زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال چهاردهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱_شمارهٔ پیاپی ۱۸۷/۳/۳۰

جستارهای زبانی در قصیدة «أطبق دُجی» سرودة محمد مهدی جواهری با رویکرد آشنایی‌زدایی آوایی، واژگانی، نحوی — حجت رسولی، ابوالفضل رضایی، سیده فیروزه حسینی

جلوه‌پذیری اکسپرسیونیستی سازوارهای زبان و معنا در سروده‌های عائشة أرناؤوط — علی صیادانی، پرویز احمدزاده، امیر فرهنگ دوست

قهرمان مسئله‌دار در رمان «عندما یفکر الرجل» اثر خوله القزوینی بر اساس نظریه لوسین گلدمن — مهین ظهیری، محمد جواد پور عابد، ناصر زارع، رسول بلاوی

کاربست عناصر طبیعت در توصیف اندیشه‌های بدبینانه عباس محمود عقّاد — پیمان صالحی، مهران معصومی

روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریه‌ی هرم عشق استرنبرگ — وجیهه سروش، جهانگیر امیری، علی سلیمی، یحیی معروف

واکاوی بلاغی تصویر حزن در اشعار محمد القیسی — مریم علی‌یاری، ابوالحسن امین مقدسی

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیات عربی

سال چهاردهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱_شمارهٔ پیاپی ۱۸۷/۳/۳۰

زبان و ادبیّات عربی

(علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد

مدیر مسؤول: دکتر سید حسین سیدی

سردبیر: دکتر سید حسین سیدی

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا) :

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

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

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

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

طراح جلد و صفحه‌آرایی: احمد محمدی، نژاد یاشاکی

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

تلفن: ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۳ 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.

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 چهاردهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱

شمارهٔ پیاپی ۱۸۷/۳/۳۰

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه دواج (DOAJ)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (civilica)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)

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

دکتر عباس اقبالی ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
دکتر امید ایزانلو ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)
دکتر رسول بلاوی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر)
دکتر علی پیرانی شال ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران)
دکتر سید اسماعیل حسینی اجداد نیاکی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان)
دکتر مرتضی زارع برمی ..... (استادیار گروه مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان)
دکترتورج زینی وند ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه)
دکتر روح‌الله صیادی نژاد ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
دکتر آزاده قادری ..... (دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر فاطمه قادری ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد)
دکتر بهروز قربان زاده ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)
دکتر زهره قربانی مادوانی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی تهران)
دکتر عباس گنجعلی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)
دکتر سید مهدی نوری کیذقانی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

فهرست مندرجات

		صفحه
جستارهای زبانی در قصیدهٔ «أطبق دُجی» سرودهٔ محمد مهدی جواهری با رویکرد آشنایی‌زدایی آوایی، واژگانی، نحوی	حجت رسولی ابوالفضل رضایی سیده فیروزه حسینی	۱-۲۵
جلوه‌پذیری اکسپرسیونیستی سازواره‌های زبان و معنا در سروده‌های عائشهٔ أرناؤوط	علی صیادانی پرویز احمدزاده امیر فرهنگ دوست	۲۶-۴۵
قهرمان مسئله‌دار در رمان «عندما یفکر الرجل» اثر خوله القزوینی بر اساس نظریه لوسین گلدمن	مهین ظهیری محمد جواد پور عابد ناصر زارع رسول بلاوی	۴۶-۶۶
کاربست عناصر طبیعت در توصیف اندیشه‌های بدبینانه عباس محمود عقّاد	پیمان صالحی مهران معصومی	۶۷-۸۳
روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریه‌ی هرم عشق استرنبرگ	وجیهه سروش جهانگیر امیری علی سلیمی یحیی معروف	۸۴-۹۹
واکاوی بلاغی تصویر حزن در اشعار محمد القیسی	مریم علی‌یاری ابوالحسن امین مقدسی	۱۰۰-۱۲۰

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Linguistic essays in the poem «Atbeq Doji» composed by Mohammad Mehdi Javaheri With the approach of phonetic, lexical, syntactic de-familiarization

Doi:10.22067/jallv14.i3 .2101-1013

Hojjat Rasouli
Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Abolfazl Rezaei
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Seyyedeh Firouzeh Hosseini [1]
PhD Candidete in Arabic language and literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Received: 15 February 2022 ▌Received in revised form:18 April2022 ▌Accepted: 5 May2022

Abstract

The effort of poets to present a magnificent literary text, both in terms of language and content, is valuable. Many poets, using various aesthetic methods, have differentiated their poetic language and thus have left the greatest impact on the audience. Mohammad Mehdi Javaheri is one of the poets whose poems are of great importance both in terms of content and structure. Although he has used most of his poems in the service of the political and social purposes of the homeland; he did not neglect the formal beauties of the text. But the question is what tricks have Javaheri used to highlight and perpetuate his poems? The present study has tried to provide evidence of lexical, and syntactic abnormalities in the poem »Atbeg Doja« based on the theory of de-familiarization and the analytical-descriptive method. Jawaheri's innate desire to use his aesthetic style and sensitivity in choosing words is an essential factor in his poetic style. With his skill, he establishes coherence between the word and the content, and finally between all the components of the sentence, and finally, he presents a melodic poem in a beautiful style to the reader. This research aims to identify the methods of defamiliarization in Javaheri's poems and achieve the poet's innovations from an aesthetic point of view as an example of contemporary Iraqi literature. The results have shown that types of defamiliarization including phonetic, lexical and syntactic, can be seen in this poem. In the meantime, phonetic defamiliarization and the repetition style with the highest frequency are one of the most important features of regularization and phonetic balance in this poem. Javaheri intended to use a variety of language tools such as repetition, presentation, and delay and the innovations he created in the construction of words and sentences; Guide the audience's mind to the inner messages of the text, in addition to preserving the literary character of the poem.

Keyword: Contemporary Arabic poetry, Atbeg Doga, Mohammad Mehdi Javaheri, Phonetic defamiliarization, Lexical defamiliarization, Syntactic defamiliarization

[1] . Corresponding author. Email: fffhoseini95@gmail.com

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱۴۰۱، صص: ۲۵-۱

جستارهای زبانی در قصیدهٔ «أطبق دُجی» سرودهٔ محمد مهدی جواهری با رویکرد آشنایی‌زدایی آوایی، واژگانی، نحوی

(پژوهشی)

حجت رسولی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران)
ابوالفضل رضایی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران)
سیده فیروزه حسینی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi:10.22067/jallv14.i3 .2101-1013

چکیده

محمد مهدی جواهری شاعر معاصر عراق، از پیشگامان شعر ملی و از احیاگران شعر قدیم به شمار می‌آید. محتوای اشعار جواهری، درآمیخته با انواع شگردهای زبانی است. او با اعتقاد به اینکه زبان یک شاعر، مؤثرترین سلاح برای بیان اندیشه-های اوست؛ از شگردهای زبانی متنوعی بهره گرفت. قدرت تاثیرگذاری اشعار جواهری و پیامدهایی که به دنبال داشته است؛ از مسألهٔ مهم در ارزیابی آثار اوست. اما باید دید جواهری از چه شیوه‌هایی جهت ارائهٔ مقصود خود بهره گرفته و به چه خلاقیت‌ها و نوآوری‌هایی دست یافته است؟ پژوهش حاضر کوشیده است به روش توصیفی تحلیلی و بر مبنای نظریهٔ آشنایی‌زدایی، شواهدی از انواع آشنایی‌زدایی را در قصیدهٔ «أطبق دجی» ارائه دهد. هدف این پژوهش، شناساندن شگردهای آشنایی‌زدایی در اشعار جواهری و دست‌یابی به نوآوری‌های شاعر از منظر زیباشناختی به عنوان نمونه‌ای از ادبیات معاصر عراق است. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که در این قصیده انواع آشنایی‌زدایی اعم از آوایی، واژگانی و نحوی به کار گرفته شده است. جواهری با تنوع در کاربست هنرسازه‌ها اعم از تکرار، ترکیبات خاص، حذف، فاصله، تقدیم و تاخیر و نماد؛ فضای مناسبی را برای تأمل و برانگیختن احساس و عاطفهٔ مخاطب گشوده است. در بین انواع آشنایی‌زدایی، اسلوب«تکرار» با شیوه‌های متنوعی چون تکرار مصوت، صامت، واژه، ترکیب‌ها، اشتقاق و عبارات و با هدف افزایش موسیقی شعر، توازن آوایی و تاکید بر مضمون؛ بیشترین بسامد را دارد. میل ذاتی جواهری به اسلوب زیباشناسی و دقت شاعر در گزینش واژگان مناسب، عامل مهمی در سبک شعری اوست. تناسب اجزای عبارات و واژگان در هم‌نشینی با یکدیگر و در آمیختن چندین اسلوب و فن از بارزترین شگرد جواهری در این قصیده است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، محمد مهدی جواهری، أطبق دُجی، آشنایی‌زدایی آوایی، آشنایی‌زدایی واژگانی، آشنایی‌زدایی نحوی

تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۱۱/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۱۵

[۱]. رایانامه نویسندهٔ مسئول: fffhoseini95@gmail.com

۱.مقدمه

آشنایی‌زدایی از مبانی مطرح‌شده در فرمالیسم روسی(Russian formalism) است. رویکرد و هدف اصلی این نظریه بر توصیف کارکردهای نظام ادبی و تحلیل عناصر سازندهٔ متن متمرکز است. صورت‌گرایان از زوایای مختلف به متن توجه کردند و از ابعاد گوناگون مانند واج‌شناسی، موسیقی، کارکرد نحوی و واژه‌شناسی به بررسی و مطالعهٔ مناسبات درونی اثر پرداختند (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۱-۵۰).

در نگاه صورت‌گرایان، متن به‌عنوان یک کل است که تمامی عوامل آن در برابر یکدیگر انجام‌وظیفهٔ متقابل می‌کنند(همان: ۷۸). بهترین دستاورد آن‌ها، احیای مفهوم قدیم وحدت اثر هنری و انسجام و یکپارچگی آن است(ولک،۱۳۸۸: ٤٨٤-٤٨٣). ادعای اصلی آن‌ها، دورنگه داشتن ادبیات و هنر از مقولات بیرون از دایره ادبیات و هنر مثل علوم اجتماعی، فلسفه، سیاست و غیره است. ازنظر آن‌ها، نکتهٔ اساسی در تحلیل ادبی،«**ادبیّت ادبیات**» است.آن‌ها به دنبال کشف قوانین این ادبیّت هستند(نفیسی،١٣٦٨: ٣٦-٣٤).

صورت‌گرایان معنای هنر را در«**آشنایی‌زدایی از چیزها**» می‌دانند یعنی در نشان دادن آن به شیوه‌ای نو و نامنتظر. هنر با ایجاد غریب‌نمایی و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، آشنایی‌زدایی می‌کند. در حقیقت شکل‌گرایان برای مقابله با اندیشه سمبولیست‌ها، از این اصطلاح استفاده کردند. زیرا سمبولیست‌های روس معتقد بودند که شعر متشکل از تصاویری مجازی است که مفاهیم ناآشنا و غیرقابل‌دسترس را آسان و آشنا می‌سازد اما به عقیدهٔ صورت‌گرایان وظیفه ادبیات نه آشنا و قابل‌فهم ساختن مفاهیم دشوار بلکه ناآشناساختن تعبیرهای مألوف است(مکاریک،۱۳۸۳: ۱۳).

صورت‌گرایان اثر ادبی را «فرم محض» به شمار می‌آورند(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۷۰). از نظر آن‌ها آنچه به اثر ادبی، شکل و ساختار می‌بخشد؛ همان بیان است که در صورت تجلی می‌یابد(شمیسا،۱۳۸۵: ٦٨). در نتیجه پژوهشگر و ناقد ادبی باید در درون همان اثر به دنبال وجه زیباشناسی آن باشد؛ چراکه برای شناخت شایستهٔ اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد(آباد، ۱۳۹۹: ٣٦). صورت‌گرایان به عوامل سیاسی و فرهنگی و اجتماعی توجهی ندارند؛ بلکه از شکل اثر به معنا دست می‌یابند(نجفی ایوکی، ۱۳۹۸: ٥٤).

و اما در بطن ادبیات معاصر عربی، جایگاه محمدمهدی جواهری، شاعر معاصر عراق بر اهل ادب آشکار است جواهری از تأثیرگذارترین شخصیت‌های ملی است که سهم بزرگی در ارتقاء علم و ادب داشته است. محتوای اشعار جواهری، درآمیخته با انواع شگردهای زبانی است. او با اعتقاد به اینکه زبان یک شاعر می‌تواند مؤثرترین سلاح برای دفاع از حقوق یک ملت باشد؛ از شگردهای متنوعی بهره گرفت. جواهری موروث ادبی، دینی و تاریخی ارزشمندی را در قالب زیباترین اشعار به یادگار نهاد که به جرأت باید آن را نمونه‌ای از یک دانشنامهٔ تاریخی به شمار آورد. اشعار جواهری تصویرگر شعر و زندگی مردم عراق است(جبران، ۲۰۰۳ : ۱۹۸). سلمی خضراء جیوسی، او را در بین شاعران کلاسیک و شعر عربی معاصر، از اندک افرادی برشمرده که به‌خوبی توانسته با سرزمینش و حتی جهان عرب ارتباط برقرار کند و رویدادهای بزرگی را در اشعارش ثبت نماید(الجیوسی، ۲۰۰۱: ۳۵۰). جواهری مانند هم‌عصران خود، زهاوی و رصافی از احیاءکنندگان شعر

قدیم و پیشگامان شعر ملی به شمار می‌آید. اگرچه هر سه شاعر رویکرد مشابهی در بازتاب مسائل وطنی داشته‌اند اما تفاوت‌هایی در شیوه بیان و زبان شعری آن‌ها وجود دارد.

مسألهٔ مهم، تأثیرگذاری سروده‌های جواهری است. بیشتر موضوعاتی را که جواهری به شعر درآورد؛ پیامدها و رویدادهای مهمی را به دنبال داشته است. زبان قوی جواهری در دعوت مردم به وحدت و کنارگذاشتن اختلافات قومی و نژادی در جهت تقویت روحیه آزادی‌خواهی و بیان مسائل جامعه، نقش مؤثری را ایفا کرد. حال ممکن است این سؤال برای بسیاری از خوانندگان اشعار جواهری پیش آید:

۱. جواهری از چه شیوه‌هایی جهت ارائه مقصود خود بهره گرفته است؟

۲. جواهری با کاربست انواع شگردهای زبانی، به چه خلاقیت‌ها و نوآوری‌هایی دست‌یافته است؟

بر همین اساس با توجه به اهمیت موضوع، اشعار جواهری بر مبنای نظریهٔ آشنایی‌زدایی که بر این محور متمرکز است؛ بررسی می‌شود. چه‌بسا با بررسی اشعار جواهری در این حوزه، شگردها و نوآوری‌های شاعر در خلق آثار مطلوب او روشن خواهد شد.

۲. فرضیه پژوهش

با توجه به فرهنگ غنی جواهری، تسلط او بر متون قرآنی و دینی، آگاهی و شناخت جواهری بر علوم مختلف و مطالعهٔ او در میراث گذشتگان، به نظر می‌رسد انواع شگردهای زبانی اعم از اسلوب تکرار، تقدیم و تأخیر، کاربست واژگان کهن، حذف و فاصله با اهداف متنوعی همچون توازن آوایی، اهتمام و تأکید بر موضوع خاص، رعایت وزن و قافیه و متفاوت ساخت زبان شعری صورت گرفته است.

۳. پیشینه پژوهش

در حوزهٔ اشعار جواهری پژوهش‌های زیادی انجام شده است به اجمال به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. سلیم بصون در کتاب خود «الجواهری بِلسانه و بِقلمي/ بغداد ۲۰۱۳»، بعد از معرفی جواهری و بیان ویژگی اشعارش، مجموعه گفت‌وگوهایی که بین او و جواهری انجام شده، را گردآورده است. او در این کتاب بیان می‌کند که جواهری به آهنگ کلام اهمیت می‌دهد و نثر جواهری همچون شعر او آهنگین است. سعید ابراهیم صیهود در مقالهٔ خود با عنوان «الجواهري و موارِدُ ثقافتِه الشعريّة /جامعة البصرة: ۲۰۱۵»، به بررسی اشعار جواهری از منظر زبانی پرداخت. نتایج در این مقاله نشان داد گنجینهٔ فرهنگی جواهری از قرآن کریم، اشعار و امثال عرب و زندگی معاصر نشأت می‌گیرد. همچنین تأثیرپذیری جواهری از قرآن هم در لفظ و هم در محتوا آشکارشده است. صيتة علي عواد الحربي رسالهٔ خود را با عنوان«الحَنينُ إلى الوطن فی شعر الجواهري/ جامعة الشرق الأوسط: ۲۰۱۵» با راهنمایی بسّام موسی قطّوس نگاشت. نویسنده در این پژوهش به بررسی محتوایی و زبانی اشعار جواهری پرداخت. نتایج نشان داد که زبان شعری جواهری، آمیخته به حزن و اندوه و آمیخته از قدیم و جدید است و اینکه جواهری از اسلوب‌های

متنوعی همچون تکرار، نداء، تضاد، اقتباس، تضمین، اشعار و امثال عرب به فراوانی بهره گرفته است.حنان محمد حمودة در مقالهٔ خود «الأنساقُ الأسلوبيّة والبوحُ الدلاليّ في قصيدة يا دجلة الخير للجواهريّ/اردن، جامعة الزرقاء: ٢٠١٥»، به بررسی قصیدهٔ «یا دجلة الخیر» پرداخت. نتایج نشان داد که این قصیده به دلیل طولانی بودن، همچون معلقات بوده و سرشار از اسلوب‌های بلاغی و زبانی است.علی عزیز صالح در مقالهٔ خود«التشكيل المكانيّ و دوره فی التكوين الدلاليّ عند الجواهري/ ٢٠١٧/ جامعة بغداد، كليّة تربية العلوم النسانية،ابن رشد»، به بررسی «مکان» در اشعار جواهری پرداخته است. نتایج نشان داد جواهری در اشعاری که برای ایران سروده، تحت تاثیر طبیعت زیبای ایران، اشعارش را با تصاویر دلنشین آراسته است. همچنین دوری شاعر از وطنش عراق، سبب گردید تا ایران در نگاه شاعر به عنوان «المكان المعادي» نیز نمایان گردد. ولی آنچه مهم است آن است که ایران در نگاه شاعر بیشتر به عنوان یک مکان مأنوس جلوه‌گر شده است. عارف حجّاوي در کتاب خود« إحياء الشعر البارودیّ والزهاويّ وشوقيّ وحافظ والرصافيّ والجواهريّ/ قاهره: ٢٠١٨»، جواهری را شاعر سنتی به شمار آورده و بیان می‌کند که جواهری در اشعار خود همچون سخنوری است که در محفل‌های مختلف سخن می‌راند. لازم به ذکر است در تمامی این پژوهش‌ها اشعار جواهری از نظر محتوایی و زبانی در حوزه‌های مختلف بررسی گردید اما در این پژوهش، قصیدهٔ «أطبق دجی» به طور خاص بر مبنای نظریهٔ آشنایی-زدایی آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌گردد.

٤. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی با نمایش هنر در شیوه‌ای نو و نامنتظر، هدف اصلی و نهایی آن برجسته‌کردن زیبایی‌های متنی و احساس لذت در مخاطب است. از نظر شکلوفسکی، آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح زبان، مفهوم و اشکال ادبی عمل می-کند(مکاریک،١٣٨٣ : ١٣).

آشنایی‌زدایی اگرچه برخاسته از نظریه زبان‌شناسان روس است اما باید توجه داشت که پژوهش‌گران مسلمان، نه‌تنها با این مفهوم آشنا نبودند بلکه پژوهش‌های آن‌ها در حوزه‌های مختلف، حاکی از آشنایی آن‌ها با این مقوله است. در این راستا می‌توان به کتاب«غريب القرآن» اشاره کرد. هدف نویسنده در این کتاب نه فقط تفسیر و ترجمه، بلکه دریافت اسباب اعجاز قرآن و تبیین هنرسازه‌هایی از قبیل تشبیه و استعاره و انواع صنایع ادبی است که قرآن کریم در آن غریب‌نمایی کرده است(رضایی هفتادر، ١٣٩٢: ٧٣).

در ادبیات عربی اصطلاحاتی مانند إنزیاح، إنحراف، العدول، التجاوز، الخروج، الإبتكار، الشذوذ اللغوی، الغرابة، الإنتهاک، الصناعة، التفات، المجاز، التوسع، الشجاعة و التخییل در معادل آشنایی‌زدایی به کار می‌روند. هشام توتای سیف الله در کتاب خود «شعريّة الإنزياح»، به بررسی مفهوم«إنزياح» پرداخته است. او در این کتاب، مفهوم «إنزياح» را نزد نحوی‌ها، بلاغی‌ها و ناقدان بازگو کرده است. او معتقد است عبارت «واشتعل الرأس شيبا»، نمونه‌ای از «إنزياح» به شمار می‌آید. همچنین در این کتاب به بحث«تقدیم و تاخیر» نزد سیبویه اشاره می‌کند و می‌گوید واژهٔ «العدول» نزد سیبویه، تداعی‌کننده«إنزياح» است. او «العدول» را از اصطلاحاتی به شمار آورده که زبان‌شناسان و علمای بلاغت آن را ترجمه واژهٔ (Ecart) می‌دانند. همچنین او اصطلاح

«الشجاعة»را نزد «ابن جني» هم معنی با واژه «إنزياح» به شمار آورده است(هشام،۲۰۱۶: ۶۳- ۵۹). بنابراین آشنایی‌زدایی با گسترهٔ معنایی فراوان خود، حوزهٔ وسیعی را در برمی‌گیرد و در شگردهایی چون نظم و هم‌نشینی واژگان در شعر، صنایع ادبی، ایجاز و گزیده‌گویی، کاربرد واژه‌های کهن (باستان‌گرایی)، کاربست ساختار نحوی ناآشنا یا کهن، ترکیب معنایی جدید، متناقض‌گویی و نوآوری واژه‌ها آشکار می‌گردد(فضیلت،۱۳۹۰ : ٦٠).

۵. شیوه‌های آشنایی‌زدایی در قصیدهٔ«أطبق دجی»

در مقالهٔ حاضر قصیدهٔ «**أطبق دجی**» در سه سطح آشنایی‌زدایی آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌شود. این قصیده در جلد سوم دیوان جواهری در صفحه ٤٠٧ آمده است.

۵ . ۱ آشنایی‌زدایی آوایی

سطح آوایی از گسترده‌ترین و مهم‌ترین بخش از انواع آشنایی‌زدایی است. چهارعنصر صوت، کلمه، معنی و جمله از عناصر اساسی این سطح به شمار می‌آیند. شاعر می‌تواند با کمک موسیقی، شعرش را ارتقا بخشد. این عامل تأثیراتی همچون لذت موسیقیایی، نظم ضربه‌ها و تأکید کلمات خاص ایجاد می‌کند. موسیقی به‌عنوان شگفت‌انگیزترین عنصر، نقش مؤثری در انتقال معنا و عاطفهٔ درونی دارد. آهنگ واژگان و انسجامی که از توالی مقطع‌ها و تکرار حاصل می‌شود؛ از مهم-ترین جنبه‌های زیباشناسی در شعر به شمار می‌آیند(أنیس، ۱۹۷۸: ۱۰). صورت‌گرایان موسیقی را جوهرهٔ زبان شعری می‌دانند و معتقدند شاعر می‌تواند با کمک آن، به شعرش ارتقا بخشد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۲۰ – ۱۱۹). این عامل تأثیراتی همچون لذت موسیقیایی، نظم ضربه‌ها و جنبش‌ها و تأکید بر کلمات خاص ایجاد می‌کند و در چارچوب برجسته‌سازی زبان و آشنایی-زدایی جای می‌گیرد(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱٦).

تکرار از مؤلفه‌های مهم در توازن آوایی و یک عنصر اساسی در قاعده افزایی است. این اسلوب، نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شد. از نظر او، فرایند «قاعده‌افزایی» چیزی نیست جز «توازن» در وسیع‌ترین مفهوم و عامل ایجاد نظم در شعر به شمار می‌آید. این توازن به‌منظور برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب و به‌صورت تکرار آواها و واژه‌ها خلق‌شده و زبان شاعر را در مقایسه با زبان معیار برجسته می‌نماید(صفوی، ۱۳۷۳: ۱٦۲-۱۵۹).ابراهیم أنیس، تکرار را به‌عنوان یک اصل مهم در موسیقی شعر و به‌عنوان سریع‌ترین عامل در تأثیرگذاری در نفس و جان مخاطب به شمار آورده است(انیس، ۱۹۷۸: ۸). شاعر از طریق تکرار واژگان و یا عبارات، اهدافی را دنبال می‌کند و با توجه به غرض خویش، آن را هنرمندانه به کار می‌گیرد. موسیقی حاصل از تکرار، حس خوبی را به خواننده منتقل می‌کند.

أطبق دُجی أطبق ضَباب أطبق جهاماً یا سَحاب
أطبق علی مُتبلّد یَن شَکا هُمولَهم الذُباب
لم یعرفوا لونَ السَّماءِ لِفرطِ ما انحَنَت الرقاب
أطبق دُخان من الضَّمیر مُحرّقاً، أطبِق عَذاب
أطبق دجی: حَتّی یُحلِّق في السماوات عُقاب

(الجواهری، دیوان:۳/۴۰۷)

(ترجمه) «ای تاریکی، ای مه گسترده شو، ای ابر بدون باران، ای ابر گسترده شو. بر افراد تنبلی بگستر که مگس از تنبلی‌شان شکایت کرده است. رنگ آسمان را نشناختند به خاطر این که سرشان به علت خواری زیاد، فرود آمد. ای دود برخاسته از وجدان آتشین، گسترده شو، ای عذاب گسترده شو. ای تاریکی گسترده شو تا زمانی که عقاب در آسمان‌ها به پرواز درآید.»

قصیدهٔ «أطبق الدُجی/ ۱۹۴۱» دارای ۵۷ بیت و ٦ بند است. این قصیده آمیزه‌ای از قدیم و جدید است. ناقدان آن را در زمرهٔ بهترین قصائد جواهری به شمار آورده‌اند. سلمی خضراء جیوسی آن را کاملاً منحصربه‌فرد به شمار آورده و شعریّت و ادبیّت آن را ستود(الجیوسی، ۲۰۰۱ : ۲۶۵).

فضای قصیده بر تکرار صامت «الف» استوار است. صامت «الف» جزء اصوات «مد» و «لین» به شمار می‌آید. صدای «مد» و«لین» به علت دارا بودن قوت و فخامت، عنصری مهم در زیباشناسی اثر ادبی است(سلوم، ۱۹۸۳ : ۵۱). قصیده با فعل امر«أطبق» آغاز می‌شود. شاعر فضای نابسامان جامعه را به تصویر کشیده و در خلال انتقاد از عملکرد صاحبان حکومت، در پی آگاهی و روشن کردن آن‌هاست. شاعر اسلوب خطابی و تکرار را برای بیان مقصود خود برگزیده است. در بیشتر مواقع، لحن اشعار سیاسی جواهری، خطابی است. او در اشعار خود از شگردهای خطابه و سخنرانی به‌خوبی استفاده می‌کند(الخازن،۱۹۹۲ : ۸۴).

واژهٔ «**أطبق**» ۳٦ بار در طول قصیده تکرار شده است. شاعر در پنج بیت اول، واژهٔ «**أطبق**» را در همهٔ مصراع‌ها به‌طور متوالی تکرار می‌کند. موسیقی حاصل از تکرار مداوم واژهٔ «**أطبق**»، قصیده را از ریتم و توازن آوایی برخوردار کرده است. تکرار عنوان «**أطبق دُجی**» به شیوهٔ تکرار هرمی(عبید، ۲۰۰۱: ۲۰۹-۱۸۶)، بیانگر اهمیت موضوع نزد شاعر است.

شاعر به‌منظور تقویت انسجام قصیده و توازن آوایی و باهدف بالابردن حس عاطفی مخاطب، به تکرارها تنوع داده و تکرار را در دو بیت متوالی به شیوهٔ یکسان به کار می‌گیرد:

أطبق **دَمارُ** على **حُما** ةِ دمارِ**هم أطبق** تَباب
أطبق **جَزاء** على **بُناة** قُبورِ**هم أطبق** عِقاب

(ترجمه) «بگستر ای نابودی بر حامیان نابودی آن‌ها! بگستر ای خرابی!/ بگستر ای کیفر و جزاء بر سازندگان قبرهای آن‌ها! بگستر ای عذاب.»

تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها به‌صورت عمودی، بر توازن آوایی ابیات افزوده است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، از مهم‌ترین مصادیق تکرار است و سبب افزایش موسیقی درونی می‌شود.

أطبق على **مُتبلّد** **ینَ** شَکا حُمولَهم الذُّباب
أطبق على **مُتفرّقینَ** یَزیدُ فُرقَتَهم مُصاب
أطبق على **مُتَنَفّجینَ** کَما تَنَفَّجَت العیابُ
مُستوقینَ ویزرأونَ کأنَّهم أسدٌ غِلاب

(ترجمه) «بر این انسان‌های احمقی بگستر که مگس از سستی‌شان شکایت دارد./ بر متفرق‌شدگانی بگستر که مصیبت‌ها برتفرقه شدنشان می‌افزاید./ بگستر بر آدم‌های متظاهر و کم‌مایه‌ای که همچون سبدی پرحجم و توخالی‌اند./ ماده شترانی که صدای شیر می‌دهند گویی شیرانی گردن کلفت هستند. »

تکرار در ساختار نحوی یکسان، از دیگر ابزارهای زبانی نزد جواهری است. کاربست «**متبلّدین**»، «**مُتفرّقینَ**»، «**متنَفّجینَ**» و «**مُستنوقینَ**»، به شیوهٔ تکرار در جمع مذکر سالم و نکره، دلالت بر گستردگی و شمول دارد و افراد بسیاری را شامل می‌شود که در راه پیشرفت و آبادانی کشور قدمی بر نمی‌دارند:

أطبق علی

مُتبلّدینَ شَکا خُمولَهم الذُّباب.
مُتفرّقینَ یَزیدُ **فُرقَتَهم** مُصاب.
مُتنَفّجینَ کَما **تَنَفَّجَت** العیاب.
مُستنوقینَ و یزرأونَ کأنَّهم أسدٌ غِلاب.

فرم شکل‌گرفته از تکرار به شیوهٔ استهلالی(آغازین)(عبید، ۲۰۰۱: ۲۰۹-۱۸۶) با دلالت معنایی متنوع، بیانگر نظم و انسجام فکر و اندیشه شاعر است. تکرار واژگان«**مُتنَفّجینَ / تَنَفّجت**» و «**مُتفرّقینَ / فُرقة**»، در قالب اشتقاق (تجنیس) نیز شایستهٔ توجه است. زیرا تجنیس و یا همان هم‌جنس‌سازی، با بالابردن موسیقی درونی اشعار، از شگردهای زیباسازی کلام به شمار می‌آید. تجنیس به نوبه خود موسیقی درونی قصیده را افزایش داده و بر ادبیّت سخن می‌افزاید(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٥٠).

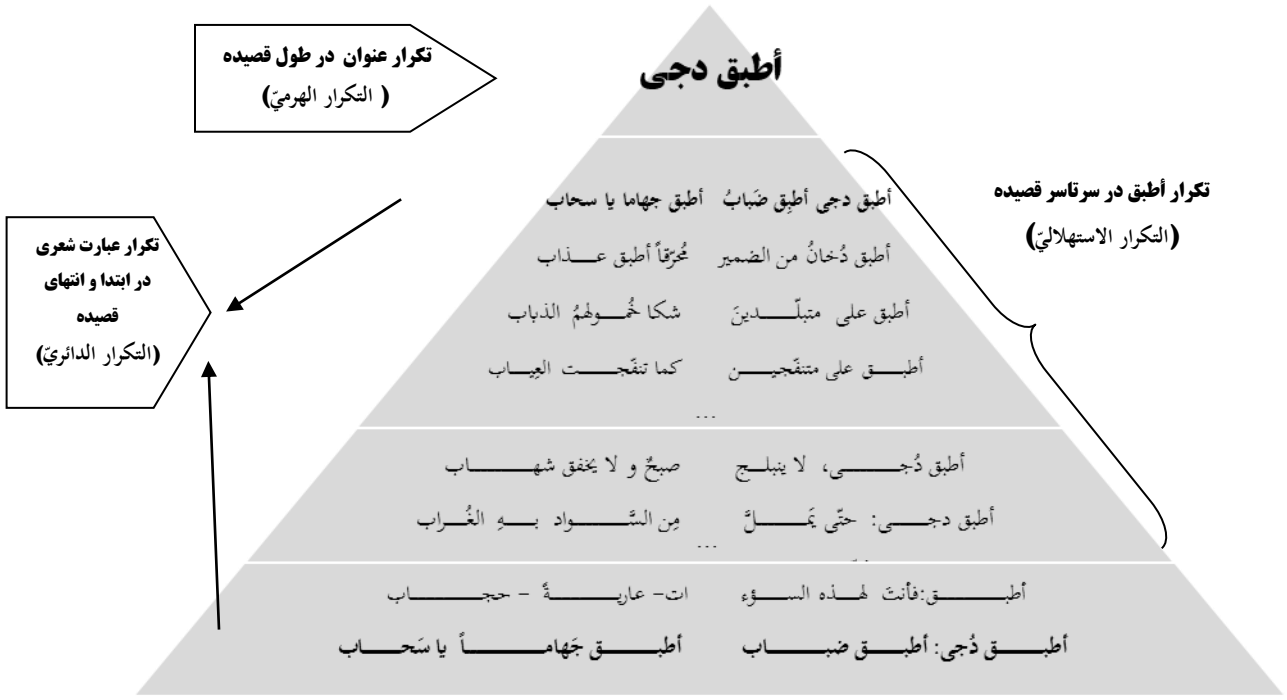
تکرار در ابتدای مقطع از دیگر ابزارهای زبانی در این قصیده است. شاعر برای ارتباط محکم بین مقطع‌ها و همچنین بالابردن توازن و موسیقی کلام، از این نوع تکرار بهره می‌گیرد(الدجیلی، ۱۹۷۲: ٤٥). جواهری در قصیدهٔ «أطبق دجی» در تمامی نُه بند آن، از تکرار بهره گرفته است. هدف اصلی در این نوع تکرار، توجه شاعر به یک موضوع خاصی است که به انسجام اندیشه و وحدت موضوع کمک می‌کند(رجائی،۱۳۸۷ : ۲۵۳).

قصیده از تنوع تکرار برخوردار است و در آن تکرار واژه، ترکیب، عبارت به کار رفته است. عبارت«**أطبق دجی**» ۸ بار، عبارت « **أطبق فَأنتَ** ....» ٤ بار و « **أطبق علی** ....» ۸ بار تکرار شده است. شاعر با تکرار عبارات به دنبال تثبیت فکر و اندیشه است. تکرار در سرتاسر قصیده اجرا شده و بر انسجام و زیبایی کلی قصیده افزوده است.

أطبق دجی، لا یَنبلجْ صبحٌ ولا یَخفق شهابٌ

(ترجمه) «حجابش باش در حالی‌که صبح نمی‌تابد و ستاره(اختر) برق نمی‌زند.»

بیت فوق دوبار در طول تکرار شده است. هدف شاعر از تکرار، بیانگر تثبیت و تأکید مفهوم تیرگی و فخامت اوضاع است.این همان «**تکرار لازمه**» است که محور قصیده بر آن می‌چرخد و نقش مؤثری بر موسیقی و دلالت معنا دارد. در این تکرار سطر یا عبارت شعری در طول قصیده تکرار می‌شود(عبید، ۲۰۰۱: ۲۰۹-۱۸۶).



شاعر با تکرار و بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی لفظ «**أطبق**» و با روش تعریض و کنایه و اسلوب انشایی و سخن صریح و خطابی و رستاخیزی از واژگان، در پی آن است تا انتقال پیام میان گوینده و شنونده به‌سرعت انجام‌شده و بیشترین تأثیر را در مخاطب به‌جا نهد؛ افزون بر اینکه توازن و انسجام حاصل از تکرار، فُرم زیبایی به قصیده بخشیده است.

جدول شماره (۱)

بسامد انواع تکرار در قصیدهٔ «أطبق دُجی»					
تکرار واژه		تکرار عبارت		تکرار از نوع اشتقاق	تکرار قافیه
أطبِق	دُجی	أطبق دُجی..	۸	غَضبان/ غِضاب تَنَفَّجَ / مُتنفّجین مُجرمة / جریمة دُجی / داجی ذابوا / مُذاب	عَذاب سَحاب شَهاب مُصاب
		أطبِق فأنتَ لِهذه السوءات .. أطبِق فأنتَ لِهذه الأنياب.. أطبِق فأنتَ لِهذه الآثام .. أطبِق فأنتَ لِصبغة	۸		

		أطبِق دُجی أطبِق ضباب أطبِق جَهاماً یا سَحابُ	۲	سَرح/ سرحاً فَتحت/ لا یَنفتِح	
		یا مَن ...	۳	خَفَقت/ لا یَخفِق	
		لا یَبلِجُ صُبحٌ و لا یَخفِق شهاب	۲	تَرب/ تُراب	
		أطبق علی مُتبلّدین .. أطبق علی مُتفرّقین.. أطبق علی مُتنفّجین...	۳		
۳۶	۸	۲۲		۹	۴

شاعر هر بار با دلالت‌های معنایی جدید و با خطاب قرار دادن تاریکی، تکرارهای پی‌درپی، موسیقی درونی حاصل از تکرار صامت «**الف**» و فخامت حرف «**ط**» که در زمرهٔ حروف قوی قرار می‌گیرد(قدوری، ۲۰۰۷: ۲۸۰)؛ اوضاع موجود کشور را در پیش روی خواننده به تصویر کشیده و به ارزیابی مسائل می‌پردازد. خواننده را تا پایان قصیده با خود همراه ساخته و او را با موجی از احساس و اندیشه‌های خود رو به رو می‌سازد. این همان تکراری است که به سطح تراژدی رسیده است(رجائی،۱۳۸۷: ۲۵۳-۲٤۹) زیرا خواننده تحت تاثیر موضوعی است که حس و عاطفهٔ او را برانگیخته است.

تکرار واژگان در قافیه در مقایسه با بقیهٔ تکرارها، کمتر اتفاق افتاده است زیرا قافیه عنصر مهم در شعر اوست جواهری برای سرودن شعر، زمان زیادی را صرف می‌کند. واژگان «شهاب، مُصاب، سحاب و عذاب» تنها دوبار تکرار شده‌اند. دلیل آن به گسترهٔ واژگانی شاعر بر می‌گردد که این امکان را به او می‌دهد تا از واژگان تکراری کمتری در قافیه استفاده کند. حتی سرودن مطوّلات، او را از کاربست قافیه‌های متنوع، ناتوان نساخت؛ زیرا جواهری در انتخاب قافیه، دقت می‌کند. او متناسب با فضای هر قصیده، قافیه را انتخاب می‌کند و از این طریق حالات درونی خود را به نمایش قرار می‌دهد. همان‌طور که در قصیدهٔ «القصائد الشاربة الأكلة » بیان می‌کند که برای قافیه زحمت زیادی می‌کشد:

أ یَدری مَن یُردّدها حِساناً خلاءً مِن زِحافٍ أو سِنادِ
بأنَّ الشعرَ تَشربُ مِن عیوني قوافیهِ، وتأكُلُ مِن فؤادي؟
(الجواهری، دیوان: ۲۲۳/ ۴)

(ترجمه) «آیا کسی که اشعار مرا تکرار می‌کند، می‌داند که اشعارم خالی از عیوب قافیه همچون زحاف و سناد است؟ آیا می‌داند که قافیه‌های شعر من از آب چشمانم می‌نوشد و از قلبم می‌خورد؟ (شعر از اعماق وجودم جاری می‌شود)»

و در ابیاتی دیگر، قریحهٔ شاعری و مهارت خود را در انتخاب واژگان می‌ستاید:

أنا في الشعر فارِسٌ إن أُغالَب یَكُنِ الطبعُ لي مِجَنّاً وتُرسا
وإذا ما ارتَمَت عليَّ القَوافي نلتُ مُختارَها وعِفتُ الأخسّا
(الجواهری، دیوان: ۱۱۹/ ۳)

(ترجمه) «من در شعر یک سوارکار هستم. طبع و سرشت (قریحهٔ شاعری)، همچون سپری برای من است. اگر قافیه‌ها بر من سرازیر شود، من بهترین آن‌ها را اختیار می‌کنم و بیزارم از بی ارزش‌بودن آن‌ها.»

۵ . ۲ آشنایی‌زدایی واژگانی

واژگان و عبارات در حقیقت حاصل تجربهٔ ذهنی شاعر یا نویسنده هستند و وسیله‌ای هستند برای انتقال تجربه به دیگران. در نگاه فرمالیست‌ها واژه از اهمیت زیادی برخوردار است. واژگان در هم‌نشینی با یکدیگر اثر ادبی زیبا پدید می‌آورند. منظور از آشنایی‌زدایی واژگانی، کاربست واژه‌هایی است که شاعر یا نویسنده آن‌ها را می‌سازند، گاهی شاعر از شیوه‌های معمول و رایج ساختن واژه در زبان هنجاری سرباز می‌زند، این آشنایی‌زدایی بر شکوه و تأثیر شعری می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود. حال یا مخالف با قیاس است و یا غرابت استعمال دارد. بنابراین آفرینش واژگان جدید، در حیطهٔ آشنایی‌زدایی واژگانی قرار می‌گیرد(سنگری، ۱۳۸۱،: ۵).

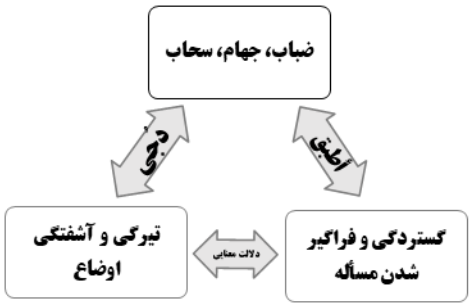
صورت‌گرایان روس، در مقالات متعددی نشان دادند که «کلمه» در شعر ارزش زیباشناسی دارد و به‌هیچ‌وجه وظیفه انتقال معنی به مخاطب را ندارد. کلمه در شعر، خود یک واحد زیباشناسی است. موسیقی و وزن کلمات در شعر، تمام وظایف را عهده‌دار است(همان: ۱۳۳).

جواهری در استفاده از واژگان و ترکیبات دقت می‌کند و آن‌ها را در قصیده‌های طولانی به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد که خواننده احساس خستگی نمی‌کند و از علو واژه نیز کاسته نمی‌شود(علوان، ۱۹۷۵ : ۳۱۷).

شاعر در ابتدای قصیده با خطاب قراردادن «تاریکی» وارد موضوع اصلی می‌شود. برخی ناقدان معتقدند شاعر ترکیب «**أطبق دجی**» را با آگاهی از حروف « **قُطُب جَد**» که از اصوات«**قَلقَلة**» است و نزد علمای عرب دلالت بر حرکت و اضطراب می‌کند، گرفته است (غالب، ۲۰۰۹: ۱٦۱). حروف به‌کاررفته (ط، ق، د) که دلالت بر درشتی دارند؛ با احساسات و هیجانات شاعر مطابقت دارد(عباس، ۱۹۹۸: ٦۰). او با ساخت این ترکیب و هماهنگ ساختن آن با واژگانی مانند «الدمار، السّحاب، العذاب، التباب، الضباب و الدخان» که در طول قصیده از آنها استفاده می‌کند؛ خشم و غضب خود را به نمایش قرار داده است. این همان رستاخیز کلمات است که در مباحث نظری صورت‌گرایان بر آن تأکید شده است. اصطلاح رستاخیز کلمات در اصل از ابداعات شاعر فرانسوی،« مالارمه» است ولی صورت تحلیلی و نظریه پردازانه آن حاصل کارگاه ذوق و اندیشه صورت‌گرایان روسی است. آن‌ها متوجه شدند واژگان در زبان روزمره، حالت مرده و غیرفعال به خود می‌گیرند و از طریق کاربرد شاعر است که آن مردگی و ناکارایی، چهره را دگرگون می‌کند و با حیاتی نو وارد زندگی و محیط هنری زمانه می‌شود(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۳۱).

شاعر از فعل امر«**أطبق**» بر اساس مقتضای حال بهره گرفته است. او با استفاده از اسلوب انشایی و سخن صریح و خطابی، در پی آن است تا انتقال پیام میان گوینده و شنونده به‌سرعت انجام شده و بیشترین تأثیر را در مخاطب به‌جا نهد. کاربست مداوم فعل امر«أطبق» و اسلوب ندا، برای تثبیت معنای مورد نظر به کار رفته است.

واژه «دُجی» به معنای« سیاهی، تیرگی» است (طباطبایی، ۱۳۷۳ : ۳۵٦) «دجی»، نشان از خشم شاعر در قبال مسائل جامعه است. شاعر از همان آغاز قصیده روح آزردهٔ خود را نسبت به فراگیر شدن مشکلات، بـه تصـویر کشـیده و ذهـن خواننـده را بـه اهمیت موضوع معطوف می‌دارد. سه واژهٔ «ضباب»، «جهام» و «سحاب» در هم‌نشینی با «أطبق» و«**دُجی**»، دو مفهـوم تیرگـی و گستردگی را در محدودهٔ وسیعی تداعی می‌کنند. در واقع شاعر در یک بیت توانسته تمامی واژگان را به‌گونه‌ای متناسب باهم به کار گیرد که از نظر موسیقی و معنا متناسب باشند. این تکنیک زبانی شاعر بیانگر مطابقت اشعار با مقتضای حال، احساس و عاطفهٔ قوی در شاعر و اهمیت موضوع است.



از دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایی، کاربست واژگان و ترکیب‌هایی اسـت کـه در گذشـته معمـول بـوده و درگـذر زمـان از استعمال خارج‌شده و امروزه جزء واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه‌اند که به آن آشنایی‌زدایی زمانی یا آرکائیسم گفتـه مـی-شود. در دیدگاه فرمالیست‌های روس فعال کردن «هنرسازه های» ازکارافتاده، از اهمیت بالایی برخوردار است. بر طبق نظریهٔ آن‌ها، هنرسازه‌ها بر اثر زیادی کاربرد، توانایی خود را از دست می‌دهند و کار هنرمند آن است که آن هنرسازه‌های مرده را با نظام بندی جدید خود زنده و پویا کند(صفوی، ۱۳۷۳ : ۱۰۹).

لیچ، باستان‌گرایی را ادامهٔ زبان گذشته به شمار می‌آورد که در میان زبان امروزی پدیـدار مـی‌گـردد(علـوی مقـدم، ۱۳۸۱ : ۱۱). به‌طور قطع این مهارت در اشعار شاعرانی یافت می‌شود که از مطالعه در آثار پیشـینیان غافـل نبـوده‌انـد و توانسـته‌انـد بـین واژگان کهن و واژگان امروزی سازگاری برقرار کنند.

بُلهــاً تــدورُ بهــا العیــونُ کــأنَّ صَحصَــها ســراب

(ترجمه) «سست عقل‌هایی که چشم‌ها به دنبال آنها هستند. گویی که زمین فراخ آن، سراب و فریب است.»

«صَحْصَحة»، به معنای زمین فراخ و وسیع است. این واژه بیشتر در متون قدیم به کار رفته است. در«لسان العرب» آمده اسـت: «صَحصَحَ والصَّحْصَحُ والصَّحْصحة والصَّحْصَحانُ: الأَرض الْمُسْتَوِيَةُ الْوَاسِعَةُ» (ابن منظور،ج ۲: ۵۰۸). شاعر افراد سسـت عقلـی کـه ظـاهری فریب‌دهنده دارند به سراب تشبیه می‌کند. به نظرمی‌آید شاعر با کاربست واژه«صَحْصَحة» که دلالت بر گستردگی زیـاد دارد، در بیان مقصود خود تأکید می‌ورزد.

فـإذا التقـت **حَلَـق البِطـان** وجــدّت النــوبُ الصّــعاب

(ترجمه) «هنگامی که حلقهٔ شکم‌ها به هم برخورد کند و هنگامی که مشکلات و سختی‌ها پیدا شود.»

مَثَل «حَلَق البِطان» در وقت شدت یافتن گرفتاری، به کار می‌رود. شاعر برای تثبیت معنای مورد نظر و تاکید بر اندیشه خود، از این مَثَل استفاده کرده است. کاربست مثل‌های شعری از سوی جواهری، دلیل محکمی است که او از فرهنگ غنی و اطلاعات وسیع زبانی برخوردار است.

لازم به ذکر است جواهری در بیشتر قصائد خود از واژگان و عبارات گذشته استفاده می‌کند. برخی ناقدان معتقدند که جواهری نسبت به دو شاعر پیشین خود یعنی زهاوی و رصافی، به کاربست واژگان قدیمی میل بیشتری دارد(حجّاوی، ۲۰۱۸: ۱۲). او در اسلوب نوشتاری و فنون شعری، بر کلاسیک متکی بر سنت، گرایش دارد همان طور که صلاح عبد الصبور او را نمایندهٔ آخرین مرحلهٔ زرین شعر کلاسیک عرب به شمار می‌آورد (شعبان،۱۹۹۷ :۱۰۱). بنابراین تلاش جواهری در بهره‌گیری از کلام پیشینیان و ارتباطی که میان اصطلاحات کهن و امروزی برقرار کرده؛ بیانگر اهتمام او به ابزارهای زبانی است.

شایان‌ذکر است، کاربرد واژگان مطابق همگام با زمان شاعر سنجیده می‌شود. اگر شاعر واژه‌ای را به کار ببرد که در زمانش رایج نیست ولی در گذشته رایج بوده، یک نوع آشنایی‌زدایی است و یا شاعر واژه‌های جدید را وارد شعر خود نماید. سیف الله هشام نویسندهٔ کتاب«شعريّة الإنزياح» در بیان مفهوم آشنایی‌زدایی می‌گوید:« اگر نمونهٔ شعر جاهلی را معیار شعر عربی قدیم در نظر بگیریم، واژگان و کلماتی از قبیل الصلاة، الزكاة، القيام، الركوع، السجود، الوضوء، که بعد از اسلام وارد شعر عرب گردید، می‌تواند پدیده‌ای از آشنایی‌زدایی باشد» (هشام، ۲۰۱۷ : ۹۱).

گاهی شاعر اصطلاحات روزمره را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که شگفتی مخاطب را به دنبال دارد:

أطبــــق علـــى هـــذى الـــو جــوه كأنّهــا **صـــورٌ كِـــذاب**

(ترجمه) «بگستر بر این چهره‌ها گویی ماسک‌هایی دروغین هستند.»

شاعر ترکیب «**صور کذاب**: ماسک‌های دروغ» را در تشبیه چهره‌های بی‌روح به کار برده است. او با این تشبیه زیبا، شدت اندوه خود را به تصویر کشیده است.

أطبـــق علـــى **مُتنَفّجـــــينَ** كَمـــا **تَنَفَّجَـــــت** العيـــابُ

(ترجمه) «بگستر بر آدم‌های متظاهر و کم‌مایه‌ای که همچون سبدی پرحجم و توخالی‌اند.»

«**تَنَفَّجَ: ارتفَعَ: بالا رفت،ظاهر گشت**».**تنَفَّجَ الرجل:افتخرَ بِما ليسَ عنده**(معلوف، ۱۹۹٤: ۸۲۳). یعنی مرد به آنچه ندارد، افتخار کرد. فعل «**تَنَفَّجَ**» از کلمات کم کاربرد است.جواهری آن را به همراه «**مُتنَفّجينَ**» **برای توازن درونی به کار گرفته است.**

و اما از نکات مهم در این قصیده، کاربرد واژگانی مثل«**عذاب، عقاب، محرّقاً، یوم النشور، جزاء**» است. این واژگان قرآنی بیانگر اهتمام جواهری به قرآن کریم و تعالیم دینی است:

أطبــق دخــانُ مِــن الضــمير **مُحرّقـــاً** أطبـــق عَـــذاب

(ترجمه) «بگستر ای دود برخاسته از وجدان آتشین، بگستر ای عذاب.»

در بیت بالا شاعر از آیه﴿إِنَّ الَّذِينَ فَتَنُوا الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَتُوبُوا فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ﴾ (البروج/۱۰) الهام گرفته است. از نمونهٔ دیگر می‌توان به عبارت «أطبق إلى يَومِ النُّشور: بگستر تا روز قیامت .» اشاره کرد که تلمیح به روز رستاخیز دارد.

الهام‌پذیری جواهری از شخصیت‌ها و قصه‌های قرآنی، بیانگر درک عمیق و والای او بر این کتاب آسمانی دارد. او توانست با توسل بر نکته‌های بلاغی قرآن و با تعمق در اندیشه‌های قرآنی و به‌کارگیری آن‌ها، به شعرش جلوه‌ای خاص بخشد و تصویری نو بیافریند و از این طریق قدرت تصویرپردازی و خلاقیت خود را نمایش دهد. سروده‌های جواهری بیانگر آن است که ارتباط تنگاتنگی میان جواهری و قرآن برقرار بوده است و قرآن به‌عنوان یکی از منابع مهم فنی و بنیادین در شعر او به شمار می‌آید.

به‌طورکلی کاربست واژگان و عبارت‌های به کار گرفته‌شده در قصیده از قبیل: «دُجی، الداجی، دخان، عذاب، دَمار، بوم، خمول، السواد، دماء، الجوع، كِذاب، مَلَّ، ضَجَّ، متفرّقين، متفنّحين، متبلّدين، النّار، عار، عاب، الشرور، غضاب، النفاق، ظلمة، شكا، تَباب، ديسَ رؤوسهم، تأوّبوا للذلّ، العمى و الشرور» که دارای بار منفی هستند؛ با فضای قصیده و با موضوعی که شاعر ارائه داده است، تناسب دارد.

از دیگر ویژگی‌های این قصیده، گستردگی نمادها است. نماد یعنی بیان اندیشه‌ها و عواطف و احساسات به روش غیرمستقیم یا از طریق اشاره به آن‌هاست(چدویک،۱۳۷۵: ۱). نماد را باید از زیباترین نوع استعاره به شمار آورد؛ چراکه در نماد، مفاهیم بزرگ از طریق موضوعات جزئی نمایش داده می‌شود و این موضوعات و تصاویر جزئی چنان زنده و جاندارند که گویی ذهن را تسخیر می‌کنند(فتوحی، ۱۳۸۵: ۱٦ ۳۸۵).استفاده از نمادها و اسطوره‌ها در ادبیات معاصر شدت گرفته است. تحولات و حوادث سیاسی و اجتماعی و استعمار دولت‌های اروپایی، از انگیزه‌هایی است که سبب روی آوردن شاعران عرب به اسطوره و نماد گردید(جبراً، ۱۹۹۵ : ٤٥).

در قصیدهٔ «أطبق دُجی» جواهری برای بیان اعتراض به وضعیت موجود جامعه، از نمادها به فراوانی بهره می‌گیرد. حیوانات را به عنوان یکی از عناصر تخیل و تصویرسازی و سمبولیک به کار برده است که با کنکاش در آن می‌توان به مفاهیم بسیاری دست یافت.

نگاه شاعر به پیرامون خود، نگاهی سرشار از آشفتگی و تخریب است. کثرت اسامی حیوانات مانند(**الكلاب، الذئاب، البوم، عُقاب، الغُراب، الذباب و...**) به همراه واژگانی چون (**النار، الدجى، الدمار، التباب و...**)، تصویر وحشتناکی همچون درام در نگاه مخاطب متجلی می‌شود. جبرا ابراهیم جبرا این قصیده را همچون نمایشنامهٔ « **شاه لیر**/ شیرشاه» « King Lear » شکسپیر می-بیند که جهان در آن پر از حیوانات درنده با چنگال‌هایش است(جبرا ابراهیم جبرا،۱۹٦۹: ۷٤).

أطبق دجى حتّى يَملَّ من السواد به الغُراب

(ترجمه) «ای تاریکی بگستر تا کلاغ نیز از سیاهی ملول گردد.»

«کلاغ» در ادبیات دارای نمادهای مختلفی است. در بیشتر موارد از«کلاغ» به‌عنوان نمادی برای احتیاط استفاده می‌شود. بسیاری از شاعران معاصر، برای پرداختن به مسائل و مشکلات جامعهٔ خود از نماد «کلاغ» استفاده کرده‌اند.

أطبــق دُجــى: حَتّــى يُحلِّــق فِي الســـــماوات عُقـــــاب

(ترجمه) «ای تاریکی گسترده شو تا زمانی‌که عقاب در آسمان‌ها به پرواز درآید.»

تاریکی نماد نارضایتی از اوضاع است. عقاب همان غیورمردانی هستند که می‌توانند برای رهایی کشور از مشکلات اقدام کنند.

أطبـــــق علـــــى مُتبَلّـــــ ـــينَ شَـــكا حُمـــولَهُمُ الـــذُّباب

(ترجمه) «بر افراد تنبلی بگستر که مگس از تنبلی‌شان شکایت کرده است.»

استفاده از نماد پرندگان، پوششی است که شاعر برای اعتراض به وضعیت موجود جامعه به کار برده است. جواهری با درک حقایق جامعه و با توجه به حس مسئولیت‌پذیری و وجدان بیداری که در وجود او نهفته است؛ تمام تلاش خود را به کار گرفته تا با تصویر کشیدن نابسامانی‌های جامعه، حس بیداری مردم را تحریک کند. در نتیجه تجلی افکار و اندیشه‌های مصلحانهٔ خود را با نمادهای مختلفی بیان کرده است. او از زبان حیوانات به تشویق فضیلت‌ها، دوراندیشی و نکوهش رذیلت‌ها سخن می‌گوید و از این طریق توانسته به اشعارش چهره‌ای نو بدهد که در نگاه مخاطب جذابیت داشته باشد.

در تمامی موارد بالا، آنچه برای خواننده جذابیت دارد، تسلط واژگانی و اطلاعات ادبی جواهری است. او سعی دارد خواننده در تلاطم معانی واژگان درگیر شده و بر ادبیّت آثار خود بیفزاید. واژگان در روح و ذهن جواهری جادوی خاصی دارد. واژه و جواهری مکمل هم هستند و با هم حرکت می‌کنند(السامرائیّ،١٩٦٩: ١٨١).

جدول شماره (٢)

گستردگی واژگان و ترکیبات خاص و نادر در قصیده «أطبق دُجی»											
ردیف	**واژگان کهن**	**ترکیبات و عبارات خاص**	**نماد حیوانات**	**گستردگی واژگان در قافیه**							
	صحصحة	أطبق دُجی صُور کِذاب	بوم ذئاب ذباب کلاب عقاب أسد غُراب دیدان	باب غاب عاب	تباب ذباب عُباب ثباب شباب ضباب ذباب	قراب حِراب هراب خراب	شهاب شباب شعاب	الصحاب الصعاب	عذاب عُقاب عراب عِقاب	نصاب مُصاب صاب	سراب سغاب سحاب	رقاب رکاب رحاب
بسامد	١	٢	٨	٣	٧	٤	٣	٢	٤	٣	٣	٣

آشنایی‌زدایی واژگانی، در اشعار جواهری از زبان شعری غنی او نشأت می‌گیرد. این نکته را باید در نظر داشت که متفاوت بودن و برجسته بودن اشعار جواهری، حاصل عوامل متعددی است. دو منبع مهم دینی قرآن و نهج‌البلاغه و متن‌های قدیمی در اسلوب شعری و تصویرپردازی‌اش، تأثیر زیادی نهاده است(الخوری،۱۹٦۰: ۲٤٤). در خاطراتش از تأثیر اشعار قدیمی و متن‌های کهن بر اسلوب شعری‌اش سخن گفته است (الجواهری، ۱۹۸۸،ج ۱: ٦٦) افزون بر آن از تمدن اروپا و فرهنگ و ادبیات اروپایی نیز تأثیر پذیرفته است(شعبان، ۱۹۹۷: ۲۰۸). بنابراین جذابیت و زیبایی اشعار جواهری، حاصل مطالعه او در آثار گذشتگان و توجه او به فرهنگ ملت‌های مختلف و اهتمام به موسیقی است. همه این عوامل سبب گردید تا جواهری، شعری زیبا را در پیش روی مخاطب قرار دهد و خواننده را محو زیبایی‌های زبانی خود نماید.

۵. ۳ آشنایی‌زدایی نحوی

شاعر می‌تواند با تغییر و جا به جا کردن اجزای جمله، موجب آشنایی‌زدایی در زبان شعری خود شود(صفوی،۱۳۷۳: ۸۰). درواقع هر نوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی عبارت‌ها، درصورتی‌که به زیبا آفرینی منجر شود؛ از ویژگی‌های برجسته‌سازی ادبی خواهد بود. بهره‌مندی از این تکنیک، به آفرینش یک متن ادبی زیبا می‌انجامد در نتیجه خواننده با حسی تازه و شگرف با متن رو به رو می‌شود. فرمالیست‌ها ضمن اینکه آشنایی‌زدایی نحوی را به عنوان یکی از مؤلفه‌های این مکتب و یک عنصر مهم در ادبیّت یک متن ادبی به شمار می‌آورند؛ معتقدند این تکنیک باید به گونه‌ای باشد که موجب اختلال در ساختار کلامی و آشفتگی در پیوند بین عبارات نشود. قابل به ذکر است آشنایی-زدایی نحوی محدودیت ندارد هر عبارتی که از اصل قاعدهٔ نحوی خارج شود؛ می‌تواند نمونه‌ای از آن باشد مثل: تقدیم و تأخیر، حذف، فاصله و... . در بسیاری از موارد، آشنایی‌زدایی نحوی به‌عنوان ابزاری برای حفظ وزن به‌کار می‌آید(صفوی، ۱۳۷۳: ۱٤۳-۱٤۲).

