. (همان: ۲۲)

۳. ادبیّت

ادبیت که مهم‌ترین و اصلی‌ترین نظریه‌ی فرمالیست‌هاست، در زبان انگلیسی –به قیاس فرانسهliterarite– به آن عنوان Literariness داده‌اند و برخی ادبا نیز از سر دقت و وسواس، واژه‌ی Poeticalness را به برگزیده‌اند. چنان‌که در فارسی هم برخی آن را به «وجه ادبی بودن» ترجمه کرده‌اند. وقتی دو متن ادبی و غیرادبی را که هر دو یک موضوع را بیان می‌کنند باهم می‌سنجیم در زبان آن دو تفاوت‌هایی می‌بینیم که همان ادبیت است.(شمیسا، ۱۳۸٦: ۸۰)

هدف فرمالیست‌ها در ورای دیدگاه‌های متن محور، حفظ ادبیات از گزند نقدهای سلیقه‌ای و غیر قانونمند بود و می‌کوشیدند این کار را با فراهم آوردن شیوه‌ای اصولی و علمی انجام دهند. آن‌ها در پی کشف « جوهر ادبی متن» بودند و قصد داشتند از این طریق به تبیین تفاوت‌های یک متن ادبی از سایر متون بپردازند و «پرسش اصلی آن‌ها این بود که تمایز متن ادبی با هر متن ادبی دیگر در چیست؟ یا به تعبیر دیگر ادبیت در متن چیست؟» (احمدی، ۱۳۸٦: ۳۸) تأکید فرمالیست‌ها بر گوهر اصلی و «ادبیت متن» بود و بر این باور بودند که منتقد پیش از برخورد با اثر، باید به دنبال ادبی بودن آن باشد، ازاین‌رو می‌بینیم تمام کوشش نحله‌ی فرمالیست‌ها متمرکز بر کشف عناصر ادبیت متن و عواملی است که یک متن را تبدیل به اثر ادبی می‌کند(شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤۷) و می‌کوشند اجزای سازنده‌ی ادبیت متن را از دل خود اثر استخراج کنند. برای رسیدن به چنین هدفی به نظریاتی دست‌یافته‌اند و عواملی را به‌عنوان عوامل مؤثر در ادبیت متن مطرح کردند، که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- **رستاخیز واژگان**
- **آشنایی‌زدایی**

در این مقاله، تلاش می‌شود با نگاه فرمالیستی و متن محور، ادبیت یا به تعبیری وجه ادبی قصیده‌ی لعازر، یکی از زیباترین قصاید خلیل حاوی مورد بررسی قرار گیرد و از دریچه‌ی سازه‌های شعرآفرینی چون رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی و تبیین نقش مهم این دو عنصر در انتقال معنا، اعجاز شعری حاوی روشن گردد.

٤. خلیل حاوی

وقتی از جریان شعریِ نیمه دوم قرن بیستم سخن به میان می‌آید، نام خلیل حاوی در میان پرچم‌داران آن می‌درخشد. او باوجود نبوغ شعری فراوان، نسبت به دیگر شاعران برجسته‌ی عصر خود چون بیاتی، سیاب، صلاح عبدالصبور، عبدالمعطی

حجازی و بلند حیدری شاعری کم گو بود؛چراکه شعر او برخاسته از ترکیبات ذهنی و روانی بسیار پیچیده‌ای بود. مطالعات عمیق او در فلسفه‌ی یونان، دروازه‌های فهم میراث انسانی و ازجمله میراث عربی را به رویش گشود و تأثیر این تأملات عمیق به دنیای شعرش قدم گذاشت، به‌گونه‌ای که وادی شعرش وادی‌ای مستقل از اندیشه و تأملات فلسفی‌اش نبود. (عوض، ۲۰۰۲: ۱۱-۱۲) او بنا به فرهنگ عمیق فلسفی‌اش راضی نمی‌شد که شعرش کم‌تر از فتحی در باب ادراکات انسانی باشد و بنا به مطالعات عمیقش در نقد ادبی جهان و به‌عنوان یک منتقد و مدرس نقد ادبی در دانشگاه، راضی نمی‌شد که شعرش کمتر از فتحی در باب بیان شاعرانه باشد. (همان: ۱۳)

او از سویی رنج معضلات فلسفی انسانی را به دوش می‌کشید و از سوی دیگر مسئولیت شورش و انقلاب علیه اشکال شعری سنتی را – که دیگر از بیان تجربه‌های پیچیده‌ی روزگار عاجز شده بود – بر عهده داشت. شعر او آمیزه‌ای است از این درد و شورش. (مروة، ۱۳۵۱: ٤٥١)

۵. قصیده «لعازر عام ۱۹٦۲»

این قصیده از دفتر شعری «بیادر الجوع» خلیل حاوی است؛ این دفتر، تصویرگر تجربه‌ی شعری متفاوت خلیل حاوی در زندگی اوست. او که پیش از این، رؤیای خیزش جامعه‌ی عربی را در سر داشت، و بارقه‌های این خیزش را در وحدت مصر و سوریه در سال ۱۹۵۸ لمس کرده بود، در زمان نگارش این دیوان (۱۹٦٤-۱۹٦۱) با رخدادهای اندوه‌باری روبه‌رو شد که با تابلوی ترسیم‌شده‌اش تناقض داشت؛ جامعه عربی در بند ایستایی بود، آن خیزش اتفاق نیفتاده بود و بارقه‌های امید حاوی محو شده بود. این دفتر شعری، اعترافی به این شکست است؛ اعترافی به تراژدی تلخ جامعه‌ی عربی. (حر، ۱۹۹٤: ٥٤)

چکامه‌ی بلند «لعازر عام۱۹٦۲» هفده مقطع دارد که عناصر خود را از میراث مسیحیت گرفته است اما داستان و حکایتی متفاوت خلق می‌کند. لعازر، در تاریخ مسیحیت کسی است که حضرت مسیح، بنا بر روایاتی سه روز و بنا بر روایاتی چهار روز پس از مرگ لعازر، او را زنده کرد. لعازر از تاریخ و کتب مسیحیت قدم به دنیای ادبیات می‌گذارد و در شعر شاعران معاصر به‌عنوان رمز برانگیختگیِ پس از مرگ، هم‌پای اسطوره‌های بزرگی مثل تموز و ادونیس، به‌کار می‌رود اما خلیل حاوی از طریق هم‌نشینی واژه‌ی لعازر با «عام ۱۹٦۲» (سال۱۹٦۲) چهره‌ی دیگری به لعازر می‌بخشد؛ لعازر در این قصیده رمز رستاخیز دروغین یا رستاخیز غیرممکن می‌شود که حاوی از خلال شخصیت آن، رستاخیز و خیرش ناکام جامعه‌ی عربی را به تصویر می‌کشد. (عشری زاید، ۱۳۸۰: ۹٤)

این قصیده، ظاهری نمایش‌نامه‌وار دارد که با صحنه‌ی گور آغاز می‌شود و در یک هندسه‌ی دلالی دایره‌وار به همین صحنه ختم می‌شود. (المیر، ۱۳۸۷: ۱۸۸) داستان، ماجرای زنی است که همسرش (لعازر) پس از مرگ، به دعای حضرت مسیح به دنیا بازمی‌گردد. لعازر که از تب دنیای زندگان بیزار است ، میلی به زنده شدن ندارد اما برخلاف میلش و به دعای مسیح، به دنیای زندگان برمی‌گردد .ولی این رستاخیز، رستاخیزی حقیقی نیست و آثار مرگ بر تک تک سلول‌ها و نگاهش موج می‌زند و به شکل حیوانی وحشی و اژدهایی خون‌ریز به دنیای زندگان برمی‌گردد. همسرش که با خبر زنده‌شدن او بی‌صبرانه منتظر

است و شادمانی‌اش را فریاد می‌زند، با آمدن لعازر او را چون درنده‌ای گرسنه‌یِ دریدن و نابود کردن می‌بیند که به فجیع‌ترین شکل با او برخورد می‌کند. زن که با چهره‌ی متفاوت لعازر روبه‌رو شده، از چشمان لعازر عشق و مهربانی را التماس می‌کند و می‌کوشد او را رام عاطفه‌اش کند اما موفق نمی‌شود. این زن که درنهایت همه حتی مسیح را عاجز از پاسخ‌گویی به نیازهای عاطفی‌اش می‌بیند، برای رهایی از این کابوس، همواره آرزوی مرگ می‌کند تا آن‌جا که در پایان حکایت، بیشتر از این‌که تمنای لعازر را برای مرگ بشنویم، صدای التماس زنی را می‌شنویم که ناامید از تغییر لعازر و تغییر زندگی و خسته از عطش پایان ناپذیرش، دردمندانه، آرزوی مرگ می‌کند. او که شب‌های درد و غربت هم به زندگی‌اش پایان نمی‌دهد و آرزویش را محقق نمی‌کند، خود به درون گور می‌رود و درحالی‌که دیگر امیدی به تغییر واقعیت دردناک زندگی‌اش ندارد، شروع به بافتن کفن همسرش از گوگرد، رمز سترونی، می‌کند تا هیچ‌گاه به دنیای شوم زندگان برنگردد.

٦. خوانش نمود رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی

شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، سراینده‌ی شعر رفتاری در زبان شعر خود انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی – یا به قول ساخت‌گرایان چک، زبان اتوماتیکی – تمایزی احساس می‌کند. شعر، بیرونِ زبان قابل‌تصور نیست و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد؛ هرچه هست در نفس کاربرد زبان است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۳-٤)

ویکتور شکلوفکی در سال١٩١٤، با انتشار «رستاخیز واژه»، نخستین اثر فرمالیستی، از این معجزه‌ی زبان، تحت عنوان رستاخیز واژه یاد کرد. (شمیسا، ١٣٨٦: ١٦٧) بنا به تعبیر شفیعی کدکنی، شکلوفسکی با اصطلاح «رستاخیز واژه»، به قلب حقیقت دست‌یافته است زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به‌هیچ‌روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر و چه‌بسا با مختصر پس‌وپیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و مرز «شعر و نا شعر» همین رستاخیز کلمه‌هاست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۵)

دکتر شفیعی کدکنی راه‌های شناخته‌شده‌ی رستاخیز واژگان را در دو مقوله‌ی موسیقایی و زبان شناسیک طبقه‌بندی می‌کند که همین تقسیم‌بندی اساس تحلیل رستاخیز واژگان در شعر خلیل حاوی قرارگرفته است.

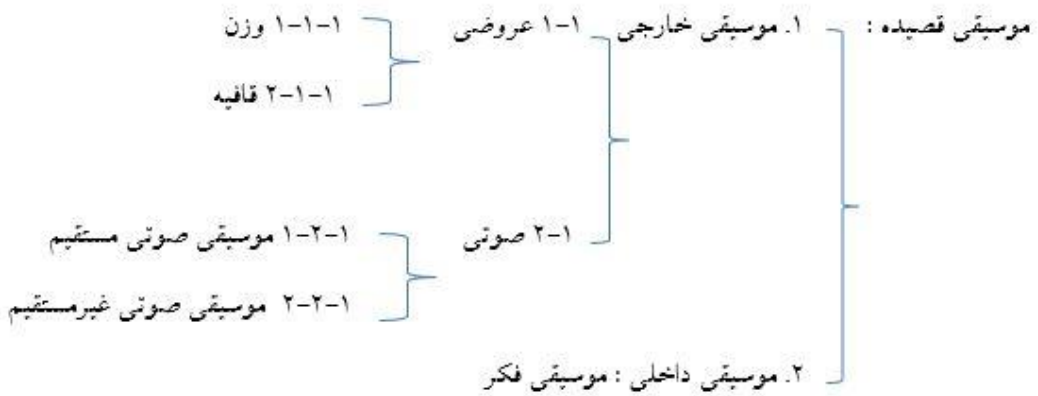
٦.١. خوانش نمود گونه‌های موسیقی در شعر خلیل حاوی

گروه موسیقایی مجموعه عواملی است که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبارِ بخشیدنِ آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود.(همان: ۷-۸)

نظریه‌پردازان صورتگرا بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند؛ از نظر آنان موسیقی، ویژگی ذاتی و لازمه‌ی طبیعت شعر است. اهمیت موسیقی در زبان شعر به اندازه‌ای است که گاه میزان انسجام و ساخت شعر را با میزان برخورداری آن از موسیقی ارتباط می‌دهند و بر این باورند که مهم‌ترین عامل سازنده‌ی شعر، موسیقی و وزن است. عناصر

آوایی در شعر از درجه‌ای از اهمیت برخوردارند که می‌توان گفت شعر گفتاری است که در بافت آوایی خود، سازمان‌یافته و مهم‌ترین عامل سازنده‌ی آن وزن است. (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹)

موسیقی شعر دامنه پهناوری دارد که برای بررسی دقیق‌تر و عینی‌تر آن، ناگزیر از تقسیم‌بندی مقوله‌ی موسیقایی هستیم. سطح موسیقایی قصیده در نگاه کلی به شکل زیر است:



در این پژوهش، نمود موسیقایی قصیده بر اساس پنج زیرمجموعه‌ی نهایی این تقسیم‌بندی یعنی موسیقی وزن، موسیقی قافیه، موسیقی صوتی مستقیم، موسیقی صوتی غیرمستقیم و موسیقی فکر مورد بررسی قرارگرفته است.

٦ .١ .١. موسیقی وزن

وقتی مجموعه‌ی آوایی به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند.(شمیسا، ۱۳۵۸: ۹)

وزن از عناصر مهمی است که صورتگرایان بدان توجه خاصی دارند. جدا از نقش وزن در فرایند برجسته‌سازی، در آشنایی‌زدایی نیز جایگاه مهمی دارد؛ افزون بر این، منتقدان صورتگرا بر این باورند که وزن از جمله عناصری است که در کشف معنا و دریافت متن سودمند است؛ چرا که معتقدند میان وزن و محتوا می‌تواند هماهنگی نسبی وجود داشته باشد و «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزن خاصی مطابقت دارد و شاعر از میان اوزان شعری، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ٦١) چنان‌که در این قصیده هم، همواره ردپای معنا را در کنار موسیقی می‌بینیم.

قصیده‌ی حاضر، شعر آزاد است و شاعر مقید به یکسانی تعداد تفعیله‌ها در شطرهای قصیده نیست. این عدم رعایت تساوی مصراع‌ها و کوتاهی و بلندی آن‌ها از دیدگاه زیباشناختی بسیار درخور توجه است و اتفاقاً به مبحث آشنایی‌زدایی

فرمالیست‌ها بسیار نزدیک است؛ چرا که این قالب شکنی و عدم رعایت طول مصراع در حقیقت در زدودن وزن‌های آشنا در ذهن خواننده‌ای که به خواندن شعر در قالب‌های سنتی عادت کرده، بسیار یاری‌رسان است. این قصیده در بحر رمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) است و چه‌بسا بسامد فروان سکون و هم‌نشینی آن با مصوت‌های کوتاه، حرکت پیوسته و ضربات مکرر کلنگ گورکن را تداعی می‌کند و می‌توان از موسیقی این وزن، صدای کلنگ‌هایی را که حفار بر زمین می‌زند، شنید:

عمِّقِ الُحفرة یا حفّار/ عمِّقها لقاعٍ لا قرار (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۳) (ترجمه) «ای گورکن!گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن.» عمْ مِ قِلْ حُفْ رَ ةَ یا حَفْ فا رُ/ عَمْ مِقْ ها لِ قا عِنْ لا قَ رارْ

علاوه بر این انتخاب وزنی با کثرت هجاهای بلند، ضرباهنگی کند و ملایم به موسیقی داده است که با حالت روحی لعازر و میل به آرام گرفتن ابدی هماهنگ است.

پدیده‌ی چشمگیر در وزن این قصیده، تدویر است که تقریبا هیچ مقطعی از آن خالی نیست؛ این ناتمام ماندن تفعیله‌ها در یک شطر می‌تواند اشاره‌ای به کامل نبودن رستاخیز لعازر باشد.

عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ	فاعلاتن فاعلاتن فاعِ
عمِّقها لِقاع لا قرارْ	لاتن فعلاتن فاعلات
یرتمي خلف مدار الشمسِ	فاعلاتن فعلاتن فاعِ
لیلاً من رمادٍ (همان‌جا)	لاتن فاعلاتن

حاوی، گاه در این تفعیله‌ها تصرف کرده و از اختیارات شاعری‌اش در استفاده از زحافات و عللِ جایز بهره می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال یکی از زحافاتی که سایه‌ی سنگینش را در فضای قصیده گسترانیده، زحافه‌ی خبن(فعلاتن) است:

رَحِمًا یمخره الشرش و یلتفُّ	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَ
علی المَیْت بعنف بربري (همان: ٣١٤)	علاتن فعلاتن فاعلن

(ترجمه) « بسان رحمی که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.»

گویی میل شاعر به عدم رستاخیر، در حذف (الف)، این حرف ایستاده قامت و نماد قیام، تجلی یافته است تا لفظ و معنا نغمه‌ی واحدی سر دهند.

خلیل حاوی گاه پا را فراتر می‌گذارد و آشنایی زدایی را به اوج می رساند و تفعیله‌هایی را که در بحر رمل جایز نیست، به فضای موسیقایی قصیده فرا می‌خواند، از جمله این تفعیله‌ها، (فَعَلُن) و (فعلاتْ) است.

نَمِرٌ یلسعهُ الجوعُ فیُرغي ویهیجْ	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتْ
یلتقیني عَلَفاً في دربهِ	فاعلاتن فعلاتن فاعلا

أنثی غریبةْ...(همان: ۳۲۲) تن فاعلاتن

(ترجمه)« لعازر بسان پلنگی بود که گرسنگی او را می‌گزید، پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شد و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه...»

٦ .١ .٢. موسیقی قافیه

مجموعه‌ی آوایی، گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی، می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌خوانیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ :۹)

شاعر در قصیده‌ی لعازر خود را ملزم به رعایت روی و قافیه نمی‌داند و با توجه به جوشش شعری‌اش آن را درجایی که ذوق و معنا می‌طلبد، می‌نهد. به مقطع چهارم از این قصیده نگاهی می‌اندازیم:

کان ظلاً أسوداً/ یغفو علی مرآةِ ***صدري*** / زورقاً میْتاً/ علی زوبعةٍ من وهجِ/ نهديَّ و ***شعري*** / کان فی عینیه/ لیلُ الحفرة الطینیُّ یدوی و ***یموج*** / عبر صحراءَ تغطیها/ ***الثلوج*** / عبثا فتشت فیها/ عن صدی صوتی و عن وجهی / و عینیَّ و عمری / کان من حینٍ لحینٍ / یعبرُ الصحراءَ فولاذٌ ***مُحمّی***،/ خِنجرٌ یلهثُ مجنوناً و ***أعمی*** ../ نَمِرٌ یلسعهُ الجوعُ فیُرغي ویهیجْ .../ یلتقیني عَلَفاً في دربهِ/ أنثی ***غریبهْ*** .../ یتشهّی وَجعي، یُشبعُ / من رعبي ***نیوبهْ*** .../ کنتُ أسترحمُ عینیهِ/ وفي عینیَّ عارُ امرأةٍ/ أنّتْ، تعرّتْ ***لغریبْ*** / ولماذا عادَ من حفرتهِ/ میْتاً ***کئیبْ*** / غیرُ عِرقٍ/ ینزفُ الکبیرتَ مُسوّد ***اللهیبْ*** (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۹-۳۲۳)*(ترجمه) «لعازر سایه‌ای سیاه بود که بر آینه‌ی سینه‌ام خفته بود، بسان قایقی مرده بر طوفانِ برافروختگیِ سینه و گیسوانم. در چشمانش، شبِ گلیِ گور، طنین می‌افکند و موج می‌زد، در پهنه‌ی برهوتی پوشیده از برف. بیهوده در صحرای چشمانش در جست و جوی صدا و چهره‌ام، در جست‌وجوی چشمان و عمرم بودم. هر از گاهی پولادی گداخته از این برهوت عبور می‌کرد، خنجری که در حالت دیوانگی و کوری له‌له می‌زد، بسان پلنگی که گرسنگی او را می‌گزد پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شود و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه... که اشتهای درد مرا داشت و دندان‌هایش را با ترس من سیر می‌کرد...تمناوار از چشمانش مهربانی می طلبیدم در حالی که در چشمانم ننگ زنی بود که ناله می‌کرد و خود را در برابر مردی غریبه برهنه کرده بود. چرا مرده و افسرده از گورش بازگشت، با رگ‌هایی که گوگرد با زبانه‌های آتشینِ سیاه چون خون از آن جاری می‌شود؟»*

چنان‌که می‌بینیم، حاوی موسیقی قافیه را نیز به خدمت معنا می‌گیرد؛ تغییر مداوم و سریع حرف روی در این مقطع (خیلی به‌ندرت پیش می‌آید که بیشتر از دو کلمه باهم هم‌قافیه باشند) می‌تواند انعکاسی برای درون ناآرام لعازر و همسرش باشد؛ زمانی که لعازر به هیئت درنده‌ای وحشی از قبر برگشته و همسرش متلاطم و ناآرام، ملتمسانه از لعازر می‌خواهد نیازها و غرایز عاطفی و جنسی‌اش را پاسخ گوید.

کلمات قافیه در این قصیده چنان‌که در مقطع قبلی نیز واضح می‌نمود، اغلب دربردارنده‌ی حروف مد هستند که همان صوت «آه» لعازر در نخستین مقطع (آه لا تلق علی جسمی/ ترابا احمرا حیا طری) (همان: ٣١٤) « آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز.» و یا صدای گرسنگی و عطش عاطفی همسر لعازر را در گوش می‌پیچاند: أتری مرَّت و ما مرَّت/ علی جسمی دوالیب القطار/ لم ازل أسمعُ/ فی مجری شرایینی **دبیبَه/** ألدوالیب الدوالیب **الرهیبَه/** غیِّبینی و امسحی ذاکرتی، فیضی/ لیالی الثلج فی الأرض

الغربيَه/غربةُ الثلج و موت الدربِ/ و الجدرانِ فی الأرض **الغربيَه** (همان: ۳۳۸-۳۳۹)(ترجمه) « آیا می‌بینی که چرخ‌های قطار بر جسمم عبور کرد و عبور نکرد؟ هنوز در رگ‌هایم حرکتش را می‌شنوم، چرخ‌ها، چرخ‌های ترسناک، مرا پنهان کن و حافظه‌ام را محو کن، ای شب‌های برفی در سرزمین غربت، فروبار. غربت برف، مرگ راه و دیوارها در سرزمین غربت زده»

شاعر بارها در جایی که کلمات قافیه (الف) می‌طلبد، از آوردن (الف) اجتناب می‌کند که می‌تواند اشاره‌ای به انزجار و نفرت لعازر از قیام و رستاخیز باشد؛ این که قیامی نباید اتفاق بیفتد یا اصلا قیام حقیقی، امری محال است. چنان‌که می‌بینیم در نمونه‌های زیر هرچند ضرورت قافیه هم در کار نیست اما شاعر از پایان دادن قافیه به الف خودداری می‌کند:

كنت طيفاً قمرياً و الها**قمری**(همان: ۳٤۳). *(ترجمه) « تو رویایی ماه‌گونه و معبودی ماه گونه –در دوردست‌ها- بودی»*

ميّتاً خلّفتُهُ في الدارِ/ تنّيناً**صريعْ** (همان: ۳٤۷). *(ترجمه) «او را در خانه چون مرده‌ای، چون اژدهایی به خاک افتاده رها کردم.» و*

ترابًا أحمرًا حيًّا**طری** (همان: ۳۱٤).(ترجمه) « خاکی سرخ، تازه و زنده» نمونه‌های دیگری از این پدیده هستند.

نهایت شگفتی در این است که با نگاهی به تمام شطرهای قصیده درمی‌یابیم در هیچ جای قصیده حرف روی (الف) نیست. برعکس بارها دیده می‌شود که حرف ماقبل روی، الف است اما با سکونِ بعد الف، دوباره اندیشه‌ی قیام فرومی‌پاشد و قیام حقیقی اتفاق نمی‌افتد. چنان‌که این امر در نخستین مقطع به‌وضوح دیده می‌شود: عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا**قرارْ**/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من **رمادٍ**/ وبقايا نجمة مدفونة خلف **المدار**/ لا صدى يرشح من دوّامة الحمّى / ومن دولاب **نار** (همان: ۳۱۳) .

(ترجمه) «ای گورکن! گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن به‌گونه‌ای که پشت مدار خورشید پرتاب شود، چون شبی خاکستری، چون باقیمانده‌ی ستاره‌ای دفن شده پشت مدار خورشید. هیچ پژواکی از گرداب تب نمی‌تراود. »

٦ .۱ .۳. موسیقی صوتی مستقیم

در این پژوهش منظور از موسیقی صوتی مستقیم، تکرار واکه‌ها یا هم‌خوان‌ها در یک کلمه است که نوعی موسیقی و نغمه‌ی حروف ایجاد می‌کند. نمود این موسیقی را در بسیاری از بخش‌های قصیده شاهدیم، از جمله:

تکرار واج «ج»: عرّی زهوها عن **جمجمَه** (همان: ۳۱۸). (ترجمه) « زیبایی‌اش را عریان کرد و زشتی و ناهمگونی برجا گذاشت»

تکرار واج «ب» و «ر»: لغريبٍ **بربری** (همان: ۳٥٦).(ترجمه) « برای غریبه‌ای وحشی»

تکرار واج«ب »: لم ازل أسمعُ/ فی مجری شرایینی **دبيَه** (همان: ۳۳۸). (ترجمه) «هنوز در میان رگ‌هایم حرکت و خیزشش را احساس می‌کنم.»

تکرار واج «م»: ما تری لو مدَّ صوبي / رأسه ***المحموم*** (همان: ٣١٤). (ترجمه)« چه خواهد شد اگر سر گرم و تب‌دارش را به سمتم بیاورد؟»

تکرار واج «ت»: کیف کانت ***تتمطی*** الأرضُ (همان: ٣٣٧). (ترجمه) « زمین چگونه امتداد می‌یافت؟»

٦ .١ .٤. موسیقی صوتی غیر مستقیم

موسیقی صوتی غیر مستقیم نه در واج‌های یک کلمه، بلکه در ساختار جمله اتفاق می‌افتد و شامل هماهنگی‌های لفظی و معنایی می‌شود. عناصری که نوای این موسیقی را می‌نوازند، عبارتند از:

٦ .١ .٤ .١. تکرار واکه‌ها یا هم‌خوان‌ها در چند کلمه که در زبان فارسی، به واج آرایی یا نغمه‌ی حروف می‌شناسیم:

عمّقِ الحفرة یا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا قرارْ: تکرار (ق)

قطّرتُ رحیقهْ/ في مروجِ الجمرِ مرّغتُ عروقه*(همان: ٣٤٦)* « (تکرار ق و ج) .(ترجمه)«...شرابش را گرفتم و رگ‌هایش را مالش دادم.»

٦ .١ .٤ .٢. تکرار واژه که در بلاغت سنتی از منظر زیباشناسی موردتوجه قدما نبوده است و هم در مبحث عیوب مخل فصاحت و هم در مبحث اطناب در علم معانی، موردتوجه قرارگرفته است اما می‌بینیم نظریه‌پردازان معاصری چون یاکوبسن، لیچ و ....با مطرح کردن تکرار و توازن در دیدگاه‌های نقدی خود، از اعجاز این فن یاد می‌کنند.

در شعر حاوی نیز، تکرار با یکه‌تازی بی‌نظیر خود، عنوان معجزه‌ی شعر را به‌حق سزاوار این قصیده کرده است. تکراری که حضورش از هر امر واجبی، ضروری‌تر می‌نماید و درست هم‌رکاب هیجانات شاعر، فراز و فرود می‌گیرد:

حَجَرُ ***الدارِ*** یُغنّي / و ***تغني*** عَتَباتُ ***الدارِ*** والخمرُ/ ***تغني*** في الجِرارْ .../ و ستارُ الحزنِ ***یخضرُّ***/ و ***یخضرُّ*** الجدارْ .../ عند باب ***الدارِ*** ینمو الغارُ، تلتمُّ الطیوبْ ..*(همان: ٣٢٤-٣٢٥) «سنگ خانه آواز سر می‌دهد، آستانه‌ی خانه و شراب آواز سرمی‌دهند ، در خُم آواز سر می‌دهد،.....پرده‌ی اندوه سبز می‌شود و سبزمی‌شود دیوار.. کنار در خانه گیاه غار می‌روید، عطر خوش فضا را در برمی‌گیرد.»*

این عبارات از جمله جملاتی است که همسر لعازر با شنیدن خبر بازگشت لعازر شادمانه فریاد می‌زند، در این مقطع کلمه‌ای که تکرار بارزی دارد، کلمه‌ی «دار» است؛ چرا که خانه کانون گرمی‌است که همیشه او و لعازر را گرد هم می‌آورده و حالا با خبر بازگشت لعازر، گویی خانه برایش زیبا شده، گویی تک تک عناصر خانه مملو از اشتیاق بازگشت لعازرند و شادی درونی او به تمام اجزای خانه منتقل شده است. علاوه بر این تکرار کلماتی چون «یغنّی» و «یخضرّ» که بار معنایی شادی و زندگی را منتقل می‌کنند، در انتقال فضای شاد مقطع بسیار موثر واقع شده است.

دکتر نجمه رجایی یکی از اصولی که برای تکرار مقبول و پسندیده برمی‌شمرد، پایه‌ی عاطفی است. به این معنا که تکرار در حقیقت اصرار بر جنبه‌ی مهمی از سخن است که شاعر بدان توجه خاصی دارد و با تکرار نقطه‌ی حساس سخن، بروز

ویژه‌ای می‌یابد و دارای دلالتی روانی و نفسی است. (رجایی، ۱۳۷۸: ۱۱۰) چنان‌که می‌بینیم این اصل در بیشتر تکرارهای حاوی رعایت شده و آن‌چه شاعر را به تکرار یک لفظ یا عبارت وامی‌دارد، چیزی نیست جز شور معانی.

٦ .١ .٤ .٣. *جناس* که بارزترین نمود آن را در کلمات قافیه می‌بینیم.

٦ .١ .٤ .٤. مراعات نظیر که با هماهنگی معنایی کلمات، بر موسیقی و توازن قصیده افزوده است. ازجمله نمونه‌های مراعات نظیر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

امسحي ***الخصبَ*** الذي ***يُنبتُ*** / في ***السُّنبُل*** أضراسَ ***الجَرَاْد*** (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۳٦) .(ترجمه) «محو کن آن باروری که در خوشه‌های گندم، دندان‌های ملخ را می‌رویاند»

مدى ***الأردنّ*** و ***الكنجِ*** و ***دجلَةْ*** *(همان: ۳۵۳).(ترجمه) «امتداد اردن، کنج و دجله»*

وتملَّ ***القيد*** و ***المعلفَ أفراسُ*** الرياحْ *(*همان: ٣٤٠).(ترجمه) «خسته می‌شوند از طناب و آخور، اسبانِ باد»

صدى جنٍّ يغنى ***الدَّرَّ*** و ***الياقوت*** / فى قاع ***البحار*** (همان: ٣٤٨)(ترجمه) «پژواک صدای جنی که آواز مروارید و یاقوت سر داده‌است، در ژرفای دریاها»

إمسحي الميّتَ الذي ما بَرِحتْ../ تخضرُّ فيه ***لحيةٌ***، ***فَخِذٌ*** و ***أمعاءٌ*** تطولْ (همان: ۳۳۵).(ترجمه) «محو کن مرده‌ای را که همچنان، سبز می‌شود در او، ریشی، رانی و روده‌هایی که طولانی‌تر می‌شود.»

٦ .١ .٤ .٥. تضاد نیز چون مراعات نظیر بر موسیقی قصیده می‌افزاید.

لم ***يُعكّرْ صحوَ*** عينيكَ التماعُ/ السوطِ و الحيّةِ (همان: ٣٤٢-٣٤٣) .(ترجمه)«صافی چشمانت را تیره و تار نکرد، برق تازیانه‌ها و فریب مار» در این نمونه کلمات «یعکّر» و «صحو» از لحاظ معنایی در تضادند. گاه این تضاد در عالی‌ترین شکلش در عبارات پارادوکسی تجلی می‌یابد:

رحمة ملعونة أوجع من حمّى الربيع (همان: ٣١٦).(ترجمه) «رحمتی نفرین شده، دردناک‌تر از تب بهاری»

حمّى الرعب و ***الرؤيا اللعينَةْ*** (همان: ۳۱۷).(ترجمه) «تب ترس و رویای لعنت شده»

أيُّ نعشٍ ***بارد يعرقُ*** / فى حمى السهاد (همان: ٣٣٦-٣٣٧) .(ترجمه)«کدامین جنازه‌ی سرد عرق می‌کند در تبِ شب بیداری؟»

«رحمت نفرین شده»، «رؤیای ملعون» و «جنازه‌ی سردی که عرق می‌کند» پارادوکس‌هایی‌است که تنها در فضای جادویی شعر و ادبیات مجال ظهور می‌یابد.

٦.١.٥. موسیقی فکر

موسیقی در عالی‌ترین شکلش در موسیقی فکر تجلی می‌یابد، به این معنا که چینش واج‌ها و کلمات و جملات معنا را منتقل می‌کند و این موسیقی در تار و پود قصیده‌ی حاوی تنیده شده است، گاه نمودش را در واژگان، گاه عبارات و گاه در تمام یک مقطع قصیده به نظاره می‌نشینیم:

٦.١.٥.١. موسیقی فکر در واژگان

از نمونه‌های موسیقی فکر در ساحت واژگان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اَلجماهير التي ***يعلكها*** دولابُ نارْ (همان: ٣١٨)(ترجمه) «مردمانی‌که چرخ آتش می‌جَوَدِشان »: حرف «ع» و هم‌نشینی آن با «ل» و «ک»، له شدن و جویده شدن را تداعی می‌کند.

يتمشى في جروحِ المريماتْ (همان: ٣٤٤) (ترجمه)« راه می‌رود درمیان زخم‌های مریم‌ها» واژه‌ی «یتمشّی» حرکت پاورچین پاورچین روی زخم‌ها را تداعی می‌کند و بار معنایی‌ای منتقل می‌کند که «يَمشي» از انتقال آن عاجز است.

٦.١.٥.٢. موسیقی فکر در عبارات

از نمونه‌های موسیقی فکر در ساحت عبارات می‌توان به مورد زیر اشاره کرد:

و جواسيسُ السفيرْ (همان: ٣٥١) « و جاسوسان سفیر»: تکرار «س»، پچ‌پچ و صحبت درگوشی و مخفیانه‌ی جاسوسان را در گوش می‌پیچاند.

٦.١.٥.٣. موسیقی فکر در جملات

از این نمونه است:

زحفتْ تلهثُ في حُمّى البوارْ/ و أزاحتْ عن رياحِ الجوعِ (همان: ٣٤٢) .(ترجمه)«روی زمین می‌خزید، در حالی که در تب نیستی له‌له می‌زد و بادهای گرسنگی‌اش را آشکار می‌کرد.» تکرار هم‌خوان«ه،ح» عطش عاطفی مریم مجدلیه و له له زدن او را منتقل می‌کند. تکرار همین همخوان در مقطع زیر نیز همین صدا را در فضای موسیقایی قصیده می‌پراکند، وقتی همسر لعازر با تمام عطش عاطفی‌اش لعازر را فرامی‌خواند: حسرةَ الأنثى تشهّتْ في السريرْ/ مهّدتْ صهوةَ نهديها/ تهاوتْ زورقاً يلهثُ في شطِّ الهجيرْ (همان: ٣٤٦) (ترجمه)«حسرت زنی‌که میل دارد به رخت خواب، صافی سینه‌هایش را آماده‌کرده‌است ، چون قایقی که در ساحل نیمروز نفس نفس می‌زند، به زمین افتاده‌است.»

عمّقِ الحفرة يا حفَّارْ/ عمّقها لِقاع لا قرارْ: تکرار واکه‌ی «ا» ، عمق گودالی را که لعازر تمنا می‌کند، تداعی می‌کند و تکرار «ق» صدای ضربه‌های کلنگ گورکن را تداعی می‌کند، چنان‌که در مقطعی دیگر نیز تکرار همین هم‌خوان «ق»، صدای ناقوس را منتقل می‌کند: قُرِعَ الناقوس و التمَّ الضيوف «ناقوس به صدا درآمده و مهمانان جمع شده‌اند»

كنتُ أسترحمُ عينيهِ/ وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ/أنّتْ تعرّتْ لغريبْ ... *(همان:۳۲۳) «تمناوار از چشمانش مهربانی می طلبیدم در حالی که در چشمانم ننگ زنی بود که ناله می‌کرد و خود را در برابر مردی غریبه برهنه کرده بود.»* در این جملات تکرار هم‌خوان «ع» و «ء» صدای جیغِ همسر لعازر را تداعی می‌کند که با بلندترین صدا، نیاز عاطفی‌اش را فریاد می‌زند.

٦ .١ .٥ .٣. موسیقی فکر در مقاطع

افزون برنمود موسیقی فکر در ساحت عبارات و جملات، پای این نوع موسیقی به ساحت مقاطع قصیده نیز باز می‌شود؛ با هولناک شدن تصاویر، خصوصاً تصاویری که کابوس زنده شدن لعازر را ترسیم می‌کند، حروف و واژگان هم، خشن و هولناک می‌شوند. هولناکی تصاویر، هیجان شاعر را وامی‌دارد تا تصاویر وحشتناک را به شکل قطعات مونتاژ شده، یکی پس از دیگری و به‌سرعت، بدون بسط و شرح بیاورد:

لم يزل ما كانَ/ برقٌ فوق رأسي يتلوَّى أُفعوانْ/ شارع تعبره الغولُ/ وقطعان الكهوف المعتمَهْ/ مارد هشَّم وجه الشمسِ/ عرَّى زهوها عن جمجمَهْ/ عَتْمة تنزف من وهج الثمارْ/ الجماهير التي يعلكها دولابُ نارْ/ وتموت النار في العتْمةِ/والعتْمة تنحلُّ لِنارْ (همان:۳۱۷–۳۱۸). (ترجمه) « همچنان همه‌چیز مثل گذشته است: آذرخشی که بالای سرم چون ماری پیچ و تاب می‌خورد، گله‌ی غارهای ظلمانی، غولی که چهره‌ی خورشید را در هم شکسته ، آن را از زیبایی عریان کرده و زشتی برجای گذشته است، تاریکی‌ای که چون خون از درخشش میوه‌ها فرو می‌چکد، مردمانی که چرخ آتش آن‌ها را در هم می‌جَوَد، آتش در تاریکی جان می‌دهد و دوباره تاریکی جای آتش را می‌گیرد.»

اما آن‌جا که سخن از شادی و هیجان یا رؤیاهای شیرین به میان می‌آید، واژه‌ها نرم و آهنگین می‌شوند، فضایی از رقص و پای‌کوبی واژگان، تصویر می‌شود و کلمات شادی‌آور در اوج هیجان تکرار می‌شوند:

لا تسأليني كيف عادْ/ عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ/ حَجَرُ الدارِ يُغنّي / وتغني عَتَباتُ الدارِ والخمرُ/ تغني في الجِرارْ/ وستارُ الحزنِ يخضرُّ/ ويخضرُّ الجدارْ/ عند باب الدارِ ينمو الغارُ، تلتمُّ الطيوبْ/ عاد لی من غربة الموت الحبيب/ زندُهُ من بيلسانٍ حول خضری/زندُهُ يزرع نبض الوردةِ/ الحمرا بعمری *(همان: ۳۲٤–۳۲۵)*

(ترجمه) «از من نپرس که چگونه بازگشته؟ محبوب جانم از غربت مرگ برگشته است، سنگ خانه آواز سر می‌دهد، آستانه‌ی خانه و شراب آواز سرمی‌دهند ، شراب در خم آواز سر می‌دهد، پرده‌ی اندوه سبز می‌شود و دیوار سبز می‌شود ، کنار در خانه، گیاه غار می‌روید، عطر خوش فضا را در برمی‌گیرد، محبوب جانم از غربت مرگ برگشته است، دستش دور کمرم پیچیده شده، دستش نبض گل سرخ را در زندگی‌ام می‌دمد.»

همسر لعازر پس از شنیدن خبر زنده شدن لعازر، سر از پا نمی‌شناسد، مثل کسی که زبانش بندآمده باشد و خوشحالی مجال صحبت مفصل به او ندهد، کلمات را بریده بریده می‌گوید: (الحمرا: حذف همزه) از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، تکرار واژه‌های شادی‌بخش نه‌تنها خسته‌اش نمی‌کند بلکه عطش روح او را برای تکرار این واژه‌ها بیشتر و بیشتر می‌کند و در اوج هیجان، گاهی جملات نظم خود را از دست می‌دهند، چنان‌که می‌بینیم در جمله‌ی« عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ ...: »

فاعل در پایان جمله آمده است و چه‌بسا این واژه مؤخر شده است تا لذّتی که پس از رفتن غربت، با آمدن حبیب می‌آید، ماندگارتر شود و روح، طعم شادی را مزه مزه کند.

٦. ٢. خوانش نمود عناصر زبان شناسی در شعر خلیل حاوی

مجموعه عناصر زبان‌شناسی، عواملی است که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود؛ عواملی از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز، ترکیبات زبانی، پارادوکس، حذف، حس‌آمیزی، و ...که در حوزه‌ی مباحث زبان‌شناسی و سبک‌شناسی مطرح است، در این قسمت قابل عنوان است. مواردی ازاین‌دست، قوانین شناخته‌شده‌ی رستاخیز کلمات در حوزه‌ی بوطیقاهای جدید و زبان‌شناسی است. (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦:١٠)

در این قسمت به بررسی عناصری چند از این عواملِ رستاخیز واژه در قصیده‌ی لعازر می‌پردازیم.

٦. ٢. ١. تشبیه

از تکنیک‌های برجسته‌ی شعر حاوی، تشبیه است، هنر حاوی در تشبیهاتی که به کار می‌گیرد، ارائه‌ی آن در ردای تشبیه بلیغ است و خیلی به‌ندرت وجه شبه یا ادات تشبیه در تشبیهاتش به چشم می‌خورد تا آنجا که اگر بسامد آن را صفر بدانیم، خیلی به خطا نرفته‌ایم. از این نمونه است:

ومدى كفّيهِ أشلاءٌ من الحقِّ / مدى جبهتهِ أشلاءُ غارْ (حاوی، ١٩٧٢: ٣٢٨). (ترجمه) امتداد دستانش، جسم نیمه جانی از حقیقت است و وسعت پیشانی‌اش آثار یک سرداب»

مخلبٌ في كَبِدي مِعولُ نارْ (همان: ٣٢٩).(ترجمه) «پنجه‌ای در جگرم، کلنگی آتشین است.»

گاهی حاوی تشبیهات را در ساختارهای غیر مشهور تشبیه ارائه می‌دهد که تلاش فکری برای یافتن تشبیه را به دنبال دارد و از زیبایی بیشتری برخوردار است:

آهِ لا تلقِ على جسمي / ترابًا أحمرًا حيًّا طري / رَحِمًا يمخره الشرش ويلتفُّ/ على المَيْت بعنف بربري (همان: ٣١٤) .(ترجمه)« آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز، رحمی *که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.»* که در آن حاوی خاک را به رحم تشبیه کرده‌است یا:

عمّقِ الحفرة يا حفَّارُ/ عمِّقها لِقاع لا قرارْ/ يرتمي خلف مدار الشمسِ/ ليلاً من رمادٍ (همان: ٣١٣) .(ترجمه) «ای گورکن! گودال را عمیق‌تر حفر کن، آن را تا عمقی که هیچ پایانی ندارد، عمیق و عمیق‌تر حفر کن به‌گونه‌ای که چون شبی خاکستری، پشت مدار خورشید پرتاب شود. » که شاهد تشبیه گودال به شبی از جنس خاکستر هستیم.

٦. ٢. ٢. استعاره

فضای شعر حاوی فضایی مالامال از استعاره است، گویی فکر و احساس او در جامه‌ی الفاظ حقیقی نمی‌گنجد و برای معانی‌اش، جامه‌ای از زربافت استعاره می‌بافد:

كان في عينيه/ ليلُ الحفرة الطينيُّ يدوي و يموج/ عبر صحراءَ تغطيها الثلوج/ عبثا فتشت فيها/ عن صدى صوتي و عن وجهي / و عينيَّ و عمري (همان: ۳۲۱) .(ترجمه)« *در چشمانش، شبِ گلیِ گور، طنین می‌افکند و موج می‌زد، در پهنه‌ی برهوتی پوشیده از برف. بیهوده در صحرای چشمانش در جست و جوی صدا و چهره‌ام، در جست‌وجوی چشمان و عمرم بودم.*» که صحرا استعاره از چشم است.

سمر اللحظة عمرا سرمديا (همان: ۳۱۹) (ترجمه)« این لحظه را به عمر جاویدان میخکوب کن» لحظه‌ی مرگ را به میخی و عمر جاویدان را به دیوار (یا هرشیء دیگری که میخ در آن کوبیده می‌شود) مانند کرده و بعد می‌گوید این میخِ لحظه‌ی مرگ را به دیوارِ عمر جاویدان میخکوب کن و این لحظه را به ابدیت پیوند بده. شاعر به جای «سمّر» لفظ دیگری مثل (الصق و...) نیاورده چون این میخ است که جدا کردنش از دیوار خیلی سخت است و در دل دیوار فرو می‌رود.

حاوی که روح تک تک واژگان را برمی‌انگیزد، از دمیدن روح در پدیده‌های بی‌جان غافل نمی‌ماند، گویی تمام عناصر هستی در شعرش نفس می‌کشند و حرکت و پویایی برای لحظه‌ای در سلول‌هایشان آرام نمی‌گیرد:

آهِ لا تلقِ على جسمي/ ترابًا أحمرًا حيًّا طري / رَحِمًا يمخره الشرش ويلتفُّ/ على المَيْت بعنف بربري / ما ترى لو مدَّ صوبي / رأسه المحموم/ لو غرَّق في لحمي نيوبهْ/ من وريدي راح يمتصُّ حليبَهْ (همان: ٣١٤).(ترجمه) « آه! بر بدنم خاکی سرخ، تازه و زنده نریز، *رحمی که ریشه‌ها در آن نفوذ می‌کنند و با خشونتی وحشیانه مرده را درمیان می‌گیرند.* چه خواهد شد اگر سرِ گرم و تب‌دارش را به سمتم بیاورد؟ و شروع کند شیرش را از رگ‌هایم بمکد.» لعازر در قبر خفته، از گورکن می‌خواهد که خاک گرم و تازه بر قبرش نریزد؛ چرا که بیم آن دارد ریشه‌ها این خاک را بشکافند و مرگ ابدی او را خدشه‌دار کنند. او تصویری بسیار زنده از ریشه ارائه می‌دهد، او را چون درنده‌ای به تصویر می‌کشد که با خشم وحشی‌اش به او چنگ می‌اندازد و ترس این دارد که ریشه‌ها سر داغ خود را به او نزدیک کنند، نیش‌هایش را در گوشت او فرو برند و از خون او شیر بمکند و دوباره او را به زندگی باز گردانند.

از دیگر نمونه‌های جان‌بخشی، تصویری است که حاوی از اجزای خانه ترسیم می‌کند، آن زمان که همه‌ی اجزای خانه، شادمان از بازگشت لعازر رقص و پای‌کوبی می‌کنند: حَجَرُ الدارِ يُغنّي/ وتغني عَتَباتُ الدارِ والخمرُ/ تغني في الجِرارْ .../ وستارُ الحزنِ يخضرُّ/ ويخضرُّ الجدارْ ...

۶. ۲. ۳. کنایه

عموم کنایه‌هایی که حاوی به فضای شعر فرامی‌خواند، کنایه از موصوف‌اند که شکلوفسکی نیز چنان‌که در بحث آشنایی‌زدایی خواهد آمد، آن را از عناصر غریب‌سازی زبان برمی‌شمرد. از نمودهای این نوع کنایه می‌توان به عبارت زیر اشاره کرد:

همسر لعازر که از دریای پرتلاطم زندگی ملول شده، از مرگ می‌خواهد که او را در سفیدی کفن، این دریا خفته موج، پنهان کند. او خواسته‌اش را با این عبارات بیان می‌کند: غَـيِّبِيني في بـياضِ صامتِ الأمواجِ« مرا در سفیدی‌ای که امواجش ساکت و آرامند، نهان کن». او برای کفن تعبیر «بیاض صامت الأمواج» را به‌کار می‌برد که رساتر و زیباتر از واژه‌ی کفن، آرزوی خفتنِ آرام و ابدی‌اش را القا می‌کند.

۶. ۲. ٤. ایهام

از نمونه‌های ایهام تناسب در این قصیده *می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:*

جسد رصَّعه السوطُ و محمرٌّ الحديد/ بالورود السود و الحمرِ / و غدرانِ الصديد (همان: ۳٤۹) .(ترجمه)«جسمی که تازیانه و آهن گداخته آن را با گل‌های سرخ و سیاه و برکه‌های چرک و خونابه نگارین کرده‌است.» ورود داری دو معنای گل‌ها و وارد شدن بر آب است که معنای دوم با واژه‌ی غدران «برکه‌ها» تناسب دارد، اما معنی نخستین آن مراد است

اشداق طواحين الشرر (همان: ۳۲۹).(ترجمه) « آرواره‌هایی که آسیابِ شراره‌های آتشند» طواحین به دو معنای آسیاب و دندان آسیاب به کار می‌رود، در این عبارت شاهد تناسب معنای دوم با واژه‌ی اشداق «دهان‌ها» هستیم، حال آن‌که منظور از طواحین، آسیاب است .

البته نکته‌ی قابل‌توجه در این توسعات زبانی«صور گوناگون استعاره و مجاز» این است که شاعر باید با تصرف خود دو اصل را رعایت کند: اصل جمال شناسیک و اصل رسانگی.

۱. منظور از اصل جمال شناسیک این است وقتی کلمه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و در کنار خانواده‌ی دیگری قراردادیم، شنونده‌ی اهل زبان، در این جدایی و در این پیوند جدید، نوعی زیبایی، احساس کند و گرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که بر اساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است.

۲. خواننده علاوه بر احساس لذت جمال‌شناسیک باید از لحاظ رسانگی هم با اشکال رو به رو نشود. وقتی‌که در هم‌ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، غرض اصلی دیگر که جانب رسانگی و ایصال است، منتفی خواهد شد و به گونه‌ی دیگر نقض غرض خواهد بود.(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۲-۱۳)

حاوی به خوبی رسالت شاعری خود را ادا کرده‌است و در تمام توسعات زبانی و تصویرهایش این دو اصل جریان دارد.

٦ .۲. ۵. ایجاز و حذف

یکی از راه‌های بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان شعر، که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند.(همان: ۲۲-۲۳)

پدیده‌ای که بارها در شعر حاوی ظهور می‌یابد و موسیقی و معنایی فوق العاده به قصیده می‌بخشد، تکرار فعل با فاصله‌ی حرف عطف «و» است که گرچه فعل یک بار تکرار می‌شود اما معنای تکرار بی حد و مرز را به ذهن متبادر می‌کند که خود از نمونه‌های این ایجاز است:

حَجَرُ الدارِ**يُغَنّي**/ و**تغني** عَتَباتُ الدارِ و الخمرُ

گویی وقتی شاعر می‌گوید یغنی و تغنی، ذهن مخاطب این نوا را ادامه می‌دهد: تغنی و تغنی و تغنی و تغنی و تغنی و تغنی...

همچنین *از این قبیل است :*

و ستارُ الحزنِ **يخضرُّ**/ و **يخضرّ** الجدارْ ...

عبثاً**ترغي** و**ترغي**/ خلفه أشداقُ جانْ (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۳۰-۳۳۱).(ترجمه) « بیهوده کف بر لب می‌آورد و می‌آورد، پشت سرش دهان یک جن است»

بكتْ**صلّت** و**صلّت ..**

۷. خوانش نمود آشنایی‌زدایی در شعر خلیل حاوی

یکی از نظریه‌هایی که توسط صورتگرایان مطرح شد و بر آن تأکید می‌کنند، آشنایی‌زدایی نام دارد. نخستین بار ویکتور شکلوفسکی در رساله‌ای با عنوان «هنر به مثابه‌ی فن»، که آن را بیانیه‌ی فرمالیسم خوانده‌اند، این اصطلاح را به کار گرفت. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵) شکلوفسکی، در مقاله‌ی خود «هنر به مثابه‌ی فن» در پی پاسخ‌گویی به این پرسش بود که چه چیز باعث شاعرانه بودن شعر می‌شود؟ او می‌نویسد: تکنیک هنر، ناآشنا کردن اشیاء و پیچیده کردن هرچه بیشتر صورت است، تا طول مدت درک بیشتر شود. (مقدادی ۱۳۷۸: ۳٤۸-۳٤٦) و هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم بزند و این‌چنین شکل را برجسته و آشکار کند.(وبستر، ۱۳۸۲: ۳۵)

او بر این باور بود که بخش عمده‌ای از زندگی ما بر اساس عادت است. عادت به محیط اطرافمان، موجب می‌شود که ما دیگر بدان توجه چندانی نکنیم و به شکل خودکار و بدون اندیشه، فعالیت‌هایی را انجام دهیم یا از کنار چیزهایی بگذریم. به‌مرور آن‌چنان به «عادت» عادت می‌کنیم که ادراک حسی ما نیز کدر می‌شود و این عادت نابینایی ذهنی را برای ما به همراه

می‌آورد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶-۱۰۷)چنان‌که اهالی شهرهای ساحلی، پس از مدتی دیگر صدای امواج را نمی‌شنوند زیرا بدان عادت کرده‌اند.

در اینجاست که شاعر به قول یاکوبسن با تهاجم به زبان روزمره یا به قول شکلوفسکی با آشنایی‌زدایی در زبان، عبور چشم و گوش و کل احساس ما را از روی اشیا کند می‌کند و ما را به درنگ و تأمل بازمی‌دارد، درک ما از پدیده‌ها ژرف‌تر می‌شود و به ادراکی دیگر و تجربه‌ی تازه‌ای از زندگی دست می‌یابد. پس دستاورد مهم در نظریه‌ی آشنایی‌زدایی این است که ادبیات و هنر ناب، بر سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد و درک مفاهیم را آسان و قابل‌دسترسی نمی‌کند. (شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤٨)

شکلوفسکی معتقد بود که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی‌زدایی است و هنر و ادبیات، ادراک حسی ما را دوباره نظام و سامان می‌بخشد و گرد عادت را از دیدگان ما می‌زداید. (علوی مقدم، ۱۳۷۷ :۱۰۵)

واقعیت امر این است که آشنایی‌زدایی در نظر صورتگران روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت است و هر پدیده‌ی کهنه‌ای را در صورتی نو درآوردن؛ یعنی هنرسازه‌هایی که بر اثر کثرت استعمال، توانایی القاء خود را ازدست‌داده‌اند، از نو زنده کردن و فعال کردن.(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹٦)

در نظر صورتگرایان آن‌چه عامل اصلی آشنایی‌زدایی است همان شگردهاست، شگردهایی که بخش اعظم‌شان جهانی و در ادبیات تمام ملل شناخته شده است، شگردها و فنونی که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطب، مخالفت می‌کند.(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷) چنان‌که دکتر پورنامداریان می‌گوید: « آشنایی‌زدایی شامل تمام شگردها و فنونی است که تمامی خصوصیات زبان شعری را از انواع وزن، موسیقی و تناسب‌های لفظی و معنوی و خیال‌های شاعرانه و مشخصات زبانی مخالف با زبان معمولی و طبیعی در برمی‌گیرد و سبب می‌شود که معنی رنگ ببازد و تشخص زبان خواننده را از توجه معنی بازدارد و متوجه زبان کند» (پورنامداریان،۱۳۸۱:۲۰)

ویژگی‌های زبان شعری از جمله عناصر موسیقی مانند وزن و ردیف، قافیه، تناسب‌های لفظی و معنوی، عناصر تصویر شعری، خیال‌های شاعرانه، روایت داستان از دید یک راوی غیر معمول، طولانی کردن توصیف چیزی یا موجز کردن توصیف در جایی که اطناب می‌طلبد، پیش و پس کردن اتفاقات به‌ویژه در پلات، همه به‌گونه‌ای در مقابل عادات مألوف ما قرار می‌گیرد.(شایگان فر، ۱۳۸٤: ٤۹ و علوی مقدم، ۱۳۷۷ :۱۰۸)

بنابراین چنان‌که می‌بینیم تمام صحنه‌ی ادبیات و هنر جولان‌گاه آشنایی‌زدایی است و هر نوع تغییری که در حوزه‌ی «وظایف» «هنرسازه‌ها» ایجاد شود، عملاً آشنایی‌زدایی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :۹٦)

در این پژوهش،هنر آشنایی‌زدایی حاوی را در چند ساحت مهم‌تر و کلی‌تر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی واژگان

از برجسته‌ترین آشنایی‌زدایی‌های حاوی در ساحت واژگان، عنوان قصیده است. پس از عنوان قصیده با این عبارت روبرو می‌شویم: « و ذهبت اخت لعازر الی حیث کان الناصری و قالت له لو کنت هنا لما مات اخی، فقال لها ان أخاک سوف یقوم»انجیل یوحنا (ترجمه)«خواهر لعازر به جایی رفت که مسیح در آن‌جا بود و گفت اگر اینجا بودی برادرم نمی‌مرد. مسیح به او گفت: برادرت به زودی از قبر بلند می‌شود.» از این‌جاست که ذهن ما به سمت لعازر، شخصیت تاریخی آیین مسیحیت می‌رود که حضرت مسیح چند روز پس از مرگش او را زنده کرد. ما که با تصور حضور اندیشه‌ی خیزش در سطر سطر قصیده، قدم به دنیای قصیده می‌گذاریم، در همان اولین سطر قصیده، با آشنایی زدایی حاوی مواجه می‌شویم و بنای تصورمان ریزش می‌کند. خود را در مقابل لعازری دیگر می‌بینیم، لعازری که مخصوص حاوی‌است و از دل تراژدی دهه‌ی شصت سربرمی‌آورد و آرزوی مرگ ابدی را فریاد می‌زند.

از دیگر واژه‌هایی که در شعر حاوی رمز و نمادی متفاوت گرفته، واژه‌ی مسیح است. مسیح در شعر شاعران معاصر اغلب در مفاهیمی چون فدا شدن، برصلیب کشیده شدن، زندگی در میان مردگان به کار رفته است(عشری زائد، ۲۰۰۱: ۸۲) اما حاوی تصویر متفاوتی از مسیح ارائه می‌دهد:

او را عاجز از اعجاز واقعی می‌بیند: أتری تبعث میتاً حجَّرته شهوة الموتِ/ تری هل تستطیع/ أن تزیح الصخر عنّی (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۱۵-۳۱٦) .(ترجمه)«به نظرت آیا می‌تواند مرده‌ای را که عشقِ مرگ او را به سنگ بدل ساخته، برانگیزد؟ و آیا می‌تواند این سنگلاخ را از رویم کنار بزند؟»

او را چون کودکی ضعیف و ناتوان می‌بیند که از کاستن رنج‌های مردم عاجز است و تنها به تماشای دردهایشان نشسته-است: و علی الشاطئِ طفلٌ ناصریٌّ/یغرسُ البلسمَ في دنیا القرارْ (همان: ۳۲۹).(ترجمه) « بر ساحل، مسیحِ کودک، در سرای قرار_آن جهان_ مرهم می‌کارد.»

یک الهه‌ی قمری است که نه شهوت می‌شناسد و نه گناه و کاملا از دنیای واقعیت فاصله دارد: مرَّ في الصحو ملاکٌ و انطوی یدمعُ في ظلِّ القمرْ/حیثُ لا یرعدُ جوعٌ مارجٌ بالزفراتْ.../ کنتَ طیفاً قمریاً/ و إلهاً قمري (همان: ۳٤۳).(ترجمه) « فرشته‌ای در آسمان گذشت، در خود پیچید و در سایه‌ی ماه اشک می‌ریخت، آن‌جا که گرسنگی آمیخته با آه و ناله، نمی‌خروشد....تو خیالی ماه‌گونه و الهه‌ای ماه‌گونه بودی»

حاوی با این آشنایی‌زدایی در تصویر مسیح و لعازر و ارائه‌ی تصویری جدید و نامتعارف برکشش و جاذبه‌ی قصیده می‌افزاید.

۲.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی دستور زبان

آشنایی‌زدایی در گستره‌ی نحو و دستور زبان معمولاً در تمام شعرها به چشم می‌خورد؛ چراکه شاعر با جابه‌جا کردن سازه‌ها و ترتیب اجزای اصلی جمله، غبار عادت جملات روزمره را می‌زداید، از این کلی‌گویی که بگذریم، از برجسته‌ترین نمونه‌های این نوع آشنایی‌زدایی در مقطع پنجم قصیده است.

عادَ لي من غربة الموتِ الحبيبْ: فاعل با تأخیر در پایان جمله آمده است. آنچه این عبارت را برای حاوی دیکته می‌کند، نه ضرورت شعری و نه عدم توجه او به قواعد چینش واژگان است، بلکه او تنها مشق احساساتش را می‌نویسد. این عبارتی که بر زبان همسر لعازر جاری شده است در نهایت بلاغت کلام است تا از یک سو شدت هیجانش را نشان دهد و از سوی دیگر لذتی که پس از پایانِ غربت، با آمدن حبیب می‌آید، ماندگارتر شود و روحش، طعم شادی و لذت را تا بی‌نهایت مزمزه کند.

۳.۷. آشنایی زدایی در گستره‌ی موسیقی

به سبب تلاقی این مباحث با گروه موسیقاییِ رستاخیز واژگان از تکرار آن اجتناب می‌کنیم.

٤.۷. آشنایی زدایی در گستره ی نوشتار

تغییرات و نشانه‌هایی که حاوی در نگارش چکامه‌اش به‌کار می‌گیرد، در این ساحت می‌گنجد. هرچند شعر حاوی مثل برخی اشعار کانکریت و دیداری، مبتنی بر تصویر حروف نیست اما می‌توان فراغات و جاهای خالی‌ای که گاه در دل(.....) گنجانده شده، از مقوله‌ی آشنایی زدایی‌های نوشتاری برشمرد.

از جمله این موارد زمانی‌است که همسر لعازر، پس از روبرو شدن با حقیقت همسر و حقیقت زندگی، از خدا مرگ را آرزو می‌کند و می‌گوید: رحمةٌ... والمجد لله الرحوم/ غربة النوم جحيمٌ لا تدوم (همان: ٣٥٦) (ترجمه)«رحمتی.... و مجد از آن خدای رحمت‌گر است، غربت خواب، جهنمی است که دوام نمی‌یابد.» چه بسا در زمزمه‌ی مناجاتش به خدا می‌گوید: خدایا این آرزوی مرگ من برای تو به کمترین اشاره‌ای انجام می‌شود، این رحمت ناچیز ناچیز ناچیز.... را به من عطا کن: رحمة صغيرة .....

۵.۷. آشنایی‌زدایی در گستره‌ی تصویر و ترکیب‌های شعری

مهم‌ترین جولانگاه حاوی در زمینه‌ی آشنایی‌زدایی، آفرینش تصویرهای جدید است که گاه صور خیالی چون تشبیه، استعاره و صنایعی چون ایهام، مراعات نظیر و ... را نیز در این ساحت هنرآفرینی حاضر می‌کند.

روز غریب در بیان ویژگی‌های شعر به صورت‌پردازی اشاره می‌کند. او شعر را صورت‌پردازی می‌داند، صوری دیدنی و شنیدنی و بوییدنی و لمس کردنی و چشیدنی و متحرک که از مجردات گریزان است و با تشبیه، استعاره، تمثیل و حرکت آسودگی و آرامش می‌یابد. (غریب، ۱۳۷۸: ١١٤) نمود بارز این تصاویر انتزاعی را، که در آن حواس باهم درمی‌آمیزند، حرکت

در موجودات بی‌جان جریان می‌یابد و تشبیه و استعاره به یاری تصویرپردازی می‌آیند، در شعر حاوی می‌بینیم. در این قسمت به مواردی از این تصویرها اشاره می‌کنیم:

اشداق طواحین الشرر: همسر لعازر دهان همسرش را که حالا چون اژدهایی به او هجوم می‌آورد، به آسیاب‌های شراره افکن تشبیه می‌کند، تصویر آسیابی که به‌جای گندم، آتش آسیاب می‌کند و تشبیه دهان لعازر به این آسیاب، تصویری بس هولناک هست که وحشت بی‌حدومرز همسر لعازر را ترسیم می‌کند. غریبی این تصویر، علاوه بر تشبیهی که در ظاهر نمود یافته، به معنای دوگانه‌ی طواحین «آسیاب و دندان آسیاب» نیز بازمی‌گردد که در هم‌نشینی اشداق «دهان» ایهام تناسبی زیبا آفریده است.

كان من حينٍ لحينٍ/ يعبرُ الصحراءَ فولاذٌ مُحمّى،/ خِنجرٌ يلهثُ مجنوناً وأعمى ../ نَمِرٌ يلسعهُ الجوعُ فيُرغي ويهيجْ .../ يلتقيني عَلَفاً في دربهِ/ أنثى غريبة...،/ يتشهّى وَجعي، يُشبعُ/ من رعبي نيوبهْ (حاوی، ۱۹۷۲: ۳۲۲-۳۲۳)(ترجمه) *« هر از گاهی پولادی گداخته از این برهوت عبور می‌کرد، خنجری که در حالت دیوانگی و کوری له‌له می‌زد، بسان پلنگی که گرسنگی او را می‌گزد پس کف بر لب می‌آورد و خشمگین می‌شود و مرا چون علفی در مسیرش می‌دید، چون زنی غریبه... که اشتهای درد مرا داشت و دندان‌هایش را با ترس من سیر می‌کرد».* در این مقطع اوج بی‌توجهی لعازر به همسر، در کنار عطش عاطفی زن، به تصویر کشیده شده است؛ صحرا توصیف و استعاره‌ای برای درون همسر لعازر است که در اوج عطش و تشنگی به صحرایی تشنه مانند شده‌است و فولاد تعبیری برای لعازر است، یک فلز خیلی سخت و محکم که چون گداخته شود«فولاد محمی» بسیار محکم‌تر و قوی‌تر می‌شود. همسر لعازر برای توصیف بی‌توجهی لعازر می‌گوید: او چون فولادی گداخته، محکم و قوی از صحرای عطشم می‌گذرد و نه‌تنها از گرمای صحرایم نمی‌کاهد بلکه شراره‌هایم را شعله‌ورتر می‌کند

خِنجرٌ يلهثُ مجنوناً وأعمى ..، : دوباره تصویری است برای لعازرِ بی‌توجه؛ مثل خنجر، آن هم خنجری دیوانه و کور که نمی‌داند در کجا فرو می‌رود و فقط و فقط به ضربه زدن می‌اندیشد و همسر یا غیر همسر ، دوست یا دشمن فرقی نمی‌کند، کورکورانه فقط ضربه می‌زند. لعازر برای ترسیم اوج قدرت این ضربات و سرعت ضربه‌ها، فعل یلهت (له له زدن) را به شمشیر نسبت داده است. شمشیری که له له می‌زند و تشنه‌ی ضربه زدن است، تشنه‌ی تشنه...

نَمِرٌ يلسعهُ الجوعُ فيُرغي ويهيجْ .../ يلتقيني عَلَفاً في دربهِ: در این عبارات، حاوی تصویر دیگری را برای بی توجهی لعازر به عاریت گرفته است؛ پلنگی که مارِ گرسنگی نیشش بزند، به هیجان آید، کف از دهان برآرد و در پی شکارش باشد و همسر چون علفی بسیار ناچیزتر باشد که در مسیر پلنگ زیر پاهایش له می‌شود.

امسحي الخصبَ الذي يُنبت/ في السُّنبُل أضراسَ الجَرَاذْ (همان: ۳۳٦).(ترجمه) «محو کن آن باروری که در خوشه‌های گندم، دندان‌های ملخ را می‌رویاند»

این ها عباراتی‌است که همسر لعازر وقتی فکر و عشق لعازر آزارش می‌دهد، دعاگویان، بر زبان می‌آورد. او ذهن و خیال خود را چون حوشه‌ی گندم و لعازر را چون ملخی می‌بیند که به جان این خوشه افتاده‌است. او برای نابودی این ملخ «لعازر»

دعا نمی‌کند و حتی به دعا برای نابودی خوشه‌ی ذهن هم راضی نمی‌شود، بلکه می‌گوید: آن حاصل‌خیزی را نابود کن که ذهن مرا به وجود آورد، هستی‌ام و هستیِ وجود را از اساس نیست کن.

از شگردهای تصویری حاوی، اسناد نشانه‌های حیات به نمادهای مرگ است، از این نمونه است:

غيرُ عرقٍ ينزفُ الكبريتَ/ مُسوّدَ اللهيبْ (همان: ۳۲۷)(ترجمه) *« با رگ‌هایی که گوگرد با زبانه‌های آتشینِ سیاه چون خون از آن جاری می‌شود»* غالبا ینزف برای خون به کار می‌رود: «ینزف دمأ» اما شاعر با آشنازدایی، عبارت «ینزف الکبریت: خون گوگرد، از رگ می‌ریزد» را به کار برده است و این اوج آشنایی‌زدایی است که شاعر «نزف» را که به خون، رمز زندگی نسبت داده می‌شود، به رمز سترونی و مرگ نسبت دهد. گویی لعازر آن‌قدر مرده است که از رگ‌هایش گوگرد می‌چکد.(گوگرد در ادبیات معاصر رمز سترونی است.)

عَتْمة تنزف من وهج الثمارْ (همان: ۳۱۸).(ترجمه) «تاریکی‌ای که چون خون از درخشش میوه‌ها فرو می‌چکد.» در این سطر شعری نیز شاعر، به جای نسبت دادن نزف به خون (دم) آن را به یکی از عناصر یأس و مرگ یعنی ظلمت و تاریکی «عتمة» نسبت داده است. چکیدن تاریکی، آن هم از میوه‌هایی که که نماد و نتیجه‌ی باروری‌اند، میوه‌هایی که فصل چیدنشان فرارسیده و در نهایت درخششان‌اند، «وهج الثمار» هوای یأس می‌پراکند. تقابل «عتمة» و «وهج» (ظلمت و درخشش) نیز بر زیبایی و غریب‌گونگی تصویر افزوده است.

أنبت الصخرة ودعنا نحتمي/ بالصخر من حمى الدوار (همان‌جا).(ترجمه) «صخره برویان و بگذار با صخره خود را از تب این سرگیجه *حفظ کنیم.»* وقتی سخن از رویاندن به میان می‌آید، انتظار داریم به گیاه و نشانه‌های زندگی نسبت داده شود اما به شکل غافلگیرانه‌ای حاوی آن را برای صخره به کار می‌برد. او به‌جای قرار بده «ضع»، واژه‌ی برویان« أنبت» را به کار می‌برد چرا که در أنبت ، معنای رشد و تکثیر نهفته است، صخره‌ای که خود زایش کند و تکثیر یابد و این چیزی است که لعازر، این مشتاقِ مرگ، تمنایش می‌کند؛ سنگ قبری از جنس صخره که ریشه دواند، رشد کند و سایه‌ی سنگینش همه‌ی هستی را فراگیرد.

از دیگر شگردهایی که حاوی در چنته دارد و برای غریب سازی تصویرهایش بهره می‌گیرد، اسناد محسوس به غیر محسوس است: لا صدى يرشح من دوّامة الحمّى (همان: ۳۱۳).(ترجمه) « هیچ پژواکی از گرداب تب نمی‌تراود.» شاعر تراویدن که برای مایعات است را به صدا، یک امر غیر مادی نسبت داده است: لاصدى يرشح من دوّامة الحمى (گرداب تب) تصویری است که جز تخیل قوی نمی‌تواند خلق و تصور کند و شاعر آن را برای دنیا و زندگی استعاره آورده‌است.

یکی از راه‌های آشنایی زدایی که شکلوفسکی از آن نام می‌برد، این است که اسم اشیا را نبریم بلکه آن‌ها را به نحوی توصیف کنیم که گویی نخستین بار است که می‌بینیم، این بیان شکلوفسکی در واقع همان است که در مباحث بلاغی ما به آن کنایه از موصوف می‌گویم؛ و این شگرد هم به دیگر تکنیک‌های حاوی می‌پیوندد تا صفت شعر ناب را برازنده‌ی این قصیده کند:

دوّامة الحمّی، دولاب نار،حمّی الدوار،نار و ...

شاعر هنگام سخن گفتن از دنیا از زبان لعازر، از چنین استعارات و کنایه‌هایی بهره می‌گیرد که ویژگی غالب آن‌ها، حرارت و سوزندگی است؛ همه‌ی این واژه‌ها تصویری از آتش و حرارتی را به ذهن می‌آورد که در ادیان مختلف وسیله‌ی عذاب است و با چهره‌ی وحشت شناخته می‌شود. انتخاب هدفمند این واژه‌ها اوج ترس و وحشت لعازر از دنیا را به خواننده منتقل می‌کند.

از دیگر شگردهای هنری حاوی، چنان‌که در موسیقی غیر مستقیم اشاره شد، جمع اضداد و تصویرهایی‌است که نمادهای متقابل در آن‌ها جمع می‌شود: الرؤیا اللعینة و رحمة ملعونة

و این چنین حاوی با آشنایی زدایی در واژگان، ساختار نحوی، موسیقایی، نوشتاری و تصاویر شعری غبار عادت را از ذهن می‌زداید و با درنگی که در فکر ایجاد می‌کند، بر شعریت و ادبیت قصیده می‌افزاید.

نتیجه

نقد فرمالیستی یکی از شیوه‌های بررسی علمی آثار ادبی است که با تمرکز بر واقعیت ادبی و کنار نهادن عوامل بیرونی به دنبال کشف وجوه زیبایی‌شناسی و وجوه ادبی اثر است که زبان روزمره را تا حد اعجاز شاعرانه تعالی می‌بخشد. در این میان رستاخیز واژگان و آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین فنون و شگردهایی‌است که بر تن زبان روزمره، جامه‌ی شعریت می‌پوشاند. پژوهش حاضر که در پی کشف وجوه ادبی قصیده‌ی لعازر است، بیانگر توانمندی خارق العاده‌ی حاوی در به‌کار گیری شگردهای ادبیت متن است؛ چراکه سایه‌ی سنگین ادبیت را در سرتاسر چکامه احساس می‌کنیم؛ نغمه‌ی ادبیت از ساحت موسیقایی شعر، از کوچک‌ترین واحد آوایی تا بزرگ‌ترین پیکره‌ی موسیقایی، شنیده می‌شود و موسیقی درونی در پیوند تنگاتنگ با معنا، خود وظیفه‌ی انتقال معنا را به دوش می‌کشد. بنای زبان‌شناسیک شعر با حضور معمارانِ صورخیال و صنایع ادبی به معماری عظیمی بدل می‌شود و شاعر با شگردهایی که در حوزه‌های واژگان، نحو، موسیقی، نوشتار و از همه مهم‌تر تصاویر شعری به‌کار می‌گیرد، غبار عادت زدگی را از ذهن مخاطب می‌زداید و با ایجاد درنگ و طولانی‌تر کردن فرایند ادراک، سبب تأثیر جادویی شعر می‌شود.

این‌چنین خلیل حاوی با ابداع در اسالیب زبانی، تا حد زیادی توانسته است در انقلاب بیانی اشعارش موفق عمل کند و با هنرآفرینی ناب خود، رایحه‌ی ادبیت را در تمام فضای قصیده بپراکند.

کتابنامه

۱. آبرامز، ام.اچ.(۱۳۷۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: انتشارات جنگل.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸٦). **ساختار و تأویل متن**. چاپ نهم. تهران: مرکز.

۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.

۳. تایسن، لویس. (۱۳۸۷). **راهنمای فهم درباره‌ی نظریه‌ی نقادانه معاصر**. ترجمه‌ی مازیار حسین زاده. تهران: نیلوفر.

٤. حاوی، خلیل. (۱۹۷۲). **دیوان خلیل حاوی**. بیروت: دار العودة.

۵. حر، عبدالمجید. (۱۹۹٤). **الاعلام من الادباء و الشعراء : خلیل حاوی شاعر الحداثه و الرومانیه**. بیروت: دارالکتب العلمیه.

٦. رجایی، نجمه. (۱۳۷۸). **آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی**. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

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

۸. شایگان‌فر، حمید رضا. (۱۳۸٤). **نقد ادبی**، چاپ دوم. تهران: انتشارات دستان.

۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۵۸). **موسیقی شعر**. چاپ اول. تهران: آگاه.

۱۰ _____. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). **نقد ادبی**. چاپ دوم. تهران: میترا.

۱۲. صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات**. چاپ دوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

۱۳. الضاوی، احمد عرفات. (۱۳۸۹). **کارکرد سنت در شعر معاصر عربی**. ترجمه‌ی سید حسین سیدی. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱٤. عشری زائد، علی. (۲۰۰۱). **استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**. قاهره: دار الفکر العربی.

۱۵. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. تهران: سمت .

۱٦. عوض، ریتا. (۲۰۰۲). **حاوی: فلسفه الشعر و الحضاره**. بیروت: دارالنهار.

۱۷. غریب، روز. (۱۳۷۸) **نقد برمبنای زیباشناسی و تأثیر آن در نقد عربی**. ترجمه ی نجمه رجایی. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱٦. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکور.

۱۸. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه‌ی مهران مهاجرپور و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه.

۱۹. المیر، طلال. (۲۰۰۹) **النبوءة فی الشعر العربی الحدیث**. چاپ اول. بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات و النشر و التوزیع.

۲۰. وبستر، راجر. (۱۳۸٦). **پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی الهه دهنوی. تهران: نشر روزگار.

۲۱. پارسا، سید احمد. (۱۳۹۰). «بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی». مطالعات و تحقیقات ادبی، ادبیات و زبان‌ها. شماره۱٦. ص ٦-۳۳.

۲۲. مروة، حسین. (۱۹۷۲). « **بیادر الجوع** » . **دیوان خلیل حاوی**. بیروت: دار العودة ص ٤٥٠ تا ٤٦٧ .

۲۳. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی» مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. شماره ۲ .

خوانشی نشانه شناختی بارویکردی لایه ای از زبان شعری امل دنقل مطالعه موردی قصیده «البکاء بین یدی زرقاءالیمامه»

(پژوهشی)

آزاده قادری (دانش آموخته ی دکتری رشته زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

سید حسین سیدی (استاد گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.66268

صص:۷۶-۶۰

چکیده

نشانه‌شناسی، روش نقدی متن محوری است که با رویکردی نظام‌مند به مطالعه همه عواملی که در تولید و تفسیر معنا یا در فرایند دلالت شرکت دارند، می‌پردازد. امل‌دنقل به‌عنوان فردی از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و شاعری ملتزم به اجتماع خود که دغدغه‌مند است، زبان را ابزاری برای واکنش‌هایی مستقیم و غیرمستقیم علیه گفتمان‌های قدرت ساز عصر خود پنداشته و اشعار وی تبدیل به متونی هدفمند گردیده‌اند؛ لذا این جستار با تکیه‌بر روش توصیفی –تحلیلی قصیده «البکاء بین یدی زرقاء الیمامة» امل دنقل را مدنظر قرارداده و سعی دارد با بررسی گزینش‌های زبانی در سطوح مختلف زبانش باورها، عقاید و اندیشه‌های خود که را در ساختار زبان ریخته و بر مخاطب خویش القا کرده را بنمایاند این خوانش، متن قصیده را به مثابه شبکه‌ای از رمزگان، در چارچوبی منسجم و با رویکردی لایه‌ای نشانه‌ها را در سطوح عنوان، لایه آوایی، لایه واژگانی و لایه نحوی- بلاغی بررسی می‌کند، نشانه‌ها در متن از خلال دو محور هم‌نشینی و جانشینی و با توجه به سیاق و فضای حاکم بر قصیده از کارکرد ارجاعی خود دور شده و دلالت‌هایی سیاسی- اجتماعی می‌گیرند و درنتیجه از خلال تحلیل و بررسی نشانه‌ها و دلالت‌های متن به معنی پنهان یا معنی عمیق قصیده که همان هجو سیاسی حکام، سرزنش ملت عربی و دعوت به شورش علیه شرایط است می‌رسیم.

کلیدواژه‌ها: لایه‌های زبان، دلالت، گفتمان شعری، معنی عمیق، امل دنقل.

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/٤/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۱۰/۵

[۱]. رایانامهٔ نویسنده مسئول:seyedi@ferdowsi.um.ac.ir

١. مقدمه

زبان پدیده‌ای است بسیار ساختمند، پیچیده، نظام‌یافته و متمایز که ماده خام شعر یا جلوه‌گاه هنر شعری واقع می‌شود نقش ادبی زبان عرصه ادبیات را به عرصه خلاقیت و آفرینش‌های زبانی مبدل ساخته است و آن را از قیدوبند دلالت‌های صریح جدا کرده و چارچوب ثابت زبان را تغییر داده و به همان زبان شعری پویا، متغیر، ناپایدار، دیریاب، عمیق و ضمنی تبدیل گردیده. خوانش نشانه‌شناسی یکی از شیوه‌های نقد ادبی به شمار می‌آید که خواننده را در درک معنا معنی یا همان معنی عمیق یاری می‌کند و به درک رموز و دقایق زبان شعر به شیوه نظام‌مند منجر می‌شود. مطالعات نشانه‌شناسی بیشتر معطوف به ساختار متن و بررسی روابط موجود در متن در درون یک نظام پیچیده و منسجم است. در این نظام نقش نشانه‌ها این است که چیزی دیگر را بازنمایی کنند و نشانه‌ها، زمانی هدایت‌گر به‌سوی معنا هستند که در یک نظام منسجم، موردمطالعه قرار بگیرند.نشانه‌شناسی حوزه‌ای چند رشته‌ای است که به بررسی مقوله‌های ارتباط و معنا آن‌گونه که در نظام‌های نشانه‌ای مختلف قرار دارند، می‌پردازد و چنان در روش‌ها و اهداف خود ناهمگن است که نمی‌توان آن را رشته‌ای واحد تلقی کرد. به بیان دقیق‌تر یک حوزه‌ی میان‌رشته‌ای است که رویکردهای گوناگونی در آن دخیل است. موضوع بررسی نشانه‌شناسی هر چیزی است که بتوان آن را همچون نظام نشانه‌ای مطالعه کرد نظامی که بر اساس قراردادها و رمزگان یا فرایندهای دلالتی سازمان‌یافته است (مکاریک، ١٣٨٨ :٣٢٦).

لذا نشانه‌شناسی متون ادبی، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی به شمار می‌آید که به تجزیه‌وتحلیل و درک دلالت در حوزه نقد و شعر می‌پردازد. تحلیل متن به اعتبار روابط هم‌نشینی و جانشینی بررسی دلالت‌های ضمنی، شناخت رمزگان و سازوکارهای شکل‌دهنده به متن ادبی و سایر شگردهای بلاغی ازجمله مواردی است که در نشانه‌شناسی ادبی موردتوجه است تا با تکیه‌بر این روش به مطالعه متن و درک دلالت شعر برسیم.

هدف این جستار آشنایی با نشانه‌شناسی ادبی به‌عنوان روشی برای بررسی- تحلیل متون ادبی خصوصاً شعر معاصر و پی بردن به لایه‌های زیرین و معنی عمیق و دلالت‌های ضمنی می‌باشد.

