زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی
سال دوازدهم_شمارهٔ ۲_پاییز و زمستان ۹۹_شمارهٔ پیاپی ۱۸۰/۲/۲۳

نگاهی به سبک فردی «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» با تکیه بر سطح زبانی آن	فاطمه جمشیدی، وصال میمندی، فاطمه قادری رضا افخمی عقدا
تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان «رمان بازگشت به حیفا» اثر غسان کنفانی	امیر حسین رسول نیا، علی نجفی ایوکی، سمانه تقوی
بررسی پارادوکس در شعر عرار مطالعه موردی: دیوان (عشیات وادی الیابس)	لیلا حسینی، حامد صدقی
تحلیل روانکاوانهٔ اختلال خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی بر اساس نظریهٔ کریستوفر لاش	فائزه عرب یوسف آبادی، عبدالباسط عرب یوسف آبادی
تحلیل تطبیقی زبان زنانه در شعر معاصر عُمان و ایران (با تکیه بر اشعار سعیده بنت خاطر الفارسی و طاهره صفارزاده)	ابوذر قاسمی آرانی، یحیی معروف
بازخوانی ترجمه فارسی عبارت قرآنی «نفختَ فیه من روحی» (حجر: ۲۹) با تکیه بر کارکرد استعاره واژه «نفختُ»	علی کفاش زاده، حسین ناظری، عباس عرب
آواهای القاگر در مرگ نگاره‌های بدر شاکر السیاب با تکیه بر نظریه موریس گرامون	محبوبه پارسایی، احمدرضا حیدریان شهری
تحلیل تقابل دوگانه‌های مفهومی در سه دفتر شعری اثر محمد ماغوط	جمال طالبی قره قشلاقی
تحلیل روند تراجایی تداوم در رمان فرانکشتاین في بغداد احمد سعداوی و فرانکنشتاین مري شلي	صدیقه حسینی، مهین حاجی زاده، حمید ولی زاده
نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از «کاظم السماوی»	محمدنبی احمدی، ایمان قنبری اقدم
رئالیسم جادویی در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق»	مرتضی زارع برمی، فاطمه کاظمی
مطالعه وجوه منطق گفتار در شعر عبدالوهاب بیاتی با رویکردی به منطق مکالمه باختین	ابوالحسن أمین مقدسی، مهدیه قیصری

ISSN: ۲۰۰۸-۷۲۱۷

زبان و ادبیات عربی
سال دوازدهم_شمارهٔ ۲_پاییز و زمستان ۹۹_شمارهٔ پیاپی ۱۸۰/۲/۲۳

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:** مرکز ویراستاری دانشکده ادبیات و علوم انسانی
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 ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

شمارهٔ پیاپی ۱۸۰/۲/۲۳

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. علی اکبراحمدی چناری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل)

۲. زهرا اختیاری (دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی)

۳. عباس اقبالی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

٤. محمد جواد پورعابد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس بوشهر)

٥. حسن دادخواه (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز)

٦. کبری راستگو (استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم مشهد)

۷. ناصر زارع (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس بوشهر)

۸. منیره زیبایی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی)

۹. مهدی شاهرخ (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)

۱۰. فاطمه صحرایی سرمزده (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان)

۱۱. رضا عرب بافرانی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علوم اسلامی رضوی)

۱۲. بهروز قربان زاده (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)

۱۳. زهره قربانی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی تهران)

١٤. آشور قلیچ پاسه (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل)

۱۵. فاطمه کریمی ترکی (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور)

١٦. عباس گنجعلی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

۱۷. حسن مجیدی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

۱۸. اویس محمدی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبد کاووس گلستان)

۱۹. روح‌الله مهدیان طرقبه (استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان)

فهرست مندرجات

		صفحه
نگاهی به سبک فردی «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» با تکیه بر سطح زبانی آن	فاطمه جمشیدی وصال میمندی فاطمه قادری رضا افخمی عقدا	۱-۲۰
تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان «رمان بازگشت به حیفا» اثر غسان کنفانی	امیرحسین رسول نیا علی نجفی ایوکی سمانه نقوی	۲۱-۳۵
بررسی پارادوکس در شعرعرار مطالعه موردی: دیوان (عشیات وادی الیابس)	لیلا حسینی حامدصدقی	۳۶-۵۶
تحلیل روانکاوانهٔ اختلال خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی بر اساس نظریهٔ کریستوفر لاش	فائزه عرب یوسف‌آبادی عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی	۵۷-۷۵
تحلیل تطبیقی زبان زنانه در شعر معاصرعُمان و ایران (با تکیه براشعار سعیده بنت خاطرالفارسی و طاهره صفارزاده)	ابوذر قاسمی آرانی یحیی معروف	۷۶-۹۶
بازخوانی ترجمه فارسی عبارت قرآنی«نفختَ فیه من روحی» (حجر: ۲۹) با تکیه بر کارکرد استعاره واژه «نفختُ»	علی کفاش زاده حسین ناظری عباس عرب	۹۷-۱۱۱
آواهای القاگر در مرگ نگاره‌های بدر شاکر السیاب با تکیه بر نظریه موریس گرامون	محبوبه پارسایی احمدرضا حیدریان شهری	۱۱۲-۱۳۰
تحلیل تقابل دوگانه‌های مفهومی در سه دفتر شعری اثر محمد ماغوط	جمال طالبی قره قشلاقی	۱۳۱-۱۴۶
تحلیل روند تراجایی تداوم در رمان فرانکشتاین فی بغداد احمد سعداوی و فرانکنشتاین مری شلی	صدیقه حسینی مهین حاجی زاده حمید ولی‌زاده	۱۴۷-۱۶۹
نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از «کاظم السماوی»	محمد نبی احمدی ایمان قنبری اقدم	۱۷۰-۱۸۶
رئالیسم جادویی در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق»	مرتضی زارع برمی فاطمه کاظمی	۱۸۷-۲۰۴
مطالعه وجوه منطق گفتار در شعر عبدالوهاب بیاتی با رویکردی به منطق مکالمه باختین(مطالعه موردی: قصیده "عذاب الحلاج" و "مقاطع من عذابات فریدالدین عطار" و "قراءة في ديوان "شمس تبريز" لجلال الدين رومی")	ابوالحسن أمین مقدسی مهدیه قیصری	۲۰۵-۲۲۳

نگاهی به سبک فردی «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» با تکیه بر سطح زبانی آن

(پژوهشی)

فاطمه جمشیدی (دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
وصال میمندی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)
فاطمه قادری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)
رضا افخمی عقدا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.56241
صص:۲۰-۱

چکیده

سبک ادبی میدانی برای بازتاب خصوصیّات فردی ادیب مانند ذوق و سلیقه، خلقیّات و عقاید شخصی او به شمار می‌رود. یکی از رویکردهای سبک‌شناسی ادبی با نام سبک‌شناسی فردی شناخته می‌شود که با در نظر گرفتن رابطهٔ میان متن و بازخورد آن در میان مخاطبان، به بررسی دلایل و انگیزه‌های روانی، اجتماعی و تاریخی موثّر در گزینش و بیان ساختارهای زبانی آن متن می‌پردازد. در این پژوهش که از نوع کیفی است و با رهیافت توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، با تکیه‌بر مؤلّفه‌های زبانی مؤثّر در تعیین سبک فردی، قصیده «بلال حبشی» سروده «علی فوده» شاعر معاصر فلسطینی مورد واکاوی قرار گرفت. آنچه بر ضرورت انجام این پژوهش تأکید می‌کند، بررسی نقش عوامل درونی و بیرونی زندگی شاعر در تعیین سبک ادبی او و نیز بازتاب آن‌ها در ساختارهای زبانی وی است. هدف نگارندگان نیز ارائهٔ پژوهشی در این راستا است تا راه را برای دیگر پویندگان رویکرد سبک‌شناسی فردی هموار سازد. نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که شاعر در این قصیده خود را در قالب شخصیت رنجدیده «بلال حبشی» معرّفی کرده است و با استفاده فراوان از حروف مهموس، گزینش قافیه‌های مختوم به حروف کشیده و مردوف که به فراخور حالات درونی وی است، موسیقی سنگینی را بر قصیده حاکم نموده است. همچنین با به‌کارگیری چشمگیر افعال مضارع که نشانگر اهداف انقلابی و اصلاح‌گرایانه وی هستند و در آخر با ذکر و تقدیم واژگان ایدئولوژیک و قرار دادن تعابیر متناسب با مفهوم اندوه، ناکامی و مقاومت در محور همنشینی، سبک فردی خود را در این سروده برجسته ساخته است. به‌طور کلّی باید گفت سبک فردی «علی فوده» در این سروده سبکی غیرصریح و محافظه‌کارانه است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی فردی، شعر فلسطین، علی فوده، قصیده بلال حبشی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/ ۷/٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۷

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: f.jamshidi@guest.yazd.ac.ir

۱. مقدّمه

یکی از دیدگاه‌های معروف سبک‌شناسی، دیدگاهی است که سبک ادبی را به معنای منحصربه‌فرد بودن متن و تعبیری از فردیّت ادیب می‌داند و بازگوکننده افکار، خیالات و صفات روانی وی است؛ ازاین‌رو سبک هر ادیب ویژه خودِ او بوده و به‌طور کامل برای دیگران قابل تقلید نیست؛ زیرا ریشه در اصالت و صفات خاصّ او دارد و جوهره و خمیرمایه آن با اندیشه و تفکّر صاحب اثر عجین گشته است. این رویکرد که در زبان عربی از آن با تعابیری چون «أسلوبية الفرد»، «أسلوبية الكاتب» و «الأسلوبيّة التكوينيّة» نام می‌برند، «به بررسی رابطه میان متن با فرد یا جامعه‌ای که اثر ادبی در آن خلق‌شده است، می‌پردازد و علل ایجاد سبک فردی را جست‌وجو می‌کند» (جیرو، ۱۹۹٤: ٤۲ – ٤٥).

تحوّلات سیاسی اجتماعی باعث هیجانات عاطفی و روانی بر فرد می‌شود و زبان نیز بر اثر این تحوّلات دگرگون می‌شود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۱۳۵)و اثر ادبی نیز به شیوه‌های مختلف، بازتابی است از زندگی شاعر، ساختار شخصیتی و محیط اجتماعی‌ای که او در آن پرورش‌یافته است (مکاریک، ۱۳۸٤: ۲۹۳)؛ ازاین‌رو باید به نقش شرایط سیاسی اجتماعی در تعیین سبک ادیب توجّه داشت. در کشف سبک فردی یک اثر، سبک‌شناس باید به کشف رابطهٔ میان مؤلّفه‌های سبک‌ساز یک متن با روحیّات فردی و جهان‌بینی مؤلّف بپردازد. پژوهش حاضر قصد دارد با در نظر گرفتن شرایط سیاسی حاکم بر فلسطین در سال‌های پیش از تولد تا دوسالگی شهید «علی یوسف أحمد فوده»[1] و حوادث اجتماعی آن دوران در کنار حالات روانی این شاعر که سهم بسزایی در شکل‌گیری شخصیّت وی دارد، سبک فردی او را در قصیده «بلال حبشی»، تبیین کند. شاعری که «در سال ۱۹٤٦م در روستای «قنّیر» از توابع شهر «حیفاء» به دنیا آمد و سال‌های آغازین زندگی او با به رسمیّت شناخته شدن کشور اسرائیل مصادف بود. پس از شکست سال ۱۹٤۸م همراه با خانواده به کرانه شرقی رود اردن رفت و تا پیش از واقعه ۱۹٦۷م در آنجا بودند» (خلیل، ۲۰۰۵: ۷٦ – ۷۷). غم آوارگی از یک سو و اندوه از دست دادن مادر در سنّ دو سالگی از سوی دیگر، وی را به ورطه تنهایی کشاند و سرانجام در سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید (همان:۸۱). در رابطه با نبوغ ادبی و موضوعات شعری این شاعر باید گفت با توجّه به شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر آن دوره زمانی، وی بیشتر به ادبیّات مقاومت و مضامین وابسته به آن توجّه داشت. در برخورد با شرایط اسفبار سرزمین خود و دیدن نابسامانی‌هایی که بر آن‌جا حاکم شده بود، به شاعری سرکش تبدیل شد. او شعر را مجالی برای بیان حقیقت می‌دانست. سروده‌های او برخاسته از عاطفه‌ای جوشان و طبعی لطیف است و مجموعه‌های شعری او عبارتند از: «فلسطيني كحدّ السيف»، «قصائد من عيون امرأة»، «عواء الذئب»، «الغجري»، «منشورات سرّية للعُشب».

در این مجال لازم به ذکر است که بنیادی‌ترین محورهای پژوهش حاضر، تأکید بر لایه‌های زبانی قصیدهٔ «بلال حبشی» و در نظر گرفتن شرایط حاکم بر زندگی «علی فوده» برای تحلیل داده‌ها و تعیین سبک فردی وی است.

۲. ضرورت و روش تحقیق

آنچه که پژوهش در باب سبک‌شناسی فردی قصاید را ضرورت می‌بخشد، از یک‌سوی ناشناخته بودن این رویکرد و تلاش برای معرّفی آن، جهت هموار کردن راه فراروی دیگر پژوهش‌های سبک‌شناسانه است و از سوی دیگر، به خاطر اهمیّت تکنیک‌های ظریف و دقیقی است که در سبک‌شناسی فردی به کار گرفته می‌شود تا با در نظر گرفتن همه جانبهٔ شرایط بیرونی و درونی حاکم بر زندگی ادیب که در اثر وی نمود می‌یابد، ظرافت و زیبایی‌های آن علّت‌یابی گردد. در این پژوهش که با روش توصیفی تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، پس از بیان شرایط سیاسی، اجتماعی و روانی حاکم بر شخصیّت «علی فوده» و نیز معرّفی لایه‌های آوایی، واژگانی و ادبی این سروده، تأثیر این شرایط بر سطوح مذکور مورد تحلیل قرار گرفته و در نهایت سبک فردی شاعردر این چکامه تعیین شده است. برای دست‌یابی به نتیجه علمی و روشن، برجستگی-های زبانی از واحدهای خرد زبانی به سوی واحدهای کلان و سطوح گسترده‌تر که در اینجا یک قصیده است، فرا می‌رود.

۳. سوالات پژوهشی

۱) مهم‌ترین مؤلّفه‌های زبانی سبک «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» در سطوح مختلف کدامند؟

۲) در یک نگاه کلّی سبک فردی این شاعر در قصیدهٔ مذکور چگونه ارزیابی شده است؟

٤. فرضیه‌های تحقیق

۱) به نظر می‌رسد «علی فوده» در این سروده بیشتر بر جنبهٔ موسیقایی و تکرار الفاظ و عبارات تکیه داشت.

۲) با توجّه به اوضاع نابسامان فلسطین و سلطهٔ خفقان در این سرزمین، به نظر می‌رسد که سبک ادبی این شاعر، غیرصریح و اشعار وی مملوء از عبارات استعاری و کنایی باشد.

۵. پیشینه تحقیق

در باب سبک‌شناسی پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته که همهٔ آن‌ها به‌صورت عام و کلّی به مقوله سبک نگریسته و به رویکردهای سبک‌شناسی مانند سبک‌شناسی توصیفی، سبک‌شناسی فردی و ... توجّه نداشته‌اند و یکی از وجوه تمایز پژوهش حاضر با مقالاتی که در باب سبک‌شناسی به رشته تحریر درآمده، ماهیّت و هدف این کار است که جهت‌گیری و محور کار خود را سبک‌شناسی فردی در یک سروده خاص قرار داده است. امّا از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به بررسی شعر «علی فوده» پرداخته‌اند پایان‌نامه «ملامح أدب المقاومة في شعر علی فودة» نوشته «مرضیه زیبنده» است که به بررسی مؤلّفه‌های پایداری در شعر این شاعر پرداخته است. پژوهش دیگر مقاله «کرامت نفس در آینه شعر علی فوده شاعر مقاومت فلسطین» از «سیّد فضل‌الله میرقادری» و «حسین کیانی» است که نویسندگان، نمود کرامت انسانی و اخلاقی را در شعر این شاعر مورد واکاوی قرار داده‌اند و در هر دو اثر مضمون شعر این شاعر بررسی‌شده است. در مقاله «المقاومة في شعر علي فودة» از «عماد عبدالوهّاب الضمور» به مولّفه‌هایی چون بیان هویّت فلسطینی، تقویت روح انقلاب و مبارزه، دعوت به آزادی و آزادگی و ... اشاره شده

است. مقاله «مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و سپیده کاشانی» از «مسعود باوان پوری» و «توران محمّدی» نیز نگاهی تطبیقی به مظاهر پایداری در شعر این دو شاعر است. با تأمّل در سطور فوق می‌توان دریافت در پژوهش‌های انجام شده پیرامون شعر «علی فوده»، سبک شناسی شعر وی مورد اهتمام نویسندگان نبوده و وجه تمایز این مقاله با پژوهش‌های یادشده، این است که در مقاله حاضر توجّه به پیوند لفظ و محتوا و واکاوی واحدهای کوچک و بزرگ زبانی و ارتباط آن‌ها با ضمیر ناخودآگاه شاعر و شرایط سیاسی اجتماعی حاکم بر زندگی او، مورد توجّه قرارگرفته است تا پس از بررسی مولّفه‌های سبک‌ساز سطوح زبانی، ادبی و اندیشگانی و نیز تحلیل داده‌ها باتکیه بر شرایط مذکور، سبک فردی شاعر در این سروده، معرّفی گردد.

٦. معرّفی سروده «بلال حبشی»[٢]

این سروده از ۹ بند تشکیل‌شده است؛ در بند اوّل شاعر شرایط سخت زندگی و محرومیّت‌های خود را برشمرده و از سلطه دشمن بر سرزمین خود گلایه کرده است و در بند دوّم با خطاب کردن «بلال حبشی» این حقیقت را برای خواننده آشکار می‌کند که وی نقاب «بلال حبشی» را بر چهره زده و در قالب این شخصیّت دینی و تاریخی، دردها و رنج‌های زندگی خود را نیز بیان کرده است. در بند سوّم ضمن اشاره به فقر و گرسنگی خود، موضع‌گیری شدید خویش را مبنی بر عدم تسلیم و کرنش در برابر دشمنان یادآور می‌شود. بند چهارم و پنجم توصیفی است از مهجور بودن شاعر از جمع دوستان و هم‌وطنان علی‌رغم خدمت‌های فراوانی که به آن‌ها کرده است. شاعر در بند ششم بر این تنهایی و مظلومیّت تأکید می‌کند و با این مقدّمه چینی‌ها، در بند هفتم با خطاب کردن «بلال حبشی» که آینه تمام نمای شخصیّت خود او است، بازهم جفای دوستان و اطرافیان را متذکّر می‌شود و از خلال عبارت «یا عبد السوء» نقاب «عنترة بن شدّاد العبسی» را بر چهره زده است تا اوج مطرود بودن خود را نشان دهد. وی در بند هشتم خویشتن را همچون طعمه‌ای در اختیار عقاب‌ها و مارها قرار می‌دهد و در بند نهم، به طور مفصّل غربت، تنهایی خود را در میان مردم به تصویر کشید و خیانت‌های آن‌ها را در مقابل خدمت‌های خود برشمرد و بر آن‌ها خروشید و به تهدید آن‌ها می‌پردازد. آن‌گاه موضع‌گیری قاطعانه خود را ابراز کرد که یا خدا است یا مرگ، و با خطاب کردن وطن، عشق وافر و آتشین خود را به زادگاه اعلام کرده و از وطن خواست به او اجازه دهد که با دشمن درآویزد؛ زیرا خود را کاکتوسی می‌داند که در برابر دشمن شکست نمی‌خورد و دست از تلاش برنمی‌دارد. در ذیل پس از نگاهی کوتاه به سطوح سه‌گانه موردنظر در بررسی‌های سبک‌شناسانه و ذکر نمونه‌های شعری از این قصیده برای هر لایه و پس‌ازآن تبیین نقش شرایط سیاسی، اجتماعی و روانی حاکم بر زندگی شاعر که نقش بسزایی در ساختارهای زبانی وی داشته است، سبک فردی وی معرّفی می‌گردد.

۷. سطح زبانی

«زبان توده‌ای از آواها و نشانه‌های درهم و برهم نیست؛ بلکه شبکه‌ای است نظام‌مند و در هم بافته از لایه‌ها و پیوندها؛ بنابراین هر پاره‌گفتار یا هر تکّه از یک متن از خلال هم‌کاری و پیوستگی مؤلّفه‌های مربوط به سطح زبانی سازمان‌دهی می‌شود»

(فتحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۲۳۷). در این سطح، ویژگی‌های متن در لایه‌های مختلف آوایی، واژگانی و ادبی بررسی می‌شوند. ازنظر موسیقی درونی و بیرونی، ساختار صرفی الفاظ و نیز میزان تکرار آن‌ها و بررسی جملات و تحلیل شعر ازنظر محور همنشینی، واکاوی ساختمان جمله‌ها، روابط الفاظ باهم، شیوه ترکیب آن‌ها در عبارات و جمله‌ها، نظم و دستورمندی و تحلیل نقش معناشناسیک واژه در جمله اساس کار سبک شناس قرار می‌گیرد» (فتحی رودمعجنی، ۱۳۹۲: ۲۳۸) که در ادامه آن دسته از سازه‌های زبانی که برجستگی معناداری در متن سروده «بلال حبشی» دارند و با بسامد بالای خود در این سروده نقش مهمّی در وجه زیبایی، بیانی و محتوایی آن ایفا کرده‌اند، در سطوح مختلف ارزیابی می‌شوند.

۷ . ۱ . لایه آوایی

ازآنجا که تحلیل هر متن شعری بدون پرداختن به آهنگ آن و تعیین مؤلّفه‌های زیباسازی متن و نیز واکاوی هماهنگی میان آهنگ و متن امکان ندارد، نخست به بررسی لایه آوایی این سروده پرداخته‌شده است. اهمیّت لایه آوایی در سبک‌شناسی فردی آن است که «صوت و موسیقی به‌کاررفته در یک متن، انفعالات درونی و احساسات صاحب آن متن را نشان می‌دهد و همین انفعال درونی است که به تنوّع اصوات و جنبه‌های موسیقایی متن منجر می‌شود» (الرافعی، ۱۹۹۷: ٤). از مهم‌ترین عناصر موسیقی ساز قصیده «بلال حبشی» استفاده فراوان از مصوّت‌هایی است که در زمره حروف مهموس قرار دارند و بسامد تکرار آن‌ها در این سروده به این صورت است که شاعر ۵۰ بار حرف «ت»، ٦ بار حرف «ث»، ٥٦ بار حرف «ح»، ۱۲ بار حرف «خ»، ۳۱ بار حرف «س»، ۱۷ بار حرف «ش»، ۱۳ بار حرف «ص»، ١٦ بار حرف «ط»، ۳۹ بار حرف «ف»، ۵۰ بار حرف «ک»، ۲۲ بار حرف «ق»، ۳۵ بار حرف «هـ» را تکرار کرده و از آنجا که به قول "قبها" (۲۰۱۱: ۱۳ و ۱۷) «حروف مهموس دارای صفت رخوت و صفیرگونه هستند» و به قول " عبّاس" «بر نرمی و پیوستگی مفهوم دلالت می‌کنند» (۱۹۸۸: ۷۱)، می‌توان گفت به‌کار بردن آن دسته از واژه‌های این سروده که میزان تکرار این حرف در آن‌ها بسیار است، حکایت از این دارد که شاعر در حال ابراز حالات درونی خود بوده و احساسات را بابیانی نرم و درعین‌حال حزن‌انگیز به مخاطب اعلام و ذهن او را برای بیان اندوهی عمیق و فاجعه‌ای عظیم که در انتظار انسان‌ها است، آماده می‌کند. علی فوده از میان حروف هجا بیش از همه از حرف «ل» ۷ بار، «ن» ۱۲ بار، «ر» ۱۳ بار و «د» ٢٤ بار به‌عنوان حرف روی بهره برده است. «حرف «لام» از حروفی است که به قول "انیس" شنیدن آن بسیار آسان است و به‌اصطلاح در گوش می‌نشیند» (۱۹۹۹: ۵۸) و نیز با در نظر داشتن این نکته که «حرف "لام" از حروف مجهور و متوسّط است و درعین‌حال بیشتر به رقّت گرایش دارد تا شدّت و نوعی موسیقی آرام و درعین‌حال سنگین را بر مقاطع قصیده حاکم می‌کند» (بشر، ۲۰۰۰: ٤٠٨)، باید اذعان کرد که شاعر با هنرمندی تمام میان این ویژگی‌ها جمع کرده و با به‌کارگیری این حرف نرم و روان، خواننده را از ملالت و اندوه حاکم بر قصیده رها کرده و به خوانش آن راغب نموده است. همچنین حرف «ن» نیز نقش بسزایی در ساختن بافت موسیقایی این سروده دارد و به خاطر نرمی و سهولتی که در تلفّظ آن وجود دارد، علاوه بر قرار گرفتن در یک بافت کلامی که در آن به‌وفور می‌توان الفاظ دارای مفهوم اندوه را یافت، خود نیز هماهنگی خاصّی بااحساس اندوه و غربت شاعر که بر قصیده حاکم است، دارد؛ زیرا به قول " عبّاس" «یکی از کاربردهای بارز و برجسته این حرف، دلالت آن برای بیان خلجانات درونی و به‌ویژه احساسات لطیف

است» (۱۹۹۸: ١٦٠). با نظر به اینکه حرف «د» و «ر» از حروف متکرّر و انفجاری هستند، بسامد فراوان این دسته از حروف به تصوّر و تجسّم کردن صورت ذهنی حوادثی که رخ می‌دهد یا در متن بیان می‌شود، کمک شایانی می‌کند (البیّاتی، ۲۰۰۷: ۱۵ – ۸).

در ساختن موسیقی کناری سروده موردپژوهش، شاعر در ۱۵ مورد از قافیه‌هایی استفاده کرده که به مصوّت کشیده ختم می‌شود و از آنجا که «حرکات کشیده در قافیه بیانگر احساسات عمیق شاعر به‌خصوص در باب حزن و اندوه است و همه این حرکات دلالت بر قصد شاعر برای استمرار تلاش و مجاهدت و خشم جهت انقلاب دارد» (السعدنی، ۱۹۸۷: ۳۷) و نمود این حالت در قصیده موردبحث نیز به‌وضوح به چشم می‌خورد، می‌توان بر نقش این مولّفه در شکل‌دهی سبک شاعر در قصیده مورد بحث و تلاش وی جهت انتقال حسرت و اندوه درونی خود به خواننده صحّه نهاد. این نوع قافیه، موسیقی سنگینی را در جان مخاطب می‌نشاند و بر عمق این شرایط اسفبار و استمرار گلایه‌های شاعر دلالت دارد. علی فوده در ۲۰ مصراع نیز از قافیه‌های مردوف که قبل از آن‌ها یک مصوّت کشیده وجود دارد، استفاده کرده است و این قوافی بیانگر روح پردرد شاعر است که برای خالی کردن عواطف و احساسات خود الفاظی با این قابلیت را برگزیده است.

در جدول زیر برخی از قافیه‌های مردوف در قصیدهٔ مورد پژوهش ذکرشده است:

مصراع	واژهٔ قافیه
فهذي الدّيارُ تَحُطُّ يداً في يَدي مَرَّةً كُلَّ عام	عام
فأينَ الدّيار - الدّيار؟	الدّيار
أهذي ديارِي../ وأنتم هنا تنصِبون المَناحَةَ في كلِّ دار؟	دار
أهذي ديارِي.. وأنتم تَبيعونَني للدِّمار؟	الدّمار
أزيحوا السِّتار	السِّتار
إنّما الآنَ قَد جِئتُكُم/ قاتِلاً أو قَتيل	قَتيل
سأخترِقُ النّارَ واللّونَ والـمُستَحِيل	المُستَحِيل

نباید فراموش کرد که «یکی از ویژگی‌های این حرف،کشیدگی و امتداد صوتی است و دیگری بروز» (عبدالله، ۲۰۰۸: ۱۳۵). ازاین‌رو باید گفت شاعر با گزینش این صوت در پایان اکثر قریب به‌اتفاق جملات این نمونه شعری، قصد دارد که سخن خود را به عمق وجود معشوق برساند. به‌عبارت‌دیگر گزینش این آوا به‌عنوان آهنگ بیرونی یا روی به خاطر گرایش شدید در اشباع نفس شعری از سروصدا و هیاهوی دال بر خشم، اعتراض و برتری‌جویی و گاه نشان دهندهٔ عذاب درونی شاعر و حسرت بر حوادث گذشته است. همچنین صوت کشیده در قافیه به بافت شعری، رونقی بسیار می‌بخشد و نقش فراوانی در پربار کردن نغمه جوشان شعری دارد؛ زیرا مصوّت‌های کشیده وقتی در جایگاه حرف قافیه قرار گیرند به خاطر کشیدگی و امتداد خاصّی که دارند، حالت ندبه و اندوه را القا می‌کنند. همچنین نباید از نقش صناعات ادبی مربوط به علم بدیع در ایجاد موسیقی در کلام چشم‌پوشی کرد؛ زیرا به قول فتوحی رودمعجنی «اگر سبک را همان گزینش انگیزه‌دار و هدفمند بدانیم، باید اذعان کنیم که کارکردهای سبک آفرینی لایهٔ آوایی زبان در آرایه‌های بدیعی بیشتر به چشم می‌خورد»

(۱۳۹۲: ۲٤۸). موسیقی درونی که «شامل آرایه‌های لفظی همچون انواع تکرار، سجع، جناس و توازن عبارات می‌شود» (بولنوار، ۲۰۰۹: ۱۱٤) به نوبه خود از خلجانات درونی و بحران‌های فکری شاعر پرده برمی‌دارد که او را مجبور به‌گزینش الفاظ متناسب باحالت درونی خود می‌کند تا از این طریق بر خواننده تأثیر بگذارد» (عزیز، ۲۰۱۰: ۸۸). این نوع موسیقی، پدیده‌ای غیرثابت است و چه‌بسا در بعضی بخش‌های یک سروده بیشتر به چشم آید و در برخی مواضع دیگر، کمتر احساس شود.

در این سروده «علی فودة» واژگان متجانسی را ذکر کرده است ازجمله «أحد و أبد»، «دیار و دار»، «دیار و دمار» و «مغارم و مغانم» که هرچند بسامد بسیار بالایی ندارند ولی ذکر آن‌ها در کنار استفاده از الفاظ مسجّعی که در ذیل آمده، بر بار موسیقایی این قصیده افزوده است:

سجع مطرّف	سجع متوازی
«رمضاء، ماء»/ «بین، اثنَیْن»/ «بَیْن، ألفَیْن»/ «مَوْبوء، سُوء»/ «دیار،دار»/«خطوات، مرّات»	«جَسَد، أحَد، أبَد»/ «خاسِر، کافِر»/ «جَلَد، أحَد»/ «أوکار، أسرار»/ «طامِحون، مُخبِرون»/ «احتیال، اغتیال»/ «اثنَیْن، ألفَیْن»/ «أحَد، زَبَد»/ «کفّار، صبّار»/ «أنتْ، صمتْ»/ «أنتْ، موتْ»/ «صمتْ، موتْ»/ «مغارم، مغانم»

از آن‌جا که اغلب واژگان مسجّع این سروده در زمره قافیه‌ها و ردیف‌های آن هستند، شرح تأثیر برخی از آن‌ها که مختوم به حروف کشیده بودند در سطور پیشین گذشت، امّا در باب ارزش موسیقایی الفاظ مسجّع مختوم به سکون باید گفت «در موسیقی و آهنگ پایانی الفاظ، علاوه بر اصوات، سکون‌ها و وقف‌ها نیز تأثیر عمده‌ای دارند و مقاصد متفاوتی از قبیل برجستگی خاص کلمه، دعوت به توجّه و تأمّل، ایجاد انتظاری برای ادامه بیت یا نقل قول را دربردارند» (یوسفی، ۱۳٦۳: ۱۰٤) که این امر با موسیقی اندوه‌بار و حسرت برانگیزی که در این قصیده حکم فرماست؛ همسویی دارد و از این رهگذر، عواطف مذکور به خواننده قصیده نیز منتقل می‌شود و تکرار این نوع قافیه بر این تأثیرگذاری افزوده است. همچنین باید افزود از آنجا که به قول "علی" (۲۰۱۰: ٦٦۱) این صوت «برای انتقال اندوه، ناامیدی و محرومیّت به کار می‌رود» می‌توان به‌خوبی تناسب موسیقایی این بندها را بااحساس ناراحتی علی فوده از تنهایی و مطرود شدن از جمع دوستان مشاهده کرد.

۷ . ۲ . لایه واژگانی

«برای بررسی الفاظ در این لایه باید از یک منظر، هر واژه را با در نظر گرفتن تمامی معانی مترادف، متضاد و مشتقّات، به تحلیل و تفسیر آن‌ها در متن و نقشی که در القای معنا و مفهوم موردنظر شاعر یا نویسنده دارند، پرداخت» (عکاشة، ۲۰۰۲: ۱۸۱). یکی از روابط مهم میان واژگان که در این لایه اهمیّت بالایی دارد، رابطه ایحائی است که بر اساس این رابطه، «هرگاه یکی از واژگان متن را انتخاب کنیم، خواهیم دید که با خواندن آن واژه، تعداد زیادی از کلمات هم‌خانواده و هم‌معنی آن در ذهن تداعی می‌شود» (قصّاب، ۲۰۰۹: ۱۲۷)که اگر متن را تا آخر بخوانیم متوجّه می‌شویم که در ادامه متن تعدادی از این واژه‌ها ذکرشده است و ازجمله واژگانی که با توجّه به این محور در بندهای مختلف سروده مورد پژوهش آمده است، به ترتیب عبارت‌اند از: بند ۱: «حاجة، کسرة خبزٍ یابسةٍ، جوع، حلم، معصرة الأحزان، انتحر»، بند ۲: «لعنة، زنج، سوط، حبال، ناب الجوع» (فوده،

۲۰۰۳: ۲۳۵ – ۲۳٦)، بند ۳: «فقيراً، أموت، أمة الفقراء»، بند ٤: «وحدي، خاسر، أبكيكم، كفرة، كافر»، بند ٥: «أُفرِدتُ، ما راجَعَني، ما كلَّمني، ما صافَحَني، الرمضاء، سوط، أخاديد البكاء» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷)، بند ٦: «أعشاش، أوكار، أسرار، الحرس الطامحون، الجنود، السّاسة، احتيال، اغتيال»، بند ۸: «عقبان، حيتان، رمل البحر، الزبد» و بند ۹: «غريباً، اعتقوني، تطردني، الدّمار، يرهقني، اجلدني، دعني أفنى، اطرحني، دعني أتسرّب، أغزو، ألقّحهم بالتّراب، اقذفني» (همان: ۲۳۸ – ۲٤۱).

بافت موقعیّتی قصیده موردبحث، بافتی اجتماعی است و در رابطه با شرایط سخت و بحرانی جنگ و اشغال سروده شده که شاعر در آن، شرایط سخت زندگی خود را در قالب گرسنگی و نیاز به امکانات اولیه به تصویر کشیده و نمود آن در الفاظ فوق به چشم می‌خورد. ضمن اینکه یکی دیگر از اساسی‌ترین محور این الفاظ را مفاهیمی چون غربت و تنهایی، اندوه و فقر، نیرنگ و فریب و در نهایت کینه‌توزی و میل به جبران ناکامی‌ها و سرکوب مخالفان تشکیل می‌دهد که همگی برخاسته از روح محزون و رنج‌دیده و درعین‌حال شجاع و مقاوم شاعر هستند و با نگاهی به شرایط سیاسی، اجتماعی و خانوادگی حاکم بر زندگی شاعر می‌توان رابطهٔ میان بسامد این دسته از واژگان و مفاهیم را با ذهن و روان شاعر درک کرد؛ زیرا «مسائلی چون طبقه و موقعیّت اجتماعی، سن، جنسیت، دوره‌های تاریخی و مکان‌های جغرافیایی همگی در ساختارهای بیانی و گزینش از نظام زبان تأثیر دارند» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۳ – ۲٤) و هم‌نشینی الفاظ مذکور از سر تصادف نیست بلکه مبتنی بر تناسب و همخوانی است و ازآنجاکه زبان شعری برخاسته از روح و ناخودآگاه شاعر است، بدون شک بهترین مجال عرضه این مفاهیم و احساسات جایی جز شعر نیست. در ادامه سایر مؤلفه‌های محور همنشینی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۷ . ۲ . ۱. تکرار

«تکرار یکی از مؤلّفه‌های سبک‌ساز در لایه آوایی است که سبب افزایش موسیقی کلام و اعطای انسجام و وحدت به قصیده می‌شود» (الغرفی، ۲۰۰۱: ٤۸ و عاشور، ۲۰۰٤: ٦۰). شاعر خوش‌ذوق با این شیوه، به‌صورت آگاهانه بر حسن تأثیر، تصویر آفرینی و القای احساس و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید؛ همان کاری که «علی فوده» در این سروده انجام داده است و نمود آن در جدول زیر دیده می‌شود:

لفظ تکراری	بسامد تکرار	عبارت تکراری	بسامد تکرار
بلال	٤	أنا الخاسر وحدي	۳
ماذا	۳	وحدي الخاسر	۲
أحد	۱۲	أفرِدتُ إفرادَ البعير	۳
فقيراً	۲	ها أنا ذا	۳
اشهدي	۲	غريباً أعيش	۳
وحدي	۱۱	أهذي ديارِي؟	۲
موبوء	۳	الله أو الموت	۳
اعتقوني	۲		
يرهقني	۲		

اِجلِدني	۲
دعني	۲
أزهر	٤
الدّيار	٥
وطني	٥

با واکاوی این الفاظ در محور همنشینی آن‌ها با دیگر واژگان می‌توان احساس تنهایی، خسران، غربت و اصرار شاعر بر هدف و ایدئولوژی مبارزه‌ای و مقاومتی خویش را درک کرد. تنهایی و بیگانگی شاعر از جمع هموطنان خود از یک‌سو و مقاومت و پایداری وی در راه آرمان‌ها و خواسته‌های خود از سوی دیگر سبب گشت که وی برای به تصویر کشیدن حالات درونی خود، نقاب بلال حبشی را بر چهره بزند و در قالب این شخصیّت تاریخی و دینی و از طریق سخن گفتن با او، دردهای خود را بیان کند و از خلال تکرار واژه «أحد» که در این سروده از بسامد بالایی برخوردار است، مقاومت و پافشاری خود را بر اهداف و مقاصد ملّی نشان دهد؛ زیرا تکرار این لفظ صحنه شلاق خوردن و شکنجه شدن «بلال حبشی» که در زمرهٔ بردگان مطرود و رنجدیده بود و در زیر شکنجه دشمن تنها واژه «أحد» را تکرار می‌کرد را تداعی می‌کند. از آن‌جا که به قول فتوحی (۱۳۹۲: ۲۱۹) «سبک، رانشی اجباری است و واژه‌ها، ساخت جمله‌ها، لحن و تصویرها از ناخودآگاه و تجربه زیستی نهان‌گاه مؤلّف بیرون می‌آید»، باید گفت عنصر تکرار به‌عنوان یکی از مؤلّفه‌های مهم در شکل‌گیری سبک فردی، ریشه در ناخودآگاه «علی فودهٔ» داشته، و بسامد بالای واژگان فوق، پرده از احساسات و افکار او برداشته و عنصر «تکرار» در این سروده بارزترین نقش‌های خود که به قول "أحمد بدوی" (۱۹۹٦: ٤٦٦) عبارت‌اند از «تشویق، ترغیب، تهدید، اعجاب و نیز تقریر و تثبیت یک دیدگاه خاص» را ایفا کرده و سبب ایجاد تأثیر روانی بر خواننده شده و علاوه بر این‌که موضع‌گیری شاعر را دربارهٔ مسائل مختلف نشان داده، از اهمیّتی که شاعر بر دیدگاه یا احساس خاصّی دارد نیز پرده برداشته است (ابن‌الأثیر، بی‌تا، ۱۱/۳).

یکی از نمودهای بارز لایه واژگانی در این سروده تکرار فعل‌های مختلف است. در این زمینه "حسّان" (۱۹۹٤: ۲٤۱ – ۲٤۲) عقیده دارد که «فعل‌ها با توجّه به مطلق ساختار خود پدیده‌هایی صَرفی هستند، امّا همین‌که در سیاق و ساختار جمله قرار بگیرند، به پدیده‌هایی نحوی تبدیل می‌شوند و به آن معنایی که در ارتباط با سایر ارکان کلام به دست می‌آورند معنای نحوی گفته می‌شود»؛ با این توضیحات می‌توان چنین نتیجه گرفت که میدان بررسی زمان فعل‌ها و دلالت‌های آن‌ها جهت تعیین سبک ادبی یک متن، لایه زبانی است که در این سروده «علی فودة» در ۲۰ جمله، از فعل برای دلالت بر زمان ماضی، ٥٤ مورد برای دلالت بر زمان مضارع و ۱۲ مورد برای دلالت بر امر استفاده کرده است. مواضعی که شاعر از زمان ماضی استفاده کرده، مربوط به بی‌مهری و ظلمی است که هموطنان در حقّ وی داشته‌اند و همه مسائلی که سبب پرورش روح انقلابی و پرشور وی شده است که نمونه‌هایی از این افعال در جدول ذیل آمده است:

عبارت شعری	افعال ماضی موردنظر
أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما كلَّمَني أحد	أفرِدتُ / ما كلَّمَني
أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما راجَعَني أحد	أفرِدتُ / ما راجَعَني

أفرِدتُ إفرادَ البَعيرِ ... ما صافَحَني أحد (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳۷)	أفرِدتُ / ما صافَحَني
وكلُّ الذين استراحوا على صَدرِنا/ بعد أن دبّروا الاغتيالَ (همان: ۲۳۸)	استراحوا / دبّروا
خُدِعتُ بكم زمناً (همان: ۲٤۰)	خُدِعتُ

زمان ماضی یک عنصر مهم در تأثیرگذاری و ایجاد هیجان از طریق متن شعری به شمار می‌رود و تمام افعال مشخّص شده در سطور فوق، دلالت بر خیانت و بی‌اعتنایی هموطنان و دوستان شاعر در حقّ وی دارند. شایان‌ذکر است تمام عباراتی که در آن‌ها از فعل ماضی استفاده‌شده است، همگی دارای موسیقی و بار معنایی حزن‌انگیزی است که نتیجهٔ گذشتهٔ پر از اندوه، حسرت و ناامیدی شاعر است و گویا زمان تنها وسیله‌ای است برای به تصویر کشیدن این جوّ محزون. همچنین از آن‌جا که به قول «شارف» (بی‌تا: ۱۹۸) «فعل ماضی بر حتمی بودن وقوع یک حادثه دلالت دارد» باید گفت افعال مذکور در این مجال به خوبی به‌کاررفته است تا شاعر از این طریق بیان کند که هر ظلم و جوری که در این سرزمین اعمال می‌شد، به‌خوبی محقّق شده و این امر بیانگر اندوه همراه باخشم وی است.

ناگفته نماند که «علی فوده» در این سروده برای ترسیم غربت، تنهایی و استقامت خود به شخصیت «بلال حبشی» اکتفا نکرد، بلکه در ضمن عباراتی چون «أُفرِدتُ إفرادَ البَعير» (همان: همان‌جا). و نیز «وَجهُك مَوبُوء.. أنفُك مَوبُوء.. شَعرُك مَوبُوء.. یا عبدَ السُّوء» (همان: ۲۳۸ – ۲۳۹) که رابطه بینامتنی با میراث قدیم ادبیات عربی دارد و به ترتیب یادآور شعر «طرفة بن العبد» و «عنترة بن شدّاد العبسي» است و هرکسی که آشنایی مختصری با تاریخ و ادبیات قدیم عربی و شخصیّت‌های مذکور داشته باشد، می‌تواند در آیینه زندگی و اعمال آن‌ها، شخصیّت دردکشیده و درعین‌حال مقاوم «علی فوده» را تصوّر کند و شایان‌ذکر است که شاعر با توجّه به شرایط روحی و اجتماعی خود، از میان شخصیّت‌های تاریخی و ادبی این شخصیّت‌ها را برگزیده که همگی در زمره رنجدیدگان و طردشدگان روزگار خود بودند.

ازآنجاکه به قول "منصوری" (۲۰۱۱: ۸٦ – ۸۸) «استفاده وافر از زمان مضارع علاوه بر نشان دادن احساسات مستمر گوینده، بیان کنندهٔ مسیر و اهدافی است که در ورای آن فعل‌ها نهفته است و در حقیقت نوع آینده‌نگری و ایدئولوژی گوینده را تبیین می‌کند» باید گفت در سروده «بلال حبشی» که بسامد به‌کارگیری افعال مضارع آن حدود ۲/۵ برابر بسامد افعال ماضی آن است، شاعر عباراتی حاوی فعل‌های مضارع نیز آورده که نمونه‌هایی از آن‌ها در جدول زیر قابل مشاهده است:

عبارت شعری	افعال مضارع موردنظر
«فقيراً أعيش/ فقيراً أموت/ ولكنّني أبداً لا أمدّ يدي» (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳٦)	أعيش / أموت / لا أمدّ
«وحدي أضربُ بالجرّة والحربة/ ... / وحدي أرعي الإبل، الأغنامَ وأحلِبُها/ ... / وحدي أبكيكم عند مغارِمِكم/ ... / وحدي أحترفُ الصّدقَ، العشقَ/ وحدي أحفِرُ للأطفال الآتين النفقَ» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷)	أضربُ / أرعي / أحلِبُها / أبكيكم / أحترفُ / أحفِرُ
«ها أنذا يحفرُ سوطُكم على جلدي أخاديدَ من البُكاء/ ها أنذا أشتاقُ لجُرعةِ ماء/ لكنّني ألتفُّ بالصمتِ، أعاشِرُ الجَلَد: أحَد.. أحَد.. أحَد..» (همان: ۲۳۷)	يحفرُ / أشتاقُ / ألتفُّ / أعاشِرُ

«غريباً أعيشُ../ فهذي الدّيار تحطّ يداً في يدي مرّةً كلَّ عام/ وتطرُدُني ألفَ عام/ ... / أهذي دياري.. وأنتم هنا تنصبون المناحة في كلّ دار؟/ أهذي دياري وأنتم تبيعونني للدّمار/ .../ سأخترِق النّار واللون والمستحيل» (همان: ٢٤٠ - ٢٣٩)	أعيشُ / تحطّ / تطرُدُني / تنصبون / تبيعونني / سأخترِق
«دعني أتسرّب بين جحافلهم، أغزوهم/ وألقّحهم بالرّعب - مضى زمن الخوف الكاذب - / ... / أنا الصبّار/ أزهرُ ثانيةً حتّى لو قطعوا جذري/ أزهرُ ثالثةً../ أزهر، أزهر.. الله أو الموت أو أنت..» (همان: ٢٤١)	أتسرّب / ألقّحهم / أزهرُ (چهار مرتبه)

این‌گونه استعمال فعل مضارع بیانگر اهداف و اقداماتی است که شاعر فکر آن‌ها را در سر می‌پروراند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود کاربرد فراوان فعل مضارع در عبارات پایانی این قصیده و بار معنایی این افعال، به‌خوبی نشان می‌دهد که «علی فوده» پرده از افکار و نقشه‌های درونی خود برداشته و بر هدف خود که تغییر شرایط کنونی و به‌پا خواستن در برابر دشمنان متجاوز است، تأکید می‌کند.

۷ . ۲ . ۲. تقدیم و تاخیر

این شگرد زبانی «با تغییر و تحوّلاتی که در شیوه اسناد و ترکیب الفاظ و عبارات به وجود می‌آورد،متن را از یکنواختی و رکود خارج کرده و خواننده را در طلب کشف اغراض خاصّ گوینده، به خواندن ادامه کلام راغب می‌کند» (أبوموسی، ١٩٩٦: ٣١٢). «علی فودة» در این سروده ۲ بار واژه «فقیراً»، ٦ بار لفظ «وحدي» و ۳ بار لفظ «غريباً» را که هر سه واژه نقش حال دارند و در دو مورد لفظ «الآن» و «أبداً» را که مفعول فیه هستند بر عامل‌های آن‌ها مقدّم کرده است. همچنین از نکات قابل توجّه در چینش عبارات این سروده آن است که شاعر منادا را مؤخّر و خطاب خود را بر آن مقدّم کرده است که این امر نشان‌دهنده میزان اهمیّتی است که آن گفتار برای وی دارد به‌طوری‌که ابتدا اندیشه خود را بیان کرده و آنگاه مخاطب خود را ندا داده است؛ نمود این حالت آنجا است که عباراتی چون «وجهُك موبوء»، «أنفك موبوء» و «شعرُك موبوء» بر عبارت «یا عبدالسوء» (فودة، ٢٠٠٣: ٢٣٨) و عبارت «التحمي» را بر «أيّتها العقبان والحيتان جثّتي» (همان: ٢٣٩) و نیز «اطرحني أرضاً» بر منادا یعنی «یا وطني» مقدّم شده است (همان: ٢٤١). همچنین وی در دو مورد جواب شرط را بر فعل شرط مقدّم کرده است؛ یک بار در ابتدای قصیده در عبارت: «لا كُنتُ ولا كانَ الجوعُ ولا كانت معصرة الأحزان، إن كان اللهُ قد انتَحَر» (همان: ٢٣٥) و بار دیگر در پایان سروده یعنی «أزهرُ ثانية حتّى لو قَطَعوا جذري» (همان: ٢٤١) که این تقدیم و تاخیرها علاوه بر اینکه بیانگر اهمیّت عبارت مقدّم شده در ذهن گوینده و مصادیق ارزش‌های وی در زندگی هستند، بر غنای موسیقایی این قصیده نیز افزوده‌اند و از آنجا که به قول ابوموسی (١٩٩٦: ٣١٢) «نوع چینش الفاظ و عبارات، رابطه مستقیمی با افکار و احساسات گوینده و ارزش‌ها و هنجارهای وی دارد» باید گفت در این سروده به خوبی می‌توان به خوبی دریافت که چگونه تقدیم یک رکن یا واژه بر هنجارهای غالب بر اندیشه شاعر دلالت دارد.

شایان ذکر است که فقر و تنهایی و عدم وجود همدل و همراهی که شاعر برای تغییر شرایط کنونی جامعه خود به او تکیه کند نیز از اساسی‌ترین مشکلات و معضلات وی هستند که بسامد واژگان «فقیراً»، «وحدي» و «أُفرِدتُ» در عباراتی چون «فقیراً أعیشُ»، «فَقیراً أموتُ»، «وحدي أضرِبُ بالجرّةِ والحربة»، «وحدي أرعَیَ الإبلَ والأغنامَ وأحلِبُها»، «وحدي أبکیکُم عند مَغارِمِکم»، «وحدي أغنِیکم عِندَ مَغانِمِکم»، «وحدي أحترِفُ الصّدق، العِشق»، «وحدي أحفِرُ للأطفال الآتین النّفق» (همان: همان‌جا) و نیز کاربست مستمر عبارت «أنا الخاسِر وحدي» علاوه بر اینکه تفکّر شاعر را به تصویر کشیده است، این حقیقت را نیز بیان می‌کند که روی سخن وی با افرادی است که درک عمیقی از زندگی و معنای آزادی و عزّت نفس ندارند و تمام خواسته‌های آن‌ها از زندگی در نیازهای مادّی و اوّلیّه خلاصه می‌شود؛ از این رو شاعر برای ملموس کردن تنهایی و مشکلات خویش با استفاده از این الفاظ، اندیشه و ایدئولوژی خود را بیان کرده است.

۷ . ۲ . ۳ . حذف

نمود این پدیده در سروده «بلال حبشی» به‌وضوح به چشم می‌خورد؛ ازجمله حذف حرف ندا از روی واژه «بلال» و حذف ادات استفهام «ماذا وراء» از روی «طعنة السوء» و «لعنة الجبال» (همان: ۲۳۵) و نیز حذف مفعول به فعل «اشهدي» در عبارت «فقیراً أعیش/ فقیراً أموت/ ولکنّني أبداً.. لا أمدّ یدي/ فاشهدي../ أمّة الفقراء اشهدي» (همان: ۲۳٦) که به نظر می‌رسد علّت این حذف، اتمام حجّت باشد به این صورت که شاعر از مخاطب خود می‌خواهد که گواه تمام مصیبت‌های او و دردهایی که در زندگی تحمّل کرده است، باشد تا اگر زمانی وی برعلیه دوستان خود شورش کرد، دلیل آن نیز از قبل مشخّص شده باشد. ناگفته پیداست که گاهی در سرزمین‌های تحت ظلم و اشغال، مردم فریب دشمن را می‌خورند و برعلیه روشنفکران و آزادی‌خواهان جامعهٔ خود قد علم می‌کنند که این پدیده از خلال سخنان علی فوده قابل‌درک است و شاعر را به حذف بخشی از کلام جهت اتمام حجّت واداشته است. همچنین در عبارت‌های «وحدي أرعی الإبل، الأغنام وأحلبها/ وأنا الخاسر وحدي/ وحدي أبکیکم عند مغارمکم/ وأغنیکم عند مغانمکم/ وأنا الخاسر وحدي/ وحدي أحترف الصّدقَ، العشقَ» (همان: ۲۳٦ – ۲۳۷) واژهٔ «وحدي» را قبل از «أحلِبُها»، «أغنیکم»، عبارت «وحدي أرعی» را از روی «الأغنام» و همچنین «وحدي أحترفُ» را از روی «العشق» به خاطر وجود قرینه لفظی حذف کرد و به نظر می‌رسد ازآنجاکه بخش محذوف متضمّن لفظ «وحدي» است، اکتفا کردن شاعر به برشمردن اعمال خود در عبارت‌های فوق، به این قصد است که او می‌خواهد توجّه مخاطبان خود را به تمام کارهایی که به‌تنهایی انجام داده جلب کند و نیز این نکته را به آن‌ها یادآوری کند که هرچند آن‌ها به یاری وی نشتافتند، امّا او هرگز از اهداف و ارزش‌های خود چشم‌پوشی نکرد و همواره تا حدّ امکان برای تحقّق آزادی و مبارزه در برابر ظلم تلاش کرد. علی فوده در جای دیگری پس از عبارت «تعودُ الطیورُ لأعشاشها» فعل «تعود» را از ابتدای «والکلابُ لأوکارِها» و «والأفاعي لأسرارِها» حذف کرده و به دنبال گفته است «وأنا لاأعود» (فوده، ۲۰۰۳: ۲۳۸) که در اینجا ضمن همسان‌سازی خود با حیوانات، بر عدم بازگشت به خانه که البته منظور وی اهل آن دیار و دوستان خود است، تأکید می‌کند. در این عبارات علی فوده برای ملموس کردن غربت خود در جمع دوستان و هم‌وطنان، این پدیده را از طریق همسان‌سازی خود با حیوانات نیز بیان کرده و بازهم باید اذعان کرد که این امر ریشه در اندیشه و جهان‌بینی سطحی اطرافیان وی دارد و البته نباید این نکته را ازنظر دور داشت

که هرچند شاعر قصد بازگشت به منزل که مراد همان وطن و هم‌وطنان هستند را ندارد ولی بااین‌حال به‌صورت ضمنی و در پرده، خود را به حیوانات مذکور همانند کرده و حالت بیگانگی از وطن را به تصویر کشیده است. در جای دیگر شاعر این سؤال را مطرح کرده که «أین الدّیار- الدّیار؟» (همان: ۲۳۹) و در حقیقت واژه «أین» را از روی «الدّیار» دوّم حذف کرده و چه بسا با حذف واژه «أین» می‌خواهد توجّه خواننده را به واژه «الدّیار» جلب کند و این نکته را یادآور شود که این سرزمین دیگر همان وطن پیشین من نیست و شرایط آن به‌گونه‌ای شده که گویا دیگر متعلّق به من نیست و اهل آن برای من ارزش و اهمیّتی قائل نیستند. با راست آزمایی نمونه‌های مذکور از این شگرد ادبی در سروده «بلال حبشی» به‌وضوح می‌توان براین مدّعا صحّه نهاد که گاهی اوقات عدم ذکر یک‌لفظ یا عبارت نسبت به بیان آن از درجه فصاحت و تأثیر بیشتری برخوردار است و در بیشتر مواقعی که الفاظ و عباراتی را از کلام حذف می‌کنیم و قرینه‌ای برای آن‌ها می‌آوریم، بر بار معنایی و تأثیرگذاری کلام خود افزوده‌ایم (الجرجانی، ۲۰۰٤: ۱٤٦)؛ به این صورت که با حذف بخشی از کلام، خوانندگان برداشت‌های متعدّدی از متن دارند و همین مسأله بر اثربخشی کلام می‌افزاید. این مقوله در شعر علی فوده به خوبی نمود دارد؛ زیرا وی به‌عنوان یک انسان مبارز و آزادی‌خواه، همواره دوستان و دشمنان متعدّدی داشت و حذف برخی الفاظ از شعرهای وی منجر به برداشت‌ها و عکس‌العمل‌های گوناگونی می‌شد و بر تأثیر آن‌ها می‌افزود.

۷ . ۲ . ٤ . التفات

این فن یکی از راهکارهای ادبی و مؤثّر در جلب توجّه خواننده به متن و محتوای آن است که «خود را در قالب‌های مختلفی مانند انتقال از صیغه غایب به متکلّم یا به مخاطب و بر عکس و همچنین در تغییر زمان فعل از ماضی به مضارع یا امر و عکس آن نشان می‌دهد واین امر کمک شایانی به درک معنای مورد نظر از سوی مخاطب می‌کند» (مطلوب، ۲۰۰۱: ۱۰٤). نمود به‌کارگیری اقسام التفات در این سروده به این ترتیب است که شاعر در بند اوّل از غیبت به تکلّم و سپس بار دیگر به غیبت التفات می‌کند و می‌گوید:

«تشتدّ الحاجة أحياناً/ تصبح كسرةُ خبزٍ يابسةٍ هدفي/ كوبُ اللبنِ يصيرُ الحلم/ فأتذمّر: لاكنتُ ولا كان الجوعُ، ولا كانت الأحزان/ إن كان اللهُ قد انتَحَر/ وصار الشيطانُ سيّد هذا العالم» (فوده، ۲۰۰۳،۲۳۵).

(ترجمه) «گاهی نیاز، شدّت می‌یابد/ و هدف من تنها تکّه نانی خشک می‌گردد/ فنجانی شیر به رویا بدل می‌شود/ پس خشمگین می‌شوم [و می‌گویم]: کاش نه من باشم و نه گرسنگی و نه اندوه‌ها/ اگر خدا خودکشی کند و شیطان سرور این جهان گردد.»

در این‌جا شاعر ابتدا محور کلام خود را بر پایهٔ صیغهٔ غایب قرار داد و درمورد خود صحبت کرد، امّا در اثنای کلام به صیغه تکلّم عدول کرد و به نظر می‌رسد که غرض وی از این التفات نیز جلب توجّه مخاطب به قدرت و شور انقلابی شاعر و اهداف او است. ضمن اینکه به دنبال توبیخ، ترساندن و دلالت بر کمال قدرت خود، این عدول را مرتکب شد که به قول "زرکشی" (۱٤۰٤: ۳/ ۳۲٦ – ۳۳۰) اغراض مذکور «در کنار مواردی چون اتمام حجّت، اختصاص و اهمیّت دادن به کلام از مهم‌ترین انگیزه‌های فن التفات هستند». علاوه بر این‌که یکی از فواید اساسی التفات غافگیر کردن خواننده و جلب توجّه وی

در نتیجه تغییر سیاق و ساختار متن است؛ زیرا به قول "طبل" (۱۹۹۸: ٢٦) «وقتی کلام از یک ساختار به ساختار دیگر منتقل شود اشتیاق مخاطب را به شنیدن یا خواندن ادامه متن بیشتر می‌کند» که این امر در نمونه‌های مذکور تجلّی یافت.

۷ . ۳ . لایه ادبی

این لایه، برخلاف لایه آوایی، شامل آن دسته از صورت‌های زبانی است که در معنا تأثیر دارند و به‌اصطلاح، عملکرد آن‌ها بر درونهٔ زبان استوار است. تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه از جمله این صناعات هستند که شاعر به کمک آن‌ها صورت کلام خود را برجسته ساخته و از قواعد زبان معیار فاصله می‌گیرد. «این صناعات ادبی از آن‌جا که حاصل تجربهٔ هنری مؤلّف هستند و با عواطف و احساسات درونی و باطنی وی پیوند دارند، زمینه‌ساز سبک شخصی و فردی می‌شوند» (فضل، ۱۹۹۸: ۱۷۹ – ۱۸۰). کیفیّت ادبی یا شخصی‌سازی زبان بیش از هر چیز در صناعات بلاغی به‌ویژه صورت‌های مجازی نمود پیدا می‌کند؛ زیرا ذهنیّات، عواطف و تخیّلات شخصی در آن‌ها متجلّی می‌شود و سبک هر سخن براساس فراوانی کاربرد آرایه‌های بلاغی است؛ به عنوان مثال فراوانی کاربرد تشبیه در یک متن، سبک تشبیهی را شکل می‌دهد و بسامد بالای استعاره، سبک استعاری را رقم می‌زند و بر این پایه می‌توان شگردهای بلاغی به کار رفته در سخن را مبنایی برای شناسایی و معرّفی سبک‌ها قرار داد. هر یک از آرایه‌های بلاغی به نوبه خود گونه‌های مختلفی دارد که سرشت و ماهیّت صوری و محتوایی سبک را متمایز می‌کند؛ مثلاً دو متن که یکی بسامد استعاره مصرّحه در آن بالا است و متن دیگری که استعاره مرشّحه یا مکنیّه در آن فراوان به کار رفته، هر دو سبک استعاری دارند، امّا مسلّم است که سبک آن دو از حیث صورت و محتوا، نوع نگرش و شگردهای تخیّل نویسنده یکی نیست. در همین راستا باید چنین افزود که بررسی سبک‌شناسانه برخی صنایع ادبی همچون تشبیه و استعاره از نظر وجه شبه و طرفین تشبیه یا استعاره، ساختمان و کارکرد هر یک از آن‌ها در متن، تفاوت‌های معناداری را در سبک شاعران و نویسندگان آشکار می‌سازد؛ به عنوان مثال تشبیهات حسّی به حسّی بیانگر نگرشی عینی و ملموس و تجربیّات ساده ادیب نسبت به پدیده‌های مختلف است حال آنکه دامنه تشبیهات خیالی یا عقلی، از پوسته ظاهری و محسوس اشیاء فراتر رفته و زمینه را برای تصرّف در خیال شاعرانه و خلق تصاویر تخیّلی و هنری فراهم می‌سازد؛ به همین دلیل این قسم از تشبیهات در یک متن ادبی درونی‌تر و شخصی‌تر است و همین نگرش و ذهنیّات فردی در انتخاب طرفین تشبیه یا استعاره و نحوهٔ هم‌نشینی ارکان آن‌ها با یکدیگر سبب تنوّع در سبک‌های تشبیهی یا استعاری و تمایز متون از یکدیگر و به تبع آن تمایز سبک یک ادیب از دیگری می‌شوند (مقیاسی، ۱۳۹۳: ٤٩). مؤلّفه‌های ادبی سبک‌ساز مربوط به این لایه در قصیده «بلال حبشی» در جدول ذیل نشان داده شده است:

عبارت	صنعت بیانی
«كان الله قد انتحر»، «لعنة السوط»، «لعنة الحبال»، «عضّک ناب الجوع»، «تلحفني الرمضاء»، «يا زمني الكافر»، «اللعنة يا هذا الصمت»، «يا وطني.. عيناي بعينيک.. اجلدني.. ثمّ ابعثني»،«وطني يا وطني لا تبعد عنّي إلّا خطوات.. فاجلدني.. دعني أفنى..»، «يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء»، «أُعاشر الجَلَد»	استعاره مکنیه

استعاره مصرّحه	«ألقّحهم بالرّعب»، «يبعد عنک الأكل، الشّرب، الضوء»، «يسربلک بقيد أو سوطٍ»، «ألتفُّ بالصمتِ، أعاشر الجلد»، «تلحفني الرمضاء»، «أيّتها العقبان والحيتان جثّتي»، «تعودُ الطيورُ لأعشاشها»
كنايه	«فاقذفني الآن هنا بين الشفرة والسكّين»، «كذبة الخبز والملحِ ذابَت»، «فهذي دياري تحطّ يداً في يدي مرّة كلّ عام»، «تلحفني الرمضاء»، «لا أمدّ يدي»، «استسلم فيک طائر الجسد»، «يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء»، «استراحوا على صدرنا»، «أفردتُ إفراد البعير»، «أعاشر الجَلَد»، «تنصبون المناحة في كلّ دار»
تشبيه	«معصرة الأحزان»، «طائر الجسد»، «غراب البين»، «أنا الصبّار»

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این قصیده از صناعات ادبی مربوط به علم بیان نیز به‌وفور استفاده‌شده و پیداست شاعر رنجدیده و مطرودی چون «علی فوده» که تمام قلب و روح خود را آکنده از عشق به وطن کرده و در دل سودای آزادی وطن و نجات آن را می‌پروراند، آن‌گاه که با بی‌مهری و غفلت هم‌وطنان مواجهه شود و خود را در راه تحقّق اندیشه‌های آزادی-خواهانه و میهن‌دوستانه تنها و بی‌یاور ببیند، به‌ناچار استفاده از فنون علم بیان که در آن‌ها رابطهٔ میان لفظ و معنا از اهمیّت بسیار بالایی برخوردار است را دستاویز محکمی برای بیان اهداف و مقاصد خود می‌یابد. ویاز میان فنون چهارگانه علم بیان بیشترین استفاده را از فنّ استعاره برده است. درمورد ارزش ادبی استعاره "ریچاردز" (۱۳۸۲: ۱۰۰) عقیده دارد که بلاغت سنّتی استعاره را موضوعی زبانی و محدود به جابه‌جایی کلمات قلمداد می‌کند در صورتی که استعاره اساساً عاریت گرفتن و داد و ستد میان تصوّرات و معامله میان بافت‌ها است». در این سروده بسامد کاربست استعاره مکنیه بیشتر از استعاره مصرّحه است. در استعاره‌های مکنیه که در جدول فوق ذکر شد، شاعر به ترتیب لعن و نفرین کردن را به شلّاق و بندهای اسارت نسبت داده و به نظر می‌رسد که قصد وی از این انتساب آن است که ضربه‌های شلّاق و گره‌های بند اسارت برای او به اندازه لعن و نفرین اطرافیان دردناک است. پس از آن، دیگر دردهای خود را در قالب گرسنگی و شدّت گرما به تصویر کشیده و پرواضح است که بیان ناراحتی‌های شاعر در قالب این دردهای ظاهری، ریشه در عدم آگاهی و درک بالای اطرافیان وی از معضلی دارد که گریبان‌گیر ملّت فلسطین شده است؛ چراکه آن‌ها در برابر قوانین و قطعنامه‌های ناعادلانه غرب در رابطه با کشور فلسطین سکوت کرده و سر تسلیم فرود آورده‌اند و در نهایت شاعر به جای اینکه صراحتاً به تسلیم شدگان در برابر این ظلم و خواری لعنت بفرستد، به یکباره این نفرین و لعنت خود را نثار مفهوم محض سکوت می‌کند. در ادامه نیز وطن را به مثابه انسانی دانسته و پس از ناامید شدن از همکاری اطرافیان، آنگاه که خود را بدون یاور و پشتیبان می‌بیند و تنها انگیزه خویش را در این مبارزه، عشق به وطن می‌داند، از وطن امید دلگرمی و یاری دارد و می‌خواهد که مهر خود را هرگز از وی نگیرد؛ زیرا این اشتیاق به وطن و آزادی آن است که شاعر را به مقاومت واداشت تا جایی که آن را همنشینی نیکو برای خود می‌داند و نمود این امر در عبارت «أعاشِرُ الجَلَد» دیده می‌شود. پس از تحلیل استعاره‌های مصرّحه در این سروده، نتایج زیر حاصل شد:

الفاظ مستعار	معنای استعاری
أُلَقِّحَهم	ألقى في وُجودِهم
الضَّوء	العِلم بما تَقَعُ في بَلَدهم مِن المَصائِب
يُسربِلُک	يُؤذيک
ألتَفُّ و أعاشِرُ	ألتزِمُ
تَلحِفُني	تُحيطُني
العُقبان والحِيتان	الأعداء
حرف «لـ» در عبارت «تَعودُ الطُّيورُ لأعشاشِها»	حرف «إلى»

با دقّت در این استعاره‌ها به خوبی می‌توان مفاهیمی چون غلبهٔ درد و رنج، محرومیّت، مقاومت و در نهایت تهدید دشمنان را دریافت. امّا نکتهٔ قابل توجّهی که در این‌جا به چشم می‌خورد این است که شاعر از میان ۹ استعاره مصرّحه‌ای که به کار گرفته، ۵ بار این استعاره را در فعل، ۳ بار در اسم و یک بار در حرف اجرا کرده است و از آن‌جا که صراحت و آشکار بودن معانی ثانویه در اسم‌ها بیش‌تر از فعل‌ها است و درک معنای استعاری یک فعل یا یک حرف به مراتب نیاز بیش‌تری به کنکاش ذهنی دارد، می‌توان به این حقیقت پی برد که اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی روزگار شاعر، در کاربرد استعاره‌های وی نیز نمود داشته و حتّی در استعاره‌های مصرّحه نیز وی گفتار پوشیده را بر کلام صریح ترجیح داده است. پس از استعاره، بیشترین سهم از میان مصادیق فنون علم بیان در این قصیده، متعلّق به کنایه است. بلاغت پژوهان عقیده دارند که بهترین شیوه برای بیان یا اثبات یک صفت برای موصوف، خودداری از بیان آشکار آن و در مقابل، استفاده از اسلوب کنایه و اقسام آن (تعریض، رمز و اشاره) است؛ زیرا «کاربرد کنایه از ارزش بلاغی بسیاری برخوردار است» (الجرجانی، ۲۰۰٤: ۳۰٦). پس از واکاوی معانی ثانویه این سروده مشخّص شد که شاعر در ۱۱ مورد از عبارات کنایی استفاده کرده که معنای هر یک از آن‌ها در جدول زیر آمده است:

عبارت کنایی	معنای کنایی
فاقذفني الآن هنا بين الشفرة والسكّين	شرایط سخت و دشوار
كذبة الخبز والملح ذابَت	آشکار شدن حقیقت و واقعیّت
فهذي دياري تحطّ يداً في يدي مرّة كلّ عام	محبّت و همراهی دیرهنگام
تلحفني الرمضاء	تنگ شدن عرصه زندگی بر انسان
لا أمدّ يدي	عدم کرنش در برابر ظلم و ظالمان
استسلم فيک طائر الجسد	درمانده و رنجور شدن
يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء	ظلم و خیانت فراوان
استراحوا على صدرنا	اشغال شدن سرزمین
أفردتُ إفراد البعير	مطرود و ملعون بودن

أعاشر الجَلَد	مقاومت و پایداری
تنصبون المناحة في كلّ دار	غمزده و بی‌تحرّک بودن و عدم شور انقلابی

با دقّت در این عبارات، به‌خوبی مشخّص می‌شود که معانی کنایی تمام این عبارات از احساسات درونی شاعر یعنی بی‌یاور بودن و اندوهی که از غفلت و بی‌خبری مردم از ظلمی که در حق آن‌ها روا شده است، ناشی می‌شود. شایان‌ذکر است که استفاده فراوان از فنّ کنایه به همراه کاربست مکرّر استعاره مکنیّه در این سروده، موضع‌گیری محتاطانه و مخفیانه «علی فوده» را نیز به‌وضوح نشان می‌دهد. پس از استعاره و کنایه، این شاعر در موارد معدودی از نمونه‌های تشبیهی نیز بهره برده است و علی‌رغم این‌که تشبیه نشان دهندهٔ وسعت فکر و زاویهٔ دید شاعر است و از طریق این فن می‌توان به‌خوبی این نکته را درک کرد که وی چگونه توانسته میان اشیاء و عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباط و متنوّع، پیوند و ارتباط ایجاد کند. «علی فوده» در این قصیده تنها در چهار مورد از فنّ تشبیه استفاده کرده که همگی از نوع تشبیه بلیغ هستند و از آن‌جا که در تشبیه بلیغ هم وجه شبه حذف می‌شود و هم ادات تشبیه، می‌توان این نکته را دستاویزی قرار داد برای بیان این حقیقت که او در گزینش این نوع تشبیه هم بسان استعارات خود، جانب پوشیدگی را رعایت کرده تا از طریق درگیر کردن ذهن مخاطب برای درک وجه شبه و به‌تبع آن برداشت‌های متنوّعی که صورت می‌گیرد، بر عمق معنایی این سروده بیفزاید.

نتیجه

علی فوده در این سروده برای بازتاب ایدئولوژی‌ها و مفاهیم موردنظر خود یعنی غربت و تنهایی در جمع هم‌وطنان، تحمّل ظلم و ستم، عدم سازش با دشمن، سرکشی و اصلاح‌طلبی از عناصر سبک‌ساز در لایه‌های مختلف زبانی کمک گرفته است؛ به‌عنوان‌مثال لایه آوایی این قصیده نیز به‌خوبی با حالات درونی شاعر هماهنگ شده است. از یک‌سو استفاده مکرّر از حروف انفجاری و شدید مانند «د» و «ر» و کاربست جناس و سجع و تکرار واژگان مفرد به‌ویژه «أحد» که به تنهایی ۱۲ بار و «وحدي» که ۱۱ بار تکرار شده و نیز برخی تعابیر و جملاتی که در لابه‌لای تفعیله‌ها و مصراع‌ها ذکرشده است، بیانگر شور درونی شاعر و دغدغه‌های فکری او است و از سوی دیگر وزن سنگین و غیرضربی آن، به همراه موسیقی ناشی از کاربست واژگان مختوم به سکون یا مختوم به حروف کشیده و یا کلماتی که حرف قبل از روی آن‌ها از حروف کشیده است، به وضوح حالت اندوه و حسرت شاعر را نشان می‌دهد. این مؤلّفه‌ها بر ارزش هنری موسیقی بیرونی این سروده افزوده‌اند؛ زیرا «موسیقی بیرونی همان حوزهٔ وزن شعر است و وزن نیز یکی از پایه‌های استوار و اساسی ساختار موسیقایی شعر و جزء ذات آن به شمار می‌آید. همچنین آن اوّلین نشانه‌ای است که شعر را از نثر مجزّا می‌سازد، پس بخشی زائد و تنها شکلی خارجی نیست که بتوان از آن بی‌نیاز شد» (مرگان‌پور و همکاران، ۱۳۹۸ش: ٦٢).

ضمن اینکه در این مجال کاربرد متعدّد فعل‌های مضارع به‌خوبی نشان می‌دهد که وی قصد دارد حوادثی که بر او و سرزمینش گذشته را فراموش کند و بیشتر به آنچه در حال و آینده رخ می‌دهد، چشم دوخته است. علاوه بر این‌ها با مقدّم کردن واژه‌هایی که با اندیشه و زندگی وی سازگاری بیشتری دارند ازجمله «فقيراً»، «غريباً» و «وحدي» تنها و بی‌پناه بودن خود

را در اندیشه‌ها و افکار نیز بیان می‌کند. نباید از نظر دور داشت که استفاده از افعال و ضمایر در صیغه متکلّم که «علی فوده» از دیگر صیغه‌ها به این صیغه التفات می‌یابد نیز تأکیدی است هم بر تنهایی شاعر و هم بر اینکه او در هدفی که برگزیده، ثابت‌قدم است. در لایه ادبی این سروده نیز شاعر از سه فنّ تشبیه، استعاره و کنایه برای بیان اهداف و ایدئولوژی خود بهره جسته است. در ابتدای قصیده وی بیشتر از تشبیه و استعاره‌های حسّی بهره برده تا شرایط خود را برای هم‌وطنان ملموس گرداند؛ به‌عنوان مثال وی مشکلات روحی خود که همگی ریشه در اشغال سرزمین وی توسط دشمن دارد را در شکنجه‌های جسمانی متجلّی کرده و چنین سروده است «ماذا وراءَ لعنةِ الزَّنج/ ولعنةِ السّوطِ/ ولَعنةِ الحِبال؟/ ماذا وَقَد عَضَّک نابُ الجُوع». امّا در بخش‌های پایانی که موضع شدید و قاطعانه خویش را بیان می‌کند و به دنبال آشکار کردن توطئه‌ها و خیانت‌هایی است که از سوی هم‌وطنانش در حق وی اعمال‌شده، دست به دامان فنّ کنایه شد. پیرامون گرایش شاعر به این فنون بیانی باید گفت وی قصد دارد از طریق تشبیهات و استعارات این امر را بیان کند امّا در بخش‌های پایانی که دست به دامن فنّ کنایه شده، بیشتر از مسائلی سخن به میان آورده که یا کاملاً مربوط به نوع رفتار و کردار اطرافیان است که در عباراتی چون «کذبَة الخُبزِ والمِلحِ ذابَت»، «تنصِبونَ المَناحَةَ في کلِّ دار» و «فهذي دياري تَحُطُّ يَداً في يَدي مَرّةً کُلَّ عام» نمود یافته و یا برای بیان آن دسته از اعمال و ویژگی‌های درونی شاعر است که از اندوه و محرومیت وی حکایت دارد و در قالب عباراتی همچون «استَسلَمَ فيکَ طائِرَ الجَسَد» که خطاب به خودش است و نیز در «لا أمُدُّ يَدي» و «تَلحِفُني الرَّمضاء» بیان شده‌اند. در یک کلام می‌توان گفت از آنجاکه اغلب شگردهای ادبی به کار رفته در این سروده در زمره تکنیک‌هایی هستند که به قصد پوشیده سخن گفتن به کار می‌روند، سبک فردی «علی فودة» در این سروده، سبکی محافظه‌کارانه است.

پی‌نوشت

۱ – برای درک اوضاع سیاسی زمان تولّد شاعر و پیش از آن، ذکر پاره‌ای مقدّمات ضروری به نظر می‌رسد ازجمله این‌که «در طی سال‌های جنگ جهانی دوم یهودیان دریافتند که هیچ جای امنی برای آن‌ها وجود ندارد و تنها راه نجات آن‌ها ایجاد یک کشور در فلسطین است. درنتیجه هزاران یهودی راهی فلسطین شدند و به‌تدریج شهرک‌های جدیدی را در آنجا احداث کردند. در سال ۱۹٤۷م مجمع عمومی سازمان ملل متحد طی قطعنامه شماره ۱۸۱ سرزمین فلسطین را به دو کشور عربی و یهودی تقسیم کرد» (زعیتر، بی‌تا: ۲۹٤ و ۲۹۸). «بر طبق این تقسیم، کشور یهودی ٤۷/٥٦ درصد و کشور عربی ٤۲/٤٤ درصد از خاک فلسطین را به خود اختصاص دادند» (الکیّالی، ۱۹۷٥: ٦٦ – ٦۷). «اوّلین حمله تمام عیار صهیونیست‌ها در سال ۱۹٤۸روی داد که در آن ۷۸ درصد از خاک فلسطین را به اشغال خود درآوردند و بیش از ۱۲۰۰۰۰۰ فلسطینی را آواره و ٥۳۱ شهر، روستا و شهرک را با خاک یکسان کردند» (الجیّوسی، ۱۹۹۷: ۲٦).

۲– متن سروده از بندهای ذیل تشکیل‌شده است: ۱) تَشتدُّ الحاجةُ أحياناً/ تُصبِح کسرةُ خُبزٍ يابسةٍ هدفي/ کوبُ اللَّبنِ يَصيرُ الحلم/ فأتذمَّر: لا کنتُ ولا کانَ الجوعُ، ولا کانت الأحزان/ إن کان اللهُ قد انتَحَر/ وصارَ الشّيطانُ سيّدَ هذا العالم.

۲) بلال يا بلال/ ماذا وراءَ لعنةِ الزّنج/ ولعنةِ السَّوط/ ولعنةِ الحِبال؟/ ماذا وقد عَضَّک نابُ الجُوع/ واستَسلَمَ فيك طائرُ الجَسَد؟/ بلال يا بلال/ ماذا عليك لو دَخلتَ في الحِوار، واستَرَحتَ للأبد؟ – أحَد../ – أحَد../ – أحد.. .

۳) فقيراً أعيش/ فقيراً أموت/ ولكنّني أبداً.. لا أمدُّ يدي/ فاشهَدي../ أمةَ الفُقراء اشهَدي.

٤) وحدي../ وحدي أضرِبُ بالجَرَّةِ والحربةِ/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أرعى الإبل، الأغنام وأحلِبُها/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أبكيكُم عندَ مَغارِمِكم/ وأغنيكُم عندَ مَغانِمِكم/ وأنا الخاسِر وحدي/ وحدي أحترِف الصِّدق، العِشق/ ووحدي الخاسِر/ وحدي أحفِر للأطفال الآتينَ النَّفق/ ووحدي الخاسر/ آه يا كَفَرة../ يا زَمني الكافر!

٥) أُفرِدتُ إفرادَ البَعير.. ما راجَعَني أحَد/ أُفرِدتُ إفرادَ البَعير.. ما كَلَّمني أحَد/ أُفردتُ إفرادَ البَعير.. ما صافَحَني أحد/ ها أنذا تلحِفُني الرَّمضاء/ ها أنذا يَحفِرُ سَوطُكُم على جلدي أخاديدَ مِن البُكاء/ ها أنذا أشتاقُ لجُرعَةِ ماء/ لكنّني ألتَفُّ بالصَّمت/ أعاشِرُ الجلد:/ أحَد../ أحَد../ أحَد../

٦) تَعودُ الطّيورُ لأعشاشِها/ والكِلابُ لأوكارِها/ والأفاعي لأسرارِها/ وأنا لا أعود/ يُكبِّلُني الحَرَس الطامِحون، المخبرون، الجُنود/ ونهرٌ مِن الدّم يَعرِفُه السّاسةُ الدخلاء/ ودبّابة الاحتلال/ وكلُّ الذين استَراحوا عَلى صَدرِنا/ بعد أن دبَّروا الاغتيال!

٧) هذا اللّونُ الآبنوسي، الزّنجي، اللّيلي../ لكِ أم لِغُرابِ البَين؟/ كانوا اثنَين/ فصاروا ألفَين/ والكلُّ يُسَربِلُك بِقَيدٍ أو سَوطٍ/ يبعِدُ عنك الأكل، الشُّرب، الضَّوء/ وجهُك مَوبُوء/ أنفُك مَوبُوء/ شعرُك مَوبُوء/ يا عبدَ السُّوء!

٨) أَحَد../ أَحَد../ أَحَد../ والتَهمي أيّتها العُقبان والحِيتان جُثَّتي/ مِن جوفِ رَملِ البحر/ أو فوق الزَّبَد!

٩) غريباً أعيشُ هنا/ فاعتَقوني/ غريباً أعيش هنا/ فاعتَقوني/ غريباً أعيش../ فهذي الدّيارُ تَحُطُّ يداً في يَدي مَرَّةً كُلَّ عام/ وتَطرُدُني ألفَ عام/ فأينَ الدّيار - الدّيار؟/ أهذي دياري../ وأنتم هنا تنصِبون المَناحَةَ في كلِّ دار؟/ أهذي دياري.. وأنتم تَبيعونَني للدِّمار؟/ خُدِعتُ بِكم زَمَناً../ كذبَةُ الخُبزِ والمِلحِ ذابَت/ أزيحوا السِّتار/ كَفاكُم../ مَدَدتُ لِساني لَكم زَمَناً../ إنّما الآنَ قَد جِئتُكُم/ قاتِلاً أو قَتيل/ سأخترِقُ النّارَ واللّونَ والمُستَحِيل/ احذرونِي!/ *** / الله أو المَوت/ فها هو وطني/ لا أسكُنُ فيه/ ولكن يَسكُنُني/ يُرهِقُني، يُرهِقُني/ لكن وطني/ وطني يا وطني:/ عينايَ بِعَينَيك ولا تَبعُد عنّي إلّا خُطوات/ فاجلِدني، اجلِدني/ دَعني أفنى عَشرات المَرّات/ ثمّ ابعَثني ثانيةً/ ما غابَ هواكَ عَن القَلب ولو لَحَظات/ فاطرَحني أرضاً يا وطني/ أو دَعني أتَسرَّب بينَ جَحافِلِهم/ أغزُوهُم/ وألقّحهُم بالرُّعب - مضى زمنُ الخوفِ الكاذِب/ الله أو الموت الأحمر لي ولعوسجة الكُفّار/ في صحراء العالَم، في صحراء العرب الكبرى/ فاقذِفني الآنَ هنا بينَ السّفرةِ والسّكّين.. أنا الصبّار/ أزهرُ ثانيةً حتّى لو قَطَعوا جذري/ أزهرُ ثالثةً../ أزهرُ، أزهرُ.. الله/ أو الموت/ أو أنت/ أف../ اللّعنة يا هذا الصّمت!

کتابنامه

۱. ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله. (دون تاريخ). **المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر**. أربع مجلّدات. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
۲. أبوموسى، محمّد. (۱۹۹٦). **خصائص التراكيب**. الطّبعة الرّابعة. القاهرة: مكتبة وهبة.
۳. أحمد بدوي، أحمد. (۱۹۹٦م). **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٤. أنيس، ابراهيم. (۱۹۹۹). **الأصوات اللغوية**. الطّبعة الرّابعة القاهرة: منشورات مكتبةالأنجلو المصرية.
٥. بشر، كمال. (۲۰۰۰م). **علم الأصوات**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
٦. البيّاتي، سناء حميد. (۲۰۰۷). **التنغيم في القرآن الكريم (دراسة صوتية)**. جامعة بغداد: مركز إحياء التراث العلمي العربي العراق.
۷. الجرجاني، عبدالقاهر. (۲۰۰٤). **دلائل الإعجاز**. تعليق محمود محمّد شاكر، الطّبعة الخامسة. مصر: مكتبة الخانجي.
۸. جيرو، بيير. (۱۹۹٤). **الأسلوبية**. ترجمة منذر عياشي. الطّبعة الثّانية. حلب: دار الحاسوب للطّباعة.
۹. الجيّوسى، سلمى خضراء. (۱۹۹۷). **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر (الشعر)**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.
۱۰. حسّان، تمّام. (۱۹۹٤). **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**. مغرب: الدّار البيضاء.

۱۱. خلیل، ابراهیم، والآخرون. (۲۰۰۵). **مرایا التذوّق الأدبي**. بیروت: المؤسّسة العربیّة للدّراسات والنّشر، الأردن: دارة الفنون.

۱۲. الرافعي، مصطفی صادق. (۱۹۹۷). **إعجاز القرآن والبلاغة النبویة**. القاهرة: دار المنار.

۱۳. ریچاردز، آیور آرمسترانگ. (۱۳۸۲). **فلسفه بلاغت**. ترجمه: علی محمّدی آسیابادی. تهران: قطره.

۱٤. الزّرکشي، بدرالدّین محمّدبن‌عبدالله. (۱٤۰٤). **البرهان في علوم القرآن**. تحقیق محمّد أبوالفضل ابراهیم، قاهرة: دار التراث.

۱۵. زعیتر، اکرم. (بی‌تا). **سرگذشت فلسطین یا کارنامه سیاه استعمار**. ترجمه علی اکبر هاشمی رفسنجانی.

۱٦. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). **نشانه شناسي کاربردی**. ویرایش دوّم. تهران: علم.

۱۷. السعدني، مصطفی. (۱۹۸۷). **البنیات الأسلوبیّة في لغة الشّعر العربي الحدیث**. الإسکندریة: منشأة المعارف

۱۸. طبل، حسن. (۱۹۹۸). **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنیّة** ،القاهرة: دارالفکرالعربي.

۱۹. عاشور، فهد ناصر. (۲۰۰٤م). **التّکرار في شعر محمود درویش**. الأردن: دار الفارسي للنشر والتوزیع.

۲۰. عبّاس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف ومعانیها**. دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب.

۲۱. عبدالله، محمّد فرید. (۲۰۰۸). **الصوت اللغوي ودلالته في القرآن الکریم**. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

۲۲. عکاشة، محمود. (۲۰۱۱). **التحلیل اللغوي في ضوء علم الدلالة**. القاهرة: دار النّشر للجامعات.

۲۳. علي، إبراهیم جابر. (۲۰۱۰). **المستویات الأسلوبیة في شعر بلند الحیدري**. مصر. دار العلم والإیمان للنشر والتوزیع.

۲٤. الغرفي، حسن. (۲۰۰۱م). **حرکیة الإیقاع في الشّعرالعربي المعاصر**. بیروت: دار إفریقیا للشّرق.

۲۵. فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی**. چاپ دوّم. تهران: سخن.

۲٦. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). **نظریه البنائیه فی النّقد الأدبي**. القاهرة، دار الشّروق.

۲۷. فودة، علی. (۲۰۰۳). **الأعمال الشّعریّة**. بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات والنّشر.

۲۸. قصّاب، ولید ابراهیم. (۲۰۰۹). **مناهج النقد الأدبي الحدیث (رؤیة إسلامیّة)**. الطّبعة الثّانیة: دمشق: دار الفکر.

۲۹. الکیّالي، عبدالرحمن. (۱۹۷۵). **الشّعر الفلسطیني في نکبة فلسطین**. بیروت: المؤسسة العربیة للدّراسات والنّشر.

۳۰. مطلوب، أحمد. (۲۰۰۱). **معجم النّقد العربي القدیم (عربي - عربي)**. بیروت: مکتبة لبنان

۳۱. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه: مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.

۳۲. یوسفي، غلامحسین. (۱۳٦۳). **کاغذ زر یادداشت‌هایي در ادب و تاریخ**. تهران: نشر یزدان.

۳۳. بولنوار، بودیسة. (۲۰۰۹م). **الخطاب الشعري المغربي من خلال کتاب أنموذج الزمان في شعراء القیروان**. رسالة الماجستیر، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

۳٤. شارف، عبد القادر. (دون تاریخ)، «**الدلالة الزمنیة للفعل في البنیة الترکیبیة**». مجلة الأثر. العدد الخامس. صص ۲۱۵ - ۱۹۰.

۳۵. عزیز، وفاء. (۲۰۱۰). **صوت الزهریات في شعر الصنوبري دراسة أسلوبیة**. رسالة الماجستیر، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

۳٦. قبها، مهدي عناد أحمد. (۲۰۱۱) . **التّحلیل الصوتيّ للنصّ**. رسالة الماجستیر. جامعة النجاح الوطنیّة في نابلس، فلسطین.

۳۷. منصوري، زینب. (۲۰۱۱). **دیوان أغاني إفریقیا لمحمّد الفیتوري دراسة أسلوبیّة**. رسالة الماجستیر. جامعة الحاج لخضر - باتنة.

۳۸. مرگان پور و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجلّه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. دوره ۱۱، شماره ۱. شماره پیاپی ۱. صص ۷۸ – ۵۷.

۳۹. مقیاسی، حسن و سمیرا فراهانی. (۱۳۹۳). «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبه ۲۷ نهج البلاغه». فصلنامه پژوهشنامه نهج البلاغه. شماره هفتم. صص ٦۲ – ۳۹.

تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان «رمان بازگشت به حیفا» اثر غسان کنفانی

(پژوهشی)

امیرحسین رسول نیا (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
علی نجفی ایوکی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران)
سمانه نقوی (دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.59942
صص:۳۵-۲۱

چکیده

گریماس، معناشناس لیتوانیایی جهت ساخت‌مندی نظام روایت، الگوی منسجمی ارائه نمود که بر اساس نظر وی، درک بهتر متون ادبی با شناخت کامل از معنا حاصل می‌شود. و این معنا تنها با مبنی قراردادن انگاره‌های کُنشی و شوشی و رخدادی در قلمرو گفتمان حاصل می‌شود. از این‌رو، به دلیل اهمیّت و جایگاهی که بررسی و شناخت معنا در رمان «بازگشت به حیفا» از نگاه پژوهشگران داشته، در پژوهش حاضر سعی شده، با روش توصیفی-تحلیلی به واکاوی و تحلیل عوامل کُنشی و شوشی و انواع نظام معناشناختی گفتمان و چگونگی سیرِ تولید معنا در این رمان با بهره‌گیری از مبانی نظری تحلیل نشانه_ معناشناختی گفتمان گریماس پرداخته شود؛ تا نقش عملیّات انواع گفتمان حسی، عاطفی که با تأثیر بر عوامل معنایی مُنجر به تولید معنا شده، کشف نماییم. نتایج حاکی از آن است، که رمان بازگشت به حیفا به دلیل قراردادن محوریّت پایداری قابلیّت تحلیل و بررسی با انگاره‌های کُنشی و شوشی را دارد. نوع گفتمان رمان مذکور از نوع پویا است؛ چراکه روایت با تغییر در افکار و حرکت سعید(کنشگر) از رام‌الله به حیفا، به یاری همسرش صفیه(کُنش‌یار) برای رسیدن به هدف خویش(خلدون)، وضعیّت ابتدایی را به وضعیّت ثانوی یعنی مواجه شدن با نیروهای مخالفی چون کشمکش‌های سعید و خلدون سوق می‌دهد که در نتیجه منجر به تغییر در افکار سعید، مبنی بر آزاد نهادن خالد در عضویّت گروه فدائیان و تولید معنای استقامت و پایداری می‌شود. البته در این رمان شاهد گفتمان‌های رخدادی و مرام مدار نیز هستیم.

کلیدواژه‌ها: نشانه_معناشناسی، بازگشت به حیفا، کُنش، شَوِش، گریماس.

تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۸/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/٤/۲٤

[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: rasoulnia@kashanu.ac.ir

۱. مقدمه

روایت شناسی به استنباط قواعد داخلی انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آن‌ها و ساختارهایشان می‌پردازد و به دنبال شناخت سبک، ساخت و دلالت‌ها در متون روایی است و باید توجه داشت که روایت‌شناسی، الگوی تحلیل جامدی نیست که محقق، آن را بر متون روایی تحمیل کند. بلکه به‌مثابهٔ ابزاری است که در دست منتقد و محقق ادبی که به‌اندازهٔ توانایی و دیدگاه نقدی خود و به‌اندازهٔ هماهنگی متون با ابزارهای توصیفی، تحلیلی و تأویلی آن به اکتشاف در متون ادبی می‌پردازد(ابراهیم،۲۰۰۵: ۹-۷) شاید جالب‌ترین و متمایزکننده‌ترین عرصه تحلیل ادبی ساختارگرا، عرصه روایت‌شناسی باشد که «با انواع روایت‌ها و از همه معمول‌تر با نثر سر و کار دارد. از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی می‌توان از تودوروف، ژنت، بارت، پراپ و آ.ژ.گریماس نام برد(عزام،۲۰۰۳: ۲۷-۲۶).

پس از پراپ و انتشار کتاب «ریخت‌شناسی حکایت» به سال ۱۹۲۸م، به‌عنوان روشمندترین نظریه‌پرداز در روایت-شناسی، گریماس - روایت و معنی‌شناس لیتوانیائی مقیم فرانسه_ با تکمیل نظریهٔ وی، «معناشناسی روایت» را مطرح کرد؛ چراکه ازنظر وی معنا تنها وقتی قابل‌درک است که در قالب روایت درآید. «وی به دنبال مکتب فرانسه، تحلیل گفتمانی را، کلیدی برای گشایش درهای متن یا کلام دانست و این نظریه به دنبال چگونگی ظهور معنا، نه‌تنها در زبان، که در یک موضوع معناشناسی، بلکه به دنبال کلیّت معنایی در همهٔ گفتمان‌ها است» (شعیری،۱۳۸۱: ٤).در نتیجه سیر اندیشهٔ گریماس را باید در تلاش او در تحلیل جنبه‌های گوناگون گفتمان جستجو کرد که با در نظر گرفتن ویژگی‌های نشانه معناشناسی روایت به سه دستهٔ اصلی: گفتمان هوشمند، احساسی و رخدادی تقسیم می‌شود.

۱ .۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ «بازگشت به حیفا» همانند نویسنده‌اش بی‌گمان کم نوشته نشده‌است. پژوهش‌های بسیار اعم از کتاب‌های مستقل، مقالات و پایان‌نامه‌ها در این باره صورت گرفته، اما از آثار قابل‌توجهی که می‌توان به آن‌ها اشاره داشت: ازجمله پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ عربی و فارسی که به بررسی رمان‌های غسان کنفانی و ازجمله رمان «بازگشت به حیفا» توجه نشان داده‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد که البته در این تحقیق سعی شده از این منابع استفاده شود.

۱. مقالهٔ «نقدُ الأدب والفن؛ مأساة الفلسطين في أدب غسّان كنفاني» (۱۹٦۷) از فاروق عبدالقادرکه به رمان‌های کنفانی از نظر جایگاه فلسطین در آن‌ها توجه نشان داده‌شده و بررسی گردیده‌است.
۲. مقالهٔ «عائد إلى حيفا» (۱۹۷۰) اثر فوزی کریم، نویسنده در آن خیلی مختصر به شرح رمان مذکور پرداخته‌است.
۳. رسالهٔ ارشد شعريّة الشخصيّة والمكان الروائي في «عائد إلى حيفا» لغسّان كنفاني؛ من البُنية إلى الدلالة (۲۰۱۲) اثر محمّد جودی که رمان از منظر ساختاری و نشانه شناسی مورد بررسی قرار گرفته‌است.
٤. مقالهٔ غسان كنفاني روائياً (۱۹۷٦) اثر یوسف الیوسف که نویسنده به بررسی تعدادی از رمان‌های غسان کنفانی از جمله رمان عائد إلى حيفا بر مبنای ساختاری توجه نشان داده‌است.

۵. رسالۀ دکتری «الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي» (۱۹۸۷) اثر خالدة الشيخ خلیل که نویسنده در این رساله دلالت‌های رمزی را در رمان‌های غسان کنفانی نشان داده‌است.

٦. صبيحة عودة زعرب، (۲۰۰۵) غسّان كنفاني؛ جماليات السرد في الخطاب الروائي، این کتاب نخستین بار در عمان توسط انتشارات مجدلاوی به چاپ رسیده است.نویسنده در این کتاب به تحلیل ساختاری رمان‌های کنفانی پرداخته است.

۷. آلن، روجر(۱۹۸٦). الرواية العربيّة(مقدمة تاريخيّة نقديّة) در حدود چند صفحه به معرفی رمان‌های نویسنده پرداخته است

۸. نا والآخر في روايه عائد إلى حيفا از عادل الأسطة که شرحی بر محتوا و شخصیّت‌های رمان و وجوه تفاوت و شباهت با رمان أوریس از أکسودس پرداخته است.

۹. عزیزی، خدیجه(۱۳۹۰) فلسطین در رمان‌های غسّان کنفانی، (پایان نامه کارشناسی ارشد) تبریز: دانشگاه تربیّت معلم آذربایجان. نویسنده در این پایان نامه به صورت گذرا و کلّی به عنصر زمان و مکان در رمان بازگشت به حیفا و تحلیل محتوایی مسئلۀ فلسطین در رمان‌های کنفانی پرداخته است.

۱۰. ملاابراهیمی، عزت و آزاد مونسی؛ تحلیل نمادهای زنانه در رمان‌های غسان کنفانی، (۱۳۹۱) پژوهشگران در این مقاله جایگاه و رسالت زن را در رمان‌های کنفانی مورد بررسی قرار داده‌اند.

با این همه آنچه نگارندگان را به نوشتن پژوهش حاضر بر می‌انگیزد، ارائۀ تصویری تازه از متن و شیوۀ تحلیل متن از منظر تحلیل نظام معناشناختی –گفتمانی گریماس است. و سعی دارند در این نظریۀ ادبی، مخاطب را با دیدگاهی تازه در مواجهه با تحلیل رمان «بازگشت به حیفا» روبه‌رو سازند.

۱ .۲. هدف و پرسش تحقیق

با توجه به اینکه اگر نظام گفتمانی مبتنی برکارکرد و یا عملکرد عوامل گفتمانی باشد، از اصل کُنِش و اگر مبتنی بر نوع و یا شیوۀ حضور آن عوامل باشد، از اصل شوش پیروی می‌کند(شعیری،۱۳۸٦: ۱۰۷) و شناخت انگارۀ کُنشی تنها در قلمرو گفتمان حاصل می‌شود، این پژوهش مهر تأئیدی است بر این ادعا که باید در کنار عوامل کنشی به حضور عوامل شَوِشی نیز دقت کرد و تنها در این صورت است که عوامل حسی، ادراکی، عاطفی در متن رمان خود را نمایان می‌سازد، از این‌رو هدف از جستار حاضر، واکاوی نشانه _ معناشناختی رمان بازگشت به حیفا اثر غسّان کنفانی و پاسخگویی به این پرسش است که؛ چگونه ارتباط میان عوامل کُنشی و شوشی منجر به تولید انواع نظام‌های گفتمان شناختی و احساسی و رخدادی در این داستان شده‌است؟

۲. نظام‌های گفتمانی گریماس

آلژیرداسژولین گریماس(۱۹۲۲-۱۹۱۷) پس از انتشار «معناشناسی ساختاری» ۱۹٦٦م و «دربارهٔ معنا»۱۹۷۰، به‌عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت(احمدی،۱۳۷۰:۱٤۷). به نظر او در هر اثر هنری و یا داستانی باید تعدادی از انگاره‌های کنشی شخصیّت‌ها را کشف نموده و از ایجاد ارتباط میان این انگاره‌ها منطق نوشتار را به دست آورد. اندیشهٔ گریماس حاصل تلاش وی برای تجزیه و تحلیل تمامی جنبه‌های گفتمان است. او معتقد است نظام از پیش موجود نیست؛ بلکه باید ساخته و تدوین شود که در فرایند تحلیل گفتمان این نظام حاصل می‌گردد. این تفکر او با نام الگوی زایشی چگونگی تجدید معنا را در داستان نشان می‌دهد. بر همین اساس گریماس موفق به بنیان‌گذاری نظام گفتمان روایی یا به عبارتی نشانه‌شناسی استاندارد می‌شود(شعیری،۱۳۸۹: ۵).

گریماس در تحلیل گفتمان رایج به نگرشی دو سطحی(روساخت و ژرف‌ساخت) در بررسی و مطالعهٔ متون معتقد است. او بر اساس کُنش و شوِش که به‌نوعی مرتبط با تمام گفتمان‌ها و عوامل اصلی تولید معنا هستند، نظام گفتمانی را به دستهٔ کلّی هوشمند، احساسی و رخدادی تقسیم نموده و این انواع گفتمانی را به‌عنوان عواملی فعال در متن می‌داند.

۲ .۱. نظام شناختی گفتمان

به اعتقاد گریماس این نشانه- معناشناس در اکثر داستان‌ها روند حاکم بر حرکت متن از یک نقصان آغاز می‌شود و سپس با عقد قرارداد یا پیمان وارد مرحلهٔ کُنش می‌گردد. در پایان این مرحله نیز فعالیّت ارزیابی شناختی آغاز می‌گردد. یعنی عملیّات انجام‌گرفته توسط خود قهرمان داستان و یا بدعت‌گذار حرکت و کُنش ارزیابی می‌شود. این طرحوارهٔ فرایند روایی را می‌توان به شکل زیر نشان داد(شعیری،۱۳۸۱: ۹۱)

عقد قرارداد توانش ⟵ کُنش ⟵ ارزیابی و قضاوت ⟵ شناختی و عملی

القایی: عملیات القایی حضور بدعت‌گذاری را ایجاب می‌کند که در ابتدای فرایند با به‌کارگیری ابزارهای متفاوت که بیشتر جنبهٔ شناختی دارند، کُنشگر را وادار به عمل می‌کند. این گونه‌های القایی که در رأس عملیات کُنشی قرارگرفته، مبنی بر تشویق، اغوا، تهدید، ایجاد رعب و وحشت و یا تحریک کُنشگر است (شعیری،۱۳۹۵: ٦٧-٦٦).

۲ .۲ . الگوی کُنشی گریماس

گریماس کار روایت پژوهی پراپ را در زمینه‌ای وسیع‌تر دنبال می‌کند، سی‌ویک کارکرد او را به بیست مورد کاهش می‌دهد و در عوض هفت دسته شخصیّت پراپ، سه دسته دوتایی «کنشگر» (actant) براساس تقابل‌های دوگانه معناشناسی در نظر می‌گیرد(احمدی،۱۳۷۱:۱٦۳) نسبت خواست و اشتیاق: که در عربی «علاقة الرغبة» نام‌گرفته و به ارتباط میان فاعل، موضوع ارزشی و فرستنده اشاره دارد و ارادهٔ کُنشگر اساس برقراری این رابطه است/ارتباط شخصیّت‌ها با

یکدیگر: و در عربی «علاقة التوصّل» خوانده شده به ارتباط میان فرستنده و گیرنده اشاره دارد و علم و آگاهی بین دو طرفین اساس برقراری این رابطه است/ نسبت پیکار: در عربی «علاقة الصراع» نام دارد که به اختلاف میان یاری‌کننده و نیروی مخالف اشاره دارد و اساس آن بر قدرت حمل شده‌است(العابد،۲۰۰۸:۳۹). بنابراین، روایت با ظهور کنشگران در ساختار طرح اولیّه داستان شکل می‌گیرد. «این کنشگرها که دو به دو باهم در تقابل‌اند چنین معرفی می‌شوند: فرستنده‌ی پیام/گیرنده، قهرمان(فاعل) / موضوع(هدف)، یاری دهنده/ مخالف (رقیب)» (تشاندلر،۲۰۰۸:۲۰۷).

۲ .۲ .۱. نظام گفتمانی اتیک محور(مرام‌مدار)

این نوع گفتمان که از آن با نام گفتمان مرام‌مدار نیز نام بُرده شده «در مورد انسانی متعهد به کُنش مطرح شده که کُنِش او صرفاً آثاری داشته باشد که هم خود او، هم کُنِش و هم اهداف او را پشت سر گذاشته و صرفاً بر روی ایده‌آل دیگری متمرکز شود؛ یعنی جریان تعمیم پذیر را به وجود آورد» (فونتنی،۲۰۰۸: ۲۳۹ به نقل از شعیری، ۱۳۹۵: ٦۰)

۲ .۲ .۲. نظام ارزشی گفتمان

نشانه معناشناسی از دیدگاه اخلاقی، زبان‌شناختی و مادی به ارزش می‌پردازد. از دید مرامی اخلاقی به مثابهٔ گونه‌ای می‌نگرد که غایت اخلاقی، انسانی و زیباشناختی دارد(شعیری،۱۳۸۸: ٦۱) این غایت اخلاقی، روحانی و زیباشناختی همان چیزی است که کُنشگر به نام آن زندگی خود را به خطر می‌اندازد(شعیری،۱۳۸۷: ۱۲۱).

۲ .۲ .۳. نظام حسی- ادراکی گفتمان

دنیای عاطفی یعنی خروج از فرایند پویا که با برنامه‌ای معیّن در پی وصال به هدفی معیّن است و در تقابل با منطق روایی و کُنش‌ها قرار دارد و شَوش پایهٔ این نظام را شکل می‌دهد یعنی به‌جای کنشگر، عاملی به نام شوش‌گر داریم. گریماس فرایند احساس و ادراک را در جریان شکل‌گیری معنا دارای سه مرحله می‌داند: احساس و ادراک برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانه‌ای. احساس برونه‌ای چیزی است که دیده شده. در درونه‌ای تصاویر ذهنی شکل می‌گیرد و در جریان جسمانه‌ای جسم انسان عکس‌العمل نشان می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۵:۹٤).

۲ .۲ .٤. نظام گفتمانی رخدادی

سومین نظام گفتمانی، رخدادی است که در آن بروز معنا محصول جریانی نامنتظر از نوع حسی _ ادراکی است. و به سه دستهٔ تقدیر و اقبال، مشیّت الهی و تصادفی غیر منتظره تقسیم می‌شود(شعیری، ۱۳۸۸: ۲۲)

۳. تحلیل گفتمانی بازگشت به حیفا

وضعیّت ابتدایی داستان «هنگامی‌که سعید با اتومبیلش از راه قدس به نزدیکی‌های شهر حیفا رسید، احساس کرد غم

درون، وجودش را فرا گرفته‌است(کنفانی:۱۵،۱۹۷۷). دلالت بر این دارد که گفتمان روایت، گفتمانی پویا است؛ چراکه نویسنده(خود راوی) داستان را با حرکت به سمت حیفا آغاز می‌کند و مُنجر به شکل‌گیری معنا می‌شود. با مشاهدهٔ حیفا، اساس جنبش عاطفی، سعید را به‌عنوان شَوِش‌گر فعّال ساخته و موجب بروز تنش‌های عصبی در وی گشته–است. « خاطره‌ها با دیدن حیفا بعد از گذشت بیست سال، همچون فروافتادن دیواری که آجرهایش روی‌هم آوار می‌شود، ناگهان به ذهنش هجوم آوردند و بر روی‌هم تلنبار شدند و پیکرش را آکندند»(کنفانی:۱۵،۱۹۷۷).

درنتیجه همین عمل دیداری نقطهٔ آغازی می‌شود تا گذشته «همچون آتشفشان در ذهن سعید فوران کند و یا به تیزی تیغ فرا رسد(کنفانی،۱۹۷۷: ١٦) یعنی حس دیداری، سعید را به بامداد روز چهارشنبه ۲۱ مه ۱۹٤۸م می‌برد. و همین حس مقدمه‌ای بر گفتمان احساسی داستان می‌شود و با یک فلش‌بک به گذشته، خواننده با عمق فضای شَوشی روبه‌رو می‌شود «حیفا شهری بود که انتظار هیچ حادثه‌ای را نداشت، ناگاه گلوله‌باران از شرق آغاز شد؛ خیابان‌های حیفا دچار هرج و مرج شد و وحشت شهر را فرا گرفت» (کنفانی،۱۹۷۷: ۲۱) آغاز داستان با چنین حسی(دیداری) خود یکی از ویژگی‌های این داستان به شمار می‌آید؛ «چراکه عملیات دیداری در صدر گونه‌های حسی دیگر قرارگرفته و راهی است به‌سوی دگرگونی، تمایز، تفاوت و...» (شعیری،۱۳۹۵: ۱۲۹–۱۳۰).

در کنار حس دیداری، حس شنیداری نیز از قابلیّت مهمّی در این رمان برخوردار است؛ چراکه رابطه‌ای دو طرفه بین صدا(یعنی غریو شلیک گلوله) و شوش‌گر که سعید باشد ایجاد می‌شود و در اثر این تعامل سعید از حالت سکون به حرکت می‌رسد و سعی می‌کند تا با اتومبیلش به خانه برگردد و هربار که با نیروهای بازدارنده‌ای(مخالف) چون سنگرها، گلوله و سربازان مواجه می‌شود، می‌کوشد تا خود را به خانه رساند و تصویر زنش صفیه و پسر پنج‌ماهه‌اش خلدون تنها اهدافی بودن که در کنار حس شنیداری، او را متأثّر ساخته بودند و منجر به بروز گونه–های عاطفی و هیجانی در وی گشته بود «سعید همچون جانوری وحشی و فراری جلو می‌رفت و راه ناممکن را در دل بیشه‌زار انبوه و درهم تنیده باز می‌کرد» (کنفانی،۱۹۷۷: ۲۵)

در قسمت دیگر، رابطهٔ بین صدا و شَوِش‌گر شنیداری(صفیه) رابطه‌ای دو طرفه ایجاد می‌نماید و همین صدا(یعنی غریو شلیک گلوله) منجر به حرکت شوش‌گر به سمت خیابان می‌شود «زمانی که غریو جنگ از مرکز شهر به گوش رسید، زن به سعید می‌اندیشید، لذا بی‌آنکه دقیقاً بداند چه می‌خواهد، به‌سوی خیابان دوید» (کنفانی،۱۹۷۷: ٢٦). درنتیجه این حس حرکتی با افزایش تپش قلب زن در رسیدن به هدف اصلی خویش (سعید) در سوی دیگر نگرانی‌اش را نسبت به شلیک گلوله کاهش می‌دهد«عجلهٔ زن برای دیدن مرد در میان راه، ترس و نگرانی‌اش را کاهش می‌داد؛ نگرانی از سرنوشت نامعلومی که با شلیک هر گلوله، صدها احتمال را در ذهنش زنده می‌کرد»(کنفانی،۱۹۷۷: ٢٦).