۵. ۳. ۱ تقدیم و تأخیر

تقدیم و تأخیر از مسائل مهم در حوزهٔ زبان‌شناسی است که با خروج کلام از قواعد نظم و ترتیب مانند تقدیم مفعول، خبر، حال، جار و مجرور و... صورت می‌گیرد و آشنایی‌زدایی به شمار می‌آید (فضل، صلاح، ۱۹۹۸: ۲۱۱). شاعر تلاش می‌کند از طریق خارج کردن جمله از چارچوب اصلی، تصویر فنی متمایزی را خلق کند و به زیبایی‌هایی در متن دست یابد(عبد المطلب، ۱۹۸٤: ۲۰۱-۲۰۰). در قرآن کریم شواهد فراوانی از تقدیم و تاخیر وجود دارد که با اهداف متنوعی چون تاکید، حصر، تعظیم و ... به کار رفته است:﴿لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ هدف از تقدیم در آیهٔ فوق، منحصربودن مالکیت آسمان و زمین است (پوریوسف،۱۳۷۹: ۱۱۸٤). قرآن در بسیاری از آیات خود با بهره‌گیری از این روش، مفاهیم والای خود را بیان نموده است. از تقدیم و تاخیر و چینش هنری واژگان می‌توان به حقیقت هنری اثر ادبی و راز اعجاز واژگان پی برد (ابودیب، ۱۳۸٤: ٤۱- ۵۳).

أطبق نعيبُ، يُجب صَدا ـكَ البومُ، أطبق يا خَراب

(ترجمه) «ای صدای کلاغ بگستر تا جغد صدای تو را پاسخ دهد. بگستر ای خرابی.»

در بیت فوق، مفعول(الصدا)، بر فاعل (الیوم) مقدم شده است. ازآنجاکه شاعر در بیت قبل «بُناة» را در انتهای مصرع اول به کاربست؛ در این مصرع «صدا» را مقدم آورد تا با «بناة» هم آهنگ گردد اگر شاعر «البوم» در جایگاه «صدا» قرار می‌داد؛ آهنگ و ریتم قصیده به این زیبایی شکل نمی‌گرفت.

أطبـــق علـــی مُتبلّـــدینَ شَـــکا خمـــولَهُم الـــذبابُ

(ترجمه) «بر انسان‌های تنبل و ضعیف بگستر که مگس‌ها از سستی‌شان شکایت کردند.»

در بیت بالا مفعول(الخمول)، بر فاعل(الذباب)، به منظور رعایت قافیه مقدم شده است.

أطبـق علـی هـذی المسـوخ تَعـافُ عیشـتَها الکـلابُ

(ترجمه) «بگستر بر این بوزینه‌ها که سگ‌ها از زندگی کردن با آن‌ها بیزارند.»

واژه «عیشة» در این عبارت نقش مفعولی دارد و بر فاعل جمله «الکلاب» مقدم شده است. در این بیت نیز تقدیم و تأخیر، برای حفظ قافیه و نظم شعر صورت گرفته است.

مقدم نمودن جواب شرط بر فعل شرط ازنظر بسیاری از علمای نحو منع شده است(عبدالحمید،١٩٩٠ : ١٥٦). جواهری به منظور رعایت قافیه، از این قاعده عدول کرده است :

أطبـق: فـأینَ تَفِـرُّ إن تُسـفِرُ ویَنحـدرِ النِقـاب؟!

(ترجمه) «بگستر (ای تاریکی): پس کجا فرار می‌کنی اگر چهره‌ات نمایان شود و مانع برافتد.»

شاعر به‌منظور برجسته‌نمودن پیام‌های متنی و نظم شعری، دست به تقدیم زده است تا حزن و اندوه خود را به مخاطب انتقال داده و احساس و عاطفهٔ او را برانگیزاند درنتیجه به خروج از قاعدهٔ اصلی و آشنایی‌زدایی منجر شده است. انحراف از قوانین حاکم بر ساختار جمله‌ها و ترکیب عبارت در زبان معیار، روشی است که شاعران برای رسیدن به زبان شعری از آن بهره گرفته‌اند. این امر بیشتر باهدف حفظ نظام موسیقیایی شعر صورت می‌گیرد. در بیت فوق جواب شرط«فأینَ تَفِرُّ» بر فعل شرط «إن تُسفر و یَنحدرِ النِقاب؟!» مقدم شده است. ازآنجاکه «النقاب» در جملهٔ فعل شرط، فاعل است، بنابراین شاعر ترتیب جمله را با این شیوه بیان نمود تا به قافیه خللی وارد نشود. افزون بر آن آمیختگی تقدیم با تکرار، موسیقی دل‌نشینی را ایجاد کرده و بر زیبایی اشعار افزوده است. به‌طورکلی گسترهٔ پدیده تقدیم و تأخیر در شعر جواهری، نشان از تسلط شاعر در ساختارهای نحوی و واژگانی و قدرت شاعر در توصیف کلمات با کاربست الگوهای زبانی متعدد دارد. تقدیم و تأخیر زبان شعری جواهری را غنی ساخته و درعین‌حال بر دلالت‌های معنای آن مؤثر واقع شده است(غالب، ٢٠٠٩، ١٦١).

۵. ۳. ۲ فاصلهٔ بین ساختارهای نحوی

فاصلهٔ بین ساختارهای نحوی مانند فاصله بین مبتدأ و خبر و یا فعل و فاعل و یا دیگر عناصر نحوی، برای اهداف متنوعی مانند رعایت وزن و موسیقی و تأکید بر یک غرض خاص صورت می‌گیرد. وصل و فصل نیز همچون تقدیم و تأخیر منجر به عدول می‌شود(المسدّی،۲۰۰٦ :۷۱-۷۰). شاعر می‌تواند به گونه‌ایی از این شگرد بلاغی استفاده کند که سبب جذابیت شعر شده و زبان شعری شاعر در نگاه مخاطب برجسته نماید:

لا یَنفتح _خوفاً علیه-! مِن العمی للنور باب
أطبق دُجی: حتّی یَملَّ من السّوادِ بِه الغُراب
أطبق دُجی: حتّی یُحلِّقَ فی سماواتٍ عُقاب

(ترجمه) «ای تاریکی گسترده شو به خاطر ترس هیچ دری به روشنایی باز نمی‌شود./ بگستر ای تاریکی تا اینکه کلاغ نیز از سیاهی خسته شود. ای تاریکی گسترده شو تا زمانی‌که عقاب در آسمان‌ها به پرواز درآید.»

در ابیات فوق، «باب، الغراب، عُقاب» با تأخیر و بافاصله از فعل به‌کاررفته‌اند. شاعر اسلوب تقدیم را پیایی در ابیات بعدی، تکرار می‌کند. در واقع شاعر با تأخیر فاعل از فعل و هماهنگ کردن فاعل با قافیه، باهدف انسجام وزن و قافیه به همراه تکرار، ساختاری را پیش روی خواننده قرار داده است که در نگاه مخاطب زیبا به نظر می‌آید. او این شگرد را در ابیات پایانی قصیده نیز تکرار می‌کند ولی این بار فاصله را بین مبتدأ و خبر ایجاد می‌کند:

أطبق دُجی: فأنتَ لهذه السوءاتِ عاریةً – حجاب
أطبق: فأنتَ لهذه الأنیابِ مُشحذةً – قراب
أطبق: فأنتَ لهذه الآثام شامخة شباب

(ترجمه) «ای تاریکی بگستر: تو برای این زشتی‌های آشکار پوشش هستی./ ای تاریکی بگستر که تو برای این دندان‌های تیز، پوشش و غلاف هستی./ ای تاریکی بگستر که تو برای این گناهان بزرگ جوان هستی.(جوانی تو بر این گناهان بزرگ مجوز است).»

در ابیات بالا فاصله‌ای بین مبتدا «أنتَ» و خبر«حجاب، قراب، شباب» اتفاق افتاده به گونه‌ای که مبتدا در مصرع اول و خبر در مصراع دوم آمده است. شاعر این فاصله را با اسلوب تکرار درآمیخته و ابیات را زیبا جلوه داده است. فاصلهٔ زیاد بین ساختارهای نحوی، سبب فعال شدن تخیل مخاطب می‌شود زیرا مخاطب در جست‌وجوی آن است تا به رازها و معنای ذهنی شاعر پی ببرد. این امر سبب جذابیت شعر شده و زبان شعری شاعر در نگاه مخاطب، برجسته و زیبا می‌نماید.

۵ . ۳. ۳ حذف

«حذف» به‌عنوان یک عنصر مهم، نقش مهمی در ساختار عبارات و توازن آوایی ایفا می‌کند. حذف به شکل‌های مختلفی از قبیل حذف منادا، حذف مبتدأ، حذف حرف عطف، حذف مفعول و...، با اهداف متنوعی ظاهر می‌گردد. حذف باهدف

رعایت موسیقی و توازن آوایی کاربرد وسیعی دارد. از نمونهٔ حذف در قصیدهٔ «أطبق دُجی» می‌توان به حذف حرف ندا و عطف اشاره کرد:

أطبـــق دَمـــارُ علـــی حُمـــا ةِ دمـــارِهم، أطبـــق تَبـــاب
أطبـــق جَـــزاء علـــی بُنـــاه قُبـــورهم أطبـــق عِقـــاب

(ترجمه) «بگستر ای نابودی بر حامیان نابودی آن‌ها! بگستر ای خرابی! بگستر ای کیفر و جزاء بر سازندگان قبرهای آن‌ها ! بگستر ای عذاب.»

در بیت فوق، حذف حرف ندا در کنار هم‌آوایی در کلمات«**دَمارُ / جزاء**»، «**حُماة / بُناة** » و« **تَباب/ عِقاب**» و تکرار واژهٔ «**أطبق**» سبب تقویت موسیقی ابیات شده است.

أطبِـــق دجـــی أطبِـــق ضـــبابُ أطبِـــق جَهامـــاً یـــا سَـــحابُ

(ترجمه) «بگستر ای تاریکی، بگستر ای مه، بگستر ای ابر.»

در ابیات بالا، حذف حرف ندا و حذف حرف عطف با هدف اهتمام به موسیقی و سرعت بخشی صورت گرفته است. حذف حرف ندا به همراه تکرار، قصیده را از ریتم و توازن آوایی برخوردار کرده است. شاعر با شیوهٔ تکرار و بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی لفظ «**أطبق**» و با روش تعریض و کنایه و حذف، مقصود خود را به خواننده انتقال می‌دهد.

جدول شماره (۳)

بسامد تقدیم و تأخیر، فاصله و حذف در قصیدهٔ «أطبق دُجی»

ردیف	تقدیم و تأخیر	بسامد	فاصله	بسامد	حذف	بسامد
	تقدیم خبر بر مبتدأ تقدیم مفعول بر فاعل تقدیم جواب شرط بر فعل شرط	۵ ۱۱ ۱	فاصله بین مبتدأ و خبر فاصله بین فعل و فاعل	۴ ۸	حذف حرف ندا	۱۰
بسامد		**۱۷**		**۱۲**		**۱۰**

بسامدهای نحوی در جدول بالا نشان می‌دهد که شاعر از هرگونه ابزاری جهت زیباسازی اشعار خود بهره گرفته است. تنوع در تقدیم و تأخیر، فاصله بین ساختارهای نحوی و حذف، بر زیباشناسی قصیده و توازن آوایی تأثیر زیادی نهاده است در غیر این صورت قصیده از ریتم و آهنگ خارج می‌شد. موسیقی حاصل از تکرارها، تقدیم و تأخیر و فاصله و حذف به‌گونه‌ای با فضای شعر هماهنگی دارد که می‌توان آن را نمونه کامل برجسته‌سازی به شمار آورد.

شگردهای زبانی در اشعار جواهری بیانگر آن است که ساختار متن و وزن و موسیقی نزد شاعر از اهمیت بالایی برخوردار است. جواهری هم در شعر و هم در نثر، به موسیقی و ریتم اشعار بسیار اهمیت می‌دهد همان‌طور که در خاطراتش از تأثیری که موسیقی بر جای می‌نهد، سخن می‌گوید (**الجواهری، ۱۹۸۸،ج۱: ٦٦**). سلیم بصون در کتاب خود«**الجواهری بلسانه و**

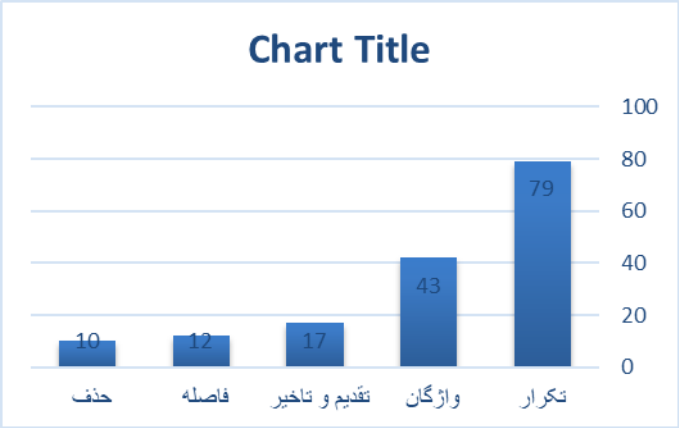
بقلمی» بیان می‌کند که توجه به ریتم و موسیقی فقط مختص به شعر جواهری نیست بلکه او در نثر هم به دنبال آهنگین کردن کلام است(البصون، ۲۰۱۳ : ۳۳). بنابراین علاقهٔ ذاتی جواهری به موسیقی و زیباشناسی از مهم‌ترین عواملی است که او را به کاربست شگردهای زبانی سوق داد.

٦.جدول و نمودار بسامد انواع آشنایی‌زدایی در اشعار جواهری

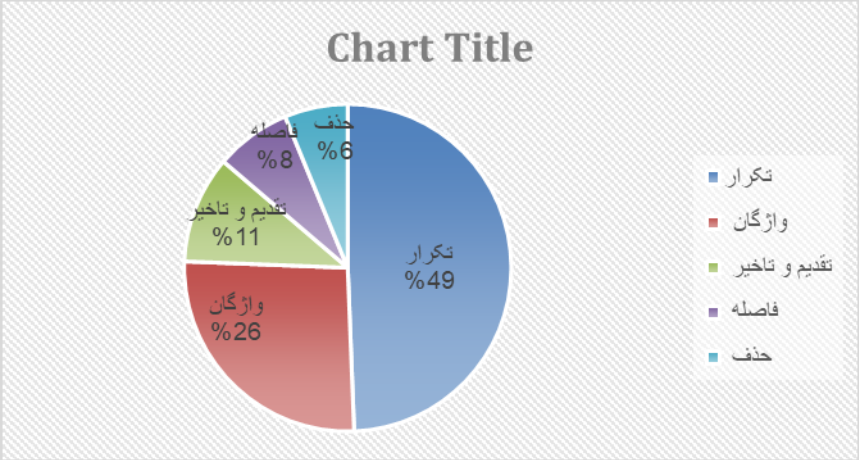
جدول شماره (۴)

تکرار، تقدیم و تأخیر، واژگان و ترکیبات خاص، فاصله و حذف در قصیده «أطبق دُجی»					
ردیف	تکرار	تقدیم و تأخیر	واژگان و ترکیبات نادر و خاص	فاصله	حذف
	تکرار واژه تکرار عبارت تکرار اشتقاق تکرار قافیه	تقدیم خبر بر مبتدأ تقدیم مفعول بر فاعل تقدیم جواب شرط بر فعل شرط	واژگان خاص و کهن ترکیبات خاص نمادها	فاصله بین مبتدأ و خبر فاصله بین فعل و فاعل	حذف حرف ندا
بسامد	۷۹	۱۷	۴۳	۱۲	۱۰

(نمودار درصد کاربست شگردهای آشنایی‌زدایی در قصیدهٔ «أطبق دجی»)



(«تکرار» بالاترین بسامد)



نتیجه

نتایج به‌دست‌آمده از بررسی قصیدهٔ« أطبق دجی»، بیانگر کاربرد گستردهٔ ابزارهای زبانی است. جواهری از انواع شگردهای زبانی اعم از آشنایی‌زدایی آوایی، واژگانی و نحوی برای بیان مقصود خود بهره گرفته است. میل ذاتی جواهری به اسلوب زیباشناسی و دقت شاعر در گزینش واژگان مناسب، عامل مهمی در سبک شعری اوست. وحدت موضوع، انسجام و همبستگی بین لفظ و محتوا و تناسب اجزای عبارات، از بارزترین ویژگی قصیده است.

نکته مهم در زیباشناسی قصیدهٔ « أطبق دجی»، آمیختن چندین اسلوب و فن است. جواهری خود را محدود به ساختارهای ثابتی نکرد بلکه با تنوع در اسلوب اعم از خبری و انشایی، تکرار، حذف، فاصله، تقدیم و تاخیر؛ فضای مناسبی را برای تأمل و برانگیختن احساس و عاطفهٔ مخاطب گشود.

در بین انواع آشنایی‌زدایی، «تکرار» بیشترین بسامد را دارد. جواهری برای افزایش موسیقی شعر و توازن آوایی و تأکید بر فکر و اندیشه، تکرار را به شیوه‌های متنوعی از قبیل تکرار مصوت، صامت، واژه، ترکیب‌ها، اشتقاق و عبارات به کار گرفته است. او با تکرار واژگان و عبارات مهم به شیوهٔ تکرار تراکمی و استهلالی قصد دارد خواننده را با خود همراه ساخته و مانع از گسیختگی افکار او شود. تکرار واژگان در قافیه در مقایسه با بقیهٔ تکرارها، کمتر اتفاق افتاده است دلیل آن می‌تواند گسترهٔ واژگانی جواهری باشد که این امکان را به او داد تا از واژگان تکراری در قافیه، کمتر استفاده کند. حتی سرودن مطوّلات، او را از کاربست قافیه‌های متنوع، ناتوان نساخت زیرا جواهری در انتخاب واژگان در قافیه، دقت می‌کند.

پس از عنصر تکرار، کاربست واژگان خاص بیشترین بسامد را در این قصیده دارد. شاعر از واژگان و ترکیبات کهن، بهره گرفته تا هم اندیشهٔ خویش را به مخاطب انتقال دهد و هم ادبیّت قصیده را حفظ کرده باشد. او به کلاسیک متکی بر سنت، گرایش دارد بنابراین با کاربست واژگان قدیم و جدید، ذهن خلاق خود را برای خواننده به نمایش گذاشته است. مزیّن کردن قصیده با واژگان قرآنی و مَثَل، دلیل محکمی است که او از فرهنگ واژگانی غنی برخوردار است.

نمادها به‌عنوان یک عنصر مهم و به‌منظور القای معنای موردنظر در فضای گسترده‌ای از اشعار جواهری به‌کاررفته است. جواهری با کاربست گستردهٔ نمادها، خواننده را مسحور نمادپردازی خود می‌کند. حیوانات به‌عنوان عناصر تخیل و

تصویرسازی و سمبولیک به کار گرفته‌شده‌اند. شاعر از نماد حیوانات به تشویق فضیلت‌ها و نکوهش رذیلت‌ها سخن می‌گوید و از این طریق توانسته است به اشعارش چهره‌ای نو دهد. استفاده از نماد در قافیه نشان از مهارت شاعر در تسلط واژگانی او دارد و به اشعارش رونق بخشیده است.

اسلوب تکرار، تقدیم و تأخیر، حذف، فاصله بین ساختار نحوی، با اهدافی متنوعی همچون اهتمام و تأکید، اختصاص و رعایت وزن و قافیه و افزایش توازن آوایی صورت گرفته است.

عوامل متعددی از قبیل فرهنگ غنی جواهری، تسلط او بر متون قرآنی و دینی، آشنایی او با ادبیات قدیم، مطالعه آثار گذشتگان و برخورداری شاعر از دایره واژگانی گسترده، این امکان را به او داد تا از شگردهایی متنوعی در جهت برجسته‌سازی و متفاوت‌ساختن زبان شعری‌اش بهره بگیرد و موجب تازگی شکل بیان و ارتقاء اشعار خود گردد.

کتابنامه

قرآن کریم

۱. ابن منظور،محمد بن مکرم.(۲۰۱۰).**لسان العرب**.ج ۲.بیروت: دار صادر.

۲. ابودیب، کمال.(۱۳۸٤).**صور خیال در نظریه جرجانی**. ترجمه فروزان سجودی و فرهاد ساسانی.تهران:مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.

۳. احمدی، بابک.(۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**.تهران:مرکز نشر علم.

٤. أنیس،ابراهیم.(۱۹۷۸).**موسیقی الشعر**.القاهره:مکتبهٔ الأنجلو المصریّهٔ.

۵. البصون،سلیم.(۲۰۱۳).**الجواهري بلسانه و بقلمي**.بغداد: دار میزوبوتامیا.

٦. پوریوسف،عباس.(۱۳۷۹)،**خلاصه تفاسیر قرآن مجید (المیزان،نمونه،...)**،چاپ اول، تهران: نیک آیین

۷. جبرا، جبرا ابراهیم.(۱۹۹۵م).**الأسطوره وتحوّلاتها في القصیدة العربیّة المعاصرة**.بیروت: المؤسسة العربیّة للدراسات.

۸. جبران،سلیمان.(۲۰۰۳).«**مجمع الأضداد**.دراسه في سیرة الجواهري وشعره.الطبعة الأولی.بیروت:المؤسسه العربیة.

۹. جرجانی،عبدالقاهر.(بی تا).**دلائل الإعجاز**.قرأه و علّقَ علیه محمود محمد شاکر.قاهره:مکتبة الخانجی. .

۱۰. الجواهری،محمد مهدی.(۱۹۸۸). **ذکریاتي**.الطبعة الأولی.دمشق:انتشارات دارالرافدین.

۱۱. _____ .(۱۹۸۲). **دیوان الجواهري**.الطبعه الثالثه.بیروت: دارالعودة.

۱۲. الجیوسی،سلمی خضراء.(۲۰۰۱).**الإتجاهات والحرکات فی الشعر العربيّ الحدیث**.بیروت:مرکز الدراسات الإسلامیّة.

۱۳. چدویک، چارلز.(۱۳۷۵). **سمبولیسم**.ترجمه مهدی سحابی.تهران: مرکز

۱۴. .حجّاوی، عارف.(۲۰۱۸).**إحیاء الشعر البارودیّ والزهاویّ وشوقيّ وحافظ والرصافيّ والجواهريّ**.الطبعة الأولی. قاهره: دار المشرق.

۱۵. الخازن،ولیم.(۱۹۹۲).**الشعر و الوطنیه في لبنان والبلاد العربیه**.الطبعة الثالثة.بیروت:دارالعلم للملایین.

۱۶. الخوری،أنیس.(۱۹۶۰).**الإتّجاهات الأدبیه في العالم العرب الحدیث**.بیروت:دار العلم للملایین.

۱۷. الدجیلی،عبد الکریم.(۱۹۷۲).**الجواهری شاعر العربیّة**.النجف:مطبعة الآداب.

۱۸. رجائی، نجمه.(۱۳۸۷).**آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی**.چاپ اول.مشهد: دانشگاه فردوسی

۱۹. سلوم،تامر.(۱۹۸۳). **نظریّة اللغة والجمال فی النقد الأدبي**.سوریه. اللاذقیه: دارالحوار.

۲۰. شعبان، عبد الحسین.(۱۹۹۷).**الجواهري جدل الشعر والحياة**.الطبعه الأولی. بیروت: دارالکنوز الأدبیه.

۲۱. شفیعی کدکنی،محمدرضا.(۱۳۹۱).**رستاخیز کلمات**.تهران: سخن .

۲۲. شمیسا،سیروس.(۱۳۷۸).**نقد ادبی**. تهران: نشر فردوس.

۲۳. .صفوی، کوروش.(۱۳۷۳).**از زبان شناسی تا ادبیات**. تهران: چشمه.

۲٤. طباطبایی،سید مصطفی.(۱۳۷۳). **فرهنگ نوین**.چاپ نهم.تهران:کتابفروشی اسلامیّه.

۲۵. عباس، احسان.(۱۹۹۸). **خصائص الحروف و معانیها**. دمشق. اتحاد اکتاب العرب.

۲٦. .عبد الحمید. محمد محیي الدین (۱۹۹۰). **شرح ابن عقیل**. تحقیق محمد محیی الدین. چاپ چهارم. قم:سیدالشهداء

۲۷. .عبد المطلب،محمد.(۱۹۸۴). **البلاغة والأسلوبیّة**، مصر:الهیئة المصریّة العامة للکتّاب.

۲۸. . عبید، محمد صابر(۲۰۰۱)، **القصیدة العربیّة الحدیثة بین البنیة الذلالیّة والإیقائیّة**، دمشق: منشورات اتحاد الکُتّاب العرب

۲۹. علوان،علی عباس.(۱۹۷۵).**تطور الشعر العربيّ الحديث في العراق**.الجمهوریّة العراقیّة:منشورات وزارة الأعلام.

۳۰. علوی مقدم، مهیار.(۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر و صورتگرایی و ساختارگرایی**.تهران: سمت

۳۱. غالب،علی ناصر.(۲۰۰۹).**لغة الشعر عند الجواهري**.الطبعة الأولی.عمان:دار الحامد.

۳۲. . فتوحی،محمود.(۱۳۸۵).**بلاغت تصویر**، چاپ اول. تهران: سخن.

۳۳. فضل، صلاح (۱۹۹۸). **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، الطبعة الأولی، قاهره: دارالشروق.

۳۴. فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). **اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی**.چاپ اول. تهران: زوّار.

۳۵. قدوری الحمد، غانم.(۲۰۰۷).**الدراسات الصوتیّة عند علماء التجوید**.عمان:دار عمار.

۳۶. .المسدّی،عبد السلام.(۲۰۰۶).**الأسلوبیّة والأسلوب**.الطبعة الخامسة.بیروت:دارالکتب الجدیدالمتحدة.

۳۷. .معلوف، لویس.(۱۹۹۴).**المنجد فی اللغة**.الطبعة الثالثة و الثلاثون.بیروت:دار المشرق.

۳۸. . مکاریک.ایرنا،ریما.(۱۳۸۵).**دانشنامه نظریه های ادبی معاصر**.ترجمه مهران مهاجر و همکاران.چاپ دوم.تهران: آگه.

۳۹. . ولک، رنه.(۱۳۸۸).**تاریخ نقد جدید**.ج۷. ترجمه سعید ارباب شیروانی. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

۴۰. .ویس،احمدمحمد.(۲۰۰۵).**الإنزیاح**.الطبعة الأولی.بیروت:المؤسسة الجامعیّة للدراسات و النشر.

۴۱. هشام،توتای سیف الله.(۲۰۱۶).**شعریة الإنزیاح فی بنیة القصیدة العربیّة**.عمان:دار غیدا.

٤۲. آباد، مرضیه(۱۳۹۹).«نقد و تحلیل«ادبیّت» در چکامه « لِعازر عام ۱۹٦۲ از خلیل حاوی» *مجله زبان و ادبیات عربی(دوفصلنامه عربی)*. دوره ۱۲شماره ۱. صص ۵۹- ۳۳ Doi: 10.22067/jall.v12.i1.47275

٤۳. .رضایی،رضا.(۱۳۹٦).«بلاغت آیرونی و تحلیل ابتکارات جواهری در قصیده طنزآمیز (تنویمهٔ الجیاع)»*.نقد ادب معاصر عربی*»دوره ۷.شماره ۱۲.صص.۱۰٤- ۸۹.

٤٤. . رضایی هفتادر،غلامعباس.(۱۳۹۲).«آشنایی‌زدایی و نقش آن در خلق شعر». *ادب عربی*. سال ۵.شماره۲.صص ۸۸- ٦۹. Doi: 10.22059/jalit.2014.50258

٤۵. . السامرائیّ،ابراهیم.(۱۹٦۹).« لغة الشعر عند الجواهریّ.«محمد مهدی الجواهری دراسات نقدیّة».هادی العلوی. نجف: مطبعة النعمان.صص: ۱۹۲- ۱۷۷.

٤٦. سنگری، محمدرضا.(۱۳۸۱).«هنجارگریزی و فراهنجاری درشعر».*رشدآموزش زبان وادب فارسی*.شماره ٦٤.صص: ۹- ٤.

٤٧. نجفی‌ایوکی،علی.(۱۳۹۸).«نقد فرمالیستی سروده «أنشودة المطر» بدر شاکر سیّاب».*مجله زبان و ادبیات عربی(دوفصلنامه عربی)*. دوره ۱۱. شماره ۲..صص ۷۳- ۵۱.Doi: 10.22067/ jall.v11i2.46984 .

Reference

The Holy Quran

Abbas, I. (1998*). Characteristics of letters and their meanings*. Damascus: Arab Writers Union. [In Arabic].

Abdul Muttalib, M. (1984). *Rhetoric and stylistics*. Egypt: The Egyptian General Organization for Writers. [In Arabic].

Abd al-Hamid. M. M. (1990). *Ibn Aqil's commentary*. edited by: Muhammad Mohiuddin, Chaphar, Qom: The Master of Martyrs. [In Persian].

Abu Dib, K. (2005*). Pictures of fiction in Jurjani's theory*. Translated by Forouzan Sojoudi and Farhad Sasani. Tehran: Farhangi Institute. [In Persian].

Ahmadi, B. (2001). *The structure and interpretation of the text*. Tehran: Al-Elam Publishing Center. . [In Persian].

Alavi Moghadam, M. (1998). *Theories of Contemporary Literary Criticism and Formalism and Structuralism*. Tehran: Samt Publishing House. . [In Persian].

Al-Bassoon, S. (2013). *Al-Jawaheri with her tongue and her pen*. Baghdad: Dar Mesopotamia. [In Arabic].

Al-Dujili, A. (1972). *Al-Jawaheri, the Arabian Poet*. Al-Najaf: Al-Adab Press[In Arabic]..

Ali Abbas, A. (1975). *The Progress of New Arabic Poetry in Iraq*.Republic of Iraq: Publisher of the Ministry of alalam. [In Arabic].

Al-Jawaheri, M. M. (1988). *My Memories*. first edition. Publications: Damascus. [In Arabic].

Al-Jyousi, S. Kh. (2001). *Trends and Movements in New Arabic poetry*. Beirut: Islamic Studies Center. [In Arabic].

Al-Khazan, W. (1992). *Poetry and homeland in Lebanon Arabic countries*.3 rd edition, Beirut: Dar Al-Alam Lamlayin. [In Arabic].

Al-Khouri, A. (1960). *New directions in the new Arab world* Beirut: Dar Al-Alam Lamlayin. [In Arabic].

Al-Masadi, A. (2006). *Style and Stylology*.5th edition, Beirut: Dar al-Kitab al-Jadid al-Mutahdah. [In Arabic].

Al-Samarrai, I. (1969). *The Language of Poetry according to Al-Jawahiry*. Najaf:Numan press. [In Arabic].

Anis, I. (1978). *The Music of Poetry*. Cairo: Angelo Egyptian Library. [In Arabic].

Chadwick, Ch. (1996). *Symbolism*. translated by Mahdi Sahabi. Tehran: center publishing. . [In Persian].

Fatuhit, M. (2006). *Image rhetoric*. Tehran.Sokhon Publishing House. [In Persian].

Fadl, S. (1998), The science of stylistics, its principles and procedures, first edition, Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic].

Fazilat, M. (2011). *Principles and classification of literary criticism*. First edition. Tehran: Zovar Publications. . [In Persian].

Ghaleb, A. N. (2009). *Language of Poetry by Al-Jawaheri*. First Edition.Oman: Dar Al-Hamid. [In Arabic].

Gibran, S. (2003). *The Complex of Opposites. A Study in Al-Jawahiry'Biography and Poetry*. First Edition. Beirut: The Arab Foundation. [In Arabic].

Hajjawi, A. (2018). *The Revival of the Poetry of Al Barodi*. Zahawi. Shouqi. Hafez. Al-Rosafi. and Al-Jawaheri.First Edition.Cairo: Dar Al-Mashrique. [In Arabic].
Hesham, T. S. (2016). *Defamiliarization in the Arabic poetry*. Oman: Dar Ghaida. [In Arabic].
Ibn Manzoor. M. I. M. (2010). *lisan alarab.*vol. 2. Beirut: Dar Sader.al-Alam for the Muslims. [In Arabic].
Makarik. I. R. (2013). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*. translated by Mehran Mohajer and colleagues. Tehran: Age Publishing House. . [In Persian].
Jabra, J. I. (1995). *Myth and its development in the Arabic poem*. volume 1. Beirut. Arabic (n. d). nstitute: 45. [In Arabic].
Jurjani, A. (*Dalael alejaz.* suspension: Mahmoud Mohammad Shakir.Cairo: Maktaba Al-Khanji publisher. [In Arabic].
Maalouf, L. (1994). *Al-Monjed in language*. 33rd edition. Beirut: Dar Al-Mashrekh. [In Arabic].
Mohammad M. J. (1982). *Poetry Diwan*. third edition. Beirut: Dar al-Adwa. [In Arabic].
Obeid, M. S. (2001). *The Modern Arabic Poem Between Subservient and Ideological Structure*, Damascus: Publications of the Arab Writers Union. [In Arabic].
Poryosov, A. (2000). *Summary of interpretations of the Holy Qur'an (Al-Mizan, Sample,)*. first edition. Tehran: Nik Ayin Publications. [In Persian].
Qaduri A. Gh. (2007). "*Phonological studies among Phoneticians*", Amman, Dar Ammar. [In Arabic].
Rajaee, N. (2008). *Introduction to Contemporary Arabic Literary Criticism*. first edition. Mashhad: Ferdowsi University Press. . [In Persian].
Safavi, K. (1994). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Cheshme Publishing House. . [In Persian].
Sallom, T. (1983). *Aesthetics in Syrian Literary Criticism*, Latakia: Dar al-Hawar. [In Arabic].
Sangri, M. R. (2002). *Normality and Transnormality in Poetry*.Development of Persian Language and Literature Education.No. 64. pp: 4-9. . [In Persian].
Shaaban, A. (1997). *Al-Jawaheri. The Poetry of Life*. First Edition, Beirut: Dar al-Kanuz al-Adabiyyat. [In Arabic].
Shafii Kadkani, M. R. (2011). *Resurrection of Words*. Tehran: Sokhn Publications. . [In Persian].
Shamisa, S. (1999). *Literary Criticism*.Tehran: Firdous Publishing. . [In Persian].
Suleiman, G. (2003). *Collation of Opposites. research on the ethics and poetry of Javaheri*. first edition. Beirut: Al-Masseh Al-Arabiya. [In Arabic].
Tabatabaei, S. M. (1994). *New Culture*. Tehran: Islamic Bookstore. . [In Persian].
Weiss.A. M. (2005). *Defamiliarization.first* edition. Beirut: Al-Jamaeiya Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
Willek, R. (2008). *The history of new criticism. The seventh volume*. Translated by Saeed Arbab Shirvani. First edition. Tehran: Nilufar Publications. . [In Persian].
Abad, M. (2020). *Criticism and analysis of literature. in Chakameh*. Le'azar. in 1962 by Khalil Ahovi" Journal of Arab Language and Literature (two quarterly Arabic magazines) of Ferdowsi University of Mashhad, 12(1), pp. 33-59.Doi: 10.22067/JALL.V12. I1.47275. [In Persian].
Najafi Ayuki, A. (2018). Formalist Criticism of Badr Shaker Sayyab's "Anshuda Al-Matar"rain song*"Journal of Arabic Language and Literature (two quarterly Arabic magazines),Ferdowsi University of Mashhad*11(2).pp.51-73. Doi:10.22067/JALL.V11I2.46984. [In Persian].
Rezaei Haftader, Gh. A. (2012). Defamiliarization and its role in creating poetry. *Arabic literature.* 5(2).pp 69-88. Doi:10.22059/jalit.2014.50258 .[In Persian].

Rezaei, R. (2017). Ironic rhetoric and analysis of Javaheri's innovations in satirical poem in the poem "feeding the hungry" *Criticism of Contemporary Arabic Literature*.7(12). pp. 104-89. [In Persian].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Expressionist Manifestability of the structure of language and meaning in the poems of aicha Arnaout

Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2204-1135

Ali sayadani [1]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Parviz Ahmadzadeh
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Amir Farhangdust
Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Received: 27 April 202۲ ▌Received in revised form: 6 July 2022 ▌Accepted: 11 August 2022

Abstract
Among the numerous ways of looking at existence, expressionism should be considered a unique approach because it deviates from the mere description of events and has a non-imitation nature. The writers and artists of this school present the superficial forms of events in their minds and offer them like dream interpreters. Undoubtedly, the expressionist view in literature has specific components that can be recognized in the two parts of language and content. Among the contemporary poets who have similar experiences with the fields of expressionism, is Aicha Arnaout (born in 1946)؛ A writer and poet who, by turning to this literary-artistic flow, has represented her lived world with a projective image. Her poetry has an expressionist structure with features such as "suspension", "heterogeneous rhythm" and "interrupted metaphors" in the language section and with themes such as "grotesque", "loss of identity" and " mental-emotional ejection". Among the results of this research, which have been provided in a descriptive-analytical form, we can mention the subjective images, the release of the words of the poem, the unstable rhythms, and the bitter and scary humor of Arnaout's poems which reveal expressionist philosophy with functions such as creating tension, subjectivism, and instability.

Keywords: Expressionism, Increasing tension, contemporary Arabic poetry, Aichha Arnaout.

1. Corresponding Author Email: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱٤۰۱، صص: ٤٥-۲٦

جلوه‌پذیری اکسپرسیونیستی سازواره‌های زبان و معنا در سروده‌های عائشهٔ أرناؤوط

(پژوهشی)

علی صیادانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. نویسندهٔ مسئول)[1]
پرویز احمدزاده (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.)
امیر فرهنگ‌دوست (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i3. 2204-1135

چکیده

در میان شیوه‌های پرتعداد نگرش به هستی، اکسپرسیونیسم را از آن حیث که از توصیف صِرف وقایع عدول می‌کند و ماهیتی فرامحاکاتی دارد، رویکرد منحصربه‌فردی باید تلقی نمود. ادیبان و هنروران اکسپرسیونیستی، صورت‌های عینی پدیده‌ها را در ذهن گزاره کرده و چون خواب‌گزاری، از آن‌ها تعبیر می‌کنند. نگاه اکسپرسیونیستی در ادبیات، بی‌تردید، از مؤلفه‌های مشخصی برخوردار است که در دو بخش زبان و محتوا می‌توان آن‌ها را از هم بازشناخت. ازجمله شاعران معاصری که تجربه‌های مشابهی با زمینه‌های پیدایش اکسپرسیونیست دارد، عائشهٔ أرناؤوط (زادهٔ ۱۹٤٦) است؛ نویسنده و شاعری که با روی‌آوردن به این جریان ادبی-هنری، جهان زیسته‌اش را با تصویر برون‌فکنانه‌ای بازنموده است. شعر او در ذیل ویژگی‌هایی چون «تعلیق»، «ریتم و ایقاع ناهمگون» و «استعاره‌های خودگردان» در بخش زبان و با درون‌مایه‌هایی نظیر «گروتسک»، «هویت‌باختگی» و «برون‌فکنی‌های ذهنی هیجانی»، ساختار اکسپرسیونیستی گرفته است. ازجمله نتایج این پژوهش که به‌صورت توصیفی-تحلیلی فراهم آمده، می‌توان به تصویرگری‌های سوبژکتیوی، رهایی بندها و عبارت‌های شعری و بی‌گزاره‌گی آن‌ها، ضرب‌آهنگ‌های ناپایدار و طنزهای تلخ و ترسناک سروده‌های أرناؤوط اشاره کرد که با کارکردهایی نظیر تنش‌زایی، ذهن‌گرایی و بی‌ثباتی، از فلسفهٔ اکسپرسیونیستی پرده برمی‌دارند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، اکسپرسیونیسم، تنش‌زایی، عائشة ارناؤوط.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۲/۷ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/٤/۱٥ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/٥/۲۰

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

۱. مقدمه

پس از دهه‌ها سلطهٔ عینی‌گرایی بر دستگاه فکری انسان و ذهن‌هایی که تنها الهام‌بخششان، صورت‌های نمایه‌شدهٔ خارجی یا «امر بیرونی» بودند، در برههٔ پراهمیتی از تاریخ هنر و ادبیات، طرحی نو انداخته شد که تفاوت‌های عمیق، بنیادین و فاحشی با تجربه‌های فکری و هنری پیشین داشت؛ آغاز دورانی که ناخودآگاه انسان، تنها محور و معبر «دیدن» و «گفتن» قرار گرفت. این حرکت که باید آن را نقطهٔ عطفی در ساحت اندیشه و سیر هنر و ادبیات تلقی نمود، سرانجام با رویکردی تحت عنوان «اکسپرسیونیسم» شکوفا شد؛ جریانی که روند روایتگری و قصه‌گویی و یا به بیانی کلی‌تر، مقولهٔ «تعبیر و بیان شیء» را دگرگون کرد و مفروضاتی را که پیش‌تر به‌عنوان چهارچوبی ثابت و تغییرناپذیر در جهان فکری انسان قلمداد می‌شدند، به چالش کشید.

۱. ۱. بیان مسئله

اصطلاح «اکسپرسیونیسم» که در زبان فارسی به «ذهن‌گرایی»، «هیجان‌نمایی»، «حالت‌گرایی» و «گزاره‌گری» معروف است، از جمله جریان‌های پرپیچ‌وتاب قرن بیستم است که تأکیدش را نه بر محور واقعیت‌های عینی و تصورات انتزاعی مبتنی بر واقعیات، بلکه بر بیان و تصویرکردن احساسات، عواطف، حالات درونی و ذهنیات هنرمند بنا می‌کند. این نگره، عمدتاً بر مدار دو کلمهٔ «حالت» و «انتزاع» دور می‌زند. هنرمندان و ادیبان این مدرسه، تلقی‌شان از خود و برخوردشان با محیط را به شکل عاطفی‌تری انعکاس می‌دهند. اثر اکسپرسیونیستی، اثری است که یک فشار یا ضرورت درونی را آزاد کند. این فشار، بر اثر عواطف ایجاد می‌شود و اثر هنری دریچه‌ای می‌گردد که به‌وسیلهٔ آن، تاثّر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل بدل می‌شود. آزاد شدن نیروی درونی و روانی، به این صورت، ممکن است به حرکات تندی منجر شود که ظواهر امور طبیعی را دگرگون و گاهی حتی زشت جلوه‌گر سازد. اهمیت این جریان در هنر و ادبیات، به‌گونه‌ای است که «منتقدانی چون "جِنسن"، تنها سه شیوهٔ رئالیسم، ایده‌آلیسم و اکسپرسیونیسم را اصل دانسته و بقیهٔ سبک‌ها و گرایش‌های هنر را داخل در هر یک از این سه شیوه می‌دانند» (محمّدزاده، ۱۳۷۸: ۱۳).

چگونگی استفاده از ظرفیت‌های رویکرد ادبی هنری اکسپرسیونیسم در تفسیر هستی و تعبیر سوژه‌هایش در دورهٔ معاصر، منجر شده تا این جستار، زبان و محتوای شعر عائشهٔ ارناؤوط[1]، شاعر معاصر عربی را بر پایهٔ ویژگی‌های برجستهٔ ادبیات اکسپرسیونیستی واکاود؛ این‌سان که ابتدا، پس از معرفی کوتاهی از شاعر، نگاهی موجز به سیر تطوّر حرکت اکسپرسیونیسم می‌اندازد و پس از تبیین تفاوت‌ها و قرابت‌های این جریان با رویکردهای پیشین، وارد بحث اصلی شده و در ذیل محورهایی چون «تعلیق و شکاف»، «ریتم و ضرباهنگ ناهمگون»، «استعاره‌های خودانجام»، زبان اکسپرسیونیستی سروده‌ها را بررسی می‌کند و با محتواهایی نظیر «گروتسک»، «هویت‌باختگی» و «برون‌فکنی‌های ذهنی-هیجانی»، معانی تعبیرگرایانهٔ شعر ارناؤوط را به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی می‌کاود.

۱. ۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، با روش توصیفی و استفاده از شیوهٔ تحقیق کتابخانه‌ای، ابتدا از منابع معتبر اطلاعات لازم را برای بررسی واژگانی و اصطلاحی اکسپرسیونیسم گردآوری می‌کند و سپس، به بیان تفاوت‌ها و تشابه‌های این رویکرد با جریان‌های پیش از خود می‌پردازد. در ادامه، باتکیه‌بر مجموعه‌های شعری «ارناؤوط»، در دو بخش محتوا و زبان، به شناسایی عناصر اکسپرسیونیستی شعر او می‌پردازد، تا داده‌های به‌دست‌آمده را مورد تجزیه و تحلیل کیفی قرار دهد.

۱. ۳. پرسش‌های بنیادین

پرسش‌هایی که این پژوهش در صدد ارائهٔ پاسخ به آناست، عبارت‌اند از:

۱ . نگاه اکسپرسیونیستی عائشهٔ ارناؤوط در ذیلِ چه ویژگی‌هایی در شعر او تبلور یافته است؟

۲. مؤلفه‌های زبانی و محتوایی سروده‌های اکسپرسیونیستی ارناؤوط، چه کارکردی در بازنمایی جهان‌بینی او دارند؟

۱. ٤. ضرورت پژوهش

ماهیت هیجانی و برون‌فکنانهٔ مدرسه اکسپرسیونیسم که در بازهٔ جنگ‌های جهانی اول و دوم، از کارکردی انقلابی میان طرفدارانش برخوردار بوده، شیوهٔ متفاوتی از شوریدگی را به منصهٔ ظهور رسانده است. واکاوی مؤلفه‌های این رویکرد، در محتوا و زبان شاعری معاصر، از خاستگاه سوریه که شرایط مشابهی را با زمینه‌های پیدایش این جریان تجربه کرده، جلوه‌گر سوژهٔ پراهمیتی است که تاکنون پژوهشی از این منظر به آن ننگریسته است.

۱. ۵. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون اکسپرسیونیسم را در ادبیات بررسی کرده‌اند، صرفاً بر پایهٔ چند ویژگی محتوایی بوده است. در این میان، از جمله جستارهای قابل‌توجه، مقاله‌ای با عنوان «*بررسی و تحلیل مکتب اکسپرسیونیسم در رمان ارمیا از رضا امیرخانی*» است که در سال ۱۳۹٤ با قلم عبدالله حسن‌زادهٔ میرعلی نوشته شده است. نویسنده، پس از تعریفی مختصر از اکسپرسیونیسم، ویژگی‌هایی چون عشق، تصویرسازی، هنجارگریزی، جنگ و درگیری در رمان را بررسی می‌کند. مقالهٔ دیگر، اثری با عنوان «*بازتاب اکسپرسیونیستی رخدادهای جنگ جهانی اول در سروده‌های ادیب پیشاوری*» است که مجید بهره‌ور و محمود حمیدی، در سال ۱۳۹٦ به نگارش آن اهتمام ورزیده‌اند. در این جستار، پژوهشگران، قصاید شاعر را در ذیل کارکردهای سیاسی- اجتماعی مکتب اکسپرسیونیسم بررسی کرده‌اند. پژوهش آخر، مقاله‌ای تطبیقی با عنوان «*زیبایی-شناسی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السّیّاب*» است که در سال ۱۳۹۹ توسّط علی صفایی و بهاره هوشیار به نگارش درآمده است. رویکرد عمدهٔ این پژوهش، بر محور چند ویژگی مشترک معنایی از مکاتب فوق است، تا از نگاه مشترک این دو شاعر فارسی و عربی، به مؤلفه‌های محتوایی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم پرده بردارد.

واکاوی شش مورد از مؤلفه‌های زبانی و محتوایی مهم جریان اکسپرسیونیسم در سروده‌های چهره‌ای معاصر از ادبیات عربی که تاکنون تنها در برخی منابع نظری به آن‌ها اشاره شده، وجه تمایز پژوهش حاضر با آثار یادشده است که در تلاش است با نگاهی تفصیلی نشان دهد که چگونه شاعر با تلفیقی از شگردهای زبانی جدید و مألوف و نیز برخی رویکردهای محتوایی نو، به شعرش ماهیت اکسپرسیونیستی می‌بخشد.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. اکسپرسیونیسم

واژهٔ اکسپرسیون (Expression) متشکل از دو قسمت است؛ پیشوندِ (ex) که به معنای "خارج" است و (pression) که با "فشار و فشردگی" معنا می‌یابد. این کلمه در زبان‌های اروپایی معانی متعددی دارد؛ هم به معنای بیان، عبارت و حالت قیافه آمده و هم به معنای ابراز حالات درون. گاهی نیز از آن به فشردن از نوعی که میوه‌ای را بفشارند تا عصاره‌اش بیرون بیاید، تعبیر کرده‌اند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷). آنچه جملهٔ لغت‌دانان و مصطلح شناسان در زبان‌های مختلف بر آن اتفاق‌نظر دارند، تأکید بر خصیصهٔ بیانگری در این رویکرد است؛ چنان‌که «در زبان عربی، **"التعبيرية"** را مناسب‌ترین معادل برای اکسپرسیونیسم برگزیده‌اند» (oxford, 2010: 275). ازاین‌رو، در یک تعریف کلی، «اکسپرسیونیسم را روشی گفته‌اند که جهان را بیشتر از طریق عواطف و احساسات می‌نگرد. در این رویکرد، کوشش هنرمند مصروف نمایش و بیان حقایقی است که برحسب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک کرده است» (داد، ۱۳۹۵: ٤٧).

برخلاف باور برخی تاریخ‌نگاران هنر، زمان پیدایش و شکل‌گیری اکسپرسیونیسم را نمی‌توان به‌طور دقیق تعیین کرد؛ اما در سال‌های آغازین قرن بیستم، می‌توان ردّپای قدم‌های نخستین این جریان را در آثار برخی هنرمندان و ادیبان مشاهده نمود (حسینی‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۰)؛ گرچه بنا بر عقیدهٔ متداول، اکسپرسیونیسم یک ابداع آلمانی است که در دوران پرفشار و اضطراب جنگ جهانی اول پدیدار شد؛ اما «هروارت والدن»، سردبیر نشریهٔ آلمانی (Der sturm)، تمام جنبش‌های انقلابی هنر بین ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۱ را تحت عنوان اکسپرسیونیسم می‌آورد (محمدزاده، ۱۳۷۸: ١٤). با این‌که «منتقدی چون جان کودن (Jan Cuddon) شروع اکسپرسیونیسم را با نقاشی می‌داند» (Cuddon, 1977: 253)، اما نباید فراموش کرد که اکسپرسیونیسم در آغاز، خود را با آثار لیریک و تا حدودی داستان مطرح کرد(حسینی‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۲). اکسپرسیونیسم، در واقع، جریانی فراتر از تاریخ و جغرافیاست؛ شیوه‌ای از بازنمایی است که در سراسر تاریخ و همواره در لحظات بحران‌های عظیم روحی و اجتماعی بروز می‌یابد. به این اعتبار، اکسپرسیونیسم را می‌توان یک روش هنری عام انگاشت (پاکباز، ۱۳٦۹: ٤۳۸).

۲ .۲. اکسپرسیونیسم و دیگر جریان‌ها

هیچ مکتب ادبی، بی‌ارتباط با سایر مکاتب به ظهور نمی‌رسد؛ بلکه برعکس، هر دبستانی علیه اصول و ضوابط دیگر جریان‌ها واکنش نشان داده و آن‌ها را طرد می‌کند؛ گرچه برخی از مبادی این مکاتب را نیز پذیرفته و در خود می‌گنجاند.

اکسپرسیونیسم نیز از این قاعده مستثنی نیست. «تعبیرگرایان، برخلاف رئالیست‌ها، قصد داشتند تصویر ذهنی واقعیت را از خلال ذهنیات شخصیت اصلی عینیت بخشند. آن‌ها واقـع‌گرایی را "واقعیت سطحی" (surface reality) دانسته و به این سبب، در برابرش موضع گرفتند؛ زیرا به اعتقاد گزاره‌گرایان، حقیقت، امری کاملاً درونی و ذهنی (subjective) است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۱۸). هنرمند تعبیرگرا شعارش این بود که دنیای بیرون سرجایش است، معنی ندارد آن را دوباره تکرار کنند. به‌جای تکرار و تقلید آنچه در طبیعت است، توصیه می‌کرد که شاعر و هنرمند به دنیای درون روی بیاورد و هیجان‌های درونی را تعبیر نماید (زرّین‌کوب، ۱۳۸۹: ۵۹۱). اکسپرسیونیست‌ها، گرچه ضدرئالیست‌اند، اما رمانتیک‌هایی نیز هستند که در بیان مطالب بی‌نهایت ذهن‌گرایند. آن‌ها ایدئالیست‌هایی‌اند با این عقیده که می‌توانند انسانیت را آغوش بگیرند (ملشینگر، ۱۳٦٦: ١٦٦). اکسپرسیونیسم را باید شکل جدیدی از رمانتیسم دانست که هم‌سو با مقتضیات زمان حاضر، عصیانگرانه جلوه‌گر می‌شود، همچنین از آن حیث که از رویکردی اصولی در مواجهه با هستی و ادراک آن بهره می‌برد، به ایدئالیست‌ها نزدیک می‌گردد؛ اما ازآن جهت که به تفسیر درونی وقایع زمان خود می‌پردازد، مرزهای روشنی را با رمانتیسم و دیگر مکاتب ترسیم می‌کند (عطیة، ۱۹۷۸: ۷ –٦). فوتوریسم از دیگر نحله‌هایی بود که در فاصله‌گرفتن از «طبیعت‌گرایی» با تعبیرگرایان اشتراک نظر داشت؛ اما بدبینی اکسپرسیونیست‌ها نسبت به زندگی ماشینی و گسترش صنعت، باعث شد نگاه آن‌ها از فوتوریست‌ها نیز تمییز یابد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۹: ۲۳).

۳. نمودهای اکسپرسیونیستی سروده‌های ارناؤوط

صرف‌نظر از مختصّات اکسپرسیونیستی زبان و محتوای سروده‌های ارناؤوط، با نگاهی پیرامتنی به زیست تقویمی و ادبی او، خواهیم دید که حیات شاعر و تاریخ سُرایش سروده‌هایش در تلاقی بسیار نزدیکی با شیوع اکسپرسیونیسم در ادبیات اروپاست. همچنین، نباید از اشاره‌های مستقیم و بی‌پروای عائشه که در نشست‌های مختلف با منتقدین داشته، چشم‌پوشی کرد؛ نشست‌هایی که در آن، آنی از ابراز علاقه و بیان تأثیرپذیری از این حرکت هنری فروگذار نکرده است. علاوه بر مجموعه‌های شعری، رمان «أقودک الی غیري» او نیز آکنده از تفسیرهای اکسپرسیونیستی و شرح و ایضاح‌های فراوان از اصول و مبادی این رویکرد است؛ اطلاعاتی که کمک شایانی به خواننده در شناخت خط فکری شاعر و جریان غالب بر شعرش می‌کند. اشعار ارناؤوط، انعکاس پرتلألویی از تکنیک‌های اکسپرسیونیسم‌ها را به منصهٔ ظهور می‌رساند که کاوش در فرم و محتوای آن‌ها، شناخت تفصیلی‌تری را در ادامه به همراه خواهد داشت.

۳ .۱. برساخت‌های فرمی و زبانی

۱,۱,۳. تعلیق

در نگاه رازآلود و پرپیچ‌وخم اکسپرسیونیسم‌ها به هستی، بی‌شک یکی از همسوترین شیوه‌های منعکس‌شده در فرم و زبان شعری آن‌ها را باید در کاربست هدفمندانهٔ «تعلیق» کاوید. تعلیق که معادل انگلیسی واژهٔ (suspense)، است، «به معنای

آویختن، آویزان کردن چیزی به چیز دیگر، به انجام نرسیدن کار یا بلاتکلیف ماندن امری بدون مشخص بودن زمان قطعی انجام آن» (معین، ج۱، ۱۳۸٦: ٤٦٥) آمده است. از تعلیق، تعاریف گوناگونی ارائه‌شده است، ازجمله اینکه: «هول‌وولا، شک و انتظار و اندروا حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بینندهٔ اثر به دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا یا داستان بدان دچار می‌شود» (اونشه، ۱۳۸۱: ۳۸۰ نقل در بتلاب اکبرآبادی و صفایی، ۱۳۹۱: ۱۹).

تعلیق را می‌توان در دو سطح اساسی حکایت و گفتمان بازشناخت؛ دو گونه‌ای که در شعر ارناؤوط موردتوجه بوده است. «تعلیق در حوزهٔ حکایت، بدان معناست که روند حقیقی وقایع، روایت ذهنی ناقصی برای مخاطب ایجاد می‌کند که پایانی نامشخص دارد؛ اما در سطح گفتمان، مربوط به هرگونه دست‌کاری نویسنده در توالی منطقی وقایعی است که موجب ایجاد نقاط مبهم و سؤالات جدی در ذهن مخاطب می‌شود. از این رهگذر، دو گونهٔ کلی تعلیق را می‌توان شناسایی کرد: «تعلیق ذاتی» و «تعلیق عرضی». مراد از تعلیق ذاتی، تعلیقی است که در بطن ماجرا وجود دارد، اما تعلیق عرضی، گونه‌ای است که نویسنده از طریق کنترل ارائهٔ اطلاعات، تغییرات زمانی، برهم‌زدن چینش تقویمی، تعویق و تأخیر در متن به وجود می‌آورد» (ترکمانی و شکوری، ۱۳۹۷: ١٦٧).

گرچه استفاده از شیوه‌های گوناگون تعلیق، در دیگر جریان‌ها و مکاتب ادبی و آثار نشأت‌گرفته از آن‌ها نیز به چشم می‌خورد؛ اما در اکسپرسیونیسم، جایگاه تعلیق فراتر از یک تکنیک شعری و یا شیوه‌ای برای به تعویق انداختن جریان داستان است. در این رویکرد، هنرمند و ادیب، در پی ایجاد جذابیت و جلب نظر خواننده نیست، تا با روی‌آوری به تعلیق، معنا را به تعویق اندازد و گره‌افزایی کند؛ بلکه او به تعلیق روی می‌آورد، تا در برابر نظام نحوی و هنجارهای برساختهٔ زبانی کرنش کند. گاهی نیز برای رهاسازی کلام و بی‌گزاره‌گی آن، تعلیق را مناسب‌ترین روش می‌بیند. در واقع، باید گفت که در نظام زبانی اکسپرسیونیست‌ها، تعلیق آینه‌ای از عصیانگری‌ها و به‌طورکلی، حالات روحی آنان است؛ ازاین‌رو، جلوه‌های تعلیق را باید از عناصر بنیادین زبان در مکتب اکسپرسیونیسم به شمار می‌آورد که زبان شعری ارناؤوط نیز از آن مستثنی نیست. مصداق بارزی از توجه شاعر به این عنصر را در نخستین سروده از دیوان «حنینُ العناصر» او به‌خوبی می‌توان دید:

«سبيةُ اللامَرئي/ رَهينةُ الظلّ / وديعَةُ العَدم/ / ألأنني أقرأ صمتَك/ أكتب الآن؟» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۴).

(ترجمه) در اسارت ناپیدا/ مرهون سایه/ در گرو نیستی/ آیا چون سکوتت را می‌خوانم [درک کرده‌ام]/ اکنون می‌نویسم؟»

در هایکووارهٔ حاضر، ارناؤوط، با کاربست چندگانهٔ تعلیق، بندبندِ این سروده را از حس کنجکاوی آکنده کرده است. حذف گزارهٔ معناساز و توالی نهادهای رهاشده، جز «سیاهی» و «اسارت»، اشتراک معنایی دیگری را در ذهن مخاطب بر جای نمی‌گذارد. همچنین، استفادهٔ هوشمندانهٔ شاعر از کلامی جویده و تلگرافی، سرگردانی دوچندانی را با خوانش سروده همراه می‌کند. عائشهٔ، در ادامه، با روی‌آوردن هدفمندانه به سپیدخوانی و شکاف معنادار میان سه بند نخست و دو بند پایانی، انعکاس بیشتری از حیرت و سرگشتگی را در شعر حاضر سامان می‌بخشد. او با پایان‌بندی استفهامی و نشاندن علامت سؤال در بند آخر، استفادهٔ همه‌جانبه‌ای از ظرفیت‌های زبان تعلیق کرده است؛ مقوله‌ای که نظیرش را در دیگر اشعارش–از جمله در سرودهٔ زیر– می‌توان دید:

«لحظةُ إضاءة الخلايا/ لحظة الأوراق الذابلة/ لحظةُ إنحدار المروج المائية/ /لحظةُ الاحتضار في صلصال أبيض/ لحظةُ الأحلام المنقرضة/ لحظةُ الجليد/ لحظةُ الذوبان في شباك الرعد/ لحظةُ الصحراء و ركام الحجارة/ لحظةُ السكينة/ /لحظةُ أحادية الخطر/ أحاديةِ الولوج/ في زمانِ الرماد» (ارناؤوط، ۱۹۸۷: ۱۲).