٢. پیشینه و پرسش‌های پژوهش، روش و اهداف

بعد از دوپایه گذار نشانه‌شناسی «سوسور و پیرس»، صاحب‌نظران بسیاری در کشورهای غربی و عربی در این عرصه قلم‌فرسایی کرده‌اند ازجمله چارلز موریس، رومن یاکوبسن، رولان‌بارت، گریماس، امبرتواکو، ریفاتر، لوتمان، برمون. و در زبان عربی نیز رشیدبن مالک، محمد مفتاح، علی بوخاتم، محمد سرغینی، مبارک حنون و .... .مطالعات گسترده و کتب زیادی نیز نگارش یافته از جمله«مبانی زبان‌شناسی نوین ونشانه شناسی، سوسور» «نشانه‌شناسی، دنیل چندلر»، «نشانه‌شناسی، امبرتواکو»، «مبانی نشانه‌شناسی کالر» «دروس سیمیائیات، مبارک حنون» «التحلیل السیمیائی للخطاب الشعری،عبدالملک مرتاض»و غیره.

اما در ارتباط با أمل دنقل تاکنون پژوهش‌هایی در برخی قصائد و اشعار وی در حوزه بررسی مضامین صورت گرفته است ازجمله، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل، صادق فتحی و ژیلا قوامی»، « شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی، نفیسه میرگلویی و فرهاد رجبی»، «البنیه القصیده العربیه المعاصره،خلیل موسی»،«أمل دنقل شاعر الرفض،نسیم مجلی»، «بررسی نماد خورشید در شعر أمل دنقل و شفیعی کدکنی، فرخنده سهرابی و یحیی معروف».«نشانه‌شناسی قصیده اسپارتاکوس الاخیرهٔ علی نجفی و زهرا وکیلی»که باتکیه برنظریه گریماس پژوهش را انجام داده اند.

این پژوهش با روشی توصیفی ـ تحلیلی به خوانشی نشانه‌شناختی در قصیده «البکاءبین یدی زرقاء الیمامه»ی أمل دنقل پرداخته است وبا تکیه برفرضیات ذیل:

- تحلیل‌های نشانه‌شناسی در سطوح عنوان، آوایی، واژگانی، بلاغی از شعر قابل‌بررسی می‌باشد.
- کاربست اصول نشانه‌شناسی در اشعارأمل دنقل به فهم دلالت و معنی عمیق اشعار کمک می‌کند.

در پی پاسخ به این سؤالات می‌باشد:

- تحلیل‌های نشانه‌شناسی در چه سطوحی از شعر قابل‌بررسی می‌باشد؟
- آیا کاربست اصول نشانه‌شناسی در اشعارأمل دنقل به فهم دلالت و معنی عمیق اشعار کمک می‌کند؟

جستار حاضر با دیدگاهی کلی و بدون تکیه‌بر مکتب خاص و با رویکردی لایه‌ای- با الهام از کتاب سبک‌شناسی لایه‌ای دکتر فتوحی- به بررسی قصیده «البکاء بین یدی زرقاء الیمامه» می‌پردازد. در این بررسی تحلیل‌گر با متن روبرو است. تحلیل آن از نوع تحلیل متن می‌باشد ؛متنی که در خلق آن نظام‌های نشانه‌ای متفاوتی در لایه‌های هم‌نشینی دخیل بوده‌اند و در تحلیل خود از ابزاری به نام نشانه بهره می‌گیرد و با سبک لایه‌ای به تحلیل می‌پردازد؛ در شیوه نشانه‌شناسی لایه‌ای متن پدیده‌ای فیزیکی و حاصل هم‌نشینی لایه‌های متفاوتی است که به واسطه عملکرد رمزگان‌های متعدد (نظام نشانه‌ای) ممکن شده است. نشانه در بستر یک گفتمان، لایه‌ای از متن است و علاوه بر آنکه ارزش نشانه‌ای خود را از رمزگان دریافت می‌کند در تعامل با دیگر لایه‌های متنی هم‌نشین معنی گفتمانی به دست می‌آورد (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۰۹).

۳. نشانه‌شناسی از معنی لغوی تا مفهوم اصطلاحی

از آغاز پیدایش فلسفه در یونان باستان همواره به موضوع نشانه و مسأله دلالت توجه داشتند و گویا پیش‌نیازی برای فیلسوف تلقی می‌شد. واژه‌ی "semēion" یونانی حتی در آغاز این دوره در آثار بقراط و سپس در نوشته‌های پارمیندس به‌کاررفته است. یکی از مهم‌ترین آرای بازمانده از آن ایام درباره‌ی نشانه و طبقه‌بندی نشانه‌ها به آراء ارسطو و طرح دیدگاهش در فن خطابه بازمی‌گردد (صفوی، ۱۳۹۳: ۵۲). این اصطلاح در قدیمی‌ترین کاربرد آن به الگوی قابل مشاهدهٔ نشانه‌شناسی

فیزیولوژیک که معلول بیماری‌های خاصی هستند اشاره دارد و هم‌چنین در معنای کنش خود نشانه یا تفسیر نشانه بوده است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲٤).

لذا اصل لغوی برای اصطلاح "semiotique" به عصر یونان از کلمه "semeion" به معنای نشانه و "Logos" که به معنی «خطاب» و با دامنه‌ی وسیع معنای کلمه "Logos"به مفهوم«علم»، از سیمیولوژی به معنی نشانه‌شناسی در زبان عربی به علم العلامات یاد می‌شود، همان که سوسور آن را بیان کرد (الاحمر، ۲۰۱۰: ۱۲).

در تعریف اصطلاحی آن می‌توان به دو تعریف که نسبتاً جامع هستند اشاره کرد، صلاح فضل می‌گوید: نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نظام‌های رمزگانی و اشارات دلالت‌گر و کیفیت این دلالت‌ها می‌پردازد (عصام خلف، ۲۰۰۳: ۲۰).

نشانه‌شناسی به مطالعه نظام نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳).

لذانشانه‌شناسی به بررسی نظام‌های نشانه‌ای در فرهنگ‌های مختلف می‌پردازد زبان را جدای از نظام‌های نشانه‌ای دیگر به عنوان یک نظام نشانه‌ای و رمزگونه با دلالت‌های متعدد مورد مطالعه قرار می دهد؛ همان‌گونه که سوسور بیان کرده است: «برای نشان دادن ماهیت مسئله نشانه‌شناسی هیچ چیز بهتر از مطالعه زبان نیست» (سوسور، ۱۹۸۳: ١٦).زبان وادبیات معاصر، خصوصاً شعر روز به روز به سمت رازناکی اغماض و پیچیدگی می‌رود به گونه‌ای که غموض یکی از ویژگی‌های شعر معاصر به شمار می‌آید به گونه‌ای که گفته‌اند شعر تاکنون در این حد نزدیک به روح اسطوره و رمز نبوده است و شعر از مفاهیم و اشیاء تعبیر و بیانی غیرمستقیم و مختصر دارد در حقیقت قصیده چیزی را می‌گوید ولی چیزی دیگر را مورد توجه و مدنظر دارد (کالر، ۱۳۸۸: ۱۵۳). از همین رو نشانه‌شناسی ادبی متن ادبی را نظامی پیچیده و رمزگانی می‌داند که تمامی عناصر آن از نظام‌های قبلی فاصله می‌گیرند و وارد نظامی جدید می‌شوند و کارکردی ثانویه می‌یابند و نشانه‌های دیگر بر مبنای طبیعی و پیش‌قراردادی میان دال و مدلول شکل نمی‌گیرند. و هر نشانه در متن ادبی خاص دلالت‌های متعدد می‌گیرد بنا به ارتباطش با سایر نشانه‌ها و سیاق خاص تا اینکه خاص آن متن می‌گردد، متن ادبی را بدون توجه به سیاق، و تنها از داخل مورد بررسی قرار نمی‌دهد و آن را یک متن بسته و جدا از خواننده نمی‌پندارد در حقیقت به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جستجوی معنای پنهان و ضمنی است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹).

ریفاتر در کتاب نشانه‌شناسی شعر دو سطح برای متن شعری قائل می‌شود سطح محاکاتی (متن به مثابه‌ی بازنمود واقعیت، زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی متوالی) و سطح معنایی(متن به مثابه‌ی واحد معنایی یکه‌ای) که برپایه تفسیر ساخته می‌شود خواننده برای فهم متن در سطح نشانه‌ای ـ و ادبیت ـ باید از سطح محاکاتی عبور کرد، –سطحی که بعضی از اجزا اگر به صورت ارجاعی خوانده شوند فهمیده نمی‌شوند متن معمولا دارای الگوهای وزنی، آوایی، بلاغی مهم است که بصورت ارجاعی قابل تفسیر نیستند این الگوها باتحمیل خود به خواننده به مثابه نشانه عمل می کنند که باید درک شوند اما درک آنها تنها در سطحی دیگرامکان پذیر است در مرحله تقلیدی شعر زنجیره‌ای از بازنمودها به شمار می‌آید یعنی یک لحظه چیزی می‌گوید و لحظه‌ای دیگر چیزی دیگری.ـ و به سطح معنایی برسد. جایی که معنا به صورت غیرمستقیم و تلویحی بیان می‌شود

خواننده برای گذر از سطح محاکاتی به سطح معنایی باید شبکه معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل درآورد(مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۳۰-۳۳۱).لذا نشانه شناسی بستری مناسب وشیوه ای کارامد برای تحلیل شعر به شمار می آید که علاوه بر ساختارها و روابط درون متن تلاش می‌کند به جنبه‌های پنهان و خارج متن فضای متن نیز بپردازد و برخلاف تحلیل ساختارگرا به تحلیل افقی متن به اعتبار آنکه نظامی زبانی و بسته است اکتفا نمی‌کند؛ بلکه اقدام به بکارگیری ساختارهای اصلی و به خدمت گرفتن همه نظام‌های نشانه‌ای می‌کند تا به تبیین متن و دریافت معنای پوشیده آن دست یابد.

٤ . خوانش أمل دنقل ازقصیده(البکاء بین یدی زرقاء الیمامه)

محمد أمل فهیم ابوالقاسم محارب دنقل در روستای«قلعه» ۲۰ کیلومتری جنوبی استان«قنا» در ۲۵ ژوئیه سال ۱۹٤۰میلادی دیده به جهان گشود،«دنقل» نام جد بزرگ خانواده و «محارب» پدربزرگ وی و «فهیم محارب»، اسم پدر اوست. سال و محل تولدش مختلف ذکر شده است چیزی که مشخص است تولد وی بین سال‌های ۱۹٤۰ تا ۱۹٤۲ میلادی است؛ که اولین سال را بیشتر ذکر کرده‌اند. او در سال ۱۹۸۳ چشم از جهان فروبست و مجلات مصری فریاد برآوردند:«ای مردم کوچه و بازار قاهره أمل دنقل مرد، آخرین عیّار مرد»(الدوسری، ۲۰۰٤، ١٤). وی دارای چند دیوان شعری است: ۱ـ البکاء بین یدی رزقاء الیمامه (١٩٦٩) ۲ـ تعلیق علی ماحدث (۱۹۷۱) ۳ـ مقتل القمر (١٩٧٤) ٤ـ العهد الآتی (۱۹۷۵) ۵ـ اقوال جدیده عن حرب بسوس (۱۹۸۱) ٦ـ اوراق الغرفة۸ (۱۹۸۳)

دنقل از پیشگامان شعر معاصر عربی بشمار می‌آید.قصیده در نزد وی ترکیبی روانی و احساسی واحدی و ساختمانی فنی است که در آن مجموعه‌ای از ابزارها و ساختارهای متضاد و متناقض درهم آمیخته شده و همه این عناصر را در یک وحدت عمیق درهم می‌آمیزد و میان نقیض‌ها وحدت و میان متنافرها الفت ایجاد می‌کند به گونه‌ای که یک کل واحد می‌گردند(اسماعیل، ١٩٨٤: ١٤). ویژگی بارز و خاص اشعار دنقل توجه بسیار فراوان به تاریخ و میراث است. وی به عنوان شاعر وطن‌گرا ظاهر می‌شود به گونه‌ای که می‌توان گفت او از خلال به کارگیری میراث به مسایل ملتش و واقعیت زندگی می‌پردازد به گونه‌ای که ترکیب شعری منظم، تأثیرگذار تمسخرآمیز طنزگونه، تند سرشار از سختی و بیان‌گر انتقاد و عدم پذیرش واقعیت را می‌سازد (قمیحه، ۱۹۸۷: ١٦٧).

حادثه حزیران سال ١٩٦٧ نقطه عطفی در تاریخ سیاست و ادب ملت عربی بود و تأثیرات آن در اشعار شاعران بسیاری قابل‌فهم است امل دنقل در همین اوان قصیده «البکاء بین یدی رزقاء الیمامه» را منتشر کرد و نام اولین دیوان خودش را هم با همین عنوان قرارداد. قصیده‌ای مشهور در ابتدای دهه ۷۰ که بر زبان همه جاری بود در حقیقت قصیده شجاعت و جرأت بود که در پیوند با شکست و جریحه‌دار شدن روحیه و ملیت عربی است، قضیه حزیران را موردنظر خویش قرار داده و در حقیقت ادب پایداری است پایداری در برابر دشمنان خارجی و خطاهای ناشی از داخل، ادبیات مجادله و تحدّی حزن و اندوه و حسرت بر شیر خراب‌شده در تابستان شکست و واپس‌زدگی است (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۲).شاعر می‌کوشد از خلال به‌کارگیری دو شخصیت «زرقاء[1]وعنتره[2]» و کاربرد تکنیک‌های متعدد به ابعاد فاجعه ١٩٦٧بپردازد و آن‌ها را در تجربه معاصر به‌کار گیرد؛

این قصیده از زبان یکی از سربازان شکست‌خورده و مجروح که شاهدی بر زشتی و فضاحت این مصیبت است جاری می‌شود، و در برابر «زرقاء» که رمز قوی بر خبر از خطر و تحذیراست و پاداشی جزءخواری و ذلت نداشت می‌گرید(عشری زاید، ۱۹۹۲: ۲۲۵). در خوانش سطحی و لغوی قصیده، مخاطب با واگویه‌هایی مواجه است که گاه‌گاهی با پرسش‌هایی بی‌جواب و سکوت و اندوهی حاکم بر فضای قصیده روبرو می‌شود و مخاطب را با عباراتی گاه نامفهوم و استعاری در فضایی بین گذشته و حال سرگردان می‌کند، اما با خوانش نشانه‌شناسی و بررسی نشانه‌ها در لایه‌های مختلف به معنی عمیق و دلالت‌های ضمنی می‌توان رسید خوانش نشانه‌شناختی قصیده «البکاء بین یدی زرقاء الیامه» همان‌گونه که گفته شد بدون تکیه‌بر نظریه‌ای خاص با سبک لایه‌ای، لایه‌های متنی را موردبررسی قرار داده به بررسی نظام‌های رمزگانی در لایه‌های عنوان، آوایی، واژگانی و نحوی می‌پردازد تا در ضمن بررسی لایه‌های متنی به معنی عمیق دست یابد.

۵. تحلیل نشانه شناختی در سطوح قصیده(البکاء بین یدی زرقاءالیمامه)

۵ .۱. عنوان

نشانه‌شناسی عنوان یا علم عنوان‌شناسی"La titrolagie" یکی از مبانی اصلی در مطالعات نشانه‌شناسی جدید می‌باشد،عنوان با ارزش معنا و نشانه‌ای که دارد به عنوان ابزاری اجرائی در تأویل متن به شمار می‌آید در حقیقت «عنوان» بسان قاعده‌ای از قواعد اساسی ابداع شعری در دیوان شاعر است و در قصیده جزئی از اجزای شعر معاصر می‌باشد و یک زائده‌ی لغوی نیست که بتوان آن را از بدنه متن جدا ساخت (عویس، ۱۹۸۸: ۲۷۸). لذا در نشانه‌شناسی، عنوان در درجه اول نشانه‌ای زبانی و ابزاری اجرائی مفید در تحلیل متن و کلید اساسی واولیه تحلیل گر برای پی بردن به معنی عمیق است.

ساختار لفظی عنوان در این قصیده مبتنی بر ترکیبی اخباری است که خواننده را به این سو می‌کشاند که محتوای قصیده بیانگر واگویه‌هایی در محضر زرقاء الیمامه باپیرنگی حزن‌آلود است.شاعرلفظ «بکاء» را بصورت معرفه بکار برده تا نشانه ای باشد براین امر که این گریه برای امری مشخص ومعین است.

از طرفی دیگر بکار گیری شخصیت تاریخی «زرقاء» برای برقراری ارتباط بین گذشته و حال ملت عربی است پس دلالت بر این دارد که به مسأله قومی و ملی می‌پردازد. با توجه به بافت موقعیتی و زمان سرایش شعر–سال(۱۹٦۷)– این شخصیت تاریخی باتوجه به واقعیت و شباهت تاریخی که با حادثه حزیران(۱۹٦۷) دارد عنوانی مناسب برای این گره‌گاه تاریخ معاصر عرب به شمار می‌رود. لذا شاعر از ویژگی‌های واقعی این شخصیت بهره گرفته و با نوعی همزاد پنداری، او را رمزی قوی و پویا برای متفکرین، اندیشمندان و آزادگان جامعه معاصر قرار داده است که از علت و اسباب شکست، حکام را مطلع ساختند اما آن‌ها توجهی نکردند. درواقع به‌کارگیری شخصیت زرقاء در شعر معاصر با تکیه‌بر ویژگی تیزبینی و دقتش در همین حد باقی نمانده است بلکه به ماورای آن و کشف امور پنهان و کنار زدن پرده‌ها و در حقیقت همان بصیرت تبدیل گشته است که شاعر از خلال این شخصیت برای بیان حقائق جهان معاصر بیان تحذیر و هدایت ملت، آن‌ها را بکار می‌برد.دراینجا ارتباط معنایی عنوان با متن قصیده به‌وضوح تبیین شد که در پی بردن به لایه‌های زیرین متن نقش کلیدی دارد.

۵ .۲. لایه آوایی

آواها در گفتار و نوشتار کوچک‌ترین واحد زبانی هستند و بارزترین تفاوت‌ها در سطح فیزیکی و مادی زبان را نشان می‌دهند؛ اهمیت تغییرات آوایی به عناصر صوری زبان محدود نمی‌شود بلکه نظام آوایی در تغییرات معنایی جمله و آهنگ‌های نحوی و دلالت‌های کلام نیز اهمیت دارد در متن ادبی نظام‌های صوتی در سطوح وزن، قافیه، هم‌آوایی(هماهنگی صوتی)، سجع و... قابل بررسی است.که اکنون به بررسی مختصری از این مهم می پردازیم.

۵ .۲ .۱. وزن: عنصری اساسی از عناصر شعر و یکی از بارزترین ابزارهایی است که شاعر در فرایند ساخت متن شعری‌اش از آن استفاده می‌کند؛ وزن در شعر فقط یک زینت خارجی نیست بلکه وسیله‌ای است از پرقدرت ترین وسایل الهام و تواناترین در تعبیر از آنچه که عمیق و پوشیده است، آن‌چه که کلام از بیان آن ناتوان است(عشری زاید، ۲۰۰۲: ١٥٤) لذا قصیده معاصر عربی در تشکیل ساختار شعری اش مبتنی بر ایقاع و وزن است. صاحب‌نظران قدیم و جدید در مورد ارتباط وزن با حالات روحی شاعر و موضعی که در میان فرایند سرایش شعر از آن عبور می‌کند پرداخته‌اند. و بسیاری از علماء و نقاد ارتباط میان اوزان شعری و اغراض را به خاطر احساسی بودن و عدم عمومیت رد کرده‌اند ابراهیم انیس از جمله کسانی است که ارتباط میان وزن و اغراض شعر را رد می‌کند و گرایش و نگاهی دیگر به این مسأله دارد. آنچه که به آن اشاره می‌کند ارتباط میان وزن و تجربه عاطفی شاعر است. در حقیقت آنگاه که شاعر شعرش را می‌سراید از آن حالت نفسانی و نوع عاطفه‌ای که بر او سیطره یافته کمک می‌گیرد (انیس، ۱۹۵۲: ١٧٤).

همان‌گونه که اشاره شد وزن شعر با عاطفه شاعر تناسب دارد لکن شاعر در حالت مصیبت و تأثر و انفعالات درونی، در موقع فخر یا مرثیه به اوزان کوتاه تا متوسط روی می‌آورد به جهت تناسب با انفعالات درونی (*همان*، ١٧٦). درقصیده «بکاء بین یدی زرقاء الیمامه» این تناسب را درمی‌یابیم؛ قصیده در وزن رجز سروده شده وزنی با مقاطع کوتاه که در میان عرب‌ها کاربرد و گستره‌ای وسیع دارد به جهت کثرت در کلام آن‌ها و سهولتی که دارد.امل دنقل در این قصیده از بحر رجز مدد جسته و به بیان احساس حسرت، شورش و دعوت انقلابی مردم می‌پردازد.

۵ .۲ .۲. هم‌آوایی: زبان‌شناسان معتقدند صوت اثری شنیداری است که اعضای تکلم انسان به صورت ارادی در نتیجه حرکات معینی از این اعضای تولید می‌کنند و از این اثر صوتی (شنیداری) رموز و نشانه‌هایی را ایجاد می‌کنند که اساس کلام انسان است و از این رمزگونگی آوا، کلمه معنی‌دار، جمله و عبارات ساخته می‌شود و این چهارعنصر صوت، کلمه، معنی و جمله عناصر اساسی زبان هستند (مطر، ۱۹۹۸: ۳۱). لذا سطح آوایی زبان جامع و در برگیرنده سطوح دیگر است. آواها به تنهایی بیانگر هیچ چیز نیستند و ارزش موسیقیایی ندارند بلکه ویژگی موسیقایی را در نتیجه ارتباط کلمه در داخل ساختار متن دریافت می‌کند و ارزش صوتی قطعاً بنا به تغییر جایگاه آواها در کلمات تغییر می‌کند پژوهش‌های نشانه‌شناسی آوایی به معنی ارزش بیانی و دلالی برای آواها هستند و برای آواهای زبان توانایی بیانی قائل‌اند که دارای دو بعد فکری و عاطفی هستند.

دلالت‌های آوایی در قالب هماهنگی صوتی نمود می یابد. هماهنگی آوایی در انواع متعددی یافت می شود، همصدایی(تکرار مصوت های همانند در واژه های نزدیک)، هم حروفی(تکرار صامت در واژ های نزدیک)، جناس(نورگا، ١٣٩٤: ٢٠٠).

این هماهنگی آوایی در مقاطع قصیده نمود دارد به عنوان مثال در مقطع اول برای وارد کردن مخاطب در فضای کلی قصیده و القای نوع عاطفه خود از مصوت‌های (آ، او،ای) استفاده کرده تا با توجه به صفت مدی و طول موجی که دارند عمق آه وحسرت خویش را به مخاطب بفهماند:

أسأل يا زرقاْ ... /عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء /عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة/عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء/عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء ../فيثقب الرصاصُ رأسَه .. في لحظة الملامسة ! / عن الفم المحشوِّ بالرمال والدماء !!/أسأل يا زرقاء .. /عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدارْ/ عن صرخة المرأة بين السَّبي. والفراْ ؟(دنقل، ١٩٨٧، ١٢١)

(ترجمه) «از تو می پرسم ای زرقاء از دهان چون یاقوتت/ از پیشگویی صادقانه ات از نبوت یک دوشیزه /از بازوان قطع شده در حالیکه همواره درفش افتاده بر زمین را گرفته است/از چهره های کودکان در کلاه خود ها... افتاده در صحرا/ از همسایه ام که در صدد نوشیدن آب بود /ودر لحظه نزدیک شدن اب به دهانش گلوله سرش راسورا خ کرد/از دهان پر از خون وماسه/ از بی سلاح ایستادنم در میان دیوار وشمشیر/از فریاد زن در زمان اسارت وفرار».

شاعر، حروف حلقی ـ شعوری (ع، غ، ح، خ، هـ) با توانایی بیانی که در تعبیر از انفعالات درونی دارند برای بیان آن بغض وخشم فرود خورده وسرکوب شده با حسرت واندوه بکار برده، خاصیت این حروف در درجه اول به نرمی و رقت بافت غشاء حلق مرتبط می‌شود و در دستگاه تکلم هیچ بافتی بهتر از این بافت‌ها قادر به جذب اضطراب‌ها و انفعالاتی که در درون فرد می‌جوشد نیست. تا گوینده بتواند آن‌ها را در قالب آواهای لرزان، مضطرب بریزد ... و نزدیک حلق صداهایی را تولید می‌کند که در آن بهترین فرصت برای دریافت انفعالات درونی با تمام انرژی و تنوع و زیروبمی اصواتش است (عباس، ١٩٩٨: ١٧١ـ١٧٠).

در مقطع دوم سرباز شکست خورده با زرقاء گفتگو می‌کند و از سکوتش می‌پرسد به کارگیری خاصیت آوایی و دلالی الفاظ مهموسه (س، خ، ت) فضای موسیقی را در راستای معنا قرار می‌دهد در حقیقت با نشانه‌های آوایی حالت سکوت،یاس وخواری سیطره یافته را الهام می‌کند:

أيتها النبية المقدسة .. /لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً .. /لكي أنال فضلة الأمانْ/قيل ليَ "اخرسْ ".. /فخرستُ .. وعميت .. وائتممتُ بالخصيان! (دنقل،١٩٨٧، ١٢٣)

(ترجمه) «ای پیامبر مقدس سکوت نکن همانا من سالهای سال سکوت کردم تا اندک امنیتی دست یابم به من گفته شد سکوت کن پس سکوت کردم وکور شدم/ واز خواجه پیروی کردم»

کارکرد دیگری از هماهنگی آوایی در جناس نمود می‌یابد، تجانس آوایی تنها رویکردی آوایی که صرفاً به جنبه موسیقیایی شعر بیافزاید نیست بلکه به جنبه دلالی شعر مرتبط می‌شود، و این مسأله تکیه بر مبدأ زبانی و زبان‌شناسی دارد که مشابهت

لفظی به مشابهت معنایی منجر می‌شود؛ عبدالقاهرجرجانی نیز به این مسأله در بحث لفظ و معنا اشاره کرده است، آنچه که جناس در آن فضیلت دارد؛ امری است که انجام نمی‌پذیرد و تحققی نمی‌یابد مگر با یاری کردن معنی و هم‌چنین می‌گوید، جناس و سجع مورد قبول نمی‌یابی مگر آنکه معنی آن را طلب کند و به سمتش برود(جرجانی، ١٩٤٨: ١٥).به عنوان مثال در مقطع دوم که از «عنتره» معاصر می‌گوید، کلمات فرسان، میدان، فتیان از تجانس آوایی وهمگرایی معنایی برخوردارند و با معنای کلی متن نیز در ارتباط هستند و درمقطع سوم کلمات دمار، فرار، عار از همگرایی معنایی برخوردارندو در بیان معنی عمیق و لایه پنهان متن نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارند؛ چرا که اشاره دارد به هدف شاعر که همان شکست در نتیجه تجاهل، عدم توجه و تسلیم شدن در برابر واقعیتی که کاری برای آن نکردند.

وها أنا في ساعة الطعانْ/ساعةَ أن تخاذل الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ /دُعيت للميدان !/أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن .. /أنا الذي لا حولَ لي أو شأن.../أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان(دنقل،١٩٨٧، ١٢٤-١٢٣)

(ترجمه):«و هان منم در زمان جنگ/ زمانیکه پهلوانان وجنگجویان وسوار کاران خودرا می بازند/ به میدان خوانده شدم/ من کسی هست طعم گوشت گوسفند را نچشیدم/ من کسی هست که مقام و منزلتی نداشتم/ من کسی هستم که از مجالست وهمنشینی با جوانمردان دور شدم».

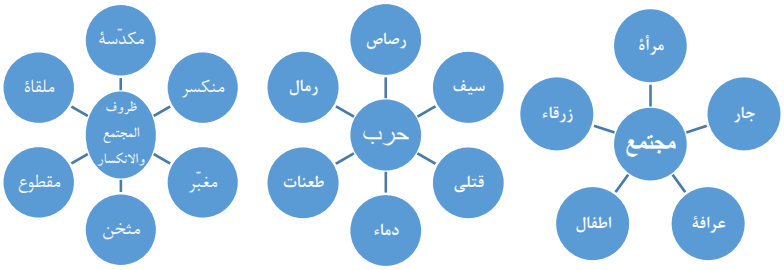
٥ .٣. لایه واژگانی

شعر به نسبت مخاطب و شاعر همان تجربه وجود و زندگی است.در شعر، زبان و وجود با هم اتحاد پیدا می‌کنند و هر کلمه قطعه ای از وجود یا وجهی ازوجوه تجربه انسانی می‌گردد و از این رو برای هر کلمه طعم و مزه‌ای خاص است که کلمات دیگر ندارند. چرا که درهم آمیختگی میان زبان و تجربه برای هر کلمه نهادی ویژه و منحصر از بقیه قرار می‌دهد (اسماعیل، ١٩٦٦: ١٨١).

از آنجائیکه واژگان در متن ادبی تبدیل به نشانه می‌گردندو شبکه‌ای از رمزگان را می‌سازندو درک متن و برقراری ارتباط تنها از طریق شناخت نشانه‌ها میسر می‌گردد، بررسی مجموعه واژگان های متن ادبی به عنوان عاملی توصیف‌کننده و منسجم‌کننده الزامی است و در درک معنی ظاهری و عمیق متن تأثیرگذار است. در هر مقطع شعری مجموعه‌ای از کلمات در یک حوزه معنایی مشترک قرار می‌گیرند و حول یک مفهوم می‌چرخند که منظومه توصیفی" descriptive system"و شبکه‌ای از واژگان را تشکیل می دهند که حول محور یک واژه مرکزی یا هسته معنایی با هم در ارتباط هستند مبنای ارتباط همان معنا بن یا واژه هسته‌ای"sememe "می‌باشد(مکاریک، ١٣٨٨: ٢٩٠).

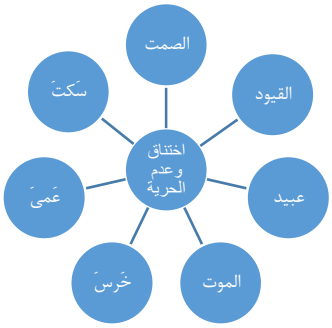
در بررسی واژه‌های مقاطع شعری این قصیده هرمجموعه‌ای از کلمات در یک محور معنایی خاص قرار می‌گیرند که جدای از معنای سطحی شان دلالت‌هایی خاص و معین در متن دارند؛ وبه عنوان کلیدواژه‌هایی هستند در درک لایه‌های پنهان متن یا همان دلالت ضمنی.

در مقطع اول مجموعه کلمات (اطفال، مرأه، جار، زرقاء، عرافه) به معنابن جامعه عرب اشاره دارد و هم‌چنین کلمات (قتلی، دماء، سیف، طعنات، رصاص، خوذات، رمال) در محور دلالی جنگ قرار می‌گیرند منظومه توصیفی دیگری که معنابن آن در دریافت مقصود شاعر مؤثر است از مجموعه کلمات (مکدِّسة، منکسر، مغبِّر، مثخن، مقطوع، ملقاة) تشکیل می شود و به شرایط جامعه اشاره دارد:

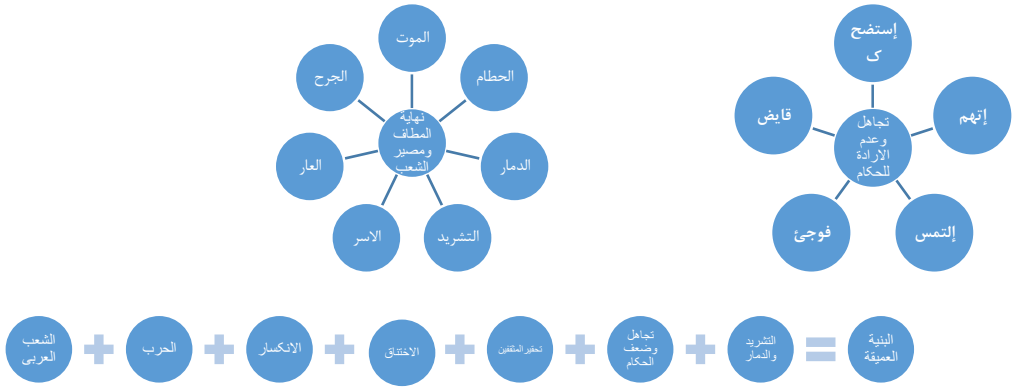


با توجه به منظومه‌های توصیفی یاد شده، نحو چیدمان کلمات در جملات و چیدمان متن، ابتدای قصیده، مخاطب را با فضای کلی جامعه و ملت معاصر عربی شرایط بعداز جنگ از طریق پیوند با گذشته تاریخی آشنا می کند.

در مقطع دوم مجموعه واژگان(الموت، الصمت، القیود، عبید، خرس، سکت، عمی)همگی در ذیل معنابن خفقان واختناق قرار می گیرند؛اشاره به شرایط نامساعد جامعه کنونی عرب وعدم آزادی مردم وخصوصا قشر آزاداندیش، انقلابی و فرهنگ‌مدار دارد:



در مقطع پایانی شاعر با به‌کارگیری مجموعه افعال(إستضحک، إتهم، فوجئ، إلتمس) به معنابن ضعف و تجاهل و عدم توانایی حکام می‌پردازد؛ از خلال منظومه توصیفی دیگری به نتیجه عملکرد این حکام اشاره دارد مجموعه کلمات (الموت، الحطام، الدمار، الأسر، التشرید، العار) به سرانجام و سرنوشت ملت عربی اشاره می کند. از خلال بررسی منظومه‌های توصیفی در مقاطع قصیده به چندمعنا بن دست‌یافتیم. جامعه، جنگ، شکست، خفقان و تحقیر اندیشمندان، ضعف حکام، تجاهل، نابودی و ویرانی که اشاره به دلالت ضمنی قصیده دارند



٥ .٤. لایه نحوی-بلاغی

تردیدی نیست که بسته به متن برخی لایه‌ها یا حتی گاهی یک‌لایه نسبت به لایه‌ای دیگر اصلی‌تر است یا اصلی‌تر تلقی می‌شود و در تجلی‌های متفاوت متنی حضور ثابت دارد. در حقیقت معنا از این لایه بهتر ادراک می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۵).سطح ترکیبی بستر اصلی تنوع بیان و تبلور ایدئولوژی، ذهنیات پنهان و قصد، شاعر به شمار می‌آید.ترکیب به دودسته تقسیم می‌شود، ترکیب نحوی و ترکیب بلاغی مطالعات نشانه‌شناسی به دلالت ترکیب"seman-texe" می‌پردازد و ترکیب را مرده و خنثی نمی‌پندارد بلکه آن جزئی از معنی است که نقش زیباشناسی را ایفا می‌کند (مفتاح، ۱۹۹۲: ۷۰)از آنجائی که معنای یک نشانه در روابط نظام‌مند آن با دیگر نشانه‌ها قابل‌فهم است و ارزش نشانه‌ها توسط روابط هم‌نشینی و جانشینی تعیین می‌گردد این دو محور یک بافت ساختاری را مهیا می‌سازند که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۸) در حقیقت بافت ساختاری همان لایه‌های ترکیبی‌اند که مناسب‌ترین بستر برای نشانه‌ها و روابط میان دال و مدلول در دومحورهم‌نشینی و جانشینی، از طریق جملات نحوی، استعاری، مجاز و کنایه هستند که از طریقشان نشانه‌ها به‌صورت رمزگان سازمان می‌یابند.

دلالت‌های کنایی و نمادین نشانه‌ها در محورهای هم‌نشینی در ارتباط با کل متن نمود می‌یابد این همان دلالت ضمنی هستند که به تداعی اجتماعی ـ فرهنگی، شخصی (ایدئولوژی و عاطفی) نشانه اشاره دارد (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸). در ابتدای مقطع اول با کاربست نمادین زرقاء. و فراخوانی او به‌عنوان رمزی قوی از آگاهی و اطلاع، نماد انسانی‌هایی است که قبل از وقوع خطر آن را احساس کردند و چشم‌ها را به خطری که در عمق امت انتشارمی یافت متوجه ساختند ولی کسی به آن‌ها توجه نکرد و پاداشی جز خواری و آزار ندیدند(عشری زاید، ۱۹۹۲: ۲۲٦) اشاره به روشنفکران و آزاد اندیشان جامعه خود دارد که با بصیرت احساس خطر را درک کردند ولی حکام و سردمداران آن‌ها را خوار شمردند:

أیها العرافة المقدسة/جئتُ إلیك .. مثخناً بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلی، وفوق الجثث المکدّسة/منکسر السیف، مغبَّر الجبین والأعضاء أسآل یا زرقاء(دنقل،۱۹۸۷: ۱۲۱)

(ترجمه) «ای پیشگوی مقدس به سوی تو آمدم در حالیکه با ضربات نیزه وخون ریزی سست وناتوان شده ام/بر لباس های کشته شدگان وروی جنازه های تل انبار شده (تل جنازه ها) می خزم/ شمشیر شکسته وباچهره واعضایی خاک الود از تو می پرسم ای زرقاء».

در ادامه با لحنی روایی به تبیین شرایط شکست‌خورده جامعه‌اش می‌پردازد اما به غرور عربی و اراده نهفته در وجدان ملت عربی با کاربرد نمادین «الرأیۀ المنکسۀ» در محور همنشینی خاص اشاره دارد؛ پرچم باحالت برافراشتگی مبین نوعی سرافرازی، غرورآمیزی یا اراده‌ای به‌منظور برافراشتن مفاهیم متعالی است (سرلو؛ ۱۳۸۸: ۳۹۷)

أسأل يا زرقاْ ... /عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراء /عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة/عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء/عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء ../فيثقب الرصاصُ رأسَه .. في لحظة الملامسه!(دنقل،۱۹۸۷: ۱۲۱)

(ترجمه) «از تو می پرسم ای زرقاء از دهان چون یاقوتت/از نبوت یک دوشیزه)/از بازوان قطع شده در حالیکه همواره درفش افتاده بر زمین را گرفته است/از چهره های کودکان در کلاه خود ها... افتاده در صحرا/ از همسایه ام که در صدد نوشیدن آب بود / ودر لحظه نزدیک شدن آب به دهانش گلوله سرش را سورا خ کرد».

این شکست و مصیبت به قلب و بستر جامعه واقع شد و همه افراد جامعه در حال امید و فراغ بال به زندگی و فردا بودند که آن واقعه اتفاق افتاد. هم‌نشینی واژه‌هایی ساده همراه با کاربرد کلمه نشانه‌دار و نمادین «آب» که رمز حیات، تزکیه و زندگی دوباره است (سرلو، ۱۳۸۸: ۳)دلالت براین مفهوم دارد.

کیفیت به‌کارگیری جملات نحوی بیان‌گر اندیشه گوینده است درحالی‌که به کار گرفتن یک ساختار هم‌نشینی و ترجیح آن نسبت به دیگر ساختارها در یک متن از عوامل مؤثر در تولید معناست (چندلر،۱۳۸۷: ۱۳۳).کاربست جملات پرسشی در محور هم‌نشینی با جملات قبل خود تنها بیانگر پرسشی سطحی نیست که در انتظار جوابی باشد بلکه از خلال آن دعوت به انقلاب و شورش می‌کند و در مفاهیم سرخوردگی، شرمندگی، توبیخ و برانگیختن حس شورش به‌کاررفته است:

كيف حملتُ العار ../ثم مشيتُ ؟ دون أن أقتل نفسي ؟ ! دون أن أنهار ؟ /ودون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسة ؟... فأين أخفي وجهيَ المتَّهمَ المدان ؟!(دنقل،۱۹۸۷: ۱۲۲)

(ترجمه) «چگونه آن ننگ وعیب را بر دوش کشیدم/ و چگونه قدم نهادم ؟ بدون انکه خودم را نابود کنم بدون انکه ویران شوم(خودم را ملامتی کنم)/ بدون انکه وجودم از غبار این خاک پلید پاک شود؟.../کجا این چهره متهم وگناهکارم را پنهان کنم».

وقتی پاره‌ای متن تحقق می‌یابد برای عینیت یافتن آن‌هم از قواعد و اصول زنجیر هم‌نشینی بهره می‌گیریم و هم از محور جانشینی که بسیار انعطاف‌پذیر است. محور جانشینی قطب ساختار استعاره است انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه یا هم ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی و بافت بنیاد است و کمتر با واقعیت عینی ارتباط دارد(سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷۰) ازاین‌رو صهیونیست‌ها و دشمنان ملت عربی را به موش‌هایی تشبیه کرده است که از خون او تغذیه می‌کنند،

موش نماد فرومایگی و مرگ را تداعی می‌کند در مصر و چین موش الهه طاعون بوده است در نمادپردازی سده میانه همراه با شیطان آمده است (سرلو، ۱۳۸۸: ۷٤۷). در اینجا خون شاعر مجاز از وطن می‌باشد شاعر با به‌کارگیری دو ترکیب استعاری و مجاز به شرایط حاکم بر جامعه به‌صورت ضمنی اشاره‌کرده است:

لا تغمضي عينيكِ، فالجرذان .. /تلعق من دمي حساءَها .. ولا أردُّها ! /تكلمي ... لشدَّ ما أنا مُهان(دنقل،۱۹۸۷: ۱۲۲)

(ترجمه) «چشمانت را نبند موشها/ از خون من سوپ شان را می لیسند/ و من آنها را منع نمی کنم/ سخن بگو/چه بسیار که خوار وذلیل گشتم».

نکته موردتوجه در لایه ترکیبی قصیده تکرارهای نحوی فعل «تکلّمی» است که در مقطع اول و دوم آمده، تکرار کلمه ساده‌ترین نوع تکرار است و بیشترین کاربرد در بین قالب‌های متفاوت را دارد و می‌تواند به اشکال متفاوتی باشد، تکرار آغازین، تکرار پایانی، تکرار پیوسته؛ به صورتی که در بافت متن به دلالت‌هایی معین منجر شود(عبید، ۲۰۰۱: ۱۹)شایسته است به تکرار از زاویه موسیقیایی و لغوی بنگریم از وجه موسیقیایی، در کلمه و بیت ایجاد تأثیر موسیقیایی می‌کند و از جهت لغوی هر زمان که واژه یا عبارتی تکرار گردد بیان‌گر نقش کلیدی آن در تفهیم و معنا و مقصود است(غرفی، ۲۰۰۱: ۸۲).

تكلَّمي أيتها النبية المقدسة /تكلمي .. باللهِ .. باللعنةِ .. بالشيطانْ.../ تكلمي أيتها النبية المقدسة /تكلمي .. تكلمي .. ./فها أنا على التراب سائلٌ دمي /وهو ظمئُ .. يطلب المزيدا (دنقل،۱۹۸۷: ۱۲۲)

(ترجمه) « ای پیامبر مقدس سخن بگو/سخن تو را به خدا به نفرین و به شیطان سوگند/ سخن بگو ای پیامبر مقدس/ سخن بگو/ سخن بگو/ هان این منم که خونم بر خاک جاریست/ و این خاک تشنه .....که بیشتر وافزون می‌طلبد».

همان‌طور که بیان شد زرقاء نماد انسان‌های روشنفکر و آزاداندیشانی هستند که چون زرقاء دارای بصیرت‌اند شاعر با تکرار فعل تکلّمی آن‌ها را به صورت غیرمستقیم دعوت به مبارزه می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که راهنما و رهگشا باشند.

در مقطع دوم در محور جانشینی خود را شبیه به عنتره می‌کند که با توجه به منظومه‌های توصیفی که ذکر کردیم اشاره به شرایط بد جامعه و جو سیاسی و اجتماعی آن دارد. عنتره نماد انسان متعهد و ملتزم به حقائق فرهنگی و اصالت جامعه خویش است که مورد تحقیر و غفلت واقع‌شده است، عنتره در جامعه کنونی نماد فردی آگاه است که به‌سوی مرگ دعوت می‌شود شاعر در محور هم‌نشینی و انتخاب جملات این مفهوم را تأکید می‌کند:

ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان /أجتزُّ صوفَها... /أردُّ نوقها... /أنام في حظائر النسيان /طعاميَ ، الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض الثمرات اليابسة/ وها أنا في ساعة الطعانْ/ساعةَ أن تخاذل الكماةُ .. والرماةُ .. والفرسانْ /دُعيت للميدان !/أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن .. /أنا الذي لا حولَ لي أو شأن.../أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان(دنقل،۱۹۸۷: ۱۲٤-۱۲۳).

(ترجمه) «در میان بردگان قبیله عبس جای گرفتم که از گله ای مراقبت می کردم/ پشم آنها را می چیدم/ و شتران را باز می گردانم/ ودر آغل های فراموشی وگمنامی می خوابیدم/ غذای من تکه نان واب است/ قدری میوه ی خشک / وهان منم در زمان جنگ/ زمانیکه پهلوانان وجنگجویان وسوار کاران خودرا می بازند/ به میدان خوانده شدم/ من کسی هست طعم

گوشت گوسفند را نچشیدم/ من کسی هست که مقام و منزلتی نداشتم/ من کسی هستم که از مجالست وهمنشینی با جوانمردان دور شدم».

در پایان مقطع دوم نشانه‌ها را در قالب مجاز مرسل به کار می‌گیرد. مجاز مرسل شامل به کارگیری یک مدلول برای دلالت بر مدلولی دیگر است که مستقیماً وابسته به اولی یا مربوط به آن می‌باشد در واقع جانشینی عناصر ملازم است (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹٦) واژه‌های الصمت، القیود، الرکع و السجود مجاز از حکام هستند–بیان معلول واراده علت – که با استفاده از صنعت تضمین و بازخوانی اشعار ملکه «زباء[۳]» در نظام رمزگانی خاص در راستای بیان غرض و دلالت عمیق خود قرار داده که اشاره به سهمگین بودن واقعه شکست برای مردم و مهم‌تر آنکه احساس ترس و شکی در زبا ایجاد شد را با احساس ترس و نگرانی که قشر فرهیخته جامعه داشتند و ابراز کردند ولی با تجاهل حکام روبرو شدند همانند می‌کند:

أسائل الصمتَ الذي يخنقني. ، " ما للجمال مشيُها وئيدا .. ؟ "!/ أجندلاً يحملن أم حديدا .. ؟ !/فمن تُرى يصدُقْني ؟ /أسائل الرَّكع والسجودا /أسائل القيودا ، / "ما للجمال مشيُها وئيدا .. ؟ "!/ "ما للجمال مشيُها وئيدا .. ؟!(دنقل،۱۹۸۷:۱۲٤)

(ترجمه) «از سکوتی که مرا خفه میکند می پرسم/ چرا حرکت شتران آرام است ؟/ ایا صخره ای بزرگ را حمل می کنند یا آهنی /پس چه کسی حرفم را باور می کند /از رکوع وسجود(خم وراست شدن) و زنجیر ها وقید وبندها می پرسم/ چرا حرکت شتران آرام است ؟»

در مقطع آخر بعد از بازخوانی شخصیت زرقاء و همزاد پنداری با او شاعر به مقصد و هدف خود اشاره می‌کند که واقعه تنها نتیجه ضعف و عدم دقت و برنامه‌ریزی حکام بود که مصالح خود را بر مصالح مردم ترجیح دادند. در محور هم‌نشینی نشانه ها در عبارت «التمسوا النجاةوالفرار» برای توصیف حکام و تبیین ضعف آن‌ها از فعل «إلتمس» به جای طلب استفاده می‌کند، زیرا از نظر معنوی دارای بار معنایی خواهش و درخواست با توسل و تذلل است:

اتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار !/قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار .../فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار ! /وحين فُوجئوا بحدِّ السيف، قايضوا بنا .. /والتمسوا النجاةَ والفرار ! /ونحن جرحى القلبِ ، /جرحى الروحِ والفم/ لم يبق إلا الموتُ .. /والحطامُ .../والدمارْ (همان:۱۲۵)

(ترجمه) «ای زرقاء چشمان تورا متهم کردند به خرابی وتباهی/ به آنها گفتم آنچه را که تو گفتی ازحرکت درختان/ پس به خیال هذیان گوی تو خندیدند/ آنگاه که با لبه شمشیر غافلگیر شدند/ مارا مبادله کردند/ وبه فرار ونجات متوسل شدند/ و ما زخم خوردگان دل و جان و دهان(کلام) شدیم/ چیزی جز مرگ و وخرابی ونابودی باقی نماند».

همان‌گونه که اشاره کردیم واحدهای تکرار شونده در ارتباط مستقیم با معنا هستند و بر آن تأکید می‌کنند. شاعر حال زرقاء را با عبارت «وحیدهٔ عمیاء» به تصویر می‌کشد و حال خود و هم‌کیشانش را در برابر حکام با جملات کنایی «جرحی الفم. جرحی الروح، جرحی القلب». در واقع هر دو شکست وحقیقت مسلط بر جامعه را می‌پذیرند. اما امل هنوز هم امید و روحیه خیزش را حفظ می‌کند و عبارت « صبیهٔ المشردون یعبرون آخر الانهار »به این مفهوم دلالت دارد:

وصبيةٌ مشرّدون يعبرون آخرَ الأنهارْ/ ونسوةٌ يسقن في سلاسل الأسرِ/ وفي ثياب العارْ/ مطأطئات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات الناعسة ! /ها أنت يا زرقاءُ وحيدةٌ ... عمياءُ(دنقل،١٩٨٧: ١٢٦-١٢٥)

(ترجمه) «کودکان آواره در انتهای رودها می گذرند/ و زنان در زنجیرهای اسارت به پیش رانده می شوند/ ودر لباس ننگ وعار/ سرخورده وسر فرودآوردگان اند/ که چیزی جز فریادهایی ضعیف ندارند/ هان تو ای زرقاءی تنها.. ونابینا»

کاربرد نمادین رود و کودک درمحور هم‌نشینی، امید شورش و بازگشت به عزت و مجد عربی را در آن‌ها تداعی می کند. چون چشمه نماد روح و مبدأ زندگی درونی و نیروی معنوی و احیاء است و این نماد را با سرزمین‌های کودکی یا کودک و جایگاه‌های فرمان‌های ناخودآگاه مرتبط می‌دانند و نیاز به این چشمه زمانی پدید می‌آید که زندگی انسان مورد فراموشی یا انکار قرار گیرد وکودک نماد قهرمانی است که بدی‌ها را می‌رهاند و حاصل جمع خودآگاه و ناخودآگاه است و بیان‌گر روح است (سرلو، ١٣٨٨: ٣١٦). أمل بیان می‌کند که کودکان آواره در انتهای رودها می‌گذرند این بیانگر این مفهوم است که اگرچه ضعف و شکست غلبه یافته و اگرچه که خواری ذلت سایه افکنده اما هنوز راهی بر گذر از این سیاهی وجود دارد

شاعربا تکیه بر نشانه‌ها و از خلال ساختارهای متعد و متفاوت به تبیین غرض اصلی خود می‌پردازد، بیان اینکه شکست یک امر داخلی بوده تا یک امر بیرونی و این به دلیل غفلت، استنکار اسرائیل و عدم اراده و ضعف حکام وتحقیر قشر فرهیخته بوده است و فریادی است که شاعر حالت وجدان فردی خویش را برآورده و برای سایر ملت و فرهیختگان جامعه سر می‌دهد و آن‌ها را فرا می‌خواند و از خلال شخصیت‌هایی چون زرقاء، زباء، عنتره.بر هویت و ملیتشان تأکید می‌کند.

نتیجه

١. نشانه شناسی یکی از روشهای کاربردی وموثر در تجزیه وتحلیل متون ادبی معاصر به شمار می آید که در دریافت لایه های پنهان متن موثر است.

٢. مطالعات نشانه شناختی نشان می دهد که چگونه معنا از طریق الگوهای نشانه ای بهم پیوسته در متن تولید می شود، وموجب نظام مندتر وموشکافانه تر وعملی تر شدن نقد ادبی گردیده.

٣. متن شعری پدیده ای فیزیکی وحاصل همنشینی لایه های عنوان، آوایی، واژگانی، وترکیبی است که بواسطه رمزگان های متعد ممکن شده است،بررسی نشانه ها در همه این لایه ها امکان دارد؛ اما اهمیت نشانه ها ونمودشان در لایه های متفاوت داری شدت وضعف دلالی است.

٤. شاعر در سطح آوایی با بکارگیری وزن متناسب با عاطفه حاکم بر وجودش وتکنیک های همصدایی، همحروفی وجناس هایی معنوی دلالتهای موسیقیایی ایجاد کرده که در ارتباط با دلالت معنایی وخصوصا دلالت ضمنی قصیده است.

٥. مجموعه واژگان قصیده نظام نشانه ای خاص هستند که منظومه های توصیفی با معنابن هایی را تشکیل می دهند که بصورت غیر مستقیم وبا توجه به قرائن حالیه ومقالیه به مفهوم اصلی قصیده اشاره می کنند.

٦. لایه نحوی- بلاغی مهم ترین وانعطاف پذیرترین لایه برای کار کرد نشانه ها در متن شعری بشمار می آید؛ نشانه های بکار گرفته شده در جملات وعبارات از کارکرد ارجاعی خود خارج واز خلال محور همنشینی وجانشینی در قالب جملات پرسشی، کنایی، استعاری،ومجاز گونه در راستای تبیین هدف اصلی قصیده قرار می گیرد.

۷. از خلال این خوانش، معنای پنهان قصیده که همان علت شکست واقعه ۱۹٦۷در نتیجه غفلت وبی توجهی حکام، ضعف اراده ، تحقیر فرهیختگان جامعه بود مشخص شد همچنین شاعر ازخلال این مفاهیم، اشاره به خفقان وشرایط بد جامعه عربی ودر عین حال دعوت به شورش وتحول تا رسیدن به مجد واصالت عربی می کند.

کتابنامه

۱. الاحمر. فیصل(۲۰۱۰). **معجم السیمیائیات**. الطبعۀ الاولی.الجزائر: درالعربیه للعوم ناشرون.

۲. اسماعیل. عزالدین(۱۹۹٦). **الشعر العربی المعاصر قضایا و ظواهره**. الطبعۀ الثالثة. قاهره: دارالفکرالعربی.

۳. انیس. ابراهیم(۱۹۵۲). **موسیقی الشعر**. الطبعۀ الثانیة. مصر: مکتبه الانجلو المصریۀ.

٤. جرجانی. عبدالقاهر(۱۹٤۸). **اسرارالبلاغه**. شرح احمد مصطفی مراغی بک. الطبعةالاولی. قاهره: مطبع الاستقامه.

۵. چندلر. دنیل(۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

٦. دنقل. أمل(۱۹۸۷). **الاعمال الشعریة الکاملة**. مقدمه عبدالعزیز مقالح. الطبعة الثالثة. قاهره: مکتبة مدبولی.

۷. الدوسری. احمد(۲۰۰٤). **أمل دنقل شاعر علی خطوط النار**. الطبعۀ الثانیۀ. بیروت: المؤسسۀ العربیۀ للدراسات و النشر.

۸. زرکلی. خیر الدین(۱۹۵۲). **اعلام**. جلد سوم و پنجم. بی جا: مطبعة کوستاتسوماس.

۹. سجودی. فرزان(۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**. چاپ اول. تهران: نشر علم.

۱۰. سرلو. ادواردو(۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**. ترجمه مهرانگیز اوحدی. چاپ اول. تهران: نشر دستان.

۱۱. صفوی. کوروش(۱۳۹۳). **آشنایی با نشانه شناسی ادبیات**. تهران: نشر علمی.

۱۲. عباس. احسان(۱۹۹۸). **خصائص الحروف و معانیها**. دمشق: اتحاد کتاب العرب.

۱۳. عبید. محمدصابر(۲۰۰۱). **القصیده العربیة الحدیثة من البنیة الدلالیة الی البنیة الإیقاعیة**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱٤. عشری زاید. علی(۲۰۰۲). **عن بناء القصیده العربیۀ الحدیثه**. الطبعۀ الرابعۀ ریاض: مکتبۀ إبن‌سینا.

۱۵. _____ (۱۹۹۷). **استدعاءالشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**. قاهره: دارالفکر العربی.

١٦. عصام خلف. کامل(٢٠٠٣). **الاتجاه السیمیولوژی ونقدالشعر**. قاهره. دار فرحة للنشر وتوزیع.

١٧. عویس. محمد(١٩٩٨). **العنوان فی‌الادب العربی (النشأة والتطور)**. مصر: مکبتة الانجلو المصریة.

١٨. الغرفی. حسن(٢٠٠١). **حرکیة الایقاع فی الشعر العربی المعاصر**. المغرب: افریقیا الشرق.

١٩. قمیحه. جابر(١٩٨٧). **التراث الانسانی فی شعر أمل دنقل**. الطبعة الاولی. قاهره: دارالهجر للطباعة و النشر.

٢٠. کالر. جاناتان(١٣٨٨). **در جستجوی نشانه‌ها**. ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی. چاپ اول. تهران: نشر علم.

٢١. گیرو. پیر(١٣٨٠). **نشانه شناسی**. ترجمه محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.

٢٢. المساوی. عبدالسلام(١٩٩٤). **البنیات الدالة فی شعر أمل دنقل**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

٢٣. مطر. عبدالعزیز(١٩٩٨). **علم اللغه و فقه اللغة**. قطر: دارقطربن الفجاءة.

٢٤. مکاریک. ایرنا ریما(١٣٨٨). **دانشنامه نظریه های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجرومحمدنبوی. چاپ سوم. تهران: آگاه.

٢٥. میدانی. ابوالفضل(احمد بن محمد النیشابوری)(١٩٦١). **مجمع الامثال**. جلد اول. بیروت: مکتبة الحیاة.

٢٦. نورگا. نینا(١٣٩٤). **فرهنگ سبک شناسی**. ترجمه: احمد رضایی و مسعود فرهمند. تهران: مروارید.

تحلیل منسجم قصیدة لامیة العرب
(نمایی هنری از برزخ بین «آرمان» و «ادّعا»)

(پژوهشی)

علی اکبر ملایی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
رضا محمدی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، ایران)

doi.org/10.22067/jall.v12i1.69981
صص:۹۱-۷۷

چکیده

لامیة‌العرب، قصیده‌ای پرآوازه، شامل ٦٨ بیت، منتسب به شنفری ازجمله شاعران صعلوک عرب در عصر جاهلی است. پژوهش حاضر، مبتنی بر یک تحلیل منسجم یا متکامل است که همهٔ عناصر و اثرگذارهای شرکت‌کننده در آفرینش قصیده را از زوایای مختلف فنّی، تاریخی و روانشناسی، مورد کاوش قرار می‌دهد. این پژوهش درصدد است که با رویکرد تحلیل عناصر متن از جنبه‌های مختلف روانشناسی، بلاغی و تحلیل محتوا، تعبیرات شعری را واکاوَد، پرده از عواطف سراینده بردارد و کیفیت رابطهٔ بین ذهن و زبانش را کشف کند. این تحقیق هم از جنبهٔ روانشناسی و هم از منظر بلاغی، ناسازگاری بین ادّعاهای شاعر و ناخودآگاهش را برملا می‌سازد. در بحث از تخیّل، مشبّه‌به‌هایی که شاعر، گزینش کرده، رویکرد وی به سمت جامعه و زندگی اجتماعی را نشان می‌دهند، درحالی‌که شاعر از همان آغازین ابیات، آشکارا مدّعی ترک قبیله است. لحن شاعر نیز بین دو حالت غنایی و خطابی در نوسان است و حتّی جنبهٔ خطابی آن، بر جنبهٔ غنایی و ذاتی‌اش غلبه دارد. باری این تناقض‌ها نشان‌دهندهٔ ناسرگی سروده و عدم صدق عاطفی سراینده نیست، بلکه بیانگر دنیای آشفته و متناقضی است که شنفری در بسترش، زیست و نیز نشان دهندهٔ گسلی است که بین واقعیت‌های ناهنجار زندگی وی و آرمان‌های بلندش، واقع بوده است.

کلیدواژه‌ها: شعر عصر جاهلی، عاطفه، تعبیر، صعلوک، شنفری، لامیة العرب.

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۱۰/۱٦ تاریخ پذیرش:۱۳۹۷/٤/۱۱

[1] رایانامه نویسنده مسئول:akbar.m87@gmail.com

۱. مقدمه

لامیة العرب، قصیده‌ای است باشکوه که شنفری آن را ضمن٦٨ بیت به سلک نظم کشیده است و به لامیۀ الصعالیک یا دنیا الصعالیک هم شهرت دارد (خلیف، لاتا: ۱۸۱). این قصیده، مبیّن سلوک فردی شنفری و سبک زندگی او و به عنوان یک صعلوک است. شنفری لقب ثابت بن أوس الأزدیّ است که تاریخ نگاران، زمان و مکان ولادتش را به درستی نمی‌دانند و در مورد زندگی‌نامه‌اش، دیدگاه‌های مختلفی ابراز کرده‌اند. برخی بر این باورند که او در میان قومش زیست و چون آنان بر وی خشم گرفتند، ایشان را ترک کرد. او از نامدارترین دوندگان عرب بود و آواره زیست. وی موجب هراس زنان و کودکان می‌شد، حتّی مردان را مرعوب می‌ساخت و چون با اسب او را تعقیب می‌کردند، به بلندای کوهها و ژرفای درّه‌ها پناه می‌جست (الفاخوری، ۱۳۹۰م: ۷۱). شنفری همواره قوم أزد را غارت می‌کرد تا سرانجام بر او کمین گرفتند و گرفتارش نمودند، بدنش را پاره پاره کردند و به خورد درندگان دادند (ضیف، لاتا: ج۱/ ۳۷۹ و ۳۸۰).

لامیه شعری است پرآوازه که از زوایای مختلف منظر عنایت نکته سنجان واقع‌شده است. این سروده، زبان حال شنفری است و فراز و فرود احساساتش را در تاروپود خود گنجانده است. آغاز پرشور قصیده، ناظر بر یک ادّعاست، با لاف‌زنی‌های شاعر برای ترک قبیله همراه است و چهرۀ مردی با انگیزه را به نمایش می‌گذارد. در میانۀ راه امّا عواطف شاعر، نوسان می‌یابند و تناقض‌ها برملا می‌شوند و در پایان سروده، استیصال و رکود بر روح و احساس شاعر چیره می‌گردد، چنان که گویی در یک بن بست درمی‌مانَد. این وضعیت، یادآور باور فلسفی شوپنهاور (Arthur Schopenhauer) ،فیلسوف آلمانی، (متوفی ۱۸٦۰م) است که می‌گوید: «جهان، نخست **اراده** است و بعد تنازع و بعد بدبختی و ادبار» (دورانت، ۱۳٤۸ش: ج۲، ٤۲۷). بر محور همین عبارت فلسفی، این نوشتار ذیل سه عنوان: ۱.- آغاز سروده، «شروع پرشور یک ماجرا»؛ ۲- «نوسان عاطفی شاعر و روند رکود روانی او از آغاز تا پایان قصیده» و ۳- «بررسی دو جلوۀ هنری از دوگانگی و تناقض موجود در ذات قصیده»، مورد بررسی قرار گرفته است.

باری افکار شوپنهاور، یکی از زمینه‌های فلسفی پیدایش مکتب سمبولیک در اروپای مدرن بود. البته مکتب سمبولیک، زمینه‌هایی اجتماعی هم داشت. این مکتب زمانی پا گرفت که «هنرمندِ مطرودِ جامعۀ غربی پی برده بود که محال است بتواند مانند افراد عادّی و طبیعی همرنگ جماعت شود» (ثروت، ۱۳۸۷ش: ۱۷۳و۱۷٤). این دو زمینه یعنی فلسفی و اجتماعی را می‌توان با وجود قرن‌ها فاصله، در پیدایش قصیدۀ لامیۀالعرب هم، شاهد بود.

اکنون نگارنده در این کوشش، درصدد تطبیق آموزه‌ها و اصول سمبولیک بر شعر لامیه نیست، بلکه تلاش بر این است که قصیده به‌گونه‌ای نظام‌مند، از سه جنبۀ روانشناسانه، بلاغی و نمادهای زبانی مورد بررسی قرار گیرد. در عنوان نخست، به‌نظام انگیزه‌های شاعر و نیز نمادین بودن نام‌های جانوری، اشاره می‌شود. در این قسمت، ادّعاها و لاف‌زنی‌های بی‌امان شاعر، بر انگیزه‌ای ژرف و نیرومند دلالت می‌کنند. در عنوان دوم، بافت روانی سراینده از خلال تناقض‌های تعبیری و فراز و فرود احساسات او مورد تحلیل واقع می‌شود و تحلیل‌ها بر مبنای روانکاوی هنرمند و قرائت دالّ‌های نمادین، سامان می‌یابند. در پرتو این تحلیل، تناقض‌ها از سایه‌روشن‌های عبارات و واژگان، رخ می‌نمایند و تصویر فردی وامانده و نالان را به نمایش می‌گذارند. بحث‌های مربوط به این دو عنوان، تأیید کنندۀ باور فلسفی شوپنهاور است. در عنوان سوم نیز مبنای بحث، کاملاً

ادبی است و دو جلوهٔ کلان ادبی یعنی تشبیهات موجود در قصیده و نیز لحن شاعر در سروده مورد تحلیل قرار می‌گیرند. این دو جلوه به‌گونه‌ای ضمنی و نهانی، به تناقض بین احساس و ادّعای شاعر و گسل بین خودآگاه و ناخودآگاه وی، اشاره می‌کنند. بررسی تشبیهات قصیده به‌گونه‌ای غیرمستقیم نشان می‌دهند که ادّعای شاعر مبنی بر ترک قبیله و جامعه، با ناخودآگاه او که بیشتر در بستر جامعه جولان دارد، در تناقض است. لحن شاعر نیز دوسویه است، یعنی هم «غنایی و فردی» است و هم «اقناعی و خطابی». درواقع عنوان سوم، به‌نوعی اثبات دو عنوان پیشین، با رویکردی ادبی است.

باری ارزش هنری و تاریخی این سروده، باعث شهرت آن شده و شروح و نقدهای بسیاری بر آن نوشته‌شده که در این مختصر ذکر همگی نمی‌گنجد. از آن جمله می‌توان سه مقالهٔ زیر را که با کوشش حاضر مرتبط‌تر است نام برد.

۱.۱ پیشینه‌ی پژوهش

۱.دلالة السیمیائیة فی قصیدة "لامیة العرب" للشنفری "دراسة و تحلیل"، از نویسندگان: شهریار همّتی، جهانگیر امیری و مهدی پورآذر، چاپ شده در مجله: إضاءات نقدیّة. السّنة الرابعة، العدد الرابع‌عشر، صیف۱۳۹۳، صص٦٩- ٨٦. در این تحقیق، نویسندگان به شرح و بسط برخی دلالت‌های نمادین در قصیده مانند: قبیله، فرایند کوچ و تصویر درندگان پرداخته وزندگی شاعر و محیط پیرامونش را در پرتو این دلالت‌ها بازتاب داده‌اند.

۲.تحلیل گفتمان انتقادی لامیهٔ العرب، از علیرضا محمدرضایی، چاپ شده در مجله: انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۱، زمستان ۱۳۹۰ش، صص١٦٩-١٩٢. نویسنده در این نوشتار، گفتمان حاکم بر سرودهٔ شنفری را با تکیه بر اصول روانشناسی، جامعه‌شناسی و زبانشناسی مورد تحلیل قرار داده و برخی دلالت‌های گفتمان ساز زبانی، روانی و اجتماعی موجود در قصیده را برشمرده و تبیین کرده است.

۳. الشنفری من خلال الثنائیات الضدّیة فی لامیة العرب (دراسة في ضوء القراءة الانثروبولوجیة)، از نویسندگان: علی اکبر نورسیده، شاکر العامری و ملیحهٔ یعقوبی زاده، چاپ شده در مجله: دراسات فی اللغة العربیة و آدابها، نصف سنویة محکمة، العدد الثالث و العشرون، ربیع و صیف ۱۳۹۵ه.ش، صص۹۱-۱۱۰. نویسندگان در این مقاله، مفاهیم متضادّی چون: فقر و غنا، انس و وحشت، ضعف و قدرت، گرسنگی و سیری ، سرما و گرما را در ابیاتی از لامیة العرب استخراج و بر محور دو مفهوم خیر و شرّ تحلیل واژگانی و روانی کرده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که شعر لامیه، دارای مفاهیم دوقطبی است.

این در حالی است که پژوهش پیش رو با نگاهی تازه، قصد نقد و تحلیل منسجم قصیده لامیه در لایه‌های زبانی، بیانی و روانی را دارد.

در این نوشتار، پرسش‌ها و فرضیه های زیر مطرح بوده است:

۲.۱ . پرسش های پژوهش

۱.عواطف و احساسات شاعر با چه کیفیتی در سروده جلوه کرده و چه تأثیری در سبک سروده و لحن آن داشته است؟

۲. چگونه می‌توان صدق و کذب ادّعاهای شاعرانه –صدق عاطفی– را به مدد تحلیل تعبیرات شعری، نشان داد؟

۳.۱. فرضیه‌های پژوهش

- قصیدهٔ لامیه، وحدت موضوعی دارد (الحوفی، ۱۹٦۲م: ۳۰۷).

– می‌توان به مدد برخی دلالت‌های روانی، بلاغی و محتوایی یک قصیدهٔ منسجم، به ناخودآگاه سراینده‌اش پی برد و دنیای راستین عواطفش را کشف کرد.

۱.٤. روش پژوهش

روش کار در این جستار، توصیف و تحلیل برخی دلالت‌های نمادین در سروده در سطح واژگان، تصاویر شعری –به طور خاصّ، تشبیهات، لحن قصیده و بافت روانی حاکم بر آن است. مبنای فلسفی این رویکرد به اصول و اعتقادات فلسفی شوپنهاور نزدیک است.

اهمیت این اقدام پژوهشی، وابسته به اهمیّت قصیده و نگاه منسجم و همه جانبهٔ نگارنده به تمامیت متن و عناصر مختلف آن است.

۲. آغاز سروده، شروع پرشور یک ماجرا

شنفری لامیه را با این ابیات آغاز می کند:

أقيموا بَني أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُم فَإنِّي إلى قَومٍ سِواكُم لَأميَلُ
فَقَد حُمَّت الحَاجَاتُ و اللَّيلُ مُقمِرُ وَ شُدَّت لِطَيّاتٍ مَطايَا وَ أرحُلُ

(البستانی، ١٤١٩ق: ٥)

وی با استفاده از فعل امر «أقیموا»، از اهل قبیله‌اش می‌خواهد که سینهٔ اشتران از خاک بلند کنند و مهیّا باشند. وانگهی این ساختار امری، مفهوم دستوری ندارد و تنها متضمّن هشداری جدّی است. آن شب مهتابی و زاد و توشه‌ای که به ادّعای شاعر بر مرکب‌ها بسته شده نیز زنگ هشداری بیش نیست. او صعلوک است. در تعریف صعلوک گفته‌اند: آن که نه مالی دارد و نه اعتباری، نه بر کس متکی است و نه شایستهٔ اتّکاء است (البستانی، همان: ۲). با این توصیف، باید پرسید، پس شنفری کدام توشه را بر کدامین مَرکب بسته است؟ عبارات: فقد حُمَّت الحاجاتُ و اللَّیل مُقمِر و ... تنها رموزی است از عزمی که جزم است و سفری برگشت ناپذیر.

لحن شنفری در این دو بیت هشدارگونه، چنان است که گویی دیگر وقتش رسیده که او از جای برخیزد، تردید را به یقین مبدّل سازد و پرواز را خارج از قفس قبیله بیازماید. این حرکت، آغاز عصیان است. انسان، زمانی عصیان می‌کند که از حالت ابتدایی شهوات غریزی به آن مرحله از احساس برسد که بفهمد روحی آزاد دارد و می‌تواند شک کند و سر باز زند. پس عصیان ورزیدن فی‌نفسه به معنای فساد اخلاقی نیست، بلکه به معنای انتقال انسان از آگاهی ساده به نخستین شعله‌ی خودآگاهی است که بیشتر به بیدار شدن از یک خواب طبیعی می‌ماند. نخستین عصیانی که انسان مرتکب شد، در ضمن، نخستین عملی هم بود که طی آن آزادی انتخاب خود را به دست گرفت (صدیقی، ۱۳٦۲ش: ۱۵۲).

باری هجرت، ذاتاً امری عادّی است و از قدیم هر آن‌که طاقت سازش و همزیستی با محیط و اطرافیان خویش را از دست می‌داد، آهنگ مهاجرت می‌کرد و در گوشه‌ای آرام‌تر بساط زندگی می‌گسترد. بااین‌حال و با توجّه به شرایط حاکم بر شبه‌جزیره و کیفیت زندگی اعراب در دامان کویر عربستان، جدایی شنفری البته می‌تواند رویدادی بزرگ قلمداد شود. نبودن حکومت مرکزی و پایگاه‌های امنیّتی و حقوقی، به افراد قبیله فرصت تک‌روی و استقلال از قبیله را نمی‌داد. خشکی و خساست

زمین نیز فرصت تمرّد و عصیان را محدود می‌کرد. هر آن‌که از جمع جدا می‌افتاد، دیری نمی‌پایید که از گرسنگی یا تشنگی می‌مرد و یا چون چارپایان بی‌صاحب، توسط مردمان دیگر قبایل به غنیمت گرفته می‌شد و عمری را ناگزیر به بردگی می‌گذراند. شنفری با آگاهی از شرایط ناهموار زندگی و خطرات تنهایی و بی‌پناهی، پای در مسیرش نهاده است. با این وصف، گرچه عصیان شاعر را می‌توان برخاسته از روحی بلندپرواز دانست که او را به جدالی نفس‌گیر بین مرگ و زندگی فراخوانده تا زان پس مطلوب و مراد خویش را چون گرگ‌های گرسنه در قلب سوختهٔ کویر فریاد کشد، ولی واقعیت این است که چنین سر بر تافتن و رمیدن از قبیله در آن روزگار و آن محیط، رفتاری خودکاهانه شبیه به درآمدن از چاله و افتادن به چاه بوده است.

۲ .۱. عوامل انگیزه آفرین

۲ .۱ .۱ . شنفری که گویی ذهن پرسشگر مخاطب را پیش‌خوانی کرده و در صدد توجیه و تبیین رفتار خویش است، با زبانی شاعرانه، برای این اقدام جسورانه، ادّعاها و استدلال‌هایی آورده است. از جمله این دیدگاه بلندنظرانه و حکیمانه که زمین برای خردمندانِ مشتاق سفر یا گریزان از خطر، جای تنگ و عبوسی نیست:

لَعَمرُکَ مَا بِالأرضِ ضِيقٌ علَى إمريءٍ سَرى راغباً أو راهباً وَ هوَ يَعقِلُ

(البستانی، همان: ۵)

در مصراع دوم این بیت، سه واژه، در الگوی فکری و نیروی تصمیم‌ساز شاعر، نقش محوری دارند. واژه‌های «راغباً»، «راهباً» و «يَعقِلُ»، یعنی: طمع، ترس و خِرد. «طمع و ترس که دو روی یک سکه‌اند، انگیزهٔ اصلی غریزه و عقل‌اند. غریزه، کشش طبیعی و اساساً ناخودآگاه انسان است در جلب آنچه برای صیانت ذات و تأمین زندگی و رشد و تولید نسل سودمند است و یا دفع آنچه زیانمند است. عقل نیز نیروی هدایت کننده‌ای است که او را در همین راه یاری می‌کند و آنچه را برای زندگی سودمند است می‌شناسد و راه‌های نیل به آن را به وی نشان می‌دهد و او را –آگاهانه– به جستجوی آنچه به کار زندگی می‌آید می‌راند. (نیکبخت، ۱۳۹۲ه.ش: ۲۷۳). شوپنهاور، اراده‌مندی بشر را موجب اسارتش می‌داند و معتقد است که زیر پردهٔ هوش و درک، ارادهٔ معقول و غیر معقول قرار دارد و عقل چیزی در حدّ نوکر بلااردهٔ این ارباب است. از نظر این فیلسوف، هوش، تابع و آلت دست میل است و اراده، پیش‌برندهٔ امیال، و از سوی دیگر چون امیال، پایان ناپذیر است، بنابراین انسان به نوعی در جبر بدبختی آفرین امیال و اراده در اسارت است (ثروت، همان: ۱۷۷).

۲ .۱ .۲.مبنای دیگری که شاعر را انگیزه می‌بخشد، بنا به ادّعای او، داشتن یارانی است که جایگزین خویشانش هستند:

وَ لي دُونَكم أهلُونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَ أَرقَطُ زُهلُولٌ وَ عَرفاءُ جَيألُ

(البستانی، همان: ۵)

با توجه به صراحت گفتار شاعران ساده‌دل عصر جاهلی عرب، می‌توان سخن شاعر را حمل بر ظاهر نمود و منظور شاعر را چنین برداشت کرد که حتّی درندگان صحرا هم بر چنین قوم و قبیله‌ای فضلیت دارند؛ امّا اگر چنین تفسیری را بر بیت یاد شده بار کنیم و به همین مقدار بسنده کنیم، همواره سه اشکال در برداشت ما وجود خواهد داشت: یکی این که با زبان شعر چون زبانی ساده و صریح و غیر ادبی برخورده کرده‌ایم، در حالی که کیفیت ذاتی ادبیات و به ویژه شعر، کنایی و

نمادین بودن آن و یا لااقل واسطه‌مند بودنش است و این که محتوای شعر، با مؤلفه‌های محیطی شاعر همواره در تماس و رابطه است. دوم بی‌توجهی به شرایط سخت زندگی و غیرممکن بودن تکروی در کویر عربستان است. مورد سوم خللی است که در الگوی فکری شاعر در بیت قبل ایجاد می‌کند. شاعر در بیت پیشین، به رغبت، احتیاط و خردمندی خویش اشاره کرد. حال اگر هدف او از انتزاع اجتماعی را، الحاق او به درندگان صحرا فرض کنیم، خردمندی وی زیر پرسشی نکوهشگر واقع خواهد گشت و در نظام باورهایش به عنوان یک انسان صاحب قوّهٔ تمیز و تشخیص، تردیدی جدّی وارد خواهد شد.

در چنین شرایطی، بیراهه نیست اگر ادّعا کنیم که منظور ضمنی شنفری از سه جانور وحشی یعنی: گرگ، پلنگ و کفتار، به طور ویژه لقب‌های سه نفر از هم‌قطاران دلیر صعلوکش بوده است که در بیابان، در انتظار پیوستن او به جمعشان به سر می‌برده‌اند.

ادّعای حاضر چند مبنا دارد:

۲ .۱ .۲ .۱ این رویکرد سمبلیک، مبنای امنیتی داشته است. از این جهت که صعالیک، دزد و راهزن بودند و ناشناس ماندن و عدم صراحت به نام و نشان آن‌ها، نوعی استراتژی به حساب می‌آمده است. در روایتی آمده که عروة بن الورد، اخبار مربوط به ثروتمند بخیلی را شنید و جاسوسانی بر او گمارد و توانست شترش را سرقت کند و بین دوستانش تقسیم نماید (به نقل از: خلیف، همان: ٤٩). پر واضح است که چهره‌های ناشناس می‌توانند در کار جاسوسی موفق‌تر عمل کنند. بنا به روایتی دیگر، سُلیک بن سَلَکه در بازار عکاظ به ترفند و تحقیق، از مردی اطّلاعات مربوط به موقعیّت قومش را گرفت تا در فرصت مناسب، زمینه‌های غارت آن‌ها را فراهم کند (الإصبهانی، ۱۹۷۰م: ج۱۸، ۱۳۵-۱۳٦). پس می‌توان گفت که یکی از دلایل شنفری برای استفاده از نام‌های نمادین و القاب جانوری برای هم‌قطاران صعلوک خود، رعایت جانب احتیاط و حفظ امنیّت بوده است.

۲ .۱ .۲ .۲.دلیل دیگر رویکرد شنفری به آوردن القاب جانوری، عادتی است که جوامع مقدماتی به این نوع نام‌گذاری‌ها داشته‌اند. باری اطلاق نام جانوران توسن و پرتوان اعمّ از شکاری و غیرشکاری بر افراد قُلدر و قهرمان، در جوامع بدوی امری رایج و آشنا بوده است. به طور مثال، اگر به عادات و آداب سرخ‌پوستان آمریکا در نام‌گذاری‌ها و لقب‌بخشی‌ها توجه کنیم، به وفور با نام‌ها و القابی از قبیل: زاغچه، استاده خرس، پلنگ، عقاب بزرگ، نشسته گاو، دیوانه اسب، دم خال خالی، گاو اعظم، مرغک شکاری، گرگ خاکستری، سفیدمرغ و ... برمی‌خوریم که بر افراد دلیر اطلاق می‌گشت (ر.ک: براون، ۱۳۵۳ه.ش: در بیشتر صفحات). اطلاق عنوان «ذؤبان» به صعالیک عرب که شنفری نیز جزئی از ایشان بوده (البستانی، همان: ص۲)، خود نمونه‌ای از این رویکرد در نام‌گذاری‌هاست. در سروده‌های عصر جاهلی، تشبیهات و استعارات بسیاری در تمثّل به جانوران به چشم می‌خورد. به طور مثال، حارث بن حلّزهٔ در بیتی از معلّقه‌ی خود، صعالیک را به عقاب تشبیه کرده است:

فَتَأَوَّت لَهُ قَراصِبَةٌ مِن كُلِّ حَيٍّ كَأَنَّهُم أَلقَاءُ

(همان: ١٤٧)

۲ .۱ .۲ .۳. حیوانات در ادبیات بسیاری از تمدّن‌های و فرهنگ‌های قدیم از قبیل یونان و ایران، نقشی تمثیلی و اسطوره‌ای داشته است. فردوسی در شاهنامه، گاه نام حیواناتی را در ردیف پهلوانان نامی خود قرار داده و این ارتباط میان آن‌ها به قدری قوی است که با شنیدن نام هر یک از این حیوانات، پهلوان مرتبط با آن حیوان، در ذهن مخاطب داستان تداعی می‌گردد (عباس زاده و جباری، ۱۳۹٤ه.ش: ۱۱۲ و ۱۱۳). لامیهٔ شنفری نیز تا حدودی حماسی است و بعید نیست ذاتاً از چنین رویکردی برخوردار باشد.