بعد از مدت‌زمانی به یاد می‌آورد که خلدون کوچولو در رختخوابش درحلیصه باقی‌مانده است و باوجود ناتوانی و خستگی، با همهٔ قدرتِ حنجره‌اش شروع می‌کند به فریاد زدن و واژهٔ خلدون را صدها بار بر زبان راندن و تصمیم گرفت

به هر بهایی شده به خانه بازگردد.»(همان:۲۷) یعنی بی‌تابی و بی‌قراری گونهٔ حسی– حرکتی درونه‌ای را در صفیه به وجود آورده که جسمانهٔ شوش‌گر مبدأ آن است و عبور را برای گونهٔ حسی–حرکتی برونه‌ای چون: دویدن و فریادزدن ایجاد می‌کند. و صفیه بی آنکه گام‌ها در اختیارش باشد در میان جمعیت می‌دود و فریاد می‌زند. شاید حس کرده بود که دیگر تا ابد نمی‌تواند سعید را ببیند. با تمامی قدرت بازوانش می‌کوشید تا راهی در میان انبوه جمعیّت به سوی خانه‌اش پیدا کند، که ناگاه در دل جمعیّت سعید را پیدا می‌کند؛ امّا سیل جمعیّت آن‌ها را به طرف ساحل می‌راند و بعد از مدّت زمانی خود را سوار بر قایق‌ها دیدند. این تصویر گرچه گویای حال درونی صفیه؛ مادری خسته و درمانده در غم کودک به جا ماندهٔ خویش در خانه و فریادهای بی‌انتهای اوست؛ اما سرگردانی و غفلت مردمانی را نشان می‌دهد که هر یک تنها در پی نجات خویشتن‌اند و صدای صفیه را به هیچ می‌گیرند و یا اصلاً نمی‌شنوند .

نویسنده بار دیگر زمان داستان را به حال می‌آورد؛ یعنی دقیقاً یک هفته پیش از اینکه سعید.س و صفیه راهی حیفا شوند «صفیه به او گفت: مردم همه جا می‌روند، چرا ما به حیفا نرویم؟ مرد به زن گفت: چرا به حیفا برویم؟ مرد زمانی که چشمان اشک آلود صفیه را دید، با صدای گرفته‌ای گفت: خلدون. در همان لحظه دریافت که سال‌هاست نام خلدون در این خانه برده نشده و تنها به گفتن «او» اکتفا می‌کردند» (کنفانی،۱۹۷۷: ۳۰) این فضای تنشی (گریه و خواستهٔ زن) جریان حسی در شوش‌گر به وجود آورد که او را از حال دور کرد و به گذشته سوق داد، یعنی آن زمانی که کودکی پنج ماهه به نام خلدون داشتند.

در این حال بود که تصمیم گرفت به یاری صفیه (کنش‌یار) برای رسیدن به هدف خویش (حیفا و خلدون) بار سفر بندند و راهی حیفا شوند. بعد از مدت زمانی ناگهان خانه برای آن دو ظاهر می‌شود، سعید با مشاهدهٔ خانه برای یک لحظه تمام خاطرات گذشته در ذهنش تداعی می‌شود «برای لحظه‌ای تصوّر کرد که صفیهٔ جوان با گیسوان بافتهٔ بلندش از آنجا سر خواهدکشید»(همان:۳۵) اما همین حسّ دیداری نسبت به شَوِش‌گر دیگر یعنی صفیه به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند؛ چرا که صفیه با دیدن خانه «ناگهان با صدای بلند شروع به گریه می‌کند» (همان:۳۵) به دلیل تقسیم‌بندی حس دیداری به حوزهٔ تقابلی حاضر/غایب و یا پیدا/پنهان در هر شَوِش‌گر به گونه‌ای متفاوت خود را بروز داده است. سعید با دیدن خانه حس درونه‌اش فعّال می‌شود و اما صفیه با گریه کردن این حس را ظاهری می‌سازد.

در ادامه نویسنده با توصیف حالت پیرزن یهودی (مریام) و خلق کُنُش در داستان، اطلاعات را مستقیم در اختیار خواننده قرار می‌دهد « پیرزن که اندکی چاق و کوتاه بود و لباس بلند آبی مُنقَّش به خال‌های سیاه بر تن داشت».در هاله‌ای از ابهام و لفافه پوشیده شده؛ چنانچه خواننده به درک عمیقی از ظاهر او دست نمی‌یابد و استنباط می‌شود که نمی‌توان به حکم قاطع مریام را شخصیّتی منفی و یا مثبت نامید. «دامن آبی با خال‌های سفید تجلّی‌گر پرچم کشور اسرائیل است و نویسنده با مهارت تام میان هویت یهودی و پوشش ظاهری مریام هماهنگی ایجاد کرده‌است» (جودی،۲۰۱۲:۸۷). در نتیجه

می‌توان گفت ظاهر شخصیّت مریام به عنوان اولین صحنه‌ای است که مخاطب با آن مواجه می‌شود و با خلق کنش در داستان فرستندهٔ ذهن مخاطب به واقعیّت و هویّت اصلی مریام می‌باشد.

نویسنده به تدریج با این توصیف، داستان را به کُنِش اصلی نزدیک می‌سازد سعید و در کنارش صفیّه بُهت‌زده به ارزیابی اشیاء پرداختند، به نظرشان مدخل آپارتمان از آنچه که تصورش را می‌کردند، تنگ‌تر و مرطوب‌تر می‌آمد؛ (همان:۳۷). حس دیداری آن دو باعث شد، وارد عمقِ فضای تنشی شوند و سعید خواستهٔ خویش را از طریق نگاه حسرت آلود به اطراف خانه بعد از گذشت بیست سال بیان کند و گذشته در ذهن وی منعکس شود. تعامل گونهٔ عاملی تصاویر خانه و شوش‌گر چنین واقعیّتی را آشکار می‌سازد؛ که راه صحیح، در ماندن و استقامت تحت هرنوع شرایط سخت است. در ادامهٔ نگاه‌هایش تنها عکسی از قدس را که هنوز در جای اوّلش آویزان بود، مشاهده کرد و این یعنی قدس و باورهای دینی تا ابد زنده هستند و هیچ نیرویی اعم از انگلیسی‌ها و صهیونیستی‌ها قادر به نابودی آن نیستند.

«سعید نگاه‌هایش را در آن دور و حوالی گرداند. در میان اتاق همان میز خودشان بود که آراسته به دانه‌های صدف بود ولی کمرنگ می‌نمود. به‌جای گلدان بلوری، یک گلدان چوبی نشسته بود که چند عدد پر طاووس در آن قرار داشت که می‌دانست قبلاً هفت پر بودند. امّا الآن فقط پنج‌تا از آن پرها باقی‌مانده بود و دید که پرده‌ها تغییر کرده‌اند و آن‌هایی که صفیه بیست سال پیش با نخ‌های شرابی‌رنگ قلاب‌دوزی کرده بود از آنجا برداشته‌اند و به‌جای آن‌ها پرده‌های آبی راه‌راه نصب‌کرده‌اند.»(همان: ۳۷–۳۸).

گلدان بلوری در متن رمز نرمی و لطافت است؛ که با تغییر آن به گلدان چوبی بر خشونت و سخت دلالی دلالت دارد و تجلّی گر دو رفتار متناقض فلسطینی‌ها و یهودیانی است، که با خشونت و زورگویی خود را به‌جای فلسطینی‌ها نشاندند. همان‌طور که گلدان چوبی به‌جای گلدان بلوری نشسته است. تغییر پرده‌ها از رنگ شرابی به رنگ آبی نیز دلالت دارد بر سلطهٔ اسرائیلی‌ها و به تملّک درآوردن هرآنچه متعلّق به فلسطینی‌هاست.

همچنین، همین حس دیداری به مریام (پیر زن یهودی) کمک می‌کند تا بفهمد که سعید و صفیه، صاحبان اصلی این خانه هستند «شما صاحب این خانه هستید، من این را می‌دانم، از شیوهٔ ایستادن شما در مقابل در، عکس و.... متوجه شدم»(همان:۳۸) اعتراف مریام مبنی بر اینکه این خانه، متعلّق به سعید و صفیه است، نشان از این دارد که یهودیان بر تعلّق سرزمین حیفا بر فلسطینی‌ها قلباً ایمان دارند اما در عمل منکر این واقعیت هستند و از خود رفتار دیگری نشان می‌دهند.

نگاه حیرت زدهٔ پیرزن به اطراف خانه و نگریستن او به نقطه‌ای خاص منجر به تعامل میان دو نگاه سعید، صفیه و پیرزن شد و سعید و صفیه نیز بی آنکه قصدی داشته باشند، شروع کردن به نگاه کردن به جایی که او می‌نگریست «سعید باخود گفت: عجیب است! شش چشم به یک چیز می‌نگرند، و چقدر آن را متفاوت می‌بینند» (همان:۳۹) در ادامه حس دیداری سعید در حالی که ناگهان گلدان قدیمی را در کنار پنجره می‌دید منجر به کنش درون وی می‌شود، به حدی که با لحن زمختی می‌پرسد«اینجا هفت تا پَر بود، آن دوتای دیگر چه شد؟ پیرزن آهسته گفت: نمی‌دانم آن دوتا پری که صحبتشان را می‌کنید چه شدند، شاید «دوف» هنگامی که بچه بود با آن‌ها بازی کرده و بعداً گُمشان کرده است» شنیدن

کلمهٔ دوف، منجر به تولید فعالیّت حسی–ادراکی و کُنش میان سعید و صفیّه شد و هردو با شنیدن این اسم از جایشان بلند و با ناراحتی به پیرزن خیره شدند، «آنگاه پیرزن ادامه داد: آری دوف، نمی‌دانم اسمش قبلاً چه بوده و اگر برای شما اهمیّت داشته باشد باید بگویم که خیلی شبیه شماست.»(همان:٤١–٤٢)

لحظه‌ای بعد صدای موتور اتومبیلی در خیابان غرید و پیره زن با صدای لرزانی گفت: دوف دارد می‌آید شنیدن صدای موتور، سبب می‌شود تا عاطفه شکل گرفته و شَوِش‌گر(صفیه) ابتدا واکنش جسمانی از خود نشان داده، جشمانش از ذوق پر از اشک می‌شود و همین حس شنیداری او را به بیست سال گذشته، درست زمانی که او ناخواسته کودکش را تنها در خانه رها کرده، می‌برد اما همین حس در سعید به گونهٔ واکنش جسمانهٔ درونه‌ای یعنی ترس از مواجه شدن با چهرهٔ رنگ پریدهٔ همسرش صفیه بروز می‌کند و تنها چشمانش را به سمت در می‌دوزد.

مرد بلندقامتی بالباس نظامی که به تن داشت وارد خانه شد.(لباس نظامی دوف، حاصل ترس و فرار پدر و مادری است؛ که اکنون تبدیل به یک فرد نظامی علیه آن‌ها شده‌است) مریام به جوان گفت: «می‌خواهم پدر و مادرت را به تو معرّفی کنم. جوان گفت: من جز شما کسی را نمی‌شناسم» (همان:٦٧) جوان بلندقامت (دوف) به آهستگی گامی برداشت. کُلاهش را روی میز گذاشت. به نظر می‌رسید که وجود کلاه در نزدیکی گلدان چوبی و پر طاووس نامتناسب و تاحدّی مُضحک است. نویسنده وجود کلاه نظامی را که نمادی از صهیونیست است و پرهای طاووس که متعلّق به سعید و صفیه بوده و نمادی از فلسطینی‌ها می‌داند را در کنار هم چیز مسخره‌ای می‌پندارد. او قصد داشته بگوید که هم‌نشینی اسرائیلی‌ها و فلسطینی‌ها نیز در این شهر مساله‌ای خنده‌دار به نظر می‌رسد و تنها باید جایگاه یکی از این دو باشد.

جوان از سعید پرسید: آقا شما چه می‌خواهید؟ سعید با آرامشی غافلگیرکننده پرسید: شما ارتشی هستید؟ با چه کسی و چرا می‌جنگید؟!(همان:٧٠–٦٩) سعید با این پرسش(با چه کسی می‌جنگید؟) و ایجاد کُنش و واکنش در ذهن خواننده او را بیشتر به محتوای متن خویش و ژرف‌ساخت آن نزدیک می‌سازد تا از خود بپرسد، دوف به عنوان شخصیّتی به ظاهر یهود، اما با اصل و نسب فلسطینی به راستی برای چه و با چه کسانی می‌جنگد؟ در چنین سرنوشت تلخی چه کسی یا کسانی مقصر هستند و کوتاهی از کجا سرچشمه می‌گیرد. جوان نیز در برابر چنین پرسشی(با چه کسی می‌جنگید؟) مرد را محکوم می سازد که حق پرسیدن چنین سوالی را ندارد؛ چراکه او در طرف دیگر است. در نتیجه چنین جوابی منجر به گونه‌های عاطفی مانند تنش و حس جنون در شوش‌گر (سعید) می‌شود و این حس را از طریق بیان جسمانهٔ خویش یعنی قهقهه زدن و بلند شدن بروز می‌دهد.

جوان ادامه می‌دهد. من از کودکی یهودی بوده‌ام. در مدرسهٔ یهودیان درس خوانده‌ام. زمانی که به من گفتند پدر و مادر اصلی‌ام عرب هستند. هیچ‌چیز عوض نشد؛ چرا که در نهایت مسألهٔ اصلی خود انسان است. من به اینجا تعلّق دارم. این خانم مادر من است و شما را نمی‌شناسم (همان:٧١). از این گفته می‌توان فهمید، مریام زمانی گذشتهٔ خلدون را برای او شرح می‌دهد که یهودی بودن جزئی از وجود او شده و باور داشتن مادر و پدری فلسطینی بر او سخت است .دوف روبه سعید کرد و کفت: شما نمی‌بایست از حیفا خارج می‌شدید و بچهٔ شیرخواره را روی تخت رها می‌کردید. طی این بیست

سال کاری برای بازگرداندن فرزندتان انجام دادید؟ اگر من جای شما بودم به‌خاطر این هدف، اسلحه به دست می‌گرفتم. شما ناتوانید! ناتوان! شما دو دهه را به شیون و زاری گذراندید. این سلاح مسخره و بی‌خاصیّت شماست.(همان:۷۹)

زمانی که دوف، سعید را ناتوان و ترسو لقب می‌دهد، اوج هنرنمایی نویسنده است که سعی دارد غیرت مردم خویش را به جوش آورد؛ اینکه انسانی از جنس خودشان و با هویّتی فلسطینی آن‌ها را خوار کرده و انگ بی‌همتی و ترسویی به آنان زده‌است همچنین سعی داشته تا با استفاده از تحقیر سعید برگ برنده را از آن خود کند، باشد از این طریق انتقام بیست ساله پیش خود را که کودکی شیرخواره بوده و تنها روی تخت رها شده را بگیرد.و دیگر اینکه سعی دارد گذشتهٔ خود را صورت دیگری بخشد و آیندهٔ خویش را آن طور که مایل است بسازد و هر آنچه از هویّت و ملیّت عربی است را به یکباره فراموش کند. همچمین نویسنده باتکرار دوبارهٔ کلمهٔ ناتوان، خواسته تا وجدان خاموش فلسطینی‌ها را بیدار سازد. این که خلدون تنها شکل کوچکی از قربانی‌هایی است که طی این سال‌ها فدا کردند. گریه کردن و فرار راه صحیحی نیست، باید اسلحه به دست بگیرند تا صهیونیست را از کشور فلسطین خارج کنند و دیگر شاهد چنین اتفاقات اسف باری نباشند.

دوف از طریق تحریک کنشگر و ارائهٔ تصویری منفی از او، بی لیاقتی‌ها و ناتوانی‌های سعید را به رُخش می‌کشد و همین باعث تحریک او شده و در نهایت منجر به عمل کِنشی در مقابل دوف می‌گردد تا به دفاع از خود و میهنش به مشاجره با او بپردازد و در نهایت با ملحق شدن خالد به گروه فدائیان موافقت نماید؛ چراکه اضطراب و نگرانی سعید نسبت به اینکه در رابطه با فرزند و میهنش حق خود را ادا نکرده در جهت مثبت به عنوان یاری‌گر و فرستنده، سبب می‌شود تا از خالد بگذرد و او را در راه دفاع از وطن آزاد گذارد. آوردن چنین تصمیمی در پایان رمان توسط نویسنده، به نفع فلسطینی‌ها بوده و آیندهٔ روشن آن‌ها را نوید می‌دهد«سعید و صفیه هنگامی که به نزدیکرام‌الله رسیدند، به همسرش نگاه کرد و گفت: امیدوارم که خالد، در نبود ما به گروه چریکی‌ها پیوسته باشد و رفته باشد»

نزاع لفظی سعید و دوف در ذهن سعید جرقه‌ای ایجاد کرد تا به فرقی که میان خودش به عنوان«پناهنده» و «مبارز» وجود داشته پی‌ببرد و می‌داند که باید یکی از این دو را برگزیند و او راه مبارزه را برای فرزندش خالد انتخاب می‌کند، تا به چریکی‌ها ملحق شود؛ چرا که می‌دانست این تنها راه رهایی و جبران اشتباهی است که بیست سال پیش ناخواسته مرتکب آن شده بود. «نویسندهٔ این رمان سعی داشته تشویش‌ها و عذاب وجدان درونی خود را نشان دهد و به خود و هموطنانش گوشزد نماید که مُقصر اصلی، او و ملّتی بوده که در برابر ظلم استقامت نکرده و حال دربرابر چنین سرنوشتی با احساسی مملو از گناه و شرمندگی چاره‌ای جز سکوت و پذیرفتن این خفت ندارند» (الیوسف،۱۹۷٦:۵۱) شدت این احساس گناه به عنوان کُنشگر تأثیرگذار که در نقش فرستنده نظر خاصّ مخاطب را به طور عام و سعید را به شکلی خاص نسبت به این فاجعه(ترک فرزند، کشور و خانهٔ خویش) نشان داده است.

از این گفتگوی نسبتاً طولانی می‌توان دریافت؛ سعید (کُنشگر اصلی داستان) با نقصان رو به رو است، نقصانی که نه تنها سعید بلکه ملّت فلسطین طی این سالیان با آن مواجه بوده و ناخواسته از شهر و دیار خویش و بالاجبار پراکنده

شدند.سعید در نقش پدر خانواده رمزی از برای ملّت فلسطینی است که فرار را در عوض مقاومت و مبارزه در خاک خویش برگزیدند و برای جبران چنین خسارتی چاره‌ای جز تحمل اندوه در برابر از دست دادن فرزند و خانهٔ خویش نداشتند(الشیخ خلیل،۲۱۲:۱۹۸۷). در نتیجه این سعید است که مسئولیّت رفع نقصان را در داستان بر عهده گرفته است. نقصان در رمان‌های ادبیّات مقاومت معمولاً پیرامون محور از دست رفتن و اشغال وطن است. و نویسنده سعی دارد با به کارگیری عوامل کُنشی در این داستان به رفع این اشغال‌گری دست یابد و معنا را تغییر دهد. او سعی دارد تا با طرح مسائلی چون مبارزه طلبی و مقاومت در کنشگر اصلی، فعل «خواستن» را با «توانستن» گره زده و نوعی «بایستن» به وجود آورد.

٤. بعد زمانی و مکانی گفتمان

به نظر گریماس هر روایت آغازی دارد و پایانی، و این نکته‌ای است که آن را از «جهان واقعی» جدا می‌کند. این وجود آغاز و پایان، هر روایت را یک «ساحت زمانمند» می‌نمایاند. یعنی در هر روایت، موضوع زمانمند است و روایت بدون زمان بی معناست (احمدی،۱۳۷۰:١٦٤).

رمان بازگشت به حیفا رمانی پویا است و حرکت زمان در آن مشهود است و حالت یکنواختی ندارد، یعنی نویسنده به نقل رشته‌ای از حوادث برحسب توالی و ترتیب زمانی نپرداخته بلکه از میانهٔ روایت، داستان به گذشته بازمی‌گردد و دوباره به زمان حال می‌آید و در انتهای رمان نگاهی به آینده می‌افکند. در ارتباط گذشته‌نگری با رمان «بازگشت به حیفا» باید گفت که نویسنده نوعی خلأ در ذهن خواننده ایجاد می‌کند تا نسبت به آنچه اتفاق افتاده حسّ کنجکاوی در او تحریک شود و به‌منظور کشف هر آنچه به دنبال این حادثه اتفاق افتاده به خواندن ادامهٔ رمان اقدام نماید. همچنین هدف کنفانی از درهم آمیختن زمان گذشته و حال، ملموس‌تر و عینی‌تر ساختن حوادث گذشته و «محکوم ساختن، فلسطینی‌هایی است که بی‌هیچ استقامتی در برابر رژیم غاصب صهیونیسم ترک وطن گزیدند»(عودة زعرب، ۸۲:۱۹۹۸).

«در نشانه–معناشناسی، زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند، زمان به محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد، به نحوی با مکان آمیخته می‌شود» (شعیری،۱۳۹۵: ۱۲۹–۱۳۰). زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد. مکان، از دیدگاه گریماس به فضایی اطلاق می‌شود که در آن حوادث، زمان و شخصیّت‌های داستانی به واسطهٔ عوامل و کنشگرهای مختلف ظهور پیدا کرده و در کنار هم کُنش داستانی را خلق می‌کنند» (ابوهیف،۱۲۵:۲۰۰۵) عنوان روایت (بازگشت به حیفا) دلیل محکمی است بر اینکه روایت اصلی در مکان مشخصی به نام حیفا رخ داده‌است. علاوه بر حیفا دومین مکانی که از اهمیّت نسبتاً بالایی برخوردار است، خانهٔ قدیمی سعید و صفیه است که هم اکنون به تملک یهودی‌ها درآمده و چون بیشتر کُنش‌ها و شَوِش‌ها در این خانه انجام گرفته، خودی است و از اماکن بسته به شمار می‌آید.

۵. نظام ارزشی گفتمان «بازگشت به حیفا»

نشانه معناشناسی از دیدگاه اخلاقی، زبان‌شناختی و مادی به ارزش می‌پردازد. از دید مرامی اخلاقی به‌مثابهٔ گونه‌ای

می‌نگرد که غایت اخلاقی، انسانی و زیباشناختی دارد(شعیری،۱۳۸۸: ٦١) این غایت اخلاقی، روحانی و زیباشناختی همان چیزی است که کُنشگر به نام آن زندگی خود را به خطر می‌اندازد (شعیری،۱۳۸۷: ۱۲۱). در رابطه با نظام ارزشی گفتمان این روایت باید گفت که؛ نویسنده به‌منظور ایجاد غیرت و پایداری و ایستادگی مردم فلسطین در تصویری زیبا، تعلّق خاطر مرد عرب و خانواده‌اش که بیست سال پیش، خانهٔ فارس لبده را اجاره کردند به قاب عکس بدر (برادر فارس لبده) که در راه میهنش شهید شده را به نمایش می‌کشد.

عمل مرد عرب، نوعی وفاداری به کسانی است که اسلحه به دست گرفتند و جنگیدند. ترک بدر و خانهٔ بدر را نوعی خیانت به خود و جامعهٔ خویش می‌بیند؛ از این‌رو زیر بار مهاجرت نرفته و ماندن در وطن خویش را برتری داده است و دلیلی است بر این ادعا که راز موفقیّت و سربلندی در برابر صهیونیسم و رژیم اشغال‌گر تنها با دست گرفتن سلاح و استقامت تحقق می‌پذیرد.همچنین تصویر بدر پل ارتباطی میان انسان فلسطینی است که در قید و بند زنجیر صهیونیسم اسیرشده و پناهی برای دل رنجدیدهٔ این انسان است

بدر با مقاومت و ایثار خویش به‌عنوان کنشگر اصلی در این قسمت از رمان بر دیگر شخصیّت‌ها تأثیری مثبت داشته و شجاعت و مقاومت وی به‌عنوان نیروی کنِشی مثبت و در نقش فرستنده، ذهن هر خوانندهٔ عرب و همچنین سعید و مرد عرب را به مقاومت تشویق می‌نماید. از سوی دیگر هدف از بیان نام بدر و مبارزهٔ وی در راه وطن، پرده برداری از واقعیّت جامعهٔ فلسطینی است، تا عرب فلسطینی به فرقی که میان خودش به‌عنوان پناهنده یا مبارز بوده پی ببرد و از طریق دوستی و میهن‌پرستی، وفاداری و فداکاری بر شیوهٔ استعمار که اختلاف و تفرقه را دامن می‌زد، حمله کند.

از دیگر نکاتی که باید در نظام ارزشی گفتمان به آن توجه داشت این است که «ارزش برای رسیدن به فرا ارزش است. فرا ارزش هم‌ارزشی است که شرایط بروز و ظهور ارزش‌های دیگر را تعیین می‌کند. به همین دلیل، فرا ارزش پیش‌زمینه‌ای است که ارزش‌ها بتوانند در سایهٔ آن به اثبات برسند» (شعیری،۱۳۸۸: ٦١) بدین ترتیب، مسئلهٔ هویّت و انسانیّت انسان عربی فرا ارزشی است؛ که این مسئله در طول رمان بیشتر به‌صورت «پرسش و پاسخ‌هایی که همه حول محور وطن‌دوستی و انسانیّت می‌چرخد میان دوف و سعید در رمان ردّ و بدل می‌شود» (کریم،۱۹۷۰:٦٥) و چنین استنباط می‌شود: در دنیایی که انسانیّت معنای واقعی خود را ازدست‌داده و مردم در پیدا کردن وطن واقعی خویش سردرگم بوده،این دو مسئله در نوع خود مهم و تأمل‌برانگیز جلوه می‌کنند.

به‌عنوان نمونه در مشاجره‌ای که میان سعید و دوف صورت می‌گیرد و هریک موضعی خصمانه نسبت به دیگری از خود نشان می‌دهند:« –سعید پرسید: شما ارتشی هستید؟ با چه کسی و چرا می‌جنگید؟ – جوان ناگهان از جا پرید: شما حق ندارید چنین پرسش‌هایی بکنید. شما در طرف دیگر هستید. – من؟ من در طرف دیگر هستم؟ سپس سعید باتمامی وجود خندید»(کنفانی،۱۹۷۷:٦٣). نویسنده سعی دارد به این نکته اشاره نماید که، صهیونیسم ازخلدون یک مهندس یا معلم یا پزشک نساخت، بلکه او را در قالب سربازی که علیه دولت و ملت خویش به مبارزه برخواسته پرورش داده؛ تا به ملّت خویش بفهماند انسان با مبارزه و دفاع از میهنش زنده است و شاهدی است بر این ادعا، که رژیم صهیونیست تنها به دنبال نابودی و تملک در آوردن سرزمین فلسطین نبوده بلکه به دنبال آن هویت و انسانیّت مردمان عربی را نیز به سلطهٔ خویش

در آورده است، خلدونی که طی بیست سال در خانواده‌ای یهودی تربیّت و رشد یافته، اینک هویّت خویش را فراموش کرده و به شهروندی یهودی بدل گشته است (ابواصبع، ۱۹۷۵: ٦٨).

درنتیجه باید اظهار کرد، حدیث غربت در بازگشت به حیفا، تنها قصّهٔ ذلّت و اسارت نیست؛ بلکه مهم‌تر از آن قضیهٔ غصب کشور، و سلب هویّت یک ملّت عربی مطرح است؛ چرا که آنان از یک کودک فلسطینی، جوانی مبارز در راستای حمایت‌های کشور خویش تربیت داده‌اند و قصد نابودی حیات آنان و هویّت و ملیّت عربی را داشته‌اند.

٦. نظام گفتمانی رخدادی

نظام رخدادی که در این رمان با آن مواجه هستیم از نوع تقدیر و اقبال است؛ چراکه این تقدیر و مشیت الهی است که سبب زنده ماندن کودک پنج‌ماهه طی چند روز گرسنگی و تنهایی در خانه می‌شود. اما به‌راستی چگونه تقدیر الهی منجر به زنده ماندن او می‌شود و در نهایت به سرپرستی افرات کوشن و مریام درمی‌آید؟

قصه از آنجایی شروع می‌شود که؛ «تورازونشتاین» زنی که دقیقاً بالای خانهٔ سعید.س- زندگی می‌کرد. صدای گریهٔ ضعیفی می‌شنود که از طبقهٔ دوّم می‌آمد. پس از ادامهٔ گریه از جایش برمی‌خیزد و به‌سوی طبقهٔ دوّم از پلکان پایین می‌آید و در را می‌کوبد. زمانی که ناامید می‌شود تا در را به روی او باز کنند، مجبور به شکستن در می‌شود. درواقع صدای گریه‌های کودک بلافاصله مُنجر به شکل‌گیری احساس درونه‌ای در پیرزن می‌شود و در کنار شوِش عاطفی (دلسوزی و احساس مسئولیّت زن نسبت به کودک) تحت تأثیر مدلول معرفت و مهربانی باعث می-شود فعّالیّت حسی، حرکتی و کّنشی رخ دهد و پیرزن با شکستن در عامل نجات کودک شود.او کودک را با خود به خانه می‌برد. «تورا» فکر می‌کرد که پس از مدّت کوتاهی اوضاع عادّی خواهد شد، امّا پس از دو روز نقش بر آب می‌شود، لذا تصمیم می‌گیرد که بچّه را نزد آژانس یهود در حیفا ببرد. بدین‌سان این اقبال «افرات کوشن» بود که پس از مدّت کوتاهی به آژانس یهود آمد و زمانی که مسئولان آن‌جا فهمیدند که بچه‌دار نمی‌شود به او پیشنهاد کردند «اگر پدرخواندهٔ کودک بشود – به‌عنوان امتیاز ویژه- خانه‌ای در حیفا به او خواهند داد.»(همان:۵۱) که همین عاملی بود تا به همراه همسرش برای همیشه در حیفا ماندگار شوند و گرچه همسرش در بدو ورود تصمیم داشت تا به ایتالیا برگردد اما خانه و فرزند درواقع ..... همه‌چیز به نفع افرات تغییر نماید و در حیفا ساکن شوند.

این پیشنهاد برای افرات پس از اطمینان از نازایی مریام به مثابهٔ بخشش الهی تلقی می‌شد که نعمت‌هایی را ازجمله سکونت در حیفا به دنبال داشت و می‌دانست این کودک کاملاً مریام را دگرگون خواهد ساخت.

نتیجه

۱. رمان بازگشت به حیفا به دلیل قراردادن محوریّت پایداری قابلیّت تحلیل و بررسی با انگاره‌های کُنشی و شوشی را دارد. نوع گفتمان رمان مذکور از نوع پویا است؛ چراکه روایت با تغییر در افکار و حرکت سعید(کنشگر) از رام‌الله به حیفا، به یاری همسرش صفیه(کُنش‌یار) برای رسیدن به هدف خویش(خلدون)، وضعیّت ابتدایی را به

وضعیّت ثانوی یعنی مواجه‌شدن با نیروهای مخالفی چون کشمکش‌های سعید و خلدون سوق می‌دهد که در نتیجه منجر به تغییر در افکار سعید، مبنی بر آزاد نهادن خالد در عضویّت گروه فدائیان و تولید معنای استقامت و پایداری می‌شود.

۲. این رمان با نقصان روبه‌رو است، نقصانی که نه تنها سعید(کنشگر) بلکه ملّت فلسطین طی این سالیان با آن مواجه بوده و ناخواسته از شهر و دیار خویش و بالاجبار پراکنده شدند. در نتیجه این سعید است که مسئولیّت رفع نقصان را در داستان بر عهده گرفته است. نقصان در رمان‌های ادبیّات مقاومت معمولاً پیرامون محور از دست رفتن و اشغال وطن است. و نویسنده سعی دارد با به‌کارگیری عوامل کُنشی در این داستان به رفع این اشغالگری دست یابد و معنا را تغییر دهد. او سعی دارد تا با طرح مسائلی چون مبارزه‌طلبی و مقاومت در کنشگر اصلی، فعل «خواستن» را با «توانستن» گره‌زده و نوعی «بایستن» به وجود آورد.

۳. نظام رخدادی که در این رمان با آن مواجه هستیم از نوع تقدیر و اقبال است؛ چراکه این تقدیر و مشیت الهی است که سبب زنده ماندن کودک پنج‌ماهه طی چند روز گرسنگی و تنهایی در خانه می‌شود.

کتابنامه

۱. ابراهیم، عبدالله (۲۰۰۵م). **موسوعة السردالعربي.** الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة العربیّة للدراسات والنشر.

۲. ابراهیم الهواری، احمد .(۱۹۸٦).**البطل المعاصر في الرواية المصريّة.**، الطبعة الثالثه. القاهرة: دار المعارف.

۳. أبو أصبع، صالح .(۱۹۷۵) .**فلسطين في الرواية العربيّة**. د.ط. بیروت: مرکزُ الأبحاث.

٤. احمدی، بابک(۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن؛ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی**، چاپ‌اوّل، تهران: مرکز.

۵. شعیری، حمیدرضا.(۱۳۸۷). « روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه معناشناسی»، مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، چاپ نخست، تهران: فرهنگستان هنر.

٦. _____.(۱۳۸۱). «مبانی معناشناسی نوین». تهران: سمت.

۷. العابد، عبدالحمید.(۲۰۰۸) .**مباحث في السيميائيّات.** الطبعة الأولی.المغرب: دار القرويين للطباعة.

۸. عزام، محمّد.(۲۰۰۳). **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقديّة الحداثيّة**، الطبعةالأولی، دمشق: منشورات إتّحاد الكتّاب‌العرب.

۹. عودة زعرب، صبيحة.(۱۹۹۸). **غسّان كنفاني؛ جماليّات السرد في الخطاب الروائي**. ط۱. الاردن: دار مجد لاوی.

۱۰. كَنَفاني، غسّان.(۱۹۷۷). **الآثار الكاملة.** الطبعة الأولی. بیروت: مؤسسة غسان كنفانی الثقافيّة للطباعة و النشر.

۱۱. ابوهیف، عبدالله (۲۰۰۵) جماليات المكان في النقدالأدبي المعاصر، مجله جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة، مجلد۲۷، العدد۱، جامعة تشرين، اللاذقيّة، السوريّة: قسم اللغه العربيّة.

۱۲. جودی، محمّد(۲۰۱۲) رسالة ماجستير شعريّة الشخصيّة والمكان الروائي في «عائد إلى حيفا» لغسّان كنفانی؛ من البُنية إلى الدلالة، جامعة الجزائر: قسم اللغه العربيّة وآدابها.

۱۳. الشیخ خلیل، خالدة. (۱۹۸۷). رسالة الدکتوراه الرمز في أدب غسان کنفاني القصصي. جامعة الجزائر: معهد اللغة و الأدب العربی.

۱٤. کریم،فوزی.(۱۹۷۰).عائد إلی حیفا. مجلة الآداب. العدد۱۰. صص٦٦-٦٤.

۱۵. الیوسف، یوسف.(۱۹۷٦). غسان کنفانی روائیا(۲). مجلة المعرفة.العد۱۷۳.صص٦۲-٤۳.

بررسی پارادوکس در شعرعرار

مطالعه موردی: دیوان (عشیات وادی الیابس)

(پژوهشی)

لیلا حسینی (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
حامدصدقی (استاد گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.70358
صص:٥٦-٣٦

چکیده

مصطفی وهبی التل(١٩٤٤-١٨٩٩) معروف به عرار یکی از شاعران معاصر اردن است که پارادوکس یا ناسازواری هنری از هنجار گریزی معنایی و یکی از مهم‌ترین عناصر شعری وی محسوب می‌گردد. یافته‌های این پژوهش از طریق بررسی دیوان اشعار وی به نام (عشیات وادی الیابس) با روش توصیفی – تحلیلی پس از بحث راجع به پارادوکس و کاربرد آن در اشعار شاعر به‌دست‌آمده است. پارادوکس یکی از مقوله‌های مهم نقد ادبی است و متناقض نما، تجمع شاعرانه دو مفهوم متضاد است که از دیدِ عقلی محال و ناشدنی به نظر می‌آید، امّا در ورای آن حقیقتی نهفته شده که تنها ذهن کاوش گر به دریافت مفهوم آن نایل می‌گردد. بررسی الگوی اشعار تمسخرآمیز، پارادوکس عاشقانه شاه و درویش، پارادوکس عدم انسجام، پارادوکس اشتقاقی، پارادوکس عدم سازگاری (جمله با جمله) از مهم‌ترین اهداف این پژوهش است. آفریدن مضامین تازه و نکته‌سنجی‌های دقیق و باریک‌خیالی با به کار کشیدن تشبیهات، استعارات و مجازهای خاص شاعر از تصاویر و معانی پارادوکسی از مهم‌ترین نتایج این پژوهش است این پژوهش به دنبال آن است که به این سؤال پاسخ دهد که شاعر با چه شیوه‌ای از پارادوکس یاری جسته است که موجبات برجسته‌سازی سخن خویش را فراهم ساخته و هدف وی از این رویکرد چه بوده است؟ و بر این فرضیه استوار می‌باشد که پارادوکس در دیوان وی فقط برای زیبا آفرینی ساخته نشده و نشان‌دهنده مفاهیم متناقض هست و شاعر در این‌گونه متناقض نماها واقعیت را ارائه می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: پارادوکس، ناسازواری هنری، اشعار تمسخرآمیز، مصطفی وهبی التل(عرار).

تاریخ دریافت:۱۳۹٦/۱۱/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۲

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: l7.hoseynii@gmail.com

۱ . مقدمه

پارادوکس واژه‌ای اروپایی است و آن را تناقض نمایی و اخیراً پاد نمایی نیز می‌گویند که در دو زمینه شعری و فکری یا مفهومی قابل‌بررسی است. پارادوکس طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها نامتعارف و عادت زدایی است که ذهن مخاطب را به اندیشه ورزی، تأمّل، جستار گرایی و پرسشگری وادار می‌سازد. ذهنی که به چنین مرحله‌ای دست‌یافت به یکی از متعالی‌ترین مراحل رشد و خلاقیت رسیده است»(کریمی،۱۳۸۱:۲۰۸). متناقض نما با توجه به معنای لغوی و اصطلاحی‌اش در علم بدیع، یکی از زیباترین آرایش‌های کلامی است که راز زیبایی آن در آشنایی‌زدایی و ایجاد بهت و حیرتی است که در مخاطب و خواننده ایجاد می‌کند.(چناری،۱۳۷۷:۲۸۸) در ساختار تصاویر متناقض نما معمولاً دو صورت و عنصر متناقض وجود دارد که تخیلِ سازگاری آفرین شاعر، آن‌ها را به چنان اتّحادی از هماهنگی رسانده که مخاطب در نگاه اوّل، متوجه تضاد و تناقض موجود در میان آن‌ها نمی‌شود(مظفری،۱۳۸۱:۱۷۰).

معادل دیگری که برای اصطلاح پارادوکس در این پژوهش می‌آوریم از زبان و ادبیات فرنگی به حوزه زبان و ادبیات عرب آمده است و آن دو عبارت‌اند از: Eironeia و paradoxos. کلمه یونانی Eironeia به معنای ریا، تظاهر، نقش بازی کردن، هجو، مسخره، محروم کردن رقیب از ویژگی‌ها به روشی مضحک، که در زبان عربی در کنار سخریه یاد می-شود. paradoxos به لاتین و paradox به انگلیسی به عبارتی اشاره دارد که ظاهراً متناقض به نظر می‌رسد، اما با بررسی و تأمل بیشتری مشخص می‌گردد که این امر حقیقت دارد (وهبه،۱۹۷٤: ۳۸۱). برخی از شعرای متافیزیک در انگلیس در قرن ۱۷م با تناقض ظاهری در استعاره‌های ناب و حسن تعلیل‌های خود شناخته‌شده‌اند. بعدازاین، مکتب نقد جدید در آمریکا بر اهمیت این تناقض ظاهری به‌عنوان اساس زبان شاعرانه و نه فقط در یک آرایه ادبی تأکید کرد(قطوس،۲۰۰۰:۸۰).

برای درک زبان ناهمسازگون و متناقض نما باید در یک موقعیت ذهنی تعاملی قرار گرفت تا ناهمسازی‌های«هم ساز» در «تعادل» قرار گیرند. به‌عبارت‌دیگر، آن‌کس که زبان پارادوکس را فراگرفته است، قبل از هر چیز در یک موقعیت(الاکلنگی) قرارگرفته و به‌خوبی هوشیار است که هر کنشی از جانب او موجب واکنش طرف مقابل می‌شود. مثال «الاکلنگ» در مقدمه‌ی کتاب«عصر تضاد و تناقض»، که گویای این تعامل و دربردارنده‌ی راز پنهان در این پارادوکس است، چنین آمده:«زندگی توأم با پارادوکس، مثل سوارشدن بر الاکلنگ است. اگر نحوه‌ی کار الاکلنگ را بدانید و طرف مقابل شما نیز سواری بر الاکلنگ را بداند، قطعاً سواری لذت بخشی را خواهید داشت. ولی اگر فرد مقابل شما بازی را بلد نباشد و یا از روی عمد و آگاهی الگوی بازی را به هم بزند، بی‌تردید ضربه‌ای غیرمنتظره و ناراحت‌کننده‌ای را دریافت خواهید کرد.

گستردگی و فراوانی متناقض نمایی در شعر معاصر، یکی از عوامل اصلی هنجار گریزی معنایی در زبان شاعران است. چراکه «آنچه به هر جزء زبان هویّت می بخشد، تقابل‌های آن با اجزای دیگر در درون نظام است. وقتی از نظام بالقوه‌ی زبان به یکی از جنبه‌ها و کاربردهای بالفعل آن‌که شعر است، می‌رسیم،این تقابل و تضادها بیشتر به چشم می‌خورد. اندیشه‌های شعری با در هم شکستن هنجار و نحو معمول زبان و ایجاد تنش و تقابل بین اجزاء و عناصر ساختی، شکل می‌گیرد و در بسیاری موارد، این تضادها و تقابل‌های دوگانه و گاه سه‌گانه به ساختاری «پارادوکسیکال» تبدیل می‌شوند (واعظ و

صدری،۱۳۹۱:۱۳۳). کارکردهای هنری متناقض نمایی متعدد است. کاربرد این ترفند هنر در شعر امروز، موجب آشنایی‌زدایی، برجسته شدن معنی، ایجاز، دوبعدی شدن سخن و ابهام معنایی می‌گردد. شاعر با بهره‌گیری از متناقض نما، زبان عادی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌نماید و زبان برجستگی می‌یابد؛ در این صورت نه‌تنها لفظ توجّه انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتلا می‌یابد. همچنین، ایجاز حاصل از آن موجب کثرت و دوبعدی شدن معنا و زبان می‌گردد. بی‌تردید، دوبعدی کردن و دو منظره ارائه دادن، شگفت‌انگیز بوده و موجب زیبایی می‌شود(وحیدیان کامیار،۹۸:۱۳۷۹). شاعران معاصر با اتّخاذ چنین ترفندی، «هم‌بافت حاکم بر روابط زبان را در هم می‌ریزند و هم ازنظر معنایی، بافت موقعیت؛ یعنی قراردادها و پیش‌فرض‌های مقبولِ ذهن جامعه و محیط زندگی را که در فهم سخن مؤثرند، نادیده می‌گیرند و به ارائه مفهوم تازه و آفرینش هنری دست می‌زند»(مدرّسی و ملکی، ۱۳۸۷: ٤-۳). بنابراین، هنجار گریزی در حوزه‌ی معنایی شعر معاصر، گاه از طریق آمیزش، ناسازهایی به دست می‌آید که ترکیب ناگهانی آن‌ها با یکدیگر برای مخاطب، غیرمنتظره و دور از ذهن است. آنان با آمیزش گونه‌های ناهمگون در کنار هم و پیوند میان مفاهیم ناسازگار، شیوه‌ی هنجارین برخورد مخاطبان با واژگان را مورد توجّه قرار می‌دهند و نگاهشان را تا دوردست‌های تسخیر نشده‌ی زبان، توسعه می‌دهند. به‌بیان‌دیگر، «متناقض نما»، اندیشه‌ای آشنازدایی شده است که با ظاهری مخالف با نُرم زبان، موجب برجستگی لفظ و معنی شعر می‌شود و با ژرف ساختی حقیقی که با تفسیر و تأویل به دست می‌آید، تهییج مخاطبان را برمی‌انگیزد.

آنچه در این مقاله به آن پرداخته می‌شود، پاسخ به این پرسش بنیادی است؛ شاعر به چه شیوه‌ای از پارادوکس یاری جسته است که موجبات برجسته‌سازی سخن خویش را فراهم ساخته و هدف وی از این رویکرد ادبی چه بوده است؟ این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی بر این فرضیه استوار می‌باشد که پارادوکس در دیوان وهبی التل فقط برای زیبا آفرینی ساخته نشده‌اند و نشان‌دهنده مفاهیم متناقض هستند و شاعر در این‌گونه متناقض نماها واقعیت‌ها را ارائه می‌کند.

۲. پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه‌ی پژوهش، مقالاتی در خصوص مصطفی وهبی التل به‌طورکلی یافت شد که از آن جمله است: عرار: شعرية التجربة لا شعرية الذاكرة **توسط** ابراهیم خلیل،**سرچشمه‌های معرفت‌شناختی عرار توسط** زیاد الزعبی، **تلاش‌های شاعر بزرگ اردن عرار در قلمرو ادبیات فارسی و تأثیر حکیم نیشابور بر عرار، شاعر بزرگ اردن** بسام علی ربابعه، واللغة و الأسلوب في شعر عرار که توسط محمود السمرة و **آشنایی زدایی در دیوان عرار؛ مطالعه موردی ۵ قصیده**، و **بررسی و تحلیل قاعده افزایی در شعر عرار مطالعه موردی؛ دیوان عشیات وادی الیابس** توسط لیلا حسینی **و مقاله** وجوه تأثر مصطفی وهبی التل(عرار) بعمر الخیام النیسابوری توسط بهروز قربان زاده به چاپ رسیده است.

گفتنی است حیطه و محوریت این تحقیقات با موضوع انتخابی متفاوت می‌باشد و این پژوهش در جایگاه خود، اولین پژوهش ادبی است که در حوزه هنجار گریزی معنایی(پارادوکس) در دیوان شعری قرار به نام عشیات وادی الیابس کار می‌شود.

۳. گذری بر زندگی عرار

وهبی التل، متخلص به عرار به سال ۱۸۹۹م، در شهر اربد واقع در شمال اردن در خانواده‌ای فرهنگی دیده به جهان گشود، پدرش از فرهیختگان اردنی بود. لقب خود را از شاعر جاهلی، عرار بن عمرو بن شأس الأسدی گرفت(بکار، ۱۹۹۰،۳۱). تأثیرپذیری التل از شاعران ترک و فارس و عرب انکارناپذیر است ولی شخصیت ویژه شاعرانه او، ما را به این قضیه رهنمون می‌سازد که شعر وی باوجود اثرپذیری از آن ادبیات، ویژگی مخصوص به خود را دارا است، این تأثیرپذیری را با تأکید بر زندگی بومی وی می‌توان دریافت. شعر او به دودسته ذاتیات(غزلیات، خمریات، رثاء و احوالات شخصی) و اجتماعیات (وطنیات و سیاسیات) تقسیم می‌شود. سادگی و سلیس بودن عبارات و مضامین، از ویژگی‌های شعری اوست(ابو مطر، ۱۹۸۷: ۲۱۷). عرار در شهر اربد در سال ۱۹٤۹م، وفات یافت(الملثم،۱۹۵۸: ۵۱).

عرار مردی پر از تناقض، خوی عجیب، شاعرانه، ساده و باهوش، روح شاد، دارای نقد گزنده(الناعوری،۱۹٦۰:۲٦) پریشان، سبک‌مغز، مضطرب، نافرمان و آشفته کننده بود(الزعبی،۱۹۹۹:۷). عرار، شاعری است که به روح شاد شناخته شد و زمانی را بدون شوخ‌طبعی و بذله‌گویی سپری نکرد و بسیار اهل تمسخر بود ولی این تمسخر او جدی نبود. این ویژگی او در زندگی شخصی و رسمی و حتی مسئولیت‌هایش و دیگر موارد مشاهده می‌شود اما در دیدگاه‌های ملی‌اش تأثیری نداشت. بااینکه او شادبود ولی مبتذل نبود، مسخره کننده بود اما تا حد پستی پیش نمی‌رفت(أبو مطر:۱۵۷). شادی و فکاهه و تمسخر، وسیله‌ای برای نقد کاریکاتوری و گزنده از اوضاع جامعه‌اش و نمادهای انسانی آن بود(الأسد،۱۹۵۷:۱۱۲).

وهبی التل که در دوره‌ای بحرانی و ناسازگار زندگی کرد، راهی غیر رایج را در پیش گرفت. برای همین انتظار می‌رفت که این دیدگاه، مخالفت‌ها و تناقض‌های فکری و رفتاری بسیاری به وجود آورد. هنگامی‌که شعرش نمونه‌ی دیدگاه ابتدایی‌اش بود، طبیعی بود که پارادوکس‌هایی را بسازد که وقایع عجیب را برملا می‌کرد. شاید این پارادوکس‌ها در شعر عرار پاسخی برای زندگی‌اش بود. یکی از پژوهشگران آن را این‌گونه بیان می‌کند:«اگر بخواهم زندگی این هنرمند را در یک جمله بگویم، باید آن را در سه کلمه معروف خلاصه کنم: پیدا شد، دردمند شد و مُرد».(جمعه،۱۹۵۰:٦٦)

٤. پارادوکس در شعر عرار

اصطلاح پارادوکس به چندین واژه شناخته می‌شود و تقریباً اصطلاحاتی در میراث نقد عربی مثل: تمسخر، استهزا و بذله‌گویی و اصطلاحات دیگری مثل تعریض (کنایه وار سخن گفتن) را مطرح می‌شود و می‌گویند: تعریض تقریباً سرزنش(ملامت و سرکوفت) به دنبال دارد؛ چراکه زشتی را بزرگ می‌کند و آن را تا حد عیب و نقص پیش می‌برد تا خنده بر لب نشاند(خریوش،۱۹۸۲:۱۲۲). مثل کسی که دو واژه تمسخر و زخم‌زبان را مطرح می‌کند(قطوس،۱۹۹۲:۱۲٦). اما همه این واژگان یا اصطلاحات، اشاره بر پارادوکس دارد. تمسخر را روشی در سخن گفتن که شخص به‌وسیله آن برعکس منظور خود را بیان می‌کند، تعریف کرده‌اند. بعضی از پژوهشگران عرب به انواع تمسخر اشاره و آن را با پارادوکس ترکیب می‌کنند.

جهت آگاهی از اشعار عرار می‌توان گفت که قصاید او شامل سه نوع تمسخر می‌شود: تمسخر به معنای عمومی آن، الگوی تمسخر عرار که (شیخ عبود) الگوی این تمسخر است و الگوهای متضاد و متناقض شامل الهبر، قعوار و الخمر می‌باشد.

٤ .١. تمسخر به معنای عام

سخریه، طلب رسیدن به یک چیز، شخص یا اتفاقی با بکارگیری ابزارهای تحقیرِ این عناصر یا بزرگ جلوه دادنِ آنها است. عرار در قصیده (استقلال) می‌گویی:

يا هبرُ إستقلالُنا الكُرتوني! أَخرجَني، كَما تَرى، عن دِينِي!

فَدُرتُ بينَ الناسِ كَالمجنونِ أَسأَلُهم عنه فما دلُّونِي

إلا عَلى قِعوارَ و الخَمّارة (التل،١٩٧٣: ٧٩)

(ترجمه) «ای هبر! استقلال کارتونی ما! همان‌گونه که می‌بینی مرا از دینم خارج کرده است، پس مانند دیوانه میان مردم چرخیدم و درباره آن از آن‌ها می‌پرسم اما ما را راهنمایی نمی‌کنند جز به صاحب می‌فروشی و میخانه‌ها».

یکی از زمینه‌هایی که در بحث‌های مربوط به آمیزش ناسازها ایجاد می‌شود و تقابل‌ها و تنش‌های معنایی که میان واژگان مختلف منجر می‌شود، رویکرد آرمانی شاعر به زندگی و پدیده‌های پیرامون است که در این ابیات، عرار موضع سیاسی خود را نسبت به استقلال کشور آن‌گونه که شایسته‌اش می‌باشد، با روشی تمسخرآمیز بیان می‌کند؛ او این استقلال را کاغذی وصف می‌کند که این توصیف دربردارنده‌ی معنای طعنه‌آمیز و تحقیرآمیزی است که در ذهن عرار می باشد. این شاعر به خاطر شدت نارضایتی از استقلال از دین خود کناره‌گیری می‌کند و این امر باعث شد، او دیوانه‌وار بین مردم به پرس‌وجو بپردازد. سرانجام وی را فقط به‌سوی قعوار ساقی شراب و شراب فروشی‌اش رهنمون کردند، با این امید که این‌ها برای شاعر قرارگاهی از این استقلال باشد که در شعرها به دنبال رسیدن به آن است.

عرار در این ناسازواری به توصیف می‌پردازد، او در سخریات خود ناسزا، سستی و فحش راه نمی‌دهد و تنها تصویرِ مسخره کردنش را مورداحترام قرار می‌دهد؛ رفتن به سمت شراب‌فروشی گرایشی است که در این گفتار سیاسی به دنبال آن است و این پارادوکسی است که پناهگاهش فرار از مشکلی است که شاعر با آن روبرو می شود.

این ابیات ما را از گرایش‌های سیاسی و مقاومت طلبانه عرار باخبر می‌کند؛ او بدون توجه به نتایج، این گرایش‌ها را در شعر خود بیان می‌نمود، او می‌دانست که گرایش سیاسی با دیگر گرایش‌های زندگی متفاوت است، لذا پارادوکس خود را در زمینه سیاسی با هدف قانون‌مندی و عدم افراط در متناقض نما، عقلانی‌تر می‌کرد. این پارادوکس در شعر عرار در بیشتر جاها نمایان می‌شود، مثل این گفته او در قصیدۀ "توبة عن التوبة":

فَدَع عنكَ الهراءَ و قُم نُذِع لِلناسِ إعلانا

أَلا مَن يَشترى بالحانِ و الأَلحانِ تَقوانا

(التل،١٩٧٣: ٢١)

(ترجمه) «دست از بیهوده‌گویی بردار و برخیز تا برای مردم اعلامیه‌ای قرار دهیم، هان! چه کسی تقوا و پرهیز گاری ما را با شراب و آهنگ‌ها می‌خرد».

عنوان این قصیده " توبه از توبه" در نوع خود پارادوکس دارد؛ بدیهی است که شاعر، توبه خود از گناهان را اعلام می‌کند ولی بعد، این توبه را لغو کرده و آن را نامفهوم می‌سازد و پارادوکس‌ها و تقابل‌هایی مطرح می‌سازد؛ در قصیده توبه، شاعر با بهره‌برداری هنرمندانه از ساخت‌های متناقض نما آشنایی‌زدایی نموده تا اندیشه خود را با قوت بیشتری به مخاطب عرضه کند، چگونه ممکن است در مقابل میخانه و لهو و لعب و آهنگ‌های مبتذلی، تقوا بیاید و در مقابل نماز جام پر از شراب و تسبیح خداوند در مقابل یاد خدا به هنگام سیراب شدن شاعر از شراب. این سخریه از رفتار شاعر به هنگام توبه‌اش، از پیامدهای این توبه و واژگان آن می‌باشد.

٤ .٢. الگوی تمسخر

عرار در سخریه، الگوی خود را (شیخ عبّود النجار)که پیشوای دینی در قصر عبدالله بن حسین و دوست شاعر بود، قرارداد. و عرار ناب‌ترین قصاید خود را که "عبودیات" نامید به نام وی گذاشت. این عبود از رمزهای بشری است که عرار آن را وسیله‌ای برای نقد بیشتر اوضاع جامعه‌اش و ساختارهای انسانی آن به کاربرد. در اشعارش روحیه فکاهی این شخصیت معروف بسیار به چشم می‌خورد و ویژگی‌های مختلفی را از طریق طرح سؤال‌های تمسخرآمیز به وی نسبت می‌دهد تا بعد از رد این سؤال‌ها، ذات این شخصیت را مشخص کند(أبو مطر،١٩٨٧:١٥٨).

اینک ویژگی‌های شخصیتی عبود را با توجه به مجموعه پارادوکس‌های منتسب به این شخصیت، بررسی می‌کنیم. چه‌بسا عبود در قصیده‌ای از قصاید عرار به‌عنوان ابزاری برای ساختن پارادوکسی توسط شاعر به کار گرفته می‌شود. عرار در قصیده "بین الخرابیش" می‌گوید:

وَ صَاحبٍ من بَنی النَجَّار عِمَّتُهُ		كَأنّما هی (بارَاشُوتُ) طَيَّارِ
يَرى مَواعظَه وقفاً عَلى أُذُني		وَ أَنّ رأسَ التُّقَى زَجري و إِنذارِي

(التل،١٩٧٣: ٦)

(ترجمه) »دوستی از بنی نجار که گویی عمامه‌اش همانند چتر خلبان است، چنین می‌پندارد که موعظه‌هایش وقف گوش‌های من شده است و اوج تقوا در دیدگاه او بازداشتن و هشدار دادن به من است».

شاعر عبود را که شریکش است با چنین شکل شمایلش توصیف می‌کند؛ عمامه‌اش به دلیل شدت ضخامت آن و مشابهت آن با چتر همانند (چتر) خلبان است؛ این توصیفی ناب، تمسخرآمیز و خنده‌دار است و این شریک به‌عنوان روحانی دینی، عرار را موعظه می‌کند، گویی که این موعظه‌ها به شاعر اختصاص‌یافته است و معتقد است که پناهگاه تقوا، توبیخ و هشداردادن به این شاعر است؛ شاعر از این سخن تعجب می‌کند و می‌گوید:

كَأَن عُمان لَم تَعرف أَخا طَرب		غَيري يحجّ إِلى حَانوت خمّارِ

(همان،٦١)

(ترجمه) «شهر عمان پایتخت اردن صاحب طربی غیر از من را که به میخانه می فروش رفت و آمد می کند، نشناخته است».

هدف از این نوع پارادوکس که نوعی پارادوکس لفظی است، کاهش سخن به‌جای مبالغه در آن است(سلیمان،۱۹۹۱:۷۱). بنابراین عرار با سبک شمردن عبود و افراطی که در نصیحت‌ها و مواعظ این روحانی با آن روبرو می‌شود از خلال سخریه، در کاهش سخن و مقبولیت بخشیدن به آن موفق است. پس برای کم کردن حالت مستی‌اش می‌گوید: وی در شادی‌ها و نوشیدن شراب تنها نیست و کسی مثل یک برادر او را همراهی می‌کند و به مغازه شراب‌فروشی می‌برد در نتیجه نیازی ندارد که تنها به این مکان رود و رفتنش را به میخانه با وجود شیخ عبود مشروعیت می‌بخشد و با به‌کار بردن أخا طرب و حانوت خمار و .... سخن خود را کوتاه می‌کند ولی معنایی گسترده‌ای را در بردارد.

عرار با ارزش‌های اجتماعی موجود در جامعه اسلامی که در آن زندگی می‌کرد، آشنا بود. پس تنها راه ممکن برای این‌که مخاطب را در وضعیت خود قرار دهد این بود که در سخنش درباره این روحانی که نماینده‌ی دستگاه دینی است، جذاب باشد؛ و از "شیخ عبود" به‌عنوان قدرتی که از موعظه برای بهبود اوضاع موجود تکیه می‌کند، بهره‌برداری می‌برد و هدفش را به مخاطب می‌رساند، چراکه این فرد الگو و مصداقی است که در قلب‌ها رسوخ کرده و باعث انکار خیلی موارد توسط افراد و باارزش پنداشتن کم‌ارزش‌ترین‌ها می‌شود؛ بدین ترتیب عرار از این روش بهره می‌برد و شکل روحانی را به تمسخر می‌گیرد و توجه تعدادی را به خود جلب می‌کند و بعدازآن مشکلِ خود و همنشینی با شراب و خوش‌گذرانی را مطرح می‌کند. خوانندگان، این شاعر بی‌مانند را فقط به خاطر گفته‌هایش می‌بخشند و گویی که در این روش- اگر بتوانیم آن را بیان کنیم- نوعی "تطهیر"[1]در مفهوم یونانی می‌باشد(وهبه،۱۹۷٤:٦۲، علوش،۱۹۸۵:۱٤۳). البته عبود دوست شاعر است و تمسخر او دوستانه است.

نمونه‌های دیگری از شعر عرار که در آن تصویر بهتری از شیخ عبود را ارائه کرده است را بیان می‌کنیم، وی در قصیده عبود می گوید:

و سِبحَةٍ حَبَّاتُها تَزيدُ عَلى مُصابي بِكَ يا عبّودُ (التل،۱۹۷۳: ۱۲۵)

(ترجمه) «تسبیحی که دانه های آن بر ضربه و مصیبت من به خاطر وجود تو می افزاید ای عبود».

در بیت اول، توصیف عمامه این روحانی(شیخ عبود) تنها بُعدی نیست که شاعر در شخصیت و شکل روحانی به آن می‌پردازد، بلکه تسبیح وی نیز موردتوجه قرارگرفته است و آن را این‌گونه توصیف می‌کند که او تسبیحی بلند و پر دانه، ولی عرار از فراوانی دانه‌ها بهره‌جویی می‌کند تا بگوید که دانه‌های تسبیح به روحانیت وی می‌افزاید و می‌گوید دانه‌های تسبیح بیشترند، و ازاین‌گونه ابزارها جهت رسیدن به خواسته‌هایش بهره می بردو نیز:

و إذا بعفو اللّه يَفتح مُغلقاً عَبودُ أوصدَه عَلى الغُفرانِ

يا شيخُ قولُك (ما أشدّ عقابه) غَمزٌ بوصفِ الراحمِ الرَّحمانِ (همان: ٤)

[1] تطهیر به مفهوم نقدی یونان نزد ارسطو آن است: تنقیه و پاک کردن نفس از دید بیننده

(ترجمه) «بخشش و غفران الهی درهای بسته را می‌گشاید، درهایی که عبود بر آمرزش خداوند بسته است. ای شیخ این سخن تو که (عقوبت الهی سخت و دردناک است) بدگویی به صفت رحمت و مهربانی خداوند است».

اما دو بیت بعدی روحانی را معرفی می‌کنند که درهای رحمت و توبه و بخشش را می‌بندد، این برای تأکید معنی و مبالغه در آن است. دریافتیم که عرار، اول بستن درهای بخشش توسط روحانی را می‌آورد و سپس عفو خداوند می‌آید تا این درهای بسته را بگشاید. وی روحانی را می‌فریبد و با دیدگاه خود تلاش می‌کند در پسِ طرح تناقض بین ذات بخشنده و مهربان خداوند"الراحم و الرحمان" و توصیف عذاب شدید الهی(ما أشد عقابه) او را قانع می‌کند. در مورد عبود نیز می‌گوید:

قولی لِمن ظَلموك ربّ ظلامة		شَفعت لها عِند الشُيوخ العُيون
إِني فتاة طهارة أَفتى بها		عَبُود لما سَـاورته ظنون
فَغدا و بَات الشيخ في أَوراده		(بَرفيـن يا بَرفيـن يا بَرفيـن)

(عشیات،۵۵)

(ترجمه) «به کسانی که به تو ستم روا داشتند بگو که با چه ستمی که چشم‌ها در نزد شیوخ برایش شفاعت کنند من دختر پاکی هستم که عبود بدان فتوا داده است بدانسان که شک و تردید وی را فرا گرفت، شیخ ذکر و ورد روز و شبش این عبارت شده است: (ای برفین، ای برفین، ای برفین)».

این ابیات نشان می‌دهد که شیخ عبود، غیر متعهد و کلاه بردار است و می تواند درباره این دختر فتوای دروغ صادر کند و او را پاک، جلوه دهد. بلکه حتی بالاتر از این، شیخ عبود، شب خود را با تکرار نام آن دختر سپری خواهد کرد، گویا نام او یک ذکر است (ای برفین)

همچنین در مورد آن می گوید:

فكأنني عَبود فِي إِسلامه		أَو(حَمزة العربی) فِي إِيمانه
وَ أَخاف إن طَالت جُذور تَقشفی		أَن يدّ عَينی القَصر مِن شِيخانه

(همان:۱۰۰)

(ترجمه) «گویی من عبود هستم در اسلامش یا حمزه العربی هستم در ایمانش و می‌ترسم اگر ریشه‌های ریاضتم طولانی شود. کاخ، مرا یکی از شیوخ خود برشمارد».

دو بیت آخر درباره حالت عرار در دوره‌ای از دوران ریاضتش سخن می‌گوید؛ چراکه اسلام او مانند "شیخ عبود" و ایمان او مانند "شیخ حمزه العربی" شده است. سپس می‌بینیم که وی اعلام می‌دارد که از طولانی شدن زمان ریاضت بیم دارد؛ از این رو کاخ شاهزاده، او را به‌عنوان شیخی از شیوخش اعلام می‌کند. تصویری که عرار از شیخ عبود نجار ارائه می‌دهد؛ تصویری نیست که به عزت و آبروی وی لطمه بزند یا به صورتی گزنده، متعرض وی شود؛ بلکه وی او را اذیت و با او شوخی می‌کند و این نشان‌دهنده فضای بازی است که این افراد در گفتگوهای میان خود و زندگی‌شان داشتند. هرچند شاعر، تفاوت الگوی زندگی بشر با زندگی عبود را اعلام می دارد و در صدد رسوا سازی الگویی بشری است که با آن، اختلاف نظر دارد اما این مطلب را در ظرفی از شوخی های کلامی ارائه می کند بی آنکه اهانتی کند یا دشنامی دهد.

٤ .٣. الگوی متضاد

سخریه، اسلوبی است که به شاعر از هر جهت آزادی می‌دهد که با توجه به مسائل پیش روی خود و جامعه و حتی گذشته از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، پیش رود. پنهان شدن شاعر در پشت شخصیت(هبر) خود نوعی سخریه و پارادوکس است، همان‌طور که می‌دانیم سخریه، اسلوبی است از اسالیبی که با آن در ادبیات آشنا هستیم که از قانون مشخص و معین پیروی نمی‌کند. الگوهای متضاد در شعر عرار عبارت‌اند از (الهبر) و آن اولین الگوی متضاد اوست که اشاره به رئیس قبیله دارد. (قعوار و الخمر) از نظر شاعر این‌ها الگوهای متضاد ثانویه هستند به همین دلیل این الگوهای سه‌گانه‌ای که ذکر شد را در اینجا به‌عنوان الگوهای پارادوکس تمسخرآمیز در شعر مصطفی وهبی التل مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در الگوی سخریه(شیخ عبود) زمانی که عرار در موقعیت شیخ عبود قرار می‌گیرد پارادوکسی با موقعیت یک جامعه متعهد نسبت به یک روحانی متعهد ایجاد می‌شود و مشابه این در موقعیت(الهبر، قعوار، الخمر) نیز قابل مشاهده است. این موارد مطروحه با موقعیت اکثر جامعه در تضاد است. بخاطر همین تناقض، خود به خود پارادوکس ایجاد می شود و برای شاعر جایگاه (شیخ عبود)ز جهتی و موقعیت (الهبر، قعوار و الخمر) از جهت دیگر قابل بهره برداری برای ایجاد پارادوکس باشد.

این پارادوکس که از جهتی بر نوعی از نقیضه استوار است؛ موقعیت عرار را در مجموعه ای از اشیاء شکل گرفته، بیان می کند و شخصیت عرار و روح و روانش را بررسی می کند. اکنون عرار را در جایگاه این الگوی پارادوکسی می‌بینیم:

٤ .٣ .١. پارادوکس شاه با درویش

از تصاویر هنجار گریزی در شعر وهبی التل، تجمّع دو قطب متناقض نما فراهم می شود که دریافت ذهنی مخاطبان را با تعلّل مواجه می سازد؛ می توان به ترکیب پذیری اوصافی همانند فقیر، درویش و گدا با واژگانی همچون ملوک، شاه و پادشاه اشاره کرد و آنها را در ورطه مقایسه قرارداد.

عرار در مطلع قصیده ای که در سوگ(الهبر) می سراید سخنش را با شعری از خیام آغاز می کند که مطلع آنرا از رباعیات خیام به ترجمه ودیع بستانی اقتباس کرده است، آغاز می کند:

أَین جَمشید أَین کَایوکبادُ أَین زَالا؟ زالوا جَمیعاً وَ بادوا

(همان: ٣٠)

شاعر این بیت را اقتباس کرده و با آوردن آن گدایِ گرفتار فقر در کنار دو پادشاه از پادشاهان قدیم ایران، هبر را تسکین می‌دهد(همان:٦٨). آن دو پادشاه (جمشید و کایوکباد) را در مقایسه با (الهبر) قرار داده است و این نوعی پارادوکس عدم مناسبت مصادیق ذکر شده در کنار هم می باشد. و از مرگی سخن می گوید که شاه و گدا در برابر آن مساویند و پادشاهانی از زمان قدیم را با مصداق بنده گرفتار فقر، مقایسه می کند، چون هبر به هیچ وجه شبیه این پادشاهان نیست اما روح پارادوکسی عرار که یک زمان می تواند پادشاه و گدا را یکجا جمع کند او را اخذ کرده است او از هبر ارزش والایی را در اذهان پدید آورده و تلاش می کند که او را ارتقاء دهد. معیارهای عرار از معیارهای ما متفاوت می باشد و لکن در پاره ای

موارد، برای بیان اهداف خود و زیر فشار جامعه ای که در آن زندگی می کند و ظلم و ستم هایی که در آن جامعه موجود است، مجبور است از صنعت پارادوکس استفاده کند.البته این بیت در موقعیت اصلی در رباعیات در بردارنده معنی مفارقه و تناقض نیست و لکن چون شاعر در این بیت مورد خطابش (هبر) است در موقعیت پارادوکس قرار گرفته است.

نگاه جامعه به (هبر) و نگاه عرار به (هبر) در دو مجموعه شکل می‌گیرد که بر پایه پارادوکس است یعنی پارادوکس به دو عنصر داخلی و خارجی وابسته است. عنصر داخلی: قصیده‌ای است که شاعر در موقعیتی است که خبر در این جایگاه فریاد می‌زند درواقع صدای شاعر است و خارجی: موقعیت جامعه‌ای که توسط شاعر و با ابزارهای شعری همچون قصیده و.... فریاد نمی‌زند بلکه به‌صورت خودکار اتفاق می‌افتد.

اما نمونه دوم الگوی متضاد (قعوار) مشهورترین می فروش است که تصویر او هم به شکلی مغایر با دیدگاه جامعه نمایان می شود. اینجا سخن درباره ی دیدگاه رسمی جامعه نسبت به آن است. عرار می‌گوید:

فاستكتبوا (قِعوار) نَصَّ تميمة		غراء تُذهب عُقدة بِلساني

(همان: ۲)

(ترجمه) «از صاحب می فروشی بخواهید که متن تعویذی بنویسد، تعویذی درخشان و تأثیر گذاری که لکنت و گره زبانم را از بین ببرد».

در این بیت (قعوار) می فروش مشهور، تعویذهایی می‌نویسد که لکنت زبان را از بین می‌برد و نویسنده تعویذها اقتضا می‌کند روحانی یا راهب باشد، این پارادوکسی ایجاد می‌کند که کار به کسی غیر از انجام دهنده‌ی همیشگی‌اش نسبت داده می‌شود و با شخصیت اصلی در تضاد می باشد. دلیل این لکنت زبان(عُقدَه بِلسانی) ترس است و تعویذی که آن را خوب می‌کند، در دست روحانی‌ها و راهبان نیست بلکه درمان جام شرابی است که شاعر در حالت مستی بدون آگاهی چیزی می‌گوید که در زمان هوشیاری جرأت گفتن آن را ندارد.

نمونه سوم از این نمونه‌های متضاد، (الخمر) است، که در شعر عرار جنبه مختلفی از تصویر عادی‌اش در دیدگاه جامعه به دست می‌آورد. عرار می‌گوید:

قَالوا: تَعاقرها؟ قولوا لَهم علناً		إنی أُعاقرها فِی کُلِّ دَکّانِ

قَال الأَطبَّاء: لَا تَشرب. فَقُلت لَهم		الشُرب لا الطِبَّ عَافاني و أبراني

(همان:،۲۷٤)

(ترجمه) «شراب نوشیده است، به آنان آشکارا بگویید: من در هر دکانی آن را می نوشم. پزشکان گفتند: ننوش. به آن‌ها گفتم این شراب است که به من سلامتی و بهبودی می‌بخشد نه درمان پزشکی».

در حقیقت شراب که منبع درد و بیماری است، اما در شعر عرار موجب سلامتی و شفا از دردهاست، این از یک جهت پارادوکسی بین حقیقت واقعی و حقیقت شعری و از جهت دیگر اعلام شراب‌خواری است که با دیدگاه اعلام‌شده و رسمی در جامعه‌ای محافظه‌کار یا اسلامی متناقض است. در قصیده‌ی"نفثات خمر" نیز همانند این پارادوکس را مشاهده می‌کنیم. هنگامی‌که روزگار بر طرح‌ها و اندیشه‌های وهبی التل خط بطلان کشید، وی به دامن شراب و باده گساری پناه برد.

۵. انواع دیگر پارادوکس در شعر عرار

پارادوکس تواضع دروغین یا پارادوکس تحقیر خود، رمانتیک، تناقض جمله با جمله، پارادوکس مخالف(جمع، سلب، نفی)، تفسیر و قیاس باطل، فعل، سقراطی، اشتقاقی و پارادوکس بازتاب متناقض از انواع پارادوکس هایی است که مصطفی وهبی التل در شعر خود به کار برده که در ادامه بصورت خیلی مختصر به آن می پردازیم.

۵ .۱. پارادوکس تواضع دروغین یا پارادوکس تحقیر خود

این نوع از پارادوکس- همانطور که از اسمش بر می آید- با هدف بیانی، توضیحی و تصویری به نوعی تواضع دروغین تکیه می کند که سازنده پارادوکس قصد نهادینه کردن معنای مورد بیان خود را به وسیله تحقیر خود یا رسیدن به خود را دارد؛ و هدف این روش "خود شخصیت" نیست بلکه وسیله ای برای بیان هدف های دیگری می باشد(میومیک،۱۹۸۷:۲۱ سلیمان،۱۹۹۱:۷۱)

این نوع پارادوکس در شعر عرار بسامد بالایی دارد و شاعر تلاش می کند زمانی که نمی تواند به وسیله دیگران به خودش دست پیدا کند آن را تحقیر می کند. عرار در قصیده "عشیات وادی الیابس" می گوید:

فَانظر إلی النَدمان کَیف تَفرقوا بَعدی و کَیفَ علا الغبار دَناني

وَ إلی قَریضي کیفَ أَصبح تافهاً وَ إلی بَلیغ القَول کَیف عَصانِي

(التل،۱۹۷۳: ١٤)

(ترجمه) «پس به هم‌پیاله‌ها بنگر که چگونه پس از من پراکنده شدند و چگونه خمره شراب من غبارگرفته است و به شعرهایم که چگونه کم‌ارزش شده است و به سخنان شیوای من بنگر که چگونه از من نافرمانی می‌کنند».

عرار بیان "عَلا الغُبار دنَاني و قَریضي أَصبح تَافهاً و بَلیغ القول عَصاني؟" حالت خنده‌داری را که در آن زندگی می‌کند، توصیف می‌کند تا حالت‌ها را تغییر دهد و از شأن خود بکاهد؛ شاعر اگر شعرش بی‌ارزش شود و کلام با او مخالفت کند به حالت بسیار بدی دست‌یافته که این خود نوعی پارادوکس است.

سبک رسیدن به ذات، اسلوبی است که عرار آن را در اشعارش تکرار می‌کند. با دنبال کردن نمونه های زیر می‌توان این هدف اسلوبی عرار را مشاهده کرد؛ عرار در قصیده (هب الهوا) می‌گوید:

أَنا و أَنتَ أَذلُّ من وتَد و من عَیرٍ بِإسطبلِ الهَوان مُقیم

(همان: ۱۰)

(ترجمه) «من و تو از میخ و خری که در اسطبل با خواری دارد، ذلیل تر هستیم».

این حالت پستی که شاعر به آن دست‌یافته و با کسی که حرف میزند، حالتی بی‌همتاست. آن دو نفر، پست‌تر از میخ چوبی و پست‌تر از یک خر در اسطبلی ذلت‌بار می‌باشد که برای مبالغه در پستی با خر مقایسه شوند و برای مبالغه‌ی بیشتر، پست‌تر از آن باشند و این خر در اسطبل ذلت باری قرار داده شود؛ همه این‌ها به اوج رساندن حالت ذلتی است که شاعر آن را حس کرده و تصویرپردازی می‌کند و به مبالغه و بزرگنمایی آن می‌پردازد. همچنین می‌گوید:

يا هِبرُ بي فقرٌ كفقرك للإباءِ و لِلحميّة		أوَ ما ترانى قد شبعتَ عَلى حساب الأَكثَريه
و أَكلت بَسكوتاً وَ هذا الشعب لا يَجد القليّة		و لَبست إذ قَومي عُراة غير مَانسجت يديّه

(همان: ٢٦)

(ترجمه) «ای هبرا! من فقری دارم همچون فقر تو نسبت به مناعت طبع و عزت نفس، آیا مرا نمی‌بینی که بر حساب اکثریت سیر شدم. وبسکویتی را خوردم در حای که این ملت غذای سرخ شده نمی یابند وزمانی که قوم من برهنه بودند چیزی غیر از آنچه دستانم یافته است. پوشیدم.

این مَن که شاعر در این ابیات از آن سخن به میان می آورد منِ واقعی او نیست بلکه سخن در مورد دیگران است که شاعر نخواسته این کاستی را در مورد آنان اعلام کند و در نتیجه در مورد خودش سخن گفته است.

شاعر در واقع مردمی را مورد خطاب قرار می‌دهد که چیزی برای گذران روزی خود حتی غذایی ناچیز به سبب فقر و نیازشان به ضروریات زندگی آبرومندانه نمی‌یابند . همان‌طور که مردمی را موردنقد قرار می‌دهد که مرفه هستند درحالی‌که قوم آن‌ها از شدت فقر برهنه‌اند، و لباسشان ساخته دیگران است .

گویا وی از جهتی آن‌ها را بدون عمل توصیف می‌کند و از جهتی دیگر آن‌ها را مُلَبَّس به لباس وارداتی توصیف می‌کند که این عیب را از هر دو طرف جمع کرده‌اند. عرار در قصیده (عبود مات) می‌گوید:

إخِرس، فَأهل الخير لَيس لهم		يَا مُصطفى، عَن فعله رجعه

(همان:٢٣٥)

(ترجمه) «لال شو! زیرا خیر خواهان- ای مصطفی- از انجام هیچ کار خیری پشیمان نمی‌شوند».

شاعر در این بیت در مقابل موضوعی خود را به سکوت و خفگی وامی‌دارد؛ این روش که شاعر تعجب خود را از ثبات و پایداری افراد خوب در انجام کار نیک بیان می‌کند لذا خود را به خاطر این اندیشه سرزنش می‌کند و حتی با این سرزنش به خفگی و سکوت دست می‌یابد. این موضوع زمانی همراه با سکوت کردن استفاده می‌شود که گوینده سخنِ رسواکننده‌ای بیاورد. عرار در قصیده (إلى المرابين) می‌گوید:

إنَّ الصَعاليکَ إخوانی و إن لهم		حقاً به لو شعرتم لَم تلوموني
إنَّ الصَعاليکَ مثلی مُفلسون و هم		لمثل هذا الزمان الزفت خَلَّونی

(همان: ٥٠)

(ترجمه) «راهزنان دوستان من هستند و آنان شایستگی این دوستی را دارند و اگر شما می‌دانستید مرا سرزنش نمی‌کردید راهزنان مانند من مفلس هستند و آنان برای چنین زمان سیاهی و پستی مرا پنهان کرده‌اند».

شاعر وقتی در این دو بیت صعالیک را برادران خود می داند به ذات خود دست‌یافته است آنان را ذخایری برای جامعه و صاحب حق می‌داند. در چنین شرایطی جایز نیست که سرزنش کننده، شاعر را به خاطر نیکی به صعالیک یا اقدام به ادای حقشان سرزنش کند.

این اوصافی که شاعر برای دستیابی به ذات خود، به خودش نسبت می‌دهد و فرصت‌هایی که برای کم‌ارزش کردن منزلت خود به کار می‌برد، بسیار است. ناگفته نماند منظور، ذات خود نیست، بلکه وقتی فایده‌ای نمی‌یابد، این روش‌ها نزدیک‌ترین راه برای انتقاد حالاتی است که او را فراگرفته است و به این امید که با انتقاد به‌صورت غیرمستقیم، مثمر ثمر واقع شود. روح عرار به انتقاد عادت داشت و انتقاد جزیی از اندیشه او شده بود و این اندیشه به گرایشی از تمام اشیاء و تمام مردم کشورش به خاطر شرایط زمانه‌اش تبدیل شد و از همه این‌ها روحِ او بود که بارها بدان دست‌یافته بود.

۵ .۲. پارادوکس رمانتیک

این نوع پارادوکس در خلقِ خیال زیبایی شناسی خلاصه می شود و حالتی از عیب عمومی و عدم توانایی در دستیابی به آنچه که بدان امیدواری است، بیان می شود و گاهی مواقع می توان در این نوع پارادوکس از تکنیک دوگانه های متضاد استفاده کرد(سلیمان،۱۹۹۱:۷٦ و میویک،۱۹۸۷:۲۵). پارادوکس، عاشقانه اسلوبی است که به وفور در شعر عرار تکرار می‌شود، عرار در قصیده"انفاس عید الفصح" می‌گوید:

مَوطنی الأردنُّ لکنِّی به کلّما داویتُ جُرحاً سالَ جُرحُ

(همان:٤٥)

(ترجمه) «وطن من اردن است ولی من در این وطن هر بار که زخمی را مداوا کردم زخم دیگران روان شد».

در اینجا عرار برای خوانندگان، وقتی که می‌گوید(موطنی الاردن) خیال زیبایی شناسی می‌آفریند ولی او این خیال زیبا را به هنگام تکمیل سخنش نابود می کند و برای اصلاح میگوید:(لکنی به کلما داویت جرحاً سال جرح). خوانندگان در حالت معمولی انتظار ستایش این وطن بعد از جمله(موطنی الاردن) در این بیت، خوانندگان انتظار ستایش وطن را دارند ولی شاعر با ایجاد ناهماهنگی بین فضای جمله اول و جمله دوم، پارادوکس می‌آفریند.

این اسلوب، خواننده را به یاد اسلوب (المدح بما یشبه الذم) می‌اندازد ولی عرار تمام شروط این اسلوب را کامل نمی‌کند، مخصوصاً اگر به این بیت بنگریم که آن را به دو نیم تقسیم کرده‌ایم در ادامه نمونه‌هایی از آن می‌آید. عرار می گوید:

فللّهِ عندی جانبٌ لا أُضیعُه و للَّهوِ عندی و الصبابةِ جانبُ

(أبو مطر:۱۹۸۷،۷۱)

بدیهی است که خواننده انتظار ندارد بعد از اینکه شاعر عبارت "برای خدا در نزد من جایگاهی وجود دارد که آن را از بین نخواهم برد" بیان کرد در پایان بگوید: خوش گذرانی و اشتیاق نزد من جنبه دیگری دارد. همچنین عرار می گوید:

و یَشمخون بآنافِ مروضةٍ عَلی التَمرُّغ فِی أَعتاب جَبَّار

(التل،۱۹۷۳: ٦۳)

(ترجمه) «تکبرمی ورزند در حالی در حضور یک ستمگر جبار دماغ هایشان به خاک مالیده شده است».

در این بیت شاعر انتظاری که ممکن است بعد از شنیدن سخن "یشمخون بآناف" از طرف خوانندگان پیش آید، از بین می‌برد:" در ادامه: "مروضة علی التمرغ في أعتاب جبار" را می آورد در حالی که(این بینی‌ها) هیچ تکبری ندارد و باعث شکسته شدن جمله "یشمخون بآناف" می‌شود. توصیف بینی، به‌خصوص بینی بلند کنایه از متکبر بودن است و این توصیف، با رفیع بودن و متکبر بودن متناقض می‌باشد. عرار در قصیده (خرابیش) می‌گوید:

الیَوم خَمر فلا تَحفل بِأمرِ غدٍ ولا بِوسواس إقبال و إدبارِ

(همان: ٦٥)

(ترجمه) «امروز شراب است پس به امورات فردا اهمیت نده و نسبت به آنچه سپری‌شده و آنچه می‌آید سؤال نداشته باش».

هنگامی‌که خواننده این کلام شاعر را می‌خواند: الیوم خمر، انتظار این را دارد با (وَ غَدا أمر) پایان یابد ولی شاعر افق پیش‌بینی‌ها را در هم می‌شکند و از مخاطب می‌خواهد که به منزلت فردا جشن نگیرد.

٥ .٣. پارادوکس تناقض جمله با جمله

سازندگان این نوع پاردوکس دو جمله را مطرح می کنند که یکی از آنها جمله دیگری را نقض می کند یا با آن سازگاری ندارد یا این که چیزی را مقرر می کند و سپس آن را با زیبا نشان دادن یا فریفتن لغو می کند(ابراهیم،د.ت:١٣٢) این اسلوب در شعر عرار چندین مرتبه به کار رفته است، او می گوید:

بَاعوا البلادَ و حَضرتی وَ جنابَکم لکن بِلا ثَمنٍ إلی (حاییم)

(التل،١٩٧٣: ١٣٢)

(ترجمه) «سرزمینها و من و شما را به حاییم فروختند اما بدون هیچ قیمتی.»

در این بیت پارادوکس بین (باعوا) و (بلا ثمن) است عرار می‌گوید: آن‌ها فروختند، اما فروش را با آوردن کلمه‌ی(بلا ثمن)به معنای بدون هیچ قیمتی؛ در واقع فروش باید همراه با پول باشد، ولی او این دو مقوله را جمع می کند تا به هدف بیانی مورد نظر خود، که اثبات کم بها بودن فروش در نزد یهودیت است دست یابد. اما کدامین کالا به فروش می‌رسد؟ کشور، مَن و مخاطب که چیزهای ارزشمند و غیر قابل فروش هستند.

٥ .٤. پارادوکس مخالف(جمع، سلب و نفی)

خالد سلیمان اعتقاد دارد که همه پارادوکس‌ها جزئی از تناقض است(قاسم،١٩٨٢:١٤٤)، تناقض مستقیم و واضح، یکی از وسایل ساخت پارادوکس می‌باشد(سلیمان،١٩٩١:٥٧) .از جمله ابزارهای این پارادوکس: جمع بین دو متناقض، یا جمع دو عنصر که هرکدام زمینه‌ای متضاد با دیگری دارد و اصلاً باهم سازگار نمی‌شوند و انتظارات معمول را از بین می‌برد و همچنین مطابقت بین دو واژه همسو از نظر نحوی یا بیانی، یا دو واژه سازگار و یا دو واژه ملحق شده به یکدیگر یا یکی از آن‌ها جمله معترضه و دیگری در جمله اصلی باشد. اگر پارادوکس در کلمه باشد در عربی به"الارداف الخلفی: تناقض ظاهری نامیده

می‌شود، مانند صدیقان لدودان: دو دوستِ کینه توز، أحمق عاقل یا الاحیاء الموتی (عبدالله،۱۹۸۷:۲۷).این نوع پارادوکس در شعر عرار بسیار است از جمله در بیت زیر:

مسبّة الدین تَسبیح بمطرحِها وَ أَتعسُ الخلق من بالوعدِ تُرضیه

(التل،۱۹۷۳: ۱۱۱)

میان"مسبة الدین" و"تسبیح" تناقض است که باعث ایجاد پارادوکس ویژه‌ای که به‌صورت مبتدا و خبر آمده، می‌شود. چیزی که جمع بین دو نقیضه را در اینجا توجیه می‌کند "بمطرحها" می باشد، و عرار قصد دارد که به ما بفهماند که اشیاء در جای خود هرچند زشت باشد، پسندیده به‌حساب می‌آیند.

۵ .۵. یکی از نقیضین سبب به وجود آمدن نقیض دیگر

قد أعطَی الناسُ ما شاءوا و ما رغبوا أما الرزایا فقد کانت عطایانا

(همان: ۲۰۹)

معانی و مفاهیم متناقض نما: أعطی الناس، الرزایا

بخشیدن مردم با رزایا آمده است، چون بدی ها و رزایا که نیاز به بخشش ندارند و در واقع بخشیدن را سببی برای بخشش می‌داند که در واقع کاربرد ندارد.

۵ .٦. پارادوکس اجتماع دو امر متناقض

عرار در قصیده (لیالي الکوخ) می گوید:

سَلمی و ربِّ الراقصاتِ و لائِمی ما راض قلبی عالهوی إلّاك

(همان: ۹۳)

(ترجمه) « سلمی سوگند به خدای رقصنده ها و سرزنش کننده ها، قلبم به جز عشق تو رام نمی شود».

وی در این قسمت دو کلمه (رب) و (الراقصات) را ترکیب می‌کند، و برای کسی که می‌خواهد قسم بخورد مورد انتظار نیست که کلمه(رب) را بیاورد و(الراقصات) را به آن اضافه کند؛ چراکه رقاص‌ها در ذهن عرار جایگاه والایی دارند، و معمولاً انسان به چیزهای ارزشمند یا چیزهای دیگر، به (خدا) قسم می‌خورد. جمع بین این عنصرهای ناسازگار، پارادوکس عدم تطابق را تشکیل می‌دهد.

۵ .۷. پارادوکس اشتقاقی

زبان عربی دارای خاصیتی است که کلمات از یکدیگر مشتق می‌شوند ولی اصل کلمه که تکرار حروف و آهنگ صوت و لفظ باشد در اشتقاق محفوظ می‌ماند. پارادوکس اشتقاقی- که یکی از پارادوکس‌های زبانی است- با دور شدن از ساختار قیاسی و زیباشناسی به وجود می‌آید که سازنده این نوع پارادوکس، به‌منظور بالابردن زیبایی، به نیروی زندگی و زیبایی‌های

آن در مثل این اشتقاق‌ها و استعمال‌های زبانی و غیر قیاسی تکیه می‌کند(قاسم، ۱۹۸۲ :۱٤٤ وسلیمان،۱۹۹۱:۵۷ و قطوس:۲۰۰۰:۹۱). این نوع پارادوکس در شعر عرار:

نَوَرٌ نسمیّهم و نحن بعُرفِهم		منهم، و فِي عين الحقيقة أَنورُ

(التل،۱۹۷۳: ۱۰۵)

(ترجمه)«آنان را نَوَرها(قبیله نَوَر) می نامیم و ما آنان را به خوبی می شناسیم و در چشم حقیقت نَوَری ترند».

واژه أنور به‌عنوان اسم تفضیل از ماده (نور) یک ساختار غیر قیاسی است، و کاربرد آن، امری غیرقابل‌قبول در زبان عربی فصیح می‌باشد. در اینجا عرار سعی در مطابقت این اسلوب فصیح باحالت غیرقابل‌قبول در زبان فصیح دارد که این پارادوکس اشتقاقی را برای ما می‌سازد. این نوع پارادوکس را می‌توان در بیت‌های زیر از عرار مشاهده کرد:

هاتِ اسقني(قعوارُ) ليسَ يهمّني		قولُ الوشاةِ(عرارُ) سَكرانان

(همان:۵)

(ترجمه) «ای می فروش شراب را به من بنوشان! سخن سخن چینان برایم هیچ اهمیتی ندارد.(عرار) خیلی زیاد سرمست است».

در اینجا عرار از کلمه "سکرانان" که یک کلمه عامیانه است، استفاده کرده است؛ چون تأثیر آن را از دیگر کلمات فصیح بیشتر می‌داند و معتقد است گاهی توانایی و تأثیر کلمات عامیانه و دور از استعمال در ابیات، توانایی کلمات فصیح را ندارند(أبومطر،۱۹۷۸: ۲٤۲).

۵ .۸. پارادوکس در تشبیه

پارادوکس تشبیه از انواع پارادوکس‌های لفظی محسوب می‌شود و این نوع پارادوکس را به‌قصد زیبایی‌آفرینی ساخته‌اند. این پارادوکس را – از آنجا که نوعی تناقض است– می‌توان در یک فرآیند بیانی مثل تشبیه چیزی از یک موضوع به چیزی دیگر در موضوعی مختلف یا در تضاد با موضوعی باشد که به مُشبّه مربوط می‌شود، یافت. در این نوع پارادوکس مشبه چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد می‌کند و با حذف مشبه‌به تناقض از میان می‌رود. این نوع از پارادوکس را می‌توان در کلام عرار مشاهده کرد:

وَ اشرب عَلى نَمطى كَما تأتم بالشيخ المعية		تركُ التقى خَير بعلم اللّه من نسک التقية

(همان: ۲۹)

(ترجمه) «بر منوال خودم می‌نوشم همانگونه که به شیخ اقتدا می‌کنی و او را همراهی می‌کنی، ترک تقوا با علم خداوندی بهتر از تظاهر به تقوا بوده است».

در اینجا عرار پیروی از نوشیدن و مستی را به پیروی از راه دینی، و شاعرِ (شراب خوار) حکایت کننده را به روحانی، و شراب خوارِ حکایت کننده را به یک همراه تشبیه کرده است. این تشبیهات مضمونی شوخی مآبانه دارد که با فاصله انداختن

بین موضوعی که ازآن(شاعر: شراب خوار تقلید شونده، شراب و شراب خوار تقلیدکننده)گرفته با موضوع گرفته شده(روحانی، دین و همراهی) باعث ایجاد پارادوکس می‌شود.

۵ .۹. پارادوکس تفسیر و قیاس باطل

در این نوع پارادوکس، سازنده آن از تفسیر واقعی اشیاء –نزدیک به آن‌ها– دور می‌شود، اما قیاس باطل یک اصطلاح دینی است که به دیدگاه آفرینی می‌پردازد که مشابه اجرای قیاس است و این دیدگاه ساختگی است. پس گفته ما (این مثل آن نیست) درباره این پارادوکس صحیح است. این نوع پارادوکس را در کلام عرار در قصیده (أنفاس عید الفصح) می‌توان مشاهده کرد:

قدَّر اللّه علینا شربَها لیس خطأً قدر اللّه فنمحو

(همان:٤٣)

(ترجمه) «خداوند نوشیدن آن را برای ما مقدر کرده است و جایز نیست که تقدیر خداوند را محو کنیم و تغییر بدهیم».

وی در اینجا از شراب سخن می‌گوید که در خلال فهمِ پیچیده شده با قضا و قدر، شراب‌خواری را تقدیر خدا می‌داند و می‌گوید جایز نیست که تقدیر الهی را تغییر دهیم که این باعث پارادوکس می‌شود. خداوند شراب را بر شراب‌خواران تقدیر نکرده است و شراب‌خواری جزء تقدیر به‌حساب نمی‌آید.

۵ .۱۰. پارادوکس فعل[1]

۵. ۱۰. ۱. پارادوکس تبادل فعل

این نوع پارادوکس، واقع‌شدن فاعل فعل یا ضمیرش، به‌عنوان مفعول همان فعل با تکرار فعل می‌شود. این نوع پارادوکس را می‌توان در شعر عرار یافت:

أصبحت أشرب کنیاکاً و یشربني و لست أدري لعمري أیُّنا سَکِرا

(أبو مطر،۱۹۸۷:۷۸)

(ترجمه) «صبح هنگام شراب کنیاک را می‌نوشم و آن نیز مرا می‌نوشد و به جانم سوگند نمی‌دانم کدام یک از ما مست گردیده است».

در این بیت کنیاک هم مشروب و هم شراب‌خوار، و شاعر شراب‌خوار و مشروب واقع‌شده است؛ قطعاً چنین چیزی واقعی نیست و این صنعت ادبی بر اثر تناقضِ ناشی از مشخص نشدن فاعلِ فعل یا نسبت فعل به فاعل و مفعول پدید آمده است که هدف آن اضافه کردن معنایی به معنای عادی با خلق نوعی جذابیت و افزودن آن به معنای متن بوده است.

۵ .۱۰ .۲. پارادوکس تبادل فاعل و مفعول به

این نوع پارادوکس فاعل، مفعول به و مفعول به فاعل قرار می‌گیرد که آن را در کلام عرار مشاهده می‌کنیم:

[1] منظور فعل نحوی نیست بلکه چیزی که اتفاق و حدثی را قصد می کند.

**یا هبرُ أفنتیتَ الزمانَ		تعدُّه عاماً فعام**

(التل،۱۹۷۳: ١٤٦)

(ترجمه)« ای هبر زمان را نابود ساختی و سال به سال زمان را می شماری»

(الهبر) نابودکننده زمان نیست بلکه زمان است که(هبر) را نابود می‌کند. ولی در این بیت(هبر) را یک عنصر ثابت قرار می‌دهد و زمان که عنصر متحرک است را ثابت قرار داده است. در این بیت این اتفاق شعری واقعیت جهان هستی را برعکس می‌کند.

۵ .۱۰. ۳. بازتاب متناقض

در این نوع پارادوکس شاعر یا نویسنده کلمه‌ای را می‌آورد که با منش فکری و رفتاری وی هماهنگ نیست (قاسم:۱۹۸۲:۱۵۰). این نوع پارادوکس را در این شعر عرار ملاحظه می‌کنیم:

**الخمر رجس و الکؤوس برأس مَن		شربوا بها یوم الحساب تُکسَّرُ**

(همان:۲۱۱)

(ترجمه) «شراب نجس است و جام‌ها در روز حسابرسی رستاخیز بر سر کسانی که در آن‌ها نوشیده‌اند شکسته می‌شود».

در اینجا شاعر به واقعیت دینی و اسلامی که شراب را حرام می‌داند، اقرار می‌کند و آن را نجس می‌شمارد و آنچه که با ساختار اسلامی مطابقت دارد را می‌افزاید هنگامی‌که می‌گوید: "الکؤوس- برأس من شربوا بها- یوم الحساب تکسر". اما رفتار و فکر و زندگی او به‌هیچ‌وجه با این مسائل مطابقت ندارد و این باعث پارادوکس می‌شود.

۵ .۱۰. ٤. پارادوکس سقراطی

این نوع پارادوکس بر اساس بی‌اطلاعی در مورد یک‌چیز شناخته‌شده است(سلیمان،۱۹۹۱:٦٢). مانند این کلام عرار:

**ما قیمة الألقاب منصوبة		و الظهر بالخزی قد احدودبا**

(التل،۱۹۷۳: ١٦)

(ترجمه) «لقب های پابرجا چه ارزش دارند در حالی که کمر به خواری و خفت خم شده است».

در اینجا عرار سؤالی مطرح می‌کند که نیاز به جواب ندارد و جواب مشخص است و آن این است که لقب‌های خفت‌بار بی‌ارزش هستند.

۵. ۱۰. ۵. پارادوکس اثر ماندگار

نوعی پارادوکس لفظی است که به‌جای مبالغه در کلام به بی‌ارزشی آن روی می‌آورد (سلیمان،۱۹۹۱:٦١). مانند این مثال از عرار:		**خلَّ الجریمةَ إن سرّ وقوعِها		لو رُحتَ تنشدهُ تجده حکومی**

(التل،۱۹۷۳: ۱۱)

(ترجمه)«جرم و گناه را رها کن اگر راز ارتکاب آن را بجویی، آن را دولتی می‌یابی».

او در مقابل مشکل بزرگی که جرم است می‌ایستد تا بگوید: جرم را برملا مکن (خل الجريمة)، سپس این خواسته خود را با این علت می‌آورد که اگر شروع به گفتن راز وقوع آن کردی حکومت به آن پی می‌برد. براساس همین مقدمه چینی، نباید به کسی بگویی و آن را مخفی نگه‌داری.

٥ .١٠. ٦. پارادوکس بدون شخصیت

این نوع پارادوکس برآمده از آرامش و ملایم بودن لحن است(قاسم،١٩٨٢:١٤٨). عرار می گوید:

أهلوكِ قد جعلوا جمالَک سلعةً تُشری و باع بنو أبی أوطانی

(التل،١٩٧٣: ٣)

(ترجمه)«خانواده‌ات زیبایی تو را کالای قابل‌خرید قراردادند و فرزندان پدرم سرزمین‌هایمان را فروختند».

این اسلوبی که عرار به‌وسیله آن مضامین سخت را مطرح می‌کند، چقدر آرام است. آخرین نوع از پارادوکسی که در شعر عرار می‌بینیم پارادوکس برجسته و به‌خصوص (مدح شبیه به ذم) می‌باشد. این نوع پارادوکس از نوع لفظی است (سلیمان:١٩٩١،٦٩). که در شعر عرار به آن بر می خوریم:

إني و إن كنتُ حرّ اً ذا محافظة عبد العيون التي فط شكلها دعجٍ

(التل،١٩٧٣: ١٥٧)

(ترجمه) «هرچند که آزاد هستم و پایبند به آداب و رسوم و محافظه‌کار هستم اما بنده چشمانی با ظاهری سیاه و پیچیده و درشت هستم».

خواننده بعد از سخن ستایشگرانه (إني و إن كنت حرا) انتظار آوردن یک ویژگی ناپسند که ذم را به وجود می آورد، دارد مخصوصا وقتی که اسلوب ان کنت...)همراه با مدح به کار می برد. ولی عرار مدح دیگری می آورد:(عبد العيون التي في شكلها دعج) و در این بندگی هیچ مخالفتی با آزادی اش وجود ندارد.

نتیجه

از مهم‌ترین عوامل تغییر زبان معیار به زبان شعری، هنجار گریزی معنایی است و یکی از شیوه‌هایی که در شعر معاصر از هنجارهای معنایی زبان آشنایی‌زدایی کرده، خلاقیت شاعران در جذب عناصر و صور متضاد و متناقضی است که در کنار همدیگر به وحدتی جدایی‌ناپذیر می‌رسند. شاعر برای تقویت بنیان آشنایی‌زدایی کلامش از تصاویر و معانی متناقضی بهره جسته است تا افکار و اندیشه‌ها و تجربه‌های هنری خود را به‌طور زیبا و هنری بر خواننده عرضه دارد. تقریباً قصیده‌ای از دیوان (عشیات وادی الیابس) وی خالی از پارادوکس نیست. مخصوصاً اینکه روح پارادوکس در طول زندگی شعری عرار همراه اوست و این ناشی از تأثیر از فرهنگ‌عامه و تسلط او بر شعر بوم گرایانه اش می‌باشد. این تضادهای فکری و تناقض‌هایی که در شعر وهبی التل دیده می‌شود، مبیّن یک جریان سیّال و پویای فکری شاعر است که به دلیل همین پویایی و عدم ایستایی،

از افت‌وخیزهای و فراز و نشیب‌های ناگریز و ناگزیر باید عبور کند و در هر خیزی یا فرازی تجربه‌ای و در هر افتی یا نشیبی تجربه‌ای دیگر را از سر می‌گذراند.

عرار در روش زندگی اش تنها بود و کسانی را که با او تعامل داشتند را برانگیخت تا جایی که بعضی او را به نابهنجاری و بعضی به انحراف متهم کردند.پس این اتهامات را با تمسخر و گاهی خوار کردن و بعضی مواقع با سرزنش پاسخ می‌داد و به جنبش و بی‌توجهی و تاختن به عرف و عادات معمول شناخته شد. زندگی او مملو از شگفتی و شوخ طبعی گردید که باعث تعجب و شگفتی بود و ابعاد سرچشمه گرفته از شخصیتش را برملا می‌کرد. او نگران بود ولی این نگرانی باعث از دست دادن هدف والایش نشد، و تمام تلاشش را کرد و در اواخر عمرش اشعار و کنایه‌های رمزی و شگفت‌انگیز نوشت. در شعر او به‌طور قابل‌توجهی روح استهزاءگر و نقدکننده اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه‌اش پدیدار گشت و شعرش غرق این مضامین بود. وی یک‌بار صریح و آشکار و یک‌بار با رمز و اشاره و لفظ بازی مملو از تمسخر و فکاهه گویی، این اوضاع را محکوم کرد. همچنین با اسلوب سرشار از شوخی و تمسخر خود به سران جامعه که زندگی مردم را سیاه کرده‌اند، تاخت.

مشخص گردید بیشتر انواع پارادوکس‌های موجود در شعر عرار شامل موارد ذیل است: پارادوکس عاشقانه، رسیدن به خود، پارادوکس عدم انسجام، پارادوکس اشتقاقی، پارادوکس عدم سازگاری (جمله با جمله) و سلسله وار بعد از این انواعی از تکرار همین تناقضات را در شعر عرار می‌بینیم.

کتابنامه

۱. إبراهیم، نبیله.(د.ت) .**فن االقص بین النظریة و التطبیق.** مکتبة غریب.
۲. ابو مطر، احمد. (۱۹۸۷).**عرار الشاعر اللامنتمی**.الإسکندریة: أَقلام الصحوة، دار الصبرا للطباعة و النشر.
۳. احمدی، بابک (۱۳۹۰). **ساختار وتأویل متن**. چاپ دوازدهم تهران: مرکز.
٤. اسماعیل، عزّ الدین.(۱۹۹۲). **الأسس الجمالیة في النقد العربي**. ط۱. بیروت: دار الفکر العربي .
۵. الأسد، ناصر الدین. (۱۹۵۷). **الإتجاهات الأدبیة الحدیثة فی فلسطین و الأردن**. معهد الدراسات العربیة العالیة فی جامعة الدول العربیة.
٦. التل، مصطفی وهبی التل.(۱۹۷۳).**عشیات وادی الیابس**.عمان: المؤسسه الصحفیة الأردنیة.
۷. جمعه، سعد. (۱۹۵۰). **شاعر البؤس و البوهیمیة**. مجلة الأدیب، العدد۳.
۸. چناری، عبدالأمیر.(۱۳۷۷). **متناقض نمایی در شعر فارسی**. چاپ اول. تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.
۹. سلیمان، خالد .(۱۹۹۱).**نظریة المفارقة**. مجلة أبحاث الیرموک. مج ۹. ع۲.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات،درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس**. چاپ دوم تهران: سخن.
۱۱. عبدالله، عدنان خالد.(۱۹۸٦).**النقد التطبیقی التحلیلی**.بغداد: وزارة الثقافة.
۱۲. علوش، سعید.(۱۹۸۵). **معجم المصطلحات الأدبیة المعاصرة**. بیروت: دار الکتاب اللبنانی، الدار البیضاء.

١٣. القاسم، میرزا.(١٩٨٢). **المفارقة فی القصّ العربیّ المعاصر**. مجلة فصول. مج٢، ع٤.

١٤. قطوس، بسام.(٢٠٠٠). **مقاربات نصیه فی الأدب الفلسطینی**. عمان:مؤسسه حمادة، إربد، دار الشروق.

١٥. الزعبی، زیاد صالح .(١٩٩٩). **عشیات وادی الیابس** .جمع وتحقیق وتقدیم دیوان مصطفی وهبی التل (عرار). الطبعه الثانیه .بیروت: الموسسه العربیه للدراسات والنشر و دار الفارس للنشر والتوزیع.

١٦. الـــــملثم،البدوی.(یعقوب العودات).(١٩٨٠). **عرار شاعر الاردن**. بیروت: دار القلم.

١٧. مظفری ، علی رضا.(١٣٨١). **خیل و خیال بحثی پیرامون زیبا شناسی صور خیال شعر حافظ**. چاپ اول. ارومیه: دانشگاه ارومیه.

١٨. میویک،دی.سی.(١٩٨٧) **المفارقة و صفاتها. ترجمه عبدالواحد لؤلؤ**. بغداد: دار المأمون.

١٩. وحیدیان کامیار، تقی.(١٣٦٩). **وزن و قافیه شعر فارسی**. چاپ دوم.تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٢٠. وهبه، مجدی.(١٩٧٤). **معجم المصطلحات الأدب**.بیروت:مکتبة لبنان.

٢١. مدرسی فاطمه و الناز ملکی(١٣٨٧). «متناقض نمایی در شعر فروغ فرخزاد» فصل نامه ادبیات فارسی(علمی - ترویجی). سال چهارم. شماره ١١. صص١٧

٢٢. الناعوری، عیسی.(١٩٦٠).عرار أو مصطفی وهبی التل، شاعر التمرد و صاحب النور و الصعالیک. مجلة العربی، ٢٣٤

٢٣. واعظ بتول و نیره صدری.(١٣٩١). «خاستگاه متناقض نمایی در سبک شناسی» فصل نامه متن پژوهی ادبی. شماره ٥٢.صص١٦٠-١٣٢.

تحلیل روانکاوانۀ اختلال خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی بر اساس نظریۀ کریستوفر لاش[۱]

(پژوهشی)

فائزه عرب یوسف‌آبادی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل، ایران)
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه زابل، ایران، نویسنده مسئول)[۲]

Doi:10.22067/jallv12.i2.57487
صص:۷۵-۵۷

چکیده

شخصیت انسان از سه عنصر نهاد، خود و فراخود تشکیل شده‌است. ارتباط این سه عنصر با یکدیگر، رفتارهای پیچیدۀ فرد را به وجود می‌آورند. مفهوم «خود» نشان‌دهندۀ الگوی معینی از رفتار و چگونگی سازگاری و تعامل فرد با محیط است. گاه «خود» دچار اختلال شخصیتی خودشیفتگی می‌شود که در اثر آن توجه و علاقۀ فرد به خود بیش‌ازحد می‌شود؛ لذا خود را موجودی برتر می‌بیند و بر ارزش خود در نظر دیگران تمرکز مبالغه‌آمیزی می‌کند، تا جایی که این شیفتگی بیش‌ازحد به خود، جایی برای عشق ورزیدن به دیگران باقی نمی‌گذارد. ابوفراس حمدانی و افضل‌الدین خاقانی دو شاعر بلندآوازۀ عرب و ایران هستند که در شعر آن‌ها جلوه‌هایی از پدیدۀ خودشیفتگی آشکار است. هدف در این مقاله این است که با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به الگوی کریستوفر لاش مهم‌ترین ویژگی‌های روانی مرتبط با خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی تبیین شود. بنابر روان‌شناسی رفتاری کریستوفر لاش ویژگی‌های مشترک خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی عبارتند از: خود بزرگ‌بینی، ارزش‌زدایی از دیگران، توهمات همه‌توانی، گریز از هم‌هویت شدن با دیگران و گلایه. بر این اساس این دو شاعر افرادی هستند که در شعر خود تصویری مبالغه‌آمیز از خویشتن ارائه می‌کنند و ارزش‌های دیگران را نادیده می‌گیرند و نسبت به انتقاد یا شکست خیلی حساس‌اند. ابوفراس و خاقانی کمتر با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند و ارتباط آن‌ها در راستای رفع نیازهای شخصیشان است. ایشان خود را ابرمنی می‌پندارند که همه کار از دستش برمی‌آید و اتفاقات مثبت اطرافشان را به خود نسبت می‌دهند. این دو شاعر از هم‌هویت شدن با دیگران فرار می‌کنند و به همین خاطر مدام از مردم و زندگی و اوضاع پیرامون خود گلایه دارند.

کلیدواژه‌ها: خودشیفتگی، خودبزرگ‌بینی، کریستوفر لاش، ابوفراس حمدانی، افضل‌الدین خاقانی.