(ترجمه) «گاهِ فروغ سلول‌ها/ گاهِ برگ‌های پژمرده/ گاهِ زوال مراتع آبی/ /گاهِ جان کندن در رُسی سفید/ گاه رؤیاهای ازمیان‌رفته/ گاهِ یخبندان/ گاه گُداختگی در دام آذرخش/ گاه کویر و سنگ‌های روی هم انباشته/ گاه آرامش/ / یک آن خطر/ یک لحظه ورود/ در زمان خاکستر».

حذف‌های تعلیق‌زا را باید ازجمله تکنیک‌های دلخواه و پربسامد تعلیق در شعر ارناؤوط قلمداد نمود. در سرودهٔ فوق- چنان‌که پرواضح است- شاعر با چینش پی‌درپی واژهٔ "لحظة" در هر بند که با قیدهای متنوعی نیز همراهش نموده، خواننده را در پیِ خبری که شاید در لابه‌لای بندها و واژگان قرارگرفته، به تکاپوی کنجکاوانه‌ای می‌اندازد. عائشهٔ، با پربسامد ساختن واژهٔ لحظهٔ، از رهگذر تکرارهای یکسان در شروع هر بند، ریتم و ضرباهنگ شعر را، به‌صورت معنامندی، سریع‌تر کرده است. این شتاب، به‌ویژه با بار معنایی واژهٔ "لحظة" که تداعی‌گر «کوتاهی زمان» است، ولعِ خواننده را برای انعقاد کلام فزونی می‌بخشد؛ اما معناباختگی و فروبردن مخاطب در سرگشتگی و حیرانی، خصیصه‌ای ناگسستنی از یک شعر اکسپرسیونیستی است؛ مقوله‌ای که ارناؤوط با سکته انداختن در شکاف‌های سپید خوان شعرش و نیز رهاسازی کلام و بی‌گزاره‌گی‌اش، به آن دست یافته است.

در شعر ارناؤوط، گاه تعلیق پیچیده‌تر از گذشته و همراه با مهندسی معنادار واژگان است. در این شکل از تعلیق، لفظ و معنا، ارتباط دوسویه و درهم‌تنیده‌ای با یکدیگر دارند؛ به‌گونه‌ای که هریک علّت دیگری و درمجموع، شکل‌دهندهٔ معنای نهفته در متن‌اند که چنانچه نگرشی متباین و افتراقی به آن‌ها بیفکنیم، دریافت معنا را به تعویق انداخته و تعلیق را تعمیق خواهد بخشید؛ تکنیکی که در سرودهٔ ذیل، عائشهٔ به‌خوبی از آن بهره برده است:

«رَنا الی اللاشیء
و قالَ کُوني
فکُنتُ
عینَ العَینِ
ألفَ الأزلِ
یاءَ الیقینِ
شینَ الشکِ
هاءَ الهباءِ» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۴۸).

(ترجمه) «به نیستی خیره ماند/ و گفت: باش/ پس عین چشم/ الف ازل/ یای یقین/ شین شک/ و هاء غبار شدم».

بسان شیوهٔ معمول ارناؤوط در کاربست تکنیک‌های تعلیق‌زایی، چون حذف، گسست و آوردن ضمایری با مرجع‌های گمنام، سرودهٔ حاضر نیز از این دست تعلیق‌افکنی‌ها بی‌بهره نمانده است؛ اما آنچه تعلیق را در این سروده پررنگ‌تر جلوه ساخته است، استفادهٔ هنرمندانه از ظرفیت‌های گرافیکی شعر سپید در راستای گره‌افکنی و تعویق در معنا می‌باشد. شاعر،

طرح جواب «کُنتُ» را با عبارت‌هایی بریده و کوتاه، در دو ستون مجزا و موازی شکل داده است؛ به‌گونه‌ای که اگر کلمات ستون اول را از بالا به پایین بخوانیم، اسم «عائشة» در آن هویدا می‌شود. پربیراه نیست، حتی اگر بگوییم شعر حاضر تنها برای همین هدف سروده شده باشد. در ادوار گذشتهٔ شعر عربی، هر اندازه طبع‌آزمایی شعرا در فنون بدیعیات و نزدیکی به نمونه‌هایی اولیهٔ شعر گرافیکی، میزانی از مهارت آن‌ها بود، اما در اکسپرسیونیسم، نمایش‌گرایی با تکنیک‌های ساختارمندی که از صنعت گرافیک و معماری وام جسته، ذاتیِ این رویکرد محسوب می‌شود. آن‌ها شعر را نه برای موضوع و مفروضات مألوف؛ بلکه تنها اهتمامشان را بر گزارهٔ تجربه‌های ذهنی خود متمرکز می‌سازند.

۲،۱،۳. ریتم و ایقاع ناهمگون

ریتم و ایقاع (Rhythm) که در هر اثر، آهنگ متناظری را با شکل ارائه‌شدهٔ خود به گوش می‌رساند؛ ازجمله نمایشگرانی است که در سبک‌شناسی، نقش برجسته‌ای را بر عهده دارد. اگر بپذیریم که «اندیشهٔ شاعران، برداشتی از اوضاع اجتماعی و حالات روحی مردم آن عصر است، این اندیشه بر مضامین و موسیقی شعر تأثیر می‌گذارد. این اُنس و الفت تنگاتنگ بین تخیّل شاعرانه و موسیقی شعر، شور و حساسیّتی در ایجاد غنای شعری به وجود می‌آورد که محصول استقلال فکری و روح گویندهٔ آن است؛ به دیگر سخن، تجانس میان موسیقی شعر با الفاظ و مفاهیم، نوعی قرابت میان اندیشهٔ شاعر، آهنگ کلمات و ذهن خواننده است» (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱۷۹–۱۷۸). انطباق میان درون‌مایه با ریتم و ایقاع از چنان اهمیتی برخوردار است که نیما در نامه‌ای به «ش. پرتو» از آن چنین تعبیر می‌کند: «هر شکلی محصول بلانفکاک یک وزن است. نباید گفت فلان شعر وزن ندارد. مهم مطابقت وزن با درخواست‌های نظری و ذوقی است» (اسفندیاری، ۱۳٦۸: ۳۳۸).

هرچه پیش از شروع قرن بیستم، ریتم و موسیقی از اصول زیبایی‌شناختی ثابت و سازمان‌یافته‌ای تبعیّت می‌کرد، با ظهور جریان‌هایی چون امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم، به شکلی دیگر بازتعریف شد. با رواج چنین جریان‌هایی در ادبیات، ضرباهنگ به‌کارگرفته‌شده در آثار، دیگر بازتاب‌دهندهٔ هارمونی و پیوستگی جهان بیرون نبود؛ بلکه گاهی آونگی بود پرشتاب که سرکشی‌های روح انسان را به صدا درمی‌آورد و گاه نیز چون مردابی راکد، راوی درماندگی‌ها و فروماندگی‌های او بود. ریتم و موسیقی در یک اثر اکسپرسیونیستی، چون منحنی پُرپیچ‌وتابی است که به فراخور آشفتگی‌های جهان ذهنی هنرورانشان، در گردش است؛ گاه تیز و چابک و گاه ممتد و کُند. در چند نمونهٔ زیر، این ویژگی را به‌خوبی می‌توان در شعر ارناؤوط مشاهده کرد:

«منْ مُشاشَة الذبيحةِ/ إلى نزيفِ الجداول/ منْ ترمّدِ الأشجارِ/ إلى تصدّع القلبِ/ منْ سهولة القلبِ/ إلى اِستغاثة الجثث/ منْ هَوسِ العظماءِ/ الى خضوع الرُعاع/ أعبر شَفيرَ الهاويةِ /كيفَ الوصولُ إلى ذاتي/ بسلام؟» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۱۱).

(ترجمه) «از سراستخوان قربانی/ تا خونریزی نهرها/ از خاکستر شدن درختان/ تا شکستن قلب/ از آسایش دل/ تا فریادخواهی اجساد/ از هوس بزرگان/ تا فروتنی فرومایگان/ از لبهٔ پرتگاه می‌گذرم/ چگونه به‌سلامت به خودم رسم؟».

شعر حاضر از جمله سروده‌هایی است که خوانش آن، درک و دریافت ریتم بالارونده‌اش را در کسری از زمان به خوانندهٔ خود منتقل می‌کند. به‌کارگیری صحیح از حروف جهت‌مند جرّ «مِنْ» و «إلى» در هشت بند نخست که با تقطیع

هوشمندانهٔ شاعر نیز همراه شده، از نکات قابل‌توجّه در افزایش ضرباهنگ شعری این سروده است. شاعر با جانمایی صحیح هر یک از حروف جرّ در یک بند مستقل، چرخش ذهنی تشویش‌انگیزی را در ذهن خواننده ایجاد کرده است که بی‌شباهت به تماشای چند برش پشت‌سرهم از یک سکانس گوتیک نیست. در این میان، معنای جهت‌مندانهٔ این حروف که بسان تابلوهایی از علائم راهنمایی‌اند، سهم شگرفی را در افزایش ریتم شعر برعهده‌گرفته‌اند. در کنار موارد مذکور، آنچه سرعت ریتم، یا اصطلاحاً (Tempo) را در این سروده افزون‌تر می‌کند، چیدمان حداقلی واژه‌ها در محور افقی خط شعری است؛ به‌گونه‌ای که با کاستن از تراکم واژگان، فضای ذهنی شکل‌گرفته میان دو سمت را کاسته و در نزدیک‌ترین وجه ممکن، آن‌ها را به یکدیگر متّصل کرده است.

«أواعدُ كل الأزمنة / لحظة عبور جسدينا/ أَحضُرُ ولائمَ السرّ/ طوفانَ المجرّات/ أَستكملُكَ دون شكلٍ/ أو خطوطٍ/ أو زوايا/ يزدوج فيك انحلالي/ يتكسرُ ماؤُنا/ تتشابك جزيئاتُنا الضوئية/ نتداخل/ خرافتين في الإدغام/ ...../ ...../ .....» (اَرناؤوط، ١٩٩٥: ٢٩).

(ترجمه) «همیشه قرار می‌گذارم/ هنگام عبور تنمان از هم/ در ضیافت‌های راز/ در کولاک کهکشان‌ها حاضر شوم/ بی‌هیچ شکل و خطی/ بدون زوایا کاملت کنم/ گسست من در تو دوچندان می‌شود/ آبمان درمی‌شکند/ ذرات نورمان درمی‌آمیزد/ چون دو افسانه که می‌پیوندد/ درهم می‌تنیم.»

سرودهٔ حاضر، از جمله اشعار اکسپرسیونیستی ارناؤوط است که ضرباهنگش متناسب با حال و هوای شعر، پرتَپش‌تر به جریان می‌افتد. علی‌رغم ظرفیت‌های به‌کارگرفته‌شدهٔ موسیقی کناری و بیرونی، آنچه در این شاهد، سرعت مضاعفی را بر ایقاع هجاها و به‌طورکلی بندهای شعری بخشیده، روی‌آوری شاعر به موسیقی میانی است که گاه از آن به «توازن معنایی» نیز تعبیر می‌کنند. عائشهٔ با کاربست مفاهیمی چون سفر، عبور، حضور، تجرد و اتحاد در قالب عبارت‌ها و افعال حرکتی، تنیدگیِ متناظری را با مفاهیم هم‌جنس عینی و ذهنی ارائه می‌بخشد. او برای آنکه مفهوم اتّحاد و اندماج را مستقیم‌تر نیز به گوش برساند، به طرح‌های گرافیکی، یا اصطلاحاً «شعر کانکریتی»، روی می‌آورد. «شعر کانکریتی Concrete Poem یا شعر شکلی که از اوایل قرن پنجاه میلادی باب شده، شیوه‌ای در نگارش و چیدمان شعر است که شاعر واژه‌ها، بندهای شعری، نوع تقطیع‌ها و به‌طورکلی، فضای فیزیکی نگارش شعر را به گونهٔ مهندسی‌شده‌ای به کار می‌گیرد تا معنای مدنظر او، از رهگذر تصویر نیز روایت شده باشد» (غنی‌الموسوی، ٢٠٢٠/٣: ٧٤– ٧٥). ارناؤوط، با چینش نقطه‌های پی‌درپی در سه بند پایانی که در هر بند از تراکمشان کاسته، طرحی نمادین از مفهوم استحاله و پویش به‌سوی آن تصویر کرده است؛ شکلی که چون نمودار برابرساز در موسیقی (Equalizer)، سیر صعودی ریتم را به‌خوبی بازنمایی می‌کند.

فریاد اکسپرسیونیستی، فریادی است از سر وجد و جذبه و گاه راوی سکون و درماندگی؛ حالتی که در نوع اخیرش، عمدتاً با ایستایی و رکود همراه است؛ رکود و سکونی که ارناؤوط، به‌صورت افراطی، از رهگذر فشردگی الکن کلمات و توالی طولانی و غیردستوری آن‌ها –که غالباً انتزاعی و کلی‌اند– در ساختار زبان شعری خود جلوه‌گر کرده است:

«وجدتُ مكاناً في هذه الدمعة المتحجرة على طرفِ صحراء الحرف الأبجدي الأول/ وجدتُ مكاناً في هذه المتحدرة من سلالات الجليد، المتحورة عن رحم امتلأت بأسماك تبتلعني/ وجدتُ مكاناً في هذا الظفر الزائد في الأصبع السادسة في الشعر المعدني و سلال ألعاب الطين/ وجدتُ مكاناً و لمْ أحسر الفراغ و عرفتُ أن الدخولَ صعبٌ من الباب الضيق و عرفتُ أن الخروج من نفسي صعبٌ كذلك/ لمستُ سرَ الأشياء فغابتْ و

عرفتُ رنينَ الأفعي في صوتي/ وجدتُ مكاناً و عرشاً يحيط به الجلادون، وجدتُ، وجدتُ، وجدتُ و حين قررتُ أن أجلسَ لم أجد جسدي فاكتملتُ» (ارناؤوط، ۱۹۸۷، ۱۳).

(ترجمه) «در این اشک سنگ‌شده بر کنارهٔ صحرای نخست حرف الفبا، جایی یافتم/ در این فرودآینده از نژادهای یخی، فروجهیده از بطن پرُ از ماهی‌هایی که می‌بلعندم، جایی یافتم/ در این ناخن اضافه روی انگشت ششمم، در لابه‌لای موهای فلزی و سبدهای سفالین اسباب‌بازی، جایی پیدا کردم/ جایی یافتم و از بی‌مکانی زیان ندیدم و دانستم که ورود از درب باریک دشوار است و بیرون‌شدن از خود نیز دشوار/ به راز چیزها دست بردم و ناپدید شدند و دانستم که در صدایم صدای ماری است/ جای و تختی یافتم که در احاطهٔ جلادان بود/ جَستم و جَستم و جَستم و وقتی‌که تصمیم بر نشستن گرفتم، بدنم را نیافتم و درنتیجه به کمال رسیدم.»

ارناؤوط، برای آنکه انطباق همدلانه‌ای را میان مفهوم این بخش از شعرش که ناظر بر فضای تاریک، راکد و سردرگمانهٔ جستجوگری، بی‌مکانی و ناکامی‌های هویت‌جویی است، با زبان شعر برقرار کند، تراکم واژگان را می‌افزاید و کلمات را فشرده‌تر می‌کند، تا از این رهگذر، شعر از ضرباهنگ معمولش بیفتد و به مرزهای نثر نزدیک شود. البته کندی ریتم و فشردگی کلمات یک سروده، نمی‌تواند به‌تنهایی دلیلی بر اکسپرسیو بودن محتوای آن باشد؛ اما از دو منظر می‌توان این شاهد را دالی بر اکسپرسیونیستی بودن آن دانست؛ نخست انطباقی است که ریتم شعر با فضای تاریک، راکد و هویت‌باختهٔ آن دارد؛ درون‌مایه‌ای که جزو مؤلفه‌های اصلی اکسپرسیونیست‌هاست؛ در وهلهٔ دوم، ارتباطی است که این شعر با دیگر سروده‌ها دارد؛ گاهی پرتپش و سریع و با کمترین تعداد واژگان تا هیجان را بازنماید و گاهی کند و نثرگونه تا راوی رکود و درماندگی و در مجموع، روایتی از ناهمگونی و بی‌ثباتی باشد. ازاین‌رو، در مورد اخیر، مؤلفهٔ اکسپرسیونیستی سروده، در نگاه کلی، به زبان شعری شاعر دریافت می‌شود.

۳،۱،۳. استعاره‌های خودگردان

مسئلهٔ استعاره در اکسپرسیونیسم اهمیّت بسیار زیادی دارد. تقریباً می‌شود گفت که از آغاز سدهٔ بیستم، استعاره پیچیده‌تر شد؛ زیرا پیوند یا وجه شبه دو جهان، نامشهودتر، شخصی‌تر، موجزتر یا پنهان‌تر شده است. روند استقلال فزایندهٔ استعاره و پیوسته «مطلق شدن» آن، از شاخصه‌های شعر مدرن است. «استعارهٔ مطلق، استعاره‌ای است که در آن وضعیت اصلی، تجربه‌ای که باید شباهت را به صحنه بیاورد، دیگر حضور ندارد؛ وضعیتی ملموس زیر بار تداعی‌های استعاری محو می‌شود؛ مثل‌اینکه یک اسم پشت صفت‌های خود گم شود. حاصل کار، ذهن‌گرایی مفرطی است که در آن، استعاره‌های شاعر جایگزین وضعیت یا شیء موجود می‌شوند. بدین ترتیب، استعاره به‌صورت یک ایماژ، حیات مستقل می‌یابد و غالباً کنار ایماژهای دیگر قرار می‌گیرد، تا جهانی درونی و دور از جهان واقع را عینی کند» (فرنس، ۱۳۹۰: ۲۶). در این شیوه، استعاره به‌جای اینکه تقلیدی باشد، بیانگر و «اکسپرسیو» است و همچون آرایهٔ لفظی قدرتمند و خودگردانی حضور می‌یابد که معانی یادبرانگیز بسیاری از آن ساطع می‌شود. شاید بتوان این‌گونه گفت که «در شعر اکسپرسیونیستی، ایماژها به این معنا خودانجام می‌شوند که پیوسته از شیء بیشتر فاصله می‌گیرند و به‌صورت نیروهای یادبرانگیز درمی‌آیند. شاعر اکسپرسیونیست این نیاز را احساس می‌کند که باید یک ایماژ را، نه صرفاً به‌مثابهٔ آینهٔ واقعیت بیرونی؛ بلکه به‌منزلهٔ مرکز

حیاتی معنا به کار بندد. ایماژ مستقل می‌شود، تا انبوهی از پژواک‌ها را در درون خواننده برانگیزد، یا چون کاتالیزوری عمل کند که واکنش‌های او را فعال می‌کند» (همان: ٢٦ و ٢٨). در شعر اکسپرسیونیستی، ایماژ به‌منزلهٔ استعاره و نماد، فراسوی محاکات حرکت می‌کند و به دلیل تفسیر دوبارهٔ جهان، معنای متعالی‌تر به خود می‌گیرد. اشعار ارناؤوط لبریز است از این سازوارهٔ اکسپرسیونیستی زبان که از پرنمودترین آن‌ها، می‌توان به این سروده از دیوان «الوطنُ المحرّم» اشاره‌کرد:

«نعوشٌ من الدم/ نعوشٌ من الخشب/ نعوشٌ من الماء/ حرقةُ الرماد المحقون في العيون/ نسيجٌ من الرماح يصفع أبواب الصباحات المتردية/ لفافةٌ من اللحم/ ولائمٌ مترعة لأنيابكم الليلية/ و قمرٌ يفرك وجهه على النافذة الحافلة/ و...» (ارناؤوط، ١٩٨٧: ١٩).

(ترجمه) «تابوت‌هایی از خون/ تابوت‌هایی از چوب/ تابوت‌هایی از آب/ خاکستر سوخته‌ای که در چشم‌ها ریخته‌شده/ بافته‌ای از نیزه‌ها که بر درب صبحگاهان در حال سقوط می‌کوبد/ پوششی از گوشت/ ضیافت‌هایی پر و پیمان برای نیش‌های شبانه‌تان/ و ماهی که چهره‌اش را بر شیشهٔ اتوبوس می‌ساید.»

تصاویر پیکربندی‌شدهٔ این سروده، آکنده از استعاره‌ها و ایماژهای خودگردانی است که مخاطب را در ژرفای سحرآمیز نگاه شاعر رها می‌کند. ارناؤوط هر بند از سروده را، به‌نوعی از استعاره‌های خودانجام درآورده است؛ تعبیرهایی چون: «تابوت‌هایی از خون و چوب و آب»، «خاکستر ریخته‌شده در چشم‌ها»، و یا ایماژی چون «بافتِ نیزه‌گون» با آن پرداخت منحصربه‌فردش، جملگی جهان ذهنی گوینده را روایت می‌کند؛ وضعیتی که مخاطب را در پی یافتن معنایی که در قالب کلمات درآمده، رنجور می‌سازد؛ چراکه جمله‌ها و عبارت‌های شاعر، بیش از آنکه ایضاحی باشند و مشتمل بر قرینه‌هایی عینی که با حالات ذهنی او منطبق است، صرفاً شکلی اکسپرسیوی دارند؛ به همین دلیل، باید آن‌ها را استعاره‌های منقطع و خودانجامی دانست که ارتباط میان دو وجه آن (حالت ذهنی و کلمات) ازهم‌گسیخته است. شاید نقطهٔ پررنگ این کار را در بند پایانی این سروده، آشکارتر بتوان نگریست؛ آنجا که «ماه بر پنجرهٔ اتوبوس چهره می‌ساید»، تردیدی نیست که استعاره گرفتن از حالات گوناگون ماه، در متون کهن و معاصر عربی و فارسی، امری رایج بوده که به‌وفور مورداستفاده قرار گرفته؛ اما آنچه موجب شده که این ترکیب از هیئت ماه به شکل یک استعارهٔ منقطع و خودانجام اکسپرسیونیستی درآید، ارتباط ازهم‌گسیخته‌ای است که میان مستعارمنه (ماه چهره ساییده بر پنجرهٔ اتوبوس) و مستعارله که وضعیت ناپیدا و صرفاً تجربهٔ ذهنی شاعر است، احساس می‌شود؛ امری که زبان هنجارشکن و فلسفهٔ توصیف‌ستیز گزاره‌گرایان را به‌صورت عیان‌تری به میان آورده است. از دیگر اشعاری که این دست از استعاره‌ها و ایماژهای خودگردان در بندبند آن به چشم می‌خورد، این سروده از شاعر سوری- آلبانیایی است:

«معاً... كِلاهما معاً/ كانا يَرْعيان العناكبَ المائية الخضراء/ ويَحفِران قَطْرَةَ النَّدى لِدَفنِ الأحلامِ التي تموت شيئاً فشيئاً/ التهما المذنباتِ والابتهاج/ لكن العناكبَ عَبَرَت خطَّ الأسماء ونَسَّقتِ الماءَ وشَقته/ ابتهجْ يا رسولَ الغرق/ الكلماتُ تلعقُ أجنحتَهَا/ والسكاكينُ تُشْحَذُ بكِتمانٍ مُريب/ ابتهجي يا بلورةَ الأسرار/ معاً... كانا معاً/ السكاكينُ في أيديهما صارا عنكبوتي ماء/ يُحيطُ بهما قطيعُهما الباهر/ وبأسْرَعِ من لَهَبٍ طازَج يجدُ كلٌّ منهما جسدَ الآخر/ مَحُوطاً بالتمائم في نَعْش النجمة» (ارناؤوط، ١٩٧٧: ٨).

(ترجمه) «باهم... هر دو باهم/ برای دفن رؤیاهایی که در احتضار بودند/ عنکبوت‌های آبی سبزرنگ را می‌چراندند/ و قطرهٔ شبنم را بیرون می‌کشیدند/ آن‌ها ستارگان دنباله‌دار و شادمانی را فروبلعیدند/ عنکبوت‌ها اما از خط نام‌ها عبور کردند و آب و شکافش را به هم پیوند زدند/ ای پیام‌آور غرقه‌گی، شاد باش/ کلمات بال‌هایشان را می‌لیسند/ و کاردها با پنهان‌کاری شک‌برانگیزی تیز می‌شوند/ ای

گُوی اسرار شاد باش/ با هم... هردو باهم/ کاردها در دست‌هایشان به دو عنکبوت آبی‌ای مبدل شدند/ که با دستهٔ خیره‌کننده‌شان احاطه شده بودند/ آن‌ها سریع‌تر از شرارهٔ نوخاسته‌ای/ جسم همدیگر را درحالی‌که در تابوت ستاره به تعویذها محصورشده، می‌یابند.»

ارناؤوط، آگاهانه و با ظرافتی تمام، از ظرفیت کلمه‌ها بهره می‌جوید، تا شعر را چون تهاجم‌های یک بوم اکسپرسیونیستی گزاره کند و خواننده را در تفسیر ریز و درشت آن، آزاد بگذارد. در سرودهٔ حاضر، تعابیری چون «بلعیدن سرور و خوشحالی»، «عبور عنکبوت‌ها از افق واژگان» و یا برش‌هایی مثل «کلمات بال‌هایشان را می‌لیسند»، و نیز ترکیب آشنایی چون «احاطه در تابوت ستاره» در کنار دیگر وضعیت‌های ناآشنای این سروده، جملگی کمپوزیسیون‌های نابی از استعاره‌های خودگران‌اند که گرچه گزاره‌گر وضعیتی درونی و انتزاعی‌اند، اما از آن حیث که در اکسپرسیونیسم، استعاره‌ها چونان اسمی پشت صفت خود پنهان می‌شوند، این فرصت را به خواننده می‌دهند که برانگیزد و خود کشف کند که شاعر چه تجربه‌ای را از سر گذرانده و درصدد بیان چه چیزی است. هم‌کناریِ ایماژها و استعاره‌های مجزّای این شعر، گامی فراتر از نظام انتقال ایده‌ها برمی‌دارد. این ماهیت از خودانجامی استعاره در شعر ارناؤوط، با کاربردی پویاتر، از توصیف به بیان تغییر کرده، مخاطب را مسحور می‌کند و به حیرت وامی‌دارد.

۳,۲. ویژگی‌های محتوایی و معنایی

۱,۲,۳. گروتسک

فرهنگ واژگان ادبی آکسفورد، گروتسک را «اشکال عجیب‌وغریب»، «مسخ‌شده» و «تغییرشکل‌یافته‌ای» می‌داند که با تغییراتی غیرعادی و عجیب در اجزای بدن و چهرهٔ انسان جلوه کند. در عرصهٔ ادبیات نیز آن را تجسّم کاریکاتورهای غریب از رفتارها و ظواهر انسان‌ها معرفی کرده است (Baldic. 2006: 108). در اغلب منابع فارسی یا انگلیسی- فارسی، واژهٔ گروتسک را، بدون معادل‌سازی، مقابل واژهٔ (Grotesque) گذاشته‌اند؛ اما در برخی منابع، معادل‌های دیگری هم آمده است. یکی از معادل‌های پرکاربرد، «عجایب‌نگاری و عجایب‌پردازی» است که در «*دایرةالمعارف هنر*» اثر رویین پاکباز به آن اشاره شده است (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۰۱۷ نقل در شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۰۸). «تامسون»، از شاخص‌ترین نظریه‌پردازانی است که از گروتسک سخن گفته است. وی گروتسک را اثری می‌داند که هم‌زمان دارای «محتوای وحشت‌زا»، «مشمئزکننده» و «خنده‌آور» باشد (تامسون، ۱۳۸٤: ۹).

گروتسک را باید مظهر دنیای پریشان و ازخودبیگانهٔ روزگار کنونی دانست؛ روزگاری که در دو قرن اخیر، دهه‌های زیادی را در جنگ‌های عالم‌گیر، مهاجرت‌ها، تغییرات سرگیجه‌آور تکنولوژیکی، اجتماعی، فرهنگی و مانند آن سپری کرده است. گروتسک نوعی رویارویی با این تحولات ژرف است؛ تحولاتی که بیننده، به‌راحتی نمی‌تواند درکشان کند. به تعبیر «کایزر»، هنرمند گروتسک‌پرداز، درحالی‌که اضطراب خاطر را با خندهٔ ظاهر پنهان می‌کند، پوچی‌های عمیق هستی را به بازی می‌گیرد (ibid: 31 نقل در شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲). «باختین»، گروتسک را هم‌پیوند فرهنگ توده می‌بیند؛ جایی که در آن، برخلاف نظام حاکم، همه‌چیز با خنده، شوخی و مسخرگی پیش می‌رود، تابوها شکسته می‌شود، مردم صورتک‌های عجیب و ترسناک بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین شکل ممکن ظاهرشده، به مقابله با نظام حاکم می‌روند (همان: ۱۱۲).

گروتسک، با خودنمایی و اغراقی که به ظهور می‌رساند، بی‌شک فرصت مناسبی را برای جهان‌بینی اکسپرسیونیستی، به‌ویژه در قاب شعر، مهیا کرده است؛ خصیصه‌ای که در سروده‌های ارناؤوط می‌توان ردّ پای آن را به‌خوبی کاوید:

«ایّها الزئبق الخادع المخدوع/ عندما قدمتنی قرباناً لتنینک المذهب ذی الرؤوس الثلاثة/ سمّیتَ الفعلَ الحمایة/ و عندما تحتلّک غبطة المجازر الدموية فتصرخ نشوة/ تسمی صرختَک حوارا/ ثالوثُک هذا يقلبُک على زمهرير الموت/ انتهزتَ هذه الأمواج الأرجوانية التي أغرقتنی و نصبتَ وثنا/ لكنني حرثتُ فيک شرخاً تنمو فيه الطحالب/ و اخذ اجتثاثي يصهرک فی قاع مزور تدوسه آلاف الأقدام لجسد واحد/ دُستَ قتلاي و تركتهم لكواسر تلبس الخوذ/ بينما خنازيرک الآهلة ببراغيث مستوردة تترهل فی حقل آسن/ اما تعبتْ مراياک من تبديل أقنعتِک الشمعيّة؟/ من يحاصر الآخر الآن؟/ تذكر الحلقة الصدئة فی يد رئيس البنتاغون/ حدق جيدا ايها الجنرال/ صورتک فی المرآة ايّها الجنرال... تغتالک» (ارناؤوط، ۱۹۸۱: ۳۰-۳۱).

(ترجمه) «ای سبک‌سر فریبکار مفتون/ آنگاه‌که برای اژدهای مطلّای سه‌سرت فدیه‌ای به من دادی/ این کار را حمایت نامیدی/ و آنگاه که سرخوشی کشتارهای خونین فرامی‌گیرد و از سرمستی فریاد می‌کشی/ فریادت را گفت‌وگو می‌خوانی/ این تثلیث تو را به سوز مرگ می‌چرخاند/ تو از این امواج ارغوانی که غرقم کرد/ بهره بردی و بُتی به پا کردی/ اما من شکافی در تو ایجاد کردم که در آن خزه‌ها رشد می‌کند/ ریشه‌کن کردن من به مهلکهٔ دروغینی تو را می‌کشاند که در آن/ هزاران پای بر جسمی لگد می‌کوبند/ مردگانم را زیر پا گذاشتی و آن‌ها را به پرندگان شکاری‌ای که کلاه‌خود به سر نهاده‌اند، وانهادی/ درحالی‌که خوک‌های اهلی‌ات با کک‌هایی درآمده، در باغ بدبویی آسوده‌اند/ آینه‌هایت از تعویض ماسک‌های مومی‌ات خسته نشدند؟/ حالا چه کسی دیگری را محاصره کرده؟/ حلقهٔ زنگ-زده در دست رئیس‌جمهور پنتاگون را به‌خاطر بیاور/ ژنرال خوب نگاه کن/ تصویرت در آینه... ترورت می‌کند ژنرال.»

پیش از آنکه پا در قلمرو مفهومی این شعر بگذاریم، شایسته است در تصویر مسخ‌شده‌ای که ارناؤوط بر این سروده الصاق کرده، اندکی درنگ کنیم. صرف‌نظر از کاراکتر مسخ‌شدهٔ وسط کادر، کادربندی سیاه‌وسفید و پرسپکتیو انتزاعی این تصویر، مختصه‌ای است که در برداشتی عمیق‌تر، جلب‌توجه می‌کند؛ تصویری که تداعی‌گر بوم‌های اکسپرسیوِ «کاندینسکی»، «ون‌گوگ» و یا ایماژهای «کافکا» در ذهن است. ارناؤوط از میان اندام‌های ژنرالی که بر صندلی باشکوه ریاست تکیه زده، «سَر» را برمی‌گزیند. وی با مسخ سَر ژنرالی که نشان‌های افتخار را از پیِ هم بر سینه نشانده، کانون تصمیم‌گیری و اندیشهٔ او را به ریشخند و سخره می‌گیرد، تا پیش از آنکه خواننده بر جهان شعری‌اش داخل شود، انبوهی از داده‌ها را به‌صورت ضمنی متوجهش سازد. در واقع، آنچه در فضای گروتسکی این سروده خودنمایی می‌کند، طنز سیاه و تلخی است که شاعر در جای‌جای این شعر به کار گرفته است. استیلای «خوک» بر جایگاه ژنرالی که گویا نقش پررنگی هم در حکمرانی دارد، از رویکرد باختینی او به گروتسک (کارکرد سیاسی اجتماعی) پرده برمی‌دارد؛ ویژگی‌ای که در اشعار ارناؤوط –به‌ویژه در هایکووارهٔ زیر– طرح‌های گوناگونی از آن به کار گرفته‌شده است:

«لو كانَ علينا/ أنْ نقيمَ في الماضي/ لَكانتْ عيونُنا/ من الخَلف» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۲۳).

(ترجمه) «اگر مجبور بودیم/ که در گذشته زندگی کنیم/ چشمانمان حتماً از پشت بود.»

رویکرد گروتسکی شعر حاضر را، در طرح‌واره‌ای که از ریخت انسان در بازگشت رجعت‌گونه‌اش تصویر شده، به‌خوبی می‌توان نگریست. شمایل انسانی با چشم‌هایی در پشتِ کاسهٔ سر، بی‌شک، کارکردی نقّادانه به وضعیت نابسامان جامعهٔ کنونی سراینده دارد که شاعر ریشه‌های آن را در تصمیم‌های پراشتباه گذشتگان نگریسته است؛ شاید هم از لابه‌لای این کمدی تاریک و مشمئزکننده، لابی‌های منفعت‌طلبانهٔ تصمیم‌گیران و سیاستمداران را نشانه رفته است که برای دیدن و پی‌بردن به آن‌ها، نیازمند چشمانی این‌چنینی است، تا زوایای پنهان را هم به‌خوبی بنگرد. روی‌هم‌رفته، آنچه در هَجوهای ارناؤوط، به‌صورت پررنگی، خودنمایی می‌کند، هجمه‌های بی‌پروایی است که در ارتباطی تنگاتنگ با طبع اکسپرسیونیستی-اش، چنین تصاویر و صحنه‌هایی را در ژانر گروتسک آفریده است.

۲،۲،۳. هویت‌باختگی

هویت‌باختگی و اضمحلال شخصیت را باید در زمرهٔ فراگیرترین درون‌مایه‌هایِ آثار اکسپرسیونیست‌ها قلمداد کرد. به باور «اریکسون»، هویت‌باختگان «به خیال‌پردازی بزرگ‌منشانه گرایش [دارند] و به پدیده‌های فوق‌طبیعی معتقدند؛ خودکامگانی‌اند که سبک زندگی انتخاب‌شدهٔ آن‌ها، تعهدات شغلی یا ایدئولوژیکی را رد می‌کند و در حالت شدید، به سرگردانی بی‌هدف منجر می‌شود. در این وضعیت، اشخاص در کنار آمدن با تغییر مشکل‌دارند. آنان، در مورد صاحبان قدرت، نظر متزلزلی دارند و معمولاً به عقایدی وابسته‌اند که از نظام اجتماعی و اقتصادی عیب‌جویی می‌کند» (شولتز و شولتز، ۱٤۰۰: ۲۹۳). در هویّت‌باختگی اکسپرسیوی، «شخصیت اصلی، به چنان مسائل و بلاهای ذهنی و خارجی، درونی و بیرونی دچار می‌شود که به‌تدریج هویت و فردیت انسانی خود را ازدست‌داده و گاهی، علی‌رغم تلاش جان‌فرسا و محنت‌بار خود، به‌صورت حیوان یا شیء درآمده و جان می‌بازد. شخصیت اصلی، اغلب با تأسیسات عظیم و سلطه‌گر ماشین صنعت حزب حکومت درگیر می‌شود و چون از عهدهٔ مصاف با چنین تأسیساتی برنمی‌آید، سرانجام مضمحل شده و سقوط می‌کند» (ناظرزادهٔ کرمانی، ۱۳۸۹: ۳٤).

در نگاه گزاره‌گرای ارناؤوط، هویت‌باختگی، درون‌مایه‌ای است که بر عمدهٔ سروده‌های او سایه افکنده است. از جمله پرانطباق‌ترین این اشعار، سرودهٔ زیر از دیوان «الحريق» است:

«ها أنت ذا تطفو/ مسمّما داخل خط العوم الرسمي/ الأمواج فقدتْ ماءها الحي/ كل شيء آسنٌ/ و شيئا فشيئا/ أراك تتحول متراجعا/ إلى حيوان زاحف» (ارناؤوط، ۱۹۸۱: ۳٦).

(ترجمه)« تو همانی که در آبخورِ شناور/ روی آب زهرآلوده شناوری/ موج‌ها آب زنده‌شان را از دست داده‌اند/ همه‌چیز ناگوار است/ و کم‌کم/ می‌بینمت که متحجرانه به حیوان خزنده‌ای تبدیل می‌شوی.»

نعشِ مسموم و شناور رویِ آب، امواجی که سرزندگی و حیات‌بخشی خود را از دست داده‌اند، رنگ‌باختگی و دگرگونی جملهٔ پدیده‌ها، با پایان‌بخشی چون بازگشت فرودستانه به حیوانی خزنده که علاوه بر نهاد، کالبد را نیز به تباهی

کشانده، جملگی انعکاسی از موتیفی واحد است که در برش‌های چندگانه، فقدان و اضمحلال هویت را به تصویر کشیده‌اند. این فروپاشی، در برش‌هایی از دیگر سرودهٔ شاعر نیز قابل‌ردیابی است:

«لا مكانَ لي في أيّ مكان/ الخروجُ من الإطار كنورٍ سكنَ اللون طويلاً/ ولأنني لم أعد أسكن نفسي/ فلا مكانَ لي في أي مكان/ تعال وتكوّر في قلبي/ لترى عيدانَ الكبريت المطفأة وسكينةَ الصحراء/ ومجدَ المتوالدين في منطقة الجنون/ حيث لا مكان لي في أي مكان/ ولم تتعرّف إلى وجهي الذي بقي وحيدا معلّقا في فراغ لا حدود له/ حيث... لا مكان لي/ لا جناح لي... لا موت لي... لا أصابع لي/ كيف تطلب مني أن أشتري حذاء ولا أقدام لي/ أمزّقُ حوافرَ الورق التي سارتْ طويلاً على الماء/ حيثُ... لا مكان لي في أي مكان/ لا في المحيطِ ولا في الجسدِ» (ارناؤوط، ١٩٨٧: ١١-١٠).

(ترجمه) «برایم هیچ کجا جایی نیست/ درآمدن از چهارچوب، شبیه نوری است که مدتی طولانی در رنگ بوده/ و چون دیگر در خود زندگی نمی‌کنم/ پس برایم هیچ کجا جایی نیست/ بیا و در قلب من غلت بزن/ تا چوب‌کبریت‌های خاموش و آرامی صحرا را ببینی/ و شکوه زاده‌شدگان در منطقهٔ جنون را بنگری/ آنجا که برایم هیچ جایی نیست/ و چهره‌ام را که در خلأ بی‌کران تنها مانده بود نشناختی/ جایی که... برای من جایی نیست/ نه پری دارم... نه مرگی... نه انگشتانی/ چگونه از من می‌خواهی کفش بخرم درحالی‌که پایی ندارم؟ سُم‌های برگی را که این‌همه روی آب رفته می‌بُرم/ جایی که... برای من جایی نیست/ نه در اقیانوس و نه در بدن.»

برخلاف سرودهٔ پیشین که مسخ‌شدگی، هویت را در دو ساحت جسم و روح واپس‌رانده بود، شاعر در این شاهد، با تعبیر چشمگیرتری به هویت پرداخته است. وی خویشتن را فارغ از مکان و هر چهارچوبی می‌نگرد؛ حتّی بر آن است که قالب نیز دیگر نمی‌تواند به همراهی و نمایشگری این هویت آشفته و تاریک بپردازد و چون درخششی که از رنگ برگیرند، باید از قالب تن بیرون بیاید. تکیدگی و اِنزوایی که شاعر از چهرهٔ معلّقِ در خلأ تصویر کرده، نشان برجسته‌ای از بی‌هویتی است که به‌خوبی در اثنای سروده بازنمایی شده است؛ مقوله‌ای که در برش پایانی، عائشهٔ با ردّ و گریز از هرآنچه ماهیتی را به شخصیت ببخشد، موشکافانه‌تر به آن پرداخته است.

ارناؤوط، بحران‌های هویتی را نه‌تنها در انسان محصور نمی‌بیند؛ بلکه در مبالغه‌ای اکسپرسیونیستی، عناصر و پدیده‌های بی‌جان پیرامون را هم در این چالش هویتی سهیم می‌کند. چنانچه در یکی از پرنمودترین این سروده‌ها به آن دست‌یافته است:

«امام مرآةٍ مقعرة/ جلستُ أياماً/ أنظرُ إلي نفسي/ "كنتُ جدَّ "صغيرة"/ أمام مرآة محدّبة/ جلستُ أياماً / أنظر إلي نفسي/ "كنتُ جدَّ "كبيرة"/ أبحثُ عن مرآةٍ مستويّة» (ارناؤوط، ١٩٩٥: ١٣).

(ترجمه) «چند روزی/ مقابل آینهٔ مقعّری نشستم/ خودم را می‌نگریستم/ خیلی کوچک بودم/ چند روزی/ مقابل آینهٔ محدّبی نشستم/ خودم را می‌نگریستم/ خیلی بزرگ بودم/ در جستجوی آینهٔ تختی هستم.»

چنان‌که پرواضح است، تصویر در آینه‌های کاو یا مقعّر که سطح درونی فرورفته‌ای دارند، باید مجازی و بزرگ‌تر از حدّ معمول باشد. همچنین، آینه‌های کوژ یا محدّب که سطح بازتابنده‌شان برآمده است، باید نقشی کوچک‌تر از واقع را در خود بنمایند؛ اما آنچه شاعر در این سروده از کم‌وکیف آن‌ها روایت کرده، دگردیسی‌ای است که در هویت این آینه‌ها به وقوع پیوسته است؛ به‌گونه‌ای که آینهٔ کاو، تصویر را کوچک و آینهٔ کوژ، شکل بزرگ‌تری را نمایش می‌دهد. در واقع، ارناؤوط با

استحاله‌ای که این‌گونه بر عناصر بی‌جان نیز تسرّی داده، نگاه همگرایی را با تاریک‌نمایی‌ها و افراط‌گری‌های اکسپرسیونیسم به دنیای درون و بیرون –از جمله در بحران هویت– ارائه بخشیده است.

۳،۲،۳. برون‌فکنی‌های ذهنی- هیجانی

اکسپرسیونیسم، جنبشی هنری بود که برای زدودن غبار از چهرهٔ انسانی که جنگ و ماشینیزم تاریکش کرده، خروشید. شورشی بر ضد بورژوازی و هر سیاست و سنّتی که آتش جنگ را برافروخت. شعار طرفداران این جریان، بازسازی جهانی جدید از رهگذر بینش و احساس خروشان بود. آن‌ها در پیِ آرمان‌شهری بودند که ارزش‌های مطلق و مغفول‌مانده‌ای، چون راستی و آزادی، در آن به اجرا درآید. فریاد تعبیرگرایان، فریادی برخاسته از ژرفنای تاریکی‌هاست که در ماورای محاکات، به دنبال آنِ گمشده، به‌دنبال انسانیت دادخواهی می‌کند (مکاوی، ۲۰۱۷: ۱۵) و این برخلاف باوری است که اکسپرسیونیسم را صرفاً معلولِ جنگ و فروماندگی می‌داند؛ چراکه اکسپرسیونیسم شیوه‌ای کاملاً فنّی است که با نگاه انتزاعی خود، جهان و پدیده‌هایش را فراتر از صورت‌های نقش‌بستهٔ بیرون گزاره می‌کند.

لحن پرشوری که تعبیرگرایان در برون‌فکنی‌های سوبژکتیویستی آثارشان برجای نهاده‌اند، ریشه در رنجورزی‌های انسان مدرن دارد؛ دغدغه‌هایی عمدتاً جمعی که آثار نبودشان، نویسندگان و شاعران این مدرسه را به سرکشی، طغیان و کاویدن حالت‌های روانی حاد می‌کشاند. ازاین‌رو، وضعیت‌هایی چون سیاه‌نمایی‌های افراطی، بی‌اعتنایی به اقتدار مرجعیت و یا روی‌آوری به اُبژه‌های غیرمعقول را باید گزاره‌هایی از تاریک‌خانهٔ ذهن و احساس اکسپرسیونیسم‌ها دانست که در صورت-های مختلف برون ریخته می‌شوند؛ کیفیتی که ارناؤوط، جلوه‌های گوناگونی از آن را در شعرش نمود بخشیده است:

«أبيح جسدي لرصاصِكم/ ولكن... دعوني أصرخ مرة واحدة/ خارج قواميسكم/ دعوني أَصرخ» (ارناؤوط، ۱۹۸۷: ۴۱).

(ترجمه) «تنم را جلوی گلوله‌هایتان می‌گذارم/ اما... بگذارید یک‌بار هم بیرون از قاموستان فریاد بکشم/ بگذارید فریاد بزنم.»

بانگی که ارناؤوط در این سروده، چه از رهگذر معنای واژگانی آن و چه در قاب‌بندی کلی شعرش به گوش می‌رساند، خروشی است که از ذهنیتی آگاه و بیدار نشأت یافته است. استباحهٔ کالبد در برابر آتش گلوله‌ها، به بهای فریادی که می‌خواهد فراسوی مرزهای فرودستانه برآید، بی‌شک، روایتی نمادین از تقابل‌های روحی بیدار و سرکش با قدرتی توتالیتر است که این‌چنین بی‌محابا –همان‌گونه که از یک اکسپرسیونیسم انتظار می‌رود– به فغان آمده است. در بیان پرالتهاب ارناؤوط، این شور برخاسته از شعور آنی بازنمی‌ایستد و گاهی با چنان تهییجی همراه است که خواننده حضور خود را در آوردگاهی پرازدحام، در نبرد برای تحقق آرمان‌های جمعی‌اش تجسم می‌کند:

«كيف نحتفل بألفية الرمادة؟/ بثيابِ الحداد؟/ الإنسانُ يدفن أخاه الإنسان حيّاً/ ينهب أحلامَه/ يسبي افقَه/ يشغشغُ النصلَ في جراحِه/ بثيابِ العرس؟/ في عبابِ الوهم؟/ ربّما استطعنا ارتكابَ معاصي المعجزة لإيقاف هذا المدّ العارم/ أخبروني أيَ لباس نلبس؟/ في شروخِ التردد/ ربّما من الأفضل/ أن نكون عراة تماما» (ارناؤوط، ۲۰۰۳: ۱۰).

(ترجمه) «باوجود هزاران خاکستر چگونه جشن بگیریم؟/ با لباس عزا؟/ انسان برادرش را زنده‌به‌گور می‌کند/ رؤیاهایش را به تاراج می‌برد/ دورنمایش را به اسارت می‌کشد/ سرنیزه را در زخمش می‌چرخاند/ با لباس عروسی؟/ با موج وهم؟/ شاید بتوانیم برای

جلوگیری از این جزر و مد/ مرتکب گناهان معجزه‌آسایی شویم/ به من خبر دهید چه لباسی بپوشیم؟ در اوان تردید/ شاید بهتر باشد که کاملاً عریان باشیم.»

انسان و رنجورزی‌های او، مقوله‌ای است که به این سروده رنگ اکسپرسیونیستی بخشیده است. اندوهی که از لابه‌لای پرسش‌های عتاب‌آلود عائشهٔ احساس می‌شود، عمیق‌ترین دغدغهٔ او را به نمایش گذاشته است. ارناؤوط تمرّد و سرکشی‌های شخصیت شعرش را بالاتر از حزن و اندوه زمان می‌نگرد؛ این‌سان برای فروریختن آنچه انسانیت را ناپیدا ساخته، گام در راه عصیانگری می‌نهد. عریان‌وارگی‌ای که شاعر در بند پایانی از آن سخن گفته، نشان از تجرّدی ناب است؛ پیراستگی از هر تعلّقی که سرکشی‌های روحش را در تنگناهای فرودستانه فرو بکاهد. وی این بیان پرالتهاب را، گاهی با آنچه در اکسپرسیونیسم «انتزاع محض» می‌نامند، تلفیق می‌کند و تصویر گزاره‌شده‌ای از آن ارائه می‌کند:

«حُبلى بالظلام/ من أقصى الأفراحِ البضّة أَتيتُ/ إلى إنحناءة الغروب/ أتنقلُ بينَ العواصف/ أُدين هذه الأحلامَ الهلامية/ التي موَّهتْ جرحي اليومي/ الكثبانُ تستريحُ على كتفي/ أ هناك متّسعٌ من الوقت للموت الأول؟/ أهناك متّسعٌ من الوقت للإنتصاب رغم ركبة الملح؟/ تشيب المراعي في باكورةِ القلب/ تتربصُ بك العقاربُ الضارية في عنابر النهار الطويل/ و رمادي العتيق يتوازي مع أمواج محروقة/ حبلي بالظلام/ و لا أملك سوى هذه الكلمات التي تختنقُ/ كأعشابٍ تريدُ النموَّ تحتَ الحجارة» (ارناؤوط، ١٩٩٥: ١١-١٠).

(ترجمه) «آبستن تاریکی/ از درخشان‌ترین شادمانی‌ها آمده‌ام/ رهسپار منحنی غروبم/ در میان طوفان‌ها دست‌به‌دست می‌شوم/ من این رؤیاهای لخته را که زخم‌های روزانه‌ام را پوشانده‌اند، محکوم می‌کنم/ کومه‌های شنی روی شانه‌ام می‌آسایند/ آیا زمان زیادی آنجا برای مرگ نخست هست؟ با وجود نقرس زانو/ برای برخاستن وقت زیادی آنجا هست؟ در نوباوگی دل/ مراتع پیر می‌شوند/ عقرب-های وحشی در بخش‌های روز بلند برایت کمین می‌کنند/ و خاکستر کهنه‌ام در امتداد امواجی سوزان قرار می‌گیرد/ آبستن تاریکی/ جز این واژه‌های رو به خفگی چیزی ندارم/ همچون علف‌هایی که می‌خواهند زیر سنگ رشد کنند.»

هر برش از این قصیده، بی‌شک با چینش‌های پی‌درپیِ استعاره‌های خودگردانش که شکافی عمیق میان وضعیت ذهنی و صورت‌های عینی انداخته، اشکال انتزاعی ویژه‌ای را در شعر تصویر کرده است. آبستن بودن از تاریکی، رؤیاهای ژله‌ای، غنودگی کوه بر دوش شاعر، مرگ نخستینی که در ابر ابهام فروغلتیده، امواج آتشینی که با خاکستری کهنه در توازی است و در پایان، واژگانی که در تنگنا گلو می‌فشرند، جملگی تجربه‌هایی ناشناخته، رؤیاگونه، و گزاره‌شده‌ای از تاریکی‌ها و پلشتی‌هایند؛ وضعیت‌هایی که فراسوی محاکات و توصیف واقع مشهود، روایتی اکسپرسیوی را از بن‌بست‌های یک روح سرکش تعبیر می‌کنند.

نتیجه

- سروده‌های ارناؤوط، در دو بخش فرم و محتوا، مؤلفه‌های برجسته‌ای از حرکت هنری- ادبی اکسپرسیونیسم را به منصهٔ ظهور رسانیده‌اند. در حوزهٔ زبان، شاعر با کاربست تعلیق، از رهگذر شگردهایی چون حذف گزاره‌های معناساز، توالی نهادهای رهاشده، ذکر ضمایر با مرجع‌های گمنام، کلام جویده و تلگرافی، شکاف‌ها، سپیدخوانی‌ها، ظرفیت‌های کانکریتی و مهندسی ساختمان شعر، به‌خوبی حیرت و سرگشتگی اکسپرسیونیستی را برجسته ساخت. ریتم و ایقاع نامتوازن که تناظری از آشفتگی، رکود و فروماندگی شخصیت اکسپرسیونیستی است، از دیگر ویژگی‌های زبان شعر ارناؤوط بود که با بهره‌جویی

از چیدمان حداقلی واژگان، استفاده از حروف اضافهٔ جهت‌مند و روی‌آوری به موسیقی میانی و معنایی، سرعت فزاینده‌ای به ریتم شعر بخشیده. همچنین، با فشرده‌سازی کلمات، تراکم غیردستوری واژگان، چینش خطی و توالی پی‌درپی‌شان، از سرعتشان کاسته و تا سرحد یک نثر تقلیل داده. استعاره‌های خودگردان و منقطع که در آن ارتباط جهان عینی و ذهنی با غرابت دست‌نیافتنی وجه شبه ازهم‌گسسته بود، شگرد دیگر شاعر در ساختار زبانی شعر اکسپرسیوی‌اش قلمداد شد.

– در بخش محتوایی، شاعر با رویکرد به گروتسک و استفادهٔ هدفمند از طنز تلخ و گزندهٔ آن، هجمهٔ همه‌جانبه‌ای را متوجه تصمیم‌گیران بالادستی ساخت. همراهی تصویر مسخ‌شده در کنار شعر، برای هم‌نشینی همدلانهٔ جزئیات سوژه‌ای که به آن پرداخته، از ویژگی‌های جالب‌توجه شعر او در این بخش بود. هویت‌باختگی، درون‌مایهٔ اکسپرسیوی دیگر شعر ارناؤوط بود. شاعر اضمحلال را با سیاه‌نمایی هرچه تمامی که برخاسته از این جریان بود، علاوه بر گونهٔ انسان، به اشیا و عناصر پیرامون نیز تسرّی بخشید. پایان‌بخش محتوای اکسپرسیونیستی سروده‌های ارناؤوط، برون‌فکنی‌های ذهنی- هیجانی بود که عمدتاً، در وضعیتی انتزاعی، مشکلات را نشان داده و به ایستادگی در برابر آن‌ها و ساختن جهانی بهتر فرامی‌خواند.

– رویکردهای تعبیرگرایانهٔ ارناؤوط در حوزهٔ شعر که علی‌رغم محتوا، به زبان نیز تسری یافت، از سیّالیت جریان اکسپرسیونیسم و پایان‌ناپذیری آن حکایت نمود. ظرفیت‌های گسترده‌ای که این جریان محاکات‌ستیز در اختیار این نویسنده و شاعر مشرقی گذارد، به او فرصت خوبی برای گزارهٔ وضعیت مشوش و ناراست خاورمیانه، بالاخص سوریه داد تا این بار، فراتر از صراحت استعاره‌ها و رکاکت کنایه‌ها، نامرتبی، آشفتگی و پریشان‌حالی خود را که بازتابی از شرایط چیره بر عمده کشورهای عربی است، از روزنهٔ ضمیری ناآرام و به شکلی نامتعارف بازنماید.

پی‌نوشت

۱. عائشهٔ ارناؤوط در۱۰ اکتبر ۱۹٤٦ در دمشق دیده به جهان گشود. خاندان او اصالتاً آلبانی‌تبار بودند که به سوریه مهاجرت کردند. وی فارغ‌التحصیل رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه دمشق است که مدتی به مدیریت برنامه‌ریزی تحصیلی و کارگردانی برنامه‌های آموزشی تلویزیونی مشغول بود؛ اما سرانجام در سال ۱۹۷۸ به فرانسه مهاجرت کرد و ساکن پاریس شد (ألتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی ارناؤوط را می‌توان در شعر، داستان‌نویسی و ترجمه خلاصه کرد؛ اما بسان غالب ادیبان امروز عرب، از روزنامه‌نگاری و نگارش ستون‌های هفتگی نیز غافل نماند. مجموعه اشعار عربی او، تاکنون، عبارتند از: (الفراشة تكتشف النّار، ۱۹۸۲م)، (الحريق، ۱۹۸۱م)، (على غمد ورقة تسقط، ۱۹۸٦م)، (الوطن المحرم، ۱۹۸۷م)، (من الرماد إلى الرماد، ۱۹۹۵م) و (حنين العناصر، ۲۰۰۳م). ارناؤوط در کنار شعر و ترجمه، در حوزهٔ داستان نیز قلم‌فرسایی کرده است. رمان «أقودكَ إلى غيري»، اثر مشهور او در این زمینه است. وی علاوه بر زبان عربی، تاکنون پنج دفتر شعر نیز به فرانسه چاپ کرده است. البته باید گفت آنچه تاکنون از این ادیب سوری- آلبانیایی به چاپ رسیده، شمار بسیار کمی از نوشته‌های او را در بر می‌گیرد. به همین علت، به نویسنده‌ای که بسیار می‌نویسد و کمتر منتشر می‌کند، زبانزد است.

کتابنامه

۱. أرناؤوط، عائشهٔ (۱۹۸۷). **الوطنُ المحرم**. دمشق: دارالفكر.

۲. ..... (۱۹۸۱). **الحریق**. بیروت: دارالکلمهٔ.

۳. ..... (۱۹۹۵). **من الرمادِ إلی الرمادِ**. دمشق: دار علاءالدین.

۴. ..... (۲۰۰۳). **حنینُ العَناصر**. دمشق: دار کنعان.

۵. پاکباز، روئین. (۱۳٦۹). **در جستجوی زبان نو**. تهران: نگاه.

٦. ألتونجی، محمد. (۲۰۰۱). **معجم أعلام النساء**. بیروت: دارالعلم للملایین.

۷. حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۹۵). **اکسپرسیونیسم دادائیسم پست‌مدرنیسم**. چاپ دوّم. تهران: نگاه.

۸. عطیهٔ، نعیم. (۱۹۷۸)، **التعبیریة في الفنّ التشکیلي**. قاهرهٔ: دارالمعارف.

۹. غنی‌الموسوی، أنو.ر (۲۰۲۰). **التعبیر الأدبي**، بغداد: دار اقواس للنشر.

۱۰. فِرنس، آر. اِس. (۱۳۹۰). **اکسپرسیونیسم**. ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری. تهران: مرکز.

۱۱. داد، سیما. (۱۳۹۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ پنجم. تهران: مروارید.

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). **نقد ادبی**. چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.

۱۳. شولتز، دوان پی و شولتز، الن. (۱٤۰۰). **نظریه‌های شخصیت**. ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ چهل و دوّم، تهران: ویرایش.

۱٤. محمدزاده، حمیده. (۱۳۷۸). **اکسپرسیونیسم از نقاشی تا معماری و شهرسازی**. تهران: مولیان جم.

۱۵. معین، محمد. (۱۳۸٦). **فرهنگ فارسی معین**. چاپ چهارم، تهران: اَدِنا.

۱٦. مکاوي، عبدالغفار. (۲۰۱۷). **التعبیریة في الشعر و القصة و المسرح**. القاهرة: مؤسسة هنداوی.

۱۷. ملشینگر، زیگفرید. (۱۳٦٦). **تاریخ سیاسی تئاتر**. ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران: سروش.

۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**. تهران: مهناز.

۱۹. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). **کتاب ارواح شهرزاد**. تهران: ققنوس.

۲۰. ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۹). **گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی**. چاپ سوم. تهران: سروش.

۲۱. اسفندیاری، علی. (۱۳٦۸). **دربارهٔ شعر و شاعری**. گردآورنده سیروس طاهباز. چاپ سوم. تهران: دفترهای زمانه.

۲۲. بتلاب اکبرآبادی، محسن و صفایی، علی. (۱۳۹۱). «سازوکار تعلیق در مقامات حریری». *زبان و ادبیات عربی*. شمارهٔ ششم. صص ۳۷-۱۸. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16280

۲۳. ترکمانی، حسینعلی و شکوری، مجتبی. (۱۳۹۷). «گونه‌شناسی هنر تعلیق در داستان‌های قرآن کریم». *آموزه‌های قرآنی*. شمارهٔ بیست‌وهشتم. صص ۱۷۷-۱٦۱.

۲٤. فیاض‌منش، پرنـد (۱۳۸٤). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیّل و احساسات شاعرانه». *پژوهش زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ چهارم. صص ۱۸٦-۱٦۳.

References

Atieyyeh, N. (1978). *Expressionism in fine art*. Cario: Dar Al-Maaref. [In Arabic]

Al-Tunji, M. (2001). *Dictionery of womens' flags*. Beirut: Dar Al-Elm L'el-Malayeen. [In Arabic]

Arnaout. A. (1987). *Prohibited land.* Damascus: Dar Al-Fekr. [In Arabic].

---------- (1981). *Fire.* Beirut: Dar Al-kalamah. [In Arabic].

---------- (1995). *From ashes to ashes.* Damascus: Dar Al-alaeddin. [In Arabic].

---------- (2003). *Lamenration of elements.* Damascus: Dar Kanaan. [In Arabic].

Baldick, C. (1992). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University. [In Engilsh].

Cuddon, J. A (1977), A Dictionary of Literary Terms (Resived Edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd. [In Engilsh].