۲ .۱ .۲ .٤ . رویکرد زبانی و بیانی شنفری در لامیه آن جا که به ذکر مصداق‌ها مربوط می‌شود، تصویری و کنایی است. گویی شاعر بیشتر به دنبال القاء محتواست تا تعیین مصادیق و البته این ویژگی از جهاتی مربوط به طبیعت اشعار غنائی است. شاید دلیل دیگرش همان رویکرد امنیتی است که دربند اوّل همین بحث، ذکر شد. به‌طور مثال، شاعر وقتی می‌خواهد به شرح‌حال خود و یارانش بپردازد، از همان آغاز به تشبیهی حماسی دست می‌یازد. تشبیه حماسی یا تفصیلی، تشبیهی گسترده است که مفصلاً به توصیف مشبّهٌبه بپردازد (شمیسا، ۱۳۸۱ه.ش: ۱۳۳). مشبّهٌبه در این تصویر، گرگی است گرسنه که در بیابان با یاران خود همدردی می‌کند. این گرگ‌ها، جماعتی رنگ‌پریده و نزارند که به تیرهای لغزان قمار در دست قمارباز شبیه هستند و در صحن قمارگون زندگی بیهوده پرسه می‌زنند و چاره‌ای جز شکیبایی ندارند:

مُهَلهلةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كأنَّها قِداحٌ بِكَفَّي يَاسِرٍ تَتَقَلقَلُ

(البستانی، همان: ۸)

این شیوهٔ غیرمستقیم و تصویری در فضاهایی دیگر هم ادامه می‌یابد. به طور مثال مسابقهٔ خیالی شنفری با پرندگان سنگخواره‌ی قطا (همان: ۹، ابیات ۳٦–٤۱) و تصویری تخییلی که از حضور خود در کوهستان ارائه می‌دهد؛ تصویری که مشبّه آن شنفری و مشبّه‌به آن، بز نری با شاخ‌های دراز در میان ماده بزهای کوهستان است. ماده بزهایی که خاطرهٔ دوشیزکان قبیله را که طیّ نمایشی آیینی و اسطوره‌ای گرداگرد بُت یا سنگ مقدّس، به طواف مشغولند، در خاطرش زنده کرده است (همان: ۱۲، ابیات ٦۷و٦۸).

۲ .۱ .۲ .۵ . عدم صراحت به ذکر نام‌ها و مصداق‌ها در سطح واژگان شعری نیز مشهود است. به طور مثال شاعر از جنگ با عبارت کنایی «أمّ قسطل» (همان: ۱۰، بیت٤٤) و از مار با عنوان «ابنة الرّمل» (همان: بیت٤۹) یاد می‌کند. حتّی وقتی می‌خواهد دست خود را که یکی از اعضای بدن اوست، ذکر کند، آن را به گونه‌ای کنایی و با ذکر اوصافش به تصویر می‌کشد:

وَ آلَفُ وَجهَ الأرضِ عِند افتراشها بِأهدأَ تُنبيــهِ سَناسِــنُ قُـحَّلُ

(همان: ۹).

واژه‌ی «أهدأ» به معنی محکم و استوار، صفت «دست» است.در بیت بعد صفت «منحوض» به معنی «لاغر و کم گوشت» بدون ذکر موصوف خود یعنی «بازو» آمده است (همان: ۹، بیت٤۳). این ویژگی، در قاموس زبانی شاعر، نمود برجسته و

فراگیری دارد. به طور نمونه شاعر در ده بیت از گرگ سخن می‌گوید، بدون این که به نام «ذئب» صراحتی ورزد. وی گرگ را به مدد توصیفات متعددش و با حالتی چیستان گونه، معرفی می‌کند:

وَ أغدو عَلی القُوتِ الزَّهید کَما غَدا أزلُّ تَهاداهُ التَّنائِفُ أَطحَلُ

(همان: ۷)

برای تفصیل بیشتر این ویژگی زبانی رجوع شود به (ملایی، ١٣٩٤: ١٧٩-٢٠٦)

٢ .١ .٢ .٦ . رابطهٔ صعالیک با یکدیگر بیشتر برخاسته از یک مفهوم مشترک یعنی «عصیان و تمرّد» بوده است. پیوندی که برآیند نوعی اضطرار و اصطلاحاً زیست محور است و نه برآمده از احساسات مدنی و افکار مترقّی. با این حساب، اطلاق این نام‌های جانوری که مظهر توحّشند، با ماهیت چنین جامعه‌ای تناسبی درخور دارد.

٢ .١ .٣ . عامل دیگری که باعث قوّت قلب شنفری است و به او انگیزه می‌بخشد، وجود سه یار شایستهٔ اطمینان است: شمشیری صیقل خورده، دلی شجاع و کمانی سخته و بلند. به گواهی شاعر، این سه همراه، او را از زیستن در جامعه‌ای کورباطن و مردمانی ناسپاس، بی‌نیاز می‌کنند:

ثَلاثَةُ أصحابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ وَ أَبيَضُ إِصليتٌ وَ صَفراءُ عَيطَلُ

(همان: ٦)

٣. نوسان عاطفی شاعر و روند رکود روانی او از آغاز تا پایان قصیده

قصیده، آغازی پویا و پرهیجان دارد. شنفری در این قصیده، آغازی باانگیزه و عصیانگر و فرجامی شوریده و سازشگر را به نمایش گذاشته است. وی در آغاز با لحنی توبیخ‌آمیز هشدار می‌دهد، از دوستان و جامعه‌ی تازه‌اش سخن می‌گوید، به خود می‌بالد و خود را از هر ننگ و نقصی خالی می‌داند. از این‌که می‌تواند با شکمی گرسنه، همتی بلند به خرج دهد و عزت‌نفسش را نگه دارد، به خود می‌بالد. وانگهی در میانهٔ قصیده، لحن شاعر تغییر می‌کند. از آوارگی و نزاری و گزند مصیبت‌ها و جنایت‌ها سخن به میان می‌آید و شاعر خویشتن را، تنها آماج تیر بلاها می‌بیند. آن تیر و کمانی که از آغاز، سرمایهٔ ارزشمند شاعر و قوّت قلب و توشهٔ راهش بود نیز دیگر ثمری نمی‌بخشد و نمی‌تواند هویّت در حال فروپاشی شاعر را اعتبار بخشد:

ثَلاثَةُ أصحابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ وَ أَبيَضُ إِصليتٌ وَ صَفراءُ عَيطَلُ

(همان: ٦)

او در شبی سرد و نامیمون، تیرهای کمانش را می‌سوزاند تا گرم شود:

وَ لَيلَةِ نَحسٍ يَصطَلي القَوسَ رَبُّهَا وَ أَقطُعَهُ اللاتي بِهَا يَتَنَبَّلُ

(همان: ١١)

تیرهای کمانی که یک ضلع نیرومند از مثلث هویّت شاعر بود و به او امنیّت و اعتماد به نفس می‌بخشید، اکنون، در حال سوختن است تا جسم عریان شاعر را در شبی سرد، گرم کند. این آغازین نشانه‌های یأس و فروپاشی است. گویا او غیر از این سه عنصر، یعنی دل شجاع، شمشیر صیقل‌خورده و کمان گردن‌بلند، به چهارعنصر اساسی دیگر هم محتاج است.

خوراک، پوشاک، مسکن و مقبولیت اجتماعی. نمایش گرگ‌های گرسنه و پرندگان تشنه، فریاد شکایت شاعری است که می‌کوشد نیازهای جسمش را بپوشاند، ولی نمی‌تواند. از منظر فنّی، گرگ‌ها جز شنفری نیستند و فراوانی واژگان دالّ بر گرسنگی و تشنگی، جز تأکیدی بر احساس کمبود وی نیست (قادرة، ۲۰۱۳، ٤٠). پس از ماجرای گرگ‌های گرسنه، تابلوی رقابت بین شاعر و پرندگان تشنهٔ قطا مطرح می‌شود. پیوند بین تصویر پرندگان قطا و تابلو گرگ‌ها، رابطهٔ بین گرسنگی و تشنگی است (الیوسف، ۱۹۸۰م: ۲۸۳).

در ایستگاه بعدی از این سفر پرمخاطره، شاعر را می‌بینیم که با دلی پرگلایه، از روزهای آتش‌خیزی شکایت می‌کند که سرپناهی جز یک دستار پاره و پوسیده در برابر گزند خورشید ندارد:

وَ یَومٍ مِنَ الشِّعری یَذوبُ لُعابُهُ أفاعیهِ في رَمضائِهِ تَتَمَلمَل
نَصَبتُ لَهُ وَجهي وَ لَا کِنَّ دُونَهُ وَ لَا سِترَ إلَّا أتحَميُّ المُرَعبَلُ

(همان: ۱۱)

و از موهای ژولیده‌ای می‌گوید که یک سال از نظافت و روغن‌مالی دور بوده است:

وَ ضافٍ إذَا هَبَّت لَهُ الرّیحُ طَیَّرت لَبائِدَ عَن أعطافِهِ مَا تَرَجَّلُ
بَعیدٌ بِمَسِّ الدّهنِ وَ الفَلیِ عَهدُهُ لَهُ عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الغَسلِ مُحوِلُ

(همان: ۱۱و۱۲)

در حالی که وی در اوایل قصیده، با لحنی فاخر، روغن مالی و نظافت را دون شأن خویش می‌دید و آن را درخور افراد خانه‌نشین و وامانده برمی‌شمرد:

وَ لَا خالِفٍ دارِیةٍ مُتَغَزِّلٍ یَروحُ وَ یَغدو دَاهِناً یَتَکَحَّلُ

(همان: ٦)

امّا این اواخر به نظر می‌رسد که شاعر، دلی شکسته و روحی خسته دارد، اظهار عجز می‌کند و پله به پله اعتماد به نفس خود را می‌بازد. باری ضعف جسم، نیروی شجاعت را می‌کاهد و این وضعیت زمانی رخ می‌دهد که عافیت از شخص، رخت بربسته است (عزّت راجح، ۱۹۵۷م: ۳٦۳). چند بیت پایانی، گزارشی بسیار زیبا از یک پایان بی‌حاصل و غم‌انگیز را نشان می‌دهد. در تابلویی که چهار بیت پایانی، عرضه می‌کند، تصویری مردی تنهاست که در بیابانی عریض و بی‌نشان شبیه پشت سپر، خسته گام برمی‌دارد:

وَ خَرقٍ کَظَهرِ التُّرسِ قَفرٍ قَطَعتُهُ بِعَامِلَتینِ ظَهرُهُ لَیسَ یُعمَلُ
وَ ألحَقتُ أولاهُ بأخراهُ مُوفیاً عَلی قُنَّةٍ أُقعي مراراً وَ أمثُلُ

(همان: ۱۲)

در این جا اگر بخواهیم نمادها را شناسایی کنیم، می‌توانیم این بیابان گسترده را مسیری فرض کنیم که شنفری برای احراز هویّت خویش قدم در آن نهاده است. او از آغاز تا پایان را پیموده و اکنون به کوهی رسیده است. این کوه را می‌توان رمز مانعی دانست که در راه آرمان‌طلبی و شکوفایی شاعر، قرارگرفته و به عبارتی آخرین خان زندگی اوست. سختی سازش

با کویر و عدم امکان تک‌روی در صحرای عربستان در این تصویر، شبیه بیابانی فراخ نشان داده‌شده که تابه‌حال کسی آن را نپیموده و این شنفری است که برای نخستین بار تا این قسمت مسیر را به‌پیش تاخته است. دو بیت پایانی، فرجام سفر شاعر را به‌گونه‌ای نمادین و خیال‌انگیز به نمایش می‌گذارند. تصویر بزی نر با شاخ‌های بلند که در یک بن‌بست کوهستانی، میان ماده‌بزهایی موبلند، مانده است:

تَرودُ الأراوي الصُّحمُ حَولي كَأنَّها عذارى عَليهنَّ المُلاءُ المُذَيَّلُ
وَ يَركُدنَ بالآصالِ حَولي كَأنَّني مِنَ العُصمِ أدفَى يَنتَحي الكِيحَ أَعقَلُ

(همان: ۱۲)

این تصویر زیبا اگر چه توانست بعدها الگوی شایسته‌ای برای سرایندگان غزل عذری واقع شود که در فراق یار، با آهوان صحرا انس گرفتند، با این حال اگر به شیوهٔ نمادخوانی بررسی شود، می‌توان گفت شاخ‌های بلند این بز که شنفری خود را به آن تشبیه کرده، بلندی آرزوهای اوست. قلّه‌ی بلند و صعب العبور هم، سختی مسیری است که وی برای تحقق آرمان‌هایش برگزیده است؛ دنیای آرمانی موهومی که پشت کوه‌هایی از جنس جهالت اعراب و جغرافیای خشن صحرا قرار گرفته است. بزهای ماده با موهای بلند هم که شبیه دوشیزگانی طواف کننده به دور سنگ مقدّس تخییل شده‌اند، تجسّم رؤیاهای شاعر یا سمبل جامعه‌ای آرمانی است. جامعه‌ای که او در آن، نقشی محوری داشته باشد و چون سنگ مقدّس، کانون لطف و عنایت اعضاء باشد. یاد دوشیزگان، از اعماق عواطف و ناخودآگاه شاعر برجوشیده و در ساحت خاطر وی طنین انداخته است و نیاز قطعی او به پذیرش اجتماعی، خانواده، معبود و معشوق را تذکّر داده است. این بیت در واپسین بخش سروده، نشانگر شکاف عاطفی و روانی است بین آغاز و پایان اثر. چنان که مشاهده شد، آغازگر لامیه، بر خلاف معمول چکامه‌های عصر جاهلی، تغزّل نیست. حتّی در خلال سروده هم نه تنها خبری از لطافت عشق نیست، بلکه تغزّل به زنان نیز نکوهیده شده و شاعر بیش از هر چیز دیگر، مشغول دم زدن از داشته‌ها و نداشته‌های خود و توجیه و تعلیل هر کدام بوده است و حالا اوست که در این واپسین نفس‌های شعری، جلوه‌ای ناخودآگاه از عشق و غزل را بروز داده است. شاید این عبارت که در باب انگیزه‌های بشری گفته شده با احوال شنفری سازگار باشد: «شوق مالکیت و شوق ارضای جنسی در تعارض همند» (فروم، ۱۳۸۲: ٦٣).

باری صعالیک باآنکه تلاش می‌کردند احساسات رقیق را از دل بیرون کنند و به نیروی بازو متکی باشند و زندگی و نظام قساوت‌باورش را به سخریه گیرند، امّا احساس تباهی در ژرفای وجدان آن‌ها برای همیشه باقی بود، به‌طوری‌که اشعار ایشان آکنده از رنج غربت و غم دوری از خانه و خانواده است (بنت الشاطیء، ١٩٦١: ٤٣). نهیب تنهایی در زندان طبیعت خام و خلوت و خسیس، جدّی‌ترین ضربه‌ها را بر روح شاعر نواخته است و از همین روست که آن سر پرشور و دل خجسته که در ابتدا به ابناء قومش، نهیب می‌زد و رفتن و رهایی‌اش را فاخرانه گوشزد می‌کرد (بیت مطلع)، در فرجامِ سفری پرمخاطره و سترون، از رفتن بازماند و به ایستایی و رکود منتهی گشت. در تنگنایی درجا زد که مانع، در پیش است و راه برگشتی نیست. ازآنجا که صعالیک امید بازگشت به قبیله نداشتند (الخشرم، ۱۹۸۲: ۲۳)، در واقع او قدم در راهی بی‌بازگشت نهاد. پس می‌توان نتیجه گرفت که در جامعهٔ قبیلگی که قبیله جایگزین حکومت است، احساسات فردگرایی، فریادی توخالی است که باید تسلیم

دنیای تحمیلی جامعه شود. به نظر هابز (Thomas Hobbes)، فیلسوف انگلیسی (متوفی۱٦۷۹م)، بدون حکومت، «زندگی انسان، منزوی، فقیرانه، پلید، وحشیانه و کوتاه» است (استراترن، ۱۳۸۹: ٤۲).

٤. بررسی دو جلوهٔ هنری از دوگانگی و تناقض موجود در ذات قصیده

در باب تناقض موجود در باور شاعر و تجسم آن در شعر، در تحقیقات پیشین، سخنانی گفته‌شده و نیازی به تکرار آن‌ها نیست. در اینجا به دو جلوهٔ کلّی این تناقض و دوسویگی که یکی در سامانهٔ تخیّل شاعر و دیگری در لحن شعری او قابل درک است و در پژوهش‌های گذشته مغفول مانده، اشاره می‌گردد.

٤. ۱. بررسی آرایهٔ تشبیه، آرایهٔ بلاغی مسلّط در لامیة

در میان تصاویر بلاغی که منشأ جاذبه‌ی هنری شعرند، تشبیه، مبسوط‌ترین شکل را داراست و از دیرباز بیشترین سهم را در سخن عرب داشته است (المبرّد، ۱۹۳۹م: ج۳، ۸۱۸). نقش تشبیه در شعر جاهلی و نیز در قصیدهٔ لامیهٔ، از استعاره پررنگ‌تر است؛ لذا به بررسی این آرایه و دلالت آن بر ناخودآگاه شاعر، پرداخته می‌شود. هدف از این بررسی آن است که معلوم شود، شاعر تا چه میزان در ادّعاهای خود مبنی بر جدایی فیزیکی و عاطفی از قبیله صادق است؟ آیا کاربردهای مجازی و به طور خاصّ تشبیه، بر صدق این ادّعا، صحّه می‌گذارند؟

ملاحظهٔ تشبیهاتی که سراینده در شعرش به کار می‌بندد، می‌تواند نتایج ارزنده‌ای را در اختیار نکته‌سنج قرار دهد و او را در فهم گرایش‌های ناهشیار شاعر کمک کند. شنفری در لامیه، ۱٦ تشبیه آورده که با بررسی ارکان این تشبیهات، اعمّ از مشبّه و مشبّه‌به می‌توان به نظامی دوقطبی که حاکم بر ذهن و شعور سراینده بوده، پی برد و پرده از دغدغه‌های راستین و در نتیجه ناخودآگاه وی برداشت. با توجه به دو سوی این تشبیهات، دیده می‌شود که تنها در چهار مورد، مشبّه‌به از عناصر طبیعت و حیات‌وحش گرفته شده از جمله: تشبیه شخص شاعر به مار بیابان (بیت ٤۹) یا به بز نر کوهی (بیت ٦۸). تشبیه تپش قلب شخص ترسو به پرندهٔ پرجنب و جوش مکّاء (بیت۱٦). تشبیه گرگ‌های سرگردان در بیابان به گروهی از زنبورهای کوهی که از گزند افراد عسل‌گیر برآشفته‌اند (بیت ۳۰). البته در این تصویر اخیر، ردّ پای آدمی و حضور یغماگرانه‌اش در چرخهٔ حیات‌وحش و به چالش کشیدن آن دنیای غریزی، محسوس است. در باقی موارد (جز یک مورد) یعنی در ۱۱ مورد دیگر، مشبّه‌به، مربوط و متعلّق به جامعهٔ انسانی است که جهت‌مندی ناخودآگاه شاعر به جامعه را نشان می‌دهد. از قبیل تشبیه صدای پرتاب تیر از کمان به شیون زن داغدیده (بیت۱۳). تشبیه زوزه‌های گرگ‌های گرسنه به سوگ‌ناله‌های زنان فرزنده مرده بر گور فرزند (بیت ۳۲). تشبیه غوغای پرندگان قطا بر سر حوض آب، به جنجال و همهمهٔ قبایلی که در حال کوچ به هم پیوسته‌اند (بیت ۳۹). تشبیه چگونگی به هم پیوستن این پرندگان به کیفیّت پیوستن گله‌های شتران قبایل در اطراف آبگیر (بیت٤۰). تشبیه شتاب پرندگان در نوشیدن آب و ترک زودهنگام آبشخور به سرعت عملی که قبیلهٔ اُحاظهٔ هنگام کوچ سحرگاهی به خرج می‌دهند (بیت ٤۱). تشبیه ماده‌بزهای کوهستان به دوشیزگان طواف کننده گرداگرد سنگ مقدّس یا بت قبیله (بیت٦٦). تشبیه دل پیچهٔ ناشی از گرسنگی شاعر به الیاف تافته و مفتول شده در دستان ریسنده (بیت۲۵). تشبیه بیابان به پشت سپر (بیت ٦۵). تشبیه گرگ‌های لاغر به تیرهای قمار (بیت۲۹). تشبیه مفاصل خشک و نحیف کتف و بازوی شاعر

به قاب‌های مکعب‌شکلی که کودکان از مفاصل استخوان جانوران جهت قماربازی برمی‌گرفتند (بیت ٤٣) و تشبیه اندوه پایندهٔ شاعر به تب چهار نوبته (بیت ٤٧).

در یک مورد هم مشبّه‌به، جنبهٔ عمومی دارد که در این معادله، خنثی است، یعنی نه بر حیات وحش دلالت دارد و نه بر تعلّقات جامعهٔ بشری. مانند: تشبیه دهان گشاد گرگ‌ها به شکاف چوب (بیت۳۱). البته این تشبیه هم معنادار است، چرا که میان جسم خشکیده و بی‌رمق شاعر با چوب خشکیده، همانندی جالبی وجود دارد.

اگر تشبیه را یک معادلهٔ دوسویه در عرصه‌ی خیال شاعر فرض کنیم، در یک‌سوی این معادله، مشبّه و در سوی دیگرش مشبّه‌به واقع می‌شود. از آنجا که مشبّه، کمال خویش را در مشبّه‌به می‌جوید و رو به‌سوی آن دارد، این امکان همواره وجود دارد که با تبارشناسی مشبّهٌ‌به، بتوان به رویکردهای ناهشیار و علایق نهانی سراینده پی برد. با این حساب به این نتیجه می‌رسیم که تعداد فراوان و غالب مشبّه‌به‌هایی که در لامیه، بر الگوهای اجتماعی و مناسبات انسانی دلالت دارند، حاکی از تعلّق خاطر شنفری به جامعهٔ مدنی است. اگرچه وی مناسبات قبیلگی را گسسته، سر در پهنای بیابان نهاده و به ادّعای خویش با درندگان صحرا انس و الفت یافته، ولی خیالش بیشتر اسیر خاطرات زندگی در میان همنوعان و حیات پایدار اجتماعی است. تخیّلش به طبع جامعه‌گرای بشری‌اش مایل‌تر است تا به خوی توحّش و تشرّد. این معنی از سویی برزخ میان احساس شاعر و ادّعاهایش را افشا می‌کند، بر گسل عاطفی وی صحّه می‌نهد و از سویی بر سرشت اجتماعی شنفری به‌عنوان یک انسان تأکید می‌ورزد.

٤ .۲. لحن سروده (غنایی – خطابی)

«ادب غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح کند» (شمیسا، ١٣٩٤ه.ش: ١٢٧). قصائد غنائی محض از سرشت عاطفی نیرومندی برخوردارند (اسماعیل، ١٩٧٨م: ١٤٩)؛ درحالی‌که شعر خطابی برای آن سروده می‌شود که در جمع، خوانده شود و شاعر، همواره مخاطبی فرضی را پیش رو دارد، بنابراین جنبهٔ هنرنمایی عامدانه و لحن اقناعی سروده، بیش‌تر از شعرِ غنائی است. باری شاعر جاهلی برای خود، هویتی جدای از قبیله قائل نبود و بنابراین در سروده‌هایش، هوّیت جمعی را در شعر بازتاب می‌داد؛ گویی شاعر، شعرش را که ناموسی اجتماعی بود، همواره خطاب به گروهی از شنوندگان و لو به‌صورت فرضی، عرضه می‌داشت (ولیک و وآرن، ١٩٩٢م: ١٣١) تا آنان را در تجربهٔ هنری‌اش سهیم سازد. لامیهٔ شنفری هم باوجود گسست هوّیت قبیلگی، بنا به دلایلی از ویژگی خطابی بودن برخوردار است. از جمله این که شنفری با وجود جدایی از قبیله اگر چه سعی داشته خود را فردی توانمند نشان دهد و به قابلیت‌های منحصر به فردش برای یک زندگی عیّارانه و صعلوک‌وار ببالد، ولی عاطفه و خیال و درنتیجه زبانش، گویای آنند که ناخودآگاه شاعر هنوز در زنجیر آموزه‌های قومی و قبیله‌ای گرفتار است.

با آن که خطابی بودن لامیه، امری آشکار است و در بیشتر ابیات، می‌توان حضور یک یا چند مخاطب را در خیال شاعر دریافت، با این حال به برخی از نشانه‌های خطابی بودن قصیده اشاره می‌شود:

-شاعر از همان بیت نخست، قومش را مورد خطاب قرار می‌دهد و با لحنی هشدار گونه آن‌ها را از سفر خودآگاه می‌سازد، دلایل و تمهیدات سفر را برمی‌شمارد و با لحنی رمزی جانوران و وحوش را که به گمان ما، همان صعالیکند، بر مجالست و معاشرت با قوم خود برتری می‌بخشد.

-برخی از ابیاتی که شاعر در مقام فخر و خودستایی آورده (ابیات١٤-١٩) لحنی دوسویه دارد و گویا در کشاکش یک جدال ذهنی با مدّعی یا مدّعیانی است که کرامت و کلانی او را نپذیرفته و برایش وزنی قائل نبوده و نیستند، حتّی نیش و کنایه‌هایی هم به او روا داشته‌اند. این ابیات فخری با چنان لحنی گرچه به‌ظاهر وجدانی، ولی در اصل خطاب‌گونه اند، چنان‌که گویا مخاطبی پیشِ روی شاعر است و او در عین ستایش خود، وی را هجو می‌کند.

-در پاره‌ای از فضاها، وقتی شاعر ادّعایی می‌کند، گویی بیم آن دارد که مبادا مخاطب، دچار توهّم خلاف مراد شود و بنابراین به احتراس و احتیاط میل می‌کند و درصدد رفع توهّم برمی‌آید. به‌طور مثال وقتی از شجاعت دوستان جدیدش می‌گوید و خود را در هنر طرد و تعقیب شکار، پیشتاز سایرین برمی‌شمارد، دچار تردید می‌شود که مبادا مخاطب، او را شخصی آزمند پندارد و لذا این توهّم فرضی را چنین پاسخ می‌دهد:

وَ إن مُدَّتِ الأيدي إلى الزَّادِ لَم أَكُن بِأَعجَلِهِم إذ أَجشَعُ القَومِ أَعجَلُ
وَ مَا ذَاكَ إلّا بَسطَةٌ عَن تَفَضُّلٍ عَلَيهِم وَ كَانَ الأفضَلَ المُتَفضِّلُ

(البستانی، همان: ٥ و ٦)

شاعر در مناسبتی فخری، آن گاه که از بینوایی و گرسنگی درازمدت خود سخن می‌گوید، به یاد می‌آورد که فقر و نداری، نشان برازندگی نیست، لذا در بیتی به توجیه و تعلیل بینوایی خویش می‌پردازد که مبادا مخاطب دچار توهّم ناصواب شود و فقر شنفری را ناشی از ناتوانی و سستی او بپندارد:

وَ لَولَا اجتناب الذّأم لَم يُلفَ مَشرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إلّا لَدَيَّ وَ مَأكَلُ

(همان: ٧)

در چنین موقعیت‌هایی است که خواننده احساس می‌کند، خطابی بودن شعر بر غنائی بودنش غلبه دارد. به طوری که گویا شاعر دائما با خود کلنجار می‌رود تا مخاطب را قانع کند. از این روی می‌شود لامیه‌ی شنفری را نوعی بیانیه‌ی حزبی یا مانیفست صادره از جانب اخراجی‌های قبایل، یعنی صعالیک، قلمداد کرد.

نتیجه

شنفری که خود را در «نظام اجتماعی و طبقاتی» قبیله، گرفتار رنجِ تبعیض و نامردمی می‌دید، عصیان ورزید و با حرکتی انقلاب‌گونه، قدم در مسیری نهاد که ذات زخم‌خوردهٔ خویش را مرهم نهد و شخصیت مسخ و مقهورش را در فضایی آزاد و بی‌مزاحمت اربابان استثمارگر، به فعلیت برساند، امّا در زندانی بزرگ‌تر یعنی طبیعت گرفتار شد و در برابر هجمهٔ نیازهای ضروری زندگی و گزندهای قساوت‌بار طبیعت، سرانجام تسلیم شد و سپر انداخت.

شنفری هجرت خویش را باانگیزه آغاز می‌کند و برای انتزاع از قبیله، به خردمندی خویش و وجود دوستانی در میان وحوش اشاره می‌کند. به گواهی این نوشتار، اسامی جانوران درنده‌ای که در بیتی از قصیده آمده، نوعی گزینش تمثیلی و اشاره‌ای نمادین به صعالیک است که در صحن بیابان برای زنده ماندن و آزاد زیستن، تنازعی عریان را به نمایش گذاشته‌اند. این ادّعا، با استدلال‌هایی همراه است که بیشتر به امنیّتی بودن روابط صعالیک مربوط می‌شود. البته سابقهٔ چنین نام‌گذاری‌ها در میان تمدّن‌های دیگر مانند ایران و روم و نیز برخی اقوام ابتدائی مانند سرخ‌پوست‌ها بر اصالت چنین ادّعایی صحه می‌گذارند. زبان کنایی و تصویری شنفری نیز در چنین گزینشی بی‌ربط نبوده است. در ابیاتی شنفری شبیه گرگی است که مقابل جماعت گرگ‌ها قرارگرفته و در تصویری دیگر، شرح مسابقه‌ای است بین شنفری و پرندگان قطا. در ابیات پایانی هم شنفری چون بز نری است در میان ماده بزهای کوهستان.

این شروع باانگیزه به زودی به شکوه و گلایه می‌آمیزد و رنج‌ها و بلاهای زندگی در انزوای بیابان برملا می‌گردد. در پایان به گواهی ابیات، شاعر از گزند گرسنگی، تشنگی، عریانی اندام و سرما و گرمای آزاردهنده، در امان نیست و حرکت پرشور آغازین در هاله‌ای از شکوه‌ها و تداعی‌ها به رکود می‌انجامد. جامعه و عناصر اجتماعی، چون اندوهیادی در تخیّل شاعر صورت می‌بندد و بیت پایانی، چون یک بن‌بست عاطفی و روانی بر پیکر قصیده نقش می‌پذیرد. از همین روست که آغاز و فرجام قصیده، از نظر حرارت فضای عاطفی ناهمگون است. آغاز سروده شورانگیز و ماجراجویانه و عاقبتش حاکی از دلسردی و نومیدی است. این امر بدین دلیل است که انسان دارای سرشتی اجتماعی است و تنها در بستر جامعه، فرصت بالندگی و بلوغ می‌یابد و به مرور، راه کمال را می‌جوید و می‌پوید.

رکود عاطفی شاعر از بُعد ادبی نیز قابل بررسی است. از منظر ادبی می‌توان به دو عنصر تخیّل شاعر و لحن او در سروده اشاره کرد. در عصر جاهلی، تخیّل شاعر، بیشتر در قالب آرایهٔ تشبیه جلوه می‌کرد و لحن شاعر بیشتر خطابی بود. بررسی تشبیهات لامیهٔ نشانگر آن است که مشبّه‌به‌های به کار رفته در قصیده، بیشتر سرشت اجتماعی دارند و ناظر بر رویکرد ناخودآگاه شاعر به سمت جمع و جامعه‌اند؛ در حالی که ادّعای آگاهانه و آشکار شاعر، خلاف این معنا یعنی میل به ترک قوم و قبیله بوده است. لحن قصیده بین دو وضعیت خطابی و ذاتی در نوسان است و حرکت پاندولی عواطف شاعر بین هویت فردی و هویت جمعی را نشان می‌دهد. جلوهٔ این تناقض در عناصر ادبی یاد شده، با تناقض موجود در محتوای شعر و تعبیرات شاعرانه، همسو و همراستا است. در حقیقت لامیه، بافتی است همگون که تار و پودی ناهمگون دارد.

کتابنامه

۱. استراترن، پل. (۱۳۸۹). **آشنایی با شوپنهاور**. مترجم: کاظم فیروزمند. چاپ یکم. تهران: مرکز.
۲. اسماعیل، عزالدین. (۱۹۷۸). **الادب و فنونه**. الطبعة السادسة. بیروت: دارالفکر العربی.
۳. الإصبهانی، ابوالفرج علی بن الحسین. (۱۹۷۰). **الأغاني**. تحقیق: ابراهیم الأبیاري. ج۱۸. مصر: دارالشعب.

٤. براون، دی. (۱۳۵۳.). **فاجعه سرخ پوستان آمریکا** (دلم را به خاک بسپار). مترجم: محمّد قاضی. چاپ اول. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

٥. البستانی، فؤاد أفرام. (١٤١٩). **المجاني الحديثة عن مجاني الأب شيخو**. ج١. الطبعة الرابعة. قم: ذوي القربى.

٦. بنت الشاطىء، عائشة. (١٩٦١). **قيم جديدة للأدب العربى**. مصر: دارالمعارف.

٧. ثروت، منصور. (١٣٨٧). **آشنایی با مکتبهای ادبی**. چاپ دوم. تهران: سخن.

٨. الحوفی، احمد محمد. (١٩٦٢). **الحياة العربية من الشعر الجاهلي**. الطبعة الرابعة. دمشق: دارالقلم.

٩. الخشرم، عبدالرزاق. (١٩٨٢). **الغربة في الشّعر الجاهلي**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٠. خليف، يوسف (لا تا). **الشّعراء الصعاليک في العصر الجاهلي**. الطبعة الثالثة. القاهرة: دارالمعارف.

١١. دورانت، ویل. (١٣٤٨). **تاریخ فلسفه**. مترجم: عباس زریاب خویی. ج٢. چاپ سوم. تهران: فرانکلین.

١٢. شمیسا، سیروس. (١٣٩٤). **انواع ادبی**. ویراست چهارم. تهران: میترا.

١٣. ..... ، ..... . (١٣٨١). **بیان** (با تجدید نظر و اضافات). چاپ نهم. تهران: فردوس.

١٤. صدیقی، عبدالحمید (١٣٦٢ه.ش). **تفسیر تاریخ**. مترجم: جواد صالحی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

١٥. ضیف، شوقی (لا تا). **تاریخ الأدب العربی**. ج١. الطبعة الثالثة. مصر: دارالمعارف.

١٦. عزت راجح، احمد. (١٩٥٧). **اصول علم النفس**. الطبعة الثالثة. مصر: مطبعة جامعة الاسكندرية.

١٧. الفاخوری، حنّا. (١٣٩٠). **تاریخ الأدب العربی**. الطبعة السادسة. تهران: طوس.

١٨. فروم، اریک. (١٣٨٢) **فراسوی زنجیرهای پندار**. مترجم: بهزاد برکت. چاپ دوم. تهران: مروارید.

١٩. قادرة، غيثاء. (٢٠١٣م). **لغة الجسد في أشعار الصعاليک، تجليات النفس و أثرها في صورة الجسد**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٢٠. قطب، سيّد. (١٤١٠). **النقد الادبی اصوله و مناهجه**. الطبعة السادسة. القاهرة: دارالشروق.

٢١. المبرّد، ابوالعباس. (١٩٣٩). **الكامل في اللغة و الأدب**. تحقيق: أحمد محمد شاكر و زكي المبارک. قاهرة: البابي الحلبي.

٢٢. نیکبخت، محسن (١٣٩٢). **کویر، انسان، سکوت، گزیده‌ای از سخنان دکتر علی شریعتی**. چاپ اول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

٢٣. ویلیک، رنیه و وآرن أوستن. (١٩٩٢). **نظرية الأدب**. مترجم: عادل سلامة، الرياض: المجلس دار المريخ للنشر.

٢٤. اليوسف، يوسف. (١٩٨٠). **مقالات في الشعرالجاهلي**. الطبعة الثانية. الجزائر: دارالحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر.

٢٥. عباس زاده، فاضل و جبّاری، مهدی. (١٣٩٤). «نقش تمثیلی حیوانات در روند داستان‌های شاهنامه». فصل‌نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی. دانشگاه آزاد اسلامی- واحد بوشهر. شماره پیاپی: بیست و ششم. زمستان. صص ١١١-١٣٢.

٢٦. ملایی، علی‌اکبر. (١٣٩٤). «تبیین پدیده‌ی فراگیر زبانی «صفت جانشین موصوف»». مجله زبان و ادبیات عربی (مجله علوم انسانی سابق). شماره ١٢. بهار و تابستان. صص ١٧٩- ٢٠٦.

الگوهای ترجمه از زبان عربی به فارسی بر اساس چهار نسخه کهن "شهاب الأخبار" در سده های پنجم تا هفتم هجری (ارموی، دانش پژوه، شیروانی، ضیاء)

(پژوهشی)

زهرا خسروی ومکانی (دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی – واحد تهران مرکزی، تهران، ایران نویسنده مسئول) [۱]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. 69117

صص:۱۱۱-۹۲

چکیده

این پژوهش بر مبنای چهار نسخه‌ی ترجمه‌ی فارسی کهن از کتاب «شهاب الاخبار کلمات قصار پیامبر (ص)» که شامل ۱۰۰۰ حدیث می‌باشد؛ صورت گرفته‌است. این چهار نسخه توسط آقایان ارموی، دانش‌پژوه و شیروانی و جویا جهانبخش و همکاران به چاپ رسیده است. در این مقاله ویژگی‌های واژگانی و ساختاریِ این چهار نسخه‌ی متعلق به سده‌های پنجم تا هفتم موردبررسی قرارگرفته و هدف از آن تبیین ویژگی‌های دستور زبانی حاکم بر آن‌ها اعمّ از ویژگی‌های واژگانی و دستیابی به الگوهای کهن ترجمهٔ عربی به فارسی بوده است. متن عربی کتاب "شهاب الأخبار" احادیث را بر اساس ساختار جمله‌های عربی همچون اسمیه ـ فعلیه ـ شرطیه با مَنْ شرط ـ اسمیه‌ی همراه با إنّ ـ فعل امر ـ فعل لیس ـ ساختارهای تفضیلی ـ فعل بئسَ و... گردآوری کرده است و هرکدام تحت عنوان یک باب نامگذاری شده است. اما این کاوش، بر اساس استخراج ویژگی‌های مهم واژگانی و دستوری حاکم بر ترجمه‌های موردبررسی انجام‌گرفته که با تبیین و مقایسه ترجمه‌های این چهار نسخه، ویژگی‌های واژگانی و سبک ترجمه آن‌ها بیان‌شده و در هر مورد در حد امکان با توجه به گنجایش مقاله نمونه‌هایی بیان‌شده است.این پژوهش با ضرورت تبیین الگوهای ترجمه از زبان عربی به زبان فارسی انجام‌گرفته و ویژگی‌های واژگانی و ساختاری ترجمه‌های کهن عربی به فارسی بر اساس چهار نسخه شهاب الاخبار که هدف این پژوهش بوده،به‌تفصیل بیان‌شده است. براساس این تحقیق، ما شاهد چیرگی ساختار دستور زبان عربی بر ترجمه کهن فارسی هستیم.

کلیدواژه‌ها: ترجمه‌های کهن عربی به فارسی ـ بررسی واژگانی ـ بررسی ساختاری–شهاب الأخبار

تاریخ دریافت:۱۳۹٦/۱۲/۱۱ تاریخ پذیرش:۱۳۹۷/۱۰/۲٦

[۱] رایانامه نویسنده مسئول khosravivamakani@gmail.com

۱.مقدمه

از آغاز بعثت پیامبر اسلام (ص)، به هنگام مسلمان شدن برخی افراد غیر عرب و همچنین با گسترش گرویدن مردم دیگر ملت‌ها به‌ویژه ایرانیان به آیین اسلام، به‌تدریج علاوه بر نیاز به فراگیری زبان عربی از سوی مردم غیر عرب، ضرورت ترجمه متون مقدس اعم از قرآن کریم و احادیث نبوی به زبان نو مسلمانان روز به روز بیشتر شد، از آنجا که قرآن کریم و احادیث نبوی نزد همه مسلمانان از اهمیتی خاص برخوردار بود، در سده‌های پسین بعثت حضرت رسول (ص)، به‌تدریج مسلمانان به ترجمه قرآن کریم و احادیث نبوی دست یازیدند. این مترجمان به سبب قداست و جایگاه این متون دینی، تا حدی بسیاری با نگرانی و واهمه از اینکه کلام الهی و احادیث نبوی در ترجمه ایشان دچار خلل و ایراد محتوایی گردد، در ترجمه این متون مقدس، خود را از ترجمه آزادِ منطبق با ساختار زبان مقصد بازمی‌داشتند و تا حد امکان به بازگرداندن واژه به واژه این متون بسنده می‌کردند، همین نگرانی سبب می‌شد تا هر جا ترجمه واژگانی آنان را بیمناک می‌گرداند که مبادا ترجمه آنان دقیق و کامل نباشد، درون ترجمه به توضیح و تفسیر متن نیز بپردازند و در چنین مواردی گونه‌ای ترجمه مزجی از خود بر جای می‌گذارند.

به‌یقین چنین شیوه‌ای در ترجمه‌های متون دینی که قداست آن‌ها مایهٔ نگرانی مترجمان می‌شده است تا مبادا در ترجمه کلام الهی یا احادیث نبوی به خطا روند، بیشتر موردتوجه بوده است و آنان به خود اجازه نمی‌دادند که دست به ترجمه آزاد این متون بزنند زیرا عقیده بر این است که در این نوع ترجمه با حفظ اصل مقصودِ مؤلف، مطالبی بیان می‌شود که در واقع در اصل کتاب نیست، اما در اساس با آن مطابقت دارد و حول محور کلام مؤلف دور می‌زند(درخشان، ۱۳۶۹ :۱۲۰) و ضمن عبور از زبان مبدأ به‌سوی زبان مقصد مطالب اضافیِ غیر موجود در زبان مبدأ را به زبان مقصد منتقل می‌کند(امامی، ۱۳۷۶: ص۹۱).

نارسایی‌های ترجمهٔ واژه به واژه از جهت عدم انطباق ساختار دستوری زبان مبدأ و زبان مقصد در ترجمه‌های جمله‌های کوتاه اسمیه عربی که معمولاً از یک مبتدا و خبر (=نهاد و گزاره) تشکیل می‌شوند، چندان آشکار نمی‌گردد؛ زیرا به سبب اندک بودن اجزای کلام و رابطه اسنادی موجود، تقریباً ترجمه فارسی این‌گونه جمله‌ها ساختاری نزدیک به ساختار دستور زبان فارسی پیدا می‌کند که نهاد و گزاره به کمک رابطه اسنادی به هم مرتبط می‌گردند و در جمله‌هایی که دارای چند مبتدا و خبر باشند نیز با بهره‌گیری از برخی ابزارهای پیوند همچون حروف عطف.....این امر تحقق می‌یابد؛ اما در جمله‌های فعلیه یا در عباراتی که ارکان آن‌ها بیشتر و از نقش‌های مختلف قیدی، متممی و.... برخوردار می‌شوند، ناگاه شاهد بر هم خوردن ساختار ترجمه‌های فارسی و الگو برداری کامل از دستور زبان عربی هستیم که سبب آن همان معادل‌یابی واژگان اسمی، فعلی، حرفی و جایگزین سازی آن‌ها در ترجمه زبان مقصد است.

یکی از ویژگی‌های این نوع ترجمه آن است که تا حد ممکن ما را با واژگان کهن زبان فارسی آشنا می‌کند، زیرا مترجم تمام تلاش خود را در معادل یابی انجام داده است.

۱ .۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

۱- ویژگی‌های واژگانی این ترجمه‌های کهن کدامند؟

۲- ویژگی‌های ساختاری این ترجمه‌های کهن کدامند؟

۱ .۲. هدف پژوهش

دستیابی به ویژگی‌های واژگانی و ساختاری ترجمه‌های سده‌های پنجم تا هفتم هجری است.

۱ .۳. شیوه پژوهش

این پژوهش براساس شیوه های مقایسه ای – تحلیلی انجام گرفته و بر این اساس ٤ نسخه مورد بحث که از سده های پنجم تا هفتم هجری بازمانده از جهت واژگانی و ساختاری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۱ .٤. پیشینه پژوهش

براساس پژوهش های انجام شده، تاکنون هیچ پژوهشی در مورد مقایسه نسخه های بازمانده کتاب "شهاب الاخبار" و نخستین بار نگارنده به طور مبسوط و مقایسه ای – تحلیلی این چهار نسخه را از نظر واژگانی و ساختاری بررسی نموده است.

۲. درباره مولف

قاضی قضاعی (د.٤٥٤ه/١٠٦٢م) ابوعبدالله محمد بن سلامه بن جعفر بن علی بن حکمون بن ابراهیم بن محمد بن مسلم مغربی تاریخ نگار، مفسر، محدث، واعظ و فقیه شافعی سده پنجم هجری است که در مصر از دانشمندان بسیاری سماع داشته، در علوم متعددی سرآمد بوده و همانندی نداشته است. افراد بسیاری از او روایت کرده اند از جمله : ابوعبدالله حُمیدی، سهل بن بشر اسفراینی، ابوسعد عبدالجلیل ساوی، ابوعبدالله رازی، خطیب بغدادب، ابن ماکولا و ..... ابن ماکولا درباره وی گفته است که قاضی قضاعی در علوم گوناگون مهارت داشته و در سرزمین مصر همانند وی دیده نشده است(ابن خلکان، بی تا، ج۳، ص۲۱۲؛ صفدی، ۲۰۰۰م، ج ۳، ص ۹۷؛ سبکی، بی تا، ج٤، ص۱۵۰؛ سیوطی، ١٩٦٧م، ج۱، ص ٤٠٤-٤٠٣).

او در دوره حکمرانی فاطمیان در مصر به عنوان کاتب ابوالقاسم علی بن احمد، وزیر الظاهر لإعزاز دین الله عبیدی مشغول به کار بوده است به همین دلیل برخی او را شیعی دانسته اند. درباره شیعه بودن یا شافعی بودن وی اختلاف نظر وجود دارد که در دیباچه نسخه های ا، د و ش به نقل از منابع مختلف درباره این موضوع سخن گفته شده ، اما بیشتر منابع کهن او را فقیهی شافعی می دانند(سمعانی، ۱۹۸۰م، ج۱۰، ص۱۸۰؛ ابن خلکان بی تا، ج۳، ص ۲۱۲؛ صفدی، ۲۰۰۰م، ج۳، ص۹۷؛ سبکی، بی تا، ج ٤، ص۱۵۱؛ سیوطی، ١٩٦٧م، ج۱، ٤٠٣).

قاضی قضاعی به سفارت قسطنطنیه فرستاده شده و مدتی کوتاه در آنجا بسر برده و سپس متولی کار قضاوت در مصر گشته و در همانجا نیز درگذشته است: برخی از دیگر آثار قاضی قضاعی چنین است: "تفسیر القرآن" در بیست جلد، "مناقب الامام الشافعی و اخباره"، "الإنباه عن الانبیاء"، "تاریخ الخلفاء" که برخی از منابع دو کتاب اخیر را یک کتاب دانسته اند. "خطط مصر"، "تاریخ مختصر از آغاز خلقت تا روزگاز وی"، "دره الواعظین و ذخر العابدین"، "عیون المعارف و فنون اخبارالخلایف"، "نزهه الألباب" در تاریخ، "دقایق الاخبار و حدایق الاعتبار"، دستور معالم الحکم از سخنان امام علی بن ابی طالب، "المختار فی ذکر الخطط و الآثار فی مصر"، "الإنباه فی الحدیث" و "الامالی فی الحدیث"(ابن خلکان، بی تا، ج۳، ص۲۱۲؛ صفدی، ۲۰۰۰م، ج۳، ص۹۷؛ سبکی، بی تا، ج٤، ص۱۵۰؛ سیوطی، ۱۹۹۸م، ج۱، ص۴۰۳؛ کحاله، ۱۹۵۷م، ۱۰، ص۴۲-۴۳؛ زرکلی، ۱۹۹۲م، ج٦، ص١٤٦؛ الموسوعة العالمیه، ۱۹۹۹م، ج۱۸، ص٢١٤، دیباچه نسخه های ا، د و ش).

۳. بیان مسأله

در این پژوهش به بررسی چهار نسخه‌ی کهن از ترجمه‌ی احادیثِ نبوی فراهم آمده در کتاب: «شهاب الاخبار» می پردازیم که توسط قاضی ابوعبدالله محمد ابن سلامه معروف به قضاعی مغربی مصری (د. ٤٥٤ هـ) گردآوری شده است. قاضی قضاعی در این کتاب حدود هزار حدیث را بدون ذکر سلسله‌ی اسناد بر اساس ساختار جملات از پیامبر (ص) گردآوری کرده است. او در کتابی دیگر با نام «مسند الشهاب» سندهای خود را آورده است. این احادیث دارای شرح‌های متعدد عربی (حدود بیست شرح) و چهار ترجمه و شرح کهن فارسی است(نک: نسخه‌ی تصحیح شده توسط استاد دانش‌پژوه، دیباچه، صص: ب، ج، د). ترجمه‌ی فارسی این اثر توسط نوه‌ی قاضی قضاعی ابوالحسن علی ابن احمد که معروف به ابن قضاعی است با عنوان «ترك الإطناب في شرح الشهاب» انجام گرفته که متعلق به اواخر سدهٔ پنجم هجری و اوائل سدهٔ ششم است. از این اثر چهار نسخه پیداشده است که نسخه‌ی فوق توسط محمد شیروانی (۱۳۴۳- در انتشارات دانشگاه تهران) چاپ‌شده، سه نسخه‌ی دیگر از این اثر وجود دارد که به سبب افتادگی آغاز نسخه‌ها، نام شارحان آن‌ها معلوم نیست، یک نسخه توسط ارموی (۱۳٤۲ـ مرکز انتشارات علمی و فرهنگی) به چاپ رسیده که انجام آن نیز افتادگی داشته، به همین سبب تعداد حدیث‌های آن به ۷۹٤ پایان یافته است. این نسخه ظاهراً منسوب به ابوالفتوح رازی است که در سال ٦۹۰ هـ نگارش یافته است. و نسخه‌ی سوم نیز که مترجم و شارح آن نامعلوم است- به کوشش استاد دانش‌پژوه (۱۳٤۹- دانشگاه تهران)تصحیح و چاپ شده است. درباره مترجم و شارح این نسخه، همین اندازه می‌دانیم که گویا پیش از سال ٥٦۷ هـ که تاریخ تحریر نسخهٔ ماست بایستی زنده بوده باشد. نسخه چهارم "ضیاء الشهاب و جلاء الکتاب" نام دارد که در سده هفتم نگارش یافته و تنها یک نسخه از آن وجود دارد. این نسخه به کوشش آقایان جهان بخش، عاطفی و بهنیا تصحیح و چاپ شده است(مرکز پژوهشی میراث مکتوب – ۱۳۹٤). تعداد احادیث این نسخه ۹٤۰ عدد است. تعداد احادیث نسخه‌های د،ش و ض تقریباً یکسان است و تفاوت اندکی در شمارگان حدیث وجود دارد که ناشی از تلفیق یا تفکیک برخی احادیث در برخی نسخه‌هاست.

دسته‌بندی حدیث‌های این کتاب به ترتیبی که توسط قاضی قضاعی جمع‌آوری شده نظم خاصی داشته و این نظم مبتنی بر ساختار ظاهری جمله‌های عربی است که به شکل زیر تنظیم شده است: باب یکم: جمله‌های اسمیه؛ باب دوم: جمله‌ی

اسمیه‌ای که با مَن آغاز می‌شوند؛ باب سوم: جمله‌های فعلیه ماضی و مضارع معلوم و مجهول؛ باب چهارم: فعل امر؛ باب پنجم: ماضی منفی؛ باب ششم: مضارع منفی و...؛ باب هفتم: جمله‌های اسمیه‌ای که با إنّ آغاز می‌شوند؛ باب هشتم: باب لیس؛ باب نهم: باب خیر و دیگر ساختارهای تفضیلی (اَفضلُ، أحبُّ، نِعمَ، حَبَّذا و خیار)؛ باب دهم: باب بِئسَ و شَرَّ؛ باب یازدهم: باب مَثَلُ و مامثلُ؛ باب دوازدهم: باب إذا؛ باب سیزدهم: باب کفی بـ؛ باب چهاردهم: باب رُبَّ؛ باب پانزدهم: باب لَو؛ باب شانزدهم و در آخر پس از اتمام این باب‌ها، باب احادیث قدسی و باب دعای پایانی کتاب آورده شده است.

هدف این پژوهش بررسی و مقایسه نسخه های چاپ شده نبوده، بلکه در این پژوهش بررسی ویژگی ها و الگوهای ترجمه های کهن عربی به فارسی در متون دینی مورد توجه بوده است. ترجمه‌ی مربوط به هر نسخه نیز با حروف اختصاری ا. = ارموی، د. = دانش‌پژوه و ش. = شیروانی و ض=ضیاء الشهاب مشخص شده است. در مواردی که شاهد مثال از توضیحات هر نسخه ذکر شده ، این مسأله با افزودن حرف ت. پس از نشانه اختصاری نسخه معلوم شده است.

در این تحقیق ما ابتدا برای دستیابی به الگوهای کهن ترجمه ی فارسی از زبان عربی این چهار نسخه را با یکدیگر مقایسه کرده و از دو جنبه ی:

الف: بررسی ویژگی های مفردات (واژگان) اسمی و فعلی
ب: بررسی ویژگی های ساختاری ترجمه‌های عربی به فارسی و دستیابی به الگوهای آن
این ترجمه ها را مورد بررسی و تحلیل قرار داده ایم.

الف: ویژگی‌های واژگانی حاکم بر این ترجمه‌ها

در بررسی واژگانی در باب‌های شانزده‌گانهٔ احادیث کتاب «شهاب الأخبار» در هر چهار ترجمه، ویژگی‌های فراوانی یافت شد. در برخی از باب‌ها، این ویژگی‌ها از سی ویژگی نیز درمی‌گذرد که بسیاری از آن‌ها در همهٔ بابها مشترک است، هر چند غلبهٔ آن‌ها در نسخه‌های ا. ، د. و ض چشمگیرتر است. اکنون با توجه به گنجایش مقاله به بیان نمونه‌هایی از این ویژگی‌های واژگانی می‌پردازیم، مانند:

۱. افزودن یک حرف به واژه فارسی

اُوام= وام (د.٦٨٦،٢٦٩) اشکم= شکم (د.ت. ٨٤٨) اشتر(ا.٦٧٢)

فریشته= فرشته (د.٥٠٥) اسپید= سپید= سفید (د. ٣٥٤، ت. ٧٩٥)

۲. تبدیل حرفی به حرف دیگر(ابدال)

آفُرده = آورده (د. ٣٦٨، ٤١١) دشخوار = دشوار (ا. ٤٤٧،٧٦٣) آفرید= آورید (د.٤٩٩)

فام = وام (ش.٨٤٤) بواید = بباید (د.٨٠٦) بدید= پدید (ا.٥١٣)

بیرانی= وبرانی (د.٤٨٤) سولاخ= سوراخ (د.٨٨٨) طلخ=تلخ (د.٤٧٠)

یاوید= یابید (ا.٤٤٥) نبشت= نوشت (ش.٤٣١)

که به صورت اصل کهن‌شان مورد استفاده قرارگرفته‌اند.

۳. کاربرد واژگان اسمی و فعلی کهن

پایندان = ضامن

پایندان غرامت کش بود (ا.٤١)

هرکه پایندان دیگری شود (ض.٣٣)

یاسه = اشتیاق و آرزو (د.٢٢٨٢)

هر که را بهشت یاسه بود (د.٢٨٢)

اُوام = وام = من یَعفُ....

هر که اُوام‌ها و جنایت‌ها به مردمان دهد (= ببخشد) (د.٢٦٩)

ترسکار ـ پرهیزکار (فَلیَتَق الله....)

هر که خواهد گرامی‌ترین مردمان باشد، از خدای ترسکار باشد. (ش.٢٩٧)

اهریان ـ کالا ـ متاع بنگاه ـ متاع ـ کالا= سِلعة. مَن حَمَلَ سِلعَتَه

هر که اهریان خویشتن با خویشتن برد ..... (د.٣١٨)

هر که بنگاه خود برگیرد..... (ش.٣٠٧)

هر که برگیرد کالای خویش بری بود از بارنامه. (ض.٢٩٤)

شبگیر کردن = شبانه رفتن = أدلَج

هر که او ترسد، شبگیر کند ... (ا.٣٢٣)

خوار = آرام = آهسته = رُوَیدا

هر که از شما روی طمع رود، خوارتر رود. (ش.۳۳۳)

رُوَیدا: خوارک و ساکن(ض.۳۱۰)

صاحب = ذو= ذوی العقول

مشورت کنید با خداواندان..... (ا.۵۲۲)

د. مشورت برید با خداواندان.....

ش. رای زنید با خداواندان .....

با یاد دادن= به یاد آوردن با روی او نیاورد= به روی او.....

. ... که این دوگانه نگاهداشتن با یاد شما دهند یاد قیامت. (ض.ت.۵۰۹)

باز خوشیدن = خشکیدن =.....أن یَجِفَّ عَرَقَه

پیش از آنکه عرقش باز خوشد. د. پیش از آنکه عرق وی بخوشد. (ا.٥٤٨)

دیم ـ روی= ....فَإنَّهم قد أفضَوا إلی ما قدَّموا

.... ایشان دیم فرا کردارهای خویش کرده‌اند. (د.٦٥٨)

گران داشتن ـ ناپسند شمردن= یَکرَهُ

خدای تعالی .....و گران دارد کارهای دون را. (ش.۷۵۰)

درغوش، درغویش = درویش= الفقیر درغوشی = درویشی= الفقیر

. .....آن بود که در دنیا درغویش بود و با درغوشی دین ندارد. (د.۷۸۱)

دوسیدن = درآویختن = دست در پسه شلوار زدن = امساک= إنّی ممسکٌ

چراغ پره – چراغ کشه= الفراش و الجنادب

من در دامن شما دوسیده‌ام .... و شما در آتش می‌شوید مانند چراغ پره.(ا.۷۸۳)

من دست در پسه شلوار شما زده ام.... و در آتش می افتید همچنانکه چراغ کُشه. (ض.۷۵۵)

نیشیدن = نگاه کردن= النَظَر

.....نیشیدن من عبرت بود. (د.۷۵۳)

از راه رفتن، بی راه شدن = گمراهی= الضلالة راه یافتگی = هدایت= الهُدی

بدترین همهٔ کوریها بی راه شدن مردمست پس از آنکه راه یافته بود. (ش.۸۷٤)

ش. کورترین کوری از راه رفتن بود پس از راه یافتگی.

ض. کورترین همه کوریها، بی راهی و گمراهی بود از پس آنچه راه یافته بود.

٤- کاربرد پیشوندهای ها ـ در ـ وا ـ فرا ـ بر ـ با ـ بـ ـ باز،... + فعل.

۳٦. د. ..... فرا دهد،.....(د.۳٦)

..... بدلش فرا نیاید. (د.٤۱۹)

.... پیدا بکرده است خدای... (د.٤۳۱) ..... از معصیت بازپاید. (د.ت.٤۰)

طلب خیرها کنید..... (ض.٤۸۳)

... باپناهش رود = با پناه رفتن = پناه بردن. (ا.۲۳۹)

.... برنهید یعنی بازنویسید. ۵۰٤. ا. برپیمائید ..... یعنی برسنجید. (د.٤۵۲)

نباید که مرد هدیه برادر مسلمان را بازگرداند، و لیکن اگر تواند (د. دارد) مکافاتش بازکند. (ا.د. ٦٦۰)

ایمان و معرفت بند برنهاد بر نَمدر. (ض.۱٦۵)

۵. کاربرد «ش» در پایان فعل یا اسم به جای «او را»

....، به امنیتش کرده باشند. (د.۳)

۳۹۰. .... نیفزایدش از خدای إلاّ دوری.

هر که از شما چیزی خواهد ار ..... بدهیدش. (ش.۳۳۰)

....کسی را برگمارد تا.....و حرمتش دارد. (ض.۵٦۳)

... .بعضی را گرفتنش بود و بعضی را دادنش. (ا.ت.٤۲۲)

.....کم حرمتی می کنند بر وی و رنجورش می دارند. (ض.ت.۵۱٦)

چون بخشمش آورند. (ا.٤٠٩)

..... تا پیش خویش یابیش. (ش.٥٤٩)

مومن را غم دین..... و باید که باشدش که به أکل و خورد نپردازد. (ض.ت.٩٨)

٦. کاربرد آوردن فعل منفی به صورت نه + فعل

کاربرد آوردن فعل منفی به صورت نه + + فعل

..... نه از ماست. (د.٢٨٥)

ش. و اگر نه باهل رسد، تو اهل نیکویی هستی.

و اگر نه به اهل رسد..... (ش.٥٣١)

.....زیرا که اگر نه چنین کنی..... (ض.ب.٥٣٢)

۷. آوردن «ی» در پایان فعل به جای «می» در آغاز فعل و کاربرد «همی» به جای «می»

.....چنان فرزندان را علم آموختندی ..... (ا.ت.٢٢٧)

بنا همی کنید ..... (د.٤٢٤)

آنچ از او درگذشت از..... بدو نرسیدی. (ض.٦١٠)

۸. کاربرد حرف «ب» در آغاز فعل منفی

..... بنخواهد ماندن. (د.٧٤)

آنچه دانی از وی، با خلقان بنگویی. (د.١١٩)

... هوای نفس شما را بنگرداند. (ا.٥٣٥)

هیچ مال بنکاهد بصدقه. (ا.٥٧١)

آن کس که از آتش دوزخ ترسد بنخسبد. (د.٥٧٦)

هیچ کس را که حلیم و بردبار باشد، بذلیل نکرد و بنکند. (ا.٥٦٦)

بَر نیت بنگرد و بنیاد است خدای هیچ بنده ای را..... (ض.٥٥٩)

بنپوشید هیچ بنده ای مؤمن.... (ض.٦٢٠)

۹. آوردن «به» و «با» بر سر اسم به جای آوردن صفت

... و نداند که خدای از وی خشنود است یا بخشم = خشمگین. (ش.٤٢٦)

در معاش دنیا به صلاح باشد = صالح. (د.٥١٩)

۱۰. کاربرد «ها» پیش از اسم یا فعل

طعام خویش ها ترسکاران را دهید. (د.٥١٦)

۱.ض.ت. نیت تقرب ها نکند.

۱۱. کاربرد واژگان عربی

حثّه می‌کند ..... (د.٧٨٩)

..... مجاملت کنید در طلب. (ش.٧٩٣)

..... رنج فسقه و ظَلَمَه باید کشیدن. (ش.ت.٧٧٥)

تصفیق زنان راست، تسبیح مردان را. (ش.ت.٧٧٦)

حثّه می کند بر کردنِ مسجد..... (ض.ت.٣٤٩)

بیشتر مواردی که ذکر شد درواقع ویژگی‌های سبکی این دوره‌ها هستند که در منابع سبک‌شناسی نیز بدان‌ها اشاره‌شده است(بهار، ج۲، ۱۳۷۳: ۱۲۳-۱۲٤).

ب: بررسی ویژگی‌های ساختاری و الگوهای ترجمه از عربی به فارسی

در این قسمت بر اساس باب‌هایی که در مقدمه ذکر شد، به بررسی ویژگی ساختاری برخی از آنها و تبیین الگوهای ترجمه از عربی به فارسی می‌پردازیم:

دسته‌ی نخست احادیث شامل جمله‌های اسمیه است. در آغاز احادیثی بیان‌شده که از عبارت‌های کوتاه دوکلمه‌ای {مبتدا + خبر} تشکیل‌شده. به‌تدریج این عبارت‌ها بلندتر شده و اجزای مبتدا و خبر گسترش می‌یابد و جمله‌های اسمیه تا یک سطر ادامه پیدا می‌کند، گاه نیز مبتدا و خبرهای متعدد در یک حدیث در پی هم می‌آیند. ساختار ترجمه‌ی فارسی احادیث در این بخش در نگاه نخست و در نخستین احادیث که از دو بخش کوتاه مبتدا + خبر تشکیل شده از سیاقی کاملاً فارسی برخوردار است و این تنها بدان سبب است که رابط میان دو اسم مبتدا و خبر در واقع همان تنوین است که دو بخش پایه و پیرو جمله

را با فعل ربط به یک‌دیگر پیوند می‌دهد و در زبان فارسی به "است" ترجمه می‌شود که در عمل این رابط در ترجمه‌ی فارسی در پایان ترجمه‌ی دو واژه‌ی مبتدا و خبر قرار می‌گیرد مانند:

۱۵.ا. الشرُّ لحاجة: ا.شر ستیزه بردن است.

د.شر لجوجی است.

۱٦.ا. العُسرُ شومٌ

ا. دشواری کردن شوم است.

د. سختی کردن شومی است.

ش. دشوار گرفتن ناخجستگی است.

۱۷.ا. الحزمُ سود الظَّنِّ

ا. بیدار بودن در کار ظن بد بردن است.

د. حزم کردن بدی طن است.

ش. حزم بدگمانی بود.

ض. محکمی و استواری گمان بد بردن است.

۲۷.ا. حُسنُ السؤالِ نصفُ العِلمِ

ا. نیکو پرسیدن چیزی نیمهٔ علمست.

ش. پرسیدن نیکو نیمهٔ دانش است.

ض. نیک کردن سوال، نیمی دانش است.

به همین سبب ، ساختار ترجمه‌ی فارسی از سبک و سیاق نگارش فارسی برخوردار است، اما در این دسته از احادیث همین‌که عبارات بلند می‌شود و تغییری در صورت احادیث پیش می‌آید، نشانه‌های آن نیز در ترجمه‌های پارسی پدیدار می‌گردد. ما تأثیر این ویژگی‌ها را در ترجمه‌های فارسی در حدیث‌هایی که خبر آن‌ها جمله‌ی فعلیه به‌روشنی است می‌بینیم. در ترجمه‌ی این احادیث، ترجمه خبر با فعل شروع می‌شود و پس‌ازآن سایر اجزای جمله ترجمه می‌شود. در این دسته از احادیث همچنین در ترجمه جار و مجرور و کلمات تأکیدی که در پایان جمله آورده شده، به‌طور کامل شاهد جایگزین سازی معادل‌های فارسی در زیر واژگان عربی هستیم که در این بخش به ذکر نمونه‌هایی از این نوع ترجمه‌ها می‌پردازیم.

در بررسی این ساختار، نسخه‌ی شیروانی بیش از نسخه‌های دیگر از نمونه‌هایی با سبک نگارش فارسی برخوردار است.

۲۰. القرآنُ هُوَ الدّواءُ. ٦١. الحَیاءُ خَیرٌ کلُّهُ.

ا. قرآن است که شفای دردهاست. ا. شرم نیک است همه.

د. قرآن دواست. د. شرم داشتن خیر است.

ش. قرآن است که داروست. ش. شرم همه‌ی نیکی است.

ض. قرآن خواندن و به کار داشتن، داروی دل عارفان و راحت سینه مؤمنان است. ض. کرم داشتن نیک بود همه.

در حدیث شماره ۲۰ ضمیر فصل که کاربرد آن برای تمییز دقیق مبتدا از خبر است، در ترجمه به شکل تأکید بر مبتدا ترجمه‌شده است.

۲۹.ا. الرِّضاعُ یُغَیِّرُ الطِّباعَ

ا. شیردادن طبع‌ها را بگرداند.

د. شیرخوردن بگرداند طبعها.

ش. شیردادن بگرداند طبع را.

ض. شیر خوردن کودک از شیردهندهٔ وی، بگرداند خوی و آفرینش دل و عزم و رقّت و مراحمت و شفقت دل.

۱۳۸. المُسلِمُ مَنْ سَلِمَ المُسلِمونَ مِن لسانِهِ و یَدِهِ.

ا. مسلمان آن بود که مسلمانان از وی با سلامت باشند از بدی زبانش و دستش.

د. مسلمان آن بود که مسلمانان با سلامت باشند از زُبان و دست وی.

ش. مسلمان آن است که مسلمانان از دست و زبان وی بسلامت باشند.

ض. مومن آن بود که مومنان از شر و بدی زبان و دست وی ایمن باشند.

در باب دوم، احادیثی که با مَن شرط شروع‌شده‌اند نیز ترجمه‌ها معمولاً به‌صورت معادل‌یابی به شیوه‌ی جایگزینی معادل‌های فارسی کلمه به ترتیب ساختار جمله‌ی عربی است که سبب شده ساختار جمله‌های فارسی نیز به گونه‌ی جمله‌های عربی باشد و در آن شاهد تقدیم فعل بر سایر ارکان جمله باشیم همراه با تأخیر متمم و مفعول و جار و مجرور آوردن آن‌ها در پایان

جمله. گاه به سبب کوتاهی جمله‌های عربی، ترجمه‌های فارسی باوجود رعایت الگوی جایگزینی معادل‌ها، به سبب کوتاهی جمله، درعین‌حال از ساختاری فارسی برخوردار است. درنتیجه شاهد تقدیم‌وتأخیرهای ارکان جمله نیستیم. به‌عنوان نمونه در این ترجمه:

۲٦٤. مَنْ صَمتَ نَجي.

ا. هر که خاموش شد، بِرَست.

د. هر که خاموش بود از آنکه بباید گفتن، برست.

ش. هر که خاموش بود، رست.

ض. هر که خاموش شد، برست.

اما در همین دسته از احادیث که از جمله‌هایی کوتاه تشکیل‌شده‌اند، شاهد بر هم خوردن ساختار جمله‌های فارسی هستیم و وجود یک متمم نمایانگر الگوی ترجمه‌ی مترجمان کهن است.

۲٦٦. مَنْ تکَبَّرَ وَضَعَهُ اللهُ.

ا. هر که تکبر کند فرونهدش خدا.

د. هر که تواضع نکند و تکبر کند خدا ویرا ذلیل کند و خوار و حقیر گرداند.

ش. هر که گردن افرازی کند، خدای تعالی فرونهد او را.

ض. هرکه تن خود بیفکند به خدمت خدای تعالی، خدای او را بیفرازد.

۲٦٥. مَنْ تَواضَعَ الله رَفَعَهُ الله.

ا. هر که فروتنی کند خاصه از بهر خدا، حق سبحانه و تعالی او را بلند گرداند.

د. هر که تواضع کند از بهر خدای را خدای تعالی ویرا بزرگ کند.

ش. هر که فروتنی کند از بهر خدای را تعالی ایزد عزّ اسمه بلندی دهد او را.

همچنین در این نوع حدیث‌های کوتاه، گاه پاره‌ای ازجمله (یا شرط یا جواب آن) از ترجمه‌هایی فارسی‌گونه [= مطابق با ساختار جملات فارسی] برخوردار می‌شود. اما این حالت هم اندک است و هم نزد مترجمان یکسان نیست.

در تمام حدیث‌های این بخش که با من + فعل شرط + سایر ارکان جمله (فاعل + جار و مجرور یا متمم + مفعول...) شروع می‌شود ترجمه‌های فارسی نیز به همان‌گونه با هر که + فعل + سایر ارکان انجام‌شده است. اکنون به ذکر نمونه‌هایی می‌پردازیم که گویای ویژگی‌های ساختاری این باب است. ویژگی‌های غالب همه‌ی این نمونه‌ها، الگوبرداری مترجمان از ساختار جمله-های عربی است که به تقدیم فعل بر فاعل، مفعول و یا تقدیم مفعول بر سایر ارکان جمله‌ها می‌انجامد. در این جمله‌ها معمولاً متمم‌ها و یا فاعل رکن پایانی جمله قرارگرفته‌اند. در این بخش در برخی ترجمه‌ها، شاهد ترجمه‌هایی با ساختار فارسی نیز هستیم که این مسئله به‌صورت متفاوت در ترجمه‌ی برخی از نسخه‌ها دیده می‌شود. اما این‌گونه ترجمه‌ها در بررسی همه احادیث، در نسخه‌ی ش بیشتر به چشم می‌خورد.

۲۸۲. وَ مَنْ يُرِد الله به خَيراً يُفَقِّهُهُ فِي الدِّينِ.

ا. هر که خدای تعالی به وی خیر خواهد، در دینش فقیه گرداند.
د. هر که خدای تعالی به وی خیر خواهد، وی را در دین فقیه کند.
ش. هر که خدای تعالی به وی نیکی خواهد، او را دانا گرداند در دین.
ض. هر که خواهد خدای تعالی بَدو خیری، دانا کند او را به دین.
اکنون با شماره‌گذاری ارکان جمله به مقایسه‌ی ساختار ترجمه‌ی فارسی و معادل‌های عربی آن می‌پردازیم:

۳۷۵. مَنْ طَلَبَ الدُّنيا بِعَمَلِ الآخِرَةِ فَما لَهُ في الآخِرَةِ مِنْ نَصِيبٍ.

۸ ۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱

ا. هر که دنیا جوید، بکردارهای آخرتی ویرا در آخرت از آن کردارها هیچ منفعتی نبود.

٥ ۸ ۷ ٦ ٤ ۲ ۳ ۱

د. هر که به عمل آخرت طلب دنیا کند وی را در آخرت نصیبی نبود.

٥ ۸ ۷ ٦ ۲-۳ ٤ ۱

ش. هر که دنیا طلبد بکردار آخرت او را در آخرت هیچ بهره نباشد.

٥ ۸ ۷ ٦ ٤ ۲ ۳ ۱

ض.هر که طلب دنیا کند به کارآخرت ....فردا در قیامت او را هیچ ثوابی وجزایی نبود بر آن.

٥ ۸ ٦ ۷ ٤ ۲ - ۳ ۱

در ترجمه‌ی ا.د وش تنها در پاره‌ی دوم (جواب شرط) شماره‌ی ۵ در جای اصلی خود قرار نگرفته و در پایان جمله ذکر شده است و در ترجمه‌ی دوم شماره‌ی ٤ (جار و مجرور و مضاف و مضاف الیه) نیز بر ارکان ۳- ۲ مقدم شده و در ترجمه ض. نیز باوجود بر هم خوردن نظم شمارگان در جزء دوم بازهم ساختار دستور زبان عربی بر ترجمه چیره است.

احادیثی که با فعل امر شروع می‌شوند:

هنگامی‌که این احادیث فقط از دو فعل تشکیل شوند، مانند دیگر ساختارها، به جهت کوتاهی و اندکی ارکان جمله، در ترجمه‌ی فارسی ساختاری تقریباً مطابق با ساختار دستور زبان فارسی می‌یابند، چه این جمله‌ها در نهایت از فعل و فاعل (= شناسه‌ی فاعلی) تشکیل‌شده‌اند. هرچند که گاه در این ترجمه‌ها نیز عدم رعایت ساختار دستور زبان فارسی مشاهده می‌شود.

٤٤٤. إشفَعُوا تُوجَروا.

ا. شفاعت کنید از برایِ مردمان تا ثواب یابید.
د. شفاعت کنید از بهر مردمان تا ثواب یابید.
ش. شفاعت کنید که مزد دهند شما را. [عدم رعایت ساختار دستور زبان فارسی به هنگام افزودن مفعول به جمله].
ض. شفاعت کنید مر محتاجان را از خدای تعالی، تا ثواب بیابید.

٤٤٦. صُومُوا تَصِحّوُا

روزه دارید تا تندرست باشید .ا
ش. روزه دارید تا تن درستی یابید
ض. روزه دارید تا درستی یابید.

اما همین‌که این جمله‌ها نیازمند مفعول می‌شود در ترجمه‌ی فارسی شاهد ساختار عربی فعل + فاعل + مفعول هستیم که نشان از چیرگی ساختار نحو عربی بر ترجمه‌های کهن فارسی دارد. برخی دیگر از این احادیث از جمله‌هایی طولانی‌تر برخوردارند که تمام ارکان جملات عربی را می‌توان در این دسته ملاحظه کرد [فعل ـ فاعل ـ جار و مجرور ـ مفعول‌ها ـ قیدها و متمم‌ها]، طبیعی است که در این بخش بیشتر با مساله‌ی عدم رعایت ساختاری دستور زبان فارسی و چیرگی ویژگی‌های دستور زبان عربی بر ترجمه‌های فارسی روبرو هستیم. می‌توان در ترجمه‌ی حدیث‌های باب چهارم که با فعل امر شروع‌شده‌اند، به حاکمیت این ساختارها اشاره کرد:

فعل + مفعول + فاعل + سایر ارکان

فعل + فاعل + مفعول + سایر ارکان

فاعل + فعل + مفعول و سایر ارکان (متمم‌های جمله).

و در عبارت‌های طولانی‌تر:

فعل + فاعل + مفعول + متمم‌ها + فعل + مفعول‌ها (له ـ فیه...).

در این بخش نمونه‌هایی از هر یک از این ساختارها بیان می‌شود.

نکته‌ی مهم دیگر آن‌که ترجمه‌های نسخه‌های ا، د و ض نسبت به نسخه‌ی شیروانی بیشتر از ساختار عربی برخوردار است و ویژگی نحو عربی بیشتر بر آن‌ها چیرگی دارد. علاوه بر این‌که این نسخه‌ها بیشتر از ترجمه‌ی مزجی توأم با توضیح برخوردارند، درحالی‌که در نسخه‌ی ش. رعایت دستور زبان فارسی در ترجمه بیشتر به چشم می‌خورد، به‌ویژه در مورد آوردن فعل در پایان جمله؛ و ترجمه‌ها نیز با توضیح و تفسیر کلام درنیامیخته است، درحالی‌که در ترجمه‌های سه نسخه‌ی دیگر به‌ندرت فعلی در پایان جمله می‌آید و به‌طورمعمول فعل در آغاز جمله و یا در وسط جمله قرار دارد.

اکنون به بیان نمونه‌های مربوط به این توضیحات می‌پردازیم.

٤٦٣. دَعْ ما يُرِيبُكَ إلَي ما لا يُرِيبُكَ.

ا. دست بدار از آنچه شک بود ترا در آن و آن کن که ترا شک نبود در آن.
د. بگذار آنچه ترا به شک افگند و بکن آنچه ترا در آن هیچ شکی نبود.
ش. بگذار آنچه ترا در تهمت افکند از برای آن چیزی که ترا در تهمت نیفکند.
ض. بگذار آنچ ترا به شک می افکند و آن کن که ترا به شک نمی افکند.

٤٧٦. وَ أقِيلوُا الكِرامَ عَثَراتِهِم.

ا. و درگذارید خطاهایِ کریمان.
د. درگذارید خطای کریمان.
ش. اقالت کنید کریمان را خطاهای ایشان.
ض. اقالت کنید کریمان را و خطا و گناه ایشان را.

اکنون به بیان نمونه‌هایی از احادیثی می‌پردازیم که با إنَّ شروع‌شده‌اند و آن‌ها را موردبررسی قرار می‌دهیم:

٦٩٧. إنّ الْحِكْمَةَ تَزِيدُ الشَّريفَ شَرَفاً.

ا. فقه دانستن بزیادت کند بزرگی بزرگان را.
د. علم فقه دانستن زیادت کند، شریفان را شرف.
ش. حکمت شریف را شرف دیگر بیفزاید. [ساختار جمله فارسی است].
ض. دانستن علم شریعت بزیادت کند بزرگی بزرگان را.

در این نمونه خبر جمله‌ی فعلیه است و در بیشتر ترجمه‌ها، فعل مانند ساختار جمله‌ی عربی در آغاز جمله قرارگرفته است.

۷۵۲. إنَّ اللهَ يُحِبُّ البَصَرَ النافِذَ عِنْدَ مَجيءِ الشَّهواتِ...

ا. خدا دوست دارد آن دیده را که نظر کند و آن که حلال باشد ببیند [ترجمه با تفسیر درآمیخته و دقیق نیست].
د. خدای تعالی دوست دارد چشمی بیننده به‌وقت آن‌که شهوت‌ها پدید آید.
ش. خدای تعالی دوست دارد دیدهٔ نیک‌بین را بگاه آمدن شهوت‌ها...
ض. خدای تعالی ثواب دهد و مدح کند آن مومنی را که دلش بود دریابنده و در رسنده به حق، وقت پدید آمدن آرزو و شهوت.
ساختار ترجمه فاعل (= اسم إنّ) + فعل + مفعول + صفت + ظرف یا قید زمان.

۷٦۱. إنَّ اللهَ لَيَدْرَأُ بِالصَّدَقَةِ سَبعينَ مَيتَةً مِنَ السُّوءِ.

ا. خدا باز دارد به صدقه که مومن بدهد هفتاد گونه مرگ بد.
د. خدای تعالی باز دارد به صدقت مومن هفتاد گونه مرگ به نکال.
ش. خدای تعالی باز دارد بصدقه هفتاد گونه مرگ بد را.
ض. بدرستی که خدای تعالی بازداد به صدقت کردن ازبهر خدای تعالی هفتادگونه مرگ بد.

۷٦۳. إنَّ الله تعالى يُعطى الدُّنيا على نيّةِ الآخِرةِ و لا يُعطى الآخرةَ على نيّةِ الدُّنيا.

ا. بدرستی که خدای تعالی بدهد دنیا بر نیت آخرت و ندهد آخرت بر نیّت دنیا.
د. خدای تعالی بنده را دنیا دهد بر تبع آخرت ولکن آخرت ندهد بر تبع دنیا.
ش. خدای تعالی دنیا بدهد بر نیّت آخرت و نخواهد که آخرت بدهد بر نیّت دنیا.
ض. بدرستی که خدای تعالی بدهد مالِ دنیا به طفیل آخرت و نعمت آخرت ندهد بر طفیلّ دنیا.
ساختار ترجمه:
فاعل (= اسم إنّ) + فعل + متمم + مفعول.
یک نمونه از این ترجمه‌ها با شماره‌گذاری تبیین می‌شود:

۷۹۲. خَيْرُ بُيُوتِكُم بَيْتٌ فيهِ يَتيمٌ مُكْرَمٌ.

٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

د. بهترین خانه شما آن خانه‌یی بود که در آن خانه یتیمی در بود که وی را گرامی دارند از بهر خدای را.

٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

ش. بهترین خانه‌های شما خانه‌ای است که دروی یتیمی باشد که او را گرامی دارند.

۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦

ض. بهترین خانهای شما که مومناید، خانه ای بود که در آن ، طفلی بی پدر بود گرامی.

۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦

ترجمه‌های فارسی حدیث‌هایی که با رُبَّ آغاز شده، از جهت ساختار کاملاً منطبق بر ساختار جمله‌های عربی است:

۸۸۲.... وَ رُبَّ صائِمٍ لَيْسَ لَهُ مِنْ صِيامِهُ إلاّ العَطَشُ وَ الجُوعُ.

د.... و بسا کسا که به روز هیچ نخورد و پندارد که روزه می‌دارد و از آن روزه بهره نَبُود الاّ گرسنگی.
ض. بسا کسا که روزه فریضت و تطوع دارد، الّا آن که از آن روزه نصیب الّا گرسنگی و تشنگی نبود.
ترجمه‌ی ساختار نفی در حصر کاملاً مطابق با جمله‌ی عربی است، علاوه بر آن که ادات «إلاّ» نیز ترجمه نشده است.

۸۸۲. رُبَّ قائِمٍ لَيْسَ لَهُ مِنْ قِيامِهِ إلاّ السَّهَرُ.

د. بسا کسا که به شب برخیزد و پندارد که نماز می‌کند، و از آن برخاستن وی را بی‌خوابی نصیب بُوَد.
ض. بسا شبخیز که او را از آن شبخیزی بهره ای نبود الّا بیداری شب.
نمونه‌ی دیگر از ترجمه‌ی فارسی منطبق با ساختار جمله‌های عربی:

۸۸۳. وَ رُبَّ طاعِمٍ شاكِرٍ أعْظَمَ أجْراً مِنْ صائِمٍ صابِرٍ.

د. بسا بنده‌یی که طعام بخورد و شکر خدا بکند و ثواب او بیشتر بود که بنده‌یی روزه‌دار و صبرکننده.
ض. بسا کسا که طعام خورد، شکر کند بر آن خوردن و دادن، که وی را ثواب بیش بود که روزه دار صابر را.

در همه باب‌های کتاب شاهد چیرگی ساختار دستور زبان عربی بر ترجمه‌های کهن فارسی هستیم- جز مواردی اندک که ذکر آن رفت، اگرچه به سبب عدم گنجایش مقاله امکان آوردن شواهدی متنوع از سایر باب‌ها وجود ندارد، امید آنکه این نوشتار کوتاه پیرامون این ترجمه‌های انبوه مصداق خیر الکلام ما قلّ و دلّ باشد.