---

[۱] این پژوهش با حمایت مالی دانشگاه زابل به شمارۀ گرنت UOZ- GR- 9618 – 49 انجام شده است.
تاریخ دریافت:۱۳۹۷/٤/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۵
[۲] رایانامه نویسنده مسئول: arabighalam@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

خودِ هر شخصیت، هسته و درون‌مایهٔ او را شکل می‌دهد و بیانگر الگوی معینی از رفتار و شیوهٔ تفکر او است. یکی از انواع اختلال‌های شخصیتی، خودشیفتگی است که به معنای معطوف‌شدن بیش از حد فرد به خود است. فرد مبتلا به این اختلال با سایرین همدل نیست؛ اما نیاز دارد از سوی آنان پیاپی مورد تمجید شود. از آن‌جا که شعر از عمق احساسات و عواطف شاعر برمی‌خیزد، می‌تواند آیینهٔ تمام‌نمای شخصیت و روحیات روانی شاعر باشد (عتیق، ۱۹۷۲: ۲۹۵)؛ بنابراین گرایش ذهنی به درون‌مایه‌ای خاص، نشان‌دهندهٔ بازتاب‌های مختلف روانی شاعر و رهنمونی است به سوی هنجارها، واکنش‌ها و رفتارهای او. بررسی این موارد لایه‌های پنهان شخصیت شاعر را از بطن کلام او استخراج می‌نماید و از ناخودآگاه و کنش‌های روحی وی پرده برمی‌دارد (الحسمانی و نجم، ۱۹۹۰: ٤٢١).

۱ .۱. بیان مسئله

مفهوم خود که با تولد آدمی شروع به شکل‌گیری می‌کند، هسته و درون‌مایهٔ شخصیت انسان را تشکیل می‌دهد و دارای انواع مختلفی است که بیانگر الگوی معینی از رفتار و شیوهٔ تفکر است که چگونگی سازگاری و تعامل فرد را با محیط نشان می‌دهد. یکی از انواع ویژگی‌های شخصیتی، «خودشیفتگی» است که آن را به عنوان «توجه و علاقهٔ مبالغه‌آمیز و بیش از حد به خود» (Corsini،2002:626). معرفی کرده‌اند؛ زیرا که این پدیده مجموعه‌ای از ویژگی‌های هیجانی است که بر اثر آن فرد خود را موجودی برتر می‌بیند و بیش از حد بر ارزش یا موقعیت خود در چشم دیگران تمرکز می‌کند4(Rhodes،2004:2).
تا جایی که این شیفتگی بیش از حد به خود، جایی برای عشق ورزیدن به دیگران باقی نمی‌گذارد (hendin,2001:4).

دلیل پیدایش چنین اختلالی «از نوع تربیت و کمبودهای شخص در دوران کودکی» (ساراسون، ۱۳۸۱: ۵۱۸/۱) نشأت می‌گیرد. در این مرحله، کودک که به دلیل عدم ثبات و عدم دسترسی مراقبت‌کننده، از حمایت‌های کافی برخوردار نیست، دچار کمبود محبت می‌شود و برای جبران این کمبود، در خود ویژگی‌های مثبتی پیدا می‌کند و از دیگران انتظار توجه بیش‌ازحد دارد (همان: ۵۱۹/۱). فرد خودشیفته دارای ویژگی‌های روانی خاصی است، از آن‌جمله: خودمحور بودن، بی‌نهایت به انتقاد حساس بودن، فقدان همدلی با دیگران، خیال‌پردازی، بزرگ‌نمایی و خودنمایی، تصور دارا بودن قدرت و موفقیت نامحدود، استفاده از دیگران در جهت پیشرفت و ارتقای خود و هم‌چنین برآوردن امیال شخصی(759-755 :McHoskey،1995).

شعر از عمق احساسات و عواطف شاعر برمی‌خیزد و آیینهٔ تمام‌نمای شخصیت و روحیات روانی اوست (عرب یوسف‌آبادی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲)؛ لذا می‌تواند بهترین عنصر در شناسایی شخصیت شاعر باشد. ابوفراس حمدانی (۹۳۲-۹٦۹م) و افضل‌الدین خاقانی (۱۱۲٦-۱۱۹۸م) دو شاعر بلندآوازهٔ عرب و ایران هستند که ویژگی‌های اخلاقی مشابهی در منابع تاریخ ادبیات از این دو شاعر روایت شده است (فروخ، ۱۹۸۵: ٤٩٥؛ صفا، ۱۳۸۸: ۷۷٦/۲). همچنین پس از بررسی شعر ابوفراس حمدانی و خاقانی چنین برداشت می‌شود که بخش گسترده‌ای از ویژگی‌های شخص مبتلا به خودشیفتگی در شعر این دو شاعر مشهود است. وجود چنین ویژگی مشترکی در شعر این دو شاعر از یک‌سو و فقدان تحقیقی بنیادین دربارهٔ تطبیق روان‌شناسی

خودشیفتگی در شعر این دو شاعر از سوی دیگر، نگارندگان را بر آن داشت تا با استناد به نظریهٔ روان‌شناسی کریستوفر لاش (Christopher Lash) به تحلیل شعر ابوفراس و خاقانی بپردازند. علت انتخاب نظریهٔ خودشیفتگی لاش از میان دیگر نظریات مربوط به خودشیفتگی این است که در نظریهٔ او مبنای تحقیق استوارتر از دیگران است؛ زیرا روان‌شناسان پیش از لاش، به اشتباه همهٔ اشکال خودستایی و خودپرستی و بطالت و تعصب‌های گروهی و نژادی را زیرمجموعهٔ خودشیفتگی قرار دادند و این نظر متعادل نیست. از دیگرسو لاش از نخستین افرادی است که از راه تحلیل فرهنگی (یعنی با استناد به فرایندهای اجتماعی در جامعهٔ مدرن) به تبیین خودشیفتگی می‌پردازد، و نظریهٔ او به این دلیل که با روان‌شناسی و جامعه‌شناسی مرتبط است با پدیدهٔ خودشیفتگی در شعر شاعران هماهنگی بیشتری دارد.

۱.۲. پرسش‌های پژوهش

– بر اساس الگوی کریستوفر لاش مهم‌ترین ویژگی‌های روانی مرتبط با خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی کدامند؟
– بر اساس الگوی لاش و با تحلیل اشعار دو شاعر، کدام‌یک از آن‌ها خودشیفته‌تر هستند؟

۱.۳. فرضیه‌های پژوهش

– مهم‌ترین ویژگی‌های روانی مرتبط با خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی عبارتند از خودبزرگ‌بینی، ارزش‌زدایی از دیگران، توهمات همه‌توانی و گریز از هم‌هویت شدن با دیگران.
– خاقانی به نسبت ابوفراس خودشیفته‌تر است؛ زیرا ابوفراس از اصل و نسبی والا برخوردار است؛ این در حالی است که خاقانی در جامعه جایگاه ارزنده‌ای هم ندارد و دارای خودشیفتگی تصنعی است.

۱.٤. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون آثاری چند در ارتباط با تحلیل خودشیفتگی در آثار ادبی به چاپ رسیده‌است که در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

النوافعة (۲۰۱۳) در کتاب «النرجسية في الشعر العربي : دراسة في شعر عمر بن ابي ربيعة ونزار قباني» بر این باور است که هر دو شاعر در عاشقانه‌های خود گرایش‌های افراطی به خودبزرگ‌بینی و کوچک‌شمردن طرف مقابل دارند؛ لذا برای دست‌یافتن به معشوق سعی می‌کنند رقبا را به پایین‌ترین سطح تنزل بخشند و از ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری خود سخن گویند. حسناء أقدح (۲۰۱۳) در مقالهٔ «النرجسية وتجلياتها في غزل ابن زيدون» نیز معتقد است این شاعر به هنگام توصیف خصوصیات اخلاقی خود جانب افراط را گرفته و خود را آنقدر بزرگ و بااصل و نسب توصیف می‌کند، به‌طوری‌که می‌توان رگه‌هایی از خودشیفتگی را در توصیفات وی دنبال کرد. توکلی کافی‌آباد و همکاران (۱۳۹٤ش) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی خودشیفتگی (نارسیسم) در شعر خاقانی و متنبی» بر این باورند که دلیل خودشیفتگی در شعر این دو شاعر، خلأهای درونی و عقده‌های روان‌شناسانه‌ای است که هر دو شاعر از آن رنج می‌بردند. بنابراین خاقانی به شعر و سطح دانش خویش فخر می‌فروخت و

متنبی دلیری و جنگجویی‌اش را در کنار شعرش مایهٔ مباهات قرار می‌داد. مسبوق و همکاران (١٣٩٤) در مقالهٔ «خودشیفتگی و خودستایی در اشعار خاقانی و بشار بن برد» به بررسی این دو اختلال روانی در شعر این دو شاعر نامدار ایرانی و عرب پرداختند و ریشه‌های ظهور این پدیده را موردبررسی قراردادند و نگاهی به ارزش‌های حاکم بر فرهنگ ایرانی و عربی نیز داشتند. باغجری و ترکشوند (١٣٩٦) در مقالهٔ «خودشیفتگی (نارسیسیسم) در شعر احمد الصافی النجفی» مفهوم خودشیفتگی را در چهار سطح خودشیفتگی فردی، خودشیفتگی در برابر مردم عادی، خودشیفتگی در برابر شاعران دیگر، خودشیفتگی در برابر منتقدان در شعر صافی مورد بررسی قرار دادند و بر این باروند که ظهور و گستردگی مفهوم خودشیفتگی در شعر صافی تاحدزیادی معلول زندگی پرافت‌وخیز و مشقت‌بار وی، به‌ویژه در دوران کودکی است. آبشیرینی (١٣٩٩) در مقالهٔ «آسیب‌شناسی نارسیسیسم زبانی در شعر شاملو» معتقد است در کنار وجاهت غیرقابل‌انکار ساختار زبانی شعر شاملو، خواننده در تمامی دفاتر شعری وی با میزانی از خودشیفتگی زبانی شاعر مواجه می‌شود که این امر به شعر او آسیب می‌زند.

باتوجه به پیشینهٔ یاد شده، دربارهٔ ویژگی خودشیفتگی در شعر ابوفراس پژوهش درخوری دیده نشده و همچنین پژوهش‌هایی که خودشیفتگی خاقانی را مورد تحلیل قرار داده‌اند، از حیث نظریه و روش با پژوهش حاضر تفاوت‌هایی بنیادین دارند؛ زیرا هیچ پژوهشی ناهنجاری خودشیفتگی را بر مبنای نظریهٔ کریستوفر لاش مورد بررسی قرار نداده‌است. بنابراین می‌توان به‌درستی ادعا کرد که این نخستین اثری است که براساس نظریهٔ کریستوفر لاش به بررسی تطبیقی خودشیفتگی در شعر این دو شاعر می‌پردازد.

٢. تحلیل خودشیفتگی در شعر ابوفراس و خاقانی

کریستوفر لاش، نظریه‌پرداز اجتماعی، کتاب «فرهنگ خودشیفتگی: زندگی آمریکایی در عصر کاهش انتظارات» را نخستین‌بار در سال ١٩٧٩م منتشر کرد. نظرات لاش در این کتاب موجی از اظهارنظرهای گوناگون را موجب گردید، به نحوی که «فرهنگ خودشیفتگی» به سرعت در فهرست کتاب‌های پرفروش آمریکا قرار گرفت و تا به امروز بارها توسط ناشران مختلف در غرب تجدید چاپ شده است. اگرچه لاش در این کتاب به‌طور خاص به زندگی و فرهنگ معاصر آمریکایی می‌پردازد و شخصیت جدید و خودشیفته‌ای را که در متن آن جامعه به ویژه در شرایط افول خانوادهٔ آمریکایی شکل می‌گیرد، بررسی می‌کند (رشیدیان، ١٣٨٥: ٢١٦)؛ اما دامنهٔ دیدگاه‌های او از جامعهٔ آمریکا فراتر می‌رود و جوانب مهمی از کل فرهنگ غربی را باز می‌نمایاند که نه تنها در دیگر جوامع قابل اعمال است؛ بلکه دیگر حوزه‌ها همچون هنر و ادبیات را نیز برای بررسی و تحلیل دربرمی‌گیرد. در این میان «فرهنگ خودشیفتگی» لاش کاوشی است در خصوص بُعد روان‌شناختی تحولات عمده‌ای که در ساختار اقتدار فرهنگی در جامعه صورت گرفته است (پاینده، ١٣٨٠: ٢٨)؛ بنابراین نویسندهٔ آن تلاش دارد تا نشانه‌ها و گرایش‌های انسان را با معیارهای روان‌شناسی جدید توصیف کند و از آن به عنوان "نارسیسم" یاد می‌کند(Lash, 1979: 3).

۲ .۱. خودبزرگ‌بینی

خودبزرگ‌بینی ویژگی رفتاری است که با احساس عمیق اهمیت به خود و تصور بی‌نظیربودن خود مشخص می‌شود. این ویژگی رفتاری در همهٔ انسان‌ها کم‌وبیش مشهود است؛ اما بروز آن به استعداد و خصلت‌های هر شخص بستگی دارد. هراندازه انسان پخته‌تر و دارای سلامت روحی و روانی بیشتری باشد، کمتر دچار عارضهٔ خودبزرگ‌بینی می‌شود (قربانی، ١٣٨٤: ٢٤١). کریستوفر لاش معتقد است افراد مبتلا به این اختلال، توانایی دوست‌داشتن دیگران را ندارند و بدون درنظرگرفتن منافع شخصی نمی‌توانند دیگران را ستایش کنند و یا در مقابل آن‌ها اظهار فروتنی نمایند (Lash: 9)؛ زیرا تنها خود را برتر می‌دانند و کسی غیر از خود را شایستهٔ عشق ورزیدن نمی‌دانند. از نظر افراد خودبزرگ‌بین دنیا و پدیده‌های اطراف آن همچون آیینه‌ای است که صرفاً خود را در آن می‌بینند و مدام در حال بررسی هستند که آیا وضعیت و شرایط موجود زمینهٔ برتری و تعالی آن‌ها را فراهم می‌آورد یا خیر.

اختلال خودبزرگ‌بینی یکی از ویژگی‌های رفتاری شناخته‌شده در اشعار ابوفراس و خاقانی است. هر دو شاعر در ابیاتی متعدد تأکید می‌کنند که صرفاً خود را دوست دارند و خود را ستایش می‌کنند و تاب تحمل ستایش افراد دیگر را ندارند، مگر این‌که آن‌ها منفعتی برایشان داشته باشد (الزرکلی، ١٩٨٦: ١٥٥؛ شمیسا، ١٣٨٨: ١٣٩). این دو شاعر با تظاهر به بزرگی، شعرشان را یگانهٔ روزگار معرفی می‌کنند. خودبزرگ‌بینی ابوفراس به حدی بود که خود را برتر از آن می‌دانست که در شمار شاعران درباری قرار گیرد؛ لذا اشعارش را برتر و بی‌پیرایه می‌پنداشت و از گردآوری و تنقیح آن‌ها اکراه داشت. به همین جهت استادش ابن‌خالویه به‌صورت پنهانی اشعار او را جمع‌آوری می‌کرد (الفاخوری، ١٩٨٦: ٤٧٧). ابیات زیر از ابوفراس نشان می‌دهد که خودبزرگ‌بینی جزو خصایص ذاتی اوست:

وأنا الذي فضل الأنام فأصبحوا طوعا له، قسرا بسِتّ فضائل
بصواهل، وعوامل، وقبائل ومكارم، وذوابل، ومناصل
(الحمداني، ١٩٩٤: ٧٩٢)

يضيق مكاني عن سواي لأنني على قمة المجد المؤثّل جالسٌ
سبقتُ وقومي بالمكارم والعلا وإن رغمتْ من آخرين المعاطسُ
(همان: ١٩٨)

(ترجمه) «این منم که بر همهٔ مردم برتری دارم و دیگران به خاطر این شش فضیلت من در سایهٔ من خواهند بود. به واسطهٔ اسب‌های شیهه‌کننده، کارگزاران، قبیله‌ها، اخلاق نیکو، نیزه‌های باریک و سرنیزه‌های تیز من». «جایگاه من برای دیگران تنگ است؛ زیرا من بر قلهٔ ثابت بزرگواری نشستم. پیشی گرفتم حال آن‌که خاندان من دارای اخلاق نیکو و بزرگواری هستند، هرچند که بینی دیگران نیز بر زمین مالیده شد». ابوفراس در این ابیات خود را از همه برتر می‌داند؛ زیرا گمان می‌کند دارای ویژگی‌هایی است که دیگران از داشتن آن معذورند. او حتی بزرگواری و کرم را خصلتی می‌داند که خداوند صرفاً برای او عطا نموده‌است؛ لذا دیگران در راه دستیابی بزرگواری به زمین می‌خورند و هلاک می‌شوند و اوست که خاندانی دارد که مملو از اخلاق نیکو و بزرگواری هستند. این‌گونه سخن‌گفتن شاعر نشان می‌دهد که وی دچار اختلال خودبزرگ‌بینی است؛ بنابراین

هیچ‌کس را یارای قرارگرفتن در صف فخرفروشی او نیست. عامل مهمی که سبب شد ابوفراس دچار اختلال خودبزرگ‌بینی شود، نسب خانوادگی وی بود. او به خاندان حمدان که خاندانی اصیل و بلندآوازه بودند منتسب است» (فروخ، ۱۹۸۵: ٤٩٦). آن‌ها در بهترین بخش شام زندگی می‌کردند و پادشاهان و فرماندهان آنان نیز به خوشرویی و شیوایی و بخشندگی و خرد، شهره بودند (الثعالبی، ۱۹۸۳: ١٦/١). ابوفراس به علت داشتن چنین جایگاه و منزلتی بر شعرای هم‌دوره‌اش فخرفروشی می‌کرد و خود را بزرگ‌تر از آن‌ها می‌پنداشت. اشعار زیر از ابوفراس بیانگر این ویژگی روانی اوست:

وأنا ابن مَن شاد المكارم وابتنى خطط المعالي حيث حلّ الفرقد

وأنا الذي علم الأنامُ بأنه لم يُنْمُه إلا كريمٌ سيد

حمدان جدي خير من وطئ الحصى وأبي سعيد في المكارم أوحد

والفخر يقسم أننا أبناؤه دون البرية والمكارم شهد

(الحمداني: ۹۱)

وتربط في مجالسنا المذاكي وتبرك بين أرجلنا الركاب

(همان: ۳۸)

(ترجمه) «من فرزند کسی هستم که کاخ بزرگواری‌ها را برپا نمود و آن‌جا که ستارهٔ فرقد فرود می‌آید مسیر تعالی را بنا نهاد. من همانم که همهٔ مردم می‌دانند که او را بزرگ‌مردی پرورش داده است. حمدان جدم است و بهترین کسی است که بر زمین گام نهاده است و پدرم سعید در کردار نیک یگانه است. فخر قسم یاد می‌کند که فرزندان اوییم و در برابر تمامی مردمان و مکارم نیکو، به ما شهادت می‌دهد». «افراد زیرک و باهوش در مجالس ما رفت‌وآمد می‌کنند و سواران در برابر ما به‌زانو می‌افتند».

عامل دیگری که سبب شد ابوفراس به خود و خاندانش فخرفروشی کند، حضور او در دربار سیف‌الدوله و قد علم کردن در برابر شاعر برجستهٔ جهان عرب، متنبی، بود. ابوفراس مایل بود که در همهٔ زمینه‌ها به‌ویژه در میدان سیاست و شعر، مقام اول را داشته باشد؛ اما در برابر او دو سد بزرگ قرار داشت، در سیاست سیف‌الدوله و در شاعری متنبی (البستانی، ۱۹۹۸: ۳۷۰). وجود این دو عامل زمانی خودبزرگ‌بینی ابوفراس را تشدید می‌بخشید که ابوفراس هر دو رقیب را در کنار هم می‌دید. متنبی در سال ۳۳۷ق به دربار سیف‌الدوله راه یافت و سیف‌الدوله با حضور او در دربار می‌خواست درخشش ابوفراس در شعر را کم‌فروغ کند (فروخ، ۱۹۸۵: ٤٩٥). ابوفراس در بیت زیر به این نکته اشاره می‌کند:

فكم لك عندي من أيادٍ وأنعم رفعتَ بها قدري وأكثرتَ حُسّدي

(الحمداني: ۸۳)

ترجمه: «چه بسیار نعمت‌ها و بخشش‌هایی که بر من ارزانی داشتی و ارزشم را بالا بردی و حسودانم را زیاد کردی». متنبی از اصالت خانوادگی چندانی برخوردار نبود (فروخ: ٤٥٨) و ابوفراس می‌توانست از این زاویه گوی سبقت و برتری را از حریف برباید و او را در مقابل خاندان پرآوازهٔ حمدانی حقیر جلوه دهد؛ لذا از یک‌سو در مواجهه با سیف‌الدوله به قابلیت‌های شخصی و موهبت‌های ذاتی خود می‌بالید و از دیگرسو انتسابش به قبیلهٔ پرآوازهٔ حمدانی را سند برتری خود بر متنبی به

حساب می‌آورد (الحسینی، ١٤١٦: ١٦). ابوفراس در بیت زیر برای طعنه‌زدن به متنبی، خاندان حمدانیان را در بزرگواری یگانه می‌داند و خود را به آن‌ها منتسب می‌کند:

وإنهم السادات والغرر التي أطول على خصمي بها وأكاثر

(الحمداني: ١٤٨)

وإذا فخرت فخرت بالشم الأولى شادوا المكارم من بني‌حمدان

نحن الملوك بنو الملوك أولي العلا ومعادن السادات من عدنان

(همان: ٣٣٤)

(ترجمه) «این‌ها سروران و افراد برجسته‌ای هستند که با کمک آن‌ها در برابر دشمن برتری می‌یابم». «اگر مباهات کنم بر آن نجیب‌زادگانی فخر می‌فروشم که بنای بزرگواری را مرتفع ساخته و از خاندان حمدانیان است. ما شاهان و شاهزادگان والاقدری هستیم که سروری را از اصل عدنانی خود به ارث برده‌ایم».

اما خاقانی وضعیتی دیگر داشت. او وقتی گذشتهٔ خود را در مکتب و بازار به یاد می‌آورد و از این‌که همانند هم‌درسان و هم‌سالان خویش نسب افتخارانگیزی نداشت، رنج می‌برد. از این‌که پدری به حقارت نجار دارد، رنج می‌برد و از این‌که جدش یک جولاه حقیر و مادرش یک نسطوری‌زادهٔ آزاد کرده است و برای تأمین معاش خانوادهٔ آن‌ها در خانه دوک‌ریسی و در خانه‌های سایر مردم طباخی می‌کند، رنج می‌برد (زرین‌کوب، ١٣٧٨: ١٤٧). بازتاب این ناهنجاری‌ها در شعرش به‌گونه‌ای است که او را از ویژگی خودبزرگ‌بینی برخوردار کرده‌است. این شاعر در بخش‌های زیادی از اشعارش خود را از قدما و معاصرانش برتر می‌شمارد:

پادشاه نظم و نثرم در خراسان و عراق کاهل دانش را ز هر لفظ امتحان آورده‌ام

(خاقانی، ١٣٨٨: ٣٨)

شاعر ساحر منم اندر جهان در سخن معجز صاحب قران

(همان: ٣٤٢)

سخنوران ار به من اقتدا کنند سزد از آن قبل که منم قدوهٔ همهٔ شعرا

(همان: ٩٩)

در بخش‌های دیگری از اشعار خاقانی خودبزرگ‌بینی به‌اندازه‌ای اوج می‌گیرد که پادشاهی ملک سخن‌گفتن را در جهان حق مسلم خود می‌داند و دیگر شعرا را دنباله‌رو مکتب خود می‌پندارد:

نیست اقلیم سخن را بهتر از من پادشا در جهان ملک سخن راندن مسلّم شد مرا

مریم بکر معانی را منم روح‌القدس عالم ذکر معالی را منم فرمانروا

شه‌طغان عقل را نایب منم، نعم‌الوکیل نوعروس فضل را صاحب منم، نعم الفتی

(همان: ١٩)

۲ .۲. ارزش‌زدایی از دیگران

ارزش‌زدایی از دیگران شامل مجموعه نگرش‌ها و رفتارهایی می‌شود که فرد خودشیفته، با کمک این نگرش‌ها به دنبال نشان‌دادن ضعف‌ها و مشکلات دیگران است تا از این طریق، از ارزش آن‌ها بکاهد و عزت‌نفس و برتری خود را نشان دهد. کریستوفر لاش برای افرادی که در مرز میان بیماری عصبی و بیماری روانی قرار دارند و دچار خودشیفتگی شده‌اند، علائمی را برشمرده است؛ ازجمله این‌که این نوع افراد بسیار مشتاق تحسین دیگران هستند و کسانی را که آنان را آلت دست خود قرار داده تحقیر می‌کنند تا از این طریق به عطش سیری‌ناپذیر برای تجربهٔ احساسی‌شان دست یابند(Lash:37). لاش با تکیه‌بر تحلیل‌های روان‌کاوانه نتیجه می‌گیرد که فرد خودشیفته با ارزش‌زدایی از دیگران همواره زندگی‌ای سراسر پوچ و بی‌محتوا دارد (همان: ٦٤).

با بررسی اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که ابوفراس و خاقانی در آن می‌زیستند می‌توان دریافت که شیوع و تداوم رفتارهایی که منجر به خودشیفتگی این شاعران می‌شد، در دوران زندگی آن‌ها امری طبیعی بود. با روی کار آمدن عباسیان و در ادامهٔ آن حکومت‌های پراکندهٔ عرب در اقصی نقاط جهان و پهناورشدن امپراطوری اسلامی، زمینه برای فخرفروشی شعرا فراهم گردید (فروخ: ٤٨٤). این ویژگی در شعر شعرای برجسته‌ای همچون ابوفراس به‌خوبی به چشم می‌خورد. دربارهٔ خاقانی نیز وضعیت به همین‌گونه است، فخر ازجمله مضامین برجستهٔ دورهٔ شاعر است و تداول آن را در دیوان شاعرانی که در این عهد ظهور کرده‌اند به‌وضوح می‌توان دریافت. لحن حماسی در شعر این دوره تبدیل به فخر می‌شود و شعرای این دوره معمولاً خود را می‌ستایند و قدرت شعری دیگران را نفی می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۵)؛ بنابراین عصری که خاقانی در آن می‌زیست عصر خودستایی و ارزش‌زدایی از دیگران است؛ زیرا «اخلاق عمومی به جهت نقصان تربیت و انتشار تعصب در چنبر نوعی پستی و آشفتگی گرفتار شده است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۵۷). باتوجه به آن‌چه گفته شد می‌توان به‌درستی ادعا کرد که عدم رشد فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی بیشتر شاعران باعث تخریب زیربنای رشد فرهنگی و آسیب‌رساندن به‌سلامت روانی جامعهٔ آن دوران شده‌است؛ به‌گونه‌ای که در چنین محیطی بسیار طبیعی بوده است که این دو شاعر بیش‌ازپیش از پیدایش هر رقیبی هراس داشته باشند و با هر آن‌چه بر وفق مرادشان نباشد مخالفت بورزند و از ارزش‌های رقبای خود بکاهند و ارزش‌های پوشالی و واهی خود را درخشان‌تر جلوه دهند (ابن خلکان، ۱۹۷۸: ٤٩١؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۳). ابوفراس قصد دارد با بزرگ‌نمایی خود، افراد دیگر را کوچک و خوار بشمارد و از ارزش آن‌ها بکاهد. او حسودان را مانع اصلی خود می‌داند؛ لذا بدون درنظرگرفتن جایگاه حسودان در جامعه، آن‌ها را درنده‌خو و وحشی می‌خواند. او در ابیاتی دیگر نیز اطرافیانش را از دستیابی به بزرگواری‌هایش محروم می‌داند و نسبت به این مسئلهٔ مهم از آن‌ها ارزش‌زدایی می‌کند:

ألم یر هذا الناسُ غیري فاضلا ولم یظفر الحساد قبلي بماجدِ

(الحمداني: ۸۷)

رفعتُ علی الحسّاد نفسي، وهل هم وما جمعوا لو شئتُ إلا فرائسُ؟

(همان: ۱۹۸)

أیا جاهداً في نیل ما نلتُ من عُلا رویدَكَ! إني نلتُها غیرَ جاهد

لَعمرُك ما طرقُ المعالي خفية ولكنّ بعض السير ليس بقاصد

(همان: ۱۰۰)

(ترجمه) «آیا مردم بزرگواری جز من سراغ دارند، حال آن‌که حسودان پیش از من شخص بزرگوار دیگری نیافتند». «خودم را برتر از حسودان دانستم و آیا آن‌ها و اطرافیانشان جز درندگان بیشترند؟». «ای آنکه در پی دستیابی به بزرگواری‌های من هستی، آرام باش! من بدون تلاش به آن‌ها دست یافتم. قسم که مسیر بزرگواری پنهان است؛ اما برخی از مسیرها مورد هدف همهٔ افراد نیست».

خاقانی نیز از بیشتر شاعران روزگار خویش با تحقیر یاد می‌کند و آن‌ها را «عطسهٔ خویش»، «ریزه‌خور خوان خویش»، «دزد بیان خود»، «مشتی خسیس‌ریزه»، «خاک بیز هوس» و «روز کور هوا» می‌داند و مردم زمانه را نیز نکوهش کرده و به قدرناشناسی و حقارت و بدذاتی متهم می‌کند که این خود اثبات برتری شاعر نسبت به دیگران و درواقع پاسخ غیرمستقیم به دشمنان و مدعیان اوست. در ابیات زیر با قیاسی که با خود و دیگران می‌کند به‌طوری آشکار از اطرافیان خویش ارزش‌زدایی می‌کند:

من قرین گنج و اینان خاک بیزان هوس من چراغ عقل و اینان روزکوران هوا

(خاقانی: ۱۸)

مشتی خسیس‌ریزه که اهل سخن نی‌اَند با من قران کنند و قرینان من نی‌اَند

(همان: ۱۷٤)

در بیت زیر نیز وضعیت چنین است، با این تفاوت که شاعر پا را از دایرهٔ ارزش‌زدایی فراتر گذاشته و تمام افراد را منهای خود، هیچ به شمار آورده است:

بی من همه گر همه نمایند هیچند همه چو زی من آیند

مه بی‌خور اگر چه نور پاشد از حضرت خور نه دور باشد

(همان: ۲۱۰)

بار اصلی ارزش‌زدایی از دیگران در شعر خاقانی را هجویّات او بر دوش می‌کشد. این اختلال روانی در مرثیه‌ای که برای «فلکی شروانی» سروده‌است نیز مشهود است. خاقانی فلکی را دست‌پرورده و شاگرد خود (عطسهٔ خود) معرفی می‌کند:

عطسهٔ سِحر حلال من فلکی بود ود به دَه فن زِ رازِ نُه فلک آگاه

زود فروشد که عطسه دیر نماند آه که کم‌عمر بود، عطسهٔ من آه»

(همان: ۹۱۸)

۲ .۳. توهمات همه‌توانی

افراد خودشیفته گمان می‌کنند که از توهمات خارق‌العاده‌ای در انجام برخی از امور برخوردارند. چنین افرادی دچار

توهمات همه‌توانی هستند. این مسئله را می‌توان با اعتمادبه‌نفس کاذب فرد در مورد خود نیز یکسان دانست. به اعتقاد لاش تشدید و تحریک خواسته‌های افراد و عقلانی‌شدن زندگی درونی همراه با وعدهٔ کاذب ارضای شخصی، گونهٔ جدیدی از انسان اجتماعی خلق می‌کند که نتیجه‌اش انحطاط غرایز و توهمات همه‌توانی است؛ زیرا نه وسیلهٔ مناسبی برای ارضا یافت می‌شود و نه شیوه‌های منسجمی برای کنترل (Lash: 40). در چنین حالتی فرد خودشیفته در توهم این‌که هر کاری از دستش برمی‌آید باقی می‌ماند و خود را ابرمنی فرض می‌کند که توان انجام هر کاری را دارد. با بررسی شعر ابوفراس و خاقانی چنین برمی‌آید که هر دو شاعر در برخی از اشعار خلأ درونی خود را که مملو از اضطراب و نارضایتی است، با توهماتی غیرقابل انجام پر می‌کردند. ابوفراس گمان می‌کند از چنان نیرویی برخوردار است که می‌تواند او را در برابر تمامی مشکلات روزگار حمایت نماید؛ بنابراین بی‌مهابا به دل مرگ می‌زند و از آن نمی‌هراسد. او تصور می‌کند که این توانایی را دارد که برترین جنگجو و زبانزدترین شاعر دوران خطاب شود:

أنا الذي لا يصيبُ الدهرُ عترتَه و لا يبيتُ على خوفٍ مجاورُه

(الحمداني: ٢٩٥)

أرى ملءَ عينيَّ الردى فأخوضُه إذ الموت قدّامي وخلفي المعايبُ

(همان: ٤٠)

متى تُخلفُ الأيام مثلي لكم فتى طويلَ نجاد السيفِ رحبَ المقلَّد

متى تلدُ الأيّام مثلي لكم فتى شديدا على البأساء غير ملهَّد

يُطاعن عن أعراضكم بلسانه ويضرب عنكم بالحسام المهنّد

(همان: ٩٨)

وصناعتي ضربُ السيوف وإنني متعرّضٌ في الشعر بالشعراء

(همان: ٢٠)

(ترجمه) «من آن کس هستم که روزگار به خانواده‌اش هیچ آسیبی نمی‌رساند و همسایه‌اش نیز هراسناک نمی‌خوابد». «چه زمانی روزگار جوانمردی چون من برجای خواهد گذاشت که جنگاور و گشاده‌دست باشد. چه زمانی روزگار جوانمردی چون من برجای خواهد گذاشت که در میدان کارزار سخت بجنگد و خسته نشود. با زبان خود از آبرویتان حفاظت می‌کند و با شمشیر تیز و برانش در برابر شما دفاع می‌کند». «شغل من شمشیرزنی است و در شعر نیز، دیگر شعرا را مورد طعنه قرار می‌دهم».

خاقانی نیز ابیاتی دارد که در آن به صراحت همه‌توانی خویش را با تعبیراتی چون «سرآمد دوران» و «گوهر نایاب بودن» و «عِقد نظّامان سِحر» و «قلب ضرّابان شعر» به رخ دیگران می‌کشد:

منم سرآمد دوران که طبع من داند چهار جوی جنان از پی جهان کندن

به من به جنبش همت توان رسید و لیک گهر چگونه توان یافت جز به جان کندن

(خاقانی: ٩١٢)

عِقد نظّامان سِحر از من ستاند واسطه قلب ضرّابان شعر از من پذیرد کیمیا
رشک نظم من خورد حسّان ثابت را جگر دست نثر من زند سحبان وائل را قفا

(همان: ١٧)

٢ .٤. خودپرستی اسنادی

کریستوفر لاش یکی دیگر از ویژگی‌های افراد خودشیفته را نسبت‌دادن تمامی امور مثبت به خود می‌داند(Lash: 68). به اعتقاد وی این افراد پیامدهای مطلوب (عوامل درونی) را که در اطراف آن‌ها رخ می‌دهد به خود نسبت می‌دهند و پیامدهای نامطلوب (عوامل بیرونی) را به دیگران (همان: ٦٩). این ویژگی در سه سطح فردی و گروهی و سازمانی قابل بررسی است. در سطح فردی، آن‌ها عوامل بیرونی را برای عدم موفقیت شخصی خود مقصر می‌دانند. در سطح گروهی نیز گروه‌ها شکست تصمیماتشان را به عوامل بیرونی نسیت می‌دهند و در سطح سازمانی که سازمان‌ها از گزارش‌های سالانه برای مقصر جلوه‌دادن نتایج نامطلوب استفاده می‌کنند و نتایج مثبت را به خودشان نسبت می‌دهند (Brown, 1997: 656).

ابوفراس و خاقانی بارها در شعر خود اتفاقات مثبت را به خود نسبت داده و وجود خود را در رخ‌دادن چنین اتفاقاتی بسیار مؤثر و لازم قلمداد کرده‌اند؛ به عنوان مثال ابوفراس جنگ‌های موفقیت‌آمیزی که صورت می‌گرفته را به خود نسبت می‌داد و اعلام می‌کرد که لشکری که دنباله‌رو او بوده‌اند، به دلیل تبعیت از او همواره پیروز می‌شدند:

وإني لجرار لكل كتيبة معودة أن لا يخل بها النصر

(الحمداني: ١٦٤)

(ترجمه) «من به دنبال خود لشکری داشتم که عادتش این بود که همیشه پیروز می‌شد». علاوه بر این او عزتمندی و والامقامی خاندانش را نیز به خود اسناد می‌دهد:

منعتُ حمى قومي وسُدتُ و قلدتُ أهلي غر هذي القلائد

(همان: ٨٩)

(ترجمه) «از حریم قوم خود دفاع کردم و بهترین گردنبند را بر گردن خانواده‌ام انداختم». ابوفراس به حدی از خودپرستی می‌رسد که تمامی صفات خوب همچون جنگاوری و بخشش و کرم را صرفا به خود اسناد می‌دهد:

فَإِن عُدتُ يَوماً عادَ لِلحَربِ وَالعُلا وَبَذلِ النَدى وَالجودِ أَكرَمُ عائِدِ

(همان: ١٠٠)

أعزُّ بني الدنيا وأعلى بني العُلا وأكرمُ من فوق التراب بلا فخر

(همان: ١٤٥)

(ترجمه) «اگر روزی بازگشتم، در حقیقت بهترین فرد برای جنگ و بخشش و جود و کرم بازگشته است». «از همهٔ انسان‌ها برتر و عزیزتر هستم و از تمام انسان‌های روی زمین بخشنده‌تر هستم»

خاقانی نیز در اسناد موفقیت‌های اطرافیانش به خود تا حدی پیش می‌رود که سخن خود را پیشوای اهل سخن قلمداد می‌کند و شاعران را افرادی می‌داند که از درخت او میوه چیده‌اند و فضلای روزگار نیز بامطالعه و دریافت مطالب دیوان او به این درجهٔ فضل نایل آمده‌اند:

هست طریق غریب این که من آورده‌ام اهل سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا

(خاقانی: ۱۲۵)

از شجر من شعرا میوه چین وز صحف من فضلا عشر خوان

نعش و پرن بافته در نظم و نثر ساخته دیباچهٔ کون و مکان

(همان: ۳٤۲)

۲ .۵. گریز از هم‌هویت شدن با دیگران

از منظر روانشناسی، شرایط روحی افراد خودشیفته به‌گونه‌ای است که نمی‌توانند با دیگران روابط عمیق عاطفی برقرار نمایند؛ بنابراین لذت چندانی از زندگی نمی‌برند. این افراد از ارتباطات صمیمی و طولانی مدت با دیگران فرار می‌کنند و چون خود را فراتر از دیگران می‌بینند، از هر نوع هم‌هویتی با آن‌ها ممانعت به عمل می‌آورند(Maccoby, 2000: 70). کریستوفر لاش معتقد است که امکان ندارد افراد خودشیفته بتوانند از طریق هم‌هویت شدن و مشارکت فزاینده با خوشبختی و دستاوردهای دیگران، از زندگی خودشان لذت ببرند (Lash: 86). ابوفراس و خاقانی به دلیل دارا بودن ویژگی‌های رفتاری افراد خودشیفته، نمی‌توانند با کس دیگری هم‌هویت شوند مگر این‌که دیگری را ادامهٔ خود ببینند و هویت دیگری را محو کنند. به عنوان مثال ابوفراس آشکارا از پیوندهای خانوادگی و قید و بندهای نهادینه می‌گریزد؛ لذا احساس ناامنی در او ایجاد می‌شود و گمان می‌کند در این دنیا تنهاست و هیچ‌کس همراه او نیست:

ولكنني في ذا الزمان وأهله غريب وأفعالي لديه غرائب

وأنت أخ تصفو ونصفو وإنما الـــ أقارب في هذا الزمان عقارب

(الحمداني: ٤٣)

غريبٌ وأهلي حيث ما كان ناظري وحيدٌ وحولي من رجالي عصائبُ

وأعظم أعداء الرجال ثقاتُها وأهونُ مَن عاديتَه من تحاربُ

وما أُنسُ دارٍ ليسَ فيها مؤانسٌ وما قربُ قوم ليس فيهم مقاربُ

(همان: ۱۳۳)

تطلّبتُ بين الهجر والعتب فرجةً فحاولتُ أمرا لايُرام مُمَنّعا

وإن أوجَعتني من أعاديّ شيمةٌ لقيتُ من الأحباب أدهى وأوجعا

(همان: ۲۰۸)

(ترجمه) «اما من در میان مردم زمانه غریب هستم و کردارم نیز برایشان ناشناست. تو برادرم مخلص من هستی و با هم صمیمی هستیم؛ اما بدان که در این روزگار، نزدیکان همچون عقربند». «غریب هستم و خانواده‌ام آنجایی است که دیده‌ام

آنجاست. تنها هستم و اطرافم گروه‌های مختلفی هستند. بزرگترین دشمن انسان افراد قابل اعتماد وی هستند و خوارترین دشمنانت کسی است که با آن می‌جنگی. خانه‌ای که در آن مأنوسی نداشته باشی مکان الفت‌گرفتن نیست و اقوامی که افرادی نزدیک به تو نداشته باشند، با تو قرابتی ندارند». «در میان دوری و خستگی دنبال فرصت خالی می‌گردم که کاری دست‌نیافتنی انجام دهم. و اگر رفتار دشمنانم مرا به درد می‌آورد (ایرادی ندارد؛ زیرا) از جانب دوستانم رفتارهای سخت‌تر و دردناک‌تر دیده‌ام».

ابیات زیر از خاقانی نیز گواهی است به تمایل به گریز از هم‌هویت شدن شاعر با دیگران:

وحدت گزین و همدمی از دوستان مجوی تنها نشین و مرهمی از دودمان مخواه

(خاقانی: ٣٧٧)

زان همدمان یکدل یک نازنین نماندست این دور بی‌وفایان زیشان چه خواست گویی؟

(همان: ٦٨١)

از همه عالم کران خواهم گزید عشق دل‌جویی به جان خواهم گزید

این طلب بی‌خویشتن خواهم نمود این رطب بی‌استخوان خواهم گزید

سال‌ها رای ریاضت داشتم از پس دوری همان خواهم گزید

(همان: ٢٣١)

٢ .٦. گلایه

افراد خودشیفته اشخاص منحصربه‌فردی هستند که تحمل انتقاد و بی‌اعتنایی را ندارند و فقط خود را مهم می‌دانند و در روابط بین‌فردی، رفتاری استثمارگرانه دارند (Kaplan & Sadouk, 1998: 28). لاش معتقد است که افراد خودشیفته خودشان را اسیر کسالتی نابودکننده می‌بینند؛ بنابراین از این حالت خود شکوه می‌کنند. آن‌ها از این‌که نمی‌توانند احساسات داشته باشند، شکایت دارند (Lash: 12). چنین افرادی از هر نوع انتقاد گریزان هستند؛ اما خود انتقادکنندگان ماهری هستند. آن‌ها سعی می‌کنند انتقاداتشان را رنگ و بوی گلایه بخشند و مقداری پرخاشگری و خشم نیز چاشنی آن‌ها کنند (Webster, 2006: 13 ؛Donnellan, 2005: 38).

ابوفراس ازجمله شعرایی است که در شعرش از بی‌وفایان و دوستان دیرینه گلایه می‌کند. او که در جنگ با رومیان اسیر شده بود و اسارتش چهار سال به طول انجامید، نامه‌های متعددی به سیف‌الدوله نوشت و از او درخواست فدیه کرد و چون پاسخی نشنید او را تهدید کرد که اگر آزادش نکند به دشمنانش می‌پیوندد (الزرکلی، ١٩٨٦: ١٥٥). سیف‌الدوله با شنیدن این حرف فدیهٔ رهایی‌اش را پرداخت کرد و او را آزاد کرد (التنوخی، ١٩٧١: ١/٢٢٨). شاعر در ابیات زیادی با لحنی گلایه‌آمیز از سیف‌الدوله خواهان فدیهٔ اسارت است. او در بخش‌های دیگر اشعارش گلایه می‌کند که در میدان کارزار کسی به کمک او نیامده و این دلیل اصلی اسارت اوست:

وأبطأ عني والمنايا سريعة وللموت ظفر قد أطل وناب

(الحمداني: ٢٦)

(ترجمه)«سیف‌الدوله در فدیهٔ من دیر کرد حال آن‌که مرگ سریع است و مرگی با چنگال و دندان نیش خود مرا نگاه می‌کند». علاوه بر این او با لحنی گلایه‌آمیز مدعی می‌شود که دل‌های انسان‌ها به سنگ تبدیل شده و هیچ رحم و شفقتی در بینشان نیست:

وكثير من الناس حديد وكثير من القلوب صخور

(همان: ١٥٢)

(ترجمه) «بسیاری از مردم از آهن هستند و بسیاری از قلب‌ها از سنگ است». این توهم در درون ابوفراس تا حدی است که گمان می‌کند همه به او حسد می‌ورزند و علیه او متحد شده‌اند:

ولم أر مثلي اليوم أكثر حاسدا كأن قلوب الناس لي قلب واحد

(همان: ٩٩)

(ترجمه) «همچون خودم، این‌چنین حسودانی تاکنون ندیده‌ام، گویا قلب‌های مردم در برابر من قلبی واحد شده‌اند».

در میان گلایه‌های خاقانی بیشترین بسامد مربوط به گلایه‌های عاشقانه از جور و جفای معشوق است. این گلایه‌ها که جنبهٔ شماتت و ملامت معشوق را به خود می‌گیرد، نشان‌دهندهٔ نگاه خودشیفتهٔ شاعر در مراودات عاطفی است:

چه کرده‌ام که مرا پایمال غم کردی؟ چه اوفتاد که دست جفا برآوردی؟

(خاقانی: ٦٧٠)

آن چه عشق دوست با من می‌کند والله ار دشمن به دشمن می‌کند

(همان: ٦٠٨)

آن‌چه تو کردی نه از شمار وفا بود غایت بیداد بود و عین جفا بود

(همان: ٦٠٧)

بس کم آزرمی نپندارم که تو مهر بر چون من کم آزاری نهی

(همان: ٦٧٤)

حساسیت، زودرنجی و تأثیرپذیری شاعر از حوادث و وقایع روزگار او را به شدت تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. «در روزگاری که او در آن زندگی می‌کرد اخلاق عمومی مردم به جهت نقصان تربیت و بسط تعصبات مختلف حال و روز خوبی نداشت. مردم در ارتباط با یکدیگر به‌جای خوش‌زبانی و مهرورزی، بدزبانی و بددلی را به‌کار می‌بستند» (صفا، ١٣٨٨: ٧٨١/٢). شاعر در چنین حالتی تنها می‌توانست از علت‌های این بداخلاقی گلایه کند و گلایه‌ها و شکواییه‌های او در حقیقت آیینه‌ای است که شاعر در مقابل واقعیت‌ها گرفته است:

آثار سلامت از جهان رفت آیین امانت از میان رفت

پیداست بر آستان دنیی دجّال هزار و مهدیی، نی

(خاقانی: ٦٤)

بر جان من از بار بلا چیست که نیست؟ بر فرق من از قهر قضا چیست که نیست؟

(همان: ۷۰٦)

با توجه به آن‌چه گفته شد می‌توان به درستی ادعا کرد که خشم و نارضایتی، احساس تنهایی، انزوا و گریز از مردم از احوال همیشگی و خصوصیات ثابت روحی و اخلاقی خاقانی است که در سراسر دیوان او مشاهده می‌شود (معدن‌کن، ۱۳۸٤: ۲٦)؛ لذا بسیار طبیعی می‌نماید که گلایه و شکایت در دیوانش از بسامد بالایی برخوردار باشد. گلایه‌های او فقط محدود به مشعوق نیست؛ بلکه ممدوحان او نیز مخاطب اعتراض و شکایت‌های پیاپی وی هستند:

از لگد حادثات سخت شکسته دلم بسته خیالم که هست این خلل از بوالعلا

(خاقانی: ۳۸)

امید آبروی ندارم به لطف شاه که امسال کمتر است قبولی که پار کرد

(همان: ۱۵۱)

نتیجه

بنابر روان‌شناسی رفتاری کریستوفر لاش ویژگی‌های مشترک خودشیفتگی در شعر ابوفراس حمدانی و افضل‌الدین خاقانی عبارتند از: خودبزرگ‌بینی، ارزش‌زدایی از دیگران، توهمات همه‌توانی، گریز از هم‌هویت شدن با دیگران و گلایه. بر این اساس این دو شاعر افرادی هستند که در شعر خود تصویری مبالغه‌آمیز از خویشتن ارائه می‌کنند و خویشتن خویش را به خاطر ارزش‌هایی که پای‌بست کافی ندارد، دوست می‌دارند و ستایش می‌کنند و با تظاهر به بزرگی، شعرشان را یگانهٔ روزگار معرفی می‌کنند. این دو شاعر بسیار مشتاق ستایش و تحسین دیگران هستند و کسانی را که آنان را آلت دست خود قرار داده‌اند، تحقیر می‌کنند و در تلاش هستند تا با بزرگ‌نمایی خود، افراد دیگر را کوچک و خوار بشمارند و از ارزش آن‌ها بکاهند. ابوفراس و خاقانی کمتر با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند و از پیوندهای خانوادگی و قید و بندهای نهادینه می‌گریزند؛ لذا احساس ناامنی در آن‌ها ایجاد می‌شود و گمان می‌کنند در این دنیا تنها هستند و هیچ‌کس همراه آن‌ها نیست؛ به همین دلیل از زندگی خود لذت نمی‌برند و شادکام نیستند. ایشان خود را ابرمنی می‌پندارند که همه کار از دستش برمی‌آید و اتفاقات مثبت اطرافشان را به خود نسبت می‌دهند و وجود خود را در رخ‌دادن چنین اتفاقاتی بسیار مؤثر و لازم قلمداد می‌کنند و خلأ درونی خود را که مملو از اضطراب و نارضایتی است، با توهماتی غیرقابل انجام پر می‌کنند. این دو شاعر از هم‌هویت شدن با دیگران فرار می‌کنند و به همین خاطر مدام از مردم و زندگی و اوضاع پیرامون خود گلایه دارند. نکتهٔ قابل توجه این است که در ابوفراس به دلیل اصل و نسب والا و پرورش در دربار و حکمرانی در قلمرویی وسیع، نشانه‌های خودشیفتگی تصنعی نیست؛ اما خاقانی که از اصل و نسب والایی برخوردار نیست و در جامعه جایگاه ارزنده‌ای هم ندارد، دارای خودشیفتگی تصنعی است که بر حقارت وجودی او بنا نهاده شده و در جهت رهایی از احساس دردآور پوچی اوست.

پی‌نوشت‌ها

خودشیفتگی همانند دیگر اصطلاحات روان‌کاوانه از قبیل عقدهٔ "ادیپ" و "الکترا" منشأ غیر روانکاوانه و در واقع ادبی دارد. این اصطلاح ریشه در واژهٔ یونانی "نارسیس" دارد. نارسیس پسری بسیار زیبا بود که توسط همگان تحسین می‌شد؛ اما به سبب غرور خود از دیگران دوری می‌جست و حتی به احساسات تحسین‌کنندگانش نیز بی‌اعتنا می‌بود. دختری به نام اکو که از قدرت تکلم به شیوهٔ آدمیان محروم بود او را می‌بیند و به او دل می‌بازد؛ اما از بیان عشق خود ناتوان است. روزی نارسیس هنگام عبور از بیشه‌ای احساس می‌کند کسی او را تعقیب می‌کند، پس رو برمی‌گرداند و با صدای بلند می‌پرسد: کسی آنجاست؟ اکو مشتاقانه کلمهٔ آخر در جمله نارسیسوس را تکرار می‌کند و می‌گوید: هست؛ اما نارسیس وقتی اکو را از نزدیک می‌بیند، او را از خود می‌راند و اکو دل‌شکسته از آن‌جا می‌رود. نارسیس همچنان به دیگر هواخواهان خود نیز بی‌اعتنایی می‌کند، تا اینکه یکی از این دل‌شکستگان روزی نفرین‌کنان خطاب به او می‌گوید: امیدوارم خودت هم عاشق شوی و هرگز به وصال معشوقت نرسی. این نفرین به این شکل محقق می‌شود که وقتی نارسیس برای نوشیدن آب از برکه‌ای خم شده است، تصویر خودش را بر سطح آب می‌بیند و آن‌چنان به خود دل می‌بازد که نمی‌تواند چشم از خویش برگیرد و نهایتاً در آن برکه غرق می‌شود (Jorstad, 1996: 17-18).

ابوفراس در سال ۹۳۲م در موصل به دنیا آمد (ابن‌خلکان، ۱۹۷۸: ٦١) و در سه‌سالگی پدرش را از دست دارد و پسرعمویش سیف‌الدوله، حاکم حمص و حلب، سرپرستی او را بر عهده گرفت (صدر، ۱۳۷۲: ٤٣٠). او در دربار سیف‌الدوله بزرگ شد و در آن‌جا با ادبا و شعرا و اندیشمندان بزرگ نشست و برخاست داشت و طبع شاعری یافت (فروخ، ۱۹۸۵: ٤٩٥). خصوصیات اخلاقی و رفتاری بزرگی که در ابوفراس جمع شده بود، به علاوهٔ قدرت او در جنگاوری باعث گشت سیف‌الدوله حکومت منبج را به او بسپارد (ابن‌عدیم، ۱۳۷۰: ۱۱۹/۱) و در این مدت با حضور در نبردهای پی‌درپی سیف‌الدوله علیه رم آوازه‌ای بلند یافت (زیدان، ۱۹۸۲: ٤/٧٨١). در پی جنگ با رومیان به مدت چهار سال اسیر شد. سیف‌الدوله در پرداخت فدیهٔ آزادی او به رومیان تعلل ورزید و این امر موجبات گلایه و شکایت ابوفراس را فراهم آورد (الزرکلی: ۱۵۵). سیف‌الدوله در نهایت فدیهٔ رهایی‌اش را پرداخت کرد و او را آزاد کرد (التنوخی، ۱۹۷۱: ۱/۲۲۸). یک سال بعد از رهایی وی از زندان، سیف‌الدوله فرمانروایی حمص را به او داد و خود دیری نپایید که از دنیا رفت (الثعالبی، ۱۹۸۳: ۱/۵۷). پس از مرگ سیف‌الدوله، ابوالمعالی پسر سیف‌الدوله به همراه اطرافیانش و با بهانهٔ طمع ابوفراس به حکومت حلب، با او درگیر شد و سرش را از تن جدا کرد (ابن‌عدیم: ۱۲۵/۱).

افضل‌الدین خاقانی (١١٢٦–١١٩٨م) از پدری درودگر و مادری مسیحی که بعداً به اسلام گروید، در شهر شَروان به دنیا آمد (کندلی‌هریچی، ١٣٧٤: ١١). تا ۲۵سالگی در نزد عمویش کافی‌الدین انواع علوم ادبی و حکمی را فراگرفت و چندی نیز در خدمت ابوالعلاء گنجه‌ای شاعر بزرگ معاصر خود که در دستگاه شروانشاهان به سر می‌برد، کسب فنون شاعری کرد (معدن‌کن، ١٣٨٤: ٤). پس از آن‌که ابوالعلاء وی را به خدمت خاقان منوچهر شروان‌شاه معرفی کرد لقب خاقانی بر او نهاد. مدتی قصد سفر به خراسان کرد و پس از آن به‌قصد حج و دیدن امرای عراقین از شروانشاه اجازهٔ سفر گرفت (همان: ٦). در

بازگشت به شروان باز خاقانی به دربار شروان‌شاه پیوست. لیکن میان این دو کدورت ایجاد شد و یک سالی را در حبس گذراند. در سال ۵۷۱ فرزندش بیست سالهٔ خود رشیدالدین را از دست داد و بعد از آن مصیبت مرگ همسر و مصائب دیگر بر او وارد شد. از آن پس میل به عزلت یافت و خدمت دربار شروانشاهان کناره گرفت (فروزانفر، ۱۳۸۵: ٦۲۱). در اواخر عمر در تبریز به سر می‌برد و در سال ۵۸۲ق در همان شهر درگذشت و در مقبرةالشعراء در محلهٔ سرخاب تبریز مدفون شد. (معدن‌کن: ۱۵)

کتابنامه

۱. ابن‌خلکان، احمد بن محمد (۱۹۷۸). **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: عباس، احسان. ط۲. بيروت: دار الثقافة.

۲. ابن‌عديم، عمر (۱۳۷۰). **زبدة الحلب من تاريخ الحلب**. تحقيق: الدهان، سامي. ط۱. دمشق: دار الكتب العلمية.

۳. البستاني، بطرس (۱۹۸۸). **أدباء العرب في الأعصر العباسية**. ط۱. بيروت: دار مارون عبود.

٤. التنوخي، المحسن بن علي (۱۹۷۱). **نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة**. تحقيق: الشالجي، عبود. بيروت: دار الكتب العربية.

٥. الثعالبي، أبومنصور (۱۹۸۳). **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**. تحقيق: قميحة، مفيد محمد. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

٦. الحسيني، أبوجعفر (١٤١٦). **شرح شافية أبي‌فراس في مناقب آل الرسول ومثالب بني‌العباس**. تحقيق: البصري، صفاءالدين. ط۱. طهران: وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي.

۷. الحمداني، أبوفراس (١٩٩٤). **الديوان**. شرح: الدويهي، خليل. ط۲. بيروت: دار الكتاب العربي.

۸. خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۷). **تحفة العراقين**. کوشش: صفری آق‌قلعه، علی. چاپ اول. تهران: میراث مکتوب.

۹. ---------- (۱۳۸۸). **دیوان**. تصحیح: سجادی، ضیاءالدین. چاپ نهم. تهران: زوار.

۱۰. دشتی، علی (١٣٦٤). **خاقانی شاعری دیرآشنا**. چاپ اول. تهران: اساطیر.

۱۱. الزركلي، خيرالدين (١٩٨٦). **الأعلام**. ط۳. بيروت: دار العلم للملايين.

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٦١). **نقد ادبی**. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

۱۳. ---------- (۱۳۷۸). **دیدار با کعبهٔ جان**. چاپ اول. تهران: سخن.

١٤. شامي، يحيى (۱۹۹۹). **موسوعة شعراء العرب**. ط۱. بيروت: دار الفكر العربي.

۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). **سبک‌شناسی شعر**. چاپ چهارم. تهران: میترا

١٦. صدر، احمد (۱۳۷۲). **دایرةالمعارف تشیع**. چاپ دوم. تهران: بنیاد فرهنگی شطّ.

۱۷. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸). **تاریخ ادبیات ایران**. چاپ۱۹. تهران: فردوسی.

۱۸. عتيق، عبدالعزيز (۱۹۷۲). **في النقد الأدبي**. ط۲. بيروت: دار النهضة العربية.

۱۹. الفاخوري، حنا (١٩٨٦). **الجامع في تاريخ الأدب العربي**. ط۲. بيروت: دار الجيل.

۲۰. فروخ، عمر (۱۹۸۵). **تاريخ الأدب العربي: الأعصر العباسية**. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين

۲۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۵). **سخن و سخنوران**. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.

۲۲. قربانی، نیما (۱۳۸٤). **سبک‌ها و مهارت‌های ارتباطی**. چاپ دوم. تهران: تبلور.

۲۳. کندلی‌هریچی، غفار (۱۳۷٤). **خاقانی شروانی: حیات، زمان و محیط او**. ترجمه: حصاری. مرهدایت. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲٤. معدن‌کن، معصومه (۱۳۸٤). **بساط قلندر: برگزیده و شرح غزل‌های خاقانی**. چاپ اول. تهران: آیدین.

۲۵. پاینده، ابوالقاسم (۱۳۸۰). «**کریستوفر لش و فرهنگ خودشیفتگی**». ارغنون. شماره ۱۸. صص ۲۷-۳٤.

۲٦. الحسماني، عبدعلي؛ نجم، عبدالخالق (۱۹۹۰). دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره. مجلة كلية الآداب جامعة بغداد العدد۳۷. صص ۲۱٤-۲٤۵.

۲۷. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۵). «فرهنگ خودشیفتگی: بررسی دو دیدگاه». پژوهش‌نامه علوم انسانی. شمارة٤۹. بهار. صص ۲۱۵-۲۳٤.

۲۸. عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط و همکاران (۱۳۹۸). «روانشناسی تطبیقی رنگ‌ها در «سقط الزند» معرّی و دیوان رودکی برپایه نظریه ماکس لوشر». دوره۱۱. شماره۱. دانشگاه فردوسی: زبان و ادبیات عربی. صص ۱-۲٤.

29. Brown. A. (1997), "Narcissism, identity and legitimacy", **Academy of management Review**, 22: 643-686.
30. Corsini, R. J. (2002), "**The dictionary of psychology**", New York: Brunner-Routledge.
31. Donnellan.M.B, Trzesniewski, K. H, Robins, R. W, Moffitt, T. E & Caspi, A, (2005). Low Self-esteem is related to aggression, antisocial behavior, and delinquency, **Psychological Science**, 16, 328- 333.
32. Hendin, H (2001), "**Narcissism, motives and emotions**: a dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in university of California"
33. Jorstad. J. (1996), "Narcissistic and leadership: some differences in male and Female leaders", **Leadership and Development Journal**: 17- 22.
34. Kaplan, S. N. and Sadouk (1998). "Sport and play in American life: a textbook in the sociology of sport". New YorK; **saunders publishing company**.PP:89-118.
35. Lash, Christopher (1979). **The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations** New York, W.W. Norton & Company, Inc.

36. Maccoby, M, (2000), "Narcissistic leaders: the incredible pros, The Iinevitable cons", Harvard Business Review: 69-77.
37. McHoskey, J. (1995), "Narcissism and machiavellianism", Psychological Reports, 755-759..
38. Rhodes. J, Roffman. J, Reddy. R & Fredriksen. K, (2004). Changes in self esteem durig the middle school years: a latent growth curve study of individual and contextual influences, Journal of school psychology, (42).243-248.
39. Webster, G. D, (2006). Low self-esteem is related to aggression, but especially when Controlling for gender, A replication and extension of Research in Social Psychology, 29, 12 18.

تحلیل تطبیقی زبان زنانه در شعر معاصرعُمان و ایران (با تکیه براشعار سعیده بنت خاطرالفارسی و طاهره صفارزاده)

(پژوهشی)

ابوذر قاسمی آرانی (دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
یحیی معروف (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.76399
صص:۹۶-۷۶

چکیده

زنان شاعر در سال‌های اخیر، با شناسایی هویت زنانه‌ی خویش، توانسته‌اند با جریان سازی در حوزه‌ی زبان و اندیشه، پایه‌گذار تحولات نوظهور ادبی باشند و با کاربست زبان زنانه و شگردهای خلّاقانه در آفرینش آثار هنری خویش، احساسات، تفکرات، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی یک زن امروز را ترسیم کنند و هم‌گام با مردان در حوزه‌های مختلف ادبی چون: شعر، نثر، رمان و ... به فعالیت بپردازند و ادبیات را از سیطره‌ی زبان و سخن مردانه برهانند و موجب دگردیسی این سنّت دیرینه‌ی مردانه شوند. دوران معاصر ایران و عُمان شاعرانی نام‌آشنا و بلندآوازه دارد که هریک به سهم خود نقش بسزایی در شکل‌دهی ادبیات زنانه، ایفا کرده‌اند. سعیده بنت خاطر الفارسی؛ پیشگام شعر زنانه‌ی عُمانی است که پرداختن به زن و هویت او در اشعارش موج می‌زند؛ از سوی دیگر طاهره صفارزاده از زنان شاعر ایرانی‌است که نقش بسزایی در ادبیات انقلاب اسلامی داشته است. در پژوهش حاضر، با استفاده از نمونه‌های شعری و نمودار، زبان زنانه در شعر دو شاعر به شیوه‌ای تطبیقی، در دو سطح واژگانی (واژگان- ترکیبات- فعل و عبارت‌های فعلی) و نحوی (جملات پرسشی- تعجبی- تأکیدی) تحلیل می‌شود. تفاوت‌ها و شباهت‌های زبان زنانه در دو فرهنگ متفاوت آشکار می‌گردد، مثلاً بنت خاطر برای پررنگ کردن بُعد رمانتیک شعرش از واژگان زنانه برای بیان مضامین حسی-عاطفی کمک می‌گیرد درحالی‌که زبان زنانه در شعر صفارزاده به‌عنوان ابزاری برای انتقال پیام و اندیشه است. همچنین هر دو شاعر از زبان زنانه برای بیان مقاصد اجتماعی مانند: فمینیسم و دفاع از حقوق زنان، وطن‌دوستی، طبیعت‌گرایی و ... بهره گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، شعر زنانه، عُمان، ایران، سعیده بنت خاطر، طاهره صفارزاده.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲٤

[۱] رایانامه نویسنده مسئول: abouzarghasemi@yahoo.com

۱. مقدمه

با توجه به این‌که ادبیات و زبان در طول تاریخ و در اغلب جوامع، نهادی مردانه بوده و زنان قادر نبودند در این نهاد مردانه، دیدگاه‌ها، تجارب و اندیشه‌های خود را بیان کنند، همین امر زمینه‌ساز پژوهش‌های بسیاری درباره‌ی آثار زنان شد و زبان که سرچشمه‌ی خلق آثار ادبی است؛ با تأثیرپذیری از این تفاوت جنسیتی، در خلال جریان‌های اجتماعی تحول یافت. در سال‌های اخیر با ارتقاء جایگاه زنان در کشورهای عربی و ایران، وضعیت شعر زنانه نیز متحول شده است. زنان با حضور مستمر در جوامع فرهنگی و هنری، باوجود محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی، قوانین و سنت‌های موجود در ابراز عواطف، احساسات ذهنی و زبانی درزمینه‌ی هنر بسیار توانمند هستند.از سوی دیگر پژوهش‌های تطبیقی به دلیل این‌که زمینه مناسبی را برای ایجاد، توسعه و گسترش روابط و تعاملات بین فرهنگی فراهم می‌کند و تأثیر خاصی در فکر و فرهنگ مردم دارد، حائز اهمیت هستند. همین امر، اهمیت و ضرورت بررسی شعر زنانه را در جوامع مختلف و بافرهنگ‌های گوناگون نشان می‌دهد، به‌ویژه این‌که دوره معاصر عُمان و ایران را می‌توان دوره شکوفایی ادبی برای زنانِ شاعر این دو کشور محسوب کرد؛ که توانسته‌اند با اتکا به آزادی‌ها و موقعیت‌هایی که در جامعه به دست آورده‌اند، به‌تدریج جایگاه ادبی خود را پیدا نموده و با کاربرد زبان، جهانی زنانه را در شعر خویش خلق کنند و به تحولات عمیقی در حوزه زبان شعری زنانه دست یابند.

هدف اصلی این پژوهش شناسایی شعر معاصر عُمان و ایران؛ تطبیق زبان زنانه‌ی طاهره صفارزاده؛ برترین زن نخبه جهان اسلام و سعیده بنت خاطر؛ یکی از برجسته‌ترین شاعران و ناقدان معاصر عُمانی می‌باشد.

۱ .۱. روش پژوهش

مبنای این پژوهش بر تحلیل‌های زبان‌شناسی صرف و ارائه‌ی آمارهای جزءبه‌جزء نیست ؛ بلکه مجموعه اشعار این دو شاعر، جامعه‌ی آماری این پژوهش را تشکیل می‌دهد؛ نگارندگان با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی دو سطح متفاوت زبان(سطح واژگانی و نحوی) در شعر زنانه‌ی « سعیده بنت خاطر و طاهره صفار زاده» می‌پردازند؛ سطح واژگانی که به سه بخش: واژگان (زنانه- مادرانه- تابو) - ترکیبات زنانه و عبارت‌های فعلی زنانه تقسیم‌شده است و واژگان، ترکیبات و افعال با توجه به بافت جمله استخراج‌شده است. در سطح نحوی نیز با توجه به نظریه‌ی لیکاف، جمله‌های پرسشی – تعجبی و تأکیدی از شعر شاعران موردنظر، استخراج و با ارائه‌ی نمودار، مورد تجزیه و تحلیل قرارگرفته است.

پرسش‌های مطرح در این پژوهش عبارت‌اند از:

۱-کارکردهای زبان زنانه در شعر سعیده بنت خاطر و طاهره صفار زاده بر اساس نظریات زبان‌شناسی جدید چگونه نمود یافته است؟

۲-تفاوت‌ها و شباهت‌های زنانه‌نویسی در محتوا و مضامین شعری این دو شاعر کدام است؟

مهم‌ترین دستاورد پژوهش این است که عنصر جنسیت بر زبان شعری دو شاعر تأثیرگذار بوده است؛ با این تفاوت که زبان زنانه در شعر بنت خاطر پررنگ‌تر از شعر صفارزاده است؛ به‌عبارت‌دیگر شعر بنت خاطر زبان محور است و زبان زنانه

در آن نقش اساسی دارد و شاعر ظرافت‌های زبانی را دنبال می‌کند درحالی‌که شعر صفارزاده اندیشه محور است و دغدغهٔ اصلی شاعر، پیام‌رسانی به مخاطب است و تفاوت‌ها و شباهت‌هایی درکاربرد این زبان توسط دو شاعر وجود دارد که نگارندگان با ذکر مثال و نمودار مورد بررسی قرار می‌دهند.

۱ .۲. پیشینه پژوهش

در مورد شعر و زبان زنانه، مقالات متعددی نگاشته شده است مانند:

مانند: «بررسی تطبیقی برخی از درون‌مایه‌های زنانه در آثار بانوان شاعر معاصر فارسی و عربی فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، غاده السمان و سعاد الصباح»، از حبیبی (۱۳۹۱)، این مقاله به بررسی برخی از درون مایه‌های مشترک زنانه و موضوعاتی همچون: عشق زنانه، حس مادرانه به واکاوی تطبیقی شعر و اندیشه‌ی زنانه در زبان عربی و فارسی پرداخته است و این نتیجه حاصل‌شده است که شاعران مذکور، در آثار خود، راهکار برون‌رفت از بن‌بست تبعیض جنسی را ارائه می‌دهند.

«بررسی گونه‌ی کاربردی زبان زنانه در مرثیه‌ی معاصر با تأکید بر مرثیه‌های سعاد الصباح»، از روشنفکر و دیگران (۱۳۹۲)، با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از آرای محققان جامعه‌شناسی زبان، شعر سعاد الصباح را در سه سطح واژگانی، نحوی و بلاغی بررسی کرده‌اند. مهم‌ترین دستاورد پژوهش این است که رابطه‌ی تنگاتنگی بین عاطفه‌ی رثاء و جنسیت شاعر وجود دارد و عاطفه‌ی حزن بر اشعار سعاد الصباح تأثیر مستقیم گذاشته است.

مقالاتی که درباره صفارزاده تألیف شده است مانند: «اسطوره‌وارگی مفاهیم زنانه در شعر صفّارزاده » (۱۳۹۲) فصلنامه زن و فرهنگ، از عیسی داراب پور، که مفاهیم آفرینش زن، زنانگی در شعر صفارزاده را مورد واکاوی قرار داده است. « بن‌مایه‌های مشترک عشق به وطن در اشعار ابراهیم طوقان و طاهره صفارزاده» (۱۳۹٤)، ادب‌نامه تطبیقی، از ابراهیم نامداری و دیگران که مضامین مشترک سیاسی، اجتماعی را در اشعار آن‌ها بررسی می‌کند.

در مورد شعر معاصر عُمان تاکنون مقاله و پایان نامه‌ای نگاشته نشده و اشعار «سعیده بنت خاطر» در ایران مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته است؛ این همان وجه نو و بی‌سابقه این پژوهش است که آن را از سایر پژوهش‌ها متمایز می‌سازد. همچنین مقالات و پایان نامه‌هایی که در مورد شعر طاهره صفارزاده نگاشته شده است به موضوعاتی چون: وطن، ادبیات مقاومت و پایداری در شعر وی پرداخته‌اند؛ اما نگارندگان با در نظر داشتن مقوله‌های زبانی و فکری به تحلیل تطبیقی اشعار زنانه این دو شاعر برجسته معاصر عربی و فارسی می‌پردازد.

۱ .۳. ملاحظات نظری پژوهش

زبان و جنسیت

یکی از مباحث نوین در حوزه‌ی جامعه‌شناسی زبان، تأثیر جنسیت بر رفتارهای زبانی است. «پژوهش‌های حوزه‌ی زبان‌شناسی جنسیت از اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی آغاز گشت. این نوع پژوهش‌ها در آغاز بیشتر معطوف به بررسی تأثیر متغیر جنسیت در رفتار کلامی افراد، در سطح آوایی و نیز شیوه‌ی تعامل بود» (محمدی اصل،۱۳۸۸: ۸۷).

«باوجود این‌که عامل جنسیت، در اصل جنبه‌ی بیولوژیکی دارد، اما از آن‌جا که زنان و مردان نقش‌های اجتماعی کاملاً یکسانی بر عهده ندارند، زبان‌شناسان اجتماعی، جنسیت را نیز معمولاً یک عامل اجتماعی به شمار می‌آورند» (مدرسی، ۱۳٦۸: ۱٦۱). «درحالی‌که جنس به تفاوت‌های فیزیکی بدن اشاره می‌کند، جنسیت به تفاوت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی بین زنان و مردان مربوط می‌شود. تمایز میان جنس و جنسیت تمایزی اساسی است، زیرا بسیاری از تفاوت‌های میان مردان و زنان منشاء زیست‌شناختی ندارد» (گیدنز، ۱۳۷٦: ۱۷۵).

«در تحلیل نسبتِ جنس و جنسیت با زبان، ابتدا زبان زنان و مردان با علائم زیست‌شناختی مرتبط در نظر گرفته می‌شد و سپس رفته‌رفته، زبان به‌عنوان کارگزار نمادین نقش‌های جنسیتی به‌حساب آمد. از منظر اول، مثلاً تأکید می‌شد زنان صفات را با تأکید تفضیلی نظیر«زیباتر» یا «غمگین‌ترین» به‌کار می‌برند یا جملات را برای استمرار آن توسط دیگران نیمه‌کاره می‌گذارند و به زبان مردانه و رعایت ملاک‌هایشان تمایل دارند. از منظر دوم؛ اما مشخص گردید زنان و مردان هریک به شیوه‌ی خاص خود زبان را به کار می‌گیرند و در این کاربرد، هویت خویش را می‌سازند. مثلاً زنان همچون طبقات پایین اجتماع، جملات را به نحو علمی به کار نمی‌گیرند و سعی می‌کنند مانند کودکان با تداوم صحبت، نتیجه‌ای را به مخاطب برسانند. لذا اگر فرودستی پایگاه زنان رفع شود، زنان سخنوری به منصه‌ی ظهور می‌رسند که می‌توانند مشاغل سخن‌پراکنی را در دستگاه‌های معظم اجتماعی به انجام برسانند» (محمدی اصل، ۱۳۸۸: ۱۷).

فرکلاف نیز در کتاب «زبان و قدرت» معتقد است: «زبان، ابزاری است در دست گروهی از مردم جامعه برای زیر سلطه درآوردن گروهی دیگر» (مدرسی ۱۳٦۸: ۵۹)

بنابراین جنسیت بر فرادستی و فرودستی افراد تأثیر می‌گذارد و «در زبان جنسیت‌زده، قواعد و ساختارهای مردانه به‌عنوان شکل‌های بهنجار برای عموم در نظرگرفته می‌شود؛ به‌عبارتی‌دیگر، از مردان، با مفهوم کلی انسان یاد می‌شود که مفهومی فراجنسیتی است؛ اما زنان فقط به‌عنوان زن و دیگری تعریف می‌شوند» (همان: ۱٤٦).

۲. سیر تحولی شعر زنانه در ادبیات معاصر عُمان و ایران

فرهنگ دارای ابزارهایی است که با آن از زیرساخت‌های رایج خود دفاع می‌کند. فحولیت و مردسالاری یکی از زیرساخت‌های غالب در فرهنگ قدیم عرب است. به سبب سلطه‌ی این زیرساخت غالب، تلاش‌های فروانی در جهت جلوگیری از رشد زیرساخت مؤنث در اجتماع و بخصوص شعر عرب صورت گرفته است. بدین معنا که از طرفی، نمونه‌های شعریِ مردانه را علو و بزرگی قلمداد می‌کرد و صاحب آن را فحل می‌نامید و از طرفی دیگر، شعر زنانه و زنانگی در شعر را با دیده‌ی حقارت می‌نگریست(غذّامی،۲۰۰۵ :۷٤). این سیطره‌ی مردانه در فرهنگ شعری عرب، باعث شده است که صدای زنان در طول پانزده قرن شعر عربی به گوش نرسد و شاعر برجسته‌ای که نماینده زنان، احساسات و خواسته‌های آنان باشد، ظهور نکند. (برهومه، ۲۰۰۲: ۳۷).

اولین جنبش‌ها در میان مردم عرب، برای پررنگ ساختن حضور زنان و نجات آن‌ها «از زیر دندان خلیفه‌ها» آغاز شد(قبانی،۱۳٦۳: ٤۷) و آغاز فعالیت‌های ادبی زنان عُمانی، به قرن نوزدهم برمی‌گردد. هنگامی‌که «سالمه بنت سعید» کتابی را

با عنوان «مذکرات أمیره عربیه» در برلین سال۱۸۸٦م منتشر کرد. او در این کتاب، زندگی، جوانی، ترک وطن و عشق به آن را توصیف می‌کند و تصاویر مختلفی از دو جامعه شرقی و غربی را ارائه می‌کند؛ شرق که در آن به دنیا آمد و رشد کرد و غرب که در آن بقیه عمر خود را گذراند اما رونق و شکوفایی فرهنگ و ادب زنانه معاصر عُمان، به دهه ۱۹۸۰؛ قرن بیستم برمی‌گردد و دهه ۱۹۹۰ دوره فعالیت ادبی، نوآوری و ابداعات خلاقانه برای زنان عُمانی بود؛ هم در شعر و هم در نثر. و شاعران زیادی مشهور شدند ازجمله: سعیده بنت خاطرالفارسی، زکیه البوسعیدی، هاشمیه الموسوی، نورا البادی، سمیره الخروصی، نسرین البوسعیدی و... .(الشارونی،۱۹۹۰: ۱۱۹)

ادبیات ایران نیز چون ادبیات عربی، به اعتقاد بسیاری از محققان، از دیرباز ماهیتی مردانه داشته و روح مردانه بر فرهنگ و ادب ما تسلط داشته ازاین‌رو زنانی که می‌خواستند وارد حیطه ادبیات و فرهنگ سخنوری شوند باید با روحیه مردانه وارد صحنه ادب شده یا لباس مجازی مردانه به تن کنند تا نام و سخنشان در صحنه روزگار باقی بماند. (فلاحی،۱۳۷٤: ١٦)

حیات نوین ادبی و فرهنگی زن ایرانی با انقلاب مشروطه آغاز شده است. «در این عصر تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بر ذهنیت و اندیشه شاعران زن اثری درخور تأمل برجا نهاد و باعث شد اندیشه تک‌بعدی شاعران زن که پیش‌ازاین، اثر ادبی او را به بیان صرف شوق به معشوق، غم هجران و شِکوه از جور رقیب محدود می‌کرد، نسبت به واقعیت‌های ملموس سیاسی، اجتماعی زمانه خویش و مسائلی نظیر دغدغه‌ی کسب هویت و جدال با محرومیت‌های تاریخی نشان دهد. (احمدی،۱۳۸٤: ۱۱)

بعد از انقلاب اسلامی، با توجه به تغییر و تحولاتی که در جامعه اتفاق افتاده است؛ یکی ازدغدغه‌های ادیبان ایرانی، پررنگ کردن عنصر زنانگی و دیدی کاملاً انسانی به زن است. زنان سعی می‌کنند پوسته‌ای را که مانند عروسک کودکی از ایشان در دوره قبل ساخته بودند، بشکنند و از چاردیواری خانه و سنت پا برون بگذارند. در این دوره آن‌قدر تنوع و کیفیت آثار پدید آمده توسط زنان فراوان است که می‌توان از شروع یک ادبیات زنانه خاص بعد از انقلاب حرف زد. (میرعابدینی،۳/۱۳۷۷: ۱۱۱۰)

۳. معرفی پیشگامان شعر زنانه عُمان و ایران

۳. ۱. سعیده بنت خاطرالفارسی

شاعر و ناقد عُمانی که سال« ۱۹۵۹م » در شهر « صور» عُمان به دنیا آمد و در سال(**۱۹۷۷م)** از دانشگاه کویت، لیسانس زبان عربی دریافت کرد و در سال (**۱۹۹٤م)** تحصیلاتش را در مقطع فوق لیسانس با پژوهشی درباره «الشعر العُماني في عصر النباهنه» در دانشکده دارالعلوم قاهره ادامه داد و در سال ۲۰۰۲ رساله دکتری خود را در نقدعربی، بلاغت و ادبیات تطبیقی با موضوع «الإغتراب فی شعر المرأه الخلیجیه» در همان دانشکده دفاع کرد (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ١٤١).

دیوان اشعار او عبارتند از: «مازلتُ أمشی علی الماء»، «أغنیات للطفوله والخضره »، «إلیها تحجّ الحروف»، «قطوف الشجره الطیبه»، «وحدك ....تبقي صلاة يقيني»، «مدٌّ في بحر الأعماق» کتاب‌های نقد ادبی او عبارتند از: «سوسنه المنافي؛ حمده خمیس و تحولات

الاغتراب السياسي»، «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب» ، «انتحار الأوتاد؛ دراسه في اغتراب سعديه مفرح»، و «علي شفا حفره- دراسه الاغتراب الصوفي لدي زكيه مال الله».

۳. ۲. طاهره صفارزاده

شاعر، نویسنده، محقق و مترجم در سال ۱۳۱۵ه.ش در سیرجان در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد. پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی به خارج از ایران رفت و با تحصیل در حوزه‌های نقد ادبی و نقد عملی موفق به کسب درجهٔM.F.A شد. پس از بازگشت به ایران هم‌زمان با شاعری به تدریس در دانشگاه و ترجمهٔ آثار مختلف مشغول شد. در سال(۲۰۰٦) سازمان نویسندگان آفریقا و آسیا او را به عنوان شاعر مبارز و زن نخبه و دانشمند مسلمان برگزید .سرانجام وی در سال ۱۳۸۷ در تهران درگذشت. (رفیعی۱۳۸٦: ۲۷)

دفترهای شعری او: «مردان منحنی»،« بیعت با بیداری»، «دیدار صبح»، «سد بازوان»،«طنین در دلتا» و«سفر پنجم» به فارسی و در «رهگذر مهتاب» و« چتر سرخ» به زبان انگلیسی و دو اثر در زمینه ترجمه با عنوان «اصول و مبانی ترجمه» و ترجمه «قرآن کریم» به انگلیسی می‌باشد.

٤. تطبیق زبان زنانه در شعر بنت خاطر و صفارزاده

شعر از یک‌سو دارای ظرافت، لطافت و پیچیدگی‌هایی است که درک آن مستلزم شناخت زبان شاعر و درک نوآوری‌های ادبی متن شعری است و از سوی دیگر فعالیت‌های اجتماعی و تفاوت‌های زیست‌شناختی بین زنان و مردان، سبب پیدایش تفاوت‌های زبانی معینی میان این دو گروه می‌شود. بنابراین برای فهم بیشتر و دقیق‌تر اشعار شاعران باید با ویژگی‌های زبانی آنان آشنا باشیم. علاوه براین شاعران مورد پژوهش در دو جامعه متفاوت با دو زبان مختلف پرورش‌یافته‌اند و تحلیل و بررسی زبان زنانه در شعر و اندیشه آن‌ها می‌تواند گوشه‌ای از زوایای ادبیات معاصر به‌ویژه شعر زنانه دو کشور ایران و عُمان را روشن‌تر کند. زبان زنانه در شعر این دو شاعر در دو سطح (واژگانی و نحوی) بررسی می‌شود.

٤. ۱. سطح واژگانی

این سطح از زبان شعر به سه‌شاخه (واژگان- ترکیبات – فعل و عبارت‌های فعلی) تقسیم می‌شود؛ و گرایش‌های جنسیتی دو شاعر بر اساس نمونه‌های شعری و نمودار تطبیق داده شد.

٤. ۱. ۱. واژگان

درصد زیادی از واژگانی که در هر زبان به کار می‌رود بر اساس تفاوت‌های موجود بین زبان‌های مختلف، قابل‌تشخیص است. و جنسیت، عامل مؤثر و کارآمدی است که نشان می‌دهد زبان زنان و مردان با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارند، طبیعی

است که تعداد قابل‌توجهی از این تفاوت‌ها را در واژه‌ها جستجو کنیم. به دلیل گستردگی موضوع، واژگان در سه بخش مجزا (زنانه– مادرانه و تابو) بررسی می‌شود .

الف: واژگان زنانه

واژگان زنانه، کلمات و اصطلاحاتی است که براساس آن‌ها می‌توان گفت اثر متعلق به ژانر زنانه است. واژگان و مفاهیمی که به‌طورکلی در ارتباط با زن، معنای بیشتری می‌گیرند و قراردادهای فرهنگی، آن را ویژه‌ی زنان می‌داند؛ و در متن به همراه دیگر عناصری که دال بر زنانگی داشته باشد، متن را به اثری زنانه تبدیل می‌کند.

دو شاعر اندیشه‌های زنانه‌ی خود را در بیشتر سروده‌هایشان منعکس ساخته‌اند تا در تازگی اندیشه و مفاهیم زنانه، از دیگر شاعران متمایز باشند. از لحاظ ویژگی‌های زبانی نیز، واژگان زنانه و درخور ارزش زن به‌کاربرده‌اند. تا روح و ویژگی زنانه خود را در این واژگان متجلی سازند.

بنت خاطر از واژگان زنانه‌ای چون «نقاب و خِمار» در راستای القای مفهوم شعر به مخاطب بهره می‌برد تا زنان شرقی را این‌گونه توصیف کند: «وَ المرأةُأُسطورةُالنِّقابِ وَ الخِمارْ/ أسيرةُ الساداتِ و العاداتِ و الرّاياتِ» (بنت خاطر،۲۰۰۱٤: ۹۹) (ترجمه) «زن [شرقی] اسطوره‌ی حجاب و عفت است/ زندانی طغیان‌گران و عادات و پرچم‌ها [کنایه از گروه‌ها و دسته‌ها با هر پرچمی] است.» و در قصیده‌ی «صورة النساء» با زبانی زنانه، از ارزش زنان می‌گوید: «كُلُّ الأُناثِ مَدائِنُ حُبلَى بِالنُّورِ/ فَحِينَ يَتَوَجّعُ القَمرُ في جِلبابِ مَحاقِهِ/ تُداوِي قُلوبَهُم ضَحكَتُهُ الكَسيرَةُ لِيَستديرَ الكمالُ»/ «الموتُ مُبتَسِمًا وَحدَهُ في المَهدِ لا شريكَ/ تُهَدهِدُهُ الأُمُّ تُرضِعُهُ مَرارةَ الحليبْ»(همان: ۲۳)

(ترجمه) «تمام زنان، شهرهایی آبستن به نورند/ آن‌دم که ماه در حجاب آخرین روزهایش درد می‌کشد/ لبخند شکسته او، قلب‌هایشان را درمان می‌کند تا کمالش مدور گردد/ مرگ به تنهایی در گهواره تبسم می‌کند و با او شریکی نیست/ و مادری که او را به آرامی بخواباند و تلخی شیر را به او بنوشاند.»

شعر «سفر عاشقانه» صفارزاده سرشار از واژگان زنانه و عاشقانه است که شاعر در آن به آشکارسازی ویژگی‌های زنانه‌ی خود همّت گماشته است. «سپور» در این شعر، نماد ذهن هوشیار و وجدان بیدار شاعر است: «سپور صبح مرا دید/که گیسوان درهم و خیسم را/ ز پلکان رود می‌آوردم» (صفارزاده، ۱۳٥٦: ٦۳). «شاعر در آغاز بیت‌های نخستین «گیسوان درهم» خود را از حالت‌های شور و هیجان زنانه‌اش دانسته و برآن بوده تا زندگی‌بخش، پرشور و پر طروات کند و عشق را در تمام وجودش جریان دهد. به عبارت دیگر سیاهی گیسوان و خیسی آن را با آب و اصل مادینگی ارتباط داده است» (نیکوبخت و دیگران، ۱۳۸۸: ۱٥٦).

به‌طورکلی «واژگان این حوزه‌ها، تأثیر جنسیت را بر انتخاب واژه‌هایی خاص از سوی زنان، نشان می‌دهد؛ حتی زمانی که در برخی واژه‌های کاربردی گرایش‌های جنسیتی مشاهده نمی‌شود، به دلیل هم‌نشینی با واژگان دیگر در بافت جمله، بیانگر تمایلات و تمایزات زنانه است. همچنین ممکن است کاربرد برخی از این واژگان پیش‌تر به صورت موتیفی نمادین در شعر شاعران زن، ذهنیت تعلق آن واژگان را به حوزه‌ی زنانه ایجاد کرده باشد» (رضوانیان، ۱۳۹۲: ٥۷). مثل «آینه» و «جواهر» در شعری که صفارزاده به انتقاد از زن معاصر می‌پردازد: «هر شب زن به جنگ آینه برمی‌خیزد/ با تکه سنگ‌های جواهر/ اما

صداقت آینه/ حرف شکست را در نورهای اشک فریاد می‌کند» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ٧٦) و در شعری از بنت خاطر،که دقیقاً مانند صفارزاده از زن معاصر شکوه و شکایت می‌کند. عبدالتّواب در مقدمه‌ی کتاب «موشومة تحت الجلد» بنت خاطر می‌نویسد: «وی در قصیده‌ی «سیبریا» از مسائل زنان درجامعه‌ی مردسالار که به دلایل مختلف مانند ترس از طرد شدن، اجبار، هنجارهای دینی و اجتماعی، مسکوت مانده، به‌طور آشکار سخن می‌گوید و «با زبانی رمزگونه و تمسخرآلود زن معاصر را «خامسة العدوية [زنی که به شئونات اجتماعی توجهی ندارد]» می‌خواند» (بنت خاطر، ٢٠٠٦: ٧) «تُرَى مَتى تُعتَرَفُ/ بِأَنَّها لَستَ خامسةَ العَدويّة!!» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ٦٧) (ترجمه) «دیده می‌شوی پس کی شناخته می‌شوی؟/ تو عدویه‌ی پنجم نیستی!»

استفاده از واژگان زنانه در اشعار هر دو شاعر برای بیان مقاصد متفاوتی بکار گرفته شده است مانند:

۱. فمنیسم و دفاع ازحقوق زنان

امروزه زنان در عرصه جهانی به دنبال دستیابی به جایگاه واقعی خود در سطوح گوناگون و درصدد تغییر وضع موجود (مرد سالارانه) هستند. بنت خاطر و صفارزاده نیز از واژگان زنانه برای بیان مضامینی همچون اعتراض به وضعیت نامطوب زنان در جامعه، توجّه به آزادی زنان و تساوی حقوق آنان با مردان، مخالفت با سنت‌های دست و پاگیر، توجّه به جنگ و عواقب آن، استفاده کرده‌اند.

«قصیده‌ی «أُمومة» بنت خاطر، نمونه‌ای از شعر زنانه‌ای است که سعی در رد الگوهای فرهنگی و اجتماعی جامعه مردسالار با تمام ارزش‌ها و سنّت‌های آن دارد» (یحیایی،۲۰۱۵: ۲۱). همچنین وی در قصیده «إمرأة واحدة لا تكفي» جایگاه واقعی زن را «شرق» می‌داند و با این تفکر زنانه‌ی شرقی اصیل، دیدگاه اغلب مستشرقین را که زن شرقی را پست و ضعیف می‌داند و «معتقد است که زن شرقی هیچ صدایی ندارد که بخواهد بالاتر از مردان باشد را نفی می‌کند. او به زن شرقی به مثابه یک جادوگری می‌نگردکه زیبائی‌اش خیره کننده است و در این قصیده، شادی شکوه را با او به تماشا می‌نشیند و معتقد است که یک زن برای درمان رنج‌ها و دردها کافی نیست» (یحیایی،۲۰۱۵: ٢٤). «النّساءُ في شَرقِنا../ لِلنَّسلِ لِلحَرثِ لِلبَهجةِ لِلبَهاءِ/ امرأةٌ واحدةٌ لا تَكفِي لِاستِحلابِ الشِّفاء» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ۹۸) **(ترجمه) « زنان در مشرق ما / برای نسل‌آوری برای کاشتن برای شادکامی برای زیبایی هستند/ یک زن به تنهایی برای دوشیدن درمان کافی نیست.»**

صفارزاده نیز برای مبارزه با جامعه مرد سالار ایرانی و به نشانه اعتراض به شیوه اجرای قانون با زبانی کاملاً زنانه می‌گوید: «بر دیوار یک جزیره نفتی خواندم / آهوها را نکشید/ جزیره هرگز خواب هیچ گیاهی ندیده بود/ و آهوان در حمایتی ظالمانه له له می‌زدند/ کسی به زیبایی آنان رحمت آورده بود یا زیبایی/ جزیره/ .../ آیا ریشه‌های سوخته جنگل روی گوشواره‌های/ زنی که در دره می‌افتد/ سایه‌ای خواهند انداخت» (صفارزاده،١٣٦٥ج: ٤٦) او در شعر دیگری محدودیت‌هایی که در جامعه برای دختران، زنان و حقوق آن‌ها وجود دارد را به تصویر می‌کشد: «بادبادک‌های من هرگز آن‌سوی غروب پرواز/ نکردند/ وگرنه دست‌های مرا با خود می‌بردند/ و گرنه دست‌هایم با نخ‌های کشیده‌شان می‌رفتند/ همیشه صدایی بود که نمی‌گذاشت که فرمان می‌داد/ بیا پایین دختر/ دم غروبی از لب بوم/ بیا پایین، بیا پایین، بیا پایین، بیا پایین، پایین» (صفارزاده،١٣٦٥ب: ٤٥)

به طور کلی با مطالعه دیوان هر دو شاعر این نتیجه حاصل می‌شود که بنت خاطر دلی مالامال از تبعیض و نابرابری حقوق زنان در جامعه عربی دارد و اثرات این تفکر فمنیستی در جای جای اشعارش به چشم می‌خورد، اما صفارزاده بینشی متعادل‌تر و آرام‌تری نسبت به این مسأله در محیط فرهنگی و اجتماعی ایران دارد.

۲. بیان اندیشه‌های دینی

اندیشه‌ها و مفاهیم دینی بازتاب گسترده‌ای در اشعار بنت خاطر و صفارزاده دارد به عنوان مثال «آن گاه که بنت خاطر در قصیده‌ی «أَوغَلَ بعيداً... إليّ» از معشوق سخن می‌گوید؛ او را به اصول دین (نماز، زکات، روزه و حج) تشبیه می‌کند؛ گرایشات دینی وی آشکار می‌شود » (حويّر الشّمس،۲۰۱۵: ۲۲۵): «ذاك الّذي صَلّيتُهُ فَرضاً / زكيتُهُ فَرضاً /صَوَّمتُ عَظمي عَليه / وَ حجّي القَصِيّ» (بنت خاطر،۲۰۰۹: ۱۲۹) (ترجمه) «آن کسی که او را همچون نمازم واجب می‌دانم/ او را همچون زکات، واجب می‌دانم/ او را همچون روزه، بزرگ می‌دانم/ او حج دست نیافتنی من است.»

شعر صفارزاده نیز رنگ و بوی مذهبی دارد و ردّ پای دین و اعتقاد را به وضوح می‌توان در اشعار وی مشاهده کرد. در شعر«مسافری ناپیدا» با زبانی زنانه، موعود را مورد خطاب قرار داده است و از واژه‌های کاملاً زنانه مانند: «بطن، سینه» برای بیان انتظار بهره برده است:

« در جمع این درختان/ در پای نهرهای روان/ با پرندگان/ حتی/ میان بویناکی این شهر تفرقه/ فرود عطری سرد/ در بطن سینه‌ام/ وقتی که انتظار ندارم/ حتمی است/ سرمای تب شکن یخ/ همراه ناشناس‌ترین عطر/..../ بر بطن سینه‌ام ترسیم می‌شود» (صفارزاده،۱۳٦٦: ٧٤)

۳. بیان احساسات و عشق

مضامین ناشی از نگرش خاص زنان شاعر به زندگی و اجتماع، جلوه‌های گوناگونی دارد که در اغلب موارد، از طریق زبانی که دارای گرایش‌های جنسیتی است، بیان شده است. در عین حال، نسبت به کارگیری واژگان زنانه در شعر دو شاعر مورد نظر، بر اساس تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی جوامعی که در آن پرورش یافته و بالیده‌اند متفاوت است.

عشق در اشعار بنت خاطر «به عنوان یکی از بزرگترین فضایل، تقدیس شده است و در بیشتر موارد، همراه اندوه و شکایت از فراق محبوب، توصیف می‌شود. قداست عشق در نظر شاعران این مکتب، باعث شده که ارزش زن در ادبیّات رمانتیک بسیار متعالی گردد، و زن همچون فرشته‌ای آسمانی تلقی گردد که به منظور تطهیر قلب‌ها به وسیله عشق، ازآسمان فرود آمده است» (غنیمی هلال، بی‌تا: ۱۷۱).

وی در کتاب «وحدك.. تبقى صلاة يقيني» «بر تجربه‌ی امکان قیام روح با عشق، در میان آوارهای این جهان، متمرکز گردیده و معتقد است با عشق می‌توانیم رؤیاهایی که زندگی همیشه با آن‌ها به پا خواسته را گسترش دهیم. از این‌رو شاعر در سفارش تلمیحی به معشوق و سوق دادن او به سوی جزیره‌های رؤیاها تردیدی نمی‌ورزد» (شعبان یوسف، ۲۰۱۷: ٦٢) و می‌گوید:

«كُن عاشقاً / أَسرِج بُراقَكَ سَيّدي/ كي أَمتَطي صَهَواتِهِ/ فَالحُبُّ مُغتَسَلٌ طَهورٌ/ وَ الحُبُّ عِطرُ الكونِ/ مَمزوجٌ بِضَحكة الرَّبِّ الغَفورِ» (بنت خاطر،۲۰۰۵: ۲۵)

(ترجمه) « عاشق باش/ اسبت را زین کن سرورم/ تا بر پالان آن سوار گردم/ عشق سرچشمه‌ی پاکی است/ و عشق رایحه‌ی هستی است که با لبخند پروردگارآمرزنده آمیخته گشته است.»

شاعر در این قصیده با تکرار بند شعری «كُن عاشقاً یا سیّدي» مفهوم عشق را به خواننده القا می‌کند:

«كُن عاشقاً../أَسرِج بُراقَك سَيّدي/.../ وَ الحُبّ صِنوُ النُّورِ في أَجسادِنا/ كُن عاشقاً يا سَيّدي/ وَ اجمَع لُغاتِ الوالِهينَ/ وَ اسكُب عَلَى شَفَتَيّ رَونقَها/ المُخَضَّبَ بِالحَنينِ» (بنت خاطر، ۲۰۰۵: ۲۵-۲۷)

(ترجمه) «عاشق باش/ اسبت را زین کن سرورم/ .../ عشق مانند نور در کالبد ماست/ عاشق باش سرورم / واژگانِ شیفتگان را گردهم آور/ و بر لبانم درخشش آن، که به رنگِ اشتیاق خضاب شده، را بریز.»

در حالی که شعر صفارزاده وظیفه پیام رسانی به مخاطب را به دوش می‌کشد. به بیان دیگر، او زبان زنانه را به عنوان محملی برای انتقال پیام و اندیشه به کار می‌گیرد و چندان تمایلی به این نوع استفاده از کلمات زنانه ندارد. او ندرتاً از زبان زنانه اش برای بیان تلخی‌ها، ناکامی‌ها، مسایل و مشکلات مربوط به زنان در جامعه استفاده کرده است. با شعر «کودک قرن» در میان جامعه ادبی ایران شناخته شد. شعری که در آن به زندگی زنان مدرن و وضعیت بچه‌های این زنان اشاره شده است و ترس و نگرانی کودک و فضای تاریک خانواده‌اش را نشان می‌دهد و این شعر نوعی نوشته‌ی «گوتیک» است که در آن نوعی وحشتی آمیخته به عبرت و تأسف به خواننده القا می‌شود. (بی‌نیاز،۱۳۸۷: ۱۲۵):

« کودک این قرن هر شب در حصار خانه‌ای تنهاست/ پر نیاز از خواب، اما وحشتش از بستر آینده و فرداست/ شب چو خواب آید درون دیده او/ پرسد از خود « باز امشب مادرم کو؟/ بانگ آرامی برآید: چشم بر هم نه که امشب مادرت اینجاست/ پشت یک میز، زیر پای دودهای تلخ سربی رنگ...»(صفارزاده، ۱۳۴۹: ۲۳

ب. واژگان مادرانه

اولین موضوعی که در نوشتار زنانه از ابتدا مطرح شد؛ رنج «زن» و «مادر»، بیان سختی‌های بارداری و زایمان است. «جامعه عُمان به‌تدریج، شعر زنانه را پذیرفت؛ شعر زنانه با کمترین اعتراض با قصیده‌ی «الأمومة» آغاز شد، ارزشی که سبک و سیاق اجتماعی مردانه با آن هیچ مخالفتی نکرد. این قصیده صحنه‌های شاعرانه زنانه‌ی عُمانی را در مقایسه با الگوهای اجتماعی و فرهنگی و عدم ارزش ذهنی آن، که عمیقاً تجارب زن و مادر و احساسات او را با شادی، اضطراب، ترس و مراقبت از اولین فرزند خود آن‌گاه‌که جسمش آرام آرام سنگین می‌شود «أثقلت جسماً خفيفاً خلّي» متمایز می‌کند این همان احساسی است که مرد از درک ماهیت آن و کُنه ذاتش عاجز است» (یحیایی،۲۰۱۵: ۲۱).«وَ أَيقَظَني مِن سُباتٍ عَميقٍ/ مَلاكٌ يُغرِّدُ في جانبي/ بِحِضنِ الأُمومةِ يَحلو لَهُ/ مَلاذاً وَ عُشّاً بِهِ يَختبي/ نَظَرتُ إليهِ كَمَن راقَهُ/ هِلالٌ يُشَكِّلُ وجهَ الصّبيّ/ حَمَلتُكَ وَهناً على الوَهنِ كُرهاً/ أَلا أَفهِم بُنيّ وَ لا تَعجَب/ إذا ما سَقيتُكَ ماءَ العُيونِ/ وَ يَنبوعَ رُوحي وَ ما اجتَبي/ فَكُن لي مُعيناً إذا ما الزَّمانُ/ رَماني بِسَهمٍ على مَنكَبي/ فَمِثلُكَ حُلمي وَ حُلمُ اللّيالي/ وَ كُلُّ فَتاةٍ تَزورُ الأَمانيّ/ وَ تَحلُمُ مَن في حَشاها نَبّي » (بنت خاطر،۲۰۰۹: ۲۷)

(ترجمه) «مرا از خواب عمیق بیدار کرد/ فرشته‌ای که در اطراف من آواز می‌خواند/ آغوش مادری برای او شیرین است/ و پناهگاه و لانه‌ای است که در آن مخفی می‌شود/ عاشقانه به او نگاه کردم / ماهی که چهره‌ی کودک را شکل می‌داد / با سختی و سستی تو را حمل کردم/ هان! پسرم بفهم و تعجب نکن/ آن‌گاه که تو را از آب چشمانم و سرچشمه روحم سیراب نمودم/ و چیزی را برنگزیدم/ یاور من باش آن‌گاه که زمانه / شانه‌ی مرا هدف تیر خود قرارداد/ پس همچون تویی رؤیای من و رؤیای شب‌های من است/ هر دختری، به دیدار آرزوها می‌رود / و رؤیای کسی را می‌بیند که در درونش پیامبری است.»

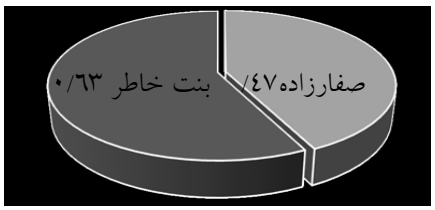
بنت خاطر با ستایش عشق مادر؛ او را جاودانه‌ای می‌داند که لایق بهشت است: «عَلِمتُ يَقيناً بِأنّ الإلهَ/ تَجَلّى لَنا نَفحةُ الأَطيَبِ/ وَ أَنَّكِ أُمّاه خَيرُ الوَرَى/ وَ أنَّ الجَنانَ لَكِ فَاطرِبي/ وَ أَنَّك مَهما تَرامَى الزَّمانُ/ مَعينُكِ باقٍ وَ لم يَنضِبِ/ وَ أَنّي مَهما بَذَلتُ النَّفيسَ/ أَراني أَقصِرُ في واجِبي» (بنت خاطر،۲۰۰۹: ۲٦)

(ترجمه) «به یقین دانستم که خداوند/ بوی خوش پاکیزگی را برای ما آشکار می‌کند/ و تو ای مادرم بهترین مردم هستی/ و بهشت برای توست پس شاد باش/ هرگاه زمانه تیراندازی کند؛ سرچشمه‌ی تو باقی‌ست و خشک نمی‌شود/ و هرگاه من چیز ارزشمندی را ببخشم/ خودم را می‌بینم که در انجام وظیفه‌ام کوتاهی می‌کنم.»

واژگان مربوط به بارداری و زایمان در شعر بنت خاطر نمود ویژه‌ای دارد و تفاوت بسیار آشکاری در کاربرد این نوع واژه در زبان بنت خاطر و صفارزاده از این منظر وجود دارد. حتی عنوان برخی از سرودهای بنت خاطر مانند: (الحفيدة، إمرأتان) نشانگر این مفهوم است که سراینده شعر یک زن است. اما صفارزاده برخلاف بنت خاطر نه تنها برای بیان مشکلات و دردهای زایمان و طعم شیرین فرزنددار شدن از زن و زایمانش نمی‌گوید بلکه در قالب خاطره‌ای از مادرش، فریاد دادخواهی سر می‌دهد و نگرش تحقیرآمیز جامعه به زن را در شعر«زادگاه» این گونه بیان می‌کند:

«من زادگاهم را ندیده‌ام/ جایی که مادرم/ بار سنگین بطنش را در زیر سقفی فرو نهاد/هنوز زنده‌است/ نخستین تیک تاک‌های قلب کوچکم/ در سوراخ بخاری و درز آجرهای کهنه و/ پیداست جای نگاهی شرمسار بر در دیوار اتاق/ نگاه مادرم/ به پدرم/ و پدر بزرگم/ صدایی خفه گفت/ دختر است!/ قابله لرزید/ در تردید سکه ناف بران/ و مرگ حتمی شیرینی ختنه‌سوران» (صفارزاده، ۱۳٦۵ج: ۲۳)

نمودار۱. تطبیق بسامد استفاده از واژگان زنانه و مادرانه در آثار مورد پژوهش



ج. واژگان تابو

یکی از مصادیق تأثیر فرهنگ و ارزش‌های جامعه بر زبان، پدیده‌ای موسوم به دشواژه یا واژگان تابو است. «دشواژه‌ها صورت‌های زبانی هستند که ذکر آن‌ها از لحاظ فرهنگی مذهبی و اجتماعی ناشایست تلقی می‌شود و به‌کارگیری نادرست و

نابجای آن‌ها، احیاناً منجر به سرافکندگی یا از دست دادن موقعیت اجتماعی فرد می‌شود؛ اما در گفتار قشرهایی از جامعه به وفور به کارمی‌رود. برخی از این واژه‌ها، فحش و ناسزا هستند که خود نشان دهنده‌ی بار منفی فرهنگی آن‌هاست» (ارباب، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

در بین زنان و مردان تفاوت‌هایی در کاربرد یا عدم کاربرد این گونه‌ی زبانی دیده می‌شود. زنان در برخورد با این واژگان محتاط‌تر عمل می‌کنند. نوع واژگان به کار برده شده به وسیله‌ی این دو گروه جامعه نیز تا حدودی متفاوت است. لیکاف معتقد است که «در زبان انگلیسی، مردان بیش از زنان از اصطلاحات زشت استفاده می‌کنند. او معتقد است زنان از عبارات خشن، بی‌ادبانه و دور از نزاکت استفاده نمی‌کنند، آن‌ها متخصصان استفاده از حسن بیان‌اند. دختران و پسران از ابتدا یاد می‌گیرند که دو گونهٔ گفتاری داشته باشند. از این‌رو، به دختران یاد داده می‌شود که مانند خانم‌ها صحبت کنند. بنابراین، گفتار دختران بیشتر به گونه مؤدبانه گرایش دارد تا گفتار پسران. در واقع، به زنان یاد داده می‌شود که مؤدب باشند تا گونه‌ای متفاوت با گونه‌ی مردان را معرفی کنند.» (فتوحی،۱۳۹۱: ۳۹۹)

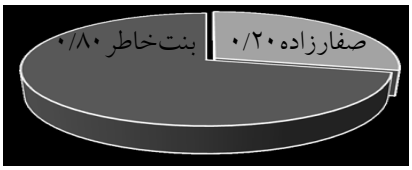
از آن‌جا که واژگان زبان، محملی برای ظهور باورهای ذهنی، تفکرات و احساسات درونی شاعران است، در بسیاری از واژه‌هایی که این دو شاعر زن به‌کار برده‌اند، تمایلات وگرایش‌های جنسی مشاهده می‌شود که به شکلی متفاوت از واژگان تابو استفاده کرده‌اند. به عنوان مثال بنت خاطر در قصیده‌ی «بعد الأربعین» از واژگان تابو که منعکس کننده‌ی ویژگی‌های جنسیتی و بیولوژیک زنان است؛ بهره می‌گیرد و الهامات و لایه‌های جنسی زنانه را آشکار می‌کند:«أَبعِد یَدیكَ عن مَسامِ أُنوثَتي/ فَالمرأةُ بعدَ الأربعینَ/ تَحفِرُ لِمَساماتِها جَداولَ أُخری» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ۳۷) (ترجمه) «دستت را از زنانگی‌ام بردار/ زن بعد از چهل سالگی/ برای زنانگی‌هایش جویبارهای دیگری حفر می‌کند.»

شاعر در قصیده‌ی «إمرأتان» از کلمات و عباراتی که مختص حریم خصوصی در جامعه است استفاده می‌کند: «هي إمرأة تَرتَعُ في زوایا/ النّصیب و القِسمةِ/ تَتَقَلّبُ فَوقَ أَسِرَّة الضُّلوعِ/ تَنامُ تحتَ أَجنحتِك الظَّليلةِ/ تَتَنَسَّمُ عبیرَ فُحولتِكِ/ مُترِعةً أُنوثَتُها بِالخِصبِ/ یَتَوَرَّدُ ثَدیُها بِالسّقیا» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ۵۵)

(ترجمه) «او زنی است که در مرغزار قسمت و نصیب گشت و گذار می‌کند/ در بالای استخوان‌های پهلو می‌چرخد/ زیر بال‌های پُرسایه‌ی تو می‌خوابد / و بوی خوش مردانگی‌ات را استشمام می‌کند/ در حالی که زنانگی‌اش با ناز و تنعّم لبریز می‌شود/ و سینه‌اش با سیراب کردن گل می‌کند. [با شیر دادن به فرزند، قرمز می‌شود.]