Dad, S. (2016). *Dictionary of Literary Terms* (5th ed). Tehran: Morvarid. [In Persian].

Furness, R. S. (2011). *Expressionism.* translated by: Taheri, F, Tehran: Markaz. [In Persian].

Ghani Al-Musavi, A (2020). literary expression. Baghdad: Dar Aswaaq. [In Arabic].

Hosseinimehr, N. (2016). *Expressionism' Dadaism' Postmodernism* (2th ed.). Tehran: Negah. [In Persian].

Mohammadzadeh, H. (1999). *Expressionism from painting to architecture and urban planning.* Tehran: Muliyan jam. [In Persian].

Makavi, A. (2017). *Expressionism in poetry and fiction and drama.* Cario: Hindawi. [In Arabic]

Mandanipour, Sh. (2004). *Ghosts of Shahrzad*. Tehran: qoqnoos. [In Persian].

Moein, M. (2007). *Moein Encyclopedia Dictionary* (4th ed). Tehran: Adena. [In Persian].

Melchinger S. (1987). *Political history of theater*. translated by: Farhoudi, S, Tehran: Soroush. [In Persian].

Mirsadeghi, J. (1998). *Dictonery of the art of storytelling.* Tehran: Mahnaz. [In Persian].

Nazerzadehkermani, F. (2010). *Expressionism in dramatic literature.* (3th ed.). Tehran: Soroush. [In Persian].

Pakbaz, R. (1990). *In search of a new language*. Tehran: Negah. [In Persian].

Schultz, D. P & Schultz, A. (2021). *Personality theories* (42th ed). translated by: seyyedmohammadi, Y. Tehran: virayesh. [In Persian].

Runes, DD. Dictionary of Philosophy, little filed, Usa: prinecton university press. [In Engilsh]

Reese, wl. *Dictionary of Philosophy and Religion.* Usa: Humanites press. [In Engilsh]

Yushij, N. (1989). *About poetry* (3th ed.). Collected by: Taahbaz, S. Tehran: Daftarhaye Zamaneh. [In Persian].

Zarrinkoob, A. (2010). *Literary Criticism* (9th ed.). Tehran: Amirkabir. [In Persian].

Oxford Wordpower (2010), oxford: oxford university press. [Engilsh- Arabic]

Cuddon, J. A (1977), A Dictionary of Literary Terms (Resived Edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd. [In Engilsh].

Batlab Akbarabadi, M & Safaei. A. (2013). "Suspense Mechanism in Hariri's Maqamat". *Arabic language & literature:* (6) .18-37. DOI: 10.22067/JALL.V4I6.16280 [In Persian].

Fayyazmanesh, P. (2005). Another look at the music of poetry and its connection with the subject, imagination and poetic feelings. *Persian language and literature research:* (4). 163-1863. [In Persian].

Torkamaani, H and M., Shakouri, (2018). "Typology of suspension in Quranic Stories". *Quranic Teaching.* (28). 161-177. [In Persian].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

The Problematic Hero in The Novel "When a Man Thinks" By Khawla al-Qazwini Based on the theory of Lucien Goldmann

Doi:10.22067/jallv14.i3. 2204-1130

Mahin Zohairy[1]
Phd Candidate in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran, responsible author.

Mohammad Javad Pour abad
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Naser Zare
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Rasoul Ballawy
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Received: 29 April 2022 ▌Received in revised form15 June 2022 ▌Accepted: 11 August 2022

Abstract

One of the most common concepts of the capitalist society is the "problematic hero" whose lifespan does not exceed a century. This concept was first proposed by the Hungarian critic Georg Lukács in the 20th century and continued by the Romanian critic Lucien Goldmann. According to them, the mutual relationship between literary and social structure has made literature a means of responding to social issues. In the realistic novels of capitalist societies, some people's adherence to fundamental principles has made them problematic. The hero of this type of novel, often from the general public, is marginalized by criticizing a society lacking actual values. This article, written with a descriptive-analytical method, analyzes the mentioned novel from a sociological point of view, relying on the concept of a "problematic hero" and comparing it with Lucien Goldman's opinions. Since the previous novel has deep sociological layers and by analyzing them, a better critique of Kuwaiti society can be achieved, the necessity of conducting such research becomes more apparent. The result of this research indicates that as a problematic hero, Muhammad adheres to fundamental ideals such as trying to correct social corruption, reviving valid values, respecting opponents' opinions, and standing against the conspiracies of enemies. And he is in conflict with the implicit values of society, such as seeking power, and he cannot solve this conflict, and he is placed on the margins of society in a way, and finally, this conflict results in his removal from society with death.

Keywords:, Problematic Hero, Sociological Criticism, Lucien Goldmann, The Novel "When a Man Thinks", Khawla al-Qazwini.

[1]. Corresponding author.E-mail : m.zohairy@pgu.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱۴۰۱، صص: ٦٦-٤٦

قهرمان مسئله‌دار در رمان «عندما یفکر الرجل» اثر خوله القزوینی بر اساس نظریه لوسین گلدمن

(پژوهشی)

مهین ظهیری (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران ، نویسنده مسئول) [1]
محمد جواد پور عابد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران)
ناصر زارع (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران)
رسول بلاوی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i3. 2204-1130

چکیده

یکی از مفاهیم زاییده جامعه سرمایه‌داری «قهرمان مسئله‌دار» است که عمر آن از یک قرن تجاوز نمی‌کند. این مفهوم نخست، توسط گئورگ لوکاچ(Lukács) منتقد مجارستانی در قرن بیستم مطرح و با لوسین گلدمن(Goldmann) منتقد رومانیایی ادامه یافت. ازنظر آن‌ها رابطه متقابل ساختار ادبی و اجتماعی، ادبیات را ابزار پاسخگویی به مسائل اجتماعی کرده است. در رمان‌های رئـالیـستی جـوامـع سرمایه‌داری، پای بندی برخی از افراد به اصول حقیقی آن‌ها را مسئله‌دار ساخته است. قهرمان این نوع رمان‌ها، که غالباً از عامه مردم است با انتقاد از جامعه فاقد ارزش‌های راستین به حاشیه رانده می‌شود. هدف از مقاله حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی به رشته تحریر درآمده است واکاوی رمان مذکور از منظر جامعه‌شناختی با تکیه‌بر مفهوم «قهرمان مسئله‌دار» و تطبیق آن با آراء لوسین گلدمن است. ازآنجایی‌که رمان یادشده دارای لایه‌های جامعه‌شناختی عمیقی است و با واکاوی آن‌ها می‌توان به‌نقد بهتری از جامعه کویت دست‌یافت، ضرورت انجام چنین پژوهشی بیش‌ازپیش نمایان می‌شود.دستاورد این پژوهش حاکی از آن است که محمد به‌عنوان قهرمان مسئله‌دار، به آرمان‌های واقعی مانند تلاش برای اصلاح مفاسد اجتماعی، احیای ارزش‌های راستین، احترام به عقاید مخالفان و ایستادگی در برابر توطئه‌های دشمنان پایبند است و باارزش‌های ضمنی جامعه چون قدرت‌طلبی در تعارض قرار می‌گیرد و توانایی حل این تعارض را ندارد، و به‌نوعی در حاشیه‌ی جامعه قرار می‌گیرد و درنهایت این تعارض با مرگ، حذف وی از جامعه را رقم می‌زند.

کلیدواژه‌ها: قهرمان مسئله‌دار، نقد جامعه‌شناختی، لوسین گلدمن، رمان «عندما یفکر الرجل»، خوله القزوینی.

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۲/۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۰

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: Email: m.zohairy@pgu.ac.ir

۱.مقدمه

یکی از رویکردهای جدید نقد آثار ادبی، رویکرد جامعه‌شناختی آن‌ها است، این رویکرد در مقابل دیدگاه‌های رایجی به وجود آمد که به آگاهی فردی یا ضمیر ناخودآگاه نویسنده می‌پرداختند. رویکرد یادشده با واکاوی تعامل میان محیط اجتماعی نویسنده و آثار ادبی او، نشانه‌هایی از خاستگاه اجتماعی اثر را بازنمایی می‌کند. یکی از مفاهیم نوپای جوامع سرمایه‌داری «قهرمان مسئله‌دار» است که از قرن گذشته توسط «گئورگ لوکاچ» مطرح و با «لوسین گلدمن» قوام یافت. ازنظر این دو منتقد، روابط دوسویه ساختار ادبی و اجتماعی، از ادبیات، ابزاری مهم برای پاسخ‌گویی به مسائل اجتماعی ساخته است. در رمان‌های رئالیستی جوامع سرمایه‌داری برخی اشخاص به سبب پای بندی به اصول حقیقی، مسئله‌دار نامیده می‌شوند. قهرمان این نوع رمان‌ها، که از عامه مردم گزینش‌شده است با جستجوی ارزش‌های اصیل انسانی در دنیایی تباه به انتقاد از جامعه پرداخته و پس از آن به حاشیه رانده می‌شود.

از نظر مارکس در جوامع پیشا سرمایه‌داری، مردم نیازهای خود را با تولید شخصی یا مبادله کالا به کالا برطرف می‌ساختند؛ اما در جوامع سرمایه‌داری این روند با بهره‌گیری از پول امکان‌پذیر شد. در آغاز، پول به‌عنوان میانجی به کار می‌رفت؛ اما به‌تدریج خود به ارزش بدل شد و به دنبال آن جوامع سرمایه‌داری نیز دچار شیء شدگی شدند. در این وضعیت، هرگونه آگاهی نسبت به ارزش‌های فرافردی و جمعی ناپدید و پول و ثروت دغدغه اصلی انسان‌ها می‌شود و همه کیفیت‌ها به کمیت‌ها کاهش می‌یابد؛ اما هنوز افرادی وجود دارند که درگیر مقاومت در برابر این روند سرمایه‌داری و کالاشدگی آن بشوند. بازنمودِ آن‌ها را در هنر و ادبیات، شخصیت‌ها یا «قهرمانان مسئله‌دار» می‌نامند(راغب و راغب، ۱۳۹۸: ۱۲۸). این قهرمانان مشغله یا معمایی برای اندیشیدن دارند و تلاش برای دیگرگونه بودن دغدغه آن‌هاست. ایشان تنها راه بهبود شرایط زندگی آدم‌های پیرامونشان را در مبارزه می‌دانند و ازآنجاکه هیچ معیار مشترک و هیچ واسطه ممکن، میان ذهنیت ایشان و جامعه تباه حاکم وجود ندارد، جسارت آن‌ها نیز محکوم به شکست می‌شود (زافا، ١٣٨٦: ١٧٣).

خوله صاحب سید جواد القزوینی در سال ١٩٦٣ میلادی در کاظمیّه عراق و در خانواده‌ای مذهبی دیده به جهان گشود. وی جزء نویسندگان نسل جدید کویت و اواخر دهه هشتاد قرن گذشته است(محسنی نژاد، ۱۳۹۵: ٢٦٣٧). از مهم‌ترین موضوعات این نویسنده می‌توان به خفقان و استبداد داخلی، گسترش تفکّر سرمایه‌داری، بی‌عدالتی‌های موجود در ساختار حکومت‌های خودکامه و... اشاره نمود.

یکی از مهم‌ترین آثار خوله در این زمینه رمان «عندما یفکر الرجل» است که با توجه به محتوای آن از قابلیت انطباق با نظریه گلدمن، در طرح «قهرمان مسئله‌دار» برخوردار است. این رمان، سرگذشت شخصیتی اخلاق مدار و متعهّد به نام محمد است، که جامعه را در تضاد با باورهای خویش می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که نه‌تنها قادر به تغییر جامعه خود نیست؛ بلکه تسلیم فرجامی شوم می‌شود و پس از تحمّل شرایطی چون اخراج از دانشگاه، زندان، بستری شدن در تیمارستان و تبعید، محکوم به قتل می‌شود. این مقاله پس از معرفی قهرمان مسئله‌دار از دیدگاه لوسین گلدمن و ذکر خلاصه‌ای از رمان «عندما یفکر الرجل» به بیان شاخصه‌های قهرمان مسئله‌دار در رمان یادشده پرداخته و به تحلیل و توصیف آن‌ها همّت می‌گمارد. این

پژوهش، درصدد است تا جایگاه و نقش «قهرمان مسئله‌دار» را در رمان «عندما یفکر الرجل» با توجه به دیدگاه های گلدمن مورد بررسی قرار داده و پاسخگوی سؤالات زیر باشد:

۱- خوله القزوینی به عنوان نماینده رمان نویسان حوزه خلیج فارس در رمان «عندما یفکر الرجل» از طریق «قهرمان مسئله‌دار» چه مسائلی را دنبال می‌کند؟

۲- چه کنش ها و کارکردهایی از محمد، یک قهرمان مسئله دار بر اساس نظریه گلدمن ساخته است؟

۳- جهان نگری منعکس شده در این رمان چیست؟

۱ .۱.فرضیه‌های پژوهش

۱-در این رمان، خوله القزوینی جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که قهرمان مسئله‌دار، اسیر تباهی ارزش‌های کاذب است و برای رسیدن به ارزش‌های اصیل در آشفتگی درون خود، سرگردان می‌ماند که سرانجام، واقعیت را مطابق خواست و آرمان‌های شناخته‌شده می‌یابد و به احیای آن‌ها می‌پردازد.

۲-شخصیت اصلی رمان، محمد را می‌توان مصداق قهرمان مسئله‌دار دانست، این روزنامه‌نگار کویتی از یک‌سو برای معمای لاینحل مرگ سوزان دچار حیرت و سرگردانی است و از سوی دیگر مفاسد گوناگون اجتماعی و اخلاقی در کویت او را به ورطه‌ی خشم، ناامیدی،سرخوردگی و اعتراض به وضع موجود سوق داده است.

۳-ساختار معنادار رمان، مجموعه‌ای است به‌هم‌پیوسته از انعکاس معضلات و مشکلات اجتماعی، اقتصادی و اخلاقی که ساختار اجتماعی و اقتصادی کویت از آن رنج می‌برد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: تروریسم، بنیادگرایی، زمین‌خواری، زد و بندهای سیاسی و مالی، سرقت و قاچاق آثار تاریخی و مفاسد اخلاقی.

۱ .۲.پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در ارتباط با ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن در گونه های مختلف ادبی اعم از رمان، داستان کوتاه، شعر و ..... به‌صورت کتاب، پایان‌نامه و مقاله به انجام رسیده که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

پایان‌نامه نقد جامعه‌شناختی رمان «السکریة» اثر نجیب محفوظ از دیدگاه لوسین گلدمن، نوشته آزاده عسگری(۱۳۹٤)، کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، *دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)*: دانشکده علوم انسانی. از مهم‌ترین نتایج به‌دست‌آمده این پژوهش می‌توان به افشای حقایق جامعه، عوامل مؤثر در عقب‌ماندگی مصر، و رسوا ساختن سیاستمداران بی‌کفایت توسط نجیب محفوظ در رمان یادشده اشاره کرد.

مقاله «واکاوی جامعه‌شناختی ادبی در داستان کوتاه الزیف براساس اسلوب لوسین گلدمن»، نوشته سیّد محمدرضا خضری و مریم عظمت پناه(۱۳۹۹)، مجله زبان و ادبیات عربی (دو فصلنامۀ علمی)، دوره دوازدهم، شمارۀ ۱. نتایج حاصل از این جستار حاکی از آن است که نویسنده با پرداختن به عنصر زن به‌ویژه زنان اشرافی، و روابط آن‌ها با جنس مخالف در کنار عناصری مانند زمان و مکان که به ترتیب در مفاهیم شب و قصرهای مجلل تجلی‌یافته‌اند، غرب‌گرایی افراد طبقۀ برتر و علت نفرت مردم عادی از آن‌ها را به‌خوبی ترسیم نموده است.

موضوع «قهرمان مسئله‌دار»، یکی از موضوعاتی است که ذیل عنوان ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن و در شمار نقدهای بینارشته‌ای قرار می‌گیرد، ازاین‌رو، شایسته پژوهش‌های بیشتری در این زمینه است تا مفاهیم دقیق‌تری از آن فراروی مخاطب ترسیم شود؛ این در حالی است که پژوهش‌های مختصری در این زمینه به انجام رسیده که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

مقاله «قهرمان مسئله‌دار در رمان‌های مدیر مدرسه و سووشون» نوشته سید رزاق رضویان و عبدالله عبدالمطلب (۱۳۹۰)، پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر دریا)، دوره پنجم، شماره۱،(پیاپی۱۷). نتایج حاصل از این مقاله حاکی از آن است که رمان‌های مدیر مدرسه و سووشون بر اساس تقسیمات لوکاچ، در ردیف رمان‌های آموزشی قرار می‌گیرند که سرانجام قهرمانان آن‌ها با پختگی مردانه و خود بازدارندگی لوکاچ و گلدمن انطباق دارد.

مقاله «قهرمان مسئله‌دار» در رمان «اللص والکلاب» اثر نجیب محفوظ، نوشته امید ایزانلو(۱۳۹۵)، انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ٤١. در این مقاله، سعید مهران، قربانی شرایط اجتماعی عصر خویش می‌شود و تلاش او برای اصلاح جامعه بی‌ثمر می‌ماند به‌طوری‌که از تحقّق ارزش‌ها و معیارهای خود ناامید می‌شود و ناگزیر به حاشیه رانده‌شده و کشته می‌شود.

درباره‌ی رمان «عندما یفکر الرجل» تنها دو پژوهش به انجام رسیده است که هرکدام از آن‌ها بُعدی از ابعاد ادبی، رمان یاد شده را واکاوی نموده است؛ اما پژوهشی که رمان مذکور را از منظر جامعه شناختی و با تکیه‌بر مفهوم «قهرمان مسئله‌دار» واکاوی نماید، به انجام نرسیده است، بنابراین، پژوهش حاضر، ازآن‌جهت که برای نخستین بار یکی از رمان‌های خوله القزوینی را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهد و ویژگی‌های «قهرمان مسئله‌دار» در رمان «عندما یفکر الرجل» را با «قهرمان مسئله‌دار» در آراء گلدمن تطبیق می‌دهد، کاری نو و جدید به شمار می‌رود.

۲. «قهرمان مسئله‌دار» از دیدگاه گلدمن

پس از روی‌گردانی مردم از شعر، جامعه در کانون توجه رئالیست‌ها قرار گرفت، به این معنی که آنچه در مقابل دیدگاه نویسنده رخ می‌دهد سوژه او برای نوشتن می‌شود و رعایت ساختار روایی رمان واقع‌گرا باعث موفقیت نویسنده رئالیست می‌شود که در ساختار روایی نیز توصیف و شخصیت‌پردازی رئالیستی رئوس مطالب تحلیلی ساختار یک اثر واقع‌گرا را شامل می‌شود؛ اما نه به معنای توصیف ناتورالیستی که هیچ پویایی در آن وجود ندارد، بلکه ارائه تصویری رئالیستی که تاریخ دوره خود را نیز ترسیم می‌کند و از مشکلات پیش روی جامعه خود پرده برمی‌دارد(ایزانلو و عبداللهی، ۱۳۹۲: ٢٦).

یکی از شیوه‌های نوین نقد ادبی در قرن نوزدهم میلادی نقد جامعه‌شناختی ادبیات است که به واکاوی ساختار و محتوای اثر ادبی و ارتباط آن‌ها با شرایط اجتماعی و سیاسی، جهان‌بینی نویسنده، و چگونگی انعکاس تصویر جامعه در جهان تخیلی و هنری او می‌پردازد(محمودی، ١٤٠٠: ٤٥). لوسین گلدمن روش جدیدی در مطالعه ادبی به نام جامعه‌شناسی دیالکتیک ادبیات ایجاد و آن را ساختارگرایی تکوینی نامید(خفشه، ۱۹۹۷: ۹). وی با اهتمام به ساختار فکری و اجتماعی متن در پی کشف میزان انطباق متون ابداعی با ساختار فکر و ایدئولوژی گروه و طبقه اجتماعی خاص آن‌ها است(لحمدانی،

۱۹۸۵: ۱۱ - ۱۲). به عقیده وی برای تبدیل ارزش‌های انتزاعی به عناصر اساسی، پیوند آن‌ها با واقعیت‌های اجتماعی ضروری است؛ زیرا فرم رمانی، درواقع، برگردان زندگی روزمره در عرصه ادبی است(گلدمن، ۱۹۸۷: ٦٩). گلدمن درنهایت با بهره‌گیری از بحث هم‌خوانی ساختارهای اثر ادبی و ساختارهای ذهنی گروه اجتماعی، نظریه هم‌خوانی انواع رمان با مراحل تکامل سرمایه را ارائه داد. نخستین مرحله، با «قهرمان مسئله‌دار» همراه است. دومین مرحله، با حذف «قهرمان مسئله-دار» متمایز می‌شود و سومین مرحله، به دوره محو قهرمان در رمان نو معروف است(گلدمن، ۱۳۷۱: ۱۲۹–۱۷۹).

رمان نو، بهترین نوع رمان برای تحلیل آراء «گلدمن» محسوب می‌شود؛ زیرا رمان نو نشان می‌دهد چگونه یک فرد تحت تأثیر شرایط اقتصادی قرار می‌گیرد و دیگر اینکه در مسائل اجتماعی رمان، یک فرد مطرح نیست، بلکه اقتصاد و مسائل جامعه است که اهمیت پیدا می‌کند(گلدمن، ۱۳۸۲: ۷۹). اصطلاح قهرمان «پروبلماتیک» یکی از برساخته‌های لوکاچ است که از مفاهیم اصلی اندیشه «گلدمن» به شمار می‌رود و در فارسی «قهرمان مسئله‌دار» یا «مسئله‌ساز» ترجمه‌شده است. ویژگی‌هایی که گلدمن برای شخصیت مسئله‌دار نیز برمی‌شمرد، عبارت‌اند از: گرایش به ارزش‌های کیفی در جامعه مصرفی و مبادله‌ای؛ انتقاد از جامعه و مخالفت با آن؛ قرار گرفتن در حاشیه جامعه(گلدمن، ۱۳۷۱: ۱۲۹–۱۷۹). «گلدمن» در توضیح مقصودش از این اصطلاح می‌گوید: «برای پرهیز از هرگونه بدفهمی باید تصریح کنیم که اصطلاح شخصیت «پروبلماتیک» را نه به معنی «فرد مسئله‌ساز» بلکه به معنی شخصیتی به کار می‌بریم که زندگی و ارزش‌هایش او را در برابر مسائلی حل نشدنی قرار می‌دهد که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آن‌ها به دست آورد»(گلدمن، ۱۳۸۱: ٤٤). «قهرمان مسئله‌دار» با جامعه خود دارای گسست است و نمی‌تواند با آن وحدت برقرار کند. به‌عبارتی‌دیگر، «قهرمان مسئله‌دار»، بی آینده، معترض و پرمشکل است که در جهانی تباه، جویای ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی است و به همین دلیل، منتقد و مخالف جامعه است و در حاشیه آن قرار می‌گیرد(همان،٤٥). درواقع آنچه «قهرمان مسئله‌دار» جستجو می‌کند، خود اوست. از سوی دیگر، فرد حالا سرنوشت خود را در دست ندارد، بلکه این سرنوشت در دست اجتماع و به‌طورکلی مختص دوران تاریخی است که فرد در آن زندگی می‌کند و باید مسیر آن را تغییر دهد. «قهرمان مسئله‌دار» زمانی باارزش‌های عرفی جامعه خود یکی می‌شود که مرده باشد و دیگر هیچ صدای اعتراض‌آمیزی از او در فضای جامعه منتشر نشود(مرادی ثانی، ۱۳۹۳: ۹).

۳. خلاصه رمان «عندما یفکر الرجل»

محمد شخصیت اصلی رمان دانشجوی رشته علوم سیاسی و نویسنده مقالات سیاسی در مجله المساء است. عبدالله سردبیر مجله که در پی توطئه علیه محمد بود، در جریان اعزام محمد به یک کنفرانس بین المللی، به کمک یاران خود از محمد و سوزان منشی مجله عکس می‌گیرد و آن‌ها را برای منال همسر محمد ارسال می‌کند. منال، با دیدن عکس‌ها، درخواست طلاق می‌دهد. با کشته شدن سوزان، محمد به‌عنوان متّهم اصلی شناخته می‌شود که برای اثبات بی‌گناهی‌اش با اشخاص بسیاری درگیر می‌شود. وی در این راه، متحمّل اخراج از دانشگاه، زندان و تیمارستان و سرانجام تبعید می‌شود. محمد در تبعید به کمک شخصی به نام علی به‌منظور تحصیل و کار در یک مجله از ترکیه به لندن سفر کرده و در آنجا با

کوثر ازدواج می‌کند. محمد پس از گرفتن مدرک دکتری خود در دانشگاه آکسفورد به تدریس مشغول می‌شود. او دریکی از این کنفرانس‌های غربی که در پاریس برگزار شد، توسط مردی ناشناس به ضرب گلوله به شهادت رسید(القزوینی، ۲۰۰۹: ۱-۱۸۸). در ذیل، برای شاخصه‌های «قهرمان مسئله‌دار» در رمان«عندما یفکر الرجل» شواهدی همراه با تحلیل و توصیف ارائه می شود.

۳ .۱.تلاش برای اصلاح مفاسد اجتماعی

لوکاچ معتقد بود که موضوع داستان در هر دوره‌ای باید دربرگیرنده بزرگ‌ترین رویدادهای آن عصر باشد و نویسنده با تکیه‌بر خلاقیت هنری خود، به‌جای انعکاس مستقیم رویدادها به بیان هدفمند آن‌ها در قالب روابط اجتماعی میان افراد و احساسات شخصی پرداخته و قوانین حاکم برجهان واقع را بر دنیای داستان نیز حاکم کند. به‌عبارت‌دیگر، یک کلیت موجز، کلیت گسترده را بازتاب دهد(لوکاچ ، ۱۳۸٤: ۱۵۹). گلدمن نیز بازتاب صریح مفاهیم اجتماعی در اثر، را نوعی ضعف می-داند، به عقیده‌ی وی، نویسنده ماهر، واقعیت را همان‌گونه که هست، منعکس نمی‌سازد، بلکه در بسیاری از مواقع به‌طور ناخودآگاه به انعکاس مفاهیم یادشده می‌پردازد(گلدمن، ۱۳۸۱: ۱۹۱). یکی از ویژگی های «قهرمان مسئله‌دار»، کوشش برای اصلاح مفاسد اجتماعی است. محمد پس‌ازآن که خود را بی‌یاور می‌بیند، برای اصلاح مفاسد جامعه تلاش می‌کند تا سطح آگاهی مردم جامعه را افزایش داده و آن‌ها را از خواب غفلت بیدار سازد. مبارزه «قهرمان مسئله‌دار» در رمان «عندما یفکر الرجل» با مفاسد اجتماعی در دو محور مبارزه با فساد اقتصادی و مبارزه با فساد اخلاقی نمود یافته که در ذیل به نمونه‌هایی از آن پرداخته می‌شود.

۳ .۱. ۱.مبارزه با فساد اقتصادی

لوکاچ، «قهرمان مسئله‌دار» را پیامد جامعه سرمایه‌داری می‌داند و ساختار رمان را با ساختار اقتصادی حاکم بر جامعه تطبیق می‌دهد(لوکاچ، ۱۳۸۰: ۸۲)؛ زیرا مردم این جوامع به دنبال ثروت هستند، درنتیجه بی‌عدالتی شایع می‌شود. یکی از مفاسد اجتماعی رایج کویت در دوران پس از خروج از اشغال، فساد اقتصادی بود که زندگی مردم را تحت‌الشعاع خود درآورده بود؛ زیرا سرمایه‌داران با تصرف قدرت اقتصادی، جامعه را با مشکلات عدیده‌ای مواجه ساخته بودند. صحنه کلاس درس اقتصاد و گفتگوی استاد و دانشجویان درباره مسائل اقتصادی کشور کویت یکی از همین صحنه‌ها است:

بماذا تنصح یا محمد لنحل المشکلة الاقتصادیّة؟

أجاب وهو یکاد أن ینفجر تأثّراً:

أن یعالج الانسان ذاته التي تظلم وتنهب حقوق غیره، لا أعتقد أن الموارد قلیلة کما زعم الرأسمالیون والثروة بید الاقطاعیین أصحاب الأموال تترك طبقة واسعة من العمال بلا قوت أو ما یقیم الأود، الانسان یا أستاذ...ظلم الانسان لنفسه ولأخیه الانسان، یدفعه إلی خلخلة التوازن الاقتصادي في العالم..(القزویني، ۲۰۰۹: ۷۱-۷۲).

(ترجمه) «محمد پیشنهادت برای حل این مشکل اقتصادی چیست؟ محمد درحالی‌که از شدت تأثّر نزدیک بود، به جوش آید، پاسخ داد: انسان باید روحیه ستمکارانه خود را که به دیگران ستم می‌کند یا حقوقشان را به یغما می‌برد، درمان کند. من همچون سرمایه‌داران اعتقادی به کمبود منابع ندارم. ثروت در دست سرمایه‌داران است که طبقه‌ی بزرگی از کارگران را بدون غذا یا نیازهای اولیه زندگی باقی گذاشته‌اند. .....انسان ای استاد.....ستم انسان به خودش و همنوعانش، باعث آشفته کردن توازن اقتصادی جهان شده است».

سطور یادشده حاکی از آن است که محمد راه‌حل مشکلات اقتصادی را عمل به برنامه‌های اسلامی دانسته است. ازنظر وی دین اسلام که به‌شدت مسلمانان را از تضییع حقوق دیگران و اجتماع ثروت در دست عده معدودی از افراد بر حذر می‌دارد، زندگی اشرافی و فئودالی، را پدیدآورنده فاصله طبقاتی جامعه می‌داند؛ زیرا در چنین جوامعی برخی انسان‌ها سرمایه‌های هنگفتی را تصاحب می‌کنند و در مقابل برخی دیگر در بدبختی دست‌وپا می‌زنند و از سیر کردن شکم‌های خویش عاجز می‌شوند و جامعه ازنظر اقتصادی دچار خلل می‌شود.

پس از آن‌که گفت‌وگو درباره اقتصاد میان استاد و دانشجویان داغ می‌شود و هرکدام دیدگاه خویش را دراین‌باره بیان می‌کنند؛ محمد وارد بحث آنان می‌شود و در این زمینه ابراز عقیده می‌کند:

تدخل محمد: المعالجة الجذريّة هي من جانب الانسان فهو صانع المشكلة بتصرّفاته ومواقفه وحينما يتّجه إلى الصلاح في الفكر والإرادة فمعنى هذا أنه سيعرف حقوق الآخرين...سيؤثّرهم على نفسه فلا موجب لربا الأموال واكتناز الخيرات على حساب الآخرين...(همان:۷۲).

(ترجمه) «محمد وارد بحث شد و گفت: راهکار اساسی از سوی انسان باید صورت پذیرد؛ زیرا رفتار و تصمیماتش مشکل‌ساز هستند. حرکت وی به‌سوی اصلاح اندیشه و اراده به معنی اعتراف به حقوق دیگران ...و ترجیح آن‌ها نسبت به خویشتن است، پس جایی برای ربای اموال و احتکار خوبی‌ها به نام دیگران نیست».

شکوفایی اقتصادی کویت پس از اکتشاف نفت در این کشور، جامعه را به سمت و سویی سوق داد که در آن ثروت و به دنبال آن قدرت ارزش‌های مهمی به شمار می‌رفتند و صاحبان این دو عنصر از مقامی والا در جامعه برخوردار بودند. برخی از این ثروتمندان و اصحاب قدرت و نفوذ که نسبت به مسائل دینی بی‌توجه و تعالیم ارزشمند اسلامی را نادیده گرفته بودند به فساد کشانده شدند و جامعه را نیز فاسد ساختند. در چنین جامعه تباه‌شده‌ای بود که محمد به فکر احیای ارزش‌های واقعی و انسانی افتاد. در سطور یادشده، محمد راه‌کار ریشه‌ای حل مشکلات اقتصادی جامعه را اصلاح طرز فکر مردم می‌داند. به عقیده وی اصلاح اندیشه، رعایت حقوق شهروندی در میان مردم را به همراه آورده و از مفاسدی چون رباخواری و احتکار و... جلوگیری می‌کند.

۳ .۱ .۲.مبارزه با فساد اخلاقی

فساد اخلاقی یکی از موارد مطرح‌شده در رمان «عندما يفكر الرجل» است که محمد با انتقاد از آن و نمایندگانش پرداخته و انزجار خود را نسبت به این قضیه نمایان ساخته است. سوزان همکار محمد در مجله المساء یکی از شخصیت های فرعی

رمان است که به اصول اخلاقی پایبند نیست. گفت‌وگوهای پی‌درپی او با محمد بیانگر نوع شخصیت اوست. سوزان در بخش‌هایی از رمان تلاش می‌کند، محمد را فریب دهد ولی محمد فریب او را نمی‌خورد و قاطعانه به او پاسخ می‌دهد:

أنت الرجل الذي أحببتهُ.. صدقني حاول أن تساعدني.

وماذا أستطيع أن أفعل لک؟

–نخرج معاً... نتحدث معاً..نأكل معاً...نفعل كل ما يحلو لنا.

أظنک أخطأت العنوان.

ومن تظن نفسک ... أليس لک قلب ومشاعر؟

إنني رجل يحترم نفسه، هيا أخرجي فإني مشغول جداً (همان: ۱۲۷).

(ترجمه) «تو مردی هستی که دوستش دارم....مرا باور کن، سعی کن به من کمک کنی. چه‌کاری می‌توانم برای تو انجام دهم؟ باهم بیرون می‌رویم... باهم حرف می‌زنیم...باهم غذا می خوریم...و هر کاری که برایمان خوشایند است، انجام می‌دهیم. گمان می‌کنم آدرس را اشتباه آمدی. تو فکر می‌کنی چه کسی هستی.....آیا قلب و احساسات نداری؟ من مردی هستم که به خودش احترام می‌گذارد، زود باش برو بیرون من خیلی گرفتار هستم».

بند یادشده بیانگر شخصیت سوزان است که برای رسیدن به اهداف پلید خود سعی دارد از راه عاطفه و احساس، محمد را به دام افکند، ولی موفّق نمی‌شود؛ زیرا محمد فردی مذهبی است که افزون بر رعایت امور دینی، پاسدار حرمت‌ها و ارزش‌ها است.

حضور در همایش موسکو برای سوزان فرصت مناسبی فراهم کرد تا دور از چشم سایر اعضای مجله موضوع علاقهٔ قلبی خویش به محمد را مطرح کند؛ اما محمد که انسانی متعهّد است تحت تأثیر ابراز علاقهٔ سوزان قرار نمی‌گیرد، و با پاسخ‌های قانع‌کننده به‌شدت از او انتقاد می‌کند و به او می‌فهماند که به زندگی زناشویی خویش سخت پایبند است و وارد رابطه جدیدی نمی‌شود:

أعتقد أنک تجيدين تمثل الحب والكراهية والدموع ...فقلبي يحدثني بأنک حرباء تتلون كل ساعة بلون... لا تعرفين سوى ذاتک المريضة التي أنهكتها أمراض المدينة الصاخبة. كيف أستطيع أن أغفر لک مجونک ورقصک وسهرک وليالیک الصاخبة؟

قاطعته باكية: أرجوک أن تغفر لي، أعدک أنني سأتخلصُ من كل هذا التاريخ.

قال بلهجة صادقة لا تردد فيها: أرجوک أنت أن تتركيني وشأني(همان: ۱۴۲–۱۴۳).

(ترجمه) «به نظرم، عشق و تنفّر و اشک ها را به خوبی بازی می کنی.....قلبم به من می گوید: تو آفتاب پرستی هستی که هر ساعت به رنگی در می آید....جز ذات بیمارت که بیماری های شهر پر هیاهو آن را خسته ساخته است، نمی شناسی.... چگونه می توانم تو را به خاطر جنون و رقص و شب نشینی و شب های پر هیاهویت ببخشم؟ با گریه سخنش را قطع کرد و گفت: خواهش می کنم مرا ببخش، به تو قول می دهم از همه این گذشته رها خواهم شد. با بیانی صریح که هیچ شک و تردیدی در آن نبود، گفت: خواهش می کنم مرا به حال خود رها کن».

جامعه کویت پس از رهایی از استعمار و جنگ با عراق، شاهد تغییرات اجتماعی و فرهنگی بسیاری بود به‌عنوان نمونه، زنان در جامعه سنتی کویت که نسبت به کشورهای عربی حوزه خلیج‌فارس ازنظر اجتماعی از موقعیت بهتری برخوردار

هستند در کنار مردان به‌عنوان حقوقدان، دانشجو، دیپلمات، پزشک، معلم، استاد، مهندس و ....فعالیت می‌کنند(مسعودی، ۱۳۸۹: ۳۹-٤۰). این حضور گسترده اجتماعی و آزادی بسیار این تصور را در برخی از زنان ایجاد کرد که می‌توانند مانند برخی از زنان کشورهای غربی با مردان نامحرم وارد رابطه نامشروع شوند. این در حالی است که محمد جوان پاک‌نهاد و وفادار، می‌پندارد با پاکی ذات و وفای به عهد می‌توان دیگران را تحت تأثیر قرارداد. وی سعی می‌کند به زندگی زناشویی خویش وفادار باقی بماند و عواطف و احساسات زنانه سوزان را جدی نگیرد. ازاین‌رو، با عزمی راسخ به‌شدت با هوای نفس خویش مبارزه می‌کند و در وجود خود ذره‌ای تردید راه نمی‌دهد و در برابر اصرار بی‌حدواندازه سوزان نرمش نشان نمی‌دهد.

۳ .۲. تکاپوی قهرمان برای احیای ارزش‌های راستین

یکی از ویژگی‌های «قهرمان مسئله‌دار» جستجوی ارزش‌های راستین است. لوکاچ نظام مدرن را مانع رسیدن قهرمان به آزادی و شادمانی می‌داند و معتقد است که جوهر و معنا دیگر به جهان تعلّق ندارند و تنها در روح قهرمان به‌عنوان اصلی اخلاقی رسوخ کرده‌اند، تا از وی در برابر خشکی و فسردگی جهان پاسداری کنند. نکته مهمی که لوکاچ در کتاب«نظریه رمان» اشاره می‌کند این است که اگرچه آرمان‌های قهرمان، کاذب هستند؛ اما وی نشان‌دهنده کژی و تباهی واقعیت است. رمان باید ساختار زیباشناسی جامعه‌ای را که در آن تضاد میان قهرمان و واقعیت، هر نوع پایان خوشی را غیرممکن می‌کند، روشن سازد(اباذری ، ۱۳۸۹:۱۸٦). محمد به‌عنوان «قهرمان مسئله‌دار» در رمان «عندما يفكر الرجل» مشتاق دستیابی به این ارزش‌ها است. به این دلیل همواره جلوتر از جامعه گام برمی‌دارد و برای رسیدن به شرایط بهتر تلاش می‌کند. او برای تغییر وضعیت جدید از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند؛ مطابق نظر گلدمن این ارزش‌ها نمود بارزی ندارند، بلکه در ماهیت اقدامات قهرمان نهفته‌اند و حتی خود قهرمان نیز از آن‌ها آگاهی ندارد(گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۸). ارزش‌های راستینی که «قهرمان مسئله‌دار» رمان «عندما يفكر الرجل» برای احیای آن‌ها بسیار تلاش کرده، متعدّد هستند که در ذیل به دو مورد از پربسامدترین آن‌ها اشاره می شود.

۳ .۲. ۱.احترام به عقاید رقبا و مخالفان

یکی از ارزش‌های راستین ازدست‌رفته جامعه کویت در رمان «عندما يفكر الرجل» عدم احترام گروه های سیاسی نسبت به یکدیگر و سرکوب باورها و عقاید مخالفان است که «قهرمان مسئله‌دار» برای احیای آن‌ها سخت می‌کوشد. محمد در جریان برگزاری انتخابات دانشگاه، دوستان هم‌دانشگاهی خویش را در حال مجادله با گروه افراطی عادل می‌بیند. وی دوستان خود را به آرامش دعوت می‌کند؛ زیرا هدف عادل و امثال او ایجاد تفرقه میان افراد است، ازاین‌رو، بهترین کار برای جلوگیری از تحقّق اهداف آن‌ها ازنظر محمد داشتن صبر و تقوا است:

إن هناك اتجاهات خاطئة في ساحة الجامعة علينا أن ننبه إليها الغافلين والسذج...وإنها مسؤولية يا إخوتي...أرجوكم تريثوا...إننا أمام أخطبوط شرس وعادل هو جزء صغير منه، إن القضية أعمق مما تتصورون.....فهناك خلف الستار أصابع خفية تمزق وحدتنا...وتشتت شملنا....(القزويني،۲۰۰۹: ۳۹-۴۰).

(ترجمه) «گرایش‌های اشتباهی در جامعه وجود دارند که باید مردم غافل و ساده را نسبت به آن‌ها آگاه سازیم...و این مسئولیت ما است ای برادرانم...خواهش می‌کنم آرام و صبور باشید...ما در برابر اختاپوس وحشی هستیم که عادل جزء کوچکی از آن است. قضیه عمیق‌تر از آن است که تصور می‌کنید..... پشت پرده دست‌های پنهانی وجود دارند که اتّحاد ما را متلاشی و جمع ما را پراکنده می‌کنند».

کویت پس از جنگ با عراق دچار تحولات بسیاری در زمینه‌های اجتماعی شد و مردم جامعه آن روزهای کویت به دو دسته تقسیم شدند؛ دسته‌ای که هنوز به آرمان‌ها و باورهای خویش وفادار بودند و دسته دیگر اهداف و آرمان‌های پیشین خود را فراموش کرده بودند و از طریق زد و بند با صاحبان قدرت و نفوذ، تنها در راستای کسب سود و منفعت فعالیت می‌کردند(محسنی نژاد، ۱۳۹۵: ۲۶۳۱). محمد قهرمان این رمان جزء دسته اول است که همتایان خویش را در انجام‌وظیفه امربه‌معروف و نهی از منکر به آرامش و صبر دعوت می‌کند. سطرهای یاد شده بیانگر احترام بسیار محمد به دیگران حتی مخالفان او است. محمد با شمّ سیاسی والای خود با صبر و حوصله طرفدارانش را هدایت کرده و با دشمنان و مخالفان مدارا می‌کند. او معتقد است که دست‌های پشت پرده قصد تفرقه‌افکنی دارند تا یکپارچگی آن‌ها را برهم زنند و به‌راحتی بر آن‌ها چیره شوند.

وی در جای دیگری از رمان، شدت اختلاف فکری میان دوستانش با گروه افراطی عادل را در اوج خویش می‌بینند، و درگیری میان آن‌ها را هرلحظه محتمل‌تر می‌داند، ازاین‌رو، با وارد شدن به بحث و دعوت آن‌ها به احترام متقابل، در پی احیای ارزش‌های راستینی مانند آزادی بیان در جامعه است تا به دوستانش بیاموزد تاب شنیدن انتقادات مخالفین را داشته باشند:

كان أحد أصدقائه يصرخ بحدة قائلا:

إنك إنسان متطرف يا عادل فالأجدى أن تكون موضوعيا...

ويجيبه عادل: أنا أرفض المناقشة مع جماعة ليس لها انتماء وجذور...

وتدخل محمد: ويحكم ما هذا؟ ...أنتم طلبة جامعة وينبغي عليكم التروي في اختيار ألفاظكم...لكل منكم الحرية في التعبير عن آرائه ومعتقداته ولا حاجة بكم لكل هذا الصخب والتشنج!!(همان: ۱۱۳).

(ترجمه) «یکی از دوستانش درحالی‌که با شدت فریاد می‌زد، گفت: تو انسان تندرویی هستی‌ای عادل. بهتر آن است که منطقی باشی... عادل به او پاسخ می‌دهد: من با گروهی بی‌اصل و ریشه جروبحث نمی‌کنم... محمد دخالت کرد و گفت: وای بر شما، چه شده است؟....شما دانشجو هستید و باید در انتخاب الفاظ خود دقت کنید... هرکدام از شما در بیان دیدگاه‌ها و باورهای خود آزاد هستید و نیازی به این‌همه هیاهو و تشویش نیست».

فضای جامعه‌ای که استبداد بر آن حاکم است، فضایی پر از عصبانیت، پرخاشگری، نفرت و سرکوب است؛ زیرا در چنین فضایی شهروندان جامعه آرامش و آسایش چندانی را تجربه نمی‌کنند و تنها سرکوب و تخریب عقاید را فرامی‌گیرند. ازاین‌رو، محمد به‌عنوان یک قهرمان مسئله‌دار و نماینده قشر روشنفکر و مبارز، چنین رفتارهایی را تاب نمی‌آورد و به‌سرعت واکنش نشان می‌دهد. محمد که یکی از طرفداران آزادی بیان در جامعه است از دوستان خود می‌خواهد به عقاید

دیگران احترام بگذارند و با به کار بردن بهترین الفاظ در مواجهه با مخالفان، تاب شنیدن انتقادات آنان را داشته باشند و تحت تأثیر گفته‌های آنان مشوّش و پریشان نشوند.

۳ .۲ .۲. رویارویی با توطئه‌های بیگانگان

عدم ایستادگی در برابر توطئه‌های دشمنان و دست‌نشانده‌های آنان به‌عنوان یکی از پربسامدترین ارزش‌های ازدست‌رفته جامعه کویت به طرز چشم‌گیری جلوه‌نمایی می‌کند. محمد «قهرمان مسئله‌دار» رمان«عندما يفكر الرجل» هر مکان و زمانی را برای احیای این ارزش مغتنم می‌شمرد و برای هشیار ساختن هم‌وطنان خویش نسبت به دسیسه‌های دشمن تلاش می‌کند. در بخشی از رمان، محمد در برابر قضیه اتّهام به قتل سوزان اعتراض نموده و آن را دسیسه دشمن می‌داند. دشمنان نیز او را دیوانه خطاب می‌کنند؛ زیرا از اینکه مبادا حقیقت جنایت‌هایشان را برای دیگران کشف نماید، احساس خطر می‌کنند:

استيقظوا من الغفلة، لا يخدعنكم التعتيم الاعلامي...إنما هي مسرحية رتبها هؤلاء الأوغاد لقتلي.

يصرخ الأستاذ عبدالله: أخرس أيها المجنون أخرس.

ويمضي محمد في حدة وثقة: نعم أنا مجنون وتلك هي نهاية هذه المسرحية حتى تسلبوا تأثيري على الناس وتجدوا طريقا للخلاص من هذه الأكذوبة(همان:۲۰۵).

(ترجمه) «از خواب غفلت بیدار شوید، فریب سیاه نمایی رسانه‌ای را نخورید... این فقط نمایشنامه‌ای است که این نفهم‌ها برای کشتن من ساخته‌اند. استاد عبدالله فریاد می‌زند: ساکت شو، ای دیوانه ساکت شو. محمد باصلابت و اطمینان ادامه می‌دهد: بله من دیوانه هستم و این پایان این نمایشنامه است تا مانع تأثیر من بر دیگران شوید و راهی برای رهایی از این دروغ‌ها بیابید».

متهم شدن محمد به قتل سوزان و اقدام به تبعید وی بیانگر نابسامانی‌های اجتماعی و اخلاقی جامعه کویت است؛ زیرا اختلاف طبقاتی اقشار مختلف جامعه کویت پس از اکتشاف نفت با بهبود موقعیت اقتصادی آن‌ها کمتر شد و این امر زمینه را برای ظهور قهرمان مسئله‌دار در جامعه مهیّا ساخت. افزون بر این، در پی شکوفایی اقتصادی، حضور شرکت‌های بیگانه و کارگران مهاجر در این کشور بیشتر شد که این موضوع، پدید آمدن فرهنگ‌ها و ارتباطات جدیدی را در جامعه کویت به همراه داشت؛ به‌گونه‌ای که برخی از افراد برای رسیدن به جایگاه و مناصب مهم به ایجاد روابط با صاحبان قدرت و نفوذ اقدام کردند و از انجام هیچ‌گونه کار خلاف شرعی ابا نداشتند(محسنی نژاد، ۱۳۹۵: ۲۶۳۵-۲۶۳۷).

بعدازآن که تماس جهان خارجی با ایده‌های محمد به‌عنوان «قهرمان مسئله‌دار» قطع می‌شوند ایده‌های او به ایده آل‌هایی تغییر می‌کنند که توانایی تحقّق آن‌ها را ندارد، بنابراین، طبق گفته لوکاچ خود «قهرمان مسئله‌دار» به هدف خویش تبدیل می‌شود تا زندگی‌اش را به یک زندگی راستین تبدیل کند(لوکاچ، ۱۳۸۰: ۷۰). محمد که متوجه باطن خبیث مأموران حکومتی می شود با شجاعتی بی‌نظیر تلاش می‌کند تا مردم را از خطر مأمورانی که سرنوشت آن‌ها را در اختیار گرفته‌اند، در امان نگه دارد.

محمد در بسیاری از قسمت‌های رمان ازجمله لحظه دستگیری‌اش توسط مأموران حکومتی، با شجاعت بسیار توطئه‌های حکومت را بیان می‌کند تا انسان‌های خفته را از خواب عمیق خویش بیدار سازد.

أنا لست لصا أو محتالا كما تثبته الإشاعات المزيفة، إنما لأني واجهتهم بحبي لأرضي ووطني ومبادئي سلاحا أصوبه إلى صدورهم، عرفوني مستيقظا وعندما وجدوا صعوبة في اقتلاع جذوري أوهموكم أنني شجرة ملعونة لا تبث إلا السموم، استخدموا لقتل مبادئي سلاح الغريزة حتى أتخلى عن تلك القمم الشماء وأسقط في هاوية الشهوات...(القزويني، ۲۰۰۹: ۲۱۵).

(ترجمه) «من دزد و کلاهبردار نیستم آنگونه که شایعه‌های دروغین می‌گویند؛ زیرا من تنها با عشق به خاکم و میهنم با آن‌ها روبرو شدم و عقایدم سلاحی است که با آن سینه‌هایشان را هدف‌گیری می‌کنم، فهمیدند هشیار هستم و هنگامی‌که کندن ریشه‌هایم را دشوار یافتند این توهّم را به شما القا کردند که من درختی نفرین‌شده هستم که چیزی جز سم پراکنده نمی‌کند، از غریزه به‌عنوان سلاحی برای کشتن باورهایم استفاده کردند تا از قله‌های رفیع کنار کشیده و به درون دره‌های شهوت سقوط کنم...».

لحن انتقادآمیز محمد در سطرهای فوق آشکار است او بی‌باکانه از عشق خود به میهن دم می‌زند و خطاب به ناظران، هشیاری خویش را علت گرفتار شدنش قلمداد می‌کند. وی معتقد است مخالفان پس از ناکامی در برابر اراده وی، بهترین راه را غریزه جنسی دانستند تا از این طریق اعتقاداتش را متزلزل سازند، اما او را در این زمینه ثابت‌قدم یافتند.

سیاست‌های خبیثانه استعمار ازجمله مواردی بود که محمد برای افشای آن‌ها و روشن ساختن اذهان عمومی تلاش می‌کرد. به عقیده‌ی وی استعمار از راه جلب اعتماد کارگزاران، به تضعیف عقاید و غارت ثروت‌های خدادادیشان همّت می‌گمارد. محمد در خلال صحبت‌های خود باهم کلاسی‌هایش، چهره‌ی استعمارگران را این‌گونه توصیف می‌کند:

فهؤلاء عندما يريدون تشييد صرح جديد من تصميمهم في أمة من الأمم فأول ما يفعلونه أن يحصلوا على خدمات العملاء المغامرين الشجعان، الذي يستطيعون إزالة كل العقبات من طريقهم وعندما يتم الانقلاب السياسي يقولون للناس وعبر وسائل الاعلام: لقد كان كل شيء قبلنا يجري في غاية السوء ولقد تألمتم جميعا ونحن الآن نحطم أسباب آلامكم (همان: ۳۵۴).

(ترجمه) «آن‌ها هنگامی‌که می‌خواهند بنایی جدید را مطابق برنامه‌های خویش در میان یکی از ملت‌ها برپا کنند اولین کاری که می‌کنند این است که افراد دست‌نشانده جسور و شجاع را به خدمت می‌گیرند، کسانی که می‌توانند همه موانع را از جلوی راهشان بردارند و هنگامی‌که کودتای سیاسی صورت می‌پذیرد از طریق رسانه‌ها به مردم می‌گویند: پیش از ما، همه‌چیز در بدترین حالت خویش بود و همه شما مورد اذیت و آزار واقع شدید. ما اکنون عوامل آزاردهنده شمارا از بین می‌بریم».

اصول زندگی برخی از مسئولان جامعه کویت پس از شکست از عراق، به‌کلی دگرگون شد. این‌گونه افراد پس از عمری دفاع از مبادی و ارزش‌های اخلاقی و قانونی به سمت‌وسوی تازه‌ای گرایش یافتند، تا آنجا که به ایجاد قراردادهای مشکوک و مرموز و نیز روابط مخفیانه با صاحبان قدرت و نفوذ، اقدام نموده و جایگاه مهمی را در جامعه به دست آوردند(محسنی نژاد، ۱۳۹۵: ٢٦٤٤). در چنین شرایطی محمد چهره استعمارگرانه بریتانیا را به‌خوبی ترسیم نمود. به عقیدهٔ وی نخستین گام آن‌ها پس از به خدمت گرفتن دست‌نشانده‌های جسور، پیاده‌کردن سیاست‌های منفعت طلبانه و کنار زدن مخالفان در جامعه

مورد نظر است و پس از به ثمر نشستن آن انقلاب ادعا می‌کنند که اوضاع نابسامان کشور را آرام نموده و رفاه را نصیب مردم ساخته‌اند.

۳ .۳.به انزوا کشیده شدن «قهرمان مسئله‌دار»

قهرمان رمان برخلاف قهرمان حماسه، فرد است، و هیچ شباهتی به قهرمان حماسه ندارد؛ زیرا فاقد نیروی اسطوره‌ای است و عوامل دیگر داستان برای پیروز گردانیدن او با یکدیگر همکاری نمی‌کنند. قهرمان رمان فردی عادی است که امثال او را به فراوانی در کوچه و بازار می‌یابیم. محمد قهرمان رمان فردی عادی است؛ اما نماینده طیف گسترده‌ای از اعضای جامعه خویش است. گلدمن در این زمینه می‌گوید: «برای پی بردن به معنای عمیق اثر که گاهی برای خالق آن نیز چندان آگاهانه نیست، باید آن اثر را با توجه به تحولات تاریخی جامعه سنجید و با حیات اجتماعی مرتبط ساخت»(گلدمن، ۱۳۸۱: ۱۹٤). گلدمن درباره سرانجام این قهرمان می نویسد: «قهرمانان مسئله‌دار»، اگرچه به هریک از اعضای جامعه خود، روحیه امید به زندگی را هدیه می‌دهند؛ اما سرانجام آنان چیزی جز شکست و مرگ نیست(گلدمن،۱۳۷۱:۱۸۹). در ذیل به نمونه‌هایی از رمان«عندما یفکر الرجل» پرداخته می شود که بیانگر در حاشیه جامعه قرار گرفتن محمد هستند.

در میان کشورهای عربی، بعد از لبنان، کویت از آزادترین عرصه‌های فرهنگی برخوردار است. وضعیت این کشور ازنظر مطبوعات نسبت به سایر کشورهای عربی حوزه خلیج‌فارس، متمایز است. در این کشور، نویسندگان با آزادی قابل‌توجهی به طرح افکار می‌پردازند(مسعودی، ۱۳۸۹: ٤۰). این آزادی بیان در کنار شجاعت منحصربه‌فرد محمد از او خبرنگاری ویژه ساخت که همواره برای اصلاح جامعه از مفاسد اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی و سیاسی در حال مبارزه باشد. این امر عرصه را برای مسئولان فاسد و ناکارآمد، تنگ ساخت به همین دلیل بر آن شدند تا با توطئه‌ای از پیش طراحی‌شده نسبت به حذف او از اجتماع اقدام نمایند و در اولین اقدام مرتکب قتل سوزان شدند تا محمد را به‌عنوان قاتل او معرفی کنند. خوله قزوینی اوج تنهایی و به حاشیه کشیده شدن «قهرمان مسئله‌دار» را پس از قتل سوزان ترسیم می‌کند آنجا که منال نیز مانند هم‌کلاسی‌ها و همکاران محمد، به همسرش به‌عنوان قاتل نگاه می‌کند و خانه وی را به‌قصد طلاق ترک می‌نماید:

أم محمد قالت: صباح ذا اليوم طرق الباب رجلٌ وقدم لمنال هذا الظرف وعندما وقعت عيناها على تلك الصور ذهلت وركبتها ثورة جنونية لطمت خديها صارخة وهي تقولُ: هذا هو الدليلُ على خيانته. اتصلت بأمها...جأت الأم وبعد أن رأت الصور قالت كمن لا يصدق مايرى: لقد خنت الأمانة يا محمد... أمرت أمها أن تعد حقيبتها قائلة: فليحسم الأمر ويطلقُها(القزويني، ۲۰۰۹: ۱۶۹).

(ترجمه) «مادر محمد گفت: صبح امروز، مردی در را کوبید و به منال این بسته را داد و هنگامی‌که چشمش بر آن عکس‌ها افتاد، پریشان و دیوانه شد. گونه‌هایش را با فریاد کشیدن، سیلی زد درحالی‌که می‌گفت: این مدرک خیانت اوست. با مادرش تماس گرفت...مادرش آمد و پس از دیدن عکس‌ها، مثل کسی که چیزی دیده و باور نکرده است، گفت: ای محمد در امانت خیانت کردی...مادرش درحالی‌که دستور آماده کردن کیفش را صادر کرد، گفت: محمد باید قضیه را تمام کند و او را طلاق دهد».

بند یادشده بیانگر شدت تنهایی «قهرمان مسئله‌دار»در رمان «عندما یفکر الرجل» است؛ زیرا قهرمان خود را در میان انبوه مشکلات یکه و تنها می‌یابد. این در حالی است که محمد در چنین شرایطی به حمایت همسر و شریک زندگی خودش منال نیازمند است؛ اما منال دسیسه‌های دشمن را باور کرده و او را خیانت‌کار و قاتل می‌پندارد.

«محمد»پس‌ازآن که متهم به قتل سوزان می‌شود. مخالفانش اعلام می‌کنند که سوزان به دلیل وعده‌های دروغین محمد مبنی بر ازدواج با وی، و ترس از رسوایی احتمالی خود را کشته است، عبدالله سردبیر مجله «مساء» یکی از این شایعه پراکنان است.عبدالله شخصیت ضد قهرمان این رمان به شمار می‌رود؛ زیرا با خباثت همواره در پی مغلوب ساختن قهرمان است(کریم پور وهمکاران، ۱۳۹۵: ۲۹) او با رفتارهای خلاف عرف جامعه در برابر قهرمان ظاهر می‌شود(میرصادقی، ۱۳۹٤: ۹۲).

قال له الأستاذ عبدالله وهو يفتعل الحزن والأسى:

–لقد انتحرت المسكينة عندما أوهمتها بالزواج.

ذهل: أي زواج؟ أنا لم أعدها بذلک.

فقال الأستاذُ: قد أفضت لي أمس أنها ستقابلک لإتمام إجراءات الزواج بعد أن خدعتها في رحلة مسكو وعندما اعتذرت لها عن تحقيق الأمنية خشيت من الفضيحة فانتحرت (القزوینی،۲۰۰۹م،۲۰۲–۲۰۳).

(ترجمه) «استاد عبدالله درحالی‌که ناراحتی و غم را تظاهر می‌کرد، به او گفت: بیچاره خودکشی کرد بعدازآنکه به‌دروغ، وی را به ازدواج دل‌خوش کردی. گیج شد: کدام ازدواج؟ من به وی وعده ازدواج ندادم. استاد گفت: دیروز به من گفت: او برای پایان بردن مقدّمات ازدواج با تو دیدار خواهد کرد. پس از فریب دادن او در سفر مسکو و پوزش خواستن از وی به دنبال عدم محقّق ساختن آرزو، از ترس رسوایی خودکشی کرد».

سطور ذکر شده، حاکی از این حقیقت است که جهان نگری محمد در این رمان در دو کلیدواژه مبارزه و اعتراض خلاصه می‌شود: مبارزه با مافیا؛ اعم از مافیای ترور مانند قاتلان سوزان و نیز مافیای آدم‌ربایی و نیز اعتراض به ناهنجاری‌های اجتماعی و فراموش‌شدن آرمان‌های مبارزان در زد و بندهای اقتصادی. ازاین‌رو، می‌توان اذعان داشت که محمد نه‌تنها عامل قتل سوزان نبود، بلکه در طی دوران همکاری با مجله او را بسیار ارشاد می‌کرد. این شایعات صرفاً جهت محکوم کردن و بد جلوه‌دادن وی در جامعه بود، در واقع، دشمنان محمد، عامل قتل وی بودند؛زیرا سوزان در پی برملا ساختن دسیسه‌های عبدالله و یارانش بود.

در بخشی از رمان، دانشجویان در دانشگاه و همکاران محمد در محیط کار به او به چشم قاتل می‌نگریستند و در چنین شرایط بحرانی وی را تنها رها کرده، و از حمایتش دریغ ورزیدند:

اشتد حُزنُه كلما لمع في عيون أصحابه بريق الأسى... أشهر قلائل ويفارق هذا المكان والأحرى به الآن مضاعفة جهده في المذاكرة، لكن الأفكار المتضاربة تتصارع في ذاكرته تارة يحوم في صراعه الأخير مع زوجته وعنادها وتارة أخرى المستقبل المجهول الذي يتربصُ به... (همان: ۲۱۳).