نتیجه

در این پژوهش دوجنبهٔ واژگان و ساختار این ترجمه‌ها موردپژوهش و کاوش قرارگرفته است. در تحلیل واژگانی این ترجمه‌ها ویژگی‌های گونه‌گون فعلی ـ اسمی و اداتی حاکم بر ترجمه‌ها مورد بررسی قرارگرفته و با توجه به گنجایش مقاله پاره‌ای از مهم‌ترین آن‌ها با شواهد متعدد برگرفته از هر چهار ترجمه بیان‌شده است. برخی از این ویژگی‌ها عبارت‌اند از :

۱- کاربرد واژگان اسمی و فعلی کهن

۲- کاربرد پیشوندهای ها-در-وا-فرا ... + فعل
۳- کاربرد فعل منفی به صورت نه + ... + فعل
٤- کاربرد حرف "ش" مفعولی در پایان فعل یا اسم
٥- آوردن "به" و "با" بر سر اسم به جای آوردن صفت
٦- کاربرد حرف "ب" در آغاز فعل منفی
۷- کاربرد "ها" پیش از اسم یا فعل

و...

در تحلیل ساختاری نیز، ساختار حاکم بر باب‌های گوناگون کتاب موردپژوهش قرارگرفته و ویژگی‌های آن‌ها بابیان شواهد برگرفته از هر یک از چهار نسخه ذکرشده است. ساختار اصلی حاکم بر این ترجمه‌ها الگوبرداری مترجمان کهن از ساختار دستور زبان عربی و الگوهای حاکم بر نحو عربی بوده است که بر اساس جایگاه واژگان در جمله‌های عربی، معادل‌های آن‌ها به زبان فارسی نوشته‌شده و در نتیجه در بیشتر موارد شاهد الگوهای دستور زبانی فعل + فاعل + مفعول + سایر ارکان جمله هستیم. این ساختار به‌گونه‌ای است که اگر ارکان جمله عربی را با شماره‌گذاری مشخص کنیم، به‌ندرت در ترجمه‌های فارسی شماره‌گذاری این ارکان تغییر می‌کند. ذکر نمونه‌های فراوان در باب‌های مختلف بیانگر حاکمیت این الگو بر ترجمه‌های کهن پارسی است. چه‌بسا علاوه بر ویژگی‌های سبکی حاکم براین دوره یکی از دلایل این امر قداست متون دینی بوده که به این دلیل مترجمان اجازه‌ی تغییر و جابجایی کلمات را به خویشتن نمی‌داده‌اند.

کتابنامه

۱. ابن خلکان، ابوالعباس.(بی تا). **وفیات الاعیان و انباء ابناء الزمان**. به کوشش احسان عباس. بیروت:دارصادر.
۲. ابن قضاعی، ابوالحسن علی بن احمد(۱۳۷۷).**ترک الاطناب فی شرح الشهاب**.ترجمه فارسی شهاب الاخبار.تالیف نیای او ابوعبدالله محمد سلاعه معروف به قاضی قضاعی مغربی مصری. چاپ دوم. تهران : دانشگاه تهران.
۳. امامی، کریم(۱۳۷٦) **فصل نامه مترجم**. مقاله (ترجمه آزاد و ترجمه دقیق).
٤. بهار، محمدتقی(۱۳۷۳).**سبک شناسی**. تهران: امیرکبیر.
٥. درخشان، مهدی(۱۳٦۹). **درباره زبان فارسی**. تهران: دانشگاه تهران.
٦. زرکلی، خیرالدین(۱۹۹۲).**الاعلام**. چاپ دهم.بیروت: دارالعلم للملایین.
۷. سبکی، تاج الدین (بی تا). **طبقات الشافعیه الکبری**. به کوشش عبدالفتاح محمد الحلو.محمود محمد طناحی. قاهره: داراحیاء الکتب العربی.
۸. سمعانی، ابوسعید(۱۹۸۰). **الأنساب**. به کوشش عبدالقتاح محمد الحلو، قاهره: مکتبه این تیمیه.
۹. سیوطی، جلال الدین(۱۹٦۷).**حسن المحاضره فی تاریخ مصر و قاهره**.به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم. قاهره: داراحیاء الکتب العربی.
۱۰. صفدی، صلاح الدین(۲۰۰۰). **الوافی بالوفیات**. به کوشش احمد أرناؤوط.بیروت: داراحیاء التراث العربی.

۱۱. کحاله، عمر رضا.(۱۹۵۷). **معجم المولفین**. بیروت:مکتبه المثنی و دار احیاء التراث العربی.

۱۲. موسوعه العالمیه(۱۹۹۹). ریاض: موسسه اعمال الموسوعه للنشر و التوزیع .

۱۳. نامعلوم، (۱۳٤۹).ترجمه و شرح فارسی شهاب الاخبار. تالیف قاضی قضاعی. تصحیح محمد تقی دانش پژوه.تهران : دانشگاه تهران.

۱٤. نامعلوم(۱۳٦۱). **شرح فارسی شهاب الاخبار**. تالیف قاضی قضاعی،با مقدمه و تصحیح و تعلیق سید جلال الدین حسینی ارموی. چاپ دوم. تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. نا معلوم،(۱۳۹٤). **ضیاء الشهاب (شرح فارسی شهاب الأخبار قاضی قضاعی)**. تصحیح جویا جهانبخش. حسن عاطفی و عباس بهمنیا. تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.

کارکرد نحو روایی داستان کوتاه «كرامة زوجتي» عبدالقدوس
(بر اساس الگوی ساختار روایی تودورف)

(پژوهشی)

علی اکبر محسنی(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)
شیوا صادقی(عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، نویسنده مسئول) [۱]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.59891
صص:۱۲۶-۱۱۲

چکیده

تودورف با نظریۀ نحو روایتی خود که جنبه‌ای از جوانب سه گانۀ معنایی و کلامی و نحوی بود، سازوکار نو و مستقلی برای هر اثر ادبی خصوصاً در زمینۀ داستان تعریف نمود و آن را در دو بخش اسطوره‌ای و ایدئولوژیک قرارداد. این الگو می‌توان بسیاری از تعارضات و اندیشه‌های نادرست حاکم بر جوامع بشر را کشف نموده و راه حل مناسبی برای آن‌ها ارائه داد. این مقاله سعی دارد تا بر اساس نظریۀ تودورف، به بررسی ساختارهای روایتی داستان کوتاه و ایدئولوژیک (**كرامة زوجتي**) عبدالقدوس بپردازد و ضمن نشان‌دادن توانایی این نظریه در بررسی ساخت‌های عمقی داستان در کنار ساخت‌های سطحی آن، به این پرسش پاسخ دهد که ایدئولوژی حاکم بر این داستان چیست و از چه طریقی به مخاطب انتقال‌یافته است؟ پس از بررسی لایه‌های روساختی و معنایی مشخص شد ایدئولوژی حاکم بر داستان معطوف به قربانی شدن زنان در روابطی است که مردان خیانت می‌کنند که عبدالقدوس آن را با افعال، اسماء و صفات به نمایش می‌گذارد. و با استفاده از کنش‌ها و شخصیت‌ها، تصویری عینی به مخاطب ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها:داستان کوتاه، روایت شناسی، تودروف، عبدالقدوس، کرامة زوجی.

تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۹

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: Sh.sadeghi11@gmail.com

۱. مقدمه

۱. ۱. مسأله پژوهش

ازآنجایی‌که هر متن دارای ساختارهای خاص خود است و در دنیای ادبیات، می‌توان آن را یک اثر مستقل به‌حساب آورد؛ دانش ساختارگرایی با احترام به استقلال متن، درصدد یافتن ویژگی‌های ساختاری و زبانی آن برمی‌آید و به‌نوعی ادبی بودن متن را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. روایت‌شناسی، دانشی بود که در بستر علم ساختارشناسی به وجود آمد و کم‌کم راه خود را در میان پژوهش‌های ساختاری باز کرد. بدون تردید تودورف را می‌توان پدر علم روایت شناسی به‌حساب آورد. وی با بهره‌گیری از تحقیقات ولادیمیر پراپ در زمینهٔ اصول و قواعد زبانشناسی، ساختاری جهانی را برای روایت پیشنهاد داد و آن را روایت‌شناسی نامید. در تعریف کلی روایت‌شناسی باید گفت که «گونه‌ای جدید از ساختارگرایی ادبی است که با ساختار بنیادین درون‌مایهٔ داستان‌ها کار چندانی ندارد؛ بلکه بر ساختار روایت متمرکز است. ساختار روایت شیوه‌ای است که داستان‌ها به معنای وسیع کلمه از طریق آن نقل می‌شوند.» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸٦)

براین اساس می‌توان گفت که در روایت‌شناسی، هدف اصلی ما بررسی چگونگی شکل‌یافتن ساختار روایت است. در این حالت، ما به دنبال مشخص‌نمودن الفاظ، افعال و صفات نحوی نیستیم؛ بلکه قانون نحو داستانی بر اساس شخصیت‌ها و کنش‌های آنان است که در نتیجهٔ آن ویژگی‌هایی مطرح می‌شوند که می‌توان از طریق آن‌ها به معنای منتقل‌شده از داستان دست‌یافت. به‌عبارت‌دیگر، بررسی فعل‌های روایتی، به این معنی نیست که ما افعال را به‌عنوان یک وجود مستقل که در فضای کلی داستان مطرح می‌شوند، در نظر بگیریم؛ بلکه باید به دنبال کشف ارتباط آن‌ها باشخصیت‌ها و ویژگی‌های واردشده در داخل داستان بود و دلایل قرار گرفتن آن‌ها به‌صورت متوالی را کشف کرد. «به نظر روایت‌شناسان ساختارگرا، مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسی، قیاس میان ساختار روایت و نحو جمله است. بر پایهٔ این قیاس، پرداخت کلی قصه از قواعد قراردادی معینی پیروی می‌کند، درست همان‌گونه که پرداخت جمله از قواعد نحوی پیروی می‌کند.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳٦۱) تودورف با ارائهٔ نظریهٔ روایت‌شناسی به دنبال کشف یک ساختار جهانی و دستور زبانی جامع برای روایت و داستان بود. وی این امر را با تحقیق و بررسی صد قصه از دکامرون اثر بوکاچیو به سرانجام رساند و یک چهارچوب دستوری مشخص برای هر داستان ایجاد کرد. «تودورف متون روایی را از سه جنبهٔ معنایی، کلامی، و نحوی موردبررسی قرار می‌دهد و در این میان بیشتر بر جنبهٔ نحوی تأکید می‌ورزد.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱٦۰) اگر چه تودورف، اصول نظری خود را بر داستان‌های کهن پیاده نمود امّا دستور ساختار روایتی وی را می‌توان بر انواع داستان‌های کوتاه و بلند اجرا نمود. خصوصاً اینکه داستان در دورهٔ معاصر، سعی دارد تا به بحران‌های موجود در جامعه واکنش نشان دهد و این همان وظیفهٔ اجتماعی است که آثار ادبی باید ادا کنند و تودورف هم بدان معتقد بوده است. «تودورف بی‌آنکه درصدد تخطئه یا نفی «فرمالیسم» و «ساختارگرایی» ـ که خود از سردمداران این رویکرد در جهان است ـ باشد، در عین اعتقاد به کارآمدی این رویکردها برای شناسایی و تحلیل هر متن ادبی یا «ادبیت» متن، به‌شدّت به کارکردهای انسانی، عاطفی و دلالت‌های فرهنگی، اجتماعی و حتی سیاسی ادبیات باور دارد و متن ادبی را ـ در عین پذیرفتن ساختار یگانه و مستقل آن ـ خودبسنده و خودارجاع نمی‌داند و دلالت‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و فکری ـ فلسفی متن برای او بسیار اهمیت دارند.» (علوی و اقبال‌زاده؛ ۱۳۸٦: ۹) حال پرسش اینجاست که

آیا عبدالقدوس توانسته است با استفاده از مقوله‌های اصلی روایت، همچنین کنش‌ها و شخصیت‌ها، به پردازش هدف ذهنی خود نائل آید؟

۱. ۲. اهمیت پژوهش

با استفاده از مدل روایتی تودورف، علاوه بر کشف ساختار سطحی داستان، می‌توان به ایدئولوژی‌های حاکم بر آن نیز آگاهی یافت. هر داستان در حالت توازنی خود، از ایدئولوژی ثابتی برخوردار است که پایبندی شخصیت‌های درگیر در آن را طلب می‌کند. شیوهٔ زندگی، علایق، سلیقه‌ها و باورهای درست و نادرست این افراد، در ثبات یا عدم ثبات این توازن نقش مهمی ایفا می‌کنند. امّا در مرحلهٔ عدم توازن، با تضادها و رفتارهایی روبه رو می‌شویم که به شدت ضدّ ارزش بوده و علاوه بر باورهای شخصی، باورها و ارزش‌های اجتماعی را نیز مورد تهدید قرار می‌دهند و از این رو، حل این بحران در داستان، بسیار مهم و حیاتی به نظر می‌رسد.

با این الگو می‌توان بسیاری از تعارضات و اندشه‌های نادرست حاکم بر جوامع بشر را کشف نموده و راه حل مناسبی برای آنها ارائه داد.

۱. ۳. پیشینه پژوهش

باوجود شهرت عبدالقدوس، تاکنون تنها یک پایان‌نامه با عنوان «بررسی و تحلیل و ترجمهٔ داستان کوتاه "دخترم مبارکت باشد" از صلاح عبدالقدوس» (۱۳۸۵ش) کارشده است. همچنین کتابی با عنوان« احسان عبدالقدوس فی ٤٠ عاما»(۱۹۸۵م)نوشته و پژوهش‌های فراوانی در این مورد انجام‌گرفته است.تا جایی که مجلهٔ عالم الکتب یک شمارهٔ خود را کامل به وی اختصاص داده و نزدیک به ۲۵ مقاله در باب وی چاپ نموده است ازجمله: «إحسان عبدالقدوس فی مکتبین قومین» (۱۹۹۱م)، «إحسان عبدالقدوس فی فکر الآخرین» (۱۹۹۱م)؛ «إحسان عبدالقدوس .. وتاریخ القلم» (۱۹۹۱م)؛ «أدباء المصر المعاصرون» (۱۹۳۷م)؛ (۱۹۹۱م). امّا در مورد نظریهٔ تودوروف نیز می‌توان به مقالاتی چون: «درآمدی بر روش‌شناسی تحلیل ساختارگرایانهٔ داستان» (۱۳۹۲ش)؛ «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزار و یک‌شب» (۱۳۸۹ش)؛ «ساختار روایت در هفت‌پیکر» (۱۳۸۷) «روایت‌شناسی مقامات حریری بر اساس نظریهٔ تودورف» (۱۳۸۸) و... آنچه در این میان حائز اهمیت است، اثبات همگامی داستان‌های کوتاه عبدالقدوس با نظریات زبانشناسی جدید و نیز کارایی نظریهٔ تودورف در تحلیل ساختاری و معنایی داستان کوتاه است که در مقالهٔ حاظر سعی شده است تا به نحو عملی برای مخاطب توضیح داده شود.

۱ .٤. احسان عبدالقدوس و داستان کرامة زوجي

احسان عبدالقدوس (۱۹۹۰ ـ ۱۹۱۹م) یکی از بزرگ‌ترین نویسنده‌های معاصر مصر و حتی کل جهان عرب است. وی، داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و فعال عرصهٔ سیاسی بوده است. آثار عبدالقدوس را می‌توان در سه دستهٔ رمان، داستان‌های کوتاه و مقالات سیاسی دسته‌بندی نمود. بیشتر آثار عبدالقدوس در مورد زن، مشکلات جامعه و دغدغه‌های شخصی و اجتماعی خود وی است. «من خودم را آزادانه در احساساتم نسبت به جامعهٔ انسانی رها کردم و همهٔ زندگی‌ام را وقف قلمم نمودم.

زندگی که در آن انواع مطالبات سیاسی، علمی و ادبی وجود داشت و با گریه‌ها و خنده‌های بسیاری همراه بود.... من بیش از ٦۰۰ داستان نوشتم که قهرمان همهٔ آن‌ها، جامعه بود که من باصداقت و جسارت در مورد آن نوشتم. در این قصه‌ها، آلام سیاسی و اجتماعی جامعه را منعکس نمودم.» (محمدعلی، ۱۹۸۵: ١٤٤ ـ ١٤٣). بیشتر رمان‌ها و داستان‌های کوتاه وی، به‌صورت سریال تلویزیونی، فیلم سینمایی یا تئاتر برای مردم پخش‌شده است. عبدالقدوس جایزه‌های ادبی چون «نشان افتخار از طرف جمال عبدالناصر»، «نشان لیاقت ریاست جمهوری از طرف حسنی مبارک سال ۱۹۹۰»، جایزهٔ بهترین رمان برای رمان «دمی و دموعی و ابتسامی سال ۱۹۷۳» و جایزهٔ بهترین داستان ـ فیلم برای داستان«الرصاصة لاتزال في قلبي»[1]را دریافت کرده است. مهم‌ترین دغدغهٔ اجتماعی عبدالقدوس را می‌توان در زن و مشکلات وی خلاصه نمود.

کرامة زوجی

محمد که پسری بی‌بندوبار است در دانشگاه عاشق دختری به نام لیلی می‌شود و بعد از اتمام دانشگاه با وی ازدواج می‌کند. وی داستان خوشگذرانی‌های دوران مجردی خود را برای همسرش تعریف می‌کند. لیلی محمد را می‌بخشد و از او قول می‌گیرد تا اگر دوباره به زن خیانت کرد، وی هم به همسرش خیانت کند. دوسال بعد از ازدواج، محمد به لیلی خیانت می‌کند. لیلی، وی را با معشوقه‌اش می‌بیند و طوری وانمود می‌کند که انگار او هم دارد به همسرش خیانت می‌کند. این رفتارها باعث می‌شود تا محمد به یاد قول و قرار اول ازدواج بیافتد و بدون اطلاع لیلی، وی را طلاق دهد. بعد از طلاق متوجه می‌شود که لیلی فقط تظاهر به خیانت نموده است. لیلی خانه را برای همیشه ترک می‌کند و محمد مانند آغاز آشنایی دوباره سعی در بازگرداندن لیلی دارد.

۲. تودورف و نظریهٔ نحو روایتی

تزوتان تودروف(۱۹۳۹م)در بلغارستان نشانه‌شناس و ساختارگرای ادبی، برای اخذ اولین مدرک خود به مطالعهٔ واژه‌شناسی اسلاوی در دانشگاه صوفیه پرداخت و سپس برای مطالعهٔ زبان و ادبیات در دانشگاه پاریس به فرانسه مهاجرت کرد(مقدادی،۱۳۹۳:۱۸۱).تودورف، برای نخستین بار در کتاب "بوطیقای شعر"، اصطلاح «روایت‌شناسی» را به کار برد و ثابت کرد که «با تجزیهٔ و تحلیل روایت می‌توان به واحدهای صوری دست یافت که با اجزای کلام دستوری مثل اسم خاص، صفت و فعل، شباهت‌های چشم‌گیری داشته باشند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ۲۵۹) روایت‌شناسی تودورف در بعد همنشینی و جانشینی واژه‌ها و کلمات قابل ردیابی است. بُعد همنشینی را می‌توان در ساختار سطحی روایت، یعنی رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث مطرح‌شده در داستان و ایجاد رابطهٔ منطقی بین آنها دنبال کرد. و بُعد جانشینی اشاره به ساخت‌هایی معنایی و ایدئولوژیک داستان مربوط می‌شود. «منظور از ایدئولوژی داستان، مجموعهٔ واکنش‌ها و سرخوردگی‌های ذهن انسان نسبت به واقعیت اجتماعی پیرامونی است که به واسطهٔ سخن، تصویرسازی و یا به هر شکل رمزآلود دیگری از آن پرده برمی‌دارد. بر همین اساس، هنگامی که ما می‌گوییم ایدئولوژی منظورمان یک اشاره، سخن، علامت، تصویر و رمز و .... است.» (باختین، ۱۹۸٦: ۲۲)

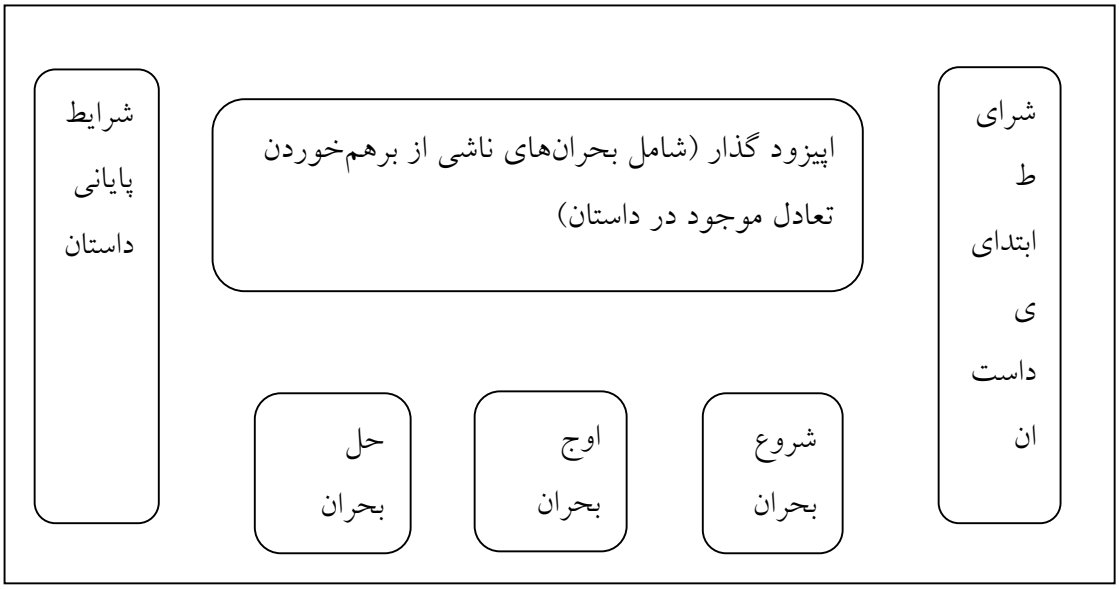
[1] ـ برگرفته از صفحهٔ اینترنتی: **القصة السورية**: http://www.syrianstory.com/a-kadousse.htm

وی عقیده دارد که در ساختمان روایت «یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش‌گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند.» (تودوروف: ۱۳۸۲: ۹۱) بر این اساس می‌توان گفت که هر روایت دارای دو اپیزود وضعیت است:

الف) اپیزود ثابت: هنگاهی که موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح می‌شود ویژگی وضعیت‌ها در این اپیزود این است که ایستا و همراه با تکرار است، بدین معنی که رویدادها تکراری است.

ب) اپیزودگذار: این اپیزود هنگامی است که روایت از حالت متعادل خارج، و وارد موقعیت نامتعادل می‌شود. در این حالت، تضادها اوج می‌گیرد. در واقع، گذار نمایانگر، گذر از مرحلهٔ متعادل ابتدای روایت به مرحلهٔ متعادل انتهای داستان است. این اپیزود بر خلاف اپیزود قبل، همراه با پویایی است و هیچ رویدادی بیش از یک بار رخ نخواهد داد. گره داستان در چنین حالتی، انتقال داستان از حالت عدم توازن به توازن ثانویه است. پس افعال داستان به دو صورت رخ می‌دهند؛حالتی که توازن یا عدم توازن را توصیف می‌کنند و حالتی که تلاش شخصیت‌ها را در برقراری مجدد توازن دربرمی‌گیرند.

تودورف داستان را بر سه پایهٔ اصلی تقسیم می‌کند: شخصیت‌ها، حوادث داستان و در آخر، ویژگی‌هایی که در داستان مطرح می‌شوند. و سپس این سه عنصر را به اعضای تشکیل دهندهٔ یک جمله در علم نحو تعمیم می‌دهد به این صورت که: شخصیت‌ها را به مثابهٔ اسم، حوادث را به مثابهٔ فعل، و ویژگی‌های مطرح‌شده را به مثابهٔ صفت در نظر می‌گیرد. نمودار ساختار روایت را می‌توان به صورت زیر ترسیم کرد:



۳. پردازش تحلیلی موضوع

داستان کوتاه عبدالقدوس، در ابتدا وضعیتی متعادل دارد. محمد عاشق لیلی می‌شود و تلاش خود را برای جلب توجه وی به کار می‌گیرد و در نهایت موفق می‌شود تا رضایت لیلی را بگیرد. در ادامه داستان با خیانت محمد از حالت تعادل خارج شده و زندگی آنها دچار هرج و مرج می‌شود. لیلی متوجه خیانت شده و هر کدام از این دو نفر به شیوهٔ خود برای بازگرداندن تعادل تلاش می‌کنند. اما در نهایت به بدترین حالت ممکن، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود که اگرچه شبیه به تعادل اولیه است اما هرگز همان اولی نیست. جدایی لیلی از محمد و تلاش مجدد محمد برای بازگرداندن لیلی در بار دوم، متفاوت از تلاش برای ازدواج با لیلی در ابتدای داستان است.

تودروف روایت را متشکل از سه مقولهٔ اصلی می‌داند:۱-اسم خاص ۲- صفت ۳-فعل.

اسم خاص: هر اسم به منزلهٔ یک شخصیت است

صفت: توصیف کنندهٔ شخصیت داستان است

فعل: اعمال هر شخصیت همانند فعل در زبان‌های طبیعی است.(اخوت:۱۳۹۲:۲۳)

۳. ۱. اسم (شخصیت)

در یک داستان، تمامی شخصیت‌هایی که بر افراد معلوم دلالت دارند به عنوان اسم علم در نظر گرفته می‌شوند حتی اگر نام مشخصی نداشته باشند؛ چرا که برای خواننده تعریف شده و خصوصیات مشخصی را به نمایش می‌گذارند. در دستور زبان روایتی، اسامی دارای دو یا چند نقش و ویژگی‌اند. یعنی همزمان هم می‌توانند بر فرد (چه علم چه غیر علم) دلالت داشته باشند و هم بر خصوصیت (صفت و ویژگی) دلالت کنند. اسامی در داستان عبدالقدوس به شیوهٔ زیر مطرح شده‌اند:

الف) محمد: یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است و به عنوان راوی، داستان را برای خواننده تعریف می‌کند. ابتدا خواننده از طریق ضمیر متکلم وحده با وی ارتباط برقرار می‌کند؛ اما به هنگام رودررو شدن با لیلی، نام وی نیز بیان می‌شود. محمد، انتقال‌دهندهٔ اصلی معنا و مفهوم نویسنده نیز هست. «شخصیتی که در داستان سخن می‌گوید، همواره یک ایدئولوژی را منتقل می‌کند و سخن او یک سخن ایدئولوژیک است که دیدگاهی خاص با ارزشی اجتماعی را به نمایش می گذارد. و همین کلام ایدئولوژیک است که به محور اصلی داستان بدل شده و داستان را از کلیشه‌ای شدن و بی‌موضوعی می‌رهاند.» (باختین، ۱۹۸۸: ۱۱۰)

ب) لیلی **(طالبة معی فی الجامعة؛ زوجتی)**: در ابتدا به عنوان هم‌دانشگاهی محمد معرفی می‌شود. در ادامه تمامی خصوصیت‌های ظاهری و اخلاقی وی مطرح و به اسم لیلی شناخته شده و سپس، به عنوان همسر یاد می‌شود. زنی که به صورت شرعی و عرفی در زندگی محمد حضور دارد. در هر سه حالت اسم علم به حساب می‌آید.

ج) زن کوتاه‌قامت **(سیدة صغیرة مطلقة)**: به عنوان فرد سوم در داستان مطرح می‌شود. هرگز نامی مشخص ندارد اما در داستان به عنوان اسم علم شناخته می‌شود. بیوه‌ای که آسان تسلیم می‌شود و به عنوان نیروی بیرونی و خرابکار در به‌هم‌خوردن توازن زندگی لیلی نقش مهمی ایفا می‌کند.

همان‌طور که ملاحظه شد، در نحو روایتی اسم ذات نیز، یک اسم علم است. مثلاً «زن کوتاه‌قامت مطلقه» برعکس قواعد نحوی، در اینجا یک اسم علم محسوب می‌شود که توصیفات ظاهری و غیرموجه بودن نقش وی کنار محمد را نیز توصیف می‌کند. این اسم، تعریف و توصیف را هم‌زمان داراست. همان‌گونه که لیلی در سه اسم متفاوت توصیف می‌شود که هرکدام انتقال‌دهندهٔ یک معنای متفاوت است که وی را به مخاطب معرفی می‌کند.

نکتهٔ دیگر در مورد شخصیت‌های داستان این است که آن‌ها فقط زمانی مهم جلوه داده می‌شوند و نقششان برجسته می‌شود که در برهم‌زدن توازن داستان یا تلاش برای حفظ آن، نقش داشته باشند. در اینجا، محمد در کنار زن مطلقه در برهم‌زدن توازن نقش اساسی دارند. سیطرهٔ تفکر سست‌ارادگی که نویسنده از مرد ارائه می‌دهد؛ و نیز نقشی که زن در ویرانی زندگی همنوع خود دارد؛ به‌خوبی تصویر شده است. در حقیقت، در این داستان یک زن در خدمت مردی متأهل درمی‌آید و به کمک وی، غرور و زندگی همنوع خود را مورد تهدید قرار می‌دهد. بر همین اساس، بوردیو معتقد است که «زنان بدترین دشمنان خود هستند.» (بوردیو، ۲۰۰۹: ٦٩)

۳. ۲. فعل (وجوه روایتی)

مهم‌ترین بخش هر روایت در نگاه تودورف فعل یا وجه روایتی است. وجه روایتی قضیه‌ای است که بیانگر ارتباط‌های مختلف شخصیت قصه است. بنابراین، نقش این شخصیت مانند نقش فاعل در یک گفته است. وجوه مختلف روایتی که تودورف مطرح می‌کند عبارت‌اند از وجه اخباری در مقابل وجوه غیر اخباری:

۳ .۲. ۱. وجه اخباری: قضیه‌ای است که در داستان به‌صورت قطعی رخ‌داده و خواننده آن را درک نموده است. در داستان محمد و لیلی، سه قضیهٔ اصلی به وقوع پیوسته‌اند که هرکدام پیامدهای متفاوتی در پی داشته‌اند:

الف) **توازن اولیهٔ داستان:** ازدواج محمد و لیلی: «إني أحبها وتزوجنا» (عبدالقدوس: ۸) «من او را دوست داشتم و ما ازدواج کردیم.»

ب) **مرحلهٔ گذار:** خیانت محمد به لیلی: «مرت أسابيع وأنا أخون زوجتي» **(همان: ۱۰)** «هفته‌ها گذشت و من همچنان به همسرم خیانت می‌کنم.»

ج) **برقراری توازن ثانوی:** طلاق‌دادن لیلی توسط محمد. محمد لیلی را طلاق می‌دهد تا توازن برقرار شود: «طلقتها. طلقت ليلي دون أن تدري» (همان: ۱۵) «او را طلاق دادم. من بدون اینکه لیلی بداند او را طلاق دادم.»

برقرار شدن توازن دوم یا بازگشت داستان به همان حالت اولیهٔ خود، نتیجهٔ اوج‌گرفتن تضاد اخلاقی موجود بین رفتار عفیفانهٔ لیلی و تفکر نادرست محمد در مجازشمردن خود به خیانت و ردّ این امر برای لیلی است.

۳ .۲. ۲. وجوه غیر اخباری: این وجوه چهار نوع فعل را شامل می‌شود که هنوز تحقق نیافته‌اند و خود «بر اساس تطابق با خواست و ارادهٔ انسان به دو دسته تقسیم می‌شوند: خواستی و فرضی:

الف) وجه خواستی: این وجه نیز خود شامل دو نوع وجه می‌شود: وجه الزامی و وجه تمنایی.

ـ **وجه الزامی**: «وجه الزامی خواستی است قانونی و غیر فردی و قانونِ جامعه محسوب می‌شود و از این رو دارای مقامی ویژه است. این قانون پیوسته ایجابی است و باید انجام شود. ضرورتی ندارد تا نام خاصی بر آن نهند؛ قانون همیشه هست، حتی اگر اجرا نشود و خطر بی‌آنکه خواننده متوجه آن شود، می‌گذرد.» (تودورف، ۱۳۷۹: ۲٦۰)

در اینجا، محمد به لیلی خیانت می‌کند. وی با این کار علاوه بر اینکه حقوق انسانی لیلی را نادیده گرفته است، به قوانین جامعه در قبال ازدواج نیز پشت پا زده و باید مورد مؤاخذه قرار بگیرد. خواننده در تمام طول داستان، منتظر مجازات محمد می‌ماند امّا هرگز این اتفاق رخ نمی‌دهد چرا که محمد برای جلوگیری از این فعل، تمام تلاش خود را انجام می‌دهد و خطر بدون آنکه خواننده متوجه شود، از داستان برچیده می‌شود.

ـ **وجه تمنایی**: «وجه تمنایی با توجه به آرزوهای شخصیت صورت می‌پذیرد. به عبارت دقیق‌تر، هر قضیه می‌تواند مغلوب قضایای عمل‌کننده شود. این امر به حدی است که هر عمل از این میل متأثر است که هر کس می‌خواهد خواستش برآورده شود.» (همان: ۲٦۱)

این نوع فعل، فضای بیشتری از داستان را به خود اختصاص داده است:

ـ در ابتدای داستان، خواننده مدام با واگویه‌های درونی محمد درگیر است و به امیدواری وی بر اینکه ارادهٔ لیلی را در هم بشکند و او را وادار کند تا مثل سایر دخترها در برابرش تسلیم شود و بتواند به او دست یابد؛ اما عفت و ارادهٔ لیلی این خواسته را در هم می‌شکند:

كانت تبدو دائما ارادتها في يدها وكنت أتمنى أن أسرق ارادتها ولكن مستحيل. (عبدالقدوس: ۸)

(ترجمه) «چنین به نظر می‌رسید که اراده‌اش در کف دستش است و من همیشه آرزو داشتم تا اراده‌اش را بدزدم ولی این محال بود.»

ـ در ادامهٔ داستان، و بعد از ازدواج محمد با لیلی، وی دوباره شیوهٔ کج‌رفتاری خود را در پیش می‌گیرد و به لیلی خیانت می‌کند. در این مرحله، نوع نگاه امیدوارانهٔ وی عوض شده و مدام دعا می‌کند تا لیلی وی را با زن کوتاه‌قامت ندیده و متوجه خیانت وی نشده باشد:

لعلها لم ترني. إنّي لم أر عينيها تلتقيان بوجهي يا رب لعلي قد أهميتها حتى لا تراني. (همان: ١٤)

(ترجمه) « شاید او من را ندیده باشد. من چشم‌هایش را ندیدم که به چهره‌ام خیره شده باشد. ای خدا کاش او را از دیدن من غافل کرده باشی.»

ـ در مرحلهٔ بعدی داستان، خواننده درگیر نگرانی‌های محمد می‌شود. وی چون خود خیانت کرده است، می‌داند که هیچ مانعی برای اجرای شرط لیلی وجود ندارد؛ در این حالت امیدوار به این است که لیلی به او خیانت نکند و توافق‌نامه را نادیده بگیرد:

هل تأكدت ليلي من خيانتي، وبدأت تخونني؟ مستحيل. ولكن ليلي لا تخونني. مستحيل. **(همان)**

(ترجمه) «آیا لیلی در خیانت به من تأکید دارد و شروع به خیانت به من کرده است؟ این غیرممکن است. ولی لیلی به من خیانت نمی‌کند. غیرممکن است.»

و درنهایت، داستان به حالت اول خود بازمی‌گردد؛ یعنی مرحلهٔ امیدواری محمد به بازگرداندن لیلی و رضایت وی به ازدواج مجدد:

«ولكني لم أيأس أنني أحبها وكلّ ما بقي لي من امل أنها تحبني **(همان: ١٦)**

(ترجمه)«ولی ناامید نمی شوم.او را دوست دارم و همهٔ امیدم این است که او هم من را دوست دارد.»

همان‌طور که مشاهده شد، فعل‌هایی که دلالت بر وجه تمنایی دلالت دارند، همه بر اساس محمد و دغدغه‌های وی تعریف‌شده‌اند و این نشان از نقش فعال وی در ایجاد گرهٔ داستان و حلّ آن دارد. محمد، برای به دست‌آوردن لیلی چندین سال تلاش می‌کند امّا بعد از ازدواج و با توجه به شناختی که از اراده و غرور لیلی دارد، نمی‌تواند از گذشته‌اش دور بماند و به راحتی لیلی را از دست می‌دهد.

ب) وجوه فرضی: این بخش از فعل روایتی نیز به دو نوع تقسیم می‌شود: شرطی و پیش‌بین.

ـ وجه شرطی «به گونه‌ای است که دو قضیهٔ اسنادی را به هم مربوط می‌کند. از این رو فاعل قضیهٔ دوم و کسی که شرط را تعیین می‌کند، یک شخصیت‌اند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦١)

ـ در داستان تنها یک وجه شرطی وجود دارد و آن هم توافق لیلی با محمد است. لیلی تعیین‌کنندهٔ شرط است. هنگامی که شرط تحقق می‌یابد؛ فاعل قضیهٔ دوم، لیلی است:

تعرف لو خنتني يا محمد فأعمل إيه؟ قلت وأنا أضحک ضحكة مغرورة: إيه؟ قالت في بساطة: سأخونک. وقالت: اتفقنا. قلت: إتفقنا **(عبدالقدوس: ٩)**

(ترجمه)«می‌دانی محمد اگر به من خیانت کنی، من چه می‌کنم؟ حالی‌که مغرورانه می‌خندیدم گفتم چه کار می‌کنی؟ به آرامی گفت: خیانت خواهم کرد. توافق کردیم و من گفتم: توافق کردیم.»

لیلی، در ابتدای ازدواج شرطی می‌گذارد که زمینهٔ تحقق یا عدم تحقق آن وابسته به رفتار و عملکرد محمد است؛ اما در صورت تحقق، این لیلی است که شرط را به اجرا می‌گذارد و به محمد خیانت می‌کند. هر چند این فعل هرگز صورت نمی‌گیرد، امّا بازی‌کردن آن توسط لیلی، زندگی آن دو را به چالش کشانده و منجر به فروپاشیدن آن می‌شود.

ـ وجه پیش‌بین «ساختار آن مانند وجه شرطی است با این تفاوت که فاعل قضیهٔ پیش‌بین لازم نیست که فاعل قضیهٔ دوم (پیرو) هم باشد. فاعل قضیهٔ اول هیچ محدودیتی ندارد. از این‌رو این فاعل می تواند با فاعل پیش‌بین یکی باشد. همچنین دو قضیه می‌توانند یک فاعل داشته باشند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦٣)

ـ محمد از رفتارهای لیلی و با توجه به توافقی که در ابتدای ازدواج داشته‌اند؛ پیش‌بینی می‌کند که لیلی در حال خیانت به وی است. پس در صدد جبران و یا پیشگیری از اتفاقات بعدی برآمده و لیلی را طلاق می‌دهد. در این حالت، وی خیال می‌کند که توازن را دوباره برقرار کرده است:

ثم فجأة تذكرت الإتفاق الذي كان تمّ بيننا في يوم من ايام العسل. أن تخونني إذا خنتها. .. وبدت أعصابي تتلف .. ذات يوم اتصلت بها بالتليفون، مشغول. إنها تخونني، تخونني. بدون أن أدري خرجت من مكتبي أجرى كالمجنون وجريت بسيارتي إلى أول مأذون وطلقتها. **(همان: ١٥)**

(ترجمه)«سپس توافقی را که در ماه‌عسل بینمان بسته‌شده بود به یاد آوردم. وقتی‌که من خیانت کردم، او به من خیانت کند. او دارد خیانت می‌کند. مانند دیوانه‌ها از دفترم خارج شدم و با ماشینم به راه افتادم و به اولین دفتر ازدواج رسیدم و او را طلاق دادم.»

در اینجا، محمد ابتدا به‌عنوان قهرمان داستان، لیلی را مجاب می‌کند تا وی را دوست داشته باشد و سرانجام به خواسته‌اش یعنی ازدواج با لیلی می‌رسد. اما با جلو رفتن داستان، نقش وی عوض شده و به‌عنوان یک آدم کج‌رفتار ظاهر می‌شود که قانون ازدواج را نادیده گرفته و به لیلی خیانت می‌کند. وی در این امر تنها نیست و یک زن دیگر وارد میدان می‌شود. زنی که خواسته یا ناخواسته، بحران زندگی لیلی را شکل می‌دهد. لیلی نیز، قربانی اصلی ماجرا است.

۳. ۲. ۳. تکرار و توالی افعال

بخش دوم نظریهٔ تودورف در باب وجوه روایتی، مربوط به مبحث تکرار و توالی افعال در داستان است که بر اساس نظم و منطق شکل می‌گیرد و به جنبهٔ جانشینی نظر دارد. از نگاه تودورف، هر عملی که در داستان صورت می‌گیرد؛ عمل دیگری را در پی دارد که به نسبت در تقابل با آن قرار می‌گیرد و گره داستان را به وجود می‌آورد. «بدون شک، توالی افعال در یک داستان به‌هیچ‌عنوان تصادفی نیست؛ بلکه تابع قانون و منطق خاصی است. پیدایش هر ماجرایی در داستان، وجود گره داستانی و مانع را در پی دارد؛ و این گره، مقتضی فرار، یا سعی و تلاش برای حل بحران است. ممکن است تفکرات اساسی که در داستان حاکم می‌شود محدود باشد و گره داستان از این تفکرات ایجاد شود.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ٤٧) تودورف بیان می‌دارد در هر داستان سه نوع توالی را می‌توان در نظر گرفت که «بر اساس مناسبات منطقی استثنا (این، یا آن)، تفکیک (و ـ یا)، و یا ربط (و ـ و) استوار است. قضایای نوع اول را «متناوب» می‌خوانیم، زیرا در یک نقطه از توالی تنها یک قضیه می‌تواند ظاهر شود. افزون بر این، حضور این قضیه الزامی است. نوع دوم قضایای (اختیاری) است که جایگاه آن نامشخص است و آن‌هم الزامی نیست. و بالاخره نوع سوم به وسیلهٔ قضایای الزامی تشکیل می‌شوند. این قضایا باید همیشه در جای مشخصی ظاهر شوند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٢٦٤)

بر این اساس، انتخاب‌های محمد و لیلی برای برقراری مجدد توازن را می‌توان از نوع اول یا متناوب دانست. به این صورت که حالت این جملات حالت اختیاری است با انتخاب یکی بقیهٔ راه‌ها را نفی کرده‌اند. محمد بعد از خانت به لیلی، روز به روز به او بیشتر محبت می‌کند. با این کار، انتخاب‌های دیگر یعنی گفتن حقیقت، یا ترک خیانت را رد می‌کند:

عدت إلى البيت مرحا. واقبلت على زوجتي أدللها أكثر مما تعودت وأملأ أذنيها بضحكاتي وكلامي الحلو. لقد اكتشفت إنّ الزوج عندما ينجح في خيانة زوجته، يحبها أكثر ويسعدها أكثر... ما أسهل خيانات الزوجات. **(عبدالقدوس: ۱۰)**

(ترجمه)«با خوشحالی به خانه برگشتم. به سمت همسرم رفتم و او را نوازش کردم و گوش‌هایش را با خنده‌ها و سخنان شیرینم پر کردم. متوجه شده‌ام که شوهر هرگاه در خیانت به همسرش موفق شود، او را بیشتر دوست دارد و بیشتر خوشبختش می‌کند. چه قدر خیانت‌های زوج ها آسان است.»

وی که قبل از ازدواج مردی هوسران بوده است، بعد از ازدواج نیز به خیانت روی می‌آورد و باافتخار و خشنودی نیز از آن یاد می‌کند و برای اینکه همسرش متوجه خیانت‌هایش نشود، محبتش را چند برابر می‌کند که می‌توان آن را تلاشی نادرست برای حفظ توازن داستان دانست.

لیلی اما با غرور و عفت، بعد از آگاهی از خیانت محمد، به بازی خیانت روی می‌آورد. او بین بیان ماجرا برای محمد و رودررو شدن با وی، و تظاهر به بی‌خبری؛ راه دوم را برمی‌گزیند:

ومرّ يومان ورفعت سماعة التليفون وأنا في مكتبتي، لأحادث زوجتي في البيت والنمرة مشغولة وانتظرت خمس دقائق وأدرت القرص مرة ثانية مشغولة ومشغولة. ..... وفي اليوم التالي اتصلت بها بالتليفون، مشغولة ومشغولة...وفي اليوم الثالث والرابع والخامس والتليفون مشغول لمدة نصف ساعة ثم ثلاثة أرباع ساعة ثم ساعة. أنها تخرج كلّ يوم ولم تكن هذه عادتها والتليفون مشغول دائما ولم تكن عادتها ايضا. **(همان: ۱۳)**

(ترجمه)«دو روز گذشت و من درحالی‌که در دفترم بودم گوشی تلفن را برداشتم تا با همسرم که در خانه بود صحبت کنم و تلفن مشغول بود. پنج دقیقه صبر کردم و شماره را مجدداً گرفتم اما مشغول بود و مشغول... در روز دوم دوباره به او تلفن زدم، مشغول بود و مشغول. و در روز سوم و چهارم و پنجم. و تلفن مشغول بود برای مدت نیم‌ساعت و سپس چهل‌وپنج دقیقه و سپس یک ساعت. او هرروز از خانه خارج می‌شد و این عادت را نداشت و تلفن همواره مشغول بود و این هم از عادت لیلی نبود.»

اما نوع دوم یعنی رابطهٔ تفکیک در جملاتی رخ می‌دهد که جایز است در داستان ذکر شوند و یا ذکر نشوند. یعنی وجود یکی مستلزم نفی دیگری نیست. و نیز گرهٔ داستان بر این‌گونه حوادث استوار نمی‌شود. هر چند داستان به این‌گونه حوادث نیازمند است اما نبودش به نابودی داستان منجر نمی‌شود. حوادثی که در داستان حاضر از نوع رابطهٔ تفکیک بیان شده‌اند را می‌توان در توصیفاتی که محمد از زن مطلقه ارائه می‌دهد، مشاهده کرد:

ثم وجدتُ نفسي أفكر في الوسائل القديمة التي كنت أصل بها إلى ما أريد من البنات. وقاومت. صدّقوني لقد قاومت ولكنها مقاومة ضعيفة وكانت السيدة الصغيرة المطلقة سهلة. **(عبدالقدوس: ۱۲)**

(ترجمه)«خودم را مشغول اندیشیدن به وسائل قدیمی یافتم که با آنها به آنچه که می‌خواستم از دخترها به دست می‌آوردم. و در برابرم مقاومت کرد. باورم کنید. او مقاومت کرد ولی مقاومتش ضعیف بود. زن کوتاه مطلقه، آسان بود.»

و نیز توصفاتی که محمد در ابتدای داستان از لیلی ارائه می‌کند:

كانت طالبة معي في الجامعة .. كانت جميلة .. جمالها هادئ مريح .. يريح القلب والعقل و كانت رغم جمالها جادة. كانت تبدو دائما كأنها تفكر. وكنت أتمنى لحظة لاتفكر فيها ولكنها تبدو وكان لها عقلين، العقل الثاني فى قلبها. كانت دائما محتفظة بكرامتها. **(همان: ۵)**

(ترجمه)«او نیز مثل من دانشجوی دانشگاه بود. زیبا بود و زیبایی‌اش آرام و دل‌انگیز. قلب را آرامش می‌داد و با وجود زیبایی‌اش، سخت‌کوش بود. گویی همیشه در حال تفکر بود. و من آرزو داشتم که حتی یک لحظه به او فکر نکنم. ولی چنان بود که فکر می‌کردی دوتا عقل دارد، عقل دوم در درون قلبش بود.»

و نوع سوم یا الزامی را می‌توان در طلاق لیلی توسط محمد به نمایش گذاشت. از آنجایی که توافق لیلی بر اساس خیانت محمد تعریف می‌شد؛ محمد جرأت سؤال و تحقیق را ندارد. بر همین اساس، تنها راه برای وی، طلاق لیلی و خلاصی از شک و تردیدهاست:

وبدت أعصابي تتلف .. أصبحت أصرخ في وجهها بمناسبة وبلا مناسبة. اعصابی تزداد قلقا ولكني لااستطع أفهمها ولا أستطيع أن أصارحها بشكوكي. إنها تخونني، تخونني. وبدون أن أدري خرجت من مكتبي أجرى كالمجنون وجريت بسيارتي إلى أول مأذون وطلقتها. طلقت ليلي دون أن أدري **(همان: ۱۵)**

(ترجمه)«اعصابم بهم ریخت. با مناسبت و بی‌مناسبت، بر سرش فریاد می‌کشیدم. اعصابم تحریک می‌شد ولی نمی‌تونستم شک‌هایم را به صراحت به او بگویم. او به من خیانت می‌کند. خیانت می‌کند. مانند دیوانه‌ها از دفترم خارج شدم و با ماشینم به راه افتادم و به اولین دفتر ازدواج رسیدم و او را طلاق دادم. لیلی را طلاق دادم بدون اینکه خودش خبر داشته باشد.»

در اینجا مخاطب به تناقض فکری محمد پی می‌برد. وی به راحتی به لیلی خیانت می‌کند و خرسند از اینکه توانسته وی را فریب دهد؛ به کارش ادامه می‌دهد. امّا زمانی که متوجه می‌شود همسرش رفتار مشکوکی دارد، نمی‌تواند تحمل کند که مورد خیانت قرار بگیرد و بعد از مدتی کوتاه وی را طلاق می‌دهد تا پیروز میدان خیانت باقی بماند. اما بعد از طلاق متوجه می‌شود که همسرش برعکس وی تنها ادای خیانت را درآورده و بی‌گناه بوده است. و در آخر، ذکر بیگناهی لیلی که لازم و ضروری است تا مخاطب از آن آگاه شود:

جريت بسيارتي إلى البيت ودخلت على أطراف أصابعي لأضبطها وهي تحادث الرجل الغريب. تسمرت كأني استحلت إلى تمثال من رخام. إن ليلي جالسة تقرأ في كتاب والتليفون بجانبها والسماعة مرفوعة. لقد اكتشفت في لحظة إنها لم تكن تخونني ولكنها كانت تلعب لعبة خطرة لتنتقم مني على خيانتي لها. **(همان: ۱۶)**

(ترجمه)«با ماشین به سمت خانه رفتم و با سرانگشت پا وارد شدم تا او را بگیرم در حالی‌که دارد با یک مرد غیبه حرف می‌زند. مثل یک مجسمه در جای خودم میخکوب شدم. لیلی نشسته بود درحالی‌که کتاب می‌خواند و گوشی تلفن را برداشته و در کنارش نهاده بود. در یک لحظه فهمیدم که او به من خیانت نکرده است بلکه در حال یک بازی خطرناک بوده است تا از من انتقام بگیرد به خاطر خیانتی که به او کردم.»

و نمونهٔ دیگری از حالت الزامی ذکر جملات را می‌توان در ترک خانه توسط لیلی و تلاش مجدد محمد برای برگرداندن وی توصیف کرد. حادثه‌ای که بعد از طلاق به‌صورت خود به خود وجودش الزامی می‌شود:

وبكت عندما علمت أني طلقتها في لعبة ولكنها جففت دموعها بسرعة ورفعت رأسها وخرجت من البيت. ومضت ستة شهور أحاول أن أقنعها أنها السبب في كل ما حدث. ولكنها لا تقتنع. ولكني لم ايأس إنني أحبها. وكل ما بقي لي من أمل أنها تحبني. **(همان: ۱۶)**

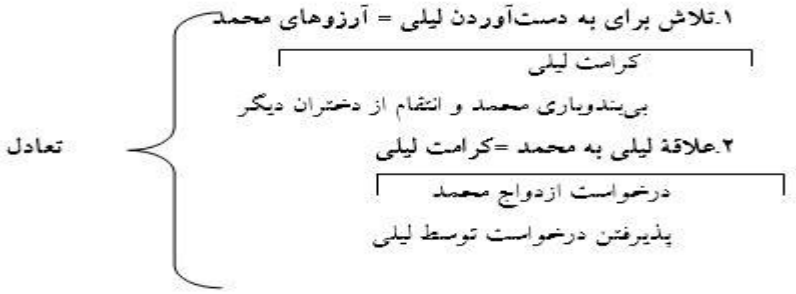
(ترجمه)«و هنگامی‌که فهمید من او را در یک بازی طلاق داده‌ام گریه کرد ولی سریع اشک‌هایش را پاک کرد و سرش را بالا گرفت و از خانه خارج شد. شش ماه گذشت و من همچنان سعی می‌کردم تا او را راضی کنم که خودش دلیل همهٔ حوادثی بوده که اتفاق افتاده است. ولی او قانع نشد. ولی من ناامید نمی‌شوم من دوستش دارم و همهٔ امیدی که برای من باقی‌مانده این است که او هم من را دوست دارد.»

۳. ۳. صفت

صفت، تمامی حالت‌ها و ویژگی‌هایی است که به واسطهٔ آن‌ها شخصیت‌ها تعریف می‌شوند و یا ویژگی‌هایی که بر کل داستان سایه افکنده‌اند. در این داستان، هرکدام از شخصیت‌ها دارای یک ویژگی اصلی است که بر روند کلی داستان تأثیر می‌گذارد. «باید توجه داشت که قوانین زندگی اجتماعی ما بر قوانین و منطق افعال و اعمال شخصیت‌های داستان نیز سایه می‌اندازند. به این صورت که ما با توصیف افعال یک تیپ شخصیتی در یک داستان، درواقع این امر را بر اساس قواعد و عادت‌های تعریف‌شده و مشخصی انجام داده‌ایم که در بیرون از جهان قصه برای این نوع شخصیت وجود دارد.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ۵۳) اصلی‌ترین ویژگی‌هایی که در داستان حاضر مطرح‌شده‌اند در حالت تقابلی کرامت لیلی / بی‌بندوباری محمد به تصویر درمی‌آیند. تمامی حوادث داستان، حول محور همین دو ویژگی به وقوع پیوسته‌اند و می‌توان گفت که نویسنده با این دو صفت نوعی نمادپردازی درون‌متنی تشکیل داده است تا به اعتقادات درونی شخصیت‌ها و ارتباط آن‌ها با نحوهٔ عملکردشان در شرایط متفاوت بپردازد.

بر اساس دیدگاه تودورف، توالی سلسله‌ها (قضایای روایتی)، متن را تشکیل می‌دهد. «تزوتان تودوروف، معتقد است کلیهٔ قواعد نحوی زبان در هیئتی روایتی بازگو می‌شوند. وی واحد کمینهٔ روایت را قضیه می‌داند و پس از تأیید واحد کمینه (قضیه)، دو سطح عالی‌تر آراء خود را نیز توصیف می‌کند: سلسله و متن بنا بر اعتقاد وی گروهی از قضایا، سلسله را به وجود می‌آورند و سلسله پایه‌ای از پنج قضیه تشکیل می‌شود که ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم‌ریخته و دوباره به شکل تغییریافته، سامان گرفته است.» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۰– ۱۱۱)

اصلی‌ترین شیوهٔ بیان صفات در داستان، استفاده از صنعت تکرار است. «بررسی‌های نحو روایتی حول محور داستان، بر این حقیقت تأکیددارند که در هر داستان و یا هر عمل ادبی به‌طور عام، میل به تکرار حاکم است چه این تکرار متعلق به افعال روایتی باشد؛ چه شخصیت‌های داستان و چه صفات و ویژگی‌هایی که در آن مطرح می‌شوند. قانون تکرار، داستان را مقید می‌سازد و آن را در قالب بعضی از تصاویر بلاغی مطرح می‌سازد. یکی از این صورت‌های بلاغی تضاد است. تضاد داستانی از طریق مقایسهٔ دو جزء مطرح شده در داستان قابل‌درک و پیگیری است.» (بارت و دیگران، ۱۹۹۲: ٤۳) در داستان «کرامت همسرم»، تکرار سلسله‌ها را می‌توان در پنج قضیهٔ اصلی و با محوریت: **عشق / خیانت** پیگیری کرد. نمودار زیر به‌خوبی گویای قرارگرفتن افعال در منطق تکراری داستان است. این افعال در همان ابتدا بر محوریت صفات شخصیت‌ها تکرار می‌شوند و روند داستان را تشکیل می‌دهند:



نتیجه

همان‌طور که ملاحظه شد، نظریهٔ تودورف به‌خوبی در شناخت لایه‌های روساختی و معنایی داستان موفق عمل نمود. در این داستان ابتدا وضعیت متعادل برقرار است و کنش شخصیت‌ها باعث برهم خوردن این تعادل می‌شود. پس از پشت سر گذاشتن تضادهای ایجادشده بر اساس کنش‌ها و واکنش‌های محمد و لیلی، وضعیت پایدار تازه‌ای شکل گرفت که محمد را در وضعیتی مشابه وضعیت اولیهٔ داستان قرارداد. همهٔ افعال داستان، در ارتباط با شخصیت‌های اصلی شکل‌گرفته و بیانگر تفکرات و خواسته‌های آن‌ها بودند. گره داستان در خیانت محمد به لیلی و بازی خطرناک خیانت از سوی لیلی شکل گرفت و به بدترین شکل ممکن این گره از بین رفت. داستان، جز در یک مرحله که همان ازدواج لیلی و محمد است، هرگز به انفعال نمی‌رسد و مدام با تعارضات پیدا و پنهان درگیر است به‌گونه‌ای که عنصر تضاد و تقابل در همهٔ مراحل وجود دارد. این داستان بازتابندهٔ دو ویژگی کرامت و خیانت و همچنین یکی از مشکلات بزرگ زنان یعنی خیانت همسر به آن‌ها است و وجه دردناک ماجرا در این است که همیشه زنان قربانی ماجرایی می‌شوند که هم‌جنس خود آن‌ها در آن نقش اصلی را ایفا می‌کنند و این باور نادرست از سوی مردان را که به خود حقّ خیانت داده و حتی آن را توجیه نیز می‌کنند؛ به‌شدت رد کرده و مخاطب را با لیلی همراه و همدل می‌سازد.

کتابنامه

۱. اخوت، احمد(۱۳۹۲). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا
۲. اسکولز، رابرت (۱۳۷۲). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. تهران:آگاه.

۳. بارت و آخرون (۱۹۹۲).**طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات).** ترجمة: مجموعة من الباحثين.الطبعة الأولى. المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغربي.

٤. برنتس، هانس (۱۳۸۷). **مبانی نظریه‌ی ادبی**.ترجمه: محمد رضا ابوالقاسمی. چاپ دوم. تهران: ماهی.

٥. بوردیو، بیار (۲۰۰۹) .**الهيمنة الذكورية**.ترجمه: سلمان قعفرانی. الطبعة الأولى. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٦. تودورف، تزوتان (۱۳۷۹). **دستور زبان داستان**.مترجم: احمد اخوت. چاپ دوم. اصفهان: فردا.

۷. _____(۱۳۸۲). **بوطيقاي ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی.چ دوم. تهران: آگه.

۸. سلدن، رامان (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه: عباس مخبر.تهران: طرح نو.

۹. عبدالقدوس، إحسان (د.ط). **لا ليس جسدک**. قاهرة: مكتبة مصر.

۱۰. محمد علی، کمال (۱۹۸٥) .**إحسان عبدالقدوس في ٤٠ عاما**. قاهره: مكتبة مصر لطباعة .

۱۱. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). **دانشنامه نقد ادبی**.تهران: چاپ دالاهو.

۱۲. میخائیل باختین (۱۹۸۸). **الكلمة في الرواية**. ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: مكتبة منشورات وزارة الثقافة.

۱۳. هارلند، ریچارد (۱۳۸٥). **درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**. مترجمان :علی معصومی و همکاران. تهران : چشمه.

۱٤. أبو زيد، مديحة (۱۹۹۱م).«إحسان عبدالقدوس في فكر الآخرين». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ٥٤ ـ ٤٥.

۱٥. آزاد، راضیه (۱۳۸۸). «روایت‌شناسی مقامات حمیدی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال هفتم. ش: ۲٦.صص: ۳۲ ـ ۹.

۱٦. بسطاویسی، رمضان (۱۹۹۱م). «رؤية العالم عند عبدالقدوس». مجلة عالم الكتب (هذا العدد التذكاری لإحسان عبدالقدوس).رياض. صص: ۱٤۰ ـ ۱۳٥.

۱۷. تقی‌زاده، علی (۱۳۹۲). «درآمدی بر روش‌شناسی تحلیل ساختاری داستان». فصلنامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی. سال اول.شماره ۲. صص: ۲۳ ـ ۱.

۱۸. حسینی، نجمه و محمدرضا صرفی (۱۳۸۹). «بررسی وجوه روایتی روایت‌های هزار و یک‌شب». مجله زبان و ادب دانشگاه کرمان. شمارة ۲۷.

۱۹. الشناوی، محمد (۱۹۷۳). «أدباء المصر المعاصرون». ادبیات و زبانها.عدد ۲۸. صص: ۱۲ ـ ۷.

۲۰. عبدالهادی، محمد فتحی (۱۹۹۱). «احسان عبدالقدوس في مكتبين قومين». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ١٦٤ ـ ١٦٠.

۲۱. علوی، پرویز و شهرام اقبال‌زاده (۱۳۸٦) .«آشنایی با تزوتان تودورف: از سایه تا سایه‌روشن». مجله‌ی آزمایش ٥۰.صص: ۱۱ـ ۹.

۲۲. لوسی، یعقوب (۱۹۹۱). «إحسان عبدالقدوس .. وتاريخ القلم». مجلة عالم الكتب رياض. صص: ۳۲ ـ ۲۷.

۲۳. عزت‌دوست، کبری (۱۳۸٥).«بررسی و تحلیل و ترجمه داستان "مبروک يا بنتي: دخترم مبارکت باشد". استاد راهنما: محمود شکیب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.

جلوه‌های پایداری افغانستان در شعر جابر قمیحه، بررسی موردی دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي»

(پژوهشی)

حامد پورحشمتی (دانش آموخته دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
کبری روشنفکر (دانشیار رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.75704
صص:۱۴۶-۱۲۷

چکیده

شعر پایداری در کنار عمده نگاه و کارکردهای ملّی و میهن‌پرستانه‌ی خود، دارای نوعی رسالت جهانی و بی‌حد و مرز است؛ چراکه با تمام قابلیت‌های فنی و ادبی خود در جهت دادخواهی و برانگیختن افکار عمومی نسبت به تحوّلات ناگوار در سرنوشت سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های مختلف به کار می‌رود. سرزمین افغانستان همواره در طول تاریخ، از حضور بی‌دلیل دشمنان خارجی و نظام خودکامه‌ی داخلی درصحنه‌ی سیاسی خود رنج‌برده است، درواقع حضور استعمارگر روس و انگلیس در این سرزمین و استبداد نظام‌های حکومتی وقت که سرانجام با پیروزی مردم افغانستان در آوردگاه‌های مختلف همراه بوده است، جلوه و تجسّمی جهانی از پایداری و اجنبی‌ستیزی این سرزمین پدید آورد و شاعران دیگر از سرزمین‌های مختلف را بر آن داشت تا در اشعار خود، با محوریت و مضمون پایداری افغانستان به توصیف و تحسین این جنبش مردمی بپردازند. نمونه‌ای از این شاعران، جابر قمیحه، شاعر معاصر مصر است که در دیوانی تحت عنوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي» به تبیین و توصیف زوایای مختلف مقاومت در افغانستان می‌پردازد. این پژوهش نیز با در پیش‌گرفتن روش توصیفی – تحلیلی بر آن است تا به مهم‌ترین درون‌مایه‌ها و کارکردهای فنّی پایداری در دیوان مذکور اشاره نماید. از جمله نتایج این پژوهش حاکی از آن است که شاعر در تبیین درون‌مایه‌های پایداری افغانستان، مضمون و اندیشه ایثار و فداکاری را در قالب‌های دین‌مداری و خداباوری به‌عنوان رمز موفقیت پایداری افغانستان معرفی می‌کند و در تبیین آثار و پیامدهای جنگ، بر آسیب-پذیری و دردمنشی کودکان افغان در جهت برانگیختن حسّ مسئولیت اجتماعی تأکید دارد. شاعر در بعد فنّی، به فراخوانی شخصیت‌های دینی، به‌ویژه الگوبرداری از شخصیّت پیامبر گرامی اسلام می‌پردازد و از سوی دیگر با هم‌صدایی و وام‌گیری آگاهانه از متن غایب به‌ویژه تعابیر و مفاهیم قرآنی در جهت انتقال بهتر مضمون پایداری و ارتباط آن با موضوعات ملّی و میهنی تمایل نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: شعر پایداری، جابر قمیحه، دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي»، فراخوانی شخصیّت‌ها.

تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۷/۱۰ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۹/۲۰

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: poorheshmati@gmail.com

۱. مقدّمه

مقاومت به عنوان یک از عناصر و خصلت‌های تشکیل‌دهنده‌ی وجود انسانی است که از آغاز خلقت در نزاع میان انسان و طبیعت به‌منظور بقا و ادامه‌ی زندگی وجود داشته است. ادبیات پایداری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پناهگاه‌های فرهنگی و از برجسته‌ترین شاخصه‌های بیداری سیاسی و اجتماعی یک ملّت است که با کارکرد مهمّی که در شکل‌دهی اذهان عمومی و تشویق حرکت‌های آزادی‌خواهانه و پیکارطلبی در برابر زیاده‌خواهی سلطه‌گران دارد، در بطن خود دارای نوعی ارزش‌های فنّی و زیبایی‌شناسانه است. شعر پایداری عرب با مشخصّه‌ی اعتراضی خود، رسانه‌ای پویا و فراگیر برای مردمی است که از فشار قدرت‌های داخل یا خارج به تنگ آمده‌اند و نیازمند ادبیاتی هستند که متناسب با روح زمانه، جنبه‌های وطنی و ملّی را در وجود آن برانگیزد، فریاد مظلومیت آن‌ها را به گوش جهانیان برساند، به حرکت‌ها و جنبش‌های آن‌ها نشاط و انگیزه بخشد و به شیوه‌های گوناگون، درد و رنج‌های آن‌ها را به تصویر کشد.

در سال ۱۳۵۷ش کودتای مارکسیستی و کمونیستی در افغانستان، موجب بروز تحوّلات بسیاری در عرصه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و ... سه دهه‌ی اخیر این سرزمین گردید و سبب گردید تا مردم افغانستان با ورود ارتش جماهیر شوروی به سرزمین خود اقدام به جهاد و مقاومتی گسترده و چشم‌گیر در برابر اشغالگران و دولت خودکامه‌ی آن زمان نمایند که این خود عامل بروز واکنش و همراهی شاعران و نویسندگان بسیاری از سرتاسر جهان نسبت به پیامدهای سیاسی و اجتماعی این رخداد تاریخی گردید و موضوع افغانستان را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سوژه‌ها و جریانات الهام‌برانگیز در عرصه ادبیات پایداری جهان بدل ساخت (شریفیان و چهرقانی‌پرچلویی، ۱۳۹۱: ۱۸۳). جابر قمیحه، شاعر مصری بزرگی است که اشعار و کتاب‌های بسیاری در حوزه مقاومت و جهاد در راه وطن از خود عرضه نموده است. آشنایی وی با رخدادهای افغانستان، مربوط به مطالعات گذرای وی در چند سال باقیمانده از اواخر دهه‌ی هفتاد است، درست زمانی که او در قاهره به سر می‌برد و رسانه‌های عربی، اطلاعات درستی درباره وضعیّت افغانستان بروز نمی‌دادند و بیشتر توجّهات به سمت ایجاد اندیشه‌های سوسیالیستی در این سرزمین بوده است. برخی رسانه‌های افراطی نیز، تلاش‌های انقلابی مردم افغانستان به‌منظور رهایی از سلطه‌گری را نوعی فعالیت ضدّ حکومت و تلاش به‌منظور اغتشاش و ناامنی توصیف می‌کردند. جابر قمیحه با توجّه ویژه‌ای که به موضوع افغانستان و شرایط خاصّ آن داشت و با دقت نظر در عمق رخدادها و ابعاد اسلامی و مردمی حرکت انقلابی آن، دیوان جداگانه‌ای پیرامون موضوع پایداری در افغانستان سرود و در آن با اعلام آشکار دفاع از این حرکت، به توصیف مبارزان انقلابی و تکریم جایگاه آن‌ها و همین‌طور شناساندن ابعاد دینی و معنوی این جنبش پرداخته است.

۱ .۱. بیان مسأله

شعر پایداری افغانستان نوعی شعر مردمی است که در دفاع از ارزش‌های دینی و ملّی و طرفداری از مردم مظلوم به پشتوانه‌ی نیروی قلم ایفای نقش می‌کند؛ ازاین‌رو اثر ادبی با چنین ویژگی‌هایی علاوه بر جایگاه ادبی آن، دارای ارزش تاریخی و اجتماعی به‌منظور ثبت کارنامه‌ی قهرمانی‌های ملّت و بیان نقاط ضعف و قوّت عملکرد آن‌ها در دفاع از سرزمین خود در مقابل هرگونه عمل تجاوزکارانه به مرزهای آن می‌باشد. پژوهش حاضر، سعی در نمایش‌گذاشتن گوشه‌ای از رویداد مبارزه

افغانستان و حرکت پایداری مردم آن از نگاه شاعری از سرزمین دیگر دارد. جابر قمیحه در دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي» در تلاش است تا ظلم و ستم نیروهای تجاوزکار به خاک این کشور را به تصویر کشد و فسادهای بزرگ اجتماعی و اقتصادی کشور را با زبانی ساده و گفتمانی روشن و مستقیم همگام با مشی فکری مشخّص نمایان سازد. شاعر با بیان واقعیت‌های اسف‌بار کشور و وضعیت مردم، تنها راه برون‌رفت از این وضعیّت را در تشویق روحیّه‌ی انقلابی می‌داند که تنها مقاومت مبارزان افغانی، لازمه‌ی اصلی رسیدن به آن است. با ذکر این مقدمه، این پژوهش بر آن است تا با روش توصیفی – تحلیلی به این دو **پرسش** مهمّ و اساسی پاسخ دهد:

۱. مهم‌ترین و برجسته‌ترین درون‌مایه‌های پایداری در دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّی» جابر قمیحه کدام است؟
۲. شاعر در تبیین مضامین پایداری، از چه روش‌ها و تکنیک‌های فنّی تأثیرگذاری در تحکیم و پویایی تصاویر و اندیشه‌های خود بهره برده است؟

فرضیه‌ی نخست بیانگر آن است که جابر قمیحه در دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّی» به موضوعات اجتماعی در شکل‌گیری درون‌مایه پایداری خود توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد و در این میان ترسیم چهره‌ی مظلوم و رنج‌کشیده‌ی مردم افغانستان و ستیز با تجاوز خارجی در سرتاسر دیوان وی به وفور احساس می‌شود. فرضیه‌ی دوّم به مهم‌ترین روش‌های فنّی بیان اندیشه و ترسیم فضای پایداری افغانستان در شعر او مربوط است که شاعر در این زمینه به تعابیر دینی در جهت برانگیختن انقلاب مردم و پویایی حرکت مبارزه‌ی آنها توجه زیادی نشان می‌دهد.

۱ .۲. ضرورت و اهمیّت پژوهش

موضوع پایداری افغانستان در شعر معاصر عرب، کمتر مورد بررسی همه‌جانبه از سوی یک شاعر معاصر مصری در دیوانی مستقل صورت گرفته است؛ از این رو تلاش نویسنده‌ی این پژوهش نیز بر این استوار است تا تحت عنوان جلوه‌های پایداری، ابتدا مهم‌ترین درون‌مایه‌هایی که جابر قمیحه نسبت به دیگری (افغان) و سرزمین او در شعر خود عرضه داشته را بیان دارد و از سوی دیگر به برجسته‌ترین کارکردهای فنّی که او در بیان پایداری افغانستان از آن بهره برده است، اشاره نماید.

۱ .۳. پیشینه پژوهش

بدیهی است، پژوهش‌های بسیاری وجود دارد که در آنها به صورت کلی یا خاصّ با محوریت سرزمین‌های مختلف به موضوع پایداری پرداخته شده است، همچون دو اثر «**أدب المقاومة في فلسطين المحتلّة**» و «**الأدب الفلسطينيّ المقاوم تحت الاحتلال**» از غسان کنفانی، «**أدب المقاومة**» از غالی شکری، «**أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**» از عادل الأسطة، «**الأدب الجديد والثورة**» از محمّد دکروب، «**قراءات فی أدب الانتفاضة**» از ابراهیم سعفان و....

ازجمله پژوهش‌های انجام‌گرفته در شعر پایداری افغانستان ازاین‌قرار است: مقاله‌ی «**فریادهای موزون (شعر مقاومت افغانستان)**»، از محمدکاظم کاظمی که در سال ۱۳۸۵ش در شماره ۲٤ نشریه‌ی سوره منتشرشده است. مقاله‌ی دیگر «**شعر پایداری افغانستان از کودتای مارکسیستی تا جمهوری اسلامی**»، پژوهش ناصر نیکوبخت و رضا چهرقانی‌پرچلویی است

که در سال ۱۳۸۹ش در شماره ۲ نشریه‌ی ادبیات پایداری شهید باهنر کرمان به چاپ رسیده است. مقاله‌ی «**تاریخ و جغرافیا در شعر پایداری افغانستان**»، اثر مهدی شریفیان و رضا چهرقانی‌برچلویی است که در سال ۱۳۸۹ش در شماره ٦٨ مجلّه‌ی تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی تهران به چاپ رسیده است. کتاب «**از حنجره‌های شرقی**» اثر رضا چهرقانی‌برچلویی است که با محوریت سیری در شعر پایداری افغانستان در سال ١٣٩٤ش توسط انتشارات ققنوس منتشرشده است. مقاله‌ی «**تحلیل و مقایسه‌ی مضامین شعر پایداری افغانستان و ایران**»، پژوهش رامین محرمی و مریم بهزادی است که در سال ١٣٩٤ش در شماره ۱۲ نشریه دانشگاه شهید باهنر کرمان انتشاریافته است و در پایان مقاله‌ی «**بررسی و تحلیل جلوه‌های مقاومت و پایداری در شعر عبد القهّار عاصی شاعر معاصر افغانستان**»، از محمدحسین کرمی و نصیر احمد آرین فقیری است که در سال ١٣٩٤ش در شماره ۱۲ نشریه دانشگاه شهید باهنر کرمان به چاپ رسیده است.

در مورد جابر قمیحه، پژوهش‌های چندی به‌صورت پراکنده نوشته‌شده است، ولی تعداد آن چشم‌گیر نیست،نمونه‌ی آن «**سیمیائیة خطاب المقاومة في قصیدة «یا قدس» لجابر قمیحة**» از کبری روشنفکر و احمد حیدری که در سال ۲۰۱۳م به‌صورت غیررسمی منتشرشده است. پژوهش دیگر تحت عنوان «**شعر جابر قمیحة الغنائي دراسة موضوعیّة فنّیة**» پایان‌نامه کارشناسی ارشد از محمد شهزاد است که در سال ٢٠١٤م در دانشگاه اسلامی اسلام‌آباد پاکستان دفاع شده است و همین‌طور «**مساهمة الدکتور جابر قمیحة في الأدب العربيّ المعاصر**» پایان‌نامه دکتری سافر ویم است که در سال ٢٠١٦م در دانشگاه علی کره الإسلامیهٔ هندوستان منتشر شده است. علاوه بر این موارد، پژوهش‌های غیررسمی دیگری نیز وجود دارد که در سامانه رسمی دکتر جابر قمیحه قابل رؤیت است.

۲. پایداری افغانستان

اصطلاح پایداری که در نیمه دوّم قرن ۲۰ میلادی پا به عرصه‌ی ادبیات گذاشت، در ابتدا شایع نبود بلکه بر اثر آثار به‌جامانده از جنگ ژوئن ١٩٦٧م، رونق یافت و در کنار اصطلاحات دیگری چون «أدب المعرکهٔ»، «أدب الحرب» و «أدب النضال» جایگاه ویژه‌ای یافت (مجیدی، ۱۳۹۱: ٤١٣). شعر پایداری از دید غسان کنفانی، نوعی شعر متعهّد آگاهانه با جلوه‌های انقلابی، ارزش‌های آزادی‌خواهانه و وطن‌گرایانه است که از بیشترین خاصیّت فنّی و انتشارپذیری برخوردار می‌باشد (کنفانی، ١٩٦٨: ٥٤) و در نگاه عزّ الدین اسماعیل در فرآیند آمیزش میان فردیّت و جامعه، تنها محدود به چارچوب بیرونی اثر ادبی نبود، بلکه سبب انقلاب شعری و به نوعی انقلاب در مضمون آن نیز گردید (إسماعیل، ١٩٦٦: ٣٩٧). پایداری صرف نظر از ارزش فنّی بالایی که برخوردار می‌باشد، دارای مزایای تاریخی و فرهنگی منحصر به فرد و رویکرد یاری‌رسان به منظور دریافت جدیدی از رخ‌دادهای موجود در میدان نبرد عصر معاصر بوده است (متقی‌زاده و همکاران؛ ۲۰۱۵: ۷۸و۷۷). شعر ملی به دلیل موضوعات مشخّصی چون مبارزه با استعمار یا دفاع از آرمان‌های سرزمین در مقابل تهدیدهای سیاسی و گرایش‌های تجزیه‌طلبانه که در دستور کار خود دارد، معادل خوبی برای شعر پایداری است، در واقع شعر پایداری «نوعی از شعر متعهّد است که شاعر به واسطه آن به رسالت تعلیمی خود عمل نموده و شیوه‌ی مواجهه با نظام‌های مستبد را به مخاطبین خود آموزش می‌دهد» (معروف و پورحشمتی، ١٣٩٦: ١٠٦).

ریشه‌ی مقاومت افغانستان را باید در مبارزات مردمِ این سرزمین علیه استعمارگران انگلیس در قرن گذشته‌ی آن جست‌وجو نمود، مبارزاتی که درنهایت به استقلال و خودکفایی این سرزمین منجر گردید (کاظمی، ۱۳۸۵: ۷٦). درواقع وقایع و حوادث جنگ‌های پی‌درپی در افغانستان از کودتای مارکسیستی گرفته تا ورود نیروهای ارتش سرخ اتّحاد شوروی، تحولات شگرفی در بسیاری از حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این کشور ایجاد نمود و پس از گذشتِ سال‌هایِ طولانی از خرابی‌های عمیق آن، همچنان موضوع آن به‌عنوان یکی از موضوعات مهم و قابل‌طرح در آوردگاه شعر معاصر بوده است، درواقع موضوع پایداری مردم افغانستان و مسائل و مشکلات پابرجای آن‌که ناشی از ثمرات جبران‌ناپذیر جنگ می‌باشد، نه تنها موجب جهش مضمونی در شعر و ادبیات افغانستان گردید، بلکه محتوای دردناک آن همچنان به‌عنوان یکی از دستاوردهای بزرگ در عرصه‌ی ادبیات پایداری جهان بوده است (نیکوبخت و چهرقانی‌برچلوبی، ۱۳۸۹: ۳٤۳–۳٤۱)؛ زیرا مقاومت و جهادی که مبارزان افغانی به دنبال آن بودند، خالص و دارای انگیزه‌های والای اسلامی بود و در آن اهدافی چون آزادسازی کامل افغانستان از چنگال کمونیسم و کفر و حاکمان مزدور و خیانت‌کار و برپایی حکومتی اسلامی که وام‌گرفته از آموزه‌های اسلامی باشد و شریعت الهی را اجرا نماید، به‌عنوان اصل و مبنای مبارزه قرارگرفته است.

۳. شعر پایداری افغانستان:

ازآنجا که ریشه‌های شعر پایداری افغانستان تا حدود زیادی در مبارزات مردم آن علیه استعمارگران مختلف در قرن گذشته قابل پیگیری است، یعنی مبارزاتی که در نهایت به استقلال این کشور انجامید، ولی متأسفانه شعر آن چندان با مبارزات مردم همسو نبوده است و نمی‌توان آن را شعری هم‌طراز و قابل قیاس باارزش مجاهدت‌های مردم این سرزمین دانست که هم از آن‌ها تأثیر پذیرفته باشد و هم تأثیر چشم‌گیر خود را بر سیمای این مبارزات تقدیم دارد، هرچند که «تاریخ ادبیات معاصر افغانستان، تأثیر اشعار حماسی و پایداری استاد خلیل‌الله خلیلی را در جبهه‌های جنگ مجاهدین با روس‌ها فراموش نمی‌کند که خود، نوعی حماسه‌آفرینی است» (کرمی و فقیری، ۱۳۹٤: ۲۹٤). اهمیت موضوع پایداری افغانستان، سبب گردید تا فرصت برای شاعران دیگر از سرزمین‌های مختلف فراهم آید تا با درنگ و الهام‌گیری از رخدادها و حوادث دردناک این سرزمین، تصویری ژرف و تأثیرگذار از واقعیت جنگ افغانستان و مبارزان افغانی ارائه نمایند که یکی از این شاعران، جابر قمیحه است و در ادامه به زوایای شخصیتی و جایگاه ادبی او پرداخته می‌شود.

٤. معرفی جابر قمیحه

جابر قمیحه، شاعر و ادیب معاصر مصر است که در سال ۱۹۳٤ میلادی در شهر منزله در استان دقهلیه واقع شمال رودخانه‌ی نیل دیده به جهان گشود. او دارای مدرک کارشناسی حقوق علوم تربیتی از دانشگاه قاهره و کارشناسی ارشد در ادبیات معاصر عربی از دانشگاه کویت و همین‌طور دکترای این رشته از دانشگاه قاهره می‌باشد و دارای کتاب‌ها و مقالات بسیاری است، آثاری چون (منهج العقاد في التراجم الأدبية، أدب الخلفاء الراشدين، أدب الرسائل في صدر الإسلام، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، صوت الإسلام في شعر حافظ إبراهيم، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود، يا "ملحمة الكلمة والدم) و

همینطور ده‌ها مقاله در مجلّات مختلفی چون مجله‌ی «الدارة» در عربستان، مجله‌ی «الدراسات العربية» در مصر، مجله‌ی «الدراسات الإسلامية» در پاکستان و مجله‌ی «الفيصل» عربستان منتشر نموده است. در حوزه‌ی فعالیت شعری وی نیز می‌توان به مهم‌ترین دیوان‌های او اعمّ از دیوان‌های «الزحف المقدّس»، «لجهاد الأفغان أغنّي»، «حديث عصريّ إلى أبي أيّوب الأنصاري» و«لله والحقّ وفلسطين»، «على هؤلاء بشعري بكيت»، «حسبكم الله ونعم الوكيل» و نمایشنامه‌های شعری «الهجرة إلى الحبّ» و «محكمة الهزل العليا» اشاره نمود. جابر قمیحه سرانجام در سال ۲۰۱۲ میلادی دیده از جهان فروبست.