واژه‌های تابو در اشعار صفارزاده نادر و کمیاب است. در شعر «کودک قرن» با کلماتی مانند« آغوش، هم‌آغوشی» چهره مادری بی‌بند و بار را به تصویر می‌کشد: «شام دیگر چونکه خواب آید درون دیده‌ی او/ پرسد از خود باز امشب مادرم کو/ بانگ آرامی درون گوش او آهسته لغزد/ مادرت اینجاست!!/ در سرای رنگی شب زنده داران/ در هوای گرم و عطرآمیز یک زندان/ قامت آن مادر زیبا بگرد قامت بیگانه‌یی/ پیچان و دستش گردن آویز است/ پای آن‌ها در زمین نرم آهنگی قدم ریز است/ آن اطاق از بانگ نوش وخنده‌ی مستانه لبریز است/ می‌زند فریاد/ مادر!/ جای من آنجاست / آغوشی که مرد ناشناسی سرنهاده» (صفارزاده، ۱۳۴۹: ۲۳) و در شعر «سفر عاشقانه» : «مردان ذره بینی/ این جِرم های خودی/ خانوادگی/ حتی به بطن روسپیان حمله می‌برند» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۵۷)

نمودار۲. تطبیق بسامد استفاده از واژگان تابو در آثار مورد پژوهش



٤. ١. ٢. ترکیبات زنانه

در این بخش ترکیبات وصفی و اضافی که جنسیت این دو شاعر زن بر انتخابشان تأثیرگذار بوده است و نشانی از گرایش‌های زنانه دارد استخراج و گردآوری شد، این نوع ترکیبات و عبارت‌های زنانه در اشعار بنت خاطرکاربرد ویژه‌ای دارد مانند ترکیباتی: «أرحامُ النّساءِ، بِنکهةِ النساءِ، عَباءةَ الطیش» در اشعار ذیل:

«فَیَنتَصِرُ عَلی یَدیهِ التُّرابُ/ یَخشَی أَن تَستَولِدَ المجدَ أَرحامُ النّساءِ» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ۹۷) (ترجمه) «پس، خاک به دستان او پیروز می‌گردد/ می‌هراسد که زهدان زنان، سربلندی را بزاید.»

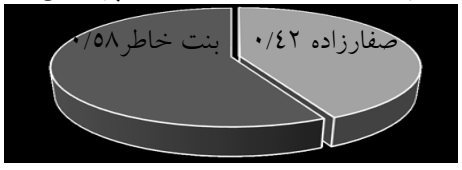
«و العِشقُ تجَري نهُورُه/ بِنَکهَةِ النّساءِ» (همان: ۹۸) (ترجمه) «و جوی‌های عشق/ با بوی زنانه جاری است.»

«و تَکتَحِلُ في شَلّالاتِها رُموشُ الصَّباح/و تَنزِعُ عَنها عَباءةَ الطَّیش المزَخرَفِ»(همان: ۳۸) (ترجمه) «مُژه‌های بامداد در آبشارهای او سُرمه می‌کشند/ و جامه‌ی سبکسرانه‌ی آراسته‌ی وی را می‌کَنَد.»

همچنین شاعر در قصیده «إمرأتان» با قراردادن ترکیب استعاری «ریحُ المخاض» در کنار جمله‌های هماهنگ شعر، تأثیر جنسیت را بر کاربرد ترکیبات شاعرانه و مادرانه، نشان می‌دهد: «حِینَ تُزَمجِرُ ریحُ المخاضِ/ تُلاطِمُ أمواجُها مَرکبي» (بنت‌خاطر، ۲۰۰۹: ٢٤)

(ترجمه) «هنگامی که تندباد درد زایمان فریاد می‌کشد/ امواج آن زورق وجودم را درمی‌نوردند.» صفارزاده نیز در شعر «نهنگ‌ها با من مهربان بودند» با چینشی هنرمندانه و با ترکیب زنانه‌ی «پیراهن خواب گلدار» واژگان زنانه و متضاد «پوشیدگی» و «برهنگی» را کنار هم می‌آورد تا بُعد احساسی وجود زن را ملموس‌تر جلوه دهد: «نهنگ‌ها با من مهربان بودند/ شبی به اقیانوس پا نهادم/ پوشیده از برهنگیِ کام/ نفرتم را در پیراهن‌های خواب گلدار پیچیدم/ و برای صورت‌های خالی فرستادم/ آن‌ها که عشقشان را به گل‌ها می‌دهند» (صفارزاده،١٣٨٦ : ۵۵) و در شعر «کوتوله‌ها» از دفتر «سدّ و بازوان» ترکیبات زنانه‌ی (روسری قرمز، زود از شیر گرفته‌اند، موی کوتاه،کفش پاشنه بلند) را بکار می‌برد. «آن گاه زنی در کنار رودخانه/ نمایان می‌شود/ که اندیشه‌کنان سایه‌ی یک روسری قرمز را بر روی پیراهن سفیدش می‌کشد/.../ کوتوله‌ها می‌گویند/ او را زود از شیر گرفته‌اند/ کوتوله‌ها می‌گویند رنگ آبی به او می‌آید/ کوتوله‌ها می‌گویند/ موی کوتاه به او نمی‌آید/ کوتوله‌ها می‌گویند کفش پاشنه بلند/ به او بهتر می‌آید» (صفّارزاده،۱۳۵۰: ۵۵)

نمودار۳. تطبیق بسامد استفاده از ترکیبات زنانه در آثار مورد پژوهش



٤. ١. ٣. فعل و عبارت‌های فعلی زنانه

در بررسی شعر دو شاعر ، عبارت‌های فعلی و افعالی استخراج شد که این شاعران متناسب با جنسیتشان انتخاب کرده‌اند؛ بنت خاطر در قصیده‌ی «بعد الأربعین» از دفتر شعری «مازلتُ أمشي علی الماء» با کاربرد افعال زنانه به توصیف حالات جسمی، روحی- روانی زنان پس از چهل سالگی می‌پردازد:«تَتَخَلَّقُ بعدَ الأَربعینَ مِن جَدیدْ/ تَمُدُّ یَدَیها تَحصُدُ أسرارَ الخِصب» (بنت خاطر، ۲۰۰۹: ٤٠) (ترجمه) «پس از چهل سالگی دوباره آفریده می‌شود/ دستانش را دراز می کند تا رازهای باروری را درو کند.»؛ «أَزِحها ثُمَّ هَدهِدْ مَساماتِ الرّوحِ/ یَتَوالَدُ مِنها عُشبُ النَّزَقِ»(همان: ۳۸) (ترجمه) «آن را کنار بزن سپس روزنه‌های روحم را به آرامی بخوابان/ از آن سبزه‌ی چالاک، به دنیا خواهد آمد.»

فعل‌های زنانه در شعر صفارزاده برخلاف اشعار بنت خاطر، بسیار کم و انگشت شمار است. فعل‌های «هلهله کردن، رشک بردن، گردگیری کردن» در اشعار زیر نمونه‌هایی از این نوع افعال در شعر صفارزاده است:

«در هفت‌سین باستانی/ سرخاب را دیدم که هلهله می‌کرد/ و سین قرمز ساکت بود» (صفارزاده،١٣٥٦: ۳۸)؛ «... و من به مادرش که می‌توانست اشیا اتاق او را گردگیری کند/ و به لباس‌هایش دست بزند، رشک می‌برم/ او چیز دیگری بود...» (صفارزاده،۱۳۹۱: ۷۹)؛ « ناشناسان/ گردباد را/ می‌انگاشتند/ که در وزیدن فقط خاکروبه‌ها را می‌زداید/ برگ‌های سست درختان را می‌پراکند.» (همان: ۱۷۵)

٤. ٢. سطح نحوی زبان زنانه

سطح نحوی زبان زنانه در این جستار بر اساس نظرات لیکاف مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. برهمین پایه او تأکید می‌کند که زنان بیش از مردان ازجمله های پرسشی و تأکیدی استفاده می‌کنند؛ بنابراین تفاوت زبان زنان و مردان، را در سطح نحوی در کاربرد فراوان این جملات از سوی زنان می‌داند. بدین ترتیب، یکی از نکته‌های قابل‌توجه این است که «جمله‌های پرسشی و تأکیدی، پیش از آن‌که به جنسیت مرتبط باشد، باقدرت در پیوند است. در نوشتار مردانه نیز در مواجهه با قدرت (به‌ویژه سیاسی)، این‌گونه ساختارها بیش‌تر نمودار می‌شوند و قابل‌انتظار است که در زبان زنان نیز که همواره در رویارویی با قدرت مردان بوده‌اند، این نوع کاربرد جمله‌ها شاخص‌تر باشد» (لیکاف، ۱۹۷۵: ۵۳). در نتیجه در این بخش، بسامد و نوع کاربرد جمله‌های پرسشی و تأکیدی در شعر این دو شاعر زن موردبررسی قرار می‌گیرد.

٤. ٢. ١. جملات پرسشی

زبان شناسان معتقدند پرسش‌گری در گروه زنان که عموماً با جمله‌های کوتاه پرسشی(مگه نه؟ اینطور نیست؟) ساخته می‌شود. به‌ویژه هنگامی‌که در مسیر مکالمه تکرار شود، بیش از آن‌که به‌منظور کسب اطلاعات از سوی مخاطب باشد، برای ایجاد ارتباط با مخاطب است و نوعی فضای مشارکت را فراهم می‌آورد. در مجامع رسمی نیز طرح سؤال از سوی خانم‌ها معمولاً جنبه حمایتی دارد و به پیشبرد سیر گفتگو کمک می‌کند.

لیکاف این موضوع را به‌صورت دیگر تحلیل می‌کند و بین ویژگی‌های زبانی و موقعیت اجتماعی زنان، نوعی رابطه مستقیم متصور است و اعتقاد دارد «عدم قاطعیت در گفتار این گروه که به‌صورت طرح سؤال نمایان است، با عدم اطمینان آنان از اوضاع جایگاه اجتماعی متزلزلی که در آن قرار دارند ارتباط دارد.» (لیکاف،۱۹۷۵: ۷۳)

دو شاعر به دلیل جایگاه ویژه‌ای که در جامعه دارند برای بیان مسائل سیاسی و اجتماعی با گفتاری قاطع از جملات پرسشی استفاده می‌کنند.

بنت خاطر در قصیده‌ی «أ تدري لماذا؟» با هشت بار تکرار بند «عرفتَ لماذا نحبّك أكثر نحن النساء؟» بر مقصود خویش تأکید می‌کند:«أَ تَدري لِماذا نُحِبُّكَ أَكثرَ نَحن النِّساء!!/ بِدونِ حُدودٍ.. بِدونِ إرتواء؟!!/ عَرفتَ لماذا نُحبُّكَ أَكثرَ نحن النّساء؟» (بنت خاطر،۲۰۰۹: ۸۲- ۸۵)

(ترجمه) «آیا می‌دانی برای چه ما زنان تو را بیشتر دوست داریم!!/ بی‌اندازه... بدون سیراب شدن؟!!/ دانستی برای چه ما زنان تو را بیشتر دوست داریم؟»

همچنین شاعر با تکرار لفظ سؤالی «لماذا» پرسش‌های ذهنی خود را از مخاطب می‌پرسد:

«وَ لِماذا يَهطُلُ/ بِالصَّباباتِ العَذابِ../ كَأَنّها قَطَراتُ العِشقِ/ لِماذا هذا الصّباحُ../ يُقطِّرُ صباحاتِ المَدى../ وَ يَلِفُّها../ في باقةٍ من أُقحوان../ إنَّهُ../إنَّهُ../ عِيدُ ميلادُ حَبيبي» (بنت خاطر، ۲۰۰۵: ٥٤)

(ترجمه) «و چرا عذاب صاعقه وار می‌بارد/ گویی که قطره‌های عشقند/ چرا این صبح/ سرتاسر بامدادان را چکه چکه می‌کند/ و آن را در دسته‌ای از بابونه می‌پیچد/ او ..... او جشن تولد معشوق من است.»

صفّارزاده نیز زنی است با اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی که با شیوه‌های مختلف، علیه بی‌عدالتی و استبداد داخلی و استعمار گران خارجی مبارزه می‌کند و از زبان سؤال و پرسش برای تحقق آرمان‌های خویش مدد می‌گیرد: «صدای پرسش دریا از شب / صدای پرسش دریا از دریا /می‌آید/ آیا فردا دوباره ابر است؟ / و انقراض سلسلهٔ اضطراب ممکن نیست» (سفر پنجم، ۱۳٦٥ج: ۹٦)

٤. ۲. ۲. جملات تعجبی

محققان معتقدند که «در مقابل خشونت واژگانی که ویژگی رفتار زبانی مردان در نظر گرفته می‌شود، زنان تمایلی به کاربرد اصطلاحات و عبارات تعجبی و ندایی خاص دارند که از ویژگی‌های شاخص رفتاری آنان محسوب می‌شود» (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۱۹) «زنان از جملات تعجبی بیشتری استفاده می‌کنند که تنها تکمیل‌کننده‌ی متن است» (برهومهٔ، ۲۰۰۲: ۱۲۸).

بنت خاطر با به‌کارگیری اسلوب تعجب، شگفتی خویش را از زیبایی معشوق را به زیبایی نشان می‌دهد:

«فَسُبحانَ الذي وَمَضَت/ سَماؤُهُ في مُحيّاكا/ وَ سُبحانَ الذي أَهدَى/ لِقَلبك مِن ربيعِ الكونِ/ بُستاناً وَ تَحناناً/ لِيُهدى القلبَ ألواناً» (بنت‌خاطر، ۲۰۰۵: ۳۳)

(ترجمه) «منزّه است او که آسمانش بر رخسار تو درخشید/ و منزّه است او که به قلب تو از بهار هستی/ باغ و شفقتی عطا نمود/ تا قلب را رنگ‌هایی ببخشد.»

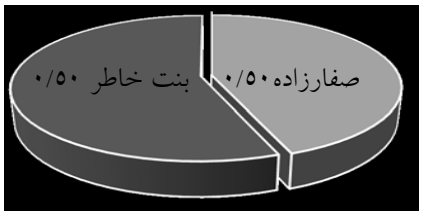
گل سرخ در قصیده‌ی «للوردة أریجُ الحریّة» نمادی از شهید است و شاعر از رمز و راز جاودانگی و زیبایی آن اظهار شگفتی و تعجب می‌کند:

«لَن یَستَطیعوا اغتیالَ الوَردةِ /فَمِن دِمائِها تَنبَثِقُ/ هالاتُ اللّونِ وَ عَبقریّةُ أَفیاءِ الحُریّةِ/ لَن یَستَطیعوا سَرقةَ الأَریج/ فَلِلّهِ سِرُّ أَسرارِهِ!/ وَ لَهُ الاصطِفاءُ » (بنت خاطر،۲۰۰۹: ۱۰٦)

(ترجمه) «نخواهند توانست گل سرخ را بکشند/ از خون‌هایش/ هاله‌های رنگ و نبوغ سایه‌های آزادی، متجلّی می‌شود/ نخواهند توانست بوی خوش را برُبایند/ شگفتا از رمز و رازش!/ و انتخاب از آن اوست.»

اما شعرصفّارزاده از نمونه‌های شعر مفهوم گراست، و اولویّت بدیهی شاعر بیان اندیشه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی و مذهبی در سال‌های مبارزه و جنگ است از جملات تعجبی گروه دوم بیشتر استفاده می‌کند. به‌عنوان‌مثال: آزادی در شعر او به سبزه‌ای تشبیه شده است که به‌سختی از ضخامت سیمان و قشر سنگی ـ استعاره از موانع راه آزادی- عبورکرده، ولی در زیر پای باطل، پای بویناک و چکمه‌های کور ـ استعاره از ظلم و خودکامگی ـ نابودشده است. شاعر با استفاده از جملات تعجبی و تکرار واژه « سبزه»- آزادی- را به زندگی گره می‌زند: «آن سبزه/ کز ضخامت سیمان گذشت!!/ و قشر سنگی را/ در کوچه‌های شبانه بابل/ تا مُنتهای پرده‌بودن/ شکافت!/ آن سبزه زندگانی بود/ آن سبزه زندگانی بود/ و پای باطل تو/ آن پای بویناک/ با چکمه‌های کور/ آن سبزه را شکست!/ آن سبزه/ رویش آزادی/ آن سبزه/ آزادی بود» (صفارزاده، ۱۳۹۱: ۲۷۵) و « ای نونهال/ هموار و نرم و روشن‌خوانی/ در این تلاوت معصومانه!/ چونان که در صدای ناب اذان /جان از مجاورت دلتنگی‌ها / از لانه عنکبوتی‌های این روزمره‌ها/ پر می‌کشد به خیمه‌های سرمدی بالا!» (صفارزاده،۱۳۸٤الف: ۱۳۱)

نمودار۵. تطبیق بسامد استفاده از جملات پرسشی و تعجبی در آثار موردپژوهش



٤. ۲. ۳. جملات تأکیدی

تأکید در شعر شاعران زن بیشتر از طریق تکرار یک واژه، شبه‌جمله یا جمله، صورت می‌گیرد و شاعر با شگرد تکرار، حس درونی خود را به‌خوبی به خواننده انتقال می‌دهد. بررسی و تحلیل تکرار، میزان توانمندی شاعر در تأثیربخشی کلام و رساندن آن به مخاطب را نشان می‌دهد.

تکرار در سطح جمله، در دیوان بنت خاطر از اهمیت بسیاری برخوردار است، این نوع تکرار عاملی بر انسجام‌بخشی به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم، نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کند و «چنین تکرارهایی علاوه بر آن‌که موسیقی کلام را کامل

می‌کنند، عواطف شاعر را نیز حسی و ملموس می‌سازند و در پیوند عاطفی مخاطب با متن موثّر هستند. در چنین تکرارهایی، نوعی نظم صوری نیز در نوشتار به‌چشم می‌خورد که هم از لحاظ دیداری و هم از لحاظ شنیداری باعث اقناع مخاطب و تلذّذ او می‌شود» (مدرسی و خجسته مقال، ۱۳۹۲: ۲۷). مانند تکرار جمله‌ی «وَ ما کُلُّ أُنثی بِها روحُ أُنثی» در شعر:

«فَإن تَصطَفيك/ رأيتَ بِعَينَيها صُبحاً وَ ليلاً/ وَ ما كُلُّ أُنثى بها روحُ أُنثى/ وَ ما كُلُّ أُنثى بها عِطرُ أُنثى/ وَ ما كُلُّ أُنثى بِها عِشقُ أُنثى../ وَ ما كُلُّ أُنثى..» (بنت خاطر،۲۰۰۹: ٦٣)

(ترجمه) «اگر تو را برگزیند/ با چشمانش صبح و شب را می‌بینی/ هر زنی روح زنانه ندارد/ هر زنی عطر زنانه ندارد../ هر زنی عشق زنانه ندارد../ هر زنی... ندارد.»

در قصیده‌ی «مُلاكمة» ۹ بار مشتقات این کلمه به اشکال مختلفِ فعلی و اسمی (سألكمها، تلاكمني، ألكمُها، مُلاكمتي) تکرار می‌شود و شاعر برای القای مفهوم ذهنی خویش به مخاطب از واژگان (خشم، آتش، اشتعال) و فعل‌هایی که بار معنایی مشابهی دارند مانند «تطحن» (که سه بار در این شعر تکرار می‌شود) استفاده می‌کند.

«سَأَلكِمُها تلكَ الصَّمَّاءَ/ البَكماءَ../العَمياءَ../ سَأَلكِمُها../.../... تُلاكِمُني../ بِبعضِ الظَّنِّ../ أَلكِمُها../ تَطحِنُني../ أُقاوِمُها/ تَطحَنُ ما تَبَقَى من صَبري/... ما زالَ ذِراعُها الحَديديّ/ يَنخَرُ في صَدري/أَلكِمُها../ إبتَعِدي لستُ فَريستَك/ أَلكِمُها.../ أَلكِمُها.../ أَلكِمُها...» (بنت‌خاطر، ۲۰۰۵: ۳۹)

(ترجمه) «مشت خواهم زد برآن صخره‌ی سخت /گنگ../ کور/ بر آن مشت خواهم زد../ .../ به من مشت می‌زند../ با حدس و گمان‌ها../ بر آن مشت می‌زنم../ مرا خُرد می‌کند../ در برابر آن مقاومت می‌کنم../ باقیمانده‌ی صبرم را خرد می‌کند/.. همواره بازوی آهنینش/ سینه‌ام را خُرد می‌کند/ برآن مشت می‌زنم../ دور شو شکار تو نیستم/ بر آن مشت می‌زنم../ بر آن مشت می‌زنم../ بر آن مشت می‌زنم.»

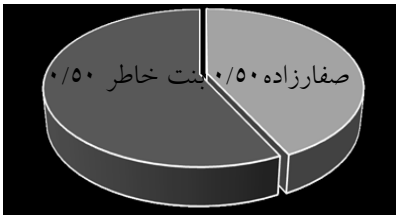
تکرار عبارت‌ها و واژگان در ابتدای برخی از بندهای اشعار صفارزاده، هسته‌ی مرکزی شعر او را تشکیل می‌دهد و از این طریق در شعر او همبستگی ایجاد می‌شود. او در شعر «شهر در خواب» با تکرار جمله «شهر در خواب است» و سپس «خواب است خواب» معنای خوابیدن را بیشتر و بهتر القا می‌کند و خواب موسیقی شعر می‌شود:

«شهر در خواب است/ در شهر خواب است/ در شهر/ در شهر/ در شهر خواب است/ در شهر خواب است/ خواب است/ خواب است» (صفارزاده، ۱۳٦٥الف: ۵۷)

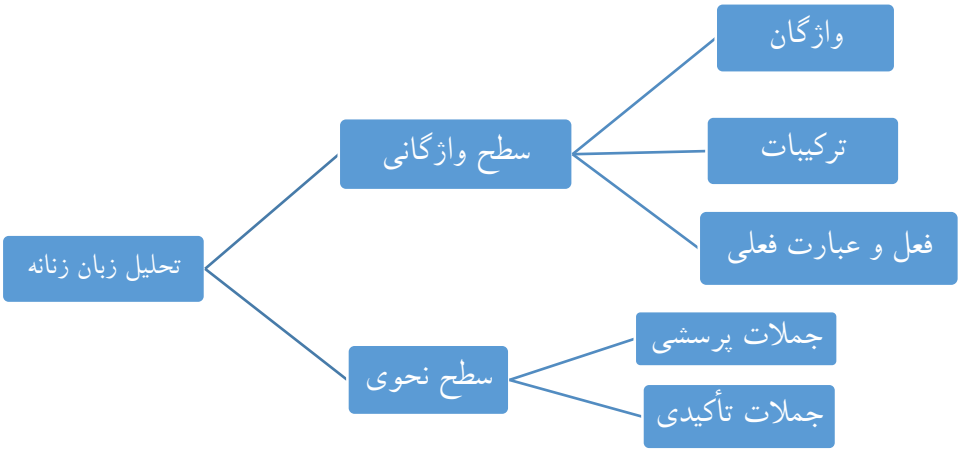
در بررسی‌های انجام شده مشخص شد، مضامینی را که این دو شاعر از طریق جمله‌ها مورد تأکید قرار می‌دهند با یکدیگر متفاوت است؛ صفارزاده از تکرار برای بیان مسائل سیاسی – اجتماعی استفاده می‌کند اما جمله‌های تأکیدی بنت خاطر مفهوم احساسات زنانه را به خواننده القا می‌کند. پس به‌طورکلی تکرار در شعر این دو شاعر می‌تواند به دو دلیل باشد؛ اول این‌که شاعر از تکرار برای بیان احساسات خود استفاده می‌کند. «کیت» و «شاتل ورث» معتقدند به دلیل این‌که زنان دایره لغات محدودتری دارند از کلمات تکراری بیشتری در بیان احساسات خود استفاده می‌کنند. (عمر ۱۹۹٦: ۹۵)

دوم این‌که تکرار به محیط اجتماعی شاعر برمی‌گردد؛ زیرا بر اساس تحقیقات انجام‌شده مشخص‌شده است که یکی از موضوعات دوران معاصر، پدیده تکرار است که دلالت‌های معنوی دارد، از وجود لغوی تخطی می‌کند و به گفته نازک الملائکه « یکی از پرتوهای ناخودآگاه است که شعر را بر اعماق شاعر چیره می سازد و او را روشن می‌کند.» (ملائکه، ۱۹۸۳ :۴۳)

نمودار٦.تطبیق بسامد استفاده از جملات تأکیدی در آثار موردپژوهش



نمودار زبان زنانه در اشعار سعیده بنت خاطر و طاهره صفارزاده



نتیجه

زنانه‌نویسی و زبان زنانه حلقه‌ی گمشده شعر عربی و فارسی تا قبل از شعر معاصر است؛ امروزه با تحول جایگاه زنان در عُمان و ایران، وضعیت شعر زنانه نیز متحول شده است. زنان امروز با حضور مستمر در جوامع هنری و فرهنگی این کشورها از دریچه عاطفی‌تر از مردان به زندگی و جامعه نگریسته‌اند و علیرغم محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی، قوانین و سنت‌های موجود در ابراز عواطف و احساسات ذهنی و زبانی درزمینه هنر بسیار توانمند هستند.

سعیده بنت خاطر و طاهره صفارزاده از پیشگامان شعر زنانه عُمان و ایران می‌باشند که هر دو توانسته‌اند با کاربرد زبان، جهانی زنانه را در شعر خویش خلق کنند و به تحولات عمیقی در حوزه زبان شعری زنانه دست یابند.

در این پژوهش، زبان زنانه بر اساس نظریات وی در دو سطح واژگانی و نحوی بررسی شد و با مطالعه دیوان دو شاعر و تطبیق زبان زنانه در شعر آن‌ها نتایج ذیل حاصل شده است:

۱. شعر هر دو شاعر آفریده ذهن و زبان زنانه‌ای است که با زندگی در عُمان و ایران توانسته‌اند جایگاه زن معاصر را با زبان زنانه در شعر خود تبیین کنند.

۲. هر دو شاعر از واژگان زنانه برای بیان مقاصد مختلفی مانند: مخالفت با اندیشه‌ی مردسالاری، بیان مفاهیم دینی و بیان احساسات بهره گرفته‌اند. با این تفاوت که بنت خاطر دلی مالامال از تبعیض و نابرابری حقوق زنان در جامعه عربی دارد و اثرات این تفکر فمنیستی در جای جای اشعارش به چشم می‌خورد اما صفارزاده بینشی متعادل‌تر و آرام‌تری نسبت به این مسأله در محیط فرهنگی و اجتماعی ایران دارد.

۳. نسبت به کارگیری واژگان زنانه در شعر هر دو شاعر، بر اساس تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی جوامعی که در آن پرورش‌یافته و بالیده‌اند متفاوت است. به‌عنوان مثال: بنت خاطر برای پررنگ کردن بُعد رمانتیک شعرش از واژگان زنانه برای بیان مضامین حسی- عاطفی کمک می‌گیرد درحالی‌که شعر صفارزاده وظیفه پیام‌رسانی به مخاطب را به دوش می‌کشد. به‌بیان‌دیگر، او زبان زنانه را به‌عنوان محملی برای انتقال پیام و اندیشه به کار می‌گیرد و چندان تمایلی به این نوع استفاده صریح از کلمات زنانه ندارد.

٤. اشعار بنت خاطر بیش از صفارزاده مادرانه و عاطفی است؛ حتی عنوان برخی از قصائد بنت خاطر مانند: (الحفیده، إمرأتان) نشانگر این مفهوم است که سراینده شعر یک زن است اما صفارزاده برخلاف بنت خاطر در اشعارش نگرش تحقیرآمیز جامعه به زن را به تصویر می‌کشد.

۵. بنت‌خاطر الهامات و مسائل جنسی زنانه را با واژه‌های تابو آشکار می‌کند در حالی‌که این نوع واژگان در اشعار صفارزاده نادر و کمیاب است.

٦. دو شاعر زن موردپژوهش به دلیل جایگاه ویژه‌ای که در جامعه دارند از ساختار نحوی زبان زنانه (جملات پرسشی/ تعجبی) با گفتاری قاطع برای بیان مقاصد سیاسی، اجتماعی بهره می‌گیرند اما مضامینی را که این دو شاعر از طریق جمله‌ها مورد تأکید قرار می‌دهند با یکدیگر متفاوت است؛ صفارزاده از تکرار برای بیان مسائل سیاسی – اجتماعی استفاده می‌کند اما جمله‌های تأکیدی بنت خاطر مفهوم احساسات زنانه را به خواننده القا می‌کند.

کتابنامه

۱. القرآن الکریم.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

۳. برهومه، عیسی. (۲۰۰۲). **اللغه و الجنس، حفریات اللغویه فی الذکوره والانثویه**. عمان: دارالشروق للنشر و التوزیع.

٤. بنت خاطر الفارسی، سعیده. (۲۰۰۵). **وحدک تبقی صلاه یقینی**. دیوان شعر.

۵. ----------.(۱۹۸٦). **مدٌّ فی بحر الأعماق**. دیوان شعر.

٦. ----------.(۱۹۹۱). **آغنیاتٌ للطفوله و الخضره**. دیوان شعر للاطفال.

۷. ----------.(۲۰۰۳). **إلیها تحجّ الحروف**. دیوان شعر.

۸. ----------.(۲۰۰٤). **قطوف الشجره الطيبه.** شعر شعبی.

۹. ----------.(۲۰۰٦). **موشومه تحت الجلد.** دیوان شعر.

۱۰. ----------.(۲۰۰۹). **ما زلتُ أمشی علی الماء.** دیوان شعر. القاهره: شمس للنشر و الإعلام.

۱۱. بی‌نیاز، فتح الله.(۱۳۸۷).**درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی.**تهران: افراز.

۱۲. رفیعی، سید علی‌محمد. (۱۳۸٦). **بیدارگری درعلم و هنر: شناخت‌نامه طاهره صفارزاده.** تهران: هنر بیداری.

۱۳. سلدون، رامان. (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر.** ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱٤. الشارونی، یوسف. (۱۹۹۰م). **في الأدب العُماني الحديث.** لندن.

۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی.** تهران: سخن.

۱٦. صفارزاده، طاهره. (۱۳٤۹). **طنین در دلتا.** تهران: امیرکبیر.

۱۷. ----------. (۱۳٦۵ الف). **بیعت با بیداری.** شیراز: ا نوید.

۱۸. ---------- --. (۱۳٦۵ ب). **سدّ و بازوان.** شیراز: نوید.

۱۹. ----------.(۱۳٦۵ج). **سفر پنجم.** تهران: حکمت.

۲۰. ----------. (۱۳۸٤ الف). **دیدار صبح.** تهران: پارس کتاب.

۲۱. ----------. (۱۳۸٤ ب). **روشنگران راه.** تهران: برگ زیتون.

۲۲. ----------. (۱۳۹۱). **دیوان اشعار.** تهران: پارس کتاب.

۲۳. عمر، احمد مختار. (۱۹۹٦). **اللغه و اختلاف الجنسين.** القاهره: عالم الكتب.

۲٤. غذّامي، عبدالله. (۲۰۰۵). **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.** بيروت: المركز الثقافي العربي.

۲۵. غنیمی، هلال. (دون الطبع). **الرّومنتيكية.** القاهره: نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع.

۲٦. فتوحی، محمود.(۱۳۹۱). **سبک شناسی(نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها).** تهران: علمی.

۲۷. قبّانی، نزار. (۱۳٦۳). **شعر، زن و انقلاب.** ترجمه عبدالحسین فرزاد. تهران: امیرکبیر.

۲۸. گرین، کیت و جیل لبیهان. (۱۳۸۳). **درسنامة نظريه و نقد ادبي.** مترجم: حسین پاینده. تهران: روزنگار.

۲۹. گیدنز، آنتونی. (۱۳۷٦). **جامعه‌شناسی.** ترجمه‌ی منوچهر صبوری. تهران: نی.

۳۰. محمدی اصل، عباس. (۱۳۸۸). **جنسیت و زبان شناسی اجتماعی.** تهران: گل آذین.

۳۱. محمدی، احسان. (۱۳۸۰). **گفتگوی تمدن‌ها.** تهران : زهد.

۳۲. مدرسی، یحیی.(۱۳٦۸). **درآمدی بر جامعه شناسی زبان.** تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

۳۳. الملائکه، نازک. (۱۹۸۳). **قضايا الشعر المعاصر.** بيروت: دار العلم للملايين.

۳٤. المهنا، عبدالله احمد. (۱۹۸۵). **نازک الملائکه، دراسات فی الشعر و الشاعر.** الكويت: شركه الربيعان للنشر و التوزيع.

۳۵. میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). **صدسال داستان نویسی ایران.** تهران: چشمه.

۳٦. نجفی عرب، ملاحت. (۱۳۹٤). **زبان و جنسیت در رمان.** تهران: علم و دانش.

۳۷. یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). **زبان شناسی و شعر شناسی.** ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.

٣٨. ارباب، سپیده. (١٣٩١). «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه». نشریه پژوهش‌های زبان شناسی تطبیقی. سال دوم. شماره ٤. صص ١٢٤-١٠٧.

٣٩. جان‌نژاد، محسن. (١٣٨٠). زبان و جنسیت، تفاوت میان گویشوران زن و مرد ایرانی در تعامل مکالمه‌ای. رساله دکتری. دانشگاه تهران.

٤٠. حوّير الشمس، خالد.(٢٠١٥). «البُعد التّداولي في شعر الشاعرة سعيدة بنت خاطر الفارسي». مجلة كلية التربية. العدد الثلاثون.جامعة واسط. صص ٢٢٠-٢٥٣.

٤١. خلیلی، احمد و ستاری.رضا.مهدی نیا،سیدمحسن (١٣٩١). «نقد شعر طاهره صفّارزاده». مجله تاریخ ادبیات. شماره ٣.صص١٠٩-١٣٠.

٤٢. شعبان، یوسف. (٢٠١٧). «تبحث عن الحبِّ وسط الأنقاض(في ديوانها الجديد وحدك... تبقي صلاة يقيني)». مجلة الخليل للدراسات الأدبية و اللغوية. جامعة نزوى. السنة الثانية.صص ٥١-٧٢.

٤٣. فیاض، ابراهیم و زهره رهبری. (١٣٨٥). «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران». پژوهش‌های زنان. شماره ٤. دوره٤. صص٥٠-٢٣.

٤٤. مدرسی، فاطمه و زهرا خجسته مقال. (١٣٩٢). «جلوه‌های مقاومت و پایداری در اشعار طاهره صفارزاده». نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشگاه شهید باهنر کرمان. شماره ٩. ص٣٦٣.

بازخوانی ترجمه فارسی عبارت قرآنی«نفختَ فیه من روحي» (حجر: ۲۹) با تکیه بر کارکرد استعاره واژه «نفختُ»

(پژوهشی)

علی کفاش زاده (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
حسین ناظری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
عباس عرب (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.79331
صص:۱۱۱-۹۷

چکیده

استعاره، در قرآن کریم حضور پردامنه‌ای دارد. دلایل وجود استعاره در قرآن هر چه که باشد، یکی از آن‌ها، بدون شک، کارکرد مهمی است که در بیان مفاهیم موردنظر قرآن ایفا می‌نماید.بدین لحاظ، ترجمه استعاره‌های قرآن دشوارتر از آن چیزی است که، در نگاه اول، به نظر می‌رسد.ضرورت توجه به کارکرد استعاره ازآن‌روست که غفلت از این شاخصه مهم، به گاه ترجمه قرآن، از تأثیرِ برابرِ آن در مخاطبان زبان مقصد به میزان زیادی خواهد کاست.براین اساس، هدف ما در مقاله حاضر، این است تا به شکل عملی، نقش تعیین‌کننده کارکرد در ترجمه استعاره‌های قرآن به زبان مقصد را به اثبات برسانیم.بدین منظور، ابتدا، با تکیه‌بر روش توصیفی- تحلیلی و از طریق مراجعه به منابع مکتوب، انواع کارکردهای ذکرشده در آثار بلاغت-دانان مسلمان برای استعاره‌های قرآن را مدّ نظر قرار داده و سپس به نظم قرآن به‌عنوان عامل مهم در تعیین کارکرد استعاره در قرآن اشاره‌کرده‌ایم. در ادامه، در بخش اصلی پژوهش، به شکل موردی، آیه ۲۹ سوره «حجر» را ازنظر کارکرد استعاره و همچنین ازنظر مقولات مرتبط با تعادل ترجمه‌ای واکاوی کرده و تلاش‌های «خرمشاهی»، «فولادوند»، «آیتی» و «میبدی» در ترجمه فارسی این آیه، از نقطه‌نظر کارکرد استعاری، را با یکدیگر مقایسه کرده‌ایم.در پایان، نتیجه حاصله حاکی از آن است که بازتولید عبارت قرآنی موردبحث از طریق ترجمه تحت‌اللفظی، کارکرد عینیت‌بخشی استعاره آن را، طور کامل، در زبان فارسی بازتاب می‌نماید و ترجمه اشتباه میبدی از عبارت موردبحث، گواهی است بر این واقعیت که وی از کارکرد استعاره آن غافل بوده است.

کلیدواژه‌ها: قرآن، استعاره، کارکرد، ترجمه.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲٤

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

۱. مقدمه

۱.۱. ویژگی ادبی قرآن

بدون تردید زبان قرآن ادبی است؛ زیرا «جوهر اصلی همه سخنان ادبی، توسل به عرضه و ارائه غیرمستقیم پیام و اجتناب از کاربرد روش‌های عرضه مستقیم آن است.» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱ش: ۱٤٥) البته این خصوصیت در سرتاسر قرآن به یک اندازه نیست و آیات حاوی پیام‌ها و مفاهیم صریح و مستقیم، هم تعدادشان کم نیست. کتاب‌های بسیاری درباره خصوصیات ادبی زبان قرآن نوشته شده که به‌طورکلی تحت عنوان «تاریخ بلاغت اسلامی» قرار داده می‌شود. این دسته از آثار علمی، ارزش و کارکرد تعیین‌کننده و استثنائی جنبه ادبی در قرآن را تأکید می‌نماید به‌ویژه که از همان ابتدا، گفتمان ادبی قرآن پیش‌نیاز و پیش‌زمینه گفتمان اعجاز آن بوده است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد که اولین و مهم‌ترین دلیل استفاده از زبان ادبی در قرآن به ماهیت ویژه و منحصربه‌فرد پیام‌ها و مفاهیم آن بازمی‌گردد. به‌عبارت‌دیگر روش بیان یک پیام به‌اندازه خود پیام اهمیت دارد. به‌هرحال، الگوها وترفندها یا به تعبیر علم بلاغت، صنایع مختلفی برای ارائه غیرمستقیم مفاهیم و مطالب وجود دارد که از آن میان، مقاله حاضر استعاره را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱.۲. قرآن و استعاره

قرآن از استعاره فراوان بهره‌گرفته است و این امر، قرآن را به یک متن ادبی منحصربه‌فرد تبدیل‌کرده است. «استعاره عمده‌ترین صنعت ادبی در شعر است که در آن چیزی برحسب چیز دیگر توصیف می‌شود؛ ولی برعکس تشبیه، عمل مقایسه و تشبیه آشکارا صورت نمی‌گیرد.» (همان) استعاره جزو موضوع‌های اصلی و گسترده‌ای است که در ضمن بررسی ریزه-کاری‌ها، زیبایی‌ها و حکمت‌های ادبی آیات شریفه قرآن، توجه جدی اهل علم و ادب را مصروف خودساخته است و دلیل این امر چنانکه گفته شد جز وجود پردامنه و پررنگ این صنعت زبانی در قرآن نیست.

با نظر به جایگاه ویژه استعاره در کتاب خدا، انتقال این خصوصیت ادبی، از زبان مبدأ قرآن (عربی) به زبان مقصد (فارسی) نیز از جایگاهی پراهمیت برخوردار می‌باشد.این نگاه خاص به مسأله ترجمه استعاره‌های قرآن مستلزم این نکته است که در ضمن ترجمه، مترجم همواره ویژگی‌ها و جوانب مختلف استعاره‌های قرآن را مدّ نظر خویش داشته باشد.

بی‌گمان یکی از جنبه‌های استعاره‌های قرآن، وظیفه یا کارکردی است که ضرورت کاربست آن در بافت کلام خدا را ایجاب کرده است. البته استعاره‌های قرآن را از جنبه‌های دیگری هم می‌توان موردبررسی قرار داد؛ ولی این پژوهش تلاش می‌کند تأثیر و نقش کارکرد در فرایند هم‌ارزیابی استعاره‌های قرآن در زبان فارسی را مورد کاوش قرار بدهد.

۱.۲.۱. کارکردهای استعاره

انحرافات دستوری یا «اجتناب از کاربرد روش عرضه مستقیم پیام» (همان، ۱٤٥) که استعاره مصداق بارز آن است چنان با تاروپود قرآن درآمیخته که گفته می‌شود اساساً «قرآن سرشت استعاری دارد.» (قائمی‌نیا، ۱۳۹٦ش: ۲۰) با نظر به حضور

پررنگ استعاره در قرآن، این پرسش جدی مطرح است که اهداف یا کارکردهایی موردانتظار از استعاره در خلال کلام خدا چیست؟

در جایگاه نخست و به‌تناسب ماهیت پیام آسمانی قرآن، می‌توان گفت نقش استعاره در قرآن، «عینیت بخشیدن به مفاهیم و عقاید ذهنی (انتزاعی) و مجرد است.» (صباغ، ۱۳۹۲: ۹٤)، این سخن بدان معناست که استعاره این امکان را می‌دهد که درباره حقایق و مفاهیمی که به‌طور مستقیم و تحت‌اللفظی توصیف‌پذیر نیستند، سخن گفت. البته، این مفاهیم بخشی از کتاب خدا را به خود اختصاص داده است: «و ما يستوي...و لا الظلمات و النور» (ترجمه) «و برابر نیست...و نه تاریکی و روشنایی» (فاطر: ۱۹ و ۲۰)، در این آیات، تاریکی و روشنایی برای بیان مفاهیم «حق و باطل» (زمخشری، بی‌تا: ۸۸۵) استعاره گرفته‌شده است. نمونه یادشده مصداق بارز «عینیت‌بخشی» استعاره در قرآن است.

کارکردهای اصلی و ویژه استعاره که بر اساس آن در گفتار ادبی به کار می‌رود «پرده برداشتن از امری پوشیده، روشن کردن نکته‌ای سربسته و بزرگ‌نمایی حقایق.» (سیوطی، بی‌تا، ج۲: ۱۳٤) و «گزیده‌گویی» (ابن ابی‌الاصبع، بی‌تا: ۲۰) معرفی شده است.

نمی‌توان در خصوص استعاره و کارکردهای آن سخن گفت؛ ولی از «عبدالقاهر جرجانی» یادی نکرد.وی در تعریف استعاره می‌گوید: «استعاره جابه‌جا کردن اسمی از [دلالت] اصلی آن برای [اداء] معنایی دیگر، به هدف بزرگ‌نمایی در تشبیه است.» (جرجانی، ۱۹۹۱: ۳۹۸) از تعبیر «به هدف بزرگ‌نمایی در تشبیه: للتشبيه في حد المبالغة» دانسته می‌شود که وی خواستار توجه دادن به نقش و کارکرد استعاره است.جرجانی در کتاب ارزشمند «اسرارالبلاغه» از همان ابتدا با تقسیم استعاره به دو نوع مفید و غیرمفید بر ضرورت کارکرد استعاره تأکید می‌کند و یک استعاره را به این شرط که «در آن، بهره‌ای و مفهومی و غرضی به چشم بخورد.» (همان: ۳۲-۳۳) مفید می‌نامد. به‌طور کلی افاده استعاره منوط و مشروط به حصول بهره‌ها و اغراض (کارکردها) زیر می‌باشد: «تشخیص(تجسیم)، تأکید و مبالغه، شرح و روشن‌ساختن معنی، بسط و گسترش معنای کلمات و ایجاز» (انوار، ۱۳۸۹: ۱۷)

۱ .۲ .۲. «نظم» قرآن و کارکرد استعاره

قاعده نظم، ناظر به مدیریت ساختار کلام خدا در قرآن است. اهمیت نظم از آن جهت است که با تعیین فرم خاصی از سخن، معنی و کارکرد ویژه‌ای برای آن ایجاد می‌نماید. گفتنی است این قاعده فراگیر قرآنی به لحاظ اهمیت فوق‌العاده‌ای که دارد، مناط گفتمان «اعجاز قرآن» را تشکیل می‌دهد. (ضیف، ۱۳۸۳: ۲٥٤) فرایند سخن‌پردازی بر پایه قاعده نظم دو مرحله را پشت سر می‌گذارد: «أولاً: ترتيب المعاني في النفس، ثانياً: ترتيب الألفاظ في النطق» (ترجمه) «نخست: سازمان‌دهی مفاهیم در ذهن، دوم، سازمان‌دهی واژگان و سخن‌پردازی» (عباس، ۱۹۹۱: ۷۱)، بنابراین در اثناء ترجمه، دقت و تمرکز بر نظم آیات و عبارات استعاری قرآن، کمک شایانی به مترجم خواهد کرد تا با اطمینان بیشتری به شناسایی کارکردها و اغراض استعاره بپردازد.

در این زمینه، ذکر یک نمونه از نص قرآن به روشن شدن هر چه بیشتر و بهتر مسأله کمک می‌کند. عبارت «واشتعل الرأس شيباً» (مریم، ٤) «برای بیان سپید شدن موی سر» (صباغ، ۱۳۹۲: ۱۲٤) بخشی از تعبیر آیه را تشکیل می‌دهد. عبارت فوق «در

زمره استعاره‌های شگفت‌انگیز بوده و مراد آن عبارت است از فزونی و فراگیری سپیدی (موهای) سر، به حدی که سر مانند ماه بتابد و بدرخشد و سیاهی آن از میان برود....» (رضی، بی‌تا: ۱۷۱) قرآن این بخش از سخن حضرت زکریا (ع) را به اقتضای نظم آیه در قالب یک استعاره زیبا و معنادار بیان کرده است و به‌جای اینکه فعل (اشتعل: شعله‌ور شدن) را به (**شَیب**: سپیدی موی سر در نتیجه پیری) اسناد بدهد، آن را به (الرأس: سر) اسناد داده است و کارکرد ویژه‌ای را به استعاره بخشیده است که همان «مبالغه» یا بزرگ‌نمایی است. به بیان دیگر نظم خاص آیه، یک مفهوم اصلی: «ظهور سپیدی موی سر در نتیجه پیری» و یک مفهوم ثانویه: «گسترش و فراگیری سپیدی در همه سر» در عبارت به وجود آورده است. به فرض ترکیب عبارت به صورت «و اشتعل شیبُ الرأس» دیگر کارکرد مبالغه قابل استفاده نخواهد بود. البته به نظر ما درست‌تر آن است که بخش دیگر کارکرد مبالغه در این عبارت به خاطر «انتخاب خود لفظ (اشتعل) در قالب یک استعاره مکنیه تبعیه در روابط همنشینی» آیه است. با این توضیحات به دو مورد ترجمه فارسی قرآن مراجعه کرده‌ایم تا میزان موفقیت مترجمان آنها را در ترجمه استعاره با تکیه بر کارکرد مبالغه ارزیابی کنیم.

«...وبرف پیری بر سرم نشسته است....» (خرمشاهی، ۱۳۸٦: ۱۰۵)

«...و[موی] سرم از پیری سپید گشته....» (فولادوند، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹)

در نمونه نخست، مترجم «استعاره» را در ترجمه فارسی به «تشبیه» مقلوب تبدیل کرده است. و در نمونه دوم، استعاره، به اصطلاح «رمزشکنی» شده است یعنی مراد آن در زبان مقصد توضیح داده شده است. در نقد دو روش یادشده در ترجمه استعاره به همین مقدار اکتفا می‌کنیم که مبالغه به عنوان وظیفه و کارکرد استعاره در معادل فارسی بازتاب نیافته است و این مورد یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌های دو ترجمه بالا محسوب می‌شود.

گفتنی است که به لحاظ تأثیر کارکرد در ترجمه استعاره، اشاره به این نکته خالی از فایده نیست که برای انعکاس جنبه مبالغه‌آمیز عبارت اصلی در ترجمه فارسی، این دو مترجم می‌توانستند از دو راهکار بهره بگیرند، نخست به کارگیری روابط همنشینی‌ای که صراحتاً یا تلویحاً مبالغه‌آمیزند و یا به فرض عدم وجود مورد اول، استفاده از کلمات یا عبارات مبالغه‌آمیز در ساختار جمله.

۱ .۳. ترجمه استعاره

درباره ترجمه استعاره نظرها و نظریه‌هایی از سوی بزرگان و صاحب‌نظران دانش ترجمه ارائه‌شده است از آن میان «پیتر نیومارک» (۲۰۱۱م) اساساً بر این باور است که برای ترجمه استعاره باید به شکل ویژه‌ای نظریه‌پردازی کرد و درمجموع هفت روش را برای ترجمه استعاره پیشنهاد می‌کند که به‌اختصار ازاین‌قرار است: ۱- روش تحت‌اللفظی ۲- هم‌ارزیابی در زبان مقصد ۳- ترجمه استعاره به تشبیه ٤- ترجمه استعاره به تشبیه به همراه توضیحات ٥- بیان معنا و مفهوم استعاره ٦- حذف استعاره در زبان مقصد ۷- هم‌ارزیابی استعاره در زبان مقصد به‌علاوه بیان مفهوم آن. (نیومارک، ۱۳۷۲: ۱۵۸)، در حوزه روش‌های ترجمه استعاره در زبان مقصد، شناسایی عوامل ترجیح یک روش بر دیگر دارای اهمیت است؛ وگرنه برای ترجمه استعاره، به‌غیراز روش‌های فوق‌الذکر، راه‌های دیگری وجود ندارد.

جامع‌ترین تعریفی که از ترجمه ارائه‌شده است بدین قرار است: «ترجمه عبارت است از فرایند جایگزینی عناصر متنی زبان مبدأ به‌وسیله عناصر متنی زبان مقصد که طی آن مترجم باید سعی کند با این عملِ جایگزین‌سازیِ خود زمینه‌ای را فراهم بیاورد که در آن نویسنده اصلی و خواننده متن ترجمه باهم به تعامل و تأثیر متقابل بپردازند.» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱: ٦٩– ۷۰) بر پایه این تعریف جامع، هدف از کاربست روش‌های هفت‌گانه نیومارک یا هر روش دیگری، باید این باشد که مترجم تأثیری که موردنظر نویسنده متن زبان مبدأ است را به خواننده متن زبان مقصد منتقل نماید.

آفریننده متن زبان مبدأ موردبحث ما «خداوند» است و متنی که درصدد ترجمه آن هستیم آیات استعاره‌مند قرآن است و طبیعتاً مترجم این متن خاص با انتخاب عناصر متنی مناسب و هم‌ارزسازی دقیق، وظیفه دارد پیام مطلوب خداوند را به نحوی مؤثر به خواننده کلام خدا انتقال بدهد. با توسل به برخی ابعاد و جوانب متنی زبان قرآن می‌توان به مبنا و معیاری مطمئن جهت ترجمه دست‌یافت و از این میان «کارکرد استعاره» ویژگی متنی است که مبنا و اساس ما در ترجمه را تشکیل می‌دهد.

یادآوری این نکته بی‌فایده نیست که قرآن یک متن فرازمینی و برخوردار از لایه‌های متنوعی از مفاهیم است و قطعاً استعاره مانند دیگر شگردهای زبانی قرآن، در پی یک نقشه، نقش و وظیفه اجتناب‌ناپذیر به خدمت متن درآمده است، توجه به این مسأله خود می‌تواند هدایتگر مترجم در انتخاب روش صحیح ترجمه استعاره‌های قرآن قرار بگیرد.

۲. پرسش پژوهش

در ارتباط با پرسش این پژوهش، ما دو پیش‌فرض مهم را مدّ نظر داشته‌ایم؛ نخست آنکه ماهیت پیام قرآن، بخصوص آنجا که به تبیین جوانب مختلف داخل در مفهوم توحید می‌پردازد، مستلزم کاربست استعاره، به‌عنوان توانمندترین امکانات بیانی زبان عربی، بوده است و این امر به سبب ظرفیت مطلوب استعاره در تسهیل مفاهیم فرامادّی قرآنی در دایره فکر و شناخت انسان می‌باشد و این جنبه می‌تواند یکی از راهبردی‌ترین کارکردهای استعاره تلقی گردد.دوم آنکه در چارچوب نظری ترجمه، بازتولید استعاره، که به معنای تولید همان استعاره، از طریق ما به ازای آن در زبان مقصد با تأثیرِ معادل زبان مبدأ است، اولویت ترجمه استعاره به شمار می‌آید. حال با توجه به این دو نکته اساسی این پرسش را مطرح می‌کنیم که: آیا این احتمال وجود دارد که در اثر غفلت و عدم توجه مترجم به کارکرد خاصّ یک استعاره قرآنی، در ضمن بازتولید آن استعاره در زبان مقصد (زبان فارسی) مرتکب لغزش و اشتباه بشود.

۳. فرضیه پژوهش

در تشریح اهمیت کارکرد، همین بس که جرجانی فایده‌بخشی و سودمندی استعاره را در گرو حصول کارکرد یا، به تعبیر وی، غرض در استفاده از آن اعلام می‌دارد، (مراجعه به ۱–۲–۱)، این سخن به این معناست که کارکرد، زیرساخت و شاخصه جدایی‌ناپذیر استعاره را تشکیل می‌دهد و در مورد قرآن که استعاره در آن یک راهبرد تبلیغی را تشکیل می‌دهد، به‌مراتب این مسأله حساسیت و خطورت بیشتری پیدا می‌کند. بر این اساس، فرضیه ما در این رابطه این است که کارکرد در استعاره‌های قرآن نه تنها عاملی تعیین‌کننده در اختیار شیوه بازتولید استعاره در زبان مقصد است؛ بلکه در صورت نیاز، عدول از روش

بازتولید به دیگر روش‌های ترجمه استعاره در زبان مقصد را نیز توجیه می‌نماید و لذا هرگونه سهل‌انگاری در رعایت جنبه کارکردی استعاره‌های قرآنی، از تأثیرگذاری مطلوب آن بر روی مخاطبان زبان مقصد خواهد کاست.

٤. پیشینه پژوهش

به دلیل اینکه ما در این مقاله، مسأله «ترجمه استعاره» آن هم به شکل خاص در «کتاب خدا» را مورد بررسی قرار داده ایم لذا فقط به آن دسته از پژوهش‌هایی اشاره می‌کنیم که تنها به همین موضوع پرداخته باشند. با یادآوری این نکته، به تعداد معدودی پایان‌نامه و مقاله دسترسی حاصل شد.

به عنوان نخستین نمونه، «فاطمه سیاح» در مقطع کارشناسی ارشد زبان انگلیسی، در زمستان سال ۱۳۹۲ش. در دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد پایان‌نامه‌ای با عنوان «ترجمه استعاره‌های قرآن کریم» را انجام داده اند. ایشان در این پژوهش از جمله به مباحث نظری مربوط به استعاره پرداخته و سپس به منظور ارتباط دادن بحث استعاره به ترجمه قرآن، به اختصار، تاریخچه ترجمه قرآن، از قرون اولیه تا دوران معاصر را ارائه می نماید سپس فهرست‌وار به روش‌های ترجمه استعاره از دیدگاه «نیومارک» و «لارسن» اشاره می‌کند و در گام بعدی با تکیه بر نظریه لارسن، ترجمه استعاره‌های سوره بقره که توسط بیست مترجم معاصر قرآن انجام شده را نقد و بررسی می‌کند و در پایان پس از تحلیل داده‌ها به این نتیجه می‌رسد که این بیست مترجم معاصر قرآن در بیشتر موارد از روش اول لارسن، روش «تحت اللفظی» و در مرتبه دوم، از روش چهارم وی، «روش بسط استعاره» برای ترجمه استعاره‌های سوره بقره بهره گرفته‌اند.

یک پایان‌نامه دیگر در زمینه ترجمه استعاره‌های قرآن در تابستان ۱۳۹٤ش. در گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده اصول دین قم در مقطع کارشناسی ارشد توسط «زهرا خلیلی» انجام شده است. عنوان این پایان‌نامه «بررسی ترجمه استعاره در دو ترجمه «فولادوند» و «مکارم شیرازی» قرآن کریم» است. نگارنده در این کار پژوهشی پس از طرح مسائل نظری ترجمه و استعاره، در فصل چهارم پایان‌نامه نظرات «عبدالقاهر جرجانی» و پیتر نیومارک در زمینه معادل‌یابی استعاره در زبان مقصد را مطرح ساخته و از آن میان، سه روش که عبارتست از: ۱- ترجمه تحت اللفظی به همراه افزوده‌های تفسیری یا بدون آن ۲- ترجمه معنایی استعاره ۳- ترجمه استعاره به تشبیه به همراه افزوده‌های تفسیری یا بدون آن، را برای ترجمه استعاره‌های قرآن با یکدیگر مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که ترجمه تحت اللفظی به خاطر ویژگی‌های آن و با توجه به ماهیت کلام خدا از دو روش دیگر برتر و مناسب‌تر است. در اقدام بعدی زهرا خلیلی پس از گزینش فوق‌الذکر، شانزده آیه قرآن در دو ترجمه فولادوند و مکارم را از لحاظ معادل‌یابی استعاره‌های موجود در آن مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

«چگونگی معادل‌یابی استعاره‌های قرآنی در فرایند ترجمه» حاصل تلاش مشترک «رضا امانی» و «یسرا شادمان» نام مقاله‌ای است که در نسخه بهار وتابستان سال ۱۳۹۱ش. در مجله «مطالعات قرآن وحدیث»، نشریه علمی- پژوهشی دانشگاه امام صادق(ع)، به چاپ رسیده است و به منظور یافتن بهترین روش معادل‌یابی استعاره‌های قرآن، نظر پیتر نیومارک از بزرگان و صاحب‌نظران دانش ترجمه بویژه در حوزه ترجمه استعاره، را دستمایه نقد و بحث قرار داده است. نیومارک در رابطه با ترجمه استعاره، هفت روش را پیشنهاد می‌نماید. مقاله مذکور با توجه به ماهیت استعاره‌های قرآن، در نهایت روش ترجمه تحت‌اللفظی

استعاره‌های قرآن در زبان مقصد را به عنوان بهترین روش می‌پذیرد و مزایای این روش برای معادل‌یابی استعاره‌های قرآن را یادآور می‌شود.

به‌عنوان آخرین مورد، «یعقوب جعفری» در مقاله‌ای با عنوان «استعاره در قرآن و دشواری ترجمه آن» که در سال ۱۳۸۲ش. در نسخه پاییز و زمستانِ مجله «ترجمان وحی» وابسته به «سازمان اوقاف و امور خیریه» تهران منتشرشده است، نخست، به نحو تقریباً مفصل، مطالب نظری استعاره به همراه معرفی برخی از استعاره‌های آیات قرآن را ارائه نموده و سپس چالش نحوه ترجمه استعاره در قرآن را مطرح می‌سازد و در ادامه به‌منظور روشمند ساختن ترجمه استعاره‌های آیات کتاب خدا، استعاره‌های قرآن را به دو دسته تقسیم می‌کند: یک دسته استعاره‌هایی است که مستعارمنه آن عیناً در فارسی وجود دارد و به گفته ایشان در ترجمه آن با هیچ مشکلی روبه‌رو نخواهیم شد، مثلاً در تعبیر قرآنی «**طغی الماء**» به آسانی آن را به‌صورت «آب طغیان کرد» ترجمه می‌کنیم یا در عبارت «**مفاتیح الغیب**» ترجمه تحت‌اللفظی «کلیدهای غیب» کارساز است به دلیل اینکه این‌گونه استعاره‌ها به همین شکل در زبان فارسی هم وجود دارد؛ اما مشکل اصلی زمانی است که استعاره به‌کاررفته در آیه، در زبان فارسی معادلی نداشته باشد. در این موارد کار بر مترجم سخت می‌شود زیرا ترجمه تحت‌اللفظی برای خواننده فارسی‌زبان نامفهوم خواهد بود. یعقوب جعفری در این‌گونه موارد پیشنهاد می‌کند که مترجم بایستی معنای تحت‌اللفظی استعاره را رها کرده و معنای مستعارله را در ترجمه فارسی بیاورد؛ اگرچه با این کار بخشی از زیبایی کلام خدا از بین می‌رود. به‌عنوان نمونه، ایشان در آیه «**و اشتعل الرأس شیباً**» (مریم، ٤) ترجمه فولادوند و «مجتبوی» را می‌پذیرد زیرا استعاره موجود در آیه، (**اشتعال الرأس**)، را به صورت «سرم از پیری سپید گشته» ترجمه کرده‌اند که این تعبیر به گفته صاحب پژوهش بیان مفهوم و منظور مستعارله است.

۵. ضرورت انجام این پژوهش

نتیجه مطالعه پژوهش‌های با موضوع ترجمه استعاره‌های قرآن حاکی از آن است که نگارندگان کوشیده‌اند تا روشی علمی برای ترجمه و معادل‌یابی استعاره‌های قرآن ارائه کنند و دستاورد مشترک همه آن‌ها، ارائه روشی معین در ترجمه استعاره و در برخی موارد بر پایه نظریه‌ای خاص است.

این در حالی است که «تعادل ترجمه‌ای» غایت تمام تلاش‌های ترجمه است و نظریات ترجمه در این زمینه مقولات چندی را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و این مقولات به‌منظور دستیابی به یک تعادل موفق و دقیق در تمامی انواع متون اعم از ادبی و غیرادبی یا دینی و غیردینی مطرح است. در این شرایط، به نظر می‌رسد که مسأله تعادل ترجمه‌ای در ارتباط با کلام خدا و به‌خصوص استعاره‌های آن نوعی تفاوت در نگرش و مبنا و الگوی عمل ترجمه را می‌طلبد. لذا معتقدیم که بایستی خود قرآن را مبنا و معیار روش صحیح ترجمه قرارداد و با علم بر اینکه استعاره‌های کتاب خدا علاوه بر تقویت‌کنندگی جنبه اعجازی و ادب‌مندی، وظیفه یا کارکردی خاص در ابلاغ پیام خدا را هم به دوش می‌کشد، همین ویژگی را مبنا و معیار ترجمه استعاره‌های قرآن قرار بدهیم.

٦. عبارت قرآنی «نَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي» (حجر: ٢٩) از نظر کارکرد استعاره

این عبارت بخشی از آیه ٢٩ سوره مبارکه حجر است: «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَ نَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ» (حجر، ٢٩) این عبارت، حاوی لفظ «نفختُ» است که ما درصدد اثبات معنای استعاری آن هستیم و سپس به دنبال این هستیم که با تحلیل کارکرد استعاری آن، نظر خود درباره ترجمه آن به زبان فارسی را ابراز نماییم.

٦.١. بررسی معنای ماده «نفخ»

معنای حقیقی این کلمه، عبارتست از: «نَفخَ (ینفُخُ، نفخاً) بِفَمه، إذا أخرَجَ منه الریحَ.» (ترجمه): «دمید (می‌دمد، دمش) با دهانش، هر گاه که از آن باد خارج کند.» (لسان العرب، بی‌تا، ج٣: ٦٢): «(فلانی) با دهان خود دمید، (این لفظ) زمانی استفاده می‌شود که کسی هوا را با شدت از دهانش بیرون براند.» بنابراین «نفخ: بیرون راندن هوا از دهان» همان کنش معمولی و کاملاً آشنا برای همگان است. با توجه به تعریف بالا، لازمه دلالت حقیقی این لفظ در آیه این است که خداوند روح را با «دهان» در کالبد «آدم» دمیده باشد. برای آگاهی از منظور آیه به برخی از تفاسیر معتبر مراجعه کردیم:

١- «... مقصود از آن (لفظ نفختُ) «ایجاد روح» در آدمی است. البته...معنایش این نیست که روح مانند باد که در جسم باد کرده داخل است، در بدن آدمی داخل باشد، بلکه معنایش ارتباط دادن و بر قرار کردن رابطه میان بدن و روح است.» (طباطبایی، بی‌تا، ج١٢: ٢٢٧)

٢- «روح در وهله اول به بخار لطیفی که از قلب سرچشمه می‌گیرد وابسته است و به وسیله همین بخار لطیف حیات هدیه می‌کند و آن را از طریق سرخرگ‌ها به دورترین نقاط حمل می‌کند بنابراین خداوند در این آیه «اضافه کردن روح به کالبد وبدن آدمی را نفخ نامیده است و این نام‌گذاری از باب تمثیل است»... زیرا روح متعلق به عالم محسوسات و مشهودات [عالم خاک] نیست بلکه متعلق به عالم ملکوت و غیب است....(فیض کاشانی، ١٣٧٣ش، ج٣: ١٠٧)

٣- او را زنده گردانیدم و هیچ‌گونه عمل دمیدن و یا چیزی که در آن دمیده شده باشد، (در مدلول آیه) وجود ندارد.» (زمخشری، ٢٠٠٩م، ج١٤: ٥٦٠)

٤- «...روح و جان، پیش از هر چیز به نیروی لطیفی که از قلب سرچشمه می‌گیرد، بستگی دارد، نیرویی که در نتیجه آن، کالبد انسان سرشار از حالت زندگی و جان‌داری می‌شود، و از طریق سرخرگ‌ها به دورترین اندام‌های بدن راه می‌یابد، لذا خداوند، پدید آمدن و فراگیرشدن این حالت در بدن را «نفخ» نامیده است.» (بیضاوی، بی‌تا، ج٣: ٢١٠).

٥- «...در این آیه، لفظ (نفخ) استعاره گرفته شده برای یک نیرویی که به یک‌باره و به نرمی در همه بدن جریان یافته و تأثیر شگرفی در آن برجای می‌گذارد و هیچ‌گونه عمل دمیدن و یا چیزی که در آن دمیده شده باشد (در مدلول آیه) وجود ندارد.» (ابن‌عاشور، بی‌تا، ج١٤: ٤٤)

۲.٦. نفخ از نقطه‌نظر تفسیری

به استناد نظریه نظم، ماهیت معنای عبارت به‌گونه‌ای است که کاربست لفظ «نفختُ» را ایجاب کرده است.درک کارکرد استعاره موجود در این عبارت، عمدتاً، به شناسایی معنا و مدلول لفظ مذکور وابسته است.

آن‌گونه که از خود آیات قرآن استنباط می‌شود خلقت انسان طی چندین مرحله انجام شده است و در طی آخرین مرحله آدم(ع) به‌عنوان پدر نوع بشر به کمال تکوینی رسیده است: «التسوية: تنظيم الأجزاء و وضع كل جزء في موضعه الذي يليق به و على الحال التي تليق به.» (ترجمه) «تسویه: سازماندهی قسمت‌های بدن و قرار دادن هر قسمت در مکان و حالتی است است که بدان جا و حالت سازگاری دارد.» (طباطبایی، بی‌تا، ج۱۲: ۲۲۷) و پس از آن حضرت آدم، واجد دریافت: «روحي» به خاطر «التكرمة و التشريف» (ترجمه): «بزرگداشت و گرامیداشت» (همان) گردید.

حقیقت این دریافت روح در این مرحله از اسرار الهی است: «قل الروح من أمر ربي» (ترجمه) «بگو که روح تنها امری از امور پروردگار من است.» (اسراء، ۸۵)، بر این اساس، لفظ «نفختُ» مستعار است و "مستعارله" همان سِرّ سَربه‌مُهر عالم غیب است که ما در ساحت عالم خاک از آن با عنوان «روح‌افزایی یا جان‌بخشی» کالبد بی‌جان انسان یاد می‌کنیم.

اساساً مسأله خلقت انسان، از مسائلی است که ماهیتی مجرد و ملکوتی داشته و جز آن مقداری که خود قرآن درباره آن به‌اجمال سخن گفته، حقیقت آن از چارچوب دانش و تجربیات بشر بیرون است بیان استعاری قرآن از این مسأله، جز کاستی و کوتاهی ذاتی بشر در ادراک مستقیم و حقیقی آن دلیل دیگری نمی‌تواند داشته باشد.

۳.٦. نفخ از نقطه‌نظر استعاره مفهومی

برای توجیه و تبیین روشن‌تر و دقیق‌تر این امر بهتر است که از نظریه «استعاره مفهومی» کمک بگیریم. این نظریه حاصل پژوهش‌های زبان‌شناختی پیرامون استعاره و مبتنی بر نقش معرفت‌شناختی آن است. بر پایه این نظریه، «استعاره در درجه اول نه به «زبان»، بلکه به نحوه «اندیشیدن» بشر مربوط می‌شود...یعنی انسان یک حوزه را با مفاهیم متعلق به حوزه دیگر می‌فهمد» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۱ الف: ۳۱). بر اساس استعاره مفهومی، در قرآن نه یک لفظ برای لفظی دیگر، بلکه یک مفهوم برای مفهومی دیگر استعاره آورده می‌شود و استعاره‌های زبانی (لفظی) قرآن هم، بازتابی از استعاره‌های مفهومی آن است.

بنابراین در آیه شریفه موردنظر یک استعاره مفهومی یا یک «مفهوم استعاری» وجود دارد و حوزه مفهومی مبدأ (نفخ) برای حوزه مفهومی مقصد (جان‌بخشی آدم(ع)) استعاره شده است. به عبارت روشن‌تر در این آیه مفهوم مقصد، در قالب مفهوم مبدأ بیان‌شده است. اما در زمینه چرایی این تناظر یا به اصطلاح «نگاشت» بین دو حوزه معنایی (نفخ) و (جان‌بخشی)، باید گفت که «بشر اشیا و ارتباط آن‌ها با یکدیگر را در مکان مادی می‌فهمد... مراد این است که تنها مدلی که او با آن آشناست و تجاربش بر اساس آن شکل‌گرفته است؛ مدل مبتنی بر روابط مکانی است در نتیجه، او از راه توسعه این مدل، امور و اشیای غیرمکانی را هم می‌فهمد.» (همان:٤٤-٤٣) ما انسان‌ها در زندگی خود بارها و شاید هرروز عمل نفخ: «دمیدن با دهان، پف کردن، باد کردن» (دهخدا، بی‌تا، ج۱۱: ذیل ماده دمیدن) را تجربه می‌کنیم بنابراین مفهوم و مدلول حقیقیِ این واژه کاملاً برای ما آشناست

و این مفهوم مبدأ، اساس ادراک و شناخت ما را تشکیل می‌دهد. در همین حال، مفهوم مقصد «حیات بخشیدن» از دایره شناختارها و تجربیات انسان خاکی فراتر است، به بیان دیگر شناخت بشر بدین مفهوم مجرد و ملکوتی راه ندارد بدین لحاظ قرآن کریم این مفهوم مجرد را با مفهوم آشنا و دم‌دستی نفخ تعبیر کرده است تا ارتباط ادراکی بشر با این مفهوم برین و مجرد با اختلال مواجه نگردد.

٤.٦. فرض انتفاء کارکرد استعاره آیه

با فرض انتفاء کاربست استعاره و مسأله عینیت‌بخشیِ یک مفهوم مجرد و ناگفتنی در آیه مورد بحث، این پرسش پیش خواهد آمد که خداوند، بر خلاف بسیاری از آیات قرآن که در آن‌ها به اشکال مختلف با استفاده از مفهوم «إحیاء» از زنده کردن انسان و حتی غیر انسان سخن به میان آورده، چرا در این آیه لفظ یادشده را به خدمت نگرفته است این استدلال نشان می‌دهد که هدف این آیه پیچیده‌تر از آیاتِ حاویِ مفهوم إحیاء است. به نظر می‌رسد پیچیدگی این مسأله از آنجا ناشی می‌شود که این آیه قصد دارد به مدد نقش القایی واژگان بشری و از طریق یک سازوکار استعاری، تصویری نزدیک و قابل‌درک پیرامون یک فرایند ملکوتی و ماورائی را در نظام ادراکات و شناختارهای بشر ایجاد نماید.

نتیجه آنکه استعاره در این آیه عهده‌دار وظیفه عینیت‌بخشی به یک مفهوم مجرد است. «از منظر شناختی...استعاره قادر است با صورت‌بندی عقاید و مقوله‌سازی و تبدیل مفاهیم به صورت‌های حسی و رمزگان ایدئولوژیک شکل‌های شناخت را کنترل و مهار کند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳٤۲) یعنی این کارکرد امکان سخن گفتن درباره امور ناگفتنی در زبان بشر را فراهم می‌سازد و ابواب تازه‌ای را به‌سوی نظام معرفتی و شناختارهای انسان باز می‌کند.

۷. ترجمه عبارت قرآنی فوق‌الذکر

باری، این آیه با نظر به گفتمان ارائه غیرمستقیم پیام، مصداق بارز سخن ادبی به شمار می‌آید.تعادل ترجمه‌ای (هم‌ارزیابی) در متون ادبی ویژگی‌ها و تفاوت‌های خاص خود را داراست و بالاخص هم‌ارزیابی استعاره از یک قاعده کلی پیروی می‌کند و آن اینکه «در استعاره ...از آنجا که فرایند معناسازی تماماً یا بیشتر در همان متن رخ می‌دهد...قاعدتاً از مترجم انتظار می‌رود که همان معنای اولی را در ترجمه ملحوظ دارد و باحساسیتی که در حفظ قرائن در بافت متن و بافت کاربرد ملحوظ می‌دارد به خواننده اجازه دهد که با تکیه بر این قرائن و از خلال معنای اولیِ واژه، خود به معنای استعاری... دست یابد [تا]... آن استعاره ...در زبان مقصد باز تولید شود.» (پاکتچی، ۱۳۹۵: ۲٥٦)، بازتولید استعاره در زبان مقصد مستلزم رعایت چند مقوله است که در ادامه، بنا به ضرورت بحث، مواردی را از نظر خواهیم گذراند.

۱.۷. رابطه همنشینی مادّه نفخ

«همنشینی یا هَمایش، دو یا چند کلمهِ هم‌آیی است که به صورت روان و طبیعی با یکدیگر به کار می‌روند.» (قلی‌زاده، ۱۳۸۰: ۲۳٤) انحراف یا مسامحه از قواعد همنشینی در متن غیرادبی نامقبول و ناپسند است؛ اما مسامحه‌کاری در این زمینه در

متون ادبی به وفور رخ می‌دهد و مفاهیم و صورت‌های بدیع و خلاقانه به وجود می‌آورد. مسأله مهم در تعادل‌ترجمه‌ای این است که در بیشتر موارد، زبان‌های مختلف از نظر روابط همنشینی عناصر زبانی با یکدیگر متفاوتند و این ناهمگونی می‌تواند مشکلاتی را در ترجمه به وجود بیاورد.

در این آیه، فعل «نفختُ» که حامل مفهوم «دمیدن» است، به طور طبیعی، باید با لفظ دالّ بر شیئی با قابلیت «انتفاخ یا باد شدن» همایی داشته باشد؛ ولی در این آیه، همنشینی لفظ نفختُ با تعبیر «فیه» که بر کالبد انتفاخ‌ناپذیر انسان اشاره دارد، یک انحراف از روابط همنشینی را ایجاد کرده است.

مسأله اصلی این است که مترجم نمی‌تواند انحراف مذکور در این عبارت قرآنی را در خلال تعیین معادل ترجمه‌ای مناسب نادیده بگیرد و «تنها راهی که پیش روی وی باز می‌ماند این است که مشابه انحرافات دستوری زبان مبدأ را در زبان مقصد ارائه کند.» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۵۲) در این راستا، بایستی روابط همنشینی لفظِ معادلِ (نفخ) در زبان فارسی را بررسی کنیم.

معادل دقیق این لفظ در زبان فارسی چنین است: «نَفَخَ: دمید، فوت کرد؛ ..از هوا آکند (چیزی را)» (آذرنوش، ۱۳۸۱: ۷۰۲) با توجه به دلالت این لفظ در زبان فارسی، نمونه‌هایی از روابط همنشینی آن را بررسی می‌کنیم: «به خاکستر اندر، بِخیره مَدَم؛ دمیدن در مَشک؛ و بر آن آهن و روی می‌دمیدند تا گداخته شد؛ بوقهای زرین که در میانه باغ بداشته بودند بدمیدند.» (دهخدا، بی‌تا، ج۱۱: ذیل ماده دمیدن) معادل و مشابه دقیق این روابط همنشینی در زبان عربی به این صورت است: «نفخَ مسحوقاً/ بالونة» (ترجمه): «دمید در مقداری پودر/ یک بادکنک» (مختار عمر، ۲۰۰۸: ۲۲٤۸، ماده نفخ)؛ و «نَفخ النارَ» (ابن‌منظور، بی‌تا، ج۳: ٦۳)، به این ترتیب، روشن می‌شود که انحراف دستوری آیه، در گفتار ادبی فارسی معادل و هم‌ارز دقیقی را داراست: «و آنگاه روح بر تو دمیدم تا زنده گشتی.» (دهخدا، بی‌تا، ج۱۱: ذیل ماده دمیدن)

۲.۷. معنای تجربی

واژه‌ها یا عناصر واژگانی یک‌زبان در اثر طول کاربرد و کثرت استعمال و به‌تناسب تجربه زبانی و نظام ادراکیِ گویشوران آن زبان، با برخی از ابعاد و ویژگی‌های معنای ارجاعی (وضعی) خود ارتباط تنگ‌تر و روشن‌تری پیدا می‌کند؛ این نوع خاص از معنای واژه که حاصل تجربه گویشوران یک زبان است، معنای تجربی گفته می‌شود. در این رابطه، چند نکته قابل‌توجه است: نخست اینکه «مترجم باید معنای تجربی عناصر واژگانی متن زبان مبدأ را مورد توجه قرار دهد و سعی کند در انتخاب معادل‌های واژگانی، معنای ایفاد شده به وسیله متن مبدأ را، در متن مقصد منعکس سازد.» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۷: ٤۲) البته این تلاش همیشه نتیجه‌بخش نخواهد بود؛ زیرا معنای تجربی، ارتباط تنگاتنگی با تجارب و فرهنگ جوامع مختلف دارد.

۱.۲.۷. معنای نمادین

نمادینگی یا معنای نمادین برای یک واژه در ذیل معنای تجربی آن واژه بررسی می‌شود. اهمیت معنای نمادین از جهت نقش القایی یا ادراکی نهفته در آن است.آزادی عمل در خیال‌پردازی، برداشت‌های مختلف، و انگیزه‌یابی به منظور رمزگشایی

از محتوای نماد توسط مخاطب کلام از نتایج مثبت کاربرد نماد به جای اسم خود یک شئ می‌باشد. البته معنای نمادین واژه‌ها، ترجمه و معادل‌یابی را با مشکلاتی همراه می‌سازد؛ معنای نمادین کلمات در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف ممکن است تفاوت‌هایی داشته باشد.بدین منظور، در صورت تفاوتِ معنای نمادینِ یک واژه در دو زبان مبدأ و مقصد، راه حل‌هایی پیشنهاد شده است، از جمله اینکه مترجم «کلمه مربوطه را با کلمه‌ای از زبان مقصد که از نظر معنای نمادین معادل با کلمه اصلی است، جایگزین نماید.» (همان: ۱۵۹)

۲.۲.۷. معنای تجربی و نمادین مادّه (نفخ)

با توجه به اینکه دانستیم روابط همنشینی لفظ نفخ در زبان عربی و فارسی هم‌ارز یکدیگرند، می‌توان نتیجه گرفت که در آیه ۲۹ سوره حجر، معنای تجربی و نمادین لفظ (نفختُ) و نقش القایی آنها نیز در دو زبان معادل هم باشد. در تعریف معادل فارسی لفظ (نفخ) آمده است: «نفس از میان دو لبِ غنچه کرده بیرون دادن، چنانکه خواهند آتش را تیز، یا گرمی را سرد کنند یا شعله چراغ و جز آن را خاموش سازند.» (دهخدا، بی‌تا، ج۱۱: ذیل ماده دمیدن) نقش القایی یا ادراکی این واژه به استناد تعریف فوق عبارت است از : ۱- اتصال و اختلاط سریع، بی‌واسطه و مستقیم ۲- تأثیرگذاری مطلوب و سریع با بیرون دادن نفس از بین دو لب یا با دمیدن. این چنین برداشتی از فرایند دمیدن که حاصل تجربه مدید و مداوم ما از فوت کردن بر شعله آتش است، نقش اصلی و طبیعی در شکل‌گیری معنای تجربی و نمادین واژه مذکور در نظام ادراکی‌مان دارد.

به دنبال این دلالت تجربی است که کاربرد واژه مذکور توسعه پیداکرده و روابط همنشینی و معنایی مانند: «دم خویش بر کسی یا چیزی وزانیدن چنانکه مُعزّم [جادوگر] دمد بر گره و یا دیوزده، یا دعاخوان بر کسی یا چیز یا جایی: آیت الکرسی خواند و به اتومبیل ما دمید.» (همان) را هم پوشش می‌دهد و اگر فرهنگ فارسی معنای تجربی و نمادین این واژه را پذیرا نباشد، چه دلیلی دارد که شخص «آیت‌الکرسی بخواند و نفس خود را به ماشین بدمد.» معادل و مشابه همین روابط همنشینی و معنایی در زبان عربی هم وجود دارد، مانند: «لا تنفخُ في الرماد؛ ينفخُ في قِربة مقطوعة: يعالجُ أمرًا لاطائلَ منه؛ نفخ الشَّيطانُ في نفسه: أثارَ العظَمة في نَفْسه» (ترجمه) «در خاکستر نَدَم؛ در مشکی پاره می‌دمد: دست به کار موضوعی بیهوده می‌شود.» (مختار عمر، ۲۰۰۸م: ذیل ماده نفخ) یقیناً این روابط همنشینی، با تکیه بر معنای تجربی و نمادین لفظ نفخ در زبان و فرهنگ عربی حامل پیام می‌باشد.

۸. ترجمه عبارت «نفختُ فيه من روحي» با تکیه بر کارکرد استعاری آن

تعادل ترجمه‌ای واژه (نفختُ)، از نقطه‌نظر معنای تجربی و نمادین، معادل لازم را در زبان فارسی داراست.اکنون نوبت آن است که با در نظر داشتن معیار کارکرد درست‌ترین روش از میان روش‌های ترجمه استعاره را انتخاب کرده و استعاره آیه ۲۹ سوره حجر را در زبان فارسی بازتولید نماییم.

به‌حکم قاعده بازتولید استعاره در زبان مقصد و نتایج حاصل از روابط همنشینی لفظ عربی (نفخ) و هم‌ارز فارسی آن «دمیدن» و نیز به حکم نتیجه حاصل از معنای تجربی یا نمادین لفظ مذکور در دو زبان فارسی و عربی، به این نتیجه می‌رسیم

که روش ترجمه تحت‌اللفظی (با رعایت ویژگی‌های ساختاری زبان فارسی در ترجمه آیه مذکور) روش درست ترجمه استعاره آیه مورد بحث می‌باشد. برای مشاهده عملکرد مترجمین فارسی‌زبان در ترجمه عبارت قرآنی «...وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن روحي ..» ﴿حجر-۲۹﴾ به عنوان نمونه، ترجمه آیتی، خرمشاهی و فولادوند را بررسی می‌کنیم:

(خرمشاهی) ...و در آن از روح خود دمیدم...

(فولادوند) ...و از روح خود در آن دمیدم...

(آیتی) ...و از روح خود در آن دمیدم ....

ملاحظه می‌شود در هر سه ترجمه با استفاده از روش تحت‌اللفظی روابط همنشینی عناصر واژگانی استعاره به همراه معنای نمادین لفظ مستعارله در ترجمه فارسی بازتولید شده است و این ترجمه از نظر عینیت‌بخشی به مفهوم خلقت نخستین (خلقت پیشالقاحی) موفق عمل کرده است؛ اما برخلاف سه ترجمه پیشین، در ترجمه «کشف الاسرار میبدی» مترجم، استعاره آیه را به نحو دیگری ترجمه کرده است: ...و در او آرَم از روح خویش.... در این ترجمه اولاً واژه «آرَم: آورم» ازنظر معنای ارجاعی و تجربی (نمادین) هیچ سنخیت با لفظ نفختُ ندارد و احتمالاً، انگیزه مترجم در استفاده از این معادل به‌نوعی «رمزگشایی» یا توضیح استعاره و تسهیل فهم آن برای خواننده فارسی‌زبان بوده است.

اقدام مذکور خلاف قاعده بازتولید استعاره در زبان مقصد و ترجمه استعاره به غیر استعاره محسوب می‌شود.از طرفی با این روش، مترجم کارکرد عینیت‌بخشی استعاره را سلب کرده است. نقد دیگری که در استفاده از لفظ آرَم (آوَرَم) وجود دارد این است که در زبان فارسی اساساً رابطه همنشینیِ «روح آوردن» وجود ندارد و می‌توان این تعبیر را یک کاربرد ناصواب و یک انحراف دستوری نازیبا و غیرادبی به شمار آورد.

تعبیر فارسی «...و در او از روح خویش دَمَم...» با روش ترجمه تحت‌اللفظی به‌عنوان جایگزین مناسبی برای ترجمه میبدی از آیه فوق‌الذکر پیشنهاد می‌شود. این ترجمه علاوه بر اینکه عاری از مشکلات ترجمه میبدی است، کارکرد استعاره آیه را هم در متن زبان مقصد می‌دهد.

نتیجه

* عمده پژوهش‌های مربوط به ترجمه استعاره‌های قرآن، کارکرد را به‌عنوان یکی از شاخصه‌های مهم این استعاره‌ها مدّ نظر قرار نداده است.

* نظم قرآن، عامل تعیین‌کننده در کارکرد استعاره‌های قرآن است.

* توجه به نظم آیه و کارکرد استعاری حاصل از آن، مترجم را از ارتکاب اشتباه و خطا در معادل‌یابی و ترجمه استعاره آیه مصون می‌دارد.

* کارکرد عینیت‌بخشی از میان کارکردهای استعاره، روشی کارآمد در طرح و تبیین مفاهیم مجرد و فرامادّی قرآن محسوب می‌شود.

* روابط همنشینی و معنای تجربی (نمادین) عناصر واژگانی در دو زبان مبدأ و مقصد از مسائل مهم و تعیین‌کننده در زمینه تعادل ترجمه‌ای استعاره‌های قرآن به شمار می‌آید.

* عدم تطابق زبان‌های مبدأ و مقصد در مسائلی همچون روابط همنشینی، روابط معنایی، ساختار نحوی و... چالش‌های جدّی مترجم در معادل‌یابی استعاره‌های قرآن می‌باشند.

* بازتولید استعاره در زبان مقصد، قاعده کلی و اولویت ترجمه استعاره بالاخصّ در استعاره‌های قرآن به شمار می‌آید.

* عدم بازتاب کارکرد استعاره قرآنی در برخی از ترجمه‌های فارسی قرآن، بیانگر غفلت یا ناآگاهی مترجم از این شاخصه مهم می‌باشد.

* به لحاظ هم‌ارزی زبان عربی(مبدأ) و زبان فارسی(مقصد) در دو بعد روابط همنشینی و معنای تجربی(نمادین) در خصوص لفظ «نفخ»، بازتولید استعاره عبارت قرآنی «نفختُ فیه من روحی» (حجر: ۲۹) توسط ترجمه «تحت‌اللفظی»، کارکرد «عینیت‌بخشی» را با ارزش ارتباطی و تأثیرگذاری یکسان و برابر از زبان عربی به زبان فارسی منتقل می‌نماید.

کتابنامه

۱. **قرآن کریم**

۲. آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۸۱). **فرهنگ معاصر** عربی- فارسی. چ۲، نشر نی: تهران.

۳. ابن ابی‌الاصبع. (۱۳۸۸). **بدیع القرآن**، ترجمه سید علی میرلوحی، آستان قدس رضوی: مشهد

٤. ابن‌عاشور، محمد طاهر. (د.تا). **تفسیر التحریر و التنویر**. (د.م).

٥. ابن‌منظور، محمد بن مکرم. (بد.تا). **لسان العرب**، بیروت: دار صادر

٦. آیتی، عبدالمحمد. (۱۳۸۸). **ترجمه قرآن کریم**، جمهوری اسلامی. (بی‌جا).

۷. بیضاوی، عبدالله بن عمر. (د.تا). **تفسیر انوار التنزیل و اسرار التأویل**. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

۸. پاکتچی، احمد. (۱۳۹۵). **ترجمه‌شناسی قرآن کریم**، چ۲.تهران: دانشگاه امام صادق(ع).

۹. جرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۹۱). **اسرار البلاغه**، تحقیق محمود محمد شاکر.جدّه: دار المدنی.

۱۰. خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸٦). **ترجمه قرآن کریم**.(بی‌جا).

۱۱. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳٤۲). **لغت‌نامه**. تهران: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور.

۱۲. رضی، شریف. (د.تا). **تلخیص البیان فی مجازات القرآن**. تحقیق علی محمود مقلد. بیروت: دار مکتبه الحیاه.

۱۳. زمخشری، محمود بن عمر. (۱۲۰۰۹). **تفسیر الکشاف عن حقایق التنزیل و...**. تحقیق خلیل مأمون، چ۳. بیروت: دارالمعرفه.

۱٤. سیوطی، جلال‌الدین. (د.تا). **الاتقان فی علوم القرآن**. تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، عربستان سعودی: وزارت الشؤون الاسلامیه و الاوقاف و الدعوه.

۱٥. صباغ، توفیق. (۱۳۹۲). **استعاره‌های قرآن: پوشش گفتاری در قرآن**. ترجمه سید محمدحسین مرعشی.تهران: نگاه معاصر.

۱٦. ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). **تاریخ و تطور علوم بلاغت**. ترجمه محمدرضا ترکی. تهران: سمت.

۱۷. طباطبایی، سید محمدحسین. (بی‌تا). **تفسیر المیزان**. ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی. قم: دارالعلم.

۱۸. عباس، فضل حسن. (۱۹۹۱). **اعجاز القرآن الکریم**. (د.م).
۱۹. فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک شناسی**. تهران: سخن.
۲۰. فولادوند، محمدمهدی. (۱۳۸۸). **ترجمه قرآن کریم**. (بی‌جا).
۲۱. فیض کاشانی، محسن. (۱۳۷۳). **تفسیر صافی**، تهران: مکتبه الصدر.
۲۲. قائمی‌نیا، علیرضا و دیگران. (۱۳۹۱). **زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی. تهران:** هرمس.
۲۳. قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۹٦). **استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن**. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
۲٤. قلی‌زاده، حیدر. (۱۳۸۰). **مشکلات ساختاری ترجمه قرآن کریم**. تبریز: مؤسسه تحقیقاتی علوم اسلامی - انسانی دانشگاه تبریز.
۲۵. لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). **درآمدی به اصول و روش ترجمه**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲٦. لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۸۱). **اصول و روش ترجمه**. تهران: دانشگاه پیام نور.
۲۷. مختار عمر، احمد. (۲۰۰۸). **معجم اللغه العربیه المعاصره**.قاهره: عالم الکتاب.
۲۸. معلوف، لویس. (د.تا). **المنجد فی اللغه و الادب و العلوم. بیروت:** المطبعه الکاتولیکیه.
۲۹. میبدی، ابوالفضل. (بی‌تا). **کشف الاسرار و عده الابرار**. (بی‌جا).
۳۰. نیومارک، پیتر. (۱۳۷۲). **دوره آموزش فنون ترجمه**، ترجمه منصور فهیم و سعید سبزیان. تهران: رهنما.
۳۱. .انوار، امیر محمود و دیگران. (۱۳۸۹). «مبانی زیباییشناسی استعاره از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی». پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی. سال دوم. شماره ۸. ص۲۰- ۱.

آواهای القاگر در مرگ نگاره‌های بدر شاکر السیاب با تکیه بر نظریه موریس گرامون

(پژوهشی)

محبوبه پارسایی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
احمدرضا حیدریان شهری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi:10.22067/jallv12.i2.82588
صص:۱۳۰-۱۱۲

چکیده

زبان، مجموعه‌ی آواهایی است که القاگر احساسات و عواطف گونه‌گون و انگارهایی از رنگ‌ها و رایحه‌ها هستند؛ بدین ترتیب، زبان، توده‌ای از آواها و نشانه‌های نابسامان نیست؛ بلکه شبکه‌ای است نظام‌مند و درهم بافته از لایه‌ها و پیوندها یعنی هر پاره از گفتار یا متن، از خلال همکاری و پیوستگی همه سطوح زبانی متمایز، سازمان‌دهی می‌شود.

هدف پژوهش حاضر، تحلیل و ارزیابی آواهای القاگر در سروده‌های بدر شاکر السیاب است؛ یکی از مباحث برجسته‌ای که باید در اشعار این سراینده نامدار به‌صورت جدی مورد توجه قرار گیرد، بحث آواها و القاهاست. شاعر جیکور یکی از شاعران چیره‌دستی است که از آواها، برای همراه ساختن خواننده با خویش بهره‌ی فراوان برده است؛ نگارندگان در این جستار کوشیده‌اند تا بر بنیاد نظریه موریس گرامون، زبان‌شناس نامدار فرانسوی به خوانش و تحلیل القاگری آواها در سروده‌های سراینده سوگوار عراق، بدر شاکر السیاب دست یازند و در این راستا با کاربست روش توصیفی–تحلیلی به بررسی نشانه‌ها و شاخصه‌های موسیقایی سروده‌های بدر شاکر السیاب به‌ویژه واکه‌ها و همخوان‌ها پرداخته‌اند؛ خوانش و تحلیل چکامه‌های بدر شاکر السیاب بر بنیاد نظریه آواهای القاگر گرامون نشان می‌دهد که متناسب با مضامین چکامه‌های سیّاب و متأثّر از نفوذ عمیق و ژرف روح سوگباری و اندوه در اندیشه و زبان شاعر، واکه‌ها و همخوان‌های پربسامد سروده‌های او نیز همین بار معنایی منفی، تیره و حزن‌آلود را تکرار می‌کنند؛ به دیگر بیان، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که آواهای القاگر در سروده‌های بدر شاکر السیاب به توصیف شکست روحی و جسمی مردمان سرزمین شاعر می‌پردازد و از لحاظ آوایی، اشعار او مرگ‌نگاره‌هایی است از شک و تردید، سرخوردگی و دل‌مردگی و اندوه و بدبینی.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، واکه، همخوان، بدرشاکر السیاب، موریس گرامون.

تاریخ دریافت:۱۳۹۸/۶/۱ تاریخ پذیرش:۱۳۹۸/۱۲/۱۷

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

۱. مقدمه

زبان، مجموعه‌ای از آواها یا واج‌ها به شمار می‌آید و واج‌ها کوچک‌ترین واحدهایِ آوایی مستقلی هستند که عامل تمایز یک واژه از واژه‌های دیگر شده و تفاوت معنایی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین نقشی اساسی در زبان برعهده دارند. واج‌ها در زبان‌شناسی، کوچک‌ترین جزء مشخص کلام به شمار می‌آیند. شاعر یا نویسنده نیز ارزش این عضو کوچک زبان را در آفرینش موسیقی و معنا می‌داند. ازاین‌رو، بسیاری از شاعران، آگاهانه یا ناخودآگاه، در اشعار خود برخی واج‌ها را تکرار می‌کنند و با توسل به این شیوه بر زیبایی و موسیقی کلام خویش می‌افزایند؛ زیرا «وظیفه زبان تنها به جنبه‌ی فکری محدود نمی‌شود؛ بلکه زبان به انتقال احساس و عاطفه نیز می‌پردازد» (عبدالمطلب،۱۹۸٤ :۱۱۹).«درواقع زبان، تنها مجموعه‌ای از آواها و ابزاری برای اندیشه و بیان عاطفه نیست؛ بلکه جزئی از روح ماست که فرآیند فیزیولوژیک اجتماعی و روانی پیچیده‌ای دارد» (عبدالجلیل،۲۰۰۱: ۵۲).

لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، بر این باور بود که زبان هنجار را می‌توان به دو شکل، برجسته نمود و به نوشته ادبی و هنری تبدیل کرد. «نخست آن‌که از قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحرافی صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به‌این‌ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، تجلی خواهد یافت. (صفوی،۱۳۸۳: ٤)

وی برجسته‌سازی موسیقایی را مجموعه عواملی از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس و .. که زبان شعر را از زبان روزمره برتر می‌سازد، می‌داند (شفیعی کدکنی،۱۳۷۳: ٤) و همین مقوله را صفوی با استناد به نظریات لیچ تحت عنوان «قاعده‌افزایی» معرفی می‌کند (صفوی،۱۳۹۰: ۳٤). درصورتی که «هنجارگریزی» یا «گروه زبان‌شناسیک» مجموعه عوامل سبک‌شناسی است که می‌تواند در گسترهٔ قاعده‌کاهی معنایی، واژگانی، آوایی، سبکی و ...قرار گیرد. صفوی با مبنا قرار دادن نظریات لیچ، هنجارگریزی را زمانی محقق و هنری می‌داند که سه اصل نقش‌مندی، جهت‌مندی، غایت‌گرائی را دارا باشد (صفوی، ۱۳۸۳: ٤٤).

در اشعار بدر شاکر السیاب، آواهای القاگر ازآن‌رو دارای اهمیت است که او از شاعرانی است که در شعرش به توصیف شکست روحی و جسمی مردمان سرزمینش می‌پردازد و از لحاظ آوایی، اشعار او حاوی مضامین متنوعی از شک و تردید، سرخوردگی، غم و بدبینی است.

هدف اصلی ما در این جستار چنان‌که پیش‌تر ذکر گردید، رهیافتی به تکرار گونه‌های مختلف واکه‌ها (واکه‌های درخشان، واکه‌های روشن و واکه‌های تیره) و نیز القاگری همخوان‌های دارای بسامد بالا در شعر بدر شاکر السیاب است.

۱.۱. پیشینه و ضرورت پژوهش

هرچند بحث و بررسی ساختار موسیقایی سروده‌های بدر شاکر السیاب از منظر آواهای القاگر، موضوعی بکر و جدید است ولی از کارهای مرتبط با پژوهش موسیقی در شعر و قرآن کریم می‌توان به نمونه‌های ذیل اشاره کرد:

-کتاب آوا و القا «رهیافتی به شعر اخوان ثالث» نوشتهٔ مهوش قویمی که به بررسی آواها و القای مفاهیم از طریق تکرار آن‌ها در آثار مهدی اخوان ثالث می‌پردازد و بیان می‌کند که تکرار در صورتی ارزشمند است که با اندیشه شاعر، تناسب و هماهنگی داشته باشد.

-مقالهٔ «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن» نوشته محمود بشیری و طاهره خواجه گیری که به بررسی سه غزل سنایی بر پایه نظریات گرامون و یاکوبسن پرداخته است.

- مقاله «هماهنگی آوایی در دو جزء ١٦و ١٧ قرآن کریم بر اساس نظریه‌ی موریس گرامون» قاسم مختاری و مریم یادگاری که به بررسی واکه‌ها و همخوان‌ها در جزء ١٦و ١٧ قرآن کریم می‌پردازد.

با توجّه به اینکه درخصوص آواهای القاگر در اشعار «بدر شاکر السیاب» تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است، این پژوهش تلاش دارد تا با خوانش و تحلیل ساختار موسیقایی اشعار بدر شاکر السیاب، افق تازه‌ای را در برابر مخاطب پدیدار سازد.

پرسش‌های بنیادین این پژوهش عبارت است از:

١. چگونه کاربست گونه‌های خاصِ همخوان‌ها و واکه‌ها در سروده‌های بدر شاکر السیاب در انتقال معانی متفاوت تأثیرگذار است؟

٢. کاربست نظریه گرامون و تحلیل واکه‌ها و همخوان‌های چه زوایای تازه‌ای از شعر بدر شاکر السیاب ارائه می‌دهد؟

١. ٢. فرضیه‌های پژوهش

١. واکه‌ها و همخوان‌ها به‌عنوان پاره‌های ارتعاشی و نُت موسیقایی، تأثیرات خاص و متفاوتی را به‌ویژه در بازتاب روح اندوه و نومیدی بر طیف واژگانی بدر شاکر السیاب دارند.

٢. واکه‌ها و همخوان‌ها در سروده‌های این سراینده، نقش برجسته‌ای در انتقال مفاهیم حزن و اندوه، ناخرسندی و اعتراض و فریاد، نومیدی و دل‌مردگی و احساس شکستی تلخ و بیدادی پایان‌ناپذیر ایفا می‌نمایند به‌گونه‌ای که ساختار زبانی و موسیقایی منسجم سروده‌های سیاب نیز در خدمت بازگویی و انتقال روشن این مفاهیم قرار دارد.

سروده‌های سیاب در مفهوم کلی، مجموعه‌ای از آواهای القاگر یا واکه‌ها و همخوان‌هایی هستند که تصویری روشن از دوران زندگانی، وضعیت خانوادگی، حالت‌های عاطفی و شرایط جسمانی شاعر پیش روی مخاطب، پدیدار می‌سازد.

منظور از مرگ نگاره‌ها، آن دسته از سروده‌هایی است که فکر و ایده شکست، مرگ و نومیدی در آن پدیدار است؛ ویژگی‌های شخصیتی سراینده، علاقه و ارتباط خاصش با موسیقی و نبود پژوهش مستقل در زمینه‌ی آواهای القاگر چکامه‌های شعری بدر شاکر السیاب، علت اصلی انتخاب این عنوان جهت پژوهش است.

۲. موریس گرامون و نظریه زبانی وی مبنی بر القاگری آواها

قبل از این‌که گرامون، بحث القاگری آواها را در متن و بافت جمله بیان کند، گروهی از شاعران سده‌ی نوزدهم کوشیده بودند، پیوند و تناسب جلوه‌های صوتی حاصل از ساختار کلام را با دیگر پدیده‌های عالم هستی آشکار سازند. رابطه‌ی بین موسیقی و معانی مورد نظر شاعر و نویسنده، قبل از قرن بیستم نیز وجود داشته است؛ این در حالی بوده که شاعران و نویسندگان، آگاهانه و یا ناآگاهانه از آواها برای بیان ما فی الضمیر خود بهره می‌جستند(مختاری، ۱۳۹۵: ۱۱٦). در اوایل قرن بیستم، گرامون نخستین کسی بود که توانست نظریه‌ی مبنی بر القاگری آواها را ارائه نماید. موریس گرامون، یک زبان‌شناس بود و با بسیاری از زبان‌های دنیا آشنایی داشت همان‌طور که توضیح داده شد، وی به مسئله‌ی "آواهای القاگر" با دیدگاهی متفاوت نگریسته است و نظریه‌های خود را در رساله‌ی آواشناسی و رساله‌ی کوتاهی درباره شعر فرانسوی ارائه داده است.

با توجه به مسائل ذکرشده، گرامون واکه‌ها و همخوان‌ها را تحت عناوینی دسته‌بندی می‌کند. او واکه‌ها را به روشن، درخشان و تیره تقسیم می‌کند. واکه‌های روشن در توصیف صداهای واضح، واکه‌های درخشان در تداعی صداهای بلند و خروشان و واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند.

هم‌چنین او همخوان‌ها را به انسدادی، پیوسته، خیشومی، روان و سایشی تقسیم می‌کند؛ انسدادی مثل (k،t،p) که در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند؛ هم‌چنین همه‌ی همخوان‌های غیر انسدادی، پیوسته هستند، که تلفظ آن‌ها می‌تواند ادامه یابد. نگارندگان در این پژوهش برآنند تا پیوند میان صوت و معنی و عاطفه و نقش تکرار در القای مفاهیم را بر اساس دیدگاه موریس گرامون، در سروده‌های بدر شاکر السیاب بررسی کنند.

۳. نمود واکه‌ها و همخوان‌ها در سروده‌های بدر شاکر السیاب

از بدر شاکرالسیاب، سروده‌ها و نوشته‌های بسیاری برجای‌مانده است؛ واکاوی سروده‌های این شاعر حکایت از آن دارد که بسیاری از واکه‌ها و همخوان‌ها در زبان او، رنگ نشانه و تأویل به خود گرفته‌اند و قابل‌شناسایی و معنایابی هستند. واکه‌های درخشان (u ,a) که در زبان عربی معادل آ و حرکت فتحه است، این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند؛ مثلاً صدای شکستن و تکه‌تکه شدن اشیاء، فروریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و صداهای رعدآسا؛ همچنین در توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد. (قویمی،۱۳۸۳: ۳۱-۳٦)

واکه‌های روشن (e ,i) که در زبان عربی مطابق با ای و حرکت کسره می‌باشد: برای توصیف و تداعی صداهای نازک، نجواهای آهسته، توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت، چه عینی و ملموس و چه ذهنی و معنوی، به کار می‌روند. همچنین برای بیان حرکات سریع، چست و چالاک و در توصیف اشیاء یا موجودات کوچک و سبک و خیزش و جهش چه حقیقی و چه تخیلی، کاربرد دارند. همچنین این نوع واکه‌ها برای بیان اندیشه‌های نشاط‌انگیز، دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندد، متناسب‌اند. (همان: ۲۲-۳۰)

واکه‌های تیره (O,U) که در زبان عربی، معادل او و حرکت ضمّه است. واکه‌های تیره در القای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند. به دلیل اینکه این اصوات در درون حفره دهان تولید می‌شوند، صداهایی را تداعی می‌کنند که گویی از مانع یا دیواره‌ی می‌گذرند. از همین واکه‌ها در توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی استفاده می‌شود که ازنظر مادی یا معنوی، اخلاقی یا جسمانی، زشت، عبوس و ظلمانی‌اند؛ هم‌چنین این واکه‌ها، بیانگر افکار و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیز هستند.(همان : ٣٦–٤٠)

۱.۳. نمود واکه درخشان ā ,a / آ و اَ در سرودهای بدرشاکر السیاب

گرامون مصوت‌های «اَ» «a» ،«آ»«ā» را تحت عنوان واکه‌های درخشان معرفی کرده است. واکه‌های درخشان «اَ» برای بیان صداهای بلند، هیاهو، غریو جمعیت، توصیف اندیشه‌هایی که در آن‌ها صدا اوج می‌گیرد، مانند فریاد، خشم، برآشفتگی، توصیف صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و توصیف شخصیت‌های عالی‌رتبه و توانمند به کار می‌روند. (مارتینه، ۱۳۸۰: ۳۱)

سیاب در قصیده «النهر و الموت»«رودخانه و مرگ» با تکرار «آ »، «اَ» در مقاطع خاص خواننده را در آفرینش شعر دخیل می‌نماید؛ پس هنگامی که سیاب پیوسته واژه‌ای را تکرار می‌کند، هر بار مضمون‌های جدید، مناسب و هماهنگ با آن خلق می‌کند و با این تکرار، ساختار زبانی خود را مستحکم می‌نماید چنان‌که نازک الملائکه نیز به این امر اشاره‌کرده است. یکی از کاربست‌های تکرار آواها، مکث در فواصل عمودی شعر است و شاعر با ایجاد این توقف، گاه ضمن این‌که روند معنایی شعر را حفظ می‌کند بر استحکام ساختار زبانی آن نیز می‌افزاید. (الملائکه،۱۹۲۳: ١٤)

بابا... بابا أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله من طينه المعطور / و الدم فی عروقی فی زلاله ینثالُ کی یهب الحیاه لکلّ أعراق النخیل/ و أنا بویب أذوب في فرحي و أرقد في قراری **(السیاب، ۲۰۰۰: ۳۲۵)**

(ترجمه) «بابا بابا من در بستر بویب بر روی فرشی از شن‌ها بر روی خاک معطرش می‌آرامم، خون در رگ‌هایم به زلالی آب جاری می‌گردد تا زندگی به ریشه‌های درخت نخل بدمد، من بویب هستم در شادیم ذوب می‌شوم و در بسترم آرام به خواب می‌روم.»

در چکامه فوق دوازده مرتبه واکه «آ» هفت مرتبه «اَ» به‌کاررفته است که به‌خوبی نشانگر خشم و عصبانیت سراینده هنگام سرایش شعر است. همچنین همراه شدن واکه‌های درخشان «آ»، «اَ» با واکه‌های روشن «ای»، «اِ» نوایی حزن‌انگیز و رقّت بار به سروده‌های سیاب و به‌ویژه قصیده «النهر والموت» بخشیده است. چنان که پنداری شاعر، سودای آن داشته تا خشم و خروش ناگفتنی خویش را از اعماق وجود فریاد زند، اما آوا از حدّ نجوایی تسلّی بخش فراتر نرفته است. در بیت مذکور این واکه به‌کاررفته است تا نگرانی و اضطراب را از مردم سرزمینش برهاند، شاعر درصدد آن است تا به آنان آرامش خاطر ببخشاید و به آن‌ها بفهماند که مشکلی برایشان پیش نخواهد آمد.

در قصیده «من رؤیا فوکای» «در خیال فوکای» سیاب، تصاویری هراس‌انگیز از بمباران هیروشیما را پدیدار می‌سازد که نمود تلاش حاکمان ستمگر جهت استعمار کشورهای جهان سوم و رسیدن به خواسته‌های شیطانی آنان است:

مازال ناقوس أبيک يقلق المساء بأفجع الرثاء : هياى ..كونغاى ..كونغاى / فيفزع الصّغار في الدروب و تخفق القلوب/ تغلق الدور ببكيّن و شنغاى من رجع : كونغاى، كونغاى (السياب،٢٠٠٦: ٣٥٦)

(ترجمه) «پیوسته ناقوس پدرت با رثایی دردناک، شب را آشفته می‌سازد: بشتاب(کونغای.. کونغای..).کودکان را در راه‌ها می‌ترساند و قلب ها را به تپش در می‌آورد در پکن و شانگهای پژواک صدای کونگا کونگا نقش بسته است».

شاعر در این سروده از اسطوره‌ی چینی سخن به میان می‌آورد. این اسطوره حکایت از آن دارد که یکی از پادشاهان چینی خواست مناره‌ای از طلا، آهن، نقره و مس بسازد یکی از حکامش را برای این کار گمارد اما این فلزات باهم آمیخته نمی‌شدند. کونگا با چند تن از پیشگویان آن زمان مشورت کرد. آن‌ها گفتند تنها در صورتی باهم مخلوط می‌گردد که با خون دختری زیباروی آمیخته شود و این‌چنین بود که دختر خود را میان آن فلزات مذاب انداخت و هر بار که این مناره کوبیده می‌شد، صدای کونگا کونگا از آن شنیده می‌شد.(الضاوی ، ١٣٨٤: ١٥٦)

سیاب با کاربست یک‌مرتبه واکه «اَ» یازده مرتبه واکه «آ» لحن را سنگین‌تر و باصلابت‌تر می‌سازد. توازن آوایی حاصل از این واکه موجب ایجاد نظم و آهنگ خاصی در بیت شده و بار معنایی آن را گسترش داده است. در خاتمه با قرار دادن آن در پایان هر مصرع با خروشی کوبنده سخن را به پایان می‌رساند.

شاعر در قصیده «المومس العمياء» «روسپی کور» وضع اسفناک جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که روسپی‌گری، رهاورد فقر و گرسنگی آن است. این چکامه تصویری روشن از آشفتگی، فقر، سنت‌ها و باورهای غلط، سلطه‌ی زورگو و مقتدر و انسان ناتوان و ذلت پذیر را ترسیم می‌نماید :

هم مثلها و هم الرّجال و مثل الآف البغايا بالخبز و الأطمار يؤتجرون/ و الجسد المهين هو كلّ ما يتملّكون هم الخطاة بلاخطايا و هم السّكارى بالشّرور / كهولاء العابرين من السّكارى بالخمور كهولاء الفاجرين بلافجور / الدافنين خروق باليه الجوراب في الحذاء / يتساومون مع البغايا في العشى على الأجور ليوفّروا ثمن الفطور(السياب ،٢٠٠٦:٥٣٩)

(ترجمه) «آنان نیز مانند روسپی با آنکه مردند و مثل هزاران روسپی در قبال نان و لباسی کهنه جسم خوارشان را اجاره می‌دهند، جسد خوار تمام چیزی است که مالکش هستند آن‌ها خطاکارانی بدون خطایند و مستان به شرور و بدی‌اند، مانند این عابران که مستان به شراب‌اند، مانند عیاشان بدون فجور شراب‌خوارند، چنان روسپی که برای به دست آوردن غذای شام هم‌بستر دیگران می‌شود، آنانی که پارگی جوراب کهنه را در کفش پنهان می‌کنند، آنانی که با روسپیان شبانگاه بر سر مزد چانه می‌زنند تا پولی هم برای صبحانه داشته باشند.»

شاعر با کاربست هفده مرتبه از واکه «آ»، یک‌مرتبه «اَ» اوضاع اسف‌بار عراق را بیان می‌دارد، عراقی که گویی به روسپی کور تبدیل‌شده و بیگانه با آن هم‌بستر است و بذر ننگ و خواری را در آن می‌کارد درحالی‌که مسئولین دنبال خوش‌گذرانی خودشان هستند. شاعر با به‌کارگیری این واکه، می‌خواهد صدای خود را رساتر سازد و خشم خود را نسبت به اوضاع نشان دهد؛ گویا درصدد آن بوده است خشونت و اعتراض خودش را به مخاطب القا کند.