(ترجمه) «با هر بار مشاهده درخشش برق اندوه در چشم دوستانش، اندوهش بیشتر می‌شد..... چند ماه بیشتر به ترک این مکان باقی نمانده است و بهتر است که تلاشش را برای مذاکره بیشتر کند؛ امّا افکار مختلف در ذهن او با یکدیگر درگیر هستند. گاهی درگیری با همسرش و دشمنی‌اش با او به ذهنش خطور می‌کند و گاهی آینده مجهولی که در کمین اوست...».

مهم‌ترین موضوع متن یادشده، گسست و انقطاع نسلی است که به دلیل اختلاف‌نظر و دیدگاه میان نسل بالغ و نسل جوان موجب شکاف و فاصله فرهنگی می‌شود. گسست و انقطاع نسلی، محصول نوعی انقطاع فرهنگی و اجتماعی است و منظور از انقطاع فرهنگی و اجتماعی شکل‌گیری شکاف بنیادین فرهنگی و اجتماعی در ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی است که در این صورت نسل‌های جامعه در گروه‌های فرهنگی و اجتماعی متفاوت، از زندگی، آینده و تاریخ خود تفاسیر متفاوت و متضادی دارند و افراد از الگوهای رفتاری متفاوتی پیروی می‌کنند(آزاد ارمکی، ١٣٨٦: ٣٢). درواقع، بند مذکور حاکی از تنهایی محمد در دوران اتهام به قتل و طرد شدن از سوی نزدیکان و آشنایان است؛ به‌گونه‌ای که این وضعیت، وی را به حاشیه جامعه سوق داده بود و تنها سرنوشت مجهول خود را در ذهن تداعی می‌کرد.

تنها هم‌دانشگاهی‌های محمد و همکارانش در مجله المساء نبودند که او را تنها باقی گذاشتند، یکی از اساتید دانشگاه که طی چهار سال دوره کارشناسی استاد وی بود نیز نتوانست برای برون رفت محمد از بحرانی که در آن گرفتارشده بود، چاره‌ای بی اندیشد؛ زیرا محمد شایعاتی را که مردم پس از قتل سوزان درباره وی می‌گفتند، با او در میان گذاشت:

ليس بيدي أي حيلة...نحن مقيدون...كما تعرف، فأنا أستاذ منتدب هنا من جامعة القاهرة لا أستطيع أن أفعل لك شيئا.

كاد محمد أن ينفجر، ثم ثار في عنف:لكني لن أهدأ وسأعرف كيف أخذ حقي وحقوق غيري، فأنا نموذج من آلاف النماذج التي تسحق ظلما. ارتعد الأستاذ ووجهه تعلوه حمرة وصفرة.

أصمت... اصمت...أخشى أن يسمعنا أحد. (همان: ٢١٤).

(ترجمه) «چیزی در دست من نیست....ما محدودیت داریم...همان‌طور که می‌دانی من اینجا نماینده اساتید دانشگاه قاهره هستم و نمی‌توانم کاری برایت انجام دهم. نزدیک بود محمد به جوش آید، سپس با تندی گفت: اما من آرام نمی‌نشینم و می‌دانم چگونه حقّ خودم و دیگران را بگیرم، من نمونه‌ای از هزاران نفری هستم که مظلومانه له می‌شوند. استاد لرزید درحالی‌که سرخی و زردی چهره‌اش را پوشانده بود. ساکت شو....ساکت شو...می‌ترسم کسی صدای ما را بشنود»

سطور ذکر شده نشان‌دهنده محافظه‌کاری و ترس استاد است؛ به‌گونه‌ای که محمد را به‌شدت از تحصیل ناامید می‌سازد. ذکر جمله‌هایی مانند: (نحن مقيدون) و (لا أستطيع أن أفعل لك شيئا) بیانگر تنهایی بی حد و حصر محمد در جامعه فاقد ارزش - های راستین است.

دردناک‌ترین بخش رمان مربوط به لحظه خبردار شدن مادر محمد از انتقال پسرش به بیمارستان است. نویسنده صحنه‌ای را ترسیم می‌کند که مادر محمد با شنیدن خبر تکان‌دهنده نقش زمین می‌شود، دوست‌محمد به‌سرعت وارد بقالی کنار خانه می‌شود، تا اورژانس را خبر کند؛ امّا در این لحظه مأموران حکومتی که خانه محمد را تحت کنترل خویش قرار داده بودند، وی را دستگیر می‌کنند، دوست‌محمد با داد و فریاد به بقال می‌فهماند که مادر محمد بیهوش شده است. همسایه‌ها در کمک کردن به محمد و خانواده‌اش تردید دارند. آنان نیک می‌دانند مأمورانی که توسط حکومت به‌کارگماشته شده‌اند، درنهایت سنگدلی و بی‌رحمی با مخالفان حکومت برخورد می‌کنند و هرکسی را که مخالف افکار و اعمال خود بدانند، از صحنه روزگار محو و نابود می‌کنند، لذا از کم‌ترین کمک به افراد مظنون یا تحت تعقیب مأموران دولتی که محمد نمونه‌ای ازاین‌گونه افراد است، کوتاهی کرده و از این‌که به هم‌دستی با آنان متهم شوند، هراس دارند:

أمسك ذراعها يجس نبضها...صعق لقد تحول جسدها إلى جثة لا حراك فيها. فارقت الحياة سلمت الروح إلى بارئها بعد صراع مرير مع مرضها المميت، بكى الرجل وراح وهو يطرق أبواب الجيران طلبا للمساعدة لكنهم يخشون الاقتراب من هذا البيت المشبوه....فتظاهروا بالانشغال...وقدموا له آلاف التبريرات...(همان:٢١٧-٢١٨).

(ترجمه) «ساعدش را گرفت تا نبضش را کنترل کند....شوکه شد جسم او به جسدی بدون حرکت تبدیل شد. دنیا را بدرود گفت، پس از درگیری سختی که با بیماری کشنده‌اش داشت، روحش را تسلیم آفریدگار کرد. مرد گریست و رفت درحالی‌که درهای همسایه‌ها را به‌منظور درخواست کمک می‌زد؛ امّا آن‌ها از نزدیک شدن به این خانه مشکوک می‌ترسیدند...پس تظاهر به گرفتاری کردند....و هزاران بهانه برایش آوردند.. »

بند یادشده حاکی از تنهایی بسیار محمد و اوج در حاشیه قرارگرفتن او است؛ زیرا ساختار جامعه کویت در دوران پس از رهایی از اشغال و سیاست‌های سرکوب گرایانه حکومت؛ به‌گونه‌ای بود که مردم از ترس عواقب دوستی با محمد و خانواده‌اش به‌شدت هراس داشتند و از یاری‌رساندن به آن‌ها حتی در شرایط بحرانی خودداری می‌کردند.

٣. ٤.تسلیم شدن قهرمان در برابر اراده جامعه

یکی از ویژگی‌های «قهرمان مسئله‌دار» این است که جامعه تعیین‌کننده سرنوشت اوست. متون این نوع داستان‌ها تا حدودی بیانگر ایدئولوژی حاکم بر جامعه هستند؛ زیرا چنین متونی بر اساس قوانین اجتماع پایه‌گذاری شده‌اند و ریشه فرجام آدمی را در شرایط محیطی و فردی می‌جویند، درواقع، اجتماع را در حکم موجود زنده می‌نگرند و پیش از تشریح انسان از منظر زیست‌شناسی، به مطالعه وی از منظر اجتماعی و تاریخی می‌پردازند(پرهام، ١٣٦٠: ٦٤).در ذیل به مواردی از صحنه‌های تسلیم قهرمان مسئله‌دار در برابر سرنوشت مختوم خویش اشاره می‌شود.

محمد برای قانع کردن مادر خویش که تنها بر اساس سلیقه شخصی، بر ازدواج او با منال اصرار می‌ورزید، بسیار تلاش کرد. وی منال را همسری ایده آل برای خود نمی‌دانست؛ زیرا زنان در جامعه کویت به دو قسمت بدوی و شهری تقسیم می‌شوند. در کویت از این دو حوزه قبیله‌ای و متمدّن به‌عنوان مناطق خارجی و داخلی یاد می‌شود. در مناطق خارجی سنت‌های قبیله‌ای با شدت بیشتری حاکم است و زنان در این‌گونه مناطق نقش ثانوی دارند و اعتقادی به فعالیت در خارج از خانه ندارند؛ امّا در مقابل در مناطق شهری، سنت‌های دیرین جایگاه خود را ازدست‌داده‌اند(مسعودی، ١٣٨٩: ٤٠-٤١). افزون بر این، پس از استقلال کویت در سال ١٩٦٢میلادی، انجمن‌ها و جمعیت‌های بسیاری در حمایت از زنان تحت عناوینی مانند«جمعية النهضة الأسرية»، «الجمعية الاجتماعية النسائية» و«الجمعية التطوعية النسائية لخدمة المجتمع» در طی سال های مختلف تشکیل شد(بقائی، ١٣٩٣: ٣٦-٣٧). این انجمن‌ها زنان را به‌سوی تقلید از زنان غربی سوق می‌داد. لذا ازنظر محمد، منال جزء گروه دوم محسوب شده، و در عین داشتن وقار و کدبانویی، به دلیل عدم پایبندی به موازین اسلامی گزینه مناسبی نیست. رفتار خودخواهانه مادر محمد نیز نوعی جهالت است که بیشتر جوامع سنتی حتی اگر در زمینه‌های مختلف علمی و تکنولوژی پیشرفته باشند، بدان گرفتار هستند:

وبشيء من اللين شرع يهمس في أذنها مازحاً: دعي فاطمة لزوجها وستأتيك من هي خير منها...

تهلل وجهها فرحا...حقا يا محمد...إن عروسك جاهزة...

عاد إلى تذمره ثانية: لا تقولي منال يا أمي...إنها فتاة لا تناسبني، سأبحث عن زوجة من نوع آخر...

غضبت وهي تتوعده: إن لم توافق على الزواج من منال فلا يسعني إلا رفض خاطب فاطمة بل أرفض حتى استقبالهم... (القزويني، ٢٠٠٩: ٢٩).

(ترجمه) «محمد با کمی نرمش شروع به زمزمه کردن در گوش او کرد و با مزاح گفت: فاطمه را برای شوهرش رها کن و دختری بهتر از آن نصیبت خواهد شد... چهره‌اش غرق شادی شد....راست می‌گویی محمد...عروست آماده است....محمد بار دیگر غر زد: مادرم اسم منال را نیاور....او دختری است که مناسب من نیست، دنبال همسری از نوع دیگر خواهم گشت.... خشمگین شد و درحالی‌که او را تهدید می‌کرد، گفت: اگر با ازدواج منال موافقت نکنی نه‌تنها خواستگار فاطمه را رد می‌کنم، بلکه حتی اجازه آمدن به آن‌ها نمی‌دهم...»

بند مذکور گویای حقیقت تلخ دخالت مادر محمد در انتخاب همسر برای فرزندش است، او با تحمیل سلیقه شخصی خویش به محمد، حق انتخاب همسر را که سرنوشت‌سازترین انتخاب یک فرد در زندگی است از وی می‌گیرد. محمد پس از عاجز گشتن از قانع ساختن مادرش، آینده خویش را به دست جامعه می‌سپارد تا سرنوشت مختوم او را رقم زند:

كان محمد بدوره كثير القلق هذه الليلة...فبعد أن أنهى مذاكراته...أطرق يفكّر...وبأنامله يعبث بدفتر محاضراته...تنفس الصعداء...وهو يحدث نفسه: لماذا أعتبر هذا الأمر مشكلة، ألا يمكنني فعلا تغيير منال؟ ...إنها ربما تكون سهلة التكيف....فلأمنح فرصة لعلي أنجح فيها..(همان: ٣٤).

(ترجمه) «محمد به‌نوبه خود امشب بسیار نگران بود...و پس‌ازآنکه مذاکراتش را به پایان رساند....در فکر فرورفت... و با انگشتان خویش دفتر سخنرانی‌هایش را بیهوده ورق می‌زد...آه کشید....درحالی‌که با خود می‌گوید: چرا این موضوع را گرفتاری به‌حساب آورم، آیا تغییر دادن منال برای من امکان‌پذیر نیست؟.....او چه‌بسا به‌آسانی سازگار شود....فرصتی دهم شاید در آن موفق شوم..»

محمد در مونولوگ یاد شده، بعد از ناامیدی در یافتن راه حل برای تغییر نظر مادرش، برای تغییر برخی از عادت‌های منال که موردپسند وی نیست، تلاش می‌کند و فرصتی به خویشتن می‌دهد تا سرنوشت خویش را تغییر دهد؛ امّا سرانجام این ازدواج طلاق و جدایی است.

در بخشی از رمان، عبدالله سردبیر مجله المساء که نقشه‌های شومی را برای نابودی محمد در سر می‌پروراند، در جریان اعزام محمد به کنفرانس مسکو، سوزان را به‌عنوان همراه به او تحمیل می‌کند، تا بتواند توطئه خویش را عملی سازد. محمد از همراه شدن سوزان با خویش بیم داشت و به این دلیل پیوسته با خود درگیر بود؛ امّا شرایط جامعه؛ به‌گونه‌ای بود که در صورت سرباززدن، کار خود را از دست می‌داد، لذا برای حفظ موقعیت شغلی به این اقدام عبدالله ناگزیر رضایت داد:

ينبغي أن أقع في هذا الأمر المحيّر فلماذا الهروب من واقع يُلاحقنا ويحصى علينا أنفاسنا...لماذا أفعل كل هذا؟ أنا أعرف أن في اعماقي هاجسا كبيراً بأنني قادر على مغالبة الموقف...فلأخطط لهذه المهمة وأسعي دون أن أترك أثرا وثغرة تدلهم على نقاط ضعفي... (همان:١١٤).

(ترجمه) «باید این چیز عجیب را بپذیرم؛ چرا از واقعیتی که ما را دنبال می‌کند و نفس‌هایمان را به شماره می‌اندازد، فرار کنیم... چرا همه این‌ها را انجام دهم؟ من می‌دانم که در اعماق وجودم دل‌مشغولی بزرگی وجود دارد که من قادر به غلبه بر این وضع هستم..... پس باید برای این امر مهم برنامه‌ریزی و تلاش کنم بدون اینکه ردپا یا لغزشی برجای گذارم که نقاط ضعفم را برایشان نمایان سازد...».

جامعه کویت به علت مهاجرت جوانانش به غرب و آشنایی بافرهنگ جدید از عادات و رسوم و تقلید سنتی خویش فاصله گرفت، به‌طوری‌که این جامعه، شاهد رفتارهای جدیدی از سوی جوانان بود، به‌عنوان‌مثال جشن‌های ازدواج با شکل و سیاق جدید و به‌صورت مختلط بدون رعایت حجاب و شئونات اسلامی برگزار می شد و یا اینکه دختران و پسران کویتی پس از شنیدن جواب منفی خانواده‌های خویش برای ازدواج با گزینه‌های موردنظر خویش از ابزار تهدید به خودکشی برای جلب موافقت آنان بهره می‌گرفتند(محسنی نژاد، ۱۳۹۵: ۲٦٤٦-۲٦٤٨). بند یاد شده گویای تسلیم شدن «قهرمان مسئله‌دار» در برابر شرایط جامعه است؛ به‌گونه‌ای که قادر به حل مشکل ایجادشده نیست و سرنوشت او به دست جامعه رقم می‌خورد؛ زیرا منال دختری بود که ترجیح می‌داد به سبک دختران اروپایی زندگی کند و این با معیارهای محمد همخوانی نداشت.

نتیجه

خوله القزوینی به‌عنوان یکی از نویسندگان متعهد حوزه خلیج‌فارس در رمان «عندما یفکر الرجل» به بزرگ‌ترین مسائل اجتماعی زمانه در قالب زندگی روزمره پرداخته است؛ امّا این نکته تداعی‌کننده سطحی‌نگری و کسالت‌بار بودن اثر وی نیست، بلکه وی از رهگذر قهرمانی که از میان مردم برگزیده است برای انعکاس غیرمستقیم واقعیات بزرگ بهره جسته است و این با دیدگاه‌های گلدمن که معتقد بود یک رئالیست بزرگ، خود وقایع بزرگ را دست‌مایه قلم‌زنی قرار نمی‌دهد، بلکه به چرایی این وقایع اهتمام شایانی می‌ورزد و اثر وی در حکم ریشه‌یابی و تحلیل واقعیات جهان پیرامون است، مطابقت دارد. خوله با ترسیم محمد و در تعامل قرارگرفتن وی باشخصیت‌های ذوب‌شده در شرایط جامعه، تناقضات جامعه را به‌خوبی بازتاب داده است. وی به‌عنوان نماینده طبقات و اقشار مختلف اجتماع به‌خوبی توانسته است مسائل و مشکلات جامعه کویت را بازگو کند. جامعه‌ای که در فساد و تباهی غرق‌گشته و اجازه بروز هیچ‌گونه اصلاحات مفید و اساسی را به دیگران نمی‌دهد. محمد «قهرمان مسئله‌دار» رمان«عندما یفکر الرجل» توانست بسیاری از مسائل مجهول و پیچیده این جامعه را کشف کرده و عاملان آن‌ها را رسوا سازد، اگرچه در انجام تغییرات کاملاً ناکام می‌ماند.در این رمان، خوله القزوینی جامعه ای را به تصویر می‌کشد که قهرمان مسئله‌دار، اسیر تباهی ارزش‌های کاذب است و برای رسیدن به ارزش‌های اصیل در آشفتگی درون خود، سرگردان می‌ماند که سرانجام واقعیت را مطابق خواست و آرمان‌های شناخته‌شده می‌یابد و به احیای آن‌ها می‌پردازد.

شخصیت اصلی رمان، محمد را می‌توان مصداق قهرمان مسئله‌دار دانست. این روزنامه‌نگار و مبارز از یک‌سو در برابر حل معمای اثبات بی‌گناهی خویش در قضیه قتل سوزان دچار حیرت و سرگردانی است، از سوی دیگر، مفاسد گوناگون اجتماعی و اخلاقی جامعه کویت به‌ویژه فسادهای گسترده بسیاری از مسئولان و مقامات کشوری، پس از رها کردن آرمان‌ها، و آلوده شدن به زد و بندها او را به ورطه ناامیدی، سرخوردگی و اعتراض به وضع موجود سوق داده است. محمد بنا به ویژگی‌هایی چون فردیت، پیروی از ارزش‌های راستین، مخالفت با اجتماع و در حاشیه بودن، شاهد تباهی ارزش‌های راستین در جامعه است و درنهایت تداوم همین مسیر مرگ او را در مقام انسانی مسئله‌دار رقم می‌زند.

جهان‌نگری نهفته در «رمان عندما یفکر الرجل»، منعکس‌کننده جهان‌نگری دست‌کم بخشی از طبقه روشنفکر جامعه کویت است که آرمان‌ها و خواسته‌های خود را در تضاد با خانواده و اجتماع می‌بینند. جامعه نیز گرفتار استبداد و خفقان است و آزادیخواهان دربند و تحت شکنجه و توده مردم در جهل و فقر غوطه‌ور هستند.ساختار معنادار رمان، مجموعه‌ای است به‌هم‌پیوسته از انعکاس معضلات و مشکلات اجتماعی، اقتصادی و اخلاقی که ساختار اجتماعی و اقتصادی کویت از آن رنج می‌برد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: تروریسم، بنیادگرایی، زمین‌خواری، زد و بندهای سیاسی و مالی، سرقت و قاچاق آثار تاریخی و مفاسد اخلاقی.

کتابنامه

١. اباذری، یوسف.(١٣٨٩). **خرد جامعه شناسی**. تهران: طرح نو.

٢. پرهام، سیروس.(١٣٦٠). **واقع گرا و ضد واقع گرا در ادبیات**.تهران: آگاه.

٣. خفشة، محمد ندیم.(١٩٧٧).**تأصیل النص(المنهج البنیوی لدی لوسیان غلدمان)**. ط١. حلب: مرکز الإنماء الحضاری.

٤. زافا، میشل.(١٣٨٦). **جامعه شناسی ادبیات داستانی**. ترجمه نسرین پروینی. تهران: سخن.

٥. القزوینی، خوله.(٢٠٠٩). **عندما یفکر الرجل**. ط٥. بیروت: دار الصفوه.

٦. گلدمن، لوسین. (١٣٧١). **جامعه شناسی ادبیات، دفاع از جامعه شناسی رمان**. ترجمه محمد جعفر پوینده. تهران: نشر هوش و ابتکار.

٧. _____. (١٣٨١). **پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی**. جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن ترجمه محمد جعفر پوینده،. تهران: چشمه.

٨. _____. (١٣٨٢).**نقد تکوینی**. ترجمه محمد تقی غیاثی. تهران: آگاه.

٩. لحمدانی، حمید.(١٩٨٥).**الروایة المغربیة ورؤیة الواقع الإجتماعي(دراسة بنیویة تکوینیة)**. ط١.المغرب دار البیضاء: دار الثقافة.

١٠. لوکاچ، گئورگ. (١٣٨٠). **نظریه رمان**. ترجمه حسن مرتضوی. تهران: قصه.

١١. _____. (١٣٨٤). **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**. ترجمه اکبر افسری، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

١٢. مسعودی، مصطفی.(١٣٨٩). **راهنمای تجارت با کویت**. تهران: شرکت چاپ و نشر بازرگانی.

١٣. میرصادقی، جمال.(١٣٩٤).**عناصرداستان**. چاپ نهم. تهران: سخن.

١٤. آزاد ارمکی، تقی.(١٣٨٦). «فرآیند تغییر نسلی بررسی فرا تحلیل در ایران». *فصلنامه پژوهش جوانان، فرهنگ وجامعه ش*.١.صص٤١-٦٨.

١٥. ایزانلو، امید.(١٣٩٥).«قهرمان مسئله‌دار در رمان «اللص والکلاب» اثر نجیب محفوظ». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. شماره ٤١. صص١٧٧-١٩٦. Doi: 20.1001.1.23456361.1438.12.41.9.7

١٦. ایزانلو، امید وحسن عبداللهی(١٣٩٢)، «واقع گرایی در داستان های (مدیر مدرسه) آل احمد و(زقاق المدق) نجیب محفوظ»، *مجله زبان و ادبیات عربی*سال پنجم. شماره نهم، صص٢٣-٤٣. Dor: 10.22067/jall.v5i9.37327

١٧. بقائی، عذراء(١٣٩٣). جامعه شناسی ادبیات در داستان های لیلی محمد صالح. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه یزد.

١٨. راغب، محمد وعلی راغب.(١٣٩٨).«زایش نخستین رمان فارسی از بطن قهرمان مسئله دار». *ادبیات پارسی معاصر*. سال نهم. شماره دوم. صص١٢٥-١٥٤. Doi: 10.30465/copl.2019.4415

١٩. رضویان، سید رزاق و عبدالله عبدالمطلب.(١٣٩٠).«قهرمان مسئله دار در رمان های مدیر مدرسه و سوشون». *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی(گوهر دریا)*. دوره پنجم. شماره١.. صص ١٢٨١-١٢٩٢.

٢٠. کریم پور، لیلا، و محمد رضا اسعد و محسن ایزدیار و سمیرا کریم پور.(١٣٩٥).«بررسی شخصیت های قهرمان و ضد قهرمان در چند اثر داستانی دهه هفتاد». *زیباشناسی ادب*. سال چهاردهم. شماره ٢٨. صص٢١-٦٩.

٢١. غلدمن، لوسیان. (١٩٨٧).«مدخل إلى قضايا علم اجتماع الرواية». تعريب: محمد معتصم. المراجعة: محمد البكري. *دراسات عيون المقالات*. شماره٦-٧. صص٦٥-٨١.

٢٢. محسنی نژاد، سهیلا.(١٣٩٥).«الواقع الاجتماعي الكويتي في الحياة الزوجية في رواية(بيني وبينك حكاية) لخولة القزويني». *مؤتمر التراث اللغوي والأدبي والثقافي المشترك بين الفارسية والعربية في منطقة خليج فارس*. صص٢٦٣٠-٢٦٥١.

٢٣. محمودی، اعظم.(١٤٠٠).«پست مدرنیسم ایدئولوژیک از منظر نقد جامعه شناختی(بررسی موردی: قصیدۀ فضیحۀ الثعلب اثر ابراهیم نصرالله)». *مجله زبان و ادبیات عربی*. دوره سیزدهم. شماره ٢. پیاپی (٢٥). صص٤٥-٦٢ Doi: 10.22067/jallv13.i2.2103-1032

٢٤. مرادی ثانی، محسن(١٣٩٣). بررسی شخصیت مسأله دار در شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه لوسین گلدمن. پایان نامه کارشناسی ارشد.گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه بیرجند.

References

Abazari, Y. (2010). *Sociological Wisdom*. Tehran: Tarhe no.[in Persian]

Azad Aramaki, T. (2016). "Generational change process of meta-analysis in Iran". *Youth, Culture and Society Research Quarterly*. 1. pp. 41-68. [in Persian]

Beqaei, A. (2013). *Sociology of Literature in Laila Mohammad Saleh's Stories*. Master's Thesis. Yazd University. [in Persian]

Ghazvini, Kh. (2009). *When a man think*,Fifth edition. Beirut: Dar Al-Safvah. [in Arabic]

Goldmann, L (2002). *The Relationship between Literary Creation and Social Life*. *Society, Culture, Literature: Lucien Goldmann* ,Translator: Mohammad Jafar Poyandeh.. Tehran: Cheshmeh.

_____ (2012). *Developmental criticism*. Translator: Mohammad Taghi Ghayashi. Tehran: Agah Publications

_____. (1987). "Introduction to the Cases of the Science of the Narrative Society". Definition: Mohammad Mutasim. Review :Mohammad Al-Bakri. *Studies in the Eyes of Articles*: No 6-7. 65-81.

_____. (1991). *Sociology of Literature. Defense of the Sociology of the Novel*. Translator: Mohammad Jafar Poyandeh. Tehran:Hoosh and Ebtekar Publication.

Izanloo, O. (2016). "The Problematic Hero in Najib Mahfouz's Novel" The thief and the dogs". *Iranian Association of Arabic Language and Literature*: No 41. 177-196. [in Persian] Dor:20.1001.1.23456361.1438.12.41.9.7

Izanloo, O. & Abdollahi, H. (2013), "Realism in the stories of (school principal) Al-Ahmad and (Zakaq al-Muddaq) Najib Mahfouz*", Journal of Arabic Language and Literature*: 5(9) , 23-43. [in Persian] Doi: 10.22067/jall.v5i9.37327

Karimpour, L. & Asaad, M.R. & Izadiar, M. & Karimpour, S. (2016). "Study of heroic and anti-heroic characters in several fictional works of the seventies". *Aesthetics of Literature*: 14(28). 21-69. [in Persian]

Khafsheh, M. N. (1997). *Rooting the Text (Lucian Goldmann Structural Approach).* 1 Edition. Aleppo: Center for Civilization Development. [in Arabic]

Lahamdani, H.(1985). *The Moroccan novel and the vision of social reality (a structural structural study)*. 1st Edition. Morocco. Dar Al-Bayda: Dar Al-Thaqafa. [in Arabic]

Lukács, G. (2004). *A Study in European Realism*. translated by: Akbar Afsari. second edition. Tehran: Scientific and Cultural. [in Persian]

_____. (2001). *Novel Theory*. Translator: Hassan Mortazavi. Tehran: Ghesseh. [in Persian]

Mahmoudi, A. (2021). "Ideological Postmodernism from the Perspective of Sociological Criticism (Case Study: The Ode of Fadihat al-Thalab by Ibrahim Nasrallah)". *Journal of Arabic Language and Literature*: 13(2) . 45-62. [in Persian] Doi: 10.22067/jallv13.i2.2103-1032

Masoudi, M. (2009). *Trade Guide with Kuwait*. Tehran: Commercial Publishing Company. [in Persian]

Mirsadeghi, J. (2015). *Elements of the story*. Ninth edition. Tehran: Sokhan Publications. [in Persian]

Mohseni Nejad, S. (2016). "The social reality of Kuwait in the life of the couple in the narration (between you and your anecdote) for the Khawla al-Qazwini". *Completing the linguistic. literary and cultural heritage shared between Persian and Arabic in the Persian Gulf region*: 2630-2651. [in Arabic]

Moradi Sani, M (2013). *Investigation of problematic character in Ferdowsi's Shahnameh based on Lucien Goldmann theory*. Master's thesis. Department of Persian language and literature.. Birjand University. [in Persian]

Parham, S. (1981). *Realist and Anti-Realist in Literature*. Publishing Institute: Agah. [in Persian]

Ragheb, M. and Ragheb, A. (2019). "The birth of the first Persian novel from the heart of a problematic hero". *Contemporary Persian Literature*: 9(2). 125-154. [in Persian] Doi: 10.30465/copl.2019.4415

Razavian, S. R. and Abdolmutallab, A. (2011), "The Problematic Hero in the Director's Schools and Sushun Novels". *Journal of Persian Language and Literature (Gohar Darya):* 5(1). 1281-1292. [in Persian]

Zafa, M. (2007). *Sociology of Fiction literature*. translated by Nasrin Parvini. Tehran: Sokhan Publishing.

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Using the elements of nature to describe pessimistic thoughts of Abbas Mahmoud Aqqad

Doi:10.22067/jallv14.i3. 2206-1149

Payman Salehi[1]
Associate professor in Arabic Language and Literature, Ilam University,Iran.

Mehran Masoomi
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Kermanshah Razi University, Iran

Received: 25 June2022 ▌Received in revised form: 18 September2022 ▌Accepted: 20 October2022

Abstract

Abbas Mahmoud Aqqad is one of the leaders of the school of Romanticism in Egypt, relying on the principles of Romanticism and the use of natural phenomena has depicted events and events that had many negative effects on her personal and social life. This research with a descriptive-analytical approach examines the elements that Aqqad has used to express its pessimistic views in this field, along with their causes. The results show that factors such as the failure of love, the arrival of old age, the death of loved ones, and the unfortunate events that occurred in the land of Aqqad led to the emergence of pessimism in his poems. The poet's bitter experiences in the context of the world of love and romance have caused her to express her inner feelings by taking refuge in nature and its manifestations. Having spent the bitter days of her youth, she likens her ruined life to a tree that withers its green leaves, a sign of life, hope, and youth. He sees oppression as pervasive; But because he finds himself powerless against it, he expresses his thoughts by composing glorious poems, but it is an ointment for his pains. The dominance of the pessimistic view over the idea of belief has led to calling an element such as soil, which is a symbol for the protection of the homeland, oppression, which cruelly leads young people to the brink of death. The use of natural phenomena such as spring, sun, moon, stars, desert, soil, birds, etc. is a characteristic feature of those poems of this poet that are dominated by pessimism.

Keywords: Phenomena of nature, , Pessimism, Contemporary Arabic Poetry, Abbas Mahmoud Aqqad.

[1]. Corresponding author. Email: p.salehi@Ilam.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱۴۰۱، صص: ۸۳-۶۷

کاربست عناصر طبیعت در توصیف اندیشه‌های بدبینانه عباس محمود عقّاد

(پژوهشی)

پیمان صالحی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام، ایران، نویسنده مسئول) [1]
مهران معصومی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)

Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2206-1149

چکیده

عبّاس محمود عقّاد یکی از سردمداران مکتب رومانتیک در مصر با تکیه بر اصول رومانتیسم و استفاده از پدیده‌های طبیعت، اوضاع و حوادثی را به تصویر کشیده است که بر زندگی فردی و اجتماعی وی تأثیرات منفی فراوانی را برجای گذاشته بودند. این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی، عناصری را که عقاد برای بیان دیدگاه‌های بدبینانه خود در این زمینه به‌کاربرده، به همراه علل آن‌ها موردبررسی قرار داده است. نتایج نشان از آن دارد که عواملی چون شکست عشقی، فرارسیدن روزگار پیری، مرگ عزیزان، ظلم و ستم و حوادث ناگواری که برای سرزمین عقّاد رخ داد، موجب ظهور بدبینی در اشعار او شد. تجربه‌های تلخ عقّاد در بستر دنیای عشق و عاشقی موجب شده است تا با پناه بردن به طبیعت و جلوه‌های آن، احساس درونش را تجلّی بخشد. وی که روزهای تلخ جوانی‌اش را سپری کرده است، عمر فنا شده خویش را به درختی تشبیه کرده که برگ‌های سبزش را که نشانه‌ای از زندگی، امید و جوانی است، خشکیده می‌بیند. او ظلم و ستم را فراگیر می‌بیند؛ امّا چون خود را در مقابل آن ناتوان می‌یابد، با سرودن اشعاری پر از شِکوه، افکار خود را بیان می‌کند بلکه مرهمی بر دردهایش باشد. غلبه نگاه بدبینانه بر اندیشه عقاد موجب شده عنصری همچون خاک را که رمزی برای حفاظت از وطن است، ستمگری خطاب کند که ظالمانه جوانان را به کام مرگ می‌کشاند. استفاده از پدیده‌های طبیعت چون بهار، خورشید، ماه، ستاره، صحرا، خاک، پرندگان و... ویژگی شاخص آن دسته از شعرهای این شاعر است که صبغه بدبینی بر آن‌ها غلبه دارد.

کلیدواژه‌ها: پدیده‌های طبیعت، بدبینی، شعر معاصر عربی ، عبّاس محمود عقّاد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۴/۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۲۸

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: p.salehi@Ilam.ac.ir

۱. مقدمه

شعر معاصر عربی، با ظهور مکاتب مختلف نقدی، دچار تحوّلات گسترده ساختاری و محتوایی گردید و از آن حالت ساده خارج شد. شاعران، مضمون‌های شعری خود را در پَسِ عبارت‌های شعری خویش، پنهان ساختند و با گریز از هنجارهای زبانی، دلالت‌های شعری را آفریدند تا خواننده با کنکاش در لایه‌های عمیق متن، به آن‌ها برسد و با لذّت بیشتری مفاهیم ثانوی شعر را درک کند (اسماعیل‌زاده و دیگران، ۱٤۰۰: ۱۲۳). عبّاس محمود عقّاد شاعر و ناقد مصری، از بنیان‌گذاران مکتب رومانتیک به شمار می‌رود. این مکتب که راه مخالفت با مکتب کلاسیک را در پیش‌گرفته بود، دیدگاه‌های مختلفی در مقابل شعر به نمایش گذاشته است. «از ویژگی‌های این مکتب، می‌توان به پایبندی آن به وحدت موضوعی در شعر و جایگزین کردن قلب به‌جای عقل اشاره کرد.» (داد، ۱۳۸۲: ۲٤٤) عقّاد، همچون دیگر پیشتازان مکتبش به‌سوی نوگرایی می‌شتابد و قلمش را در راه تغییر مضامین مدرسه‌های پیشین ازجمله کلاسیک به کار می‌گیرد و به تغییر و تحوّل در ادب معاصر روی می‌آورد. شعرش را بیانی از سرگذشت پرفراز و نشیب و حوادث تلخ و شیرین جامعه و زندگی فردی خود قرار می‌دهد. «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 با می‌گذارد.» (احمدی و قنبری اقدم، ۱۳۹۹: ۱۷۱).

نبوغ شاعری عقاد، وی را بر آن داشت تا عواطف خویش را با استفاده از طبیعت زیبا، آسمان صاف، شب‌های تاریک و ستارگان درخشان بیان کند؛ زیرا «نخستین پناهگاهی که یک شاعر رومانتیکی، در مقابل خود دارد طبیعت است. او همواره از جامعه‌ای که وی را درک نمی‌کند، می‌گریزد و به طبیعت زیبا پناه می‌برد. شاعر رومانتیک طبیعت را پاک، بی‌ریا و خالی از کینه و تزویر می‌بیند و خود را در دامن طبیعت خوشنود می‌یابد. وی معتقد است که طبیعت او را دوست دارد و وی را فرامی‌خواند و در طبیعت، هم‌صحبتی خواهد یافت که در جامعه نمی‌تواند بیابد» (مندور، ۱۹۹۵:۱۰۳) ادیب و شاعر رمانتیک همیشه بین آرمان‌های خویش و واقعیات جامعه درگیر است، به همین دلیل، یکی از ویژگی‌های آنان، بازگشت به طبیعت و احساس دلسردی و انزجار از تمدّن جدیدی است که در آثارشان موج می‌زند. «رمانتیک‌ها عاشق طبیعت هستند و طبیعت را مادر خویش می‌دانند. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است.» (الیافی، ۱۹۸۳: ۱۰۸).

«از خصایص شعر رمانتیکی عربی این بود که در آن، تعارض میان شکل و محتوا تقریباً ازمیان‌رفته و نمونه عالی شعر غنایی، فرمانروایی عواطف و احساسات شخصی است و این شبیه به آن چیزی است که در شعر رومانتیکی اروپایی دیده می‌شود. چنانچه مشهور است، درون‌مایه اصلی شعر رومانتیکی عبارت است از: اندوه و شوق مبهم، تمایل به معصومیت دوران کودکی، آرزوهای دست نیافتنی، عواطف متافیزیکی، حیرت و رازهای نهان و چیزهای ناشناخته دیگر از این نوع، خواه در درون شاعر و خواه در مظاهر پیچیده طبیعت باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰:۸۳). این ویژگی‌های مکتب رومانتیک موجب شد عقّاد در آغوش آن پناه گیرد و در این زمینه چند دیوان از او به یادگار مانده است.

۱. ۲ ضرورت تحقیق و سؤالات آن

اگرچه عباس محمود عقاد را بیشتر به‌عنوان یکی از ناقدان جهان عرب به شمار می‌آورند و اغلب پژوهش‌های صورت گرفته در مورد وی، پیرامون آرای نقدی او است، امّا دغدغه‌های وی در زندگی و دست‌وپنجه نرم کردن با انواع حوادث، درنهایت او را به عالم شعر می‌کشاند و احوال درونی خویش را در قالب شعر می‌ریزد، به همین دلیل، با توجّه به گرایش عمیق عقّاد به مکتب رومانتیک و رویکرد بدبینانه‌ای که در برهه‌ای از زندگی گرفتار آن شده بود، انجام پژوهشی پیرامون علل ورود اندیشه‌های بدبینانه در شعر عقاد و عناصری که برای بیان دیدگاه‌های خود در این زمینه به‌کاربرده ضروری و در نوع خود، جدید است. در پایان، پژوهش مذکور توانسته است پاسخگوی سؤالات زیر باشد:

۱- چه عواملی باعث ورود اندیشه‌های بدبینانه در شعر عقاد شده است؟

۲- این شاعر، برای بیان اندیشه‌های بدبینانه خود، از چه عناصری بهره برده است؟

۱. ۳. پیشینه پژوهش

در مورد آثار عباس محمود عقاد، ادیب و ناقد برجسته مصری، تاکنون کم‌وبیش، پژوهش‌های صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

مقاله «عباس محمود عقاد: نشاطاته و آثاره» (١٣٨٦)، از مصطفی رحماندوست، مجله اللغة العربیة و آدابها. نویسنده در این مقاله به بررسی فعالیت‌های ادبی، سیاسی و اجتماعی عقاد در طول دوران زندگی ادبی او پرداخته است.

مقاله «مقارنة أدبیة بین"العقّاد" و دیوانه و "میخائیل نعیمة" و غربالة» (١٣٨٩)، از قاسم مختاری و مریم بخشنده، مجله اللغة العربیة و آدابها. نگارندگان در این مقاله به بررسی تطبیقی دیدگاه‌های نقدی- ادبی و وجوه اشتراک و افتراق این دو ادیب پرداخته‌اند.

مقاله «تحلیل بلاغی لأسلوب العقّاد فی خطاب کتاب"ساره"» (١٣٩٢)، از محمود خرسندی و دیگران، مجله دراسات فی اللغة العربیة و آدابها، در این مقاله، نویسندگان، ایدئولوژی عقاد را از خلال رابطه تفکّر و زبانش مورد بررسی قرار داده و سبک ادبی او را در کتاب «ساره»، از منظر علم بلاغت و گفتمان، توصیف کرده‌اند.

امین مقدّسی و ابوالحسن غلامی سیمین در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل نظریه‌های عقاد درباره اشعار ابن رومی» (١٣٩٤)، مجله ادب عربی، معیارهای نقد تکاملی عقاد در مورد ابن الرومی را در کتابش با عنوان «ابن الرومی: حیاته من شعره»، مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند.

«بررسی انگیزه‌های عباس محمود عقاد از نقد آثار احمد شوقی» (١٣٩٥)، عنوان مقاله‌ای از علیرضا حسینی و پوریا اسمعیلی در کنگره بین المللی زبان و ادبیات است که در آن، ابعاد گوناگون انگیزه‌های عقاد از نقد آثار شوقی مورد بررسی قرار گرفته است.

امّا بر اساس مطالعات نظام‌مند تاکنون پژوهشی پیرامون کاربست عناصر طبیعت در بیان اندیشه تشاؤم در اشعار عباس محمود عقاد، صورت نگرفته است. از این رو چنین خوانش جدیدی از سروده‌های عقاد می‌تواند دیدگاه بدبینانه او و استفاده وی از عناصر طبیعت را برای مخاطب روشن سازد.

۱. ٤. مبانی نظری پژوهش

کلمه تشاؤم از شأم گرفته شده است. «شَوم علیهم شامَةً و شئم» به این معنی است که: برایشان بدفال گردید. کلمه «شَائِم و اَشأَم» به معنی نحس، شومی و ناخجسته است. «تَشَائَموا به» نیز به معنی «برای او فال بد زدند» است. (معلوف، ۱۳۷۸: ۹۲۳) و در اصطلاح، تشاؤم عبارت است از «سوءظن و اندیشه بد داشتن؛ آنچه که از آن به بدبینی تعبیر می‌شود. متشائم کسی است که دارنده این صفت است؛ کسی که نه تنها در موجودات و اشیاء فایده‌ای نمی‌بیند، بلکه وجودشان را عین ضرر و فساد می‌داند» (خورسندی و دهقان ضاد، ۱۳۸٦: ۱۰٤).

عبّاس محمود ابراهیم مصطفی عقّاد در ۲۸ ژوئن (۱۸۸۹) در شهر اسوان (جنوب مصر) دیده به جهان گشود (عوض،۱۹۸۹:۷). «وی در خانواده‌ای به دنیا آمد که پدرش محمود، مصری الأصل و مسئول مرکز اسناد شهر اسوان بود، امّا مادرش از نژاد کرد و مانند پدرش باتقوا و متدین بود» (همان: ۸) در سال (۱۸۹۷) وارد مدرسه ابتدایی شهر اسوان شد و در سال (۱۹۰۳) از آنجا فارغ‌التحصیل گردید (عویضه، ۱۹۹٤:۷). دغدغه‌های عقاد و رویارویی وی با انواع سختی‌ها و دست‌وپنجه نرم کردن با فقر و ناامیدی، با سفر وی به قاهره آغاز می‌شود و در این زمان بود که زندگی خویش را وقف مطبوعات و گرفتاری‌های آن نمود و در مشاغل مختلف انجام‌وظیفه کرد. در این مرحله از زندگی وی، ثبات و پایداری مفهومی نداشت و در همان دوران جوانی اندیشه مرگ بر وی چیره گشت و چندین بار نیز فکر خودکشی به ذهنش خطور کرد (عقاد، ۱۹٦٤:۱۲۱). این برهه از زندگی وی موجب سرودن اشعاری شد که اندیشه تشاؤم بر آن چیره و بیانگر بدبینی عمیقی است، امّا «سرانجام عقّاد به خاطر داشتن اراده آهنین و توانمندی ذهنی، توانست بر سختی‌ها و مشکلات خویش فائق آید و تفاؤل و خوشبینی را جایگزین بدبینی کند و این امر وی را در رهایی از آن ناامیدی و پریشانی که سالیانی همدم وی شده بود، بسیار کمک کرد و بعد از اینکه شیفته اندیشه معرّی شد، بالاخره توانست خود را دوباره پیدا کرده و از بند تشاؤم و بدبینی معرّی رها شود» (عقاد، ۱۹۲۷:۷۹). عقّاد در ۱۲ مارس ۱۹٦٤ چشم از جهان فروبست؛ ولی یادش همواره در جهان اندیشه و ادب زنده است. (ضیف، ۱۹۸۸: ۳۸).

۲. اندیشه بدبینی در شعر عقاد و کاربرد عناصر طبیعت در بیان آن‌ها

گستره موضوعی مکتب رومانتیک چنان است که می‌تواند هر موضوعی را در بر بگیرد، ولی «موضوعات مهم آن عبارت‌اند از: طبیعت، عشق، حزن و اندوه، مرگ، غربت و تنهایی» (الحاوی، ۱۹۹۸: ۲۰۷) دلیل تنوّع دامنه موضوعی این مکتب نیز تکیه آن بر احساسات، عواطف و قوه تخیّل است. عقاد در برهه‌ای از زندگی خویش مانند دیگر رمانتیک‌ها است

که «احساس تنهایی و غربت می‌کنند و در یک پریشانی و آشفتگی از روزگار و نارضایتی از جامعه به سر می‌برند. فاصله بین آرزوها، واقعیات و محدودیت‌های جامعه آن‌ها را دچار اندوه می‌کند. به دنبال راه فرار می‌گردند تا خود را از محدودیت‌ها آزاد سازند، پس به تخیّل پناه می‌آورند.» (غنیمی هلال، ۱۹۹۸: ٦٤). در این مسیر، عناصر طبیعت مجال ویژه‌ای برای عقاد فراهم آورد تا آلام خویش را ابراز کند؛ چراکه «اکثر رومانتیک‌ها در آثار خود به طبیعت پرداخته‌اند و طبیعت را به‌عنوان مأمن دردها و دغدغه‌ها و سنگ صبوری برای رنج‌های خود برگزیده‌اند» (الایوبی،۱۹۸٤: ۱۷۲). بررسی اشعار بدبینانه عقاد حاکی از آن است که می‌توان دو دلیل فردی و اجتماعی را ازجمله دلایل اصلی به‌کارگیری عناصر طبیعت در شعر این شاعر، جهت بیان بن‌مایه‌های نگاه بدبینانه او دانست که زائیده مواجهه شاعر با ناملایماتی مانند شکست عشقی، ناامیدی، مرگ عزیزان، ظلم و ستم موجود در جامعه، جنگ و... است. در اینجا به بیان مهم‌ترین عناصر طبیعت برای بیان اندیشه‌های بدبینانه عقاد، پرداخته می‌شود:

۲. ۱. زمین

عقاد متشآئم در جایی دیگر، زمین را صحنه تلخ حوادث روزگار می‌بیند. آن را در مقابل مریخ قرار می‌دهد و همچون دو شخص زنده با سؤال‌های پیاپی از حوادث وحشتناکی که در زمین رخ می‌دهد، پرده برمی‌دارد؛ مریخ را بر زمین برتری می‌دهد تا زشتی‌های زمین را نمایان سازد. مردم زمین با بی‌رحمی به‌سوی هم می‌شتابند و جنگ بین آن‌ها همچون آتشی، زبانه می‌کشد و ویرانگری آن، همه را در برمی‌گیرد. قتل و کشتار بسیار در این سیّاره خاکی، اشک‌ها را روان می‌سازد و خون‌ها را جاری می‌کند و شاعر شدّت این خونریزی را به دریاچه‌ای همانند می‌کند که بر دریای اشک وارد می‌شود. گرسنگی در زمین بیداد می‌کند و قبرها آماده پذیرایی از جسدهای گرسنگان می‌شود و آه و حسرت برای شاعر باقی می‌ماند:

١- قُلْتُ لِلْمِرِّيخِ أَعذِلْها وَهَو يُذكِي جَمْرَةَ الغَضَبِ
٢- وَيْلَكَ! مَا هَذا الخَرَابُ؟ وَمَا ذَلك الإغْرَاقُ فِي العَطَبِ؟
٣- أُمَمٌ تَسْطُو عَلَى أُمَمٍ وَلَظَّى ثُورَاةِ اللَّهَبِ
٤- وَدِمَاءٍ كَالبِحَارِ عَلَى عَيْلمٍ لِلْدَمْعِ مُنسَكَبِ
٥- وَقُبُورٍ كَظَهر تَخِمَا جثثَ الهَلكَى مِنَ السَّغَبِ

(عقّاد، ۲۰۱۳: ٢٦٦)

(ترجمه) «۱. به مریخ گفتم: او را سرزنش کن و او درحالی‌که در آتش خشم شعله‌ور بود (به زمین گفت:) ۲. وای بر تو! این خرابی و این زیاده‌روی در نابودی برای چیست؟ ۳. ملّت‌هایی که بر ملّت‌های دیگر هجوم می‌برند و شعله آتش زبانه می‌کشد. ٤. و خون‌هایی همچون دریاها بر روی اشک‌ها می‌ریزد. ۵. و قبرهایی که مانند پشت شخصی چاق، هلاک شدگان از گرسنگی را در برمی‌گیرد.»

همان‌طور که از این اشعار برمی‌آید، زبانه کشیدن شعله آتش، دریاچه خون، موج اشک، قبرهای فرورفته و گرسنگی مرگبار، تصاویر شومی است که شاعر برای نشان دادن حوادث زمین و اهل آن به‌کاربرده است.

۲. ۲. خاک

در متون ادبی، شاعران و نویسندگان، خاک را نشانه‌ای از پایداری و دوام و رمزی برای حفاظت از میهن و سرزمین به تصویر می‌کشند؛ امّا عقّاد از زاویه‌ای دیگر و با عینک بدبینی به آن می‌نگرد. وی خاک را غاصبی می‌داند که لایه‌های آن جوانان را می‌بلعد و نابغه‌ها را در خود پنهان می‌سازد و در گرفتن افراد، تفاوت را در نظر نمی‌گیرد؛ چه از تبار خورشید باشد و چه از تبار تپه‌ها همه را در خود جای می‌دهد. او با حسرت از خاک می‌خواهد که آنچه را گرفته است پس دهد:

رُدَّ مَا عِندَكَ يَا هَذا التُّرَاب/ كُلَّ لُبِّ عَبْقَرِيَّ أو شَبَاب/ فِي طَوَايَاكِ اغْتِصَابٌ وَانْتَهَاك/ خَلْقاً لِلشَّمْسِ أَو شَمَّ القُبَاب/ خَلقاً لا لانْزوَاءٍ وَاحْتِجَاب/ وَيْلَكَ! مَا أَنتَ بِرَادِّ مَا لدَيْك/ (عقاد،۱۹۸۲،ج:۷۷)

(ترجمه) « ای خاک آنچه را که نزد توست، برگردان. تمام نابغه‌ها و جوانانی را که گرفته‌ای پس بده، در لایه‌های تو چه غصب شده‌ها است که به زور گرفته‌ای! این بدن‌های داخل زمین یا برای خورشید خلق شده‌اند، (با ارزش) یا برای بوییدن تپه‌ها (مانند حیوانات بی‌ارزش)، نه برای گوشه‌نشینی و مخفی شدن. وای بر تو! آنچه را که نزد توست، برنمی‌گردانی.»

با تحلیل این اشعار می‌توان دریافت که شاعر، محورهای جانشینی را در اشعارش حاکم کرده است و با آوردن کلماتی چون خورشید، اشخاص مبارز و باارزش را به تصویر می‌کشد که برای دفاع از سرزمین خود، اکنون در خاک پنهان‌شده‌اند. با ذکر تپه‌ها افرادی را یاد می‌کند که تن به خواری می‌دهند و حکومت ظلم را می‌پذیرند و ارزشی برای جامعه ندارند. وی خاک را غاصبی می‌داند که برای رسیدن به اهدافش همه را می‌بلعد.

۲. ۳. صحرا و عناصر مرتبط با آن

عقاد بدبینی خود نسبت به دنیا را در چهره صحرایی مغرور و متکبّر نمایان می‌سازد که نیرنگ را سرلوحه اعمالش قرار داده است و انسان را می‌فریبد؛ وی با تشبیه صحرا به دنیا، آن‌ها را موجودات زنده‌ای دانسته است که تشنه فریب و نیرنگ انسان هستند:

۱- تَخَايَلْتِ كَالدُّنْيَا وَأقفَرْتِ مِثْلَهَا فَلَا تَخدَعِيْنِي، إنَّنِي لَسْتُ بِالظَّمِي

۲- خَلَوتِ فَلَا آثَارَ حَيٍّ ثَوَابِتٌ عَلَيْكِ وَلَا آثَارَ مَيْتٍ مُعَظَّمِ

(عقاد،۱۹۸۲،الف: ٤٣)

(ترجمه) « ۱. مانند دنیا ناز و تکبّر کردی درحالی‌که مانند آن خالی شدی، پس مرا فریب نده من تشنه نیستم. ۲.خالی‌شده‌ای! نه آثار زنده در تو ثابت است و نه اثری از انسان‌های بزرگ مرده در تو وجود دارد.»

عبور ماه از بیابانی که هیچ پرنده‌ای در آن نغمه سر نمی‌دهد و زمین آن را شن‌زارها و آسمانش را ستارگان بی‌شمار پوشانده است و نیز نجوای آرام باد با این بیابان توخالی و گام برداشتن شب بر آن، صحنه‌ای را برای ما مجسّم می‌کند که گویا این پدیده‌ها زنده‌اند، راه می‌روند و باهم سخن می‌گویند:

۱- يَا سَارِياً بَيْنَ صَحْرَاوَيـنِ مِلْؤُهُمـا بِيْضُ الرِّمَالِ وَنَجْـمٌ مَالَه عَـدَدُ
۲- أَمْسَيتَ تَسْلِكُ دَاراً لا شَهِيدَ بِهَا وَلا يُحْيِيكَ فِيْهَا الطَائِرُ الغَـرِدُ
۳- نَامَتْ وَلِلرِّيـحِ فِي أَكنَافِهَـا سَمَـرٌ وَاللَّيلُ يَمشِي عَلَيها وَ هُـوَ مُتَّئِدُ

(همان:٥٦)

(ترجمه) «۱. ای رونده در میان دو بیابانی که شن‌های سفید و ستارگان بی‌شمار، آن را پرکرده است. ۲. شبانگاه از منزلی عبور کردی که کسی در آنجا نیست و پرنده آوازخوانی به تو سلام، نمی‌دهد. ۳. خوابید درحالی‌که باد، داستان‌گویی در اطراف آن بود و شب بر او راه می‌رفت، درحالی‌که ثابت مانده بود.»

ارتباط میان ماه، صحرا، پرنده، باد و شب و حالات حاکم بر آن‌ها را می‌توان تصویری از بستر خاموش و فضای ترسناک و فرورفته در سکوت دانست که شاعر را بر آن داشته تا از تصریح، به تصویرآفرینی روی بیاورد. تصویرسازی شاعر را می‌توان این‌گونه تعبیر کرد؛ ماه، جلوه‌ای از درخشش نور امید در تاریکی، صحرا و شن‌های بی‌شمارش، تصویری از سرزمین شاعر و مردم رنجور آن، پرنده، نشانه‌ای از روشنفکرانی که مجبور به فرار و ترک وطن خود شده‌اند، باد، نماد بی‌ثباتی و شب، نشانه مرگی است که جامعه را فرا گرفته است.

در جایی دیگر، شاعر به سرزنش صحرا می‌پردازد و آن را مکانی می‌داند که نه چیزی را در خود جای می‌دهد و نه بنایی در آن ساخته می‌شود؛ زیرا که تنها هدایت‌کننده آن خورشید سوزناک و گرد و خاکی است که همه از آن گریزانند. وی روزها را در صحرا یکسان دانسته و آن را فارغ از سعادت، بدبختی و گریه و شادی می‌داند. پارادوکس از دیگر شگردهای عقاد است که با قرار دادن اصطلاحاتی چون ساختن و نابود کردن، خوشبختی و بدبختی، خنده و شادی، اشعارش را در تقابل باهم قرار داده و از آن‌ها برای نشان‌دادن زشتی‌های صحرا بهره برده است. در واقع، هدف شاعر از صحرا و حوادث موجود در آن به تصویر کشیدن دنیا و فانی بودن آن بوده است:

۱- نَبَا بِكِ عَنْ حَالِ العَمَـارِ وَ ضِدِّه شِمَـاسٌ، فَلَمْ تَبْنِي، وَلَمْ تَتَهَـدَّمِي
۲- تَشَابَهَـتِ الأَيَّامُ فِيْـكِ فَلَمْ يَكُـنْ إِلَى السَّعدِ يومٌ أَو إِلَى النَحْسِ يَنتَمِي
۳- صَحَارَى مِنَ الدَّهْرِ الفَسِيْحِ جَدِيْبَةٌ كَعَهْـدِكِ لَمْ تَعبَّسْ ولَـمْ تَتَبَـسَّمِ

(همان)

(ترجمه) «۱- (از زمان گذشته تابه‌حال) خورشیدهایی از وضعیت آبادانی و ویرانی تو خبر داده‌اند، پس نه چیزی را ساخته‌ای و نه چیزی را ویران کرده‌ای. ۲- روزها در تو یکسان است، روزی برای خوشبختی و روزی برای بدبختی در تو نیست. ۳- بیابان‌ها از گذشته تاکنون مانند تو (ای دنیا) خشک بوده است، تو نه ناراحت شده‌ای و نه شاد گشته‌ای (احساسی در تو وجود ندارد).»

در جایی معتقد است که صحرا همه را آزرده است، پس گاهی به وصف گرمایش که راه گریزی از آن نیست پرداخته و گاهی نیز در وصف گرد و غبارش اغراق را چاشنی زیبایی شعرش قرار داده است. شاعر فضای سخت و خشن صحراء را با آسمان تاریکش به تصویر می‌کشد؛ کلماتی همچون نبود سایه، سنگریزه‌های آتشین و تشبیه آن به دود سیاهی که از عمق جهنم برخاسته و آسمان را پوشانده و نیز گریز وحشتناک حیوانات را نمادهایی برای منفی جلوه‌دادن صحرا به‌کاربرده است:

١- إِلَى أَيِّ رُكْنٍ فِيْكِ يَلجَأُ هَارِبٌ وَفِي أَيِّ ظِلٍّ مِنْ ظِلَالِكِ يَحتَمِي؟
٢- تَسُدِّينَ أَرجَاءَ السَّمَاءِ بِحَاصِبٍ مِنَ النَّارِ مَوارٍّ العَجَاجَةِ مُظْلِمِ
٣- ثُمورٍ كَأفْوَاجِ الدُّخَانِ تَطَلَّعتْ إِلَى عَلْوٍ مِنْ قَاصِي قَرارِ جَهْنَّمَ
٤- إِذَا مَا رَآهَا الوَحْشُ وَلَّى كَأَنَّهَا مِنَ النَّقْعِ تُجلَى عَنْ خَمِيْسٍ عَرَمْرَمِ

(همان:٤٤)

(ترجمه) «١- شخص فراری به کدام گوشه تو روی بیاورد و به کدام سایه از سایه‌هایت پناه ببرد؟! ٢- کرانه‌های آسمان را با بادهایی که پر از سنگریزه‌های آتشین است که به‌سرعت می‌چرخد و همه‌جا را تاریک می‌کند، پر می‌کنی. ٣- این خاک مانند مجموعه‌ای از دود به‌سوی آسمان فوران می‌کند، گویا از اعماق جهنّم برخاسته است. ٤- وقتی حیوانات وحشی آن را می‌بینند می‌گریزند، گویا گردوغباری است که از لشگری انبوه برخاسته است).»

زمین قرمز، ریزش خون، پناه بردن حیوانات به درون زمین و نیز رها شدن شکار از دست شیر رمزهایی است که عقّاد به‌صورت هنری برای شدّت گرمای بیابان و سختی سکونت در آن به‌کاربرده است تا فضایی عمیق و هنری‌تر را برای مخاطب ترسیم کند:

١- يَلُوذُ بِبَطْنِ الأَرْضِ وَالأَرْضُ حُمْرَةٌ خَيَاشِيمُهُ مِنَ القَيْظِ يَبْضُضْنَ بالدَّمِ
٢- وَيُذْهِلُ حَتَى يَفلِتَ اللَّيْثُ صَيْدَه وَلَا تَفْرِقُ الغِزْلَانُ مِنْ نَابِ ضَيْغَمِ
٣- وَمَا سَكَنَهَا الوَحْشُ إِلَا لأَنَّهَا أَحبُّ إِلَيْهَا مِنْ جَوَارِ ابْنِ آدَمَ

(همان)

(ترجمه) «١- این حیوانات به درون زمین فرو می‌روند، درحالی‌که زمین به شدّت سوزناک است و از شدّت گرما خون از بینی آن‌ها بیرون می‌ریزد. ٢- و حیران می‌کند به‌گونه‌ای که حتی شیر، شکارش را رها می‌کند و این درحالی است که آهوان نمی‌تواند از دندان شیر جدا شوند (فرار کنند). ٣- و حیوانات وحشی تنها به آن خاطر در این مکان زندگی می‌کنند که بودن در این مکان (ترسناک) از بودن در کنار انسان‌ها برایشان دوست‌داشتنی‌تر است.»

بر اساس بیت آخر، هدف شاعر از این تصویرآفرینی، گلایه از ظلم و ستم مردمان روزگار خویش است که حتّی حیوانات وحشی، باوجود این‌همه سختی‌های بیابان، زندگی در آن محیط را بر همنشینی با انسان، ترجیح می‌دهند.