٤ .١. دیوان «لجهاد الأفغان أغنّي»

دیوان «لجهاد الأفغان أغنّي» نخستین دیوان جابر قمیحه و چه‌بسا از نخستین دیوان‌های عربی است که به‌طور مستقیم به موضوع مبارزه مردم افغانستان اشاره دارد. شاعر در مقدّمه‌ی آن، جهاد مردم افغانستان را جهادی روشن و خالصانه می‌داند که زیر پرچم هیچ قدرت خارجی یا ایدئولوژی غیر اسلامی قرار ندارد، بلکه هدف والایی بر آن حکم‌فرماست و مبتنی بر دو چیز است و آن آزادی کامل افغانستان و دیگری برپایی حکومتی اسلامی بر مبنای قرآن و سنّت (قمیحه، ۱۹۹۱: ۸). شاعر این دیوان را در توصیف جهاد و دلاوری مبارزان افغانی به‌ویژه شهید عبدالله عزام سروده است. حضور جابر قمیحه در آمریکا و شرکت در کنفرانس بزرگی تحت عنوان «الأسوة الحسنة: الگوی نیک» در سال ۱۹۸۱م سبب آشنایی او با عبدالله عزام به‌عنوان یکی از سخنرانان نماینده‌ی مجاهدین افغانستانی گردید. سخنرانی وی پیرامون مسأله افغانستان و حضور پنج‌ساله‌ی او در پاکستان، زمینه‌ساز درک بهتر و بیشتر مبارزه افغانستان و سرودن قصیده‌ی «لجهاد الأفغان أغنّي» در سال ۱۹۸٦م و سپس دیوانی به این نام گردید.

دیوان «لجهاد الأفغان أغنّي» مشتمل بر ۱۰ قصیده است که شاعر تمام قصاید آن را هنگام اقامتش در اسلام‌آباد سروده است، جز دو قصیده‌ی «الفارس الّذی صعد» و «نداء عاجل إلى قادة الجهاد الأفغاني» که اولی در قاهره پس از شهادت عبدالله عزام و دیگری در شهر ظهران عربستان سروده شده است. این دیوان، اشعار سنّتی موزون و همین‌طور مدرن را در قصاید جداگانه داراست. اشعار موزون وی بیشتر دارای گزاره‌های خطابی، تأکیدی، دینی و شعارگونه است و دیگر اشعار وی دارای بیانی روایی و قالبی نثرگونه و مبتنی بر واژگان کلیدی یا سطرهای کوتاه است که البته استفاده از علائم نگارشی نیز به غنای نوگرایی در شکل و فرم آن می‌افزاید. شاعر در کنار تمجید دلاوری‌های مجاهدان افغانی، موضوعات سیاسی و اجتماعی را با زبانی صریح و انتقادی همراه با تصاویر ساده و قابل‌فهم عرضه می‌نماید و غالب سعی او بیشتر بر انتقال احساسات شاعرانه و خلق صحنه‌ها و مفاهیم والای انسانی در زمینه پایداری می‌باشد.

٤ .٢. درون‌مایه‌های پایداری

درون‌مایه‌های پایداری بسیاری در دیوان «لجهاد الأفغان أغنّي» وجود دارد، همچون جهاد و شهادت، درد و رنج اجتماعی، آزادی‌خواهی، شجاعت، وطن‌دوستی، امید به آینده، اعتراض به بیگانگان و...، ولی در میان آنها دو موضوع «جهاد و شهادت» و «درد و رنج اجتماعی» جلوه و بسامد بیشتری در شعر او یافته که پژوهش نیز در ادامه به شرح و تحلیل زوایای آنها می‌پردازد:

٤ .٢. ١. جهاد و شهادت

اندیشه جهاد و شهادت‌طلبی در شعر معاصر عربی از نشانه‌های بارز ادبیات متعهّد است که از حضور گسترده‌ای در آثار ادبی شاعران این دوره برخوردار می‌باشد به گونه‌ای که بیشتر موضوعات آن مربوط به توصیف دلاوری رزمندگان جنگ و جایگاه جاودان و مستحکم آن‌ها درگذر دوران‌ها و وام‌گیری این اندیشه از آیات و احادیث شریفه به‌عنوان چراغ راه شهیدان، از موضوعات مهم و غیرقابل اجتناب شعر پایداری را تشکیل می‌دهد (متّقی، ١٤٣٢: ٨٦و٨٥). جابر قمیحه نیز با الهام‌گیری از تفکّر دینی جهاد و شهادت، به مبارزان افغان که در راه سرزمین خود از جان و مال خود گذشتند، افتخار می‌کند و مرگ آن‌ها در راه وطن را پایان زندگی بشریت نمی‌داند، بلکه آن را زمینه‌ساز تولّد جان‌هایی دوباره برمی‌شمرد که از برکت وجود آن‌ها جان‌هایی دیگر از زمین روییده و بالیدن گرفته‌اند؛ ازاین‌رو در نخستین قصیده‌ی خود تحت عنوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي» که دیوانی به برکت سرایش آن نام نهاده است، تنها جهاد مبارزان افغان را شایسته تقدیم ترانه‌های خود می‌بیند و این‌چنین از جان‌ودل برای هدف مقدّس آن‌ها می‌سراید:

لِجَهادِ الأفْغانِ أُغَنِّي/ لِلشَّعْبِ الزاحِفِ/ كَيْما يُطْلِعَ فَجْرَ الحَقِّ/ أُغَنِّي/ وَلِلمِلْيُونينَ مِنَ الشُّهَداء/ زَرَعُوا الأرْضَ عِظاماً/ وَنُخاعاً/ وَعُيُوناً/ وَسَقُوهَا/ عَرَقاً.. وَدِماءً (قمیحه، ١٩٩١: ١٧).

(ترجمه)« برای جهاد افغانها آواز سر می‌دهم، برای مردمی که پیش‌روی می‌کنند تا سپیدۀ حقّ را آشکار سازند، برای میلیون‌ها شهیدی آواز می‌خوانم که استخوان‌ها، مغز و دیدگان خود را در این سرزمین کاشتند و آن را با عرق و خون خود آبیاری کردند».

بسی واضح است که شاعر در ابیات بالا، مبارزات افغانستان را تحسین کرده و حرکت فداکارانه‌ی آن‌ها را الهام‌بخش شعر خود می‌داند. مهم‌ترین درون‌مایه‌ی شهادت که می‌توان از این نمونه‌ی شعری استخراج نمود، ایثار و فداکاری در راه مقدّس در جهت تحقّق هدفی والاتر یعنی بقای سرزمین افغانستان است. ازاین‌رو شاعر بیش از آنکه در سوگ شهیدان بنشیند، ترانه سر می‌دهد و از نشانه‌های امید و روشنی همچون سپیده‌ی حقّ و راستی سخن می‌گوید و در ادامه مقام کار شهیدان را به کشاورزانی تشبیه می‌کند که با شهادت خود، استخوان، سر و دیدگان خود را نیز در زمین می‌کارند و با عرق و خون خود آن را سیراب می‌گردانند، این‌ها تعابیری احساسی و تأثیرگذار هستند که شاعر باصلابت تمام آن را در بزرگداشت شهیدان و تحقیر مرگ استفاده می‌کند.

جابر قمیحه همواره در تبیین اندیشه‌ی شهادت، خواست و هدف خداوند و راه و روش پیامبر گرامی اسلام را تکیه‌گاه مبارزات افغانستان تعیین می‌کند و مرگ در راه دین را با معانی عرفانی و معنوی مزیّن می‌نماید و رمز موفقیت این مبارزات را در تقدّس جنبش و وجود روحیه‌ی خداجویانه در مردم افغانستان می‌داند و اینچنین با زبان حقّ، واقعیت پشت پرده‌ی این جنگ را برای مخاطب خود مشخّص می‌نماید:

وَأعدُّوا.../ فَالغايَةُ رَبِّي/ وَمُحَمَّدٌ هَدْيي/ دسْتُورِي كَلِماتُ الله/ وَسَبِيلي../ أنْ أقْتُلَ حَتَّى أُقْتَلَ أوْ أنْتَصِرا/ وَالمَوتُ شَهِيداً أسْمَى أمَلٍ أتَمَنَّاهُ (قمیحه، ١٩٩١: ٤٢)

(ترجمه)« خود را آماده کنید؛ زیرا که هدف، پروردگارم است و محمّد راهنمای من است، قانون من کلمات خداست و راه من این است که برای مرگ یا پیروزی بجنگم و مرگ از سر شهادت، بالاترین آرزوی من است»

شاعر در این مثال، شعارهای مبارزان افغانی را که استمدادگرفته از تعالیم اسلامی و گفتمان شخصیت‌های دینی است در معرض دیدگان مخاطب خود قرار می‌دهد و شهادت را بالاترین آرزوی یک مبارز افغانی بیان می‌کند، این همان اندیشه‌ای است که شهید مطهّری با تاکید بر این عقیده، شهادت را بالاترین نوع مرگ می‌داند و در تعریف شهادت چنین می‌گوید: «مرگی شهادت است که انسان با توجه به خطرات احتمالی یا ظنّی یا یقینی فقط به خاطر هدفی مقدّس و انسانی و به تعبیر قرآن «فی سبیل الله» از آن استقبال کند، شهادت دو رکن دارد: یکی اینکه در راه خدا و فی سبیل الله باشد، هدف مقدّس باشد و انسان بخواهد جان خود را فدای هدف نماید، دیگر اینکه آگاهانه صورت گرفته باشد» (مطهّری، ۱۳۷۳: ۸٤). جابر قمیحه نیز بر آن است تا در این نمونه‌ی شعری، با دعوت به پیکار و مبارزه تا مرز شهادت، به تحقیق دو رکن ضروری تحقّق آن در وجود مبارزان افغانی اشاره نماید، در واقع او از یک سو با به کارگیری واژگان الله و محمّد (ص)، هدف مقدّس مبارزه را تعیین می‌کند و از سوی دیگر با ذکر دلایل مختلفی چون (فَالغايَةُ رَبِّي/ وَمُحَمَّدٌ هَدْيِي/ دسْتُورِي كَلِماتُ الله/ وَسَبِيلي../ أنْ أقْتُلَ حَتَّى أُقْتَلَ أوْ أنْتَصِرا/ وَالمَوتُ شَهِيداً أسْمَى أمَلٍ أتَمَنَّاهُ).(ترجمه) «زیرا که هدف و سرانجام من، پروردگار است و محمّد راهنمای من است، قانون من کلمات خداست و روش من این است که برای مرگ یا پیروزی بجنگم و این مرگِ شهیدگونه بالاترین آرزویی است که من دارم» این اقدام را به طور کامل، آگاهانه و از روی منطق و عقلانیت بیان می‌کند.

٤ .۲. ۲. درد و رنج اجتماعی

درد و رنج به‌عنوان یکی از مفاهیم اصلی زندگی انسان در طول تاریخ جوامع ستم‌دیده می‌باشد و جلوه‌ی بارز آن در شعر سبب ماندگاری و بقای بسیاری از آثار ادبی گشته است (میرزائی و گرجی، ۱۳۹۲: ۱۰). یکی از ویژگی‌های ادبیات پایداری و توجیه ضرورت شکل‌گیری آن، بیان دردها و رنج‌های عموم مردم به دلیل حملات تجاوزکارانه و سرکوب‌گر دشمن اشغال‌گر و ترسیم پیامدهای ناگواری است که در نتیجه‌ی این اشغال، بر دوش مردم سرزمین نهاده شده است؛ از این رو بخش انسانی در شعر پایداری در کنار جنبه‌ی ملی آن دارای اهمیّت بسیاری است (شکری، ۱۹۷۰: ۷). شعر جابر قمیحه نیز از این موضوع مستثنی نبوده و همواره در تلاش است تا با تعابیر و مضامین احساسی و چه بسا قراردادن خود در موقعیت‌های مشابه، به بازتاب درد و رنج‌های اجتماعی مردم بپردازد.

یکی از نمودهای صبر و پایداری و تجسّم درد و فشار در هر واقعه‌ی تاسّف‌باری، حضور کودکان در جنگ است؛ زیرا همواره این کودکان هستند که به دلیل شرایط جسمی و تعلّق و وابستگی به دیگری در شعر پایداری به عنوان نماد معصومیت در مقابل ظلم شناخته می‌شوند، در واقع در شعر مقاومت، حضور کودکان بیشتر از دیگر افراد جامعه در کنار مفهوم درد و رنج به چشم می‌خورند و از آنجا که آنها بیش از سایر افراد جامعه، عواقب جنگ و آوارگی را لمس می‌کنند، به عنوان آسیب‌پذیرترین قشر جامعه به شمار می‌روند (سرباز و همکارن، ۱۳۹۵: ۱۰٤). رفتار نیروهای سرکوب‌گر با کودکان، داستان فاجعه‌واری است که به شدّت جابر قمیحه را متاثّر ساخته است و او را بر آن داشته تا با ابراز خشم و کینه، هم‌صدایی خود

را با کودکان افغان در قصیده‌ای با عنوان (تحقیق صحفی مع مجاهد أفغانی جاوز السبعین: گزارش مطبوعاتی با مجاهد افغانی که سن او از ۷۰ سال فراتر رفته است) اعلام نماید:

أنا صَرْخَةُ هذا الطِّفْلِ/ تَمُوجُ بِنَبْضِ الجُوعِ المَفْجُوعِ/ وَذَوُوهُ ثُمالَةُ أشْباحٌ ذابِلَة/ قَدْ شاءَ لَهُمْ جَيْشُ الخِصْيان/ أنْ يَحْصِرَهُمْ/ فِي خَيْمَةِ ذِلٍّ مُنْتَهِكَة/ فِي لُبْنان../ فِي شاتيلا../ حَرَمُوهُمْ حَتَّى كِسْرَةَ خُبْزٍ/ غَمَسَتْ فِي ذِلِّ الطِّين (قمیحه، ۱۹۹۱: ٤٨).

(ترجمه) «من فریاد این کودک هستم، فریادی که لبریز از تپش گرسنگی محنت‌بار است، والدین این کودک، تفاله پوسیده‌ی ارواحی هستند که ارتش این بی‌اصل و نسب‌ها قصد داشتند آنها را در چادر ننگین ژنده‌ای در لبنان و اردوگاه شاتیلا (جنوب بیروت) محاصره کنند، حتّی تکّه نانی که در ذلّت گل فرو رفته است را از آنها دریغ کردند»

شاعر در این بخش از قصیده در کنار پرداختن به موضوع افغان، از یک واقعیت تاریخی پرده بر می‌دارد، و آن سخن پیرامون یکی از گردان‌های مبارز لبنان است که در شاتیلا، فلسطینیان را محاصره کرده بودند و مانع رسیدن آنها به آب و غذا شدند و سرانجام موجب هلاکت و مرگ بسیاری از کودکان فلسطینی گردیدند. شاعر در اینجا برای رساندن پیام درد و رنج، از حضور پررنگ کودک به منظور هم‌نوایی با این حادثه استفاده نموده است و کلام شعری خود را با نوای معصوم کودک یکی ساخته است. از این رو هر چند کلام وی بی‌پرده و بدون تعارف به بیان دردها می‌پردازد و خیال شعری وی از عمق بالایی برخوردار نیست، ولی از عمق تأثیر و گیرایی مضمون برخوردار می‌باشد؛ زیرا شاعر در اینجا تمام توان خود را در فضاسازی دو طیف از شخصیت در موقعیت یکسان به کار می‌گیرد، یکی ترسیم فضای تراژدی و دردناک برای کودک و والدین او است که از کم‌ترین حقّ حیات برخوردار نیستند و شاعر به خوبی این محرومیت را در نبود حتّی تکّه نانی آغشته به گل از آنها نشان می‌دهد و در سوی دیگر با تشکیل فضایی تاسّف‌بار و بیان اعمال توام با خشونت، عمق تنفّر خود را نسبت به نقطه‌ی مقابل این شخصیّت که در اینجا به جیش الخصیان تعبیر می‌شود، بیان داشته است.

یکی دیگر از نمودهای درد و رنج نزد شاعران، پرداختن به حسّ وظیفه‌شناسی انسان در قبال مواجه‌شدن با فاجعه می‌باشد. جابر قمیحه در قالب سوالاتی بنیادین ماهیت رنج و سبب مقابله با آن را به چالش می‌کشد، بدین معنی که «انسان باید چه رویکرد اخلاقی در مواجهه با آلام و دردهای بشری در پیش بگیرد؟ به عبارت دیگر وظیفه‌ی انسان در قبال دردها و رنج‌ها چیست؟» (میرزائی و گرجی، ۱۳۹۲: ۲۲). جابر قمیحه از این اصل مهم در بیان ضرورت شعری خود غافل نبوده است، بلکه در قصیده‌ی (الموت و العار: مرگ و ننگ)، با دعوت به نگریستن به وضعیّت یتیمان و زنان فرزندمرده، انگیزه و سبب حضور مجاهد افغان را یک هدف انسانی برشمرده و چنین می‌گوید:

وَانْظُرِي لَيْلَ اليَتامَى/ يَمْلأون الأرْضَ/ بِالصَّرخَات/ فِي فَزَعٍ أليم/ «أيْنَ راحَ المُعْتَصِم؟!!/ أيْنَ سَيْفُ المُعْتَصِم؟!»/ وَالثَّكالَى.../ إنَّهُنَّ/ فِي غَياباتِ الأسَى/ أسْمَعُهُنَّ (قمیحه، ۱۹۹۱: ۵۵و٥٤).

(ترجمه) « به شامگاهِ یتیمان نگاه کن، وقتی که در اوج وحشت زمین را پر از فریاد می‌کنند «معتصم کجا رفته است؟ شمشیر معتصم کجاست؟ زنانِ فرزندمرده در سیاه‌چاله‌های اندوه قرار دارند، صدای آنها را می‌شنوم».

شاعر در اینجا با گرفتن نقاب مجاهد افغان، همسر حامله‌ی او را خطاب قرار می‌دهد و حسّ همدردی و وظیفه‌شناسی انسانی نسبت به درد و رنج کودکان یتیم و زنان فرزندمرده را به او یادآور می‌شود. مهم‌ترین مساله‌ای که در اینجا برای شاعر مهم جلوه می‌کند این است که انسان چگونه می‌تواند در مقابل فریادهای کودکانی وحشت‌زده بی‌تفاوت باشد، درواقع موضوع کودکان و پافشاری شاعر بر عاقبت و سرنوشت آن‌ها زمانی طرح آن در اولویت به‌کارگیری شخصیت‌های او قرار می‌گیرد که همسر این مجاهد افغان نیز حامله است و به‌عنوان موضوع حیاتی و تکرارگونه مطرح می‌شود تا از این طریق عواطف مادرانه او را برانگیزد. شاعر در لابه‌لای یک گفت‌وگوی ساده و یک‌جانبه، فراخوانی شخصیت تاریخی و کمک‌گرفتن از او را به‌عنوان الگوی تراژدیک برای خروج از وضعیت حال حاضر کودکان قرار می‌دهد و حضور معتصم را در این شرایط که سمبلی از فریادرسی است، در بیرون‌رفت از این فاجعه‌ی بزرگ انسانی خالی می‌پندارد. شاعر در اینجا برای تحقّق غرض پایداری از فراخوانی معتصم و کارکرد اجتماعی آن بهره می‌گیرد تا وخامت شرایط دو دوره را در موقعیت عرضه نماید. حضور معتصم در این تصویری که خطاب به زن گفتمان آن را تشکیل می‌دهد، همسو با کارکرد پایداری آن یعنی فریادرسی در شعر معاصر عرب است (جمعه، ۲۰۰۹: ۹۰). منظور شاعر از این فراخوانی، نشان‌دادن دو فرهنگ و ملیّت متفاوت است؛ یکی دوران درخشان عرب در عصر عبّاسی که به هویت عربی شاعر تعلّق دارد و دیگری دوره‌ی فرودست حال حاضر افغانستان است که به زعم شاعر نبود شخصیت‌هایی چون معتصم سبب بحرانی‌گشتن فاجعه‌ی آن شده است، در واقع یکی از مهم‌ترین کارکردهای ادبیات پایداری بیان گرایش قومی‌گرایی/ عرب‌گرایی توسّط شاعر مبارز عرب است که همراه با نوعی ادبیات انسان‌گرایانه و یادآوری حقوق ازدست‌رفته مردم جامعه گره خورده است (همان: ۵۸) که در اینجا به زیبایی توسط جابر قمیحه با تکیه بر دو اصل قومی‌گرایی و انسان‌گرایی مطرح شده است.

۵. کارکردهای فنّی

جابر قمیحه در بیان اندیشه‌ها و درون‌مایه‌های پایداری از شیوه‌های فنّی بسیاری همچون فراخوانی شخصیت‌های دینی، وام‌گیری از قرآن کریم، تکرار، به کارگیری تکنیک‌های بصری علامت‌گذاری، عناصر درام همچون روایت، مونولوگ و... بهره جسته است، ولی آنچه که کارکرد آن بیش از سایر شیوه‌ها برای مخاطب، چشم‌گیر و قابل پیگیری است دو روش فراخوانی شخصیت‌های دینی و وام‌گیری از قرآن کریم می‌باشد.

۵ .۱. فراخوانی شخصیت‌های دینی

امروزه فراخوانی شخصیت‌ها و کارکرد نمادین آن‌ها یکی از شیوه‌های تأثیرگذار در گفتمان شعر معاصر عربی شناخته می‌شود، درواقع دو عامل مهم سبب شیوع و گستردگی فراخوانی شخصیت‌های قدیمی در ادبیات عرب گردیده است. که مورد نخست، احساس شاعر معاصر به میزان تأثیرات فنی و احساسی تعامل با شخصیت‌های کهن که سبب اصالت بخشی به اثر می‌گردد و دیگری گرایش شاعر معاصر به افزایش نوعی واقع‌گرایی ساده و به دور از پیچیدگی دراماتیک به عاطفه‌ی شخصی خود است (زاید، ۱۹۹۷: ۲۰-۱٦). جابر قمیحه نیز به‌عنوان شاعری آگاه و پایبند به ارزش‌های قدیم، همواره با بهره‌جستن از میراث دینی و گنجینه‌های فرهنگی تلاش می‌کند تا شعر او در مسیر مقدّس و رسالت درست حرکت نماید،

نمونه‌ی این ساز و برگ‌ها بازگشت شاعر به خویشتن و بازخوانی داشته‌های فرهنگی و معنوی خود می‌باشد، از این‌رو برای اینکه کلام او گیراییِ خاصّی داشته باشد و نیز ارزش فنّی و ادبی خود را حفظ نماید، بیشتر شخصیت‌های دینی در شعر او قالب شخصیّتی خود را حفظ نمود و به‌ندرت یافت می‌شود که شاعر به شگرد نقاب در وجود این شخصیت‌ها روی آورد و با قراردادن دو روح در یک جسم شخصیّت، هدف خود را دنبال نماید. جابر قمیحه همچون بسیاری از شاعران واقع‌گرا از شکل ابتدایی فراخوانی شخصیت‌های دینی در شعر خود بهره برده است و همواره بر خود واجب می‌داند تا از طریق کاربست شخصیت‌ها، موضع مستقیم و بی‌پرده خود را در جهت حمایت از حرکت‌های انقلابی و آزادی‌خواهانه اعلام نماید.

۱.۱.۵. رسول اکرم (ص)

از نمونه شخصیت‌های دینی به‌کاررفته در دیوان «لِجهادِ الأفغانِ أُغَنِّي»، شخصیّت رسول اکرم (ص) است که جابر قمیحه همچون بسیاری از شاعران متعهّد دیگر، از نماد ایشان برای تبیین تمام ارزش‌های انسانی و فضایل اخلاقی بهره جسته است، درواقع «در دوره‌های مختلف شعر عربی شاعران به صفات، ویژگی‌ها، حیات و شخصیت پیامبر (ص) در دواوین خود پرداخته‌اند؛ امّا در شعر معاصر عربی این رویکرد کاملاً تغییریافته و شاعران، شخصیت رسول خدا (ص) را با حفظ حرمت‌ها به نماد تبدیل نموده‌اند» (رخشنده‌نیا و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۵۱). جابر قمیحه برای بیان تجربه‌های انقلابی روزمره و پیشین خود، از حضور پرکاربرد شخصیّت پیامبر اکرم (ص) در شعر خود بهره فراوان جسته است. از زمینه‌های این فراخوانی که در شعر او بسیار محسوس است، ترسیم شخصیّت ایشان به‌عنوان الگویی برای هدایت‌گری و درستی پیکار و هدف به‌منظور تقویت روحیه‌ی مبارزه و روشن‌گری مسیر نبرد و پیکار مبارزان افغان به کار می‌رود، به‌طور مثال شاعر در قصیده‌ی خود تحت عنوان «نشيد الزحف الأفغاني» که آن را به شیوه‌ی سنّتی و با اتّکا به اوزان و قافیه‌های یکسان سروده است، سربازان افغان را به عنوان سربازان رسول اکرم (ص) معرفی می‌کند و آن‌ها را به‌سوی مسیر یا مکان درست یعنی کابل هدایت می‌نماید و حماسه‌وار چنین می‌سراید:

إلَى كابُل يَا جُنُودَ الرَّسُول وَخَلَّوا السُّيُّوفَ تَصُول تَجُول
إلَى كابُل يَا جُنُودَ الرَّسُول وَخَلَّوا السُّيُّوفَ تَصُول تَجُول
إلَى كابُل كَيْ تَفُكُّوا الحَدِيد عَنِ الشَّعْبِ هَذا الأبِيَّ العَنِيد
وَيُسْحَقَ لَيْلُ الأسَى وَالعَبِيد وَيُشْرَقَ نُورُ الكِتابِ المجِيد
فَتَزْهَرَ كُلُّ الرُّبَى وَالحُقُول إلَى كابُلَ يَا جُنُودَ الرَّسُول (قمیحه، ۱۹۹۱: ۲٤)

(ترجمه) «سربازانِ پیامبر، به سمت کابل حرکت کنید و شمشیرها را به حالت هجوم و جولان از نیام برکشید... به سوی کابل حرکت کنید تا این بند آهنین را از جان این مردم خوددار و سرکش بشگایید. تا شبِ اندوه و بردگی پایان یابد و نور این کتابِ بزرگ بدرخشد و تمامی تپه‌ها و مزارع شکفته شوند. سربازانِ پیامبر، به سوی کابل حرکت کنید»

رسول اکرم (ص) در این نمونه‌ی شعری، علاوه بر برخورداری از معنویّت، مظهر ارزش‌های والایی چون شکوه، درستی عمل، اطمینان و پیروزی است، در واقع حضور واژگانی چون (جنود: سربازان) درون ترکیب اضافی «جنود الرسول» که از آغار تا پایان این متن شعری، سه بار تکرار گردیده است، بیش از هر چیزی عظمت و جلال خود را از دیگری یعنی مضاف‌إلیه که شخصیت رسول اکرم (ص) است، به عاریه می‌گیرد، به گونه‌ای که گویا وجود سربازان به تنهایی ماهیّت و اثر خود را از دست داده است و تمام ویژگی‌های مثبت و امیدبخش خود را از پیامبر دریافت می‌نماید.

یکی دیگر از ویژگی‌های تأثیرگذار رسول گرامی اسلام نزد جابر قمیحه، تجلّی و درخشش رمز جاودانگی ایشان در شعر او می‌باشد، در واقع ایشان در دیوان مورد نظر، شخصیّتی مبارک و فرخنده می‌باشند و دیدار ایشان در ورای دنیای فانی، رنگ و لعابی زیبا و روح‌بخش به خود می‌گیرد، از این رو ملاقات با ایشان در روز قیامت به عنوان آرزویی بس بزرگ و با اهمیّت برای شاعر تلقّی می‌گردد که ابراز شور و اشتیاق این ملاقات به هیچ وجه نزد او قابل کتمان نیست.

هبّي ريح الجنّة هبّي هبّي ريح الجنّة هبّي

واشوقاه للُقْيا ربِّي ورسولِ اللهِ وللصَّحْب

هبّي ريح الجنّة.. هبّي هبّي ريحُ الجنّة هبِّي

قمیحه،۱۹۹۱: ۲۸)

(ترجمه) «ای باد بهشت، شروع به وزیدن کن، ای باد بهشت شروع به وزیدن کن، وزیدن کن. چه شوقی دارد دیدار خداوند، پیامبر و صحابه ایشان، ای باد بهشت، شروع به وزیدن کن، ای باد بهشت شروع به وزیدن کن، وزیدن کن».

جابر قمیحه در اینجا در عالم واقعیت به رؤیا سفر می‌کند و از جلوه‌های معنوی برای رهایی از عقلانیت و واقعیت حاضر بهره می‌جوید. از این‌رو ندای شاعر به باد بهشت که شروع به وزیدن کن، خطابی ورای واقعیت، ولی تپنده و روح‌بخش است، و این ویژگی در اشعاری که در مدح رسول اکرم (ص) سروده می‌شود، خصلت شگرفی نیست؛ زیرا طبق معمول چنین اشعاری در مضامین شعری به دور از انگیزه‌های مادّی و دنیاطلبی بوده و همواره اوصاف اخروی و معنوی را با زبانی ساده و روان به‌عنوان اصلی به دور از اغراق و مبالغه فراهم می‌آورند (رئیسیان و استادی، ۱۳۹۱: ۱۷۸). شاعر در اینجا در کمال توجه به مفاهیم معنوی و دوری از انگیزه‌های مادی‌گرایانه، ملاقات با خداوند، رسول گرامی و صحابه ایشان را در مرکز توجّه و شور و اشتیاق خود قرار داده است، به‌گونه‌ای که بهشت برین که به‌عنوان تنها هدف ارزشمند و ثمره‌ی امیدبخش عالم مادّه به شمار می‌رود، در اینجا به‌عنوان بستر و زمینه‌ساز دیدار رسول اکرم (ص) قرارگرفته و زیبایی تبلور آن در مقابل جمال روی پیامبر کم‌اهمیت توصیف می‌گردد.

شوق دیدار پیامبر (ص) برای شاعر به‌عنوان یک موضوع مهم و مضمونی غیرقابل‌اجتناب در شعر پایداری او تبدیل‌شده است، درواقع شاعر از تمام امکانات میراث دینی خود برای تحقّق انگیزه‌های پایداری استفاده می‌کند؛ زیرا این میراث گذشته به‌عنوان منبع غنی‌ای است که شاعران معاصر همواره از چشمه‌ی سیّال آن، دلالت‌ها و نشانه‌های الهام‌برانگیز را دریافت می‌کنند و از بارهای مضمونی و عاطفی آن به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر در آگاهی فردی و اجتماعی استفاده می‌نمایند (بلاوی و همکاران،

۱۳۹۳: ٥٦و٥٥)، نمونه‌ی آن را می‌توان دغدغه‌ای نام برد که شاعر در حین نجوای درونی که انجام می‌دهد، برای روز قیامت و آماده شدن به‌منظور ملاقات با پیامبر (ص) از آن سخن می‌گوید:

إنَّني أخْجَلُ../ أنْ أُلْقَى - مَعِي عارِي - مُحَمَّد/ ناكِسَ الرَّأْسِ بِيَوْمِ البَعْثِ/ خَزْيانَ الجَبِين/ يَوْمَ تَبْيَضُّ مِنَ البُشْرَى وُجُوه/ يَوْمَ تَسْوَدُّ مِنَ الخِزْيِ وُجُوه/ كَيْفَ أُلْقاهُ بِعارِي؟/ قَبْلَ أنْ أُدْرِكَ ثَأْرِي؟/ قَبْلَ أنْ أجْتاحَ أعْدائِي بِنارِي؟ (قمیحه، ۱۹۹۱: ۵۷)

(ترجمه)«خجالت می‌کشم که با ننگی که دارم، سرافکنده و شرمسار، در روز قیامت، محمّد را ببینم. در روزی که چهره‌های برخی، از این بشارت روسفیدند و برخی دیگر از حقارت، روسیاه هستند، چگونه با این ننگِ خود او را ببینم؟ پیش از آنکه انتقام خود را بگیرم؟ پیش از آنکه با آتش خود، دشمنان را نابود سازم؟»

شاعر در این بخش، داشتن عزّت نفس و روحیه‌ی ذلّت‌ناپذیری را شرط اصلی پیروزی و سعادت دیدار با شخصیت‌های دینی می‌داند و از کارکردهای مختلف زبان شعری همچون قیدهای حالت (ناكِسَ الرَّأْسِ بِيَوْمِ البَعْثِ/ خَزْيانَ الجَبِين)، ظرف‌های زمانی (يَوْمَ تَبْيَضُّ مِنَ البُشْرَى وُجُوه/ يَوْمَ تَسْوَدُّ مِنَ الخِزْيِ وُجُوه) و اسلوب استفهام (كَيْفَ أُلْقاهُ بِعارِي؟) جهت وسعت‌بخشی به معنی و تقویت و تأکید بر آن بهره می‌جوید. احساس ذلّت و خواری و تلاش برای ایجاد روحیه‌ی پایداری و مقاومت در مقابل اشغالگران، شاعر را از حالت معمول در فراخوانی شخصیت رسول اکرم (ص) خارج نمود و او را به حالتی از افراط کشانده است، به‌گونه‌ای که هرگونه کوتاهی از وظیفه‌ی پایداری را مساوی با خیانت به دین و سبب ایجاد حس شرمندگی در دیدار با رسول خدا توصیف می‌کند. شاعر در آغاز سطر شعری، احساس مبهمی به شعر خود می‌بخشد و منظور او از "عار" در ذهن مخاطب فاقد نشانه‌های شناختی است، در واقع ابتدا به توصیف حال خود در روز قیامت می‌پردازد و مظاهر روز قیامت را برای مخاطب خود تبیین می‌نماید و در نهایت از طریق کاربست جملات استفهامی متعدّد از مقصود خود پرده برداشته و ننگ خود را در تسلیم‌پذیری در مقابل دشمنان و عدم انتقام‌گیری از آن‌ها مشخّص می‌کند، البته جابر قمیحه با به‌کارگیری بیان استفهامی سعی بر آن دارد تا کلام درونی خود را از متکلّم‌وحده تغییر دهد و مخاطب را به هم‌صدایی با گفتمان خود همراه سازد.

یکی از ویژگی‌های فراخوانی شخصیت‌های دینی در شعر جابر قمیحه به ویژه در فراخوانی شخصیّت رسول گرامی اسلام، پافشاری شاعر در به‌کارگیری مضمون مشترک در فضایی تکرارگونه ولی در حالت و وضعیت جدید برای شخصیت و روی آوردن به رنگ و لعاب‌های بدیعی است، همچون نمونه‌ی ذیل:

عِنْدَما يُسْأَلُ عَنِّي/ «أيْنَ يا أمِّي بابا»؟/ أذْكُرِي لِابْنِي أنِّي/ قَدْ تَحَرّرْتُ مِنَ الطِّينِ المُزَيَّف/ وَانْطَلَقْتُ/ رافِعَ الرَّأسِ/ لِكَيْ أُلْقَى مُحَمَّد/ ناصِعَ الجَبْهَةِ رَيَّانَ الفُؤاد/ يَوْمَ تَبْيَضُّ مِنَ البُشْرَى وُجُوه (قمیحه، ۱۹۹۱: ٦٠)

(ترجمه) «هنگامی که درباره‌ی من پرسیده شد که ای مادر، بابا کجاست؟ به پسرم بگو که من از گِل مصنوعی رهایی جستم، با پیشانی سفید و قلبی آکنده از طراوت برای ملاقات با محمّد در روزی که چهره‌های برخی، از این بشارت رو سفیدند، سرافرازنه به راه افتادم».

شاعر در این سطر شعری، مضمون پیشین را در موقعیتی جدید تکرار می‌نماید، یعنی با قرارگرفتن در پوستین مجاهد افغان و خطاب قرار دادن همسر خود، از او می‌خواهد که هدف مبارزه و سرانجام آن را برای او یادآور شود. از این رو بار دیگر موضوع دیدار پیامبر (ص) و فراخوانی شخصیت ایشان در مرکزیت توجّه شعری قرار می‌گیرد و نوع مواجهه‌ی شاعر در چنین روزی با سیمایی فروزان و سرافزار تکرار می‌گردد. شاعر در این سطر، با توصیف حالتی سرافراز و خوشحال از خود، به مقابله‌ی دراماتیک با نمونه‌ی پیشین می‌پردازد و بهره‌مندی او از واژگان و ترکیب‌هایی تضادگونه همچون «رافع الرأس، ناصع الجبهة، ریّان الفؤاد» و قرارگیری آنها در مقابل واژگان نمونه‌ی پیشین همچون «ناکس الرأس، خزیان الجبیین» به اوج تضادّ این دو وضعیت و حالت متفاوت در فضای مشترک کمک می‌کند.

۵ .۱ .۲. امامان معصوم و صحابه

میراث ارزشمند پیامبر گرامی اسلامی و صحابه‌ی ایشان همواره به‌عنوان منشأ تحوّلات شگرفی در تعاملات و کنش‌های فردی و اجتماعی عربی بوده و جامعه اسلامی را به‌سوی تعالی و تکامل رهنمود می‌سازد. بخش عمده‌ای از این میراث پرگهر دینی به‌وسیله‌ی شعر معاصر عربی مورد بسط و توسعه قرارگرفته است و باوجود فشارها و سرکوب حاکمان وقت، ارزش و جایگاه امامان در کنار خصوصیّات اخلاقی پیامبر اکرم (ص) در قالب چکامه‌های سترگ و اشعار ماندگار در حافظه ادبی عرب ثبت گردیده است (محلاتی، ۱۳۹٦: ۱۲۱). جابر قمیحه نیز در توصیف مبارزان افغان، شیوه‌ی جدیدی از پایداری را عرضه می‌نماید، بدین‌گونه که گاهی با متوسّل‌شدن به شخصیّت امامان معصوم و صحابه‌ی گرامی اسلام، اقدام به الگوسازی و بزرگداشت نبرد مبارزان افغانی می‌نماید و به‌نوعی مخاطب خود را تشویق و ترغیب می‌کند که برای دریافت خصلت‌های نیک و والای مبارزان باید به تبلور این صفات و سرمنشأ وام‌گیری آن در شخصیت‌های بزرگی در میراث دینی اسلام رجوع نماید، نمونه آن سخن شاعر پیرامون دلاوری مبارز افغانی و توصیف و تکریم حضور موثّر آن در میدان نبرد در قصیده‌ای تحت عنوان «أبطال الجهاد الأفغاني: دلاوران جهاد افغانستان» است که با بیانی مدح‌گونه چنین آمده است:

اللهُ أكْبَر!! إنَّني أحْياهُمُ فِي زَحْفِهِمْ بِالقَلْبِ وَالوِجْدان
بُعِثُوا مِنَ المَاضِي التَّلِيدِ شَوامِخاً وَمَحَوا حُدُودَ الأرْضِ وَالأزْمانِ
دَعْني أملّي ناظِرِي مِنْ مُصْعَب وَأعِيشَ مَعْنَى الحَقِّ فِي سَلْمان
وَكَذا عَلِيّ وَالحُسَين وَجَعْفر وَتَهِيمُ رُوحِي فِي سَنا عُثْمان
وَأقُولُ مَرَحِي حَمْزةً وَأسامةً مَعَهُ المُثنّى الفارِسُ الشَّيْباني
وَتُرَفْرَفُ الراياتُ فَوقَ قُتَيْبةٍ وَمُحَمّد بن القاسِم المَرْواني
بَطَلِ الفُتُوحِ بِآرمئيل وديبل وَالسِّنْدِ وَالبيرونِ والمُلْتان
هَذا هُوَ المَاضِي الجَلِيلِ بِمَجْدِه يُحْيِيه إصْرارُ الفَتَى الأفْغانِي

(قمیحه، ۱۹۹۱: ۳۱)

[۱] منظور سلمان فارسی است.

[۲] محمد بن قاسم بن محمّد، فاتح معروف هند است.

(ترجمه) «خدا بزرگ است، به راستی من با قلب و روح، آنها را زنده کردم. آنها از دیرباز با افتخار روانه شدند و مرزهای سرزمین و دوران‌ها را در نوردیدند. اجازه بده تا دیده‌ی خود را از وجود مصعب سرشار سازم و مفهوم حقّ را در وجود سلمان، علی، حسین و جعفر تجربه کنم، (اجازه بده) که روحم در شکوه عثمان سرگردان شود. (اجازه بده) از میدان‌داری حمزه، اسامه و همین‌طور مثنی فارس شیبانی و برافراشته‌شدن پرچم‌ها بر فراز قتیبه و درباره‌ی محمّد بن قاسم مروانی، دلاور پیروزی‌های آرمئیل و دبیل، سند، بیرون و ملتان بگویم. این همان گذشته‌ی درخشان است که با شکوه خود، قاطعیّت این جوان افغانی آن را احیا می‌گرداند».

همان گونه که در ابیات بالا مشهود است، سیمای شخصیت‌های دینی متعدّدی در شعر جابر قمیحه همچون سلمان فارسی، امیر المؤمنین، امام حسین و جعفر (ع)، عثمان، حمزه، اسامهٔ و الفارس الشیبانی، و محمّد بن القاسم المروانی فاتح معروف هند و پاکستان که در اینجا به مناطقی از آنها چون (آرمئیل، دیبل، سند، بیرون و مولتان)[۱] اشاره می‌شود، ابعاد پایداری به خود می‌گیرند. در واقع جابر قمیحه که از نشانه‌های بارز و عینی در کنش‌های مردم جامعه افغانستان را کمبود امید و نبود تکیه‌گاه محکم به منظور تحقّق آرمان‌های مبارزان آن می‌داند، از تشبیه دلاوران افغان به شخصیت‌های برجسته‌ی دینی به عنوان مظهر تمام عیار مقاومت و ترسیم آینده‌ای روشن بهره برده است. شاعر با دیدن دلاوری‌های مجاهد افغانی در میدان نبرد، با مراجعه به گنجینه‌ی میراث دینیِ خود، نوعی بازگشت به گذشته آشنای عربی – اسلامی انجام می‌دهد و نمادهای مشابه برای ترسیم شرایط حاضر در ذهن خود ترسیم می‌نماید، از این رو به وضوح در فراخوانی شخصیت‌های دینی در این مثال و نمونه‌های پیشین احساس می‌شود که از دید او باید محور شعر پایداری و مقاومت افغان در وصف شجاعت و پایمردی اعضای این جبهه در برابر استبداد حاکمان پررنگ جلوه نماید، در واقع شاعر بیش از آنکه فعل مقاومت در مبارزان افغان را در مرکز توجّه مخاطب قرار دهد، تشبیه شخصیّت و موقعیّت او با نمادهای مقاومت را مهم و برجسته جلوه می‌نماید.

۵ .۲. وام‌گیری از قرآن کریم

شاعران پایداری همواره از اشارات قرآنی و مفاهیم والای آن برای انتقال احساسات و بیان افکار خود بهره جسته‌اند و از این روش برای هدایت و اصلاح جامعه و خروج از بن‌بست فروپاشیدگی اخلاق و تحکیم ارزش‌های بنیادین سود می‌برند. این وام‌گیری از قرآن که به عنوان تناصّ قرآنی شناخته می‌شود با نوعی گفت و گو و چند صدایی متن است که دی سوسور[۲] و باختین[۳] از آن به عنوان تعامل بین علامت‌ها و رمزگان‌های نهفته‌ی دالّ و مدلول میان متن غایب و متن حاضر یاد می‌کند (پروینی و عموری، ۱۴۳۱: ۱۵۳)؛ زیرا بر اساس این دیدگاه هر متنی بر اساس تعامل و هم‌صدایی با متون دیگر از حدود سطحیّت فراتر رفته و به عمق تفسیر و تحلیل نشانه‌شناسانه راه می‌یابد.

---

[۱] از نام‌های مناطقی است که محمّد بن قاسم آنها را فتح نمود، برخی از آنها اکنون جزء کشور پاکستان و برخی دیگر جزء کشور هند و برخی دیگر برای کشور افغانستان می‌باشند.

[۲] Ferdinand de Saussure.

[۳] Mikhail Bakhtin.

جابر قمیحه نیز در شعر خود علاوه بر به کارگیری مستمر از نماد شخصیت‌های دینی و تشبیه فعل پایداری به روش بزرگان دینی خود، از واژگان و عبارات مستقیم و غیر مستقیم قرآنی در جهت تبیین ارزش‌ها و آرمان‌های بنیادین مقاومت استفاده می‌کند، برای نمونه او در قصیده‌ای تحت عنوان «تحقیق صحفی مع مجاهد أفغانی جاوز السبعین» که ذکر آن گذشت، در لباس روزنامه‌نگاری عربی در پی انجام گزارشی پیرامون وقایع جنگ افغانستان است و در این میان به توصیف شجاعت و دلاوری مجاهدان افغانی اعمّ از کودک، پیر و جوان می‌پردازد و پس از هم‌صدایی با فریاد مبارزان و ایجاد فضایی دیالوگ-محور میان خود و آن‌ها، وارد فضای جدیدی از شعر خود می‌شود و آن تقدیس فضای قصیده با جملات تأثیرگذاری از آیات شریفه می‌باشد:

وَسَيَمْضِي سَيْفُ ابنِ القاسِم/ وَسَتُرْكَبُ خَيْلُ ابنِ القاسِم/ وَأنا جُنديٌّ تحتَ لوائه/ وَمضائي مِنْ هَدْيِ مضائه/ وَبهِ سَيَفيضُ الوطنُ الحُرُّ ضِياء/ وَنُعانقُ نَصْراً وَشُروقاً/ قُلْ جاءَ الحَقُّ/ وَزَهَقَ الباطل/ إنّ الباطلَ كانَ زَهوقاً (قمیحه، ۱۹۹۱: ۵۰)

(ترجمه)« به زودی شمشیر پسر قاسم خواهد برید و سپاهیان او بر مرکب خود سوار می‌شوند، من سربازی زیر پرچم او هستم و روشنی من از نور هدایت اوست و وطن آزاده از نور او سرشار خواهد شد، و ما این پیروزی و روشنایی را در آغوش می‌گیریم، بگو حق آمد و باطل نابود شد، آری باطل همواره نابودشدنی است»

شاعر در این نمونه‌ی شعری، نوید پیروزی مقاومت را سر می‌دهد و در این میان با به کارگیری ابزارآلات جنگی صدر اسلام همچون شمشیر (السیف) و اسب (الخیل) به تأثیرگذاری نمادین آنها در عصر کنونی توجه می‌نماید. همانطور که در ادامه مشخّص است، شاعر رسالت شعری خود را در راستای لوا و رهبری شخصیت تاریخی اسلام به نام ابن القاسم ثقفی، فاتح مناطق سند و مولتان (مناطقی از پاکستان امروزه) قرار می‌دهد که در تاریخ مزیّن به ارزش‌هایی چون نجابت، شجاعت و حسن تدبیر در جنگ بوده است. شاعر با وام‌گیری دلاوری ابن القاسم در میدان جنگ و با قراردادن رسالت شعری خود در ذیل هدایت و فرماندهی او، پیروزی را برای خود و دیگر مبارزان انقلابی حتمی می‌داند و او را تنها منجی برای رهایی وطن بر می‌شمرد، از این رو با قول «وبه سیفیض الوطن الحرّ ضیاء ونعانق نصراً وشروقاً» آینده‌ای روشن را برای سرزمین افغانستان ترسیم می‌کند. شاعر در تایید کلام خود نوعی تعامل میان متن حاضر و متن غایب ایجاد می‌کند و متن قرآنی را مویّد کلام خود پیرامون تحقّق حتمی موفقیت در جنگ قرار می‌دهد و با به کارگیری تناص از نوع نفی شکلی کامل[1] آیه‌ی شریفه «وقُلْ جاءَ الحَقُّ/ وَزَهَقَ الباطل/ إنّ الباطلَ كانَ زَهوقاً: «بگو حق آمد و باطل نابود شد، آری باطل همواره نابودشدنی است» از آیه‌ی ۸۸ سوره‌ی الإسراء حقّ و باطل را از هم تمییز بخشیده و عمل خود و مبارزان افغان را در راستای تحقّق حقّانیت و درستی بر می‌شمرد.

[1] تناص شکلی کامل نوعی وام‌گیری از شکل و مضمون متن غایب می‌باشد، به طور مثال تبلور آن در قرآن کریم به گونه‌ای است که شاعر «آیه‌ی شریفه را به طور کامل به دون هیچی تغییری در شکل و مضمون آن به کار می گیرد و پس از گرفتن آن از ساختار متن غایب، وجود مستقل و کاملی در متن حاضر برای او اختصاص می‌دهد» (سلیمی و طهماسبی، ۱۳۹۱: ۸۴).

جابر قمیحه در تعامل با قرآن کریم همیشه به اقتباس کامل جملات و عبارات آن نمی‌پردازد، یعنی شاعر با به کارگیری جزئی ناچیز و غیر محسوس از متن غایب نوعی نفی جزئی یا تناصّ اجتراری[1] در متن حاضر به کار می‌گیرد (کیانی و همکاران، ۱۳۹۲: ٤)، در واقع شاعر گاهی به انتخاب برخی واژگان و تناص مفهومی به منظور بیان معانی و اهداف شعری خود بسنده می‌کند، نمونه‌ی آن تأثیرپذیری او از واژگانی چون "ضلالت" و "غثاء وهباء" برای رساندن مفاهیمی چون تسلیم‌پذیری انسان در برابر ظلم و جور می‌باشد که آن را به خوبی در بخشی از قصیده‌ی «الموت والعار» نشان می‌دهد:

وَهَجَرْتُمْ شَرْعةَ الحَقِّ فَهُنْتُمْ/ وَتَبَعْتُمْ دَرْبَ سَاداتٍ أَضَلَّكُمْ سَبِيلاً/ وَكَثُرْتُمْ.. فَكُسِرْتُمْ/ بَعْدَ أنْ صِرْتُمْ غُثاءَ/ وَهِباءَ / لَيْتَ شِعْرِي / كَيْفَ تَعْنُو جَبْهَةُ المُسْلِمِ لِلأرْض/ وَقَدْ كانَتْ سَماء؟ (قمیحه، ۱۹۹۱: ۵۹و۵۸)

(ترجمه) «ریسمان حقّ را رها کردید و خوار شدید. به درگاه حاکمانی پناه بردید که شما را گمراه کرد، و تعداد شما زیاد گردید و پس از آنکه تبدیل به خار و خاشاک شدید، در هم شکستید، کاش می‌دانستم که چگونه پیشانی مسلمانی که سر به آسمان می‌خرامید، به خفّت و خواری رسیده است»

شاعر در این بخش، مجاهدان افغان را در موضع خواری و گمراهی از مسیر حق با لحنی سرزنش‌گونه به تصویر می‌کشد، البته شناخت سبب این سرزنش و توبیخ، مستلزم بازگشت به مفهوم سطرهای پیش از آن است؛ چراکه شاعر در ابتدا به روایت سرگذشت یک مجاهد افغان می‌پردازد که پس از گذشت زمان طولانی از حضور خود در میدان جنگ، به منزل بازمی‌گردد تا برای مدّتی کوتاه در کنار همسر حامله‌ی خود بماند. همسر این مبارز، او را از بازگشت به میدان نبرد بازمی‌دارد، ولی او از پذیرش اصرار او سرباز می‌زند و برای اقناع همسر با او گفت‌وگو می‌کند، هرچند که این گفت‌وگو یک‌طرفه و از زبان راوی بیان می‌شود. مجاهد افغان، سرانجام کوتاهی در میدان نبرد را در فضایی معنوی و دینی به تصویر می‌کشد، ازاین‌رو خود و هم‌رزمان خود را در قیامت و محضر پیامبر اکرم (ص) و سرزنش ایشان به دلیل کوتاهی در انجام‌وظیفه الهی حاضر می‌بیند. شاعر در این بخش از قصیده، پس از بیرون‌جستن از نقاب مجاهد افغان، قناع شخصیّت رسول اکرم (ص) را به خود می‌گیرد و به این کوتاهی را با افعال ماضی همچون «هجرتم، هُنتم، تبعتم، کثرتم و..." به‌عنوان عملی تحقق‌یافته و غیرقابل‌جبران از سوی مجاهدان قلمداد می‌کند.

شاعر در این بخش از قصیده، تعابیر و مفاهیم قرآنی را در خدمت مضمون و انتقال بهتر پیام ملی و میهنی قرار می‌دهد و شکست و سرانجام ناگوار را در دست‌کشیدن از مقاومت که از دید وی مساوی با حقانیت است، ترسیم می‌کند. در ابتدا روی‌گردانی از حقّ را به هجرت تشبیه می‌کند و سرانجام آن را خفّت و خواری می‌داند، سپس در ادامه با بیان «وَتَبَعْتُمْ دَرْبَ سَاداتٍ أَضَلَّكُمْ سَبِيلاً» و تناصی هوشمندانه از آیه‌ی ٦٧ سوره‌ی الأحزاب «و قالُوا رَبَّنا إِنَّا أَطَعْنا سادَتَنا وَكُبَراءَنا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ: و می‌گویند پروردگارا ما روسا و بزرگان خویش را اطاعت کردیم و ما را از راه به در کردند» (الأحزاب: ٦٧) پیروی از رهبران نالایق را سبب گمراهی بر می‌شمرد. تأثیرپذیری شاعر از قرآن کریم به اینجا بسنده نمی‌شود، بلکه در ادامه با جمله‌ی «صِرْتُمْ

[1] تناصّ اجتراری، نوعی تکرار و اقتباس آگاهانه از متن غایب با کم‌ترین تغییر یا بدون تغییر می‌باشد و بیشترین هدف آن تمجید و ارج‌نهادن به متن غایب است (عزّام، ۲۰۰۵: ۱۱۸).

غُثاءَ/ وَهباءَ»، برگ جدیدی از متن غایب یعنی قرآن کریم را از آیه‌ی ٦ سوره‌ی الواقعه «فَكَانَتْ هَبَاءً مُنْبَثًّا» نشان می‌دهد و عاقبت دردناک خیانتکاران و مصیبت وارده بر آنها را با عذاب قیامت یکی می‌داند.

نتیجه

این پژوهش پس از بررسی جلوه‌های پایداری در دیوان «لجهاد الأفغان أغنّي» جابر قمیحه را به نتایجی دست یافته است که گزیده‌ای از آن بدین گونه است:

١. مهم‌ترین درون‌مایه‌های پایداری در دیوان جابر قمیحه را می‌توان در دو موضوع (جهاد و شهادت و بیان درد و رنج اجتماعی) ذکر نمود و همین‌طور برجسته‌ترین کارکردهای فنّی بیان اندیشه‌ی پایداری نزد او در دو ویژگی (فراخوانی شخصیت‌های دینی و تأثیرپذیری از متن قرآن کریم) به‌وفور یافت می‌شود و سهم بسزایی در شناخت چارچوب جلوه‌های پایداری در دیوان او دارد.

٢. شاعر در تبیین اندیشه جهاد و شهادت به تحسین ایثار و فداکاری مبارزان افغان می‌پردازد و ترانه‌سرایی بر بالین آن‌ها را به‌جای در سوگ‌نشستن ترجیح می‌دهد و با در نظرگرفتن رمز موفقیت مبارزات آن‌ها در دین‌مداری و وجود روحیه‌ی خداجویانه، به شرایط و جایگاه آن‌ها غبطه می‌خورد.

٣. درد و رنج اجتماعی به‌عنوان مضمون دیگری از شعر پایداری در دیوان شاعر می‌باشد و او در ترسیم آن از یک‌سو حضور کودکان و معصومیت آن‌ها را برای برانگیختن هر چه بیشتر این حس در مخاطب نشانه می‌گیرد و از سوی دیگر احساس مسؤولیت و لزوم وظیفه‌شناسی در قبال شرایط نامناسب افغانستان را به‌گونه‌ای حساسیت‌برانگیز برای مخاطب خود مطرح می‌کند.

٤. جابر قمیحه در فراخوانی شخصیت‌های دینی، غالب توجه خود را به شخصیت پیامبر گرامی اسلام متمرکز می‌کند و با نسبت‌دادن ماهیت پایداری مبارزان افغان به مسیر و مبارزه ایشان با کفّار به ارزش جایگاه و منزلت آن‌ها می‌افزاید و آن‌ها را به‌طور مسلّم، پیروز میدان حق علیه باطل معرفی می‌کند. درواقع پیامبر اکرم (ص) در شعر او به‌عنوان مظهر ارزش‌های والایی چون هدایت، راستی و کامیابی در پیکار و مقاومت است و نوع دیدار ایشان برای شاعر در ورای عالم مادّه به‌عنوان یک دغدغه‌ی جدایی‌ناپذیر و پرتکرار در نجواهای ذاتی او نمایان می‌گردد.

٥. شاعر در دیوان موردنظر به فراخوانی شخصیت‌های امامان معصوم و صحابه بزرگ اسلام می‌پردازد و با تشبیه مبارزان افغان به الگوهای صبر و مقاومت، آینده‌ای روشن برای این مبارزان ترسیم می‌کند و در این میان، بیش از آنکه فعل مقاومت در مبارزان افغان را در کانون توجه مخاطب قرار دهد، تشبیه شخصیت و موقعیت آن‌ها با نمادهای مقاومت مهم و برجسته جلوه می‌دهد.

٦. شاعر در کنار بهره‌بردن از حضور شخصیت‌های دینی در دیوان خود، از واژگان و مفاهیم قرآنی نیز دیوان موردنظر بهره می‌برد و با ایجاد نوعی تعامل میان متن غایب و متن حاضر، ماهیت این مبارزه را به زیور تعالیم و ارزش‌های معنوی مرتبط با آرمان‌های بنیادین مقاومت مزیّن می‌سازد.

کتابنامه:

۱. **القرآن الكريم.**
۲. إسماعيل، عزّ الدين. (۱۹٦٦). **الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**. الطبعة ۳. بيروت: دار الفكر العربيّ.
۳. جمعة، حسين. (۲۰۰۹). **ملامح في الأدب المقاوم "فلسطين أنموذجاً"**. دمشق: منشورات الهيئة السوريّة للكتاب.
٤. چهرقانی‌برچلویی، رضا. (۱۳۹٤ش). **از حنجره‌های شرقی "سیری در شعر پایداری افغانستان"**. تهران: هزاره ققنوس.
٥. زايد، علی عشري. (۱۹۹۷). **استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربيّ المعاصر**. القاهرة: دار الفكر العربيّ.
٦. شفيعي كدكنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**. تهران: ا سخن.
۷. شكری، غالي. (۱۹۷۰). **أدب المقاومة**. مصر: دار المعارف.
۸. شهزاد، محمّد. (۲۰۱٤). **شعر جابر قميحة الغنائيّ دراسة موضوعيّة فنّيّة**. رسالة ماجستير. باكستان: الجامعة الإسلاميّة العالميّة إسلام آباد.
۹. عزّام، محمّد (۲۰۰٥). **شعريّة الخطاب السرديّ**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
۱۰. قميحه، جابر. (۱۹۹۱). **لجهاد الأفغان أغنّي**. القاهرة: مكتبة وهبة.
۱۱. كنفانی، غسّان. (۱۹٦۸): **الأدب الفلسطينيّ المقاوم تحت الاحتلال ۱۹٤۸-۱۹٦۸**. الطبعة ۱. بيروت: مؤسّسة الدراسات الفلسطينيّة.
۱۲. مطهّری، مرتضی. (۱۳۷۳). **قیام و انقلاب مهدی (ع) از دیدگاه فلسفه و تاریخ**. چاپ ۱۲. قم: صدرا.
۱۳. ویم، سافر. (۲۰۱٦). **مساهمة الدكتور جابر قميحة في الأدب العربيّ المعاصر**. أطروحة دكتوراه. إشراف محمّد صلاح الدين العمري. الهند: جامعة علي كره الإسلاميّة.
۱٤. بلاوی، رسول، علی خضری و مرضیه آباد. (۱۳۹۳). «موتيف استدعاء الشخصيّات التراثيّة في شعر يحيى السماوي». مجلّة ادب عربی. تهران. السنة ٦. العدد ۱. صص ۷۰-٥۱.
۱٥. پروینی، خلیل و نعیم عموری. (۱٤۳۱). «التناصّ القرآنيّ في رواية حكايات حارتنا لنجيب محفوظ». مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة. العدد ۲٦. صص ۱٦۲-۱٤٥.
۱٦. رخشنده‌نیا، سیده اکرم، کبری روشنفکر، خلیل پروینی و فردوس آقاگلزاده. (۱۳۹۰ش). «کارکرد نمادین شخصیّت پیامبر اسلام (ص) در شعر معاصر عربی (با تکیه بر بررسی دواوین ۷ شاعر نام‌آور عرب)». فصل‌نامه لسان مبین. سال ۲. شماره ۳. صص ۱۷۰-۱٥۰.
۱۷. روشنفکر، کبری و حیدری، احمد. (۲۰۱۳). «سيميائية خطاب المقاومة في قصيدة «يا قدس» لجابر قميحة». موقع ستارتايمز - موقع أدباء الشام. http://www.startimes.com/f.aspx?t=۳۳٤۸٤۱۷۰.
۱۸. رئیسیان، غلامرضا و هوشنگ استادی. (۱۳۹۱). «تجلّي شخصيّت پيامبر در شعر فارسی حوزوی شیعی (بررسی تطبیقی مدایح نبوی در شعر شاعران فارسی و عالمان حوزوی شیعی)». فصلنامه متون اسلامی مطالعات ادبی. سال ۱، شماره ۲، صص ۱۹۲-۱٦۷.
۱۹. سرباز، حسن، محسن پیشوایی علوی و سمیه صولتی. (۱۳۹٥). «درد و رنج کودکان فلسطینی در شعر محمود درویش». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ۸. شماره ۱٤. صص ۱۲۲-۹۹.
۲۰. سلیمی، علی و عبد الصاحب طهماسبی. (۱۳۹۱). «التناصّ القرآنيّ في الشعر العراقيّ المعاصر؛ دراسة ونقد». مجلّة إضاءات نقديّة. السنة ۲، العدد ٦، صص ۹٥-۸۱.

٢١. شریفیان، مهدی و رضا چهرقانی پرچلویی. (١٣٩١). «تاریخ و جغرافیا در شعر پایداری افغانستان»، مجلّه تاریخ ادبیات. دانشگاه شهید بهشتی. شماره ٣. صص ١٩٧-١٨٣.

٢٢. کاظمی، محمّد کاظم. (١٣٨٥). «فریادهای موزون (شعر مقاومت در افغانستان)». نشریه سوره. شماره ٢٤. صص ٨١-٧٦.

٢٣. کرمی، محمّد حسین و نصیر احمد آرین فقیری (١٣٩٤ش). «بررسی و تحلیل جلوه‌های مقاومت و پایداری در شعر عبد القهّار عاصی شاعر معاصر افغانستان». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ٧. شماره ١٢. صص ٢٦٠-٢٤١.

٢٤. کیانی، رضا، جهانگیر امیری و فاروق نعمتی. (١٣٩٢). «جلوه‌های بینامتنی قرآن کریم در شعر قیصر امین‌پور». فصلنامه پژوهش‌های ادبی - قرآنی. سال ١. شماره ٢. صص ١٨-١.

٢٥. متّقی، امیر مقدم. (١٤٣٢). «الشهادة والشهید في الشعر العربيّ المعاصر». مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة. السنة ١٤. العدد ١. صص ١١٦-٨٥.

٢٦. متّقی‌زاده، عیسی، اسماعیل حسیني اجداد و حامد پورحشمتی. (٢٠١٥). «المقاومة في الشعر الجزائريّ والإيرانيّ دراسة مقارنة بين مفدي زكريا و فرّخي يزدی». مجلّة إضاءات نقديّة. السنة ٥. العدد ١٨. صص ٩٨-٧٧.

٢٧. مجیدی، حسن. (١٣٩١). «ادبیات مقاومت و فلسفه پیدایش مقاومت در کشورهای اسلامی تحت اشغال؛ فلسطین و عراق به عنوان نمونه». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ٣. شماره ٥. صص ٤٢٧-٤١١.

٢٨. محرمی، رامین و مریم بهزادی. (١٣٩٤). «تحلیل و مقایسة مضامین شعر پایداری افغانستان و ایران». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ٧. شماره ١٢. صص٢٨٢-٢٦١.

٢٩. محلاتی، حیدر. (١٣٩٦). «بررسی ابعاد شخصیّت حضرت عباس (ع) در شعر معاصر عربی». پژوهش‌نامه معارف حسینی. شماره ٦. صص ١٣٨-١١٩.

٣٠. معروف، یحیی و حامد پورحشمتی. (١٣٩٦). «النزعة الثورية وأصداءها الدلاليّة والفنّية في شعر عبد الرحيم محمود». مجلّة دراسات الأدب المعاصر. السنة ٩. العدد ٣٣. صص ١٢٥-١٠٥.

٣١. ميرزائي، طاهره و مصطفی گرجی. (١٣٩٢). «بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار «طاهره صفارزاده»». فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی. سال ١، شماره ٤. صص ٢٥-١٠.

٣٢. نیکوبخت، ناصر و رضا چهرقانی‌برچلویی. (١٣٨٩). «شعر پایداری افغانستان از کودتای مارکسیستی تا جمهوری اسلامی». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ١، شماره ٢. صص ٣٦٨-٣٤١.

تحلیل گفتمان رمان «الحرب في بر مصر» اثر یوسف القعید

(براساس نظریۀ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف)

(پژوهشی)

ناصر زارع (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران ،نویسنده مسئول) [۱]
رسول بلاوی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران)
زهرا هاشمی تزنگی (دانشجوی دکتری دانشگاه خلیج فارس، بوشهر،ایران)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.77205
صص:۱۶۰-۱٤۷

چکیده

تحلیل گفتمان به‌عنوان یک رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعات و در قلمروهای مختلف اجتماعی استفاده می‌شود. تحلیل گفتمان انتقادی که ریشه در زبان‌شناسی انتقادی دارد در میان انواع گوناگون تحلیل گفتمان موضوع موردتوجه نورمن فرکلاف است. فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی خود، به بررسی توصیف، تفسیر تعامل بین بافت و گفتمان و تبیین چگونگی تأثیر دوسویۀ ساختار اجتماعی و گفتمان می‌پردازد. بررسی رمان «الحرب في بر مصر» اثر یوسف القعید با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی (CDA) فرکلاف و در پی پاسخگویی به کیفیت تحلیل انتقادی گفتمان رمان مذکور در سطوح توصیف، تفسیر و تبیین، مشخص می‌کند که نویسنده در سطح توصیف، با ایجاد تقابل‌ها و تضادهای معنایی و کاربرد واژگان خاص در پی بیان اندیشه‌های خویش است و در سطح تفسیر، به بافت موقعیتی، پیش‌فرض‌ها و میان‌متنی‌های گفتمان توجه دارد و چارچوب و موضوع مورد نظر خود را در قالب رمان و طی گفتمان‌ها بیان می‌کند و در سطح تبیین قصد دارد تأثیر ساختار اجتماعی در نوع گفتمان و تأثیر بازتولیدی که این گفتمان می‌تواند در تغییر ساختار بگذارد را به تصویر کشد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، نورمن فرکلاف، یوسف القعید، " الحرب في بر مصر".

تاریخ دریافت :۱۳۹۷/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۸/٦/۱۹

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: nzare@pgu.ac.ir

۱. مقدمه

داستان با ژانرهای متعدد خویش از اهمیت ویژه‌ای در میان ادبیات ملت‌های گوناگون برخوردار است؛ زیرا در بسیاری موارد واقعیت‌های جامعه را نشان می‌دهد و در امر اصلاح آن می‌کوشد. بنابراین نقد آن امری ضروری است. «درگذشته داستان‌ها را براساس مضمون، محتوا، شخصیت‌های داستان و... طبقه‌بندی می‌کرده‌اند، اما در دهه‌های اخیر با تحول جریان‌های نقد ادبی در آستانهٔ قرن بیستم، به‌ویژه ظهور نظریات فرمالیسم و ساختارگرایی، به شکل و قالب آثار ادبی و داستان توجه و دقت بیشتری شد. بر این اساس هنگام تحلیل قالب یک گفته، متن و یا داستان می‌توان آن را از زوایای متفاوتی همچون خیال‌پردازی‌های ناب، طرح بدیع داستان (پی‌رنگ)، شخصیت‌شناسی (مدل کنشی)، زاویهٔ دید متفاوت، تحلیل گفتمان رایج بر جامعهٔ اثر ادبی و... بررسی و تحلیل کرد» (مکاریک، ۱۳۸٤ش: ۱٤۹).

متون ادبی نیز همچون متون سیاسی، دارای ساختارهای گفتمان‌مدار هستند و بامطالعه و تحلیل انتقادی آن‌ها، می‌توان به افکار ایدئولوژیک نویسندهٔ آن‌ها دست‌یافت. همان‌گونه که تأثیرات ایدئولوژیک که به معنای تأثیر متون در تلفیق و حفظ ایدئولوژی‌ها است، یکی از تأثیرات مهم و حائز اهمیت در تحلیل گفتمان است و به عبارتی تأثیر عمدهٔ متون که برای تحلیل گفتمان نگرانی محسوب می‌شود، همان تأثیرات ایدئولوژیک است. به‌طور کلی ایدئولوژی‌ها نمود اولیهٔ جوانب مختلف جهان هستند که در ایجاد و حفظ روابط قدرت، سلطه و استثمار بسیار مؤثر خواهند بود (راجرز، ۲۰۱۱: ۱۲۳). تحلیل گفتمان انتقادی؛ (CDA) یک نوع تحقیق تحلیلی گفتمان است که بیش از هر چیز به بررسی سوءاستفاده از قدرت اجتماعی، تسلط و نابرابری می‌پردازد و بررسی می‌کند که چگونه این امور، قانونی نشان داده‌شده، دوباره تولیدشده و توسط کتاب قانون اجرایی می‌شوند و سپس در سیاست مورداستفاده قرار می‌گیرند. چنین تحقیقات مخالفی در تحلیل گفتمان انتقادی موضعی، صریح گرفته و بنابراین سعی در فهم، افشا و درنهایت مقاومت در برابر نابرابری اجتماعی دارند (شیفرین و دیگران، ۲۰۰۱: ۳۵۲). همچنین (CDA) ممکن است واکنشی به تحلیل گفتمان غیر انتقادی دیده شود که برخی از مفاهیم آن در مدرسهٔ فرکلاف[۱] که قبل از جنگ جهانی دوم ظهور کرد، یافت می‌شود (همان: ۳۵۲).

تحلیل گفتمان انتقادی موردنظر فرکلاف در سه سطح – یعنی توصیف متن، تفسیر رابطهٔ بین متن و تعامل و تبیین رابطهٔ بین تعامل و بافت اجتماعی – صورت می‌گیرد. در رویکرد تحلیل انتقادی فرکلاف، «تحلیل انتقادی به بررسی پدیده‌های زبانی و اعمال گفتمانی به فرآیندهای ایدئولوژیک[۲] در گفتمان، روابط بین زبان و قدرت، ایدئولوژیک، سلطه و قدرت، پیش‌فرض‌های دارای بار ایدئولوژیک در گفتمان، باز تولید اجتماعی ایدئولوژیک زور، قدرت و سلطه و نابرابری در گفتمان توجه کرده و عناصر زبانی و غیرزبانی را به همراه دانش‌زمینه‌ای کنش‌گران هدف و موضوع مطالعهٔ خود قرار می‌دهد» (فرکلاف، ۱۳۷۹ش : ۱۲). رمان "الحرب في بر مصر" یک رمان اجتماعی – انتقادی است که به دورهٔ قبل از جنگ اکتبر میان

---

[۱] . Norman Fairclough. استاد رشتهٔ زبان در زندگی اجتماعی گروه زبان‌شناسی و زبان انگلیسی جدید در دانشگاه لانکاستر (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۵).

[۲] . در زبان شناسی، ایدئولوژی به مجموعه‌ای از عقاید، برداشت‌ها و ارزش‌های عمومی گفته می‌شود که ممکن است اشخاص از آن خودآگاهی نداشته باشند، ولی اعمال و رفتار آنها در داخل این نظام شکل خاصّی به خود می‌گیرد و گفتهٔ ساخته و پرداخته نظام مند آن‌ها با توجه به همین ایدئولوژی تبیین و توجیه می‌شود (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۹).

عرب و اسرائیل مربوط می‌شود. جان‌مایهٔ اصلی این رمان بیان بی‌عدالتی‌ها، و تضاد طبقاتی در برهه‌ای از تاریخ معاصر مصر است که یوسف القعید[۱] با بیان مشکلات مردم مصر و نشان دادن تسلط صاحبان قدرت بر طبقات فرودست جامعه، قصد افشای بی‌عدالتی‌ها را دارد. پژوهشگر و تحلیل‌گر انتقادی گفتمان مذکور نیز در پی بررسی سوءاستفاده از قدرت، نابرابری‌های اجتماعی و سیاسی و افشای آن‌ها است. چنان‌که مفهوم مرکزی در بیشتر متون تحلیل گفتمان، مربوط به قدرت و به‌ویژه قدرت اجتماعی گروه‌ها یا نهادها است. (شیفرین و دیگران، ۲۰۰۱م: ۳٥٤)

۱.۱ . پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تحلیل‌گفتمان انتقادی، کتاب‌ها ومقالات متعددی نگاشته شده است که از جملهٔ آن می‌توان به کتاب«*تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف*» اشاره کرد که در سه بخش اصلی در سال ۱۹٤۱م به چاپ رسید و فرکلاف در آن به توضیح نظریهٔ خود پرداخته است. این کتاب را فاطمه شایسته پیران و دیگر همکاران به فارسی ترجمه نمودند و در سال ۱۳۷۹ ش در تهران به چاپ رسید. اثر دیگر در این زمینه، کتاب«*درآمدی به گفتمان‌شناسی*» از لطف‌الله یارمحمدی است که در سال ۱۳۸۳ش منتشر گردید و نویسنده در آن پس از تعریفی کلی از گفتمان‌شناسی، به بحث دربارهٔ گفتمان‌شناسی انتقادی پرداخته است. در عین حال پژوهش‌های چندی نیز دربارهٔ موضوع مورد بحث صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «تحلیل گفتمان غالب رمان أجنحة الفراشة از محمد سلماوی براساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف» اشاره کرد که خیریه عچرش به همراه دیگر همکاران، در سال ۱۳۹٥ ش در شماره ٤۱ مجله علمی – پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی به چاپ رسانده‌اند و رمان مذکور را در سه سطح تحلیل انتقادی فرکلاف مورد بررسی قرار داده‌اند. پژوهش دیگر مقالهٔ «تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور» نوشتهٔ حسنعلی قبادی و همکاران است که در سال ۱۳۸۸ش در شماره ٦ فصلنامهٔ نقد ادبی به چاپ رسید و نویسندگان در آن به بررسی مهم‌ترین عناصر بافت موقعیتی بازتاب یافته در متن رمان مذکور پرداخته‌اند. رمان "الحرب في بر مصر" تاکنون توجه برخی پژوهشگران را به خود جلب کرده است و مقالاتی در این راستا پدید آمده است که از آن جمله می‌توان به مقاله «بررسی موتیف «ارض» در رمان "الحرب في بر مصر" از یوسف القعید» اثر سید اسماعیل حسینی اجداد و شهرام دلشاد اشاره کرد که در شماره ۱۳ نشریه نقد ادب معاصر عربی به چاپ رسیده است و پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که القعید در رمان مزبور موتیف "أرض" را به شکلی سازمان یافته در تمامی بخش‌های رمان قرار داده و دیدگاه راویان داستان با این موضوع گره خورده است. با این حال تاکنون هیچ گونه تحلیل گفتمانی در رمان *"الحرب فی بر مصر"* صورت نگرفته است و پژوهشگر در پژوهش حاضر پس از بیان خلاصه‌ای از داستان و بیان مقدمه‌ای از تحلیل گفتمان انتقادی و نظریهٔ فرکلاف، به تحلیل انتقادی رمان مذکور در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین پرداخته است.

[۱] . یوسف القعید (۱۹٤٤م) داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ مصری.

۱ .۲ . سؤالات پژوهش

– تحلیل گفتمان انتقادی براساس نظریهٔ فرکلاف در رمان *"الحرب فی بر مصر"* در سطوح توصیف، تفسیر و تبیین چگونه میسر می‌شود؟

۱ .۳ . فرضیه پژوهش

رمان *"* الحرب في بر مصر*"* قابلیت تحلیل گفتمان انتقادی را در سه سطح توصیف، تحلیل و تبیین دارا است و به سبب پرداختن القعید به موضوع قدرت و مفاهیم مربوط به آن، رمان مذکور می‌تواند طی یک تحلیل گفتمان انتقادی مورد بررسی قرار گیرد.

۲ . خلاصهٔ رمان *"الحرب في بر مصر"*

" الحرب في بر مصر*"* اثر محمد یوسف القعید (۱۹٤٤م)، داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ مصری، رمانی سیاسی – اجتماعی آمیخته با هجایی ضمنی، علیه بی‌عدالتی است. رمان مذکور از شش فصل تشکیل‌شده است که در هر فصل یکی از شخصیت‌های اصلی رمان به روایت داستان از زاویهٔ دید خود می‌پردازد. این شش راوی عبارت‌اند از: کدخدا، مسئولیت‌پذیر، نگهبان، دوست، افسر و بازرس. تنها شخصیت اصلی داستان "مصری" است که به روایت داستان نمی‌پردازد. ماجرای داستان به چند روز پیش از جنگ اکتبر ۱۹۷۳م و تاریخ جنگ میان اعراب و اسرائیل مربوط می‌شود که در آن فرزند کوچک کدخدای یکی از روستاهای مصر به خدمت سربازی اعزام می‌شود، اما کدخدا سعی دارد مانع از این امر شود؛ درنتیجه در جستجوی هر چاره‌ای برای ممانعت از این کار برمی‌آید و درنهایت فرزند یکی از افراد روستا را که "مصری" نام داشت و پسری موفق در تحصیل بود، به‌جای فرزند خود به خدمت می‌فرستد. در ابتدا "مصری" سعی در بیان حقیقت نزد فرماندهٔ خود دارد، اما با شعله‌ور شدن جنگ، بدون توجه به نام واقعی یا جعلی خود داوطلبانه به خط مقدم جنگ می‌رود، به شهادت می‌رسد و پس از شهادت، تمام مزایای شهادت مصری به کدخدا و نه پدر او تعلق می‌گیرد.

۳ . مبانی نظری پژوهش

کارکرد تحلیل گفتمان به‌عنوان گرایشی میان‌رشته‌ای، این است که با تحلیل و بررسی سطوح مختلف سبکی و کلامی همچون نظام واژگانی، نحوی، بلاغی و... به چهرهٔ باطنی نویسنده و بیان اندیشه‌های پنهانی او پی ببرد. «تحلیل گفتمان ... که از اواسط دههٔ ۱۹٦۰م تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰م در پی تغییرات گستردهٔ علمی – معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی ادراکی و اجتماعی، شعر، معانی بیان، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مند ساختار و کارکرد و فرآیند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است» (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۳۵).

متون، اثرات متقابل عوامل اجتماعی‌اند که می‌توانند در دانش‌ها، باورها، نگرش‌ها، ارزش‌ها، تجربه‌های ما و... تغییر ایجاد کنند (راجرز، ۲۰۱۱: ۱۲۲). فتوحی؛ نیز دربارهٔ ایدئولوژیک بودن متن می‌گوید: «تفسیر و معنای متن مولود بافت موقعیتی

است و در بستر مناسبات اجتماعی زاده می‌شود. ... ایدئولوژی در متون به دو صورت صریح و ضمنی بازتاب می‌یابند. متن‌هایی که در آن‌ها ایدئولوژی با صراحت و شفافیت بازتاب یافته، از نوع متن‌های گفتمانی‌اند که به طور مستقیم، نشانه‌ها و محتوای گروه ایدئولوژیک را بیان می‌کنند» (۱۳۹۵: ۳۵۰).

ازجملهٔ انواع مختلف این گرایش، تحلیل گفتمان انتقادی است. «تحلیل انتقادی گفتمانی یک نوع تحلیل گفتمانی است که نحوهٔ استفادهٔ غیر مشروع از قدرت جمعی، سلطه و عدم مساوات را که از طریق نوشتار و گفتار در یک بافت اجتماعی و سیاسی خاص صورت می‌گیرد و یا در برابر آن ایستادگی می‌شود، بررسی می‌نماید» (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ١٦). ازجمله نظریه‌پردازان این رویکرد گفتمانی، «که سنت‌های فکری جامعه‌شناسی متعددی را برای غنای نظریهٔ خود به خدمت گرفتند، نورمن فرکلاف و ون دایک[1]هستند» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۲۲). فرکلاف از انواع دیگر تحلیل گفتمان، چون تحلیل گفتمان غیر انتقادی سخت خرده می‌گیرد؛ چراکه چنین تحلیل‌هایی به تبیین شیوه‌های شکل‌گیری اجتماعی اعمال گفتمانی توجه ندارند. بنابراین او در بررسی پدیده‌های زبانی و اعمال گفتمانی به فرآیندهای ایدئولوژیک در یک گفتمان و روابط بین زبان و قدرت توجه می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲).

۱.۳ . مرحلهٔ توصیف

در مرحلهٔ توصیف، متن را جدای از شرایط اجتماعی خاص آن مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهند؛ بدین‌صورت که انتخاب واژگان، دستورها و ساختارها انتخابی خاص تلقی می‌شود و درصدد فهم چرایی این‌گونه انتخاب‌ها در متن برمی‌آیند. فرکلاف این سطح را که اولین سطح در تحلیل گفتمان انتقادی وی است، در سطوح واژگان، دستور و ساخت‌های دستوری متن موردبررسی قرار می‌دهد (همان: ۱۷۱–۱۷۰) که در ادامه پژوهش و در مرحله توصیف رمان الحرب فی بر مصر به بررسی ارزش‌های کلمات و ویژگی‌های دستوری ازنظر تجربی، رابطه‌ای و دستوری پرداخته می‌شود.

۲.۳ . مرحلهٔ تفسیر

تفسیر؛ ترکیبی از محتویات متن و ذهنیت مفسر است. ویژگی‌های صوری متن به‌منزلهٔ سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش‌زمینه‌ای ذهن مفسر را فعال می‌سازد و تفسیر، محصول ارتباط متقابل و دیالکتیکی[2]این سرنخ‌ها و دانش‌زمینه‌ای ذهن مفسر خواهد بود (همان: ۲۱۵). البته مفسر هم شامل پژوهشگر و محقق و هم شامل تمامی مشارکینی می‌شود که با تکیه بر دانش‌زمینه‌ای خود، متن‌ها را تفسیر و تنظیم می‌کنند. پژوهشگر در این مرحله به بررسی بافت بینامتنی و پیش فرض‌ها و بافت موقعیتی و نوع گفتمان در رمان مذکور می‌پردازد.

---

[1] .van Dyke

[2] . روابط بین عناصر یک رویداد اجتماعی یا ساختار اجتماعیِ یعنی رابطهٔ بین عناصر نشانگی و غیر نشانگی، روابط دیالکتیکی هستند (راجرز، ۲۰۱۱م: ۱۲۳).

۳.۳ . مرحلۀ تبیین

«تبیین نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیّن می‌بخشد؛ همچنین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تاثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منفجر به حفظ یا تغیر آن ساختارها می‌شوند» (همان: ۲٤٥). در مرحله سوم، به تأثیر دوسویۀ ساختار اجتماعی بر گفتمان و تأثیر گفتمان بر ساخت اجتماعی می‌پردازیم و شیوه و نوع گفتمان برخی شخصیت‌های رمان را بررسی خواهیم کرد.