شاعر با به‌کارگیری این واکه‌ها، تناسبی ظریف با احوال روحی شاعر، آلام، غربت و تنهایی او برقرار می‌کند که پرواضح است که شاعر به بیان این احساسات می‌پردازد.

۲.۳. نمود واکه‌های روشن e,i/ ای و اِ در سروده‌های بدرشاکر السیاب

واکه‌های روشن «ای»، «اِ» در چکامه مشهور «المومس العمیاء» سیاب، بهترین نمونه برای به‌کارگیری واکه روشن است. سیاب، زنی را به تصویر می‌کشد که شرایط بد زندگی، او را به روسپی‌گری کشانده است. وی در این قصیده، تیره‌روزی نوع بشر را به تصویر می‌کشد و از ظلمی واقعی در دنیا پرده برمی‌دارد درحالی‌که از زبان آن زن سخن می‌گوید:

لاتتركوني يا سكارى للموت جوعا بعد موتي ميتة الأحياء عارا/لاتقلقوا..فعمای ليس مهابة أو وقارا/مازلت أعرف أرعش ضحكتي خلل الرداء(السیاب، ۲۰۰۰: ۲۸۳)

(ترجمه) «ای مستان حال که از ننگ طعم مرگ را چشیده‌ام، چون مرده‌ای در میان زندگان مرا وامگذارید تا از گرسنگی جان بدهم، نگران نباشید کوری من باعث هیبت و وقار من نمی‌شود، من هنوز می‌دانم چگونه با خنده‌ام، زوایای پیرهنم را بلرزانم»

سیاب واکه «ای» را شش مرتبه و واکه «اِ» را سه مرتبه تکرار کرده است؛ در این قصیده، شاعر اوج خشم و آشفتگی خویش را با بهره‌گیری از واکه‌های «i»، «e» به نمایش می‌گذارد که به‌نوعی القاگر تحقیر هستند و آن‌ها را در قالب طعن و طنزی نیشدار بیان می‌دارد؛ این شیون و فریادهای سیاب، چنان در گوش طنین می‌افکند، گویا خروشی است که آن را باید با واکه‌های روشن بیان کند.

در چکامه «سربروس فی بابل»«سربروس در بابل» مرگ تموز به معنی مرگ گیاهان و طبیعت است. ولی در نگاه سیاب، نماد مرگ روح بشری در میان ملت عرب است که سرزمین عربی از آن رنج می‌کشد زیرا فرهنگ و ارزش‌های کهنه و پوسیده‌اش دیگر پاسخ‌گوی نیازهای بشر امروز نیست؛ از سوی دیگر بازگشت ایشتار به همراه تموز از جهان مرگ که نمود رستخیز هستی است نزد شاعر، تمثیلی از رؤیای بازگشت به میهن عربی و زندگی جدید و سرشار از باروری و رستاخیز است(بلاطه،۱۹۷۱: ۱۸٦) ازاین‌رو از درون قبر خویش، هم‌میهنانش را مخاطب قرار می‌دهد و آن‌ها را به پویایی و حرکتی دوباره نوید می‌دهد:

من قاع قبري أصيح يئن القبور وفيه ما فی سواه إلا دبيب الحياة من عالم / في قاع قبري أصيح لاتيأسوا من مولد ونشور!هذا مخاض الأرض لاتيأسی / بشراك يا أجداث،حان النشور!(السیاب،۲۰۰۰: ۲۱۳-۲۱٤)

(ترجمه) «از اعماق قبرم فریاد برمی‌آورم تا اینکه گورها و هر آن‌چه در آن است شیون سر می‌دهند، در این گور چیزی جز جریان زندگی نیست، از جهانی در اعماق قبرم فریاد برمی‌آورم، از متولد شدن و رستاخیز، نومید نشوید، این زایش زمین است؛ نومید نباش؛ مژده‌ای جسدهای بی‌جان، زمان نوزایی فرارسید!»

شش مرتبه تکرار واکه «ای» و سه مرتبه تکرار «اِ» بیانگر آن است که سیاب با صبر بر این اوضاع نابسامان به‌نوعی خود را آرامش و تسلی می‌بخشد و با همین صبر است که آرامش درونی‌اش فراهم می‌گردد. شاید گزافه نباشد اگر گفته شود که حروفی که دارای رخوت هستند و نازک تلفظ شدن این حروف و حرکات بکار رفته، در تداعی احساس آرامش نیز بدون تأثیر نبوده است.

سیاب در چکامه أنشودة المطر«ترانه باران» باران را مظهر آفرینندگی، بالندگی و حاصلخیزی می‌داند. دعاها و ترانه‌های باران حکایت از آن دارد که باران و آب در چشم انسان از تقدس و عظمتی برخوردار بوده است. انسان ابتدایی با دیده‌ی لبریز از حیرت و سؤال به این پدیده می‌نگریست و در طلبش استغاثه می‌کرد. شاعر با ده بار تکرار واکه‌ی «ا» و سه بار تکرار «ای» نیاز شدید جامعه به باران و بهبود شرایط را تصویر کرده است:

في كل قطرة من المطر حمراء أو صفراءمن أجنة الزّهر / و كل دمعة من الجياع و العّراة و كل قطرة تراق من دم العبيد / فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد / أو حلمة توردّت على فم الوليد / في عالم الغد الفتىّ، واهب الحياة مطر مطر..سيعشب العراق بالمطر (السیاب ، ۱۹۷۱: ۲۵۳)

(ترجمه) «در هر قطره از باران، در جوانه‌های سرخ و زرد گل‌ها، در اشک‌های گرسنگان و پابرهنگان، در هر قطره از خون بردگان که می‌ریزد، تبسمی است در انتظار لبخندی جدید، یا رؤیایی است که بر لبان کودک گرسنه شکفته می‌شود، در دنیای آینده جوان که بخشنده‌ی زندگی است، باران باران باران؛ عراق در باران شکوفه خواهد داد»

باران در شعر سیاب به معنی پایان تاریکی، خشک‌سالی، قحطی، سرآغاز روشنایی، حاصلخیزی، پرباری و تولد است؛ شاعر همچنان امیدوار است که آینده‌ای لبریز از نور و زندگی، جایگزین تاریکی، مرگ و یأس گردد از هر قطره خون، اشک، باران و گل، تبسمی بر چهره فردا می‌روید که زندگی‌بخش است.

سیاب در این چکامه از یک‌سو برای بیان اندیشه‌هایی طرب‌انگیز، دلکش، شادی‌آفرین و مسرّت بخش بهره گرفته است و از سوی دیگر در بعدی گسترده‌تر این واکه‌ها را در راستای تبیین خیزشی حقیقی و ماندگار برای انقلاب علیه ظلم و ستم اجتماعی ذکر می‌کند .

۳.۳. نمود واکه‌های تیره o,u / او و اُ در شعر بدر شاکر السیاب

واکه‌های «او»،«اُ» در سروده مشهور بدرشاکر السیاب«مسیح بعد الصلب»: «مسیح پس از بر صلیب شدن» می‌تواند بهترین نمونه برای به‌کارگیری واکه‌های تیره و حزن‌انگیز باشد. سیاب، روایتگر نگرانی و هراس یهودا/ معادل «نیروهای حاکم» از زندگی دوباره ی مسیح(ع) و تلاش برای خاموش کردن فروغ این زندگی دوباره است. اما مسیح سیاب از بر صلیب شدن چندباره و خشم و کثرت دشمنان، ترسی به دل راه نمی دهد زیرا به رستاخیز ایمان دارد:

قدم تعدو قدم قدم القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم /أترى جاءوا من غيرهم قدم قدم قدم/ ألقيت الصخر على صدري أوماصلبوني أمس فها أنا في قبري/فليأتوا إنى فى قبري من يدرى أنّي من يدرى /ورفاق يهوذا من سيصدق ما زعموا قدم قدم/ ها أنا الان عريان فى قبري المظلم كنت بالأمس ألتف كالظنّ كالبرعم /تحت أكفاني الثّلج يخضل زهرالدّم /كنت كالظّل بين الدّجى والنّهار/تم فجرت نفسي كنوزاً فعرّيتها كالثّمار /حين فصلت جيبى قماطاً وكمّى دثار/حين دفأت يوما بلحمى عظام الصغار /حين عريت جرحي وضمّدت جرحاً سواه /حطم السّور بينى وبين الأله (السیاب، ۲۰۰۰: ٤٧)

(ترجمه) «صدای پایی که می‌دود صدای پا، صدای پا، از فشار این گام‌ها قبر نزدیک است فروپاشد، می‌پنداری آمده‌اند؟ چه کسی غیر از آن‌هاست؟ صدای پا صدای پا صدای پا. سنگ را بر سینه‌ام می‌افکنم مگر دیروز مرا به صلیب نیاویختند؟ هان

من در قبر خود آرمیده‌ام، بگذار بیایند، من در قبر خود آرمیده‌ام که می‌داند منم؟...که می‌داند؟ ...و یاران یهودا؟ که پندار ایشان را باور خواهد کرد؟ صدای پای پای. هان، اینک این منم برهنه آرمیده در گور تاریک خویش: تا روز پیشین بسان گمان و بسان جوانه می‌پیچیدم، گل خون در زیر کفن‌های یخ نمناک می‌گشت، همچو سایه میان تاریکی و روز بودم، زان پس خویش را همچون گنجی بشکافتم و بسان ثمرش عریان نمودم، آن زمان که از گریبان و آستر جامه‌ام لباسی دوختم و با گوشت تنم استخوان کودکان را گرم ساختم، آن زمان که زخم خویش گشودم تا زخمی دگر را مرهم التیام‌بخش باشم، فاصله‌ها میان من و دادار پاک فروافتاد»

شاعر، شش مرتبه واکه‌ی «او» و ده مرتبه «اُ» را برای تشویش و آشفتگی حاصل از شرایط پیش‌آمده و برای بیان افکار و اندیشه‌های تیره و شکایت‌های ضمیر خویش بکار گرفته است تا شاید تمام رؤیاهایش محقق گردد.

در چکامه «تموز جیکور» علاقه و اشتیاق فراوان سیاب به زادگاهش «جیکور» سبب شده است تا مدینهٔ فاضله و بهشت گمشده را در آنجا جستجو کند. «جیکور» همان جهان آرمانی شاعر است که در انتظار تبسم سپیده‌دم امید است؛ جایی که از درد و رنج و ستم خبری نیست و هرچه هست صلح، صفا و زیبایی است:

جیکور ستولد جیکور النّور سیورق و النّور / جیکور ستولد من جرحي من غصة موتي، من ناري/ سیفیض البیدر بالقمح والحزن سیضحك للصبح/ القریه داراً عن دار تتماوج أنغاما حلوه/ جیکور ستولد هیهات أتولد جیکور من حقد الخنزیر المتدثّر باللیل / والقبلة برعمة القتل والغیمة رملُ منثور یا جیکور؟(السیاب، ۱۹۷۱: ٤١١-٤١٢)

(ترجمه) «جیکور، جیکور متولد خواهد شد، گل‌ها و شکوفه‌ها به بار خواهد نشست، جیکور از زخم من، و از غصه مرگ من و از آتش درون من متولد خواهد شد، خرمنگاه با گندم انباشته خواهد شد و اندوه به سپیده‌دمان لبخندخواهد زد و جای جای روستا از ترانه‌های دلنشین، موج خواهد زد، جیکور متولد خواهد شد، هیهات! آیا جیکور از کینه خوکِ در جامه شب فرو رفته، زاده خواهد شد، در حالی که بوسه، غنچه کشته شدن است و ابر، غباری است پراکنده، ای جیکور؟»

سیاب با چهار بار تکرار واکه‌های تیره «او» و دوازده بار تکرار «اُ» درد و رنج خویش را بسیار فراتر از رنج تموز اسطوره‌ای می‌داند زیرا تموز با وجود تحمل سختی‌ها، در نهایت از جهان مردگان به هستی بازگشت بدانسان که با وجود شدت نومیدی سیّاب، هنوز از پس تاریکی‌ها، کور سوی امیدی برای تموزش باقی مانده است. از این رو به دگرگونی در نوع نگرش منفی خود روی می‌آورد و با نمایش تصویری سرسبز و درخشان از جیکور، تاحدی با اصل اسطوره در موضوع رستاخیز همراهی می نماید. در این مطلع، تموز جیکور همچون تمّوز کهن اساطیری، فراخواننده و مژده‌دهنده بیداری و تولد است. (کندی، ۲۰۰۳: ۲۹۵)

در این شعر، سراینده با به‌کارگیری واکه‌های تیره «او» ، «اُ» مردم را به محافظت از تمدن روستایی جیکور فرا می‌خواند، همان تمدنی که رو به نابودی است و آن‌چه بر اهل جیکور واجب است، آن است که تمدن پویای جیکور را به آن سرزمین برگردانند تا زندگی به آنان بازگردد(کمال زکی،۱۹۹۱: ۲٦۳) بر اساس باور سیاب «باران» همان عنصری است که می‌تواند زندگی را به جیکور بازگرداند.

٤.٣. کاربرد همخوان‌های خیشومی m/ م ،n / ن

در تولید این همخوان نرم، کام پائین می‌رود و در نتیجه، جریان هوا به‌طرف حفرهٔ بینی داخل می‌گردد علاوه بر این، در نقطه‌ای از دهان در هنگام تلفظ این همخوان باید انسداد کامل وجود داشته باشد(مک موان و دیگران، ۱۳۷۳ :۲۵) این نوع همخوان‌ها حامل یک صدای نق‌نق آهسته و بیانگر ناخشنودی و عدم رضایت، تأنی، سستی و رخوت، ناتوانی و درماندگی می‌باشند. (۱۳۸: grammont,۱۹٦٥)

از بهترین نمودهای همخوان خیشومی «م»،«ن» در میان چکامه‌های بدر شاکر سیاب سروده‌ی « قافلة الضیاع»: «کاروان ازدست دادگان» است؛ شاعر در این سروده پناهندگان فلسطینی را با تصاویر یأس آوری ترسیم می‌کند و قافله‌ای را توصیف می‌کند، که پیکر هابیل را حمل می‌کنند:

أرأیت قافلة الضیاع ؟ أما رأیت النازحین؟/الحاملین علی الکواهل من مجاعات السنین آثام کل الخاطئین / النازفین بلا دماء الساترین إلی وراء کی یدفنوا و هو علی الصلیب رکام طین (السیاب،۱۹٦۸: ۳٦۸)

(ترجمه)«آیا قافله‌ی ازدست‌دادگان را دیدی؟ آیا بی‌خانمان‌ها و آوارگان را ندیدی؟! آنان که بار گران گرسنگی سالیان و گناهان همه‌ی گنهکاران را بر دوش می‌کشند؟! مجروحان بدون خون به عقب سیرکنندگان برای دفن قابیل درحالی‌که او بر صلیب چون تپه‌ای از خاک است»

به‌عبارت دیگر همخوان «ن» ده بار در واژگان «النازحین، الحاملین، السنین، الخاطئین، النازفین، الساترین»، همخوان «م» «المجاعات، الحاملین، دماء، رکام» تکرار شده است چنان که متن شعر و محتوای آن از همان نخستین مصراع نیز نشان می‌دهد این دو همخوان بیانگر شکوه، شکایت و ناخرسندی شاعر از اوضاع کنونی حاکم بر کشورهای عربی است که هم‌زمان با خواندن پیوسته این شعر، زمزمه‌ی ناخرسندی، نارضایتی و آوایی شبیه به نق‌نق نهائی به گوش می‌رسد.

از دیگر نمونه‌های تکرار همخوان «ن» می‌توان به قصیده‌ی «إلی جمیلة بوحیرد» «به جمیله بوحیرد» اشاره کرد؛ در این چکامه شاعر با از دست رفتن آرمان‌های سیاسی خود، خیزش و انقلاب عراق را علیه ظلم و ستم انکار می‌کند. او بر این باور است آن‌چه پیش از این، انقلاب تصور کرده بود تنها هیاهویی بی‌حاصل و رعد و برقی بود که باران خون به همراه داشت و به همین علت، سراینده مرگ را بر زندگی ترجیح می‌دهد:

لاتسمعیها إن أصواتنا تخزی بها الریح التي تنقل باب علینا من دم مقفل /ونحن فی ظلمائنا نسأل ومن مات؟ من یبکیه؟ من یقتل(همان :٤٧٠)

(ترجمه)«به آن‌ها گوش نکن فریادهای ما بادی که می‌گذرد را خوار می‌سازد، دری بسته از خون بر ماست و ما در تاریکی خویش می‌پرسیم چه کسی مرد؟ چه کسی برای او می‌گرید؟ چه کسی می‌کشد؟»

در این قصیده همخوان‌های خیشومی «م» و «ن» در عین حال که بیان‌گر ناتوانی و درماندگی‌اند، نوعی احساس درونی را القا می‌کنند یعنی تکرار این همخوان‌های خیشومی در هرکدام از این قصاید با توجه به محتوای شعر، ناله، گلایه و شکایت شاعر از اوضاع نابسامان سرزمینش به شمار می‌رود .

در چکامه «أنشودة المطر» سیاب دوباره از کودکی می‌گوید و یادآور می‌شود که از دیرباز، سرنوشت عراق و گردش روزگار همین بوده است؛ شاعر با بکارگیری همخوان‌های «م» و «ن » ناراحتی خویش را از تاریخ طولانی گرسنگی در عراق که از

زمان کودکی آن را به یاد دارد، به تصویر می‌کشد. به باور سیاب، همواره گرسنگی در عراق، باوجود سرسبزی زمین بر گروه ستمدیده، سایه افکنده است؛ سیاب به قدرت آدمی در رویارویی و تغییر اوضاع و شرایط خوش بین است و تلاش می‌کند تا عراقی باور کند که در مقابل سرنوشتش، مسئول است و در نهایت می‌تواند بر تقدیرش پیروز شود:

ومنذ أن كنّا صغاراً كانت السماء تغيمُ في الشتاء ويهطلُ المطر/ وكلّ عام حين يشعب الثرى نجوع / ما مرّ عام و العراق ليس فيه جوع مطر مطر مطر(السياب ، ١٩٦٨: ٤٧٩)

(ترجمه) «از زمانی که خردسال بودیم ،آسمان در زمستان ابری می‌شد و باران می‌بارید، هر سال آن‌گاه که زمین سرسبز می‌شود ما گرسنه‌ایم، سالی نبوده که در عراق گرسنگی نباشد، باران باران باران ».

استفاده مکرر از همخوان خیشومی«م» ده بار «منذ، السماء، تغیم، عام، مطر، مرّ» و «ن» چهار بار «منذ، کنّا، حین، نجوع» نشانگر ناخشنودی و عدم رضایت شاعر از شرایط روزگار خویش است که با طنینی از تمسخر و ریشخند همراه گردیده است؛ در این ابیات شاعر از ناتوانی و درماندگی خویش سخن می‌گوید، هم‌چنین بهره‌گیری سراینده از واکه‌های درخشان به نشانه اعتراض و خشمی است که از این فضای رخوت بار و تأسف برانگیز نصیب وی گردیده است.

۳ .۵. کاربرد همخوان‌های روان ر/ ر، ل/ ا

برای تولید این همخوان، نوک زبان به لثه می‌چسبد و نیز دو طرف تیغه زبان به دیواره دندان‌های پیشین بالا متصل می‌گردد به گونه‌ی که گرفتگی مذکور، مانع خروج هوا نمی‌شود (ثمره،۱۳۷۱: ۹۱). تولید این همخوان علی‌رغم وجود احتمال بن‌بست در دهان به هیچ مانعی برخورد نکرده است و بدون هیچ اشکالی از همان مسیر دهان به خارج ادامه می‌یابد. این همخوان‌ها «روان» نامیده می‌شود؛ این همخوان‌ها، حامل روانی، سیال بودن، جریان داشتن، شفافیت، لغزیدن، سریدن و نیز صدای وزش آرام باد هستند(قویمی ، ۱۳۸۳: ۵۱-۵۳).

از نمودهای همخوان‌های روان «ر» و «ل » قصیده «مدینة سندباد»: شهر سندباد است که شاعر در آن، عراقی را به تصویر می‌کشد که تبدیل به قبر شده است و شاعر با نومیدی از این شرایط، منتظر انقلاب است و فریاد برمی‌آورد؛ همخوان روان «ر» و «ل » جهت تأکید بر جریان مداوم نابسامانی، فقر و تهیدستی شاعر در طول زمان تکرار گشته است :

جوعان في القبر بلاغذاء عريان في الثّلج بلارداء/ صرخت في الشتاءأقصّ يا مطر مضاجع العظام و الثّلوج و الهباء مضاجع الحجر/و أنبت البذور و لتفتّح الزهر (السياب، ١٩٦٨: ٣٧٨)

در قبر «عراق» گرسنه و بدون غذا هستیم، در میان برف، برهنه و عریان هستیم، در زمستان فریاد برآوردم ای باران، بستر بزرگان و برف‌ها، گرد و خاک‌ها و بسترهای سنگی را پریشان کن، دانه‌ها را برویان و شکوفه‌ها باید بازشوند»

شاعر با به‌کارگیری همخوان‌های «ل» پنج بار «بلارداء، بلاغذاء، الثلج، الثّلوج، لتفتّح» و «ر» هفت بار «القبر، عریان، رداء، مطر، الحجر، البذور، الزهر» پیوسته بارانی که رمز خیر است را ندا می‌دهد ولی این باران به ناگاه به سیلی غیر قابل پیش‌بینی تبدیل می‌گردد، طوری‌که همه چیز را ویران و تمام آرزوهای سیاب را بر باد خواهد داد.

در قصیده «مدینة بلامطر»: «شهر بی باران» تکرار پیوسته‌ی همخوان‌های «ر» که با چینشی مناسب در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، تصویرگر دعا و مناجات شخصی نومید در فضایی سیّال و روان به سوی مرگ یا به عبارت بهتر ترسیم‌کننده‌ی تراوش آرام قطرات مرگ و پایان وزش نسیم است:

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطارقضينا العام ، بعد العام ، بعد العام نرعاها/ و ريح شبه الإعصار و لامرّت كإعصار و لاهدأت/ ننام و نستفيق و نحن نغشاها (السیاب ، ١٩٦٨: ٤٩١)

(ترجمه) «ابرهایی با رعد و برق ولی بدون باران سال‌های متمادی را گذراندیم و آن‌ها را مورد حمایت قرار دادیم، بادی بود شبیه گردباد اما چون گردباد عبور نکرد و آرام نگرفت، می‌خوابیم و بیدار می‌شویم و آن را در آغوش می‌گیریم.»

شاعر، همخوان‌های روان «ر» هشت مرتبه «مرعدات، مبرقات، إمطار، نرعاها، ريح، الإعصار، مرّت» جهت تأکید بر جریان مداوم بی سر و سامانی و غم و اندوه خود، به تصویر کشیده است. احساس سراینده به غم و اندوه فقط به خاطر درد و رنج خودش نبود، بلکه درد و رنج دیگران را نیز در بر می‌گیرد.

نمونه‌ی دیگر از همخوان‌های روان سیاب در قصیده «تعتیم»: سیه ساختن است. در این سروده شاعر، زنی را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که تنور را خاموش کند تا حیات بدوی با حیات حضری یکی شود و تاریکی و ظلمت بر همه‌چیز چیره گردد. سیاب با به‌کارگیری این همخوان بیان می‌کند که از رسیدن به سعادت مأیوس گشته است:

و لنطفىء التّنور و ندفن الخبز فيه كى لاتعيد الصّخور/ اسطورة للنّار ظلّت تدور حتى غدا أوّل ما فيها آخرما فينا/ و لنبق في الدّيجور كى لا ترانا نمور/ تجوس في الظلماء لترجم الأحياء (همان : ٣٣٥)

(ترجمه) «باید تنور را خاموش کنیم، نان را در آن دفن کنیم تا صخره‌ها دیگربار تکرار نسازند، افسانه‌ی آتش را که همچنان روایت می‌شود تا آغاز آن، پایان ما باشد، باید در تاریکی بمانیم تا مزدوران مارا نبینند، ببرهایی که در تاریکی جستجو می‌کنند تا به زنده‌ها سنگ بزنند.»

سیاب نه بار همخوان «ر» را در واژگان «التنّور، الصّخور، اسطورة، للنّار، تدور، الدّيجور، نمور، ترانا، لترجم» و همخوان «ل» را هفت بار در واژگان «لنطفىء، لاتعيد، للنّار، ظلّت، لنبق، الظلماء، لاترانا، لترجم» تکرار کرده است که علاوه بر تقویت موسیقی درونی شعر، بر انقلاب سیاسی تأکید می‌کند، گویا شاعر خواهان آن است که همهٔ مخاطبان خود را به مبارزه و حرکت علیه استعمار فرا خواند؛ حرف «ر» بر حرکت و تکرار دلالت دارد و همچون فعل «أرقِل» که دارای حرف «راء» است به معنای شتافتن و سریع حرکت کردن است(عباس، ١٩٩٨: ٨٤)

سیاب در قصیده «النهر و الموت» با خطاب قرار دادن رود «بویب» نوعی آهنگ نوستالژیک را برای شاعر یادآورشده است و مصغر نمودن کلمه بویب نشان از عشق سیاب به رود دارد؛ در این ابیات، رود مظهر پاکی سیاب در مقابل پلیدی‌ها و ناپاکی‌ها به شمار می‌آید:

بويب بويب أجراس برج ضاع في قرارة البحر / الماء في الجرار و الغروب فى الشّجر وتنضخ الجرار أجراساً من المطر / بلّورها يذوب في أنين بويب يا بويب فيدالهمّ في دمي حنين / إليك يا بويب يانهري الحزين كالمطر(السیاب ،٢٠٠٥: ١٠٣)

(ترجمه) «بویب، بویب زنگ های برجی که در ژرفای دریا ناپدید شده، آب در کوزه و تصویر غروب بر شاخسار درختان و از آوای باران می تراود، شبنم قطرات باران در ندای حزن انگیز بویب ناپدید می شود،ای بویب ..ای رود اندوهگین من اشتیاق من نسبت به تو درون خون من افزونی می یابد».

سیاب شانزده بار همخوان «ر» را در واژگان «برج، قرارة، البحر، الجرار، الغروب ، الشّجر، الجرار، أجراساً، المطر» و همخوان «ل» را سه بار در واژگان «بلّورها، فیدالهّم، کالمطر» تکرار کرده است؛ وی جهان اسطوره را به نمایش می‌گذارد. «نهر» که همواره رمز شادابی و سرزندگی حیات است، این بار در اندیشهٔ سیاب، معادل انسانی اندوهگین می‌گردد آری بویب تنها یک رود نیست بلکه شخصی است که با بیان تحسرآمیز از آن افسردگی و نومیدی خویش را تسکین می‌دهد.

سیاب کوشیده است میان کلمات داخل سطر و قوافی شعرش«البحر، الشّجرُ، المطر» هماهنگی ایجاد کند؛ شاعر در این قصیده بیشتر حرف «ر» را تکرار می‌کند که در قافیه وجود دارد؛ وی سعی دارد با این شیوه، میان قافیه و دیگر واژگان توازن آوایی ایجاد کند.

۳ .٦. کاربرد همخوان‌های انسدادی **b**/ ب، **t**/ ت، **d**/ د، **g**/ ج، **k** /ک

این همخوان‌ها اعم از بی‌آواها k،t،p،و آوایی‌ها b،d،g،q به هنگام تلفظ، مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج هستند. وجود پیاپی این همخوان‌ها سبک را منقطع جلوه می‌دهد. این صامت‌های کوتاه، هوا را با ضربه‌ای کوتاه مرتعش می‌کنند، با انباشتگی در کلام می‌توانند سبکی منقطع را ایجاد نمایند و برای بیان صدایی خشک و تکرارشونده مناسب هستند (grammont,۱۹٦٥ :۱۳۷).

هنگام تولید این همخوان‌ها، دو اندام گویائی چنان به هم می‌آیند که مجرای گفتار را برای مدتی کاملاً مسدود می‌کنند به‌طوری‌که جریان هوا تا پایان تولید این همخوان‌ها کاملاً منقطع می‌گردد(حق‌شناس،۱۳۸۸: ۸۳؛مک موان و دیگران ،۱۳۷۳: ۸۵)

در قصیده «شناسيل ابنة الجلبي»«ایوان دختر اشرافی» ازجمله شاخصه‌های مهم همخوان‌های انسدادی در این قصیده القای حس خشم مفرط است. در قصیده‌ای که در ادامه می‌آید، شاعر با بهره‌گیری از همخوان‌های انسدادی، خشم خود را از کارهای ناشایستی که مایه‌ی شکایت، خشم و آشفتگی هستند، بیان می‌کند:

رنين المعول الحجريّ يزحف نحو أطرافي / سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر فی خيالي / فدونك يا خيال مدى و آفاق و ألف سناء /و فجّر من نجومك من ملايين الشموس من الأضواء /و أشعل فی دمي زلزال لأكتب قبل موتي أو جنوبي أو خمور يدي من الأعياء / خوالج كلّ نفسي ذكرياتي كلّ أحلامي و أوهامي و أسفح نفسي الثّكلى على الورق / سيقرأها شقى بعد أعوام ليعلم أنّ أشقى بعد أعوام / ليعلم أنّ أشقى منه عاش بهذه الدنيا/ و على رغم وحش الدّاء و الآلام والأرق / و رغم الفقر أن يحيا (السياب ، ۱۹۸٦: ۷۰۲-۷۰۳)

(ترجمه) «انعکاس صدای پتک به سویم بلند می‌شود، بعد از مدتی از نوشتن بیت شعری که در خیالم جولان دارد ناتوان خواهم بود، پس در مقابلت ای خیال، زمان‌ها و افق‌ها وآسمان‌هاست، از ستارگانت و از خورشیدهای فراوانت نورها پراکنده شدند، در خونم، تکانی مشتعل گشت تا قبل از مرگم یا جنون یا ناتوانی دستم، به خاطر پس مانده‌های وجودم خاطرات و

رؤیاهایم را بنویسم، و وجود داغدار را بر ورق بیاورم، بعد از سال‌های متمادی بدبختی آن را خواهد خواند، تا بداند که بدبخت تر از او نیز دراین دنیا زیست، و قسم یاد کرد، علی رغم شدت بیماری و دردها و بی خوابی‌ها وبه رغم فقر زندگی کند»

همخوان‌های «د» هفت بار در واژگان «دونک، بعد، یدی، مدی، دمی، الدّاء»، «ج» شش مرتبه «فجّر، جنوبی، الحجریّ، سأعجز، نجومک، خوالج»، همخوان «ب» هفت بار در واژگان «بعد، کتابة، بیت، اکتب»، «ت» پنج مرتبه«کتابة، بیت، موتی، ذکریاتی، اکتب» و همخوان «ک» هفت بار «کتابة ،دونک، نجومک، اکتب، الثکلی، کل، ذکریاتی» تکرار شده است؛ این تکرارها، تصویرگر فاجعه‌ی تأسف برانگیز و وضعیتی سرشار از نومیدی، احساس سقوط و پوچی است که اندیشه سیه‌بختی مردم و ناتوانی شاعر در تغییر وتحول اوضاع را نشان می‌دهد که همراه با ثقل و سنگینی شرایط موجود به صورت مبهم بیان می‌گردد. در این‌جا شاعر، خشم خود را به صورت مبهم و غیرشفاف در قالب کلماتی گنجانده است و از طریق همنشینی همخوان‌ها سعی در القای مضامین مورد نظر خود دارد.

در قصیده‌ی «غریب علی الخلیج»: «غریبی بر کناره‌ی خلیج»، اوج غربت‌گزینی سیاسی سیاب نمایان می‌گردد؛ این قصیده در راستای به یادآوردن گذشته و برخورد شاعر با چهره‌ی مادرش و برگشت او در هیأت کودکی ترسیده از اشباح، هنگام غروب در میان نخلستان‌ها و سپس نوجوانی که به قصه‌های افسانه‌گویان گوش می‌سپارد بر زبانش جاری می‌گردد:

الرّیح تلهث بالهجیرةکالجثام علی الأصیل / وعلی القلاع تظلّ تطوی أو تنشر للرّحیل /زحم الخلیج بهنّ مکتدحون جوابو بحار/ من کل حاف نصف عاری (السیاب،۲۰۰۵: ٤)

«باد از شدت گرما له له می‌زند همچون کابوسی در تنگ غروب، بادبان‌ها پیوسته در هم می‌پیچند یا آماده کوچ می‌شوند، خلیج فارس از آنان پرشده است آنان با زحمت نان در می‌آورند، دریاها را درمی‌نوردند، پابرهنه و نیمه‌عریانند»

همخوان‌های«ج» چهار بار «الهجیرة، الجثام، الخلیج، جوابو» ،«ب» سه بار «بالهجیرة، بهنّ، بحار»، «ت» چهار بار «مکتدحون، تلهث، تظلّ، تنشر» و «ک» سه بار «کالجثام، مکتدحون، کل» تکرار شده است. سیاب با تکرار همخوان‌های انسدادی، عمق لطمات، زخم‌ها و ناملایماتی که شاعر از عراق دیده بود را بیان می‌کند؛ عراقی که پیوسته بدان عشق می‌ورزید و هیچ عاملی نمی‌تواند این عشق سرکش و پیوند عمیق میان وی و وطنش را از میان بردارد.

از نمودهای همخوان‌های انسدادی، قصیده «سربروس فی بابل»: «سربروس در بابل» است؛ این سروده به توصیف صحنه تعارض امیال و عواطف قلبی شاعر با ناملایمات سیاسی و اجتماعی عراق می‌پردازد:

لیعو سبروس فی الدروب و ینبش التراب عن إلهنا الدّفین تموزنا الطعین، یأکله: یمصّ عینیه إلی القرار / أوّاه لو یفیق لو یبرعم الحقول عشتار ربّه الشمال و الجنوب تسیر فی السهول و الوهاد / لکنّ سربروس بابل الجحیم یحبّ فی الدروب خلفها / و یرکض یمزّق النعال فی أقدامها فأن من دمائها ستخضب الحبوب / سیولد الضیاء من رحم ینزّ بالدماء (السیاب، ۱۹۷۱: ٤٨٣-٤٨٥)

(ترجمه) «باید سربروس در راه‌ها زوزه بکشد، و خاک از گور خدای دفن شده ما از دوموزی زخم‌خورده کنار زند، و او را به نیش کشد: وچشمانش را تا ته بخورد، آه ای کاش از خواب بیدار شوند، ای کاش کشتزارها سرسبز شوند و جوانه دهند، عشتار، خدا-بانوی شمال و جنوب در دشت‌ها و دامنه‌ها روان است، اما سربروس بابل-جهنم راه‌های پشت سرش را دوست

دارد و می‌دود، و کفش‌ها زیر گام‌های او پاره می‌شود، همانا از خونش دانه‌ها سرسبز می‌شود، روشنایی متولد خواهد شد از زهدانی که خون می‌تراود».

شاعر شش بار از همخوان‌های «د» در واژگان «الدروب، الدّفین، الوهاد، أقدامها، دمائها سیولد»، دو بار از همخوان «ج» در «الجنوب، الجحیم»، چهارده بار از همخوان «ب» در واژگان «سربروس، الدروب، ینبش، التراب، یبرعم، ربّة، الجنوب، بابل، یحبّ، الجنوب، ستخضب، الحبوب، بالدماء»، پنج بار از همخوان «ت» «التراب، تموزنا، عشتار، تسیر، ستخضب» و سه بار از همخوان ک» «یأکله، لکنّ، یرکض»بهره گرفته است.

شاعر با تکرار همخوان‌های فوق، شکوه و شکایت از روزگار را با طنزی تلخ و نیشدار آغاز می‌کند، این طنز نیشدار و خشن با تکرار همخوان‌های انسدادی «ب، د، ج، ت و ک» القا می‌گردد. از آن‌جایی که همخوان‌های انسدادی آشفتگی و خشم را تداعی می‌کند، این همخوان‌ها بیانگر فریاد، خشم و خروش است؛ شاعر، شکایت از روزگار را نه با لحنی آرام بلکه با صلابت و استواری فریاد می‌زند.

۳ .۷. کاربرد همخوان‌های سایشی z/ ز، s/ س، sh/ ش، f / ف، v / و

هنگام تولید همخوان‌های سایشی دو اندام در یکی از جایگاه‌ها چنان به هم نزدیک می‌شوند که مجرای گفتار برای مدتی تنگ می‌گردد به عبارتی جریان هوا به دیواره سائیده می‌شود و آوای سایشی ایجاد می‌کند.

ازآن‌جا که به هنگام تلفّظ این همخوان‌ها، گذرگاه هوا بسیار تنگ می‌گردد، صدای سایش و صفیر را به ذهن می‌آورد و به دو دستهٔ سایشی‌های لب‌ودندانی و سایشی‌های لثوی تقسیم می‌شود. نوع نخست شامل واج‌های v و/f ف است که دمیدنی نرم، بی‌رمق و کم‌صدا را تداعی می‌کند .نوع دوم هم شامل سایشی‌های لثوی s س /z زاست که غالباً در بیان دمشی همراه با صفیر به کار می‌روند و به‌نوعی صدای وزش باد را تداعی می‌کنند و در بیان احساساتی چون حسرت، حسادت، کین ، نفرت و تحقیر کاربرد دارند(قویمی، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۳؛۱۳۹: grammont:۱۹٦۵)

از سروده‌هایی که همخوان‌های سایشی در آن با چینشی مناسب و هدفمند در کنار یکدیگر تکرار شده‌اند، چکامه «أنشودة المطر» است که موسیقی شعری آن با تکامل ساختمان و ساختار شعر کاملاً منسجم درکنارهم قرارگرفته است (خیر بک، ۱۹۸٦: ۵۳). شاعر با تکرار همخوان سایشی، مردم را به انقلاب و خیزش فرامی‌خواند:

عیناك غابتا نخیل ساعة السحر أو شرفتان راح ینأی عنها القمر/ عیناك حین تبسمان تورق الكروم ترقص الأضواء ..كالأقمار في النهر / یرجّه المجذاف و هنا ساعة السحر/ كأنما تنبض في غوریهما النجوم/ و تغرقان في ضباب من أسى شفیف/ كالبحر سرّح الیدین فوقه المساء / دف ء الشّتاء فیه و ارتعاشه الخریف / و الموت، و المیلاد، الظلام، و الضیاء / فتستفیق مل ء روحي رعشة البكاء و نشوة وحشیة تعانق السّماء / كنشوة الطّفل إذا خاف من القمر (السیاب ، ۲۰۰۵: ۱۱۹)

(ترجمه) «چشمانت جنگلی از درختان نخلند در آغازصبح، با دو ایوان بلند که ماه در دور دستشان می‌درخشد، چشمانت وقت تبسم چون تاکستانی است پراز برگ، و رقص نورهاست در چشمت چون رقص هزار ماه در برکه، انگارپارویی موج انداخته است برآن‌ها در آغازصبح، انگار ستارگان در ژرفای چشمانت سوسو می‌زنند، و در مه مبهم اندوه شناورند، چون

دریایی که دست غروب لمسش کند، پر از لرزش پاییز و گرمای زمستانند، پراز نور و مرگ و تولد و تاریکی، و لرزش گریه‌ها، بر پهنه روحم فرو می‌ریزد، اوجی مهار ناشدنی که آسمان را در برمی‌کشد، چون شیدایی طفلی که از ماه می‌هراسد.»

سیاب همخوان‌های سایشی «س» را هفت بار در «ساعة، السحر، تبسمان، أسی، سرّح، السماء، فتسفیق»، «ش» را هفت بار در واژگان «شرفتان، شفیف الشتّاء، ارتعاشه، رعشة، نشوة، وحشیة»، «ف» را پنج بار در «شرفتان، دفء، خاف، فوقه، فستفیق» و «و» را هفت بار در واژگان «تورق، الأضواء، غوریهما، النجوم، الموت نشوة، وحشیة» تکرار کرده است.

شاعر با به‌کارگیری همخوان‌های سایشی، موضع خود را مشخص می‌نماید که امید به برانداختن ظلم دارد هنگامی‌که می‌گوید: «الموت، المیلاد، الظلام و الضیاء» در ابتدا از مرگ و تاریکی سخن می‌گوید و در پی آن تولد و روشنایی را ذکر می‌کند و بر این باور است که اگرچه در این زمان خزان و زمستان بر وطن چیره شده اما در همین اوضاع ناگوار، نقطه‌های امید سوسو می‌زند شاعر با تکرار همخوان‌های مذکور مرگ و تاریکی «فضای ناامیدی» تولد و نور «فضای مثبت و امیدوار کننده» بیدار شدن صدای گریه در تمام روح، فضای نومیدی را در جامعه نشان می‌دهد.

«یکی از سروده‌های نمادین سیاب که آزمون غوطه وری آب، در آن بازتاب یافته است قصیده «مرحی غیلان» می‌باشد که شاعر در آن قدرت بارورسازی آب را موازی با ویژگی رویش درخت قرار داده است. صدای پسرش غیلان که پدر را صدا می‌زند، برای شاعر تداعی بخش برگشت دوباره او از غرق شدن نمادین در عمق آب‌های نهر«بویب» و رویش دوباره جوانه‌های امید در صحنه زندگی است.» (احمدی چناری،۱۳۹۲: ۱۹):

بابا...بابا.... ینساب صوتك فی الظلام إلی کالمطر الغضیر / ینساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السریر / من أیّ رؤیا جاء؟أیّ سماوة؟ أیّ انطلاق / ...و أظلّ أسبح فی رشاش منه، أسبح فی عبیر فکأن أودیه العراق / فتحت نوافذ من رؤاک علی سهادي : کلّ واد / وهبته عشتار الأزاهر و الثمار / جیکور من شفتیک تولّد،و من دمائک، في دمائي/ فتحیل أعمدة المدینة أشجار توت فی الربیع و من شوارعها الحزینة تتفجّر الأنهار / أسمع من شوارعها الحزینة ورق البراعم و هو یکبر أو یمصّ ندی الصباح / و النسغ فی الشّجرات یهمس، و السّنابل فی الریاح تعد الرحی بطعامهن/کأنّ أوردة السّماء فی الریاح / تنفّس الدم فی عروقی و الکواکب في دمائي(السیاب، ۱۹۷۱: ۳۲)

(ترجمه) «بابا...بابا...صدای تو در تاریکی، مانند باران سرشار، برمن (وجود من) می‌ریزد، صدایت بر من می‌ریزد، از میان چرت و خواب‌آلودگی، درحالی‌که تو بر تخت (خود)خوابیده‌ای، از کدام رویا؟ از کدام آسمان؟ از کدام خیزش گاه آمده اند، گویی دشت‌های عراق، پنجره‌هایی از اندیشه تو را بر بی‌خوابی من گشوده است، عشتار هر دشتی را گل‌ها و میوه‌هایی بخشیده است، جیکور از لبانت زاده می‌شود، از خونت در خونم پس ستون‌های شهر تبدیل به درختان توت در بهار می‌شود و از خیابان غمزده اش جوی‌هایی می‌جوشد، از خیابان‌های غمزده اش برگ غنچه‌ها را می‌شنوم که بزرگ می‌شوند و یا شبنم صحبگاهی می‌نوشند، شیره، درون درختان نجوا دارد و خوشه‌های گندم در وزش، به آسیاب، وعده نان می‌دهند، گویی رگ‌های آسمان خون را در رگ هایم می‌دمد و ستارگان را در خونم»

در این قصیده همخوان سایشی «س» پانزده بار در «ینساب، النعاس، السریر، سماؤة، أسبح، سهادی، أسمع، النسغ، السّنابل، السّماء»، «ش» هفت بار در واژگان «رشاش، عشتار، شفتیک، أشجار، شوراع، الشجّرات»، «ف» هفت بار در واژگان «فتحت، شفتیک، فتحیل، تتفجّر، تنفّس» تکرار شده است؛ با توجه به این نوع چینش الگوی آوایی در مورد القاگری می‌توان این‌چنین

بیان کرد که این قصیده تصویرگر فضایی است که در آن احساس سقوط و شکست و افسردگی و نومیدی از میان رفته است و شاعر نوید نوزایی، حاصلخیزی و امید به آینده روشن را می‌دهد.

قصیده «المسیح بعد الصلب» نشانگر تجربه رنج و جان‌فشانی است؛ صدای شیون باد در نخلستان‌ها کنایه از«ملت عراق» بوده و نشان از اوج رنج و دردی دارد که بر «سیاب» در جایگاه مسیح، فرود آمده است و طبیعت بی‌جان را وادار به همدردی با وی می‌کند.

در ادامه این قصیده، شاعر نقاب مسیح را از چهره برگرفته است و به ترسیم زادگاهش یعنی روستای کوچک جیکور که نماد عراق است، می پردازد و این روستا را آن قدر در افق گسترده خیالش می‌گسترد تا تبدیل به آرمان شهری گردد که باروری وسرسبزی و بهار، سراسر آن را در برگرفته است(الکندی،۲۰۰۳: ۱۸۹)

حینما یزهو التوت و البرتقال حین تخضرعشبا یغنّی شذاها / و الشّموس التی أرضعتها سناها / حین یخضر حتی دجاها یلمس الدفء / قلبی فیجری دمي في ثراها / قلبی الشمس إذا تنبض الشّمس نورا / قلبی الأرض،تنبض قمحاًوزهراً،ماء نمیرا(السیاب،۱۹۷۱: ٤٥٨)

(ترجمه) « آن‌گاه که درختان توت و پرتقال بشکفد، آن‌گاه که زمین جیکور سرسبز شود، شمیم خوش عطر جیکور پراکنده می‌گردد، آفتابی که از پرتو خورشید بدان می‌نوشاند برمی‌آید، آن‌گاه که حتی تاریکی‌اش نیز سبز می‌شود،گرما قلبم را لمس می‌کند، خون من در خاک جیکور جریان می‌یابد، قلب من آفتاب است آن‌گاه که نور آفتاب تپیدن گیرد، قلب من زمین است و تپش آن خوشه گندم و شکوفه و آب گواراست»

سراینده همخوان‌های سایشی «س» را پنج بار در واژگان «سناها، یلمس، الشموس،الشمس»،«ش» را پنج بار در واژگان «عشبا، شذاها، الشمس»،«ف» را دو بار در «الدفء، فیجری» تکرار می‌کند و با توجه به کهن‌الگوی حاصلخیزی و نوزایی همخوان مذکور این پیام را می‌رساند که اگرچه «مسیح» سیاب بر صلیب شده، لیکن رستاخیز و رهایی، حتمی است؛ این اندیشه بسان گندم، رشدی روزافزون و حیات‌بخش دارد و جان خدا همچون گندمی در خاک است که ظاهراً می‌میرد لکن او بالقوه زنده است و در پایان با بدل گشتن به خوشه‌های بسیار و سپس خمیر، نان سیرکننده و زندگی بخش گرسنگان را زندگی بالفعل می‌یابد و تا آن حد در خوش‌بینی به بازایی وطنش ایمان دارد که حتی تاریکی‌های آرمان‌شهرش جیکور را غرق در جلوه‌ها و نمادهای باروری «پرتوخورشید، آب، درختان پرتقال، توت، گل و خوشه‌های گندم» می‌بیند.

نتیجه

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که قصاید سیاب در یک نگاه کلی شامل ترکیبی از واکه‌ها و همخوان‌های القاگر است که در اثر هم‌نشینی با یکدیگر معنا یافته‌اند و القاگر مفاهیمی شده‌اند که در خلال واژگان باید به جستجوی آن پرداخت؛ شاعر با آوردن میزان قابل توجهی از واکه‌های درخشان، تداعی‌کننده فریاد و خروشی است که در اثر ظلم و ستم بیدادگران بلند شده است و با واکه‌های روشن، تأسف و تأثر و همچنین یأس و نومیدی خود را از عدم بهبود اوضاع بیان می‌نماید. وی با به‌کارگیری واکه‌های «تیره» که بیانگر افکار و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیزند، برآشفتگی خود را به‌صورت خشمی فروخورده و مبهم و تنها به صورت واگویه‌ای زیر لبی و پنهان ابراز نموده است.

هم‌چنین همخوان‌های خیشومی «م» و «ن» در شعر سیاب، القاگر مضامین نارضایتی و ناخشنودی و ناخرسندی سراینده از روزگار خویش است که با طنینی از تمسخر و ریشخند همراه گردیده است و با سستی و رخوت، درماندگی و ناتوانی خویش را از تغییر شرایط موجود به مخاطب القا می‌کند .

این سراینده با به‌کارگیری همخوان‌های روان «ل» و «ر» تداوم و جریان داشتن را با آواها و اصواتی که بیانگر عدم رضایت و ناخشنودی و هم‌چنین احساس ناتوانی و درماندگی از بهبود شرایط کنونی است در برابر دیدگان مخاطب به تصویر می‌کشد تا شاید بتواند فریاد اعتراض آمیزش را به گوش مخاطبان خویش برساند.

وی همچنین با کاربست همخوان‌های انسدادی بر آن است تا اعتراضش را که ناشی از اضطراب و التهاب درونی و بیانگر نارضایتی این سراینده از اوضاع زمان است- برای خوانندگان بازگو نماید.

سیاب با به‌کارگیری همخوان‌های سایشی نیز، سردی و دل‌مردگی و فضای سنگین و یأس‌آور جامعه خود را به تصویر کشیده است؛ به بیان گویاتر، همخوان‌های انسدادی در شعر او نشان از آشوب و تلاطم درونی شاعر داشته و با طنزی نیشدار و خشن بیان‌شده است. به‌عبارت‌دیگر، هم‌نشین ساختن همخوان‌های سایشی در کنار یکدیگر، احساساتی از قبیل خشم، خشونت، کین، نفرت نسبت به ظلم، ستم و بیداد را برای مخاطب تداعی می‌نماید.

کتابنامه

۱.مک موان،ام کی.سی.واریک فویج.(۱۳۷۳) .**آواشناسی و واجشناسی**.مترجم محمدفائض -جواد نصرتی نیا.چاپ اول .تهران: روایت.

۲.بلاطه،عیسی.(۱۹۷۱).**بدرشاکر السیاب.حیاته وشعره**.بیروت:دارالنهار.

۳.ثمره،یدالله.(۱۳۷۱).**منابع آواشناسی زبان فارسی**،چاپ سوم.تهران:نشردانشگاهی.

٤.حق شناس،علی محمد.(۱۳۸۸).**آواشناسی (فونتیک)**.چاپ دوازدهم ،تهران: آگاه.

٥.خلف رشید، نعمان .(۲۰۰٦).**الحزن في شعر بدر شاکر السیاب**، الطبعة الأولی.بیروت:الدار العربیة للموسوعات.

٦.خیربک،کمال .(۱۹۸٦).**حرکة الحداثه فی الشعر العربی المعاصر**. بیروت:دارالفکر.

۷.رجائی ،نجمه .(۱۳۸۱). **اسطوره های رهایی: تحلیل روانشناسانه اسطوره در شعر عربی معاصر**. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۹.السیاب،بدرشاکر.(۱۹٦۸).**دیوان منزل الأقنان** .الطبعة الثانیة.بیروت :دارالعلم للملایین .

۱۰.السیاب،بدر شاکر(۱۹۷۱).**الاعمال الشعریة الکاملة** .جزءان ،الطبعة الثانیة. بیروت : دارالعودة .

۱۱.السیاب،بدرشاکر(۲۰۰۰).**الاعمال الشعریة الکاملة**.مقدمه ناجی علوش.الطبعة الثالثة.بیروت:دار الحریة.

۱۲.السیاب، بدر شاکر(۲۰۰٥).**دیوان بدر شاکر السیاب**.بیروت: دارالعودة.

۱۳.السیاب،بدرشاکر(۲۰۰٦).**ثوره الشعر ومرارة الموت**.هانی الخیر.دمشق:دارسلان.

۱٤.شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۷۳).**موسیقی شعر**. چاپ چهارم. تهران :آگاه.

۱٥.شعراوی،عبدالمعطی.(۱۹۸۲).**أساطیر إغریقیة (أساطیرالشرق)**.الطبعة الأولی.الجزء الأول.القاهرة:اتحّاد الکّتاب العرب.

۱٦.صفوی،کوروش.(۱۳۸۳).**زبان شناسی به ادبیات(شعر)**جلد اول.چاپ اول . تهران: سوره مهر.

۱۷.صفوی،کوروش.**(۱۳۹۰).از زبان شناسی به ادبیات(شعر).** جلد دوم.چاپ سوم.تهران: سوره مهر.

۱۸.الضاوی،احمدعرفات.(۱۳۸٤).**کارکرد سنت درشعرمعاصر عرب**.ترجمه سید حسین سیدی.چاپ اوّل.مشهد : دانشگاه فردوسی مشهد.

۲۰. عباس،حسن.(۱۹۹۸).**خصائص الحروف العربیة ومعانیها**.دمشق:اتحاد الکتاب العرب .

۲۱.عبدالجلیل،منقور.(۲۰۰۱).**علم الدلالة**.دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۲۲.عبدالمطلب، محمد.(۱۹۸٤).**البلاغة والاسلوبیة**.مصر:الهیئة المصریه العامه للکتاب.

۲۳.قویمی،مهوش .(۱۳۸۳).**آوا والقا رهیافتی به شعراخوان ثالث**.تهران : هرمس.

۲٤.کمال زکی،احمد.(۱۹۹۱).**دراسات فی النقد الأدبی**.بیروت: دار الأندلس.

۲۵.الکندی،محمدعلی.(۲۰۰۳).**الرمز والقناع فی الشعر العربی الحدیث(السیاب،نازک والبیاتی)**.بیروت: دار الکتاب الجدیدة.

۲٦.مارتینه ،آندره.(۱۳۸۰).**توازن دگرگونیهای آوایی:جستاری در واجشناسی در زمانی**.تهران :هرمس.

۲۷.الملائکه،نازک.(۱۹۲۳).**قضایا الشعر المعاصر**،بیروت: دار العلم للملایین.

۲۸.احمدی چناری،علی اکبر.(۱۳۹۲).«بررسی تطبیقی مفهوم مرگ در چکامة«سرزمین ویرانِ الیوت و اشعار سیاب بر مبنای نظریة کهن الگو ها». مجله زبان و ادبیات عربی. سال پنجم. شماره هشتم.صص۱-۲۸ .

۲۹.متحدین،ژاله.(۱۳۵٤).«تکرار،ارزش صوتی وبلاغی آن». جستارهای ادبی. شماره ٤۳.صص٤۸۳تا۵۳۰.

۳۰.مختاری، قاسم و فریبا هادی پور.(۱۳۹۵).«القاگری آواها در خطبه ی جهاد براساس دیدگاه موریس گرامون» پژوهش نامه علوی.پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی. سال هفتم .شماره اول.صص ۱۱۱-۱۳۷.

31.gerammont,Maurice(1965). **petit traite de versification francais**.paris:A.coiln

تحلیل تقابل دوگانه‌های مفهومی در سه دفتر شعری اثر محمد ماغوط

(پژوهشی)

جمال طالبی قره قشلاقی(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، ارومیه، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi:10.22067/jallv12.i2.81120
صص:۱٤٦-۱۳۱

چکیده

محمد ماغوط شاعر معاصر سوری یکی از پیشگامان شعر سپید در ادبیات عرب به شمار می‌رود. او در بسیاری از دیوان‌های شعری خود از تناقض و تضاد به‌عنوان یک ویژگی سبک‌شناختی و دینامیکی بهره جسته، و باعث شده است که شعرش از یکنواختی و جمود خارج شود، و پویایی قابل‌توجهی به دست آورد. زیرا با واژگان و صور شعری غیرمنتظره، حسّاسیت خواننده را برانگیخته، و او را هرلحظه شگفت‌زده می‌کند. این تقابل‌ها یکی از مهم‌ترین شگردهای فنّی در شعر محمد ماغوط محسوب می‌شود. او در جمع دوگانه‌ها تبحر خاصی داشته، و آن را به شکل هنرمندانه‌ای در خدمت مضامین شعری خود درآورده است. وجود این پدیده در شعر او را باید در شخصیت متناقضش جستجو کرد، که خود نیز بدان اقرار نموده است: «من این‌چنین هستم..این سرشت من است و نمی‌توانم آن را تغییر دهم». کاربست تقابل‌های دوگانه‌ی مفهومی در شعر ماغوط بازتاب تجربه‌ای است که شاعر آن را زیسته، و توانسته است ماهیت خود و جهان هستی را با همه تناقض‌هایش به تصویر کشد، لذا به جهت تبلور تقابل‌های دوگانه مفهومی در شعر ماغوط که متأثر از شخصیت متناقض او است، پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی توصیفی به دنبال بررسی این مقوله در سه دفتر شعری (غم در مهتاب، اتاقی با میلیون‌ها دیوار، و شادی حرفه من نیست) است. مهم‌ترین یافته تحقیق این است که تقابل‌های دوگانه‌های مفهومی در شعر ماغوط برای بیان دیدگاه‌های فکری، سیاسی و ایدئولوژیکی او به کار گرفته است، و شاعر با جمع تقابل‌ها و استفاده از این شگرد، فضای شعر خود را از منظر مفهومی و زیباشناختی برای خواننده قابل تأمّل کرده است. با توجه به بسامد بالای متناقض‌نماها می‌توان این شگرد را از ویژگی‌های سبکی شعر او نیز برشمرد که در شعر کمتر شاعر معاصری می‌توان آن را یافت.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عرب، تحلیل گفتمان، تقابل‌های دوگانه مفهومی، محمد ماغوط.

تاریخ دریافت:۱۳۹۸/٦/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۲۸

[۱] رایانامه نویسنده مسئول:Jamal_talebii@yahoo.com

۱. مقدمه

محمد ماغوط، شاعر و نویسنده سوری سال ۱۹۳٤ در روستای سلمیه دیده به جهان گشود. او از پیشگامان نوگرایی در شعر عربی به ویژه شعر سپید در اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت به شمار می‌رود. عبدالله البردونی شاعر بزرگ و نابینای معاصر در این باره می‌گوید: «محمد ماغوط تنها کسی است که از قصیده‌ی منثور تحولی برای شعر ساخت. این در حالی است که شعر منثور دیگران به عنوان تحولی در نثر فنی به شمار نمی‌آید». (بیدج، ۱۳۷۳: ۲۲). ماغوط اوائل دهه شصت برنده جایزه بهترین قصیده شعر سپید شد و بشار اسد رئیس جمهور سوریه در سال ۲۰۰۵ مدال لیاقت درجه یک را نیز به او اعطا نمود (فقس، ۲۰۱٤: ٤۹).

ذوق و استعداد شعری ماغوط در بیست و پنج سالگی شکوفا شد و او اولین مجموعه شعری خود را با عنوان «غم در مهتاب» در سال ۱۹۵۸ منتشر کرد. این مجموعه خیلی زود توجه ناقدان و صاحبنظران را به خود جلب کرد. وی به دنبال آن دومین دیوان شعری خود را نیز با نام «اتاقی با ملیون‌ها دیوار» عرضه نمود. دیوان «شادی حرفه من نیست» دیگر مجموعه شعری اوست (صویلح، ۲۰۰۲: ۱۷ـ۳۵).

تقابل‌های دوگانه مفهومی یکی از مهم‌ترین شگردهای فنّی در شعر محمد ماغوط محسوب می‌شود. او در جمع دوگانه‌ها تبحّر خاصی داشته، و آن را به شکل هنرمندانه‌ای در خدمت مضامین شعری خود در آورده است. ماغوط از شخصیت متناقض خود این گونه تعبیر کرده است: «من این چنین هستم..این سرشت من است و نمی‌توانم آن را تغییر دهم» (آدم، ۲۰۰۱: ۳٦۵). او در سروده‌ی «کولی درمانده» می‌گوید:

هكذا خَلَقني اللهُ / سفينةً و عاصِفةً / غابة و حطّاباً (ماغوط، ۲۰۰٦: ١٦٤).

(ترجمه) «خداوند مرا این‌گونه آفریده است: کشتی و طوفان، و جنگل و هیزم‌شکن».

شخصیت متناقض ماغوط در شعرش تجلّی یافته، و او توانسته است به‌واسطه نزاع تقابل‌های مفهومی، چارچوب‌های فکری و معرفتی و زیباشناختی‌اش را تعمیق بخشد. پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی و توصیفی به دنبال نقد و بررسی مقوله مذکور در سه دفتر شعری او با نام‌های (غم در مهتاب، اتاقی با میلیون‌ها دیوار، و شادی حرفه من نیست) است. دلیل انتخاب سه دفتر مذکور، به جهت محتوا و قالب آن‌هاست که اوّلاً از منظر موضوعی با ذهنیت انسان معاصر و نگرانی‌ها و دل‌مشغولی‌های او همسو بوده، و ثانیاً سیر تحوّل قصیده نثر در این دفترها از آغاز تا تکامل به‌خوبی نمود یافته است. بر این اساس جستار حاضر تلاش می‌کند پاسخی برای پرسش‌های زیر بیابد:

ـ مهم‌ترین دوگانه‌های مفهومی در دفترهای شعری مورد مطالعه کدام‌ها هستند، و چه کارکردی دارند؟

ـ تقابل‌های دوگانه در شعر ماغوط نشانه چیست؟ آیا یک ویژگی سبک‌شناختی است؟ یا بازتاب جهان‌بینی و شخصیت اوست؟

مبتنی بر سؤالات مذکور، فرضیه‌های زیر مطرح شده است:

ـ تقابل‌های دوگانه مفهومی بخشی از صور شعری برای بیان تناقضات زندگی اجتماعی و سیاسی ماغوط است.

ـ تقابل‌های دوگانه مفهومی برگرفته از شخصیت شعر است که در قالب سبکی خاصی ارائه شده است.

۲. پیشینه پژوهش

پیرامون نقد و بررسی شعر محمد ماغوط پژوهش‌های بسیاری در ایران و جهان عرب صورت گرفته است که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم:

ـ علی گنجیان خناری و خدیجه براتی در مقاله خود با عنوان «لغة الماغوط الشعرية» چاپ شده در شماره ۲۱ مجله «دراسات الأدب المعاصر» به بررسی زبان شعری او در دیوان «البدوی الأحمر» پرداخته، و ساده بودن زبان شعری ماغوط را اثبات نموده‌اند.

ـ روعة الفقس در پژوهشی با نام «صورة المرأة عند محمد الماغوط» که سال ۲۰۱٤ در شماره ۱۰ مجله دانشگاه بعث منتشر شده است، سیمای زن را از دو منظر حسّی و معنوی مورد نقد و بررسی قرار داده است.

ـ تحلیل روان‌شناختی آثار محمد ماغوط بر اساس تأثیرات نامطلوب فقر و زندان، پژوهش حسن مجیدی و مینا کاویان رئوف است که در شماره ۲۹ مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی در سال ۱۳۹۲ چاپ شده است. نویسندگان مقاله فوق حالات روانی شاعر را با تکیه بر رویکرد روان‌شناختی مورد بررسی قرار داده‌اند.

ـ صادق فتحی دهکردی و کلاله حسین پناهی در مقاله «الحزن و الألم فی شعر محمد الماغوط» چاپ شده در شماره ۲ مجلة اللغة العربية وآدابها به سال ۱٤۳٤ به این نتیجه رسیده‌اند که غم و درد در شعر ماغوط ناشی از زندان و فقر و محرومیت بوده است.

ـ مقاله «سيميائية اللون في شعر الماغوط» تألیف «تیسیر جریکوس و فادیا سلیمان» به معناشناسی رنگ از منظر شناختی در شعر ماغوط پرداخته است. این مقاله در شماره ۲٤ مجله دراسات في اللغة العربية وآدابها منتشر شده است.

علاوه بر آنچه گذشت پژوهش‌های دیگری نیز درباره شعر ماغوط صورت گرفته است. امّا هیچکدام از این پژوهش‌ها اشاره گذاریی هم به تقابل‌های دوگانه‌ی مفهومی در شعر او نکرده است.

۳. تقابل‌های دوگانه از منظر ساختارگرایان

تقابل‌های دوگانه Binary oppositions که ریشه در اندیشه ساختارگرایان دارد، سازوکاری برای تحلیل متون ادبی است؛ این اصطلاح را زبان‌شناسان ساختارگرا به‌ویژه فردیناند دوسوسور از فلسفه وارد حوزه ادبیات و نقد ادبی نمودند. دوگانه‌ها که در حوزه‌ی منطق دیالکتیکی جای دارند غالباً در استدلال‌های نظری به کار می‌روند؛ امّا واقعیت این است که تقابل‌های دوگانه با گستره‌ای فراتر از مفهوم تضاد و با کارکردهای دینی، فلسفی، زبانی، فرهنگی و غیره شناخته می‌شود. تقابل‌های موجود و فراگیر در ساختار ذهن و زبان بشر نه قابل‌انکارند و نه قابل‌حذف؛ اما سیطره، قدرت و دامنه تقابل‌ها با آگاهی مخاطب، اصالت نگاه و جهان‌بینی او متغیر و متفاوت می‌شود. تجارب درونی انسان می‌تواند با استفاده از این تقابل‌ها افق تازه‌ای به ساحت‌های تکثّر معنا بگشاید. تقابل‌ها در تعامل و پیوند با یکدیگر، چون دو روی یک سکّه‌اند که وجود هر

یک، آن دیگر را به دنبال خواهد داشت. با تغییر زاویه دید و چشم‌انداز مخاطب، بسیاری از تضادّها و تفاوت‌ها، که نتیجه نگرش تقابلی و قطعی است رنگ می‌بازد و مفاهیم در یک پیوستار و در کنار یکدیگر معنا می‌شوند (نصر آزادانی و دیگران، ۱۳۹٦: ۲).

از دید دوسوسور «زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها است که وقتی نشانه‌ای در تقابل با نشانه دیگری قرار می‌گیرد، معنا پیدا می‌کند» (اسکولرز، ۱۳۸۳: ۵۱). ساختارگرایان، تقابل‌های دوگانه را سازنده تفکّر انسان، و مفاهیم متقابل را بنیادی‌ترین واحدهای تشکیل‌دهنده زبان تلقّی می‌کنند. مثلاً زشت در تقابل زیبا، و مذکّر در تقابل با مؤنث معنا می‌یابد. بشر برای تعریف هر پدیده به اصل تضاد روی می‌آورد و با آن مأنوس است که بر این اساس، ساختارگرایان منتقدان را تشویق می‌کنند تا در بطن آثار، بیشتر در جستجوی تضادها باشند (ر.ک: پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۳۵). از دیدگاه سوسور «هیچ نشانه زبانی فی‌نفسه واجد معنا نیست بلکه معنای خود را به‌واسطه تقابلی که با دیگر نشانه‌ها در چارچوب زبان دارد، به دست می‌آورد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۷ـ۳۲۸).

رولان بارت نظریه‌پرداز فرانسوی نیز معتقد است که مبنای نشانه‌شناسی بر پایه تقابل‌های دوگانه استوار می‌باشد (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۱). به گونه‌ای که در علم زبان‌شناسی بررسی تقابل‌ها اصل معرفت تلقّی می‌شود و انسان برای شناخت هر چیزی به متضاد آن روی می‌آورد، چنانچه گفته شده است «تعرف الأشیاء بأضدادها». در پژوهش‌های مبتنی بر تحلیل تقابلی «مفاهیم زوج و عناصر متقابل فهرست می‌شوند تا ساختار ایدئولوژیک متن با گزینش نوع تقابل‌ها مشخص شود. سپس شیوه برخورد مؤلف با تقابل‌های دوتایی بررسی می‌شود تا ویژگی‌های فکری ـ فلسفی و سبک ادبی او بر اساس موضعی که نسبت به تقابل‌های دوتایی اتخاذ کرده است، روشن گردد. (حیاتی، ۱۳۸۸: ۲۲).

تقابل‌های دوگانه همچون آسمان و زمین، شب و روز، زن و مرد، شرق و غرب، شمال و جنوب، حضور و غیاب و... چارچوب کلّی بسیاری از پدیده‌های هستی را تشکیل می‌دهند. برخی از این تقابل‌ها در چارچوب اراده انسان، و بسیاری دیگر خارج از اختیار او هستند. لوی استروس تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشر می‌داند. به نظر او، نیاکان و اجداد اساطیری ما چون از دانش کافی برخوردار نبودند، برای درک و شناخت جهان پیرامون خود به خلق تقابل‌های دوگانه دست می‌زدند. ازاین‌رو، ساختار تفکّر انسان بر تقابل‌های دوگانه‌ای بنا شده است (برتنس، ۱۳۸٤: ۷۷).

بنیان تفکرّ فلسفی ـ علمی غربی مبتنی بر عناصر دو قطبی است. راست/ دروغ، نیکی/ بدی، نور/ تاریکی، مرد/ زن، زندگی/ مرگ، روح/ جسم و... نمونه‌هایی از تقابل‌های دوگانه‌اند که همواره طرف اوّل مرجح و طرف دوّم نامرجح انگاشته می‌شود؛ یعنی راستی بر دروغ، نیکی بر بدی، مرد بر زن، زندگی بر مرگ، و روح بر جسم ترجیح داده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر حضور یکی، نفی دیگری است. می‌توان گفت یکی از این دو قطب، شکل ناقص و تکامل نیافته قطب دیگر است. بدی گونه‌ای تکامل نیافته و ناقص نیکی است و.... اعتقاد به قطب‌های دوگانه، منجر به بنیادگذاری علمی پایگان و سبب برتری حضور بر تمایز و غیاب شده است (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸٤). نکته قابل تأمّل این است که «تضاد و تقابل اگر تنها به گونه عناصر زبانی در متن حاضر باشد، فاقد ارزش زیبایی‌شناختی است. این ارزش هنگامی به وجود می‌آید که تصاویر منفرد به تصاویر کلان اثر و

ساختار کلّی آن مرتبط باشد، در متن جاگیر شده و در پیوند با مفهوم اثر باشد، معنا را تکمیل و تقویت کند و همچنین در چفت‌وبست با عناصر بلاغی دیگر در تقویت ادبیت متن نقش‌آفرین باشد» (مشاهری فرد و دیگران، ۱۳۹۵: ٧٦).

تقابل‌های دوگانه در آثار ادبی سه کارکرد اساسی دارند؛ اول اینکه، باعث دریافت بهتر از متون ادبی و دست یافتن به درون‌مایه مرکزی آن‌ها می‌شود. دوم اینکه ابزاری برای بیان حالات روحی و احساسات پیدا و پنهان شاعر هستند. و سوم اینکه، واحدهای زبانی در آثار ادبی به کمک تقابل‌های دوگانه ارزش پیدا می‌کنند (ر.ک: الدیّوب، ۲۰۱۷: ٢٥ـ١٦).

٤. تقابل‌های دوگانه در اندیشه ماغوط

کاربست تناقض‌ها و تقابل‌های دوگانه در شعر معاصر عرب به‌ویژه شعر ماغوط پدیده قابل‌توجهی است. «تقابل در شعر معاصر عرب با فوران دلالت‌های پنهان، و ایجاد رابطه بین واحدهای زبانی متن باعث عمق‌بخشی فضای معناشناختی می‌شود» (شرتح، ۲۰۱۸: ۲۰).

تقابل‌های دوگانه در شعر محمد ماغوط تنها یک آرایه لفظی نیست، بلکه با محوریت اصل «تعرف الأشیاء بأضدادها» «معجم واژگان تضادِ شاعر کاملاً در خدمت دلالت، فکر و اندیشه وی می‌باشد» (افخمی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰۲) لذا باید این پدیده را در شعر او از زوایای معناشناختی، زیباشناسی و جامعه‌شناسی نگریست. تقابل‌ها راز خلق آثار ادبی هستند، و در شعر ماغوط حضور پررنگی داشته، و نقش بارزی در زیباشناختی، تأثیرگذاری و انسجام شعرش ایفا نموده است، به گونه‌ای که بازتاب آن در بسیاری از سروده‌های او از جمله «بازی‌های المپیک»، و «قتل» ، و «حتی شاخه‌ها هم می‌لرزند» به‌وضوح دیده می‌شود. تقابل‌های دوگانه حتّی در نام‌گذاری برخی از سروده‌های او ازجمله «غم در مهتاب» و «سایه و آفتاب سوزان» هویداست؛ زیرا «اندوه و مهتاب» از منظر تأثیر در انسان در تقابل با همدیگرند؛ زیرا مهتاب نماد زیبایی و درخشندگی است که غم و اندوه را از دل انسان می‌برد. همچنان که «سایه و آفتاب» در تقابل باهم هستند.

پدیده تقابل‌های دوگانه در شعر ماغوط گاهی در قالب «واژگان مفرد» و «ترکیب‌های زبانی» و در موارد بسیار زیادی در سطح مضمون نمود یافته، و باعث شده است شعرش از یکنواختی و جمود خارج شود؛ زیرا او با واژگان و صور غیرمنتظره، حسّاسیت خواننده را برانگیخته، و او را غافلگیر می‌کند.

٤. ١. تقابل‌های واژگانی

تقابل‌های لفظی در علم بدیع با نام‌های مختلفی همچون مطابقه، طباق، تضادّ و... بیان شده است. و در لغت «به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن، و در اصطلاح آن است که کلمات ضدّ یکدیگر بیاورند مانند روز و شب و...» (همایی، ١٣٨٦: ٢٧٣). این نوع تقابل در بسیاری از قصاید ماغوط به چشم می‌خورد. او در سروده‌ی «چهره‌ای بین کفاشان» می‌گوید:

وَمِن أنينِها العَميقِ / أسمَعُ الضّرباتِ الأخيرةَ لِشَعبي / أسمَع موسيقى الأبوابِ المُخلّعةِ / وهي تغلق بالحِرابِ / بالأصابعِ المُجلّدةِ على أطرافِ الشّوارب / سأتأمّلُ القَدمَ الغائصةَ في الوَحل / وهي تُقلّبُ وَجهي على الجَانِبينِ / لتعرفَ من أنا؟ / مَن هذا الغَريبُ الميّتُ في شَوارعِنا / وَعندما تَهدأُ رِئتايَ / وَتغمضان كَعينين جَميلتينِ ... / سأبكي بمرارةٍ / وأعضّ الأرضَ التي أهانَتني / سأغرسُ أسناني حتّى اللثة / في السّهول

التي شَرّدتني / وأتذكّرُ الأمشاطَ الحَمراءَ / والنّهود المُتشابكة كالأغصانِ في المَنفى / وأمّي التي تنتظرُ أوبتي من النافذةِ / كأنّني ذبابة أو فراشةٌ (ماغوط، ٢٠٠٦: ١٢٦).

(ترجمه). «از ناله‌ی جان‌سوز او، صدای آخرین ضربه‌ها بر پیکره‌ی امّتم را می‌شنوم. ضرباهنگ درهای کنده‌شده را می‌شنوم که با دشنه به انگشتان یخ‌زده در اطراف سبیل‌ها بسته‌شده است. به پاهای فرورفته در گل خواهم اندیشید درحالی‌که صورتم را این‌طرف و آن‌طرف برمی‌گرداند تا مرا بشناسد. این آواره‌ی مرده در خیابان‌هایمان کیست؟ آنگاه‌که ریه‌هایم آرام گیرد و مانند دو چشم زیبا بسته شوند، به تلخی خواهم گریست، و سرزمینی را که به من توهین کرد، گاز خواهم گرفت. دندان‌هایم را تا لثه در دشت‌هایی فرو خواهم برد که مرا آواره ساختند، و شانه‌های سرخ، و پستان‌های درهم‌تنیده همچون شاخه‌ها را در تبعیدگاه به یاد خواهم آورد، و مادرم را به یاد خواهم آورد که از کنار پنجره منتظر بازگشت من بسان مگس یا پروانه‌ای است».

در ابیات بالا تقابل‌های دوگانه گوناگونی ازجمله (صورت / پا) و (خنده / گریه تلخ) و (سلطه پدر / مهربانی مادر) را ذکر کرده است تا گسست وجودش با واقعیات کنونی جامعه را نشان دهد. هدف عمده ماغوط از این کار، خلق صور شعری نامأنوس است تا ذهن خواننده را به اندیشه‌های خود معطوف سازد. این ویژگی در بسیاری از قصاید او به‌وضوح دیده می‌شود.

٤. ٢. تقابل‌های مفهومی

یکی از رابطه‌های مهمّ در معنی‌شناسی واژگانی، تقابل‌های مفهومی است. این نوع تقابل در شعر ماغوط جلوه‌های گوناگونی داشته، و تناقض‌های عالم واقعیت از منظر شاعر را نشان داده است. مهم‌ترین تقابل‌های مفهومی در شعر او به شرح زیر است:

٤. ٢. ١. تقابل فقر و غنا

در سروده‌ی «سایه و آفتاب سوزان» تقابل‌های دوگانه هم از لحاظ موضوعی و هم از لحاظ سبک‌شناختی توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. فقر و غنا درون‌مایه‌ی اصلی این قصیده است و ماغوط از آغازین سطر قصیده، ریشه‌ی تقابل فقرا و ثروتمندان را در تاریخ انسانی جستجو می‌کند:

كُلّ حُقُولِ العالَمِ / ضدّ شَفتينِ صَغيرتينِ / كلّ شَوارعِ التّاريخِ / ضدّ قَدَمينِ حافِيتينِ (ماغوط: ٢٠٠٦: ١٨٤_١٨٣).

(ترجمه) «همه‌ی دشت‌های جهان ضدّ لب‌های کوچکند، و همه جادّه‌های تاریخ ضدّ پاهای برهنه».

در این سروده دو ضمیر «هم» و «نحن» هر کدام چهارده بار تکرار شده‌اند. «هم» صدای جامعه ثروتمندان، و «نحن» صدای جامعه فقراست، که ماغوط خود نیز جزئی از آن است. او در ساختاری مثال‌زدنی، شبکه‌ای از روابط نامرئی خلق نموده، و با استفاده از تقابل‌ها پیوند میان عناصر زبانی را تقویت کرده است. از یک‌سو تقابل ساختاری جملات اسمیه، ضمایر (هم / نحن)، شبه‌جمله‌ها و ترکیبات اضافی در قالب رشته‌هایی موزون، و از سوی دیگر کثرت تشبیهات و تصاویر شعری، علاوه بر ایجاد ضرباهنگی دلنواز، نظم خاصّی به بافت سروده بخشیده است:

ثروتمندان	فقرا
هم يُسافِرونَ	نحنُ نَنتَظِرُ
هم يَملِكونَ المَشانِقَ	نحنُ نملِكُ الأعناقَ
هم يَملِكونَ اللآلِي	نحنُ نَملِكُ النَمشَ والتّواليل
يأكلونَ في الظِّل	نَزرَعُ في الهَجيرِ
أسنانُهم بيضاء كالأرز	أسناننا موحِشةٌ كالغابات
صدورُهم ناعِمةٌ كَالحَريرِ	صدُورنا غَبراء كساحاتِ الإعدام
بيوتُهم مَغمورةٌ بأوراقِ المُصنفات	بيوتنا مغمُورةٌ بأوراقِ الخَريف
في جُيوبِهم عناوينُ الخَونةِ واللصوص	في جيوبنا عناوينُ الرّعدِ والأنهار
هم يملِكونَ النّوافذِ	نحنُ نَملِكُ الرّياحِ
هم يملِكونَ السّفنَ	نحنُ نَملكُ الأمواجَ
هم يَملِكونَ الأوسمة	نحنُ نَملكُ الوَحل
هم يملكُونَ الأسوارَ والشّرفات	نحنُ نَملكُ الحِبالَ والخَناجِر

تقابل فقر / غنا در این سروده از منظر زبانی قابل تأمّل است؛ زیرا شاعر با کاربرد زبان طنز علیه فاصله طبقاتی حاکم بر جامعه سوریه تاخته است. تقابل «سفر رفتن / انتظار» ، «چوبه‌ی دار / گردن» ، «مروارید / کک و مک پوست» ، «خوردن در سایه‌سار / کاشتن در زیر آفتاب سوزان» ، «دندان‌های سفید / دندان‌های ترسناک» ، «سینه‌های نرم / سینه‌های غبارآلود» اگرچه تقابل‌های حقیقی نیستند، امّا ماغوط برای ترسیم عمق فاصله طبقاتی با هنرمندی تمام توانسته است از منظر مفهومی آن‌ها را در تقابل با یکدیگر قرار دهد. نکته قابل تأمّل در این سروده ایمان قلبی شاعر به پیروزی فقرا در نبرد فقر و غنا است. ماغوط به این باور رسیده است که در تقابل «برگ‌های ساختگی کتاب / برگ‌های پاییز» ، «دزدان و خائنان / آذرخش و رودخانه»، «پنجره / باد»، «کشتی / موج»، «مدال / گل و لای»، «حصار و بالکن / طناب و خنجر» پیروزی متعلق به جبهه فقراست. دلالت‌های سمبولیک نهفته در برخی واژگان ازجمله «آذرخش، بادها، امواج» که ویژگی نابودکننده دارند، بر قدرت جبهه فقرا در تقابل با ثروتمندان اشاره دارد که به اعتقاد ماغوط ریشه‌ی ستمگران را از جای خواهد کند. بر این اساس، ماغوط در سروده‌ی «مسافر عرب در ایستگاه‌های فضایی» نیازمندان را به قیام علیه ثروتمندان فرامی‌خواند:

أيّها العُلماءُ والفنّيون / أعطُوني بِطاقةَ سفرٍ إلى السّماء / فأنا موفِدٌ من قِبل بلادِي الحزينة / باسمِ أرامِلها وشُيوخِها وَأطفالها/ لن أوذِي نجمة / أو أسيءَ إلى سَحابةٍ/ كلّ ما أريدُه هو الوصُول/ بأقصى سُرعة إلى السّماء/ لأضَعَ السّوطَ في قَبضةِ اللهِ/ لعلّه يحرّضنا على الثَّورةِ (ماغوط: ۲۰۰٦: ۲۰۷).

(ترجمه) «ای علما و هنرمندان! گذرنامه سفر به آسمان را به من بدهید. من نماینده بیوه‌ها و پیران و کودکان سرزمین اندوهناک خود هستم. هرگز ستاره‌ای را آزار نخواهم رساند، و هرگز به ابرهای آسمان بدی نخواهم کرد. آنچه می‌خواهم رسیدن فوری به آسمان است تا تازیانه را در دستان خداوند بگذارم شاید او ما را به قیام برانگیزاند».

سفر به آسمان، و جستجوی عدالت الهی در واقع اعتراف شاعر به شکست خود در مواجهه با واقعیت‌های جامعه است. او به دنبال اراده‌ی الهی برای تغییر آینده تاریک ملّت خود است. ماغوط به دنبال این است که تازیانه ظلم و ستم که بارها تلخی زندان را به او چشانده است، در دست خداوند قرار دهد تا ملّت به خواب‌رفته را به قیام علیه ستمگران برانگیزد. او خود را سفیر و نماینده ضعفا، بیوه‌ها، پیران و کودکان معرّفی می‌کند. کارکرد صف‌بندی تقابل‌ها در قصیده فوق‌الذکر این است که ماغوط در نهایت با فرم‌دهی زیباشناسانه، به واقعیت‌های جامعه زمان خود عینیت می‌بخشد. بافت دراماتیک قصیده نیز نشان از اوج تراژدی و ازهم‌پاشیدگی ذات شاعر در مواجهه با اوضاع جامعه دارد.

٤. ٢. ٢. تقابل شهر و روستا

یکی دیگر از تقابل‌های دوگانه‌ای که حضور پررنگی در شعر ماغوط دارد، تقابل شهر و روستا است. «ارزش‌های ناب روستایی از یک سو، و زندگی مصرف‌گرایانه و سرکش شهری از سوی دیگر، به تقابل این دو در شعر او دامن زده، و ماغوط را به ترسیم تقابل مذکور واداشته است». (موسی، ۲۰۰۳: ١٥٦).

ماغوط در بسیاری از سروده‌های خود از جمله «از دفتر مه» زندگی شهری را در چهار تابلوی «ظلم، ترس، فریب، و خیانت» به تصویر کشیده است. (ماغوط، ۲۰۰۷: ۱۰۲). او بعد از مهاجرت به شهر، در سروده‌ی «مسافر» ضمن مقایسه زندگی غصّه‌دار خود در شهر با خاطرات کودکی دوست‌داشتنی‌اش در روستا، در اندیشه دور شدن از شهر، و بازگشت به زندگی روستایی است که در واقع نماد بازگشت به فطرت پاک انسانی می‌باشد. در سروده‌های «تنباکو و خیابان‌ها» ، «نامه‌ای به روستا» ، «بادیه‌نشینی که در پی سرزمین‌های بدوی است» ، «من پرنده روستایی هستم» ، «زمستان از دست رفته» ، «بادیه نشین سرخ» و ... جلوه‌های تقابل شهر و روستا به خوبی نمایان است، و بخشی از آن در جدول زیر آمده است:

شهر	روستا
سَأرحَلُ عَنها بَعِيداً .. بَعِيداً	سَأعودُ إلى قَريتي ولو سيراً على الأقدام
وَرَاء المدينَةِ الغَارِقَةِ في مَجارِي السِّلِّ وَالدُّخَانِ	إنّ رائحةَ الإبلِ تَعشّش في صدري كَحليبِ الأمّ
بَعيدَاً عَن المرأةِ العَاهِرَةِ	سَأخرجُ مِن بيتي عَارياً وأعُود إلى غابتي
نِصفُهُ نُجُوم ونِصفُه الآخرُ بَغايا وأشجَارٌ عَارِيَةٌ	وانقُلوني تَحتَ ضوء القَمر إلى أعماقِ الصّحراء
أرحَلَ عَن هِذهِ المدينَةِ وَ لَو عَلى صَهوةِ جِدار	مَن يُعيدني إلى قريتي النائية على أطراف الصّحراء
أنا أرتَطِمُ في قاعِ المَدينةِ كأنّني من وَطنٍ آخر	اطلبي لِي كُوفيةً وَعِقالا ...لِأعودَ إلى الماضِي
نسيتُ ضوء القَمرِ ورائحةَ الأطفالِ	فأعطِني طفولتي وَضَحكاتِي القَديمَة

دلالت‌هایی که از تقابل دوگانه‌ها به دست می‌آید به خواننده در دریافت مفاهیم ماورای واژگان کمک می‌کند. ساختار تقابل در ابیات بالا محدود به معانی لغوی آن‌ها نیست، بلکه دلالت‌های حاصل از آن، خواننده را به دیدگاه‌های شاعر نزدیک می‌کند. کلیدواژه‌های اصلی در ابیات بالا ازجمله «کوچیدن از شهر / بازگشت به روستا»، «شهر غرق‌شده در دود و دم / رایحه شتران»،

«غرق شدن در اعماق زندگی شهری/ بازگشت به گذشته»، «فراموشی مهتاب و رایحه کودکان / بازگشت به کودکی» نمادهایی هستند که به‌وضوح تقابل شهر (حال) و روستا (گذشته) را نشان می‌دهند. بازگشت به صحراء، بادیه و جنگل اگرچه در شعر ماغوط عمدتاً وجه مجازی دارد، و منظور اصلی شاعر، بازگشت به فطرت پاک و بی‌آلایش انسان و مدینه فاضله است، امّا در کنار آن می‌توان واقعیّات دردناک جامعه شهری همچون بیماری، فساد اخلاقی، غربت و تنهایی شاعر را در شهر لمس کرد. ماغوط به دنبال این است که از واقعیات کنونی جامعه (حال) به گذشته بازگردد. گذشته‌ای که خاطرات تلخ و شیرینی برای او دارد. لذا شاعر به دنبال دوران کودکی و خنده‌های آن زمان است تا سرپوشی بر ناکامی‌ها و سختی‌های حال حاضر خود بگذارد؛ چون معتقد است دوران «کودکی باوجود تمام سختی‌ها و محرومیت‌هایش از تجربه تلخ زندگی شهری مهربان‌تر است» (حجو، ۲۰۰۷: ۲۹).

٤. ۲. ۳. تقابل مرگ و زندگی

واژه مرگ در شعر ماغوط از بسامد بالایی برخوردار است. زیرا «مرگ در آثار شخصی و ادبی او به شکل واضحی ریشه دوانده، و انگار با نگاه عمیق ماغوط به واقعیات تلخ، مرگ از آغاز تسلّی‌بخش او بوده است». (آدم، ۲۰۰۱: ۳۸۳). همسر ماغوط در تفسیر تقابل مرگ و زندگی در شعر او می‌گوید: «آرزوی مرگ همواره نشانه‌ی اشتیاق بی‌حدّ و حصر شاعر به حیات پربارتری است» (خنسه، ۲۰۰۲: ۷۷). اشتیاق شاعر به مرگ، نقطه مقابل آن یعنی زندگی را در ذهن خواننده مجسّم می‌کند. ماغوط وقتی از مرگ صحبت می‌کند واژگانی را برمی‌گزیند که ارتباط تنگاتنگی با این مقوله دارند، مثل: «خون‌ها، ترس، گوشت مردگان، پیکرها، چنگال‌ها، جان دادن، قبر، پیری». او از تقابل مرگ و زندگی به شکل صریحی سخن گفته، و نشانه‌های حضور مرگ در جای‌جای قصایدش ازجمله سروده‌ی «ترس» به چشم می‌خورد:

أمّي / يا ذاتَ النَّهدِ المُلوّنِ كالأكواخِ الإفريقيةِ / أسرِعي لِنجدَتي / تَعالِي وَخَبّئِيني في جيبِكِ الريفيّ العَميقِ / مَعَ الإبَرِ وَالخيطانِ والأزرارِ / فالمَوتُ يحيقُ بي مِن كلّ جانبٍ / السّماء مُظلم / والرّيح تصفرُ / والكِلابُ السّوداء / تنهشُ الكتبَ الدّامية في حَقائبِ المارّة (ماغوط، ۲۰۰٦: ۲۰٤).

(ترجمه) «مادر جان! ای صاحب پستان رنگین همچون آلونک‌های آفریقایی، بشتاب و مرا با نخ و سوزن و دگمه در جیب عمیق روستایی‌ات پنهان بکن. مرگ از هر سو مرا در برگرفته است. آسمان تیره و تاریک است، و باد زوزه می‌کشد، و سگان سیاه، کتاب‌های خونین در چمدان رهگذران را تکه‌تکه می‌کنند».

ماغوط در ابیات بالا مرگ را در تقابل با مادر قرار داده است؛ زیرا مادر، نماد زندگی و نوزایی است، و دامن پرمهر او بهترین پناهگاه برای انسان در مواجهه با سختی‌هاست. کارکرد تقابل مرگ و زندگی در ابیات بالا اشاره نمادین به اوضاع آشفته سیاسی سوریه است. و این مقوله از استعاره‌ها و نمادهای به‌کاررفته هویداست؛ تاریکی آسمان، و زوزه باد نماد خفقان سیاسی است، و سگان سیاه نیز رمز مأموران امنیتی سیاه‌پوش سوریه است که عرصه را بر ملّت تنگ کرده است. ماغوط از واقعیت‌های دردناک جامعه رنج می‌برد. شمع وجودش در برابر طوفان حوادث در حال خاموش شدن است، و درد و رنج همچون پرنده‌ای بال‌هایش را بر وجود او گسترانده است. لذا با صدایی آکنده از اشتیاق به دوران کودکی در جستجوی آرامش

و امنیت است، و در این میان چیزی به‌اندازه مادر و پنهان شدن در جیب او آرام‌بخش نیست. ماغوط در سروده «مرد مرده» می‌گوید:

يا قَلبي الجَريحَ الخائنَ / هنا أريدُ أن أضَعَ بُندقيّتي وَحذائي / هنا أريدُ أن أحرقَ هَشيمَ الحِبرِ والضّحكات / أروبا القانية تنزفُ دماً على سريري / تُهرولُ في أحشائي كنسرٍ من الصّقيع / لن نرى شَوارعَ الوَطنِ بعدَ اليومِ / البَواخرَ التي أحبّها تبصِقُ دماً وحضارات / البواخر التي أحبّها تجذبُ سلاسِلها وتمضي / يا قلبي الجريحَ الخائنَ (ماغوط، ۲۰۰٦: ٤٦ـ٤٥).

(ترجمه): «ای قلب زخمی و خائن من! دوست دارم اسلحه و کفشم را اینجا بگذارم. دوست دارم جوهر و خنده‌ها را آتش بزنم. اروپای سرخ بر روی رختخوابم خونریزی می‌کند. مانند کرکسی از سرما در دل و روده‌ی من حرکت می‌کند. از امروز دیگر خیابان‌های وطن را نخواهم دید. کشتی‌هایی را می‌بینم که خون و تمدن تف می‌کند. کشتی‌هایی را که دوست دارم لنگر خود را باز می‌کند و راه خود را در پیش می‌گیرد. ای قلب زخمی و خائن من».

توصیف قلب به زخمی و خائن در ابیات بالا، بر درد و رنج ماغوط، و زندگی تراژدیک او در تبعید دلالت می‌کند. پاره‌ای دیگر از ترکیب‌های بیانی از جمله «بر زمین گذاشتن سلاح، سوزاندن، خونریزی، دل و روده، و سرفه خون‌آلود» که به دنبال آن ذکرشده است، دلالت بر مرگی می‌کند که شاعر را تعقیب می‌کند. ماغوط باور کرده است که مرگ حتمی است و گریزی از آن وجود ندارد. به اعتقاد ماغوط، انسان جامعه عربی که خود نیز بخشی از آن است یا باید در وطن خود بمیرد، و یا اینکه از آن کوچ کند. لذا عبارت «کشتی‌هایی که دوست دارم» عمق تنهایی شاعر و نسل او را نشان می‌دهد که در آرزوی رسیدن کشتی است تا او را از وطن خویش دور کند: «بعد امروز، خیابان‌های وطن را نخواهم دید». تقابل مرگ و زندگی در اندیشه ماغوط گاهی رنگ و بوی صوفیانه نیز پیدا می‌کند. او در سروده «آتش واژگان» می‌گوید: «**في مُنتصَف الجبين / حيثُ مئاتُ الكلمات تحتضِرُ / أريدُ رصاصَة الخَلاص**» (ماغوط، ۲۰۰٦م: ۵۲).

(ترجمه) «در وسط پیشانی، جایی که صدها واژه در حال مرگ است، من دنبال گلوله رهایی هستم».

ماغوط با این جملات به دنبال انزوا و عزلت‌گزینی در زندگی است. و این مقوله از مؤلفه‌های زندگی صوفیانه است که صوفی به دنبال گذشتن از واقعیت‌های زشت و شرم‌آور جامعه به سمت افق‌های روشن است. به‌گونه‌ای که او در این مسیر آرزوی مرگ می‌کند (گلوله مرگ را می‌خواهم). مرگی که (گلوله پایانی) رهایی از زندگی پست دنیوی، و کوچ به حیات اخروی که حیات جاودانه است را به دنبال دارد.

٤. ۲. ٤. تقابل غم / شادی

غم و شادی بخشی از احساسات و نیازهای فطری انسان است که بر اثر موفقیت‌ها و ناکامی‌ها بر انسان عارض می‌شود. تقابل این دو در شعر ماغوط مقوله قابل تأمّلی است. از نظر ماغوط غم و اندوه جوهره وجود انسانی است. او رابطه قدیمی با غم و اندوه دارد (ماغوط، ۲۰۰٦الف: ۱۳). لذا بی‌جهت نیست که لقب شاعر غم به او اطلاق شده است. او در سروده‌ی «سقف و آستانه» می‌گوید:

خُذوا الفَرَح .. / واترُكوا لي الحُزنَ / خذوا رَسائلَ الحُبّ / واترُكوا لي المُغلّفات / خذوا النّخيلَ والآبارَ والقَوافِل / واترُكوا لي السّرابَ / باختصار ... / خُذوا انتصارات تِشرينَ / واترُكوا لي هَزيمةَ حزيرانَ (ماغوط، ۲۰۰۶م: ۲۰۲).

(ترجمه): «شادی مال شما، و اندوه از آنِ من. نامه‌های عاشقانه مال شما، و پاکت‌های نامه از آن من. نخل‌ها و چاه‌ها و قافله‌ها مال شما، و سراب از آن من. خلاصه... پیروزی‌های تشرین مال شما، و شکست حزیران از آنِ من».

تقابل غم و بدبینی با شادی در سطور بالا به‌وضوح تجلّی یافته است. ممکن است خواننده با ملاحظه جملات بالا این‌گونه برداشت کند که ماغوط پیرو مکتب سورئالیسم است، امّا او در گزینش واژگانش تعمّدی ندارد؛ این واژگان حاکی از انفعال شخصیت او در برابر اوضاع اجتماعی و سیاسی ازجمله زندانی شدن به خاطر گرایش‌های سیاسی، تراژدی فلسطین، جنگ لبنان، اشغال عراق و... است. لذا حجم انبوهی از واژگان متضاد را مشاهده می‌کنیم که در راستای تقابل مذکور است:

شادی	غم
خُذوا الفَرَح	واترُكوا لي الحُزنَ
خذوا رَسائلَ الحُبّ	واترُكوا لي المُغلّفات
خذوا النّخيلَ والآبارَ	واترُكوا لي السّرابَ
خُذوا انتصارات تِشرينَ	واترُكوا لي هَزيمةَ حزيرانَ

ماغوط در سروده‌ی «مردی در پیاده‌رو» می‌گوید:

عندما أرنُو إلى عينيک الجَميلتينِ / أحلُم بالغُروبِ بين الجبالِ / والزّوارق الرّاحلةِ عندَ المساء / أشعُر أنّ كلّ كلماتِ العالمِ طوع بَناتي / ... لقد كُنتِ لِي وَطناً وحانة / وحزناً طفيفاً يُرافِقُني منذُ الطّفولةِ / يومَ كانَ شَعرُکَ الغَجريّ / يهيمُ في غُرفتي كَسَحابة / كالصّباحِ الذّاهبِ إلى الحُقُول / فاذهَبي بَعيداً يا حَلقاتِ الدّخان / واخفق يا قَلبي الجَريح بِكثرة / ففي حنجَرتي اليوم بُلبلٌ أحمر يودّ الغناء (ماغوط، ۲۰۰۶: ۲۹).

(ترجمه) «آن گاه که به چشمان زیبایت می‌نگرم، خواب غروب بین کوهساران، و قایق‌های در حال سفر شبانگاه را می‌بینم. احساس می‌کنم همه کلمات جهان مطیع من است... تو برای من وطن و میکده‌ای بودی، و اندوهی کوچک که از کودکی همراه من بود. روزی که موهای سرگردان تو در اتاق من همچون ابر سرگردان، و همچون صبحی بود که به دشت‌ها می‌رفت. ای حلقه‌های دود، دور شو، و ای قلب مجروح من تند بزن. امروز در حنجره‌ام بلبل سرخ‌رنگی می‌خواهد آواز بخواند».

شاعر در ابیات بالا با تکیه‌بر حافظه دوردست‌های کودکی، زن را نماد وطن، آرامش و راحتی، خوشبختی و پناهگاه قرار داده است. لذا می‌بینیم در جمله «ای حلقه‌های دود، دورشو» از دل زخمی و پردرد و رنجش می‌خواهد شروع به تپیدن بکند، زیرا احساس می‌کند بلبل سرخی مشتاق آواز خواندن است، و او دوست دارد سرود عشق و شادی سر دهد. تقابل غم و اندوه در این ابیات ناشی از شرایط روحی پیچیده ماغوط است که اضطراب و تناقض و ... بر آن حاکم است. رنگ‌های به کار رفته در قصیده نیز دلالت بر تقابل غم و شادی می‌کند. رنگ سیاه تجلی‌یافته در «غروب و شب» دلالت بر غم و اندوه می‌کند. و رنگ سرخ در «بلبل سرخ» دلالت بر فرح و شادی دارد.

٤. ۲. ۵. تقابل آزادی و استبداد

آزادی و تقابل آن با استبداد یکی از باارزش‌ترین مقوله‌های موردتوجه ماغوط بوده است؛ خواننده در جای‌جای شعر او احساس می‌کند که شاعر در جستجوی ساحلی برای لنگر انداختن کشتی آزادی در آن است. شاعر «در همه دیوان‌های شعری‌اش گرایش به آزادی داشته، و در برابر استبدادی که آزادی را به غل می‌کشد، حساسیّت داشته است» (حجو، ص ۲۵). ماغوط با هرگونه استبداد در جهان عرب مخالف است. لذا در سروده‌ی «شب و گل‌ها» به استبداد حاکم بر کشورهای عربی پرداخته و می‌گوید:

ولكنّني لا أستطيعُ أنْ أتَنهّدَ بحريّةٍ / إنّهم يَكرهونَني يا حبيبة / وَيَتسرّبونَ إلى قَلبي كالأظافِرِ / عندما أريدُ أنْ أسهَر مع قصائدي في الحانةِ / يريدُونَني أنْ أشهرَ الكلمَةَ / أمام الليلِ والجباهِ السّوداء / أنْ أجلدَ حروفي بالقُمّل والغبارِ والجَرحى / إنّني لا أستطيعُ يا حبيبة / أن أبني لهم إمبراطُوريةً ترشّحُ بالسّعال والمشانق / أنا طائرٌ من الرّيفِ / الكلمَةُ عندي إوّزة بيضاء / والأغنيةُ بستانٌ من الفستق الأخضر (ماغوط، ۲۰۰٦: ٤۸ـ٤۹).

(ترجمه) «آزادانه نمی‌توانم نفس بکشم. معشوق من! آنان از من متنفرند. همچون ناخن در قلبم فرو می‌روند.آن گاه که می‌خواهم تا سحر در میکده با اشعارم بیدار بمانم، می‌خواهند در برابر شب و سیاه‌رویان سخن خود را آشکار کنم. می‌خواهند کلمات خود را با شپش و غبار و زخم تازیانه بزنم. معشوق من! نمی‌توانم. من نمی‌توانم برای آنان یک امپراطوری بسازم که از آن سرفه و چوبه دار تراوش کند. من پرنده بهاری هستم، و کلمه نزد من همچون قوی سفید است، و ترانه، باغی از پسته سبز است».

ماغوط در ابیات بالا به استبداد سیاسی حاکم بر کشورش اشاره می‌کند. او چنان جایگاهی برای آزادی قائل است که وقتی آزادی‌های مشروع از او سلب می‌شود، خطاب به معشوقه خود می‌گوید که نمی‌تواند نفس بکشد، دست‌به‌قلم ببرد، و پرواز کند، لذا آزادی برای ماغوط به منزله زندگی است. تقابل آزادی و استبداد در ابیات بالا کاملاً مشهود است. واژه‌های «شب و سیاه‌رویان» نماد استبداد و سرکوب، و «پرنده‌ای روستایی» نماد آزادی است که در تقابل با یکدیگر قرار دارند. ماغوط با بیان اینکه نمی‌تواند برای حاکمان، امپراطوری سستی بر روی «چوبه‌های دار» بنا نهد، معتقد است که واژگان راستین سلاح او است، و آزادی وی در پرواز نهفته است.

آزادی در اندیشه ماغوط از جایگاهی رفیعی برخوردار است؛ او که طعم تلخ زندان را چشیده است، آزادی را در رؤیاهای خود نیز جستجو می‌کند:

حَلمتُ ذاتَ ليلةٍ بالرّبيع / وعندما استَيَقَظتُ / كانَت الزّهورُ تُغطّي وِسادَتي / وحلمتُ بالبَحرِ / وفي الصباحِ / كانَ فِراشِي مليئاً بالأصدَاف وَزعانف السّمك / ولكن عندما حَلمتُ بالحريةِ / كانت الحراب / تطوقُ عنقي كهالة المِصباحِ. (ماغوط، ۲۰۰٦: ۱۹۷).

(ترجمه) «یک‌شب، بهار به خوابم آمد؛ و چون بیدار شدم دیدم گل‌ها بالشم را پوشانده است. و شبی دریا به خوابم آمد، و صبحگاه رختخوابم را پر از صدف و گوش‌ماهیان یافتم. اما وقتی آزادی را در خواب دیدم، سرنیزه‌ها بسان هاله‌ی صبح گردنم را می‌زدند».

رؤیاها بازتابی از زندگی روانی انسان، و دروازه‌ای برای شناخت شخصیت او هستند. رؤیاها به‌نوعی آرزوهای دست نایافته انسان در جهان واقعیت‌هاست. از دیدگاه برخی روان‌شناسان رؤیاها دارای یک محتوای آشکار (رویدادهای واقعی در رؤیاها و آن چیزی که فرد به‌عنوان رؤیاهای خود به خاطر می‌آورد) و یک محتوای نهفته و پنهان (معنای نمادی این رویدادها یا همان افکار و امیال ناخودآگاه) هستند. (فروید: ۱۹۹۹م: ۱۷ـ۱۹). ماغوط که بارها طعم تلخ زندان را چشیده است آزادی را در رؤیاهای خود جستجو می‌کند. به عبارتی او نتوانسته است آزادی را در عالم واقعیت لمس کند، لذا در ناخودآگاه خود بدان اشتیاق نشان می‌دهد. و تضاد و تناقض بین واقعیت / رؤیا ؛ آزادی / استبداد را در ابیات بالا به‌وضوح می‌توان در واژگان (خواب دیدم / بیدار شدم) و (آزادی / سرنیزه) ملاحظه کرد. ماغوط با بهره‌گیری از عنصر تضاد به‌خوبی توانسته است استبداد شدید و فقدان آزادی را در جامعه سوریه به تصویر کشد که انقلاب‌های سیاسی مستبد آن را به وجود آورده بود.

٤. ٢. ٦. تقابل حبّ و بغض

در نگاه محمد ماغوط به دنیا حسّ بدبینی موج می‌زند، و می‌توان علل آن را در استبداد حاکم بر جهان عرب، شکست‌های جهان عرب در جنگ با اسرائیل، جنگ و اشغال برخی کشورهای عربی از جمله عراق و کویت، و زندانی شدن به خاطر مسائل سیاسی خلاصه نمود. بدبینی شاعر منجر به ظهور تناقضات بسیاری در تجربه شعری او شده است. در بررسی شعر ماغوط، خواننده متوجه این نکته می‌شود که او در آن واحد هم عاشق پدیده‌ای است و هم متنفر از آن. اما این بدان معنا نیست که او در جهت مخالفی حرکت می‌کند، بلکه با این کار مضامین بلند اجتماعی و انسانی به شعر خود می‌دهد. او در سروده‌ی «در روسپی‌خانه» می‌گوید:

أحبّ الخَمرَ والشّتائم / والشّفاه التي تُقبّل ماري / ماري التي كانَت اسمُها أمّي .. / سمراء كَيومٍ طويل غائم / أحبّها، أكرهُ لحمَها المشبع بالهمجيةِ والعِطر / أربضُ عندَ عتبتِها كَالغُلامِ / وفي صَدري رغبة مُزمنة / تَشتَهي ماري كجثّة زرقاء (ماغوط، ٢٠٠٦: ٢٠).

(ترجمه) «باده و توهین‌ها را دوست دارم. لب‌هایی را دوست دارم که ماری را می‌بوسد. ماری که هم نام مادرم بود، مانند روز بلند ابری گندمگون بود. عاشق او هستم، و از گوشت پر از توحش و عطر او متنفر هستم. مانند غلام در پیشگاهش زانو می‌زنم. و در سینه‌ام اشتیاقی مزمن نهفته است که ماری را همچون جثه‌ای آبی می‌طلبد».

.حبّ	بغض
ماريّ أمّه ـ يَشتَهي ماريّ ـ يحبّ ماريّ	يكرَه انتِهاك جَسَدِها

ماغوط در ابیات بالا در قالب روایتی داستانی دوگانه حبّ و بغض را به تصویر کشیده است. قصّه زنی بنام «ماری» که در جامعه‌ی منحطّی از لحاظ عواطف و احساسات انسانی زندگی می‌کند، و قربانی ظلم اجتماعی است. او ماری را به خاطر این‌که زن است و حقّ زندگی شرافتمندانه دارد، دوست می‌دارد، اما از شرایطی که او را وادار به عمل منافی عفّت نموده است اظهار تنفر می‌کند. بنابراین حبّ ناشی از جایگاه انسانی زن است، و بغض ناشی از انحطاط اخلاقی جامعه است که نابرابری‌های اجتماعی باعث آن شده است.

ماغوط در سروده‌ی «قهوه‌خانه‌ای در بیروت» دوگانه حبّ و بغض نسبت به وطن را در کنار هم آورده است:
لا شيءَ يَربطُني بِهذِه الأرضِ سِوى الحِذاءِ / لا شَيءَ يربطُني بِهذهِ المُروجِ / سِوى النّسيمِ الذي تَنَشقتُه صُدفةً فيما مَضَى / وَلكن مَن يَلمس زَهرةً فيها / يَلمِس قَلبي (ماغوط،٢٠٠٦م: ١٠٨).

(ترجمه) «جز کفش‌هایم هیچ‌چیزی مرا به این سرزمین پیوند نمی‌دهد. هیچ‌چیز جز نسیمی که به شکل اتفاقی درگذشته استنشاق کردم مرا به دشت‌ها و مرغزارها پیوند نمی‌دهد. اما هر کس شاخه گلی را در سرزمینم لمس کند، دست روی دلم گذاشته است».

ماغوط معتقد است که تنها لنگه کفش بی‌ارزش و نسیم سالیان گذشته او را به وطنش پیوند داده است؛ لذا او نه به سرزمین و نه به زمان وابستگی دارد. شاعر خیلی زود دچار پارادوکس شده و اعتقاد پیشین خود را نقض کرده و می‌گوید: «هرکس شاخه گلی را در وطنم لمس کند، دست روی دلم گذاشته است». پس سرزمین و مرغزارهایش وطن او بوده، و قلب شاعر به موازات آن قرار گرفته است. بنابراین، این مفاهیم متناقض بیان‌کننده تناقض حاکم بر واقعیت وجودی ماغوط است، زیرا تناقض در متن نشانه تناقض حاکم بر هستی است.

٤. ٢. ٧. تقابل حال و گذشته

یکی از دوگانه‌های مهم در شعر محمد ماغوط دیالکتیک حال و گذشته است؛ از دیدگاه روان‌شناسان اتفاقات گذشته بر رفتار انسان و به‌ویژه افراد با روحیّه حسّاس تأثیرگذار است. شاعر وقتی چکامه‌ای را می‌سراید حافظه هوشیاری جمعی را یادآوری نموده، و افرادی را که مشمول گذشت زمان شده‌اند، به خاطر آورده، و در قصیده‌اش زنده می‌کند.(سویف، ١٩٥٩، ٨٥). ذکر خاطرات گذشته در واقع فرار از وضعیت دردناک حال است. ماغوط در قصاید بسیاری به دنبال بازخوانی گذشته به ویژه دوره کودکی خود، و نیز خاطرات تلخ و شیرین آن زمان بوده است. او در سروده‌ی «بال اندوه» می‌گوید:
مَخذُولٌ أنا لا أهلَ ولا حَبيبةَ / أتَسَكّعُ كَالضَّبابِ المتلاشِي / مُدّي ذِراعَيك يا أمّي / أيَّتُها العَجُوزُ البَعيدةُ ذَاتَ القَميصِ الرَّماديّ / دَعيني ألمسَ حِزامَك المصدّفَ / وَأنشجَ بينَ الثَّديينِ العَجوزينِ / لألمسَ طُفولَتي وَكآبَتي / الدَّمعُ يَتَساقَطُ / وَفُؤادِي يَختَنقُ كأجرَاسٍ منَ الدَّمِ / فَالطُّفولةُ تَتَّبعني كالشَّبَحِ. (ماغوط، ٢٠٠٦: ٤٢).

(ترجمه): تنهایم و بی‌کس و بدون معشوقه. همچون مه متلاشی‌شده پرسه می‌زنم، مادر جان! دستانت را دراز کن، ای پیرزن دوردست‌ها با پیراهنی خاکستری. بگذار کمربند صدفی‌ات را لمس کنم، و بین سینه‌های پیرت هق‌هق بگریم، تا کودکی و اندوهم را حس کنم. اشک‌هایم جاری است، و دلم همچون ناقوس‌هایی خونین خفه می‌شود. کودکی همچون شبهی دنبالم می‌کند.