۲. ٤. بهار

بهار در شعر رومانتیک برای ما دنیایی را متجلّی می‌کند که سرشار از زیبایی است، امّا ازآنجاکه شکست عقاد در زمینه عشق از مهم‌ترین دلایل بروز ناامیدی و بدبینی او نسبت به زندگی است. این شکست موجب می‌شود عقاد در شعر خود، فصل زیبای بهار را به‌گونه‌ای وصف کند که صبغه غم و اندوه بر آن غالب است، او با عینک بدبینی به آن می‌نگرد تا زشتی-های دنیا را ترسیم نماید. وی نغمه‌های پرندگان عاشق را برای خود، گوش‌نواز نمی‌داند و اشتیاقش به گل‌های عطرآگین بهار که قلب‌ها را سرشار از عشق و دوستی می‌کند و غم و اندوه را از دل‌ها می‌زداید، ازدست‌رفته می‌داند. عقاد گل‌های بهار را که تصویری از زندگی و عشق در دامان طبیعت است، پرپر شده بر قبرش می‌نگرد و شبنم را که نشانه‌ای از حاصلخیزی و زندگی پاک است، اشکی تصوّر می‌کند که نمادی از درد و رنج و گرفتاری است:

۱- فَالآنَ لاشَدوَ الطُيُورِ بِرَائِعِ سَمْعِي وَ لا رَوضَ الرَّبِيعِ بِشَائِقِي

۲- وَكَأَنَّ نَوَارَ الحَدَائِقِ طَاقَةٌ نَثَرَتْ عَلَى قَبْرِي سُرورَ الزَّاهِقِ

۳- وَأَرَى النَّدَى دَمْعاً وَكُنْتُ إِخَالُه دُرّاً يُنَاطُ بِزَهْرِهِ المُتَعَانِقِ

(همان: ۹۸)

(ترجمه) «۱. الان نغمه‌های پرندگان برای گوشم زیبا نیست و هیچ اشتیاقی به باغ بهار ندارم. ۲. گویا شکوفه‌های باغ‌ها انرژی‌ای است که شادی بیهوده بر قبرم پراکنده می‌کند. ۳. شبنم را اشکی می‌بینم درحالی‌که قبلاً گمان می‌کردم مرواریدی است که به گل‌های آویزانش، چیده شده است.»

این میزان از بدبینی و غم و اندوه که به دلیل شکستی عشقی، دامن‌گیر شاعر شده است، سروده‌های بسیاری را رقم‌زده که عقّاد در آن‌ها تصویرگر غم و درد و جدایی است.

۲. ۵. زمستان

زمانی که عقاد فضای خفقان‌آلود سرزمینش را در چهره سرد زمستان نظاره می‌کند، با تصاویری زیبا، حتی پدیده‌های طبیعت در زمستان را از این همه بی‌عدالتی در عذاب می‌بیند. حرکت ستارگان از روی ترس، لرزان بودن نور ماه، گردش خورشید از روی بی‌میلی و نفرت، چهره ساکت و آرام رودخانه و مرگ گل‌ها، صحنه‌های غم‌آلودی است که شاعر برای نسبت دادن مرگ به پدیده‌های طبیعت به کار گرفته است:

۱- تَسَيَّرَ الكَوكَبُ سَيْرَ الحَذَرْ وَيَرْجُفُ فِي الجَوِ نِورُ القَمَرْ

۲- وَلِلشَّمْسِ مِشْيَةُ مُسْتَكرِهْ يُسَاقُ إِلَى مَنْظَرٍ لا يُسَرْ

۳- وَنَهْرٍ كَمِرآةٍ مَهْجُورة عَلَى وَجْهِه مِنْ جَوَاهَا أَثَرْ

٤- وَلِلرَّوضِ زَهْرٌ بِه طَائِحٌ تَقْلِبُ فِي الأَرْضِ كَالمحْتَضَرْ

(همان:۹٤)

(ترجمه) « ستاره در آسمان با ترس حرکت می‌کند و نور ماه در فضا می‌لرزد. ۲. خورشید مانند کسی که اکراه دارد و به‌زور او را به دیدن منظره‌ای ناخوشایند می‌برند، حرکت می‌کند. ۳. و رودخانه مانند آینه‌ای خالی و دورافتاده است؛ زیرا که اثری از سوز زمستان در چهره او ظاهر شده است. ٤. و در باغ گل‌هایی است که در زمین دگرگون می‌شود، مانند کسی که در شرف مرگ است.»

عقّاد همه این پدیده‌های طبیعت را برای بیان کثرت غم و اندوه خود بیان می‌کند غمی که از دو ریشه محکم نشأت می‌گیرند؛ یکی ظلم و خفقان حاکم بر جامعه و دیگری نگاه ناامیدانه و بدبینانه شاعر. با این اوصاف می‌توان نتیجه گرفت عقّاد شاعری بدبین است که از شدّت همذات پنداری با سرزمینش و همدردی با آلام و رنج‌های آن به این مرحله رسیده است. عقاد شاعری مصلح و وطن دوست است که حتی در اوج رنجش خاطر و نگاه بدبینانه به زندگی، داعیه مبارزه برای برقراری عدالت و از میان برداشتن ظلم در جامعه را در شعرش فریاد می‌زند.

۲. ٦. آسمان

گاهی شاعر به علت شکست عشقی، به جای زیبایی‌های آسمان و وصف ستاره‌های درخشان آن، زشتی این پدیده‌ها را به تصویر می‌کشد، که محبوب در آن سخن می‌گویند و به‌جای اشتیاق، خوف را در دل مخاطب حاکم می‌کند؛ چراکه عشق روی خوش به آن نشان نداده است و شاعر، بدبینانه به آن می‌نگرد:

تَرُوعُنَا أَنْجُمُهَا المَشْبُوبَةْ/ تَهُولُنَا قُبَّتُها المضْرُوبَةْ/ كَأَنَّهَا الهَاوِيَةُ المُقْلُوبَةْ/كَأَنَّهَا الجُمْجُمَةُ المَنْخُوبةْ/ تَمِسُ فِيْهَا ذِكرَ المحْبُوبَةْ (همان:۱۳)

(ترجمه) « ستاره‌های زیبای آسمان، ما را می‌ترساند و شکل گنبدی آن‌که برآمده است، ما را به خوف می‌اندازد. گویا که آن جهنّمی است که دگرگون‌شده است، گویا مانند جمجمه‌ای است که سوراخ است. محبوب به‌آرامی خاطرات را در آن بیان می‌کند.»

۲. ۷. خورشید

در اخترشناسی و طالع‌بینی، «خورشید نماد زندگی، گرما، نور، اقتدار، جنس مذکر، پدر و تمامی چیزهایی است که پرتوافکن است» (چدویک،۱۳۷۵:۲٤)، امّا در شعر عقاد، خورشید زمستان غمگین است و با بی‌مهری بر زمین می‌تابد و گویا عهد و پیمانش را شکسته و با خشم و کینه مردم را می‌نگرد. زیبایی اشعار عقّاد زمانی است که با استفاده از آرایه حسن تعلیل، نور خورشید را در زمستان ضعیف دانسته و دلیل آن را سرمای زمستان نمی‌داند و اثر این نتابیدن را خشم او بر اهل زمین می‌داند:

إِذَا تَجَهَّمْتِ لِاهْلِ الثَّرَى مَزَّقْتِ بِالأَضواءِ أَوصَالِي

(عقاد،۱۹۸۲،الف:۹۵)

(ترجمه) « زمانی که بر اهل خاک (بر مردم) ناراحت شدی، با نورت، بندبند اندام را گسستی.»

۲. ۸. ستاره

عقّاد از جمله شاعران عاشقی است که همواره راهش را پر از مشکلاتی می‌بیند که تقدیر برایش رقم می‌زند. «عشق رومانتیک‌ها عشقی توأم با رنج و درد و ناکامی است و گویی که از این ناکامی، بیش از کامروایی لذّت می‌برند» (اشرف-زاده،۲۲۲:۱۳۸۱). چشمک زدن معشوق و گمراه شدن عاشق و مانند کردن آن به تابیدن نور ستاره‌ای که سوسو می‌زند و عاشق را از هدف دور می‌کند، از تعبیراتی است که شاعر برای تصویرسازی معشوق و همانند کردن آن به ستاره از آن بهره برده و شکست و درد در راه عشق را نمایان ساخته است:

۱- تَسَلَّمْ أَنْجُمَ اللَّيلِ بِلا عَدٍّ وَلا حَدِّ
۲- تَسَلَّمْهَا وَكَاشِفْهَا بِمَا تُخْفِي وَمَا تُبْدِي
۳- وَسَلْهَا كَيْفَ ضَلَّتْنِي وَمَا ضَلَّتْ عَنِ القَصْدِ

(عقّاد،۱۹۸۲،ب:۳۹)

(ترجمه) «۱. به ستاره‌گان شب سلامی بی‌حدواندازه برسان. ۲. بر آن‌ها درود بفرست و ازآنچه پنهان و آشکار می‌کنند پرده بردار. ۳. و از آن‌ها بپرس که چگونه من را گمراه کردند و خود از مقصود بازنماندند؟!»

۲. ۹. درخت

فرارسیدن ایام پیری شاعر و مرگ عزیزان، از دیگر عواملی است که در روند تثبیت اندیشه حزن و بدبینی در ذهن عقاد نقش قابل توجهی دارد. اکنون روزگار جوانی، سپری شده است و شاعر خوشی‌های پیش رویش را به باد شکوه می‌گیرد؛ چراکه پیری را از لذّت جدا می‌بیند و از آن روی گردان می‌شود. «درخت در معنای عام، دال بر حیات گیتی، رشد و زایندگی و همچنین به معنای زندگی جاودانه و بی‌زوال و در نتیجه فناناپذیری است و از دیرباز درخت نیز آیینه تمام نمای انسان بوده است که با شاخساران انبوه و بی‌شمارش، تداعی‌گر آرزوهای دور و دراز آدمیان است» (ال. گورین و دیگران،۱۸۷:۱۳۷۰)، عقاد هم، کهنسالی خود را در تصویر درختی می‌بیند و روزهای پر از خاطراتش را به شاخه‌های سرشار از شکوفه و عطر مانند می‌کند. برگ‌های سبزش را که نشانه‌ای از زندگی، امید و جاودانگی در جوانی است، خشکیده می-بیند و با اندوه، از شادی زمان کهنسالی می‌پرسد، امّا تنها مخاطب سؤالهایش فقط احساس درونش است که با ناامیدی به وی پاسخ می‌دهد:

۱- يَا أَيُّهَا الوَرَقُ المخَضَّرُ فِي شَجَرِ عَهْدِي وَمَا فِيه مِنْ ذِي خُضْرَةٍ أَثَرُ
۲- مِنْ أَينَ أَقْبَلْتَ؟ بَلْ مِنْ أينَ أَقْبَلَ فِي عِيْدَانِكَ العُلُوجِ ذَاكَ العِطرُ وَالزَّهَرُ
۳- إِنَّا سَأَلْنَا، وَلَو عَادَ السُّؤَالُ إِلَى فَحوَى الضَّمَائِرِ لَمْ نَعْرِفه يَا شَجَرُ

(همان: ٦٤)

(ترجمه) «۱. ای برگ‌های سبز روی درخت! در روزگار من بر این درخت هیچ اثری از برگ‌های سبز نبود. ۲. از کجا آمده‌ای؟ بلکه در شاخه‌های پر پیچ و خم تو، آن عطر و گل‌ها، از کجا می‌آیند؟ ۳. ما پرسیدیم، هر چند سؤال به خودم برگشت و در درونم جای گرفت. ای درخت! من آن را نمی‌دانم.»

۲. ۱۰. کِروان[1]

گاهی دیدگاه بدبینانه عقاد متوجه عشق و صداقت در آن می‌شود و برای بیان منظور خویش، کروان را عاشقی جلوه می‌دهد که از روی عشق، آواز سر می‌دهد، امّا به‌جای ستودن این پرنده، از او گریزان می‌شود و او را فریبکاری می‌داند که با صدای فریبنده‌اش، عاشقان را گمراه می‌کند و به نیرنگ و فریب خود می‌بالد:

۱- كِرَوَانُ اللَّيْلِ رَتَّلَ لِلْهَوى آيةَ الحَمْدِ وَحَمْدَ الفِطَنِ
۲- هَوَ أَغْرَاكَ بِشَدْوٍ وَثَنَى لَكَ سَمْعَ العَاشِقِ المُفْتَتَنِ

(عقّاد،۱۹۸۲،ب:۱۱)

(ترجمه) «۱. کروان شب برای عشق، آیه حمد و ستایش زیرکی را می‌خواند (خدا را بخاطر زیرکی شکر می‌گوید). ۲. او تو را با آواز و ستایش، تشویق می‌کند و داستان عاشقان دل‌سوخته را متوجّه تو می‌سازد.»

۲. ۱۱. بلبل

گاهی عقاد پس از وصف زیبایی‌های معشوق رو به‌سوی عاشق می‌آورد و از حال و روز خرابی که معشوق با دلربایی برایش رقم‌زده است، پرده برمی‌دارد. او را در قالب بلبل عاشقی نمایان می‌سازد که با نغمه‌های شیرینش آواز سر می‌دهد و از درد جدایی می‌نالد. در اثر جدایی، ترس بر او حاکم می‌شود و از صدای پرندگان شب می‌ترسد و سکوت شبانه را ناله‌ای می‌پندارد که او را به لرزه می‌افکند؛ بلبل گریه سر می‌دهد، امّا دیگر بار در میان ناله‌هایش از یاد معشوق به وجد می‌آید و شادی سر می‌دهد:

۱- أَرَاعَكَ صَائِحُ الطَّيْرِ المُغَنِّي فَخِلْتَ اللَّيْلَ يَنْعَاه الصِّيَاحُ؟
۲- تَرَفَّقْ لَا عَدِمْتُكَ مِنْ حَبِيْبٍ فَلَيْسَ عَلَيكَ مِنْ رِفْقٍ جُنَاحُ
۳- فَذَاكَ البُلْبُلُ المِسْكِينُ يَبْكِي فَيُطْرِبُهُ كَمَا شَاءَ النَّوَاحُ

(عقاد،۱۹۸۲،الف:۲۰)

[1]. کروان نام پرنده‌ای در مصر است.

(ترجمه) «۱. آیا فریاد پرنده آوازخوان تو را ترسانده است و گمان کردی که فریادی بر شب آه و ناله سر می‌دهد؟ ۲. اندکی تأمّل کن، ای دوستی که خدا تو را نگه دارد! پس هیچ‌کسی به خاطر صبر و تأمّل مورد مؤاخذه قرار نگرفته است. ۳. آن بلبل بیچاره گریه می‌کند، پس همان‌گونه که می‌خواست، گریه (معشوق)، او را به وجد آورد.»

۲. ۱۲. سرخی شفق

عقاد آسمان را از خون عزیزان سرخ می‌بیند، همان آسمانی که در شفق، خون‌آلود نمایان می‌شود و سرخی‌اش همچون زبانه آتش، کرانه‌های آسمان را فرامی‌گیرد. «دلیل اینکه وصف چشم‌اندازها در غروب و شب تاریک و فضای مه‌گرفته در اشعار رمانتیکی رایج است ناشی از روحیه شکست خورده شاعران رمانتیک است.» (فتوحی، ۱۳۸٦: ۱۳۳) و عقاد که فرمانبر اندیشه تشاؤم است تصویری دیگر می‌سازد و عامل این سرخی را برخاسته از خون شهیدان سرزمینش می‌داند:

أُنْظُرْ إِلَى جَنْبِ السَّمَاءِ الدَامِي لَهَبٌ عَلَى الأَمواجِ ذاتَ ضِرَامِ

(عقّاد،۱۹۸۲،الف:۱۳)

(ترجمه) « به کناره آسمان خونین نگاه کن! شعله‌ای است بر امواج شعله‌ور آتش.»

۲. ۱۳. تاریکی

علاوه بر عواملی که در زمره علل فردی ایجاد نگاه بدبینانه عقاد قرار می‌گیرند، برخی از عوامل اجتماعی نیز دست‌به‌دست هم داده و زمینه بحران روحی او را به وجود آورد و صبغه تشاؤم را در اندیشه وی نسبت به زندگی پررنگ‌تر کرد. عقّاد وقتی جامعه خود را غرق در ظلم و ستم می‌بیند، از نبود عدالت ناله سر می‌دهد و از وجود دردناک ظلم آه می-کشد، امّا چون خود را در مقابل مشکلات ناتوان می‌یابد، به سرودن اشعاری پر از شکوه، روی می‌آورد. «تاریکی نماد غربت، تبعید، خفقان، بی‌سرانجامی و مرگ است» (السنید، ۲۹:۱۹۸۸). عقاد، تاریکی فراگیر روزگار خویش را در قالب شبی تاریک نشان می‌دهد و خورشید فروزانش را در پس این‌همه ظلم و ستم، غرق در سیاهی می‌بیند؛ روزنه‌های امید و پیروزی را بسته می‌بیند و حاکمیت ستم و بی‌عدالتی را تثبیت‌شده و پایدار می‌یابد. این نوع تصویرسازی که ناشی از احوالات عارض بر جامعه شاعر است شاهدی دیگر بر روحیه غم‌زده، ناامید و شکست‌خورده عقادِ رومانتیک است. همان‌طور که اشاره شد، وصف چشم‌اندازها در غروب، شامگاهان، شب تاریک، فضاهای مه‌گرفته و مهتاب در شعر رمانتیک بسیار رایج است. گزینش این زمان‌ها برای نمایش تصاویر کم‌حال و خوابیده، از روحیه شکست‌خورده شاعران رمانتیک ناشی می‌شود:

۱- مَتَى تُشْرِقُ الشَّمْسُ الَّتِي قَدْ رأيْتُهَا تَغَيَّبَ وَرَاءَ الأُفقِ فِي مَغْرِبِ الأَمْسِ

۲ - لَقَدْ طَالَ عُمْرُ اللَّيْلِ حَتَى حَسِبْتُهَا تَوَارَتْ مِنَ المغْرِبِ المعَصْفَرِ فِي رَمْسِ

(عقاد،۱۹۸۲،الف:۵۰)

(ترجمه) «۱. خورشیدی که من آن را دیدم، از غروب دیروز، پشت افق پنهان شد، کی طلوع می‌کند؟ ۲. عمر شب طولانی شد تا جایی که گمان کردم که آن خورشید در غروب طلایی‌رنگ، در گوری مدفون شد (دیگر طلوع نمی‌کند)» منظور شاعر این است امیدی به آینده‌ی روشن ندارد.

۲. ١٤. صبح

صبح، اندوهگین جلوه می‌کند و به سبب اندوهی که با خود می‌آورد، طلوعش بیهوده شمرده می‌شود. معشوق در نقاب صبح پدیدار می‌شود و همچون زیبارویی که غرق در مشکل است، ظاهر می‌شود و شاعر برای انبوه مشکلاتش آه و ناله سر می‌دهد. عقّاد، نفس‌های معشوق را نسیم‌هایی می‌داند که با هر آه آن، زبانه آتش جگرش را می‌سوزاند و شدّت این آتش را به‌اندازه‌ای می‌داند که چشم هر بیننده‌ای را به خود خیره می‌کند. غم و اندوه و آه و حسرت برخاسته از صبح و تشبیه آن به زینت دهنده زیبارویان، خواننده را در مسیری قرار می‌دهد که صبح را در معنای دیگری غیر از معنای واقعی خود ببیند و سوزاندن جگر عاشق و زبانه کشیدن آتش آن تا دیدگان ناظرین، صبح را معشوقی نشان می‌دهد که با گریه سوزناکش دل عاشقش را زخمی دیگر می‌زند و شعله‌ای دوباره بر آتش جگرسوز آن می‌افزاید:

۱- طَلَعَ الصُّبحُ حَزِيْناً عَاطِلاً أَتُراهُ كَانَ بِالقُربِ يُزَان

۲- وَسَرَتْ أَنْفَاسُه يَا حَسَرَتَا! أَينَ أَنْفَاسُك يَا زَينَ الحِسَان؟

۳- نَسَمَاتُ الصُّبحِ أَورَدتْ كَبِدِي فَحَجَبَتِ الأَنْفُ عَنْهَا وَ العَينان

(عقاد،۱۹۸۲،ب:۲۳)

(ترجمه) « صبح، اندوهگین و بیهوده طلوع کرد، آیا به‌راستی می‌پنداری نزدیک است ارزشمند است؟ ۲. افسوس که نفس‌هایش از دست رفت. نفس‌هایت کجا رفت ای زینت دهنده زیبارویان؟! ۳. در گذشته چنین بود که نسیم‌های صبح جگرم را خنک می‌کرد، ولی اکنون بینی و چشمان من از آن محروم شده‌اند.»

۲. ۱۵. روز

عقّاد با عینک بدبینی به روزش می‌نگرد؛ زیرا حوادث ویرانگر رخ داده در آن را بسی عظیم می‌داند و شدّت فزونی آن را مانند آتشی می‌بیند که رو به رشد و فزونی است و لذّت زندگی را از او گرفته است، امّا شاعر با وجود بد شمردن امروز، فردا را بدتر از امروز می‌بیند و حوادث فردا را چنان شدید می‌شمارد که از سخن گفتن درباره امروز، خودش را بی‌نیاز می‌داند:

۱- ذَهَبَ اليَومُ وَ مَا أَهلَكَهْ كَانَ مِنْ يَومٍ نَمَاهُ النِّيران

۲- لَمْ يَكنْ فِي صُبحِهِ أَو لَيْلِه حَظُّ عَيْنٍ، أَو لِسَانٍ، او جَنَان

۳- ذاكَ يَومٌ يَا حَبِيْبِي وَاحِدٌ وَغَداً مِنْه غَنِيٌّ عَنْ بَيان

(همان:۳۳)

(ترجمه) « امروز گذشت و چقدر امروز، مرگ‌بار بود. این روز از روزهای بود که آتش آن برافروخته بود. ۲- در صبح و شب آن، برای چشم و زبان و قلب من بهره‌ای وجود نداشت. ۳- ای دوست من! آن روز یک روز بود و فردا از بیان آن بی-نیاز می‌شوی (چراکه فردا از امروز، بدتر است.»

همان‌طور که ملاحظه شد، شاعر با به‌کارگیری نشانه‌ها از حوادث زمان حال و آینده سرزمینش سخن می‌گوید. وی با لفظ امروز، به زمان حال و با لفظ فردا، از زمان آینده سخن می‌راند و بی‌بهرگی چشم، زبان و قلبش را نشانه‌ای از شرایط بد حاکم بر سرزمینش می‌داند، به‌گونه‌ای که نه برای سخن گفتن مجالی باقی است و نه چشمش حوادثی سرور آمیز را تماشا می‌کند و در نهایت، قلبش از این شرایط بد در حسرت خود می‌سوزد و نابود می‌شود.

نتیجه

تجربه‌های تلخ عقّاد در بستر دنیای عشق و عاشقی موجب شده با پناه بردن به طبیعت و جلوه‌های آن، احساس درونش را تجلّی بخشد. وی از درد و سرگردانی عاشق می‌سراید و درنهایت، عشقش را توأم با رنج و ناکامی می‌بیند که این اتفاق در زندگی وی ازجمله دلایل مهم نگاه بدبینانه او در زندگی بوده است.

در برهه‌ای از زندگی، بدبینی چنان بر عقّاد چیره می‌شود که حتّی به پدیده‌هایی چون بهار که زیباترین فصل طبیعت است با عینک بدبینی می‌نگرد و آن را به دنیایی مانند می‌کند که با وجود زیبایی، لذّات آن زودگذر است.

شاعر که روزهای تلخ جوانی‌اش را سپری کرده و خود را همنشین پیری می‌بیند، عمر فنا شده‌اش را به درختی مانند می‌کند و برگ‌های سبزش را که نشانه‌ای از زندگی، امید و جوانی است، خشکیده می‌بیند و از اندوه زمان کهن‌سالی که اکنون همنشین او گشته، حکایت می‌کند.

عقاد، ظلم و ستم را فراگیر می‌بیند؛ امّا چون خود را در مقابل آن ناتوان می‌یابد، با سرودن اشعاری پر از شکوه، افکار خود را بیان می‌کند بلکه مرهمی بر دردهایش باشد.

غلبه نگاه بدبینانه بر اندیشه عقاد موجب گشته پدیده‌ای همچون خاک را که نشانه‌ای از دوام و پایداری و رمزی برای حفاظت از میهن و سرزمین است در قالب دشمن جای دهد و آن را ستمگری خطاب کند که ظالمانه جوانان را به کام مرگ می‌کشاند.

کتابنامه:

۱. ال. گورین. فیلفرد و دیگران. (۱۳۷۰). **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**. ترجمه زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.

۲. الأیوبی. یاسین. (۱۹۸۴). **مذاهب الأدب معالم و انعکاسات**. ط۲. بیروت: دارالعلم للملایین.

۳. الحاوي. إیلیا. (۱۹۹۸). **الرومانسیة الشعر الغربی و العربی**. ط۸. بیروت: دارالثقافة.

٤. داد. سیما. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ اول. تهران: مروارید.

٥. السنید، حسن. (۱۹۸۸). **أشیاء حذفتها الرقابة**؛ ط۱. بیروت: دارالفرات للنشر و التوزیع.

٦. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰). **شعر معاصر عرب**. چاپ دوم. تهران: سخن.

۷. ضیف، شوقی. (۱۹۸۸). **مع العقاد**. قاهره: دارالمعارف. کورنیش النیل.

۸. عقّاد، عبّاس محمود. (۱۹۲۷). **مطالعات في الكتب و الحياة**. القاهرة: مكتبة التجارة.

۹. ..... (۱۹۸۲). **اعاصير مغرب**. ج. بیروت: دارالعودة.

۱۰. ..... (۱۹۸۲). **هدية الكروان**. ب. بیروت: دارالعودة.

۱۱. ..... (۱۹۸۲). **يقظة الصباح**. الف. بیروت: دارالعودة.

۱۲. ..... (۲۰۱۳). **ديوان من دواوين**. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة.

۱۳. ..... (۱۹٦٤). **حياة القلم**. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

۱٤. عوض، طاهر عبداللطیف. (۱۹۸۹). **المرأة في شعر العقاد**. ط۱. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.

۱٥. عویضه. کامل محمد. (۱۹۹٤). **عبّاس محمود العقاد قطرات من بحر أدبه**. ط۱. بیروت: دارالکتب العلمية.

۱٦. غنیمی هلال. محمد. (۱۹۹۸). **الأدب المقارن**. ط۲. القاهرة: دار نهضة مصر.

۱۷. فتوحی. محمود. (۱۳۸٦). **بلاغت تصویر**. چاپ اول. تهران: سخن.

۱۸. معلوف. لویس. (۱۳۷۸). **فرهنگ بزرگ جامع نوین(عربی به فارسی).ج۱**. ترجمه احمد سیاح چاپ دوم. تهران: اسلام.

۱۹. مندور. محمد. (۱۹۹٥). **الشعر المصري بعد شوقي**. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالی.

۲۰. الیافی. نعیم. (۱۹۸۳). **تطوّر الصور الفنيّة فی الشعر العربی الحديث**. ط۱. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

۲۱. احمدی، محمدنبی و ایمان قنبری. (۱۳۹۹)، «نشانه‌شناسی رمزگان زبانی در سروده "ملحمة الهجرة الثالثة" از کاظم السماوی». *مجله زبان و ادبیات عربی*. سال دوازدهم. شماره ۲. پیاپی ۲۳. صص ۱۷۰- ۱۸۱. Doi:10.22067/jallv12.i2.88021

۲۲. اسماعیل‌زاده، حسن. علی صیادانی. وحید خیری و بهمن آقازاده. (۱٤۰۰). «خوانش نشانه‌شناسی قصیده "ريتا أحبينی" محمود درویش بر اساس الگوی مایکل ریفاتر». *مجله زبان و ادبیات عربی*. دوره سیزدهم. شماره ۲. صص ۱۲۲- ۱٤٥.2105-1050 Doi:10.22067/jallv13.i2

۲۳. اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۱). «رمانتیسم. اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*: ش اول. صص۲۳٤-۲۱٥.

۲٤. خورسندی. محمود. دهقان ضاد شهرضا. رسول. (۱۳۸٦). «تشاؤم در شعر ابوالعلای معرّی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. دوره ٥۸.شماره.۱ .صص ۱۱۸-۹۹.

References

Ahmadi, M. N. &A.I. Ghanbari (2020). "A Semiotic Analysis of Kazem al-Samawi's Poem "Malhamah al-Hijra al-Thalasah". *Arabic language and literature*. 12(2):170-186. Doi: 10.22067/jallv12.i2.88021. [In Persian].

Al. Gorin, F.. (1991). *Guide to Literary Criticism Approaches*. translated by Zahra Mihankhah. Tehran: Ettelaat. [In Persian].

Al-Ayyubi, Y. (1984). *The religions of literature. teachings and reflections*.. Second Edition ,Beirut: Dar Al-Ilm Lel-Mala'in. [In Arabic].

Al-Hawi, I. (1998). *Romance in Western and Arabic Poetry*. Eighth edition. Beirut: Dar al-Thaqafa. [In Arabic].

Al-Sunaid, H. (1988). *Things Deleted by Censorship*; First Ed. Beirut: Dar Al-Furat for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Al-Yafi, N. (1983). *The Evolution of Artistic Images in Modern Arabic Poetry*. First Ed. Damascus: Union of Arab Writers. [In Arabic].

Aqqad A, M. (1927). *Readings in books and life*. Cairo: Al-Tijaria Library. [In Arabic].

…….. (1982). *Hadiya Al-Karwan. B.* Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].

……(1982). *Asyar Maghre**b.* C**.** Beirut: Dar Al-Awda.[In Arabic].

……(1982). *Morning Awakening. Alf.* Beirut: Dar Al-Awda. [In Arabic].

……(2013). *A diwan of diwans*. Cairo: Hendawy Foundation for Education and Culture[In Arabic].

…… (1964). *The Life of the Pen. Cairo*: The General Book Authority. [In Arabic].

Ashrafzadeh, R. (2002). "Romanticism. its principles and influence in contemporary Iranian poetry". *Mashhad Faculty of Literature and Humanities*,(1), 234-215. [In Persian].

Awad, T, A, L. (1989). *The Woman in Al-Aqqad's Poetry.* First Ed. Cairo: Al-Azhar Colleges Library. [In Arabic].

Awaida, K, M. (1994*). Abbas Mahmoud Al-Aqqad. Drops from the Sea of His Literature*. First Ed. Beirut: Scientific Books House. [In Arabic].

Dad, S. (2003). *Dictionary of Literary Terms*. first edition. Tehran: Morvarid. [In Persian].

Esmailzadeh, H. Sayyadani. A, Kheiri V & Aghazadeh. B (2021). "Semiotic reading of Mahmoud Darwish's poem" Rita Ahbini "based on the model of Michael Rifater". *Journal of Arabic Language and Literature*.13(2). 122-145. Doi:10.22067/jallv13.i2 2105-1050[In Persian].

Fotouhi, M. (2007). *Rhetoric.* First Ed. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Ghonimi H, M. (1998*). Comparative Literature*. Second Ed. Cairo: Egypt's Nahdat House. [In Arabic].

Khorsandi, M. Dehghan Z Shahreza, R. (2008). Tasham in the Poetry of Abol A. M. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. University of Tehran.58(1), 118-99. [In Persian].

Maalouf, L. (1999). *The Great New Comprehensive Culture (Arabic to Persian 1)*. second edition. (Ahmad Sayyah: Translator) Tehran: Islam. [In Persian].

Mandour, M. (1995). *Egyptian poetry after Shawqi*. Cairo: the institution of higher Arab studies. [In Arabic].

Shafiee K, M. R. (2001). *Contemporary Arabic Poetry.* Second Edition. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Zaif, S. (1988*). with Al-Aqqad.* Cairo. Dar Almaref Nile Corniche. [In Arabic].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Investigation of emotional relationships in two novels "Anna Ahia" and "Adat MiKonim" based on Sternberg's love pyramid theory

Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2209-1188

Vajihe Soroush [1]
Ph.D in Arabic language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran,

Jahangir Amiri
Professor in Arabic language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Ali Salimi
Professor in Arabic language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Yahya Marouf
Professor in Arabic language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 30 June 2022 ▌Received in revised form: 4 September 2022 ▌Accepted: 1 October 2022

Abstract

The typical patterns of emotional relationships and attachment between people, one of the topics discussed in fields such as social sciences and psychology, have also received the attention of writers in literature and have been reflected in actual stories. Leila Baalbaki and Zoya Pirzad are contemporary realist writers of Lebanese and Iranian literature, and dealing with emotional issues and relationships (women) is one of their prominent intellectual features. Many psychologists have tried to explain love and emotional relationships. Robert Sternberg is one of these psychologists who explained the reasons for the durability or breakup of relationships between men and women through the love triangle theory. He considers love as a pyramid that has three pillars: "intimacy," "lust," and "commitment." Different types of love are formed from the combination of these three pillars. The authors of this article try to analyze the category of love and emotional relationships between men and women comparatively and comparatively, relying on the theory of Sternberg's love triangle in the two novels "Ana Ahya" and "Adat Mikonim." Two authors review. This article indicates that the cause-and-effect structure in the emotional connections of these stories is in harmony with Sternberg's pyramid of love theory, and the existence of three pillars of love has caused different loves in these two novels. Considering the social conditions in which he has lived, Baalbaki has not been able to create a balance between the pillars of love; He has described more limited romantic relationships, and the lack of an example of perfect love shows his negative view of male-female relationships and the strong patriarchy ruling his society. However, Pirzad has a positive view of love, and perfect love has a high frequency in her story compared to other loves

.**Keywords:** Sternberg's theory of love, Anna Ahya, Adat Mikonim, Leila Baalbaki, Zoya Pirzad.

1. Corresponding Author Email: soroush.vajihe@yahoo.com

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱٤۰۱، صص: ۹۹-۸٤

روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریه‌ی هرم عشق استرنبرگ

(پژوهشی)

وجیهه سروش (دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران، نویسنده مسئول)[1]
جهانگیر امیری (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)
علی سلیمی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)
یحیی معروف (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i3. 2209-1188

چکیده

الگوهای مشترک روابط عاطفی میان انسان‌ها که از موضوعات موردبحث در حوزه‌هایی همچون علوم اجتماعی و روان-شناسی است در ادبیات نیز موردتوجه نویسندگان قرارگرفته و در داستان‌های واقع‌گرایانه انعکاس یافته است. لیلی بعلبکی و زویا پیرزاد از نویسندگان واقع‌گرای معاصر ادبیات لبنان و ایران هستند که پرداختن به ارتباطات عاطفی (زنان) از شاخصه-های بارز فکری آن دو به شمار می‌رود. روان‌شناسان متعددی کوشیده‌اند عشق و روابط عاطفی را توضیح دهند. رابرت استرنبرگ یکی از این روان‌شناسان است که به تبیین علل دوام یا گسستگی روابط بین زن و مرد در قالب نظریه‌ی مثلث عشق پرداخته‌است. او عشق را همچون هرمی می‌داند که دارای سه رکن «صمیمیت»، «شهوت» و «تعهد» است. از ترکیب این سه رکن انواع متفاوتی از عشق شکل می‌گیرد. نگارندگان این نوشتار سعی دارند مقوله‌ی عشق و روابط عاطفی میان زن و مرد را به روش مقایسه‌ای و تطبیقی و با تکیه‌بر نظریه‌ی مثلث عشق استرنبرگ در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» از این دو نویسنده بررسی کنند. برآیند این نوشتار حاکی از آن است که ساختار علی و معلولی در ارتباطات عاطفی این داستان‌ها با نظریه‌ی هرم عشق استرنبرگ هماهنگی دارد و وجود ارکان سه‌گانه‌ی عشق باعث بروز عشق‌های متفاوتی در این دو رمان شده است. بعلبکی با توجه به شرایط اجتماعی که در آن زندگی کرده است نتوانسته تعادل و توازنی بین ارکان عشق ایجاد کند؛ او ارتباطات عاشقانه‌ی محدودتری توصیف کرده است و فقدان نمونه‌ای از عشق آرمانی نشانگر دیدگاه منفی او به روابط مرد و زن و مردسالاری شدید حاکم بر جامعه‌ی اوست. اما پیرزاد دیدگاه مثبتی به موضوع عشق دارد و عشق آرمانی در داستانش بسامد بالایی نسبت به دیگر عشق‌ها دارد.

کلیدواژه‌ها: نظریه‌ی عشق استرنبرگ، أنا أحیا، عادت می‌کنیم، لیلی بعلبکی، زویا پیرزاد.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/٤/۹ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/٦/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۷/۹

[1] رایانامه نویسنده مسئول: soroush.vajihe@yahoo.com

۱. مقدمه

عشق یکی از مفاهیم دیرپا در فرهنگ بشری است و تعلق به محدوده‌ی فرهنگی یا جغرافیایی مشخصی ندارد. «عشق همواره در طول دوره‌های متمادی، از عناصر و مضامین عمده آثار ادبی جهان بوده است و هر قوم و ملتی در لابه‌لای صفحات ادبی خود سروده‌ها و نوشته‌هایی از عشق و غزل دارد». (غیبی، ۱۳۹۱: ۱۳۳) ترسیم واقعیت و «کشف و ارائه انسان معاصر در داستان رئالیستی، متنی را در برابر خواننده قرار می‌دهد که توجه بسیاری از روانشناسان را به خود معطوف می‌کند». (سید حسینی، ۱۳۷۱: ۲۷۸) «به اعتقاد روان‌شناسان، «آثار ارزشمند ادبی می‌توانند در ایجاد انگیزه برای درک حقیقت به خواننده کمک کنند و افراد را تحت تأثیر قرار دهند؛ چون این آثار، حقیقت ما هستند، به ما درباره خودمان می‌آموزند و به‌اندازه‌ی اطلاعات بالینی صریح‌اند». (یالوم، ۱۳۹۰: ٤۲) امروزه با اطلاع از تعامل آثار ادبی و سایر علوم می‌توان ادعا کرد بررسی این آثار با رویکردهای روانکاوانه می‌تواند دریچه‌ی جدیدی از معنا برای مخاطبین باز کند. در سال‌های اخیر نظریات روان‌شناسان متعددی در حوزه‌های ادبی مورد بررسی قرارگرفته است. در این نوشتار، یکی از مهم‌ترین مفاهیم انسانی پرداخته شده در آثار ادبی، یعنی عشق بررسی شده است؛ مفهومی که همواره مورد توجه فلاسفه و روان‌شناسان بوده است و اندیشمندان بسیاری همچون: هلن فیشر [۱]، هری فرانکفورت [۲]، زیگمونت باومن [۳]، رابرت استرنبرگ [٤] در آثار خود به توضیح و تبیین آن پرداخته‌اند. ادبیات داستانی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات تصویرگر روابط بین افراد، روابط اجتماعی و آداب و رسوم مختلف است و بر این اساس منبعی مهم برای بررسی و تحلیل بسیاری از موضوعات اجتماعی است. با توجه به اینکه رابطه‌های عاشقانه و عاطفی شخصیّت‌های داستانی یکی از موضوعات مهم در آثار زویا پیرزاد و لیلی بعلبکی است و در همهٔ آثار این دو نویسنده کمابیش مشاهده می‌شود؛ لذا این دو رمان برای بررسی و مقایسه بیشتر انتخاب شده‌اند.

رابرت استرنبرگ یکی از روانشناسان صاحب‌نظر در این حوزه است. او در سال ۱۹۷۸ میلادی نظریه‌ای ارائه داده که بر اساس آن، عشق به‌صورت یک هرم و مثلث تصور شده است. او عقیده دارد که «آدمی، بدون یک ارتباط عمیق عاشقانه، همچون زورقی شکسته خواهد بود که همواره دستخوش امواج خروشان دریا می‌شود و ثبات و سکون و اراده‌ای در زندگی ندارد» (استرنبرگ، ۱۳۸۱: ۱۵۰). او صمیمیت، شهوت (شور) و تعهد را سه رکن بنیادین مثلث عشق دانسته است. البته، این رکن‌ها لزوماً به‌صورت منفرد نمود نمی‌یابند، بلکه ممکن است گاهی دو یا سه رکن در هم بیامیزند. در نوشتار حاضر پس از شرح مختصری از هرم‌های سه‌گانه‌ی عشق از دیدگاه استرنبرگ به ذکر شاهد مثال‌هایی از دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» پرداخته می‌شود تا از این رهگذر به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که دیدگاه این دو نویسنده نسبت به مسئله‌ی عشق با توجه به نظریه‌ی مثلث عشق استرنبرگ چگونه است؟ الگوهای روابط عاشقانه‌ی شخصیّت‌های داستانی در آثار موردپژوهش با قصه‌های عشقی که استرنبرگ در نظریه‌ی خود تشریح می‌کند، تا چه میزان مطابقت دارد؟ و همچنین روابط عاطفی تصویر شده در رمان‌هایشان بیانگر چه واقعیتی از جامعه‌ی نویسندگان است؟

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران زیادی ارتباطات انسانی در جوامع مختلف را بر اساس نظریه‌ی هرم عشق استرنبرگ مورد بررسی قرار داده‌اند و ارکان سه‌گانه‌ی عشق را در روابط بین زن و مرد سنجیده‌اند؛ اما در زمینه‌ی بررسی این نظریه در آثار ادبی تنها می‌توان به چند پژوهش اشاره کرد: معصومه محمودی در مقاله‌ی «نظریه‌ی قصه‌ی عشق استرنبرک در دو داستان رئالیستی چشم‌هایش و شوهر آهو خانم» (۱۳۹۹) الگوهای مرتبط با روابط زوج‌ها را در این دو داستان رئالیستی با قصه‌های عشقی که استرنبرگ در نظریه‌ی خود تشریح کرده است، مطابقت داده و اهمیت آن را در ساختار علّی و معلولی پیرنگ داستان‌ها، نمایان کرده است و به این نتیجه رسیده است که روابط عاشقانه‌ی این داستان‌ها کاملاً با نظریه‌ی قصه‌ی عشق استرنبرگ مطابقت دارد. محبوبه رشیدی‌ظفر و دیگران در مقاله‌ی «بررسی مؤلفه‌های عشق در رمان سووشون بر اساس نظریه‌ی مثلث عشق استرنبرگ» (۱۳۹۹) عشق‌ورزی شخصیت‌های اصلی داستان را بر اساس این نظریه بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که آن‌ها عشقی متعالی را تجربه کرده‌اند. فاطمه بهارچتنی و دیگران در مقاله‌ی «بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد بر اساس نظریه‌ی عشق رابرت جی استرنبرگ» (۱۳۹۹) به بررسی مؤلفه‌های عشق بر اساس نظریه‌ی استرنبرگ پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که فروغ نتوانسته با توجه به موقعیت‌های مختلف زندگی، توازن و تعادلی بین ارکان عشق برقرار کند.

از جمله مهم‌ترین پژوهش‌هایی که درباره‌ی این دو کتاب موردبحث صورت گرفته است می‌توان به پژوهش مرضیه مؤمنی شهرکی در پایان‌نامه‌ی «نقد روانشناسی رمان "أنا أحیا" لیلی بعلبکی» (۱۳۹۳) اشاره کرد که به مشکلات و بحران‌های روحی شخصیّت اول این رمان پرداخته است. همچنین نزیهٔ أبونضال در کتاب «تمرد الأنثی» با نگاهی اجمالی به زندگی لیلی بعلبکی، از رمان «أنا أحیا» به عنوان برجسته‌ترین نمونهٔ رمان لبنانی نام برده و با تأکید بر تمرّد شخصیّت اصلی آن، آزادی را از دریچهٔ نگاه وی که منحصراً بی بند و باری و آزادی جنسی خلاصه می‌شود، تبیین کرده است. عبده وازن نیز در مقالهٔ «لیلی بعلبکی أسست الروایة النسائیة الحدیثة و اعتزلت» (۲۰۰۸) ضمن بیان خلاصه‌ای از این رمان به ماندگاری این اثر در میان مردم و تأثیر زیاد آن در مجامع ادبی و نقدی لبنان اشاره کرده است. درباره‌ی کتاب «عادت می‌کنیم» نیز پژوهش‌هایی انجام شده است که از آن جمله می‌توان به پژوهش ندا ضیغمی در پایان‌نامهٔ «بررسی نقش و هویت اجتماعی زن در آثار زویا پیرزاد» (۱۳۹۳) اشاره کرد که به بررسی نقش اجتماعی و هویت زنان پرداخته است و مقوله‌های برخاسته از هویت زنان در این داستان‌ها را در قالب نوع لباس و حجاب آن‌ها، دین‌داری، میل به زیبایی، بازاندیشی در هویت زنانه و بازتولیدکننده‌های مردسالاری مورد بررسی قرار داده است. همچنین خدیجه رجبیان قره جقه در پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی سیمای زن در رمان‌های هیفاء بیطار و زویا پیرزاد» (۱۳۹۵) به بررسی جنبه‌های روزمرهٔ زنان، سیمای زنان مطلقه و عقاید جامعهٔ مردسالار پرداخته است. برآیند کلی این پژوهش این است که هر دو نویسنده توانسته‌اند به‌خوبی به بیان دغدغه‌های زنان جامعه‌شان بپردازند. اما تاکنون درباره‌ی مفهوم عشق براساس نظریه‌ی استرنبرگ در رمان‌های «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» و بررسی تطبیقی آن پژوهش مستقلی انجام نشده است.

۱ .۲. معرفی دو رمان

رمان «أنا أحیا» داستان زندگی دختری لبنانی به نام لینا است که در خانواده‌ای پدرسالار متولد شده است. او بااینکه پدری ثروتمند دارد اما می‌خواهد ازلحاظ مالی مستقل شود و بدین‌وسیله در مسیر آزادی که در رؤیاهایش می‌پروراند گام بردارد. در خلال داستان با پسری آشنا می‌شود که رابطه‌ی آن‌ها به شکست می‌انجامد. (ن.ک. بعلبکی، ۲۰۱۰) منتقدان این رمان را یکی از صد رمان برتر معاصر ادبیات عرب می‌دانند؛ رمانی که «داستان دختر شرقی است: قصه دختر مسلمانی که بر روح و اندیشه‌اش حجابی آویزان است، اگرچه این حجاب بر چهره و موهای او آویزان نیست. این حجابی است که از دورهٔ تحجّر و انحطاط واجب بوده و جامعهٔ امروز نیز آن را واجب دانسته است.» (صایغ، ۱۹۵۸: ۵۹)

رمان «عادت می‌کنیم» نیز شرح زندگی روزمره‌ی سه زن ایرانی (دختر و مادر و مادربزرگ) است. راوی قصه آرزو است، زنی مطلقه و محکم است که از مردها و دنیای مردانه اطرافش هراسی ندارد، چنانکه پس از مرگ پدر، اداره بنگاه معاملاتی وی را که یک کار کاملاً مردانه است بر عهده می‌گیرد و به‌تنهایی بار مسئولیت مخارج دختر و مادرش را به دوش می‌کشد. با مردی آشنا می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند اما با مخالفت شدید اطرافیانش مواجه می‌شود که این ماجرا به جدال ذهنی او دامن می‌زند.

۲. ارکان سه‌گانه‌ی عشق استرنبرگ

استرنبرگ سه رکن «صمیمیت»، «شور و اشتیاق یا شهوت» و «تعهد» را برای عشق در نظر گرفته است. ترکیب هرکدام از این رکن‌ها باهم، نتیجه‌ای متفاوت خواهد داشت و کیفیت عشق تجربه‌شده را دستخوش تغییر خواهد کرد. ازنظر او سه بُعد عشق به‌ندرت در فردی به‌طور مساوی جمع می‌شود. «رابطه‌ی سالم باید سهمی از هر سه مؤلفه را در خود داشته باشد؛ یکی کم‌تر و دیگری بیش‌تر؛ اما به‌هرحال، هر سه مورد در کنار یکدیگر می‌توانند یک رابطه‌ی خوب را بسازند» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ١٤). درباره‌ی ارکان سه‌گانه‌ی عشق آمده است:

الف) صمیمیت: «این مؤلفه به نزدیک‌ترین احساسات، وابستگی و پیوستگی در روابط دوستانه اشاره دارد. به این معنی که درون حوزه‌ی خود احساساتی را ایجاد می‌کند که اساساً مانند گرمی یک رابطه‌ی دوستانه است». (همان: ۱۱۹) استرنبرگ ده خوشه برای صمیمیت معرفی کرده که عبارت است از: ۱-میل به افزایش رفاه معشوق. ۲-تجربه‌ی خوشحالی در کنار معشوق. ۳-احترام بسیار برای معشوق. ٤-توانایی حساب کردن بر معشوق هنگام نیازمندی‌ها. ۵-فهم متقابل طرفین در رابطه. ٦-به اشتراک‌گذاری خود و مایملک دارایی طرفین عشق. ۷-کسب حمایت احساسی از معشوق. ۸-اعطای حمایت احساسی و هیجانی به معشوق. ۹-ارتباطات صمیمانه‌ی طرفین. ۱۰-ارج نهادن به یکدیگر در طول زندگی». (همان: ١٣٤)

ب) شهوت: «این مؤلفه به اجزای هیجان‌انگیز یک رابطه‌ی عاشقانه اشاره دارد. این اجزا عبارتند از: جاذبه‌ی فیزیکی، کشش جنسی و احساسات عاشقانه‌ی یک رابطه. بر این پایه، شور و شهوت وجه دیگری از یک رابطه‌ی دوستانه را معرفی می‌کند که به تجربه‌ی اشتیاق درون رابطه منجر می‌گردد» (همان: ۱۱۹). ازآنجاکه جذابیت‌های بدنی بعد از وصال، رنگ می‌بازد، عشقی که مبتنی بر شهوت صرف باشد، آثار مطلوبی ندارد.

ج) تعهد: «این مؤلفه به مدت و تعداد یک رابطه اشاره دارد. به این منظور که تصمیم می‌گیرید در مدت‌زمان طولانی، اوقاتی را با یک شخص بگذرانید و به آن عشق پایبند باشید. این پایبندی منجر به حفظ عشق میان دو نفر می‌شود. تعهد به یک رابطه، نه‌تنها باعث شناخت طرف مقابل می‌گردد، بلکه باعث می‌شود شخص نیز به شناختی عمیق نسبت به خصوصیات خود دست یابد». (همان: ۱۳۰). بنابراین، نمود تعهد در یک رابطه عاشقانه برای دو طرف دستاورد مثبتی دارد.

۳. انواع عشق در دو رمان

استرنبرگ عشق‌ورزی را پروسه‌ای چندوجهی می‌داند که با بودن یا فقدان رکن‌های سه‌گانه‌ی مذکور، تأثیرات گوناگونی بر طرفین رابطه می‌گذارد. سه مؤلفه‌ی مثلث عشق استرنبرگ به طرق گوناگون با هم ترکیب می‌شوند که بر این اساس او هشت نوع رابطه را مشخص کرده است: ۱- دوست داشتن؛ آن در صورتی است که فردی، تنها رکن صمیمیت را داشته باشد. مجموعه‌ای از احساسات است که فرد در روابطی به شکل دوستی تجربه می‌کند و نسبت به فرد دیگری احساس نزدیکی و پیوند می‌کند. ۲- عشق ابلهانه؛ تجربه‌ی شهوت بدون ارکان دیگر. شیفتگی، رابطه‌ای است میان دو فرد که از همان ابتدا بر اساس ارضای نیازهای جنسی بنا نهاده می‌شود (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۲٤-۱۲۱). ۳- عشق خالی؛ تجربه‌ی تعهد بدون دیگر ارکان عشق است. در این نوع عشق، مرد یا زن علاقه‌ای به یکدیگر ندارند و فقط به خاطر احساس مسئولیتی که نسبت به زندگی خود یا فرزندانشان دارند، به رابطه‌ی خود ادامه می‌دهند؛ ولی نسبت به یکدیگر سردمزاج و بی‌تفاوت‌اند (مجد، ۱۳۹۰: ۹۰). ٤- عشق رمانتیک؛ تجربه‌ی شور و اشتیاق یا شهوت همراه با صمیمیت و بدون رکن تعهد است. عشق رمانتیک، رابطه‌ای است که در آن هیچ‌کدام از دو طرف نمی‌خواهند یا قادر نیستند به هم تعهد داشته باشند. ۵- عشق مشارکتی؛ تجربه صمیمیت و تعهد بدون شور و اشتیاق است. یک رابطه‌ی دوستانه‌ی پایدار، طولانی‌مدت و متعهدانه که همراه با صمیمیت است. این عشق بین همسرانی که سال‌ها در کنار هم زندگی کرده‌اند و جذابیت فیزیکی بین آن‌ها از بین رفته است، دیده می‌شود. ٦- عشق احمقانه؛ تجربه‌ی شور و اشتیاق و تعهد بدون صمیمیت است. در این نوع رابطه، صمیمیت فرصتی برای گسترش نمی‌یابد و هوس به‌سرعت رو به افول می‌رود. در نهایت به‌احتمال‌زیاد طرفین با احساس ناامیدی به رابطه‌ی خود پایان می‌دهند. ۷- عشق کذایی؛ فقدان هر سه رکن عشق در رابطه است. این عشق بخش وسیعی از روابط شخصی ما را شکل می‌دهد و شامل روابط متقابل معمولی‌ای است که عشقی در خود ندارند. ۸- عشق آرمانی یا متعالی؛ تجربه‌ی ارکان سه‌گانه‌ی عشق باهم است. عشقی کامل که منجر به زندگی بادوام و سعادتمند می‌شود و در آثار ادبی همواره از آن ستایش‌شده است (ن.ک: استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۲٤-۱۲٦). در ادامه به بررسی انواع عشق تصویر شده در دو رمان با تکیه بر نظریه‌ی استرنبرگ پرداخته می‌شود.

۳. ۱.عشق احمقانه

از دید استرنبرگ، «ترکیب شور و هیجان با تعهد، یأس و ناکامی به وجود می‌آورد. در این شرایط، به این دلیل که رابطه چندان عمیق نیست و دو طرف، فکر و آرزوهایشان را نمی‌شناسند، لحظات عذاب‌آوری را تجربه می‌کنند. آن‌ها گاهی

شدیداً به هم وابسته می‌شوند و گاهی علاقه‌ای بینشان دیده نمی‌شود» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۲٤). در این صورت، شاهد شکل‌گیری روابطی در ظاهر عاشقانه هستیم که بدون دستاورد معرفتی و شخصیّتی مطلوب، منجر به پیدایی گسست‌های عمیقی در سطح رفتار، گفتار و افکار طرفین یک رابطه می‌شود. در رمان «أنا أحیا» عشق لینا به معشوقش «بهاء» را می‌توان در این دسته از عشق قرار داد. یکی از جنبه‌های ادبیات فمینیستی علاقه‌ی زن به جنس مذکر است که بعلبکی در خلال داستانش به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در روند شکل‌گیری قصه به آن پرداخته است. لینا شور و اشتیاق فراوانی نسبت به بهاء دارد. این شور و هیجان تا به‌اندازه‌ای است که علت زندگی کردنش را تنها در گرو وجود او می‌بیند: «سَأعیشُ بعدَ الأنِ لِبهاءِ، لَهُ وَحده!» (بعلبکی، ۲۰۲۰: ۲۱۱–۲۱۰). (ترجمه) «از این به بعد برای بها زندگی خواهم کرد، تنها برای او!» احساس یگانگی لینا با بهاء تا به اندازه‌ای است که او با خود فکر می‌کند که گویی بهاء را از مدت‌ها پیش می‌شناسد حتی قبل از به دنیا آمدنش: «كأنَّني أعيشُ مَعَ هذا الرجلِ قبلَ أنْ يولدُ هوَ وَ أولدُ أنا وَ تولدَ الحياةُ على الأرضِ.» (همان: ١٤٦). (ترجمه) «گویی من با این مرد زندگی می‌کردم قبل از اینکه او به دنیا بیاید و یا من به دنیا بیایم و همچنین قبل از اینکه زندگی روی زمین متولد شود.»

ازجمله علل عشق لینا به بهاء به ویژگی‌های مکملی که در او تصور کرده است، برمی‌گردد. او بهاء را نقطه‌ی مقابل خود می‌بیند، او را شجاع می‌پندارد که دقیقاً در برابر ترس او قرار دارد و عاشق او می‌گردد؛ چراکه «نجات انسان در عشق و با عشق است». (فرانکل، ۱۳۵۳: ۱۵). با این‌وجود به قول کارن هورنای شاهد یک نوع نیاز روان‌رنجورانه به عشق در وجود لینا هستیم؛ چراکه عشق لینا به بهاء یک عشق طبیعی نیست. «در نیاز روان‌رنجورانه، احتیاج فرد به عشق بسیار شدید و پررنگ است» (هورنای، ۱۳۸۲: ۳۰۰). به همین علت بعد از رابطه با بهاء احساسات تازه‌ای در او ایجاد می‌شود؛ ترس‌ها و اضطراب‌هایش جای خود را به آرامش می‌دهد. لینا زمانی که عشقی را در زندگی ندارد، دچار ناامنی می‌شود ولی به محض آشنایی با بهاء احساس بهتری دارد؛ رعد و برق و باران شبانگاهی که تا پیش از این آشنایی باعث ترس و دلهره در او می‌شد اینک آرامش او را بر هم نمی‌زند و فقط نیاز او را به سینه‌ای که بر آن تکیه کند بیدار می‌کند: «فَالرعدُ لا يرعبني، إنَّه الآنَ يُوقِظُ في كياني كلِّه حاجةً باكيةً إلى الاحتماءِ في صدرٍ فسيحٍ، يغمرُ وحشتي...» (همان: ۱۳۵). (ترجمه) «رعد مرا نمی‌ترساند، بلکه اکنون آن نیازی گریان را به پناه بردن به سینه‌ای وسیع در تمام وجودم بیدار می‌کند که تنهایی‌ام را می‌پوشاند...»

تأثیرات معشوق بر عاشق تنها به جنبه‌های مثبت و سازنده معطوف نمی‌شود؛ «روابط، نیرومند و متحول کننده‌اند؛ آن‌ها ممکن است ما را به‌گونه‌ای متحول کنند که خوشایندمان نیست.» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۲۸). بر این اساس لینا رفتارهای غلط معشوقش را نیز به سبب عشق کورکورانه تقلید می‌کند. یکی از این رفتارها سیگار کشیدن است: «استلقيتُ على مقعدٍ مريحٍ، في الصالونِ، تنثرُ حولي الصحفُ... وَ أشعلتُ سيجارةً» (بعلبکی، ۲۰۱۰: ۱۷۲). (ترجمه) «روی صندلی راحتی در اتاق نشیمن دراز کشیدم درحالی‌که روزنامه‌ها اطرافم پخش‌شده بودند... و سیگاری روشن کردم.»

از دیگر شاخصه‌های این نوع عشق تعهد است. لینا به بهاء متعهد است و به‌جز او کسی را نمی‌تواند در کنار خود تصور کند و با مردان دیگر و کسانی که به او ابراز علاقه می‌کنند به سردی رفتار می‌کند که این موضوع نشان از تعهد او به این عشق دارد: «وَ عَرَفتُ أنَّني مَرَرتُ بِتجربةٍ خَطيرةٍ: إنَّني لَنْ أتحَمَّلَ الاحتكاكَ بِأيِّ رجلٍ بعدَ الآنَ، غيرَ بهاء!» (همان: ۲۵۲). (ترجمه) «متوجه شدم که من تجربه‌ی مهمی را کسب کردم: من اکنون تحمل ارتباط با مردی غیر از بهاء را ندارم!» «أولَيسَ هوَ إلهًا، إلهي؟ أولَيسَ مُغَلِّفًا جَسدي

بِالقیدِ الشَفّافِ مُسبِّبًا اشمئزازِي مِن سواه، مِن الرِّجالِ؟» (همان: ۲۹۷). (ترجمه) «آیا او معبود نیست، معبود من؟ آیا او بدن مرا با غل و زنجیر شفافی که باعث انزجارم از مردان دیگر شده، نبسته است؟»

بعلبکی در جاهای مختلفی از داستانش عشق شدید لینا به بهاء را توصیف کرده است. در واقع دو رکن مثلث عشق استرنبرگ (شهوت و تعهد) در این رابطه کاملاً هویداست، اما اصل دیگر، یعنی صمیمیت، نمودی ندارد و این خلأ باعث به وجود آمدن گسست‌های عاطفی و نارضایتی لینا شده است. احساس ترس و اضطراب در غیاب بهاء همراه همیشگی لینا می‌شود؛ زیرا شعله‌های کشش و گرایش بهاء نسبت به او که تنها از هیجانات جوانی و شهوتش سرچشمه می‌گرفت رو به افول نهاده و در ادامه لینا را به‌تنهایی در آتش عشقی یک‌طرفه باقی می‌گذارد. این شور و عشق یک‌طرفه آن‌چنان است که لینا را مجبور به پذیرش هرگونه رفتار ناخوشایندی از سوی بهاء می‌کند: «أخافُ أنْ یغضبَ بَهاءُ، وَ یهجرُنِي إلی الأبدِ لَأعودُ إلی الوحدةِ، وَ القَلقِ، وَ الفراغِ..» (همان: ۲۹۷). (ترجمه) «می‌ترسم بهاء عصبانی شود و برای همیشه مرا رها کند تا به تنهایی، نگرانی و پوچی برگردم...» لینا پس از اینکه بهاء او را ترک می‌کند، چنان که استرنبرگ نیز درباره‌ی این نوع از عشق پیش‌بینی کرده است دچار احساس پوچی و اضطراب زیادی می‌شود. بنا به گفته‌ی دوبووار: «زن وانهاده شده، دیگر هیچ است، دیگر چیزی ندارد. اگر از او سؤال شود: «قبلاً چطور زندگی می‌کردید؟» دیگر حتی به خاطر هم نمی‌آورد». (دوبووار، ۱۳۸٤: ٦۰۰). می‌توان گفت که لینا درگیر عشقی یک‌طرفه است و در این توهم به سر می‌برد که معشوق نیز به او علاقه‌مند است.