٤ . تحلیل گفتمان انتقادی رمان *"الحرب في بر مصر"*

رمان "الحرب في بر مصر" رمانی سیاسی – اجتماعی است که در آن اوضاع اجتماعی نابسامان آن دوره در قالب فسادهای اداری و مشکلات معیشتی به‌خوبی به تصویر کشیده شده است. موضوع داستان به‌نوعی بازتولیدی از واقعیت‌های تلخ دورۀ خاصی از مصر است که القعید در ورای واژگان و جمله‌ها سعی دارد آن‌ها را نمود دهد؛ زیرا بازنمایی حقیقت یکی از کارکردهای رمان است و «براساس تعریف ویلیام هزلیت (۱۸۳۰–۱۸۷۸) رمان؛ داستانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته‌شده باشد و به نحوی از انحاء شالودۀ جامعه را در خود تصویر و منعکس کند» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ٤٠٥). بدین ترتیب پژوهشگر در سه سطح تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به بررسی رمان "الحرب في بر مصر" می‌پردازد تا اندیشۀ القعید، ایدئولوژی وی و چگونگی نمود واقعیت‌ها در رمان مذکور هر چه‌بهتر تبیین شود. لازم به ذکر است که «ما در هر مرحله با تحلیل سروکار داریم، اما ماهیت آن در هر مرحله متفاوت است. تحلیل در مرحلۀ اول، به برچسب‌دهی ویژگی‌های صوری متن اکتفا می‌کند و متن را به مثابۀ یک شیء در نظر می‌گیرد و در مرحلۀ دوم، تحلیل گفتمان به تحلیل فرآیندهای شناختی شرکت‌کنندگان و تعامل بین آن‌ها می‌پردازد. مرحلۀ تبیین نیز ارتباط میان رویدادهای اجتماعی (تعاملات) با ساختارهای اجتماعی را بیان می‌کند» (آقا گل زاده و غیاثیان، ۱۳۸٦: ٤۳).

٤ .۱ . رمان "الحرب في بر مصر" در مرحلۀ توصیف

ایدئولوژی القعید به شیوه‌های مختلف قابل درک است. یکی از این شیوه‌ها، روش تحلیل ساختار زبان است، این روش که در مرحلۀ توصیف صورت می‌گیرد، برای آشکار ساختن معانی نهفته در کلمات است. در این مرحله به دو گروه از سؤال‌ها پاسخ داده می‌شود:

الف) کلمات واجد کدام ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی هستند؟

ارزش تجربی که در آن تجربۀ تولیدکننده و متن از جهان بازنمایی می‌شود، در بخش واژگان به شکل تضادها، ترادف‌ها و ارتباط‌های معنایی، رمزگذاری می‌شوند. شایع‌ترین موضوع مورد بحثی که القعید سعی در نشان دادن آن دارد، موضوع تقابل است، تقابل میان ثروت و فقر، مرگ و زندگی، قدرت و ضعف، و... که همواره در متونی با چنین جان‌مایه‌ای تکرار می‌شود و چه‌بسا تأثیری عمیق بر بازتولید چنین آثاری بر جای می‌نهد. نمونۀ آن را در متن زیر مشاهده می‌کنیم: «وجدته يمد يده لي، سلّم علي.... أخذتُ يد العمدة اللينة والناعمة بين كفي الجافين المليئتين بالشقوق مثل الأرض الشراقي. الخواتم التي تزين أصابعه لها

فصوص والفصوص اصطدمت بباطن يدي. أما يد العمدة فقد كانت ثقيلة وسمينة ودافئة وممتلئة باللحم... تذكرت أنّي لم آكل لحماً من الموسم الماضي» (القعيد،۱۹۹۱: ٦٢).

(ترجمه) « دیدم که دستش را به سویم دراز کرد و بر من سلام داد... دست نرم کدخدا را در میان دو دست خشکم که همچون زمین خشکیدهٔ ترک خورده بود، گرفتم. انگشترهایی که با آن انگشتانش را زینت داده بود، دارای میخک بود و آن میخک‌ها به کف دستم ضربه می‌زد، اما دست کدخدا سنگین و چاق و گرم و گوشتی بود... به یادم آمد که من از فصل گذشته تا کنون گوشت نخورده‌ام.»

در این متن توصیفی، می‌توان جایگاه‌های نابرابر طبقاتی، تضادها و شکاف‌های اقتصادی و اجتماعی را تبیین و ملاحظه کرد. چنان‌که دستان نرم، صاف و جواهرنشان کدخدا در میان دستان خشن، پینه بسته و برهنهٔ راوی (نگهبان)، فقر، فلاکت و بدبختی وی را به عنوان نماد طبقات فرودست مورد استثمار نشان می‌دهد.

در عین حال در هر متن زبانی، کاربرد واژگان خاص و نام‌دهی، منعکس کننده دیدگاهی خاص است که در بازنمایی کنش‌گران اجتماعی مؤثر است. این امر هرگز تصادفی نیست و چه بسا از طریق آن به معانی نهفته‌ای در متن راه می‌یابیم، چنان‌که انتخاب عنوان "المتعهد" برای شخصی که به دنبال راه‌حل برای ممانعت از رفتن پسر کدخدا به جنگ است، در واقع تعریض به جامعه‌ای است که چنین اشخاصی را مسوؤلیت‌پذیر می‌داند. چنان‌که نویسنده برای بازنمایی زنان داستان اغلب از مؤلفهٔ هویت بخشی ظاهری استفاده می‌کند و هویت تمامی زنان با توجه به هویت همسر یا پسر آن‌ها بیان می‌گردد؛ بدین ترتیب نویسنده می‌خواهد جایگاه بالاتر مردان نسبت به زنان را هویدا سازد.

ازجمله بحث‌هایی که فرکلاف در بخشِ ارزشِ بیانیِ واژگان بدان توجه دارد، استعاره است. استعاره از نظر فرکلاف «وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه بر حسب جنبه‌ای دیگر از آن است و به هیچ وجه منحصر به آن نوع گفتمان نیست که به صورت کلیشه‌ای مرتبط با آن فرض شود» (همان: ۱۸۳). استعاره در این رمان با نام‌دهی پسر نگهبان، به نام مصری صورت می‌گیرد. مصری در حقیقت استعاره از کل وطن‌دوستانی است که عشق به وطن را در خود ذوب کرده‌اند. در عین حال فرزند کدخدا نامی ندارد و او را پسر کدخدا خطاب می‌کنند و این استعاره از افرادی است که تنها به واسطه مقام خانوادگی زندگی آرامی را می‌گذرانند.

ب) ویژگی‌های دستوری واجد کدام ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی هستند؟

در بخش تحلیل متن در بیان ارزش تجربی دستوری باید به سؤالاتی از این دست پاسخ دهیم:۱.آیا کنشگری مشخص است؟ ۲.آیا جملات معلوم هستند یا مجهول؟ ۳. نحوهٔ استفاده از ما و شما یا ما و آنها چگونه است؟ (همان: ۱۸۹-۱۹۰). ارزش تجربی ساخت‌های نحوی در قالب فعل‌های معلوم و مجهول و بسامد اندک جملات مجهول بر این دلالت دارد که مردم به نیکی می‌دانند از سوی کدام عامل قدرت دچار رنج گشته‌اند. «صورت‌های نحوی چون فعل معلوم و مجهول، تأکید، تکرار، جملات امری، پرسشی و انکاری، و... در گفتمان‌های مختلف ایدئولوژیک کاربردهای مختلف با مقاصد متفاوتی دارند»

(فتوحی، ۱۳۹۵ :۳٦۰–۳۵۸). برای نمونه ممکن است گاه به سبب اهمیت حادثه و مهم نبودن فاعل آن، جمله مجهول آید: «على الفور عقدت اجتماعات مطولة بين القائد ومساعديه، وأركان حرب المستشفى ورئيس الشؤون الإدارية والفنية، وقائد السرية» (القعيد ،۱۹۹۱: ۹۹)./ «إبني الصغير مطلوب للتجنيد» (همان: ۱۰).

(ترجمه)« فوری جلسه‌ای میان فرمانده و همکارانش، اعضای جنگ بیمارستان، رئیس امور حکومتی و فنی، فرمانده امور محرمانه تشکیل شد./ از پسرم خواسته شد که به خدمت سربازی برود.»

نویسنده با کوتاه آوردن عبارات به کنش و واکنش‌های آمرانه و بازخوردهای سریع اشاره دارد تا استبداد کدخدا و تابع بودن زیردستان را بدون مناقشه نشان دهد و جملات کوتاه و تلگرافی، جهت بازنمود مدت زمان و فاصله کوتاه میان کنش و واکنش‌ها است. همچنین در ادامه نویسنده سعی دارد که با ایراد گزارش‌گونه فعالیت‌ها و نیازهای حیاتی بشری که ابتدایی هستند، جملات را به صورت کلی بیان کند. اموری چنین نشان می‌دهد که «واژه‌ها در زبان خنثی نیستند، بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک، مفاهیم و دلالت‌های ضمنی متعدد دارند» (فتوحی، ۱۳۹۵ :۳۵۵). در این گفتگو ما با نوعی "رؤیارویی‌های نابرابر"[1]برای تعامل افرادی با جایگاه‌های ناهمانند مواجه هستیم و آن تعامل شخصیت کدخدا در برابر خدمتکار است که بخاطر هژمونی و فرادستی شخصیت کدخدا در برابر طبقه فرودست کارگری خدمتکار، افراد در این تعامل سهمی نابرابر داشته و سبب شده است که مشارکت حقیقی یا به تعبیر گرایس (۱۹۷۵م) " اصول مشارکت زبانی"[2]در گفتگو رعایت نشود.

از جمله مباحثی که در ساخت‌های دارای ارزش بیانی مطرح می‌شود، نظام نوبت‌گیری است. اداره کردن نوبت گرفتن بستگی به ماهیت نظام نوبت‌گیری به کار گرفته شده و روابط قدرت بین مشارکین دارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۰٤). گاه شخصی که صحبت می‌کند، گوینده بعدی را انتخاب می‌کند، گاه گویندهٔ بعدی خود نوبت را از شخص اول می‌گیرد. نمونهٔ این امر هنگامی است که دوست مصری با پرسیدن سؤالی نوبت را به مصری می‌دهد و می‌پرسد: «لم قبلت هذا؟» (القعید،۱۹۹۱م:۹۲) (ترجمه) « چرا قبول کردی؟»

این استفهام خود نوعی نوبت دهی به حساب می‌آید که در جواب آن مصری می‌گوید: «لم يكن أمامي سبيل آخر» (همان: ۹۲). (ترجمه) « راه دیگری نداشتم».

[1]. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۵۸.

[2]. فرکلاف، ۱۳۷۹: ۵۸.

٤ .٢. تحلیل رمان «*الحرب في بر مصر*» در مرحلهٔ تفسیر

در مرحلهٔ توصیف، به ویژگی‌های صوری متن پرداختیم، اما بدیهی است که تنها از طریق ویژگی صوری متن نمی‌توان به تحلیل کامل متن دست یافت و باید از این مرحله‌به‌مرحلهٔ بعدی یعنی تفسیر وارد شویم. در این مرحله دو مسئله موردبحث قرار می‌گیرد:

الف) بافت بینامتنی و پیش‌فرض‌ها

ازجمله مسائل مهم در سطح تفسیر وجود پیش‌فرض‌ها، بافت میان‌متنی و میان‌گفتمانی است. ازنظر فرکلاف تحلیل میان‌متنی، ما را متوجه این نکته می‌سازد که «گفتمان‌ها و متون آن‌ها خود دارای تاریخ‌اند و متعلق به مجموعه‌های تاریخی هستند و تفسیرِ بافت بینامتنی به این موضوع بستگی دارد که متن را متعلق به کدام مجموعه بدانیم و درنتیجه چه چیز را میان مشارکین، زمینهٔ مشترک و مفروض بخوانیم. همان‌گونه که در مورد بافت موقعیتی مطرح است، مشارکین گفتمان نیز ممکن است به تفسیرهای تقریباً یکسان یا متفاوتی دست یابند و تفسیر طرف قدرتمندتر ممکن است بر سایر مشارکین تحمیل شود» (فرکلاف،۱۳۷۹ :۲۳۰-۲۳۵). این زمینهٔ مشترک بین مشارکین گفتمان که زندگی را فقط در خوردن، نوشیدن و امور مادی می‌دانند، در عبارتی که نگهبان پس از شنیدن دستور کدخدا و در هنگام تحلیل آن در ذهن خود بیان می‌کند، مشخص است: «أعطه بذلك فرصة نادرة لكي يعيش ويفتح بيتهم، هناك سيأكل ويشرب ويسكن» (القعید،۱۹۹۱: ٢٦). (ترجمه)« بدین ترتیب به او فرصت کمیابی می‌دهم تا زندگی کند و باعث رونق خانه‌شان شود و از آنجا بخورد و بنوشد و اسکان گزیند».

اینجاست که می‌توان توانایی گفتمان‌ها را در تجسیم معنا و ارتباط اجتماعی دریافت؛ زیرا گفتمان شکل دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی- سیاسی (قدرت) است (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۱۷).

چارچوب به عنوان یک دانش زمینه‌ای، در سطح تفسیر مورد توجه قرار می‌گیرد. لیکاف (۲۰۰٤) معتقد است که چارچوب عبارت است از "ساختارهای ذهنی که نگرش ما را به دنیا شکل می‌دهد" (بلور و بلور، ۱۳۸۹: ۲۷). چارچوب رمان «*الحرب في بر مصر*» یک مفهوم انتزاعی است که همان بی‌عدالتی و تضاد طبقاتی است. در عین حال یافتن جان‌مایهٔ اصلی رمان «*الحرب في بر مصر*»، امری مورد توجه و حائز اهمیت در تفسیر متن است که در حافظهٔ بشری می‌ماند و خود به عنوان متنی تاریخی در بازتولید چنین متونی مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ بدین شکل که با تأثیر بلندمدتی که بر خواننده می‌گذارد، سبب می‌شود یا نویسندهٔ دیگری به تولید آثاری با چنین درون‌مایه‌ای بپردازد، یا مفسری هنگام خواندن و تفسیر متن و اثری با جان مایهٔ مشابه اثر قبل، به تفسیر بهتر دست یابد.

ب) بافت موقعیتی و نوع گفتمان

بحث دیگری که در سطح تفسیر مورد بحث قرار می‌گیرد، بافت موقعیتی و نوع گفتمان است. باید به این نکته توجه کرد که مفسر چگونه بافت موقعیتی را که شامل چیستی ماجرا و چگونگی روند آن است، تفسیر می‌کند و این تفسیر چگونه نوع گفتمان را معین می‌کند. در رمان مورد بحث هنگامی‌که بازپرس به سراغ مسؤول ارشد می‌رود و سعی می‌کند هویت مصری

را کشف کند، مسؤول ارشد می‌گوید: «قال المسؤول الكبير: ابن الخفير ذهب إلى الجيش ولإنّه يدرك وضاعة أصله ويريد أن يتمسح في الكبار أولاد الذوات أملي بياناته من اليوم الأول خطأ، نسب نفسه إلى العمدة» (القعيد ،۱۹۹۱م: ۱۵۲). (ترجمه)« مسئول ارشد گفت: پسر نگهبان به ارتش رفت؛ چرا که از اصل و نسب پایین خود مطلع بود و می‌خواست خود را به بزرگان و فرزندان آن‌ها نسب دهد به همین دلیل از روز اول گزارش را اشتباه پر کرد و خود را پسر کدخدا خواند»

در این جملات کلمات ربطی همچون گیره عمل می‌کنند و قصد دارند پسر نگهبان و شخصیت او را که از نظر طبقاتی پست است، به شخصیت کدخدا که شخصیت بالادست جامعه است، گره زنند.

ماجرا در زمان مذکور، فرستاده شدن فرزند یک نگهبان فرودست به سربازی به‌جای فرزند کدخدا است. بنابراین فاعلان این ماجرا از سویی کدخدا و همکاران او و از سویی دیگر نگهبان و فرزند او هستند. فعالیت اصلی این ماجرا دربرگیرندهٔ موضوع واجب بودن سربازی برای فرزند کدخدا، یافتن شخصی به‌جای او، رفتن شخص بدل به سربازی، شهادت وی، یافتن هویت واقعی شهید است. در ابتدا ما شاهد تقابل اهل قدرت و فردی فرودست هستیم که پس از مدتی نقش خود را به متهم و قربانی می‌دهند و روابط میان آن‌ها رابطهٔ یک فرد سلطه‌گر با زیردست خویش است. افراد اصلی درگیر ماجرا کدخدا و شهید هستند که به سبب اتفاقاتی که در مسیر ماجرا پیش می‌آید، افرادی دیگر چون مسؤولیت پذیر، بازپرس و افسر و پدر شهید و دوستش نیز جزء فاعلان ماجرا محسوب می‌شوند.

در گفتگوهای داستان، منزلت افراد بر اساس جایگاه اقتصادی و طبقاتی و نه بر اساس ارزش‌های ذاتی و انسانی آن‌ها تبیین شده است. مسؤول ارشد از لفظ (وضاعة: پست) برای اصل و نسب سربازی که در حال خدمت به میهن خویش است، استفاده می‌کند و وی را متهم به سوء استفاده از نام کدخدا می‌کند؛ گویی که فرزندان طبقهٔ کارگر و فرودست، بدذات هستند و فرزندان بزرگان را (أولاد الذوات) می‌داند. این نوعی ارزش‌گذاری ایدئولوژیک از سوی طبقهٔ سرمایه‌داری نسبت به طبقه کارگری است که در این گفتگو توسط فردی از نهادی نظامی صورت گرفته است و حکایت از اتحاد و همبستگی ثروت و قدرت دارد. همچنین به‌کارگیری لفظ (يتمسح) از سوی مسؤول در این سیاق، که به معنای مالیدن است، بجای واژگانی نظیر ملحق کردن خویش به طبقهٔ اشرافی برای سرباز روستایی و فرزند خدمتکار، بر جدایی خارج بودن سرباز از طبقهٔ اشراف دلالت دارد و تصویر سگی را در ذهن تداعی می‌کند که خود را به صاحب خود می‌مالد. چنین تصویری از تندترین خشونت ایدئولوژیک است که چه‌بسا توجیهی برای خشونت فیزیکی شود و این به‌نوبهٔ خود دیالکتیک معنوی و تضاد ارزشی-اندیشه‌ای و گفتمانی را، نوعی دیالکتیک مادی و نهفته در تضادها طبقاتی میان طبقات بالادست و فرودست می‌داند، گفتمانی که (من) (دیگری) را غیر از خود (غیریت) می‌داند.

آخرین نکته‌ای که در سطح تفسیر باید بدان پرداخت، تفسیرِ بافت متن است که می‌تواند در خلال تعامل مشارکین گفتمان، در نظر همگی و یا برخی از آنان دستخوش تغییر گردد. نمونهٔ این امر را در مصری می‌بینیم. او که در ابتدا گمان می‌کرد،

آمدنش به میدان جنگ ستمی از سوی اهل قدرت بوده است، در پایان داستان آن را فرصتی برای جان فدایی در راه وطن می‌بیند (القعید، ۱۹۹۱: ۱۰۰).

٤ .٣ . تحلیل گفتمان انتقادی رمان "الحرب في بر مصر" در سطح تبیین

سومین و آخرین سطح تحلیل گفتمان، در رویکرد فرکلاف سطح تبیین است. فرکلاف با توجه به رابطهٔ دیالکتیکی میان ساختارهای خرد گفتمان (ویژگی‌های زبانی) و ساختارهای کلان جامعه (ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی) بر این باور است که در کنار تأثیر ساختارهای کلان جامعه بر گفتمان خرد، ساختارهای خرد و گفتمانی نیز می‌توانند سبب بازتولید ساختارهای کلان و ایدئولوژیک گردند. سطح تبیین به تأثیر دوسویهٔ ساختار اجتماعی بر گفتمان و تأثیر گفتمان بر ساخت اجتماعی می‌پردازد. البته باید به این نکته توجه داشت که گفتمان‌ها بر اساس نوع و شکل خود بر ساختارها به شکل مستقیم و یا غیرمستقیم تأثیر می‌گذارند. چنان‌که رمان مورد بحث هرگز نمی‌تواند به شکلی مستقیم ساختار اجتماع را تغییر دهد، اما متونی چون قانون اساسی بر این ساختارها تأثیر مستقیم خواهند داشت.

تغییرات گسترده و عمیق اقتصادی، کاهش و پس‌روی تولید، صادرات و سرمایه‌گذاری در آن‌ها در برابر واردات و خدمات و ظهور طبقات ثروتمندی که ثروت‌های کلان خود را نه از راه تولید و سرمایه‌گذاری‌های مولد؛ بلکه از طریق دلالی و رانت‌خواری به دست آورده بودند، باعث شکاف‌های عمیق طبقاتی در جامعهٔ مصر شد و بحران‌های اجتماعی و سیاسی مختلفی را خلال سال‌های ۱۹٤٥م تا ۱۹۹٥م رقم زد (أمین، ۱۹۹۹: ۳۰-۱۱).

گفتمان حاکم بر رمان «الحرب في بر مصر» ، گفتمان تغییر اوضاع اجتماعی است که درعین‌حال همواره در آن تقابل قدرت و عدم قدرت، فساد و... نشان داده می‌شود و به شکل ضمنی طی این گفتمان‌ها، سطح فکر و ایده نویسنده سنجیده می‌شود. عوامل اجتماعی که در شکل‌گیری ایدئولوژی خاص نویسنده و نوع گفتمان بیان‌شده نقش دارند، عبارت‌اند از: سلطه‌گری، نابرابری و به‌طورکلی نظام سلطه و قدرت. این‌گونه گفتمان‌های ضد سلطه و قدرت باواسطه یا در شکل‌گیری مبارزات علیه اهل سلطه تأثیر می‌گذارد و سبب می‌شود مردم تلاش کنند که گفتمانی بر ضد گفتمان حاکم ایجاد کنند. بنابراین رمان مذکور ضمن بیان ایدئولوژی نویسنده، در پی تحمیل و توجیه آن ایدئولوژی به‌گونه‌ای پوشیده برمی‌آید.

القعید در این رمان که اساساً نوعی تقابل قدرت و بی‌قدرتی است، سعی دارد نهایت تضاد طبقاتی که در پی قدرت حاکم به وجود می‌آید را زیر سؤال ببرد و تلاش می‌کند در مسیر مبارزهٔ اجتماعی خود، نابرابری‌های اجتماعی که به طبع آن نابرابری‌ها در دیگر عرصه‌ها به وجود می‌آید را در قالب مبارزهٔ میان اهل سلطه (عمید) و طرف مقابل آن (فرزند حفیز) که دو طرف مبارزه اجتماعی‌اند، به تصویر بکشد. نگاه انتقادی القعید در این رمان و افشاگری اهل سلطه می‌تواند منجر به تغییر ساختار اجتماعی آن زمان مصر گردد و از به وجود آمدن چنین ساختارهایی در آینده نیز پیش‌گیری کند و درعین‌حال می‌تواند درباز تولید چنین گفتمان‌هایی مفید واقع شود؛ چراکه زبان وسیلهٔ بیان ایدئولوژی است و در هر قالبی که قرار گیرد، مسئلهٔ قدرت را در پی دارد و القعید دانش و توانایی نویسندگی خود را در جهت بیان ایدئولوژی و در نتیجه اعمال قدرتی به کار

می‌گیرد که می‌توان گفت هدفش بازنمایی ادبیات استبداد ستیز است. این بازتولید علاوه بر پیامد ناخودآگاه که بر تولید دارد، می‌تواند در تفسیر چنین گفتمان‌هایی نیز مؤثر واقع شود؛ بدین ترتیب که علاوه بر اینکه تولیدکنندگان دیگر گفتمان‌ها ممکن است تحت تأثیر گفتمان حاکم بر رمان«الحرب في بر مصر» قرار گیرند، این تأثیر می‌تواند سبب بازتولید این گفتمان در ذهن مفسر و پژوهشگر گفتمانی دیگر و همچنین کنشگران آن گفتمان گردد. بنابراین این بازتولید عامل پیوند مرحلهٔ تفسیر و تبیین به یکدیگر است؛ بدین ترتیب درحالی‌که تفسیر، بهره‌گیری از ذهن مفسر (دانش‌زمینه‌ای او) و متن را موردتوجه قرار می‌دهد، تبیین سعی در تغییر ساختار اجتماعی و دانش‌های زمینه‌ای دارد. فرکلاف می‌گوید: «ساختارهای اجتماعی به دانش‌زمینه‌ای شکل می‌دهند و این یکی شکل‌دهندهٔ گفتمان‌هاست و گفتمان‌ها دانش‌زمینه‌ای را حفظ می‌کنند یا آن را تغییر می‌دهند و این دومی باز به نوبهٔ خود حافظ یا تغییردهندهٔ ساختارهاست» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲٤٥).

ساختار اجتماعی مصر، دانش‌زمینه‌ای مشارکین متن رمان *«الحرب فی بر مصر»* را شکل می‌دهد و این ساختار هژمونی موجود در جامعه- که در تعامل کدخدا و رعیت، قدرت برتر از آنِ کدخداهاست- باعث می‌شود کدخدای رمان به این نتیجه برسد که می‌تواند فرزند نگهبان خود را به جای فرزند خویش به سربازی بفرستد.بنابراین مصری را به جای فرزند خود به سربازی می‌فرستد. چنان‌که پدر مصری در پی دانش‌زمینه‌ای خود به این نتیجه می‌رسد که او توانایی مخالفت با کدخدا را ندارد و همین‌که مصری در مکانی باشد که بتواند چیزی بخورد و بنوشد برایش کافی خواهد بود. درنهایت متن داستان از این دانش‌زمینه‌ای ظلم پذیری خارج می‌شود و به‌جایی ختم می‌شود که مصری به‌عنوان یک‌نهاد خرد به این نتیجه می‌رسد که باید علیه ظلم به پا خیزد و حقیقت امر را نزد فرمانده فاش کند:«أطلب العرض على سيادة القائد، وعندما أدخل مكتبه أحكي له الحكاية من أولها إلى آخرها» (القعيد، ۱۹۹۱: ۹٦).(ترجمه) « خواستار حضور نزد فرمانده می‌شوم و هنگامی که به دفترش وارد شدم، از ابتدا تا نهایت داستان را برای او بیان می‌کنم.»

اما غیاب فرمانده و تأمل وی در کارش او را به امری مقدس سوق می‌دهد؛ بدین ترتیب که مصری استشهاد در راه وطن را مهمتر از پی‌گیری ظلمی که در حق او شده می‌بیند: «خجلت من الكلام في مشكلة ومصر على أبواب حرب التحرير» (همان:۱۰۰). (ترجمه) « از اینکه آن هنگام که مصر در راه جنگ برای آزادی است، دربارهٔ مشکلی کوچک سخن بگویم خجالت کشیدم».

در عین حال بازپرس پرونده که در مسیر فاش کردن هویت واقعی مصری موفق نمی‌شود، تصمیم می‌گیرد که اوراق و اسناد را در نزد خود نگه دارد تا روزی عدالت را برای مصری برپا نماید: «بقيت معي أوراق التحقيق ووثائقه ومستنداه، سأحتفظ بها معي. لن أتركها مهما كانت الظروف في المستقبل» (همان: ۱۰۰). (ترجمه) « برگه‌ها واسناد تحقیق را نزد خود نگه داشتم. آن‌ها را نزد خود نگه خواهم داشت و در هر شرایطی که در آینده پیش آید، آن‌ها را رها نمی‌کنم». این تغییر در دانش‌زمینه‌ای مصری و وجود چنین گفتمان‌هایی در شخص بازپرس، مجتمع مصری را هر چند به صورت غیر مستقیم آماده تغییر ساختار اجتماعی می‌گرداند و در عین حال به بازتولید چنین گفتمان‌هایی در قالب‌های مختلف رمان، فیلم و... می‌انجامد؛ به طوری که نویسنده

با پایان یافتن داستان به این سؤال که ما چگونه باید برای مشکلاتمان از استفاده از "بایدها" راه‌حلی بیابیم؟ سعی دارد مردم را آمادهٔ تغییر ساختارها اجتماعی عصر خویش کند و از به وجود آمدن چنین ساختارهایی در آینده نیز پیش‌گیری کند.

نتیجه

رمان «الحرب في بر مصر» با توجه به رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین مورد بررسی قرار گرفت که نتایج آن به تفکیک بیان می‌شود:

۱. در سطح توصیف متن، مشخص شد که واژگان و ساخت‌های دستوری بار ایدئولوژیک دارند و جان‌مایهٔ رمان نشان دادن تقابل‌هایی است که همواره در ساختارهای اجتماعی نمود می‌یابد. چنان‌که رمان در پی تسلط اهل قدرت، با روایت کدخدا شروع می‌شود و کدخدا در روایت خود از اموری چون فساد اهل حکومت، ظلم و ستم قدرتمندان سخن می‌گوید، درحالی‌که گفتمان نگهبان و فرزندش سرشار از فقر، وطن‌دوستی و.. است. اکثر جمله‌ها برای بازنمود مدت‌زمان و فاصله کوتاه میان کنش و واکنش‌ها به شکل کوتاه بیان‌شده‌اند. همچنین بسامد اندک جملات مجهول، در مقابل بسامد بالای جملات معلوم، نشان از مشخص بودن کنش‌گر دارد. نکتهٔ مهمی که در این سطح باید بدان اشاره کرد، این است که پایمال شدن خون مصری در پایان داستان، نشان می‌دهد که ایدئولوژی نویسنده در بازنمایی سلطه‌گری‌ها و ستم اهل قدرت، تغییر نکرده است، اما این امر که بازپرس پرونده را نزد خود نگه می‌دارد، نشان می‌دهد که القعید نسبت به بهبود وضعیت جامعهٔ مصر امیدوار بوده است.

۲. سطح تفسیر، که محصول ارتباط دیالکتیکی ویژگی‌های صوری و دانش‌زمینه‌ای ذهن مفسر است، به بازگویی برخی پیش‌فرض‌ها که در اذهان مردم وجود دارد، می‌پردازد. درعین‌حال رمان از روندی منطقی در بیان ماجرا و روابط میان افراد ماجراست که در اغلب موارد مبتنی بر رابطهٔ قدرت برتر بر افراد ضعیف است، برخوردار است.

۳. در سطح تبیین، درحالی‌که ساختارهای اجتماعی، گفتمان حاکم میان کدخدا و نگهبان و یا گفتمان مسؤول ارشد و بازپرس را تعیّن می‌بخشد، گفتمان حاکم می‌تواند در پی بیان انتقادی خود، ساختار را به شکل مستقیم و یا غیرمستقیم تحت تأثیر قرار دهد. چنان‌که وجود برخی گفتمان‌ها میان مصری و دوستش نشان از نوعی مبارزه اجتماعی در متن دارد و مشخص می‌کند که تولیدکننده در پی تغییر ساختار اجتماعی جامعهٔ خویش است. این تأثیر دوسویهٔ بین گفتمان و ساختار اجتماعی در نظریهٔ فرکلاف امری حائز اهمیت است.

کتابنامه

۱. أمین، جلال. (۱۹۹۹). ***ماذا حدث للمصریین.*** مهرجان القراءة للجمیع. مکتبة الأسرة.

۲. بلور، مریل؛ بلور، توماس. (۱۳۸۹). ***مقدمه‌ای بر روند تحلیل گفتمان انتقادی.*** مترجمین: علی رحیمی و امیر حسین شاه بالا. تهران: جنگل، جادودانه.

٣. عضدانلو، حمید. (١٣٨٠). ***گفتمان و جامعه.*** چاپ اول. تهران: غزال.

٤. فتوحی، محمود. (١٣٩٥). **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چ سوم. تهران: سخن.

٥. فرکلاف، نورمن. (١٣٧٩). ***تحلیل انتقادی گفتمان/ نورمن فرکلاف***. مترجم: فاطمه شایسته پیران و دیگران. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

٦. قجری، حسنعلی؛ نظری، جواد. (١٣٩٢). ***کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی***. تهران: قدیانی.

٧. القعید، یوسف. (١٩٩١). ***الحرب في بر مصر***. چ ٥. القاهرة: مکتبة مدبولي.

٨. کلانتری، عبدالحسین. (١٣٩١). ***گفتمان از سه منظر زبان شناختی. فلسفی و جامعه‌شناختی***. تهران: نماد.

٩. مکاریک، ایرناریما. (١٣٨٤). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

١٠. میرصادقی، جمال. (١٣٨٢). ***ادبیات داستانی (قصة، رمانس، داستان کوتاه، رمان)***. چاپ چهارم. تهران: بهمن.

١١. یارمحمدی، لطف الله. (١٣٩٣). ***درآمدی به گفتمان‌شناسی***. چاپ دوم. تهران: هرمس.

١٢. آقا گل زاده؛ فردوس، غیاثیان؛ مریم سادات. (١٣٨٦). «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی». مجلهٔ زبان و زبان شناسی. دوره ٣. شماره ١. صص ٥٤-٣٩.

Schiffrin Deborah, and Tannen Deborah and Hamilton Heidi E. (2001). ***The Handbook of Discourse Analysis***, USA: Blackwell.

Rogers, Rebecca. (2011). ***An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education,*** Second Edition, New York: Routledge.

تقدیس درخت در رمان «درخت انجیر معابد» و «دومة ود حامد»

(پژوهشی)

رضا ناظمیان (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران)
ناصر میثاقی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. 62627
صص:۱۸۰-۱۶۱

چکیده

احمد محمود و طیب صالح در این دو اثر خود، ناکجاآبادی آفریده‌اند که مردمانش دل در گرو درختی داشته‌اند. احمد محمود در درخت انجیر معابد، تصویری از یک جامعه ترسیم کرده که افراد آن سخت به معجزه‌گری و قدسیت درخت ایمان آورده و درخت را به نماد باورها و اعتقادات آیینی این مردمان خوش‌باور تبدیل کرده‌اند و در این راستا اقدام به انجام اعمال و مناسکی کرده‌اند که در عرف ادیان الهی شایسته نیست برای غیر خدا انجام گیرد. کارهایی همچون: درمان‌خواهی بیماران، استغاثه، نذر و نیاز، حاجت‌طلبی و مناجات و.... هیچ‌کس جرأت مخالفت با درخت یا حق انکار قدسیت درخت را نداشته؛ و هر صدایی که از این غرض، سخن می‌گفته در گلو خفه می‌شده است.مشابه این سرسپردگی‌ها و امید بستن‌ها و شفاجویی‌ها را طیب صالح در داستان «دومهٔ ود حامد» آورده است. دومة ود حامد درخت بی‌ثمری است که مثل انجیر معابد در باور مردمان موقعیتی شبه خدایی یافته بود؛ به‌گونه‌ای که مردم آن را طواف می‌کردند، به درگاهش راز و نیاز می‌بردند، برای آن نذر و قربانی انجام می‌دادند و هیچ مخالفتی با آن را برنمی‌تابیدند. در این مقاله بنا داریم با روشی توصیفی – تحلیلی به واکاوی بن‌مایه تقدیس درخت در این دو داستان بپردازیم تا ضمن اشاره به اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای بیان‌کننده نوع ارتباط انسان با درخت، به تبیین زمینه‌ها و انگیزه‌های تقدیس درخت بپردازیم و روشن کنیم که چرا و چگونه یک عنصر ذاتاً نامقدس تقدس می‌یابد؟ و چه سازوکاری به کار بسته می‌شود تا این مهم محقق شود؟ نتایج کار نشان می‌دهد که تقدس درخت در رمان درخت انجیر معابد شدیدتر از داستان دومهٔ ود حامد است و مناسبات پیرامون آن پردامنه‌تر می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: تقدیس، درخت انجیر معابد، دومة ود حامد، احمد محمود، طیب صالح.

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۱۱/۷

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: naser_mobark@yahoo.com

۱. مقدمه

امیل دورکیم جامعه‌شناس مشهور فرانسوی (درگذشته ۱۹۱۷م) پنج سال قبل از وفات خود کتابی منتشر کرد که در ابتدای آن هدف این مطالعه را چنین اعلام کرد: «هدف ما مطالعه‌ی ساده‌ترین و بدوی‌ترین دینی است که بشر تاکنون بدان پی برده؛ می‌خواهیم این شکل از دین را تحلیل و تبیین کنیم».(دورکیم،۱۳۸۳: ۱)

دورکیم محورهای متعددی از نوع باورهای قبایل بدوی در جوامع ابتدایی را مطرح کرد که غالباً در تم تقدیس نوعی نماد (توتم) باهم مشترک‌اند. جامعه آماری دورکیم غالباً محروم از تعالیم ادیان الهی هستند اما جای شگفت اینجاست که سال‌ها پس از انتشار این کتاب، دو نویسنده یکی در شرق و دیگری در غرب جهان اسلام ایده‌ای شبیه آنچه دورکیم مطرح کرده بود برای نویسندگی خود انتخاب می‌کنند. احمد محمود در ایران اسلامی از درخت انجیر معابدی نوشت که منزلت آن ریشه در جان‌ودل مردمان دوانیده و طیب صالح در سودان اسلامی از دومه‌ای گفت که شخصیت‌های داستانش، آن را کعبه دل‌های خود کرده‌اند. خلق این دو اثر به‌نوعی یادآور پیوند اساطیری درخت و انسان است. نگاهی به فرهنگنامه‌های اساطیری و منابع آرکی‌تایپ‌ها و کهن‌الگوها مسأله پیوند انسان با گیاه و درخت را در درازنای تاریخ به‌روشنی نشان می‌دهد. در کتاب‌هایی مانند شاخهٔ زرین از جیمز فریزر و رساله در تاریخ ادیان از میرچا الیاده نمونه‌های فراوانی از نمود اسطوره درخت و گیاه در فرهنگ و باورهای عامیانه ملل مختلف یافت می‌شود. نامیرایی اسطوره‌ها در ذهن بشر سبب آن شده است که دوش‌به‌دوش گذر زمان جابجا شوند. درواقع اسطوره‌ها «یک زبان هستند که واقعیت‌های جهانی را در تمثیل‌ها و سمبل‌ها بیان می‌کنند».(روح الامینی، ۱۳۷٤: ۷۱) و به بیانی دیگر اسطوره «تبلوری است از آرایش ذهنی در قالب زبان».(سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۸۵) لذا شگفت نیست که ببینیم آرایش ابتدایی ذهن بشر، خود را در دوره‌های بعد بازآفرینی کند. یکی از مصادیق این بازتولید را در توجه ویژه هنرمندان و نویسندگان معاصر به گیاه و درخت در آثار خود می‌یابیم. اسطوره گیاه پیکری اولیه انسان حاکی از ارتباط تنگاتنگ میان انسان و گیاه است. بازتاب این اسطوره، در آثار برخی نویسندگان به شکل‌های مختلفی دیده می‌شود. استمرار حیات شخصیت داستانی در قالب گیاه، رستن گیاه از خون و اعضای شخصیت، اشاره به خلقت نخستین انسان از درخت، جان‌پنداری درخت (Animism)و به دنبال آن هم‌ذات پنداری با درخت، نمودهایی از این اسطوره هستند.

از دیگر نمودهای این اسطوره می‌توان به مقدس دانستن درخت، تکریم آن و پناه بردن به آن اشاره کرد؛ «این اعتقاد مذهبی درباره درخت در بسیاری از تمدن‌ها رواج دارد».(زمردی، ۱۳۸۸: ۱۸۸) و تأکید فریزر بر اینکه «درخت‌پرستی در میان همه خاندان‌های بزرگ اروپایی از تبار آریایی مصداق داشته است» (فریزر، ۱۳۹٤: ۱۵۲) حکایت از منشأ اساطیری و توتمیک درخت و گیاه دارد و دلیلی بر حضور همیشگی درخت در مناسبات دینی اقوام است. محمود و صالح از دو اقلیم متفاوت با خلق این دو داستان در پی تبیین جلوه‌ای از ارتباط انسان با طبیعت، و تأثیر و تأثر متقابل آن دو هستند. به نظر می‌رسد هر دو نویسنده درصدد آن بودند که میان بن‌مایه‌های اساطیری و باورهای عامه و اقلیمی مردم خود پیوند بزنند و انتخاب درخت به

این خاطر بوده است. بررسی تطبیقی این دو اثر علاوه بر تبیین باورها و اعتقادها و خویشکاری شخصیت‌های دو داستان، به ما کمک می‌کند که با مقایسه حوزهٔ فرهنگی ایران و شمال آفریقا، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را بشناسیم. لذا بر آن شدیم تا پدیده تقدس با محوریت درخت را در این دو داستان بررسی کنیم و به این **پرسش‌ها** پاسخ بدهیم:

۱. تقدس‌آفرینی در دو داستان چگونه به فعلیت می‌رسد؟ و چه می‌شود که در یک جامعه اسلامی و خداگرا عنصری از عناصر طبیعت مقبولیتی خدایی می‌یابد؟
۲. فعالان و حامیان تقدس‌آفرینی چه کسانی هستند و اساساً چه انگیزه‌هایی دارند و جلوه‌های تقدیس را در چه جنبه‌ای می‌توان یافت؟
۳. بر اساس این دو داستان، حوزه فرهنگی ایران و شمال آفریقا چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در این زمینه دارند؟

فرضیه‌ها: فرآیند تقدس‌آفرینی همیشه از اتفاقی خارق‌العاده شروع می‌شود و سپس با داستان‌سازی‌های خواب بنیاد، فربه‌تر می‌گردد. خواب‌هایی که فردی هستند و از عینیت‌گرایی گریزان. انگیزه‌ی افراد سرسپرده به درخت متنوع و پردامنه است. انگیزه‌های اقتصادی، تمایل به بهبود وضع معیشتی و سودجویی‌های مادی در داستان انجیر معابد تعیین‌کننده هستند. تقدیس محدود به اندیشه و ذهن نمی‌ماند بلکه در اعمال باورمندان بازتابی قوی می‌یابد. احمد محمود و طیب صالح از دو حوزه فرهنگی متفاوت، به آسیب‌شناسی موضوع مشترکی پرداخته‌اند که می‌توان گفت درد مشترک بشری است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه نقد رمان درخت انجیر معابد پژوهش‌های ارزندهٔ متعددی صورت گرفته است که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر که بیشترین ارتباط را با موضوع مورد نظر ما دارد، اشاره کرد:

۱. حبیبی، مجتبی (۱۳۸۲)، «درخت انجیر معابد یا درخت هزاران ساله خرافات». نویسنده در نقد یک‌صفحه‌ای خود از چند زاویه به تحلیل رمان می‌پردازد و با پیش‌فرض ذهنی خود مبنی بر اینکه احمد محمود حامل افکار مارکسیستی است پایان رمان وی را تلاشی برای به تصویر کشیدن انقلاب شکوهمند ایران می‌داند.
۲. قاسمی، مرتضی و همکاران (۱۳۹۱)، «تحلیل رؤیا در رمان درخت انجیر معابد». نتایج تحقیق بیانگر آن است که رؤیاهای شخصیت‌های داستان معنادار و دلالت‌گرند و تمام داستان را پیشگویی می‌کنند.
۳. امیری، سیروس و زکریا بزدوده (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی کارکرد ساختاری شگرفی در درخت انجیر معابد احمد محمود و عمارت هفت شیروانی ناتانیل هاثورن». نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که محمود از اثر هاثورن تأثیر پذیرفته است و مهم‌ترین وجه تشابه و درعین‌حال، وجه تمایز دو اثر استفاده از شگرفی است.

٤. نوروزی، زینب و محدثه هاشمی (١٣٩٣)، «بررسی تطبیقی جلوه‌های ادبیات شگرف در دو رمان درخت انجیر معابد و کوابیس بیروت». برآیند این پژوهش اثبات این مسأله است که دو رمان کوابیس بیروت و درخت انجیر معابد به خاطر داشتن برخی از ویژگی‌های خاص همچون نمایاندن شک و تردید با مؤلفه‌های مختلفی مانند حس کنجکاوی، ترس و تردید در شخصیت و خواننده در زمره ادبیات شگرف قرار می‌گیرند.

٥. هاشمی، محدثه و زینب نوروزی (١٣٩٣)، «عناصر ادبیات شگرف در رمان انجیر معابد». تحقیق به این نتیجه رسیده است که رمان انجیر معابد به خاطر برجسته بودن ویژگی تردید در آن و نیز وجود اتفاقات عجیب‌وغریب و نیز نحوهٔ خاص روایت در پیوند با عناصر داستان در آن در زمرهٔ ادبیات شگرف قرار می‌گیرد.

٦. مصلحی، صفورا و همکاران (١٣٩٦)، «بررسی و تحلیل مضامین اجتماعی در رمان درخت انجیر معابد». نتایج تحقیق نشان‌دهندهٔ آن است که احمد محمود در این کتاب خود به طرح پاره‌ای از مسائل اجتماعی همچون خرافات و باورهای باطل، و وضعیت رقت‌انگیز زندگی زنان در یک جامعه سنتی پرداخته است.

٧. بهرامی رهنما، خدیجه (١٣٩٩)، «باورهای عامه در رمان درخت انجیر معابد». نتایج پژوهش بیانگر آن است که احمد محمود درخت انجیر معابد را دست‌مایه نغزی برای ورود به باورهای عامهٔ شهر اهواز قرار می‌دهد و اشکال مختلف درخت‌پرستی را که برخاسته از پیوند توتمیک انسان با گیاه است، به تصویر می‌کشد.

اما در مورد طیب صالح، بیشتر پژوهش‌ها معطوف به رمان "فصل مهاجرت به شمال" وی شده است. رمانی که به خاطر درون‌مایه تقابل شرق و غرب و به تعبیر خود نویسنده شمال و جنوب و جلوه‌های پسااستعماری موردتوجه واقع شد و او را به شهرتی جهانی رساند. بااین‌وجود دو پژوهش در مورد دومه ود حامد انجام‌گرفته است.

١- مسبوق، سید مهدی و شهرام دلشاد (١٣٩٥)، «بازنمایی گفته‌های داستانی در داستان‌های کوتاه طیب صالح (مورد کاوی دو داستان نخلهٔ علی الجدول و دومهٔ ود حامد)». برآیند پژوهش نشان‌دهندهٔ بسامد بالای شیوهٔ گفتهٔ مستقیم و گفتهٔ غیر مستقیم در دو داستان یادشده می‌باشد که دلیل آن غلبهٔ عنصر واقع‌گرایی و راوی دانای کل است.

٢- مسبوق، سید مهدی و همکاران (١٣٩٦)، «درآمدی بر شاخصه‌های رئالیسم در آثار غلامحسین ساعدی و طیّب صالح (مطالعهٔ موردی داستان گاو و دومه ود حامد)». نتایج تحقیق نشان می‌دهد که این دو داستان به‌طور نمادین به جنبه‌های روان‌شناختی شخصیت‌هایی پرداخته‌اند که در عقب‌ماندگی غوطه‌ورند و با آن خو گرفته‌اند و حاضرند پیشرفت و تمدن را در جهت حفظ این سنت‌های مندرس از دست بدهند.

نگارندگان، پژوهشی که داستان دومۀ ود حامد را با انجیر معابد از زوایه تحلیل پدیده تقدس مورد بررسی قرار داده باشد نیافته‌اند. لذا با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی آن پرداختند. بدین‌گونه که در ابتدا تاریخچه‌ای از نحوه‌ی ارتباط بشر با عناصر سبز طبیعت ارائه می‌شود و سپس به تحلیل جوانب این ارتباط در دو داستان پرداخته می‌شود.

۳. رمان "درخت انجیر معابد"

داستان، حکایت درخت انجیر معابد است که در گویش محلی و بومی " لور" خوانده می‌شود، و در نزد بومیان عرب‌زبان اقلیم رویش این درخت، به دلیل نزدیکی مخرج دو حرف لام و راء، و سنگینی ابتدا با لام، این دو حرف جایگزین همدیگر گشته و "رول" تلفظ می‌شود، و برخی نیز آن را " لیر" می‌نامند.

این درخت رویشی عجیب دارد؛ نویسنده، این درخت را محور حوادث مهمی در رمان قرار می‌دهد که خود خالق رخدادهای دیگری می‌شود. درخت در منطقه مسکونی خانواده اشرافی آذرپاد – شخصیت‌های اصلی داستان – قرار دارد که به هنگام ساخت عمارت کلاه‌فرنگی، بنا به نگاه ویژه و تقدیسی مردم به آن، اسفندیار، بزرگ خاندان آذرپاد محدوده درخت را با نرده‌های آهنی محصور می‌کند و برای رعایت احساسات معنوی مردم، وادار می‌شود عمارت را جابجا کند. وی شخصی را به‌عنوان متولی درخت معرفی می‌کند که به علمدار معروف می‌شود.

عمده حوادث داستان در زمان علمدار پنجم اتفاق می‌افتد، زمانی که فرامرز آذرپاد پس از خودکشی خواهرش فرزانه و مسافرت برادرش کیوان به فرانسه تنها وارث پدر می‌شود و در اندیشه بازگرداندن حقوق ازدست‌رفته خانواده، خود را به هر راهی می‌زند تا شاید بتواند سایه شوم مهندس مهران شهرکی را از زندگی آذرپادها کنار بزند. مهران شهرکی درگذشته یکی از کارگزاران زیردست پدر خانواده – اسفندیار – در ساخت شهرک موردنظر بود و بعد از وفات وی توانسته بود نظر همسرش فرزانه را باوجود مخالفت شدید اعضای خانواده و فرزندانش برای ازدواج جلب کند و با مهارتی خاص وکالت بلاعزل از نهاد سرپرستی صغار بگیرد و بر سریر اسفندیار تکیه بزند. وی برای ایمن‌تر کردن اوضاع فرزند ارشد خانواده – فرامرز– را به دام اعتیاد می‌کشاند تا از وی یک معتاد وامانده در قوت خویش بسازد. (محمود،۱۳۹۲، ۱ :۲۷٤)

افسانه فشارهای شدید زندگی جدید را تحمل نمی‌کند و درنتیجه سکته مغزی می‌میرد. پس از مرگ وی، تنها دختر خانواده نیز به کام مرگ می‌رود. فرامرز همراه با تاج الملوک، عمه پیر خود، خانه‌ی پدری را که اکنون مالکیت آن با مهران است ترک کرده و دو اتاق ساده در طبقه دوم ساختمانی اجاره می‌کند.

فرامرز راه‌های زیادی را می‌آزماید تا شاید بتواند لباس ناراست ذلت پس از عزت را از تن زندگی خود به کناری نهد؛ راه‌هایی چون جعل کارت بارزس ویژه سازمان بهداشت وگرفتن حق حساب، قرض کردن از دوستان پدری به بهانه‌هایی مانند افتتاح کتاب‌فروشی و عقد قرارداد با ناشران تهرانی، طبابت تقلبی و ... در نهایت مجبور می‌شود که خبر مرگ خود را توسط یکی از هم‌خانه‌هایش به تاج‌الملوک برساند. و پس‌ازآنکه همه یقین کردند که فرامرز دیگر نیست وی خود را استحاله داده و پس

از ریاضت‌های فراوان در هیأت مردی سیاه پوشِ و صاحب کرامت، و با دانش و فوت‌وفن مرشدی و رمالی، در ظاهری دلفریب و گیرا و با گفتاری مؤثر و دلربا با قطار به زادگاهش برمی‌گردد و شورش علیه مهران را با محوریت تقدس درخت و سرسپردگی به اعتقادات مورد دفاع مردم – اعتقاداتی که تا دیروز آن را خرافی، حقه‌بازی و دکان زنی می‌دانست (محمود،١٣٩٢: ٢٨٥-٢٨٦)- آغاز می‌کند، وجود زمینه‌های مروّج تقدیس درخت و حاکمیت گفتمان اعتقادی-خرافی و اهتمام وی به آن نوع خودسازی که هماهنگ با باورهای تقدیسی است از وی شخصی برازنده رهبری و ارشاد و نشستن بر این کرسی خالی می‌سازد. و دیری نمی‌پاید که جاه و جلال مهران را برهم می‌زند و در یک اقدام انقلابی و با تهییج شدید پیروان سیاه‌پوش خود کاخ مهران را تصرف کرده و مهران را که به‌قصد فرار از این موقعیت سوار بر ماشین خود شده به آتش می‌کشند.

٤. دومة ود حامد (درخت پسر حامد)

عنوان مجموعه‌ی داستانی از نویسنده مشهور سودانی "الطیب صالح" است؛ عنوانی برگرفته از داستان چهارم که خود ازنظر مضمون و محتوا با دیگر داستان‌های مجموعه تفاوت چشمگیری دارد و جان‌مایه‌ای تقدس‌گرایانه دارد. شاید این اختلاف، نظر نویسنده را بر این استوار کرده که کتاب خود را چنین بنامد. "وَد" در منطقه سودان و شمال آفریقا مخفّف "ولد" است مانند "بن" که مخفف "ابن" است. دومة، درختی است از نوع و گونه‌های نخل. در منابع آمده است: «درختانی تنومند هستند از گونه‌ی نخل، در صعید مصر و سرزمین‌های عربی فراوان یافت می‌شوند، میوه آن به درشتی یک سیب، و دارای پوسته‌ای سخت و قرمز است، و هسته‌ای درشت دارد با مغزی اسفنجی».(المعجم الوجیز، بی تا: دام)

"دومة ود حامد" داستان روستایی کوچک است که مردمانش به مردی صالح که در آن روستا به خاک سپرده‌شده ایمان‌دارند. قبر وی در پای درختی بزرگ قرار دارد که آن را دومة می‌نامند. مردم به کرامت و بزرگی وی ایمان راسخ دارند و در خواب‌وبیداری در ذهن و جانشان حضور دارد. او را مقدم بر همه‌چیز می‌دانستند و هنگامی‌که مأموران دولتی قصد داشتند جهت توسعه کشاورزی و راه‌اندازی اسکلهٔ کشتی آن را ویران کنند با مقاومت انقلابی مردم روبه‌رو می‌شوند. داستان، از زبان یکی از اهالی روستا و به‌قصد بیان وضعیت دینی، فکری، فرهنگی، اقتصادی و معیشتی، و تشریح جهان‌بینی مردم آن دیار برای یکی از مسافران میهمان روایت می‌شود، فضای قابل‌توجهی از داستان، تشریح درخت پسر حامد است و نوع نگاه و باوری که مردم به آن دارند، و تقدسی که برای آن قائل‌اند.

٥. انسان و درخت

بی‌شک انسان از بدو خلقت خود با جهان آفرینش آشنا و با آن در دادوستد بوده است. نوع رابطه‌ی بشر با درخت بعدی اساطیری به خود گرفته است. خیلی از توتم‌ها در جوامع ابتدایی گیاهی هستند. اساساً «نماد گیاهی، آبشخوری پررمز و راز دارد، و ردگیری قداست آن از جهت اسطوره‌شناسی که با اوراد و دعا و نیایش و نذر، و مناسک همراه بوده است، به دورانی

بس کهن می‌رسد. از همین رو، گذر در بستر باورهای آیینی مردمان دوره به دوره که "زاد و میر" را تجربه می‌کردند، نمود گیاهی با رازواره‌های پیچشی و سر به مهر، شنودی به همراه دارد». (مهین دوست، ۱۳۸۰: ۱۶۲) درخت به‌عنوان یک عنصر سرسبز، نماد تجدید حیات و «مظهر قدرت وجود است و ازاین‌رو، در آیین‌های کهن مورد پرستش قرارگرفته و حامل یک بعد روحی است». (صدقه، ۱۳۷۸: ۱۴۲) توتمی بودن گیاه در کنار جانور به عنوان"نیا" سبب شده که در برخی از تمدن‌ها درباره درخت یا جانور اعتقادات مذهبی وجود داشته باشد؛ «در اساطیر بین‌النهرین، درخت زندگی، ترکیبی از رستنی‌های گوناگون است که به علت طول عمر و زیبایی و سودمندی آن مقدس شمرده می‌شود». (دوبوکور، ۱۳۸۸: ۱۲)

در کتب مقدس ازجمله قرآن کریم که در باور ما مسلمانان و بر اساس آیه‌ی ﴿إنّا نحن نزّلنا الذکر و إنّا له لحافظون﴾ (حجر : ۹) معتبرترین متنی است که از دریچه‌ی خود پرتوی بر عالم غیب گذشتگان می‌افکند، اشاراتی به ارتباط آغازین انسان با درخت دارند اما به قطع و یقین نمی‌توان جزم کرد که منظور از درخت آیا همین درختان فعلی جهان طبیعت امروز است یا که نمادی از عنصری دیگر، اختلاف‌نظر مفسران در تعیین مدلول شجرهٔ در اولین تماس بشر (حضرت آدم) با آن خود گواهی روشن است براین مدعا.

اما اندکی قبل از ظهور اسلام درختی در میان اهل جزیره بسیار محبوب بوده است که این درخت را ذات أنواط می‌نامیدند، ذکر آن در منابع و مراجع زیادی واردشده که هرکدام از آن، اشاره به جنبه‌ای از نوع ارتباط بشر آن روز با درخت دارد، به‌عنوان مثال در جلد ۷ لسان العرب و در جلد ۹ کتاب المحیط فی اللغهٔ ذیل ریشه " نوط " آمده که : «و ذات أنواط شجرةٌ كانت تُعبد في الجاهلية».(ابن منظور،۱٤۱٤ : ٤۲۰ – ابن عباد،۱٤۱٤: ۲۲۱) و در تاج العروس، جلد ۱۰ ذیل " نوط " و در تعریف ذات أنواط چنین آمده: «وذات أنواط: شجرة كانت تُعبد فی الجاهلية نقله الجوهري، قال ابن الأثير: هي سمُرة بعينها كانت للمشركين ينوطون بها سلاحهم- أي يعلّقون - و يعكفون حولها».(زبیدی،۱٤۱٤ : ٤۳۹) سمُرة: درخت طلح (سیاح،۱۳۹۰ :۸۸٤) «گونه‌ای از درخت عضاه هست که خود خاربوته‌هایی نیم قد و نسبتا درشت است و صمغی خوشبو دارد. طلح، اقاقیای شیره دار است».(معلوف، بی‌تا :٤۱۹ و آذرنوش،۱۳۸۸ :٤٤۲).

در جلد ۳ کتاب الصراط المستقیم إلی مستحقی التقدیم به نقل از جامع الأصول ذکر ذات انواط با آویختن سلاح پیوند خورده: «...أنّه كان للمشركين شجرة يسمونها ذات أنواط يعلّقون عليها أسلحتهم». (عاملی نباطی،۱۲۸٤هـ‌ق:۱۰۷) و در کتاب الفایق فی غریب الحدیث هر دو کاربرد درخت را می‌آورد: «أبصر فی بعض أسفاره شجرة دفواء تُسميذات أنواط؛ كان يُناط بها السلاح و تُعبد من دون الله».(زمخشری،۱٤۱۷ :۳۷۱)

همه موارد مذکور، این مفهوم مشترک را بیان می‌دارند که ذات أنواط نزد مشرکان منزلت داشته و برای تبرک سلاح خود را به آن می‌آویختند و آن را عبادت می‌کردند.

٦. تقدیس درخت، زمینه ها وعوامل مؤثر

از مباحث گذشته چنین برمی‌آید که درخت با مباحث اساطیری و توتمیک پیوند خورده است، و در نگاه مردم خیلی از تمدن‌ها محترم و گاهی مقدس شمرده می‌شده است. امتداد این نگاه را در رمان احمد محمود می‌یابیم. ایشان در بخش‌هایی از رمان خود به‌صراحت سرآغاز تقدس‌نمایی درخت را از زبان علمدار سوم که قصد تدوین تاریخچه‌ای برای درخت انجیر معابد داشت، چنین مطرح می‌کند: «علمدار سوم نوشته است که روز بعد، علمدار اول، زاویه‌ی جنوب شرقی باغچه را کرت‌بندی می‌کند. بهار نزدیک بوده است. شیخ گفته است که بعد از آماده شدن زمینِ یونجه، ریشه‌های هوائی انجیر معابد را قطع کند، شاخه‌های تُرد و سبز را که هنوز به زمین نرسیده‌اند و ریشه نکرده‌اند. علمدار امر شیخ را اطاعت می‌کند. داس را به دَم تبر می‌کشد تا تیزش کند. برمی‌خیزد و یکی از شاخه‌های جوان را می‌گیرد.تردید پیدا می‌کند. لبانش می‌جنبد. انگار که ورد می‌خواند، یا ذکر می‌گوید. از علمدار اول نقل کرده‌اند که بعد از تأمل گفته است:

من باغبانم، هرس کردن درختان کارم است، اما – اما درخت لور، درخت انجیر معابد؟ دستم نمی‌رفت، دستم با داس انگار که خشکیده بود، عین چوب خشک!.(محمود،۱۳۹۲ :۳۹)

با خواندن متن متوجه احساس متفاوت علمدار می‌شویم، آنگاه‌که شیخ مأموریت هرس کردن درخت را به او می‌دهد، بااینکه وظیفه خود را باغبانی می‌داند، وقتی به درخت لور می‌رسد دستش با داس می‌خشکد، اما چرا؟

عزمش جزم می‌شود که به کار خود ادامه دهد، و بنا می‌گذارد که اول شاخه‌هایی را بزند که به خاک رسیده‌اند. خم می‌شود که تبر را از روی زمین بردارد، متوجه فاجعه می‌گردد. می‌بیند خاک سرخ است، سر برمی‌دارد مقطع شاخه را نگاه می‌کند: «یاللعجب، خون بود شیره گیاهی نبود،خون می‌جوشید، وحشت کردم!» (همان:٤٠) تا علمدار بیاید و شیخ را خبر کند خون بر زمین جاری می‌شود، آنی، طبیعت زنده از حرکت می‌افتد صداها همگی فرومی‌نشیند. همه می‌آیند، شیخ چاره را در تعبیر " خون با خون "، قربانی می‌کنیم" می‌بیند؛ تا غروب قربانی می‌کنند بخار گرم خون فضای باغچه را پر می‌کند اما خون شاخه بند نمی‌آید، همگی مستأصل می‌شوند. شیخ می‌گوید: چراغ بیاورید تا صبح استغاثه می‌کنیم. (همان:٤١)

در این برزخ ترس و بلاتکلیفی، نگاه خیره و بهت‌زده‌ی علمدار اول نقطه‌ای را رها نمی‌کند، همه برمی‌گردند شعله‌ی لرزانی را می‌بینند که از نخلستان شرق باغچه پیش می‌آید، انگار در هوا و انگار که بال می‌زند، شعله‌ی شمع بلندی است در دستان مرد بلندبالایی، باریش و موی بلند خاکستری و سرتاپا سیاه‌پوش.

علمدار زانو بر زمین می‌زند و لابه و تضرع می‌کند، مرد از میان جماعت به‌طرف درخت انجیر معابد می‌رود، با اشاره سر علمدار را می‌خواند، و شمع را دستش می‌دهد و اشاره می‌کند تا بر دست راستش بایستد. در سکوت و سکون سنگین جماعت، مرد صدا را می‌غلتاند در دماغ: " هووووم، هو ووم "، آرام و آهسته شروع می‌کند و بعد جان دار می‌شود: " هووووم، هووووم، هووووووم....." علمدار اول همراهی می‌کند و جماعت نیز هم. تا اینکه سیاهپوش یکهو می‌ترکد و برای اولین بار کلامی بر زبان می‌آورد که سالیان دراز، ورد و ذکر جاری بر زبان تقدیس گران درخت می‌ماند، می‌خواند: " هیپالا " و به صدا تحریر

می‌دهد: " هی ی پالالالا ". آهنگ کلام مرد تند می‌شود، علمدار پا بر زمین می‌کوبد، جماعت نیز هم. مرد هیجان‌زده می‌شود و تندتر می‌خواند،جماعت هماهنگ پا بر زمین می‌کوبد و می‌خواند: هیپالا هیپالا هیپالا.. ناگهان دست مرد بالا می‌رود، سکوت و سکون می‌شود. مرد صدای نیرومند خود را در کاسه‌ی سر می‌گرداند و می‌خواند:" هی ی ی پالالا – هی هی هی هی هیپالا.... " و بنا می‌کند به جنبیدن و جماعت دست ها را در دست همدیگر حلقه می‌کنند و می‌جنبند و دور درخت انجیر معابد می‌گردند و خون ریشه‌ی هوائی کم می‌شود، علمدار شمع به دست بنا می‌کند به رقصیدن و مرد بلندبالا می‌خواند: " هی هی، ها ها، هو هو– ها ها هو هو هی پالا–کارما، یاکا، یاکاکا– پانچا، پانچا،پامارا– هاپا، هیپا،هاپالا..."،خون بند می‌آید.(همان: ٤١–٤٣)

این حادثه سرآغازی می‌شود تا مردمان آن دیار به این باور برسند که این درخت به دیگر درختان نماند، این چیز دیگریست، باید آن را محترم شمرد و تقدیس کرد و از آن حاجت خواست.

در داستان "دومة ود حامد" زمینه‌ی تقدیس به گونه‌ای دیگر فراهم می‌آید، راوی از زبان پدر و به نقل از پدربزرگ خود می‌گوید: "ود حامد" از اولیای راست کردار خدا بود، صاحب دلی پرهیزکار و نیکوکاری خداترس اما مملوک بود و برده‌ی مردی فاسق. ایمان خود را پنهان می‌کرد و از بیم سرور بدکار خود مخفیانه عبادت می‌کرد و از ترس جان خود جرأت نداشت آشکارا نماز بخواند تا اینکه به تنگ آمد و خاضعانه از خدا خواست تا او را برهاند. ندایی می‌شنود که سجاده را بر آب بیانداز و برآن بایست تا آنجا که بر ساحلی کناره گیرد؛ فرود آ.

ازقضا سجاده بر ویرانه‌ای پهلو می‌گیرد که حالا درخت "دومة" آنجاست، مرد، تنها به زندگی خود ادامه می‌دهد کل روز را به نماز می‌ایستاد و چون شب فرا می‌رسید غذایش را می‌آورد از آن می‌خورد و تا سر زدن سپیده به عبادت می‌ایستاد. خبری از آبادی و زندگی و آدمی نبوده است. کسی از تاریخ شکل‌گیری این آبادی اطلاعی ندارد یک شبه گویی که زمین شکافته شده و این آبادی از دل آن بیرون زده باشد، برخلاف دیگر آبادی ها که اول کوچک‌اند و سپس رو به سوی توسعه می‌نهند این آبادی همیشه ثابت و ایستاست، از زمانی که بوده چنین بوده است، جمعیت آن نه کم می‌شود و نه زیاد، شکل و ظاهر آن نیز چنین است. و از زمانی که آبادی پا به عرصه وجود گذاشته دومۀ ود حامد نیز بوده است.(صالح، ۱۹۹۷: ٤٦)

نویسندگان با ذکر این دو داستان سعی در بیان علت اصلی و سرآغاز تقدیس درخت‌دارند اما مسأله به اینجا ختم نمی‌شود بلکه ازاین‌پس موقعیت ویژه هرکدام از این دو درخت در دل و اندیشه مردم سبب می‌شود همیشه در خواب‌های آن‌ها خود جلوه‌گری کند و از آنان دستگیری نماید و در خواب پرده‌هایی از عجایب خلق و امور خارق‌العاده هستی نمایش دهد، گناهکاران را عقوبت و بیماران سرسپرده و مخلص را درمان می‌کند. ازآنجایی‌که تبلیغ می‌شد که این خواب‌ها انعکاس خارجی هم به خود می‌گیرند یعنی که آثار مجازات بر جسم و بدن عقوبت‌دیدگان و نشانه‌های درمان بر کالبد تکیده‌ی بیماران هویدا می‌شده اندک اندک خود این صحنه‌های رؤیایی، ابزاری می‌شوند برای تقویت باور مردمان به درخت و بارگاهی شدن و مشروعیت یافتن اصحاب رؤیا. در جای جای هر دو داستان نمونه‌هایی از این پرده‌های نمایشی می‌بینیم.

در داستان دومهٔ ود حامد نیز خانمی به مدت دو ماه از رنج ورم حنجره بسترنشین می‌شود، شبی تبش به اوج خود می‌رسد کلافه از بستر بر می‌خیزد و آهنگ دومهٔ می‌کند. در زیر درخت می‌ایستد و با تمام توان فریاد می‌زند: «یا ود حامد! جئتُک مستجیرة وبک لائذة...سأرقد هنا عند ضریحک وتحت دومتک، فأما أمتّنی وأما أحییتنی». (صالح، ۱۹۹۷: ٤٥) (ترجمه) «ای پسر حامد! من به تو پناه آوردم. همین جا در کنار ضریحت و در زیر درختت می‌خوابم، یا که مرا بمیران یا زندگی ببخش». او به خواب می‌رود و در حالتی میان خواب و بیداری صدای تلاوت قرآن می‌شنود و نور تندی همچون تیغی برّان می‌بیند و درخت را می‌بیند که به سجده افتاده است، در حالی که ترس سراپای وجودش را فرا گرفته، شیخی را می‌بیند لبخندزنان به طرفش می‌آید و با تسبیح بر سرش می‌زند و از او می‌خواهد که برخیزد. برمی‌خیزد به خانه می‌آید بی آنکه بداند چگونه آمده است و همسر و فرزندان خود را بیدار می‌کند و از دخترانش می‌خواهد هله هله سر دهند و شادی کنند. مردم محل همگی جمع می‌شوند. پس از این حادثه دیگر نه ترسی به سراغش می‌آید و نه دردی، «قسما ما خفت بعدها ولا مرضت بعدها». (صالح، ۱۹۷۷ :٤٥) (ترجمه):«به خدا سوگند، از آن پس نه ترسیده‌ام و نه بیمار شده‌ام». ملاحظه می‌شود که خواب و رؤیا چگونه قدرت‌مندی ضریح و درخت مقدس نما را به تصویر می‌کشد و در سطح کلانی شایع می‌شود و اندک اندک اعتماد حاصل می‌آید و در قلب‌های خوش باور، نرم نرمک ایجاد ایمان و یقین می‌کند. از نکات مشترک دو داستان مجهول بودن سرآغاز درخت است. کسی هیچ نمی‌داند که درخت را چه کسی و چه زمانی نشانده است. مردم نسل اندر نسل چشم که باز کرده‌اند آن را یافته‌اند.(نک: محمود،۱۳۹۲: ٤٠ و صالح،۱۹۹۷: ٤٦-٤٧)

۷. جلوه‌های تقدیس

بازتابِ تقدیسِ درخت را هم در نوع نگاه و جهان بینی افراد می‌توان یافت هم در برنامه‌های زندگی و بایدها و نبایدهای رفتاری، به‌عبارت‌دیگر فراطبیعی بودنِ درخت، چارچوب یک منظومه‌ی فکری می‌سازد که به دلیل شدت باور، محدود در ذهن و نظر نمی‌ماند بلکه مجموعه‌ای از رفتارهای عملی را به دنبال می‌آورد که غالباً با هیچ خردی نمی‌شود آن را پشتیبانی کرد. این رفتارها امکان بهره‌گیری منفعت‌طلبان طالبِ ترویج تقدیس از نیروی توانستن و ندانستن پیروان را فراهم می‌سازد.

۷ . ۱. بُعد نظری

در هر دو داستان نمونه‌هایی از رسوخ اعتقاد و باور در جان و اندیشه‌ی معتقدان مشاهده می‌شود هرچند که در داستان انجیر معابد بنا به طولانی بودن رمان با پردازش بیشتری آمده است. اینک به ذکر ابعادی از آن می‌پردازیم: درخت از ناخودآگاه افراد اطلاع دارد، نیت افراد را می‌داند روا را پاسخ، و ناروا را شناخته و صاحبانش را عذابی دردناک می‌دهد چنانکه سرمستِ بختیاریِ منکر را به آتش کشید.(محمود،۱۳۹۲: ۳۳٦) درخت در تدبیر هستی و تغییر مقدَّرات زندگی می‌تواند نقش ایفا کند: علمدار پانچا پامارا هگاگا گویان طول عمر اسفندیار را از درخت می‌طلبد (همان: ۳۳٤) درخت گره از کار فروبسته‌ی مردمان می‌گشاید.(همان: ۳۷۲) درخت توانایی تأمین حاجت نیازمندان در سطحی بسیار وسیع دارد.(همان: ٤۲۹) درخت می‌تواند

نوع بیماری و راه درمان آن را بشناسد و اگر برای علاج راهی طبیعی وجود داشته باشد با هدایت بیمار کار او را سامان بخشد و از همین نگاه، رفتن به درمانگاه و درمان توسط دکتر با دارو و فیزیوتراپی نتیجه‌ی تدبیر درخت دانسته می‌شود، چنانکه در این دیالوگ می‌بینیم: «مادر مصطفی: دو ماهی میشه که هفته‌ای سه بار میبریمش بهداری. فرامرز: فیزیوتراپی؟ مادر مصطفی: ها..ی همچین چیزی، شکر خدا یِ قدری بهتر شده. فرامرز: یعنی دیگه نذر درخت نمیکنین ؟ مادر: چرا؟! هر چی به جای خودش، مخصوصا ئی ساقه‌ی شرقی! از وقتی که نذرش کردم راهِ بهداری گذاشت پیش پام!»(همان: ۳۹٦) قطع درخت سبب گرفتار شدن به غضب الهی می‌شود.(همان: ٤٨) ریختن خون در صحن درخت انجیر معابد گناهی بزرگ است.(همان:۷۳۸) (آیا قصد بیان برابری آن با حرم امن الهی در آیاتی چون وَلَا تُقَاتِلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ (بقره: ۱۹۱) أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا حَرَماً آمِناً وَيُتَخَطَّفُ النَّاسُ مِنْ حَوْلِهِمْ (عنکبوت: ٦٧) فِيه آياتٌ بيّناتٌ مقامُ إبراهيمَ ومَن دَخَلَه كانَ آمنًا (آل عمران: ۹۷) بوده است؟) در مقابلِ معدود افرادی که تقرب جویی به درخت و لابه و زاری در پیشگاه آن را بت پرستی و انکار وحدانیت خدا می‌دانستند علمدار و یارانش اعتقاد داشتند این اعمال نه تنها مخالف یکتاپرستی نیست که خود اسباب و وسیله تقرب به خدا را فراهم می‌کند.«ئی بت پرستی نیست جوان! ئی اسبابِ، وسیله س!»(همان: ٧٤١)

در داستان دومۀ ود حامد خیلی از این نگرش‌ها را نمی‌یابیم حداکثر اعتقادی که در آنجا ترسیم می‌شود این است که درخت توان درمان بیماری‌های صعب‌العلاج و لاعلاج مردم را دارد، جامعه‌ای که صالح در داستان خود معرفی می‌کند مردمانی دارد که راه درمانگاه و بیمارستان را بلد نیستند. برای درمان دردها و آفت‌های معمولی همچون تب، دررفتگی و شکستگی اعضاء و یا عقرب گزیدگی، خود اقدام می‌کنند و نیازی به مراجعه دکتر نمی‌بینند.«نحن قوم لانعرف دروب المستشفيات. فی الأمور الصغيرة كلدغات العقارب والحُمى والفِكك والكسر نلزمُ الأسرة حتى نشفى». (صالح، ۱۹۹۷: ٤٥) (ترجمه)«ما مردمی هستیم که برای مشکلاتی خُردی چون عقرب‌زدگی و تب و دررفتگی مفاصل وشکستگی‌ها به بیمارستان‌ها نمی‌رویم؛ بلکه تا زمان بهبودی در خانه می‌مانیم» و در غیر این قضایا، باور عمیق به قدرت درخت دارند.

جنبه‌ی دیگری که بیانگر عمق نفوذ درخت در جان و اندیشه افراد این جامعه دارد حضور پر بسامد درخت در خواب و رؤیاهای آنان است تا جایی که هیچ خوابی بی حضور درخت شکل نمی‌گیرد و عنصر نجات‌بخش تمام کابوس ها درخت می‌گردد. «ما من رجلٍ أو إمراة، طفل أو شيخ، يحلم فی ليلة إلا ويری دومة ود حامد فی موضع ما من حلمه». (همان : ٤٠)(ترجمه) «هیچ فردی از ما خوابی نمی‌بیند که در بخشی از خواب وی دومه نباشد».

۷ .۲. بُعد عملی

تکریم درخت محدود به ذهن و اندیشه اشخاص نمی‌ماند بلکه عمق پذیرش این حقیقت به درجه‌ای می‌رسد که این انگاره‌ها را به کنشی عملی ارتقا می‌دهد. ایمان به قدرت ماورایی درخت تبدیل به عمل برای درخت می‌شود. این نوع اعمال جنبه‌های متنوعی به خود می‌گیرند.

۷ . ۲ . ۱. اولویت‌دهی به درخت

با گذر زمان و رشد عقل بشری اجرای طرح‌های عمرانی جزء ضروریات می‌شود. جامعه‌ی دو داستان نیز پا در مسیر این ضرورت قرار می‌دهد و موضع‌گیری افراد خود را برمی‌انگیزد. البته تا زمانی که این طرح‌ها در حوزه‌ی زیارتگاه نبوده پیروان و خادمان با آن مشکلی نداشتند اما همین‌که بنا بر اجرای آن در محدوده‌ی درخت گذاشته می‌شود به‌شدت با آن مخالفت شده و از انجام آن ممانعت به عمل می‌آید.(نک: محمود،۱۳۹۲: ٤٨) در چنین شرایطی واکنش‌ها غالباً چنان تند می‌گردد که کارشناسان و مجریان نه بر جان خود ایمن می‌مانند و نه بر ابزار و ماشین‌آلات خود. صالح این تندی را این‌گونه بیان می‌کند:

> صحونا ذات یوم فإذا موظف ذو قبعة ضخمة ورأس صغیر ومعه جندیان، وهُم عند الدومة یقیسون ویحسبون. سألناهم ما الخبر، فقالوا إنّ الحکومة ترید أن تبنی محطة تقف عندها الباخرة تحت الدومة. قلنا لهم: ولکننا رددنا علیکم ذلک من قبل، فلماذا تظنون أننا سنقبله الیوم؟ قالوا الحکومة التی سکتت عنکم کانت ضعیفة ولکن الحال قد تغیّر الان. فقد أخذنا بنواصیهم وألقیناهم فی الماء وانصرفنا إلی أعمالنا. (صالح، ۱۹۹۷: ٤٨) (ترجمه) «در یکی از روزها، صبح که بیدار شدیم، کارمندی را با کلاهی بزرگ و سری کوچک دیدیم که دو سرباز همراه او بودند و در کنار دومه زمین را متر می‌کردند و حساب و کتاب می‌کردند. جریان را از آنها پرسیدیم. گفتند: دولت می‌خواهد اسکله بسازد. ما به آنها گفتیم: این مسأله را پیش ازین نپذیرفته بودیم، چرا فکر می‌کنید اکنون آن را می‌پذیریم؟ پاسخ دادند: آن زمان دیگر گذشت، دولت امروزی مانند دولت گذشته نیست که به خاطر ضعف و سستی از شما بگذرد. آنها را در آب انداختیم و به کار خود پرداختیم».

ملاحظه می‌شود که یاران دومهٔ، کارمند و دو سرباز همراهش را که برای تعیین محدوده اسکله در کنار درخت دومهٔ مشغول کارشناسی بودند - باوجود حس حمایت حکومتی مقتدر در خود – گرفته و آن‌ها را در آب می‌اندازد و بی‌آنکه نگران حالشان باشند پی کار خود می‌گیرند. مشابه همین عمل در داستان انجیر معابد هم آمده است:

> بولدوزر دورتر رو به درخت لور تیغه بر زمین گذاشته است و خاموش است.....فرمانده به علمدار نگاه می‌کند و می‌گوید: برادران و خواهران! شما به چشم خود می‌بینید که این درخت لور یک درخت است حتی از نوع درجه دوم.....زن‌ها پا پیش می‌گذارند...مردها پیش می‌کشند...فرمانده پس می‌نشیند، تو بلندگو فرمان نیزه فنگ می‌دهد...صدای فرمانده آشکارا می‌لرزد: آقایان، خانم‌ها! به بخت خودتان لگد نزنید. همکاری کنید تا مجتمع بزرگ ساختمانی ایجاد شود.....علمدار بیرق را می‌گرداند و نعره می‌کشد: هیپالا. صدای جماعتی از پس حصار جنوبی برمی‌خیزد...فرمانده سر برمی‌گرداند طرف راننده بلدوزر و اشاره می‌کند....جماعت حرکت می‌کند. فرمانده زیردست و پای جماعت لگدکوب می‌شود. فرمانده تفنگداران زیر پای جماعت که مثل پیل مست پا بر زمین می‌کوبند گم می‌شود، زنده یا مرده پیدا نیست.... می‌بینند که بولدوزر آتش‌گرفته است و بیل مکانیکی آتش‌گرفته است. (محمود،۱۳۹۲: ٤٦– ٥٢)

۷ . ۲ . ۲. شفاخواهی از درخت

زایر مندل مرد میانسالی است که فرزند جوان خود را برای گرفتن درمان به پیشگاه درخت و نزد علمدار می‌آورد «هر دو پای جوان لمس است لمس شده است چند روزی تب کرده و بعد فلج شده است....چشم علمدار دورادور به جوان افلیج است: احوال حمید چطورِ زایر مندل؟ شکر خدا! از برکت دعاهات دیگه تب نمیکنه». (همان: ۹۸)

البته شفاخواهی از درخت معمولا نیاز به یک سری مقدمات دارد که باید انجام شود و انجام این مقدمات خود صورت‌های گوناگونی به خود می‌گیرد. گاهی باید شمع روشن کرد. فراوانی این اقدام در میان شفاخواهان بسیار بالاست به‌عنوان نمونه چند مورد ذکر می‌شود: «علمدار: شمع روشن کردی زایر مندل؟ مندل می‌گوید: ها- روشن کرده م.سه تا بِ نیت شمیله سه سر- دوتاش هم گذاشته‌ام تا خودت بیایی». (همان: ۹۹) و یا تاج‌الملوک که خود تحصیل‌کرده‌ای باهوش هست عصر سه‌شنبه به زیارت درخت می‌رود و شمع روشن می‌کند.(همان: ۷۸۹) گاهی تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه بر شاخه گره می‌خورد و بر ساقه‌ها جابه جا حنا می‌مالیدند.(همان: ۹۰۱) و دیگر وقت باید توسط علمدار ختمِ"هیپالا " گرفته شود تا بیماری مریضان مرتفع شود.(همان: ۱٦۹) و یا دعای پانچا پامارا هگاگا بخواند و سر انگشت سبابه را با آب دهان خیس کند و بر عضو بیمار بکشد (نک: همان: ۵۰۰) واحیانا شفاخواهان خود را با طناب و زنجیر به درخت می‌بستند و تا حصول شفا دست از طلب بر نمی‌داشتند. «تو صحن مرد میانسالی گردن را با زنجیر به درخت بسته است، دست ها و زانوها را به زمین زده است، اشک میریزد و پانچا- پامارا میخواند».(همان: ۷۳۷ و ۷٤۰) همچنین جوانی کورِ مادر زاد گردنش را با زنجیر بسته است به درخت انجیر معابد و...(همان: ۷۵۸)

باری، در میان مردمان بی‌شماری که معتقد به قدرت شفابخشی درخت هستند معدود افرادی هم پیدا می‌شدند که ترویج این‌گونه باورها را حقه‌بازی علمدار و کفر می‌دانستند و سعی در بیدار کردن مردم داشتند: «حرف فرامرز را می‌شنود: لابد آوردیش از دست علمدار شفا بگیره؟ مندل می‌گوید: هر چی خدا بخواد! فرامرز: خدا که بله! ولی علمدار حقّه بازِ. مندل می‌گوید: استغفرالله!» (همان : ۱۰۱) و یا در داستانی دیگر درباره‌ی مناسبات پر تشریفات درخت محور خطاب به دوستش می‌گوید: «نه فرزین جان! فطرت و وجدان مردم دروغ نیست. عیب اینجاست که شارلاتان‌ها ازش سوءاستفاده میکنن!» (همان: ۲۸۵)

شخص دیگری که زبان به مخالفت با این‌گونه مناسبات می‌گشاید فردی است به نام ابراهیم. آنجا که خطاب به جمع حاضر در زیارتگاه می‌گوید: «این کارا کفرِ، بت‌پرستی...والله تعظیم بِه مجسمه سه سر، التماس و درخواست بِ یک درخت برای برآورده شدن حاجات کفر مطلق است...خدا کِی گفته کجا گفته سنگِ عبادت کنید».(محمود، ۱۹۹۲: ۷۳۸) و زمانی که مورد هجوم مردم اسیر خرافه و بی‌اعتنا به سخن حق قرار می‌گیرد می‌گوید: «اگر خون منِ اینجا بریزید وظیفه دارم بگویم که شما حق ندارید جز در برابر خدای احد واحد در برابر هیچ‌کس و هیچ‌چیز دیگر تعظیم کنید...این احساس مذهبی نیست این حقه‌بازی...عمل شما کفر است، فریب است».(همان: ۷۳۸- ۷۳۹) رحمان خرمافروش نیز پس از لمس ناکارآمدی درخت و

علمدار در درمان چشمان پسرش که درنتیجه‌ی شیطنت‌های بچه‌گانه دو کاسه خون شده بود در شمار مخالفان درمی‌آید و خطاب به زنش می‌گوید: «نبینم بعد از این تا گوارشت بچه گشت دستشِ بکشی ببری پای ئی شمیله سه سرِ مصیبت شمع روشن کنی و اون مرتیکه حقه باز مزخرف بخوانه و جیبتِ خالی کنه! اینا همش دکانِ زن!» (همان: ۵۰۰) هر چند که اینگونه افراد به بهانه‌هایی همچون کفرگویی، جوانی و خامی و...منفور و مطرود جامعه‌ی خرافی می‌شدند و فریادهای روشنگرانه‌ی آنان نمی‌توانست گوش جانی را بلرزاند.