ماغوط در ابیات بالا نزاع تند بین وضعیت موجود و گذشته را ترسیم نموده است. این ابیات دلالت بر وجود دو زمان متقابل می‌کنند؛ دوران گذشته که در کودکی شاعر تجسّم یافته و آکنده از مهربانی و آرامش و امنیت است. اشتیاق به مادر و آغوش گرم او تجسّم بخش گذشته است، و شاعر در آرزوی بازگشت بدان است جایی که آرامش و طمأنینه در آنجاست. و

دوران حاضر که متّصف به‌تنهایی و وحشت و ضعف و نابودی است، و شاعر زندگی تراژدیکی در آن دارد. او در سروده‌ی «حتی شاخه‌ها هم می‌لرزند» می‌گوید:

سَأصرُخُ يَا حَبيبتِي / إذَا لم تُعطِنِي سِراجَك في اللَّيلِ / وَذِراعَك فِي الشَّيخُوخةِ / وَأملأ وَطنِي بِالصُّراخِ / إذَا لم تُعطِنِي جَناحَاً وَعَاصِفةً / لأمضِي / وَعُكّازاً مِن السُنونُو / لأعودَ / لأمسِي طِفلاً صَغيراً بِطُولِ المِدفَأةِ (ماغوط، ۲۰۰٦: ۲۲۲).

(ترجمه) «معشوق من! فریاد خواهم زد اگر شبانگاه، چراغ خود، و در کهن‌سالی آغوش خودت را به من ندهی. میهنم را با فریاد پر کن. اگر برای رفتنم بال و طوفان، و برای بازگشتم عصایی از پرستو ندهی، کودک کوچکی به‌اندازه طول بخاری خواهم شد».

ماغوط در فریاد خود تقابل‌های دوگانه را جمع کرده است؛ (می‌روم و برمی‌گردم)، (پیری و کودکی). او با جمع صور متقابل به دنبال فرم‌دهی زیباشناسانه‌ای به ساختار قصاید خود و بیان دیدگاه‌های خود نسبت به وضعیت موجود است.

نتایج پژوهش

تقابل‌های دوگانه مفهومی در پژوهش‌های ساختاری و زبان‌شناختی از اهمیّت بسزایی برخوردار است. بررسی تقابل‌ها می‌تواند خواننده را به درک بهتری از آثار ادبی از منظر فکری و سبک‌شناختی رهنمون شود. ماغوط از شاعران معاصر عرب، در سروده‌های خود از تناقض و تضاد به‌عنوان یک ویژگی سبک‌شناختی و دینامیکی بهره جسته است. این ویژگی سبک‌شناختی باعث شده است شعر او از یکنواختی و جمود خارج شود؛ زیرا با واژگان و صور غیرمنتظره حسّاسیت خواننده را برانگیخته، و او را غافلگیر می‌کند. کاربست تقابل‌های دوگانه در شعر ماغوط بازتاب تجربه‌ای است که شاعر آن را زیسته، و توانسته است جهان را با همه تناقض‌هایش به تصویر بکشد. ماغوط به اقتضای شرایط خاصّ فردی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دوگانه‌های مفهومی را برای بیان دیدگاه‌های فکری و ایدئولوژیکی خود به کار گرفته است. صور شعری ماغوط در بیان تقابل‌ها غالباً واقعی است، و او با جمع تقابل‌ها و استفاده از این شگرد، فضای شعر خود را از منظر زیباشناختی برای خواننده قابل تأمّل کرده است. با توجه به بسامد بالای متناقض نماها می‌توان این شگرد را از ویژگی‌های سبکی شعر او نیز برشمرد.

کتابنامه

۱. آدم، لؤي، (۲۰۰۱). **محمد الماغوط. وطن في وطن (دراسة تجريبية: تحليلية ـ تركيبية).** الطبعة الأولى .دمشق: دار المدى،.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن.** چاپ پنجم..تهران: مرکز.
۳. اسکولرز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات.** ترجمه: فرزانه طاهری.چاپ دوم تهران: آگه.
٤. بيدج ، موسي. (۱۳۷۳). **شادي حرفه من نيست** (ترجمه‌ي اشعار محمد الماغوط) تهران: موسسه ي فرهنگ و محراب انديشه.
٥. خنسة، وفيق. (۲۰۰۲). **ضمن كتاب نسر الدّموع، متسكع الأرصفة الحزينة (قراءات في تجربة محمد الماغوط).** الطبعة الأولى. دمشق:مؤسسة تشرين.
٦. الديّوب، سمر. (۲۰۱۷). **الثنائيات الضدية؛ بحث في المصطلح ودلالته.** الطبعة الأولى. المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية: العتبة العباسية المقدسة.

٧. سويف، مصطفى.(١٩٥٩). **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**. الطبعة الثانية.مصر: دار المعارف،

٨. شرتح، عصام. (٢٠١٨). **عالم الماغوط: دراسة جمالية في شعر الماغوط**. الطبعة الأولى.دار الخليج.

٩. صويلح، خليل. (٢٠٠٢). **اغتصاب كان وأخواتها (محمد الماغوط)**. الطبعة الأولى. دار البلد.

١٠. فروید، زیگموند. (١٣٨٢)، **تعبیر خواب و بیماری‌های روانی**، ترجمه: ایرج پورباقر، تهران: آسیا.

١١. ماغوط، محمد، (٢٠٠٦). **الأعمال الشعرية**. چاپ دوم. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

١٢. مکاویک، ایرنا ریما. (١٣٨٥). **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: خجسته.

١٣. موسی، خلیل. (٢٠٠٣). **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

١٤. همایی، جلال الدین.(١٣٨٦). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**.چاپ بیست و هفتم. تهران :هما.

١٥. افخمي عقدا، رضا، محسن زماني، وصال ميمندي (١٣٩٨). «بازتاب گفتمان انقلاب و قيام مسلحانه در لايه‌هاي سبكي شعر مظفر النواب با تكيه بر قصيده عبدالله الإرهابي». دو فصلنامه علمي زبان و ادبيات عربي. شماره ٢. صص ١٠٦ـ٨٦.

١٦. پارسی‌نژاد، کامران.(١٣٨٢). «ساختارگرایی و ساخت‌شکنی». مجله ادبیات داستانی. شماره ٦٩. صص ٣٨ـ٣٥.

١٧. حجو، فواز. (٢٠٠٧). «صورة الماغوط في شعره». مجلة الموقف الأدبي. شماره ٤٣٢. دمشق:اتحاد الكتاب العرب.

١٨. حیاتی، زهرا.(١٣٨٨). «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا». فصلنامه نقد ادبی. سال ٢. شماره ٦. صص ٢٤ـ٧.

١٩. فقس، روعة. (٢٠١٤). صورة المرأة عند محمد الماغوط. مجلة جامعة البحث. المجلد ٣٦. العدد ١٠.

٢٠. مشاهری فرد، عطیه و دیگران. (١٣٩٥). «کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناختی تصاویر غزلیات عطار بر اساس آراء جرجانی» فصلنامه علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره ٤١. صص ٥١ـ٨١.

٢١. نبی‌لو، علیرضا.(١٣٩٢). «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی. دوره ٢١، شماره ٧٤. صص ٩١ـ٦١.

٢٢. نصر آزادانی، ناهید و دیگران. (١٣٩٦).«نشانه‌شناسی تقابل‌های دوگانه در حکایت «دختر کعب» الهی نامه عطار با محوریت ترجیحی رمزگان‌های رازداری و افشاگری». مجله جستارهای ادبی. شماره ١٩٧.صص٢-٢٣.

تحلیل روند تراجایی تداوم در رمان فرانکشتاین في بغداد احمد سعداوي و فرانکنشتاین مری شلی

(پژوهشی)

صدیقه حسینی (دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)
مهین حاجی زاده (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران، نویسنده مسئول) [1]
حمید ولی‌زاده (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.85136
صص:۱۶۹-۱٤۷

چکیده

ژرار ژنت با توجه به روابط میان متون، بیش‌متنیت را به‌عنوان یکی از انواع ترامتنیت مطرح نمود. بیش‌متنیت با محوریت اقتباس و برگرفتگی به دو دستهٔ تقلیدی و تراگونگی تقسیم می‌شود. در این رویکرد وجود بیش‌متن به‌عنوان عنصر تأثیرپذیر و پیش‌متن به‌عنوان عنصر تأثیرگذار بسیار دارای اهمیت است. بیش‌متن با تقلید یا تغییر پیش‌متن باعث حفظ متن نخستین و یا تغییر آن می‌گردد. این تغییر هدفمند تراگونگی نام دارد که به دور از تقلید صرف است و گاهی باعث تراجایی در متن می‌شود. تراجایی که تغییری جدی در پیش‌متن است، با انجام برخی جابه‌جایی‌ها در شکل و معنا تغییرات عمده‌ای را در پیش‌متن به وجود می‌آورد که یکی از این موارد تداوم زمانی روایت است. بررسی تداوم یا سرعت روایت در پیش‌متن و بیش‌متن که به مطالعهٔ نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان روایت می‌پردازد، بر تغییر آن از طریق تراجایی دلالت دارد که تغییری جدی در رابطهٔ بیش‌متنیت می‌باشد. سعداوی که متعلق به نسل جدید رمان نویسان است با قرار دادن فرانکشتاین در فضای ادبی جدید و محیطی متفاوت باعث تغییرات عمده‌ای در شتاب بیش‌متن می‌شود. بررسی تغییر سرعت رمان در بیش‌متن، خلاقیت سعداوی را در عمق بخشیدن به روایت به نمایش می‌گذارد و نمونه‌ای بارز برای تراجایی تداوم و درنگ است. با توجه به آن که رمان "فرانکشتاین في بغداد" احمد سعداوی تحت تأثیر رمان "فرانکنشتاین" (۱۸۱۸) مری شلی نوشته‌شده است، پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی به بررسی رابطهٔ تراگونگی در سرعت داستان بین این دو رمان و تغییرات ایجاد شده در شتاب منفی و مثبت در بیش‌متن از نوع تراجایی می‌پردازد. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که تغییر لحن شاعرانه، توصیف پویا، حذف غیرعلنی و گفتگوهای درونی در بیش‌متن باعث تراجایی در تداوم می‌گردد، به‌گونه‌ای که عمل ذهنی در بیش‌متن برخلاف پیش‌متن باعث حرکت عمودی در متن و پیشروی در دنیای ذهنی شخصیت‌ها می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، تراجایی، تداوم، درنگ، فرانکشتاین.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/٦/۲۳

[1]. رایانامهٔ نویسنده مسئول: hajizadeh@azaruniv.ac.ir

۱. مقدمه

بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت اگر روابط حاکم بر متون از نوع برگرفتگی و اقتباس باشد، در این صورت این رابطه از نوع بیش‌متنیت خواهد بود. ژنت در راستای بیش‌متنیت از ادبیات درجهٔ دوم و قرار گیری لایه‌های مختلف متون بر روی هم نیز بحث می‌کند. «کلیدواژهٔ دیگری که در بحث ژنت در مورد دوگانگی ابژه در حوزه روابط متنی وجود دارد: انطباق با چیزی یا قرار گرفتن بر آن است. یک متن بر روی کاغذ می‌تواند بر روی متنی دیگر قرار بگیرد، اما آن را پنهان نکند و اجازهٔ مشخص شدن را به آن بدهد». (Genette,1997: 398) پس گذشته و آینده در لایه‌های متون دوره‌های مختلف روی هم قرار می‌گیرند و ادبیاتی از جنس دوم با داستان و شخصیت‌هایی از جنس دوم پدید می‌آید. این نوع از رابطهٔ میان متون به نحوی است که از خلال لایه‌های شفاف متن، می‌توان تصویر متونی را دید که متن اصلی از آن تأثیر پذیرفته است.

«بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متن برخلاف بینامتنیت نه بر اساس هم حضوری که بر اساس برگرفتگی بنا شده است». (نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۱۳۱) رابطهٔ بیش‌متنیت رابطه ای از نوع تقلید (همانگونگی) یا تراگونگی با پیش‌متن(متن مورد اقتباس) است. «تفاوت تغییر در تقلید و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است؛ یعنی در تقلید هدف تغییر نیست و میزان آن‌هم بسیار فاحش نخواهد بود». (نامور مطلق، ۱۳۸٤ :۱۰) تراگونگی نیز زیر شاخه‌هایی دارد که تراجایی یکی از آن‌ها است. بر این اساس رمان "فرانکشتاین في بغداد" نوشتهٔ احمد سعداوی به‌عنوان بیش‌متن(متن اقتباس‌شده) متأثر از پیش‌متن مری شلی با عنوان "فرانکنشتاین یا پرومتهٔ مدرن" می‌باشد که در این پژوهش از ترجمه محسن سلیمانی استفاده شده است. اگر چه رمان سعداوی برگرفته از رمان شلی است، اما نویسنده که مخاطبی فعال به شمار می‌آید، با بازخوانی دوبارهٔ این رمان در محیطی متفاوت، متنی جدید می‌آفریند. بررسی شاخص‌های رمان پست‌مدرن و همچنین حاکمیت شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی متفاوت، نوع تأثر سعداوی از رمان شلی را تبیین می‌کند و آن را بیش‌متنی فراتر از پیش‌متن خود قرار می‌دهد؛ به‌عنوان مثال یکی از عواملی که بیش‌متن را تراگونه می‌نماید، تغییر در شکل روایت و عناصر روایی می‌باشد که متأثر از پارادایم زمانی و عصر پسامدرن در مقابل عصر مدرنیسم است.

روایت‌شناسی ژرار ژنت(Gérard Genette) به اجزای داستان نظمی دوباره می‌بخشد. ژنت با بهره‌گیری از روش‌های ساختارگرایانه در صدد کشف ساختار رمان و هدف نویسنده برآمد و سه سطح داستان، متن و روایت‌گری را معرفی نمود. ژنت می‌گوید: «داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت کردن است». (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱٤٥) یکی از وجوه اصلی روایت، تداوم یا شتاب داستان است که نسبت زمان داستان و روایت را به وسیلهٔ عناصری چون درنگ، چکیده، خلاصه و صحنه بررسی می‌نماید.

این پژوهش با توجه به دستاوردهای روایت‌شناسی در زمینهٔ تداوم به تطبیق اثری از نویسندهٔ عراقی، احمد سعداوی، با رمان مری شلی می‌پردازد. از آنجایی که رابطهٔ بین این دو متن بسیار فراتر از یک تقلید صرف و از نوع تراگونگی و تراجایی می‌باشد، تداوم روایت نیز تحت تأثیر فرایند تراجایی قرار می‌گیرد. بررسی درنگ، چکیده، خلاصه و صحنه در هر دو متن

نشانگر آن است که تراجایی در تداوم تأثیر عمده‌ای روی شتاب بیش‌متن گذاشته است که ناشی از بهره‌گیری متفاوت سعداوی از عنصر درنگ، حذف و چکیده و همچنین گفتگوهای درونی شخصیت‌های داستان می‌باشد.

۱.۱. پرسش‌ها

این مقاله با رویکردی تحلیلی و با توجه به نظریهٔ تراجایی و روایت‌شناسی ژنت به مطالعهٔ دو رمان و بررسی مؤلفه‌های تداوم می‌پردازد که در این راستا پرسش‌های زیر مطرح می‌گردد:

۱- درنگ، حذف، چکیده و صحنه به‌عنوان مؤلفه‌های تداوم زمانی چگونه منجر به تراجایی در بیش‌متن شده‌اند؟

۲- چه عواملی مؤلفهٔ درنگ را در پیش‌متن و بیش‌متن تحت تأثیر قرار داده است؟

۲.۱. فرضیه‌ها

۱- گفتگوهای درونی، حذف توصیف‌های ایستا و جایگزین نمودن وصف پویا و آمیختن گفتگوهای درونی و بیرونی باعث تراجایی عنصر تداوم در رمان " فرانکشتاین في بغداد " می‌گردد.

۲- توصیف‌های پویا وگفتگوهای درونی عوامل مؤثر بر مؤلفهٔ درنگ در بیش‌متن هستند و توصیف‌های ایستا و پرسش‌های مطرح شده از جانب شخصیت‌ها در پیش‌متن بر عنصر درنگ تأثیر می‌گذارد.

۳.۱. پیشینهٔ پژوهش

برخی مقالات در مورد رمان سعداوی و شلی نوشته شده است که این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: مقالهٔ «ارزیابی فاصله روایی در رمان "فرانکشتاین في بغداد" احمد سعداوی» در سال ۱۳۹۸ش. که توسط مهین حاجی زاده و صدیقه حسینی به نگارش درآمده است و به فاصله می‌پردازد که تابعی از وجه روایت می‌باشد و فاصلهٔ بین روایت و داستان را مشخص می‌نماید. «گوتیک-پست مدرنیسم در رمان "فرانکشتاین في بغداد" احمد سعداوی» نوشتهٔ مهین حاجی زاده و صدیقه حسینی در سال ۱۳۹۷ش. که به بررسی عناصر گوتیک-پست مدرنیسم در رمان سعداوی می‌پردازد. «خوانش تطبیقی مؤلفه‌های پست مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین فی بغداد» مقالهٔ علی افضلی و نسترن گندمی در سال ۱۳۹۵ش. که به بررسی رویکرد احمد سعداوی در رمان فرانکشتاین فی بغداد و محمدرضا کاتب در رمان پستی می‌پردازد. این مقاله به قتل و خشونت، عدم روایت خطی داستان، تناقض، عدم انسجام و محوریت عمودی گفتگوها اشاره دارد. مقالهٔ «تعدد الاصوات فی روایهٔ فرانکشتاین فی بغداد لأحمد سعداوی» نوشتهٔ احمد محمد عزاوی و دالیا حمید شهاب در سال ۲۰۱۷م. به ویژگی پولی‌فونیک و چندصدایی در رمان سعداوی می‌پردازد. مقالهٔ «صورة الحرب في رواية فرانكشتاين في بغداد»، نوشتهٔ وسام حمید محمد حسین الخالدی در سال ۲۰۱۷م، تصویر جنگ، انفجارها، خشونت، ناامنی، اختلافات داخلی و مذهبی و تأثیر روانی این عوامل را بر جامعه در رمان سعداوی مطالعه می‌نماید. مقالهٔ «سيمولوجية فوضي العنف في رواية فرانكشتاين في بغداد، قراءة تداولية» نوشتهٔ زینب عبدالامیر حسین القیسی در سال ۲۰۱٦م. است که القیسی در این مقاله رویکردی کاربردشناسانه دارد. این محقق با توجه به نظریهٔ

گریماس شخصیت‌های رمان را براساس کنش و میزان تأثیر آن در روند روایت تقسیم‌بندی می‌کند. پایان نامهٔ «رواية (فرانكشتاين في بغداد) البنية و الإحالات»، نوشتهٔ عمار ابراهیم محمد عزت در سال ۲۰۱٦م، هویت چندپاره و هویت اجتماعی و در نهایت مراجع رمان را مد نظر قرار می‌دهد. مقالهٔ «الترميز النسقي في رواية فرانكشتاين في بغداد» نوشتهٔ فراس صلاح عبدالله العتابی در سال ۲۰۱٦م، در مورد بعد فرهنگی واقعیت جامعهٔ عراق و شخصیت‌هایی که تمثیل‌گر این جامعه هستند، بحث می‌نماید. مقالهٔ «بناء الشخصية في رواية فرانكشتاين في بغداد» نوشتهٔ نوزاد احمد اسود به سال ۲۰۱٦ م، در مورد ساختار شخصیت‌ها و تصویر واقعیت حاکم بر عراق از طریق شخصیت‌ها می‌باشد.مقالهٔ «دلالة البنية الزمنية في رواية فرانكشتاين في بغداد» نوشتهٔ محمد عبدالحسین هویدی به سال ۲۰۱۵م. به تحقیق در زمان روایت اهتمام می‌ورزد. «فرانكشتاين في بغداد... التناص و النص الغائب»، مقالهٔ فاضل ثامر که در سال ۲۰۱٤م. نوشته شده است و به مبحث بینامتنیت بین دو رمان اشاره‌ای گذرا دارد. در این مقاله یکی از مؤلفه های روایت تحت عنوان تداوم به صورت تطبیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این عنصر در رمان "فرانكشتاين في بغداد" احمد سعداوی و "فرانکنشتاین یا پرومتهٔ مدرن" مری شلی به صورت آماری استخراج می‌گردد و بر این اساس رابطهٔ بیش‌متنی از نوع تراجایی در عنصر تداوم مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۲. تراگونگی و تراجایی

تراگونگی(Transformation) یا تغییر در مقابل تقلید یکی از راه‌های اقتباس و برگرفتگی(بیش‌متنیت) می‌باشد. «تراگونگی تغییر در گفتن چیزی به شیوه‌ای دیگر است، در حالی که تقلید گفتن چیزی دیگر به روشی مشابه است».(عذاوری، ۲۰۰٦ :٥٤) تراجایی(Transposition) زیرشاخه‌ای جدی از تراگونگی محسوب می‌شود و تکنیک‌های فراوانی از تراگونگی را به خود اختصاص می‌دهد. نقش این عنصر در تکثیر متن و تغییر سبک بسیار حائز اهمیت است. ژنت در این مورد می‌گوید: «به خاطر ترس از دست دادن اشتیاق خواننده تنها متنی کوتاه به وجود می‌آورند. درحالی‌که این تراجایی است که به آثار بعد گسترده‌تری می‌بخشد». (Genette,1997: 213) این نوع تغییر در بعد نشانه‌شناسی متن رخ می‌دهد و دگرگونی نشانه‌ها را در پی دارد. «تعامل متون از نوع فعالیت‌های نشانه شناسانهٔ منسجم است، متون همجوار می‌شوند، باهم درگیر می‌شوند، در هم می‌آمیزند و همدیگر را نفی می‌کنند. به‌اختصار باید گفت که وقتی تعامل متنی اتفاق بیافتد، نظام نشانه‌های منسجم با هم تعامل می‌کنند که هر یک دلالت خاص خود را دارد. این نظام‌ها وقتی در متن جدید به هم می‌پیوندند در خلق نظام رمزی جدید مشارکت می‌کنند و بار تولید معنا را بر دوش می‌گیرند». (اصطیف، ۱۹۹۳ :۵۳) دگرگونی نشانه‌ها در بیش‌متن سعداوی برای تولید معنا منجر به تراجایی می‌شود که در دو بعد شکل و محتوای این رمان قابل‌بررسی است. به‌عبارت‌دیگر تراجایی تغییراتی را در محتوا و سبک آن به وجود می‌آورد. ژرار ژنت در معرفی تراجایی در شکل، عناصر فراوانی را مطرح می‌کند که کمیت و نحوهٔ ارائه یا وجه، مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌آید. یکی از این وجوه تداوم یا سرعت روایت می‌باشد.

۳. خلاصۀ رمان فرانکنشتاین و فرانکشتاین فی بغداد

مری شلی (Marry shelley) در رمان "فرانکنشتاین یا پرومتۀ مدرن" به روایت نیروی مهارنشدنی و تخریبگر علم و جاه‌طلبی‌های پزشک جوانی می‌پردازد که به وسیلۀ نیروی برق به کالبدی بی‌جان زندگی می‌بخشد. این موجود که متشکل از تکه‌های اجساد مردگان است، تبدیل به هیولایی می‌شود و زندگی پزشک جوان (ویکتور) را نابود می‌نماید. ویکتور به هنگام تعقیب هیولا توسط والتن نجات داده می‌شود و در واقع داستان با نامۀ رابرت والتن، راوی داستان، برای خواهرش آغار می‌گردد. والتن داستان ماجراجویی‌های خود در سفر و ماجرای آشنایی با ویکتور را برای خواهرش بازگو می‌کند و در این میان ویکتور به روایت زندگی خود می‌پردازد.

احمد سعداوی، رمان‌نویس عراقی، با اقتباس از اثر مری شلی "فرانکشتاین في بغداد" را خلق نمود. در این روایت، هادی عتاگ که شغل وی جمع‌آوری وسایل کهنه و قدیمی و خرید و فروش آن‌هاست، پس از انفجارهای بغداد و به‌خصوص پس از کشته شدن دوستش ناهم عبدکی، تکه‌های اجساد مردگان را جمع می‌کند و با پیوند این تکه‌ها موجودی به نام شسمه خلق می‌نماید. این موجود با شعار عدالت ورزی و عدالت‌خواهی به ترس و وحشت در کوچه و خیابان‌های بغداد دامن می‌زند. روزنامه‌نگاری به نام محمود سوادی پس از گفتگو با هادی و شنیدن سخنان ضبط شدۀ شسمه او را فرانکشتاین بغداد می‌نامد. «احمد سعداوی در رمان "فرانکشتاین في بغداد" وحشت عمومی را به تصویر می‌کشد و با فضاسازی موفق و منطبق با محیط اجتماعی و سیاسی عراق، اثری تأثیرگذار برجای می‌گذارد». (حاجی زاده،۱۳۹۷: ۱۱۷) با توجه به نوع تأثیر و تأثر، رابطۀ بیش‌متنیت بین این دو رمان مطرح می‌شود. این نوع از تعامل میان دو متن (بیش‌متنیت) یعنی «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن (Hypertext) B با یک متن پیشین (Hypotext) A باشد، چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد. بیش‌متن متنی است که از یک پیش‌متن در جریان یک فرایند دگرگون‌کننده ناشی شده باشد». (نامور مطلق،۱۳۸٦: ۹۵) بر این اساس رمان "فرانکنشتاین یا پرومتۀ مدرن" مری شلی پیش‌متن و رمان "فرانکشتاین في بغداد" احمد سعداوی بیش‌متن محسوب می‌شود.

٤. تداوم

ژنت می‌گوید: «سرعت روایت بنا به‌دلخواه می‌تواند تغییر کند، خلاصه‌ها می‌توانند تبدیل به صحنه شوند یا برعکس، حذف‌ها و تکرارها اتفاق بیافتد یا بخش‌هایی از روایت حذف شود یا توصیف‌ها حذف یا بیان شوند». (Genette,1997:286)

در واقع منظور از تداوم نسبت میان طول مدت‌زمان داستان و زمان روایت است. زمان روایت مدت‌زمانی است که برای خواندن صرف می‌شود که بستگی به حجم مطالب دارد و نسبت به خوانندگان مختلف فرق می‌کند، ولی زمان داستان زمانی است که صرف رخداد داستان می‌شود. بر این اساس «ژنت چهار نوع حرکت روایی را برمی‌شمرد:

الف- درنگ: زمان روایت =n و زمان داستان= ۰ (۰ به معنای عدم اختصاص زمان به آن می‌باشد.)، داستان-رویداد قطع می‌شود تا منحصراً به گفتمان راوی بپردازد. توصیفات ایستا در این مقوله جا می‌گیرند (n علامت اختصاری Natural است که در اینجا به معنای یک عدد طبیعی تعیین نشده اما موجود است.)

ب- صحنه: زمان روایت = زمان داستان. زمان روایت با زمان داستان هماهنگ است، گفتگو مثال خوبی برای این مورد است.

ج- چکیده: زمان روایت < زمان داستان، قسمتی از داستان-رویداد در روایت خلاصه می‌شود تا به‌سرعت بیافزاید. چکیده‌ها می‌توانند از نظر حجم متفاوت باشند.

د- حذف: زمان روایت = ۰ و زمان داستان = n ، روایت دربارهٔ قسمت‌هایی از داستان-رویداد اصلاً چیزی نمی‌گوید». (Guillemette,2016)

١.٤. تراجایی در تداوم

تداوم نسبت میان طول مدت‌زمان داستان و زمان بیان روایت است. (کنان، ۷۳:۱۳۸۷) در مقولهٔ تداوم رابطهٔ میان زمان اختصاص‌یافته به رویدادها در داستان با صفحات اختصاص داده‌شده به توصیف این رویدادها مشخص می‌شود. (العید، ١٢٤:١٩٨٦) در واقع تداوم به سرعت قصه‌گویی و اختصار و شرح وقایع مربوط می‌شود که ژنت از این مفهوم برای تعیین شتاب داستان بهره می‌گیرد. این قسمت به مفاهیم تراگونگی در درنگ، صحنه، چکیده و حذف می‌پردازد.

در مورد بیش‌متن باید گفت که «پایان وقایع روایت در ۲۰ شباط (فوریه) ٢٠٠٦ است. پایان روایت در چهار صفحهٔ اخیر توصیف واکنش‌ها و احساسات مردم در قبال حادثه‌ای است که در آن روز اتفاق افتاده است، دستگیری هادی عتاگ و نشان دادن مردی در تلویزیون که پایان وقایع روایت را نمایش می‌دهد. ابتدای حوادث بر اساس تاریخ روایت، لحظهٔ انفجار ماشین بمب‌گذاری‌شده در فرودگاه است». (هویدی، ١٦٦:٢٠١٧) بر اساس سخن منجم بزرگ شروع ماجرای شسمه که مصادف با اولین انفجار است، اوایل بهار می‌باشد. «يعني في بداية هذه السنة. في الربيع تقريبًا. أواخر شهر نيسان». (سعداوی، ۲۵۷:۲۰۱۳): (ترجمه) «یعنی در ابتدای امسال، تقریباً در بهار و اواخر ماه نیسان (اردیبهشت).» براین اساس وقایع روایت مذکور از آوریل ٢٠٠٥ تا شباط ٢٠٠٦ به مدت ۱۰ ماه طول می‌کشد. این ۱۰ ماه در درون روایت، ابعاد گسترده‌ای می‌یابد که راوی از طریق ایجاد درنگ، حذف، خلاصه و صحنهٔ نمایشی آن را به تصویر می‌کشد.

تاریخ اولین نامهٔ پیش‌متن نیز ۱۱ دسامبر می‌باشد و تاریخ آخرین نامه ۱۲ سپتامبر است که نشان می‌دهد که روایت والتن(کسی که وقایع زندگی ویکتور را می‌نویسد) به‌عنوان روایت اول، حدود ۱۰ ماه را در بر می‌گیرد، اما خلق هیولا تا مرگ ویکتور چیزی بیشتر از ۲ سال طول می‌کشد. زمان مرگ ویلیام(برادر ویکتور)، دو سال از خلق هیولا گذشته است و ویکتور در ماه می نامه‌ای از پدرش در این مورد دریافت می‌کند و پنج ماه پس از آن در ماه سپتامبر (صفحهٔ ۲۲۵) به خاطر قول خود به هیولا برای ساختن همدمی برای او به سفر می‌رود. پس از قتل کلروال(دوست ویکتور) نیز در ماه می ویکتور نامه‌ای از الیزابت دریافت می‌کند و در قسمت پایانی رمان، در نامه‌ای از جانب والتن که در ۱۳ سپتامبر نوشته‌شده است، مرگ ویکتور اعلام می‌شود. به این ترتیب روایت ویکتور در سه سال و پنج ماه اتفاق می‌افتد. ضرب‌آهنگ و شتاب در روایت براساس نظریهٔ ژنت حاصل تقسیم تعداد صفحات رمان بر زمان اختصاص‌یافته به روایت است. ترجمهٔ فارسی رمان شلی که در این تحقیق مورد بررسی قرارگرفته است که در حدود ۳۲۰ صفحه می‌باشد:

شتاب روایت در پیش‌متن

صفحه ۳۲۰
——— ۷/۸
ماه ٤١

شتاب روایت در بیش‌متن

صفحه ۳٤٤
——— ۳٤/٤
ماه ۱۰

در واقع در مقابل هر یک ماه روایت پیش متن ۷/۸ صفحه قرار دارد و ۳٤/٤ صفحه نیز برای هر ماه در بیش‌متن اختصاص داده شده است که نشان می‌دهد، شتاب در پیش‌متن بیشتر است. البته باید در نظر داشت که تعداد شخصیت‌های پیش‌متن ۲٦ نفر و بیش‌متن ٤٦ نفر می‌باشد و حضور شخصیت‌های فراوان در بیش‌متن، روایت گفتار درونی و روایت از دیدگاه بیشتر آن‌ها باعث شده است که زمان در رمان از حالت خطی خارج شود و به‌صورت عمودی در عمق روایت حرکت کند که باعث گسترش روایت به شکل عمودی می‌گردد. در واقع برای نتیجه‌گیری در شتاب داستان باید عواملی چون درنگ، چکیده، خلاصه و صحنه مورد بررسی قرار بگیرد.

٤ .١. ١. درنگ: زمانی که روایت سرعت حداقل خود را می‌یابد، دچار مکث و توقف می‌شود که در روایت به‌صورت پرسش، متن شاعرانه، توصیف ایستا، بیان افکار و تعهدات، گفتگوی ذهنی، افعال انشایی، حدس و گمان در مورد شخصیت‌های دیگر روایت و نقل‌قول نمایان می‌شود.

٤ .١. ١. ١. توصیف: درنگ در پیش‌متن یعنی رمان فرانکشتاین مری شلی بیشتر از نوع توصیف و متن شاعرانه است. «زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود و زمان داستان از حرکت بازمی‌ایستد و به‌واقع کنشی صورت نمی‌گیرد». (قاسمی پور، ۱۳٦:۱۳۸۷) در نامه‌هایی که والتن(شخصی که زندگی ویکتور را روایت می‌کند) خطاب به خواهرش می‌نویسد، توصیفات زیادی وجود دارد. وصف باد سرد شمالی، دنیای پوشیده از یخ، قطب شمال و شگفتی‌های سرزمین‌های غیرمسکونی صفحاتی را به خود اختصاص می‌دهد. وصف ویژگی‌های ظاهری برخی اساتید از جانب ویکتور و اظهارنظر در مورد آن‌ها باعث به وجود آمدن تأخیر در روند داستان می‌شود. «شقیقه‌هایش را موهای خاکستری پوشانده بود، ولی موهای پشت سرش تقریباً مشکی بود. قدی کوتاه داشت، ولی شق و رق بود...» (شلی، ٥٧:۱۳۸٦) همچنین وصف ویژگی‌های اخلاقی نیز بعد دیگری را به خود اختصاص می‌دهد. از طرفی ویکتور در صفحات ٦٤،٦٥،٦٦ و ٦۹ به وصف احساسات درونی خود یعنی شور و شعف در کشف اسرار و همچنین وصف مراحل ساخت هیولا می‌پردازد. «آه هیچ آدمیزادی تحمل دیدن آن قیافهٔ وحشتناک را نداشت. در واقع اگر جسدی مومیا شده را دوباره زنده می‌کردم به اندازهٔ این هیولای رذل، زشت و کریه از کار در نمی‌آمد». (همان:۷۳) وی همچنین طبیعت، رودخانه‌ها، کوه‌ها، صخره‌ها، دره‌ها و تپه‌ها را بسیار به وصف می‌کشد. صفحات ۱۳۰تا ۱۳۷سرشار از توصیف طبیعت و نام مکان‌ها، رودها و کوه‌ها است که توصیفی ایستا به شمار می‌آیند. هر چند که ویکتور برای رهایی از بحران به طبیعت پناه می‌برد، اما گاهی توصیفات به نحوی است که مخاطب هرلحظه منتظر پدیدار شدن هیولا

از پشت یک تپه، صخره یا درخت است. هیولا نیز به هنگام روایت داستان به توصیف آلونک، خانوادهٔ دلاسی و اعمال آن‌ها می‌پردازد. «آلونک من چوبی بود، اما آن‌قدر کوتاه بود که درست نمی‌توانستم در آن بنشینم. با این که کف آن چوبی نبود، اما زمین خشک بود...» (همان:۱٤۹) هیولا پس از آن‌که زندگی روزمرهٔ خانوادهٔ دلاسی را تعقیب می‌کند به وصف کارها و رفتار و اعمال آن‌ها ادامه می‌دهد. تصاویر ذهنی و عینی در این رمان جایگاه خاصی دارد، اما شلی به‌ندرت در تصاویر خود از عینیت به سمت ذهنیت حرکت می‌کند و هر یک از این تصاویر به‌صورت عینی و ذهنی باقی می‌مانند.

ازآنجایی‌که در بیش‌متن گفتار درونی شخصیت‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد و گاهی یک واقعه از دیدگاه‌های مختلف وصف می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که وصف جایگاه خاصی در این رمان داشته باشد. شروع فصل اول رمان با وصف صحنهٔ انفجار آغاز می‌شود. «شاهدوا من خلف الزحام، و بعيون فزعة، كتلة الدخان المهيب و هي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات...» (سعداوی، ۲۰۱۳:۱۱)(ترجمه)«از پشت شلوغی و با چشمانی ترسان تودهٔ دود وحشتناکی را دیدند که در پارکینگ ماشین‌ها با رنگی سیاه به هوا برمی‌خاست». وصف قیافه و هیکل شسمه، گربهٔ ایلیشوا(پیرزنی که شسمه را فرزند خود می‌داند)، خانهٔ وی و تابلوی قدیس مارگورگیس، ظاهر هادی(آفرینندهٔ شسمه)، ناهم(دوست صمیمی هادی)، شبحی که با حسیب(روحی که در شسمه حلول می‌نماید) صحبت می‌کند، شکل ظاهری دلال، ابو انمار، سعیدی و نوال وزیر... همگی باعث درنگی توصیفی در روایت می‌شوند. «وثلاث صور بحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى مرسومة بقلم حبر ثخين و ألوان باهتة لقديسين». (همان:۲۲)(ترجمه) «سه تصویر به اندازهٔ کف دست که با قلمی غلیظ و با قدیسانی رنگ و رو رفته کشیده شده است و کپی‌برداری از تمثال‌های اصلی قرون‌وسطی است». تصویر قدیس مارگورگیس که در زندگی پیرزن نقش عمده‌ای دارد، بسیار در این متن وصف شده است. این تصویر تنها همدم اوست و پیرزن که بسیاری او را دیوانه می‌نامند، شخصیتی اسکیزوفرنیک است که ادعا می‌کند فرزندش هنوز زنده است و در مورد فرزندش بسیار با این تابلو صحبت می‌کند. صورت فرشته‌گون وی در تناقض با هیکل جنگجو و یال و کوپالش قرار دارد، که تمام بدنش را زره دربر گرفته است و موهای بورش از زیر کلاه‌خود بیرون ریخته است. وی سوار بر اسبی سفید و عضلانی که بر دو پا برخاسته است در حال جنگ با اژدهایی درنده است.

راوی همچنین به توصیف شکل ظاهری سایر افراد می‌پردازد: «صحفية ألمانية شقراء ضامرة ترتدي نظارة طبية سميكة تعلو أنفاً دقيقاً... صحفي شاب أسمر البشرة هو محمود السوادي القادم من العمارة جنوب العراق». (همان:۲۵) .(ترجمه)«خانم روزنامه‌نگار بلوند لاغراندام که عینک طبی ضخیمی روی بینی ظریفش دارد... روزنامه‌نگار جوان سبزه‌رو که محمود سوادی از عماره در جنوب عراق است». توصیف محلهٔ بتاوین، طرز قرار گرفتن هتل عروبه و بنگاه رسول اعظم، صحنهٔ انفجار در مقابل هتل و کشته شدن حسیب و ... منجر به شتابی منفی در داستان می‌گردد و از طرفی مخاطب را به درون داستان می‌کشد. اگر توصیف به دلیل خروج آن از زمان، عاملی ضد روایت در نظر گرفته شود، بااین‌وجود تأثیر به سزای آن در روند روایت غیرقابل انکار است. البته توصیفی که راوی در اینجا ارائه می‌دهد توصیفی ایستا که باعث ایجاد خستگی شود نیست، بلکه به دلیل داشتن تناقضات (مثل عینک ضخیم و بینی ظریف یا صورت ملائکی و هیکل جنگجویی) باعث ایجاد حرکت و پویایی در متن می‌شود. به‌عنوان‌مثال زمانی که عزیز مصری (صاحب قهوه خانه) از هادی می‌خواهد که دیگر در مورد شسمه صحبت نکند

و خود را در خطر نیندازد، تصویری ارائه می‌شود که حس ناچاری و نگرانی عمیق را به‌خوبی بیان می‌کند: «ظلّ هادي العتاگ جالسا في مكانه ينظر من وراء الواجهة الزجاجية للمقهي إلى السيارات و المارّة في الشارع التجاري. أخرج سيجارة من جيبه و اشعلها و بدأ يدخن. استمر بالتدخين لنصف ساعة، و هي أطول فترة قضاها الهادي حتى الآن في صمت متصل...» (همان:۹۸)(ترجمه)«هادی عتاگ در جای خود ماند در حالی که از پشت ویترین شیشه‌ای قهوه خانه به ماشین‌ها و عابران در خیابان تجاری نگاه می‌کرد. سیگاری از جیبش درآورد و آن را روشن نمود و شروع به کشیدن کرد. نیم ساعت سیگار کشید و این طولانی‌ترین زمانی بود که هادی تاکنون ساکت مانده بود». در تصویر ارائه شده هیچ رویدادی اتفاق نمی‌افتد، اما رنگی از احساس بر تمامی توصیف‌ها سایه می‌افکند و همین باعث پویایی متن می‌شود، زیرا راوی جنبه‌هایی را توصیف می‌کند که با احساس درونی شخصیت سازگار باشد و در واقع به جای توصیفی ذهنی به توصیف عینی و اوبژکتیو دست می‌زند و به دنیای درون عتاگ می‌پردازد. در واقع وصف صحنه‌ها، انسان‌ها و حالات آن‌ها که همراه با کنش و انعکاس عواطف آن‌هاست به این توصیف پویایی می‌بخشد. سعداوی برای وصف حالت عتاگ در این صحنه به تصاویر ذهنی نمی‌پردازد، بلکه برای تأثیر بیشتر سعی دارد، تصاویر را عینیت ببخشد و از ابژکتیو یا عینیت (Objectiv) به سمت سوبژکتیو یا ذهنیت (Subjectiv) حرکت نماید. این حرکت از فضای بیرون به درون باعث فضاسازی در متن و بعد بخشی به تصویر می‌گردد. فضاسازی و تصاویر متحرک باعث تراگونگی در بیش‌متن می‌گردد، درحالی که بر پیش‌متن ذهنیت‌گرایی دورهٔ رمانتیسم حاکم است

٤. ١. ١. ٢. نثر شاعرانه: به هنگام وصف و حتی گفتگو، نثری شاعرانه بر پیش‌متن حاکم است که به نوبهٔ خود منجر به ایجاد وقفه در روند روایت می‌گردد. والتن در مورد ویکتور می‌نویسد: «انگار هنوز آسمان پرستاره، دریا و همهٔ مناظر این منطقهٔ شگفت‌انگیز می‌تواند روح او را از دنیای زمینی بالا بکشد». (شلی،١٣٨٦: ٢٨) ویکتور در توصیف مرگ مادرش، کلامی شاعرانه به کار می‌برد: «سپس مادرم با آرامش کامل مرد. چهره‌اش حتی در هنگام مرگ نیز سرشار از مهربانی بود. شاید لازم نباشد احساسات کسانی را شرح دهم که رشته‌های محبت آن‌ها را نیرویی پلید و غیرقابل‌جبران می‌گسلد...» (همان:۵۲) وی به هنگام مرگ برادر کوچکش ویلیام، وقتی به دیدار خانواده‌اش می‌رود، چنین می‌گوید: «هنگامی‌که طوفان زیبا و وحشتناک را تماشا می‌کردم، با قدم‌هایی تند و پرسه زنان پیش می‌رفتم. جنگ باشکوه در آسمان چنان مرا بر سر شوق آورد که دست‌هایم را در هم فروبردم و با صدای بلند فریاد زدم: فرشتهٔ نازنین، ویلیام! این مراسم خاک‌سپاری توست! این نغمه، نغمهٔ مرثیهٔ توست.» (همان:۱۰۰) درحالی‌که نثر بیش‌متن، مخصوصاً به هنگام گفتگوی شخصیت‌ها به نثر عامیانه تبدیل می‌شود و از اصطلاحات عامیانه مانند، البسطهٔ (ضربه)، کلاوچی (حیله گر) و کوربان (قدبلند و زمخت) استفاده می‌شود. «أنته جای علمود المطبعة لو ترید تسوي تحقيق صحفي...» (سعداوی، ۸۹:۲۰۱۳)(ترجمه) «تو به خاطر چاپخانه آمدی یا می‌خواهی گزارش مطبوعاتی انجام دهی». در این قسمت گفتار عامیانه و فصیح به نحوی پارودیک در هم آمیخته است که مغایر با پیش‌متن است. گاهی نیز بر گفتار شسمه نثری وزین و فصیح حاکم است: «أنا الرد على ندائهم برفع الظلم و الاقتصاص من الجناة». (همان:۱۵۷).(ترجمه) «من جوابی برای صدای آن‌ها برای رفع ظلم و قصاص از جنایتکاران هستم». در حالت کلی در بیش‌متن نثر شاعرانه حاکمیت ندارد.

٤ .١ .١ .٣. اظهارنظر در مورد افراد: زمانی که پای شخصیت‌ها به داستان کشیده می‌شود، اظهارنظرها و حدس و گمان‌هایی در مورد این افراد به میان می‌آید که از عوامل درنگ در روایت محسوب می‌شوند. والتن در مورد علت شیفتگی‌اش نسبت به شخصیت ویکتور به گمانه‌زنی می‌پردازد. «گاهی سعی می‌کنم آن ویژگی را که باعث شده است او بسیار والاتر از آدم‌های دیگری که دیده‌ام باشد، کشف کنم، به گمانم شم قوی، قدرت قضاوت سریع و کاملش، قدرت درک علت چیزهای مختلف... توانسته است توانایی بیان، و حالت‌های گوناگون و آرام‌بخش موسیقی صدایش را تکمیل می‌کند» (شلی،١٣٨٦:٢٨). هیولا نیز زمانی که با خانوادهٔ دلاسی آشنا می‌شود، البته به صورت یک‌طرفه در مورد آن‌ها و رفتارشان به حدس و گمان متوسل می‌شود. «با وجود این آن‌ها خوشبخت نبودند، مرد و زن جوان بیشتر وقت‌ها پیش هم نبودند و انگار گریه می‌کردند». (همان:١٥٦) البته نوع اظهارنظرها در پیش‌متن باعث روشن شدن برخی زوایا می‌گردد و حدس و گمان در مورد قاتل بودن ژوستین(پیش خدمت) و چگونگی جفت هیولا از جانب ویکتور باعث چالش می‌گردد.

هنگامی که شخصیت‌های داستان حدس و گمان خود را در مورد شخصیت دیگر به زبان می‌آورند، روند روایت دچار وقفه می‌شود و این وقفه در آن لحظه در ذهن مخاطب چالش‌ها و تناقضاتی را به وجود می‌آورد. در بیش‌متن شسمه اشاره به دستیاران خود می‌کند که همانند خود شسمه، اسم‌های عجیب و تخیلی دارند، مهمترین این افراد ساحر نام دارد که در کوی ابونواس ساکن است. شسمه ادعا می‌کند که این شخص یکی از ساحران نظام بعثی بود که سعی در دفع آمریکا داشتند، اما چون آمریکایی‌ها در کنار تجهیزات نظامی مجهز به ارتش بزرگی از اجنه بودند، در کار خود موفق نشدند. در مقابل، ساحر بزرگ نیز در مورد شسمه چنین پنداری دارد: «لأنّه مؤمن بأنني أمثل إنتقامه وثأره ممن أساؤوا له في حياته». (همان:١٥٩). (ترجمه) «وی ایمان دارد که من از کسانی که به او بدی کرده‌اند، انتقام او را می‌گیرم». دستیار دیگر خود را سفسطایی معرفی می‌کند که در خیابان سعدون با او آشنا شده است. وی به هیچ چیز اعتقاد ندارد و در مورد شسمه این نظر را دارد که چون وی متشکل از اجزایی متناقض است و به همین دلیل باورپذیرتر از تمامی افکار دیگر خواهد بود. «قال إنّه مستعد للايمان بي رغم أنّه لايحترم الايمان إطلاقًا، لسبب واحد: انّ الآخرين غير قادرين على الايمان بي و لا يستطيعون تصديق وجودي». (همان:١٦٠). (ترجمه) «گفت علی رغم این که هرگز برای ایمان احترامی قایل نیست، به یک دلیل آمادهٔ ایمان آوردن به من است: دیگران نمی‌توانند به من ایمان داشته باشند و وجود مرا باور کنند». وی در ادامه سه نفر دیگر از دستیارانش را معرفی می‌کند که در رتبه‌های پایین‌تری نسبت به ساحر و سفسطایی قرار دارند: مجنون کوچک، مجنون بزرگ، مجنون بزرگتر. مجنون کوچک که مسؤولیت تهیهٔ باطری برای شسمه را داشت تا وی بتواند مصاحبهٔ مطبوعاتی داشته باشد، چنین می‌پندارد که «بأنني مثال للمواطن الأنموذجي الذي فشلت الدولة العراقية لإنتاجه...» (همان:١٦٠). (ترجمه)«من نمایندهٔ یک شهروند ایده‌آل هستم که دولت عراق در ایجاد آن شکست خورد». وی معتقد است که وجود شسمه متعلق به انواع نژادها و قبایل هست، پس می‌تواند نمایندهٔ کاملی از ملت عراق باشد. مجنون بزرگ شسمه را باعث خرابی‌های عظیم قبل از ظهور می‌پندارد و به همین دلیل به او کمک می‌کند. مجنون بزرگتر شسمه را در یک کلام ناجی می‌داند.

چنانکه از مثال‌ها نیز پیداست، این نوع درنگ یعنی اظهارنظر در مورد اشخاص در بیش‌متن به علت ایجاد گره، تناقض و چالش جلوهٔ بیشتری را داراست، درحالی‌که در پیش‌متن با وجود این چالش‌ها همه‌چیز واضح و آشکار است.

٤. ١. ١ . ٤. ابراز تعهد اخلاقی و اجتماعی و نظر شخصی: رمان شلی سرشار از درس اخلاق و تأکید بر عبرت‌آموزی است. گاهی شخصیت‌ها چنان در ابراز عقاید خود می‌کوشند که وقفه در روند داستان اجتناب‌ناپذیر می‌شود. نقل افکار واهی کیمیاگران قدیمی، نقد دانشمندان جدید، بیان نظریه‌های اساتید و پرداختن به قوانین الکتریسیته باعث آشنایی با افکار ویکتور می‌گردد. استاد والدمن خطاب به ویکتور می‌گوید: «کیمیاگران قدیم چیزهای غیر ممکنی را به مردم وعده می‌دادند، ولی به چیزی دست نیافتند؛ اما استادان علم جدید خیلی کم وعده می‌دهند. آن‌ها می‌دانند که فلزات تبدیل به طلا نمی‌شوند و دست یافتن به اکسیر زندگی خیال خامی بیش نیست». (شلی، ٥٨:١٣٨٦) ویکتور در میان داستان با پاراگراف‌هایی طولانی، گاه و بی‌گاه درس اخلاق می‌دهد و مخاطب را از متن اصلی جدا می‌کند. «اگر قرار باشد تحقیق و مطالعهٔ فرد، علایق او را ضعیف و تمایلات او را نسبت به خوشی‌های زندگی نابود کند، مسلماً کارش خلاف عرف است و در واقع متناسب با روح بشر نیست». (همان:٦٩) الیزابت نیز بعد از مرگ ویلیام و ژوستین دچار تناقض می‌گردد و نسبت به عدالت بدگمان می‌شود، اما با این حال سعی می‌کند، امید را در دل ویکتور و خود زنده نگه دارد. «وقتی دروغ خود را همچون حقیقت جلوه دهد، چه کسی می‌تواند در مورد خوشبختی‌اش مطمئن باشد... ما می‌توانیم به همه جور نعمت و آرامش دست پیدا کنیم، چه چیزی می‌تواند آرامش ما را به هم بزند؟» (همان:١٢٨)

در بیش‌متن نیز ارائهٔ تفکری خاص از جانب شخصیت‌ها یکی دیگر از موارد ایجاد درنگ است. عدالت سه‌گانه‌ای که سوادی در مقاله‌اش مطرح می‌کند و به تحلیل آن می‌پردازد، یکی از این موارد است. وی عدالت را سه گونه می‌داند: عدالت آسمان، عدالت قانون و عدالت خیابان. هر شخص مجرمی بالاخره توسط یکی از این سه عدالت مجازات خواهد شد. فرانکشتاین یا شسمه نیز به تبیین رسالت خود می‌کوشد: «سأنجز العدالة على الارض أخيرًا، و لن يكون هناك حاجة لإنتظار ممض و مؤلم لعدالة تأتي لاحقًا؛ في السماء أو بعد الموت». (سعداوی، ١٥٧:٢٠١٣). (ترجمه) «در نهایت عدالت را بر روی زمین اجرا خواهم کرد و هرگز نیازی به انتظاری دردناک برای عدالتی که در آینده اجراخواهد شد نیست؛ نه در آسمان و نه بعد از مرگ». وی مردم را دعوت به یاری خود می‌کند: «إنّ الواجب الأخلاقي و الإنساني يدعو إلى نصرتي و الوقوف في صفي لإحقاق العدالة». (همان:١٥٧). (ترجمه) «وظیفهٔ اخلاقی و انسانی، یاری مرا و ایستادن در کنار من برای احقاق عدالت را ایجاب می‌کند». شسمه زمانی که به سراغ هادی می‌رود با او وارد مناقشه‌ای می‌شود و زمانی که هادی خود را مانند پدر او معرفی می‌کند، شسمه به او می‌گوید که تو پدری خرفت هستی و تنها واسطه‌ای بوده‌ای که مرا به این دنیا آوردی. در فصل نهم رمان نیز، سوادی مشغول خواندن ستونی از مجله است که به دست سعیدی نوشته شده است: «هناك قوانين يجهلها الإنسان، لا تعمل على مدار الساعة، كما هي القوانين الفيزيائية التي تتحرك وفقاً لها الرياح... هناك قوانين لا تعمل إلاّ في ظروف خاصة و حين يحدث شئ ما وفقاً لهذه القوانين يستغرب الإنسان...» (همان:١٤٤). (ترجمه) «قوانینی وجود دارد که انسان آن‌ها را نمی‌شناسد و مانند قوانین فیزیک که بادها مطابق آن حرکت می‌کند، پیوسته عمل نمی‌کند... قوانینی وجود دارد که فقط در شرایط خاصی عمل می‌کند و وقتی چیزی مطابق این قوانین نباشد، انسان دچار شگفتی می‌شود». سعیدی با طرح چنین مسائلی باعث به وجود آمدن تصویری متناقض از خود در دید سوادی و مخاطب می‌گردد.

با توجه به این امر که پیش‌متن براساس محکوم نمودن جاه طلبی‌های علمی انسان و اعتماد بیش از حد به عقل خشک و خالی شکل گرفته است، در جای جای رمان امید، محکوم کردن غرور و جاه طلبی و عشق به طبیعت موج می‌زند، در حالی که آنچه بیش‌متن به ارائهٔ آن می‌پردازد به دلیل فرار از کلان روایت‌ها و مفاهیم مطلق، حالتی نسبی به خود می‌گیرد و هر کس به بیان منطق و اعتقاد خود می‌پردازد و چه بسا در نهایت نیز به بطلان عقیدهٔ خود اعتراف می‌کند، مانند اعتراف سوادی در مورد تبدیل شدن عدالت سه گانه به هرج و مرج که منجر به گریز رمان از هرگونه مفاهیم ایده‌آل می‌شود.

٤ .١. ١. ٥. نقل قول: از نکات دیگری که باعث وقفه در روند روایت و تداوم پیش‌متن می‌گردد، معرفی کتاب‌ها و نویسندگانی است که منبع فکری هیولا می‌گردند و چهار صفحه از فصل پانزده این رمان به نقل مختصری از این کتاب‌ها اختصاص دارد. بهشت گمشدهٔ میلتون، سرگذشت‌های پلوتارک، غم‌های ورتر جوان گوته از جملهٔ این کتاب‌هاست که به گفتهٔ هیولا بهشت گمشده، احساسات عمیق‌تری در وی به وجود می‌آورد. «این کتاب احساس شگفتی و احترامی که تصویر یک قادر متعال در حال ستیز با آفریده‌هایش می‌تواند ایجاد کند، در من به وجود آورد». (شلی،١٣٨٦: ١٨٦) در بیش‌متن به غیر از فیلم فرانکشتاین رابرت دونیرو و یک بیت منسوب به عنتره و اشاره به فیلم سوپرمن که راوی از آن‌ها استفادهٔ پارودیک نموده است و جمله‌ای مقتبس از متون دینی که بیشتر بازی‌های زبانی هستند، به چهرهٔ ادبی و هنری دیگری اشاره نشده است. در واقع «روایت‌های بزرگ که در تمدن غرب حقیقت تعالی و عالم‌گیر را مطرح می‌کردند، جای خود را به بازی‌های زبانی داده‌اند». (جهانبگلو، ٧٧:١٣٨٤) این امر خود دلیل بر به پایان رسیدن کلان روایت‌ها در عصر پسامدرن و انعکاس آن در این رمان است.

٤. ١ .١. ٦. پرسش: پرسش‌هایی از جانب کاراکترها در پیش‌متن مطرح می‌شوند که بر تداوم روایت تأثیر می‌گذارند. «آیا من شایستهٔ دستیابی به هدف بزرگی نیستم؟» (شلی، ١٣٨٦ :١٠) و یا «چه کسی می‌تواند جلوی قلب و ارادهٔ مصمم بشر را بگیرد؟» (همان:١٩) که در واقع تقریر در شکل سؤال است. والتن دوباره سؤالی را مطرح می‌کند که جوابش را به حتم نمی‌داند: «اما کی برمی‌گردم؟» (همان:١١) وی دوباره در تردید است که آیا از این سیاحت به‌سلامت بازخواهد گشت: «آیا... دوباره تو را خواهم دید؟» (همان:١٧) زمانی که ویکتور مشغول مطالعه و تحقیق زیر نظر والدمن شد با سؤالی سرنوشت‌ساز روبرو گشت: «از خود می‌پرسیدم: منشأ حیات چیست؟» (همان:٦٣) هیولا بارها سؤال من چه هستم و «دوستان و خویشان من کجا هستند؟» (همان:١٧٢) را مطرح می‌کند: «من کی بودم؟ من چه بودم؟ از کجا آمده بودم؟ مقصودم چه بود؟» (همان:١٨٥) از کیستی آفریدگارش می‌پرسد و این‌که چرا چنین وی را زشت آفریده است. تمامی این پرسش‌ها به نوبهٔ خود باعث تأخیر در روایت می‌شوند.

یکی از عواملی که باعث درنگ و شتاب منفی در بیش‌متن نیز می‌شود، پرسش‌های مطرح‌شده در درون‌متن است. وقتی‌که فرج دلال موفق به اقناع پیرزن برای فروش خانه‌اش نمی‌شود، پشت سر هم دو سؤال طرح می‌کند: «ما الذي يجعل عجوزًا مثلها تسكن وحدها مع قطّ في بيت كبير..؟ لماذا لاتستبدل هذا البيت بآخر صغير...؟» (سعداوی، ١٦:٢٠١٣).(ترجمه) «چه چیزی باعث می‌شود که پیرزن به تنهایی با گربه‌اش در خانه‌ای بزرگ مسکن گزیند؟ چرا این خانه را با خانه‌ای کوچک عوض نمی‌کند؟» داستان در اینجا قطع می‌شود تا سؤالاتی طرح شود که جواب آن‌ها ممکن است در طول داستان به دست آید. در صحنهٔ قتل

چهار گدا که به شکل مربع در وسط کوچه نشسته‌اند، در حالی که دستان هر کدام در گلوی دیگری است، این پرسش‌ها مطرح می‌شود: «من الذي قتل هؤلاء الشحاذين المساكين؟ هل نزل عليهم قضاء الله و قدره و هم جلوس بهذه الهيئة؟» (همان:۸۸): «چه کسی این گداهای بیچاره را به قتل رسانده است؟ آیا در حالی که به این شکل نشسته‌اند، گرفتار قضا و قدر الهی شدند؟» زمانی که شسمه برای اولین بار با پیرزن برخورد می‌کند و رفتار محبت آمیز او را می‌بیند در ذهنش سؤالی به وجود می‌آید: «كيف لم تتفاجأ هذه العجوز بمنظره السيئ؟» (همان:٦٥) (ترجمه) «چگونه این پیرزن از قیافهٔ زشت او یکه نمی‌خورد». همچنین زمانی که ماموران به خانهٔ عتاگ می‌آیند و او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند، وی از خود می‌پرسد: «لماذا يفعلون هذا؟ لماذا يطعنون احدًا ما لاجل جمع المعلومات؟» (همان:۲۲۱).(ترجمه) «چرا این کار را می‌کنند؟ چرا یکی را به خاطر گرداوری اطلاعات می‌زنند». در فصل پانزده رمان، سوادی در رویای خود سؤالی بدون پاسخ می‌پرسد که بر ماهیت پارادوکسیکال و متناقض رمان دلالت دارد: «هل رأيت قطعة خراء ذهبية؟ هل تكون برأيك ذهبًا جميلاً أو مجرّد قطعة خراء أخري.» (همان:٢٦١).(ترجمه) «آیا قطعه‌ای نجس از جنس طلا دیده‌ای؟ به نظر تو طلایی زیباست یا فقط یک تکه نجس است؟»

هر دو متن از طرح سؤال برای ایجاد درنگ در متن استفاده نموده‌اند، اما آنچه باعث تراجایی یا تراگونگی در بیش‌متن می‌شود، نحوهٔ پرسیدن سؤال‌ها و به عبارت دیگر هدف پرسش‌های مطرح شده است. در پیش‌متن سؤالات طرح شده بیشتر اوقات نه برای ایجاد ابهام، بلکه از نوع پرسش‌های تقریری یا انکاری می‌باشند، مانند: «دیگر چگونه می‌توانم معتقد به خوبی آدم‌ها باشم؟» (همان:١١٦) در حالی که پرسش‌های موجود در بیش‌متن باعث افزایش تناقض و ابهام در متن می‌شود.

٤ .١. ١. ٧. عمل ذهنی یا گفتار درونی: یکی دیگر از عوامل درنگ در روایت، عمل ذهنی یعنی بیان افکاری است که در ذهن شخصیت می‌گذرد. نمونه‌های چنین حرکتی و بررسی عمودی شخصیت در پیش‌متن به‌ندرت اتفاق می‌افتد، مانند گفتار درونی ویکتور بعد از شنیدن درخواست هیولا برای ساختن همدمی برای او، که وی پس از گفتار درونی و تجزیه و تحلیل جواب وی را می‌دهد و گسستی بین دو جملهٔ گفتاری به وجود می‌آورد. «آیا من که سازنده‌اش بودم، نباید برای خوشبختی‌اش هر کاری از دستم برمی‌آمد، می‌کردم؟ او که دید حال من عوض‌شده است دوباره گفت: اگر قبول کنی، دیگر نه تو و نه هیچ آدم دیگری ما را نخواهد دید». (همان: ۲۱۳) سپس ویکتور با خود می‌گوید: «شاید او هزاران برابر شرورتر از جفتش می‌شد و ذاتاً از قتل و خونریزی لذت می‌برد». (همان:٢٤١)

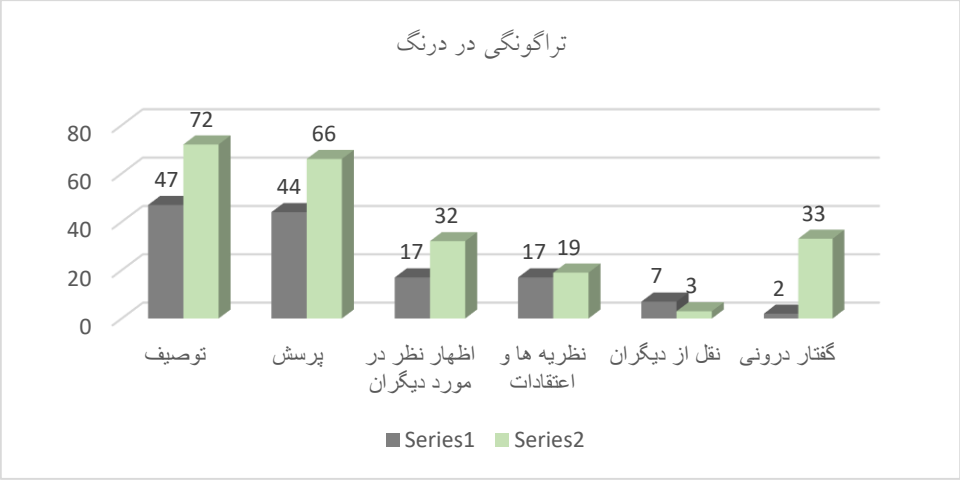
در بیش‌متن نمونه‌های فراوانی از این دست وجود دارد. در فصل اول رمان، ایلیشوای پیر در ذهن خود به پیش‌بینی کارهای همیشگی می‌پردازد که هر یکشنبه در کلیسا اتفاق می‌افتد: غذایی که بعد از مراسم خواهد خورد، تماس با دخترانش و شنیدن صدای آن‌ها را در ذهن مرور می‌کند. وی پس از شنیدن مرگ ابو زیدون که او را مسبب اصلی فقدان فرزندش دانیال می‌دانست در ذهن خود نذوری را که باید ادا کند به خاطر می‌آورد و در ادامه با خود می‌گوید: «لن تطلب الغفران لأبي زيدون... سيخبرها الله أو مارگورگيس الشهيد أو قطها نابو...» (همان:۹۵). (ترجمه) «هرگز برای ابو زیدون طلب مغفرت نخواهد کرد... آن را به خدا یا مارگورگیس شهید یا گربه‌اش نابو خبر خواهد داد».

همچنین در فصل چهار محمود سوادی که برای تهیهٔ گزارش از انفجار آماده می‌شود در ذهن خود درگیر شب گذشته است که با دوستش حازم عبود گذرانده است و با آفریدن درنگ شرحی از دوست خود می‌دهد و پس از آن به‌طور زنجیروار

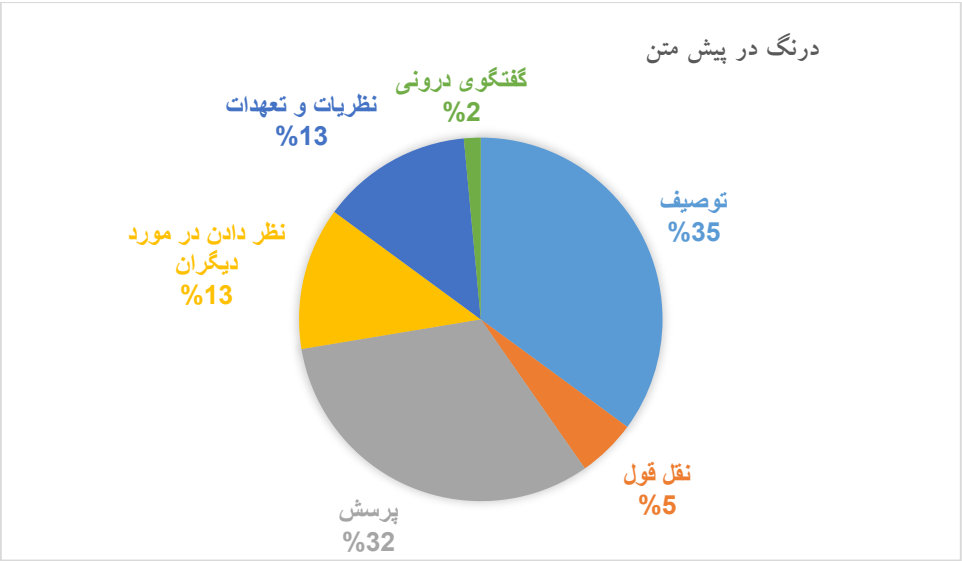
در ذهن خود در مورد نوال وزیر صحبت می‌کند که دو بخش از این فصل را در بر می‌گیرد. بخش سوم فصل هشت، متعلق به ذهنیات سوادی پس از صحبت با هادی در مورد برخی اسرار زندگی‌اش هست که این صحبت باعث زنده شدن خاطراتی در ذهن او می‌گردد که همین اتفاق بعد از بازجویی او توسط رئیس سرور نیز اتفاق می‌افتد و در فصل یازدهم رمان کل بخش سوم را به خود اختصاص می‌دهد. بخش پنجم فصل دوازده نیز به تفکرات و نگرانی‌های درونی ابو انمار بعد از پیشنهاد فرج دلال برای شراکت در هتل و تعویض نام العروبة به الرسول می‌پردازد. «بدا أنّ الصورة صارت أوضح في ذهنه و هذه هي الطريقة أكثر ذكاء و دهاء التي يمكن أن يتبعها الدلال للقضاء على أبي‌انمار بشكل نهائي». (همان: ۲۲۱).(ترجمه)«گویا تصویر در ذهنش وضوح بیشتری یافت، این زیرکانه‌ترین راهی است که دلال برای از بین بردن ابو انمار به طور کلی در پیش گرفته است». ششمه بعد از اینکه از بالای پشت بام شاهد کتک زدن عتاگ بود، شروع به گفتگویی درونی با خود می‌کند «كان يشعر بالوحدة لم يتحدث منذ أسابيع مع أحد. لم يتبق من معارفه سوى هذين». (همان:۲۳۳). (ترجمه) «احساس تنهایی می‌کرد هفته‌هاست که با کسی صحبت نکرده است. از کسانی که می‌شناخت فقط این دو مانده‌اند». از طرفی گفتگوهای درونی که از نوع گفتار غیر مستقیم آزاد و مستقیم هستند، با صحنه‌هایی نمایشی در هم می‌آمیزند و همین امر در بیش‌متن باعث توقف و درنگ نمی‌گردد، بلکه باعث می‌شود که شخصیت‌ها عمق بیابند و در خطی عمودی حرکت کنند. در حالی که در پیش‌متن گفتگوهای درونی شخصیت‌ها به این شکل وجود ندارد. گفتار غیر مستقیم آزاد نوعی از گفتار راوی است که حد فاصل میان نقل قول مستقیم و غیرمستقیم است. در این شیوه گرچه راوی به روش غیرمستقیم جملهٔ شخصیت را نقل می‌کند، اما سیاق کلام و لحن او را حفظ می‌کند. «گفتمان غیر مستقیم آزاد یکی از شیوه‌های نمایش سیلان ذهن نیز محسوب می‌شود. در واقع راوی از زبان خود آنچه را که در ذهن شخصیت در جریان است، به طور غیر مستقیم گزارش می‌دهد که این روایت نوعی تک‌گویی درونی غیر مستقیم و یا نوعی تک‌گویی روایت شده‌است». (حری، ۱۳۸۹:۲۰)

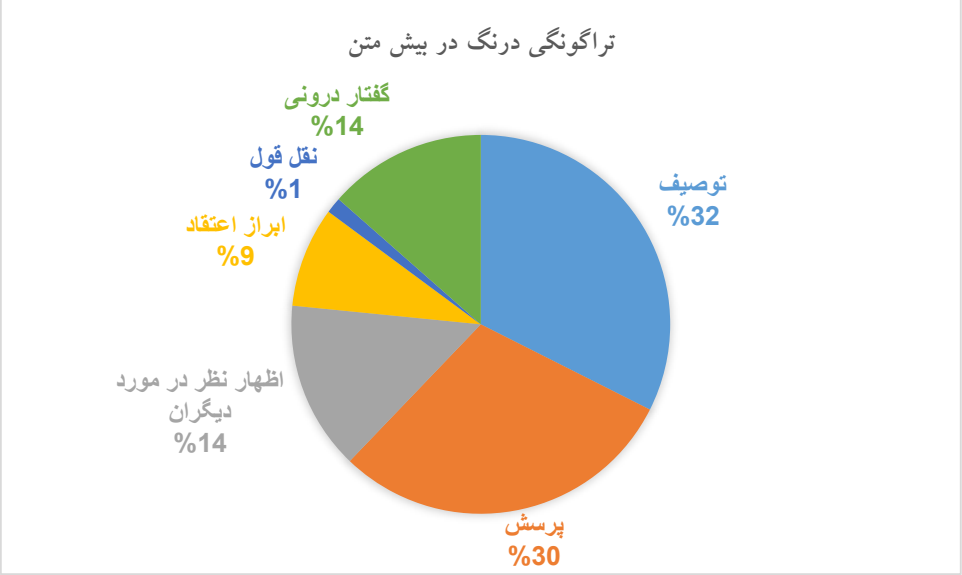
با توجه به اینکه رمان سعداوی بیش‌متنی از رمان شلی می‌باشد و این دو رمان در دوره‌های مختلف زمانی به وجود آمده‌اند، تفاوت‌هایی در نوع تداوم داستان بین آن‌ها وجود دارد. لحن و نثر شاعرانهٔ حاکم بر داستان شلی، وصف‌های بسیار و ایستا، نقل قول از نویسندگان و پرسش‌های تقریری آن را از بیش‌متن متمایز می‌کند و باعث تراگونگی در نوع تداوم روایت در بیش‌متن می‌گردد. عمل ذهنی و گفتار درونی در بیش‌متن گاه در میان حوادث اتفاق می‌افتد و شکاف جالبی را بین رویدادها ایجاد می‌کند که به ناگاه شخصیت از دنیای درون خود دوباره به دنیای حوادث باز می‌گردد. در ذهن شخصیت بیش‌متن، گفتار ذهنی از طریق جریان سیال ذهن همچون زنجیره‌ای باعث تداعی برخی وقایع و شخصیت‌ها در ذهن می‌شود. به عنوان مثال زمانی که سوادی روز خود را با یاد دوستش حازم عبود شروع می‌کند به طور سلسله وار ماجراهای شب پیش، نحوهٔ دوستی وی با حازم، سعیدی، شواف و نوال وزیر در ذهن وی جان می‌گیرد و راوی به نوشتن ذهنیت وی می‌پردازد. «برای نوشتن جریان سیال ذهن معمولا از تکنیک تک گویی درونی استفاده می‌شود... تک گویی درونی گفت و گویی است که در ذهن شخصیت جریان دارد. اساس آن تداعی معانی است و به کمک آن به طور غیر مستقیم جریان افکار، احساسات و واکنش شخصیت نسبت به محیط پیرامون و دیگران و نیز مسیر اندیشه‌های او را نشان می‌دهد. (پارسا، ۱۳۹٤:٦٥-٦٤) این امر باعث تراگونگی در نوع تداوم بیش‌متن می‌گردد، زیرا خواننده با کنار هم گذاشتن تکه پاره‌های گذشتهٔ در هم ریخته به کلیت آن پی

می‌برد. در حالی که در پیش‌متن شلی چنین اتفاقی نمی‌افتد گفتگوهای درونی فقط به توصیف احساسات درونی شخصیت بسنده می‌کند و رجعت به گذشته از نوع رجعت خطی می‌باشد. چنانکه مخاطب به راحتی می‌تواند همه چیز را دریابد. به این ترتیب تراجایی به صورت تراگونگی در تداوم در بیش‌متن قابل مشاهده است، به طوری که می‌توان گفت توصیف‌های ایستای فراوان در پیش‌متن و نثر شاعرانهٔ آن در بیش‌متن جای خود را به توصیف‌های متحرک و سینمایی و لحن عامیانه، گزارش‌وار و فصیح در روایت داده است. به عبارت دیگر در بیش‌متن آمیخته‌ای از نثرها حاکم است گاهی زبان متن زبانی فخیم، گاه روزنامه‌ای و گاهی زبانی کوچه و بازاری است و در حالت کلی لحنی شاعرانه ندارد و توصیف‌های متعدد پیش‌متن در بیش‌متن تبدیل به توصیف‌هایی شده است که در میان گفتگوهای درونی به کار می‌آیند. شتاب منفی در هر دو رمان وجود دارد. «اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد». (کنان، ۷۲:۱۳۸۷) این نوع شتاب در بیش‌متن بیشتر به چشم می‌خورد، اما آنچه که باعث تراگونگی در شتاب منفی می‌گردد، عدم استفادهٔ بیش‌متن از نقل قول‌ها، نثر شاعرانه و از سوی دیگر اهتمام به گفتار درونی، توصیف پویا نه توصیف ایستا و پرسش‌هایی است که به ابهام روایت منجر می‌گردد. از طرفی توصیف‌های ایستا در مورد طبیعت و احساسات اغراق‌آمیز و سؤالات تقریری در پیش‌متن باعث افزایش شتاب منفی نسبت به بیش‌متن می‌شود، زیرا توصیف‌های سینمایی و آمیخته با کنش و سؤالات چالش برانگیز از شدت شتاب منفی بیش‌متن می‌کاهد. در نمودار زیر این تراگونگی به وضوح دیده می‌شود، اما نثر شاعرانه به دلیل حاکمیت کلی بر نثر پیش‌متن در آن وارد نشده‌است.



سری ۱: پیش‌متن/ سری۲: بیش‌متن





٤ .١. ٢. حذف

یکی از مواردی که سرعت حداکثری به روایت می‌بخشد، حذف می‌باشد که «روایت دربارهٔ قسمت‌هایی از داستان -رویداد اصلا چیزی نمی‌گوید». (Guillemette,2016) در واقع بخشی از رمان و رویداد در روایت گفته نمی‌شود و به صفر می‌رسد. «در روایت هر داستانی، امکان بیان تمام حوادث و جزئیات در داستان به صورت پی در پی برای راوی ممکن نیست. از این رو راوی آنچه را که باید، بیان می‌کند، اما زمانی را که بر روند حوادث داستان در متن روایی تأثیر چندانی ندارد، حذف

می‌کند». (حسن القصراوی، ۲۳۲:۲۰۰٤) بنا به گفتهٔ گیلمت زمان داستان در این شرایط به صفر می‌رسد و روایت دچار شتاب مثبت می‌گردد. «اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت درازی از داستان، شتاب مثبت» نام دارد. (کنان، ۷۲:۱۳۸۷)

مری شلی در پیش‌متن خود از دو نوع حذف آشکار (بیشتر) و پنهان (کمتر) استفاده می‌کند. اصطلاحاتی چون: «چندماهی به این منوال گذشت...»، «چند شب و روز گذشت...» یا «مدت زمان زیادی گذشت» بر حذف آشکار دلالت دارد. «شش سال گذشت تا من تصمیم گرفتم به این سفر بیایم». (شلی، ۱۰:۱۳۸٦) و یا زمانی که ویکتور سرگرم مطالعات است به حذف زمان در روایت می‌پردازد: «بعد از دو سال در زمینهٔ دانش شیمی چیزهای جدیدی کشف کردم». (همان:٦۲) هیولا نیز زمانی را که در آلونک به سر می‌برد، مدام با حذف دورهٔ زمانی از وقایع سخن می‌گوید: «زمان زیادی گذشت تا من با سرگذشت دوستانم آشنا شدم.» (همان:۱۷۵) و یا «تمام زمستان را به این ترتیب گذراندم». (همان:۱۵۸)

ویکتور زمانی را که مشغول به ساخت هیولا است می‌گوید: «زمستان، بهار و تابستان گذشت و من همچنان مشغول کار بودم و متوجه شکوفه دادن و رویش برگ درختان که قبلاً از دیدن آن‌ها به وجد می‌آمدم نشدم، چون غرق در کارم بودم». (همان:۷۰)

در بیش‌متن نیز حذف و به صفر رسیدن زمان و رویداد مشهود است. حذف آشکار زندگی ابو زیدون بعد از پایان جنگ یکی از این نمونه‌هاست. «و لكن أبو زيدون اختفى عن أنظارها منذ سنوات بعيدة و لم تعد تصادفه...» (سعداوی، ۱۸:۲۰۱۳).(ترجمه) «اما ابو زیدون از سال‌ها پیش از چشمانش پنهان شد و دیگر او را ندید». اشارهٔ راوی به دیدار چند ساعتهٔ سوادی و سعیدی با رئیس سرور نیز منجر به شتاب روایت می‌شود. «الزيارة التي قال السعيدي إنها قصيرة استمرت لساعتين أو أكثر». (همان:۸۵).(ترجمه) «دیداری که سعیدی گفت زیارتی کوتاه است، دو ساعت یا بیشتر به طول انجامید». نمونه‌های دیگر حذف آشکار در این عبارات دیده می‌شود: «لقد مضت أكثر من عشرين سنة على مقتل إبنه الأكبر سليم في الحرب.» (همان:۹٤).(ترجمه) «بیشتر از بیست سال از کشته شدن پسر بزرگش سلیم در جنگ گذشته است»./ «ظلا لنصف ساعة يتحدثان مع بعضهما همساً». (همان:۹٦): «به مدت نیم ساعت باهم درگوشی صحبت می‌کردند»./

در موارد دیگر حذف از نوع غیر علنی باعث کنجکاوی بیشتر مخاطب می‌شود. زمانی که از هادی در مورد جثه می‌پرسند و او بعد از ناپدید شدنش، اظهار بی اطلاعی می‌کند که به نوعی حذف به شمار می‌آید. «- الجثة وين راحت؟ - ما أدري» (همان: ٤۲).(ترجمه)«جسد کجا رفت؟ نمی دانم». همچنین در صفحهٔ ۱۰۰ رمان، به ناگاه در خانهٔ هادی باز می‌شود و هیکل تاریک مردی در چارچوب در هویدا می‌شود، اما باقی روایت در اینجا حذف می‌شود. نمونه‌های این نوع حذف در بیش‌متن فراوان است به طوری که در انتهای فصل اول پیرزن مسیحی فرزند خود را صدا می‌زند و فصل پایان می‌گیرد. در واقع روایت در این قسمت حذف می‌شود، این نوع حذف باعث تأخیر روایت تا فصل پنجم می‌شود. همچنین در ابتدای رمان حذف برخی از قسمت‌ها باعث تأخیر در روایت نیز می‌گردد. «و لأسباب ظلّ يتكتم عليها محمود إنتقل فجأة إلى بغداد». (همان:٥٤) (ترجمه) «به دلایلی که محمود آن را پنهان می‌کرد، ناگهان به بغداد مهاجرت کرد». در فصل هفتم نیز، حوادث عجیب با ماجرای کشته شدن چهار گدا آغاز می‌شود که باعث تعجب همه به خاطر نوع قتل آن‌ها می‌گردد. این بخش بدون این که شکل کشته شدن آن‌ها را بیان کند با یک گزارش جنایی مبنی بر این که این چهار نفر همدیگر را خفه کرده‌اند، به حذف آن می‌پردازد.

با توجه به نمونه‌های ذکر شده تراگونگی در حذف صورت گرفته است و این تکنیک در بیش‌متن بیشتر از نوع غیر علنی است. در پیش‌متن حذف علنی زمان چشم می‌خورد و مرز میان زمان‌های حذف شده کاملاً مشخص می‌باشد؛ به عنوان مثال، ویکتور وقتی می‌خواهد روایت را به تأخیر بیاندازد برای کار خود توجیهاتی را بیان می‌کند: «اگر با صبر و حوصله داستانم را تا آخر بشنوی، خودت می‌فهمی که چرا نمی‌توانم این کار را بکنم. وانگهی، نمی‌خواهم مثل آن موقع من پرشور و شوق، اما آسیب‌پذیر باشی». (شلی، ٦٥:١٣٨٦) در حالی که حذف غیر علنی در بیش‌متن باعث تأخیر در روایت و همچنین جابجا نمودن مرزهای زمانی می‌شود.

٤ .١. ٣. چکیده

به هنگام تلخیص بخشی از داستان خلاصه می‌شود و منجر به شتاب مثبت در روایت می‌گردد. البته خلاصه نویسی نسبت به حذف از شتاب کمتری برخوردار است. «تلخیص به عنوان یکی از ابزارهای روایی، از عوامل افزایش سرعت متن روایی است... تلخیص یعنی زمانی طولانی در حجم محدودی از متن داستان روایت می‌شود». (الحاج علی، ١٩١:٢٠٠٨)

پیش‌متن به دلیل ارائهٔ پیشینه‌ای از زندگی شخصیت‌ها، خلاصه‌ای از زندگی و سرگذشت آن‌ها را بیان می‌کند که به روایت شتاب می‌بخشد. در این مثال «وقتی فهمیدم پدرم قبل از مرگ به عمویم سفارش کرده است که اجازه ندهد من دریانورد شوم، چقدر افسوس خوردم». (شلی، ٩:١٣٨٦) و یا در این عبارت «خلاصهٔ داستان از این قرار است که او چند سال پیش عاشق دختری روس از طبقهٔ متوسط شد...» (همان:١٤) نویسنده به خلاصهٔ داستان در روایت مبادرت می‌ورزد. شلی در صفحات ٢٣، ٢٤ و ٢٥ خلاصه‌ای از زندگی پدرو مادر ویکتور و نحوهٔ آشنایی آن‌ها را فراهم می‌آورد. وی در مورد مرگ مادرش به طور خلاصه می‌گوید: «سه روز بعد مادرم مخملک گرفت... سپس مادرم با آرامش کامل مرد». (همان:٥٢) در صفحهٔ ٨٣ خلاصه‌ای از زندگی ژوستین، پیشخدمتی که به جرم کشتن ویلیام اعدام شد، آمده‌است. در تمامی این روایت‌ها، داستان در اصل وسیع‌تر از روایت است و فقط برشی از داستان روایت می‌شود. راوی با ارائهٔ خلاصه‌ای از زندگی الیزابت، کلروال، ژوستین و ویلیام در فصول بعدی سرنوشت آن‌ها را به هم گره می‌زند و به تفصیل به روایت آن‌ها در همان زمان و نه زمان گذشته می‌پردازد، به همین دلیل وقایع از شتاب بیشتری نسبت به بیش‌متن برخوردار است.

در بیش‌متن نیز گاهی روایت شتاب به خود می‌گیرد و خلاصه‌ای از رویدادها را بیان می‌کند. «لا أحد يستمع إليها بشكل مخلص حين تتحدث عن ولدها الذي فقدته قبل عشرين عاماً سوى بنتيها و...» (سعداوی، ١٣:٢٠١٣).(ترجمه) «وقتی در مورد فرزندش صحبت می‌کرد که بیست سال پیش از دست داد، هیچ کس جز دخترانش و... با صمیمت به حرف‌های او گوش نمی‌داد». در این قسمت خلاصه‌ای از دلیل جنون پیرزن و خلاصه‌ای از سرگذشت دانیال به داستان شتاب می‌بخشد، هر چند که فصول دیگر به طور مفصل به این مبحث می‌پردازند. در صفحهٔ ١٨ رمان راوی ابو زیدون را به طور مختصر معرفی می‌کند و پیرزن، او را عامل فقدان پسرش می‌داند. «الرجل الحزبي الذي قاد إبنها من ياقته إلى المجهول و فقدته بسببه». (همان:١٨.(ترجمه) «مرد پیرو حزب که پسرش را به سمتی نامعلوم برد و به خاطر او پسرش را از دست داد». شخصیت ابو انمار، صاحب هتل، نیز خلاصه‌وار معرفی می‌شود: «مهاجر من الجنوب قدم في سبعينات القرن الماضي من دون أقارب أو جماعة تساعده داخل العاصمة».

(همان:۲۰).(ترجمه) «مهاجری از جنوب است که در دهۀ هفتاد قرن گذشته آمد، بدون خویشاوندان یا گروهی که در پایتخت کمکش کنند». ورونیکای ارمنی و پسر نوجوانش نیز در متن به شکلی کوتاه معرفی می‌شوند که همیشه مشغول نظافت هتل هستند. زمانی که شسمه در حال انجام مصاحبه است، در مورد همدستان خود خلاصه‌وار صحبت می‌کند. وی همچنین در صفحۀ ۱۷۹ زمانی که به مقر خود باز می‌گردد، با صحنۀ اجسادی روبرو می‌شودکه گواه درگیری بین همدستانش است و به طور مختصر در مورد ساحر می‌گوید: «و بشأن الساحر، فإن السفسطايي هو من قتله ثم ولّي هاربًا». (همان:۱۷۹).(ترجمه) «در مورد ساحر، سوفسطایی کسی است که او را کشت و فرار کرد». همچنین دستگیری و اعتراف منجم کوچک در مورد تحریک شسمه به قتل منجم بزرگ در صفحۀ ۳۳۷ به طور خلاصه بیان می‌شود. این دو مثال نسبت به مثال‌های قبلی بیشتر باعث افزایش شتاب در روایت می‌گردند، زیرا بعدها تفصیلی از آن‌ها بیان نمی‌شود و باعث ابهام در روایت می‌گردد.

با توجه به اینکه در بیش‌متن تراگونگی در تداوم اتفاق افتاده است، این امر در ارائۀ چکیده نیز بارز است. در بیش‌متن ارائۀ خلاصه از شخصیت‌ها و برخی وقایع، باعث شتاب در روند روایت می‌شود، اما با پیشرفت روایت برخی از این وقایع شکل واضح‌تری به خود می‌گیرند و همین امر جلوی شتاب آن را می‌گیرد، زیرا راوی در صدد است که به مسائل عمق و به عبارتی ابعاد عمودی و افقی ببخشد. مانند ابوانمار که در فصل دوازده به صورت تک گفتار درونی، چکیدۀ عرضه شده در فصل اول را چنین کامل می‌کند: «هو التاجر الذي كان يتحرك مابين «قلعة سكر» النائمة على ضفة نهر الغراف في الجنوب و...» (همان:۲۲۳).(ترجمه) «وی تاجری است که از قلعۀ سکر در کنار رود غراف در جنوب می‌آید». راوی در این قسمت ماجرای شراکت وی در هتل و خرید کامل هتل را از شریک صاحبش به تصویر می‌کشد. از طرفی چون راوی یک رویداد را از دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند به همین دلیل چکیدۀ یک رویداد با روایت‌های چندباره تکامل پیدا می‌کند. انفجار دوم به وسیلۀ ام سلیم به طور خلاصه در صفحۀ ٦٨ روایت می‌شود، اما این حادثه دوباره از دیدگاه هادی، از دیدگاه سوادی و دوستانش، توسط فرج دلال و ابو انمار و بعد به وسیلۀ روح حسیب جعفر نیز روایت می‌گردد. گاهی نیز یک شخصیت به طور خلاصه معرفی می‌شود، ولی در فصول بعدی از طریق گفتار درونی شخصیت‌ها به طور ویژه معرفی آن صورت می‌پذیرد. در پیش‌متن ارائۀ خلاصه‌ای از وقایع باعث شتاب مثبت در داستان می‌شود و این تلخیص محدود به همان صفحات رمان می‌گردد، در حالی که بیش‌متن با تراگونگی در این مورد بیشتر چکیده‌ها و تلخیص‌ها را در صفحات بعدی به تفصیل بیان می‌کند و همین امر باعث می‌شود که خواننده از جهان داستان زیاد دور نشود، زیرا تلخیص مخاطب را از جهان داستان دور می‌کند.

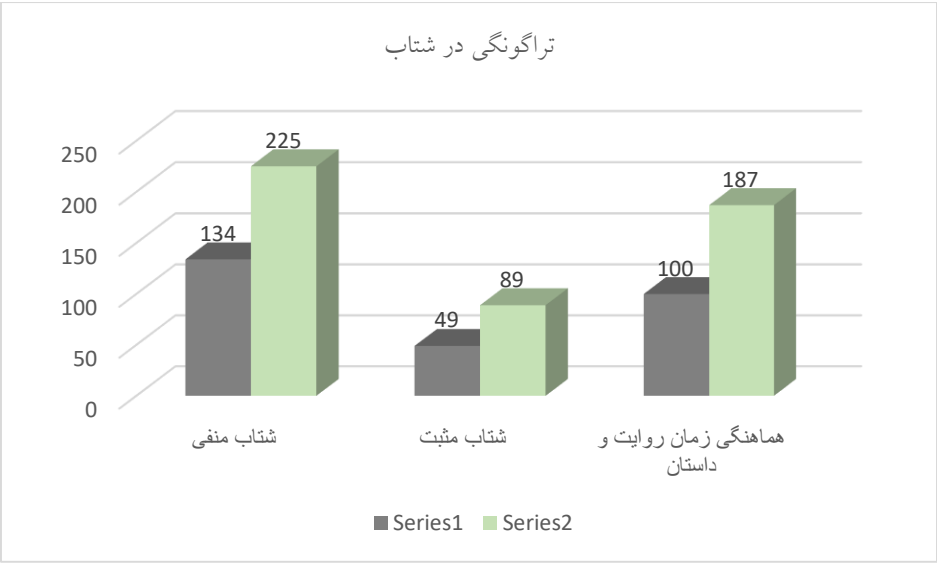
٤.١.٤. صحنه

در این موقعیت زمان داستان با زمان روایت هماهنگ می‌شود و یکی از بهترین تکنیک‌ها برای این هماهنگی گفتگو و دیالوگ است. از دیدگاه ژرار ژنت به هنگام دیالوگ (گفتگو) هر واژه از متن، متناظر با یک واژه از داستان است. در چنین شرایطی سرعت روایت ثابت است و دچار شتاب منفی یا مثبت نمی‌گردد. به هنگام گفتگو، این شخصیت‌های داستان هستند که با هم به گفتگو می‌نشینند و راوی تأثیری ندارد.

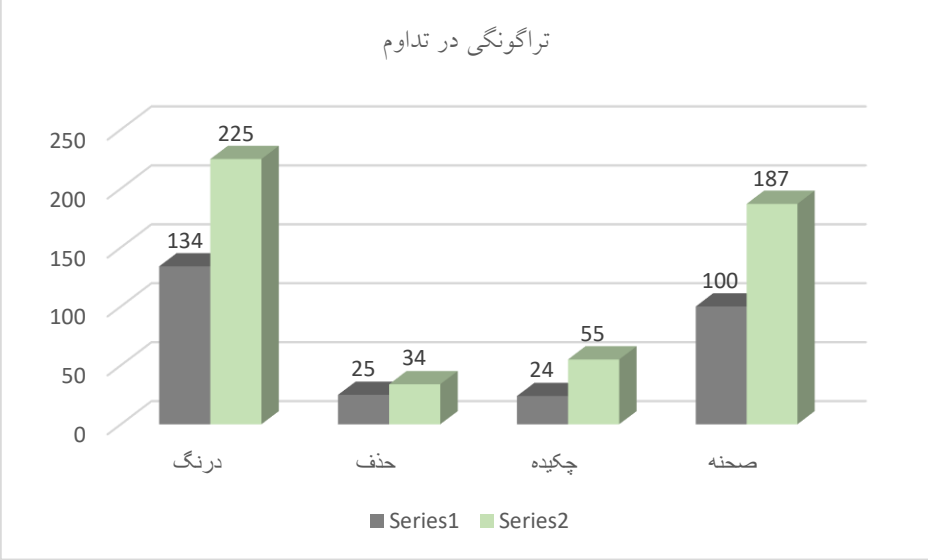
گفتگوهای والتن و ویکتور، ویکتور و هیولا، ویکتور و کلروال، هیولا و دلاسی، هیولا و والتن، ویکتور و الیزابت و الیزابت و ژوستین از جمله مواردی هستند که سرعت روایت را برابر با سرعت داستان پیش می‌برند. در پیش‌متن گفتگوها گاهی بسیاری طولانی و گاه کوتاه هستند؛ به عنوان مثال صفحهٔ ۲۹ رمان اختصاص به دیالوگ ویکتور و والتن دارد. گاهی نیز گفتگوها کوتاه‌تر هستند. «ارنست فوری گفت: خدای من! بابا! ویکتور می‌گوید می‌داند قاتل ویلیام بیچاره کیست؟/ پدرم گفت: بله بدبختانه ما هم می‌دانیم.../ گفتم: اما شما اشتباه می‌کنید پدرجان. ژوستین بی‌گناه است». (شلی، ١٣٨٦:١٠٦) گفتگوی دلاسی و هیولا نیز حدود چهار صفحه به خود اختصاص می‌دهد که با جملات طولانی همراه است. گفتگوی جاری بین هیولا و ویکتور نیز با جملاتی طولانی از جانب دو طرف همراه است. در پیش‌متن گفتگوی مستقیم بسامد بسیار بالایی را دارد که منجر به حذف نویسنده از داستان و ارتباط مستقیم داستان و روایت می‌گردد.

در بیش‌متن همراه شدن گفتگوهای شخصیت‌ها با گفتگوی درونی افراد که در پیشبرد روایت نقش عمده‌ای دارد هرچند که خود حرکتی عمودی را در روایت به وجود می‌آورد، باعث می‌شود که از سرعت روایت کاسته شود، در حالی که گفتگو بین افراد باعث به وجود آمدن سرعتی ثابت در روایت می‌شود. «-هذا يروي فلماً...إنه يقتبس من فلمٍ شهير لِروبرت دنيرو/- نعم هو يشاهد أفلاما كثيرة على ما يبدو.../-كان عليه أن يذهب إلى هوليوود إذن». (سعداوی، ٢٠١٣:٢٦).(ترجمه) «این فیلمی را روایت می‌کند... از فیلم مشهور روبرت دونیرو گرفته است/- بله ظاهراً فیلم‌های زیادی را می‌بیند.../- پس باید می‌رفت هالیوود». از جمله نمونه‌های دیگر، گفتگوی روح حسیب جعفر با جوانی با دستمال گردن سیاه است که دستبند نقره‌ای در دست دارد. «-لماذا أنت هنا... عليك أن تبقي بجوار جثتك./- لقد إختفت/- كيف إختفت؟ لابد أن تجد جثتك أو أي جثة أخرى و إلاّ راح تتلاص عليك/- كيف تتلاص؟...» (همان:٤٦).(ترجمه) «چرا اینجا هستی؟... باید کنار جسدت بمانی.- ناپدید شد. – چگونه ناپدید شد؟ باید جسد خودت یا جسد دیگری را پیدا کنی وگرنه دچار مشکل می‌شوی. – چگونه مشکلی؟...» گفتگوی میان عزیز مصری و سوادی که به صورت عامیانه اتفاق می‌افتد و راوی در این میان پنهان می‌شود. «- زين و التسجيلات؟... إنّي انطيته مسجل و جابلي تسجيلات هواى ويه شسمة./- هادي كلاوشي كبير. يمكن طلب من واحد يسجل معاه. عندو صحاب كثير مانعرفهمش...» (همان:٢٦٥).(ترجمه) «خوب پس صداهای ضبط شده چی؟... من دستگاه ضبط به او دادم و اسناد زیادی در مورد شسمه برایم آورد./- هادی کلاهبردار بزرگی است. شاید از یکی خواسته تا آن را ضبط کند. او دوستان زیادی دارد که ما نمی‌شناسیم». گفتگوی ایلیشوای پیر با دخترانش، هادی با شسمه، سعیدی و سوادی، سوادی و ابن حازم، سوادی و نوال، عزیز مصری و سوادی، عزیز و هادی و... نمونه‌هایی از گفتگوی شخصیت‌های داستان است که باعث سیر خطی زمان در داستان می‌شوند.

گفتگوهای بیش‌متن برخلاف پیش‌متن خیلی طولانی نیستند، زیرا گفتگوی درونی شخصیت‌ها باعث حرکت در عمق داستان می‌شود و برخلاف سبک پیش‌متن گاه به زبان عامیانه و گاه به زبان فصیح رد و بدل می‌گردند.



سری۱: پیش‌متن/ سری۲: بیش‌متن



سری۱: پیش‌متن/ سری۲: بیش‌متن

با توجه به نمودار، تراگونگی در تداوم از طریق تغییر لحن فخیم و شاعرانهٔ پیش‌متن، کاستن توصیفات رمانتیکی که نقشی در روایت ندارند و جایگزینی صحنه‌سازی قبل از گفتگوها و توصیفات همراه با کنش، حذف‌های غیرعلنی و هماهنگی گفتگوهای درونی و گفتگوهای بیرونی در بیش‌متن اتفاق افتاده است.

نتیجه

۱. با توجه به ارزیابی‌های موجود در متن و رقم محاسبه شده، تداوم در بیش‌متن تحت تأثیر شتاب منفی قرار دارد، اما حضور تعداد ٤٦ شخصیت در مقابل ۲٦ شخصیت پیش‌متن و همچنین روایت داستان از زاویهٔ دید افراد مختلف در بیش‌متن و ایجاد تحرک و پویایی در گفتگوهای درونی این شتاب را کمرنگ می‌نماید. شتاب منفی ناشی از درنگ و شتاب مثبت در حذف و چکیده و هماهنگی زمان داستان و روایت در صحنه‌ها به دلیل شبکهٔ تو در توی داستان‌ها و شخصیت‌های بیش‌متن قابل توجه است. تصاویر پویا، گفتارهای درونی که شکل گفتار غیر مستقیم آزاد و گفتار مستقیم به خود می‌گیرد، در بیش‌متن به شتاب منفی بیش‌متن تحرک و پویایی خاصی می‌بخشد که آن را از پیش‌متن متمایز می‌نماید و باعث تراجایی در شکل روایت می‌گردد. حذف در بیش‌متن به صورت غیر علنی صورت می‌گیرد و باعث تأخیر روایت و همچنین درهم آمیختن مرزهای زمانی روایت می‌گردد. در حالی که در پیش‌متن حذف به صورت علنی و بدون خدشه دار نمودن مرزهای زمانی صورت می‌گیرد. ارائهٔ چکیده در پیش‌متن باعث شتاب مثبت داستان می‌شود و در بیش‌متن به خاطر تراجایی در شکل، چکیده‌ها دارای بسامد بالایی هستند که تفصیل‌های بعدی پل ارتباطی بین جهان داستان و مخاطب را تحکیم می‌بخشد. در مورد هماهنگی بین زمان داستان و روایت نیز در بیش‌متن تراجایی به چشم می‌خورد، زیرا گفتارهای مستقیم به همراه گفتارهای غیر مستقیم درونی باعث آمیختن آن با صحنه و سرعت ثابت روایت می‌گردد.

۲. در پیش‌متن تصاویر ایستا، نثر شاعرانه، اظهار نظرهای آشکار، ابراز عقیده‌های قطعی، نقل قول‌ها و پرسش‌های تقریری و انکاری باعث درنگ در روایت می‌گردد. پرسش‌ها و تصاویر در این مؤلفه نقش به سزایی را ایفا می‌نمایند و دارای بسامد بالایی هستند. تراجایی در بیش‌متن منجر به تغییر در درنگ و عناصر آن شده است. تصاویر عینی، پویا و متحرک سینمایی، ابراز عقیده‌های ناپایدار، گریز از ایده‌آل‌ها، نقل قول‌های پارودیک و نیشدار، پرسش‌های که منجر به تناقض می‌گردد و گفتارهای درونی همراه با کنش از مصداق‌های بارز این تراجایی می‌باشد. در نمودار مربوط به تراگونگی در درنگ به وضوح قابل مشاهده است که عناصر درنگ در بیش‌متن بسامد بالایی دارد، اما سطح بالای توصیف‌های پویا و متحرک به همراه پرسش‌هایی که به ابهام و تناقض در متن دامن می‌زند و ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و همچنین همراهی دنیای درون و بیرون به وسیلهٔ گفتارهای درونی و بیرونی به خودی خود باعث شتاب مثبت می‌شود. در نتیجه بررسی عواملی که در تداوم مؤثر می‌باشند، نشان می‌دهد که توصیف در بیش‌متن بیشتر به شکل ابژکتیو است و از دنیای بیرون به درون راه می‌یابد و همین امر باعث پویایی آن می‌گردد و گفتارهای درونی نیز حرکتی عمودی را در رمان ایجاد می‌کند و همین امر باعث جبران شتاب منفی می‌گردد. بیش‌متن برای این که ذهن مخاطب را به چالش بکشد، از حذف بیشتر به صورت غیر علنی بهره می‌گیرد و در بسیاری از اوقات رویداد تلخیص شده بعدها به تفصیل بیان می‌گردد.

کتابنامه

۱. ایگلتون، تري.(۱۳٦۸). **پیش درآمدی بر نظریة ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۲. جهانبگلو، رامین. (۱۳۸٤). **موج چهارم**.ترجمه منصور گودرزی. چاپ چهارم .تهران: نشر نی.

۳. الحاج علی، هیثم. (۲۰۰۷) **الزمن النوعي و اشکالیات النوع السردي**. الطبعة الاولی.بیروت: الانتشار العربي..

٤. حسن القصراوي، مها. (۲۰۰٤). **الزمن في الروایة العربیة**.بیروت: مؤسسة الابحاث العربیة.

٥. سعداوي، احمد، (۲۰۱۳)، **فرانکشتاین في بغداد**.الطبعة الاولي. بیروت: الجمل.

٦. شلی، مری.(۱۳۸٦). **فرانکشتاین**. ترجمه محسن سلیمانی. چاپ اول. تهران: قدیانی.

۷. ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). **روایت داستانی بوطیقای معاصر**. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

۸. العید، یمني. (۱۹۸٦).**الراوي - الموقع و المشکل**. الطبعة الاولی. بیروت: مؤسسة الابحاث العربیة.

۹. اصطیف، عبدالنبي. (۱۹۹۳). «التناص». مجلة راية مؤتة. مج۲. عدد۲.صص ٥٤-٥۱.

۱۰. پارسا،رضا. (۱۳۹٤). «آشنایی با مؤلفه‌های ادبیات داستانی پست مدرن». مجله فرهنگی ابزورد.ش۱. صص ٥٦-۷۷

۱۱. حاجی زاده،مهین و حسینی، صدیقه (۱۳۹۷). «گوتیک - پست مدرنیسم در رمان «فرانکشتاین فی بغداد» احمد سعداوی». زبان و ادبیات عربی. شماره ۱۹. صص ۱۱٥-۱٤۳.

۱۲. حری، ابوالفضل، (۱۳۸۹). «ترجمه گفتمان غیر مستقیم آزاد در سه ترجمه فارسی رمان به سوی فانوس دریایی». پژوهش زبان‌های خارجی. شماره ۷٥. ۱۹-۳۹.

۱۳. قاسمی پور، قدرت،. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». نقد ادبی. سال ۱. شماره ۱. صص ۱۲۳-۱٤٤.

۱٤. نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸٤). «متن‌های درجه دوم/ بیش‌متنیت در نگاه ژرار ژنت». خردنامه. شماره ٥۹.صص ۱۱-۱۰.

۱٥. _____. (۱۳۸٦).«ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی. شماره ٥٦. صص۸۳-۹۸.

۱٦. هویدي، محمد عبدالحسین. (۲۰۱٥). «دلالة البنیة الزمنیة في روایة فرانکشتاین في بغداد».مجلة اوروک. العدد الثالث. المجلد الثامن. صص ۱۹٤-۱٦٥.

۱۷. عذاوري، سلیمة. (۲۰۰٥-۲۰۰٦). «الروایة و التاریخ دارسة في العلاقات النصیة روایة العلامة لبن سالم حمیش». مذکرة لنیل درجة الماجستیر في الادب العربي، جامعة الجزائر.

18.Genette, Gerrard,(1997), Palimpsests literature in the second degree, translated by Channa Newman & Claude Doubinsky,Lincoln and London: University of Nebraska Press.

19.Guillemette, luice,(2018), Cynthia levesque,naratology,Université du Québec à Trois-Rivières,http://www.signosemio.com/genette/narratology,asp .

نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از «کاظم السماوی»

(پژوهشی)

محمد نبی احمدی (دانشیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
ایمان قنبری اقدم (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران)

Doi:10.22067/jallv12.i2.88021
صص:۱۸۶-۱۷۰

چکیده

نشانه‌شناسی رمزگان‌ها، یکی از روش‌های نوینی است که ناقدان در بررسی و تأویل متون ادبی به آن اهتمام ورزیده‌اند و از مفاهیمی اساسی است که نشانه‌ها به‌وسیلهٔ آن، معنای ویژهٔ خود را می‌یابند. کاظم السماوی (۱۹۱۹- ۲۰۱۰م) از شاعران توانمند معاصر عراق است که بخش قابل توجّهی از شعر وی را نشانه‌ها، نمادها و اسطوره‌ها تشکیل می‌دهد. سروده «ملحمة الهجرة الثلاثة» از اشعاری است که وی در آن، با خلق مجموعه‌ای از نشانه‌ها؛ پیام مورد نظر خود را با مخاطب در میان می‌گذارد. این پژوهش کیفی، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، با استفاده از نسخه‌های خطّی و کتابخانه‌ای، به بررسی این قصیده برای یافتن مهم‌ترین رمزگان‌های زبانی آن و بیان ارتباط آن‌ها با زندگی شاعر از یک‌سو و نقش آن در هماهنگی قصیده از سوی دیگر، پرداخته است. هدف از بررسی و تحلیل این قصیده از منظر رمزگان‌ها آن است تا خواننده تا حدّ زیادی با زوایای پنهان شعر سماوی و اندیشه وی آشنا شود. نتایج نشان می‌دهد که نشانه‌های شخصیّت شاعر و گرایش‌های شخصی او به‌طور واضح در رمزگان‌های مربوط به صاحب متن و عنوان تجسّم یافته است؛ همان‌طور که یکپارچگی قصیده به کمک رمزگان‌های زیبایی‌شناختی و بینامتنی به‌اضافه دیگر رموز محقّق شده است که این امر، بر ارزش ادبی قصیده افزوده است. همچنین، بررسی‌ها، حاکی از آن است که سروده حاضر، برخاسته و متأثّر از زندگی وی و سال‌های دراز غربت و تبعید است که شاعر به‌صورت آگاهانه بسیاری از رمزگان‌ها را برای بیان مقصود خود که همان برانگیختن حسّ مبارزه و مقاومت است بکار گرفته است. وی به‌خوبی توانسته است در پسِ این نشانه‌ها، مقصود خود را بیان و با خواننده ارتباط برقرار کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه شناسی، رمزگان‌ها، کاظم السماوی، ملحمة الهجرة الثلاثة.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۰

[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: mn.ahmadi217@yahoo.com

۱. مقدّمه

۱ .۱. مسأله پژوهش

شعر، گونه‌ای از انواع ادبی است که ظرفیّت نهفتهٔ آن، زمینه را برای گسترش هر معنا و مفهومی فراهم می‌آورد. پیوند میان شعر و جامعه در عصر معاصر، پیوندی ناگسستنی است؛ به‌طوری‌که می‌توان حضور شاعر را در تک‌تک ساحات اجتماع به‌وضوح مشاهده کرد. ویژگی تأویل‌پذیری در شعر، به شاعر این امکان را می‌دهد تا در قالب مجموعه‌ای از نمادها و نشانه‌ها، بسیاری از مفاهیمی که بازگفت آن‌ها با توجّه به شرایط موجود، امکان‌پذیر نیست را بگنجاند. در حقیقت، نشانه‌ها همان ابزارهایی هستند که شاعر را در تولید معنا یاری می‌کنند و دست او را برای بیان آنچه در سر دارد باز می‌گذارد. در این دوره عموماً براثر خفقان سیاسی و یا عدم وحدتی که میان مردم وجود دارد، امکان بازگو کردن بی‌پرده بسیاری از خواسته‌ها وجود ندارد؛ از این رو، شاعران زبان مردم خود شده و با سلاحِ قلم، وارد میدان می‌شوند و با ابزار قلم، حاکمان، سردمداران، مردم منفعل و هر کس که در رقم خوردن این اوضاع نقش دارد را مورد سرزنش قرار می‌دهند. در برخی جاها به‌طور واضح و بی‌پرده امکان بیان مقصود وجود دارد؛ امّا درجاهای دیگر که به هر دلیلی امکان نشر و بازگوی بی‌پرده مقاصد وجود ندارد شاعر به دنیای نشانه‌ها پناه می‌برد و به کمک نشانه‌ها و رمزگان‌ها آنچه را به دنبال آن است بیان می‌کند. در یک سروده شعری، گاهی مجموعه‌ای از نشانه‌ها بکار می‌رود که جز با کنار هم قرار دادن آن‌ها، نمی‌توان متوجّه مقصود شاعر شد. به‌طور کلّی، نمی‌توان یک متن ادبی را بدون توجّه به دیگر نشانه‌ها، موردبررسی قرار داد و مطالعه یک اثر ادبی نیازمند نگاهی همه‌جانبه به نشانه‌های موجود در اثر است.