۳.۲. عشق آرمانی

عشق آرمانی، یکی دیگر از انواع عشق بر اساس نظریه‌ی استرنبرگ است که نمونه‌ی آن بیشتر در رمان عادت می‌کنیم مشاهده می‌شود. «عشق کامل و مطلوب با سرنوشتی خوشایند، زمانی بروز و ظهور پیدا خواهد کرد که صمیمیت، شور و هیجان و تعهد باهم آمیخته شوند. در این صورت، عشق شکل‌گرفته، کمال‌بخش و مایه‌ی رشد طرفین یا دست‌کم، یکی از آن‌ها خواهد بود» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۲٤). این نوع عشق به لحاظ کیفی برتر از سایر انواع عشق است؛ چراکه هر سه رکن را در خود دارد. پیرزاد چند نمونه از این عشق آرمانی را در رمان عادت می‌کنیم تصویر کرده است. از آن جمله عشق پدر آرزو به ماه‌منیر است که از نمونه‌های عشق عمیق و ماندگار در این رمان به شمار می‌رود. این عشق، عشقی است که حتی گذشت سالیان دراز اندکی از آن نکاسته است؛ زیرا عشق‌هایی که هر سه رکن عشق را (به‌ویژه تعهد) در خوددارند گذر زمان نمی‌تواند تغییری در کیفیت آن‌ها به وجود بیاورد «پدر انگار همیشه ماه‌منیر را همان‌طور می‌دید که اولین بار دیده بود. چهل و اندی سال پیش، در یکی از کوچه‌پس‌کوچه‌های سه‌راه امین حضور» (همان: ۲٦۳). شدت علاقه‌ی پدر آرزو به همسرش تا به اندازه‌ای است که حتی زمانی که به علت پیری و بیماری زمین‌گیر می‌شود بازهم نگران همسرش است و از فرزندش می‌خواهد مراقب او باشد: «پدر که حالش به هم خورد و خوابید روی تخت، از پنجره به حیاط نگاه کرد و گفت «کاج چه بزرگ شده. مواظب مادرت باش» (همان: ۹۷). این عشق پایدار تنها هنگام مرگ یکی از طرفین (پدر آرزو) خاتمه می‌یابد. پدر آرزو صمیمیت، شور و اشتیاق و تعهد را در عشق به همسرش دارد اما ماه‌منیر چنین عشق آرمانی به او ندارد و

به‌نوعی خود را برتر از همسرش می‌بیند: «ماه‌منیر تا لحظهٔ مرگ بابام و تا همین الان فکر می‌کرد و فکر می‌کند مغبون شده که باید زن فلان‌الدوله می‌شد. که بابام از خانوادهٔ اسم و رسم‌دار نبود» (همان: ۷۹).

ماکس وبر جامعه‌شناس آلمانی می‌گوید: «انسان به‌عنوان یک «کنشگر اجتماعی» همیشه کنش‌های عقلانی معطوف به هدفی مشخص ندارد. او بر این باور است که برخی کنش‌های کنشگران اجتماعی، عاطفی، هیجانی، دوستانه و عاشقانه بوده و با کنش‌های سهامداران یک شرکت تجاری که بر پایه درآمد و هزینه‌های سالانه شکل می‌گیرد، متفاوت است... برای نمونه، چگونه دختر خانواده‌ای اشرافی دل‌سپرده‌ی فرزند باغبان خانه‌ی خود می‌شود و شخصیّت اجتماعی، مقام، پول و تمام هستی‌اش را در راه او باخته و قید خانواده‌اش را می‌زند» (ستوده، ۱۳۹۰: ۲۲۰). نمونه‌ی این عشق که آن‌هم در زمره‌ی عشق آرمانی قرار می‌گیرد عشق پدر و مادر یکی دیگر از شخصیّت‌های این رمان به نام تهمینه است که علی‌رغم نابرابری سطح اجتماعی طرفین و مشکلات فراوان سال‌ها دوام می‌آورد: «سهراب برگشت طرف آرزو. «چی پرسیدی؟» «پدر تهمینه. قیافه‌اش توی عکس به مادرش--» دنبال کلمه‌ی درست گشت. «به هم نمی‌آمدند». «پدر از اعیان و اشراف بوده. اهل ادبیات و شعر و شاعری. مادر دختر مباشر خانواده. پسر ارباب عاشق دختر مباشر شده و پا توی یک کفش کرده تا ازدواج‌کرده‌اند» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۲۰٤). این ازدواج با مخالفت خانواده‌ی پدر تهمینه مواجه می‌شود و ازآنجایی‌که او حرفه‌ی خاصی برای تأمین معاش خانواده بلد نبوده است، همسرش به کمکش می‌آید: «پدر جز شعر گفتن و خط نوشتن کاری بلد نبوده. از بچگی هم مریض‌احوال بوده. مادر تهمینه صاحب باغ را راضی کرده که «نگهداری از باغ و رسیدگی به خانه با من». خیاطی هم می‌کرده» (همان: ۲۰٤). این عشق نیز هر سه رکن عشق از دیدگاه استرنبرگ را داراست؛ شور و صمیمیت آن‌ها را به هم می‌رساند و در ادامه تعهد عاشقانه باعث می‌شود در کنار یکدیگر مشکلات را تحمل کنند که در اینجا نقش زن در مدیریت زندگی و رابطه‌ی زناشویی پررنگ‌تر است؛ زیرا مرد به علت بیماری توان جسمی ندارد و همچنین به خاطر زندگی در رفاه، آموزش کافی برای اشتغال و کسب درآمد ندیده است. چنان‌چه از نمونه عشق‌های مطرح شده در رمان پیداست، پیرزاد عشق‌های حقیقی را بیان می‌کند که ویژگی اصلی آن‌ها طول مدت زیاد با هم بودن و پایداری و صبر در برابر مشکلات راه عشق است.

با بررسی ارکان عشق در محوری‌ترین رابطه‌ی این داستان یعنی رابطه‌ی بین سهراب و آرزو می‌توان گفت که عشق آن دو به یکدیگر نیز عشقی آرمانی است: «به کوه‌ها نگاه کرد و فکر کرد چه خوب می‌شد با سهراب می‌رفت اصفهان یا هر جا یا اصلاً هیچ‌جا. به کوه‌ها نگاه کرد و فکر کرد هیچ‌وقت این‌همه دلش نخواسته با کسی باشد» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۱۸۳). در عشق آن‌ها صمیمیت پررنگ‌تر از ارکان دیگر است. آن دو در کنار یکدیگر احساس آرامش و خوشحالی می‌کنند، فهم متقابلی از یکدیگر دارند و برای هم احترام قائلند و برای رفع مشکلات می‌توانند روی‌هم حساب کنند؛ چنان‌که پیرزاد این خصوصیت اخلاقی سهراب و آرزو را در چندین جای داستان و طی اتفاقات مختلف نشان می‌دهد: «سهراب به احمقانه‌ترین مشکل‌ها با دقت گوش می‌کرد و راه‌حل پیشنهاد می‌کرد» (همان: ۱۷۱). چنانکه در رابطه‌ی آرزو و سهراب تغییر رفتار آرزو بعد از این ارتباط کاملاً مشهود است و باعث می‌شود او بااحساس سرزندگی و تازگی، بیشتر به خودش توجه کند. رکن دیگر عشق

یعنی تعهد نیز در این رابطه به‌خوبی مشهود است. آن دو علی‌رغم مخالفت‌های شدید خانواده و اطرافیان آرزو تصمیم می-گیرند که باهم ازدواج کنند.

در رمان «أنا أحیا» این موضوع به شکل دیگری عنوان می‌شود. ازآنجاکه بعلبکی دید مثبتی نسبت به مردان ندارد، مرد آرمانی و کاملی که مصداق خارجی داشته باشد را توصیف نمی‌کند و در واقع با روایت عشق نادرست و بیمارگونهٔ لینا به بهاء وجود این‌گونه مردان را توهمی بیش نمی‌داند که زادهٔ ذهن یک دختر خیالاتی است. این نویسنده در قالب افکاری که در ذهن شخصیت اصلی داستانش مرور می‌شود شاخصه‌های یک ازدواج آرمانی و موفق را با مخاطب در میان می‌گذارد. این شاخصه‌ها اگرچه پیچیده و یا دور از دسترس نیست اما در اغلب روابطی که او به تصویر کشیده است مغفول مانده است: «تُریدُ مُشارَکةً: أنْ یشارکَها زوجُها الحیاةَ التي یَحیاها، في سماعِ نشرةِ الأخبارِ، في قِراءةِ کتابٍ معیَّنٍ، في الذهابِ إلی السینما، في شُربِ الکولا، في تدخینِ السیجارةِ، في ردِّ الزیاراتِ، في إعدادِ المائدةِ... في کلِّ ما یدخلُ في حیاتِهما المشترَکةِ. أنْ یشارکَها، وَ لا فرقَ عندي إنْ کانَ فراشُهما الرصیفَ، وَ زواجُهما باطلًا، وَ عالمُهما یائسًا مضطهدًا» (همان: ۱۸۷) (ترجمه) «(زن) همکاری می‌خواهد: اینکه شوهرش در زندگی‌ای که برایش ساخته با او همکاری کند، در گوش دادن به اخبار، در خواندن کتابی مشخص، در رفتن به سینما، در نوشیدن نوشابه، در سیگار کشیدن، در دید و بازدید، در آماده کردن سفره... در هر چیزی که مشارکت را وارد زندگی‌شان می‌کند. که با او همکاری کند و برای من فرقی ندارد که بسترشان پیاده‌رو باشد و ازدواجشان باطل و جهانشان خشک و ستمدیده.»

چنانکه از نمونه مثال‌های درون‌متنی در هر دو رمان مشاهده شد، زنان سرخورده و دل‌آزرده از سرنوشت خویش، هر یک در ذهن خود رؤیای مردی آرمانی را می‌پرورانند؛ این مردان ویژگی‌هایی خاص دارند؛ زنان هر دو رمان آن مردان را متفاوت از دیگر مردان می‌بینند و عقیده دارند که آن‌ها درک بهتری از شرایط و مشکلات زنان دارند: «باور می‌کنی تا حالا مردی ندیدم این‌قدر شبیه خودم؟» ریز خندید. «منهای بداخلاقی‌ها و هول بودن‌ها و الکی دلشوره گرفتن‌ها و داد و هوارها.» خنده تبدیل شد به لبخندی محو. «شبیه هیچ‌کدام از مردهایی که تا حالا دیدم نیست. اصلاً شبیه مردها نیست و در ضمن هست و...» نگاه به‌جایی خیلی آن‌طرف‌تر از دیوار حیاط گفت «تا حالا یک کار زشت نکرده.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ١٦٤) پیرزاد با توجه به دیدگاه مثبتی که نسبت به رابطه با جنس مخالف و به‌تبع آن ایجاد یک عشق آرمانی دارد؛ روابط عاشقانه‌ی ایده‌آل و کامل مختلفی را در رمانش به تصویر می‌کشد اما ازآنجاکه بعلبکی دیدگاهی کاملاً منفی نسبت به این موضوع دارد، عشق آرمانی در رمانش تنها در قالب توصیفاتی که شخصیّت اصلی داستان از یک مرد کامل و یک رابطه‌ی عاطفی درست و سازنده دارد، بیان می‌شود و نمونه‌ی خارجی از این عشق آرمانی روایت نمی‌شود.

۳. ۳. عشق رمانتیک

ازجمله شخصیّت‌هایی که در رمان عادت می‌کنیم عشقشان توصیف می‌شود، شیرین و اسفندیار هستند که بعد از مدتی جدایی که به علت حادثه‌ای اتفاق می‌افتد در پایان رمان دوباره از سر گرفته می‌شود. می‌توان گفت این عشق در ابتدا همه‌ی ارکان عشق را در خود دارد، صمیمیت و شور و اشتیاق و تعهد نسبت به یکدیگر. چنانچه آن‌ها اوقات زیادی را باهم می-گذرانند و از کنار هم بودن لذت می‌برند: «بچه که بودیم هر تابستان می‌آمدیم شمال. گاهی خانه ما، گاهی خانه آن‌ها... شب

که همه می‌خوابیدند، دوتایی توی حیاط روی تابی شبیه این می‌نشستیم حرف می‌زدیم» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۸۲). «من و اسفندیار مدام پیِ کارهای خودمان بودیم. کتاب، سینما، جشنواره‌های صد تا یک غاز، مسافرت» (همان: ۸۱). اما در ادامه با تصادف و مرگ ناگهانی مادران هر دو نفر آن‌ها، اسفندیار به علت ناراحتی‌های روحی پس‌ازاین اتفاق، به‌یک‌باره همه‌چیز را رها می‌کند و برای فراموش کردنش به کشوری دیگر پناه می‌برد. پیرزاد به‌گونه‌ای ماجراهای این رمان را روایت می‌کند که همواره این مردان هستند که موجب جدایی و یا در ماجرای آرزو طلاق از زنان هستند. مردانی که با خودخواهی و عدم مسئولیت‌پذیری تمام مشکلات را بر دوش زنان می‌گذارند. بدین ترتیب در جریان رابطه و عشق اسفندیار و شیرین، نداشتن تعهد از سوی اسفندیار موجب جدایی آن دو می‌شود: «راه حل اسفندیار رفتن بود. مال من کلاس‌های طاق و جفت» (همان: ۸۱). چنانچه در ماجرای ازدواج آرزو با همسر سابقش (حمید) نیز همین موضوع موجب جدایی آن‌ها می‌شود. حمید علی‌رغم تحصیلات بالا و زندگی در اروپا هیچ‌گونه درکی از مسئولیت‌های یک مرد در قبال زنش ندارد و آرزو به این نتیجه می‌رسد که دیگر توان تحمل این وضعیت را ندارد و به همین دلیل از او جدا می‌شود. در جریان رابطه‌ی آن دو هم همه‌ی ارکان عشق و به‌ویژه تعهد و صمیمیت رنگ می‌بازد و کار آن‌ها را به جدایی می‌کشاند. در رمان «أنا أحیا» نمونه‌ای از این نوع عشق یافت نشد.

۳ .٤. عشق ابلهانه

یکی دیگر از انواع عشق، عشق ابلهانه است. عشقی که دربردارنده‌ی شور و اشتیاق بدون وجود دو رکن دیگر یعنی صمیمیت و تعهد است. نمونه‌ی این نوع از عشق در رمان «أنا أحیا» مشاهده می‌شود. عشق و در واقع کشش بهاء نسبت به لینا در این حوزه قرار دارد. لینا در ابتدای رابطه گمان می‌کند که علت توجه بهاء به او عشق و علاقه‌ی حقیقی است. چنان‌که از احوال‌پرسی او و این نتیجه را می‌گیرد که غیبتش باعث نگرانی او شده و حضورش برایش اهمیت دارد: «أینَ کُنتِ طوالَ شهرٍ؟ هلَ کُنتِ مریضةً؟» ... «أینَ کُنتِ؟» قالَها بِأسی، وَ بِکُلِّ ما فیه مِن حیاةٍ، کَأنَّني کُنتُ میتةً وَ الیومَ بُعثتُ إلی الوجودِ» (بعلبکی، ۲۰۱۰: ۱۲۵). (ترجمه) «در طول این‌یک ماه کجا بودی؟ آیا مریض بودی؟» ... «کجا بودی؟» آن (جمله) را با اندوه و با تمام زندگی که در او جاری بود،گفت. گویی که من مرده بودم و امروز زنده شده‌ام.» تنها چیزی که بهاء را به لینا متصل می‌کند، جاذبه‌های جسمی لینا و شهوت بهاء نسبت به آن است: «وَ عادَ إلی التوقُّفِ علی وَجهي، ثمَّ علی صَدري، ثمَّ علی ساقيّ، یُنقِّبُ، کَعالم أثریٍّ، عَن المحبَّةِ في الوجهِ، وَ الصدرِ، وَ الساقینِ... وَ لا أعلمُ ماذا یجني مِن مُهمّةِ النظراتِ التفتیشیَّةِ هذه؟ لا أعلمُ» (همان: ٢٤٦). (ترجمه) «او در صورت، سینه و ساق پاهایم مکث کرد (ایستاد)، مانند یک باستان‌شناس به دنبال محبت در صورت، سینه و ساق پاهایم حفاری می‌کرد. نمی‌دانم از این نگاه‌های جستجوگر چه سودی می‌برد؟ نمی‌دانم.» خود بهاء به صراحت علت کشش و گرایشش به لینا را اعلام می‌کند و از نگاه او، لینا هیچ تفاوتی با بقیه‌ی زنان ندارد: «أنتِ... أنتِ لستِ أکثرَ مِن واحدةٍ مِن تلکَ النساءِ الکثیراتِ. أنتِ مثلُهُنّ: لَکِ ساقٌ، لَکِ قمّةُ نهدینِ، لَکِ زندُ عارٍ..."» (همان: ۱۷۰–۱۷۱). (ترجمه) «تو... تو چیزی بیش از یکی از آن چند زن نیستی. تو مثل آن‌ها هستی: پا داری، برآمدگی سینه داری، بازوی برهنه داری...»

بعلبکی با تصویر کردن نوع نگاه بهاء به اندام لینا، با دیدگاهی بدبینانه می‌خواهد به مخاطب نگاه ابزارگونه و جنسیتی مردان به زنان را در جامعه نشان دهد و احساس ترس و اضطراب و ناامنی که به این علت وجود زنان را فرا می‌گیرد، نشان دهد: «وَ تاهتْ عيناهُ في وجهي حتى شَعَرتُ بِأنَّ عينيه تَأكلانِ مِنْ شَفَتيّ، وَ ذقني،ثُمَّ تَنحَدران إلى صَدري. فَضَربتُ الطاولةَ بِقَبضةِ يدي، وَ حاولتُ الصُراخَ! فَأَمسكَ يدي، وَ ظلَّ فَمي مَفتوحًا بعدَ أنْ ماتتْ الصرخةُ في حنجرتي. تَرَكَ يدي، فَاعترتْني رجفةٌ ظالمةٌ» (همان: ١٥١). (ترجمه) «چشمانش در صورتم سرگردان شد تا اینکه حس کردم چشمانش از لب و چانه‌ام می‌خورد سپس به سمت سینه‌ام پایین می‌آید. با مشت به میز زدم و سعی کردم فریاد بزنم! پس دستم را گرفت و دهانم همچنان باز بود بعد از اینکه فریاد در گلویم خاموشی گرفت. او دستم را رها کرد و لرزشی ظالمانه مرا در بر گرفت.» چنان که مادر لینا نیز که خود نیز نقش یک قربانی را در رابطه با همسرش دارد لینا را از علت توجه بهاء به او و خطرات آن آگاه می‌کند و به او هشدار می‌دهد که فقط به خاطر جاذبه‌های زنانه جذب او شده است: «أنتِ تُثيرينَ إعجابَ كلَّ الرجالِ: أنوثتُك طاغيةٌ!» (همان: ١٣١). (ترجمه) «تو شگفتی همه‌ی مردان را بر می‌انگیزی: زنانگی تو سرکش است.» لینا از اینکه بهاء او را بخاطر جسمش بخواهد، احساس ناخوشایندی دارد تا جایی که برای مصون ماندن از نگاه‌های سنگین بهاء دوست دارد، پوشش و حجابی داشته باشد: «يَمتصُّ اللذّةَ على عجلٍ... فَحَسدتُ في هذه الليلةِ كلَّ وجهٍ يُغَلِّفُه حجابٌ!» (همان: ١٥٠). (ترجمه) «شتابان لذت را می‌مکد... پس به هر چهره‌ای که در این شب با حجابی پوشیده شده باشد غبطه خوردم!»

در این رمان، بهاء در داستان، حضوری کاتالیزوری دارد. او در زندگی شخصیّت اصلی زن (لینا) حضور می‌یابد و با او به گفت‌وگو می‌نشیند. به او دانسته یا نادانسته، امید می‌بخشد و در نهایت او را ترک می‌کند. چنانکه استرنبرگ نیز سرانجامِ چنین رابطه‌هایی را پیش‌بینی کرده است؛ رابطه‌هایی که از آن به‌عنوان عشق ابلهانه یاد می‌کند: «عشقی که تنها بر اساس این مؤلفه شکل‌گرفته باشد، به‌صورت ناگهانی پدیدار می‌شود و ناگهانی از بین می‌رود. نوعی دلباختگی در طرفین رابطه به وجود می‌آید، اما به‌سرعت محو می‌گردد که از آن با عنوان عشق ابلهانه یاد می‌شود» (استرنبرگ، ١٣٨٨: ١٢٤). رابطه‌ی پدر لینا با زن همسایه نیز از این زمره به شمار می‌رود. او علی‌رغم متأهل بودن به همسرش خیانت می‌کند و با زن چاقی که در همسایگی آن‌ها زندگی می‌کند وارد رابطه می‌شود. او فقط جذب اندام چاق این زن شده است و هیچ‌گونه صمیمیت و تعهدی بین آن‌ها وجود ندارد: «و في اللّحظاتِ التاليةِ شاهدتُ امرأةً غارقةً في نورِ غرفتِها، تنزعُ بِبطءٍ الثيابَ عَنْ جَسَدِها قطعةً، قطعةً. تنزعُها بِاطمئنانٍ، وَ هدوءٍ، وَ حرّيّةٍ كاملةٍ، كَأنَّها واثقةٌ مِنْ أنَّ الجيرانَ نيامٌ في هذهِ الساعةِ المتأخّرةِ مِن الليلِ. أو كَأنَّها مؤمنةٌ بِأنَّ والدي ينتظرُها، لِيبتلعُها بِعينيه!» (بعلبکی، ٢٠١٠: ١٩). (ترجمه) «و در لحظات بعدی زنی را دیدم که در نور اتاقش غوطه‌ور شده بود و لباس‌هایش را با اطمینان و آرامی و آزادی کامل تکه تکه در می‌آورد، گویی او مطمئن بود که همسایه‌ها در این ساعت آخر شب، خواب هستند. و یا گویی او مطمئن است که پدرم منتظر اوست، تا با چشمانش او را ببلعد.»

در رمان عادت می‌کنیم نیز نمونه‌هایی از این نوع عشق یافت می‌شود. زنانی که در اتوبوس زندگی خود و شیوه‌ی برخورد همسرانشان را برای یکدیگر تعریف می‌کنند بیانگر توجه پیرزاد به این نوع از روابط عاطفی نیز هست. او روابطی را روایت می‌کند که در آن مردان هیچ تعهدی در قبال زندگی و همسرانشان ندارند و با تحمیل کارهای دشوار و طاقت‌فرسا بر زنان و محول کردن وظیفهٔ ادارهٔ زندگی بر دوش آنان زندگی را برایشان سخت کرده‌اند و در نتیجه صمیمیتی نیز بین آن‌ها یافت

نمی‌شود: «اَوَلَندِش بیچاره سرشون رو بخوره. دومَندِش زمان شما مردِت می‌رفت کار می‌کرد پول درمی‌آورد و تو فقط می-زاییدی و می‌پختی و رُفت و روب می‌کردی. مجبور نبودی مثل ماها صب تا عصر بیرون خونه جون بکنی و خونه هم که آمدی بساب و بمال و شب هم که لِه و لَوَرِده می‌خوای کَپِهٔ دور از جون مرگ بذاری... لا اله الا الله.» (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۱۵۷) در چنین جامعهٔ مردسالاری روشن است که زنان قربانیان بیچاره‌ای هستند که تنها به‌صورت ابزاری مورد بهره‌گیری مردان قرار می‌گیرند و نشانی از صمیمیت و تعهد در روابط آنان وجود ندارد اما تنها ضلع مثلث عشق همچنان برای آنان پابرجاست. در این نوع از عشق بعلبکی و پیرزاد از قوی بودن جاذبه‌های جنسی (خصوصاً در مردان) سخن به میان می-آورند و آن را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان عشق سطحی و رابطه‌ی سست و متزلزل تصویر می‌کنند.

۳ .۵. عشق مشارکتی

از دید استرنبرگ، «ترکیب صمیمیت و تعهد، خطر فروپاشی ندارد و انگیزه‌ای برای جرقه‌ی دوباره‌ی عشق است» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۲٤). به‌عبارت‌دیگر اگر این دو رکن در رابطه وجود داشته باشد، می‌توان به آغاز دوباره‌ی عشق امیدوار بود. رابطه‌ی مادر لینا با همسرش را شاید بتوان در این دسته از عشق جای داد. او علی‌رغم خیانت همسرش نسبت به او وفادار است و سعی می‌کند صمیمیتش را با او حفظ کند اما هیچ‌گونه جوابی دریافت نمی‌کند و مورد بی‌توجهی همسرش قرار می‌گیرد: «فَیصرفُها الوالدُ عَنْ أحلامِه الصارخةِ وَ یسکتُها: سَنَبحثُ ذلکَ غدًا. وَ یدیرُ لَها ظَهرَه یَتصنّعُ نومًا عمیقًا» (بعلبکی، ۲۰۱۰: ۱۵۹). (ترجمه) «پس پدر او را از رؤیاهای آشکارش منصرف می‌کند و به سکوت وا می‌دارد: فردا درباره‌ی آن بحث خواهیم کرد. به او پشت می‌کند و وانمود می‌کند که در خواب عمیقی فرو رفته است.» او در رختخواب پشتش را به زنش می‌کند که این رفتار حاکی از عدم علاقه به همسرش است. از جمله دلایل عدم میل و رغبت پدر لینا به همسرش را می‌توان در ویژگی-های جسمانی او و لاغر بودنش دانست: «فَکَّرتُ: ذَنبُها أنَّها نَحیلةٌ، وَ زوجُها یشتهي النساءَ المترهِّلات! لِماذا لا تَعتني بِصِحّتِها؟ لِماذا لا تَحشو جَسدَها بِمآکلِ الأرضِ، لِتحاربَ الأرملةَ المنافسةَ؟..» (همان: ۲۱). (ترجمه) «فکر کردم: گناه او این است که لاغر است در حالی که همسرش زنان چاق را می‌پسندد! چرا به سلامتی‌اش اهمیت نمی‌دهد؟ چرا بدنش را از غذاهای زمین پر نمی‌کند تا با بیوه رقیب مبارزه کند؟»

سرزنش و تمسخر لینا از وضعیت منفعل مادرش نوعی تعریض به موقعیت و جایگاه متزلزل زنان در خانواده و جامعه دارد. زنان بر خلاف مردان باید پیوسته در تکاپو باشند که زیبایی‌های ظاهری و سلامت بدنی خود را حفظ کنند تا مبادا مورد خیانت شوهرشان واقع شوند. این شرایط باعث نوعی ترس و دلهره و ضعف اعتماد به نفس در آنان می‌شود که در شرایط پیچیده‌تر موجب بیماری روحی و جسمی آنان خواهد شد.

در رمان عادت می‌کنیم نیز عشق ماه‌منیر به همسرش را می‌توان در زمره‌ی عشق مشارکتی قرارداد. اگرچه نوع رابطه‌ی ماه‌منیر با همسرش نسبت به رابطه‌ی مادر لینا با همسرش متفاوت است. در مقابل تمام عشق و علاقه‌ای که پدر آرزو به ماه-منیر دارد، بازتابی از این عشق در رفتار همسرش (ماه‌منیر) مشاهده نمی‌شود. تمام دغدغه‌ی ماه‌منیر در طول زندگی زناشویی‌اش، ظاهرسازی یک زندگی مرفه بوده است. او هزینه‌های سنگینی را بر دوش شوهرش متحمل می‌کند و شوهرش

نیز به خاطر عشق و علاقه‌ی زیاد به او مخالفتی نمی‌کند: «بفروش! چند تا مغازه‌ی درب و داغان ته شهر به چه درد می‌خورد؟ باید فرش بخریم. ظرف و ظروف نقره و بلور لازم داریم. با این چندرغازی که داری چطور آبروداری کنم؟»... و پدر مغازه‌ها را فروخت و ماه‌منیر فرش و نقره و بلور خرید و رفتند سفر اروپا» (همان: ١٩٤). ماه‌منیر هنگام مرگ همسرش نه‌تنها احساس ناراحتی و فقدانی ندارد؛ بلکه تنها نگران تجملات و تشریفات مراسم است که به گفته‌ی خودش آبروداری کند: «مادربزرگم فقط فکر مراسم ختم و این حرف‌ها بود که به قول خودش آبرومند برگزار بشه، شمع‌ها حتماً سیاه باشند و توی خرماها حتماً مغز پسته بذارند که رنگ‌آمیزی سینی قشنگ باشه و از این حرف‌ها» (همان: ١٨٦). چنانکه بیان شد ماه‌منیر عشق همسرش به خود را وظیفه‌ی او می‌داند و زندگی را بر او سخت می‌کند تا به خواسته‌های نامعقول خود جامه‌ی عمل بپوشاند. چنانکه پیش‌تر گفته شد استرنبرگ معتقد است که سه رکن عشق، به‌ندرت در فردی به‌طور مساوی جمع می‌شوند و رابطه‌ی سالم، باید هر سه رکن را در خود داشته باشد. چنان‌که بیان شد در رابطه‌ی ماه‌منیر با همسرش تعهد آشکار است و صمیمیت نیز اگرچه کمرنگ است؛ اما وجود دارد و رکن دیگر یعنی شور و هیجان نسبت به همسرش وجود ندارد. اگرچه پیرزاد علت فروکش کردن شور و هیجان این رابطه را خودبرتربینی و غرور زن می‌داند و در مقابل بعلبکی تغییرات جسمی و از دست دادن زیبایی‌های ظاهری زن را دلیلی بر عدم تمایل شوهرش به برقراری رابطهٔ عاطفی با او می‌بیند اما در یک نگاه کلی می‌توان چنین پنداشت که با توجه به اینکه هر دو نویسنده برای روایت این نوع از عشق از شخصیّت‌های میانسال داستانشان بهره برده‌اند؛ این حقیقت آشکار می‌شود که باگذشت زمان و افزایش سن زوجین و همچنین تغییرات فیزیکی و بروز علائم پیری در جسم و جان آنان، شور و هیجان و کشش و جاذبه‌ی جنسی آن‌ها به‌تدریج کمرنگ می‌شود اما تعهد و صمیمیت آنان می‌تواند همچنان پابرجا باقی بماند.

نتیجه

بررسی داستان‌های «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» نشانگر این است که با توجه به نگاه دقیق بعلبکی و پیرزاد و تجربیاتی که از الگوهای رفتاری افراد در ذهن دارند، شخصیّت‌هایی باورپذیر را تصویر کرده‌اند و به‌خوبی توانسته‌اند نوعی از روابط عاطفی را به تصویر بکشند که با مشخصه‌ها و ارکان هرم عشق استرنبرگ مطابقت دارد. عشق‌هایی که بعلبکی در رمانش تصویر کرده است شامل: عشق ابلهانه (٢ مورد)، عشق احمقانه و عشق مشارکتی است. پیرزاد شیوه‌ی ملایم‌تر و شاید بتوان گفت منصفانه‌تری را برای روایت انواع عشق در رمانش در پیش گرفته است. چنان‌که می‌توان گفت تعداد نمونه عشق‌های آرمانی روایت‌شده در رمان با عشق‌هایی که به علت نبود یک یا چند رکن از ارکان عشق با شکست مواجه شده، برابری می‌کند. عشق‌هایی که پیرزاد تصویر کرده است شامل: عشق آرمانی (٣ مورد)، عشق ابلهانه، عشق مشارکتی و عشق رمانتیک است. بررسی مقوله‌ی عشق در این دو داستان نشان می‌دهد که شرایط محیطی و روحی نویسندگان بر نوع نگاه آن‌ها به عشق تأثیر گذاشته‌است. بعلبکی چنان‌که در زندگینامه‌اش نیز آمده است در جامعه‌ای محدود زندگی می‌کند که برای زنان ارزش چندانی قائل نیستند و به آن‌ها به‌مثابه‌ی جنس دوم نگاه می‌شود و نوع روابطی که مردان با زنان دارند سطحی است و نگاه بدبینانه یا در حقیقت نگاه واقع‌بینانه‌ی او به جامعه‌ی اطرافش، باعث خلق عشق عمیقی در این داستان نمی‌شود؛ درواقع

عشق غیرآرمانی به‌جای عشق آرمانی بازتاب داشته است. عدم پرداختن به ابعاد کمال‌گرای عشق و در مقابل پرداختن به زمینه‌های منفی و غیرآرمانی آن، شاید بیانگر فراز و فرودهای روحی و تنش‌های درونی بعلبکی در این اثر باشد. در مجموع این اثر برآیند عوامل و عناصر درونی و بیرونی نامطلوب تجربه شده ازسوی نویسنده است. اما نقطه‌ی مشترک هر دو نویسنده در این روایت‌ها این است که آن‌ها علت جدایی یا پایان یافتن رابطه را متوجه مرد می‌دانند که با بی‌رحمی و یا عدم درکی درست از زنان، آنان را مورد بی‌مهری و آزار قرار داده‌اند و درواقع این زنان هستند که با تحمل سختی و مشکلات در تلاش برای ترمیم رابطه و جلوگیری از جدایی هستند.

پی‌نوشت

[1] Helen Fisher
[2] Harry Frankfurt
[3] Zigmunt Bauman
[4] Robert Sternberg

کتابنامه

۱- أبونضال، نزیة. (۲۰۰٤). **تمرّد الأنثی في روایة المرأة العربیة و بلوغرافیا الروایة النسویة العربیة**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

۲- استرنبرگ، رابرت. (۱۳۸۱). **عشق، داستان است**. ترجمهٔ فرهاد شاملو. تهران: گل شهر.

۳- ----------. (۱۳۸۸). **قصهٔ عشق؛ نگرشی تازه به روابط زن و مرد**. ترجمهٔ علی اصغر بهرامی. چاپ سوم. تهران: جوانه رشد.

٤- بعلبكي، ليلى. (۲۰۱۰). **أنا أحيا. الطبعة الاولى** بيروت: لبنان دار الآداب للنشر و التوزيع...

۵- پیرزاد، زویا. (۱۳۹۱). **عادت می‌کنیم**. چاپ بیست و ششم. تهران: مرکز.

٦- دوبووار، سیمون. (۱۳۸٤). **جنس دوم**. ترجمه قاسم صنعوی. جلد دوم. تهران: توس.

۷- ستوده، هدایت‌الله. (۱۳۹۰). **روان‌شناسی اجتماعی**. چاپ اول. تهران: آوای نور.

۸- سید حسینی، رضا. (۱۳۷۱). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نگاه.

۹- فرانکل، ویکتور. (۱۳۵۳). **انسان در جست‌وجوی معنا**. ترجمه اکبر معارفی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۰-هورنای، کارن. (۱۳۸۲). **روان‌شناسی زنان**. ترجمه سهیل سمی. تهران: ققنوس.

۱۱-یالوم، اروین. (۱۳۹۰). **روان‌درمانی اگزیستانسیال**. ترجمه سپیده حبیب. تهران: نشر نی.

۱۲- صایغ، أنیس. (۱۹۵۸). «أنا أحیا روایة تألیف «لیلی بعلبكي». *نشریة الأداب*. العدده: صص۵۹-٦۱.

۱۳-غیبی، عبدالاحد، (۱۳۹۱). «بارقه‌های عفت در عاشقانه‌های ابراهیم ناجی». *مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*. دوره٤. شماره۷. صص۱٤۹-۱۲۸. Doi: 10.22067/JALL.V4I7.19804

۱٤-مجد، امید و پروانه مجد. (۱۳۹۰). «نظریه مثلث عشق استرنبرگ و انطباق آن با عقاید سعدی». علوم اجتماعی. *زن در فرهنگ و هنر*. شماره٤. صص۸۹-۸۱.

۱۵-محمد زاده، فرشته و حسن عبداللهی. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی مضامین عشق عذری در «لیلی و مجنون» و «عروه و عفراء». *مجله زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*. دوره ٦. شماره۱۱. صص۱۲۱-۱۰۳. Doi: 10.22067/JALL.V6I11.18025

References

Abu Nazal, N. (2004). *The Female Rebellion in the Arab Woman Novel and the Bibliography of the Arab Feminist Novel*. Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].

Baalbaki, L. (2010). *I live*. first edition. Beirut: Lebanon, Dar Al-Adab for publication and distribution [In Arabic].

de Beauvoir, S. (2005). *The second gender*. Translated by Ghasem Sanawi. The second volume. Tehran: Tos. [In Persian].

Frankel, V. (1974). *Man in search of meaning*. Translated by Akbar Maarefi. Tehran: University of Tehran. [In Persian].

Ghaibi, A. (2013). "The sparks of chastity in the romances of Ibrahim Naji". *Journal of Arabic Language and Literature*, Ferdowsi University of Mashhad.4(7). 128-149. [In Persian].

Horne, K. (2003). *Psychology of women*. Translated by Sohail Sami. Tehran: Phoenix Publications. [In Persian].

Majd, O.& Majd,P (2011). "Sternberg's love triangle theory and its adaptation to Saadi's ideas". social Sciences. *Women in culture and art*. No.4. 89-81. [In Persian].

Mohammadzadeh, F.& Abdullahi,H (2013). A comparative study of the love themes of Ezri in "Laili and Majnoon" and "Arwa and Afraa". *Journal of Arabic Language and Literature*, Ferdowsi University of Mashhad7(11), 103-121. [In Persian].

Pirzad, Z. (2011). *Adat Mikonim*. Twenty-sixth edition. Tehran: Nashr-e-markaz. [In Persian].

Sayegh, A. (1958). "I am reviving the novel written by" Laila Baalbaki. *Literature Bulletin*. Issue 5, pp.59-61. [In Arabic].

Seyed Hosseini, R. (1992). *Literary schools*. Tehran: Negah Publications. [In Persian].

Sotodeh, H. (2011). *Social psychology*. First Edition. Tehran: Avai Noor. [In Persian].

Sternberg, R. (2002). *Love is a story*. Translated by Farhad Shamlou. Tehran: Golshahr. [In Persian].

----------. (2009). *love story*; *A new attitude to the relationship between men and women*. Translated by Ali Asghar Bahrami. Third edition. Tehran: Growth bud. [In Persian].

Yalom, A. (2011). *Existential psychotherapy*. Translated by Sepideh Habib. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Rhetorical analysis on the sorrow image in the Mohammad Al-Qaisi s poem

Doi: 10.22067/jallv14.i3 .2210-1196

Maryam Aliyari [1]
PHD Candidate in Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran

Abolhasan Amin Moghadasi
Professor in Arabic language and literature, Tehran university, Tehran, Iran

Received: 20 May 2021 ▌Received in revised form: 3 July 2021 ▌Accepted: 26 December 2021

Abstract

The image, one of the four pillars of poetry in literary criticism, is a linguistic structure that the poet uses to visualize his abstract thoughts and complex modes. This concept plays a prominent role in the resurrection of the word, both in the old literary criticism, which considers imaginary forms as an essential element in its formation and in the new literary criticism, which includes all means of expression and breaking the linguistic norms. Mohmmad Al-Qaisi has spent his entire life in exile and has always imagined the sorrow of Palestine through suffering, exile, and displacement. According to the investigation, the bitter experience of Qaisi's life made sorrow a steady and inseparable element in Qaisi's poetry. As a result of the enduring song of sorrow in his poems, he was named a "sorrow-full poet" Considering that the issue of Palestine is reflected as a central social issue in Arab literary works, image analysis plays an essential role in the representation of the issue of Palestine. On the other hand, sadness is one of the critical trends in contemporary Arabic poetry, so the representation of sorrow in the Qaisi's poetry is an issue on which study by descriptive and analytical Semiotics and statistical analysis approach in this research to discover and decoding how to represent the suffering and sorrow of Palestine as a part of the Islamic world, in Qaisi's poetry, the resistance poet of Palestine. The results suggest that Qaisi uses metaphor and simile to visualize his painful experience. He presents two different and contradictory images of sorrow with the exact origin. This conflict in the representation of sorrow indicates that the poet suffers from a kind of internal conflict In his poetic experience that arises from the conflict between the ideal and the reality of the poet.

Keywords: Rhetoric, modern poetry, Image , Sorrow, Mohmmad Al-Qaisi

[1]. Corresponding Author:Email: Maryam.aliyari@Alumni.ut.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ چهاردهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۰) پاییز ۱٤۰۱، صص: ۱۲۰-۱۰۰

واکاوی بلاغی تصویر حزن در اشعار محمد القیسی

(پژوهشی)

مریم علی‌یاری (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول)[1]
ابوالحسن امین مقدسی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i3 .2210-1196

چکیده

تصویر که یکی از ارکان چهارگانه شعر در نقد ادبی به شمار می‌رود، یک ساختار زبانی است که شاعر با بهره‌گیری از آن به معانی انتزاعی، افکار و حالات پیچیده درونی خود تجسم می‌بخشد. این مفهوم چه در نقد قدیم که صور خیال را عنصر اساسی در شکل-گیری تصویر می‌داند و چه در نقد جدید که همه ابزارهای بیانی و هنجارشکنی‌های زبانی را در برمی‌گیرد، نقش برجسته‌ای در بیان تجربه شعری شاعر دارد. محمد القیسی، سراسر عمر خویش را در تبعید سپری نموده و همواره با رنج تبعید، اندوه فلسطین را به تصویر کشیده است. طی کاوش به‌عمل‌آمده تجربه تلخ زندگی شاعر، حزن را به عنصری ثابت و جدایی‌ناپذیر در اشعار وی تبدیل کرد به‌گونه‌ای که آهنگ پایدار حزن در اشعار وی، سبب نامگذاری او به الشاعر الحزین(شاعر اندوهگین) گردیده است. نظر به اینکه موضوع فلسطین به عنوان یک مسئله اجتماعی محوری در آثار ادبای عرب بازتاب یافته است، تحلیل تصویر در نحوه بازنمایی مسئله فلسطین، نقش اساسی دارد. از سوی دیگر حزن یکی از گرایش‌های مهم در شعر معاصر عربی است. لذا واکاوی حزن در اشعار محمد القیسی موضوعی است که به روش توصیفی-تحلیلی، وبا رویکرد نشانه‌شناسی و تحلیل آماری در این پژوهش مورد بررسی قرار می-گیرد با این هدف که چگونگی بازنمایی رنج و اندوه فلسطین به عنوان پاره تن جهان اسلام، در شعر قیسی، شاعر مقاومت فلسطین را کشف و رمزگشایی نماید. نتایج پژوهش حاکی از آن است که قیسی در تجسم بخشیدن به تجربه حزن‌انگیز خود، از تکنیک استعاره و تشبیه بهره می‌گیرد و دو تصویر متفاوت از حزن را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد؛ حزن مثبت، که حزن حقیقی ومقدس شاعر است وحزن منفی، که مجازی، ناپایدار است. این تعارض در بازنمایی حزن، بیانگر این است که شاعر در تجربه شعری خود دچار نوعی کشمکش درونی است که ناشی از تعارض میان آرمان و واقعیت شاعر است.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، شعر معاصر، تصویرپردازی، حزن، محمد القیسی

تاریخ دریافت۱٤۰۱/۸/٤ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/۱۰/۳ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۲/٦

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: Maryam.aliyari@Alumni.ut.ac.ir

۱.مقدمه

۱ .۱.تصویرپردازی

تصویر یکی از پرکاربردترین مباحث در نقد ادبی و دریچه ورود به جهان شاعر است؛ شاعر با ایجاد پیوند میان مفاهیم انتزاعی و محسوس آن‌ها را برای مخاطب قابل‌درک می‌سازد و به تجربه شعری خود نمود حسی می‌بخشد. به‌طورکلی زبان شعر معاصر، زبان تصویر است و«تحولاتی که ساختار قصیده جدید عربی را تحت تأثیر خود قرارداد، باعث شد که قصیده به‌عنوان یک وجود اندام‌وار تکامل‌یافته مدنظر قرار گیرد. با این نگاه قصیده به یک تصویر کلی تبدیل می‌شود که در آن تصاویر جزئی برای تولید این تصویر کلی باهم ترکیب می‌شوند»(أبواصبع، ۱۹۷۹: ۷۵).

تصویر در نقد قدیم، به معنای شکل در برابر مضمون است. اما در نقد جدید از دایره گسترده‌تری برخورداراست و نه تنها انواع بلاغی تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه را در برمی‌گیرد، بلکه هنجارگریزی‌های زبانی و حتی سایه‌ها و رنگ‌هایی که افکار و احساسات شاعر را به خود جلب کرده، نقش برجسته‌ای در آفرینش تصویر ایفا می‌کنند. در شعر قدیم، تصویر «حسی بود و هدف شاعر به‌ظاهر محدود می‌شد و محسوسات را با تصاویر حسی ملموس بازنمایی می‌نمود»(اسماعیل، ۱۹٦٥: ۱۱۰-۱۱۲) و هدف خود تصویر بود نه بیان یک حالت درونی. اما در شعر جدید، تصویر، بیانگر تجربه شعری شاعر یا به‌عبارت‌دیگر تجربه درونی شاعر در تعامل با حوادث و مسائل بیرونی است که «شاعر یا ادیب را به خلق اثر هنری سوق می‌دهد»(المجالی، ١٤٢٤: ۹۲۵). در نگاه جابر عصفور تصویر شعری «یکی از جنبه‌های معناست که اهمیت آن در ویژگی‌ها و تأثیراتی نهفته‌است که در معانی ایجاد می‌کند. بنابراین طبیعت معنای تصویر شعری به خودی‌خود تغییر نمی‌کند مگر اینکه روش ارائه آن تغییر کند»(عصفور،۱۹۹۲: ۳۲۳) بر این اساس عنصر ثابت تصویر، معناست و با بهره‌گیری از الفاظ که مهم‌ترین عنصر سازنده تصویر است، می‌توان یک معنا را در اشکال گوناگون به تصویر کشید. منظور از ویژگی‌ها و تأثیرات در این تعریف، همان شگردهای تصویرپردازی ازجمله تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی، متناقض‌نما و تکنیک‌هایی است که ویژگی‌های معینی به معانی می‌بخشند تا بیشترین تأثیر را در خواننده ایجاد کنند. احسان عباس تصویر را عامل تمایز شاعران می‌داند»(عباس، ۱۹۵۵: ۲۳۰)«و معتقد است که اطلاق تصویر بر همه شکل‌های مجازی زبان به فهم و سلیقه عربی نزدیک‌تر است»(همان، ۲۰۰) شفیعی‌کدکنی با گسترش مفهوم تصویر، آن را دربرگیرنده «هرگونه بیانی می‌داند که برجسته و مشخص باشد، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد. مثلاً گاهی آوردن صفت بدون کمک از مجاز و تشبیه به‌خودی‌خود جنبه تخییلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ١٦) بنابراین تصویر لزوماً حضور تشبیه، مجاز و استعاره نیست و زبان حقیقی نیز می‌تواند تصویرساز باشد. لذا می‌توان گفت تصویر، بیانی است که یک اندیشه، حرکت، ایده یا حادثه‌ای را برای مخاطب بازنمایی سازد؛ خواه حقیقی باشد خواه مجازی. اگرچه در تصاویر مجازی فعالیت ذهن برای کشف و ایجاد ارتباط میان عناصر تصویر در ذهن افزایش می‌یابد و سرعت ادراک را کاهش می‌دهد، اما بر زیبایی و جذابیت تصویر می‌افزاید.

۱ .۲.حزن در شعر معاصر عرب

حزن و اندوه در شعر معاصر عرب، متأثر از تاریخ اجتماعی، سیاسی، انباشت شکست‌ها به‌ویژه شکست اعراب در جنگ ٦ روزه با اسرائیل در سال ۱۹٦۷، جنگ‌ها، تداوم شرایط دشوار زندگی، عقب‌ماندگی، جهل و بی‌سوادی، استعمار و همچنین عواملی مانند تأثیرپذیری از شاعر اروپایی تی.اس.الیوت واحساس انسان به رنج ذات خود در عصر حاضر، به یکی از موضوعات مهم در شعر معاصر تبدیل شد و شاعرانی همچون صلاح‌عبدالصبور، نازک‌الملائکه، بدرشاکرالسیاب، عبدالمعطی‌حجازی به بازنمایی حزن در اشعار خود پرداختند. حزن شاعر معاصر«ریشه در شناخت داشت. منظور از شناخت در اینجا همان معنای اولیه آن، یعنی علم و آگاهی نسبت به هر چیزی است»(اسماعیل،۱۹۸۸: ۳٥٤) ذات انسان معاصر«که بر پایه عواطف غربت، فقدان وتکه‌تکه شدن شکل‌گرفته بود، نمی‌توانست میان منطق خود و واقعیت تناسب ایجاد کند لذا در این هستی نامتناهی دچار گم‌گشتگی و اندوهی عمیق گردید»(الورقی، ۱۹۸٤: ۲٥٦) این حزن که مولود رویکرد درون‌گرای شاعران در بیان تجربه بشری خود بود، فضای روانی شعر را تحت تأثیر خود قرارداد و اشعار آن‌ها را از واژه‌هایی همچون الأسی، الکآبة، الموت، الخوف، و آرزوهایی سرشار ساخت که سراسر عمر شاعر در حسرت دستیابی به آن‌ها سپری می‌شد. رویکرد درون‌گرایانه حزن در شعر معاصر، در بازنمایی غربت و جستجوی آرمان‌ها، شهر و غربت ذات در آن، مرگ، یأس، عشق ویا تصاویری رمانتیک مبتنی بر واژه حزن نمود می‌یابد. در میان شعرای حزن، حزن سیاب «ناشی از غربت و مرگ است»(بن کرامة، ۲۰۱٥: ۱)، «نازک‌الملائکه حزنی رمانتیک و ناشی از تعارض درونی میان ذات و واقعیت و شکست ذات در تحقق آرمان‌ها را به تصویر می‌کشد. حزن عبدالمعطی حجازی ریشه «در غربت و محاصره ذات توسط شهر دارد» (موس، ۲۰۱٦: ۹۷-۱۰۰) و صلاح عبدالصبور دارای «حزن وجودی است»(بدوی، ۱۹۸۲: ٤٤) علاوه براین یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های ادبیات حزن در ادوار مختلف، شعر فلسطین است، که همواره تصویرگر «رنج، صبوری و مبارزه علیه سلطه و استبداد فردی در دوره عثمانی، مبارزه در دوره قیمومیت بریتانیا، مقاومت و رویایی پس از اشغال فلسطین توسط رژیم صهیونیستی، غربت و عذاب و اضطراب برای آوارگان و تبعیدشدگان از وطن بوده‌است»(صدوق، ۲۰۰۰: ۷)

۱ .۳.اهمیت پژوهش

شعر قیسی، آینه اندوه زندگی در غربت و امید بازگشت به فلسطین است. او زندگی خود در تبعید را با هنرمندی تمام به تصویر می‌کشد؛ موضوع تصویر در رمزگشایی و نحوه بازنمایی مسئله فلسطین در شعر قیسی نقش اساسی دارد و تحلیل شعر او به‌عنوان یک انسان فلسطینی ما را با شرایط دشوار و رنج ملت فلسطین بیشتر آشنا می‌سازد. در اهمیت موضوع حزن نیز باید گفت که حزن یکی از گرایش‌های مهم در شعر معاصر به شمار می‌رود که محور بسیاری از قصاید شاعران معاصر را تشکیل می‌دهد. موضوع فلسطین یک موضوع حزن‌انگیز است. علاوه بر این، حزن، بارزترین ویژگی ویکی از پربسامدترین واژه‌ها در شعر قیسی است.

۱. ٤.پرسش پژوهش

الف- قیسی حزن خود را چگونه به تصویر می‌کشد و در این راستا از چه تکنیک‌هایی بهره می‌برد؟

ب- حزن در اشعار قیسی از نظر ماهوی چگونه تصویر شده است؟ و ناشی از چیست؟

۱. ۵. فرضیه‌ها

الف- حزن در شعر قیسی، یک عاطفه فردی است و شاعر در تجسم بخشیدن به آن از تکنیک‌های مختلف بلاغی همچون استعاره و تشبیه بهره می‌جوید و تصاویر بدیع و منحصر به فردی را خلق می‌کند.

ب- حزن قیسی، یک حزن درون‌گرا است و در بعد اجتماعی بیشتر به چارچوب انسانی توجه دارد. غربت و زندگی در تبعید و اسارت فلسطین عواملی هستند که عواطف حزن‌انگیز را در درون قیسی بارور می‌سازند.

۱. ٦.پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله که حاصل کاوش در منابع علمی داخلی و خارجی است عبارت‌اند از: مصادر التجربة الشعریة عند محمود درویش ومحمد القیسی(۱۳۸۳)؛ رساله دکتری، رقیه رستم‌پور ملکی، دانشگاه آزاد که به مقایسه زندگی وتجربه شعری دو شاعر می‌پردازد وبا موضوع مورد نظر همپوشانی ندارد. الاغتراب فی شعر محمد القیسی(۲۰۱۱)؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، عمر حسن ابراهیم العامری. دانشگاه یرموک این پایان‌نامه به بررسی مظاهر غربت در شعر قیسی، در چهار محور مکان، زن، مرگ و خویشتن می‌پردازد که نوعی بررسی محتوایی است وبا موضوع تصویرپردازی تفاوت دارد. دراسة فی شعر محمد القیسی-دراسة فنیة(۲۰۱۲)؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مراد عبدالله اللوح. دانشگاه الأزهر غزه. این پژوهش بطور گذرا و به عنوان یک مبحث فرعی به شرح تصاویر کلی می‌پردازد و موضوع اصلی آن بررسی موسیقی در اشعار قیسی است وموسیقی را در دو سطح داخلی وخارجی بررسی می‌کند. التناص فی شعر محمد القیسی(۲۰۱۲)؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نداء علی یوسف اسماعیل، دانشگاه النجاح الوطنیة که انواع تناص دینی، اسطوری، ادبی، تاریخی و ملی در اشعار القیسی را مورد بررسی قرار می‌دهد. التقاطب المکانی فی شعر محمد القیسی(۱۳۹۳)؛ پایان‌نامه کارشناسی-ارشد، نهضت شیخ‌علی، دانشگاه الزهرا که به بعد مکان و دلالت‌های آن می‌پردازد. التناص الدینی فی شعر محمد القیسی و خلیل حاوی(۲۰۱٤)؛ تیسیر محمد الزیادات، مجلة القسم العربی، جامعة بنجاب. کاربرد اسطوره در سروده‌های محمد قیسی(۱۳۹٦)، عزت ملاابراهیمی و حشمت پروین. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی. این مقاله به تبیین و تحلیل انواع اسطوره‌های استفاده شده در شعر قیسی می‌پردازد. تجلی کهن‌الگوی مادر مثالی در مادرانه‌های شعر محمد قیسی(۱۳۹۷)؛ عزت ملاابراهیمی و دیگران. نشریه زن در فرهنگ و هنر. این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی کهن‌الگوی مادر مثالی در شعر قیسی را مورد تحلیل قرار داده است. بینامتنی کاربردی قرآن در شعر معاصر عرب مورد مطالعه پژوهانه اشعار محمد قیسی(۱۳۹۷)؛ عزت ملاابراهیمی ومحمد سالمی. نشریه ادب عربی. این مقاله به بررسی پرکاربردترین انواع بینامتنیت قرآنی وچگونگی استفاده از تصاویر قرآنی در شعر محمد قیسی می‌پردازد. تصاویر مورد بحث در پژوهش مذکور،

تصاویر قرآنی است که با موضوع پژوهش حاضر هم‌پوشانی ندارد. زیبایی‌شناسی جلوه‌های مقاومت در شعر محمد القیسی وسیدحسن حسینی(۱۳۹۹)؛ مریم قیصریان. کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی. این پژوهش جلوه‌های مقاومت در شعر القیسی وحسینی را براساس چارچوب‌های ادبیات تطبیقی بررسی می‌کند. واکاوی جلوه‌های نوستالژی در شعر محمد قیسی(۱۳۹۹)، مجله پژوهش‌های ادبی و بلاغی. این مقاله عوامل زمینه‌ساز غم غربت و نوستالژی در شعر محمد قیسی را از نظر محتوایی بررسی می‌کند که با تصویرپردازی متفاوت است. اما موضوع پژوهش حاضر واکاوی بلاغی و نشانه‌شناسی تصویر است و در این راستا تصاویری را مورد تحلیل قرار می‌دهد که شاعر با کلیدواژه «حزن» ابداع نموده است. تصویرپردازی موردنظر پژوهش حاضر، بر تکنیک‌های تصویرپردازی، تحلیل و نشانه‌شناسی تصاویر جزئی استوار است؛ موضوعی که براساس گزارش فوق، در هیچ‌یک از پژوهش‌ها بدان پرداخته نشده است.

۱. ۷. روش پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی تحلیلی و استناد به منابع کتابخانه‌ای، از منظر نشانه‌شناسی، دلالت تصاویر را مورد مطالعه قرار می‌دهد سپس با ارائه تحلیل آماری، به تحلیل نسبت‌های کمی تصاویر می‌پردازد. با توجه به گستره تصویر و غلبه آوای حزن در اشعار قیسی، موضوع حزن انتخاب شده است. بدین منظور تصاویر جزئی که شاعر با بهره‌گیری از دو تکنیک تشبیه و استعاره با کلیدواژه حزن ابداع می‌کند مورد بررسی قرار می‌گیرد. نظر به اینکه تحلیل تمام تصاویر مستخرج در این مقال نمی‌گنجد، به تحلیل تصاویر مهم و برجسته به‌تفصیل، می‌پردازد و در بخش نشانه‌شناسی و تحلیل آماری با ذکر همه تصاویر، به بحث و نتیجه‌گیری خواهد پرداخت.

۲. محمد القیسی

محمد خلیل ابراهیم القیسی در سال ۱۹٤٤ در روستایی به نام کفرعانه در فلسطین متولد شد.(هیئة المعجم: ۲۰۰۲: ٤۸۰) او«آموزش ابتدایی و راهنمایی را در مدرسه اردوگاه و مدرسه دولتی بئرزیت ودوره متوسطه را در شهر رام‌الله فرا گرفت. سپس درس را رها کرد و برای مساعدت مادرش، در مشاغل متعددی مشغول به کار شد. پس از مدتی برای تکمیل دوره دبیرستان به فلسطین بازگشت. پس از آن به کویت رفت و به رسانه مقاومت فلسطین پیوست»(یوسف اسماعیل، ۲۰۱۲: ٦) قیسی «برای تحصیل در رشته زبان وادبیات عربی به لبنان رفت و در سال ۱۹۷۱ در مقطع لیسانس فارغ‌التحصیل شد»(الجیوسی، ۱۹۹۷: ۳۹۷) و علی‌رغم این که در رشته نقشه‌کشی و معماری نیز درس خوانده بود، در این زمینه فعالیت نکرد و در مشاغل متعددی از جمله تدریس، مطبوعات، رادیو و تلویزیون مشغول به کار شد. او از جمله شاعرانی است که آثار ادبی بسیاری از خود بر جای گذاشت. تعداد آثار او به چهل کتاب می‌رسد و در عرصه شعر، نثر و روایت نیز خوش درخشیده‌است. او درباره علت تولیدات بالای ادبی خود می‌گوید:«به اعتقاد من راز آن، چیزی جز این زندگی با همه اضطراب‌ها و شکست‌های متوالی آن نیست. این زندگی رنج را در انسان برمی‌انگیزد، رنجی عمیق که درمانی جز نوشتن ندارد. قصیده برای من نوعی پناهگاه و تسلی‌خاطر است»(یوسف اسماعیل، ۷) قیسی جوایز بسیاری را به ویژه در زمینه شعر

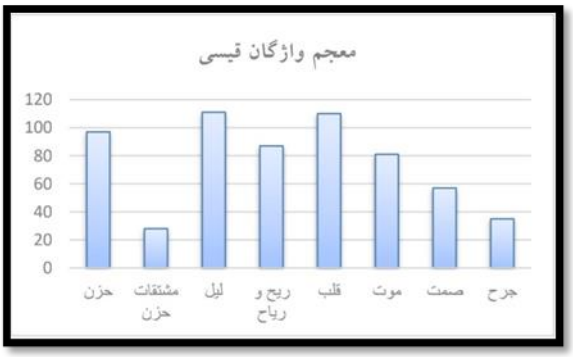
به خود اختصاص داد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به جایزه "ابن خفاجه الاندلسی للشعر"(۱۹۸٤)، "عرار الشعریه"(۱۹۸٤) وجایزه موسسه عبدالعزیز سعود البابطین للإبداع الشعری(۱۹۹٤) اشاره نمود.

محمد القیسی، شاعر مقاومت فلسطین پس از سکته مغزی، و مدتی بیهوشی، در اول آگوست ۲۰۰۳ در پنجاه‌ونه سالگی درگذشت و در عمان به خاک سپرده شد.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. تصویر حزن در شعر محمد القیسی

حزن کلیدواژه نگرش و تجربه درونی قیسی است. این واژه پس از شب، پرکاربردترین واژه در اشعار اوست؛ به گونه‌ای که در مجموع ۱۰۵قصیده، واژه «لیل» ۱۱۱مرتبه و «حزن» ۹۷ مرتبه تکرار شده است. حزن، از مدرکات قلبی و وجدانی است و مسئله فلسطین، قلب شاعر را رنجور ساخته است، لذا واژه «قلب» با فراوانی بالایی در شعر قیسی تکرار شده است و از روح فردی حاکم بر اشعار وی حکایت دارد. قیسی در تجسم‌بخشیدن به تجربه حزن‌انگیز خود از تکنیک استعاره در انواع تجسید، تشخیص و حس‌آمیزی، و تشبیه بهره می‌جوید که در ادامه به تفصیل به آن خواهیم پرداخت.