در داستان دومۀ ود حامد نیز خانمی که به مدت دو ماه از رنج ورم حنجره بسترنشین می‌شود، شبی با تمام توان فریاد می‌زند: «یا ود حامد! جنُک مستجیرة وبک لائذة...سأرقد هنا عند ضریحک وتحت دومتک، فأما أمّتی وأما أحییتنی». (صالح، ۱۹۹۷: ٤٥) (ترجمه) «ای پسر حامد! من به تو پناه آوردم. همین جا در کنار ضریحت و در زیر درختت می‌خوابم، یا که مرا بمیران یا زندگی ببخش.»او به خواب می‌رود و در حالتی میان خواب و بیداری صدای تلاوت قرآن می‌شنود درخت را می‌بیند که به سجده افتاده است، با ترس و لرز خود را در برابر شیخی می‌یابد که با تسبیح بر سرش می‌زند و از او می‌خواهد که برخیزد. برمی‌خیزد به خانه می‌آید در حالی سلامتی خود را باز یافته است.

۷ . ۲ . ۳ نذر و قربانی‌کردن برای درخت.

یکی از ابزارهای مؤثر تقرب جستن به درخت، نذر کردن است. هرکس حاجتی بخواهد، متناسب با بنیه اقتصادی خود چیزهایی را تقدیم درخت می‌نمود: مثلاً فرزانه برای نجات از لکه‌های پیسی نوظهور در تن خود در خاطرات خود می‌نویسد: «به خدا التماس کردم. یک دسته شمع نذر درخت کردم.....یک جفت النگوهایم را نذر کردم».(همان: ۳۹۰) یا شخصی به نام رحمان به امید بهبودی فرزندش و برای جلب موافقت خانمش برای حضور در زیارتگاه قولِ تقبل هزینه گوسفند نذری را به وی می‌دهد: «چه عیبی داره خانم؟ یِ بار دیگه، با نیت پاک باهم می‌بریمش. پولِ گوسفند نذری هم من میدم».(همان: ۸۹٤) تقدیم قربانی سنتی پسندیده و مقبول می‌شود. در صحن درخت، صُفّه‌ای سنگی تدارک دیده می‌شود و تمام قربانی‌ها بر آن ذبح می‌شدند. با مقایسه دو داستان متوجه این تفاوت می‌شویم که انجام قربانی و تبرک به خون در انجیر معابد با تفصیل زیادی آمده است اما در دومة ود حامد فقط در یکی دو جا آن‌هم به‌صورت گذرا به وجود انجام نذر و قربانی با تعبیر «نذبح نذورنا» (صالح،۱۹۹۷: ٤۳) اشاره شده است که آنهم در بعد از ظهر روز چهارشنبه هر هفته و در قالب تجمع همگانی صورت می‌گرفته است بر خلاف زمان تجمع در انجیر معابد که غالبا روز سه‌شنبه بوده است.

۷. ۲. ٤. شکل‌گیری گفتمان و ادبیات خاص ناشی از فرهنگ درخت‌پرستی

در داستان درخت انجیر معابد تعابیری همچون مولا یارت مرشد، أسورا بیدارت- أسورا یارت، سوکارا بیدارت مرشد (محمود،۱۳۹۲: ۸۹۵) مرشد: اسورا یارتان. جماعت: میتایا نگهدارت (همان: ۹۱٦) چه در قید حیات باشند و چه به رحمت أسورا رفته باشند برایش دعا می‌کنم که بخشایش وانارا شامل حالش باشد.(همان: ۸۹۹) اجرت با اسورا ئوپاد یایا ازت راضی

باشه (همان: ۹۹۳) وارد ادبیات مذهبی می‌شود. و ذکر هگاگا ذکری مشروع و جاری بر زبان هر معتقد می‌شود و هویتی برای درخت انجیر معابد می‌سازد.(همان: ۲۳۹) شعار" هی پا لا" انسجام‌زا و جهت‌دهنده‌ی حرکت و خیزش مردمی می‌گردد و کارکردی شبیه الله اکبر در جنبش‌های اسلامی به خود می‌گیرد انگار، و در تشییع جنازه نیز ورد زبان مرشد و یارانش می‌شود. (همان: ۱۰۳۲)

در داستان دومهٔ گفتمانِ درخت‌محور به این درجه از شدت و ظهور نمی‌رسد تنها جایی که می‌شود ردّی از همگرایی مردم در گفت‌های خاص مشاهده کرد ربطِ عنصر رهایی و شفابخشی به ود حامد است که آنهم در حالت خواب اتفاق می‌افتاد.

۷ . ۲ .۵. دیگر مناسبات

در داستان انجیر معابد می‌توان اعمال دیگری را ذکر کرد که جان‌مایه‌ای تقدیسی دارند از آن جمله: مراسم خاص و نیایش‌های ویژه و رفتارهای عجیب‌وغریب(عبادی) همچون خواندن ، رقصیدن و دور خود چرخیدن برپا می‌شد (همان:۹۱۰) شمع‌های روشن را جابه‌جا بر شاخه‌های نورسته می‌کاشتند و تعظیم‌کنان پساپس برمی‌گشتند.(همان: ۹۳۰) سقاخانه‌ای در کنار چند ساقه‌ی نابجای درخت انجیر معابد احداث می‌شود. پیاله‌ها استیل است، برق می‌زنند و همه به زنجیر زرد بسته‌اند.(همان: ۹۰٦) یکی از جلوه‌های تقدیس در نوع برخورد مردم با مرشد (مرد سبز چشم) نمود پیدا می‌کند چه در بینش و نوع تلقی که از وی دارند چه در کیفیت برخورد با او، مثل پذیرش قدرت غیرطبیعی و ماورائی همچون غیب شوندگی، غیب‌گویی، طی الارض کردن، جلب خوشبختی برای کسانی که ذکر نامشان بر زبان وی رود و به‌تبع این پذیرش احترام اغراق‌آمیز مرشد که منجر به دست‌بوسی، تبرک جویی و تسلیم شدن محض می‌انجامد. (نگا: همان: ۹۰٦، ۹۵٦، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹٦۲، ۹۷۳، ۹۷۵، ۹۷۹، ۹۸۰)

در دومة ود حامد هیچ یک از این مناسک و مراسم را نمی‌بینیم. هیچ اشاره‌ای به نیایش‌های ویژه، سوزاندن شمع و عود و کندر، وجود مرشد و خادمان زیارتگاه نشده است. و این از تفاوتهای عمده‌ی دو داستان است. اما ذکر مظاهری همچون ساخت گنبد و بارو و حصار و ضریح در محل زیارتگاه (بلدنا قد زاد نصبا رخامیا و سورا حدیدیا و قبة ذات أهلّة مذهّبة،)(صالح،۱۹۹۷: ۵۰) و غیر مجاز بودن حکومت جهت دخالت در مسائل اعتقادی-عبادی زیارتگاه که خود از دیگر ابعاد تقدیس است در داستان آمده است و این موضوعی است که دو داستان را به هم نزدیک می‌کند.

۸ انگیزه‌های تقدیس

درخت نظر افراد زیادی را به خود معطوف می‌کند اما هر کس به قصدی و به امید رسیدن به غایتی به سوی آن می‌آید و ابراز ارادتی می‌نماید. تعدد انگیزه‌ها را می‌توان اینگونه دسته‌بندی کرد:

۸ . ۱. صرف رعایت احترام به احساسات مردم

فرمانده با وجود اینکه معتقد است گروهی با افسانه‌بافی از یک درخت بی‌ثمر موجودی معجزه‌گر ساخته‌اند تا مردم را مرعوب کرده و بر گرده‌شان سوار شوند (محمود،۱۳۹۲: ٤٧) ولی باز هم اقدام به قربانی می‌کند آنگاه که به قصد کندن درخت به سراغ آن آمد. «من به پاس احترام شما پیشنهاد کرده‌ام قربانی شود و گرنه یک درخت بی ثمر وبی جان در برابر تیغه ی نیرومند بلدوزر چه میتواند بکند؟» (همان: ٤٩)

در داستان دومة هم نخست وزیر را می‌یابیم که پس آزادی کسانی که به جرم تعرض به کارشناسانِ تعیینِ مکان اسکله بازداشت شده بودند، در محل دومهٔ حاضر شده و برای دلجویی از مردم و ابراز حُسن توجه و اهتمام به اعتقادات مردم دستور ساخت گنبد و کشیدن حصار می‌دهد. «و وضع رئیس الوزراء الحجر الأساسی للنصب الذی رأیته والقبة التی رأیتها و السور الذی رأیته». (صالح،۱۹۹۷: ٤٩) (ترجمه) «نخست‌وزیر، سنگ‌بنای سنگ صفه و گنبد و حصاری را که می‌بینی گذاشت».

۸ . ۲. انگیزه‌های مادی

۸ . ۲ . ۱. نگاه مادی به زیارتگاه

علمدار شخص اول این عرصه است، خطاب به فرزند خود می‌گوید: «تو حالا علمدار پنجمی، این قدرت را بشناس! نگذار از دست برود. زیارتگاه را به تو می‌سپارم، اگر حرمتش را داشته باشی قدرت عظیم بی انتهائی است که سلاطین را هم به خضوع وامی‌دارد».(همان: ۲۱۰) واضح است که تأکید بر شأن و اهمیت زیارتگاه صرفاً جهت بهره‌وری شخصی و رسیدن به قدرتی نامحدود و حفظ‌کردن این قدرت در یک خاندان است.

جنبه‌ی دیگر این نگاه، مالی – اقتصادی است، علمدار پنجم در پی بهبود وضع معیشتی خود است زمانی که تولیت درخت را به عهده می‌گیرد آن را وسیله‌ای برای درآمدزایی و حرکت از فقر به‌سوی ثروت‌اندوزی و تدارک یک زندگی اشرافی پر رفاه قرار می‌دهد. حامد از پدر خود (علمدار چهارم) یک قاطر دیزه‌ی به ارث می‌برد که آن را می‌فروشد و موتور گازی می‌خرد. چشم‌دوزی به مال دنیا به‌اندازه‌ای در جان وی ریشه می‌دواند که نمی‌تواند از سهم نذری دیگران نیز بگذرد، «علمدار سهم ناطور افغانی را هم می‌اندازد تو سبد ترک موتور و موتور را روشن می‌کند و سوار می‌شود: خدایا به امید تو».(همان: ۱۷۰) در داستان دومه ود حامد، انگیزه‌های این‌چنینی دیده نمی‌شود.

۸ . ۲ . ۲. کسب مشروعیت

کسب مشروعیت خواسته‌ای است که در هر دو داستان نشانی از آن را می‌یابیم. به عنوان مثال بر زبان علمدار چهارم آمده است: «خدا خیر بدهد اسفندیار خان آذرپاد را که اطرافش را نرده کشید و پانصد متر زمین وقفش کرد». (همان: ۲۱۱)

شخص دیگری که از تقدیس درخت در پی کسب مشروعیت است مهندس مهران بود. پس از مرگ اسفندیار گویی که جاه و جلال این حوزه به وی می‌رسد. مهران می‌داند که برای موفقیت ناچار است که به زیارتگاه اهتمامی بالغ داشته باشد

لذا خود را از خیل تقدیس گران جدا نکرده و در مواقع ضرورت نذرهای خود را با تشریفات خاصی تقدیم درخت انجیر معابد می‌نماید: «خیر محمدِ نگهبان افسار گاو زرد پرواری دستش است و ایستاده است پای صفه.بر شاخ گاو تابلو کوچکی آویزان است و بر تابلو نوشته شده است: نذر مهران شهرکی به درخت مقدس معابد».(همان: ۲۸۲)

در داستان طیب صالح نیز شخصیت‌هایی را می‌یابیم که از آب گل‌آلود درخت‌گرایی در پی بهره‌وری خود بودند. با این تفاوت که در اینجا اشخاص در کسوت سیاست پیگیر منافع خود از درخت و تقدس آن بودند به‌گونه‌ای که می‌بینیم برای فروپاشی یک حکومت، مخالفانش دخالت در امور مقدس مردم –یعنی قصد نابود کردن درخت – را بهانه قرار داده و با تهییج عواطف علیه بی‌حرمتی‌های حکومت در قبال درخت در پی کسب مشروعیت بودند؛ «لقد بلغ من طغیان هذه الحکومة أنّها أصبحت تتدخل فی معتقدات الناس، فی أقدس الأشیاء المقدسة عندهم». (صالح،۱۹۹۷: ٤٩)(ترجمه) «این حکومت به آن از حد طغیان رسیده که به خود اجازه دخالت در اعتقادات مردم می‌دهد، آن هم مقدس‌ترین اعتقاداتشان»

۸ . ۲ . ۳. شفاخواهی

در شهرک انجیر معابد گروهی از افراد خوش‌باور یافت می‌شوند که از جان‌ودل به قدرت فرازمینی درخت باور داشتند و بادلی پاک و ایمانی راسخ خود را به درخت می‌سپردند تا از کار فروبسته‌شان چاره‌سازی و یا بیماری بی‌درمانشان را درمان کند. حتی رفتن به سراغ دکتر و طلب درمان وی را نتیجه تدبیر درخت به‌خصوص ساقه‌ی نورسته‌ی شرقی می‌دانستند.

گروه دیگری هم هستند که به این درجه از باور نمی‌رسند اما به‌هرحال سرسپاری به درخت و حضور مخلصانه در پیشگاه آن را بی‌اثر نمی‌دانند، لذا در کنار رفتن به درمانگاه و درمان‌خواهی از دارو و دکتر خود را از عنایت احتمالی درخت مقدس محروم نمی‌کنند و گهگاهی به امید مرهمی، شمعی بر شاخه‌ای روشن می‌کنند یا خونی بر قربانگاهی می‌ریزند.

اما دسته سوم کسانی هستند که باوجود بهره‌گیری از تمام ظرفیت‌های درمانی موجود نتیجه‌ای نگرفته و بهبودی در جسم و جانشان حاصل نمی‌شود، تنها روزنه‌ی امید را در درخت می‌بینند و با اخلاص تمام متوجه آن می‌شوند تا شاید عجز اطباء را جبران کنند.نمونه‌ی این را در فرزانه می‌بینیم که برای رفع لکه‌های پیسی به هر راهی زده بود اما از هرگونه درمانی بی‌نصیب مانده بود.

> نذر کرده‌ام روز پنجشنبه بروم یک دسته شمع برای درخت انجیر روشن کنم و به علمدار پول بدهم که تمام پانچا پا مارا را بخواند و من هم با چادر مشکی پشت سرش بایستم و بخوانم و برگردم خانه و به بهانه ی اینکه سرم درد میکند بروم تو اتاق خودم و چراغ خواب را روشن کنم و هزار بار پانچا پامارا بگویم شاید از این مصیبت نجات پیدا کردم.(محمود،۱۳۹۲ :٤٧٨)

در داستان دومة هر اتفاق درمانی که افتاده است در خواب و رؤیا اتفاق افتاده و در واقعیت و بیداری مردم نمونه‌ای از حضور بیماران در پیشگاه درخت و انجام اموری شگفت همچون شمع‌افروزی و حنا مالی و بستن تریشه‌های رنگ به رنگ پارچه بر

شاخه‌های درخت و خود را به زنجیر بستن به درخت جهت حاجت‌گیری نمی‌یابیم که این خود از نکات افتراق این دو داستان است.

۹. محورهای تقدیس

دقّت در جلوه‌ها و انگیزه‌های تقدیس این امکان را می‌دهد که بتوانیم محورهای تقدیس را از هم متمایز کنیم. نذر کردن و تقدیم قربانی بیش از هر وصف دیگری عبادی می‌نمایند. جنبه شگفت در دو داستان این است که اهل نذر و قربانی در هر دو جامعه، مسلمان اهل نماز و سجاده و تسبیح و بندگی خدا هستند ولی بااین‌حال برای غیر خدا نذر می‌کنند و نیاز می‌برند و با قربانی، تقرب می‌جویند. علت ایجاد شراکت این‌چنینی در کجا نهفته است درحالی‌که تعالیم دینی که به آن معتقدند تمام ابعاد رفتارهای عبادی پیروان خود را مقصور بر خدای یکتا می‌دانند و از ورود حداقل شائبه‌های ذهنی در دل‌وجان، آنان را بر حذر می‌دارد.

هر دو نویسنده راه برون‌رفت ازاین‌گونه اندیشه‌های فاقد پشتوانه را شناخته و زیرکانه خواننده را به آن دعوت می‌کنند. صالح راه نجات را در پرورش جوانانی غُرباء الروح (دگر اندیش) می‌بیند که در مدارس تربیت می‌شوند. راوی داستان در جواب مخاطب خود که می‌پرسد چه زمانی به نصب تلمبه آب و ساخت اسکله اقدام می‌کنید می‌گوید: «حین ینام الناس فلا یرون الدومة فی أحلامهم».(صالح، ۱۹۹۷: ۵۲) و زمانی که می‌پرسد کی چنین اتفاقی می‌افتد؟ می‌شنود: «حین یتخرّج ابن ابنی من المدرسة و یکثر بیننا الفتیان الغرباء الروح فلعلنا حینئذ نُقیم مکنة الماء و...».(همان:۵۲) اما محمود از زبان باورمندان، ترویج افکار ضد درختی را نتیجه فعالیت معلمان در مدارس می‌دانند. «علمدار بارها گفته بود: این مدرسه‌ها، بچه‌ها را گمراه میکنن.. بعضی از معلم ها کله ی بچه ها را پر میکنن از حرفائی که همه ش کفر و زندقه س». (محمود، ۱۳۹۲: ۹۱٤) یا پارسا پیشه دیگر شخصیت داستان که در تقابل با علمدار است نقش مدرسه را با تأکید بر اثر بی سوادی در پذیرش خرافه چنین برجسته می‌کند «خرافات بر زمینه‌ی بی‌سوادی رشد می‌کند. مغز آدم بی‌سواد توانایی تمرین فکری ندارد».(همان:۹۸۳)

نتیجه

تکریم درخت از دیرباز در جوامع بشری متداول بوده است. نگاه تقدیسی به درخت در دوره‌های تاریخی مختلف وجود داشته است. به نظر می‌رسد دو نویسنده، درخت را محور داستان خود قرار داده‌اند چون تقدیس درخت از سابقه تاریخی طولانی برخوردار است و ساده‌تر قابل توجیه و پذیرش است. همچنین بررسی این دو داستان به‌روشنی نظر برخی از تحلیل-گران امروزی رفتار انسانی را تأیید می‌کند آنجا که در مقابل تعبیر مشهور حکما و منطقیان از انسان به حیوان ناطق، وی را موجودی (حیوانی) منطق‌تراش می‌شناسانند. در این دو داستان به‌وضوح ملاحظه می‌شود که چگونه افراد سودجو، مقاصد و اغراض ناصحیح خود را با منطق‌تراشی های آن‌چنانی به مردم ساده‌اندیشِ خوش‌قلب می‌قبولانند و از عمق باور آنان در جهت منفعت‌طلبی‌های بی‌پایان خود بهره می‌برند بی‌آنکه لحظه‌ی تردیدی بیافرینند. وقتی در رکن اساسی جامعه‌ی به ظاهر مسلمان

(خداباوری) به این شدت می‌توان نفوذ کرد بی‌شک ترویج خرافه به‌واسطه منطق‌گرایی فریبنده در دیگر ابعاد کمتر حساسِ باورپذیری آسان‌تر خواهد بود. به نظر می‌رسد هر دو نویسنده از این ساده‌نگری به ستوه آمده و با سرنخ‌هایی که به دست خواننده می‌دهند و نشانه‌های کلامی که در متن به کار می‌گیرند (طواف کردن، پساپس بیرون رفتن از زیارتگاه، کاسه‌های استیلی با زنجیر طلایی، تریشه‌های رنگارنگ پارچه، شاخه شرقی، ترجیح داشتن درخت بر توسعه عمرانی و.....) در نظر دارند نوعی تفکر مذهبی سنتی را به چالش بکشند و به دلیل اساطیری بودن عنصر درخت، آن را انتخاب کرده‌اند. انتخاب درخت بی‌ثمر به عنوان محور اصلی داستان به این دلیل بوده که شدت عقیم بودن چنین تقدسی را بیان بکند. هرچند که میزانِ افکار و اعمال خرافی در جامعه درخت انجیر معابد بسی بالاتر از مشابه آن در دومۀ ود حامد است. شاید این خود برآیند تصوری باشد که جامعه نقش اصلی در تکوین آن برعهده‌گرفته است.

اضافه براین، در بعد عملی تقدیس، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان دو داستان می‌بینیم، در داستان درخت انجیر معابد تأثیر درخت از خود درخت و قدرت نهفته در آن است لذا خود درخت مأمول مردم می‌شود و کارها فقط به‌قصد طلب استعانت از درخت و قربت به آن صورت می‌گیرد اما در دومۀ ود حامد، درخت از وجود شخص ود حامد کسب اعتبار می‌کند و نیروی اثرگذار درخت نیست بلکه کرامت پسر حامد است. از دیگر تفاوت‌ها پردامنه بودن مناسبات پیرامون درخت انجیر معابد است.

سیطره‌ی خرافات بر عقول و باورها سبب دشمنی با حق‌گویان و مدافعان حقیقت می‌شود. مردم، پیمودن مسیر خرافات و پذیرش آن را بسی گواراتر از عقلانیت می‌یابند. در هر دو داستان مسیر بیداری و نفی خرافه از مدرسه می‌گذرد. با این تفاوت که در داستان دومۀ به طور مستقیم به این مورد اشاره می‌شود اما در داستان انجیر معابد نقش روشنگرانه‌ی مدرسه در قالب نفرتی انعکاس پیدا می‌کند که مروّجان درخت‌پرستی از معلمان مدرسه ابراز می‌کنند.

کتابنامه

۱. **قرآن کریم**.
۲. آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۸). **فرهنگ معاصر**. چاپ ۱۰. تهران: نشر نی.
۳. ابن عباد، صاحب (١٤١٤). **المیحط في اللغة**. تحقیق: محمد حسن آل یاسین. ج ۹. بیروت: عالم الکتاب.
٤. ابن منظور، محمد بن مکرم(١٤١٤). **لسان العرب**. تحقیق: جمال الدین میردامادی. ج ۷ و ١٤. بیروت: دار الفکر للطباعة/دار صادر.
۵. دورکیم، امیل (۱۳۸۳). **صور بنیانی حیات دینی**. ترجمه: باقر پرهام. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
٦. دوبوکور، مونیک (۱۳۷۸). **رمزهای زنده جان**. ترجمه: جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
۷. روح‌الامینی، محمود (١٣٧٤). **زمینه فرهنگ‌شناسی**. تهران: جهاد دانشگاهی.

۸. زبیدی، محمد مرتضی(١٤١٤). **تاج العروس من جواهر القاموس**. تحقیق: علی هلالی وعلی سیری. ج ۱۰. بیروت: دارالفکر.

۹. الزمخشری، محمود بن عمر(١٤١٧). **الکشاف**. تحقیق: ابراهیم شمس الدین. ج ۱. بیروت: دار الکتب العلمیة.

۱۰. زمردی، حمیرا (۱۳۸۸). **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر (در شاهنامه فردوسی، خمسة نظامی و منطق الطیر عطار)**. چاپ سوم. تهران: زوّار.

۱۱. سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵). **سایه‌های شکارشده**. چاپ دوم. تهران: قطره.

۱۲. سیاح،احمد (۱۳۹۰). **فرهنگ بزرگ جامع نوین**. ج۱. چاپ ۹. تهران: انتشارات اسلام.

۱۳. صالح، الطیب (۱۹۹۷). **دومة ود حامد**. الطبعة الأولی. بیروت: دار الجیل.

١٤. صدقه، جان(۱۳۷۸). **درخت در اساطیر کهن**. ترجمه: محمدرضا ترکی. مجلة شعر. ش ٢٦. صص١٤١-١٤٥.

۱۵. عاملی نباطی، علی بن محمد (١٣٨٤). **الصراط المستقیم إلی مستحقي التقدیم**. تصحیح: میخائیل رمضان. نجف: المکتبة الحیدریة.

١٦. فریزر، جیمز جورج (١٣٩٤). **شاخة زرین، پژوهشی در جادو و دین**. ترجمه: کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

۱۷. مجلسی، محمد باقر (١٤٠٣). **بحار الأنوار**. تحقیق: جمعی از محققان. بیروت: دار إحیاء التراث العربي.

۱۸. محمود، احمد (۱۳۹۲). **درخت انجیر معابد**. چاپ هشتم. تهران: انتشارات معین.

۱۹. موسوی گرمارودی، سید علی(۱۳۸۷). **ترجمه قرآن کریم**. چاپ سوم. تهران: چاپخانه قدیانی.

۲۰. میهن‌دوست، محسن(۱۳۸۰). **پژوهش عمومی فرهنگ عامه**.چاپ اول. تهران: توس.

واکاوی جامعه‌شناختی ادبی در داستان کوتاه «الزیف» بر اساس اسلوب لوسین گلدمن

(پژوهشی)

سید محمد رضا خضری(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران)
مریم عظمت پناه (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، نویسنده مسئول) [1]

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.79335
صص:۱۹٤-۱۸۱

چکیده

علم جامعه‌شناسی ادبیات، دانش گسترده‌ای است که دربردارنده‌ی مجموعه‌ی وسیعی از افکار و نظریات متفکران پیرامون پیوند میان ادیب و جامعه‌ی وی است. ازاین‌رو مطالعات ادبی بر مبنای نظریات این اندیشمندان، گامی استوار و ضروری در زمینه‌ی نقد متون ادبی به شمار می‌رود و چه‌بسا نتیجه‌ی پژوهش‌های ادبی فارغ از این‌گونه مطالعات ابتر است. یکی از اندیشمندان جامعه‌شناسی ادبیات لوسین گلدمن است که بنیان‌گذار سبکی نوین در این حوزه به شمار می‌رود. شیوه‌ی او به ساخت‌گرایی تکوینی شهرت یافته است. او معتقد است اثر ادبی نتیجه‌ی فرهنگ و آگاهی جمعی طبقه، عصر و یا نسل نویسنده است. لذا در روش خود در پیِ ایجاد ارتباطی معنادار میان اثر ادبی و مهم‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی است. نجیب محفوظ داستان‌پرداز و رمان‌نویس معاصر مصر ازجمله نویسندگانی است که در آثارش به دنبال بیان آمال و محنت‌های جامعه و طبقه‌ی اجتماعی خود می‌باشد. به‌گونه‌ای که از خلال بررسی آن‌ها به شیوه‌ی ساخت‌گرایی تکوینی، می‌توان به پیوندهای وثیق ساخت درونی و ادبی این آثار با نگرش و آگاهی جمعی طبقه‌ی اجتماعی نویسنده پی برد. ازجمله‌ی این آثار داستان کوتاه «الزیف» از مجموعهٔ داستانی «همس الجنون» اوست؛ پژوهش حاضر به‌منظور بررسی این داستان کوتاه، نظریه‌ی لوسین گلدمن را چراغ راه خود قرار داده است. بدین منظور ساختار داستان در دو سطح تفسیری – یعنی دریافت درون‌متنی همچون بررسی ساختار معنایی- و سطح تشریحی –یعنی تحلیل بستر اجتماعی و فرهنگی داستان- مورد کاوش قرار می‌گیرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد عناصر این داستان دارای ویژگی‌هایی است که بیان‌گر پیوند عمیق داستان با جامعه‌ی نجیب محفوظ است؛ همچنین نشان می‌دهد که داستان ثمره‌ی جهان‌بینی و آگاهی جمعی گروهی است که نویسنده به آن تعلق دارد.

کلیدواژه‌ها: واکاوی جامعه‌شناختی، ساخت‌گرایی تکوینی، لوسین گلدمن، نجیب محفوظ ، الزیف

تاریخ دریافت:۱۳۹۸/۲/۲۹ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۹/٦

[1] رایانامه نویسنده مسئول:a_azematpanah@yahoo.com

۱. مقدمه

ادبیات در طول دوران‌ها متأثر از اجتماع بوده است. «آثار ادبی همواره محصول شرایط اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی جامعه می‌باشد و در هر دوره فلسفه و شیوه‌ای خاص آن را متأثر می‌کند.» (ستوده، ۱۳۷۸: ٦٩) بررسی ارتباط میان جامعه و ادبیات و پژوهش در حوزه‌ی آن بر عهده‌ی شاخه‌ی علمی مهمی به نام جامعه‌شناسی ادبیات است. این شاخه‌ی مطالعات ادبی در قرن بیستم به‌عنوان رویکردی در حیطه‌ی ادبیات مطرح شد. بدون به‌کارگیری این علم نمی‌توان پیوندهای میان ادبیات و جامعه را دریافت و به شناخت جامع و کاملی از ملت خویش نائل شد. در تعریف کلی می‌توان این علم را علم مطالعه و بررسی محتوای آثار ادبی در خاستگاه و زمینه‌ی پدیدآورندگان و نیز در تأثیر اجتماع بر این آثار نامید. این علم مهم در ادبیات با آثار کسانی همچون جورج لوکاچ، لوسین گلدمن، والتر بنیامین، میخائیل باختین و ... شکوفا شد.

لوسین گلدمن (۱۹۷۰-۱۹۱۳م) پژوهشگر سرشناس حوزه‌ی جامعه‌شناسی پس از لوکاچ به‌عنوان مطرح‌ترین محقق در عرصه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات شناخته شد که در پی پژوهش‌های گسترده، زمینه‌ی کار خود را به جامعه‌شناسی رمان و داستان اختصاص داد و شیوه‌ی جدیدی در نقد جامعه‌شناسی پایه‌گذاری نمود که ساخت‌گرایی تکوینی نامیده می‌شود. از اساسی‌ترین هدف‌های ساخت‌گرایی تکوینی وحدت در میان صورت و محتوا است.

گلدمن در شیوه‌ی خود می‌کوشد تا ارتباط ساخت درونی اثر را با ساخت فکری (جهان‌بینی) طبقه‌ی اجتماعی نویسنده آشکار کند و به عقیده‌ی او هرچه این رابطه محکم‌تر باشد، اعتبار هنری آن نیز بیشتر است. از دیدگاه وی آثار هنری در مرحله‌ی نخست، ساخت ذهن نویسنده نیست بلکه ساخت ذهن کلی اجتماع است؛ یعنی ارزش‌ها و آمالی که در اجتماع وجود دارد. به‌طورکلی «گلدمن به دنبال کشف روابط ساختاری بین اثر ادبی، جهان‌بینی صاحب اثر و تاریخ است و اینکه چگونه وضعیت تاریخی یک گروه اجتماعی از طریق جهان‌بینی نویسنده به ساختی ادبی تبدیل می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۵۹-۲۵۵) در پژوهش حاضر، داستان کوتاه «الزیفِ» نجیب محفوظ از منظر نقد ساخت‌گرایی تکوینی بررسی می‌شود.

۱ .۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

این پژوهش می‌تواند مقطعی از تاریخ حیات جمعی یک ملت را از طریق بررسی و کشف رابطه‌ی دیالکتیک و دوسویه‌ای که بین اثر نویسنده و اوضاع اجتماعی جامعه‌ی او برقرار است، بیان کند؛ همچنین می‌تواند نوع مناسبات بین طبقات جامعه را توضیح داده و تأثیر نیروهای جمعی فعال در عرصه‌ی تحول اجتماعی را در جامعه‌ی موردنظر آشکار کند.

۱ .۲. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی نقد جامعه‌شناسی لوسین گلدمن پژوهش‌های فراوانی انجام‌گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

پوینده (۱۳۸۱) در ترجمه‌ی کتاب «جامعه، فرهنگ، ادبیات لوسین گلدمن» به معرفی ایشان و نظریه‌ای که بنا نهاده است اشاره نموده و به توضیح و تفسیر آن می‌پردازد.

ولی‌پور هفشجانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «لوسین گلدمن و ساخت‌گرای تکوینی» به معرفی و بررسی نظریه‌ی این پژوهشگر پرداخته است.

همچنین در مورد آثار نجیب محفوظ پژوهش‌های فراوانی به صورت کتاب و مقاله و پایان‌نامه نوشته شده است که مجالی برای بیان آن‌ها در این‌جا نیست اما پیرامون جامعه‌شناسی ادبیات در آثار نجیب محفوظ پژوهش‌های زیر انجام گرفته است:

عبداللهی و ایزانلو (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی رمان زقاق المدق از نجیب محفوظ» این رمان را از منظر تأثیر و تأثراتی که در پی اوضاع اجتماعی و سیاسی رخ داده است مورد واکاوی جامعه‌شناسانه قرار داده‌اند.

ایزانلو (۱۳۹۳) در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «نقد و تحلیل جامعه‌شناختی داستان‌های جلال آل احمد و نجیب محفوظ» به بررسی مشهورترین داستان‌های آل‌احمد و محفوظ بر اساس نظریه‌ی لوکاچ و گلدمن پرداخته و انعکاس شرایط نامناسب جامعه و مشکلات حاکم بر آن را به‌خوبی در داستان‌های این دو تن بررسی کرده است. عسگری (۱۳۹٤) در پایان‌نامه‌ی ارشد خود با عنوان «نقد جامعه‌شناختی رمان السکریه اثر نجیب محفوظ از دیدگاه لوسین گلدمن» رمان دیگری از محفوظ را از این دیدگاه بررسی نموده است. در تمامی موارد ذکرشده بر رمان‌های اجتماعی نجیب محفوظ تکیه شده است و مطالعه بر داستان‌های کوتاه او از این منظر مغفول واقع گشته است. بنابراین بررسی داستان کوتاه «الزیف» از منظر ساخت-گرایی تکوینی گلدمن، پژوهشی نو به شمار می‌رود.

۱ .۳. پرسش پژوهش

آیا جهان‌بینی و آگاهی جمعی طبقه‌ی اجتماعی نویسنده در ساختار داستان کوتاه "الزیف" تأثیرگذار است و در صورت اثر گذاری نمود آن چگونه است؟

۱ .٤. فرضیه‌ی پژوهش

جهان‌بینی و آگاهی جمعی طبقه‌ی اجتماعی نویسنده در ساخت داستان کوتاه الزیف تأثیرگذار است و نشانه‌های این اثرگذاری در چگونگی پرداخت عناصر داستان بازتاب یافته است.

۱ .۵. روش پژوهش

برای دست‌یابی به پاسخ این سؤال‌ها و اثبات یا ردّ فرضیه‌ی تأثیرپذیری داستان کوتاه «الزیف» از جهان‌بینی و آگاهی اجتماعی نویسنده، ابتدا نقد ساخت‌گرایی تکوینیِ گلدمن به‌طور مبسوط تبیین می‌شود. سپس مراحل لازم برای مطالعه‌ی یک اثر ادبی از خلال این نقد در قالب یک الگو ارائه می‌شود. در نهایت نیز تحلیل موردی داستان موردنظر، انجام‌شده و نتیجه‌ی پژوهش ارائه می‌شود. بنابراین شیوه‌ی به کار گرفته‌شده در این پژوهش، تفسیری-تحلیلی خواهد بود.

۲.اسلوب لوسین گلدمن در مطالعات جامعه‌شناختی ادبی

لوسین گلدمن روش خود را ساخت‌گرایی تکوینی نامید. واژه‌ی ساخت‌گرایی از ریاضیات و فیزیک به زیست‌شناسی و از آن‌ها به زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و اقتصاد راه پیدا کرد. ساختار به معنای نظام است و هر نظام و سیستمی از اجزاء به هم پیوسته‌ای تشکیل شده است که به هم مربوط هستند. بنابراین همه‌ی اجزاء بر روی هم تأثیرگذارند و باید در

ارتباط با یکدیگر درک شوند. شناخت اجزاء، پیرو کل است و درک کل نیز به شناخت اجزاء و ترتیب و نظام مناسبات آن‌ها مشروط است. ساختارها نیز دائماً در حال تکوین بوده و دستخوش دگرگونی‌ها می‌شوند و در واقع باید به پویایی درونی ساختارها در هر بررسی اجتماعی توجه شود.

در ادبیات منظور از ساخت‌گرایی، نظامی است که بر پایه‌ی زبان‌شناسی است و در آن میان دال و مدلول باید فرق گذاشت. نقد ساختاری سه وظیفه مهم دارد: ۱- استخراج اجزاء ساختار اثر. ۲- برقرار ساختن ارتباط موجود میان این اجزاء ۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر است. بنابراین در نقد ساختار، سخن از کلیت به میان می‌آید و از این رو این نقد را نقد کلیت نیز می‌نامند.

گلدمن معتقد است «ساختار معنادار را می‌توان اصل سازنده و عامل تعیین‌کننده‌ای دانست که متن فلسفی یا ادبی را به یک کل منسجم تبدیل می‌کند.» (زیما، ۱۳۷۷: ٤٦) ساخت‌گرایی در نگاه گلدمن شاخه‌های گوناگونی دارد: «۱- اگر به ارزش سیاسی – اجتماعی واژه‌ها بپردازد ساخت‌گرایی معناشناختی است. ۲- اگر روابط ساختار اثر را با رویدادهای زندگی فردی و ساختار روانی نویسنده بسنجد ساخت‌گرایی روان‌شناختی خوانده می‌شود. ۳- اگر به هم‌ارزی مسائل اجتماعی–اقتصادی با ساختار اثر توجه کند ساخت‌گرایی تکوینی نام می‌گیرد.» (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰-۹) او روش خود را در مطالعات جامعه‌شناختی ادبیات، از نوع سوم یعنی ساخت‌گرایی تکوینی می‌داند. بنابراین ساخت‌گرایی تکوینی به معنی مطالعه‌ی پدیده‌های انسانی در بستر رویدادهای تاریخی، مسائل اجتماعی و اقتصادی است. وی در نقد ساخت‌گرایی تنها به ساختار ادبی نمی‌پردازد؛ بلکه بین روابط ساخت میان اثر ادبی و دیدگاه نویسنده و تاریخ، رابطه برقرار می‌کند.

هدف اصلی درروش او یافتن پیوندهای متنی (ادبی یا فلسفی) و جهان‌بینی بر پس‌زمینه‌ی اقتصادی-تاریخی آنهاست. از این جهت به نظر او برای یافتن پیوندها در جریان تحلیل‌های جامعه‌شناختی ادبیات می‌توان دو فرآیند شناختی مکمل را تشخیص داد؛ فرآیند دریافت و فرآیند تشریح.

دریافت یعنی روشن کردن ساختار معنادار درونی موضوع موردبررسی و تشریح یعنی گنجاندن این ساختار معنادار درونی به‌عنوان عنصر سازنده و کارکردی در یک ساختار بی‌واسطه‌ی فراگیر. «در مرحله‌ی دریافت، اثر ادبی در ساختار خود اثر درک می‌شود و در مرحله‌ی تشریح، اثر را در ساختار اجتماعی، تاریخی و اقتصادی آن جامعه توضیح می‌دهیم.» (همان، ۹۱-۹۰)

۲ .۱. مفاهیم اساسی در اسلوب لوسین گلدمن

گلدمن برای نقد یک اثر ادبی محورهایی چون ساختار معنادار، کلیت، آگاهی ممکن، جهان‌نگری، فاعل جمعی و ادبیات و طبقه‌ی اجتماعی را بررسی می‌کند که به اختصار به توضیح هر یک پرداخته می‌شود.

۲ .۱ .۱. ساختار معنادار

اثر ادبی رفتاری معنادار از سوی نویسنده است که نویسنده در تلاش است متناسب با اوضاع جامعه‌ی خود اثری درخور را بنویسد. بنابراین اگر نویسنده شرایط محیط خود را در نظر بگیرد و اثری بیافریند که فرم و محتوای آن هر دو متناسب با وضعیت مشخص آن دوره باشد، می‌توانیم بنا به نظر گلدمن از آن به عنوان «ساختار معنادار» یاد کنیم.

۲ .۱ .۲. کلیت

گلدمن در آثار خود مفهوم «کلیت» را مطرح کرد. مفهومی که موجب تفاوتی اساسی نقد وی از دیگر منتقدان گردید. بر این اساس یک متن و اثر ادبی حاصل اندیشه‌ی یک فرد تنها نیست؛ بلکه نتیجه‌ی افکار یک گروه و یا یک طبقه است

«گلدمن اثر ادبی را انعکاسی از آگاهی جمعی نمی‌داند و کلمه‌ی انعکاس را رد می‌کند و به‌جای کلمه‌ی انعکاس که لوکاچ به آن معتقد بود، مفهوم پیوند کارکردی را به کار می‌گیرد و بر این اساس میان آثار ادبی و آگاهی جمعی گروه‌های اجتماعی پیوند همبستگی ایجاد می‌کند.» (ندیم‌خشفه، ۱۹۷۷: ۱۰) بر اساس نظریه کلیت که گلدمن به آن معتقد است رمان ارتباط محکمی با جامعه دارد و به عبارت دیگر می‌توان آن را آینه‌ی تمام‌نمای جامعه معرفی کرد که ساختار آن با ساختار جامعه شبیه است.

۲ .۱ .۳. آگاهی ممکن

«گلدمن عبارت آگاهی ممکن را از مفهوم آگاهی سازگار یا آگاهی مناسب گرفته است. آگاهی ممکن متعلق به یک طبقه‌ی اجتماعی است و افق دید آن گروه را در جامعه نشان می‌دهد.» (شهبازی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۰). در واقع آگاهی ممکن آن آگاهی است که با ذات و سرشت طبقه پیوند خورده است و تنها در صورت تحول اساسی جایگاه طبقه، ممکن است دچار تغییر شود.

۲ .۱ .٤. جهان‌نگری

گلدمن جهان‌نگری را چنین تعریف می‌کند: «جهان‌نگری عبارت است از مجموعه‌ای از گرایش‌ها، احساسات و اندیشه-هایی که اعضای یک گروه (در بیشتر موارد، اعضای یک طبقه‌ی اجتماعی) را به هم پیوند می‌دهد و آن‌ها را در مقابل گروه‌های دیگر قرار می‌دهد. جهان‌نگری یعنی بیشینه‌ی آگاهی ممکن گروه اجتماعی که فیلسوفان و یا نویسندگان به آن تعلق دارند.» (ولی‌پور هفشجانی، ۱۳۸۷: ۱۳۷) به‌طور کلی جهان‌نگری احساس عمیق گروه است که معضلات و چالش‌های گروه را مطرح کرده و برای حل آن‌ها راه‌حل بیان می‌کند. نویسنده اگرچه در اثر ادبی خود قادر است که باورهایش را منعکس کند اما همین مسائل دربردارنده‌ی جهان‌نگری گروهی است که نویسنده بدان تعلق دارد.

۲ .۱ .۵. فاعل جمعی

گلدمن فاعل یک اثر ادبی را تنها خود نویسنده نمی‌داند؛ بلکه به اعتقاد او یک طبقه یا گروه از مردم، فاعل یک اثر ادبی هستند. به اعتقاد او جامعه از گروه‌ها و طبقاتی تشکیل‌شده است که هر گروه نظرات خاص خود را دارند که آنان را از سایر گروه‌ها متمایز می‌کند به همین سبب نویسنده‌ی هر گروه، اندیشه‌ی گروه خود را در اثرش عرضه می‌دارد ازاین‌رو می‌توان فاعل یک اثر را ساختارهای فرافردی (جمعی) دانست.

۲ .۱ .٦. ادبیات و طبقات اجتماعی

گلدمن معتقد است که یک اثر ادبی زمانی موفق خواهد بود که ویژگی‌های طبقه‌ای باشد که فرد متعلق به آن است. نویسندگان متعددی رابطه‌ی میان اثر ادبی و طبقات اجتماعی را حاصل افکار نویسنده می‌دانند.

۳. نجیب محفوظ در یک نگاه

نجیب محفوظ متولد سال ۱۹۱۱ در قاهره بود. در سال ۱۹۱۹ تحصیلات ابتدایی خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۳۰ دیپلم خود را کسب کرد و به خواندن فلسفه پرداخت. پس از آن با معرفی استاد خود «مصطفی عبدالرزاق» وارد وزارت اوقاف شد و مدیریت مؤسسه‌ی قرض‌الحسنه را بر عهده داشت. این دو شغل باعث آشنایی او با طیف‌های مختلف مردم گردید که به او در نوشتن رمان‌هایش کمک زیادی کرد. خانواده‌ی وی از طبقه‌ی اجتماعی متوسط بود. محمد عطیه دراین‌باره می‌گوید: «نجیب محفوظ خود، فرزند ناب طبقه‌ی متوسط است؛ همان‌ها که نقش تاریخی مهمی در جنبش ملی مصر ایفا کردند.» (عطیه، ۱۹۹۷: ۵۳)

او یک داستان‌نویس واقع‌گرا است که وضعیت موجود در جامعه را به‌دقت و وسواس زیادی ترسیم کرده و در داستان-هایش از افرادی همچون طه حسین، عباس العقاد، تولستوی، داستایوفسکی و ... تأثیر پذیرفته است. از سال ۱۹۳٦ شروع به نوشتن انواع داستان کرد. در آثارش چند مرحله را طی می‌کند: مرحله‌ی تاریخی که در آن مصر معاصر و مسائل آن در چهارچوب رمز و تمثیل تاریخی به تصویر کشیده شده است. مرحله‌ی دوم مرحله‌ی واقعیت‌های اجتماعی است که مجموعه‌ی «همس الجنون» و ازجمله داستان «الزیف» در این قسمت قرار می‌گیرد . مرحله‌ی سوم که در آن نیز داستان‌هایی با جان‌مایه‌ی رمز نگاشته شده است. نجیب آینه‌ی تمام نمای جامعه‌ی مصر است.

٤. واکاوی جامعه‌شناختی داستان براساس اسلوب لوسین گلدمن

در این مرحله با استناد به روش ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن، به بررسی داستان به‌عنوان یک ساختار معنادار و نظام‌مند در دو سطح تفسیر و دریافت (الگوی ساختاری معنادار) و سطح تشریح (زمینه‌ی سیاسی اقتصادی و اجتماعی اثر) پرداخته می‌شود. سپس بین این بررسی و مفاهیم اصلی اسلوب گلدمن تطابق صورت می‌گیرد.

٤ .۱. دریافت

برای بررسی اثر ادبی در این مرحله ابتدا موضوع داستان بیان شده و سپس به تحلیل عناصر داستان پرداخته می‌شود؛ در این میان بر عنصر شخصیت تأکید بیشتری صورت گرفته است. زیرا «شخصیت را باید مهمترین عنصر در ساختار روایی قلمداد کرد که ساختمان داستان بر اساس آن بنا می‌شود.» (معروف و خزلی، ۱۳۹۵: ۲۱۵)

٤ .۱ .۱. درون‌مایه‌ی داستان

داستان "الزیف" برگرفته از اولین مجموعه‌ی داستانی نجیب محفوظ به نام «همس الجنون» است. این مجموعه در سال ۱۹۳۸ میلادی به چاپ رسیده است و مشتمل بر ۲۸ قصه در ۳۲۵ صفحه می‌باشد. داستان‌های این مجموعه بر پایه‌ی رویدادهای

ساده‌ی داستانی شکل‌گرفته است که در آن نویسنده به تضاد طبقاتی و پیامدهای ناشی از آن توجه کرده است. اما موضوع اصلی داستان کوتاه الزیف، رقابت‌ها و حسادت ورزی‌های مضحکانه میان دو خانم اشرافی است که به سوءاستفاده‌ی جنسی از یکی از آن‌ها می‌انجامد.

٤ .١. ٢. شخصیت‌های داستان

بیوه‌ی علی پاشا عاصم: شخصیت اصلی است و داستان حول محور او شکل گرفته است. اطلاعات بیوگرافی وی مختصر و در سایه‌ی نام و موقعیت همسر متوفایش ارائه می‌شود: «أنا أرملة المغفور له علي باشا عاصم (ترجمه): من بیوه‌ی شادروان علی پاشا عاصم هستم!.» (محفوظ، ۱۹۹۰، ج۱: ۱۲)؛ «تزوجت برجل من رجال مصر القانونيين المعدوديين... و ترک لها مالاً و جاهاً و إسماً عظيماً» (ترجمه): با یکی از معدود مردان قانون‌گذار مصر ازدواج کرد... برای او مال، جایگاه و اسمی بزرگ باقی گذاشت.» (همان، ١٤)

بر خلاف اطلاعات بیوگرافی، اطلاعات ظاهری و جسمانی وی به طور مبسوط در اختیار خواننده قرار می‌گیرد: «وكانت في الأربعين ممتلئة الجسم ناضجة الأنوثة، يزيّن وجهها العاجي حسن تركي ممصّر و يدلّ على طبقتها العالية ثوبها العنيق و نظرتها الرفيعة و حليها الثمينة» (ترجمه): «چهل ساله بود. جسمی پر و زنانگی پخته‌ای داشت. صورت عاجی‌رنگ زیبای خود را به شیوه‌ی ترکی-مصری آرایش کرده بود. لباس زیبا، نگاه برتری‌طلبانه و زیورآلات گران‌بهایش بر تعلق او به طبقه‌ی اجتماعی برتر دلالت داشت.» (همان، ۱۲) در تمام داستان ویژگی‌های جسمانی او مورد ستایش قرار گرفته است اما از ملکات انسانی او صحبتی به میان نمی‌رود؛ بلکه بر عکس از نظر شخصیتی زنی ضعیف توصیف می‌شود که به خاطر داشتن روحیه‌ی برتری‌طلبی و رقابت‌جویی در تنگنا قرار گرفته است: «ولكن ضايقها ظهور منافسة خطيرة لها، هي أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي» (ترجمه) ظهور رقیبی مهم برای او، وی را به تنگ آورده است، او بیوه‌ی ابراهیم پاشا رشدی است.» (همان، ١٤)

بیوه‌ی ابراهیم پاشا رشدی: خانمی است که به عنوان رقیبِ شخصیت اصلی داستان مطرح است. نام واقعی او نیز بیان نشده و تنها از او به عنوان بیوه‌ی دکتر ابراهیم پاشا رشدی یاد می‌شود: «هي أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي» (ترجمه): او بیوه‌ی دکتر ابراهیم پاشا رشدی است.» (همان). متعلق به طبقه‌ی برخوردار اجتماعی است: «تملك قصراً فخماً يتيه على قصور الأمراء» (ترجمه) «دارای قصر باشکوهی است بر قصر پادشاهان فخر می‌فروشد.» (همان)

علی أفندی جبر: شخصیتی است که نویسنده، نقش او را مقابل شخصیت اصلی داستان قرار می‌دهد. کارمند وزارت کشاورزی و از طبقه‌ی متوسط جامعه است و چهره‌ای بسیار شبیه به ظاهر شاعر مشهور مصری "محمد نورالدین" دارد: «والحق أنّ المشابهة التي بينه و بين سيد الشعرا معروفة مشهورة...» (ترجمه): «به راستی شباهتی که بین او و بزرگ شاعران وجود دارد آشکارا و نمایان است.» (همان، ۱۳) از نظر اخلاقی عاشق زنانی است که اعتماد به نفس داشته و در برخورد با مردان ریسک‌پذیر هستند: «كان من الرجال الذين تغلبهم على نفوسهم في محضر النساء جسارة غير محدودة وحبّ للمجازفات وثقة» (ترجمه) «او از جمله مردانی است که در محضر بانوان با جسارتی بسیار بر آنها چیره می‌شود و به زنان خطر کننده و دارای اعتماد به نفس بسیار، عشق می‌ورزند.» (همان، ۸) وی وقتی مطمئن می‌شود شخصیت اصلی داستان، او را به جای شاعر مشهور محمد نورالدین اشتباه گرفته است از موقعیت ایجاد شده سوء استفاده کرده و این خانم را به ابزاری برای بهره‌وری جنسی خود بدل

می‌کند. یکی از دلایلی که بر کام‌جویی وی از بیوه‌ی علی پاشا عاصم دلالت دارد، خاطراتی است که از آن خانم به جهت دیدن یک تابلوی نقاشی در ذهنش تداعی می‌شوند: «ذكر لرؤيتها ذلك الجسد البض المكتنز... أيّ ليلة جميلة...» (ترجمه): با دیدن آن {تابلو} یاد جسم با طراوت و فربه‌ی او {بیوه علی پاشا عاصم} افتاد... چه شب زیبایی بود... .» (همان، ۲۰)

٤ .١. ٣. عنصر زمان

«زمان به عنوان یکی از مهمترین عناصر داستان‌های اجتماعی است که دارای بیشترین پیوند با زندگی روزمره‌ی انسان است.» (وادی، بی‌تا: ۳۳)

در این داستان عنصر زمان هرگز از رویدادهای قصه جدا نشده و همه‌ی حوادث در بستر زمانی معین واقع شده‌اند. نویسنده از هر دو موقعیت زمانی شب و روز، برای وقوع حوادث داستان بهره برده است اما رخداد اصلی داستان که همان بهره‌وری جنسی علی افندی از شخصیت اصلی داستان است، در شب روی داده است: «عند إنتهاء التمثيل عادت السيارة وحدهما إلى القصر السعيد و كانت الليلة... (ترجمه): در پایان نمایش، ماشین تنها آن دو {علی افندی و بیوه ی علی پاشا عاصم} را به آن قصر مبارک برد در حالی که شب بود... .» (محفوظ، ۱۹۹۰، ج۱: ۱۳) البته نویسنده با به‌کارگیری واژه‌ی {وحدهما} و همچنین علامت سه نقطه این رویداد را به شکل سانسور شده برای مخاطب خود بیان کرده است.

٤ .١ .٤. عنصر مکان

نویسنده برای وقوع حوادث این داستان، متناسب با رویدادهای مختلف مکان‌های متفاوت را برگزیده است. او برای دیدارها و مکالمات دونفره‌ی شخصیت اصلی داستان با آقای علی أفندی جبر اماکن سربسته و مجلل اعم از سالن تئاتر، نمایشگاه هنرهای زیبا و به ویژه قصر را در نظر می‌گیرد: «عند إنتهاء التمثيل عادت السيارة وحدهما إلى القصر السعيد و كانت الليلة...» (همان)

٤ . ١. ٥. زاویه‌ی دید

نجیب محفوظ در این داستان بر اسلوب واحد تکیه نکرده و از هر دو اسلوبِ روایت و گفتگو استفاده کرده است اما بیشتر حوادث را از نگاه دانای‌کل روایت می‌کند.

٤. ١. ٦. پی‌رنگ

«روایت رویدادهای داستانی یا رمان بر مبنای توجه به علت آن‌ها را پی‌رنگ می‌گویند.» (الحمدانی، ۱۹۹۰: ۱۵). نجیب محفوظ در داستان‌های مجموعه‌ی همس‌الجنون و از جمله داستان الزیف به فنی بودن پی‌رنگ توجه داشته و ترتیب میان حوادث را رعایت کرده است. داستان از تلاش بیوه‌ی علی پاشا عاصم (شخصیت اصلی داستان) برای آشنایی با علی أفندی جبر آغاز می‌شود. سپس علت تلاش وی این‌طور مطرح می‌شود که این خانم، ایشان را با شاعر مشهور مصر محمد نورالدین اشتباه گرفته است. اما آنچه سبب شده تا بخواهد با محمد نورالدین رابطه‌ای عاشقانه برقرار کند، رقابت با بیوه‌ی ابراهیم پاشا رشدی در همه‌ی زمینه‌ها و از جمله داشتن یک شریک عاطفی مشهور است. در نهایت آنچه که از این رقابت مضحکانه

نصیب او می‌شود سوء استفاده‌ی جنسی علی أفندی جبر از وی است. هرچند نحوه‌ی چینش رویدادها به گونه‌ای است که خواننده می‌تواند به دلیل بروز حوادث پی ببرد اما علت اکثر رویدادها توسط نویسنده به عنوان دانای کل و به طور مستقیم در اختیار خواننده قرار می‌گیرد.

٤ .٢. تشریح

بنا بر الگوی ارائه‌شده لازم است در گام دوم که همان تشریح است شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی جامعه‌ی نجیب محفوظ به هنگام نگارش داستان مورد کنکاش قرار گیرد تا در بستر آن بتوان به جهان‌بینی و آگاهی جمعی طبقه‌ی او دست‌یافته و به سؤالات مطرح‌شده در ابتدای پژوهش پاسخ گفت.

٤ .٢ .١. بستر تاریخی، اجتماعی و سیاسی داستان

مجموعه‌ی همس‌الجنون که داستان الزیف برگرفته از آن است در دهه‌ی سوم از قرن نوزدهم نوشته شده است. ترکیب اجتماعی مصر در طول قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم آمیخته‌ای از نظام سرمایه‌داری و بقایای نظام فئودالی بود. «طبقات اجتماعی مصر در این دوره را می‌توان در سه دسته جای داد:۱- طبقه‌ی برتر و اشراف که شامل بورژواهای کلان و زمین‌داران و مالکان اراضی بزرگ بود. ۲- طبقه‌ی متوسط که متشکل از بورژواهای خرد شامل صاحبان حرف، کارمندان ادارات، تجار خرده پا و حتی تاجران فئودال بود که تحت سلطه و مملوک بیگانگان به شمار می‌رفتند. ۳- طبقه‌ی فقیر که متشکل از کارگران و کشاورزانی بود که مجبور به انجام کارهای سخت کشاورزی بودند و پول اندکی دریافت می‌کردند.» (عطیه، ۱۹۹۷: ۵۵).

بنابراین در آن دوران جامعه‌ی مصر یک جامعه‌ی طبقاتی بود که در این میان طبقه‌ی متوسط جامعه فقط خود را دارای دغدغه‌های اجتماعی می‌دید. حسن (۱۹۹۳) از قول نجیب محفوظ می‌گوید:

هنگامی که می‌گویم جامعه، مقصودم طبقه‌ی متوسط است. زیرا تنها این طبقه است که درک دارد و احساس می‌کند و صاحب مسأله است. آیا انگلیس یا حکومت و پادشاهی و یا طبقه‌ی اعیان وطن هستند؟! آن‌ها هر کدام لیلای {معشوق} خود را دارند و فقط طبقه‌ی متوسط است که لیلایش وطن است. چرا که حتی طبقه‌ی فقیر جامعه هم تنها در پی تهیه‌ی یک قرص نان و تأمین یک سرپناه است.» (ص: ۱۳۹).

همچنین این جامعه‌ی طبقاتی «شاهد دوران دردناکی بود که طبقه‌ی برتر آن یعنی بورژواهای کلان و زمین‌داران بزرگ در کنار انگلیس استعمارگر قرار گرفته و با آن به سازش رسیدند که در نتیجه‌ی آن آتش انقلاب ۱۹۱۹ به خاموشی گرایید و قرارداد ۱۹۳٦ که به واسطه‌ی آن، وجود استعمار انگلیس در مصر قانونی شناخته می‌شد به امضا رسید.» (عطیه، ۱۹۹۷: ٤١). لازم به ذکر است اگرچه در این دوران طبقه‌ی برتر در کنار استعمار انگلیس قرار گرفته بود اما «پایبندی به سنت‌ها و ارزش‌ها در غالب جامعه‌ی مصر حاکم بود.» (همان، ١١٦). طبقه‌ی متوسط از طرفی به جهت پایبندی به این ارزش‌ها و سنت‌ها و از سوی دیگر به خاطر آنکه از پیامدهای ناگوار این سازش‌کاری آگاه بود، در دشمنی با طبقه‌ی برتر جامعه قرار گرفت و «معتقد بود در بین افراد طبقه‌ی برتر، دانشگاهیان بسیاری هستند که با فضای جدید خود را سازگار کرده و افکار آن‌ها سبب تحقیر ملت است.» (همان، ١٢٠). از این‌رو افراد طبقه‌ی متوسط بین کلمات پست و حقیر و طبقه‌ی نوظهور ثروتمند فاصله‌ای

نمی‌دیدند؛ «واژه‌ی پست یا حقیر واژه‌ای است که برای توصیف طبقه‌ی جدید ثروتمند صحیح است و هیچ فاصله‌ای بین این واژه و ثروتمندان نوظهور نیست.» (همان، ۱۲۱). این نفرت‌ورزی در همه‌ی سطوح جلوه‌گر شد به گونه‌ای که در آثار نخبگان ادبی و فرهنگی برخاسته از طبقه‌ی متوسط و از جمله نجیب محفوظ، اثر عمیقی از آن به جای ماند.

٤ .٢ .٢. تحلیل داستان الزیف

همان‌طور که گفته شد داستان الزیف برگرفته از مجموعه‌ی داستانی همس‌الجنون است. این مجموعه در دهه‌ی سوم از قرن نوزدهم و «همزمان با پذیرش معاهده‌ی ١٩٣٦ و سازش طبقه‌ی نوظهور ثروتمند با استعمار انگلیسی، نوشته شده است.» (همان، ١٤١). داستان‌های این مجموعه، یک فضای واقعی و صریح از جامعه‌ی طبقاتی نویسنده ارائه کرده است و مسئله‌ی استعمارگری غرب و سازش طبقه‌ی نوظهور با پدیده‌ی استعمار و نتایج و پیامدهای آن را بیان کرده است.

یکی از این پدیده‌ها، پدیده‌ی فقر و فاصله‌ی طبقاتی است که سبب ایجاد خشم و نفرت در عامه‌ی مردم و به‌ویژه افراد طبقه‌ی متوسط نسبت به استعمارگران خارجی و طبقه‌ی برتر داخلی شده است. با توجه به نظریه‌ی ساخت‌گرایی گلدمن علاوه بر آنکه گرایش‌های فردی نویسنده او را در مسیر توجه به پدیده‌ی فقر و تضاد طبقاتی قرار داده است، آگاهی ممکن و جهان‌نگری طبقه‌ی اجتماعی او (استعمارستیزی و در پی آن نفرت جویی نسبت به طبقه‌ی برتر) نیز در این امر مؤثر بوده است. تبلور این تأثیرپذیری در عناصر مختلف داستان الزیف مشهود است.

همان‌طور که گفته شد نویسنده به هنگام پرداخت شخصیت‌های داستان نام واقعی شخصیت اصلی و رقیبش را که هر دو از زنان طبقه‌ی برتر هستند، ذکر نمی‌کند. بلکه آنان را در سایه‌ی نام همسرانشان معرفی می‌کند. همچنین برای اینکه اطلاعاتی جزئی‌تر از سرگذشت آنان در اختیار خواننده قرار دهد به ذکر موقعیت اقتصادی و اجتماعی همسران آن‌ها بسنده می‌کند. به‌عنوان‌مثال در مورد شخصیت اصلی داستان می‌گوید: «تزوجت برجل من رجال مصر القانونین المعدودین،... و ترك لها مالاً و جاهاً و إسماً عظیماً.» (محفوظ، ١٩٩٠، ج١: ١٤). درواقع نویسنده از این طریق به مخاطبان خود می‌گوید برای این زنان هویتی مستقل از همسرانشان قائل نیست. همچنین هنگام بیان ویژگی‌ها و خصوصیات فردی این خانم‌ها، از خصوصیات انسانی آن‌ها حرفی نمی‌زند اما ویژگی‌های جسمی آنان را به‌طور مبسوط توضیح می‌دهد. برای مثال در اولین لحظات دیدار شخصیت اصلی داستان با علی أفندی جبر، فقط جذابیت‌های جسمی خانم به تصویر کشیده می‌شود؛ «وکانت فی الأربعین ممتلئة الجسم ناضجة الأنوثة، یزین وجهها العاجی حسن ترکی ممصّر، و یدلّ علی طبقتها العالیة ثوبها العنیق و نظرتها الرفیعة و حلیها الثمینة.» (همان، ١٢). بنابراین می‌توان گفت نویسنده به هنگام شخصیت‌پردازی زنان این طبقه، نگاهی تحقیرآمیز و کینه‌توزانه به آنان داشته است.

این نگاه در نحوه‌ی چینش شخصیت‌ها نیز مشخص است. او در ضمن داستان رقابت‌های مضحکانه‌ای میان دو خانم اشرافی داستان رقم زده است: «وکان آخر ما نمی إلی مسامعها من أخبار منافستها ما لاکته الألسن من أنّ الموسیقار المعروف الأستاذ الشربینی قد شغف بها حباً... و ما علمت بهذه الأخبار حتی إلتهبت نفسها إلتهاباً و إحترق قلبها إحتراقاً و تلفّتت یمنة و یسرة تبحث عن عاشق شهیر» (ترجمه) «آخرین اطلاعات مرتبط با رقیبش که بر سر زبان‌ها افتاده، عشق موزیسین مشهور استاد شربینی نسبت به او {رقیبش} است... هنگامی که او از این اخبار مطلع شد التهابی جان او را گرفت و آتشی قلبش را سوزاند که چپ و راست در پی یافتن عاشق

مشهوری بود.» (همان، ۱۰). بیان رابطه‌ی رقابت‌گونه‌ی این دو شخصیت، نه تنها باعث تضعیف ویژگی‌های فردی آن دو در نزد مخاطب شده است بلکه همه‌ی زنان طبقه‌ی برتر را انسان‌هایی بی‌خاصیت با مشغله‌های ذهنی کم‌اهمیت جلوه داده است.

همچنین در ارتباطی که بین شخصیت اصلی و علی أفندی جبر شکل می‌گیرد، پندار اشتباه خانم در مورد علی أفندی، نقطه‌ی آغازی برای سوء استفاده‌ی جنسی علی أفندی از وی است. به عبارتی نویسنده از همین نکته نیز برای تحقیر شخصیت این خانم بهره برده است؛ زیرا او بر خلاف ظاهر روشنفکرانه‌ی خود نمی‌تواند بین یک شاعر نامور با فردی عادی که فاقد کمترین بهره از ادبیات و هنر است، تمییز قائل شود. در بخشی از داستان در مورد عدم گرایش علی أفندی جبر به ادبیات این‌چنین آمده است: «وكانت المرة الأولى في حياته التي يشتري فيها ديوان شعر» (همان).

بنا بر مطالب فوق، نگاه نویسنده به زنان اشرافی این داستان نگاهی ابزاری و همراه با حقارت است. از عواملی که سبب ایجاد این نگاه در او شده، تأثیرپذیری وی از آگاهی ممکن طبقه‌ی متوسط و نگاه تنفرآمیز آنان به طبقه‌ی برتر از جمله زنان آن است و چه بسا به همین دلیل است که این نگاه در همه‌ی داستان‌ها و رمان‌های او مشهود است. آقای فاضل أسود در این‌باره می‌گوید: «زن طبقه‌ی اشرافی در نگاه نجیب محفوظ تنها وسیله‌ای برای اشباع غریزه‌ی جنسی و همچنین وسیله‌ای برای ارتقاء به طبقه‌ی برتر اجتماعی است.» (أسود، ١٤٤٨: ۹۵)

عنصر دیگر داستان که گویای تأثیرپذیری نویسنده از آگاهی ممکن طبقه‌ی اجتماعی متوسط است، عنصر مکان است. در این داستان، مکان‌های اشرافی همچون قصر با روابط آزادانه‌ی دو جنس مخالف گره خورده است. در واقع نویسنده با برگزیدن این مکان‌ها برای نمایش روابط نامشروع جنسی، قصر را که محل زندگی طبقه‌ی برتر جامعه است رمز خیانت و فساد معرفی کرده و بین بروز رفتارهای نامشروع و طبقه‌ی برتر جامعه ضریب همبستگی بالایی قائل شده است. بخشی از داستان که بر این مفهوم دلالت دارد از این قرار است: «أحسّ بارتياح عجيب حين رآها تشرق عليه من باب الصالون في فستان أبيض غير كتوم، يعلن عن جمال كلّ ثنية من ثنيات جسمها اللدن» (ترجمه) «هنگامی که آن خانم با بالاپوشی غیر پوشیده که همه‌ی زیبایی‌های تن نرم او را به نمایش گذارده بود در آستانه‌ی در سالن {قصر} ظاهر شد، او {علی أفندی جبر} احساس شادمانی بسیاری کرد » (محفوظ، ۱۹۹۰، ج۱: ۱۱)

همچنین نحوه‌ی به‌کارگیری عنصر زمان نیز تا حدودی تأثیرپذیری نویسنده از نفرت نهادینه شده در آگاهی ممکن طبقه‌ی متوسط را عیان می‌سازد. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد رویداد اصلی داستان که همان رابطه‌ی جنسی نامشروع علی أفندی جبر با شخصیت اصلی داستان است در بستر زمانی شب واقع شده است: «... وكانت ليلة...» (همان، ۱۳) چه بسا نویسنده سیاهی شب را به عنوان رمزی برگزیده است تا بگوید در بسیاری از موارد این سیاهی فرهنگ شوم استعمارگران غربی است که بر جامعه و به ویژه افراد طبقه‌ی برتر سایه افکنده و آن‌ها را به برقراری روابط نامشروع سوق داده است تا جایی که آن را مایه‌ی مباهات و افتخار خود دانسته و برای داشتن معشوقه‌ای مشهور با یکدیگر رقابت می‌کنند: «وما علمت بهذه الأخبار حتّى إلتهبت نفسها إلتهاباً و إحترق قلبها إحتراقاً و تلفّتت يمنة و يسرة تبحث عن عاشق شهير.» (همان، ۱۰).

همچنین نوع روایت داستان نیز تا حدی تأثیرپذیری نجیب محفوظ از جهان‌بینی و آگاهی ممکن طبقه‌ی اجتماعی متوسط را نشان می‌دهد. در بیشتر مقاطع، رویدادهای داستان از زاویه‌ی دید دانای‌کل روایت شده است و اطلاعات مرتبط با شخصیت‌ها

به صورت گزارشی و از دریچه نگاه نویسنده ارائه شده است. گویا نویسنده خود را از همه‌ی قضایای داستان و حتی افکار پنهان شخصیت‌ها آگاه می‌داند همان‌گونه که طبقه‌ی متوسط خود را از همه‌ی مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه آگاه دانسته و در برابر آن واکنش نشان می‌دهد.

نویسنده با بهره بردن از زاویه‌ی دید دانای کل نیز نگاه نقادانه‌ی خود را که برگرفته از آگاهی ممکن طبقه‌ی متوسط است با مخاطب در میان می‌گذارد. مثلاً در ابتدای داستان در توصیف فضای سالن تئاتر آورده است: «كان التياتر مكتظّاً بالنظّارة و كان جمهوره كالمعتاد خليطاً من طلّاب التسلية و محبّي الظهور و مدّعي الفن» (ترجمه): «سالن تئاتر پر از تماشاچی بود در حالی که اکثر آن‌ها دانشجویان فارغ‌البال و عاشقان جلوه‌گری و مدعی هنر بودند.» (همان، ۸). در این قسمت توصیفی کنایه‌آمیز از فضای سالن تئاتر ارائه داده است. گویا تماشاچیان فقط به خاطر هنر نیست که در آن گرد آمده‌اند بلکه برای گذران وقت و جلوه‌گری به آن پناه برده‌اند. البته نوع توصیف وی از تماشاچیان حاکی از آن است که مقصود وی طبقه‌ی رفاه زده‌ی جامعه است؛ زیرا با اضافه کردن واژه (التسلية) به کلمه‌ی (طلّاب)، دایره‌ی شمول آن را دانشجویان طبقه‌ی برتر قرار داده است. همچنین با اتفاقاتی که در ادامه‌ی داستان رقم می‌زند مخاطب را متوجه مقصود کنایه‌آمیز خود از واژگان (محبّی الظهور/عاشقان جلوه‌گری) و (مدعي الفن/مدعیان هنر) کرده و افراد طبقه‌ی برتر را در دایره‌ی آن می‌گنجاند. آنچه قابل تأمل است تمسخر نهفته در این واژگان است که از آگاهی ممکن طبقه‌ی اجتماعی نویسنده نسبت به طبقه‌ی برتر نشأت گرفته است.

البته نویسنده در برخی از لحظات نیز قالب گفتمانی دوطرفه را بین شخصیت اصلی داستان و علی أفندی جبر شکل داده است. از آنجا که این دو شخصیت، هرکدام به نمایندگی از طبقه‌ی اجتماعی خود –طبقه‌ی برتر و متوسط جامعه– در داستان حاضر هستند این مجال در اختیار خواننده قرارگرفته است که بی‌واسطه به افکار و نوع نگرش این طبقات اجتماعی پی برده و با مقایسه‌ی بین آن‌ها، خود بر مسند قضاوت نشیند. به‌عنوان مثال در مقطعی از داستان علی أفندی جبر وارد لژ نمایش می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد این شخصیت ازنظر اخلاقی فردی است که عاشق مؤانست با خانم‌ها است اما بااین‌وجود هنگامی‌که به خواست خانم در آن موقعیت قرار می‌گیرد حیرت خود را از رویارویی با ایشان در یک حریم خصوصی نشان داده و می‌گوید: «وا أسفاه، ستعلم السيئة بالخطأ و سرعان ما تنتهي المقابلة» (ترجمه): ببخشید؛ خانم خواهند دانست که اشتباهی صورت گرفته و به‌سرعت این دیدار پایان خواهد یافت.» (همان، ۸) این گفته‌ی علی افندی بیانگر پایبندی نسبی طبقه‌ی متوسط به قوانین سنتی و مذهبی و مخالفت آن‌ها با روابط آزادانه‌ی دو جنس مخالف است. اما بیوه‌ی علی پاشا عاصم در برخورد با علی أفندی بسیار راحت است: «ولكن خاب ظنّه السيدة إبتسمت إليه تحية كأنّه هو المعنى» (ترجمه): «اما گمان علی أفندی جبر {در مورد ناراحتی خانم} درست نبود زیرا خانم با لبخند به او سلام گفت. گویا این رفتار خودش حاوی پیامی بود.» (همان). در حقیقت نویسنده با شکل دادن این مقایسه، دین‌گریزی و سنت ستیزی طبقه‌ی اجتماعی برتر را به مخاطب انتقال می‌دهد و آنان را در نظر مخاطب عامی که به سنت‌ها و قواعد مذهبی پایبند است، تحقیر می‌کند.

نتیجه

تحلیل درون‌متنی و بررسی عناصر داستان الزیف و تطبیق آن با شرایط زمان و اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی نویسنده که همان سلطه‌ی انگلیس استعمارگر برجامعه‌ی مصر، طبقاتی بودن جامعه از نظر اقتصادی، منفعت‌طلبی و سودجویی افراد طبقه‌ی برتر، در خطر قرار گرفتن منافع طبقه‌ی متوسط و آگاهی آنان از خیانت افراد طبقه‌ی برتر به موجب پذیرش معاهده‌ی ۱۹۳٦ و در نتیجه شعله‌ور شدن آتش نفرت آنان نسبت به طبقه‌ی برتر بوده، مبیّن آن است که این قصه، کلیتی منظم است که همه‌ی اجزاء آن، چه از جهت فرم و چه از جهت محتوا در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر هستند. نجیب محفوظ عناصر شکل‌دهنده‌ی فرم داستان مثل عنصر شخصیت (پرداختن به ویژگی‌های ظاهری زنان اشرافی بدون در نظر گرفتن ملکات انسانی آنان، به نمایش درآوردن رفتار راحت آنان با جنس مخالف، نشان دادن افکار سطحی از جانب آنان و ...)، زمان (شب)، مکان (قصر و مکان‌های مجلل) و ... را به گونه‌ای برگزیده است که نشان از فساد و غرب‌گرایی افراد طبقه‌ی برتر و به ویژه زنان آن دارد که سبب نفرت مردم عادی جامعه و خصوصاً طبقه‌ی متوسط نسبت به آن‌ها شده است. همچنین درون‌مایه‌ی داستان را که همان وجود رقابت‌های مضحکانه بین دو زن از طبقه‌ی اشرافی و سوء استفاده‌ی عاطفی و جسمی از یکی از آن‌ها است طوری رقم زده که منزلت زنان اشرافی را در نگاه خواننده بسیار تنزل‌دهد.

بنابراین اجزای این داستان دارای پیوندی نظام‌مند با یکدیگر هستند که نویسنده در آفرینش آن از آگاهی طبقه‌ی اجتماعی خود یعنی تنفر طبقه‌ی متوسط جامعه نسبت به طبقه‌ی برتر تأثیر پذیرفته است. از سوی دیگر نویسنده در جای جای داستان، فاصله‌ی موجود بین آمال و آلام افراد اشرافی با مردم عادی جامعه را به مخاطب یادآور شده است و بر بیشینه‌ی آگاهی ممکن طبقه‌ی متوسط – که در این داستان تفرت جویی نسبت به افراد طبقه‌ی برتر و غرب‌زدگی و خیانت آنان است– می‌افزاید. لذا بر اساس نظریه‌ی ساخت‌گرایی گلدمن، داستان الزیف ساختاری معنادار است که پاسخی مناسب به شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی طبقاتی نجیب محفوظ، به شمار می‌رود و از آنجا که نویسنده در نگارش آن از جهان‌نگری و آگاهی ممکن طبقه‌ی اجتماعی خود تأثیر پذیرفته است فاعل اثر وی نیز مطابق با نظر گلدمن فرافردی محسوب می‌شود.

کتابنامه

۱. أسود، فاضل. (١٤٤٨). **الرجل و القمة بحوث و دراسات**. الطبعة الثانية. قاهرة: دارالجيل.

۲. پوینده، محمدجعفر. (۱۳۸۱). جامعه، فرهنگ، ادبیات لوسین گلدمن. تهران: نشر چشمه.

۳. حسن، رجب. (۱۳۹۳). **نجيب يقول**. قاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤. حمداني، حميد. (۱۹۹۰). **بنية النص السردی**. بيروت: دار البيضاء.

۵. زیما، پیرو. (۱۳۷۷). **جامعه‌شناسی رمان از نظرگاه گلدمن**، مترجم: محمدجعفر پوینده. تهران: انتشارات نقش جهان.

٦. ستوده، هدایت‌الله. (۱۳۷۸). **جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی**. تهران: انتشارات آوای نور.

۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). **عنصر داستان**. تهران: انتشارات سمت.

۸. عطية، أحمد محمد. (۱۹۹۷). **مع نجيب محفوظ**. بيروت: دارالجيل.

۹. گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). **نقدتکوینی**. مترجم: محمدتقی غیاثی. تهران: انتشارات آگاه.

۱۰. محفوظ، نجیب. (۱۹۹۰). **المؤلفات الکاملة**. ج ۱. بیروت: مکتبة لبنان.

۱۱. ندیم خشفة، محمد. (۱۹۷۷). **تأصیل النص**. مرکز الإنماء الحضاری.

۱۲. وادي، طه. (د.ت). **مدخل إلی تاریخ الروایة المصریة**. الطبعة الثانی. قاهره: دارالنشر للجامعات.

۱۳. ایزانلو، امید. (۱۳۹۳). تحلیل و نقد جامعه‌شناختی داستان‌های جلال آل احمد و نجیب محفوظ (رساله دکتری). قابل بازیابی از گنج، پایگاه اطلاعات علمی ایران

(http://gang.irandoc.ac.ir/#/search? key words =امید ایزانلو)

۱٤. عسگری، آزاده. (۱۳۹٤). نقد جامعه‌شناختی رمان السکریه اثر نجیب محفوظ از دیدگاه لوسین گلدمن(پایان‌نامه ارشد). قابل بازیابی از گنج، پایگاه اطلاعات علمی ایران

(http://gang.irandoc.ac.ir/#/search? key words = گلدمن)

۱۵. شهبازی، آرزو و دیگران. (۱۳۹۳). «نقد ساخت‌گرایی تکوینی رمان همسایه‌ها اثر أحمد محمود». فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی. سال دوم. شماره سوم. صص ۹۱-٦٦.

۱٦. عبداللهی، حسن و امید ایزانلو. (۱۳۹۱). «تحلیل جامعه‌شناختی رمان «زقاق المدق» از نجیب محفوظ». پژوهش‌نامة نقد ادب عربی. شمارهٔ٤. صص ۱۲٦-۱۰۵.

۱۷. معروف، یحیي و مسلم خزلی. (۱۳۹۵). «تحلیل روانشناسانه رمان زقاق المدق اثر نجیب محفوظ». فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی. سال ششم. شماره سیزده پیاپی. صص۲۳۵ -۲۱۳.

۱۸. ولی‌پور هفشجانی، شهناز. (۱۳۸۷). «لوسین گلدمن و ساخت‌گرای تکوینی». مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان. سال ۷. شماره ۲۵. صص ۱٤۳-۱۲۹.

رهیافتی در بن‌مایه‌های ژانر حماسه در شعر قعقاع بن عمرو تمیمی

(پژوهشی)

سید مهدی مسبوق (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
شهرام دلشاد (دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران)

doi.org/ 10.22067/jall.v12.i1.84703
صص:۲۱۰-۱۹۵

چکیده

ادبیات عربی هیچ‌گاه از حماسه به معنای یک ژانر ادبی مستقل با قواعد و هنجارهای مشخص، برخوردار نبوده است؛ اما گاه به اشعار و آثاری برمی‌خوریم که از مضامین و مؤلفه‌های حماسی برخوردار است. این اشعار بیشتر به‌صورت چکامه‌های بلندی هستند که مضمون حماسی در بخش‌هایی از این چکامه‌ها - به‌ویژه زمانی که به فخر می‌پردازند- دیده می‌شود. در سروده‌های شاعران شعر فتوحات در صدر اسلام، گاه با چکامه‌ها و قطعه‌هایی برخورد می‌کنیم که مؤلفه‌های حماسی در سراسر آن حضور چشمگیری دارد؛ ازجمله شاعران این سبک قعقاع بن عمرو تمیمی را می‌توان نام برد. اشعار او علی‌رغم اندک بودن و پراکندگی برای شناخت پاره‌ای از مهم‌ترین مؤلفه‌های شعر حماسی عربی کارساز است. موضوع برخورداری شعر عربی از حماسه از موضوعات مهم و چالش‌برانگیز در پژوهش‌های معاصر است. این پژوهش، ضمن تأیید فقدان اثر بلند حماسی در ادبیات عربی، باهدف اثبات پاره‌ای مضامین و بن‌مایه‌های حماسی و حکایت‌های دراماتیک و پهلوانی در شعر عربی سامان‌یافته است. ازاین‌رو پژوهش حاضر کوشیده با روش توصیفی تحلیلی، سه شاخصهٔ مهم ژانر حماسه را در اشعار قعقاع بن عمرو تمیمی، شاعر و مبارز عرب در زمان فتوحات اسلامی، تبیین و تحلیل نماید. نتیجه پژوهش نشان داد که شماری از اشعار حماسی قعقاع از مهم‌ترین سازه‌های حماسی نظیر: جنگ و رزم‌آوری، قهرمان با تمام ویژگی‌های حماسی آن و سبک پرطنین حماسی، برخوردار است؛ اما به دلیل رشد در محیطی واقع‌گرا و اسلامی از خصایص حماسه‌های اسطوره‌ای مانند طلسم و جادو، اخترشناسی، وجود جانوران عجیب و اجنّه و پریان و عنصر پیشگویی بی‌بهره است.