«نشانه‌های شعر، در مقابل نشانه‌های آوایی زبانِ عادی، نشانه‌هایی معنایی هستند؛ چراکه اصولاً شعر، مصداق گریز است و نشانه‌های بکار رفته در آن از مدلول عادی خود فراتر می‌روند و در واقع همین مدلول‌های قابل آفرینش هستند که شعریّت شعر را تضمین می‌کنند» (نقابی و قربانی جویباری،۱۳۸۹:٤) «رمزگان که در کنار مؤلّفه‌هایی همچون فرستنده، گیرنده و پیام از مهم‌ترین عناصر ارتباط کلامی محسوب می‌شود، از اهمّیّت بالایی در انتقال معنا برخوردار است؛ زیرا، هر پیام در قالب رمزگانی ویژه ارائه می‌شود؛ به‌عنوان نمونه، یک شعر در پیکر زبان‌شناسیک جای می‌گیرد؛ یعنی، به زبانی خاص سروده می‌شود و به کارکردهای ادبی و شاعرانه آن زبان وابسته است و زبان ادبی به‌طور عام و زبان شعر به‌طور خاص در حکم ابزار درک امکانات پنهان رمزگان و دلالت‌های زبان شناسیک است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۳٦– ۱۳۸) شاعران با به‌کارگیری نشانه‌ها، اسطوره-ها، نمادها و غیره و نیز با استفاده از صور بلاغی همچون: تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تضاد و... هنر خود را در قالب شعر و در جهت القای مفهومی ورای ظاهر، به نمایش گذاشته‌اند.

کاظم السماوی از شاعران توانمند معاصر عراق است که بخش قابل توجّهی از شعر وی را نشان‌ها، نمادها و اسطوره‌ها تشکیل می‌دهد؛ نشانه‌ها در بیشتر سروده‌های وی به‌گونه‌ای مرتبط هستند که نادیده گرفتن هرکدام برابر با نادیده گرفتن بخش زیادی از مفهوم شعر و هدف شاعر است. با نگاه به شعر سماوی می‌توان دریافت که بسیاری از نشانه‌های نهفته در شعر وی، وابستگی تمام با زندگی شاعر و فعّالیت‌های اجتماعی و سیاسی او دارد؛ شاعری که حدود پنجاه سال از عمر پربار خود را به

دور از وطن و در غربت به سر برده است با این حال حتی اندکی از اهتمام به وطن و دردها و رنج‌های آن غافل نبوده است. غربت، ویژگی اساسی شعر شاعر است که در بیشتر موارد به تبعِ دوری از وطن رنگ اندوه دارد و تمامی نشانه‌ها و نمادها نیز بیانگر این مهم هستند؛ امّا در برخی موارد اندوه و حسرت جای خود را به بیان تازیانه‌وار و حماسی شاعر می‌دهد.

سروده «ملحمة الهجرة الثلاثة» از جمله اشعار سماوی است که شاعر با خلق مجموعه‌ای از نشانه‌ها، پیام مورد نظر خود را با مخاطب خویش در میان می‌گذارد. نویسندگان در این جستار به دنبال آن بوده‌اند تا با کشف نشانه‌ها و رمزگان‌های موجود دراین سروده و تحلیل روابط میان آنها بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی به پرسش زیر پاسخ دهند:

۱) ارتباط میان نشانه‌ها و رمزگان‌ها در سروده «ملحمة... الهجرة الثالثة» بر چه ایدئولوژی دلالت دارد؟

- این پژوهش با روشی توصیفی ـ تحلیلی با تکیه‌بر فرضیه‌های زیر به خوانشی نشانه‌شناختی در رمزگان‌های قصیده «ملحمة الهجرة الثالثة» پرداخته است :

- غالب این رمزگان‌ها متأثّر از رویکرد شاعر و نیز شرایط حاکم بر زندگی وی که سراسر غربت و تبعید است، می‌باشد.
- سماوی با کمک این رمزگان‌ها به‌خوبی توانسته است تصویری واضح از خود، جامعه و شرایطی که در آن حاکم بوده است نشان دهد.

جستار حاضر با دیدگاهی کلّی با نگاه به رمزگان‌های موجود به بررسی قصیده مذکور می‌پردازد. در این بررسی تحلیلگر با متن روبرو است. تحلیل آن از نوع تحلیل متن می‌باشد. سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از جمله قصاید موجود در دیوان سماوی است که سرشار از نشانه‌ها و نمادهایی است که بدون پی بردن به آن، فهم این سروده تا حدودی ناممکن است. در این پژوهش به برجسته‌ترین نشانه‌ها و رمزگان‌ها در این سروده اشاره شده است تا جایی که زمینه برای درک بهتر آن فراهم آید.

۱.۲. پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهش‌های چندی پیرامون شعر کاظم السماوی صورت گرفته است که از جمله آنها می‌توان به کتاب «الغربة في شعر كاظم السماوي» نوشته نوزاد حمد عمر (۲۰۱۳م) اشاره کرد؛ همانطور که از نام آن پیدا است نویسنده در این اثر به دنبال آن بوده است تا پدیده غربت را در نُه دیوان شاعر، مورد بررسی قرار داده و در ضمن آن به برخی از اسطوره‌ها و نمادهایی که شاعر در شعر خود بکار گرفته است پرداخته است؛ همچنین «بندر علی اکبر شاکه» (۲۰۱۷م) در مقاله‌ای تحت عنوان «كاظم السماوی شاعر عربیٌ إنسان دافع عن المضطهدين في كل الأوطان لاسيما عن الكورد و كوردستان» جامعه گه‌رمیان / كليه اللغات والعلوم الإنسانيه، با نگاهی گذرا به دیوان‌های کاظم السماوی مضامین برجسته در شعر وی را معرّفی می‌کند. با وجود پژوهش‌های موجود و مرتبط در این زمینه، تاکنون پژوهشی مستقل پیرامون بررسی نشانه‌شناسی در شعر کاظم السماوی و تحلیل سروده «الملحمة الهجرة الثالثة» صورت نپذیرفته است؛ از این رو، نگارندگان در این جستار به دنبال آن بوده‌اند تا به وسیله علم نشانه‌شناسی به بررسی این مهم که سهم زیادی در درک مفاهیم شعری او دارد، بپردازند.

۱ .۳. روش پژوهش

در این جستار با روشی توصیفی- تحلیلی به خوانش سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» پرداخته‌ایم. منابع مورد استفاده در این پژوهش علاوه بر دیوان شاعر، سایت‌ها، مقالات معتبر علمی، رساله‌ها و کتاب‌های معتبر در زمینه نشانه‌شناسی می‌باشد.

۲. مفاهیم نظری پژوهش

۲ .۱. نشانه شناسی

«نشانه‌شناسی به معنای امروزی، نه آنچه در آثار به‌جای مانده از یونان باستان نشان داده‌اند، عمدتاً از دو منبع یعنی آراء سوسور و نوشته‌های پیرس سرچشمه گرفته و رشد و گسترش‌یافته است. هرچند نشانه‌شناسی را میراث سوسور می‌دانند، امّا با افکار و نظریّات پیرس، نشانه‌شناسی به رشته‌ای مستقل تبدیل شد و به‌مثابهٔ وجهی بین‌رشته‌ای، برای بررسی پدیده‌ها تکوین یافت. ازنظر پیرس، نشانه‌شناسی چهارچوب ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را در برمی‌گیرد. او می‌گوید: هیچ‌گاه نتوانسته‌ام چیزی را مطالعه کنم – هر چه می‌خواهد باشد، ریاضیّات، اخلاق، نجوم، روانشناسی، اقتصاد، تاریخ و... و به آن چونان چیزی غیر از مطالعه نشانه‌شناختی نگاه کنم»(گیرو،۱۳۸۰:۱٤٥). نشانه‌شناسی، علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های عدالتی و غیره می‌پردازد. در این علم منظور از نشانه‌ها «همهٔ علائمی است که بشر برای ارتباط با هم‌نوع خود از آن‌ها استفاده می‌کند. بنابراین، کلمات، حرکات، اشارات، شعارها و... را در برمی‌گیرد. این اصطلاح به معنای زبان اشاره در قرن هفدهم به کار می‌رفت» (نقابی و قربانی جویباری، ٤:۱۳۸۹) «پیرس، نشانه‌شناسی را دانش بررسی تمام پدیدارهای فرهنگی می‌دانست که به نظام‌های نشانه‌شناسیک تعلق داشته باشند. او و چارلز ویلیام موریس که کوشید کار پیرس را در زمینهٔ نشانه‌شناسی دنبال کند، بر این باور بودند که دامنهٔ نشانه‌شناسی بسیار گسترده است. ارتباط به گونه‌ای کلّی را در برمی‌گیرد و هر چیز که بر چیز دیگر دلالت کند در قلمرو آن جای خواهد داشت» (احمدی،۱۳۸۸:۷) «درواقع دربارهٔ قلمرو نشانه‌شناسی توافقی وجود ندارد، ازنظر بعضی، نشانه‌شناسی تمام قلمرو دلالت را در برمی‌گیرد و بنابراین پهنه‌ای بسیار وسیع دارد. برخی که محتاط‌ترند فقط به بررسی نظام‌های ارتباطی‌ای می‌پردازند که از علائم غیرزبانی تشکیل‌شده‌اند؛ بعضی نیز به پیروی از سوسور، مفهوم نشانه و رمزگان را به شکل‌هایی از ارتباط اجتماعی نظیر آیین‌ها، مراسم آداب معاشرت و غیره گسترش می‌دهند و در نهایت برخی دیگر اعتقاددارند که هنر و ادبیات شکل‌هایی از ارتباط هستند که بر کاربرد نظام‌های نشانه‌ای استوارند؛ نظام‌هایی که خود از یک نظریهٔ عمومی در باب نشانه‌ها برخاسته‌اند» (گیرو،۱۳۸۰:۱٦) شاید بتوان به‌صورت موجز، هدف نشانه‌شناسی را «کشف ساختارهای دلالی ازجمله ساختار، دلالت و هدف گفتمان‌ها و فعالیت‌های بشری، پژوهش در رابطه با قواعد، کارکرد و پایبندی به موضوع سیستم‌های ارتباطی و وضع قوانین جامع، جهت بررسی سطحی و عمقی گفتمان‌های ادبی دانست» (حمداوی، ۱۹۹۷: ۷) «هدف نشانه‌شناسی ادبی کشف ارتباط میان نویسنده، متن و خواننده است. نشانه‌شناسی ادبی یافتن مناسبت میان تصویر (دال) و تصوّر (مدلول) است. هدفش در نهایت کشف

مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده و آنچه خواننده فهمیده یا تأویل کرده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ٦). به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی ادبی با بررسی مناسبت‌های مذکور و کشف ارتباط میانشان می‌کوشد تا به معانی و مفاهیمی که در ورای این مناسبت‌هاست دست یابد. ازجمله تفاوت‌های نشانه زبانی و ادبی می‌توان به این نکته اشاره کرد که «در نشانه زبانی معنی قاموسی لفظ مورد نظر است و در نشانه ادبی ماوراء لفظ ورد توجه قرار می‌گیرد» (طاهری نیا و حیدری، ۱۳۹۳: ٤٨) «شعر نوعی از کاربرد زبان است؛ امّا این زبان اثرهایی پدید می‌آورد که زبان روزمره نمی‌تواند آن‌ها را به تداوم پدید آورد» (Reeffatterre،1999: 149). «به طور کلّی، شعر بازنمونِ جهان واقعی به شیوه‌ای کاملاً ناسازگار با اصل واقعیّت‌نمایی است. رعایتِ اصل واقعیّت‌نمایی در هنر و ادبیّات ایجاب می‌کند که نویسنده بکوشد تا جهان آشنا را، تا حدّ ممکن، همان‌گونه که هست، بازآفریند چندان که متن آینه‌ای از واقعیّت‌های تجربه شده جلوه کند؛ امّا زبان شعر ذاتاً ناقض این تناظر بین نشانه‌های زبانی و واقعیّت بازنمایی شده است. در واقع، شعر، به جای محاکات واقعیّت، واقعیّتی بدیل را با دستگاه نشانه‌ای خود می‌آفریند»(Maranda،1980: 201)«شعر زمانی پدید می‌آید که زبان آن، به جای بازنمایی(محاکات)، به سمت الگوهایی از دلالت میل کند- الگوهایی مختصِّ ساختارهای کلامی خودِ آن شعر (نشانه‌پردازی)» (Connor،2003: 738- 739).

۲ .۲. رمزگان و اهمّیّت آن در تحلیل متون ادبی

اگر بخواهیم تعریفی جامع و مختصر از رمزگان ارائه دهیم، باید بگوییم که زبان، شکل‌گرفته از عناصری است که بر اساس قاعده‌های ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند؛ این عناصر که پیام را به‌وسیلهٔ آن‌ها می‌توان شناخت «رمزگان» نامیده می‌شود. (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹) تحلیل نشانه‌شناختی هر متن با در نظر گرفتن چندین رمزگان و روابط میان آن‌ها امکان‌پذیر است؛ یکی از حوزه‌های گونه‌شناسی رمزگان را می‌توان در ادبیات نشانه‌شناسی یافت. (چندلر، ۱۳۸٦: ۲۲۱) اهمّیت نشانه-شناسی رمزگان‌ها در متون شعری ازاین‌جهت است که شعر، نظامی متشکل از خرده‌نظام‌های واژگانی، نحوی، عروضی، ریخت‌شناسی و آواشناسی است که روابط میان آن‌ها، ادبیّات را اثرگذار و قدرتمند می‌کند. (همان: ۲٤۸) نشانه‌ها نیز در هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند که این کار به محدود شدن معناهای آن‌ها می‌انجامد؛ به‌بیان‌دیگر، هرچند که متون همواره برای تفسیر باز هستند، امّا به‌کارگیری رمزگان‌ها، ما را به سمت خوانش ارجح راهنمایی می‌کند. (همان: ۲۳۰– ۲۳۲) سروده «هجرة عروة بن الورد» از جمله قصاید موجود در دیوان سماوی است که سرشار از نشانه‌ها و نمادهایی است که بدون پی بردن به آن، فهم این سروده تا حدودی ناممکن است. کارکرد نمادین چندین نشانه، کنایه، فراخوانی و مسائلی ازاین‌دست، خواننده را با خواندن این شعر در فضایی متفاوت قرار می‌دهد؛ سماوی برای بیان دغدغه‌های خود و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و رمزگان‌های مرتبط را به‌کار گرفته است که این سروده را از دیگر اشعار وی متمایز می‌کند؛ چراکه تمامی این نشانه‌ها متناسب با هدف شاعر و در راستای تولید مفهوم برگزیده‌شده‌اند؛

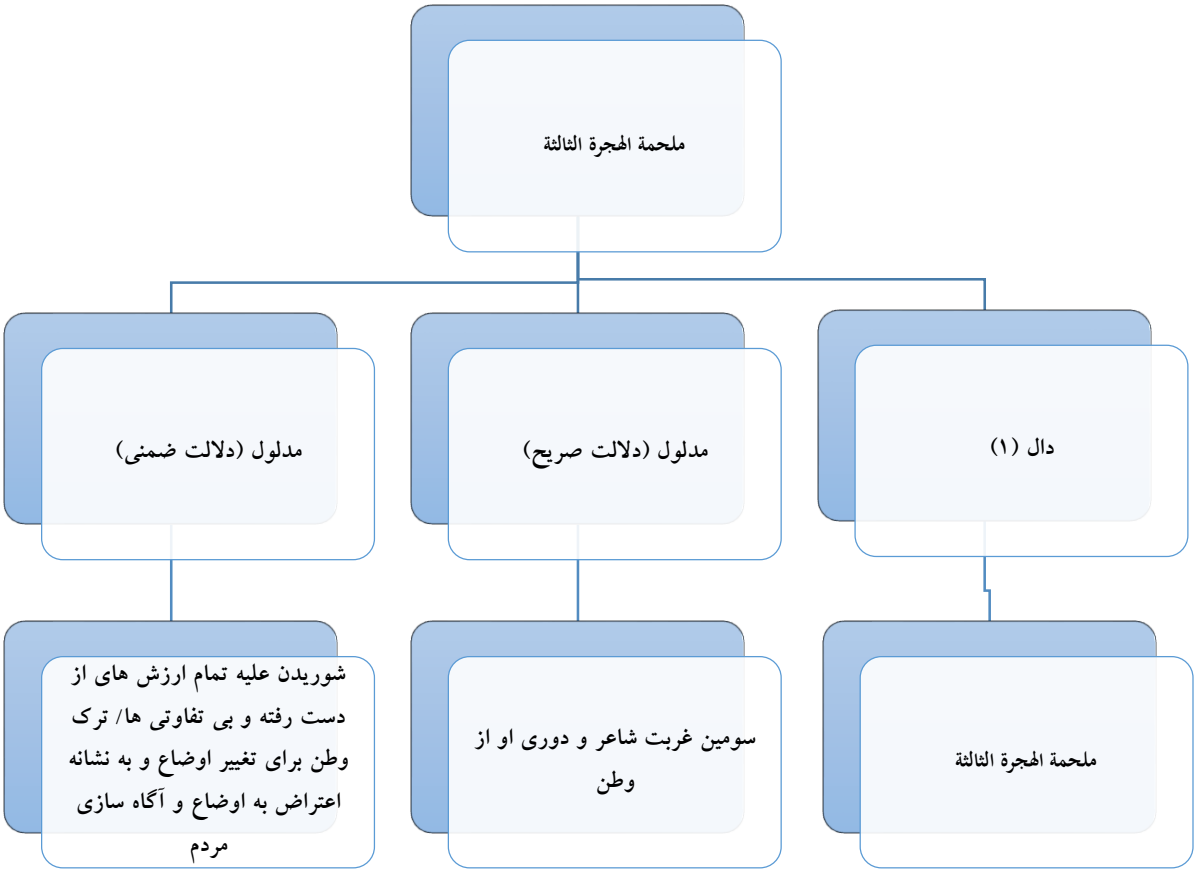
در این بخش به برجسته‌ترین نشانه‌ها و رمزگان‌ها در این سروده اشاره شده است تا جایی که زمینه برای درک بهتر آن فراهم آید.

۳. پردازش تحلیلی موضوع

۳ .۱. رمزگان‌های مربوط به‌عنوان

عنوان سروده حاضر، تابع رنگ غالب زندگی شاعری است که حدود پنجاه سال از حیات خود را در غربت و به دور از وطن سپری کرده است. با نگاه به دیوان شاعر، بسیاری از رمزها و نشانه‌هایی را می‌توان یافت که ارتباط تنگاتنگی با زندگی او دارند. عنوان، دریچه‌ای برای ورود به عالم اثر است؛ مؤلّف به‌وسیله عنوان اثر تا حدّ زیادی می‌تواند خواننده را در خط فکری خود قرار دهد. عبیدی عنوان را، مرجعی متضمّن اشارات، رمزها و معنایی فشرده می‌داند که صاحب آن در تلاش است معنای مورد نظرش را به کلّی در آن تثبیت نماید و تار و پود متنش را بر آن ببافد. (محمّد العبیدی، ۲۰۰۹: ٦١) «عنوان کلیدی است که ما را به سمت مجموعه‌ای از معانی رهنمون می‌سازد که در بازگشایی رموز متن و تسهیل در ورود به حقیقت و کنه و بخش‌های پیچیده و مبهم آن، ما را کمک می‌کند.» (حمداوی، ۱۹۹۷: ۹۰) «ملحمة الهجرة الثالثة» یکی از سروده‌های پربار کاظم السماوی است که شاعر درِ نشانه و رمزها را از همان ابتدا با عنوان شعر می‌گشاید. نخستین واژه‌ای که در عنوان این اثر به گوش خواننده آشنا می‌نماید، واژه «الهجرة» است که با بررسی دقیق می‌توان دریافت که انتخاب این کلمه به هیچ وجه از روی تصادف صورت نپذیرفته است. در واقع شاعر با ظرافت و زیرکی خاصّی به‌جای واژه «غربت» یا «تبعید» و معادل‌هایی این‌چنین، کلمه «الهجرة» را برمی‌گزیند که در حقیقت به میل باطنی خود شاعر برای رفتن نیز اشاره‌ای پنهان دارد. واکاوی کلمه «الهجرة» در فرهنگ‌های لغت به‌خوبی موجب تبیین معنای این واژه می‌شود. شاید بتوان مرتبط‌ترین معنا با متن شعر را در مفردات راغب یافت. وی ذیل شرح واژه «هَجَرَ» می‌نویسد: «"هجرت" از مادّهٔ "هجر" به معنای ترک و جدایی است. مهاجرت در اصل به معنای بریدن از دیگری و ترک وی است» (راغب اصفهانی، ذیل واژه «هجر»، ۸۳۳) پس، «هجرت» در لغت به معنای بریدن از یک شیء است و اگر انتقال از نقطه‌ای به نقطه دیگر را «مهاجرت» می‌گویند؛ برای این است که شخص مهاجر با انتقال خود، پیوند خویش با مکان سابق را قطع می‌کند. آنچه از تحلیل عنوان این سروده به دست می‌آید فراتر از چیزی است که در نگاه اول به ذهن خواننده می‌رسد. شاعرِ دل‌آزرده، این بار خود، راه دوری از وطن یا به‌نوعی بریدن را در پیش‌گرفته است؛ تا روایت‌گر پیامی برای همگان باشد؛ این عنوان در حقیقت نشانه‌ای روشن از زندگی شاعری همچون سماوی است که تمام دغدغه‌اش حیات وطن است با این وجود تمام سالیان دوری از آن، موجب نشده است تا وی دست از آرمان‌هایش بکشد. از سوی دیگر، با مراجعه به بطن این سروده به‌خوبی نمایان می‌شود که لحن حماسی شاعر در برابر آرمان‌ها و ارزش‌هایی که ازدست‌رفته است تا چه اندازه با واژه «ملحمه/ حماسه»، هماهنگ و در ارتباط است و همین امر، یکی از مهم‌ترین جاذبه‌هایی است که خواننده را به سمت این سروده می‌کشاند و با تطبیق عنوان با نشانه‌های موجود در این شعر

بسیاری از مفاهیم نهفته روشن می‌شود. در معنای سطحی، این سروده، دارای عنوانی معمولی متشکّل از سه واژه است؛ امّا آنچه معنا و مفهومی ورای ظاهر به آن می‌بخشد برخاسته از ترکیب دو واژه «الملحمة» و «الهجرة» است که قرار گرفتن آن‌ها در کنار هم، در نخستین نگاه، تا حدودی دیر فهم جلوه می‌کند؛ امّا با دید کلّی به این سروده می‌توان دریافت که شاعر چگونه و با چه قصدی این عنوان را برگزیده است و این دو کلمه را در جهت بیان مقصود باطنی‌اش در کنار هم قرار داده است؛ از این رو، سماوی این عنوان را با هوشمندی خاصّی به‌کار گرفته است. در حقیقت این عنوان از یک سو متناسب با واژه «الملحمة» مفهومی حماسی دارد و واژه حماسه ذهن خواننده را برای مفهومی حماسی آماده می‌کند که در حقیقت، همان چیزی است که در بطن سروده، خواننده با آن رو به رو می‌شود و حتّی در انتخاب واژگان و جملات به‌کار رفته توسط شاعر نیز به چشم می‌خورد. از سوی دیگر، مفهوم هجرت که نوعی گریز است ذهن را دچار دوگانگی با واژه حماسه می‌کند؛ چرا که حماسه نوعی پیش‌روی و اقدام هجومی است و هجرت نوعی گریز و عقب نشینی. امّا آن چیزی که سماوی در پس این سروده و عنوان آن، پنهان کرده است؛ بیدار کردن مردم و حاکمانی است که یا در غفلت به سر می‌برند یا خود را به غفلت زده‌اند. آگاه کردن مردم از ارزش‌هایی است که از دست رفته است. «به طور کلّی، عنوان این سروده مجموعه‌ای از کلمات است که به حالت معیّنی از معنا اشاره دارد و حول اندیشه و نظریه‌ای که غالب بر متن است می‌چرخد و همه واژگان در ارتباط مستقیم با عنوان‌اند» (رسولی و احمدی، ۱۳۹٤: ۸۸) در زیر، رمزگان‌های مربوط به عنوان در قالب نمودار به نمایش گذاشته شده است.



نمودار ۱-۳ رمزگان‌های مربوط به‌عنوان

۲.۳. رمزگان‌های مربوط به صاحب متن

عنوان هر قصیده تا حدودی نشان‌دهنده تلاشی است که شاعر برای گزینش دقیق واژگان به‌کار گرفته است. به‌طوری‌که می‌توان با مشاهده آن بسیاری از جنبه‌های بارز شخصیّت شاعر را در آن یافت. این موضوع را می‌توان در حیطه رمزگان‌های مربوط به صاحب متن یا نشانه‌شناسی خالق اثر جستجو کرد. «نشانه‌شناسیِ خالق اثر، نقدی است بر تمامی اشکال جبر باوری جامعه‌شناختی، روان‌شناختی یا زندگی‌نامه‌ای. اثر ادبی به طرق مختلف، خواه به‌صورت مستقیم و خواه به‌صورت مجازی، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیّتی او و محیط اجتماعی که او در آن پرورش‌یافته است دلالت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۹۳). اثر ادبی در واقع، نشان‌دهندهٔ نوع نگرش و تفکّر شاعر است که در متن می‌توان از طریق بن‌مایه‌ها و واژگان پرکاربرد به آن پی برد؛ چراکه موکاروفسکی بر این باور است که شاعر معنا و مفهومی را که در ذهن خود دارد بر روی اثر، حک می‌کند و نظمی خاص به سازمان کلّی و جزئی اثر می‌بخشد. (همان: ۲۹۳). شاعر در این قصیده با بیانی حماسی در برابر بسیاری از ناملایمتی‌های روزگار و بی‌توجّهی‌ها و ارزش‌های ازدست‌رفته از سوی مردم و حاکمان می‌ایستد. واژه‌هایی همچون: هجرت، رحلة، النفی، عصیان، قتال و نشانه‌هایی همچون حجر، طائر، الریح، الصخر که همگی در باطن رمزگونه خود به نوعی شخصیّت شاعر را تداعی می‌کنند، بن‌مایه‌هایی هستند که سماوی را به عنوان خالق این اثر به مخاطب می‌شناسانند.

سماوی شاعری است که سال‌های فراوان از زندگی‌اش را در پاسداری از ارزش‌های وطن خود به سر برده است؛ از این رو، از سوی مردان سیاست و حاکمان بی‌تفاوت، تبعید و غربت، همدم و همساز او می‌شود؛ امری که رنگی غالب بر بیشتر سروده‌های شاعر می‌زند؛ به‌طوری‌که، گهگاه می‌بینیم سماوی در این سروده‌ها با لحنی اندوه‌وار و بیانی گزنده بر عاملان آن می‌تازد و همه را مورد نقد قرار می‌دهد. سروده حاضر را می‌توان، چکیده‌ای از فکر غالب شاعری دانست که رنج غربت و تبعید را می‌پذیرد؛ امّا کوچک‌ترین ناملایمتی را بی‌جواب نمی‌گذارد. در حقیقت آن را می‌توان ازجمله سروده‌هایی دانست که با توجّه دقیق به آن، می‌توان به دغدغه‌های شاعر پی برد.

۳.۳. رمزگان‌های مربوط به زیبایی‌شناسی کلامی

تجربه زیبایی‌شناختی، متضمّن احساسی درونی و ذهنی است که روان آدمی در مواجهه با واقعیّت به آن دچار می‌شود و شیوه بیانِ مبتنی بر رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، شیوه بیان هنر و ادبیات است؛ چراکه هنر و ادبیات از رمزگان‌هایی بهره می‌گیرند که پس از نخستین کنش دلالتی، مدلول‌هایی را می‌آفرینند که به نوبه خود واجد معنایند. کارکرد پیام با رمزگان‌های زیبایی‌شناختی انتقال ساده معنا نیست؛ بلکه این پیام واجد ارزش فی‌نفسه است. گیرو نظام‌های زیبایی‌شناختی را دارای کارکردی دوگانه می‌داند که برخی از آن‌ها بی آن که در قلمرو منطق قرار گیرند، بازنمایاننده امر ناشناخته‌اند. برخی دیگر بیانگر امیال مایند و این کار را به‌واسطه بازآفرینی جهان و جامعه خیالی انجام می‌دهند. (گیرو، ۱۳۸۰: ۹۵-۹۹). شاعر، در این سروده از فنون و شگردهایی همچون: رمز، کنایه، اسطوره، اسالیب انشایی، فراخوانی شخصیت‌ها و... بهره برده است که او را در جهت القای مفهوم و تولید معنا یاری نموده است.

سماوی، در این سروده از فنون و شگردهایی همچون استعاره، مجاز، کنایه، رمز، نماد و... بهره برده است که در تحلیل ادبی از نشانه‌ها و رمزگان‌های زیبایی‌شناسی به‌حساب می‌آیند. با مطالعه این سروده، به‌گونه‌ای از تناسب‌های درونی ایجاد شده به‌وسیلهٔ نمادهای استعاری، محور کنایی، تناسب یا مراعات نظیر، تضاد و پارادوکس که در محور همنشینی و جانشینی به گونه هنرمندانه‌ای توسّط شاعر خلق و تولید معنا کرده‌اند.

نشانه‌شناسان، مطالعهٔ فنون بلاغی، مانند استعاره، مجاز، کنایه و مسائلی ازاین‌دست را در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند. آن‌ها تلاش می‌کنند، نشان دهند؛ صورت‌های بلاغی نقش انکارناپذیری در شکل دادن به واقعیّت‌ها دارند. وجوه بلاغی، به خاطر ظرفیّت نهفته‌ای که دارند؛ وسیله‌ای برای ابراز مفهوم و معنایی می‌شوند که از طریق کلام عادّی قابل‌بیان نیست. تجربه زیبایی‌شناختی متضمّن احساسی درونی و ذهنی است که روان آدمی در مواجهه با واقعیّت به آن دچار می‌شود و شیوه بیانِ مبتنی بر رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، شیوه بیان هنر و ادبیّات است؛ چراکه هنر و ادبیات از رمزگان‌هایی بهره می‌گیرند که پس از نخستین کنش دلالتی، مدلول‌هایی را می‌آفرینند که به‌نوبه خود واجد معنایند. کارکرد پیام با رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، انتقال ساده معنا نیست؛ بلکه این پیام واجد ارزش فی‌نفسه است. در این بخش ضمن پرداختن به هر یک از این موارد اشاره‌شده، نشان می‌دهیم که شاعر چگونه توانسته‌است ضمن استفاده هنری و ادبی معنایی تازه به این مفاهیم بدهد.

نماد و نشانه‌ها، به‌ویژه نشانه‌های برگرفته از طبیعت که بسامد بالایی در شعر سماوی دارد در این سروده باظرافت خاصّی در اختیار مقصود شاعر قرارگرفته است.

«شاعر برای فرار از غالب تنگ و بسته کلمات، به عالم رمز و نمادها می‌گریزد؛ تا بتواند دنیایی جدید، فراخ و به رنگ آرزوهایش خلق‌کند؛ چراکه نمادها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار و وقار می‌دهند و خواننده، خود را در مقابل عظمتی می‌یابد.» (طاهباز، ۱۳۶۸:۱۳۳) برای نمونه، سماوی، در بخش آغازین این شعر با هماهنگی میان چند نماد و نشانه، اصرار برخی از مردم در جهت ماندن و ایستادن وی در برابر اوضاع را این‌گونه بیان می‌کند:

يَقولونَ لي لا تُهاجِرْ إذا ا ستَطَعتَ... وَامكُثْ هُنّا «وَتَداً» لاتُضيرُه / اِن تَهبَّ الرياحُ اِن تَعصفَ النُذُر السودُ/ اِن تشبَّ الحرائقُ. (السماوی، ۱۹۹٤: ۲٤۱)

(ترجمه) « به من می‌گویند اگر می‌توانی هجرت نکن (نرو) و در اینجا همچون میخی که زیانی به آن نمی‌رسد اگر باد بوزد اگر (طوفان‌های) هشدارهای سیاه بوزد اگر آتش‌ها به پا شود».

وی با بهره‌گیری از نشانه‌هایی همچون: «وتد/ میخ»، «الریاح/ بادها»، و «الحرائق/ آتش‌ها» به شکل هنرمندانه‌ای اوضاع حاکم در عراق را در قالب استعاره‌هایی پی در پی به تصویر می‌کشد و با جانشین کردن مستعارٌمنه بر جایگاه مستعارٌله و بخشیدن مشخّصه‌های معنایی آن به این واحد جانشین، مقصود خویش را بیان می‌کند. بازگشایی مفهوم نمادین در این واژه‌ها به‌خوبی مقصود شاعر را تبیین می‌کند. از یک‌سو می‌توان «وتد/ میخ» را نمادی استعاری از استقامت و استواری دانست؛ بدین‌صورت که از شخصیتی همچون سماوی خواسته‌شده که استوار و ثابت‌قدم در برابر حاکمان ظالم بایستد. این نشانه، دقیقاً با دو نشانه دیگر در تقابل و تضاد قرار می‌گیرد؛ باد در اینجا، استعاره و نشانه‌ای از بی‌قراری و عدم ثبات و شرایط نامساعد است که از هر سو بر اوضاع نابسامان می‌دمد و دامنه آتشی که نشانه‌ای از خرابی و نابودی است را می‌گستراند و منجر به بدتر شدن شرایط می‌شود. از سوی دیگر «وتد/ میخ» را می‌توان، نماد سرشکستگی دانست که هر چه بر سر آن کوبیده شود از جای خود تکان نمی‌خورد. به نظر می‌رسد، تحلیل این نماد طبق نظر دوم به شکل بهتری ما را به مقصود شاعر رهنمون می‌سازد. در واقع سماوی، بی‌عملی و بی‌تفاوتی را همچون عمل میخ می‌داند که سرکوب را می‌پذیرد و شاعر برای قرار نگرفتن در این شرایط، هجرت را اختیار کرده است که این عمل با مقاومت مردم روبه‌رو می‌شود. فعل «یقولونَ» در این عبارت به میل باطنی مردم برای ایستادگی در برابر اوضاع یا پذیرفتن شرایط اشاره می‌کند.

سماوی در بخش دیگری از این سروده برای نمایاندن اوضاع موجود، اقدام به استفاده نمادین از واژه «طائر: پرنده» به‌عنوان نشانی از شخصیّت شکل‌گرفتهٔ خود متأثّر از این شرایط می‌نماید:

كانَ للنارِ طائرٌ يَعبرُ السُهُبَ السودَ وَالجراحَ العَتيقةَ / كانَ ما بَينَ اَن يطلَّ وَأَن يدركَ الصباحَ و مابينَ أَن يَبتدي كانَت الخُطوةُ الألفُ..فَابتَداها وَلَم نَزَلْ نَبتَديها! (همان: ۲٤۲).

(ترجمه) «آتش، پرنده‌ای داشت که از بیابان‌های سیاه عبور می‌کرد/ میان آن که ادامه دهد و به صبح برسد و میان آن که آغاز کند / گام‌ها هزار بود/ آن را آغاز کرد ولی ما هنوز آغاز نکردیم»

شاعر، در این بخش از سروده، پرنده را نشان از انسان آزاد یا به تعبیری نشان از خودش، بکار گرفته است که از دل خرابی‌ها بیرون می‌آید و ناکامی‌ها را درمی‌نوردد و به‌جای اینکه در انتظار آمدن صبح بماند؛ گام نخست را برمی‌دارد و از دل شب به صبح می‌رسد. تصویری که شاعر عکس آن را در مردم و جامعه‌اش می‌بیند؛ به اعتقاد وی، چیزی جز عمل، سرنوشت را تغییر نمی‌دهد. در پس شبی که سیاهی خود را بر جهان می‌افکند، صبح با خود، روشنی و گشایش دارد. این همان مفهومی است که شاعر در پی القای آن به مخاطبان خود است؛ زیرا که او معتقد است برای رسیدن به این صبح، باید از ماندن و دست روی دست گذاشتن گذر کرد. در حقیقت «النار/ آتش» نشانی از اوضاع آشفته سرزمین شاعر است و ابرهای سیاه، بیانگر حاکمانی هستند که سایه سیاه خود را بر آن انداخته‌اند و کسی که بخواهد به صبح یا امید برسد باید از دل این آتش و سیاهی گذر کند.

یکی دیگر از نمودهای مجازی سخن در محور هنجارگریزی معنایی، عنصر کنایه است. کارکرد کنایه در پنهان نمودن صراحت سخن است، بدین گونه که سخنور، مقصود اصلی خود را در پوششی از معانی و مؤلّفه‌هایی که از وجوه ملازم و جانشین آن است، پیچیده و در همنشینی با سایر سازه‌های ادبی در بافت کلام، به مخاطب خویش عرضه می‌دارد. به اعتقاد جرجانی «مقصود از کنایه آن است که گوینده در پی معنا و مطلبی باشد؛ امّا آن را با لفظ و دالّی که در زبان برای آن وضع کرده‌اند، ذکر نکند بلکه معنایی را می‌آورد که جانشین و ردف ذاتی آن باشد و به این وسیله به آن معنا، اشاره می‌نماید و آن را دلیلی بر معنای مقصود خود قرار می‌دهد.» (الجرجانی، ١٩٨٤: ٦٦) و ارزش زیباشناسی عنصر کنایه در این است که گوینده با پنهان نگه‌داشتن غرض اصلی خود، مخاطب را به یک کنکاش عمیق ذهنی برای دریافت وجه ثانوی و محذوف سخن وادار نموده است و وی را در فرایند آفرینش هنری کلام با خود همدل و همراه می‌گرداند تا بدین‌وسیله، تصویر دریافتی در ذهن وی رساتر و پایاتر جای گیرد. (خلیفه شوتری و ماستری فراهانی، ۱۳۹۳: ٤٧) در تعریف علم زبان‌شناسی، «ترکیبات یا جملات کنایی، همچون یک نشانه زبانی عمل می‌کنند. نشانه‌ای به شمار می‌روند که بر حسب "تشابه معنایی" بر روی محور جانشینی به‌جای نشانه دیگر "انتخاب" می‌شوند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۸)

سماوی برای بیان مقصود خود، به‌دفعات با لحنی گزنده و کنایی به اوضاع حاکم می‌تازد و شرایط موجود را به تندی به باد انتقاد می‌گیرد و حاکمان و مردمی را که به سادگی تسلیم اوضاع موجود شدند؛ مورد سرزنش قرار می‌دهد:

وَكَم ثورةٍ سُرِقَت بَعدَها / فَيا عارَ ثُوّارِها / يا عارَ مَن بَايَعُوا وَاستَكانُوا/ وَهانَ السلاحُ عَليهِم فَهانُوا / وَلَم يَدرِكُوا سَيفُ المُقاتِلِ يَصدأُ إِذا خاسَ في غِمدِه. (السماوی، ١٩٩٤: ٢٤٧).

(ترجمه) : «چه بسیار انقلابی که بعد از آن دزدیده شد/ ننگ بر انقلابیون آن/ ننگ بر کسانی که بیعت کردند و خوار شدند/ و سلاح نزد آنان بی‌ارزش گردید و آن‌ها خوار شدند/ و نفهمیدند که شمشیر رزمنده وقتی در غلاف بماند کند می‌شود»

سماوی در ورای مفهوم کنایی "شمشیر رزمنده وقتی در غلاف بماند کند می‌شود" مقصود پیچیدتری را در نظر دارد و آن را به عنوان رمز و نشانه‌ای برای تحریک مردم برای مبارزه برمی‌گزیند. شاعر در این جانشینی زنجیره‌وار معنایی، کنایه را به دلیل ظرفیّت موجود و تأثیر آن، در جهت بیان مقصود خود بکار گرفته است. تناسب میان واژگان «عار»، «استکانوا» و «هانوا»

که هر سه، بر نوعی خواری و ذلّت اشاره می‌کنند؛ نشان از آن است که شاعر به هیچ وجه اوضاع کنونی را بر نمی‌تابد. حتّی تغییراتی که پیش از این صورت گرفته را نیز، چندان با ارزش نمی‌داند.

در بخش دیگر، شاعر برای برانگیختن حسّ قیام در میان سردمداران و رهبران و دعوت آنان به مبارزه، از بیانی کنایی بهره می‌برد تا شاید از خواب غفلت برخیزند و دست به عمل بزنند:

یا قادةَ الزَمَنِ المُستَباحِ! هذا...أَوانُ السلاحِ وَقَد نامَ أَعداؤُكم فِي فَراشِكُم أَيُّها النائِمونَ. (همان: ۲۵۳).

(ترجمه) « ای رهبرانِ این زمان مباح شده! ای خوابیدگان! (اینک) زمان سلاح است، حال آن که دشمنانتان در بسترهایتان خوابیده‌اند»

ترکیب دو واژه «الزمن + المستباح» به معنای زمان مباح شده، اشاره به اوضاع نابسامان و شرایطی دارد که هر چیزی در آن به راحتی و بدون مقاومت انجام می‌شود. بیان طنز گونه از دیگر شیوه‌های کنایی است که سماوی در جهت بیان مقصود خود به‌کار می‌گیرد؛ حال آن که این بیان، بیش از آن که وجه خنده‌آور داشته باشد؛ طنزی تلخ و انتقادی محسوب می‌شود. استفاده از اسم فعل «بخٍ» در چند جا از این سروده ناظر به همین موضوع است:

بَخٍ لِلحُماةِ الغَیاری / مِن الأَطلسيِّ إلی شرُفاتِ الخلیج/ وَهلَ أنجبتْ حُرَّةٌ قبلكم؟ / وَها إنَّ كُلَّ الأكُفّ وكُلَّ الإذاعات والنشرات وكلّ المواخير والبصمات ...تُشيرُ إليكُم. (همان: ۲۵٦). (ترجمه) «احسنت! ای حامیان غیرتمند! از اطلس تا بلندای خلیج (فارس)/ آیا آزاده‌ای پیش از شما به دنیا آمده‌است.؟/ هان! تمام دست‌ها و خبرها و نشریات و... به شما اشاره می‌کند».

هم‌آیی واژگانی از دیگر مواردی است که شاعر از آن برای خلق معنا استفاده نموده است. هم‌آیی واژگانی؛ تناسب و ارتباط میان واژه‌های به‌کار گرفته‌شده در کلام، ازآن‌جهت که اجزایی از یک کلّ هستند، ایجاد می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۷). این صنعت از دیدگاه علم زبان‌شناسی «با هم‌آیی» و همنشین‌سازی واژه‌های یک حوزه معنایی تعریف‌شده است که بر روی محور همنشینی عمل می‌کند.(صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۹). بخش زیر را می‌توان نمودی واضح و مصداقی واضح برای آنچه بیان شد دانست:

وَلَم یزل «شیخُهُم» یحملُ الموازینَ في السوقِ مَن یطفّف ...یبعهُ دمَ الثائرینَ بِفَلسٍ/ وإن لَم یكُن فَتاجُ الخلیفَةِ والحكم والحاكمینَ! (السماوی،۱۹۹٤: ۲٤۹).

(ترجمه)« هنوز هم «رئیس آنان» ترازوها را در بازار حمل می‌کند؛ هر آن که کم‌فروشی می‌کند، خون انقلابی‌ها را با پولی ناچیز به آنان می‌فروشد و اگر نبود تاج خلیفه و حکم و حاکمان را می‌فروشد»

در این بخش از سروده، سماوی برای آن‌که تصویر سرکوب ایثار و فداکاری انقلابیون و نیز ایستادگی در برابر آنان را نشان دهد، فعل «یبعْه» را در قالب استعاری بکار می‌برد. در حقیقت شاعر در باطن این استعاره، ناچیز و بی‌ارزش بودن جان مقاومت‌کنندگان را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، تناسب میان واژگان «الموازین»، «یطفّف» و «یبعْه» «فلس» در محور هم‌نشینی متن به‌خوبی این مفهوم را به تصویر می‌کشد.

همچنین، تضاد و پارادوکس از دیگر شیوه‌هایی است که سماوی برای القای مقصود خود از آن بهره گرفته است و تأثیرگذاری خود را دوچندان کرده است؛ برای نمونه، شاعر برای آن‌که بی‌تفاوتی و بی‌توجّهی مردم را نسبت به اوضاع موجود نشان دهد؛ بیان می‌کند که:

«صوتٌ: لاتَصرِخْ ...مَبحُوحَ الصوتِ/ وُلِدوا، ماتُوا قَبلَ المَوتِ/ دُفِنوا دونَ قَبرٍ»(همان، ٢٤٤).

(ترجمه) « صدایی (می‌گوید): فریاد نزن...با صدای گرفته/ به دنیا آمدند، قبل از زمان مرگ مردند / بدون قبر دفن شدند» در این، جا میان دو فعل «وُلِدوا» و «ماتوا» رابطه متضاد وجود دارد؛ امّا عدم وجود حرف عطف میان این دو فعل، موجب شده است که دو فعل با هم جمع شوند و به نوعی، مفهومی پارادوکس مانند همچون «مردگان زنده» به آن افزوده شود که به خوبی عمق معنای آن را بیشتر کرده است؛ زیرا به اعتقاد شاعر، کسانی که زنده‌اند و دست به عمل نمی‌زنند؛ تفاوت چندانی با مردگان ندارند و در حقیقت مرده‌اند.

٤.٣. رمزگان‌های مربوط به بینامتنی شعری

از دیدگاه نشانه‌شناسی، روایت بینامتنیّت، به بررسی اتّصال شکل و محتوای متون می‌پردازد و آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد (چندلر، ١٣٨٦: ٣١٨). «بحث بینامتنیّت به مسأله تأثیر یک ادیب بر ادیب دیگر منحصر نمی‌شود، بلکه بسیار غنی است و در سطح زبان و نشانه قدم می‌زند» (مقدادی، ١٣٧٨: ١١٦). سماوی، انسان متعهّدی است که وطن، خمیرمایهٔ وجودش را شکل داده است، برای همین است که شاعر ضمن حسرت از اوضاعی که وطن را دچار آن می‌بیند آرزو می‌کند که اوضاع به شکلی رؤیایی تغییر کند و شکاف میان مردم برداشته شود. این موضوع به‌طور مشخص در جانشینی شخصیّت در این قصیده دیده می‌شود. این مهم از شگردهایی است که سماوی آن را با شخصیت خود و فضای حاکم بر این سروده، تطبیق می‌دهد. «أبوذر غفّاری»[1] شخصیّتی است که شاعر به‌نوعی، نقاب او را به چهره می‌زند. شاعر با سماوی با تمثیل به شخصیّت «ابوذر» از او به‌عنوان رمزی از انسان مقاوم در برابر ناملایمتی‌ها استفاده می‌کند وی نگاهی به زندگی شاعر و شخصیّت او شباهت میان او و أبوذر غفّاری را به‌نوعی تبیین می‌کند؛ به‌ویژه آن‌که هر دو شخصیّتی هستند که در برابر نابرابری‌ها می‌ایستند و مجبور به تحمّل رنج غربت و تبعید می‌شوند؛ وی در بخشی از سروده‌اش این‌چنین آورده است؛ در این محور جانشینی، «ابوذر» کنایه از موصوف و از نوع رمز و انسانی است بی‌عدالتی را برنمی‌تابد:

تَعرُّوا ...تَعرُّوا ...تَعرُّوا وَلَمْ يَبقَ غَيرُ «الغفّاري» مُستَوحداً يَلُمُّ عَلى كِتفَيه العَباءَةَ فِي القَفرِ لا سَعفاتُ النّخيلِ تُفيّيءُ أيّامَه المُثقلاتِ وَلانفحةٌ مِن دُخانِ القُرى مُطرقٌ بَينَ صَمتِه وَصَمتِ البَوادي. (السماوی، ١٩٩٤: ٢٤٤). (ترجمه) «شانه خالی کردند و غیر از «غفّاری» کسی باقی نماند که در بیابان عبا را روی شانه‌اش بگیرد (به دوش بکشد) / نه شاخه‌های نخل بر روزگار سنگین او سایه می‌اندازد و نه بوی خوشی از دود روستاها میان سکوت او و سکوت روستاها ...»

در حقیقت، سماوی نقاب ابوذر را به چهره می‌زند و در پس شباهت ضمنی که میان خود و او متصوّر می‌شود، اشاره می‌کند که او همچون ابوذر در انجام عمل، تنها است و به تنهایی علم مبارزه را به دوش می‌کشد:

---

[1] با بررسی تاریخی شخصیت ابوذر غفّاری به‌طور واضح می‌توان به دلیل انتخاب او توسط سماوی پی برد. ابن ابی الحدید، نقل می‌کند که ابوذر به بخشش مال توسط خلیفه سوّم اعتراض کرد تا اینکه عثمان، او را از مدینه اخراج و به شام تبعید کرد. (ابن أبی الحدید، ١٣٧٨ق: ٨/ ٢٥٦) امّا اعتراض‌های او به کارهای معاویه در شام موجب شد که معاویه او را به مدینه بازگرداند. (عاملی، ١٤٠٦: ٤/ ٢٣٧) وی پس از آن در مدینه زندگی می‌کرد و به‌خاطر اعتراض به حکومت اشرافی، عثمان او را به صحرای بی آب و علف ربذه تبعید کرد که در غربت در سال ٣١ یا ٣٢ هجری/٦٥٢-٦٥٣ میلادی در آن جا درگذشت.

ها أَنا لَستُ أملُکُ ...هذي يَدي، ها أَنا واقِفٌ بِوَجهِ الرياحِ/ أُعَرّيكُم قَبيلَ السُقوطِ الأَخيرِ وَمِن قَبلِ أَن تُخلَعَ اللافتاتُ الّتي حَمَلتْها الشَوارِعُ المُستباحَةُ مِن قَبلِ أَن تُشرِعَ المدينةُ أَبوابَها وَتكسرَ أقفالَها/ ها أنا واقفٌ أمامَكُم / أباركُ نَفيي وَماذا؟... لَو أنّي نُفيتُ. (همان: ۲٤٥)

(ترجمه)« هان! من چیزی ندارم... این دست من است من رو در روی بادها ایستاده‌ام/ شما را قبل از سقوط نهایی برحذر می‌دارم، قبل از آن‌که فلش‌هایی که خیابان‌های شهرِ مباح شده با خود دارند برداشته شوند و قبل از آن‌که شهر درهایش را نمایان کند و قفل‌هایش را بشکند. هان! من جلوی شما ایستاده‌ام تبعیدم را مبارک می‌دانم ای کاش تبعید شوم»

آنچه مشخّص است سماوی با شباهتی که میان شخصیّت خود و ابوذر غفاری متصوّر شده است تا حدّ زیادی توانسته است بر تأثیرگذاری بیشتر سخن خود بیفزاید. به عبارتی عدم تصریح به نام خود در این قسمت‌ها سبب شده که ذهن خواننده برای کشف آنچه که مقصود شاعر است به تکاپو افتد.

۳ .۵. رمزگان‌های مربوط به زمان و مکان

رای بردویسِل (R.birdwhistell) یک مدل زبان‌شناختی برای نشانه‌های اطواری نشان داده است. در این مدل نشانه‌های زمانی و مکانی در کنار نشانه‌های حرکتی مورد توجّه قرارگرفته است (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۲). از این رو، برخی از نویسندگان در تحلیل نشانه شناسانه آثار هنری ازجمله نقّاشی، شعر و داستان به نشانه‌های زمانی و مکانی نیز پرداخته‌اند (سجودی، ۱۳۸۵: ٤٦- ٦٤).

۳ .۵ .۱. نشانه‌های زمانی

در این سروده، قالب افعالی که بکار رفته است؛ به‌صورت مضارع هستند. ازآنجاکه سروده حاضر، تا حدّ زیادی انتقادی است و متن، ماهیّت و جنبه توصیفی از اوضاع دارد، سماوی، در توصیف فضای حاکم و در انتقاد از اوضاع، بیشتر افعالی که بکار رفته است را به‌صورت مضارع و در زمان حال آورده است تا بدین‌وسیله از شرایط کنونی انتقاد کند؛ برای نمونه، شاعر در بخش زیر با استفاده از دو فعل مضارع از فاصله‌ای که میان خود و مردم می‌بیند شکایت می‌کند:

وَها أَنتُم في الفراغِ الّذي يَدورُ ويَصفرُ مُستَفرغون وتَنأى المسافاتُ تَنأى بِنا ها أَنا أعدُّ سُقوطَكُم في المَحاقِ الأَخيرِ ولَم يبقَ غيرُ انتمائي (السماوی،۱۹۹٤: ۲٥٤). (ترجمه)« هان! شما در فراغی هستید که می‌گردد و سوت می‌شکد و فاصله‌ها دور می‌شود و ما را دور می‌کند و من آماده سقوطتان در آخر ماه هستم و غیر از انتسابم چیزی نماند»

و یا در بخش دیگر که شاعر از شکست مبارزه و مقاومت سخن می‌گوید، فعل «یسقُطُ» نشانی از فرو ریختن تمام امیدی است که برای مبارزه شکل گرفته است:

يَسقُطُ الفارسُ الملثَّمُ فِي وَحشَةِ الصَمتِ تَحتَ شَمسِ الظَهيرة. (ترجمه)« سوارکار نقابدار در ترسِ سکوت، زیر خورشید نیمروز می‌افتد.» (همان: ۲٤۳)

افزون بر این، سماوی در چند بخش از این سروده از فعل نهی استفاده کرده است که در این میان، فعل «لاتهاجِرْ» چندین بار تکرار شده است که همراهی آن با دو فعل «طالَ» و «تغيَّر» به‌خوبی نشان از اندوه شاعری است که غمگین از طول غربت،

دوباره راه دوری از وطن را در پیش می‌گیرد؛ به نظر می‌رسد شاعر، با استفهامی آوردن این عبارت بر بیهودگی خواسته آنان نیز تأکید دارد:

يَقُولونَ لي... «لاتُهاجِر»؟ اِذا استَطَعتَ يا وَطَناً طال فيه اِغترابي كُلُّ ما فيك؟ ماذا تَغيّرَ عَن أَمسِ؟ (همان: ۲۵۲- ۲۵۳)

(ترجمه)«به من می‌گویند... نرو؟ اگر می‌توانی! ای وطنی که غربتم در آن طولانی شد! همه آن چیزی که درون توست نسبت به دیروز چه تغییری کرده است؟»

همچنین، در بخش دیگر با به‌کار بردن فعل نهی، بر بیهوده پنداشتن از بین رفتن ریشه‌های مقاومت تأکید می‌کند:

فَلا تَسأَلُوني لماذا قُبَيل المواسِم يَذوي الزهرُ؟ وفيمَ قُبَيلَ الحصاد يموت الثمر؟ (همان: ۲۵٤). (ترجمه)«از من نپرسید که چرا گل‌ها اندکی قبل از بادها پژمرده می‌شود و چرا اندکی پس از برداشت، میوه می‌میرد؟»

در این سروده، بیشترِ افعالِ ماضی که بکار رفته است به زمان حال دلالت دارند تا به زمان گذشته؛ زیرا ماهیتی انتقادی دارند:

خَسرتُم وَلم يبقَ غيرُ «ثوبِكم الدّاخلي» وغيرُ صَدى الكَلمات الّتي تموتُ قُبيلَ الولادة (همان: ۲۵٤). (ترجمه)« زیان کردید و جز لباس زیرتان چیزی نماند و غیر از پژواک کلماتی که اندکی پس از تولّد می‌میرند.»

سماوی در مجموع از ۱۲ فعل امر در این شعر استفاده کرده است که بیشتر انتقادی هستند:

أُنبّئكُم فاحبِسوا بعضَ أنفاسِكُم هكذا ابتدأَ الخَبَرُ: «قَطِّعوا بِالفُؤوسِ رؤوسَ الصِغارِ زِنُوا بِأَعراضِكُم؟» هكذا... انتهى الخبر (همان: ۲۵٦)

(ترجمه): «به شما خبر می‌دهم! نفس‌هایتان را حبس کنید خبر اینگونه آغاز شده است: با تبرها سر کودکان را ببرید و به ناموستان تعرّض کنید و این گونه خبر تمام شد»

۳ .۵ .۲. نشانه‌های مکانی

در این سروده، برخی از نشانه‌های مکانی جایگاه خاصی دارند و شاعر از آن‌ها برای القای بهتر معنا و مضمون شعر استفاده کرده است. ازآنجاکه وطن جزء جدایی‌ناپذیر زندگی سماوی است در چند بخش از این شعر به‌عنوان نماد به‌کار رفته است:

وطنٌ أنت؟ يُقتَلُ فَرَحُ الطفلِ..فيه! وتستريبُ الظنونُ الّتي لها رؤوسُ الحرابِ جُثث كَالرصاصِ! (همان: ۲٤۱). (ترجمه)« تو وطنی هستی؟ و در شبهه می‌افتد جان‌هایی که سر دشنه و جسدهایی همچون گلوله دارند»

این سروده، در حقیقت صحنه گفت و گوی خیالی میان شاعر و مردم است؛ «مشهد» به معنای «منظره یا نظرگاه» به تصویر اوضاع حاکم بر جامعه اشاره دارد که همچون تصویری از پرده تئاتر از برابر دیدگان شاعر می‌گذرد:

صوتٌ: أَسدَلُوا آخرَ الستارةَ ...وانَفضُّوا يُعدّونَ مَشهداً لِلقتيلِ الّذي سَيأتي. (همان: ۲٤۳) (ترجمه) « صدایی: آخرین پرده را کنار زدند... و پراکنده شدند در حالی که صحنه‌ای را برای کشته‌ای که خواهد آمد آماده می‌کنند»

افزون بر این، «التیه/ بیابان» از دیگر نشانه‌های مکانی است که تناسب فراوانی با متن شعر و شرایط حاکم دارد و شاعر با هنر شعری خود از آن به عنوان نمادی از اوضاع نابسامان جامعه استفاده کرده است.

صوتٌ: مُتعَبٌ لیس یشکو العیاءَ متی یَستریحُ التَعَبْ متی والریاحُ تَصفرُ في التیهِ. (همان: ٢٤٦) . (ترجمه)« صدایی: خسته‌ای است که از خستگی شکایت می‌کند؛ خسته چه هنگام استراحت می‌کند؟ در حالی که بادها در بیابان سوت می‌کشند.»

دریک نگاه کلّی به این نحوه رمزگان‌ها در قصیده «ملحمة الهجرة الثالثة» باید گفت که شاعر با کاربست دقیق و مناسب رمزگان‌های زمانی و مکانی، از عالم خیال دور شده و اهداف واقع‌گرایانه خود را به تصویر کشیده است.

نتیجه

کاظم السماوی نمونه‌ای از شاعرانی است که شعر وی را می‌توان آینه‌ای تمام‌نما از زندگی وی دانست. این نمود حقیقی، غالباً در پس برگزیدن نمادها و رمزگان‌هایی است که شاعر با هوشمندی آن‌ها را انتخاب می‌کند. سروده «ملحمة الهجرة الثالثة» از سروده‌های سراسر رمز و نشانهٔ کاظم السماوی است که شاعر در آن به کمک مجموعه‌ای از نشانه‌ها دست به تولید معنا زده است. تحلیل نشانه‌های موجود در عنوان این قصیده نشان داد که دوگانگی موجود در آن و نوعی از تضاد خاصّ در دو واژه «ملحمة» و «الهجرة» به شکل هنرمندانه‌ای، توسّط شاعر در جهت بیداری مردم و تعریض به بی‌تفاوتی آنان بکار رفته است؛ افزون بر این، در کنار نقش اصلی عنوان، نشانه‌های زیبایی‌شناختی همچون استعاره‌ها، کنایه‌ها، تناسب‌های واژگانی و ... که در دو محور همنشینی و جانشینی به‌صورت منظّم بیان‌شده‌اند، مقصود شاعر را مؤکّدتر و بهتر بیان کرده است. به‌طوری‌که بیان ساده و انشاء گونه آن، تا حدّ زیادی از عمق معنا و مفهومی که شاعر در نظر داشت می‌کاست. رمزگان‌های زمانی و مکانی از دیگر عناصر مؤثّر در ساختار این قصیده بودند که شاعر را در القای هر چه‌بهتر مقصود یاری نموده است. در بررسی از نشانه‌های زمانی مشخّص شد که سماوی، در توصیف فضای حاکم و در انتقاد از اوضاع، بیشتر افعالی که بکار برده است به‌صورت مضارع در زمان حال آورده است تا بدین‌وسیله از شرایط کنونی انتقاد کند و این امر آگاهانه و با هدف توسّط وی انجام‌گرفته است. علاوه بر این، نشانه‌های مکانی این سروده، همچون: «وطن، التیه و...» نیز بیشتر حول شرایط نا به سامان جامعه و دغدغه‌های درونی شاعر می‌چرخد. بررسی این سروده نشان می‌دهد که سروده حاضر، برخاسته و متأثّر از زندگی وی و سال‌های دراز غربت و تبعید است که شاعر به‌صورت آگاهانه بسیاری از رمزگان‌ها را برای بیان مقصود خود که همان برانگیختن حسِّ مبارزه و مقاومت است بکار گرفته است. وی به‌خوبی توانسته است در پسِ این نشانه‌ها، مقصود خود را بیان و با خواننده ارتباط برقرار کند.

کتابنامه

١. ابن ابی الحدید. (١٣٨٧). **شرح نهج البلاغه**. چاپ سوّم. قاهره: دار إحیاء الکتب العربیة.
٢. احمدی، بابک (١٣٨٠). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.
٣. _____ (١٣٨٨). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. چاپ نهم. تهران: مرکز.
٤. الأصفهاني، الراغب. (٢٠٠٩). **مفردات ألفاظ القرآن**. (ط: ٤). المحقق: صفوان عدنان داوودي. بیروت: دار القلم- الدار الشامیة.
٥. امین عاملی. (١٤٠٦). **اعیان الشیعة**. بیروت: دار التعارف.

٦. الجرجانی، عبدالقاهر. (١٩٨٤). **دلائل الإعجاز**. علّق علیه ابوفهد محمود محمّد شاکر. القاهرة: مکتبة الخانجي.

٧. چندلر، دانیل (١٣٨٦). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا. چاپ اوّل. تهران: سوره مهر.

٨. سجودی، فرزان. (١٣٨٣). **نشانه‌شناسی کاربردی**. چاپ دوّم ، تهران: قصه.

٩. السماوی، کاظم.(١٩٩٤). **(الأعمال الشعرية ١٩٥٠ - ١٩٩٣)**.(ط: ١). بیروت: دار الرازی للطباعة والنشر و التوزیع.

١٠. شمیسا، سیروس.(١٣٨٣). **نگاهی تازه به بدیع**. ویراست ٣. تهران: میترا.

١١. صفوی، کورش. (١٣٨٣). **از زبان‌شناسی به ادبیات**.دو جلد. چاپ سوم. تهران: سورهٔ مهر.

١٢. طاهباز، سیروس. (١٣٦٨). **درباره‌ی شعر و شاعری**. چاپ اوّل. تهران: دفترهای زمانه.

١٣. گیرو، پی‌یر. (١٣٨٠). **نشانه‌شناسی**.ترجمة محمد نبوی. تهران: آگه.

١٤. مقدادی، بهرام. (١٣٧٨). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)**. تهران: فکر روز.

١٥. مکاریک، ایرنا ریما . (١٣٩٠). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی**.. مترجم: مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگه.

١٦. حمداوی، جمیل. (١٩٩٧). «السیمیوطیقا و العنونة». الکویت. مجلة عالم الفکر. المجلد ٢٥. العدد٣. صص ٧٩- ١١١.

١٧. خلیفه شوشتری، ابراهیم و ماستری فراهانی، جواد. (١٣٩٣). «هنجارگریزی معنایی در قصیدهٔ "رحَل النّهار" بدر شاکر سیّاب». دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی، سال ٤. شمارهٔ ١٠. صص٣٣-٥٩

١٨. رسولی، حجت و احمدی، شلیر. (١٣٩٤). «بررسی نشانه‌شناختی قصیده مازال یکبر أوراس بذاکرتي سرودهٔ عبدلله حمادي».پژوهشنامه نقد ادب عربی. دوره ٥. شماره ٢ (پیاپی ١٠). صص ٧٧- ١٠٧.

١٩. محمّد العبیدي، علی احمد. (٢٠٠٩). «العنوان في قصص وجدان الخشاب (دراسة سیمیائیة)». دراسات موصلیة. صص ٥٩- ٧٩.

٢٠. نقابی،عفّت وقربانی‌جویباری،کلثوم. (١٣٨٩). «نشانه‌شناسی اوّلین رمان اجتماعی ایران». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی.دانشکده تربیت مدرس تهران. سال١٨. شماره٦٧. صص ٢١٦/١٩٣.

٢١. Connor steven (2003) (structuralism and post – structuralism: from the center to the margin.

٢٢. Maranda, Pierre (1980), The dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics ", The reader in the Text: Essay on Audience and Interpretation Susan Suleiman and Inga CRosman (eds), Princeton University Press, Princeton , pp. 183- 204.

٢٣. Reffaterre Michael (1999) "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's "Les chats" Literary Theories: A reader and Guide، Julian Wolfreys (ed.) Edinburgh University Press، Edinburgh ،pp . 149- 161.

رئالیسم جادویی در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق»

(پژوهشی)

مرتضی زارع برمی (استادیار گروه مترجمی زبان عربی، دانشگاه دامغان، ایران)
فاطمه کاظمی (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، نویسنده مسئول)[1]

Doi:10.22067/jallv12.i2.88972
صص:۲۰٤-۱۸۷

چکیده

رئالیسم جادویی یا واقع‌گرایی جادویی، ترکیبی از واقعیت، افسانه و تاریخ است که از جهان‌بینی سحرآمیز مردم آمریکای لاتین به دنیای ادبیات وارد شد. پرداختن به طردشده‌ها و ستم‌دیده‌ها در بستر واقعیتی آمیخته با خیال، اصل مشترک همهٔ نویسندگان ژانر رئالیسم جادویی است. عبدالرحمن منیف، نویسنده و رمان‌نویس سعودی با تأثیرپذیری از ژانر رئالیسم جادویی، رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» را نوشت تا داستان زندگی منصور عبدالسلام و الیاس نخله را به‌عنوان افراد طردشده و دورافتاده از جامعه روایت کند. منیف، طردشدگی منصور و الیاس را محصول عقب‌ماندگی جامعهٔ عربی و ظلم مقامات حکومتی می‌داند. وی در «الأشجار واغتیال مرزوق»، اجازه داده تا منصور و الیاس، روایت رمان را در اختیار بگیرند و با ادبیاتی ویژه که آمیخته‌ای از واقعیت و خیال است، دربارهٔ زندگی خصوصی خود و مسائل جدی و چالشی جهان عرب گفتگو کنند. هدف از این پژوهش، تحلیل فضای انتقادی در رمان معاصر عربی است و انجامش ضرورت دارد، زیرا مطالعهٔ روش‌های جدید، در رمان‌نویسی و تأثیر این روش‌ها در توسعه و تحول رمان عربی، بی‌نیاز از بحث و بررسی مستمر نیست. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که منیف عالمانه و عامدانه دنیای تخیلی تاریکی ساخته است که از دو زوایه باید به آن نگریست: نخست این‌که در «الأشجار واغتیال مرزوق» جایی برای نور، حقوق بشر و کثرت‌گرایی وجود ندارد و افراد بدون توجه به وابستگی مذهبی یا طبقهٔ اجتماعی، مورد اذیت و آزار قرار می‌گیرند. دوم این‌که در این رمان، انگیزه‌های قوی فردی، برای شورش علیه عوامل محدودکنندهٔ انسان وجود دارد. روش پژوهش در رئالیسم جادویی «الأشجار واغتیال مرزوق»، توصیفی--تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، جامعه، رمان، رئالیسم جادویی، عبدالرحمن منیف.

تاریخ دریافت:۱۳۹۹/٦/۱۱ تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۱۱/۱۷

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: fatemehkazemi43@yahoo.com

۱. مقدمه

در رمان[۱] رئالیسم جادویی[۲] یا واقع‌گرایی جادویی، الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه و سحرآمیز جا عوض می‌کنند و درهم می‌آمیزند؛ در این آمیزش، ترکیبی به وجود می‌آید که به هیچ‌کدام از عناصر سازنده‌اش شبیه نیست و خصوصیتی مستقل و جداگانه دارد، رؤیا و واقعیت در داستان چنان درهم جوش می‌خورند که خیالی‌ترین وقایع جلوه‌ای طبیعی و واقعی پیدا می‌کند و خواننده ماجراهای آن را می‌پذیرد. داستان در شکل خیال و وهم عنوان می‌شود، اما خصوصیت-های آن را ندارد و همین مسأله رمان‌های واقع‌گرای جادویی را از رمان‌های خیال و وهم جدا می‌کند و به آن‌ها کیفیت نو و بدیعی می‌دهد که نوع تازه‌ای از داستان کوتاه و رمان را به وجود می‌آورد. در این نوع داستان‌ها ترتیب توالی زمانی به هم می‌ریزد و روایت زمانی وقایع استادانه جابه‌جا می‌شود، داستان‌ها با بهره‌گیری از ویژگی‌های قصه، علوم خفیه و با ته‌رنگی از توصیفات اکسپرسیونیستی[۳] و سوررئالیستی[٤] (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۸) یا سوپررئالیسم به معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر روایت می‌شود (همان: ۱۷۲).

رئالیسم جادویی با نام آمریکای لاتین و گابریل گارسیا مارکز[٥] در ذهن تداعی می‌شود و در واقع رئالیسم جهان سوم است و هنوز در آغاز راه خود قرار دارد. رئالیسم جادویی، کندوکاوی است در ارتباطات غریب ذهن ابتدایی این ملت‌ها که به‌کلی با فرهنگ غربی بیگانه هستند. مشکلات اقتصادی، فشار دیکتاتوری‌ها و نابودی فرهنگ‌های بومی و به‌جای آن فرهنگ‌ها تحمیل مصنوعی نوعی فرهنگ ساختگی غرب و شرق، سبب شده است که این ملّت‌ها برای سال‌های طولانی، حتی از شناختن خودشان غافل بمانند (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۳۱۸-۳۱۷).

شیوهٔ داستان‌نویسی به سبک رئالیسم جادویی با میراث ادب عربی بیگانه نیست. مارکز در سال ۱۹٦۷ و در جریان یک مصاحبه به اهمیت داستان‌های «هزار و یک‌شب» در ابداع رئالیسم جادویی اشاره کرد (أبو أحمد، ۲۰۰۹: ۱۲). صرف نظر از منابع الهام رئالیسم جادویی و مباحث پیرامونش که همواره محل نزاع است، باید به این حقیقت اعتراف کرد که رمان‌نویسی به سبک رئالیسم جادویی، در جهان عرب با استقبال مواجه شد و زمینهٔ مناسبی را برای ظهور نسل جدیدی از رمان‌نویسان که بتوانند با جامعهٔ جهان سومی خود، ارتباط زنده و قوی برقرار کنند، فراهم آورد(نک.سادات الحسینی و میرزایی،۱۳۹۳: ٦).

عبدالرحمن منیف (۲۰۰٤-۱۹۳۳) یکی از رمان‌نویسان معاصر عرب است و به سبک رئالیسم جادویی می‌نویسد؛ وی نویسنده‌ای است که ادبیات مدرن عربستان سعودی را بنیان گذارد. او سراسر زندگی‌اش را بیرون از عربستان سپری کرد. با این حال، به دلیل موضوعاتی که در آثارش مطرح کرده منیف را یک نویسندهٔ سعودی می‌دانند. منیف در دههٔ هفتاد میلادی با دو رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» و «شرق المتوسط»، به مهم‌ترین نویسندهٔ عرب‌زبان (این دهه) تبدیل شد. منیف در این دو رمان، ریشه‌های شکست عرب‌ها در جنگ شش روزه علیه اسرائیل در سال ۱۹٦۷ را ضمن نهضت‌های ضد استعماری و رهایی‌بخش در جهان عرب و با نظر به نقاط ضعف عرب‌ها بررسی کرد و به طور خاص در «الأشجار واغتیال مرزوق» به شخصیت درهم شکستهٔ عرب‌ها پرداخت.

مباحث فوق، طرح دو سؤال را ضروری می‌سازد:

۱. انگیزهٔ منیف برای نوشتن رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» به سبک رئالیسم جادویی چیست؟

۲. رئالیسم جادویی چگونه در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» شکل گرفته است؟

در پاسخ به سؤال اول پژوهش، این فرضیه مطرح است که سبک رئالیسم جادویی جهان سومی، برای نشان دادن واکنش‌های انتقادی و انجام فعالیت‌های روشنفکری در ادبیات، جذب مخاطب و همچنین هدایت جامعه به سمت هر چه انسانی‌تر بودن مناسب است و لذا منیف رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» را به سبک رئالیسم جادویی نوشته است.

در پاسخ به سؤال دوم پژوهش، این فرضیه مطرح است که رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» پنجره‌ای باز به زندگی منیف است؛ او همانند شخصیت‌های رمانش به‌ناچار اهل سفر و جابجایی است تا شاید بتواند یک زندگی انسانی‌تر، آزادتر و عادلانه‌تر را در نقطه‌ای از جهان، به‌ویژه جهان عرب به دست آورد یا حداقل بتواند برای به دست آوردنش کاری انجام دهد، زندگی یک چنین افرادی معمولاً بین واقعیت و خیال جریان دارد و به آن‌ها اجازه می‌دهد تا در فضای رئالیسم جادویی سیر کنند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی سوابق نظری رئالیسم جادویی نشان داد که اصطلاح رئالیسم جادویی را اولین بار فرانس رو،[۶] هنرشناس آلمانی در سال ۱۹۲۵ دربارهٔ مشخصات و خصوصیات آثار نقاشان جرگهٔ مونیخ هم‌روزگار خود به کار برد. آثار این نقاشان از سوررئالیسم تأثیر پذیرفته بود و درونمایه‌ها و موضوع‌های نقاشی‌های آن‌ها اغلب خصوصیتی نامأنوس و حالتی از خیال و وهم و رؤیا و خواب‌گونگی داشت و بعد این اصطلاح به گرایشی که در سال ۱۹۵۰ در ادبیات داستانی آلمان به وجود آمد، گفته شد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۸). در سال ۱۹۵۵ آنجل فلورس،[۷] این اصطلاح را برای توصیف آثار و نوشته‌های خیالی و فانتزی به کار برد (فلورس، ۱۹۹۵: ۱۰۹). از سال ۱۹۵۰ به بعد مفهوم رئالیسم جادویی به صورت جدی وارد ادبیات آمریکای لاتین شد و در مورد آثار داستانی خورخه لوئیس بورخس[۸] نویسندهٔ آرژانتینی و میگل آنخل آستوریاس[۹] نویسندهٔ گواتمالایی و گابریل گارسیا مارکز نویسندهٔ کلمبیایی و گونتر گراس[۱۰] نویسندهٔ آلمانی و جان فاولز[۱۱] نویسندهٔ انگلیسی و ایتالو کالوینو[۱۲] نویسندهٔ ایتالیایی به کار برده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۸؛ دانشگر، ۱۳۹۷: ٦۰). رئالیسم جادویی در سال ۱۹٦۷ با رمان «صد سال تنهایی» گابریل گارسیا مارکز، ادبیات داستانی جهان را تحت تأثیر قرار داد و به اسلوب تازه‌ای تبدیل شد که نویسندگان بتوانند مسائل اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و بومی خود را به تصویر بکشند. هدف از آفرینش داستان‌های جادویی، تلاش برای بیان جهان به نحوی نامعقول است، با این تصور که پیش‌فرض‌های جامعهٔ بورژوایی غرب را می‌توان کنار گذاشت و با نظری تازه به جهان نگریست (نجاتی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۳۲).

بررسی سوابق پژوهشی مرتبط با رئالیسم جادویی نشان داد، اگرچه رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» از منظر رئالیسم جادویی تاکنون مورد ارزیابی قرار نگرفته، اما توجه پژوهشگران به ژانر رئالیسم جادویی قابل ملاحظه است. برای مثال، حامد أبو أحمد، در کتاب «الواقعية السحرية في الرواية العربية» (۲۰۰۹) ضمن تحلیل ریشه‌های رئالیسم جادویی در میراث ادبیات عربی و همچنین معرفی منابع مؤثر در پیدایش رئالیسم جادویی، دربارهٔ چند نمونه از رمان‌های عربی منتسب به این گرایش، مطالب تحلیلی نوشته است. مگی آن باورز[۱۳] در کتاب «رئالیسم جادویی» ترجمهٔ سحر رضاسلطانی (۱۳۹٤) مروری بر گسترهٔ

جغرافیایی و فرهنگی این گرایش و گونه‌های آن، از نظر منتقدان دارد. ناظمیان و شادمان نیز در مقالهٔ «الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف» (۲۰۱۸) مسائل رئالیسم جادویی را در مجموعهٔ پنج جلدی «مدن الملح» بررسی کرده‌اند، نتایج این مقاله نشان می‌دهد که آن‌ها بیش از معنا به ساختار رمان پرداخته‌اند. دربارهٔ «مدن الملح» باید نوشت که منیف در این رمان سعی کرده روایتی جدید از تاریخ عربستان سعودی ارائه دهد. وی در این رمان، کشف و استخراج منابع نفتی در عربستان که به سرعت این کشور را از اساس دگرگون ساخت، تحت عنوان شیوهٔ تازهٔ استعمار غرب و امپریالیسم و راهکار نوینی برای اعمال دیکتاتوری و سرکوب در عربستان تفسیر کرده است.

۳. مؤلفه‌های رئالیسم جادویی

رئالیسم جادویی، یک مکتب ادبی مستقل شمرده نمی‌شود، زیرا ضوابط و اصولی عام بر آن حاکم نیست و بر همین اساس، آثار متنوع واقع‌گرایی جادویی نویسندگان جهان نیز بر اصول و موازین مشترکی بنا نشده است و هر کدام از آن‌ها از ویژگی‌های خاصی برخوردار هستند. مجموع این ویژگی‌ها را می‌توان در قالب مؤلفه‌های زیر طبقه‌بندی کرد.

۳. ۱. همزیستی واقعیت و خیال

رئالیسم جادویی، نوعی حکایت مدرن است که رویدادهای خیالی و افسانه‌ای را با لحن قابل‌اعتماد و باورپذیر، در واقعیت پیچیده است (ریوس، ۱۹۹۹، ٤٨٠) و هیچ حد و حصری میان واقعیت و خیال و همچنین دیده‌ها و پنداشته‌ها در نظر نمی‌گیرد (گیبرت، ۱۳۵۷: ۱۹۵–۱۹٤). به عبارت بهتر، در رئالیسم جادویی، امکان مرزبندی معین، میان جهان واقعی و جهان خیالی فراهم نیست، زیرا رخدادها باید کاملاً طبیعی و باورپذیر جلوه کنند؛ بنابراین اجازه داده می‌شود تا شخصیت‌ها به همراه داستانی که دارند، در جهان واقعی و فراواقعی زندگی کنند و در لحظهٔ انتقال از جهان واقعی به فراواقعی، دچار بهت و هیجان نگردند (غلامی، ۱۳۹۸: ۳۵).

۳. ۲. دوگانگی‌ها

یکی دیگر از ویژگی‌های رئالیسم جادویی، زیست هم‌زمان عناصر متضاد، در بستر داستان است. در این آثار، صحنه‌های ناهمگون و ناساز در قالب صحنه‌های مرگ و زندگی، روستایی و شهری، غربی و جهان سومی، واقعی و غیرواقعی و طبیعی و مافوق طبیعی به‌طور درهم‌تنیده وجود دارد (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤: ۱۳۹).

۳. ۳. عناصر جادویی و شگفت‌انگیز

شگفت‌انگیزی، مبتنی بر شک و تردید خواننده میان تفسیرهای طبیعی یا فراطبیعی رخدادهای داستانی است (تودوروف، ۱۹۷۵: ۲۵)، عناصر جادویی و شگرف را می‌توان با استفاده از تکنیک‌هایی همچون نگارش خودبه‌خودی، خواب، رؤیا و نوشته‌های هیپنوتیزم‌گونه خلق و کشف نمود (قهرمانلو، ۱۳۸٦: ۲۳). عناصری مانند روح، فرشته، جادو، رؤیا که خواننده

غیرواقعی می‌پندارد، اوهام و خیالات ساختهٔ ذهن نویسنده نیست بلکه نه فقط جزئی از جهان آدم‌های داستان که جزئی از جهان واقعی است. خواننده ممکن است این عناصر را واقعی بپندارد و یا در واقعی بودن آن‌ها تردید کند، اما نویسنده و شخصیت‌هایش ذره‌ای تردید در واقعی بودن این عناصر ندارند (خزاعی‌فر، ۱۳۸٤: ۸).

۳ .٤. همذات‌پنداری با اسطوره‌ها

حضور اسطوره‌های محلی و ملی (و گاهی فراملی) در داستان‌های منتسب به ژانر رئالیسم جادویی، قابل ملاحظه است (غلامی، ۱۳۹۸: ۳۷)، زیرا نویسنده در قالب این ژانر، تمایل دارد تا واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی سرزمین خود را با افسانه‌ها و باورهای خودی، درهم آمیزد و براساس این باورها و افسانه‌ها تبیین و تفسیرشان کند (داد، ۱۳۸۳: ۲۵۷).

۳. ۵. نمادپردازی

نمادپردازی در آثار رئالیسم جادویی به بافت جوامعی که این آثار در آن‌ها خلق می‌شود، بستگی دارد. به عبارت بهتر، نمادپردازی در رئالیسم جادویی جهان سومی، دلایلی علاوه بر انگیزه‌های هنری دارد. یعنی نویسنده نمادپردازی می‌کند، زیرا نمی‌تواند با زبان صریح انتقاد کند و دربارهٔ مسائلی بنویسد که او و جامعه را رنج می‌دهد (ناظمیان و همکاران، ۱۳۹۳: ۱٦۱).

۳ .٦. سکوت اختیاری عناصر واقعی و جادویی در فضای بی‌طرفی نویسنده

در رمان‌های رئالیسم جادویی، عناصر جادویی وارد ماجرا می‌شوند، نقش خود را در کنار عناصر واقعی و بدون درگیری یا تضاد با این عناصر بازی می‌کنند و پس از اتمام بازی، از مسیر روایت خارج می‌شوند. این شکل از همکاری و یا به تعبیری سکوت اختیاری در رمان‌هایی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، باورپذیری ماجراها را برای مخاطبان بیشتر می‌کند. به عبارت دیگر، خوانندهٔ داستان با راوی همراه می‌شود و سخنان وی را باور می‌کند، هرچند که می‌داند، این سخنان در واقعیت، غیرطبیعی و غیرقابل باور هستند (دانشگر، ۱۳۹۷: ٦٥-٦٤). بدون شک، حضور عناصر واقعی و جادویی در کنار هم و حسن همکاری آن‌ها با یکدیگر، مخلوق راوی بی‌غرض و بی‌طرفی است که تمایلی به ایجاد درگیری بین این عناصر ندارد (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤: ۱٤٥).

۳ .۷. درون‌مایه‌های چالش‌برانگیز

آثار منتسب به ژانر رئالیسم جادویی، برخلاف ژانر تا حدودی مشابه با آن، یعنی فانتزی، مسائلی را بیان می‌کنند و شرح می‌دهند که از جهت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، کاملاً جدی و چالشی هستند و در تماس مستقیم با زندگی مردم قرار دارند (کسیخان، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

٤. رمان «الأشجار واغتيال مرزوق»

منیف با رمان «الأشجار واغتيال مرزوق» شروع به نوشتن دربارۀ شهروند معاصر عرب از درون شکست‌خورده کرد. این رمان، دو بخش اصلی دارد و هر دو بخش از زبان منصور عبدالسلام، مترجم و باستان‌شناس، روایت‌شده که با قطار به خارج از وطنش سفر می‌کند. مکان‌ها اغلب در رمان‌های منیف مبهم هستند و او اجازه می‌دهد، خواننده محل روایت داستان را مشخص کند، زیرا به عقیدۀ وی کشورهای عربی، اشتراکات قابل‌توجهی باهم دارند (منیف، ۱۳۹۷). بخش اول رمان، دربارۀ الیاس نخله، فروشندۀ لباس‌های کهنه (و قاچاقچی) است. او در قمار، درختان ارثیه‌ای خود را باخت و همسرش را هم از دست داد و پس از این دو اتفاق، روستای خویش را ترک کرد. بخش دوم، دربارۀ خود منصور است. او با واقعیت خودش در کشورش کنار نیامد، شغلش را از دست داده بود و از پیشنهاد خواستگاری دختری که دوستش می‌داشت هم عقب نشسته بود. او با تجربۀ بازداشت شدن و همچنین ترور رفیقش، مرزوق، زندگی می‌کرد. منیف در این رمان، دو شخصیت از یک نسل (نسل بعد از جنگ جهانی دوم) را در برابر یکدیگر قرار داده است. منصور یک روشنفکر مبارز است که به سیاست اهمیت می‌دهد و الیاس یک انسان معمولی و یک قمارباز ماجراجوست، اما شدت درگیری با دیگران و جلای اجباری از وطن، این دو را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد، اولی آواره و تحت تعقیب است و دومی با از دست دادن رفیق قدیمی‌اش، مرزوق، در مبارزات سیاسی، سرانجام خودکشی می‌کند.

۵. مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان «الأشجار واغتيال مرزوق»

۵. ۱. همزیستی واقعیت و خیال

منیف دربارۀ واقعیت‌های زندگی می‌نویسد، اما این واقعیت‌ها گاهی آن‌چنان در سیطرۀ خیال قرار می‌گیرند که مخاطب، خود را ناچار می‌بیند برای فهم معانی متن و غرض نویسنده بین واقعیت و خیال پل بسازد و از آن برای آمد و شد بین این دو دنیا که در سازگاری کامل با یکدیگر هستند، استفاده کند. برای مثال، منیف اشاره می‌کند که غم و تاریکی مدّتهاست در سینۀ منصور جای گرفته و منصور زمانی که خاطراتش را مرور می‌کند این مهمان همچون شیطانی آبی‌رنگ از لابلای ورق‌های دفتر خاطرات ظاهر می‌شود:

«ولكنه أحس أن الكآبة التي تعيش في صدره منذ وقت طويل، نبعت مثل شيطان أزرق من اللأوراق التي قلبها في حياته الماضية» (منیف، د.ت: ۱۸۲).

معنای دیگر همزیستی میان واقعیت و خیال در این رمان، متوجه اعتیاد الیاس به خیالبافی و رؤیاپردازی است. او گذشته‌اش را تباه ساخته و همه چیز را باخته و به همین علت می‌خواهد با فرار از واقعیت به خیال پناه ببرد و در پاسخ به همسفرش، منصور، که از او بابت اعتیاد به خیالبافی ایراد گرفته با حالتی رقت‌انگیز می‌گوید این تنها چیزی است که نمی‌توانند از من بربایند و این تنها چیزی است که امکان ادامۀ زندگی را به من می‌دهد:

«ماذا كنت أستطيع أن أفعل؟ لقد اختل عقلي كثيرا.

- أنت تحلم كثيرا يا الياس!
- لم أعد أملك إلا الحلم، هل تريد أن تسرقه مني؟
- هذا الشئ الوحيد الذي لا يمكن أن يسرقه أحد!
- وهذا الشئ الوحيد الذي يخفف من عذاب هذه الحياة. صدق أنه لولا الحلم لما تمكنت من الحياة لحظة واحدة!» (همان: ۱۲۹).

منصور که روزی به الیاس بابت اعتیاد به خیال‌بافی و جدا افتادن از دنیای واقعی ایراد می‌گرفت، سرانجام، خود نیز به دلیل ناامیدی از واقعیت، به راه الیاس رفت و به این باور رسید، تنها چیزی است که نمی‌توانند از او بدزدند خیال است، ولی خیال‌بافی‌های او از جنس خیال‌بافی‌های الیاس نبود، منصور خواب روزهای تلخ و تاریک زندگی در وطن را می‌دید:

«- اتركني ... احلم،
- هذا الشئ الوحيد الذي لا يمكن أن يسلبه أحد منك!
- ولكني لم أعد أحلم بالاشياء الحلوة، الاشياء التي افتقدها! أصبحت أحلم بالايام الموحشة القاتمة التي تظلل الحياة في الوطن
- لقد فقدت ارتباطي بعالمكم الواقعي. أريد أن أحلم فقط» (همان: ۳۱٤).

۵ .۲. دوگانگی‌ها

«الأشجار واغتيال مرزوق» صحنهٔ دوگانگی‌هاست. این دوگانگی‌ها در قالب نزاع دائمی انسان با انسان، انسان با خودش، انسان شرقی با انسان غربی، و انسان با دنیای واقعی شکل‌گرفته است. برای نمونه، منصور که استاد دانشگاه و یک روشنفکر است، در دنیای ویژه به خود زندگی می‌کند، او به خاطر افکار سیاسی‌اش از کشورش گریخته تا زندگی جدیدی را جستجو کند و الیاس همسفر اوست؛ الیاس یک انسان معمولی و روزمره است که همانند منصور، مجبور به ترک خانه و کاشانهٔ خویش است، اما تفاوت این دو در انگیزهٔ جلای وطن و نوع نگاه به وطن و رفتاری که از خود نشان داده‌اند خالق یک دوگانگی ویژه در جامعهٔ عربی است، برخی از دوگانگی‌های این رمان به شرح زیر است.

۵ .۲. ۱. منصور و الیاس

قوی‌ترین دوگانگی این رمان، بدون آن‌که خالق ناسازگاری و آشفتگی باشد، بین منصور و الیاس شکل‌گرفته است. آن‌ها در وهلهٔ اول، نمایندهٔ طبقهٔ ویژه به خود در جامعهٔ عربی هستند و این طبقه‌ها به ظاهر، شباهتی به همدیگر ندارند، دوم این‌که آن‌ها با داشتن باورها و تجربه‌های مشترک به دلیل زندگی در محیط عربی، از مسائل و ضرورت‌های طبقاتی خود نیز متأثر هستند. بااین‌حال، هر دو به یک نقطهٔ مشترک از احساس خستگی و سردرگمی رسیده‌اند و نسبت به وضعیت نابسامان جامعه و نگاه نامهربان به انسان، موضع انتقادی دارند. الیاس در صفحه‌های ابتدایی رمان، خود را تاجر لباس‌های کهنه معرفی می‌کند، منصور احتمال می‌دهد که این شغل ممنوع باشد و الیاس در پاسخ می‌گوید بله، کاملاً ممنوع است و اگر عوامل حکومتی بخواهند سخت بگیرند، قاچاق هم به‌حساب می‌آید، ولی مردم مرزنشین با تجارت و دست‌فروشی سیگار و لباس و ... مشکلی ندارند:

«- اشتري ملابس قديمة، وأبيعها في أول مدينة بعد الحدود.

- وهل هذه تجارة مسموح بها؟

- في الأساس ممنوعة. وإذا أرادوا أن يشددوا يعتبرونها تهريباً، ولكن الجماعة في الحدود، على الجهتين موافقون. ابتسم وهو يقول بصوت مختلف: سجائر، جوراب، دواء ...» (همان: ۲۸).

منصور که مدعی روشنفکری است و تحصیلات عالی دارد، با خود می‌اندیشد، شاید حق با الیاس باشد، کار مهم‌ترین چیزی است که انسان آن را می‌جوید و برای به دست آوردنش، تن به هر خطری می‌دهد. قاچاق هم بد نیست، حداقل بهتر از بیکاری است، حتی تن‌فروشی هم بهتر از بیکاری است و حتی شاید، تن دادن به این کارها بهتر از قبول کارهای شرایطی و با حداقل دستمزد است:

«إذن يمكن للانسان أن يجد عملاً. نعم، العمل هو الشيء الوحيد الذي يفتش عنه الانسان، يغامر من أجله، حتى لو تعرض للخطر، للموت. البطالة موت من نوع آخر. لماذا لم أفكر بعمل من هذا النوع؟ أن أصبح مهرباً للملابس القديمة؟ أليس عيباً؟ العيب يا منصور أن تكون دون عمل. شرف الانسان أن يعمل. حتى البغي تعمل لتكسب خبزها، أشرف من الذين لا يعلمون!» (همان).

منصور متن نامه‌ای را که خطاب به آقای فرانسوا و در پاسخ به آگهی وی برای جذب مترجم مسلط به زبان‌های عربی و فرانسه نوشته به یاد می‌آورد. منصور در این نامه ضمن قبول شرایط استخدامی مندرج در آگهی، با نهایت احترام دربارهٔ سوابق عالی علمی و آموزشی خود به فرانسوا توضیح می‌دهد:

«السيد فرانسوا مارتان، ٧٤ شارع مدام كوري، باريس.

أتشرف بتقديم وافر التحية والاحترام، وأشعركم أني قرأت الاعلان الذي نشرتموه مؤخراً، حول حاجتكم لمترجم يتقن اللغتين العربية والفرنسية. وباعتبار أن المؤهلات المطلوبة تتوفر لدي، أكون شاكراً لو تفضلتم بالموافقة على استخدامي، وضمن الشروط المعلنة، وبانتظار ردكم تقبلوا فائق التقدير.

ملاحظة:

زيادة على اتقاني اللغتين العربية والفرنسية، أشعركم إني حاصل على مؤهل عال في التاريخ من جامعة بروكسل، وقمت بتدريس التاريخ في الجامعة لمدة ثلاث سنوات» (همان: ۲۹-۲۸).

منصور بعد از دو هفته نامه‌ای با امضای شارل بونیه دریافت می‌کند که با استخدام شرایطی او موافقت کرده‌اند. براساس این شرایط، منصور باید تا چهار ماه با حداقل دستمزد کار کند و بعد از آن اگر پسندیده شد، دربارهٔ قرارداد دوساله با دستمزد مورد توافق طرفین، مذاکره می‌شود. علاوه براین، منصور باید به‌عنوان یک نیروی کار جدید، بسیار وقت‌شناس باشد. منصور با مرور این خاطره نشانه‌هایی از تقابل شرقی/ عربی با غربی را هم نمایان ساخته است:

«بعد اسبوعين تلقيت الرسالة التالية:

السيد منصور عبد السلام. ص. ب٩٢٣ ...

اطلع المسيو فرانسوا على رسالتكم، وإذ يبعث إليكم بتحياته، يشعركم بالموافقة، مبدئياً، على أن تعملوا معنا، وسيكون الراتب خلال الشهور الأربعة الأولى، ضمن الحد الأدنى، كما في الاعلان، يصار بعدها إلى التعاقد معكم لمدة سنتين، ويحدد الراتب باتفاق الطرفين.

في حالة موافقتكم يرجى اشعارنا بأسرع وقت ممكن، وفي فترة أقصاها نهاية آب. علماً بأن وجودكم في مواقع العمل يجب ألا يتأخر، بأي حال من الأحوال، عن الأول من تشرين الأول.

باریس ٤ تموز
التوقیع: شارل بونیه» (همان).

۵ .۲ .۲. انسان قوی و انسان ضعیف

منصور اعتقاد دارد، انسان موجود عجیبی است. این انسان هم می‌تواند قوی‌ترین و هم ضعیف‌ترین مخلوق خداوند در زمین باشد، اما قوی و ضعیف بودنش مسأله‌ای است که تنها به ارادهٔ خودش بستگی دارد. به عبارت بهتر، انسان اگر بخواهد می‌تواند ضعیف باشد و اگر بخواهد می‌تواند به قدرتی خارق‌العاده دست پیدا کند:

«الانسان أقوى المخلوقات على هذه الأرض، وأضعفها أيضا ... الانسان، هذا المخلوق العجيب الذي يحمل تحت جلده كل شيء، فإنه يستطيع أن يكون ضعيفاً، ويستطيع أن يكون قوياً بلا حدود، ان هذا يتوقف على الانسان نفسه!» (همان: ١٦٨).

۵ .۲ .۳. دنیای بهتر در برابر دنیای فعلی

تخیل حقیقت یا ایجاد یک دنیای برتر، ویژگی مهم رمان است (کونراد و دیگران، ۱۹۷۱: ۳۲). الیاس و منصور باور دارند که دنیای فعلی اصلاح‌پذیر نیست؛ بنابراین بر سر نابودی آن و خلق یک دنیای جدید که خالی از فساد و تباهی باشد، توافق دارند. برای مثال، الیاس می‌گوید اگر قدرت داشت و این قدرت تنها برای یک‌روز در اختیارش بود، حتما با استفاده از آن دنیا را ویران می‌کرد تا شاید بر ویرانی‌های دنیای فعلی، یک دنیا جدید ساخته شود، تا شاید از دنیای جدید، انسان‌هایی متولد شوند که بتوانند زمین را از پلیدی‌ها و حقارت‌ها پاک کنند:

«آه لو امتلك السلطة، لو امتلكها يوماً واحداً لدمرت هذا العالم. العالم لا يحتاج إلا التدمير. لقد فسد كل شئ فيه، تفتت خلاياه، تعفن، لم يعد ممكناً اصلاحه أبدا. يجب أن يدمر نهائياً، لعل عالماً جديداً يقوم على أنقاضه. لعل بشرا من نوع جديد يأتون من صلب عالم آخر، لكي يطهروا هذه الأرض التي تعلوها الآن طبقة سميكة من القذارة والتفاهة» (منیف، د.ت: ۳۳).

الیاس، تنها به نابودی دنیا فکر می‌کرد، اما منصور برای نابودی دنیا برنامه دارد، او به یک بمب اتم فکر می‌کند، او تصور می‌کند که بمب اتم مانند اسباب‌بازی بچه‌هاست، می‌توان آن را در لباس قرار داد یا لبهٔ کتابخانه گذاشت، با این بمب می‌شود تمام دنیا را ویران کرد و امکان تولد یک دنیای جدید را از دل ویرانی‌ها فراهم ساخت:

«ما أحتاجه قنبلة ذرية فقط. القنابل الذرية مثل لعب الأطفال، توضع في الجيوب، على المكاتب، ... لو أمتلكت قنبلة ذرية لدمرت كل شئ، لعل عالما جديدا يولد» (همان: ۱۸۹).

منصور با خودش می‌گوید، حتی اگر دنیای جدید ساخته نشد، برای من چه اهمیتی دارد؟ فقط نابودی دنیا مهم است، این دنیا پریشان و گرفتار به تقلب، خطاکاری و رذالت است، در این سرزمین هیچ چیزی ارزش دفاع ندارد، داستان بسیار ساده است، دزدی کنم، دروغ بگویم، رشوه بگیرم، هر کاری می‌خواهم انجام بدهم:

«وحتى لو لم يولد أي عالم ماذا يهمني؟ المهم أن يدمر هذا العالم الكئيب المبني على معادلات الغش والخطأ والخسة. في هذا البلد لا شيء يستحق أن يدافع عنه. المعادلة ببساطة: أسرق، أكذب، أرتش، أفعل كل شيء» (همان).

به نظر می‌رسد، منصور با این‌که به نابودی دنیا با یک بمب اتم معتقد است، اما جسارت نابودی آن‌را ندارد؛ بنابراین در ذهنش می‌گذرد که خدا را شکر، بمب اتم ندارم:

«هذا العالم بحاجة إلى نسف. لو امتلكت قنبلة ذرية لما ترددت باستعمالها. لكن شكراً لله أني لا أملكها» (همان).

۵ .۳. عناصر جادویی و شگفت‌انگیز

منیف، دنیای واقعی «الأشجار واغتيال مرزوق» را در کنار دنیایی تخیلی ساخته است تا مخاطبان را درگیر موضوعات این جهان وهم آلود و اسرارآمیز کند. وهم و خیال‌انگیزی، حضور ارواح و اشباح و همچنین رویدادهای خارق‌العاده از جمله مهم‌ترین عناصر جادویی و شگفت‌انگیز وی در این رمان است.

۵ .۳ .۱. وهم و خیال

منیف، دنیای خیالی رمانش را از واقعیت عربی گرفته و باور دارد که «وظیفه رمان‌نویس فقط بیان مسائل بیرونی نیست بلکه او بایستی واقعیت‌ها را احساس کند و با بهره‌گیری از خیال آن‌ها را بیان نماید» (المحادين، ۲۰۰٦: ۱۸۷). الیاس بعد از این‌که درختانش را از دست داد، طیبه را ترک کرد، به کوه رفت و مدتی را در آن‌جا به تنهایی گذراند. وی در کوه بسیار غمگین بود و گاهی در فکر و خیال غرق می‌شد، منظرهٔ درختانش، یک لحظه او را رها نمی‌کرد، شب و روز به درختانش فکر می‌کرد، درختانش را تصور می‌کرد، در حالی‌که میان دشت‌ها و در مسیر باد، استوار ایستاده‌اند و گنجشکان را در آغوش کشیده‌اند، درختانش را به یاد می‌آورد، در حالی‌که در بهار سرشار از شکوفه شده‌اند و در تابستان میوهٔ بسیار داده‌اند و در زمستان از سرما برهنه شده‌اند:

«ذهبت إلى الجبل، وأصبحت أعيش هناك. كنت أعيش وحيداً ... كنت في الجبل أستغرق في التفكير والحزن، لكن منظر الأشجار لم يفارقني لحظة واحدة. كنت أفكر فيها ليل نهار. أتصور واقفة بشموخ لا يقهر وسط السهول الجرداء المتربة، أتصورها تداعب الرياح وتحتضن العصافير. أتصورها أيام الربيع تتفجر بالزهر، وأيام الصيف تتفجر بالثمر. كنت أتصورها مقرورة في الشتاء وقد نحلت و تعرت ... كانت الأشجار الشيء الوحيد الذي أراه وأفكر فيه في الليل والنهار» (منیف، د. ت: ۵۸).

۵ .۳ .۲. ارواح

الیاس و منصور، هر دو، با ارواح در ارتباط هستند. الیاس با روح همسرش، حنه، در ارتباط است، او حنه را در عالم رؤیا می‌بیند، حنه خطاب به الیاس می‌گوید که تو محبوب من هستی، تو را خوب می‌شناسم و آن روزهایی را که با هم زندگی کردیم، از یاد نمی‌برم، اما نگران تو هستم، تو نمی‌توانی نجات پیدا کنی، مگر این‌که بمیری و نزد من بیایی یا ازدواج کنی:

«أنت حبيبي يا الياس، أعرفك جيداً، ولن أنسى تلك الأيام التي عشناها. ولكن بدأت أخاف عليك الآن. أخاف عليك من نفسك. ولا يمكن أن ينقذك إلا أن تموت وتأتي إليّ، أو أن تتزوج» (همان: ۱٤۰).

الیاس مردن را ترجیح می‌دهد تا دوباره به حنه برسد:«سوف آتي يا حنة. أريد أن أموت» و حنه در جواب می‌گوید که الیاس، تو باید ازدواج کنی: «أريدك أن تتزوج» (همان).

منصور با روح رفیق مجاهدش، مرزوق در ارتباط است و با او حرف می‌زند. منصور از زبان مادرش می‌گوید، روح مقتول، پروانه است، گنجشک آبی است و تو ای مرزوق، پروانه‌ای، تو گنجشکی هستی که هزار رنگ داری، مرزوق صدای مرا می‌شنوی:

«مرزوق أنت لا تموت.

قالت أمي: روح القتيل فراشة. عصفور أزرق.

أنت يا مرزوق فراشة. أنت عصفور لك ألف لون. هل تسمعني يا مرزوق؟» (همان: ٣٥٦).

۵ .۳ .۳. اشباح

به طورکلی ملاقات شبح خوش‌آیند نیست و مسیحیت به آن‌ها چون موجودات خبیث می‌نگریست. تصاویری که شکل اشباح را نشان می‌دهند عموما بیانگر ترس از موجوداتی هستند که در عالم دیگر زندگی می‌کنند. اشباح شاید به نحوی نشانهٔ ظاهر شدن من، یک من ناشناس باشد که از ناخودآگاه بیرون آمده و باعث ترسی وحشتناک می‌شود؛ ترسی که به تاریکی‌های ناخودآگاه عقب رانده شده است. شبح واقعیتی انکارشده، وحشت‌انگیز و سرکوب‌شده است. علم روانشناسی، شبح را بازگشت یک سرکوب‌شده، یک پس‌نشاندهٔ ناخودآگاه می‌داند (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۵: ۳۶-۳۵). در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» آمده که الیاس موقع گریختن از طیبه و دویدن در تاریکی، تصور کرده توسط اشباح تعقیب می‌شود:

«أركض في الظلام هارباً من الطيبة. كنت أتصور أن أشباحاً ورائي» (منیف، د. ت: ۹۰).

اشباح که زمانی الیاس را موقع گریز از طیبه تعقیب می‌کردند، این‌بار در بیابان راه را بر او می‌بندند: «وبدأت أركض خارجا من الطيبة نحو الفلاة والأشباح تسد في وجهي الطريق» (همان: ۹۳).

۵ .۳ .٤. امور خارق‌العاده

شگفتی و جذابیت امور خارق‌العاده برای انسان، بیشتر از آن روست که صبغه‌ای خارج از شکل معمول دارند و به تعبیری خارج از عادت محسوب می‌شوند. الیاس بعد از فرار از طیبه و پناه گرفتن در کوه، ارتباط ویژه‌ای با طبیعت پیدا کرد که البته موضوع عجیبی نیست، اما وقتی تصور کرد که می‌تواند با حیوانات حرف بزند و آن‌ها نیز با او حرف بزنند جریان داستان از مسیر عادی خارج می‌شود و به سمت امور خارق‌العاده می‌رود:

«إن الانسان في الجبل يتحول إلى مخلوق عجيب، يسمع أحسن مما يسمع أهل الطيبة، ويرى أحسن منهم أيضاً. والريح والاحجار والقمر، وكل شيء يصبح أفضل بكثير ... ولو سألتني عن الحيوانات هناك لقلت أن لها طباعاً غريبة. كانت تخاف في الأمر، تهرب، ولكن لم تمر شهور قليلة حتى أصبحت أراها تقترب، وقد أعطيت لعدد منها أسماء جميلة، وكنا نتحدث من بعيد. كنت أفهمها وكانت تفهمني» (همان: ٦٠).

منصور نیز دربارهٔ خودش تفکری غیر معمول دارد و خطاب به بادها می‌گوید، ای بادها در جای خودتان بایستید و جان مرا بگیرید:

«قلت للرياح التي تهب من المحيطات البعيدة، اجمدي في مكانك أيتها الرياح، زلزلي روحي، مزقيها، لأمت في هذه اللحظة!» (همان: ٢١٤).

او دربارهٔ مرزوق هم یک‌چنین تفکری دارد، او مرزوق را انسانی خارق‌العاده، قدرتمند و شکست‌ناپذیر می‌داند که می‌توانست الاغ وحشی را در صحراها و پلنگ را در بیابان‌ها شکار کند و بر همهٔ مشکلات چیره گردد:

«مرزوق
الذي صاد حمار الوحش في البراري والنمر في البادية
والذي تغلب على جميع الصعاب» (همان: ۳۵۲).

٥ .٤. همذات‌پنداری با اسطوره‌ها

فضاسازی اسطوره‌ای، در این رمان مشهود است، منصور و الیاس تجربهٔ جلای وطن و گرفتار آمدن به رنج و سختی را با خوددارند؛ بنابراین گاهی به واقعیت‌های بیرونی، نگاه اسطوره‌ای می‌اندازند، به‌عبارت‌دیگر، طردشدگی در نگاه اسطوره‌ای آن‌ها به محیط مؤثر است.

٥ .٤ .١. گیلگمش و انکیدو

حماسهٔ گیلگمش[١٤] به اسطورهٔ جاودانگی مشهور شده و گیلگمش در این حماسه، نماد ابرمردی است که «در راه رسیدن به جاودانگی و حل معمای مرگ، حوادث زیادی را پشت سر گذاشت» (مجیدزاده، ۱۳۷۹: ۳۱۹)، گیلگمش به دنبال مرگ انکیدو،[١٥] همزاد و یار و همراهش، بسیار منقلب شد و برای او شش شبانه‌روز گریست (نامورمطلق و فخاری‌زاده، ۱۳۹۳: ۷۸). منصور با حماسهٔ گیلگمش همذات‌پنداری دارد. وی خود را گیلگمش و مرزوق را انکیدو تصور می‌کند و این همذات‌پنداری را به حدی گسترش می‌دهد که همانند گیلگمش، او نیز در مرگ یارش، شب و روز می‌گرید و شش روز و هفت شب عزاداری می‌کند:

«مرزوق
انه انكيدو (مرزوق) صاحبي وخلي الذي أحببته حباً جماً لقد انتهى إلى ما يصير إليه البشر جميعاً.
فبكيت اثناء الليل والنهار، ندبته ستة أيام وسبع ليال» (منیف، د. ت: ۳۵۲).

٥ .٤ .٢. مرگ و رستاخیز

این اسطوره به‌صورت جزئی در صحنه‌ای نمود یافته که حنه به‌صورت نوری آبی، شبیه برق، از قبر خارج می‌شود و به الیاس می‌گوید تو نسبت به من مهربان‌ترین انسان‌ها بودی، قوی و شجاع بودی، چرا الآن ترسو شده‌ای؟ الیاس با مرگ حنه دچار بحران شده و رنج بسیاری را تحمّل می‌کند، وی بعد از مرگ حنه به دنیای مردگان پناه می‌برد و قبر حنه تنها پناه وی می‌شود (شتوح و بخوش، ۲۰۱۷: ٦٤-٦٥):

«ضوء أزرق يشبه البرق خرج من القبر. ضربني على عيني أول الأمر، ثم ارتفع إلى السماء. وفي أقل من دقيقة سمعت صوتها:
يا الياس ... كنت أحن انسان عليّ. كنت قوياً وشجاعاً، لماذا أنت الآن خائف؟» (منیف، د. ت: ۱۳۸).

۵ .۵. نمادپردازی

رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» نمادین است، این مسأله از عنوانش پیداست و اگر نگاه ما فقط به‌عنوان باشد، درختان و مرزوق را باید قوی‌ترین نمادهای این اثر ادبی دانست؛ «درختان[۱۶] نماد هویت، اصالت، وابستگی، سرزمین و آزادی هستند و مرزوق نماد آزادی و حقوق شهروندی است ... در پوشش داستان الیاس و منصور می‌بینیم که آزادی و عدالت در جامعهٔ عربی وجود ندارد، هر دو قهرمان از فقدان آزادی و عدالت رنج می‌برند، منصور به خاطر افکار سیاسی ضد حکومتی از دانشگاه اخراج شده و الیاس نیز در طول زندگی، شغل‌های متعددی را تجربه و سختی‌های زیادی را تحمل کرده است، در نهایت سرگرم تجارت می‌شود، اما مأموران گمرگ، اموال او را در قطار، ضبط می‌کنند» (حسین، ۲۰۱۸). شاکر نابلسی بر این باور است که عنوان رمان، «نماد ترور آزادی در جامعهٔ عربی و همچنین نماد از بین رفتن خیر و برکت و رزق و روزی در این جامعه است» (نابلسی، ۱۹۹۱: ٦٤).

۵ .۵ .۱. درختان

در تأیید معانی نمادین درخت، الیاس خطاب به قطع‌کننده‌های درختان می‌گوید، شما رزقتان را قطع کردید، شما به زندگی‌تان رحم نکردید: «قلت لهم إنكم تقطعون أرزاقكم وأنتم تقطعون الأشجار، إنكم تعتدون على الحياة» (منیف، د.ت: ٥٤). الیاس باختن درختان را نماد باختن وطن هم می‌داند که به بی‌وطنی و نابودی انسان می‌انجامد. الیاس با خود می‌گوید، خبرداری؟ دیرزمانی است که من مرده‌ام، شاید در آن شبی که قبول کردم بر سر درختان قمار کنم، مردم، نه فقط به خاطر این‌که ضرر کردم، نه، انسان دائماً در معرض ضرر است بلکه به این دلیل که من بر سر چیزی قمار کردم که جایز نیست کسی روی آن قمار کند، من بر سر طبیعت قمار کردم، من مالک طبیعت نبودم:

«أتعرف؟ لقد مت قبل زمن طويل، وربما في تلك الليلة التي وافقت فيها على أن ألعب على الأشجار. ليس لأني خسرت، فالانسان معرض دائما للخسارة، ولكن لأني قامرت على شئ لا يجوز لأحد أن يقامر عليه. قامرت على الطبيعة، على هذا الشيء الذي لا أملكه» (همان: ٩٦).

۵ .۵ .۲. مرزوق

مرزوق یک تن نیست، مرزوق نمادی از همهٔ مردم است، او همهٔ عرب‌هاست، او درخت است، او چشمه است، او الیاس نخله‌ای[۱۷] است که نمی‌میرد:

«مرزوق ليس واحداً، مرزوق كل الناس. مرزوق شجرة. مرزوق ينبوع. مرزوق هو الياس نخلة الذي لا يموت» (همان: ٣٤٩).

۵ .٦. سکوت اختیاری عناصر واقعی و جادویی در فضای بی‌طرفی نویسنده

منیف در رابطه با رخدادهای طبیعی و غیرطبیعی «الأشجار واغتیال مرزوق» واکنش نشان نمی‌دهد و اجازه می‌دهد تا شخصیت‌های رمان، خود روایتگر ماجراهای خویش، در فضاهای واقعی و غیرواقعی باشند. به‌عبارت‌دیگر، او به‌عنوان دانای

کل اجازه می‌دهد، داستان از زبان شخصیت‌ها و در فضایی که تضاد یا ناسازگاری بین عناصر واقعی و غیرواقعی برچیده شده، شکل بگیرد. این‌گونه است که ماجراهای رمان باوجود قرار گرفتن در چارچوب رئالیسم جادویی، برای خوانندگان باورپذیر می‌شود. مثال‌هایی که در عنوان‌های قبلی آمدند برای دانستن معنای سکوت اختیاری عناصر واقعی و غیرواقعی در فضای بی‌طرفی نویسنده مفید هستند.

۵ .۷. درون‌مایه‌های چالش‌برانگیز

رمان «الأشجار واغتيال مرزق» اگرچه در فضای واقع‌گرایی جادویی جریان دارد، اما یک اثر کاملاً جدی و سرشار از درونمایه‌های چالش‌برانگیز، مثل زندان، شکنجه، فقر، بیکاری، ظلم، استعمار، تبعید و تجربهٔ شکست عرب‌ها از اسرائیل است. منیف در این رمان، انسان معاصر عربی را به تصویر می‌کشد، این انسان، به خاطر مسائل جامعهٔ خودی، دچار شکست، یأس و سرخوردگی است.

۵ .۷ .۱. شکست عرب‌ها از اسرائیل

منیف، در این رمان که بعد از جنگ ۱۹٦۷ نوشته شده به شکست‌های مکرر عرب‌ها از اسرائیل اشاره دارد و از زبان منصور می‌گوید، ما به کدام دلیل، بار اول از اسرائیل شکست خوردیم درحالی‌که ارتش داشتیم و آن‌ها فقط گروه‌های چریکی بودند و چرا دوباره از اسرائیل شکست خوردیم درحالی‌که هم ارتش و هم‌گروه‌های چریکی داشتیم و آن‌ها فقط ارتش داشتند:

«لماذا هزمنا أول مرة، وكانت لدينا جيوش، وكانوا هم عصابات؟ ولماذا هزمنا للمرة الثانية وكانت لدينا جيوش وعصابات، وليس لديهم إلا جيوش؟» (همان: ۳۱۰).

۵ .۷ .۲. وطن‌پرستی

وطن‌پرستی یکی دیگر از درونمایه‌های چالش‌برانگیز، این رمان است. اگر درختان را نماد سرزمین و عامل رزق مردم در نظر بگیریم، اهمیت وصیت پدر الیاس و ضرورت حفظ خاک وطن را درمی‌یابیم؛ پدر، خطاب به فرزندش گفت، الیاس این درختان مثل اولاد و بالاتر از اولاد هستند، گمان نمی‌کنم که آدم اولادش را بکشد، اگر من از دنیا رفتم، تو از آن‌ها به‌خوبی نگهداری کن، این درختان نزد تو امانت هستند:

«يا الياس هذه الأشجار مثل الأولاد، أغلى من الأولاد، ولا أظن أن في الدنيا انساناً يقتل أولاده، فاحرص عليها إذا مت، أنا أتركها أمانة في رقبتك» (همان: ٥٤).

نتیجه

انگیزهٔ منیف، برای نوشتن رمان «الأشجار واغتيال مرزوق» به سبک رئالیسم جادویی، موضوع سؤال اول پژوهش بود، یافته‌ها نشان می‌دهد که رمان منیف، پنجره‌ای باز به‌سوی جوامع عربی است، برای دیدن مناظر، تنها باید رمان را به‌درستی بخوانیم؛ منظور از درست خواندن رمان، تأمل در سبک رمان‌نویسی منیف است. ماهیت نامتعارف و رویدادهای درونی، او را

واداشته تا به طریقی بنویسد که مرز واقعیت و خیال در آن کمرنگ است و این به یمن موهبتی بود که منیف داشت، یعنی شاهد و بازیگر رویدادهای عصر خویش بودن (۲۰۰٤-۱۹۳۳)؛ رویدادهایی که تاریخ را دگرگون ساخت، منیف این رویدادها را تحت تأثیر شور و هیجان تجربه‌ای تازه گذراند که رئالیسم جادویی جهان سومی نام داشت. او در فضای رئالیسم جادویی، گاهی به نقل چیزهایی پرداخته که در چشم ما خیال‌بافی‌های ساده‌دلانه می‌نماید، اما درواقع این‌چنین نیست و این خیال‌بافی‌ها اشباحی هستند که زودباوری، شگفت‌زدگی، ترس، نفرت، استحکام و حیاتی بیش از هر موجود ساخته شده از گوشت و خون را به مخاطب خود می‌بخشند.

چگونگی شکل گرفتن رئالیسم جادویی در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» موضوع سؤال دوم پژوهش بود، یافته‌ها نشان می‌دهد که مسیر زندگی ما با هر انتخابی، حتی انتخاب‌های کوچک تغییر می‌کند، ما برای آموختن و برای پشیمانی و مشتاق شدن، زمان اختصاص می‌دهیم، بااین‌حال، شاید یک‌بار زندگی، برای تجربه کردن همهٔ گزینه‌های در دسترس کافی نباشد. این همان چیزی است که در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» اتفاق افتاده است. در یک قطار، منصور عبدالسلام (استاد دانشگاه و روشنفکر اخراجی از دانشگاه به دلایل امنیتی) با الیاس نخله (مرد سادهٔ روستایی) ملاقات می‌کند و داستان همزمان در دو مسیر واقعیت و خیال به جریان می‌افتد، قطار نمادی از زندگی است که مستقیم و روبه‌جلو حرکت می‌کند و نسبت به مسافران خود بی‌اعتناست و فرصتی برای آن‌ها باقی نمی‌گذارد مگر در این حد که چند داستان کوتاه برای یکدیگر تعریف کنند. عشق، فقر و رهاشدگی در داستان‌های الیاس موج می‌زند، انگار وی آدم است و از جنت رانده‌شده و اکنون احساس پشیمانی، او را آواره و سرگردان ساخته است، بااین‌حال زادگاه او، سرزمین اوست و هرچند این سرزمین با او نامهربانی کرد، درختانش را از ریشه کند، همسرش را کشت و دلایل زنده ماندن را از او گرفت، اما همچنان به طیبه فکر می‌کند. اکنون یک سؤال پیش می‌آید، اگر منصور، به‌جای داستان‌های ناتمامی که گذرانده از تجربه‌هایی همانند الیاس برخوردار بود، یعنی درخت و زمین و معشوقی داشت، چه می‌کرد؟ چرا منصور دوست دارد خودش را به دردسر بیندازد و شکنجه شود، آیا شکنجه‌هایی که پیرامونش می‌بیند کافی نیستند؟ چرا مردم در وطن خود گرسنه‌اند؟ پاسخ این است که زندگی به شما اجازه نمی‌دهد چیزی مگر آنچه تقدیرتان است را تجربه کنید. با این تفاسیر، رؤیا تنها چیزی است که محدودیتی ندارد و به همین دلیل، الیاس مشتاق رؤیابینی است، او در عالم رؤیا هر چیزی را که بخواهد می‌تواند ببیند، در یک رؤیا شما آزادی مطلق دارید، شما می‌توانید یک کشور را آرام ببینید و یا به عشقتان نگاه کنید، در آنجا می‌توانید هر کاری انجام دهید. منصور استاد شکست‌خوردهٔ دانشگاه در حسرت زندگی ساده‌ای شبیه زندگی ناامید الیاس با چاشنی صبر و عشق و درد است. منیف به ما می‌آموزد که خاطرات همان چیزهایی هستند که انسان را تحریک می‌کنند، او را خوشحال می‌کنند و او را تنبیه می‌کنند، به او کمک می‌کنند که غم‌ها را تحمل کند یا در آن‌ها غرق شود. منیف در رمان «الأشجار واغتیال مرزوق» راوی چیره‌دست روح انسان است، سخنان الیاس فقیر نادان، دربارهٔ غم‌ها و مصیبت‌هایش و غرق شدن استاد دانشگاه در تحلیل‌هایی که دربارهٔ خودش و دیگران داشت، طوری نوشته شده‌اند که عناصر خیال‌انگیز را فراموش می‌کنیم و می‌پنداریم داستان منیف، واقعی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Novel
2. Magical realism
3. Expressionism
4. Surrealism
5. Gabriel José García Márquez
6. Franz Roh
7. Angel Flores
8. Jorge Luis Borges
9. Miguel Ángel Asturias
10. Günter Wilhelm Grass
11. John Fowles
12. Italo Calvino
13. Maggie Ann Bowers
14. Gilgamesh
15. Enkidu

۱٦. محمد دریدی در یک نگاه متفاوت (که صحیح به نظر نمی‌رسد) و بر این اساس که عنوان رمان واضح است و هیچ ابهامی در آن نیست، اشجار را خالی از معانی نمادین دانسته است (دریدی، ۲۰۱۰: ١٦٤).

۱۷. مرزوق، الیاس بعد از مرگ حنه است، حنه نماد آغاز زندگی جدیدی برای الیاس است، حنه، الیاس را به مقاومت و دوری از یأس فرامی‌خواند (شتوح و بخوش، ۲۰۱۷: ٦٤-٦٥).

کتابنامه

۱. أبو أحمد، حامد (۲۰۰۹). **الواقعية السحرية في الرواية العربية**. ط۱. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
۲. باورز، مگی آن (١٣٩٤). **رئالیسم جادویی**. مترجم سحر رضاسلطانی. چ۱. تهران: روزنه.
۳. داد، سیما (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چ۲. تهران: مروارید.
٤. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). **مکتب‌های ادبی**. ج۱. چ۱۵. تهران: نگاه.
٥. شوالیه، ژان و آلن گرابران (۱۳۸٥). **فرهنگ نمادها**. ج٤. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. چ۱. تهران: جیحون.
٦. کونراد، جیمس وآخرون (۱۹۷۱). **نظرية الرواية في الأدب الانجليزى الحديث**. ترجمة انجيل بطرس سمعان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
۷. گیبرت، ریتا (۱۳٥۷). **هفت صدا (مصاحبه ریتا گیبرت با نرودا، مارکز، آستوریاس، پاز، کورتاسار، اینفانته، بورخس)**. ترجمة نازی عظیما. چ۱. تهران: آگاه.

۸. مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۹). **تاریخ و تمدن بین‌النهرین**. ج۲. چ۱. تهران: دانشگاهی.

۹. منیف، عبدالرحمن (۱۳۹۷). **گفتگو با عبدالرحمن منیف: زندگی غنی‌تر از دغدغه‌های روشنفکری است**. ترجمه و تنظیم: کاظم آل‌یاسین. روزنامه اعتماد. شماره ٤٢٥٦.

۱۰. منیف، عبد الرحمن (د. ت.). **الأشجار واغتیال مرزوق**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

۱۱. میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. چ۱. تهران: مهناز.

۱۲. النابلسي، شاکر (۱۹۹۱). **مدار الصحراء**. ط۱. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

۱۳. ینسن، مریام‌ایوان و پیتر ن. دان (۱۳۹۶). **روایت‌آمیزی در دن‌کیشوت**. ترجمه بهروز قیاسی. چ۱. تهران: اطراف.

۱٤. حسین، محمد رحمت (۲۰۱۸). «التقنیة الرمزیة في روایات عبد الرحمن منیف». أقلام الهند (مجلة إلکترونیة وفصلیة محکمة). السنة الثالثة. العدد الثالث.

۱۵. خزاعی‌فر، علی (۱۳۸٤). «رئالیسم جادویی در تذکرة الأولیاء». نامه فرهنگستان. دوره ۷، شماره ۱ (پیاپی ۲۵). صص ۲۱-٦.

۱٦. دانشگر، آذر (۱۳۹۷). «بررسی رئالیسم جادویی در رمان پریباد اثر محمدعلی علومی». پژوهشنامة نقد ادبی و بلاغت. سال ۷. شماره ۱. صص ۷۸-۵۹.

۱۷. دریدي، محمد رشدي عبد الجبار (۲۰۱۰). **النص الموازي في أعمال عبد الرحمن منیف الأدبیة**. رسالة الماجستر تحت إشراف عادل الأسطة. فلسطین. نابلس: جامعة النجاح الوطنیة.

۱۸. سادات الحسینی، راضیه سادات و فرامرز میرزایی (۱۳۹۳). «کارکردهای توصیف در رمان حین ترکنا الجسر». مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق). شماره ۱۱. صص ۲۸-۱.

۱۹. .شتوح، ابراهیم ورباب بخوش (۲۰۱۷). **تظافر الملحمي والاسطوري في روایات عبد الرحمن منیف**. رسالة الماجیستر تحت اشراف زراد جنات. الجزائر. تبسة: جامعة العربي التبسي.

۲۰. غلامی، سیمین (۱۳۹۸). «خوانش مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان الرجل الذی یکره نفسه نوشته حنا مینه». نقد ادب معاصر عربی. دوره ۹. شماره ۱٦. صص ٤۵-۲۵.

۲۱. قهرمانلو، ماندانا، (۱۳۸٦). «رئالیسم جادویی». رودکی، شماره ۱٦. صص ۲۷-۲۲.

۲۲. کسیخان، حمیدرضا (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونتر گراس و یکصد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز». زبان‌پژوهی. شماره ٤. صص ۱۲٦-۱۰۵.

۲۳. المحادین، عدنان محمد علي (۲۰۰٦). **تیار الوعی في روایات عبد الرحمن منیف**. رسالة الدکتوراه تحت إشراف محمد الشوابکة. جامعة مؤتة.

۲٤. ناظمیان، رضا و همکاران (۱۳۹۳). «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ». ادب عربی. شماره ۲. سال ٦. صص ۱۷۸-۱۵۷.

۲۵. ناظمیان، رضا و یسرا شادمان (۲۰۱۸). «الواقعیة السحریة في خماسیة مدن الملح لعبد الرحمن منیف». إضاءات نقدیة. السنة الثامنة. العدد التاسع والعشرون. صص ۱۲۹-۱۰۵.

۲٦. نامورمطلق، بهمن و نسیم فخاری‌زاده (۱۳۹۳). «خوانش بینانشانه‌ای تصویرسازی‌های گیگمش با تأکید بر تک اسطوره - ترامتن». کیمیای هنر. سال سوم. شماره ۱۲. صص ۷٦-٦۷.

۲۷. نجاتی، داوود و همکاران (۱۳۹۷)، «مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان تقریر میلیس اثر ربیع جابر»، نقد ادب معاصر عربی، دوره ۸، شماره ۱۵. صص ۱٤۹-۱۳۱.

۲۸. نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸٤). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق». پژوهش‌های ادبی. شماره ۸. صص ۱۵٤-۱۳۹.

29. Flores, Angel (1995). **Magical Realism in Spanish American Fiction**, Eds. Lios Parkinson Zamora and Wendy B., Faris Durkham, N. C: Duke Up.
30. Rios, Alberto (1999). **Magical Realism: Definition**, Arizona State University, Tempe AZ.
31. Todorov, Tzvetan (1975). **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**, trans. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.

مطالعه وجوه منطق گفتار در شعر عبدالوهاب بیاتی با رویکردی به منطق مکالمه باختین

(مطالعه موردی: قصیده "عذاب الحلاج" و "مقاطع من عذابات فریدالدین عطار" و "قراءة في ديوان "شمس تبريز" لجلال الدين رومي")

(پژوهشی)

ابوالحسن أمین مقدسی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران)
مهدیه قیصری (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi:10.22067/jallv12.i2. 2101-1012
صص:۲۲۳-۲۰۵

چکیده

منطق گفتگو ازجمله نظریاتی است که در قرن بیستم توسط میخائیل باختین مطرح شد. وی در این نظریه زبان را دارای خصلت اجتماعی معرفی کرد که گفتگومندی و مکالمه از ویژگی‌های بارز آن به شمار می‌رود؛ زیرا توزیع صداها جز با گفتگو در متن حاصل نخواهد شد. علی‌رغم اینکه باختین معتقد بود شعر از منطق گفتگویی بهره‌ای ندارد؛ اما عبدالوهاب بیاتی ازجمله شاعران نوپرداز عرب توانست با فراخوانی شخصیت صوفی در اشعارش ضمن ایجاد یگانگی میان خود و ذات خلق‌شده، گفتگو و چندصدایی را در اشعار خود زنده نماید. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که اولاً چگونه می‌توان این چندصدایی را در شعر عبدالوهاب بیاتی نشان داد؟ ثانیاً بیاتی در کنار فراخوان شخصیت صوفی با استفاده از چه راهکارهایی توانست وجوه کلام خود را به منطق گفتار صوفی نزدیک سازد؟ لازم به ذکر است ظرفیت تکنیک نقاب در ایجاد گفتگو و چندآوایی در متن و زمینه‌سازی بینامتنیت، ضرورت بررسی وجوه منطق گفتار از دیدگاه باختین را مطرح می‌سازد. بر این اساس، مقاله حاضر درصدد است با روشی توصیفی – تحلیلی و بر مبنای نظریه باختین، گفتگومندی را در شعر بیاتی به تصویر بکشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و شگردهایی چون گفتار دوسویه، گزاره‌های خطابی(پرسشی، امری و ندایی)، صداهای مختلف را در متن زنده می‌کند؛ ثانیاً منطق گفتار در تکنیک نقاب آنجا که جابه‌جایی نقش‌ها (میان متکلم و مخاطب) رخ می‌دهد؛ همچون منطق گفتار صوفی در هم می‌شکند.

کلیدواژه‌ها: شعر نوگرای عرب، منطق مکالمه، تکنیک نقاب، عبدالوهاب بیاتی، باختین.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۷
[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: gheysari.303@gmail.com

۱. مقدمه

زبان از منظر باختین یک وجود واحد و تک‌صدایی نیست؛ بلکه در واقع گفتاری است که در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد و در حوزه ارتباط دوسویه مکالمه‌ای بررسی می‌شود. وی زبان را از نظام بسته زبان‌شناسی سوسوری که تنها به مطالعه واج و واژه‌ها می‌پردازد خارج کرده و آن را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که لازم است در حوزه فرا زبان‌شناسی مورد مطالعه قرار گیرد. این مطلب گفتگومندی و چندصدایی متن ادبی را اقتضا دارد؛ زیرا توزیع صداها و آواها در یک متن جز با مکالمه صورت نخواهد گرفت. بر این اساس ادیب اعم از شاعر و نویسنده درصدد است تا "دیگری" را به‌عنوان یک موجود زنده کنشگر و پاسخگو وارد جهان زنده خود کند تا آزادانه سخن بگوید. (چاپاری، ۱۳۹۵: ۵۵)

علی‌رغم اینکه باختین معتقد است شعر تک صداست و نمی‌توان شاهد گفتگوی "من" و "دیگری" در آن بود و به‌عبارت‌دیگر شعر از منطق گفتگویی (گفتگومندی) درونی به‌گونه‌ای که حاصل کار هنرمندانه و خلاق باشد بهره نمی‌گیرند»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸). اما وجوه مختلف گفتار را می‌توان در گونه‌های مختلف ادبی(اشعار حماسی غنایی و تعلیمی) مشاهده کرد؛ در واقع می‌توان گفت «تو» یا مخاطب در اشعار به‌صورت مستقیم و مشخص مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ علاوه بر اینکه خوانندگان و شنوندگان آن اشعار نیز مخاطبان غیرمستقیم آن هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۸). در غزل‌های عارفانه هر سه وجه طبیعی منطق گفتگویی قابل ملاحظه است(همان، ۱۸). چند صدایی و گفتگو میان "من" و "فرا من" از دیگر ویژگی‌های اشعار برآمده از تجربه‌های ناب صوفی است که البته در برخی موارد تعیین مصداق و مخاطب را با دشواری روبرو خواهد کرد.

شاعران نوپرداز در ارتباط با میراث گذشته خود در جستجوی صداهایی هستند که بتوانند به‌واسطه آن ذات دیگری را خلق نموده و از زبان او شروع به سخن گفتن کنند. شاعر بدین طریق از تجارب انسانی مشابه در میراث به هنگام سخن گفتن از مسائل خود بهره می‌گیرد و بدین‌وسیله کارکرد بهتر و مؤثرتری در جامعه ایفا می‌کند. شعر امروز عرب با رویکردی به میراث صوفیه که می‌توان گفت آشکارترین رویکرد در شعر شاعران نوپرداز است(عباس،۱۹۷۸: ١٦٤) درصدد است تا از شیوه‌های زبانی آن استفاده کرده و از آن در راستای غنی‌سازی زبان خود بهره جوید«بازگشت به نگارش صوفی در شعر شاعران نوپرداز ازآن‌روست که شاعران می‌خواستند ساختار هنری جدیدی را بنا سازند»(بنعمارة،۲۰۰۰: ۵۷). بر این اساس، شاعری چون بیاتی که در صدد خلق صداهایی برای بیان افکار و دغدغه‌های خود است از تکنیک« نقاب» استفاده می‌کند و چند صدایی را در شعر خود خلق می‌کند. در واقع شاعر در به‌کارگیری تکنیک نقاب صوفی با شخصیت مدنظر متحد شده و از خلال آن افکار و خواطر و آرای خود را بیان می‌دارد؛ تو گویی در عین تعدد صداها، صدای واحدی وجود دارد(عشری زائد، ۱۹۹۷: ۸۹) و در این راستا با بیانی نمادین از مسائل اجتماعی و سیاسی کشور از بعد هنری و زیبایی‌شناسی میراث صوفی نیز بهره می‌جوید.

۱.۱. پرسش های بنیادین

نگارنده در این مقاله تلاش می‌کند با شیوه توصیفی ـ تحلیلی درصدد پاسخ به این سؤالات برآید: با توجه به نظریه باختین که قائل به تک‌گویی در شعر است چگونه می‌توان چندصدایی و چندآوایی را در شعر بیاتی نشان داد؟ بیاتی در تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت صوفی با استفاده از چه شگردهایی فضای گفت‌وگو را در اشعار خود ایجاد می‌کند؟ بیاتی چگونه توانسته است سخن خود را به منطق گفتار صوفی نزدیک سازد؟

۱.۲. فرضیه

بررسی اشعار بیاتی در سروده‌های موردنظر نشان می‌دهد بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت صوفی و در پیش گرفتن شگردهایی چون گزاره‌های امری، ندایی و پرسشی شعر را از مونولوگ خارج ساخته و به فضای گفتگو وارد می‌کند. از طرفی حلول و یگانگی شخصیت‌ها و جابه‌جایی میان نقش‌های متکلّم و مخاطب و ابهام در تعیین مصداق ضمایر، زبان شعر او را به زبان صوفی نزدیک می‌سازد.

۱.۳. پیشینه

مقالات و پژوهش‌های فراوانی با محوریت تکنیک نقاب در اشعار بیاتی به نگارش درآمده است که برای نمونه به مواردی از آن اشاره می‌شود:

«قناع الخيام و دلالاته عند عبدالوهاب البياتي»(۱۳۹۸) از زهره قربانی مادوانی چاپ شده در مجله «دراسات الأدب المعاصر»؛ نویسنده در این مقاله به تحلیل این موضوع می‌پردازد که بیاتی با به‌کارگیری نقاب خیام به‌صورت نمادین از مسائل انسانی می‌گوید. مقاله «القناع و دلالته الرمزيه ل"عائشة" عند عبدالوهاب البياتي» (۱٤۳۰) فواد عبدالله زاده و حامد صدقی در نشریه «دراسات فی العلوم الانسانية» که ضمن پرداختن به تکنیک نقاب در شعر بیاتی به رمزگشایی نماد «عائشه» در شعر او می پردازد. مقاله «تجلی قناع الحلاج فی شعر عبدالوهاب البیاتی» (۱۳۹٦)، از فواد عبدالله زاده در نشریه «دراسات الأدب المعاصر» نیز به‌طور کلی به دلالت‌های معنایی نقاب حلاج در شعر بیاتی پرداخته است. مقاله «قناع الحلاج فی الشعر العربی المعاصر»(۱٤۳۱) از کبری روشنفکر و سیده اکرم رخشنده نیا هم به تطبیق و بررسی نقاب حلاج در دو اثر «عذاب الحلاج» بیاتی و «مأساة الحلاج» صلاح عبدالصبور پرداخته است. مقاله «استدعاء شخصية الحلاج و المعری فی شعر عبدالوهاب البياتي(دراسة و تحليل)»(۱۳۹٦)، شهریار همتی در نشریه «کاوش نامه ادبیات تطبیقی» نیز به تطبیق رویکردهای صوفیه بیاتی در فراخوان شخصیت حلاج و معری پرداخته است. مقاله «تمثلات الهجنة فی روایة "ساق البامبو" لسعود السنعوسی؛ قراءة علی ضوء المبدأ الحواری» (۱۳۹٦)از شهریار نیازی و فاطمه اعرجی که در نشریه «إضاءات نقدية فی الأدبين العربي و الفارسي» به چاپ رسیده است و نظریه منطق گفتگوی

باختین را در رمان بررسی کرده است. مقاله «الحوارية فی قصيدة «قصه شهر سنكستان» لأخوان و قصيدة «الفقر و السقام» للرصافي»(۱۳۹۸) از فریبرز حسین جان زاده و هادی اخلاقی که در مجله «دراسات الأدب المعاصر» منتشر شده است و به تطبیق و مقایسه شگردهای گفتگو در این دو اثر پرداخته است. مقاله «حوارية النص الشعری في ديوان «الخروج إلى الحمراء» لمتوكل طه»(۲۰۲۰) اثر فایزة أحمد الحربی که در نشریه «مجلة جامعة ملک عبدالعزيز» به چاپ رسیده است و تک آوایی و چند آوایی را در دیوان متوکل طه بررسی نموده است.با وجود آثار پژوهشی که در این راستا صورت گرفته است اما در این میان با کمتر اثر پژوهشی روبه‌رو می‌شویم که تکنیک نقاب را با رویکرد منطق گفتگوی باختین تحلیل کرده باشد؛ از این‌رو می‌توان گفت پژوهش مورد نظر در نوع خود نگاه جدیدی به موضوع دارد.

اصل گفتگو و مکالمه مهم‌ترین محور پژوهش حاضر به شمار می‌آید؛ بر این اساس، کوشش می‌شود مهم‌ترین تکنیک‌ها و شگردهایی که سروده‌های مذکور را به یک متن گفتگومند نزدیک می‌سازد معرفی گردد. مسلماً اولین تکنیک در این راستا، تکنیک نقاب است که زمینه‌ساز حضور آواهای متعدد است. نفس این تکنیک همزمان صدای شاعر و صدای شخصیت فراخوانده شده را گاهی به‌صورت مساوی و گاهی به‌صورت غلبه یکی بر دیگری به نمایش می‌گذارد. بنا به نظر باختین در هر گفتگویی، یکی از آواها حضوری نامرئی دارد. سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارد (هارلند ، ۱۳۸۱: ۲۵٤). به هدف نشان دادن گفتگو در این اشعار، ساختار تحلیل مقاله بر اساس وجوه منطق گفتار یعنی سه وجه «من با تو درباره من سخن می‌گوید» و «من با تو درباره تو سخن می‌گوید» و ««من با تو درباره او سخن می‌گوید» ذیل دو تیتر اصلی «گفتار دوسویه» و «گزاره‌های خطابی» تنظیم گردید. گفتار دوسویه یا سخن دو صدایگی از نظر باختین بدین معناست که هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است که برگرفته از بافت عالم زبانی مقدم بر آن است». وجه سوم منطق گفتگو یعنی «من درباره من با تو صحبت می‌کند» ذیل این تیتر بررسی می‌شود؛ ازآن‌رو که ضمیر متکلّم «أنا» و «نحن» به‌صورت بارز یا مستتر در تکنیک نقاب بسیار استفاده شده است. دو وجه دیگر گفتار یعنی «من با تو درباره تو سخن می‌گوید» و «من با تو درباره او سخن می‌گوید» ذیل گزاره‌های خطابی و تحت سه عنوان فرعی«گزاره‌های پرسشی، ندایی و امری» بررسی شد. در گزاره‌های خطابی، اساس بر این است که هر گفتار با پیش‌فرض مخاطب شروع می‌شود و سخن پیوسته به‌سوی شخصیت مورد خطاب متوجه است. نکته قابل‌توجه در سروده‌های مذکور آنجاست که متناسب با فراخوان شخصیت صوفی، بیاتی زبان خود را به زبان صوفی نزدیک می‌سازد و گفتگوی او باشخصیت صوفی به‌مثابه گفتگوی من با فرامن در حالت حلول و اتحاد می‌ماند؛ علاوه بر اینکه در برخی موارد نیز چون زبان صوفی، منطق گفتگو در زبان او شکسته شده و نقش ارتباطی کلام از میان می‌رود؛این مورد نیز در جابجایی نقش‌های متکلّم و مخاطب، دشواری تعیین مصداق ضمایر، مورد بحث قرار گرفت.

۲. مبنای نظری

میخائیل میخاییلوویچ باختین(۱۸۹۵-۱۹۷۵) ازجمله نظریه‌پردازان شوروی در گستره علوم انسانی و بنا بر عقیده برخی از محققان ازجمله تودوروف، بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبی قرن بیستم به شمار می‌رود (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). زندگی باختین با تحولات بزرگ روسیه ازجمله انقلاب ۱۹۱۷ و سپس به قدرت رسیدن لنین و استالین همراه بود. تحولات فکری و اجتماعی روسیه و ظهور جریان‌های بزرگ ادبی و هنری چون مکتب فرمالیست‌ها که باختین از نزدیک با آن‌ها ارتباط داشت در شکل‌گیری آراء و اندیشه‌های او بسیار تأثیرگذار بود(باختین، ۱۳۸۰: ٤٩) .

ازجمله نکات مهم در اندیشه باختین گذر از متن به سخن است. باختین معتقد بود نمی‌توان متن را در گسست از «تعین های اجتماعی» شناخت بلکه آنچه معنا را در کلام شکل می‌دهد مکالمه و مناسبت میان افراد است. به نظر باختین شخصی و فردی بودن گفته‌ها نگرشی خلاف واقع است؛ زیرا «گفتار در هر حالت بیش از هر چیز توسط نزدیک‌ترین موقعیت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود تعین و تشخص می‌یابد»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰). و به همین سبب ساختار گفتار، ساختاری اجتماعی است. باختین برخلاف سوسور با دادن خصلت اجتماعی به زبان اولین گام را در جهت نظام گفتار برمی‌دارد «هیچ گفته‌ای را در مجموع نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا گفته حاصل کنش متقابل میان افراد هم‌سخن است در مفهوم وسیع‌تر گفته حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است(همان: ٦٦)». هرچند در این میان می‌توان از نظریه‌پردازان دیگری چون یاکوبسن نام برد که به این حوزه پرداخته‌اند اما این باختین بود که مکالمه را بنیان سخن معرفی کرد. (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸) ازاین‌رو می‌توان او را پیشگام زبانشناسی اجتماعی نامید(یاکوبسن، ۱۳۷۳: ۲۷).

باختین معتقد است از میان متون ادبی، نثر از گفتگومندی و چند صدایی برخوردار است؛ درحالی‌که شعر نمی‌تواند از آن بهره‌ای داشته باشد و می‌گوید: «اغلب انواع شعری (در معنای دقیق آن) از منطق گفتگویی (گفتگومندی) درونی به‌گونه‌ای که حاصل کار هنرمندانه و خلاق باشد بهره نمی‌گیرند»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸). وی معتقد است شاعر برای رهایی از انواع زبان‌ها و رسیدن به زبان ناب خود و گفته خودی سخن می‌گوید براین اساس او در مقابل گفتگومندی به تک‌گومندی یا خودگومندی معتقد است.

۳. فراخوان میراث صوفیه در شعر بیاتی

عبدالوهاب بیاتی ازجمله شاعران برجسته معاصر در عراق به شمار می‌رود که از دوران جوانی تحت تأثیر فضای حاکم بر محافل روشنفکری با مفاهیمی چون سوسیالیسم و کمونیسم آشنا شد و متأثر از جو سیاسی آن روز به‌سوی اندیشه‌های مارکسیستی گرایش یافت (صالح، ۱۹۸٦: ۲۵).گرایش بیاتی به صوفیه با دوران کودکی او بسیار مرتبط است. بنعمارة در تأکید این موضوع می‌گوید: «او در شهر بغداد به دنیا آمد و بزرگ شد و بغداد شهر صوفیان و پایتخت تصوف بود..نزدیکی شاعر به

عبدالقادر گیلانی در آشنایی او با مفاهیم تصوف و جهت دادن به افکار و اندیشه‌های وی بسیار مؤثر بود» (بنعمارة، ۲۰۰۰: ۵۲).

بیاتی با اطلاعی که از تجارب شعری صوفیه داشت به جهان تصوف وارد شد و این امر بر رؤیای بیاتی تأثیرگذار بود که در بسیاری از اوقات از زبان صوفیه یعنی رمز و ایحاء بهره می‌گیرد. شاید بتوان گفت صوفیه، اولین روزنه خلاقیت و ابداع در شعر بیاتی است که در درخشش تجربه شعری بیاتی نقش بسزایی داشت. وی بیان می‌کند که از جمله شاعرانی که با توجه و دقت فراوان اشعار آن‌ها را می‌خوانده جامی، مولانا، عطار، خیام و تاگور بود زیرا شاعرانی بودند که باتجربه‌های صوفیانه خود به دنبال دستیابی به باطن جهان و کشف حقایق برآمدند» (البیاتی، ۱۹۷۲: ۱۹). بیاتی با بکار گرفتن تکنیک نقاب و فراخوانی شخصیت‌های صوفی توانست از میراث صوفیه در زبان شعری خود بهره گیرد در واقع می‌توان گفت او «اولین شاعری است که توانست تکنیک "نقاب" را به لحاظ نظری توضیح داده و مفهوم و ویژگی‌های آن را بیان کند ضمن اینکه توانست آن را در شعر خود پیاده کند»(حداد، ۱۹۸٦: ۱۵۷). وی در تعریف این تکنیک چنین می‌آورد: «شاعر با فراخوانی یک شخصیت از زبان او سخن می‌گوید و تلاش می‌کند تا وجودی مستقل از خود خلق کند»(بیاتی، ۱۹۷۲: ۳۷).

«حلاج»، «ابن عربی»، «عطار»، «مولانا»، «سهروردی»، «خیام» از مهم‌ترین نقاب‌های صوفیه‌ای هستند که بیاتی در اشعار خود بکار می‌گیرد. بیاتی در به‌کارگیری این تکنیک در اشعار خود می‌گوید: «تلاش کردم تا شخصیتی را که در ذهن مردم زمان ما و دیگر زمان‌ها، رنگ یک «قهرمان ایده‌آل» را به خود گرفته به تصویر بکشم و در عمق احساسات و مشاعر این شخصیت‌ها نفوذ کنم از بی‌نهایت بگویم از دردهای اجتماعی که با آن سروکار داشتند از زیر پا گذاشتن و شکستن آنچه موجود است برای دستیابی به هر آنچه وجود خواهد داشت» (بیاتی، ۱۹۷۲: ٤۱). این رویکرد اجتماعی و سیاسی بیاتی در به‌کارگیری میراث بسیار تأثیرگذار بود به‌طوری که در پاسخ به سؤالی پیرامون معنای تصوف چنین می‌گوید: «اتحاد با روح عالم و با موسیقی هستی که در شعر حلول می‌کند و به آن جان می‌بخشد تا به اسم حق، آزادی، عدالت و حبّ عظیم به تسبیح بپردازد»(بیاتی، ۱۹۹۳: ۱۲٤). عزالدین اسماعیل معتقد است بیاتی توانست با تلفیق میان تصوف و شعر معاصر عرب، آن هم به ماهرترین شکل، «تصوف متعهد یا انقلابی» را شکل دهد. «تصوف متعهد[1] در واقع بعد زیبایی شناسی تمرد انقلابی است که در آن بر نقش هنر در تغییر و تحول بسیار تأکید می‌شود(اسماعیل، ۱۹٦۷: ٤۱٤).

[1] الصوفية الملتزمة

٤. وجوه منطق گفتار در شعر بیاتی

٤ .١. گفتار دوسویه

از نظر باختین سخن در یک اثر هنری (مخصوصا رمان) دارای وجوه زیر است:

۱- سخن مستقیم نویسنده بدون میانجی که مستقیما به شیء یا ابژه‌ای خاص اشاره دارد و به منزله عبارت یا بیانی محسوب می شود که نشانگر اقتدار معنایی غایی گوینده باشد.
۲- گفتار بازنمایی شده (سخن شخص بازنمایی شده)
۳- گفتار یا سخن دو سویه(سخنی که از یک جهت به سمت گفتار یا سخن شخص دیگر جهت داده شده است) (غلامحسین زاده و غلام پور، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۲۲).

باختین گفتار دوسویه یا سخن دوصدایگی را در دو معنا به کار می‌برد. دوصدایی در یک معنا به نثر اختصاص دارد«به‌منزله عنصر یا عاملی به کار می‌رود که ساختار زبانی رمان را می‌سازد. ساختار زبانی که به‌صورت درونی مکالمه پردازی شده است، به‌گونه‌ای که در یک ساخت دستوری واحد، دو صدا وجود دارد. دوصدایی در رمان زمانی قابل‌تشخیص است که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش کند که گویی با علامت نقل‌قول گفته‌شده‌اند»(همان، ۱۲۳). دوصدایی در معنایی دیگر به هر کلامی اطلاق می‌شود که «نشان می‌دهد هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است که برگرفته از بافت عالم زبانی مقدم بر آن است»(همان).

دو سویگی در کلام در بیان تجربه‌های عرفانی یا حتی در اشعار غنایی و عرفانی که شاعر خود را جزئی از یک از کل می‌بیند و با گفتگو با او می‌پردازد بسیار دیده می‌شود. جزء از کل در اشعار عرفانی به‌صورت مکالمه انسان با روح آفرینش‌گر خود شکل می‌گیرد. نقطه تمایز گفتگو در اشعار غنایی و عرفانی با دیگر متون ادبی در "دیگری" است. شاید بتوان گفت بارزترین شکل گفتار دوسویه در کلام عرفانی در ساختار متکلم ظهور پیدا می‌کند در این ساختار است که شاعر به‌گونه‌ای بسیار شعرگونه و رمزی هم از خود می‌گوید و هم‌صدای "دیگری" است در واقع می‌توان گفت «من» در غزل‌های عرفانی در عین اینکه به‌ظاهر متکلم است اما در باطن و حقیقت امر، مخاطب مستقیم «منِ» دیگری است؛ هم «من» است که سخن را تولید می‌کند و هم «تو» که مخاطب «من» است (پورنامداریان،۱۳۸۵: ۲۳).

اتحاد و یکی شدن با یکی شدن با الوهیت در عرفان به‌گونه‌ای است که اشاره یکی چون اشاره به دیگری باشد(بدوی، ۱۹۷۸: ١٦). چون این حالت پدید آید صوفی ضمیر متکلم را به‌کار می‌گیرد و زبان نیز از صیغه خطاب به متکلم تغییر می‌یابد و نمی‌توان مخاطب را تعیین کرد؛ زیرا هر دو یکی هستند. بدوی این ویژگی را در گفتار صوفیه بسیار اساسی دانسته و معتقد است که شطح دارای چنین ساختاری است(همان، ۱۰). پربسامدترین واژه در شطحیات «من» است. «من، نه منم. من منم زیرا که من، من –اویم و او، من–او»(سهلگی، ۱۳۸۳: ٢٤١).

أنا من أهوى و من أهوى أنا نحن روحان حللنا بدناً

(حلاج، ۱۳٤۳: ۳٤۲-۳٤۳)

(ترجمه)«من همانم که او را دوست دارم و او که دوست دارم، منم، ما دو روحیم در یک بدن».

بنابراین در تجربیات عرفانی که منِ عارف، فانی در فرامن می‌شود، سخنان فرا من، از طریق من محسوس و شنیدنی می‌گردد. نظیر این تجربه را در تجربه‌های روحی ابن عربی، روزبهان بقلی و حلاج بسیار می‌توان مشاهده نمود؛ در این حال دیگر من با من‌های دیگر سخن نمی‌گوید. فرا من با زبانِ من از خود، از من -که در این حالت به‌ظاهر هم گوینده است و هم مخاطب فرامن- یا از او سخن می‌گوید در این حالت «فرامن» با زبان «من» از خود و از من می‌گوید منی که هم متکلم است و هم مخاطب. عارف در این حال هم متکلم است و هم مخاطب هم گویا است و هم خاموش (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱٤۰).

استفاده بسیار از ساختار متکلم در زبان صوفی برآمده از حالت اتحاد «من» و «فرا من» است؛ آنجا که «من درباره من با تو سخن می‌گوید»؛ یعنی قسم سوم از منطق گفتگو. این زبان حلول و اتحاد در تکنیک نقاب هم دیده می‌شود آنجا که میان «من/شاعر» با آن شخصیتی که او را هم ذات خود پنداشته و شخصیت او را برای گفتن از خود، اهداف و دغدغه‌ها به استعاره می‌گیرد اتحاد رخ می‌دهد. کندی به این ویژگی از نقاب اشاره کرده و آن را نقطه محو و یکی شدن میان شاعر و رمز مد نظر می‌داند؛ به‌طوری‌که نمی‌توان میان آن‌ها دیوار و حائلی در نظر گرفت (کندی، ۲۰۰۳: ۵۹-٦۰) در این هنگام است که ما چند صدا را در شعر خواهیم شنید صدای شاعر که از آمال خود می‌گوید و آرزوی تحقق آن‌ها را در سر دارد و برای رسیدن به آن‌ها تلاش می‌کند. صدای صوفی که با "فرامن" خود سخن می‌گوید و از آرزوی خود برای رسیدن به نقطه وصال می‌گوید و صدای شاعر که صوفی را مورد خطاب قرار می‌دهد یا صدای "فرامن" در گفتگو با "من". البته بسته به هنر شاعر گاهی همسانی میان صداها به حدی زیاد می‌شود که تشخیص مصداق برای خواننده دشوار خواهد بود. در ادامه به بیان نمونه‌هایی از زبان اتحاد در تکنیک نقاب می‌پردازیم.

«ها هو ذا شمس الدين/ يشرق من «تبريز»/ يمنحني بركات العاشق و المعشوق/ و كلانا ثمل مجنون/ المعشوق هو الكل الحيّ و أما العاشق/ فهو حجاب و هو الميت/ برماد حريق أتغشى و بأسمال الفقراء/ «أمسک كأس شرابی بيد، و بأخری شعر حبيبتي/ أرقص عبر الميدان» /فی أحشائي نارٌ لاتخبو، فلماذا لا تحرقني النار؟ / ها أنا ذا أضع الكفن الابيض و السيف أمامك/ فلتضرب عنقی و أنا سكران... (بياتی، ۱۹۹۰، صص٤٥۱ و ٤٥۲).

(ترجمه)«او همان شمس‌الدین است از تبریز طلوع می‌کند برکت‌های عاشق و معشوق را به من می‌بخشد و ما هر دو شوریده عقل و مجنون، معشوق سراسر وجود و زندگی است و عاشق حجاب است و از خود وجودی ندارد(فنا در معشوق است) /خاکسترِ آتش و لباس کهنه فقیران را بر تن دارم، «یک دست جام باده و یک دست زلف یار، رقص میانه میدانم آرزوست»، درون من آتشی است که خاموش نمی‌شود پس چرا مرا نمی‌سوزاند؟ من کفن سفید و شمشیر را در برابر تو می‌گذارم و تو باید گردن مرا در همین حالت مستی بزنی».

مضامینی چون وحدت وجود نیز در این قصیده مخصوصاً در بند اول به خوبی دیده می‌شود. دیدن معشوق در سراسر جهان؛ گویی جهان مجموعه‌ای از آینه شکسته‌هایی است که چهره محبوب را به تماشا گذاشته است. استفاده شاعر از برخی عبارات، به‌خوبی بیانگر این مضمون است؛ به‌عنوان مثال «المعشوق هو الكل الحي» یا ابیاتی چون «و أصبح بي مجنوناً، و أنا أصبحت به... أيضاً/ و كلانا مجنون سكران...» شاعر ابتدا خود و معشوق را در قالب دو عبارت جدا گانه به تصویر می کشد: «او مجنون من است و من مجنون او»؛ اما در بیت بعد دیگر خبری از ضمیرهای «او» و «من» نیست و ضمیر «ما» را بکار می گیرد: «كلانا مجنون سكران» یا در فعل «نبحث» که باز می‌توانیم شاهد ضمیر مستتر «نحن» باشیم. در این ابیات از افعال متکلم وحده چون «أصبحت، أمسكت، أرقص و أتغشى و أضع» بسیار استفاده می شود و در موارد متعدد از ضمیر بارز «أنا».

منطقِ سخنان برآمده از اتحاد و حلول (خواه یگانگی و وحدتی از جنس صوفی یا آنچه در اتحاد شخصیت‌ها در تکنیک نقاب می‌بینیم)، را باید از قسم سوم گفتگو یعنی « من درباره من با تو سخن می‌گوید» دانست. آری من با تو سخن می‌گوید از من. اینجاست که سخن شاعر به گفتار دوسویه شبیه می‌شود؛ گفتاری که در آن‌هم صدای شاعر است و هم صدای شخصیت فراخوانده شده. صدای شاعر که به شکل استعاری و رمزی از سرمستی خود در تحقق آرزوها با تو سخن می‌گوید و صدای صوفی که از شور خود در عشق الهی با تو سخن می‌گوید و «تو» در اشعار صوفی که بر آمده از وجد است همان «فرامن» است. بینامتنیت برخی از ابیات با اشعار مولوی به‌گونه‌ای است که خواننده احساس می‌کند این صدای مولوی است که می‌شنود؛ مخصوصاً این بیت از مولوی «یک دست جام باده و یک دست زلف یار/ رقصی چنین میانه میدانم آرزوست» که در این بیت بسیار جلوه گر می‌شود«أمسك كأس شرابي بيد، و بأخرى شعر حبيبتي/ أرقص عبر الميدان ». تعدد أصوات در ابیات پایانی کمتر می‌شود؛ زمانی که شاعر/صوفی ضمیرهای متکلم چون «نحن» و «نا» استفاده می‌کند که اوج اتصال صداها را به نمایش می گذارد. به نظر می‌رسد در اینجا صدای مولوی برتری می‌یابد؛ زیرا چنین استعمالی از زبان که بر آیند حالات اتحاد و فنای صوفی است بیشتر ما را به یاد شطحیات و اشعار صوفیانه می‌اندازد آنجا که زبان او از «من» و «تو» به ضمیر «ما» تغییر می‌یابد. در این موارد، هر دو صدای شاعر و شخصیت فراخوانده شده در یک قالب ریخته می‌شود؛ البته گاهی یک‌صدا بر دیگری غلبه می‌کند و دیگری گویا کمرنگ‌تر می‌شود. بنا به نظر باختین در هر گفتگویی، یکی از آواها حضوری نامرئی دارد. سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارد(هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵٤). در اشعار بیاتی هم آنجا که صدای شخصیت فراخوانده شده چون مولوی، ابن عربی یا حلاج غلبه می‌کند شاعر را چونان «گویای خاموش» یا «خاموش گویا»(اصطلاحی که در متون صوفی برای عارف آنگاه که با حق یکی شده است و به مرحله اتحاد رسیده بکار می برند) می‌بینیم. این مطلب باز ما را به یاد گفتگوی صوفی با حق می‌اندازد آنجا که صوفی سخن می‌گوید؛ اما آن حق است که در واقع بر زبان او جاری است و صوفی چون مخاطبی خاموش است.

٤ .۲. گزاره‌های خطابی

گفتار با پیش‌فرض یک مخاطب شروع می‌شود و سخن پیوسته به‌سوی شخصیت مورد خطاب متوجه است؛ بنابراین شنونده یا همیشه حاضر است و یا تصویری مثالی و خیالی از مخاطب وجود دارد(تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰-۹۱). بر این اساس می‌توان گفت هر سخن همواره خطاب به کسی بیان می‌شود و «عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی مشاهده دیگری (Seeing the other) با تجربه طرف مقابل (Experiencing the other side) است»(پژوهنده، ۱۳۸٤: ۲۰).

وجه اول گفتار صوفی یعنی «من درباره تو با تو صحبت می‌کند» در کلام صوفیه و در گفتگو با فرامن می‌توان مشاهده نمود؛ برای نمونه از شطحیات حلاج است که «روح من با روح تو بیامیخت در دوری و نزدیکی من توام و تو منی»(بدوی، ۱۹۷۸: ۳۸۵) و در جایی دیگر از موضوع اتحاد چنین می‌گوید: «عجب دارم از تو از من فنا کردی مرا از خویشتن به تو تا ظن بردم که من تو ام و تو منی» (همان،۳۸۷). «بلاني في بلاک» (همان، ٤۱۷). «منم یا توئی؟ حاشا از اثبات دوئی. هویت تو در لائیت ماست. ذات او از ذات ما کجاست چون تو را بینم؟ ذات من منفرد شد جایی که من نیستم کجا طلب کنم آنچه پنهان کردم؟ میان ما أنیت منازعت می‌کند بأنیت خویش که أنیت ما بردار»(همان،٤۲۱) .

وجوه گفتار در تکنیک نقاب تنها بر قسم سوم آن یعنی «من درباره من با تو سخن می‌گوید» منحصر نمی‌شود؛ بلکه دو وجه دیگر یعنی «من با تو درباره تو سخن می‌گوید» و «من با تو درباره او سخن می‌گوید» نیز دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان ابیاتی از قصیده «مقاطع من عذابات فرید الدین عطار»را مورد بررسی قرارداد که در آن به‌وفور از ضمایر متکلم و خطاب «أنا /أنت» استفاده شده و ساختار کلام را به گفتگو بسیار نزدیک می‌سازد و نشان می‌دهد مخاطب در شعر او حضوری مستقیم دارد: «بادرنی بالسکر و قال: أنا الخمر و أنت الساقي، فلتصبح یا /أنت أنا محبوبي، یرهن خرقته للخمر و یبکی مجنونا/ بالعشق، عراه غبارٌ،قلبی من فرط الاسفار إلیك و منك/ فناولني الخمر و وسِّدني تحت الکرمة مجنوناً و لتبحث عن/ یاقوت فمی تحت الأفلاک السبعة، و لتشعل بالقبلات/ الظمأی فی لحم الارض حریقاً، مرآةً لی کنتَ فصرتُ أنا /المرآة، أعریک أمامي و أری عریی، أبحث في سکری عنک /و في صحوی، ما دامت أقداح الساقی تتحدث دون لسانٍ/ یا روح عناصر هذا العالم، یا أضواء اللیل الفضیة و الزرقاء/ ها أنا ذا أسجد فی الحضرة سکران/... أهذی و الخمر معي تهذی، قیثار العشق، أعریک أمامي/ فی الحان /ما کنت أبوح بحبي، لو لم تسکب هذی الغاباتُ الملکیة/ خضرتها في الماء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ٤۱۳/۲)(ترجمه) «بی‌مقدمه آغاز کرد با مستی و مدهوشی و گفت من همچون شرابم و تو ساقی. ای تویی که منی محبوب من باش، خرقه خود را مرهون شراب می‌داند و چون عاشقی دیوانه وار می‌گرید، غباری او را فراگرفته است قلب من از بسیاری سفرهای به‌سوی تو و از سوی تو، شرابی بده و منِ دیوانه را زیر درختان تاک به دامن‌گیر، پس باید یاقوت دهان مرا زیر آسمان‌های هفتگانه بجویی، و با بوسه‌های تشنه، گوشت زمین را آتش زنی، تو آینه من گشتی و من خود آینه شدم، تو را در برابر خود عریان می‌کنم و عریانی خود را می‌بینم، در مستی و هوشیاری در جستجوی تو ام، جام‌های ساقی بدون زبان پیوسته سخن می‌گویند، ای روح تمام این هستی، ای پرتوهای نقره‌ای و لاجوردی شب، من در

محضر او با سرمستی به سجده می‌روم، هذیان می‌گویم و شراب، هذیان می‌گوید. ای گیتار عشق، تو را در میکده و در برابر خود، عریان می‌کنم، راز عشق خود را فاش نمی‌سازم، اگر این جنگل‌های پادشاهی، سرسبزی خود را در آب نریزند».

این بند، گویی با صدای عطار شروع می‌شود:«بادرني بالسكر و قال: أنا الخمر و أنت الساقي» که با ما از گفتگوی فرامن با خود می‌گوید؛ بنابراین قصیده با قسم اول از وجوه گفتار یعنی «من درباره او با تو سخن می‌گوید» شروع می‌شود اما این قسم گفتگو در ابیات بعدی تغییر کرده و جای خود را بیشتر به قسم دوم و سوم می‌دهد و به‌عبارت‌دیگر موضوع سخن از «او» به «من» و «تو» تغییر می‌کند. می‌توان گفت کثرت ضمایر خطاب در این ابیات نشان‌دهنده حضور مخاطب مستقیم است. این فضاسازی گفتگو میان هر دو طرفی که باشد به‌گونه‌ای صورت گرفته است که مخاطب/خواننده‌ی اشعار و کسانی که همچون بیاتی دغدغه‌های اجتماعی و تمایل به سمت گرویدن به آرمان‌ها و ایده‌ال‌ها را دارند، بتوانند در شعر او وارد گفت‌وگو شوند و به عبارتی فضای گفتگو میان آزادی خواهان و آرمان‌های آن‌ها نشان می‌دهد که در عین حضور، این فاصله برای آن‌ها بسیار زیاد شده است: «فلتبحث عن ياقوت فمي تحت الأفلاك السبعة». با خواندن بند اول از این قصیده درمی‌یابیم صدای عطار بیشتر از بیاتی به گوش می‌رسد؛ زیرا زبان به زبان صوفی نزدیک است و سرشار از اصطلاحات و رموز صوفیه چون : خمر، سکر، صحو، مرآة و ... . از طرف دیگر، عبارت «الافلاك السبعة» که در این مجموعه دو بار تکرار می شود یکبار در بیت «ولتبحث عن ياقوت فمي تحت الافلاك السبعة (ترجمه)«در پی یاقوت دهان من باید آسمان‌های هفتگانه را بجویی» (بیاتی، ۱۹۹۰: ٤١٣/٢). و بار دیگر در «سيأتي عصر يصبح الانسان سديماً لأخيه الانسان و مليكا للأفلاك السبعة(ترجمه) «روزگاری می‌آید که انسان چون ستاره‌ای برای برادر خود می‌شود و چون پادشاهی برای هفت آسمان » (همان، ٤١٤). که در واقع برای پر رنگ کردن صدای عطار است؛ زیرا وی در ابیات آغازین «الهی‌نامه» چنین می‌آورد:

بنام کردگار هفت افلاک که پیدا کرد آدم از کفی خاک

(عطار، ۱۳۸۸: ٤١٧)[1]

نکته دیگر این است که در این ابیات، عبارت "مرآة لي كنتَ، فصرت أنا المرآة" چهار بار تکرار می شود و نشان می‌دهد: اولاً بیاتی قصد دارد فضای حلول و اتحاد میان من و فرامن را به تصویر بکشد و از طرف دیگر صدای دیگری را نیز در این ابیات زنده می‌کند و بر تعدد آواها می‌افزاید. و آن صدای بایزید بسطامی است؛ زیرا این عبارت منتسب به بایزید است (بسطامی، ۲۰۰٤: ٥٢).

بنابر آنچه گذشت شاعر در این قصیده چند صدا را زنده می‌کند؛ فرامن، شاعر(بیاتی)، عطار ، بایزید بسطامی و خیام که مورد اخیر به‌واسطه آوردن رمز و نماد عائشه خود به خود در قصیده حضور پیدا می‌کند. شاعر با این چندصدایی در واقع فضایی از ابهام را پیش روی خواننده می‌گشاید و موجب می‌شود تا خواننده ذهن خود را به جولان بیاندازد و حدس بزند

[1] . لازم به ذکر است این بیت، در تصحیح شفیعی کدکنی ذیل ملحقات آمده است.

چه کسی دارد سخن می گوید. شاعر در بند دوم، عبارت «ما في الجبة إلا الإنسان» را می‌آورد و به نظر می‌رسد رویکرد وجودگرایی شاعر برجسته می‌شود. خواننده در بند قبلی که به حالت‌های روحانی و تجربه‌های صوفیانه در خلوت کردن با ذات اقدس الهی فکر می‌کند ناگهان رشته افکارش گسسته شده و صدای بیاتی را می‌شنود: «ما في الجبة إلا الإنسان». این عبارت ساختار شطحیات حلاج را دارد که در اصل «ليس في الجبة الا الله» بوده است. شاعر وقتی در اوج تجربه شعری خود و پرداختن به مسائل انسانی به این می‌رسد که «ما في الجبة الا الإنسان» در واقع وحدت و حلول عرفانی یا همان صدای صوفی را از آسمان به زمین می‌آورد و جهت سیر و سلوک صوفیانه خود را از اوج به حضیض آورده و زمینی می‌کند. می‌توان گفت عبارت «ما في الجبة إلا الإنسان» به بهترین نحو گویا و بیانگر صوفیه ملتزم بیاتی باشد؛ عبارتی که در خود، رنگ صوفیه و التزام یا همان صدای شاعر مبارز و صوفی عزلت‌نشین را جمع کرده است. شاعر از عبارت «**ما في الجبة إلا الخمّار**» هم در سروده خود استفاده می‌کند؛ شاید به این دلیل نوعی موازنه میان فضای صوفی/صدای صوفی با فضای ملتزم‌گونه/صدای مبارز در این سروده ایجاد کند.

همین وجه از گفتار صوفیان یعنی«من درباره تو با تو صحبت می‌کند» را در اشعاری که بیاتی در آن‌ها شخصیتی از صوفی را فرامی‌خواند می‌توان مشاهده نمود. برای نمونه می‌توان ابیاتی از مقطع «المرید» از قصیده «عذاب الحلاج» را ذکر کرد:

«سقطت في العتمة و الفراغ/ تلطخت روحك بالاصباغ/شربت من آبارهم/أصابك الدوار/ تلوثت يداك بالحبر و بالغبار/ و ها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار/صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصُبّار/يا ناحراً ناقته للجار/طرقت بابى بعد أن نام المغنى/بعد أن تحطّم القيثار/ من أين لى و أنت في الحضرة تستجلى/ و أين أنتهى و أنت في بداية إنتهاء/ موعدنا الحشر فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/فباطن الاشياء ظاهرها...فظنَّ ما تشاء/من أين لي و نارهم في أبد الصحراء /تراقصت و انطفأت/ و ها أنا أراك فى ضراعة البكاء/في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلّم المساء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲)(ترجمه) «در تاریکی و خلأ سقوط کردی، روح خود را با رنگ‌ها درآمیختی، از چاهایشان نوشیدی، سرگیجه گرفتی، دستانت به جوهر و غبارآلوده گشت، اینک تو را می‌بینم که بر خاکستر این آتش معتکف شده‌ای، سکوت تو خانه عنکبوت است و کاکتوس چون تاجی بر سر توست. ای کسی که ناقه خود را برای همسایه قربانی می‌کنی، تو آنگاه درب خانه مرا زدی که آوازه‌خوان به خواب‌رفته بود و گیتار هم شکسته، مرا کجا راه رسیدن به توست که تو در محضر او تجلی می‌یابی. در کدامین نقطه پایان پذیرم حال‌آنکه تو آغازِ پایانی، وعده‌ی ما حشر است پس از مُهر کلمات باد بر روی آب پرده برندار، باطن و ظاهر اشیاء یکی است، هر چه می‌خواهی تصور کن... من کجا و آتش آن‌ها کجا که در ابدیت صحرا، به رقص آمد و خاموش شد و اینک تو را متضرع و گریان می بینم که غرق در معبد نور و خاموش با شب سخن می‌گویی».

در این بند از سروده، گفتگویی جریان دارد که به گفته محیی الدین صبحی میان مرید و روح کلی در لحظه تجلی به وقوع پیوست (صبحی، ۱۹۸۸: ۱٤٥). متکلم، صدایی است که از درون حلاج برخاسته و با او صحبت می‌کند و شخصیت معینی

ندارد یا فرامن شاعر است که او را مورد عتاب قرار می‌دهد. نکته قابل‌توجه این است که گفتگوی میان این دو شخصیت همچون گفتگوی میان شخصیت‌های یک نمایشنامه نیست؛ بلکه برآمده از عمق وجود صوفی/ شاعر در لحظه اتحاد با فرامن/مطلق است. این گفتگو میان دو طرفی صورت می‌گیرد که در واقع یکی هستند؛ یکی گویا و دیگری خاموش، یکی ظاهر و دیگری پنهان. نمونه این گفتگوها را در دیگر بندهای سروده «عذاب الحلاج» می‌توان دید. بسیاری از ابیاتی که در آنها ضمایر متکلم و مخاطب بکار رفته بیانگر شکل‌گیری این گفتگوست: «قتلتني/هجرتني/نسيتني/ حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام/ و ها أنا أنام/ منتظراً فجر خلاصي ساعة الإعدام»(همان، ۱۶/۲). این گفتگوها تداوم پیدا کرده و قالب های مختلفی چون جملات پرسشی و امری و ندایی را به خود می‌گیرد که در ادامه آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

٤ .۲ .۱. گزاره های پرسشی

واژه «پرسش» از جمله کلیدواژه‌های اصلی نظریه باختین را تشکیل می‌دهد. کمتر اثری می‌توان از او پیدا کرد که این کلمه را در عنوان نداشته باشد. ازنظر باختین طرح مسأله و پرسش «یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است»(احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). متکلم حتی وقتی‌که مخاطب هم حضور ندارد سخنان خود را برحسب نیاز و پرسش مخاطب غایب و فرضی تعیین می‌کند. هر پاسخ به پرسش‌ها و نیازهای مخاطب، پرسش‌ها و نیازهای تازه‌تری ایجاد می‌کند که باز متکلم در پی تدارک پاسخی است و بدین ترتیب گفتگو حاصل می‌شود(پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۷).

در ابیات چندی که از مقطع «المرید» از قصیده «عذاب الحلاج» آوردیم شاهد سه جمله پرسشی هستیم: «من أين لي و أنت في الحضرة تستجلى/ و أين أنتهي و أنت في بداية إنتهاء/ موعدنا الحشر فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/فباطن الاشياء ظاهرها...فظنَّ ما تشاء/من أين لي و نارهم في أبد الصحراء » (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲). پرسش‌هایی که در قصیده «عذاب الحلاج» مطرح می‌شوند در راستای بیان مضامین سیاسی ـ اجتماعی اما در قالب زبان صوفی است که از جمله ویژگی‌های آن بیان پارادوکسیکال است. شاعر/ من/ صوفی از فاصله خود با معشوق/فرامن/ مراد خود می‌گوید و درعین‌حال خود را در حضور او می‌بیند و آنگاه‌که می‌خواهد پایان راه را بداند درمی‌یابد که آغاز و انجام، اوست: «أين أنتهي و أنت في بداية انتهاء» شاید از این مصرع بتوان به این معنا پی برد که شاعر بدین‌وسیله و با اشاره به معانی صوفیه در این راستا و استفاده از مضامینی چون حضور، از مبارزه پیوسته خود در راه رسیدن به آرمان‌ها سخن می‌گوید. پرسش‌ها در واقع وسیله‌ای است تا شاعر به تداوم گفتار و ارتباط خود با مطلوب و آرمان‌های خود بپردازد. طرح این پرسش‌ها بیشتر می‌تواند مخاطب را با حال شاعر و مقصود او آشنا گرداند؛ زیرا خواننده با هر پرسشی که روبه‌رو می‌شود بیشتر بر جواب آن نیز متمرکز می‌شود.

آنچه مسلم است بیاتی در این ابیات، در مقام صوفیان نیست تا از حالات تجلی الهی و فنای فی الذات سخن بگوید؛ بلکه در راستای سخن نمادین از مفاهیم التزام و تعهد وی نسبت به جامعه از زبان صوفیه بهره می‌جوید؛ او بارها این مطلب را

به‌صورت مستقیم و بی‌پرده در اشعار خود آورده است: «أيتها الثورة، يا حبّي الاوّل، يا رايات الأمل الحمراء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۳۲۹/۲). علاوه بر اینکه وی، اذعان دارد بر اینکه حب و عشق او نسبت به زن نیز با علاقه و شیفتگی او نسبت وطن، انقلاب و مسائل انسانی درآمیخته است(بیاتی، ۱۹۷۲: ۸۷).

٤ .٢ .٢. جملات امری: یکی دیگر از شگردهای ایجاد و تداوم منطق است. نکته‌ای که در جملات امری وجود دارد این است که شاید بیشتر از دیگر موارد انشائی دلالت بر حضور مخاطب دارد؛ به‌طوری‌که در قواعد عربی این امر را امر حاضر می‌نامند؛ یعنی در این جملات مخاطب حضور دارد. گفتگوهایی که بیاتی میان خود و حلاج یا میان حلاج با فرامن وجودی‌اش ترتیب می‌دهد به گونه‌های مختلف گفتاری کشیده می‌شود از پرسش تا امر و نهی. البته باید گفت که جملات امری در قالب تحکمی و یا دستوری به‌صورت از بالا به پایین نیستند؛ بلکه بیشتر در معنای خواهش و تمنا هستند. در مقطع «المرید» شاهد یک جمله امری هستیم«فظنّ ما تشاء» که گویی نوعی إباحه هم در معنای آن هست به این معنا که هر طور بخواهی می توانی فکر کنی. به‌طورکلی می‌توان گفت هرگاه موضوع سخن و گفتگو «من» یا «تو» باشد بیشتر می‌توان موارد امر یا پرسشی را مشاهده نمود و در مقاطعی چون «فسیفساء» که «من با تو درباره او سخن می‌گوید» چنین ساختارهایی از جملات را کمتر می‌توان دید. البته در مقطعی چون «الصلب» هم شاعر به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که گویا مخاطبی ندارد؛ زیرا اتحاد مخاطب و متکلم رخ داده و شاعر توانسته است به‌گونه‌ای عمل کند که من و تو به‌جای هم به‌کار می‌روند؛ اما از اواسط ابیات شروع می‌کند به استفاده کردن از ساختارهای امری مثل«فأغلق الشباك، ... مائدتي، عشائي الاخير في وليمة الحياة/ فافتح لي الشباك ، مدّ لي يديك آه» و به عبارتی مخاطب را حاضر می‌کند و در اینجاست که گفتگو بار دیگر شکل روشن‌تری به خود می گیرد.

امر نیز چون گزاره‌های پرسشی ذهن مخاطب را به آن‌طرف مقابل سخن می‌کشاند. بیاتی که در این ابیات شخصیت حلاج را فراخوانده است صدای او را زنده می‌کند که از خداوند یا به تعبیر دیگر از فرامن وجودی خود در راه بیداری انسان‌ها استمداد می‌طلبد یا با توجه به عبارت «مائدتي عشائي الأخير في وليمة الحياة» می‌توان صدای حضرت مسیح (ع) را شنید که در واپسین لحظات از خداوند استعانت می‌طلبد. بیاتی در این ابیات به تعبیر عزالدین اسماعیل، صوفی متعهد و ملتزمی را به تصویر می‌کشد که در صدد پی ریزی یک جامعه سالم است. او همان اندازه که در برابر یک فرد مسؤول است در برابر یک جامعه هم مسئولیت دارد (اسماعیل، ١٩٦٧: ٤١٤). لذا در این ابیات می‌توان صدای انسان مبارزی را شنید که در مسیر مبارزه و مقاومت خود به فراز و فرودهای بسیاری مواجه می‌شود؛ پس از آن نیروی ماورائی می‌خواهد تا او را یاری نماید، دریچه انوار خود را به روی او بگشاید تا بتواند این سترونی و خشکی «سنوات العقم و المجاعة» را بزداید.

٤ .٢ .٣. جملات ندایی: از دیگر گونه‌های گفتاری که در تکنیک نقاب دیده می‌شود، جملاتی است که در قالب ندا به نگارش در آمده‌اند و از حضور حداقل دو طرف گفتگو حکایت دارد. گویا شاعر با آوردن چنین ساختارهایی در اثناء شعر بار دیگر توجه خواننده را بر وجود طرف دیگر گفتگوی خود جلب می‌کند؛ مخصوصاً که وی ویژگی‌های خاص از شخصیت مخاطب خود را مورد ندا قرار می‌دهد تا اندکی بر هویت او نیز اشاره داشته باشد. مناداهای شاعر در قصیده عذاب الحلاج شامل این موارد است: «یا مسکری، محیری، یا مغلق الأبواب، یا ناحرا ناقته للجار» که در مقطع اول، دوم و پنج تکرار می شود. به نظر می‌رسد وقتی گوینده مخاطب خود را مورد ندا قرار می‌دهد نشان از آن دارد که میان آن دو فاصله افتاده است چنانچه به ابیات ابتدایی از دو مقطع «المرید» و «رحلة حول الكلمات» توجه کنیم می‌بینیم شاعر فضایی به دور از محبوب و فرامن را به تصویر می‌کشد؛ فضایی سرشار از آلودگی«تلطخت روحک بالاصباغ»، تاریکی«سقطت في العتمة»، وحشت، تنهایی و تاریکی «ما أوحش الیل»، ویرانی و نابسامانی «خرّبت حديقة الصباح» و ... ؛ بنابراین می‌توان گفت میان «او» و «محبوب» یا همان «فرامن» و «او» فاصله بسیار افتاده و ثمر آن‌هم چیزی جز رنج و تباهی نیست؛ ازاین‌رو او را می‌خواند و فریاد می‌زند : «یا مغلق الأبواب، یا مسکری و یا محیري». در این گفتگوها متکلم، حلاج/شاعر یا همان انسان مبارزی است که فرامن/ آرمان‌های خود را می‌خواند و میل به اتحاد و وصل با او را دارد تا از این سیاهی‌ها رها شود. استفاده از عبارت‌هایی چون «یا مسکری في حبّه و محیّری في قربه» که برگرفته از مناجات‌های حلاج هستند: «یا من أسكرني بحُبّه و حَيَّرني في ميادين قُربه: ای کسی که مرا به عشق خود سر مست کرده و در نزدیکی خود حیران» (الساعی،۱۹۹۷: ۱۸) بسیار زمینه را برای تعدد آواها و فراخوانی صدای حلاج فراهم می‌سازد.

۵. منطق‌شکنی گفتگو و جا به جایی نقش‌های (متکلم و مخاطب)

ساخت شکنی در کلام از جمله ویژگی‌های زبان شطحیات است و از جمله آن‌ها، ساخت شکنی در جابه‌جایی متکلم و مخاطب است. تغییر و گردش در زبان شطحیات بسیار اتفاق می‌افتد. ماسینیون از این حالت حلول تعبیر به جابه‌جایی نقش‌ها می‌کند؛ یعنی یکی به جای دیگری سخن می‌گوید (نویا، ۱۳۷۳: ۳۳٦) بدوی هم از او تبعیت نموده و اصطلاح جابه جایی نقش ها را بیان می‌دارد. نظیر این جابه جایی نقش ها را می‌توان در شطحیات معروفی چون «أنا الحق» از حلاج یا «سبحام ما أعظم شأني» از بایزید مشاهده نمود که اشاره به یکی چون اشاره به دیگری است.

نوعی از شکست منطق گفتگو زمانی است که نقش ارتباطی کلام از میان می‌رود؛ به‌عنوان مثال وقتی من (متکلم و شاعر) در نقش مخاطب مستقیم (تو) قرار می گیرد در نتیجه مخاطب غیر مستقیم (خواننده/ شنونده) نمی‌داند که "من" چه نقشی در منطق گفتگو دارد. در اشعار عرفانی «من» هم‌سخن را تولید و خلق می‌کند و هم مخاطب آن است در واقع او هم روایت می‌کند و هم مخاطب این روایت است. منِ به‌ظاهر متکلم در حقیقت مخاطبِ من دیگری است که آن «فرامن» است. وقتی فرامن سخن می‌گوید من، «تو» می‌شود و چیزی که فرامن درباره آن سخن می‌گوید «او» می‌گردد حال آنکه در جهان واقع خواننده انتظار دارد «من» با «تو» که مخاطبی غیر از من است سخن بگوید آنچه در اینجا ابهام می‌آفریند تقابل جهان شعر با

جهان واقع در ارتباط با عوامل گفتگوست(پورنامداریان ۱۳۸۵: ۲۳). در اشعار مولوی چنین نمونه‌هایی را بسیار می‌توان پیدا کرد که کسی غیر از او سخن می‌گوید و او همان «حق» یا «فرامن» است: این همه ناله های من نیست ز من همه از اوست....(پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱٤۷ و ۱٤۸).

در زبان تکنیک نقاب که برآمده از حلول و اتحاد میان شخصیت‌هاست، جابه‌جایی نقش‌ها در تغییر ضمیرها از متکلم به مخاطب نمود بیشتری پیدا می‌کند؛ حال آنکه با یک نفر روبرو هستیم که هم گوینده است و هم مخاطب. آری شاعر با به‌کارگیری این تکنیک می‌خواهد صداهای مختلفی را داشته باشد؛ صداهایی که بی‌قرینه در هم ادغام می‌شوند. شاید بهترین نمونه آن را بتوان در قطعه «المرید» شاهد بود این قطعه با خطاب از جانب فرامن به من تجربی شروع می‌شود: «سقطت في العتمة و الفراغ/ تلطخت روحک بالاصباغ ...» تا اینکه در مصرع هشتم «یا ناحرا ناقته للجار..» جابه‌جایی صورت می‌گیرد و گوینده متفاوت می‌شود؛ هرچند در اصل، گوینده یکی است و این امر ممکن است برای خواننده قدری مبهم و پوشیده باشد. در اینجا ابیات این قطعه را آورده تا گفتگوهای آن را بهتر بررسی کنیم.

«سقطت في العتمة و الفراغ/ تلطخت روحك بالاصباغ/شربت من آبارهم/أصابك الدوار/ تلوثت يداك بالحبر و بالغبار/ و ها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار/صمتک بيت العنكبوت، تاجك الصُبّار/يا ناحراً ناقته للجار/طرقت بابى بعد أن نام المغنى/بعد أن تحطّم القيثار/ من أين لي و أنت فى الحضرة تستجلى/ و أين أنتهى و أنت في بداية إنتهاء/ موعدنا الحشر فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/فباطن الاشياء ظاهرها...فظنَّ ما تشاء/من أين لي و نارهم في أبد الصحراء /تراقصت و انطفأت/ و ها أنا أراك في ضراعة البكاء/في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلّم المساء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲) به نظر می رسد ابیات آغازین گفتگوی فرامن با من است و عبارت «یا ناحرا ناقته» می‌تواند خطاب از من به فرامن یا از فرامن به من باشد. عبارت‌های «من أين لي و أنت فى الحضرة تستجلى/ و أين أنتهى و أنت في بداية إنتهاء/» باز خطاب از من به فرامن است که اوج جایگاه «فرامن» را دیده و آرزوی اتحاد با او را دارد اما او جای مشخصی ندارد«و أنت في بداية إنتهاء» تا اینکه «فرامن» به او وعده می دهد: «موعدنا الحشر فلا تفضّ ختم كلمات الريح فوق الماء/فباطن الاشياء ظاهرها...فظنَّ ما تشاء» و زمان یا مکان وعده را «حشر» معرفی می‌کند و «حشر» در لغت عرب در معنای «جمع» است: «كلُّ جمعٍ حَشْر»(ابن فارس، ۱٤۰٤: ٦٦/۲). به نظر می‌رسد میقات، زمان یا مکانی است که در آن جمع و اتحاد رخ دهد. همچنین فرامن از من می خواهد تا افشای سر نکند. از ابیات «من أين لي و نارهم فيأبد الصحراء تراقصت و إنطفأت» باز صدای من است که از حیرانی خود می گوید. به نظر می رسد در ابیات «**و ها أنا أراک فی ضراعة البکاء /فی هیکل النور غریقاً صامتاً تکلّم المساء**» بار دیگر در تشخیص گوینده اندکی به ابهام می خوریم. در ابیات بالاتر شبیه این بیت را داشتیم که می گوید: «**ها أنا أراك عاكفا على رماد هذى النار**» که خطابی است از فرامن به من و در اینجا می‌توان بر اساس شباهت، همین خطاب را در نظر گرفت یا آن را خطابی از "من" به "فرامن" دانست که در سکوت با شب سخن می‌گوید. این جابه جایی میان نقش‌ها و تغییر موضع خطاب ها زمانی پیش می‌آید که زبان، زبان حلول است. هر چند دو صدا یا بیشتر را می توان دریافت امّا همه آنها تنها از یک زبان خارج می شوند.

بنابراین استفاده بسیار از ضمایر و نامعلوم بودن مرجع آنها سبب می‌شود خواننده در حالتی از شک و عدم یقین نسبت به مرجع ضمایر بسر برد و احتمالات متعددی را در نظر بگیرد. وقتی شاعر، اقدام به برقراری حوار و گفتگو میان طرف های قصیده خود می‌کند ابهام بیشتری در سخن ایجاد می‌کند؛ زیرا مصداق‌ها در عالم خارج مشخص نیستند و منطق گفتگو شکسته می شود؛ به عنوان مثال در همین سروده «المرید» معلوم نیست شاعر خودش را خطاب کرده یا شخص دیگری مد نظر اوست یا اینکه شخصی، شاعر را خطاب می‌کند. البته بنا به نظر محیی الدین صبحی، حلاج در خطاب به طائف این عبارات را بر زبان می آورد (صبحی، ۱۹۸۸: ١٤٥). متکلم، ندایی از درون حلاج است، شخصیت معینی ندارد و به چشم نمی آید. این محاوره‌ای است میان یک نیروی باطنی و یک قوه‌ی ظاهری و مشخص که در اینصورت فضای بسیار «ماورایی» بر اشعار سایه می افکند.

استعمال این‌چنین از ضمایر به‌نحوی‌که مرجعی نداشته باشند همچنان در ابیاتی از قطعه «محاکمه» از قصیده «عذاب الحلاج» تکرار می‌شود به‌عنوان مثال: «توحدتْ / تعانقتْ / و باركتْ/ أنت أنا/ ... / و ضجَّ في خرائب المدينة» در افعالی که شاعر آنها را پشت سر هم آورده است مرجع ضمیر مشخص نیست. بیاتی افعال «توحدتْ، تعانقتْ، باركتْ» را به تاء ساکن ختم می‌کند و از آوردن ضمیر «تَ» یا «تُ» ممانعت می‌کند و بدین‌وسیله مخاطب را در ابهامی فرومی‌برد و مشخص نمی‌کند چه شخصیتی مدنظر اوست؛ متکلم یا مخاطب؟ آنگاه که این عبارت آورده می‌شود«**أنت أنا**» ضمن اینکه نفس ضمیر ابهام‌آور است و معلوم نیست که مقصود از «**أنت**» یا «**أنا**» کیست، شاعر اقدام به إسناد ضمیر «أنا» به «أنت» می‌نماید و بدین ترتیب، ذهن خواننده را به تأویل و تفسیرهای مختلف می‌کشاند. آوردن ضمایری که مرجع آن‌ها مشخص نیست باز در ادامه قصیده تکرار می‌شود: «قتلتَني/ هجرتَني/ نسيتَني/ حكمتَ بالموت عليَّ قبل ألف عام» (همان، ١٦/٢).

نتیجه

بر اساس مطالب مندرج در متن مقاله می‌توان نتیجه گرفت تکنیک نقاب ظرفیت هنری و زبانی آن را دارد تا چندصدایی را در شعر امروز عرب به تصویر بکشد؛ علاوه بر اینکه زمینه شکل‌گیری بینامتنیت را نیز به وجود آورده و از این طریق بر گفتگومندی متن می‌افزاید. علاوه بر این، بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت‌های صوفی توانسته است شعر خود را محملی برای ظهور صداهای مختلفی قرار دهد به‌گونه‌ای که می‌توان حضور همزمان صدای شاعر/ من، فرامن، صوفی(حلاج، مولانا، عطار) و در برخی موارد حضرت مسیح(ع) و مبارزان جامعه را در آن مشاهده نمود. وی با در پیش گرفتن شگردهایی چون گفتار دوسویه (ساختار متکلم زبان)، گزاره های خطابی (جملات پرسشی، امری و ندایی) گفتگو و چندصدایی را در متن خود زنده می‌کند و بدین‌وسیله به کارکرد اجتماعی زبان نزدیک می‌شود؛ همان چیزی که باختین آن را مطرح ساخت. بدین ترتیب او توانسته است متن شعری خود را به متنی مکالمه گر و چندآوا تبدیل نماید. از طرف دیگر بیاتی از شخصیت صوفی تنها در جهت بیان آرمان‌های خود برای جامعه بهره نمی‌گیرد؛ بلکه وی زبان خود را به زبان صوفی نزدیک

می‌سازد تا بر بُعد هنری اشعار خود بیافزاید. فراخوان شخصیت صوفی در تکنیک نقاب این فرصت را به شاعر می‌دهد تا با او متحد شده و ذات واحدی را به وجود آورد و تجربه حلول و اتحاد "من" و "فرامن" را به تصویر بکشد؛ علاوه بر این، بیاتی با ساخت شکنی در جابه‌جایی متکلم و مخاطب، استفاده بسیار از ضمایر و نامعلوم بودن مرجع آن‌ها زبان شعر خود را به منطق گفتار صوفی بسیار نزدیک می‌سازد و در نهایت برخلاف نظریه‌ی باختین که چندآوایی در شعر را قبول ندارد و قائل به تک‌گویی در شعر است؛ اما می‌توان گفت بیاتی با به‌کارگیری تکنیک نقاب توانسته است چندآوایی را در شعر خود به نمایش بگذارد.

کتابنامه

۱. احمدی، بابک.(۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.
۲. ابن فارس، احمد.(١٤٠٤). **معجم مقاییس اللغة**. قم: مکتب الاعلام الاسلامی.
۳. اسماعیل، عزالدین.(١٩٦٧).**الشعر العربی المعاصر...قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة**. قاهره: دارالکاتب العربی.
٤. باختین، میخائیل.(۱۳۸۰). **سودای مکالمه خنده آزادی**. ترجمه محمد جعفر پاینده. تهران: چشمه.
٥. بدوی، عبدالرحمن.(۱۹۷۸). **مقدمه شطحیات الصوفیة**. کویت: وکالة المطبوعات.
٦. بقلی شیرازی، روزبهان.(۱۳٦۰). **شرح شطحیات**. به اهتمام هانری کربن. تهران: انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران.
۷. بسطامی، ابویزید.(۲۰۰٤). **المجموعة الصوفیة الکاملة**، به تحقیق قاسم محمد عباس. دمشق: دار المدی.
۸. بنعمارة، محمد.(۲۰۰۰). **الصوفیة فی الشعر المغربی المعاصر**. الدار البیضاء .
۹. بیاتی، عبدالوهاب.(۱۹۹۰).**الدیوان**. بیروت: دارالعودة.
۱۰. _____.(۱۹۷۲). **تجربتی الشعریة**، بیروت: دارالعودة.
۱۱. _____(۱۹۹۳) **کنت أشکو إلی الحجر**. بیروت:الموسسه العربیة للدراسات و النشر.
۱۲. پورنامداریان، تقی(۱۳۸٤). **در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی**. تهران: نشر سخن.
۱۳. تودوروف، تزوتان(۱۳۷۷). **منطق گفتگویی**. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
١٤. حداد، علی. (١٩٨٦). **أثر التراث فی الشعر العراقی الحدیث**. بغداد:دارالشؤن الثقافیة العامة.
۱٥. حلاج، حسین بن منصور.(۱۳٤۳). **دیوان اشعار**. تهران: انتشارات کتابخانه سنائی.
١٦. سهلگی، محمد بن علی.(۱۳۸۳). **دفتر روشنایی، از میراث عرفانی بایزید بسطامی**. ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی.تهران: سخن.
۱۷. صبحی، محیی الدین(۱۹۸۸). **الرؤیا فی شعر البیاتی**. بغداد: دار الشؤون الثقافیة العامة.
۱۸. عباس، احسان.(۱۹۷۸). **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**. عالم المعرفة.
۱۹. عشری زائد، علی.(۱۹۹۷).**استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**. قاهره: دار الفکر العربی.
۲۰. عطار، محمد بن ابراهیم.(۱۳۸۸). **الهی نامه**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم، تهران: سخن.
۲۱. غلامحسین زاده، غریب رضا ،غلام پور، نگار.(۱۳۸۷). **میخائیل باختین**، تهران: روزگار.

۲۲. کندی، محمد علی.(۲۰۰۳). **الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث**. بیروت: دار الکتاب الجدید المتحدة.
۲۳. صالح، مدنی.(۱۹۸٦).**هذا هو البیاتی**. بغداد: دارالشؤون الثقافیة العامة.
۲٤. نویا، پل.(۱۳۷۳). **تفسیر قرآنی و زبان عرفانی**. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۵. هارلند، ریچارد.(۱۳۸۱).**در آمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**. ترجمه علی معصومی و همکاران.چاپ دوم. تهران: چشمه.
۲٦. یاکوبسن، رومن.(۱۳۷۳). **باختین، پیشگام زبان شناسی اجتماعی**. ترجمه محمد پوینده. تهران: آرست.
۲۷. پژوهنده، لیلا.«فلسفه و شرایط گفتگو از چشم انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرای باختین و بوبر»، مقالات و بررسی ها، دفتر۷۷(۲) ، صص۱۱-۳٤.
۲۸. پورنامداریان، تقی. «منطق گفتگو و غزل عرفانی»، مطالعات عرفانی، شماره سوم بهار و تابستان۸۵ صفحات ۱۵-۳۰.
۲۹. چاپاری، جواد(۱۳۹۵). پایان نامه «تحلیل گفتگومندی داستان سیاوش(شاهنامه) و سیاوش خوانی(بیضایی) با تکیه بر آراء باختین».کارشناسی ارشد.دانشگاه هنر تهران.

Exploring the Aspects of Logic of Speech in Abdolvahab Bayati's Poem based on the Bakhtin's Theory of Dialogical Principle (Case Study: Attar's "Azab al Hallaj" and "Maqaate min Azabat" and Rumi's "Qirā'āt fi Diwan")

Doi:10.22067/jallv12.i2. 2101-1012

Abolhassan Amin Moghaddasi
Professor in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Mahdieh Gheysari[13]
PhD in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 22 October 2020 Accepted: 5 February 2021

Abstract

Dialogical principle is a theory proposed by Mikhail Bakhtin in the twentieth century. He believed that language has a social feature, and dialogue is one of its prominent features; because the polyphonies in a text will only be achieved through dialogue. Although Bakhtin believed that poetry lacked the Dialogical principle, Abdul Wahab Bayati, from among modernist Arab poets, succeeded to make a Sufi character in his poems and revive dialogue and polyphony in his poems. The questions posed were how this polyphony is going to be shown in the poetry of Abdolvahab Bayati while the Bakhtin's theory believes in a monologue in the poetry. Secondly, in using the Sufi character, what techniques does he use to bring his words closer to the logic of Sufi speech? The masking technique can turn the text into a conversational and polyphonic text and revive intertextuality. Therefore, it is necessary to examine the aspects of logic of speech from *Bakhtin's* theory of the dialogical principle. This article is based on *Bakhtin's* theory of Dialogical principle. It shows through a descriptive-analytical method that Bayati uses such techniques as persuasion, double-voiced and rhetorical propositions (questioning, commanding, and addressing) while reviving different voices and showing that the logic of speech in the technique of persuasion, where the shifting roles (between the speaker and the audience) takes place, or it becomes difficult to identify the instance, is very close to Sufi language and breaks like Sufi's logic of speech.

Keywords: Modern Arabic Poetry, Dialogical principle ،Persuasion Technique, Bayati, Bakhtin.

[13]. Corresponding author. Email: gheysari.303@gmail.com

Magical Realism in the Novel Al-Ashjar va Ightiyal Marzouq

Doi:10.22067/jallv12.i2.88972

Morteza Zare Beromi
Assistant Professor in Arabic Language Translation, Damghan University , Iran

Fatemeh Kazemi[12]
PhD in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Received: 1 September 2020 Accepted: 5 February 2021

Abstract

Magical realism is a combination of reality, myth, and history that entered the world of literature from the magical world of Latin American peoples. The concern for the excluded from society and the downtrodden in reality mixed, with imagination, is the common principle of all writers of magical realism. Saudi writer and novelist, Abdul Rahman Munif, wrote the novel Al-*Ashjar va Ightiyal Marzouq* under the influence of magical realism to tell the life story of Mansour Abdul Salam and Elias Nakhla as excluded people from society. Munif considers the expulsion of Mansour and Elias from society a product of the backwardness of the Arab community and the persecution of government officials. In the novel Munif allowed Mansour and Elias to take control of the novel and discuss their private lives and the challenges of the Arab world with literature that blends reality and imagination. This study aimed to analyze, using a descriptive-analytical method, the critical atmosphere of contemporary Arabic novels, and such a research is necessary because investigating new methods in novel writing and the effectiveness of these methods on the evolution of Arabic novels requires ongoing discussion. The results show that Munif has wisely and deliberately created a dark imaginary world that should be viewed from two perspectives. First, there is no place for light, human rights, and pluralism in the novel, and individuals are persecuted regardless of religious affiliation or social class. Second, there are solid individual motives for rebelling against all the inings that limit humans in this novel.

Keywords: Literature, Society, Novel, Magical Realism, Abdul-Rahman Munif.

[12]. Corresponding author. Email: fatemehkazemi43@yahoo.com

A Semiotic Analysis of Kazem al-Samawi's Poem "Malhamah al-Hijra al-Thalasah"

Doi:10.22067/jallv12.i2.88021

Mohammad Nabi Ahmadi[11]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Iman Ghanbari Aghdam
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 1 August 2020 Accepted: 30 December 2020

Abstract

Semiotics is among the new approaches which the critics and researchers have used to analyze and interpret literary texts. It is a medium through which the signs get meaning in the text. Kazem al-Samawi (1919-2010) is one of the most well-known Iraqi contemporary poets, a part of whose work is replete with signs, symbols, and myths. "Malhamah al-Hijra al-Thalasah" is a poem in which he has transferred his intended meaning to the audiences through a collection of signs. The method of this qualitative research is that it uses descriptive-analytical tools to take use of manuscripts and other library resources in the analysis of Al-Samawi's sonnet to examine its most important linguistic codes, express the relationships of these codes with the poet's life, and interpret the function of them in the harmony of the poems. The purpose of this research was to help the readers of al-Samawi's poetry become more familiar with the hidden layers of his work and thought. The results showed that both the personality and the inclinations of the poet have been clearly reflected in the poem through the signs. In the same way, a handful of aesthetic and intertextual sings take function in the harmony of the poem, and these features considerably add to the values of it. Results also showed that al-Samawi's poem mainly root in the experiences of his long years of life in exile, when he was conscious enough to use such codes in his poetry for exciting the readers' sense of challenge and resistance. It is evident that al-Samawi is able to express his intention and purposefully communicate with the reader through these sings and symbols.

Keywords: Semiotics, Sings, Kazem al-Samawi, "Malhamah al-Hijra al-Thalasah".

[11]. Corresponding author. Email: mn.ahmadi217@yahoo.com

The Process of Transposition of Narrative Duration: Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi and Frankenstein by Mary Shelly

Doi:10.22067/jallv12.i2.85136

Seddigheh Hoseini
PhD in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Mahin Hajizadeh[10]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Hamid Valizadeh
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Received: 18 January 2020 Accepted: 13 September 2020

Abstract

Gérard Genette considers hypertextuality as a type of transtextuality. Hypertextuality focuses on adaptation and is divided into two categories: imitation and transformation. In this approach, the hypertext as the affective element and the hypertext as the practical elements are very important. The hypertext by imitating or transforming the pretext makes the original text preserved or changed. The transformation means changing something differently, while imitation is saying something similar. Transformation leads to transposition, which is a severe change in the hype. Saadawi, who belongs to the new generation of novelists, makes significant changes in the speed of hypertext by placing *Frankenstein* in a new literary space and a different environment. Studying the change in the speed of the novel in the hypertext shows Saadawi's creativity in deepening the narrative is a clear example of transposition of narrative duration and pause. Substitution in form and meaning makes significant changes in the text and narrative speed or duration is one of the changes. Studying narrative speed in hypertext is implying changes in narrative speed by transposition. Duration or speed results from comparing the speed of the story to the speed of the event. Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad* was inspired by Mary Shelley's *Frankenstein*. This descriptive-analytic and comparative study analyzed the transformation in the narrative speed of the two novels and changes in positive and negative speed according to transposition. The results show that changing poetic style, dynamic description, implicit ellipsis, and inner speech in hypertext leads to transposition in narrative duration. In such a way mental action in the hypertext, unlike the hypertext, causes vertical movement in the text and progress in the mental world of the characters.

Keywords: Hypertextuality, Transformation, Narrative Duration, Pause, Frankenstein**.**

[10]. Corresponding author. Email: hajizadeh@azaruniv.ac.ir

An Analysis of Binary Opposition in Three Poetry Books of Mohammad Maghout

Doi:10.22067/jallv12.i2.81120

Jamal Talebi[9]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Farhangian University, Urmia, Iran

Received: 4 September 2019 Accepted: 17 May 2020

Abstract

Mohammad Maghout, a contemporary Syrian poet, is one of the very pioneers of blank verse poetry in Arabic literature. Opposition and contradiction can be traced as a stylistic and dynamic feature of his many poems, making them not boring or dull. Marked lexicon and poetic forms, rendered in a subtle way make the readers amazing and sensitive. As a result of this dual contrast Mohammad Maghout stays outstanding in the realm of Arabic poetry, leading to his contradictory personality. He says "This is my nature, the essence I'm unable to change." This dual conceptuality is depicted in the way the poet has experienced in real life, hence, a contradiction in his identity and universe. In this study, it was tried to examine this unique duality of Mohammad Maghout poetry in a descriptive and analytic approach. Through pinpointing his three main works (*Sadness in the Moonlight*, *A Room with Millions of Walls*, and *Happiness Is Not My Profession*), it was concluded that Mohammad Maghout has resorted to dual conceptuality to show his political and ideological issues. So, he has tried to tackle the readers' minds and lead them to environmental aesthetic of his poems. This unprecedented frequent use of contradictions defines a new style in Arabic poetry that is unique to Mohammad Maghout.

Keyword: Arab Contemporary Poetry, Conceptual Duality, Mohammad Maghout, Discourse Analysis, Syria.

[9]. Corresponding author. Email: Jamal_talebii@yahoo.com

Inspiring Voices in Badr Shaker Al-Sayyab's Poems Based on Theory of Morris Gramon's

Doi:10.22067/jallv12.i2.82588

Mahboubeh Parsaei
PhD Candidate in Arabic Language and Literature Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Ahmadreza Heidaryan Shahri[8]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 23 August 2019 Accepted: 7 March 2020

Abstract

Language is a collection of voices inspiring various emotions and affections and are sketches of colors and fragrances. Undoubtedly, language is not a set of uneven and irregular voices, but an interconnected and systematic network of layers and links. Therefore, each piece of speech or text is organized through the cooperation and unity of all the different language levels. The purpose of this study is to analyze and evaluate the inspiring voices in the poems of Badr Shaker al-Sayyab. One of the essential topics to be addressed in his poems is the discussion of voices and inspirers. Jikur, is one of the talented poets who has employed voices to accompany the reader with himself. Thus, the authors sought to base the present study on the famous French linguist Morris Gramon's theory to investigate the reading of and analyze the inspiring voices in the poems of mournful Iraqi poet Badr Shaker al-Sayyab. In this way, the signs and musical attributes of Badr Shaker al-Sayyab poems, especially vowels and consonants, are examined using a descriptive-analytical method. Reading and analyzing Badr Shaker al-Sayyab's poems based on Gramon's inspiring voices theory indicate that corresponding to the themes of the odes and profound influence of mournful spirit in the poet's thoughts and language, highly frequent vowels and readings of his poems repeat these negative, dark, and tragic meaning. In other words, the results of this study indicate that inspiring voices in the poems of Badr Shaker al-Sayyab describe the physical and psychological failure of the people of his land, and phonetically, he illustrates repetitive themes of doubt, hesitation, frustration, sadness, and pessimism.

Keywords: Contemporary Arabic Poetry, Vowel, Consonant, Badr Shaker al-Sayyab, Morris Gramon.

[8]. Corresponding author. Email: heidaryan@um.ac.ir

Rereading the Persian Translation of the Quranic Phrase ونفختُ فيه من روحي (Al-Hijr: 29) based on the Metaphorical Function of the Word نفختُ

Doi:10.22067/jallv12.i2.79331

Ali Kafashzadeh
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad Iran

Hossein Nazeri[7]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abbas Arab
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 20 February 2019 Accepted: 15 December 2019

Abstract

Metaphor has been frequently used in the Holy Quran. One of the reasons is undoubtedly playing an essential function in expressing the intended meanings of the Qur'an. In this respect, translating metaphors of the Qur'an is more sensitive and complicated than it seems at first glance. It is necessary to pay attention to the function of metaphor because neglecting this critical feature when translating the Qur'an will significantly reduce its equal effect on the target language readership. Accordingly, the aim of this study was to prove, in a practical way, this function in translating metaphors of Qur'an into target language. For this purpose, relying on the descriptive-analytical method and by referring to written sources, types of functions mentioned in Muslim rhetorician's works for the Qur'an metaphors have been considered, then, we have mentioned the Qur'an textual arrangement as an important factor in determining functions of metaphors. Then, in the central part of the research, Specifically, we have analyzed Verse 29 of Surah Al-Hijr in terms of metaphorical functions as well as in terms of issues related to translative Equivalence, and have compared the efforts of "Khorramshahi," "Fooladvand," "Ayati" and "Meybodi" in their translation of this verse, In terms of metaphorical function. In the end, the result indicates that the reproduction of the intended Qur'anic phrase, through literal translation, reflects the objectification function of the metaphor in its entirety in Persian and Meybodi's mistranslation of the intended phrase is evidence of this fact that he was unaware of its metaphorical function.

Keywords: Quran, Metaphor, Function, Translation.

[7]. Corresponding author. Email: nazeri@um.ac.ir

Analysis of the Feminine Language of Contemporary Iran and Oman Poetry (Case Study: Saida bint Khater Al-Farsi and Tahereh Safarzadeh)

Doi:10.22067/jallv12.i2.76399

Abuzar Ghasemi Arani[6]
PhD Graduate in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Yahya Marof
Professor in Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 3 November 2018 Accepted: 15 December 2019

Abstract

In recent years, women poets, by recognizing their feminine identity, have been able to establish emerging literary developments by creating currents in the field of language and cognition. They have also tried, by using feminine language and creative techniques in making their works, to influence the feelings, thoughts, personal and social concerns of a woman. Moreover, they have tried to work with men in various literary fields such as poetry, prose, novels, etc., free literature from the domination of masculine language and speech, and transform this ancient masculine tradition. There are well-known and famous poets in contemporary Iran and Oman, each of whom has played a significant role in shaping women's literature. Saida bint khater Al-Farsi is the pioneer of Omani women's poetry, who deals with women and her identity in her poems. Tahereh Saffarzadeh is an Iranian woman poet who has played a significant role in the literature of the Islamic Revolution. In this study, using poetic examples and charts, Feminine language in the poetry of two poets in a comparative way, on two lexical levels (Vocabulary - Compositions - Verbs and Phrases) and syntactic (question sentences, surprise sentences, emphatic sentences). Differences and similarities of feminine language were revealed in two different cultures. Al-Farsi, for example, uses feminine words to express sensory-emotional themes to fill the romantic dimension of her poem, while feminine language in Saffarzadeh's poem is a tool to convey message and thought. Both poets use feminine language to express social purposes such as feminism, the defense of women's rights, patriotism, naturalism, and so on.

Keywords: Comparative Literature, Women's Poetry, Oman, Iran, Saida bint Khater Al-Farsi, Tahereh Saffarzadeh.

[6]. Corresponding author. Email: abouzarghasemi@yahoo.com

Psychoanalytic Analysis of Narcissistic Disorder in the Poetry of Abu Firas and Khaqani based on the Theory of Christopher Lasch [4]

Doi:10.22067/jallv12.i2.57487

Faezeh Arab Yousefabadi
Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Abdolbaset Arab Yousefabadi[5]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, University of Zabol, Zabol, Iran

Received:14 July 2018 Accepted: 27 October 2019

Abstract

Human personality is composed of three parts: id, ego, and superego. The relationship between these three parts creates the individual's complex behaviors. The concept of "ego" represents a specific pattern of behavior and how one adapts and interacts with the environment. Sometimes, the "ego" suffers from a narcissistic personality disorder, resulting in the excessive increase of the person's attention and interest in himself. Therefore, he sees himself as a superior being and intensively focuses on his value in the eyes of others to the extent that this excessive narcissism leaves no room for loving others. Abu Firas al-Hamdani and Afzal al-Din Khaqani are two prominent Arab and Iranian poets whose poetry reveals manifestations of the narcissism phenomenon. This study aimed to explain the essential psychological features related to narcissism in the poetry of Abu Firas and Khaqani by relying on the descriptive-analytical method and referring to Christopher Lasch's model. According to Christopher Lasch's behavioral psychology, the standard features of narcissism in the poetry of Abu Firas and Khaqani are superiority complex (megalomania), devaluation of others, illusions of omnipotence, alienation from others, and complaint. Accordingly, these two poets present an exaggerated self-image in their poetry, ignore the values of others, and are very sensitive to criticism or failure. Abu Firas and Khaqani rarely communicate with others, and their communication is in line with meeting their personal needs. They consider themselves supermen who can do everything and attribute the positive events around them to themselves. These two poets are alienated from others, so they constantly complain about the people, the life, and the situation around them.

Keywords: Narcissism, Superiority Complex (Megalomania), Christopher Lasch, Abu Firas al-Hamdani, Afzal al-Din Khaqani.

[4] This research was conducted with the financial support of Zabol University under the Grant No.UOZ-GR-9618-49.
[5]. Corresponding author. Email: arabighalam@uoz.ac.ir

Artistic Paradox in Arar's Poems: A Case Study of Ashiat Vadi al-Yabis

Doi:10.22067/jallv12.i2.70358

Leila Hosseini[3]
PhD in Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, Tehran, Iran

Hamed Sedghi
Professor in Arabic Language and Literature Department, Kharazmi University, Tehran, Iran

Received: 21 January 2018 Accepted: 24 October 2018

Abstract

Artistic paradox is one of the most important elements of semantic deviation and one of the main issues of literary criticism. Paradox is the seemingly unreasonable and impossible combination of two opposing concepts with a truth within, which a curious mind can understand. In the descriptive-analytical study, paradox was discussed and its techniques were explored in the *Ashiat Vadi al-Yabis* (عشیات وادی الیابس), composed by Jordanian poet Mostafa Wahbi al-Tal, known as Arar. The aim was to see how the techniques have caused the marked images. It was shown that the poet has expressed some political, social and domestic concepts using a paradoxical language and has also used specific similes, metaphors and metonymies of paradoxical images to introduce new concepts, make specific points and create imagery creativities. Though paradox is not the only way of defamiliarizing in his poems, but is his best means. The most important factors helping the use of paradox in Arar's poems can be exact differentiations and imaginations as well as social and political status of society, the existence of false asceticism and piety, and hypocrisy. It was also shown that paradox has not only been used in the divan for aesthetic purposes but to show paradoxical concepts and as a result show the truth. That is, the poet has used paradoxical images and meanings to defamiliarize the things and to present artistically and beautifully his thoughts and artistic experiences.

Keywords: Paradox, Arar, Semantic Deviation, Ahiat Vadi al-Yabis.

[3]. Corresponding author. Email: l7.hoseynii@gmail.com

An Analysis of Ghassan Kanafani's Return to Haifa using Greimas's Actantial Model

Doi:10.22067/jallv12.i2.59942

Amir Hussein Rasoulnia[2]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran

Ali Najafi Ivaki
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran

Samaneh Taghavi
PhD in Arabic Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran

Received: 30 October 2017 Accepted: 15 July 2018

Abstract

Structuralism is amongst the most current and ancient narrative schools. The school was founded based on linguistics to understand the structure for explicating main story structures. According to Greimas, every story consists several actants and every actant has some action models. The novel *Return to Haifa* written by Ghassan Kanafani was published in 1969. It emphasizes the necessity of facing Palestinians with Israel for achieving their rights regarding their relationship that exists between Palestinians (both Palestinians of 1948 and those living in Arab countries). Ghassan Kanafani writes about Palestine in a realistic framework and comes close to it from different perspectives. He presents facts artistically, the example of which is description of the relationships between land and Palestinians. The novel narratives events between 1948 and 1967. Coherent and narrative aspects of the novel has helped to reread the perspectives of literary criticism theory. So, the actions of the novel were explored using Greimas's model. The study showed the ability of the approach in exploring *Return to Haifa*. It also showed that actants are the most parts of the novel and it also concludes that actants of the novel are the most significant elements of the story that include abstract concepts, events, episodes, and personal and physical features of characters.

Keywords: Actant, Return to Haifa, Greimas, Story Telling, Structuralism.

[2]. Corresponding author. Email: rasoulnia@kashanu.ac.ir

A Look at the Personal Style of "Ali Foudeh" in the poem "Bilal Habashi" Based on the Linguistic Level

Doi:10.22067/jallv12.i2.56241

Fatemeh Jamshidi[1]
PhD in Arabic Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

Vesal Meymandi
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Fatemeh Ghaderi
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Reza Afkhami Aghda
Associate Professor in Arabic Language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

Received: 28 September 2017 Accepted: 7 May 2018

Abstract

Literary style reflects the individual characteristics such as taste, mood, personal, and literary convictions. One of the approaches of literary style is known as individual stylistic that is considers the relationship between text and feedback among the audience, explores the psychological, social and linguistic reasons and motivations that is effective in selecting and exposing linguistic structures in text. This research analyzed and described personal style in "Bilal Habashi" by "Ali Foda". The importance of this study lies in the study of the role of the internal and external factors of the poet's life in determining his literary style as well as its manifestation in his language structures. The study aimed to pave the way for other researchers of individual style. The results showed that Ali Foda in this poem imagines himself as suffering character Bilal Habashi. In this field, by relying on practical components in determining the individual style, he made poem heavy musical by using a lot of nasal consonants, selecting rhymes ending in the long vowels, and alignments that according to their internal states. Applying present verb indicates his dramatic revolutionary and reformist goals. His individual style is highlighted by adapting ideological vocabulary and interpretation that fits into the concept of sadness, frustration, rebellion, and resistance. His style is implicit and through beautiful metaphors in this poem, except one, the rest of implicit metaphors and sarcastic kennings stated.

Keywords: Individual Style, Palestinian Poetry, Ali Foda, The Poem“Bilal Habashi”.

[1]. Corresponding author. Email: f.jamshidi@guest.yazd.ac.ir

Table of Contents

		pages
A Look at the Personal Style of "Ali Foudeh" in the poem "Bilal Habashi" Based on the Linguistic Level	Fatemeh Jamshidi Vesal Meymandi Fatemeh Ghaderi Reza Afkhami Aghda	**1**
An Analysis of Ghassan Kanafani's Return to Haifa using Greimas's Actantial Model	Amir Hussein Rasoulnia Ali Najafi Ivaki Samaneh Taghavi	**2**
Artistic Paradox in Arar's Poems: A Case Study of Ashiat Vadi al-Yabis	Leila Hosseini Hamed Sedghi	**3**
Psychoanalytic Analysis of Narcissistic Disorder in the Poetry of Abu Firas and Khaqani based on the Theory of Christopher Lasch	Faezeh Arab Yousefabadi Abdolbaset Arab Yousefabadi	**4**
Analysis of the Feminine Language of Contemporary Iran and Oman Poetry (Case Study: aida bint Khater Al-Farsi and Tahereh Safarzadeh)	Abuzar Ghasemi Arani Yahya Marof	**5**
Rereading the Persian Translation of the Quranic Phrase نفختُ فيه من روحي (Al-Hijr: 29) based on the Metaphorical Function of the Word نفختُ	Ali Kafashzadeh Hossein Nazeri Abbas Arab	**6**
Inspiring Voices in Badr Shaker Al-Sayyab's Poems Based on Theory of Morris Gramon's	Mahboubeh Parsaei Ahmadreza Heidaryan Shahri	**7**
An Analysis of Binary Opposition in Three Poetry Books of Mohammad Maghout	Jamal Talebi	**8**
The Process of Transposition of Narrative Duration: Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi and Frankenstein by Mary Shelly	Seddigheh Hoseini Mahin Hajizadeh Hamid Valizadeh	**9**
A Semiotic Analysis of Kazem al-Samawi's Poem "Malhamah al-Hijra al-Thalasah"	Mohammad Nabi Ahmadi Iman Ghanbari Aghdam	**10**
Magical Realism in the Novel Al-Ashjar va Ightiyal Marzouq	Morteza Zare Beromi Fatemeh Kazemi	**11**
Exploring the Aspects of Logic of Speech in Abdolvahab Bayati's Poem based on the Bakhtin's Theory of Dialogical Principle (Case Study: Attar's "Azab al Hallaj" and "Maqaate min Azabat" and Rumi's "Qirā'āt fi Diwan")	Abolhassan Amin Moghaddasi Mahdieh Gheysari	**12**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.12, No.2, Fall & Winter 2020
Serial Number 23/2/180

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:
English Editing Center, Faculty of Letters and Humanities

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.2, Fall & Winter 2020, Serial Number 23/2/180

A Look at the Personal Style of "Ali Foudeh" in the poem "Bilal Habashi" Based on the Linguistic Level	Fatemeh Jamshidi Vesal Meymandi Fatemeh Ghaderi Reza Afkhami Aghda
An Analysis of Ghassan Kanafani's Return to Haifa using Greimas's Actantial Model	Amir Hussein Rasoulnia Ali Najafi Ivaki Samaneh Taghavi
Artistic Paradox in Arar's Poems: A Case Study of Ashiat Vadi al-Yabis	Leila Hosseini Hamed Sedghi
Psychoanalytic Analysis of Narcissistic Disorder in the Poetry of Abu Firas and Khaqani based on the Theory of Christopher Lasch	Faezeh Arab Yousefabadi Abdolbaset Arab Yousefabadi
Analysis of the Feminine Language of Contemporary Iran and Oman Poetry (Case Study: Saida bint Khater Al-Farsi and Tahereh Safarzadeh)	Abuzar Ghasemi Arani Yahya Marof
Rereading the Persian Translation of the Quranic Phrase نفختُ فيه من روحي (Al-Hijr: 29) based on the Metaphorical Function of the Word نفختُ	Ali Kafashzadeh Hossein Nazeri Abbas Arab
Inspiring Voices in Badr Shaker Al-Sayyab's Poems Based on Theory of Morris Gramon's	Mahboubeh Parsaei Ahmadreza Heidaryan Shahri
An Analysis of Binary Opposition in Three Poetry Books of Mohammad Maghout	Jamal Talebi
The Process of Transposition of Narrative Duration: Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi and Frankenstein by Mary Shelly	Seddigheh Hoseini Mahin Hajizadeh Hamid Valizadeh
A Semiotic Analysis of Kazem al-Samawi's Poem "Malhamah al-Hijra al-Thalasah"	Mohammad Nabi Ahmadi Iman Ghanbari Aghdam
Magical Realism in the Novel Al-Ashjar va Ightiyal Marzouq	Morteza Zare Beromi Fatemeh Kazemi
Exploring the Aspects of Logic of Speech in Abdolvahab Bayati's Poem based on the Bakhtin's Theory of Dialogical Principle	Abolhassan Amin Moghaddasi Mahdieh Gheysari

ISSN: 2008 - 7217