کلیدواژه‌ها: ژانر حماسه، شعر فتوحات، شعر رزمی، قعقاع بن عمرو تمیمی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۹/۶

۱.رایانامه نویسنده مسئول: smm@basu.ac.ir

۱. مقدّمه

ادبیات عربی بنابر دلایل مختلفی چون صبغهٔ اسلامی و دوری از افسانه‌پردازی، عدم تناسب بحور و قافیه عربی با قالب مثنوی و عدم برخورداری از تمدن و ملتی مستقل پیش از اسلام و... همواره از فقدان حماسه رنج‌برده و حتی شاعران توانمندی که در عرصهٔ ادبیات عربی ظهور یافتند نتوانستد اثری حماسی خلق کنند. دلایل ناکامی تازیان در خلق اثری حماسی در پژوهش‌های مختلف بررسی و تبیین شده است. قدر مسلّم ادبیات عربی از اثری حماسی بی‌بهره است، گرچه شماری از آثار ادبی عربی از پاره‌ای ویژگی‌های حماسی برخوردارند. ازجملهٔ آن‌ها دیوان خُرد قعقاع بن عمرو تمیمی[۱] است.

اشعار قعقاع بیان کنندهٔ رویدادهایی است که برای او و مردمش روی‌داده است. او دلاوری‌ها و پهلوانی‌های خود و یارانش را در جنگ‌ها و فتوحات اسلامی به تصویر می‌کشد و از مرگ پهلوانان غمگین می‌شود و دیده‌ها و احساسات خود را به نظم در می‌آورد و از دشواری‌های پیکار و مقاومت در برابر ایرانیان و رومیان و برخی قبایل عرب و دیگر حوادثی که در میانهٔ جنگ‌ها به وقوع پیوسته سخن می‌گوید. «او با لحنی افتخارآمیز از عملکرد خود در جنگ نهاوند سخن می‌گوید؛ آن‌گاه که سردار ساسانیان، فیروزان و یارانش را تعقیب می‌کند و آنها را در تپهٔ عسل به قتل می‌رساند» (القاضی، ۲۰۰۵: ۲۳۰). از این رو او را می‌توان یکی از قهرمانان و پهلوانان بارز در سلسله جنگ‌های موسوم به فتوحات در صدر اسلام قلمداد نمود. از رشادت‌ها و دلاوری‌های او به‌کرات گفته‌اند و خلفای اول و دوم راشدین بارها او را ستوده و مورد تحسین قرار داده‌اند. این دلاورِ جنگی، افزون بر جنگاوری در شعرسرایی نیز دستی داشته و از او اندک اشعاری به صورت پراکنده در کتاب‌های تاریخی به‌جا مانده است. اگر بخواهیم نمونه‌ای از اشعاری در مضمون حماسی را در ادب عربی نام ببریم، بی‌تردید شعر شاعران فتوحات و به‌خصوص اشعار قعقاع از نمونه‌های بارز و درخور توجه این نوع ادبی است که از پاره‌ای از بارزترین عناصر حماسی نظیر جنگ، قهرمان و سبک برخوردار است.

دیوان خُرد قعقاع به هیچ وجه یک اثر حماسی نیست و تنها از پاره‌ای از عناصر برخوردار است و صرف داشتن این ویژگی‌ها نیز به معنای حماسی شمردن اثر نیست؛ چرا که حماسه به‌جز این سازه‌ها به عناصر و شاخصه‌های دیگری نیاز دارد که از مهم‌ترین آنها تدوین حوادث در اثری مستقل است نه اینکه شاعر مؤلفه‌های حماسی را در ابیاتی پراکنده به‌کار گیرد. از این رو پژوهش پیش‌رو به هیچ روی در پی آن نیست که دیوان خرد قعقاع را اثری حماسی قلمداد نماید و ادبیات عربی را صاحب اثری حماسی معرفی کند بلکه جستار حاضر بر این پایه استوار است که تهی بودن ادبیات عربی از حماسه به معنای فقدان یک اثر بلند حماسی است؛ چراکه مجموعه‌های شعری متعددی وجود دارد که در آن پاره‌ای از مؤلفه‌های حماسی به تناوب و به طور پراکنده و غیرسازمان یافته به‌کار رفته است که دیوان خرُد قعقاع از جمله این مجموعه‌ها است. در همین راستا پژوهش پیش‌رو می‌کوشد به واکاوی سه مؤلفهٔ مهم حماسه در شعر این شاعر بپردازد، تا میزان برخورداری سروده‌های این شاعر از سبک حماسی را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد. لذا مسأله مهم این پژوهش تبیین میزان برخورداری شعر قعقاع از سازه‌های بنیادین شعر حماسی است و این‌که چگونه می‌توان شعر او را با تکیه بر این سازه‌ها نوعی شعر حماسی تلقی نمود؟ در فرضیهٔ این پرسش باید گفت که اگر چه دیوان او حماسی به معنای کامل کلمه نیست؛ اما از پاره‌ای مؤلفه‌ها و بن‌مایه‌های حماسی به طور پراکنده برخوردار است.

دربارهٔ ادبیات حماسی در ادب عربی نوشته‌های فراوانی می‌توان یافت و بیشتر این نوشته‌ها بر این موضوع اتفاق نظر دارند که ادبیات عربی از حماسه تهی است. اما در آن پاره‌ای اشعار می‌توان یافت که دارای بن‌مایه‌های حماسی است. ابوتمام و بحتری از نخستین کسانی بودند که به گردآوری اشعار حماسی عربی مبادرت نمودند؛ گرچه بیشتر اشعار گردآوری شده توسط آنها در قلمرو حماسه قرار نمی‌گیرد. ناصیف امیل، پژوهشگر معاصر نیز در کتاب (۱۹۹۰) « أروع ما قيل في الفخر والحماسة»، به جمع‌آوری شاهکارهای شعر عربی در فخر و حماسه همت گماشته است. گرچه منظور او از حماسه، ژانر مورد نظر ما نیست؛ اما در مجموع اشعاری را گردآوری نموده که از مضامین حماسی برخوردار است. لکن درباره اشعار فتوحات و به‌ویژه شعر قعقاع پژوهش قابل توجهی دیده نمی‌شود، آنچه هم هست کمتر دربارهٔ ارزش حماسی شعر او سخن گفته است. از جملهٔ این پژوهش‌ها کتاب *(۲۰۰۵)* «شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام»، نوشته عبدالمتعال القاضی است که نویسنده در آن به موضوعاتی از قبیل انواع فتوحات، شاعران فتوح، قالب‌های شعر فتوح و مؤلفه‌های آن همچون رویکرد اسلامی و فولکلور پرداخته است. پایان‌نامه‌ای با عنوان (۲۰۱۱) «الصور الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية»توسط رمضان غبن در دانشگاه اسلامی غزه نگاشته شده که نویسنده در آن از آرایه‌های ادبی و دیگر شاخصه‌های ادبی نظیر وصف، رمز و دلالت رنگ در شعر فتوح سخن گفته است. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، در دانشگاه ام‌القری عربستان، در رشته تاریخ با عنوان (۱۹۸۹) «القعقاع بن عمرو التميمي ودوره في الفتوح الإسلامية وأحداث عصر الراشدين» *به قلم عبدالباسط مدخلی* در دست است که نویسنده در آن به بررسی سیر تحولات تاریخی از پیش از قعقاع تا دوران حیات او پرداخته و بحث اصلی خود را بر جنگ‌های قعقاع و پیروزی‌ها و رشادت‌هایی که او در مواجهه با دشمنان داشته متمرکز نموده و از شعرهای او سخنی به میان نیاورده است.

اما آنچه مورد تأکید و اهتمام جستار حاضر است و پژوهش‌های یادشده از آن غفلت نموده‌اند، بررسی اشعار قعقاع با تکیه‌بر سه مورد از مؤلفه‌های مهم شعر حماسی شامل جنگ، قهرمان و سبک است.

۲. ژانر حماسه

حماسه «یکی از قدیمی‌ترین و مسلط‌ترین ژانرها و گونه‌های روایی در دوره‌های باستان و سده‌های میانه در اغلب فرهنگ‌هاست که پیش از کتاب و کتابت شکل‌گرفته است» (باختین، ۱۹۸۱: ۳). این نوع ادبی از یک‌سو به اسطوره و از سویی دیگر به رمان نزدیک است. حماسه‌ها از اسطوره‌ها مایه می‌گیرند و در برخی فرهنگ‌ها ادامهٔ آن هستند. «حماسه (Epic) در زبان فارسی هم انواع داستان‌های رزمی و پهلوانی را در برمی‌گیرد. این واژه به معنای داستان و منظومهٔ رزمی یکی از انواع بزرگ ادبیات روایی یا نقلی است» (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۱). برداشت نادرستی که معمولاً از حماسه در اذهان مردم شکل‌گرفته این است که آن را سرتاسر خیالی و افسانه‌ای می‌دانند؛ حال آن‌که فقط دوره‌ای خاص از حماسه‌سرایی را شامل می‌شود و بر همهٔ دوره‌ها قابل اطلاق نیست. «می‌توان دریافت که هر چه از دورهٔ حماسه‌های اولیه دورتر شویم و به دوره‌های ثانویه یا متأخر برسیم، یعنی حماسه‌های پهلوانی، تاریخی، دینی، عرفانی، و حماسه‌های کهن امروزی، دیگر آن دنیای راز آمیز اسطوره‌ها

با جلوه‌ها و جنبه‌های جادویی و ماوراءالطبیعی، اندک‌اندک جای خود را به زمان و مکان و شخصیت‌های تاریخی و واقعی می‌دهند و آنگاه به‌طور کامل بسیاری از آن ویژگی‌هایی که برای حماسه برشمرده شده است با این دنیاهای حماسی جدید بیگانه می‌شوند و باید در آن‌ها تجدیدنظر شود» (شیری، ۱۳۸۸: ۵۹).

حماسه از شاخصه‌های مختلفی برخوردار است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: «جنگاوری و رشادت، نقش عمده داشتن حیوانات، کشته شدن هیولا یا جانور مهیب به دست قهرمان، گیاهان عجیب با خواص دارویی، مافوق الطبیعی بودن قهرمان، قهرمان ملی و قومی بودن شخصیت حماسه، عاشق شدن ایزد بانویی به قهرمان و بی‌اعتنایی قهرمان به او، وجود ضدقهرمان، نبرد تن به تن، استفاده از انواع سلاح‌ها، پیش‌گویی و آینده‌بینی، وجود جادوان و دیوان و غولان، سبک عالی، معنایی و الفاظی سنگین و فاخر» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۹-۷۹). همان‌گونه که گفته شد، یکی از شاخصه‌های اصلی آثار حماسی، وجود بن‌مایهٔ جنگ است. جنگ در این آثار، محوری برای شکل‌گیری شبکهٔ درهم تنیده‌ای از عناصر است که بسته به نوع آثار، داری بسامد و گستردگی‌های متنوعی است. یکی از جنبه‌های مرتبط با این بن‌مایه که در هیچ اثری قابل تقلید و پیروی نیست، جلوهٔ وصف پیکارها، آوردگاه‌ها، و جنگاوران است.(جعفرپور و علوی مقدم، ۱۳۹۰: ۵۱). دومین شاخصهٔ مهم در ادبیات حماسی، وجود عنصر قهرمان است. قهرمان در حماسه که یک شخصیت بومی است دارای مزیّت‌هایی نسبت به دیگر شخصیت‌ها است و این مزیّت‌ها او را به عنوان قهرمان مطرح می‌سازد. «لوکاچ معتقد است که همهٔ صفات ویژه و خصلت‌های قومی باید در شخصیت قهرمان تجلی یابد» (موقن، ۱۳۷۸: ۳۳). از این رو شخصیت قهرمان را به هیچ وجه نمی‌توان در حماسه نادیده گرفت.

پردازش شخصیت و پرداختن به مضمون جنگ در حماسه، بدون استفاده از سبک حماسی فاقد اعتبار و وزنی حماسی است. بنابراین سبک و نوع بیان موضوع در حماسه بسیار اهمیت دارد و می‌بایست از دیگر سبک‌ها متمایز باشد. شمیسا در کتاب انواع ادبی خود حماسه را حائز سبکی عالی با معانی جدی و الفاظی سنگین و فاخر می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۷۱). در واقع سبک به عناصر سازندهٔ هر اثر ادبی از قبیل: پیام یا تم یا درون‌مایه، محتوا، قالب و فرم، و تعبیر اطلاق می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۳٤). و این عناصر بسته به نوع ادبی (حماسه، غنا و...) و شخص ادیب (فردوسی، حافظ، متنبی و....) و مکتب یا جریان فکری (رئالیسم، مدرنسیم و...) و غیره متفاوت هستند. در واقع ژانر حماسه متکی به لحن و روساختی متناسب با محتوای خود است و از آنجا که در آن سخن از جدال، کشمکش، رزم و دلیری و درگیری است، بایستی لفظ و ویژگی‌های ظاهری کلام از قبیل موسیقی، لفظ و لحن بتواند این معانی را انتقال دهد.

۳. عرب‌ها و ادبیات حماسی

زمانی‌که فردوسی پس از چهار قرن به جمع‌آوری تاریخ نوشته‌های پراکندهٔ ایران قدیم و سرایش آنها در قالب حماسه‌ای بزرگ همت گماشت، عرب‌ها نیز با چنین جریانی در تعامل بودند و اعمال پهلوانان پیشین خود را در قالب نوع حماسی در

می‌آوردند؛ با این تفاوت که فردوسی و یارانش حماسه‌های شعری‌ای خلق نمودند که قالب اصلی آن حماسه است؛ اما تازیان مضامین حماسی خود را در قالب سیره‌ها بیان کردند و آثاری نظیر، سیرهٔ عنتره بن شدّاد، و ابوزید هلالی، سیف بن ذی یزن که نمونهٔ بارزی از خلق نوعی حماسه در قالبی متفاوت است.

اما ادبیات عربی همواره از داشتن منظومهٔ بلند حماسی بی‌بهره بوده و آنچه را که از قبیل اشعار و چکامه‌های حماسی و سیره‌ها و در دوران اخیر داستان‌های حماسی دارد نمی‌توان در ردیف حماسه‌های جهان دانست. ابن اثیر در المثل السائر خود می‌گوید:

«عرب‌ها هنگامی‌که شعر بلند صد یا هزار بیتی می‌سرایند در شمار کمی از آن ابیات موفق عمل می‌کنند؛ اما می‌بینیم که ایرانیان در این امر از عرب‌ها پیشی گرفته‌اند. گاهی شاعری از آنان، یک کتاب را به‌طور کامل به شعر می‌نویسد و از آغاز تا پایان آن در اوج فصاحت و بلاغت است. فردوسی شاهنامه را که قرآن عجم است در شصت هزار بیت سرود و اهل فن معترفند که بهتر از آن پدید نیامده است؛ اما در زبان عربی، چنین اثر بلند و زیبایی یافت نمی‌شود» (ابن اثیر، ۱۹۸۸: ۳۵۸).

و دلایلی دیگر نظیر عدم گسترش تخیل و ژرف‌نگری، روی آوردن به شیوه‌های تقلیدی و برخوردار نبودن از ملیّت واحد و جامع از عوامل اصلی فقدان شاهکار حماسی در ادبیات کهن عربی است. اما شعر عربی را با برخی مؤلفه‌های حماسی «از آغاز تا امروز به ترتیب تاریخی می‌توان محدود در شعر صعالیک، عنتره بن شداد، شاعران فتوح، بشار، ابوتمام، متنبی، ابوفراس، صفی‌الدین حلّی و شاعران مقاومت دانست» (ر.ک: مختاری، ۱۳۹۳: ۱۳۱–۱۵۰). به جرأت می‌توان گفت که شعر فتوح بیش از دیگر اشعار عربی از مؤلفه‌های حماسی برخوردار است. «در بیشتر این اشعار روح حماسی موج می‌زند و شرح دلاوری‌ها و رجزهای پهلوانان در جنگ‌ها است» (همان: ۱٤۰). پر واضح است که این قبیل اشعار و آثار به دلیل برخورداری از سازه‌ها و بن‌مایه‌های حماسی، می‌تواند زمینهٔ مناسبی برای پژوهش فراهم آورد.

٤. پردازش تحلیلی موضوع

در این بخش از مقاله به تحلیل بن‌مایه‌های حماسی در اشعار قعقاع بن عمرو تمیمی می‌پردازیم.

٤ .١. بن‌مایهٔ رزم و جنگاوری

عنصر جنگ در اشعار فتوح حضور فعال و پویایی دارد. گرچسه این عنصر در شعر دیگر شاعران هم دیده می‌شود؛ اما موضوع جنگ و جنگ‌آوری در سلسله جنگ‌های فتوحات، منطقه‌ای و ناحیه‌ای نبوده بلکه ملی و میهنی است. از این رو نبرد در شعر فتوح در بستری گسترده، میان ملت‌های بزرگی نظیر ایران، آفریقا و اندلس رخ می‌دهد. ایران و مصر از مهم‌ترین سرزمین‌هایی بودند که یکی از طرفین جنگ‌های فتوحات را تشکیل می‌دادند و شاعر فتوح با بهره‌گیری از این عنصر فرا منطقه‌ای، حماسهٔ خود را می‌نگارد و در آن به وصف پیکارهای میان دو ملت می‌پردازد.

شعر قعقاع بن عمرو تمیمی، تصویرگر صحنه‌های جنگ و پیکار و نزاع است؛ به‌گونه‌ای که جز بن‌مایهٔ جنگ و موتیف‌های مرتبط با آن مضمون دیگری ندارد. وصف صحنه جنگ در آن به‌گونه‌ای تصویری بیان شده تا مخاطب به‌راحتی بتواند آن را تجسّم نماید و خود را در آن حاضر ببیند. قعقاع سعی می‌کند هنگام توصیف، اسامی جنگ‌ها را از قبیل قادسیه، جلولا، نهاوند، یرموک، هبود و غیره بیاورد که این به نوبه خود به اهتمام شاعر به موضوع جنگ و کوشش او برای انتقال دقیق رخدادهای آن برمی‌گردد. در نمونهٔ زیر شاعر نبرد جلولا را که در سال شانزده هجری در منطقه جلولا درگرفت توصیف می‌کند:

ونحنُ قَتلـــنا في جلـــولاءَ أثابراً ومهـــرانَ إذ عزّت عليه المذاهـــبُ

ويومَ جلـــولاءَ الوقيـــعة أُفنـــيت بنـــوفارسٍ لمّا حـــوتها الكتائـــبُ

(قعقاع، بی‌تا: ۳۹)

(ترجمه) «ما در نبرد جلولا گروه‌های زیادی و [فرماندهٔ آنان] مهران را که همهٔ راه‌ها بر او بسته شده بود کشتیم/ در نبرد جلولا ایرانیان پس ار آن که لشکریان ما آنها را احاطه نمودند از پای در آمدند.»

شاعر در این ابیات وصفی حماسی از جنگ جلولا ارائه نموده است. صحنهٔ کشته شدن انبوه دشمنان و تلاش بی‌نتیجهٔ مهران رازی، فرماندهٔ ساسانی‌ها برای گریز و برخورد او با راه‌های بسته. همچنین صحنهٔ محاصرهٔ آنها در شعر حماسی توسط سپاه انبوه عرب‌ها مشاهده می‌شود. مسلماً این دو بیت که سرشار از درون‌مایهٔ جنگ‌آوری است با تکیه بر بحر طویل که وزنی است حماسی، مضمون حماسی را به خوبی بیان نموده است. «بحر طویل بیشتر در مضامین حماسی، فخر و شعرهای داستان‌وار به‌کار می‌رود» (خلوصی، ۱۹۶۲: ۳۶/۱). «این بحر به خاطر کثرت مقاطع آن با موضوعات جدی نظیر حماسه، مفاخره، مناظره و هجو تناسب دارد؛ از این‌رو در اشعار جاهلی و صدر اسلام کاربرد فراوانی دارد (انیس، ۱۹۵۲: ۱۹۱).

شاعر در ابیات زیر رویدادهای نبرد هبود را که میان اعراب و رومی‌ها رخ داده است به سبکی حماسی شرح می‌دهد:

أَلَم تَســـمَع بِمَعـــرَكَةِ الهُبـــودِ غَداةَ الـــرومُ حـــافِلَةُ الجُنـــودِ

غَداةَ الـــرومُ صَـــرعى في يَبـــابٍ تُنَهنِهُهَا القَبـــائِلُ مِـــن ثَمـــودِ

تَجاوبُ عاصِـــماً فُـــرسٌ وَرومٌ وَأَوباشٌ مِـــن الأَمَـــمِ الرَفـــودِ

نَصارى لَيـــسَ يَنـــهاها رَشيـــدٌ وأُخـــرى مِن ضَـــوالِعَةِ اليَهـــودِ

وَبـــاقي تَغلِـــبٍ وَبَنـــي إيادٍ وَحَـــيُّ النَـــمرِ رَهطِ أَبي كَنـــودِ

(قعقاع، بی‌تا: ۸).

(ترجمه) «مگر خبر نبرد هبود با لشکریان انبوه رومیان را نشنیده‌ای؟/ در آن نبرد رومیان در بیابان‌ها بر زمین افتاده بودند و قبایلی از ثمود آنها را [از ادامه کارزار] بر حذر می‌داشتند./ ایرانیان و رومیان و فرومایگانی از سایر ملت‌ها در پاسخ به ندای عاصم با یک‌دیگر هم‌صدا شدند./ گروهی از مسیحیان که از عقل و خرد بازدارنده [از گمراهی‌ها] بی‌بهره‌اند و شماری از گمراهان یهود./ و بازماندگان قبیلهٔ تغلب و خاندان ایاد و قبیله نمر از ابی کنود [همگی برای مقابله با ما هم‌صدا شدند».

شاعر در این ابیات با دقت به وصف پیکار هبود و نتایج آن پرداخته و با رویکردی جزئی‌نگرانه اوضاع و احوال دشمنان را بیان نموده و از این رهگذر اطلاعاتی جامع از وقایع جنگ هبود و دو طرف درگیری در آن ارائه نموده است.

لازم به ذکر است که عنصر پیکار در حماسه که از سازه‌های بنیادین شعر حماسی است همواره میان دو گروه مخالف از هم رخ می‌دهد که ضدّیت آنها در موارد زیادی نمود می‌یابد. «مهم‌ترین نمود بیرونی سازهٔ حماسی، جنگ و تقابل دو جبههٔ خیر و شرّ به عنوان هستهٔ اصلی طرح روایت در یک سیر آفاقی یا انفسی است. در انسجام همین هسته و طرح پیکرهٔ حماسی یک متن، بن‌مایه‌های حماسی متنوعی با هستهٔ روایت (یعنی جنگ) در ارتباط هستند. گزاره‌هایی که ضمن بر عهده داشتن نقش‌های فرعی متفاوت، آرمانی جز تبلور پویایی و خیزش روایی حماسه ندارند» (جعفرپور و علوی مقدم، ۱۳۹۰: ۵۱). با تعابیری که قعقاع از رومیان و ایرانیان یا غیر مسلمانان در اشعار رزمی دارد، به نوعی آنها نمایندهٔ شرّ و مسلمانان نماینده خیر و نیکی‌اند که مورد تأیید خدواند هستند.

یکی از مفاهیم جنگی در حماسه، حضور سلاح‌ها و جنگ افزارها و وسایل نبرد است که در صدد تقویت بنیهٔ جنگ‌آوری در شعر حماسی است. در اشعار فتوح جنگ افزارها که مهمترین آنها شمشیر و نیزه است حضوری فعال دارند. قعقاع هم توجه شایانی به وصف سلاح‌های جنگی نموده است؛ گویی او از اهمیت آن در شعر حماسی آگاه است؛ چرا که تنها سلاح است که همیار شاعر در بزنگاه‌های پیکار و رزم است:

لَم تَعرِفِ الخَیلُ العُرابُ سَواءَنا عَشِیَّةَ أَغواثٍ بِجَنبِ القَوادِسِ
عَشِیَّةَ رُحنا بِالرِماحِ کَأَنَّها عَلی القَومِ أَلوانُ الطُیورِ الرَسارِسِ

(قعقاع، بی‌تا: ۲۷)

(ترجمه) «اسبان نژاده در شب جنگ اغواث [روز دوم نبرد قادسیه] در کنار کشتی‌ها کسی جز ما را نمی‌شناختند./ شبی که با نیزه‌های خود که به‌سان انواع پرندگان شکاری بود به سوی آنها حمله‌ور شدیم».

در این بیت شاعر نیزه‌هایی را که لشکریان هنگام رهسپاری به نبرد به همراه خود می‌برند وصف نموده است. او به ارائهٔ توصیفی ساده از نیزه و کارکرد آن در جنگ بسنده نمی‌کند و با دقت آن را برای خواننده وصف می‌کند و آن را به‌سان پرندگانی شکاری می‌داند که بر سر دشمنان فرود می‌آیند. از این رو این کاربرد کلیشه‌ای در اشعار حماسی در شعر فتوحات و به‌ویژه شعر قعقاع دیده می‌شود و شاعر تلاش می‌کند با جان‌بخشی به ابزار آلات جنگی شور و حماسهٔ مخاطب را برانگیزد. توجه به این مؤلفهٔ حماسی در شعر قعقاع به قدری زیاد است که شاعر با دقت تمام و فراوان به وصف جنگ‌افزارها پرداخته است. گاهی شاعر برای این‌که مخاطب از کیفیت سلاح‌های مورد استفاده در جنگ آگاهی یابد به وصف دقیق و معرفی جنگ افزارها مبادرت می‌نماید؛ چنان‌که در ابیات زیر می‌بینیم که دربارهٔ جنگ نهاوند سروده که در سال ۲۰ هجری در نزدیکی همدان رخ داد:

هُمُ هَدَموا الهاماتِ بَعدَ اِعتِدالِها بِصَحنِ نَهاوَندَ الَّتي قَد أَمَرَّتِ

بِكُلِّ قَـــناةٍ لَـــــدنَةٍ بِرِمـــيَّةٍ إذا أُكرِهَـت لَم تَثنِـي وَاستَـــمَرَّتِ
وَأَبيَـــضَ مِن ماءِ الحَـــديدِ مُهَنَّدٍ وَصَفراءَ مِـن نَبـــعٍ إذا هِـيَ رَنَّـتِ

(قعقاع؛ بی‌تا: ۳۲).

(ترجمه) «سرهای دشمنان را در نبردگاه جانکاه نهاوند در هم شکستند./ و نیزه‌هایی راست و بران بر سر آنان فرود می‌آوردند و [سرهایشان را] پی‌درپی می‌بریدند./ و شمشیری هندی که از آهن گداخته ساخته‌شده و کمانی از چوب راش که [هنگام جهش تیر از آن] پیچش صوتش طنین می‌افکند».

او در این اشعار نوع و کیفیت نیزه را در بیت دوم وصف می‌نماید و در بیت سوم، ویژگی‌های شمشیر و کمان به‌کار گرفته‌شده توسط سربازان را در غایت دقت توصیف می‌کند. ناگفته پیداست که قعقاع در این ابیات نحوهٔ کارزار با دشمن را به تصویر می‌کشد. نبرد در حماسه معمولاً نبردی تن به تن است. پردازندهٔ حماسه تلاش می‌کند صحنهٔ جنگی را که در آن پهلوانان و لشکریان در مقابل هم به نبرد تن به تن مشغول هستند وصف کند. در اینجا شاعر، اظهار می‌دارد که پیکار در میدان نبرد نهاوند یا همان صحرا و محیط اطراف آن در جریان است و پهلوانان در آن به رزم پرداخته‌اند.

وجود نیرنگ از موتیف‌های مرتبط با تصویر جنگ در حماسه است و در جنگ‌های حماسی همواره مشاهده می‌شود. چنان‌که در ابیات زیر از قعقاع این عنصر دیده می‌شود:

وَنَحنُ حَبَسنا في نَهـــاوَندَ خَيلَنا لِشَـــدٍّ لَيالٍ أُنتِـــجَت لِلأَعـــاجِمِ
فَنَـــحنُ لَهُم بَينا وَعَصـــلُ سجلِـــها غَداةَ نَهـــاوَندَ لِإحـــدى العَـــظائِمِ
مَلأنا شِعـــاباً في نَهاوَنـــدَ مِنهُـــمُ رِجـــالاً وَخَيـــلاً أَضـــرَمَت بِالضَرائِمِ
وَراكَضَـــهُنَّ الفَيـــرُزانُ عَلى الصـــفا فَلَـــم ينجِهِ مَنّا اِنفِســـاحُ المَخـــارِمِ

(قعقاع، بی‌تا: ۳۸)

(ترجمه) «لشکریانمان را در اطراف نهاوند نگه داشتیم تا روزی سخت فرا رسد که برای عجم‌ها تدارک دیده‌شده بود./ به کمین آن‌ها نشسته بودیم و عهد و پیمان بسته بودیم که در نبرد نهاوند آن‌ها را دچار بلا و مصیبت کنیم./ درّه‌های نهاوند را از [اجساد] سوختهٔ پیاده‌نظام و سواره‌نظام آنان پرکردیم./ فیروزان شتابان بر روی سنگ‌ها و صخره‌های درّه‌ها می‌دوید ولی گستردگی و وسعت راه‌های میانهٔ کوه‌ها نیز او را [از چنگال مرگ] رهایی نبخشید».

ماجرای این حادثه که قعقاع آن را به شعر درآورده طبق نوشتهٔ طبری چنین است:

«نعیم با آرامش رفت و نزدیک تپهٔ عسل منزل گرفت. تپه به سبب عسلی که از آنجا می‌گرفتند، تپهٔ عسل نام‌گرفته بود. فیروزان به تپه رسید که از چهار پایان حامل عسل و چیزهای دیگر پوشیده شده بود و مانع حرکت فیروزان شد. پس او به کوه زد و اسب خود را رها کرد. اسب به دست حریف افتاد و کشته شد» (طبری، ۱۹۶۹: ج٤: ۱۱۵).

ماجرای فیروزان و جنگ قعقاع با او و سپس پیروزی قعقاع از مهم‌ترین پیروزی‌ها و پایمردی‌های اوست که همواره باافتخار از آن یاد می‌کند. در این جنگ که نعمان بن مقرن[۲] فرماندهٔ عرب بود و فرماندهی ایرانیان را سپهسالار ایرانی فیروزان بر عهده داشت هر دو فرمانده کشته شدند اما سپاهیان عرب بی‌فرمانده نماندند و سوید بن مقرّن جانشین برادر گردید و سپاه فیروزان را شکست داد. (ر.ک: همان: ١١٦/٤). در بیت اول و دوم که شاعر از کمین کردن برای دشمن و تدارک دیدن لشکریان سخن می‌گوید آشکارا مضمون نیرنگ در جنگ و به چالش کشیدن دشمن دیده می‌گردد.

٤ .٢. بن‌مایهٔ قهرمان و پهلوانی

دومین عنصر مهم در ادبیات حماسی، وجود عنصر قهرمان است. قهرمان در حماسه که یک شخصیت بومی است دارای مزیّت‌هایی نسبت به دیگر شخصیت‌ها است و این مزیّت‌ها او را به عنوان قهرمان مطرح می‌سازد. «لوکاچ معتقد است که همهٔ صفات ویژه و خصلت‌های قومی باید در شخصیت قهرمان تجلی یابد» (موقن، ۱۳۷۸: ۳۳). از این‌رو شخصیت قهرمان را به‌هیچ‌وجه نمی‌توان در حماسه نادیده گرفت. این عنصر، در مظاهر مختلفی در رویکرد حماسی تجلی پیدا می‌کند. یکی از ویژگی‌های تکرارشونده در ادب حماسی ویژگی ما فوق‌الطبیعی بودن قهرمان و برتری او نسبت به همالان خود است. ازاین‌رو شمیسا از آن به‌عنوان یکی از شاخصه‌های حماسه یاد می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦٠). خارق‌العاده بودن پهلوان در سرشت و نژاد او ریشه دارد و این از همان زادروز او آشکار است. سرشت گیلگمش دوسوم خدایی و یک‌سوم انسانی است (خالقی مطلق، ١٣٨٦: ٤٦). خارق‌العاده بودن برخی از پادشاهان ایرانی که بدان توصیف‌شده‌اند دلالت بر آن دارد که آن پادشاه هم از شکوه کیانی و هم از فرّ ایزدی برخوردار است که جمشید و کیومرث و سیاوش از آن جمله‌اند (همان: ۱۰۲). در حماسه‌های کهن‌تر پهلوان غالباً نیروی خارق‌العاده خود را از راه افسونگری و جادوگری به‌دست می‌آورد؛ چنان‌که تهمورث با افسون بر اهریمن پیروز شد. اما در حماسه‌های متأخر نیرومندی قهرمان بیشتر به‌واسطهٔ شجاعت و دلاوری او در صحنه‌های کارزار است. باید در نظر داشته باشیم که در حماسه‌های اسطوره‌ای این ویژگی به‌صورت انجام کارهای سحرانگیز و خارق‌العاده صورت می‌گیرد؛ اما در حماسه‌های متأخر تاریخی از میزان این خرق عادت کاسته شده و شخصیت‌ها با این‌که نمونهٔ والا و فوق‌العاده‌ای هستند؛ اما شخصیت حقیقی آن‌ها بر جنبهٔ جادویی‌شان می‌چربد.

قعقاع خود و یارانش را قهرمان شعر حماسی قرار می‌دهد و برتری‌جویی خود را در اشعارش به نمایش می‌گذارد:

حَبـــوتُهُ جيّاشـــةً بالنفـــسِ هَـدّارةً مثـلَ شُعـاعِ الشَّـمسِ
في يـومِ أغـواثٍ فليـلِ الفُرسِ أنخُسُ بالقَـــوم أشَدَّ النـّـخسِ

(قعقاع، بی‌تا: ١٦).

(ترجمه) «در حالی‌که خشمگین و خروشان بودم غرّش‌کنان به سرعت نور خورشید به سوی فرمانده (قادسیه) شتافتم/ در جنگ اغواث [روز دوم نبرد قادسیه] که سپاه ساسانیان در هم شکسته بود به شدت به آنان مهمیز می‌زدم».

قعقاع سرعت عمل خود در مقابله با دشمن را به‌سان پرتو خورشیدی می‌داند که شتابان بر دشمن می‌جهد و او را احاطه می‌کند. بیت دوم عملکرد قهرمان را در روز جنگ نشان می‌دهد. در اینجا شاعر قصد دارد قدرت فوق‌العادهٔ خود را به عنوان قهرمان وصف کند؛ از این رو از عنصر تشبیه برای تجسّم این مقصود بهره جسته است.

قهرمانان اشعار حماسی قعقاع در مقابله با دشمن از قدرت فوق‌العاده‌ای برخوردارند و با شهامت و قدرت بالای خود فرماندهان جنگی دشمن را در هم می‌شکنند:

وَيَومَ نَهاوَنَدٍ شَهِـدتُ فَلَـــم أَخِم وَقَد أَحَسَنَـت فيـهِ جَميـعُ القَبـائِلِ
عَـــشِيَّةَ وَلّى الفَيــرُزانُ مُوائِــلاً إِلى جَبَـــلِ آبٍ حَـذارَ القَواصِـلِ
فَـأَدرَكَهُ مِنّا أَخـــو الهَيـــجِ وَالنَدى فَقَطَّرَهُ عِنـــدَ اِزدِحـامِ العَوامِـــلِ
وَأَشلاؤُهُم فـــي وَأيِ خُردٍ مُقيـــمَةٌ تَنوبُهُم عيـــسُ الذِئـابِ العَـــواسِلِ

(همان: ٤٠)

(ترجمه) «در نبرد نهاوند حاضر بودم و از هیچ‌گونه دلاوری و شجاعت دریغ نکردم و همهٔ قبایل در آن رزم نیک درخشیدند./ در آن شبی که فیروزان شتابان پا به فرار گذاشت و از ترس شمشیرهای برّان به کوه آب پناه برد./ دلاورمردی رزمجو و سخاوتمند از میان ما او را به چنگ آورد و در میان انبوه نیزه‌ها جرعه‌جرعه به او جام مرگ نوشاند./ و جسدهای آنان در جوال‌هایی بزرگ قرار گرفت و گرگ‌های خاکستری رنگ تیزپا، پی‌درپی به سراغ آنان می‌آمدند».

قعقاع در این ابیات یکی از یاران قهرمان خود را می‌ستاید، هنگامی‌که در جنگ نهاوند فرماندهٔ ایرانی‌ها، فیروزان شکست می‌خورد و پا به فرار می‌گذارد و به کوهی صعب العبور پناه می‌برد پهلوانی از سپاه عرب با نیروی رزمی‌اش در حالی که از حمیت و غیرت سرشار است او را دستگیر می‌نماید و خونش را می‌ریزد و جسدهای او و همراهانش را طعمه گرگان گرسنه می‌گرداند.

ذکر این نکته ضروری است که توصیفات قعقاع از قهرمان، چه خود باشد و چه یکی از یاران او، توصیفی حماسی است. او تلاش می‌کند قهرمان را با قدرت فوق‌العاده‌ای توصیف کند و او را به اوصافی متصف کند که شخصیت‌های عادی از آن بی‌بهره‌اند. از این رو قهرمان در شعر حماسی فقط خود شاعر نیست بلکه شاعر علاوه بر خود یارانش را نیز همچون قهرمانانی بی‌بدیل توصیف می‌کند و گاهی از این هم فراتر رفته و قوم و جامعهٔ خود را همچون قهرمان به تصویر می‌کشد. در این‌جا است که قهرمان او با نظر لوکاچ که می‌گوید: «قهرمانِ حماسه، قوم یا جامعه است اما قهرمانِ رمان، فرد است» (لوکاچ، ۱۳۷۲: ۳۰) مطابقت می‌یابد. چنان‌که در ابیات زیر مسلمانان به عنوان قهرمان و پیروز پیکار مورد ستایش شاعر قرار گرفته‌اند:

وَجَدنـا المُســـلِمينَ أَعَزَّ نَصراً وَخَيـــرَ النـــاسِ كُلِّهُـــم اِقتِدارا
دَعانا هُـــــرمُزٌ لَـــمّا التَقَـــينا عَلـــى ماءِ الكَـــواظِمِ فَاِســـتَدارا

(قعقاع، بی‌تا: ٣٤)

(ترجمه) «مسلمانان را پیروزمندترین و مقتدرترین مردمان یافتیم./ هرمز در روز نبرد ما را به سوی کواظم فراخواند و به گرد ما چرخی زد».

در این ابیات پیکار مسلمانان با سپاه ایران به سرکردگی هرمز به تصویر کشیده شده است. در اینجا دایرهٔ شمولیت قهرمان گسترده‌تر می‌شود و علاوه بر قهرمانان خردتر که همانا از اعراب مسلمان هستند تمامی مسلمانان را در برمی‌گیرد. این قوم بنا بر وصف شاعر به بهترین پیروزی رسیدند و قدرتمندتر از سایر مردم هستند و به‌سادگی توانستند سپاه هرمز را شکست دهند.

«یکی از عناصر تکراری حماسه وجود غولان و جانوران مهیب است که برای قهرمان حماسه مشکل‌ساز می‌شوند؛ اما قهرمان تنومند حماسه سرانجام بر آن‌ها پیروز می‌شود و در سیر طبیعی حماسه، قهرمان حماسه، جانور یا هیولایی را می‌کشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷٦). در سلسله جنگ‌های فتوحات که در بستری واقعی و تاریخی اتفاق افتاده، وجود جانوران شگفت‌انگیز دور از انتظار است. اما اگر کمی عقب‌تر به ادبیات جاهلی برگردیم، حضور این عنصر در پیکارهای شاعری صعلوک به نام تأبطّ شراً دیده می‌شود؛ اما نمی‌توان در اشعار فتوحات رد پایی از آن یافت، لیکن قعقاع از پاره‌ای از عناصر نزدیک به آن بهره جسته است. یکی از این موارد به ماجرای فیل‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در جنگ قادسیه برمی‌گردد. ساسانیان در این جنگ از فیل برای شکست عرب‌ها استفاده نمودند؛ اما بااین‌وجود شکست خوردند. قعقاع این موضوع را به‌گونه‌ای حماسی و با ایجاد پیوند میان آن با مضمون رویارویی قهرمان با جانوری مهیب توصیف نموده است:

فَإن كُنتُ قاتَلتُ العَدُوَّ فَلَلتُهُ فَإنّي لأَلقى في الحُروبِ الدَواهِيا
فُيولاً أَراها كَالبُيوتِ مُغيرَةً أُسَمِّل أَعياناً لَهُا وَمَآقِيا

(قعقاع، بی‌تا: ۱۷).

(ترجمه) «اگر با دشمن بجنگم او را در هم می‌شکنم؛ چرا که من در جنگ‌های بسیاری مصیبت‌ها و درد و رنج‌ها کشیده‌ام (و کارآزموده شده‌ام)./ فیل‌هایی را دیدم که در بزرگی چون خانه‌هایی بودند و بر من هجوم آوردند و من چشم‌هایشان را از حدقه بیرون آوردم».

در این ابیات قعقاع از فیل‌هایی غول‌پیکر در صحنهٔ نبرد سخن گفته که در بزرگی و درشتی چون خانه‌هایی هستند؛ اما قهرمان داستان در مقابل آن‌ها قد خم نمی‌کند و با درآوردن کاسهٔ چشمشان آن‌ها را به عقب می‌راند و شکست می‌دهد. این واقعه که اساسی تاریخی دارد یادآور عنصر وجود جانوران مهیب و شگفت‌انگیز در آثار حماسی است. قعقاع به این هم بسنده نکرده و دشمنان را همچون شیطان‌هایی به تصویر کشیده است که شاعر با اسب خویش آن‌ها را در هم می‌شکند:

قَطَعنا أَباليسَ البِلادِ بِخَيلِنا نُريدُ سِوى مِن آبداتِ قُراقِرِ
فَلَمّا صَبَحنا بِالمُصَيَّخِ أَهلَهُ وَطارَ إِباري كَالطُيورِ النَواقِرِ
أفاقت بها بهراء ثمّ تجاسَرَت بنا العيس نحو الأعجمي القُراقرِ

(همان: ۲۲).

(ترجمه) «با اسبان خود شیطان‌ها را پشت سر گذاشتیم، ما حاجت‌هایمان را از زنان پرگوی نمی‌خواهیم./ هنگامی‌که به مردمان مصیّخ باده صبحگاهی نوشاندیم و مرکبم چون پرندگان رمیده به پرواز در آمد./ بهراء از خواب پرید و اشتران با جسارت و شجاعت ما را به سوی آن مرد اعجمی بردند».

اسب به‌عنوان حیوان واقعی و تنها یاور قهرمان در حماسه قعقاع دیده می‌شود و نمونهٔ بارز حضور و کارکرد مؤثر این حیوان در شاهنامه فردوسی در رخش رستم دستان مشاهده می‌شود. اسب قعقاع نیز قدرت شگفت‌انگیزی دارد و بارها از آن به‌عنوان وسیله و همیار پیروزی‌های خود یاد می‌کند. در ابیات فوق شاعر اسب خود را وسیلهٔ غلبه بر شیاطین که استعاره از کفار است، می‌داند.

٤ .۳. سبک یا اسلوب

شعر قعقاع، کاملاً بر اساس مؤلفه‌های سبک حماسی سروده شده است. بروز عناصر رزمی و پهلوانی‌ها و توصیف پر آب‌وتاب دلاوری‌ها نشانگر توجه شاعر به این مؤلفه است. بدین‌سان کارهای خارق‌العاده‌ای که پهلوان باقدرت سحرانگیز و عاطفه جوشان و هیجان‌انگیز خود به ثمر می‌رساند و مضامینی چون افتخار به پیروزی و سرفرازی و خم نشدن در مقابل مشکلات و از این قبیل ویژگی‌ها باعث تقویت سبک حماسی شعر قعقاع شده است. چنان‌که در بیت زیر این فضای آکنده از حماسه و شور دیده می‌شود.

يَدعـــــونَ قَعـــقاعاً لِكُلِّ كَريهَةٍ فَيُجيـــبُ قَعـــقاعٌ دُعـــاءَ الهاتِفِ

(قعقاع، بی‌تا: ٤)

(ترجمه) «در هر نبردی قعقاع را فرا می‌خوانند و قعقاع خواستهٔ فریاد زنندگان را اجابت می‌کند».

در این بیت مضمون مورد توجه بودن پهلوان در رزم مشاهده می‌شود. گویی قعقاع قبلهٔ حاجات تمامی نبردها است. اوست که همواره برای یاری یاران خود مورد ندا قرار می‌گیرد. قعقاع نیز چون پهلوانی اسطوره‌ای آماده و در صحنه، درخواست هم‌رزمان خود را لبیک می‌گوید و به یاری آنان می‌شتابد. این بیت یادآور بیت معروف عنتره بن شداد شاعر حماسی عصر جاهلی است که می‌سگوید:

يدعون عـــنترَ والرِّمـــاحُ كأنّها أشـــطانُ بئـــرٍ في لبـــانِ الأدهَمِ

(عنتره، ۱۹۹۲: ۱۷۹).

(ترجمه) «فریاد می‌زنند ای عنتره! در حالی‌که نیزه‌ها مانند ریسمان‌هایی که به چاه فرو می‌روند در سینه اسب او فرو می‌نشینند».

بی‌گمان این کنش‌ها و آیین‌های رزم و پهلوانی سهم به‌سزایی در تقویت سبک حماسی شعر قعقاع داشته‌اند؛ اما بیشتر تلاش قعقاع برای بارور کردن سبک حماسی در کاربرد الفاظ سنگین و فخیم، وزن و موسیقی حماسی و توصیفات حماسی او دیده می‌شود. وصف سپاه عظیم، اجساد افتاده در خاک، صحنهٔ کارزار و نبرد سپاهیان با یک‌دیگر، صدا و پژواک برخورد

نیزه‌ها، شیههٔ اسب‌ها، کشتار گسترده و بریدن سرها شعر قعقاع را محلی برای بروز هرچه بیشتر فضاهای حماسی نموده است؛ به‌گونه‌ای که انسان هنگام خواندن آن غرق در هیجانات و تکاپوهای حماسی می‌گردد:

یا لَیتَـــــني أَلقاكَ في الطّـــــرادِ قَبـــلَ اِعتِـــرامِ الجَحـــــفَلِ الوَرّادِ

(قعقاع، بی‌تا: ٤٠).

(ترجمه) «ای کاش! تو را در میدان کارزار می‌دیدم پیش از برخورد این سپاه انبوه کرّار».

بیت فوق که دربردارندهٔ وصفی حماسی است نشان‌دهندهٔ افسوس قهرمان داستان از ماجرایی است که آن را به تأخیر انداخته است. کلمهٔ طراد که امروزه به رزمناو یا کشتی‌های بزرگ جنگی اطلاق می‌شود در شعر قعقاع به معنای کشمکش و نزاعی تن به تن است. او افسوس می‌خورد که کاش قبل از رویارویی دو سپاه عظیم، رقیبش را از پای در می‌آورد. قعقاع این معنا را در شکل و سبک حماسی بیان داشته است. واژگانی نظیر «الطراد» و «الورّاد» که قافیهٔ بیت بر آن استوار است علاوه بر معنای مبالغه که بیان‌گر کثرت و شدت است مختوم به حرف رویّ "دال" هستند که از حروف مهجوره به‌شمار می‌رود (حسان، ۱۹۹۸: ۷۹) .از شدت و قوت ویژه‌ای برخوردار است (عباس، ۱۹۹۸: ١٤١) و به بیت شدت و قوتی حماسی بخشیده است. همچنین کاربرد واژهٔ «الطراد» در معنای جنگ و ستیز، یا کلمهٔ اعترام به‌جای واژهٔ وصال [رویارویی دو لشکر]، یا «جحفل» به‌جای واژهٔ «جیش» نشان از حسن دقت قعقاع در گزینش واژگانی است که بار حماسی بالایی دارند. در بیت زیر نیز وصف حماسی به‌وضوح دیده می‌شود:

ملأنا شِعـــابا في نَهاوَندَ مِنهُـــــم رِجـــالاً وَخَیـــــلاً أَضرِمَت بِالضَرائِمِ

(قعقاع، بی تا: ۳۸)

(ترجمه) «درّه‌های نهاوند را از پیاده‌نظام و سواره‌نظامی پر کردیم که جسدهایشان با آتش‌زنه ضربات شمشیر گداخته می‌شد».

این بیت که دربارهٔ نبرد نهاوند سروده شده، نشان می‌دهد که قعقاع و یارانش، کشته‌های سپاهیان دشمن را به همراه اسب‌هایشان در دره‌های میان کوه‌های آن سرزمین فروریخته و شمار کشته‌ها آن‌قدر زیاد بوده که آبراهه‌های این دره‌ها آکنده از جسد سربازان و اسبان گشته و سرانجام همهٔ آن‌ها را در آتش سوزانده‌اند. این بیت آکنده از فضای حماسی است و تصویرگر حادثه‌ای دهشتناک است که در جنگ‌های بزرگ اتفاق افتاده و حماسه‌پرداز آن را با آب‌وتاب حماسی روایت می‌کند. هرچند شاعر دچار غلو شده و تصاویری مبالغه‌آمیز ارائه نموده است. معنای حماسی بیت با به‌کاربردن دره‌ها (شعاب) نه دره‌ای واحد، و پر بودن آن دره‌های عظیم از اجساد کشته‌شدگان فزونی یافته است. همچنین کاربرد ضمیر "نا" در (ملأنا) به‌جای ضمیر مفرد نشان از قهرمان بودن لشکریان او دارد. سرازیر شدن اسبان و سواران آن‌ها در دره‌ها و سپس آتش زدن آن‌ها مضمون حماسی بیت را تقویت نموده است. کلمه «اضرمت بالضرائم» با تکرار و قوتی که در لفظ و معنا دارد کنش حماسی بیت را

دو چندان نموده است و تلاش قعقاع برای گزینش معادل‌های حماسی برای انتقال معانی حماسی نیز در این عبارت جالب توجه است. در بیت زیر نیز شگفتی شاعر از نبرد نهاوند و بزرگی آن دیده می‌شود:

وَســـائِلٍ نَهاوَندا بِنـــا كَيـــفَ وَقعُنا وَقَد أَثخَنَتـــها في الحُـــروبِ النَوائِـــبُ

(قعقاع، بی‌تا: ۳۵)

(ترجمه) «سؤال‌کننده‌ای که می‌پرسد، ای نهاوند فرجام نبرد ما چگونه خواهد شد؟! این در حالی است که مصائب و بلایا نهاوند را به خاک و خون کشانده است».

در واقع شاعر در این بیت با لحنی حماسی و سرشار از غرور از نبرد خویش سخن می‌گوید. این نبرد از دیدگاه او با مصیبت‌ها و بلایایی که بر سر دشمنان فرود آمد از شدیدترین و تراژدیک‌ترین کارزارهای روزگار است.

نتیجه

ازآنچه در این نوشتار آمد نتایج زیر به دست می‌آید:

موضوع نبرد در اشعار حماسی قعقاع، زمینهٔ گسترده‌ای برای بروز دلاوری‌ها است؛ چرا که به‌کارگیری آلات جنگی چون نیزه، کمان و شمشیر و به تصویر کشیدن خون‌ها، اجساد و کشته‌ها، همچنین دقت شاعر در وصف صحنه‌های نبرد، باعث شده که صحنه جنگ در شعر او صورت حماسی به خود بگیرد. نبرد در شعر او از تقابل میان نیروهایی خیر و شر شکل‌گرفته است. درمجموع این نشان‌دهنده تقابل ملی در بستری مذهبی است که قعقاع به توصیف آن پرداخته است.

قهرمان در شعر قعقاع از الگویی حماسی نشأت گرفته و از برجستگی برخوردار است. این عنصر با بهره‌مندی از شاخصه-های قهرمان حماسی نظیر قدرت خارق‌العاده و مقابله با رویدادهای مهیب و دلاوری‌ها و دلیری‌های دور از انتظار توانسته است به قهرمانی حماسی تبدیل شود. در شعر قعقاع مضمون حماسی بودن جامعه به‌جای فرد نیز دیده می‌شود و گاهی تمامی مجاهدان مسلمان به‌عنوان قهرمان حماسه شناخته می‌شوند. درنتیجه تلاش قعقاع برای به تصویر کشیدن قهرمان حماسی، اشعار او را از این جهت به سازهٔ مهم حماسی یعنی پهلوان نزدیک ساخته است.

قعقاع توانسته با بهره‌گیری از سازه‌های بنیادین شعر حماسی و درون‌مایه‌های مربوط به آن سبکی مربوط به ادبیات حماسی و پهلوانی پدید آورد. در این سبک شاعر به مؤلفه‌های محتوایی و معنایی که در شکل‌گیری حماسه دخیل است توجه نموده و آن‌ها را به‌کار گرفته است. ازاین‌رو اشعار او از جهت سبکی دربردارندهٔ مقیاس‌های سبک ادبیات حماسی است و فرم و مضمون آن در جهت انتقال این نوع ادبیات به‌کاررفته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. قعقاع از قبیله بنی تمیم و از جنگاوران نامدار عرب است. زمان ولادت و جوانی او ناشناخته است و آنچه از او می‌دانیم مربوط به سال‌های پایانی زمامداری پیامبر گرامی اسلام (ص) و دوران خلفای راشدین است. عمده فعالیت‌های جنگی او پس از رحلت پیامبر(ص) و با جنگ‌های ردّه در دوران زعامت ابوبکر آغاز شد و سپس در سلسله فتوحاتی که به رهبری خلیفه دوم عمر بن خطاب به راه افتاد شرکت نمود و دلاوری‌های بزرگی از خود نشان داد. او ازجمله کسانی است که از همان آغاز اسلام آورد و مسلمان از دنیا رفت. دو زن داشت به نام‌های هند و اسما که نام آن‌ها در شعر او آمده است. شعر او تصویرگر فتوحات اسلامی است و در آن این فتوحات را درنهایت دقت توصیف نموده است؛ ازاین‌رو منبعی مفید برای آشنایی با حوادث تاریخی آن دوران به‌شمار می‌رود. «شعر او بیان‌گر ایدئولوژی اسلامی است و نشان می‌دهد که جنگجویان عرب چگونه زیر لوای اسلام و با اعتقاد به اصول و مبانی آن کشورگشایی می‌نمودند (ر.ک: مدخلی، ۱۹۸۹: ٧٤-٩٠). از قعقاع اشعار اندکی به‌جامانده که در جُنگ‌های ادبی آمده است و اخیراً یک دیوان الکترونیکی از او منتشرشده که حاوی تمامی اشعار اوست.

۲. یکی از سرداران عرب بود که در جنگ نهاوند کشته شد. امروزه آرامگاه او در نهاوند همدان محل بازدید و زیارت اهالی است.

کتابنامه

۱. ابن أثیر، ضیاءالدین. (۱۹۹۸). **المثل السائر في أدب الکاتب و الشاعر.** تحقیق شیخ کامل محمد محمد عویضه. بیروت:دارالکتب العلمیه.

۲. أنیس، ابراهیم. (۱۹۵۳). **موسیقی الشعر.** الطبعه الثانیه. القاهره:مکتبه الأنجلو المصریه.

۳. پورنامداریان، تقي، (١٣٧٤). **سفر در مه.** چاپ اول. تهران: سخن.

٤. حسان، تمام، (۱۹۹۸). **اللغه العربیه معناها و مبناها. الطبعه الثالثه.** القاهره: عالم الکتب.

٥. خالقي مطلق، جلال، (١٣٨٦). **حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی**. چاپ‌اول.تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی.

٦. خلوصی، صفاء.(١٩٦٢). **فن التقطیع الشعری و القافیه**، الطبعة الأولی. بغداد: مطبعه الزعیم.

۷. شمیسا، سیروس. (۱۲۷۳). **انواع ادبی.** چاپ دوم .تهران: فردوس.

۸. طبری، محمد بن جریر. (١٩٦٩). **تاریخ الطبري.** الطبعه الثالثه. القاهره: دار المعارف.

۹. عباس، حسن. (۱۹۸۸). **خصائص الحروف العربیة و معانیها.** چاپ اول.دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱۰. عفاني، سید بن حسین. (۲۰۰۸).**فرسان النهار من الصحابه الأخیار. چاپ دوم.** جده: دار ماجد العسیري.

۱۱. عنتره بن شداد.(۱۹۹۲). **دیوان اشعار.** شرح الخطیب التبریزی. چاپ اول. بیروت: دار الکتاب العربي.

۱۲. قاضي، عبدالمتعال. (۲۰۰٥). **شعر الفتوح الإسلامیه في صدر الإسلام**. الطبعة الأولی. مکتبه الثقافه الدینیه.

۱۳. قعقاع بن عمرو التميمي. (بی تا). **ديوان اشعار**. بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا. *deeweny.witr.net*

۱٤. مدخلی، عبدالباسط جابر. (۱۹۸۹). **القعقاع بن عمرو التميمي و دوره في الفتوح الإسلاميه و أحداث عصر الراشدين**، مکه، جامعه أم القری..

۱۵. ناصيف، اميل. (۱۹۹۰)، **أروع ما قيل في الفخر و الحماسه**. الطبعة الأولی. بيروت: دار الجيل،

۱٦. جعفرپور، ميلاد و مهيار علوي مقدم، (۱۳۹۰). «بررسي تطبيقي عناصر آييني و جنگ‌آوري در شاهنامه و سمک عيار».مجله جستارهاي ادبي، دانشگاه فردوسي. ش، ۵۱-۸٤

۱۷. شيري، قهرمان. (۱۳۸۸). «نقد حماسه و تراژدي بر اساس کليدر دولت‌آبادي»، فصلنامه کاوش‌نامه زبان و ادبيات فارسی. ش ۱۸، ٤۹-٦۹.

۱۸. مختاري، قاسم، (۱۳۹۳).«بررسي حماسه‌سرايي در ادبيات کهن عربي»، دوفصلنامه ادبيات حماسي، دانشگاه لرستان، ش۱، ۱۳۱-۱۵٦.

۱۹. موقن،يدالله.(۱۳۷۲).«لوکاچ وحماسه».مجله زنده رود. ش٤و۵. ۲۷-٤۱.

An approach to the themes of the epic genre in the poetry of Qaqa ibn Amr Tamimi

doi.org/ 10.22067/jall.v12.i1.84703

Seyed Mehdi Masboug[12]

Professor of Arabic Language and Literature, Bu Ali Sina University, Hamadan, Iran

Shahram Delshad

PhD in Arabic Language and Literature, Bu Ali Sina University, Hamadan, Iran

Received: 17 December 2019 Accepted: 4 May2020

Abstract

Literature has never had an epic meaning, an independent literary genre with specific rules and norms; But sometimes we come across poems and works with epic themes and components. These poems are mostly in the form of long poems, the epic theme of which can be seen in parts of these chants, especially when they are proud. But in the poets of the conquests in the early days of Islam, we sometimes come across ode and fragments with epic components; Among the poets of this style can be named Qaqa ibn Amr Tamimi. His poems, being scattered, are useful for recognizing some of the most critical Arabic epic poetry components. Arabic poetry as an epic is one of the most vital and challenging topics in contemporary research. While confirming the lack of long epic works in Arabic literature, this study has organized to prove some epic themes and dramatic and heroic anecdotes in Arabic poetry. Therefore, the present study has tried to explain and analyze the three essential characteristics of the epic genre in Qaqa ibn Amr Tamimi's poems, an Arab poet and fighter during the Islamic conquests descriptive-analytical method. The research results showed that the epic poem of Qaqa has essential epic components such as war and warfare. With all its epic features and the resonant epic style, the hero, growing up in a realistic and Islamic environment, lacks the characteristics of mythical epics such as magic, astronomy, the existence of strange animals and demons, and divination.

Keywords: epic genre, hero, poem of conquests, poem of war, Qaqa Ibn Amr Tamimi.

[12]. Corresponding author. Email: **smm@basu.ac.ir**

Literary, sociological analysis in the short story "al-zaif." Based on the style of Lucien Goldman.

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.79335

Sayed Mohammad Reza Khezri
Assistant professor in Arabic language and literature, University of Shahid Beheshti ,Iran

Maryam Azematpanah[11]
PHD Candidate in Arabic language and literature, University of Shahid Beheshti ,Iran

Received: 19 May 2019 Accepted: 27 November 2019

Abstract
The sociology of literature is a vast body of knowledge that includes a wide range of thinkers and thinkers about the connection between a writer and his society. Therefore, literary studies through these thinkers' views are a reliable and necessary step in the field of literary criticism and analysis, and perhaps the result of academic research is incomplete without these studies. One of the sociological thinkers of literature is Lucien Goldman, who is the founder of a new style in this field. His style is Known as formative constructivism. He believes that a literary work results from the culture and the collective consciousness of the writer's class, age, or generation. Therefore, he sought to create a meaningful relationship between a literary work and the most important aspects of social life in his method. Naguib Mahfouz, the contemporary Egyptian storyteller, and novelist are one of the authors who seek to express the desires and the sufferings of their society and their social class in their works. Somehow, healthy relationships can be found between these works' internal and literary construction with the author's social class's collective attitude and consciousness during his studies by a genetic structuralism method. Among these works is the short story of "al-zaif" from his fiction collection "whisper of Madness." To investigate the short story "' al-zaif" by the present study has used this thinker as a beacon. For this purpose, the short story structure explores two interpretation levels: receiving within the text, such as examining the semantic structure- and the descriptive level –that is, analyzing the story's social and cultural context. The research results show that the elements of the story have features that indicate the deep connection of the story with Najib Mahfouz's society and show that the story is the result of the world view and collective consciousness of the group to which the author belongs.

Keywords: sociological research, Genetic structuralism, Lucien Goldman, Naguib Mahfouz, al-Zaif

[11]. Corresponding author. Email : a_azematpanah@yahoo.com

Sanctification of Trees in 'The Fig Tree of the Temples' and 'Doumat wad Hamid'

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. 62627

Reza Nazemian
Professor of Arabic language and Literature in Allameh Tabataba'I,Iran

Naser Misaghi[10]
PhD Candidate in Arabic Language and Literature . University Allameh Tabataba'I,Iran

Received: 15 February 2019 Accepted:27 January2020

Abstract

In their 'Derakht-e Anjir-e Ma'abed' (The Fig Tree of the Temples) and 'Doumat wad Hamid,' Ahmad Mahmoud and Tayeb Salih, respectively, created lands of nowhere, in which people show deep affection to a tree. Ahmad Mahmoud depicts a society in which people believe in the sanctification and miraculous power of a tree. It turned into the symbol of the beliefs and religious rituals of the people. Accordingly, they perform rituals that in divine religions are not appropriate to be carried out for anybody except for God. They, for instance, ask for the cure of the sick, pray the tree, impetrate, and pray it. Nobody dares oppose or deny the sanctity of the tree, and any opposition nipped in the bud.

Similar devotions and seeking cure are also present in Tayeb Salih'sDoumat wad Hamid'. Document wad Hamid is a fruitless tree, which, like the fig tree, has become sanctified. People perform Tawaf around and make vows and sacrifice lambs for it. No opposition tolerated here too.

The present paper applies a descriptive approach to study tree sanctification in these stories to highlight the myths and archetypes pointing out the relation between man and tree and finding the grounds and motivations for tree sanctification, finding how an element that is not intrinsically sacred becomes sanctified and determining which mechanisms used to achieve this. The findings show that the tree's sanctification is stronger in 'The Fig Tree of the Temples' than in 'Doumat wad Hamid,' and it has heftier relations.

Keywords: Sanctimonious, 'The Fig Trees of the Temples', Doumat wad Hamid, Ahmad Mahmoud, Tayeb Salih

[10]. Corresponding author. Email: naser_mobark@yahoo.com

Discourse Analysis of *Al-Harab fi Bar Misr* Novel by Yusuf al-Qa'id (According to Norman Fairclough's Theory of Critical Discourse Analysis)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.77205

Naser Zare
Assistant Professor, department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr - Iran [9]

Rasoul Balavi
Associate Professor, department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr - Iran

Zahra Hashemi Tezangi
Ph.D. student, department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr - Iran

Received: 11 December2018 Accepted: 10 September2019

Abstract

Discourse analysis is using as an interdisciplinary approach in studies and various social domains. Critical Discourse Analysis Rooted in Critical Linguistics Among the multiple types of discourse analysis are Norman Fairclough. In his critical discourse analysis, Fairclough examines the description, interpretation of the interaction between context and discourse and explains how the social structure and address work in both. A study of the novel "War in Egypt" by Yusuf al-Qaeda using Fairclough's Critical Discourse Analysis (CDA) approach and responding to the quality of critical analysis of the novel's discourse at the levels of description, interpretation, and explanation. It is clear that the author creates semantic contrasts and contradictions at the level of the story, and the use of specific words seeks to express his thoughts.

Furthermore, it pays attention to the situational context, presuppositions, and contexts of the discourse at the level of interpretation. It represents its framework and subject matter in the form of novels and through addresses. At the level of explanation, it intends to depict the effect of social structure on the type of discourse and the impact of reproduction that this discourse can have on changing the format.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Norman Fairclough, Yusuf al-Quaid, *Al-Harab fi Bar Misr*

[9]. Corresponding author. Email: nzare@pgu.ac.ir

Manifestation of Afghanistan resistance in the works of Jabber Qumaiha: A Case study of "I sing about Afghan's jihad" divan

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.75704

Hamed Poorheshmati[8]

PhD Graduate in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Kobra Roshanfekr

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 2October 2018 Accepted: 11 December 2019

Abstract

In addition to its patriotic function, the mission of resistance poems is international. Because this kind of poem utilizes all its literary and technical capacities to arouse public interest, as well as bring a lawsuit against unwelcome developments in political and social fields of different nations. Throughout history, Afghanistan has terribly suffered from unjustified presence of foreign enemies as well as its arbitrary government. However, the presence of such colonialists as Russia and Britain in Afghanistan, as well as the tyranny of the local government have finally been ended with Afghans' victory in different battlefields. Their resistance against cruelty has demonstrated their high capacity to fight against colonialism to the extent that poets from other countries have composed poems in praise of that public movement on the theme of Afghanistan resistance. A case in point is attempts of Jaber Qumaiha, a contemporary Egyptian poet, to show different aspects of resistance in Afghanistan in his collected poems entitled "I sing about Afghan's jihad". This analytical-descriptive research aimed at alluding technical themes of resistance in the work of Jaber Qumaiha. The results of the present research suggest that the poet has introduced the conception of sacrifice in themes of piety and monotheism as the key factors to Afghan's victory in order to express motif of Afghanistan resistance; moreover, Afghan children susceptibility to the war has also been emphasized in order to arouse the sense of social accountability. With regard to the technical aspect, the poet has emulated religious figures, particularly the Islamic Prophet. But on the other hand, by voicing the same opinion, as well as knowingly adopting Quranic interpretations, the poet has set the stage to convey the message of resistance and show its relation with patriotic issues.

Keywords: Resistance poem; Jabber Qumaiha; "I sing about Afghan's jihad" divan; emulating outstanding figures.

[8]. Corresponding Author: poorheshmati@gmail.com

The syntactic function of the short story "Marital Miracle" by "Abdul Qaddus" (Based on Todorf's narrative structure pattern)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.59891

Ali Akbar Mohseni
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Shiva Sadeghi[7]
faculty Member of Arabic Language and Literature Department, Payam-e Noor University

Received: 27 September2018 Accepted: 9 January 2020

Abstract

With his theory of narrative syntax, which was an aspect of the three elements of semantics, theology, and syntax, Todoroff defined a new and independent mechanism for each literary work, especially in the field of fiction, and divided it into two parts: mythological and ideological. This model can discover many of the conflicts and misconceptions that govern human societies and provide a suitable solution for them. Based on Todorf's theory, this article examines the narrative structures of the short and ideological story (marital fervor) of Abdul Qudus. While showing this theory's ability to study the deep systems of the story along with its superficial structures, to answer the question that the prevailing ideology, what is this story about, and how was it conveyed to the audience? After examining the superstructural and semantic layers, it became clear that the story's doctrine focuses on women's sacrifice in relationships that men betray, which Abdul Qaddos shows with actions, names, and attributes and uses measures and characters to present an objective image to the audience.

Keywords: short story, narratology, Todorov, Abdul Qoddos, keramat zojati

[7]. Corresponding author. Email: sh.sadeghi11@gmail.com

Patterns of Translation of *Shahab al-Akhbar* based on Four Ancient Versions (5th to 7th Centuries AH)

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. 69117

Zahra Khosravi vamakani
Associate Professor, Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran [6]

Received: 2 March 2018 Accepted: 16 January2019

Abstract

This research is based on four copies of the ancient Persian translation of the book "Shahab al-Akhbar, the Prophet's (PBUH) short words," which includes 1000 hadiths; Has been done. These four copies have been published by Ermavi, Daneshpajooh, Shirvani, Joya, Jahanbakhsh, and et al. In this article, the linguistic and structural features of these four manuscripts belonging to the fifth to seventh centuries have been studied. Its purpose is to explain the grammatical features that govern them, including linguistic features and achieving ancient Arabic translation patterns to Persian.

The Arabic text of the book "Shahab al-Akhbar" has compiled ahadith based on the structure of Arabic sentences like the nominal sentence, verbal sentence, conditional with Man al-Shartiah, nominal with Inna, imperative verb, the verb of Laisa, detailed structure, the verb of Besa and also each is named as a chapter.

We have done this research based on extracting important lexical and grammatical features governing the studied translations. By explaining and comparing these four versions' translations, their linguistic features and translation style are expressed. In each case, as far as possible, according to the capacity of the article, examples are given. This research has been done to explain the patterns of translation from Arabic to Persian And linguistic and structural features of ancient Arabic to Persian translations based on the four versions of Shahab al-Akhbar that were the purpose of this study are described in detail. Based on this research, we see the dominance of Arabic grammar structure over ancient Persian translation.

Keywords: Ancient Arabic to Persian translations, Vocabulary review, Structural study, Shahab Al-Akhbar

[6]. Corresponding author. Email: khosravivamakani@gmail.com

A coherent analysis of "Lamiat al-Arab" An artistic view of the limbo between ideal and claim

doi.org/10.22067/jall.v12i1.69981

Ali Akbar Mollaie[5]
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Iran

Reza Mohammadi
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Iran

Received: 6 January2018 Accepted: 2 July2018

Abstract

Lamiat Al-Arab is the famous ode that consists of 68 verses were related to Shanfara, Saalouk poet, in the pre-Islamic era. The present study based on a coherent or comprehensive analysis that explores all the elements and factors of ode technically, historically, and psychologically. This research aims to analyze poetic interpretations, understand the poet's emotions, and discover the quality of the relationship between his mind and his language. Both psychologically and rhetorically, this research reveals the inconsistency between the poet's and his unconscious claims.

In the discussion of fantasy, the poet's vehicles reflect his attention to society and social life, while the poet from the first verses claims to leave the tribe. The poet's tone also fluctuates between the lyric and addressing poem, and even the addressing aspect of it overcomes the harmonious and intrinsic factor. These contradictions are not the reason for the poet's audacity and the poet's untruthful feeling but refer to the gap between the confusing and contradictory lives of Shanfara and his ideals.

Keywords: pre - Islamic poem, Saaluk, Shanfara, Lamiat Al - Arab, emotion, interpretation.

[5]. Corresponding author. Email: akbar.m87@gmail.com

A Semiotic Reading of the Poetic Language of Amal Donqol, Adopting a Layered Approach: A Case Study of the Qasida 'Al-Buka' Bayna Yaday Zarqa' al-Yamama'

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.66268

Azadeh Ghaderi
PhD in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Seyed Hossein Seyedi[4]
Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 22July 2017 Accepted: 26December 2017

Abstract

Semiotics is a text-based method of criticism, which, adopting a systematic approach, studies all factors involved in meaning production and interpretation of the process of signification. Amal Donqol, as part of the society he lives in and a poet dedicated to and concerned for his community, instrumentalized language for direct and indirect reactions against his time's empowering discourses, thus transforming his poetry into purposeful texts. Therefore, adopting a descriptive-analytical method, the present study assessed the qasida of 'Al-Buka' Bayna Yaday Zarqa' al-Yamama' in an attempt to reveal the beliefs, ideas, and thoughts of Amal Donqol, infused with the linguistic structure and instilled in the audience, through investigating the linguistic choices across different levels. Given the obscurity of Donqol's poetic language and the concealed intended meaning and content therein, layer semiotics can be significantly useful in understanding and analyzing his poems. It can, furthermore, better manifest the linguistic and semantic delicacies of this qasida. The present reading examines the qasida's text as a network of codes within a coherent framework and, adopting a layered approach, studies signs in the title and the phonetic layer, lexical layer, and syntactic-rhetorical layer. Through syntagmatic and paradigmatic axes and considering the style and atmosphere governing the qasida, the signs move away from their referential functions and gain sociopolitical signification. As a result, analyzing and assessing textual symptoms and implications takes us to the concealed or in-depth meaning of the qasida, i.e., the rulers' political vices, a reproach to the Arab nation a call to rebellion.

Keywords: layers of language, signification, poetic discourse, Amal Donqol, in-depth meaning

[4]. Corresponding author. Email: seyedi@ferdowsi.um.ac.ir

The Critique and Analysis of Literariness in Khalil Havi′s Ode" Lazarus 1962"

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.47275

Marziyeh Abad
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Maryam kyani[3]
PhD Candidate in Arabic Language and Literature Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received:3 June 2017 Accepted:29 January2019

Abstract

Khalil Havi is the renowned Lebanese poet who is famous as the contemporary philosophical poet in the Arab world for his profound poetry and their philosophical meanings. In addition to the philosophical aspect which differentiates him from other contemporaneous poets, it is in the realm of language and the form of poetry where he appears as the outstanding figure. Havi ′s "Lazarus 1962" is one of his best odes whose form, being in a deep correlation with its meaning, has been manifested in an admiring way. Due to great focus of most literary researches of Havi on content and meaning, it is needed to do a text-based research. In this article, applying a Formalistic and textual approach, the writers endeavor to investigate the literariness or in a sense the literary aspects of Lazarus ode, one of the most beautiful poetic artifice of Havi and also aim to clarify the miracle of Havi's poems to advocates of Arabic poetry through the scope of poetic constructs like resurrection of the word and defamiliarization and explaining the importance of these two elements in transmission of meaning. In the light of the finding of the present study, it can be said that Khalil Havi could utilize linguistic structures in favor of meaning in the best way by having innovation in linguistic methods and use of literariness approaches; moreover, he could establish a firm linkage between language and meaning.

Keywords: literariness, defamialization, resurrection of the word, Khalil Havi, Lazarus 1962

[3]. Corresponding author. Email: kyani.maryam@gmail.com

Image force and orientation schemas in Mohammad Javad Jazaiery' prison

doi.org/10.22067/jall.v12.i1.53424

Nafice Hajirajabi
PhD in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Hasan Abdollahi[2]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ali Nouroozi
Assistant Professorin Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received:29 May 2016 Accepted:5 May2017

Abstract

Force and orientation schema are kinds of image schema. These images have provided a cognitive process shaped by human physical experiences that are confronted with the outside world and cause the possibility of abstract concept understanding.

This research analyzes the Hasbieh poems of Mohammad Javad Jazaiery in the framework of schema theory which has the force and orientation schema with the cognitive linguistic approach. According to this research, Mohammad Javad Jazaiery's poems analyze different kinds of force and orientation conceptual metaphor with the descriptive-analytic method. His poems have never investigated whit this approach. The result of Mohammad Javad Jazaiery's poetry analysis has been that the concepts of force schema of this poet located in removing problems. In advance of resistance and stability and orientation schema for effort, struggle, decisiveness, and stability of action that all of them suggest a positive sense. Which all of them help to understand the subjective and abstract concepts.

The poet makes it profit with their help and sets the pattern of origin area (identical and experimental) and generalization of it to destination area (inward and abstract) in stating these concepts.

Keywords: Cognitive semantics, image schema force, orientation, orientation, Mohammad Javad Jazaiery , prison.

[2]. Corresponding author. Email: hsnabdollahi@yahoo.com

The comparison of Ibn Khaldun's view point about language with Sosor's theory

doi.org/10.22067/jall.v12.i1. .2103.1029

Bahar seddighi[1]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Seyed Mohamad Bagher Hoseini
Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 5 January 2010 Accepted: 19 September2010

Abstract

What may raise the question at the outset as to what connection there may be between the Ferdinand de Saussure, a twentieth-century Swiss linguist, and Ibn Khaldun, an eighth- and ninth-century Tunisian ideologue and theorist, which led to this Writing, should the idea of comparing their views on language come to the writer.

Louis Ferdinand de Saussure was the first to examine language as a grammatical and lexical element of syntax and vocabulary. In his view, linguistic constructivism is based on the duality of the signifier and signified in language; In other words, the structure of language has dual aspects in his view; One is the language that he considers to be a general mental system, and the other is speech that has a physical and objective aspect. Ferdinand de Saussure was a Swiss linguist who propounded language as a social structure or, in other words, "The Public Knowledge of language" and discussion about it as a system with two separate elements; language and speech and also two methods Diachronism and Synchronism approach; Louis Ferdinand Sosor for the first time in the contemporary age and considered as a unique theory. However, this theory, to some extent similar, was formed by "Abdurrahman ibn Khaldun" a Muslim luminary theorist who propounded "The theory of mechanic and organic versatility in sociology and the philosophy of society about developed and undeveloped societies before Emile Durkheim.

First, this article wants to briefly propound some outstanding ideas in Sosor's theory and then assess their value according to Ibn Khaldun's words.

Keywords: Language, speech, Ibn Khadun' Sosor

[1]. Corresponding author. Email seddighi@um.ac.ir

Table of Contents

		pages
The comparison of Ibn Khaldun's view point about language with Sosor's theory	Bahar seddighi Seyed Mohamad Bagher Hoseini	**1**
Image force and orientation schemas in Mohammad Javad Jazaiery' prison	Nafice Hajirajabi Hasan Abdollahi Ali Nouroozi	**2**
The Critique and Analysis of Literariness in Khalil Havi's Ode" Lazarus 1962"	Marziyeh Abad Maryam kyani	**3**
A Semiotic Reading of the Poetic Language of Amal Donqol, Adopting a Layered Approach: A Case Study of the Qasida 'Al-Buka' Bayna Yaday Zarqa' al-Yamama'	Azadeh Ghaderi Seyed Hossein Seyedi	**4**
A coherent analysis of "Lamiat al-Arab" An artistic view of the limbo between ideal and claim	Ali Akbar Mollaie Reza Mohammadi	**5**
Patterns of Translation of Shahab al-Akhbar based on Four Ancient Versions (5th to 7th Centuries AH)	Zahra Khosravi vamakani	**6**
The syntactic function of the short story "Marital Miracle" by "Abdul Qaddus"(Based on Todorf's narrative structure pattern)	Ali Akbar Mohseni Shiva Sadeghi	**7**
Manifestation of Afghanistan resistance in the works of Jabber Qumaiha: A Case study of "I sing about Afghan's jihad" divan	Hamed Poorheshmati Kobra Roshanfekr	**8**
Discourse Analysis of Al-Harab fi Bar Misr Novel by Yusuf al-Qa'id(According to Norman Fairclough's Theory of Critical Discourse Analysis)	Naser Zare Rasoul Balavi Zahra Hashemi Tezangi	**9**
Sanctification of Trees in 'The Fig Tree of the Temples' and 'Doumat wad Hamid'	Reza Nazemian Naser Misaghi	**10**
Literary, sociological analysis in the short story "al-zaif." Based on the style of Lucien Goldman.	Sayed Mohammad Reza Khezri Maryam Azematpanah	**11**
An approach to the themes of the epic genre in the poetry of Qaqa ibn Amr Tamimi	Seyed Mehdi Masboug Shahram Delshad	**12**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.12, No.1, Spring & Summer 2020
Serial Number 22/1/179

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Seyed Hosein Seyyedi

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Seyed Hosein Seyyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosein Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editor:
Farzaneh Zarei

English Language Editor:
Ali Noormandi Pour

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Circulation: 50
Price: 20000 Rials (Iran)

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel:
(+98 51) 38806723

Website & E-mail:
https://jall.um.ac.ir/

jal@ferdowsi.um.ac.ir

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad

Volume 12, No.1, Spring & Summer 2020, Serial Number 22/1/179

The comparison of Ibn Khaldun's view point about language with Sosor's theory	Bahar seddighi Seyed Mohamad Bagher Hoseini
Image force and orientation schemas in Mohammad Javad Jazaiery' prison	Nafice Hajirajabi Hasan Abdollahi Ali Nouroozi
The Critique and Analysis of Literariness in Khalil Havi's Ode" Lazarus 1962"	Marziyeh Abad Maryam kyani
A Semiotic Reading of the Poetic Language of Amal Donqol, Adopting a Layered Approach: A Case Study of the Qasida 'Al-Buka' Bayna Yaday Zarqa' al-Yamama'	Azadeh Ghaderi Seyed Hossein Seyedi
A coherent analysis of "Lamiat al-Arab" An artistic view of the limbo between ideal and claim	Ali Akbar Mollaie Reza Mohammadi
Patterns of Translation of Shahab al-Akhbar based on Four Ancient Versions (5th to 7th Centuries AH)	Zahra Khosravi vamakani
The syntactic function of the short story "Marital Miracle" by "Abdul Qaddus"(Based on Todorf's narrative structure pattern)	Ali Akbar Mohseni Shiva Sadeghi
Manifestation of Afghanistan resistance in the works of Jabber Qumaiha: A Case study of "I sing about Afghan's jihad" divan	Hamed Poorheshmati Kobra Roshanfekr
Discourse Analysis of Al-Harab fi Bar Misr Novel by Yusuf al-Qa'id (According to Norman Fairclough's Theory of Critical Discourse Analysis)	Naser Zare Rasoul Balavi Zahra Hashemi Tezangi
Sanctification of Trees in 'The Fig Tree of the Temples' and 'Doumat wad Hamid'	Reza Nazemian Naser Misaghi
Literary, sociological analysis in the short story "al-zaif." Based on the style of Lucien Goldman.	Sayed Mohammad Reza Khezri Maryam Azematpanah
An approach to the themes of the epic genre in the poetry of Qaqa ibn Amr Tamimi	Seyed Mehdi Masboug Shahram Delshad

ISSN: 2008 - 7217