۳. ۱. ۱. استعاره

استعاره«فرآیند مبادله ویژگی‌های یک مفهوم در میان سایر مفاهیم و نوعی تشبیه است که یکی از طرفین آن حذف‌شده باشد. از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی فضیلت استعاره در این است که در هر لحظه می‌تواند بیان را صورت تازه‌ای ببخشد، در نتیجه از یک واژه چندین فایده حاصل شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۱۲)«به‌گونه‌ای که نامکرر بنماید وهر بار بر قدرت کلام خود بیفزاید»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۳) استعاره تنها راه اساسی برای تبدیل احساسات به کلمه است و ابزاری است که به‌وسیله آن می‌توان عواطف و احساسات مختلف را با یکدیگر ترکیب نمود بی‌آنکه وضوح خاص و مستقل خود را از دست بدهد» (Walley, The poetic pattern, pp 141-142 به نقل از الجیوسی، ۲۰۰۷: ۷٤۷) ازآنجاکه حزن یک مفهوم انتزاعی است، خلق تصویر بر مبنای تجرید ممکن نیست. لذا استعاره در سه محور تجسید، تشخیص وحس‌آمیزی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. ۲.تجسید

تجسید، اعطای ویژگی محسوس به امور انتزاعی است و شاعر با بهره‌گیری از آن مفاهیم انتزاعی مانند اندیشه، عاطفه، ایده و یا خاطره‌ای را در پوشش مادی برای مخاطب به تصویر می‌کشد. به‌گونه‌ای که مفهوم انتزاعی، ماهیت خود را از دست داده و همچون یک شئ مادی مجسم می‌گردد. قیسی با استفاده از اضافه استعاری، به حزن مؤلفه نباتی می‌بخشد و از روند روبه رشد حزن با رشد ریشه‌های حزن تعبیر می‌کند: «يُعذِّبُنا خُفُوقُ القلبِ، تَمْلِكُ روحَنا الرَعشَةُ/ وفِي أحداقِنا تَنمُو جُذورُ الحُزنِ والآلامِ والوَحشَةِ»(القیسی، ۱۹۹۹، ۱۹/۱)

(ترجمه) «ضربان قلب ما را عذاب می‌دهد، رعشه روح ما را فرا می‌گیرد/ وریشه‌های اندوه و درد و تنهایی در چشمان ما رشد می‌کند»

شاعر میان غم که یک مفهوم انتزاعی است و رشد ریشه که از ویژگی‌های گیاه است، پیوند ایجاد می‌کند و غم را در هیئت یک گیاه به تصویر می‌کشد که بجای ساقه، ریشه‌های آن در حال رشد و گسترش هستند. رشد ریشه نشان از استوارتر شدن گیاه دارد؛ عنصر مکمل این تصویر حرکت است؛ ریشه گیاه، آرام و پنهانی و نامحسوس رشد می‌کند؛ با این تصویر شاعر، تجربه‌درونی خود در عمیق‌تر شدن غم، و رشد پنهان آن را برای خواننده به یک امر محسوس تبدیل می‌کند. در حقیقت، ریشه‌های حزن، دردها و تنهایی که در چشم رشد می‌کنند، همان اشک است که در اثر فشار دردها و تنهایی از دیدگان شاعر جاری می‌شوند. ازآنجاکه غم و درد و تنهایی تداوم دارد و ریشه می‌دواند، اشک نیز تداوم دارد. از سوی دیگر ریشه گیاه در طبیعت تکثیر می‌شود لذا این غم تنها مختص شاعر نیست بلکه غم انسان فلسطینی و بشریت است. غمی که خوراک هرروز آن‌هاست و از آن تغذیه می‌کنند: «وأنا والقلبُ وهدبی المبتلُ/ نجترُّ الحزنَ ونقتاتُ الحرمانَ/ نرکُضُ خلفَ حُلمِ الهاربِ منا»(همان، ۲۲)

(ترجمه) «من، قلب و مژه‌های اشک‌آلودم/ اندوه را نشخوار می‌کنیم واز محرومیت توشه برمی‌گیریم/ وبه دنبال رویایی می‌دویم که از ما گریزان است»

شاعر با استعاره‌گرفتن نشخوارکردن(نجترّ) _که مشخصه محسوسات است_ برای حزن _که از مدرکات وجدانی و نامحسوس است_ حزن را به خوراکی تشبیه می‌سازد که آن را نشخوار می‌کند. نشخوارکردن یک امر جبری، خلاف عرف و مشمئزکننده است؛ با این تصویر، شاعر، جبر و اشمئزاز خود از تحمل غم را برای مخاطب به امری محسوس تبدیل می‌کند. اما این اندوه برای شاعر شدت می‌یابد چراکه رؤیای آزادی فلسطین از آنان دور می‌شود؛ بااین‌وجود او به پایان این حزن امیدوار است:**«أمُوتُ وهَل تَمُوتُ الشَّمسُ لو طالت خُيوطُ اللَّيلِ؟/سَيَزهُرُ حُزنُنا، اما يُعانِقُ الشَعبُ فَجرَ الخَلاصِ ويُكسِرُ الجَرَّةَ»(همان، ۴۸)**

(ترجمه) «من می‌میرم ولی آیا با امتداد ریسمان‌های شب خورشید می‌میرد؟/ اندوه ما شکوفا خواهد شد و این مردم طلوع آزادی را در آغوش می‌کشند وکوزه را می‌شکنند»

مفهوم طولانی شدن شب نخستین بار توسط امرؤالقیس با عبارت «تطاول ليلك بالإثمد» به‌کار رفت؛ شاعر با الهام از وی، به این مفهوم که کنایه از غم‌آلود بودن شب است، دلالت معاصر می‌بخشد و مفهوم انتزاعی شب را برای حکومت اشغالگر استعاره می‌گیرد و با ایجاد پیوند میان شب و ریسمان، طولانی شدن حکومت اشغالگر و اسارت فلسطین را در قالب طولانی شدن ریسمان‌های شب تجسم می‌بخشد. همچنین به‌طور ضمنی، خود را به‌عنوان یک انسان فلسطینی، به خورشید تشبیه

می‌کند؛ خورشید همواره زنده است و غروب آن، طلوع در منطقه‌ای دیگر است؛ انسان فلسطینی وامید به آزادی فلسطین نیز همیشه زنده است هرچند که اشغال فلسطین ادامه یابد. او با بهره‌گیری از استفهام انکاری زوال حکومت رژیم اشغالگر و پایان اسارت فلسطین را قطعی می‌داند؛ چراکه طلوع خورشید پس از تاریکی شب حتمی است و استمرار تاریکی شب به معنای مرگ خورشید نیست. عبارت «یکسر الجرة» تناص از تورات و دال بر پیروزی است. در تورات آمده است: «لأن الإنسان ذاهب إلى بيته الأبدى، والنادبون يطوفون فى السوق. قبل ما ينفصم حبل الفضة، أو ينسحق كوز الذهب، أو تنكسر الجرة على العين، أو تنقصف البكرة عند البئر. فيرجع التراب إلى الأرض كما كان، وترجع الروح إلى الله الذى أعطاها» (الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الاصحاح الثانى عشر، ٥-٧/ ٩٤٥-٩٤٦. به نقل از علی یوسف اسماعیل،۲۰۱۲: ۷۵) قیسی بخشی از متن تورات را انتخاب کرده که با شکوفه دادن حزن و پیروزی ملت فلسطین هم معناست. او از بازگشت انسان به خانه ابدی و بازگشت روح بسوی خداوند در تورات، بازگشت به فلسطین را اراده کرده است. البته مفهوم این گزاره از نظر عناصر دیگر نیز قابل بررسی است اما در موضوع این مقاله نمی‌گنجد. قیسی «مفهوم شکستن کوزه را از تورات الهام می‌گیرد و با اندکی تغییر آن را برای بیان خلاص و تحقق پیروزی به‌کار می‌برد»(همان)

۳. ۱. ۳.تشخیص

تشخیص «یکی از زیباترین گونه‌های صورخیال در شعر و تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی خیال بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد»(شفیعی کدکنی، ۱۴۹)در این تکنیک محسوسات و مادیات با ویژگی‌های انسانی وصف می‌شوند. روایتگری، خوابیدن، سخن‌گفتن، ساکن‌شدن، یاری‌کردن از مؤلفه‌های انسانی است که قیسی به حزن اسناد می‌دهد وحزن را در هیئت انسان به تصویر می‌کشد. او حزن را رفیق خود می‌داند رفیقی که بار شکست را به دوش می‌کشد و آن را برای دوستان روایت می‌کند: «ولم أعرِف سِوى حُزنِي رفيقا يَحمِلُ المأساةَ يَرويها لخلاّني/ تُرى هَل تُدركينَ الآن ماحُزني؟/ غزيرٌ يا مُعلّلتى/ غريبٌ يا مُعذّبتي»(قیسی، ۱۹۹۹: ۴۷/۱)

(ترجمه) «من بجز اندوهم رفیقی را نمی‌شناختم که بار شکست را به دوش بکشد و آن را برای دوستانم روایت کند/ به راستی آیا اکنون می‌دانی که اندوه من چیست؟/ سرشار است ای طبیب من/ حزنی غریب ای شکنجه‌گر من»

در اسلوب قدیم، ابزار مبالغه، تکرار بود اما در این مقطع، برخلاف اسلوب قدیم، شاعر، معنایی را بیان می‌کند که آبستن معنای قبل است و با اسناد روایتگری به حزن، در بازنمایی حزن مبالغه می‌کند. حزن در اینجا آن‌قدر رشد کرده که به یک شخصیت مستقل تبدیل‌شده و رفیق و راوی شکست است؛ این حزن می‌تواند خود شاعر نیز باشد. شاعر شخصیت دیگری از درون خود انتزاع کرده و حزن را از شخصیت بیرون می‌کشد و در هیئت یک راوی آن را بازنمایی می‌کند. این حزن، خارج از شخصیت شاعر است و از ماهیت اصلی خود فاصله گرفته و ماهیتی جدید می‌یابد: «وكانَ الحُزنُ يَرفَدُكُم، يَمُدُّ وجودَكُم مَعنًى/ يَشُدُّ خُطاكُمُو لِلأرضِ/ يَزرَعُكُم بِعينِ الشَّمسِ وَهجَ تَمَرُّدٍ، قِمَما»(همان، ٦٢)

(ترجمه) «این اندوه شما را یاری می‌کرد/ معنای وجودی شما را امتداد می‌بخشید/ گام‌های شما را به زمین می‌دوخت/ چنان شراره‌های عصیان، چنان قله‌های ستیز، شما را در چشم خوشید می‌کاشت»

حزن از نظر ماهوی بیش از اینکه سازنده باشد، فرد را از حرکت بازمی‌دارد و انسان را ناتوان و رنجور می‌سازد. اما حزن در نگاه قیسی، فلسطینیان را یاری می‌کند، به وجود آن‌ها معنا می‌بخشد و آن‌ها را جاودانه می‌سازد. این حزن، حزنی سازنده است و قیسی با اسناد مؤلفه انسانی سخن‌گفتن و ساکن‌شدن به حزن، مفهوم پویایی و ثمربخشی را بازنمایی می‌کند. شاعر پیامدهای جنگ‌های داخلی بیروت از جمله نزاع بین اردوگاه‌های فلسطینی و بیروتی‌ها، را با ساکن‌شدن غم در خانه‌ها به تصویر می‌کشد. بیروت که عروس شهرها بود، به ویرانه تبدیل شده و اندوه این شهر را فراگرفته است. استعاره در لفظ «یحاور» و«یسکن» نهفته است. مستعارمنه در اینجا انسان و مستعارله حزن است. جامع در هر دو پویایی است. حزن در بیروت ساکن می‌شود و با درختان گفتگو می‌کند با این استعاره شاعر می‌خواهد بگوید که این حزن فعال، سازنده وپویا است: «فالحُزنُ في بيروتَ/ يُحاورُ الأشجارَ يَسكُنُ البيوتَ»(همان، ۹۷)

(ترجمه) «اندوه در بیروت/ با درختان سخن می‌گوید ودر خانه‌ها ساکن می‌شود»

۳. ۱. ٤.حس‌آمیزی

حس‌آمیزی«توصیف مدرکات یکی از حواس با صفات حس دیگر است (عشری زاید،۲۰۰۸: ۷۸)«هر یک از حواس ما، یعنی حواس ظاهری که عبارتند از: بینایی، شنوایی، چشایی، بویایی ولامسه، لغات واحتیاجات بیانی مخصوص به خود را دارد؛ افعالی که در حوزه مفهومی ومرتبط با هر دسته از این محسوسات باشند، اسناد حقیقی و طبیعی آنها به یک حس خاص خواهند بود. اما نیروی تخیل به ما این مجال را می دهد که محسوسات یکی از این حواس را به شیوه دیگری اسناد دهیم»(شفیعی کدکنی، ۲۷۱-۲۷۲) مثلا «تلخ» که از ویژگی‌های حس چشایی است، به «سرود» که از ادراکات حس شنوایی است، اسناد دهیم. حس‌آمیزی به حواس پنجگانه محدود نمی‌شود بلکه اسناد مشخصه‌های یکی از حواس به مدرکات درونی و عقلی و وجدانی مانند شادی، غم، گرسنگی، صداقت، هوش نیز نوعی حس‌آمیزی محسوب می‌شود. مثلا در عبارت «هوش سیاه» یا «غم سبز»، هوش و غم هر دو از مدرکات درونی و نامرئی هستند ورنگ از مشخصه‌های اجسام است. اسناد سیاه به هوش و سبز به غم آن‌ها را همچون امری محسوس برای مخاطب به تصویر می‌کشد و رنگ سیاه و سبز دلالت‌های منفی و مثبت به آن‌ها می‌بخشد: «أحيانا يَفلتُ مِنِّي المَعنى لكنِّي أوخذُ بالصوت/ والحزنُ الأخضرُ فِي كلِماتِك/كيفَ تَقُولُ قُتلتُ وها أنتَ أمامِي»(قیسی، ۱۹۹۹: ۱۸۸/۱).

(ترجمه) «گاهی اوقات، معنا ازدست من رها می‌شود، اما به خاطر صدا مواخذه می‌شوم/ اندوه سبز در کلماتت جاریست/ چگونه می‌گویی کشته شدم حال آنکه در مقابل منی؟»

در حس‌آمیزی، حس بینایی«پرامکان‌ترین حس‌ها و رنگ مهم‌ترین عنصر ادراکات این حس است؛ رنگ به‌عنوان گسترده‌ترین عنصر در حوزه محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و از قدیم‌ترین ایام مجازها و استعاره‌های خاصی، از رهگذر توسعه‌دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود، در زبان وجود داشته است. زیباترین رنگ‌ها در قرآن رنگ سبز است»(شفیعی کدکنی،۲۷۰-۲۷٤) که«با حاصلخیزی و حیات و طراوت مرتبط و رمز صلح است و در پرتو اعتقادات دینی از دلالت حاصلخیزی و جوانی برخوردار است که هر دو مایه سرور آدمی است.(عبدالله محمد حمدان، ۲۰۰۸:

٤٥) رنگ سبز«از نظر فیزیولوژیکی، نمایانگر کشش و انعطاف‌پذیری در اضطراب و تنش است و از نظر روانشناختی، نمایانگر هدف، اراده و عمل است که پایداری، ثبات و ایستادگی را القا می‌کند و از سوی دیگر، سمبل ایمان، توکل و فناناپذیری است.»(عرب و دیگران، ۱۳۹۸: ١٤) اما رنگ سبز در شعر قیسی، در برخی موارد«رمز آینده‌ای درخشان، بازگشت به فلسطین، امید وخوش‌بینی است»(اللوح، ۲۰۱۳: ۱۷۷) شاعر با پیوند میان حس بینایی و وجدانی، حزن را که یک احساس منفی و آزاردهنده است با رنگ سبز به تصویر می‌کشد.او زندگی، سرور و آرامش را در فلسطین می‌بیند لذا اندوه فلسطین را با رنگ سبز توصیف می‌کند تا آن را از دلالت‌های قداست، جاودانگی، وحیات‌بخشی برخوردار سازد و امید بازگشت به فلسطین و آینده‌ای درخشان را تبلور بخشد. عشق به وطن، بطور فطری در وجود هرانسانی نهفته است. این عشق برای شاعری که از کودکی در غربت زیسته و عمر خود را در آرزوی آزادی وطن سپری نموده، معنایی دیگر دارد. قیسی نمی-تواند عشق خود را پنهان کند؛ لذا شعر می‌گوید واندوه سبز فلسطین را آشکار می‌کند اما از سوی عوامل بیرونی وسازش-گران مورد مؤاخذه قرار می‌گیرد ومجبور به سکوت می‌شود واندوهی خاکستری وجود او را فرامی‌گیرد: «الصَمتُ إذ يَمتَدّ/ يَجبلُ بَينَنا في الليلِ أحزاناً رَماديةً»(قیسی، ۱۹۹۹: ۳۹/۱).

(ترجمه) «سکوت، چون امتداد می‌یابد/ در شامگاهان، آبستن غم‌هایی خاکستری میان ما می‌شود»

خاکستری رنگی خنثی، بی‌روح و افسرده است. نه آرام‌بخش است نه محرّک؛«برخی از روانشناسان معتقدند گرایش به این رنگ نشان‌دهنده این است که شخص زیر بار فشارهای درونی له شده و نیاز به آرامش دارد.»(عرب و دیگران، ۱۸) بازنمایی حزن، با رنگ خاکستری، بر مبالغه تصویر می‌افزاید. شاعر با اعطای رنگ خاکستری به حس وجدانی حزن یک تصویر دیداری پدید می‌آورد. غم‌های خاکستری در سکوت و سکون شب، نمایانگر اوج افسردگی در تبعید است. دلالت‌های متناقضی که قیسی به حزن می بخشد بیانگر این است که حزن در اشعار قیسی هم عامل حرکت است و هم عامل رکود. در تصویری دیگر حزن را به حس شنیداری پیوند می‌دهد: «فباتَ الحُزنُ فَوقَ شَفاهِنا نَغما نُغنّيه/ نَجُوسُ العُمرَ يا وَيلاهُ مِن تيهٍ إلى تيهٍ/ لأني حينما أبحرتُ في عَينيكِ كان الحزنُ مَوّالي»(همان، ٤٦)

(ترجمه) «اندوه، به نغمه‌ای بر لبان ما تبدیل شده است که آن را زمزمه می‌کنیم/ عمر را بیابان به بیابان جستجو می‌کنیم افسوس بر عمر ما/ چرا که من آن هنگام که به دریای چشمان تو سفر کردم، اندوه، شعر عامیانه من بود.»

حزن و اندوه، می‌تواند عامل شعرسرایی باشد اما در نگاه شاعر، این عاطفه درونی آنقدر عمیق شده که از ماهیت خود جدا شده و به حس بیرونیِ نغمه و آوا تبدیل می‌شود و با تداعی خاطرات فلسطین، اندوه، شعر عامیانه شاعر می‌شود. قیسی، تشبیه و حس‌آمیزی را درهم می‌آمیزد؛ مبالغه شاعر در ماهیت حزن که از مدرکات وجدانی است و تشبیه آن به مشخصه شنیداری آواز، بیانگر ژرفای اندوه شاعر است چه که این حزن نه عامل شعرسرایی، بلکه خودِ سرود و آواز فلسطینیان است. قیسی عمر خود را بطور ضمنی به بیابان‌هایی تشبیه می‌کند که وجب‌به‌وجب آن را جستجو می‌کنند. «تیه» از نظر لغوی، به بیابانی گفته می‌شود که هیچ علامت و راهنمایی در آن وجود ندارد و فرد در آن نمی‌تواند راه را پیدا کند. با این تشبیه، شاعر، خود را بعنوان یک انسان فلسطینی، در اوج سرگردانی وگم‌گشتگی درتبعید به تصویر می‌کشد. او در

این سرگردانی و حیرت غم بسیار تلخی را تحمل می‌کند: «ماذا يملكُ الشاعرُ؟/سوى أنَّ الرياحُ تجحَدُهُ/ يَهُمُّ يعُودُ/ تصفَعُهُ أياد غيرَ منظورة تَرُدُّ خُطاهُ/ يُجَرّعُ عَلقمَ الأحزانِ»(همان، ۵۹)

(ترجمه) «شاعر چه چیزی در اختیار دارد؟/ جز اینکه بادها او را انکار می‌کنند!/ می خواهد بازگردد/دستانی نامرئی به او سیلی می‌زنند وگام-های او را به عقب می‌رانند/ علقم غم‌ها را جرعه جرعه می‌نوشد»

قیسی حزن را به گیاه علقم تشبیه می‌کند. علقم گیاه بسیار تلخی است که خواص دارویی دارد. وجه مشترک میان حزن و گیاه علقم، شدت تلخی است؛ شاعر با درهم‌آمیختن تشبیه و حس‌آمیزی، حس چشایی را به حزن اسناد می‌دهد تا طعم تلخ و آزاردهنده حزنش را برای مخاطب ملموس سازد. قیسی«از غم غربت، وبیقراری درونی آنقدر رنج می‌کشد که گاه هدف زندگی وامید به آینده را گم می‌کند»(اللوح، ۲۰۱۳: ۱۱۰) و احساس می‌کند که در برابر کثرت موانع موجود، هیچ چیزی در اختیار ندارد. علاوه‌براین بادها نیز او را انکار می‌کنند و دستانی نامرئی به او سیلی می‌زنند. ریح(باد)، یک رمز دو وجهی در ادبیات عربی است؛«اگر هدف، قیام و خیزش مردم باشد، رمز باد، جلوه مثبت به خود می‌گیرد»(صدقی و نصاری، ۱۳۹۲: ۱۳۲) درغیراین صورت می‌تواند«رمز عذاب، ویرانی، بی‌حاصلی»(بلاوی، ۲۰۲۰: ۱۰۹) و موانع موجود در برابر شاعر باشد. باد، در اینجا رمز موانع آزادی فلسطین، حکومت‌های عربی، اشغالگران وسازش‌گران در برابر اسارت فلسطین است وقیسی خود را در برابر اینها تنها می‌بیند و تصویری که ارائه می‌دهد، واقعیت اندوهبار وسراسر یأس انسان فلسطینی است.

۳. ۱. ۵ تشبیه

تشبیه«یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهت یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد و این است که معنی یا حکمی از معانی و احکام چیزی را بر چیز دیگر اثبات کنیم»(شفیعی کدکنی، ۵۳)تشبیه از استعاره دقیق‌تر و واضح‌تر است و به راحتی می‌توان آن را به یکی از وجوه مشابهت مورد نظر شاعر منحصر نمود»(الجیوسی، ۷۷۸). تکنیک دیگری که قیسی در تجسم بخشیدن به حزن از آن بهره می‌برد، تشبیه است؛ او در ترکیبی اضافی حزن را به عنکبوتی تشبیه می‌کند که در رگ‌هایش لانه می‌سازد: «فخلّيني، تُعشِّش في شَرايِيني/ عناكبُ حزننا المشبُوبِ، خلّيني»(قیسی، ۱۹۹۹: ۴۸/۱).

(ترجمه)« رهایم کنید، تا در رگ‌های من لانه کنند/ عنکبوت‌های اندوه سوزان ما، رهایم کنید»

رگ‌ها به قلب ختم می‌شوند و وقتی عنکبوت حزن در رگ‌های شاعر لانه کند قلب که مرکز جریان خون است، حزن را در تمام خونش جاری می‌سازد و حزن با تاروپود او عجین می‌شود؛ همچنین با این تشبیه پیچیدگی و درهم تنیدگی تار عنکبوت را نیز به حزن اسناد می‌دهد. حزنی که چنان آتش برافروخته و فروزان است و در عین حال سست بنیان«وإن أوهَنَ البُيُوتِ لَبَيتُ العَنكَبُوتِ»(عنکبوت/۴۱) قیسی می‌خواهد از حزن سوزان فلسطین لبریز شود تا این حزن فوران کند و اسارت سست و ناپایدار فلسطین را درهم شکند. حزنی که گاه مانند بیابان‌های غربت، بی‌انتها، بی‌حاصل، و سرگردان‌کننده است: «وبَمَضِي الرَّكبُ، يُوغلُ في مَفاوِزِ غُربَةِ الحُزنِ العَميقِ/ يا حادِيَالأحزانِ نحنُ بلا دليلٍ ضاعَ الطريقُ»(همان، ۳۷)

(ترجمه) «کاروان رهسپار می‌شود، در بیابان های غربت این اندوه عمیق غرق می‌شود/ ای ساربان غم‌ها ما راهنما نداریم وراه نیز گم شده است»

قیسی ضمن تشبیه حزن به بیابان‌های غربت، ژرفای حزن خود را با استفاده از فعل «یوغل» بیان می‌کند؛ این حزن، آنقدر عمیق است که کاروان فلسطینیان غربت زده، در بیابان‌های آن غرق می‌شود. تعبیر«گم‌شدن راه» نیز یک اسناد مجازی است. راه عقل و شعور ندارد که گم شود و در جای خود ثابت است. این انسان‌ها هستند که راه را گم می‌کنند. در نمونه-های اخیر شاعر از لفظ «عناکب: ج‌عنکبوت» و«مفاوز: ج‌مفازة» بهره برده‌است. در برخی موارد نیز برای تجسم بخشیدن به اندوه خود از واژه «احزان: ج‌حزن» بهره می‌برد که حاکی از تنوع و کثرت غم‌هاست. اما در برخی اشعار، حزن را با لفظ مفرد به تصویر می‌کشد: «عَبرتُ إلیکِ جِسرَ الحُزنِ بَعدَ عَناءٍ/ وَکان الوعدُ منذُ وجودنا أن نلتقی غُرباء/ وتَصافَحنا بلاأیدٍ ولانَظَرات/ جمعنا الحُزنُ والصَّمتُ العَمیقُ فعرّتِ الکلماتُ»(همان، ٤١)

(ترجمه) «برای آمدن به سوی تو، به سختی از پل اندوه گذشتم/ از زمانی که به وجود آمدیم، قرار بود با غریبه‌ها روبه‌رو شویم/ و آنها بی‌هیچ نگاهی و بدون دست دادن با ما مصافحه کردند/ اندوه و سکوت عمیق ما را کنار هم جمع کرد پس کلمات قوت گرفت»

حزنی که شاعر در این قصیده از آن سخن می‌گوید، شخصی نیست؛ با عاطفه جمعی پیوند خورده است؛ آزادی و بازگشت به فلسطین آرمان همه فلسطینیان است؛ اگر چه تحمل این حزن، سنگین و تلخ است اما پلی است که آن‌ها را به معشوق(فلسطین) می‌رساند. حزنی مشترک و بی‌همتا در میان فلسطینیان، که همواره با لفظ مفرد از آن تعبیر می‌شود؛ محرک عواطف آنان نسبت به اسارت فلسطین و عامل حرکت، اتحاد و سازنده است. حزن و سکوت با هم جمع می‌شوند و ضد خود را می‌پرورانند؛ کلمات متولد می‌شوند. منظور از کلمات، اندیشه است. با پیوند حزن و سکوت، اندیشه، قوت می‌گیرد. حزن وحیات قیسی با هم رابطه مستقیم دارند: «وکانت قُبّراتُ الحزن تَستَلُّ من القلبِ المدادَ/ أیهذا الوطنِ الکآبی الرَّماد/ نقرأ الأشجارَ فی مُسودَّةِ الأیامِ حیناً/ نَفهمُ الأشجارَ نُهدِیها نَدَی القَلبِ»(همان، ۲۹۲)

(ترجمه) «چکاوک‌های اندوه، قلم را از عمق قلب بر می‌کشیدند/ ای وطنِ خاکسترْ افسرده/ در سیاهی روزگار گاهی درختان را می‌خوانیم/ درختان را می‌فهمیم وژاله قلب را به آنها هدیه می‌دهیم»

در این قصیده، با بهره‌گیری از مبالغه، حزن در هیئت چکاوک‌هایی تصویر شده که از قلب شاعر قدرت می‌گیرند؛ در نگاه شاعر، آنقدر این حزن عمق یافته که از یک عاطفه و حس وجدانی فراتر رفته وچنان چکاوکی آوای اندوه سر می دهد، علاوه بر این الهام‌بخش شاعر نیز هست و قلم شاعر را از صمیم قلب او بیرون می‌کشد و به نوشتن از عواطفی راستین وا می دارد که ریشه در قلب او دارند. مبالغه شاعر در بازنمایی حزن تا جایی پیش می‌رود که حزن شاکله شاعر می‌شود و همراه با آن‌ها نفس می‌کشد، می‌خوابد و غذا می‌خورد: «الحزنُ خَمیرَتُنا یاخالِد/ الحزنُ سلاحٌ لایُغمَد/ نَغسِلُ أعماقَ الرُوحِ بِهِ، نَسمُو، نَتَجَدَّ/حین یُرافِقُنا فی الیقظةِ والنَوم/ یَتَنَفَّسُ مَعَنا/یُشارکُنا فِی الخُبز/ لانَقدِرُ أن نتجاهَلَ هذی النعمة»(همان، ١٢٦)

(ترجمه) «ای خالد، اندوه شاکله ماست/ حزن سلاحی است که در نیام نمی‌نشیند/ اعماق روحمان را با آن می‌شوییم،بالا می‌رویم، تازه می‌شویم/ آن هنگام که در خواب و بیداری همراه ماست/ با ما نفس می‌کشد/ با ما نان می‌خورد/ نمی‌توانیم این نعمت را نادیده انگاریم»

در این مقطع، قیسی تشبیه و استعاره را در هم‌می‌آمیزد تا حزن مقدس خود را مقابل چشمان مخاطب تجسم بخشد؛ او حزن را شاکله خود می‌داند و آن را به سلاحی تشبیه می‌کند که در نیام آرام نمی‌گیرد. او با استفاده از تجسید، واژه نغسل را برای حزن استعاره می‌گیرد و آن را عامل طهارت روح، ارتقا و تجدد می‌داند. دیگر ابزار مبالغه در این مقطع، تشخیص است و شاعر با اسناد مؤلفه‌های انسانی خوابیدن، بیدارشدن، نفس‌کشیدن، خوردن به حزن، شخصیتی مستقل انتزاع می‌کند که

همواره همراه و از خودِ آنهاست. حزن شاعر، انتخابی است. حزنِ راه است. قیسی حزن را ماهیت مسیری می‌داند که انتخاب کرده‌اند. غمی که باید از آن لبریز شوند؛ رنج‌های بزرگ، غم‌های مقدس و درآمیخته با همه نعمت‌های هستی. این حزن قرآن قیسی است: «ربما يُمهلُني الموتُ قليلا فأغَنّي/ لكِ ياقرآنَ حُزني/ إنَّني أسمَعُ مايَنقُلُهُ الأعداءُ، والعذالُ عنّي/فأغضّ الطرفَ لليومِ الذي يَأتي/ ولاأسقطُ في المنفى، ولاتدمعُ عيني/ ربما يُمهلُني الموتُ قليلاً فأغنّي»(همان: ۱۷۵)

(ترجمه) «شاید مرگ اندکی به من مهلت دهد تا ترانه بخوانم/ برای تو، ای قرآن اندوه من/ من آنچه که دشمنان و ملامتگران درباره من می‌گویند، می‌شنوم/ اما چشم‌هایم را می‌بندم به امید روزی که می‌آید/ ومن در تبعید نیستم وچشمانم نمی‌گرید/ شاید مرگ اندکی به من مهلت دهد تا ترانه بخوانم»

قیسی فلسطین را «قرآن حزنی» خطاب می‌کند و با این تعبیر منشأ حزن را مشخص می‌کند؛ فلسطین کتاب و مبدأ حزن قیسی است؛ قرآن کتاب وحی، مقدس و دائمی است، خطا ندارد، فرقان است و حق و باطل را از هم جدا می‌کند، هم چنین ادیان قبل را تصدیق می‌کند. شاعر حزن را به قرآن تشبیه می‌کند. تا تقدس، جاودانگی، بدون خطا بودن و سایر ویژگی‌های قرآن را برای حزن خود وام بگیرد و بگوید حزن من، حزن فلسطین چنان قرآن، آراسته به این صفات است. این حزن دغدغه‌ای مشترک میان فلسطینیان است و هر کس با توجه به سطح درک و نگاه خود درگیر آن است: «الحزنُ هنا فاكهةٌ يوميةٌ/ يتداولها الناس و أمُدُّ يدي فتَفرّينَ غَزالاً مَذعُوراً»(همان،ج ۳: ۲۳۳)

(ترجمه) «اندوه در اینجا، میوه روزانه ایست/ که مردم آن را دست به دست می‌کنند و من دستم را دراز می‌کنم اما همچون آهویی هراسان، از من فرار می‌کند»

قیسی، حزن را به میوه روزانه تشبیه می‌کند که مردم میان خود دست‌به‌دست می‌کنند. سپس با استفاده از تکنیک التفات از غایب(الحزن فاكهة يومية) به مخاطب(فتفرين منی غزالا مذعورا) در بازنمایی حزن شخصیت‌پردازی می‌کند و واژه «تَفرّينَ» را برای فاکهۀ که حزن را بدان تشبیه نموده، استعاره می‌گیرد و آن در هیئت آهویی به تصویر می‌کشد که تا دستش را به سوی او دراز می‌کند، هراسان از او می‌گریزد. این بدان معناست که نگاه شاعر با نگاه مردم فرق دارد. حزن فلسطین، یک اندوه اجتماعی و میان فلسطینیان مشترک است اما چون نگاه شاعر با مردم فرق دارد حزن را به گونه دیگری می‌پروراند.

۳. ۲. نشانه‌شناسی تصاویر

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نشانه‌ها، عملکرد، عوامل مؤثر در تولید و قواعد حاکم بر آنها می‌پردازد؛ این دانش اولین بار توسط فردینان دوسوسور(Ferdinand de Saussure) زبان‌شناس سوئیسی بنیان نهاده شد. نشانه ترکیبی از «دال(تصور صوتی) و مدلول(تصور مفهومی) است و دلالت به رابطه میان این دو اطلاق می‌شود؛ نشانه زبانی نه یک شئ را به یک نام بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد که ناشی از اثر ذهنی آواست نه جنبه فیزیکی و مادی صوت. نشانه، تنها برای اطلاق به کل پدیده مورد استفاده قرار می‌گیرد»(سوسور، ۹۸)«نشانه‌ها معمولا به شکل کلمات، تصاویر، صداها، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند اما این چیزها ذاتا معنی‌دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آن‌ها منصوب کنیم، تبدیل به نشانه می‌شوند»(چندلر، ٤٥) بنابراین دلالت‌های مستقیم وضمنی مستلزم استفاده از رمزگان

هستند. رولان بارت استعاره، مجاز، تشبیه و اسطوره را رمزگان‌های نشانه‌شناختی قلمداد می‌کند که نقش مؤثری در ایجاد دلالت‌های ضمنی در متن ایفا می‌کنند. از این رو«نشانه‌شناسان به شناخت سازوکارهای شکل‌دهنده گفتمان همچون استعاره-ها، مجازها، نمادها و دیگر شگردهای بلاغی توجه می‌کنند لذا هر واژه ممکن است علاوه بر معنای تحت اللفظی وصریح معنای ضمنی هم داشته باشد که با خود تداعی‌های اجتماعی، فرهنگی، شخصی، ایدئولوژیکی وعاطفی دارد.»(محمدرضایی، ۱۳۹۸: ۲۸۰) لذا تعابیر ادبی نوعی نشانه هستند که متناسب با فرهنگ و ایدئولوژی حاکم بر هر جامعه، مدلول خاص خود را می‌یابند. در ادامه به نشانه‌شناسی تصاویر شعری با محوریت حزن خواهیم پرداخت.

جدول ۱: نشانه‌شناسی تصاویر استعاری

ردیف	دال	ترجمه	مدلول	دلالت
۱	نجترّ الحزن (قیسی، ۱۹۹۹: ۲۲/۱)	اندوه را نشخوار می‌کنیم	یادآوری اندوه با اکراه و اشمئزاز	منفی
۲	وکان اللیل ینساب کئیبا یسکب الحزن الأصیلا (همان، ۲۹)	شب افسرده جاری می‌شود و اندوه ریشه‌دار را جاری می‌سازد	جریان داشتن اندوهی عمیق	منفی
۳	تنمو جذور الحزن والآلام (همان، ۱۹)	ریشه‌های اندوه و دردها رشد می‌کند	افزایش اندوه و درد	منفی
٤	یا حادی الأحزان نحن بلا دلیل(همان، ۳۷)	ای ساربان غم‌ها ما راهنما نداریم	ساربان غم‌ها	منفی
٥	تذیب شوق العمر	اشتیاق عمر را ذوب می‌کنی	اندوه شوق زندگی را از بین می‌برد	منفی
٦	لئن نامت علی شرفاتک الأحزان (همان، ٦٧)	اگر غم‌ها بر ایوان‌های تو به خواب روند	تداوم اسارت فلسطین و تداوم غم‌ها	منفی
۷	لم اعرف سوی حزنی رفیقا یحمل المأساة(همان، ٤٧)	بجز اندوه رفیقی را نمی‌شناختم که بار شکست را به دوش کشد	حضور و همراهی اندوه در تحمل بار شکست	مثبت
۸	یرویها الحزنُ لخلانی(همان، ٤٧)	اندوه آن را برای دوستانم روایت کند	عمق یافتن و سخن گفتن اندوه	مثبت
۹	الحزن فی بیروت یحاور الأشجار (همان، ۹۷)	اندوه در بیروت با درختان سخن می‌گوید	همزیستی اندوه با طبیعت پویایی اندوه	مثبت
۱۰	یسکن البیوت(همان)	اندوه در خانه ها ساکن می‌شود	سازندگی و پویایی اندوه	مثبت
۱۱	سیزهر حزننا(همان، ٤٨)	اندوه ما شکوفا خواهد شد	ثمربخشی اندوه	مثبت
۱۲	حزنی لایخمد(همان، ۲۳۷)	اندوه من خاموش نمی‌شود	جاودانگی اندوه	مثبت
۱۳	وکان الحزن یرفدکم(همان، ٦٢)	این اندوه به شما یاری می‌رساند	ظرفیت و قدرت اندوه	مثبت
١٤	یشد خطاکم للأرض(همان)	گام های شما را به زمین می‌دوزد	ظرفیت و قدرت اندوه	مثبت
۱۵	یمدُّ وجودکم معنی(همان)	معنای وجودی شما را امتداد می‌دهد	ظرفیت و قدرت اندوه	مثبت
١٦	یزرعکم بعین الشمس	شما را در چشم خورشید می‌کارد	ظرفیت و قدرت اندوه	مثبت
۱۷	نغسل أعماق الروح به (همان، ١٢٦)	اعماق روح را با آن(اندوه) می‌شوییم	ظرفیت و قدرت اندوه	مثبت
۱۸	بات الحزن فوق شفاهنا نغما نغنیه (همان، ٤٦)	اندوه به نغمه‌ای بر لبان ما تبدیل شده که آن را زمزمه می‌کنیم	تمرکز فلسطینیان بر اندوه و تکرار حزن	مثبت
۱۹	کان الحزن موّالی(همان، ٤٦)	اندوه، سرود عامیانه من بود	زیبایی و نوستالژی اندوه	مثبت

جدول۱: نشانه‌شناسی تصاویر استعاری

ردیف	دال	ترجمه	مدلول	دلالت
۲۰	والصمت إذ یمتد، یحبل بیننا أحزانا رمادیة(همان، ۳۹)	سکوت، چون امتداد می‌یابد، آبستن غم‌هایی خاکستری میان ما می‌شود	طولانی شدن و زایش اندوه. اندوه عامل خمودگی و رکود	منفی
۲۱	الحزن الأخضر فی کلامک (همان، ۱۸۸)	اندوه سبز در سخنان تو جاریست	زیبایی و تقدس اندوه	مثبت
۲۲	مُضاءة بجمالها ومُضاءٌ أنا بحزنی (همان، ۱۹۹۹: ۴۲۷/۳)	او(فلسطین) با زیبایی‌اش درخشان شده و من درخشان شده‌ام با اندوهم	شاعر از اندوه فلسطین نور می‌گیرد	مثبت
۲۳	یجرّع علقم الأحزان(همان، ۵۹)	گیاه تلخ غم‌ها را جرعه جرعه می‌نوشد	شدت تلخی غم‌ها	منفی
۲٤	تراتیل حزنی(همان، ١٦٨)	ترتیل‌های اندوه من	زیبایی و دل انگیزی سرود اندوه	مثبت
۲۵	تفرین غزالا مذعورا(همان، ۲۳۳/۳)	چنان آهویی هراسان فرار می‌کنی	فرار کردن سریع اندوه	مثبت
۲٦	نطفئ فی مواقد حزننا أوهامنا (همان، ٤٢/١)	اوهام خود را در تنورهای اندوه خاموش می کنیم	زدوده شدن اوهام توسط اندوه	مثبت
۲۷	یشارکنا فی الخبز(همان، ١٢٦)	در نان با ما شریک می‌شود	همراهی غم در خوردن	مثبت
۲۸	یرافقنا فی الیقظة و النوم (همان، ١٢٦)	در بیداری و خواب همراه ماست	همراهی غم در خواب و بیداری. تداوم غم	مثبت
۲۹	یتنفس معنا(همان، ١٢٦)	با ما نفس می‌کشد	حیات و زنده بودن	مثبت
۳۰	تفرشُ أرضُنا حُزنًا (همان، ٦١)	سرزمین ما با حزن فرش می‌شود	فراگیر شدن اندوه در فلسطین	منفی
۳۱	معتقة جرار الحزن من عشرین فی قلبی(همان، ٦٤-٦٥)	ساغر اندوه بیست سال است که در قلب من کهنه شده است.	کهنگی و قدمت اندوه	منفی
۳۲	تَکسَّرت أغصانُ حُزنی فیک (همان، ۱۷۱)	شاخه های اندوه من در تو شکست	عامل اندوه من تو(فلسطین) هستی	مثبت
۳۳	لأنّ جذوره تمتدُّ فی عینی (همان، ٤٧)	زیرا ریشه‌های آن(اندوه) در چشمانم امتداد می‌یابد	اندوه اشک‌های مرا سرازیر می‌کند.	منفی
۳٤	أعود إلیک حین تزورنی الأحزان (همان، ٤٠)	آن هنگام که غم‌ها به دیدار من می‌آیند، به سوی تو بازمی‌گردم	اندوه یادآور خاطرات تو(فلسطین) است	منفی
۳۵	حزننا المشبوب	اندوه سوزان ما	دردناک و رنج‌آور بودن اندوه	منفی
۳٦	الحزن الأصیلا	اندوه ریشه‌دار	رشد، و استواری اندوه	منفی
۳۷	لانقدر أن نتجاهل هذی النعمة	نمی‌توانیم این نعمت را فراموش کنیم	ارزشمندی اندوه	مثبت

جدول۲: نشانه‌شناسی تصاویر تشبیهی

ردیف	دال	ترجمه	مدلول	دلالت
۱	تعشش فی شرائینی عناکب حزننا المشبوب(همان، ٤٨)	عنکبوت‌های اندوه سوزان ما در رگ‌هایم لانه می‌کنند	اندوه با خون شاعر عجین می شود و تمام وجود او را فرامی‌گیرد	منفی
۲	یوغل الرکب فی مفاوز غربة الحزن العمیق(همان، ۳۷)	کاروان در بیابان‌های غربت این اندوه عمیق غرق می شود	اوج سرگردانی فلسطینیان در اندوه اسارت فلسطین	منفی
۳	ممتطیا خیول الحزن	سوار بر اسب‌های اندوه	تسلط اندوه بر فلسطینیان	منفی
٤	علقم الأحزان	علقم(گیاه تلخ) غم‌ها	شدت تلخی غم‌ها	منفی
٥	عبرتٌ إلیک جسر الحزن بعد عناء (همان، ٤١)	به سختی از پل حزن گذشتم و به سوی تو آمدم	اندوه وسیله‌ایست که شاعر را به محبوب می‌رساند	مثبت
٦	نطفئ فی مواقد حزننا أوهامنا (همان، ٤٢)	اوهام خود را در تنورهای اندوه خاموش می‌کنیم	راهنما و روشنگر بودن اندوه	مثبت
۷	الحزن سلاحٌ لایغمد (همان، ١٢٦)	اندوه سلاحی است که در نیام نمی‌نشیند	پویایی اندوه	مثبت
۸	یا قرآن حزنی! (همان، ۱۷۵)	ای قرآن اندوه من!	تقدس و جاودانگی اندوه	مثبت
۹	نسامر نجمة الأحزان(همان، ٤٣)	با ستاره غم‌ها حرف می‌زنیم	سخن گفتن با نماد غم‌ها	مثبت
۱۰	وکانت قبرات الحزن تستل من القلب المداد(همان، ۲۹۲)	چکاوک‌های اندوه شمشیر قلم را از عمق قلب برمی‌کشند	مبالغه در اندوه ونغمه‌سرایی اندوه	مثبت
۱۱	زنبقات الحزن فی قلبی یعانقن الظهیرة(همان، ۹۳)	زنبق‌های اندوه در قلبم، ظهر را در آغوش می‌گیرند	زیبایی اندوه	مثبت
۱۲	حزنی کالبحر عظیم (همان، ١٩٤)	اندوه من، چون دریا بیکران است	وسعت و بی کرانگی اندوه	مثبت
۱۳	عمیق نهر حزنی(همان، ٤٢٧/٣)	رود حزن من عمیق است	جریان و ژرفای اندوه	مثبت
١٤	الحزن هنا فاکهة یومیة (همان، ۲۳۳)	اندوه، در اینجا میوه روزانه است	متداول بودن و عمومیت داشتن اندوه	مثبت
۱٥	الحزن خمیرتنا	اندوه، شاکله ماست	هم‌زیستی ویکی شدن با اندوه	مثبت
١٦	إلیک یا شمسا ربیعیا تذیب صقیع أحزانی (همان، ٤٠)	بسوی تو می‌آیم، ای خورشید بهاری تویی که یخ غم‌هایم را از بین می‌بری	شدت سردی غم‌ها	منفی
۱۷	کان الحزن موالی	اندوه، شعر عامیانه من بود	نوستالژی اندوه	مثبت

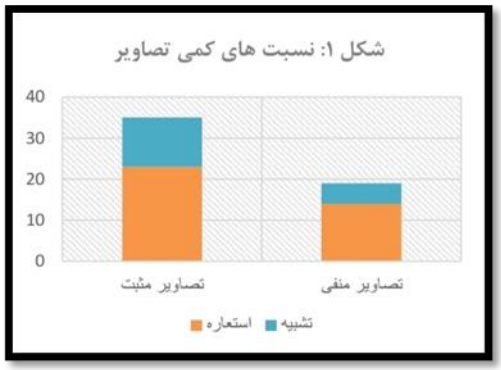
نتیجه

آهنگ پایدار حزن، اصلی‌ترین ویژگی اشعار قیسی است و اغلب تصاویر او به نوعی حزن‌انگیزند. قیسی با استفاده از تکنیک‌هایی همچون استعاره، تشبیه، حس‌آمیزی، تشخیص و تجسید تصاویری بدیع و نو خلق می‌کند و به ندرت تصاویر تکراری در آن دیده می‌شود. حزن قیسی یک حزن ایستا و درون‌گراست و بیشتر تصاویر نیز راکد و ایستا هستند. با اینکه شاعر به فلسطین، که یک مسئله جمعی است می‌پردازد اما روح فردی بر آن حاکم است و کمتر سکوی انقلاب قرار می‌گیرد. او حزن را در دو تصویر متفاوت بازنمایی می‌کند که منشأ واحدی دارند:

- حزن مجازی و ناپایدار؛ که با دلالت‌های منفی تصویر و با عباراتی بازنمایی می‌شود که احساس خستگی و انزجار شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند. این حزن واقعیت شاعر است که با آرمان او در تعارض است و آن را با عباراتی چون نشخوارکردن، رشد ریشه‌های حزن، عنکبوت‌های حزن، اسب‌های حزن و... به تصویر می‌کشد. این حزن بر غم غربت، تبعید و فشارهایی که شاعر در غربت متحمل می‌شود، دلالت دارد.

- حزن انتخابی و مقدس؛ تصاویری که در آنها شاعر از یک غم ریشه‌دار و بکر سخن می‌گوید، غمی که شکوفا می‌شود وبطور کلی از دلالتی مثبت، امیدبخش و سازنده برخوردار است. این حزن انتخاب خود شاعر و ماهیت راهی است که برگزیده است. این، همان حزن فلسطین، آرمان و ذات شاعر است. شاعر نسبت به این حزن امیدوار است و معتقد است که به زودی شکوفا خواهد شد.

- شاعر در بازنمایی حزن خود دچار نوعی تعارض درونی است که بیانگر شخصیت پارادوکسیکال شاعر است و او را به این سو و آن سو می‌کشد. گاه شکست اعراب را می‌بیند گاه خودداری حکومت‌ها از کمک به فلسطین و گاه مقاومت و رؤیای خود، فلسطین را می‌بیند لذا دچار تعارض می‌شود. در واقع می توان گفت شاعر در تجسم بخشیدن به تجربه حزن خود در تعارض میان آرمان و واقعیت، ذات و واقع قرار دارد.



- نسبت‌های تصویری مثبت از نظر کمی، بیشتر از تصاویر منفی است. این امر حکایت از امید به آزادی و پیروزی نهایی فلسطین دارد و شاعر اگرچه در تعارض میان آرمان و واقعیت قرار دارد، و رنج طولانی است اما پیروزی فلسطین را حتمی و غم غربت و تبعید را زودگذر و ناپایدار می‌داند.

کتابنامه

قرآن کریم.

۱. أبو اصبع، صالح. (۱۹۷۹). **الحركة الشعرية فی فلسطين المحتلة**، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

۲. اسماعیل، عزالدین. (۱۹٦٥). **الأدب وفنونه. دراسة ونقد**. القاهرة. الطبعة الثالثة: دارالفكر العربی.

۳. _____ . (۱۹۸۸). **الشعر العربی المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية**، ط۳.بیروت: المركز الثقافی العربی.

٤. الجیوسی، سلمی خضراء. (١٩٩٧). **موسوعة الأدب الفلسطینی المعاصر**، ط١.بیروت: المؤسسة العربیة للدراسة و النشر.

٥. _____. (٢٠٠٧). **الإتجاهات والحرکات فی الشعر العربی المعاصر**، ط٢.بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

٦. چندلر، دانیل. (١٣٨٦). **مبانی نشانه شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

٧. دو سوسور، فردینان. (١٣٨٩). **دوره زبانشناسی عمومی**، چاپ سوم، تهران: هرمس.

٨. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٧٢). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ پنجم، تهران: آگاه.

٩. عباس، احسان. (١٩٥٥). **فن الشعر**. ط٣، مصر:دارالثقافة.

١٠. عشری زاید، علی. (٢٠٠٨). **عن بناء القصیدة المعاصرة**، قاهره: مکتبة الآداب.

١١. عصفور، جابر. (١٩٩٢). **الصورة الفنیة فی التراث النقدی و البلاغی عند العرب**. ط٣.بیروت: المرکز الثقافی العربی.

١٢. فتوحی رودمعجنی، محمود. (١٣٨٥). **بلاغت تصویر**، تهران:سخن.

١٣. القیسی، محمد. (١٩٩٩). **الأعمال الشعریة الکاملة**، ج ١. ط٢.بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

١٤. _____. (١٩٩٩). **الأعمال الشعریة الکاملة**، ج ٣.ط٢. بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

١٥. الورقی، سعید. (١٩٨٤). **لغة الشعر العربی الحدیث**، بیروت:دار النهضة العربیة.

١٦. هیئة المعجم. (٢٠٠٢). **معجم البابطین للشعراء العرب المعاصرین**. مؤسسة جائزة سعود البابطین للإبداع الشعری.

١٧. بدوی، محمد عبده. (١٩٨٢). «ظاهرة الحزن فی شعر صلاح عبدالصبور». *المجلة العربیة للعلوم الإنسانیة*، جامعة الکویت- مجلس النشر العلمی. مجلد ٢. العدد ٦. صص ٤٤-٦٤.

١٨. بلاوی، رسول. (٢٠٢٠). «الحقول الدلالیة لمفردة ریح فی شعر یونس البوسعیدی»، *مجلة التواصلیة*، مج. ٠٦، العدد ١. صص ١٠٩-١٤١.

١٩. بن‌کرامة، عائشة. (٢٠١٥). «ظاهرة الحزن فی شعر بدر شاکر السیاب»، *مجلة التعلیمیة-الجزائر*، مج.٣، العدد.٧. صص ١-٥.

٢٠. صدقی، حامد و نصاری، جمال. (١٣٩٢). «الطبیعة الرمزیة فی شعر بدرشاکرالسیاب و نیما یوشیج»، *مجلة دراسات فی اللغة العربیة وآدابها*، العدد١٥، صص١١٩-١٥٧.

٢١. عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط، و دیگران. (١٣٩٨). «روانشناسی تطبیقی رنگ‌ها در سقط الزند معری و دیوان رودکی بر پایه نظریه مارکس لوشر». *مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد*. سال یازدهم، شماره یک. صص ٢٤-١. Doi:Jall.v11i2.45820/10.22067

٢٢. المجالی، جهاد. (١٤٢٤). «التجربة الشعریة بین الصدق الفنی والصدق الواقع»، *مجلة جامعة أم‌القری لعلوم الشریعة واللغة العربیة وآدابها*، جامعة مؤته-أردن. ج١٥، العدد٢٧. صص ٩٢٥-٩٤١.

٢٣. محمدرضایی، علیرضا. (١٣٩٨). «مطالعه نشانه‌شناسانه اشعار وطنی شوقیات»، *مجله زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد*، سال یازدهم، شماره یک. صص ٢٩٧-٢٨٠.Doi: Jall.v11i20.71214/10.22067

٢٤. محمد الزیادات، تیسیر. (٢٠١١). التناص الدینی فی شعر محمد القیسی و خلیل حاوی، مجلة القسم العربی، جامعة بنجاب.

٢٥. موس، نجیة. (٢٠١٦). «ظاهرة الحزن وبواعثها فی الشعر العربی المعاصر»، *مجلة جسور المعرفة: للتعلیمیة والدراسات اللغویة والأدبیة*، مج.٢، العدد٧، صص٩٣-١٠٣

٢٦. عبدالله اللوح، مراد. (٢٠١٢). دراسة فی شعر محمد القیسی- دراسة فنیة، بحث لنیل شهادة ماجستیر، جامعة الأزهر، غزه.

۲۷. عبدالله محمد حمدان، أحمد. (۲۰۰۸). دلالات الألوان فی شعر نزار قبانی، بحث لنیل شهادة ماجستیر، جامعة النجاح الوطنیة.
۲۸. علی یوسف اسماعیل، نداء. (۲۰۱۲). التناص فی شعر محمد القیسی، بحث لنیل شهادة ماجستیر، جامعة النجاح الوطنیة.

Refrences

The Holy Qorun
Abbas.I.(1955). *Poetry Art*. third edition. Egypt: Dar al-Thaqqafa.[in Arabic]
Abdullah Al-Louh.M.(2012). *A study in the poetry of Muhammad Al-Qaisi - an art study*. Research for a master's degree. Al-Azhar University.Gaza.[in Arabic]
Abdullah Mohammed Hamdan.A.(2008). *Color Indications in Nizar Qabbani's Poetry*. Research for a Master's Degree. An-Najah National University.[in Arabic]
Aboesba.S.(1979). *The Poetic Movement in Occupied Palestine*. Beirut : The Arab Institute for Studies and Publishing.[in Arabic]
Ali Youssef Ismail.N.(2012). *Intertextuality in the Poetry of Muhammad Al-Qaisi*. Research for a Master's Degree. An-Najah National University.[in Arabic]
Al-Jayyousi.S.KH.(1997). *Encyclopedia of Contemporary Palestinian Literature*. first edition. Beirut: The Arab Institution for Study and Publishing.[in Arabic]
Al-Jayyousi.S.KH.(2007). *Trends and Movements in Contemporary Arab Poetry*. second edition. Beirut: Center for Arab Unity Studies. [in Arabic]
Al-Majali.J.(2003). The poetic experience between the artistic truth and the real truth. *Journal of the Umm-Al-Qari Society for Islamic Studies and the Arabic Language and Ethical Sciences*. Mutah-Ordon Society.15(27). 925-941.[in Arabic]
Al-Qaisi.M.(1999). *The Complete Poetic*. Part 1. second edition. Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.[in Arabic]
Al-Qaisi.M.(1999). *The Complete Poetics*. Part 3. second edition.Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing. [in Arabic]
Al-Varqi.S.(1984). *The Language of Modern Arabic Poetry*. Beirut:Dar Al-Nahdha Al-Arabiya.[in Arabic]
Arab Yousefabadi.A.(2019). Comparative Psychology of Colors in Saqat Al-Zand Maari's and Divan Rudaki's Based on Marx Loescher's Theory. *Journal of Arabic Language and Literature*.Ferdowsi University of Mashhad.11(1). 1-24. Doi:Jall.v11i2.45820/10.22067.[in Persion]
Arabic]
Badawi.M.(1982). The Phenomenon of Sadness in Salah Abd Al-Sabour's Poetry. *The Arab Journal for the Humanities*. University of Kuwait - Scientific Publication Council. 2(6). 44-64.[in Arabic]
Ben-Karamah.A.(2015). The Appearance of Sadness in the Poetry of Badr Shakir Al-Siyab. *Al-Talaimiyah Magazine–Algeria*. 3(7). 1-5.[in Arabic]
Blaavi.R.(2020).Al-Hoqul al-Dalaliyah of word Rih in the poetry of Yunus Al-Busaidi. *Communicative Magazine*. 06(01). 109-141.[in Arabic]
Chandler.D.(2007). *Basics of Semiology*. translated by M.Parsa. Tehran: Surah Mehr.[in Persion]
De Saussure.F.(2010). *general linguistics course*. third edition. Tehran: Hermes.[in Persion]
Fotuhi Roudmoajni.M.(2006). *Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan.[in Persion]
Ismail.E.(1965*). Literature and its Arts: Study and Criticism*. third edition. Cairo:Dar Al-Fikr Al-Arabi.[in Arabic]

Ismail.E.(1988). *Contemporary Arabic poetry its artistic and moral issues and phenomena*. third edition.Beirut: the Arab Cultural Center. [in Arabic]
Mohammad Al-Ziadat.T.(2011). Religious Intertextuality in the Poetry of Muhammad Al-Qaisi and Khalil Hawi. *Al-Qassam Al-Arabi Journal*. Punjab University.[in Arabic]
Mohammad rezaei. A. (2019). Semiotic study of Shoghiyat's national poems. *Journal of Arabic Language and Literature*. Ferdowsi University of Mashhad .11 (1). 280-297. Doi: Jall.v11i20.71214/10.22067.[in Persion]
Moss.N.(2016). The phenomenon of grief and its causes in modern Arabic poetry. *Josour Al-Marafa magazine: for education and linguistic and literary studies*.2(7). 93-103.[in
Osfour.J.(1992). *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs*. third edition. Beirut: Arab Cultural Center. [in Arabic]
Oshry Zayed.A.(2008). *on the construction of the contemporary poem*. Cairo Library of Arts.[in Arabic]
Sedqi.H..Nasari.J(2012). Al-Tabi'a Al-Ramziyah in the poetry of Badr shakar al-Siyab and Nima Yoshij. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature*.15. 119-157.[in Arabic]
Shafiei Kodkani.M.(1993). *Imagination in Persian poetry*. 5th edition. Tehran: Aghah.[in Persion]
The Dictionary Board.(2002). *Al-Babtain Dictionary of Contemporary Arab Poets*. Foundation of the Saud Al-Babtain Prize for Poetic Creativity.[in Arabic]

Table of Contents

		pages
Linguistic essays in the poem «Atbeq Doji» composed by Mohammad Mehdi Javaheri With the approach of phonetic, lexical, syntactic de-familiarization	Hojjat Rasouli Abolfazl Rezaei Seyyedeh Firouzeh Hosseini	**1**
Expressionist Manifestability of the structure of language and meaning in the poems of aicha Arnaout	Ali sayadani Parviz Ahmadzadeh Amir Farhangdust	**2**
The Problematic Hero in The Novel "When a Man Thinks" By Khawla al-Qazwini Based on the theory of Lucien Goldmann	Mahin Zohairy Mohammad Javad Pour abad Naser Zare Rasoul Ballawy	**3**
Using the elements of nature to describe pessimistic thoughts of Abbas Mahmoud Aqqad	Payman Salehi Mehran Masoomi	**4**
Investigation of emotional relationships in two novels "Anna Ahia" and "Adat MiKonim" based on Sternberg's love pyramid theory	Vajihe Soroush Jahangir Amiri Ali Aalimi Yahya Marouf	**5**
Rhetorical analysis on the sorrow image in the Mohammad Al-Qaisi s poem	Maryam Aliyari Abolhasan Amin Moghadasi	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.14, No.3,summer 2022
Serial Number 187/3/30

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

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. Sayyed Hosain Sayyedi
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. Hosain Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editor:
Farzaneh Zarei

English Language Editor:
Ali Nourmandipour

Design & Page layout:
Ahmad Mohammadi Nejad Pashaki

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

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 14, No. 3, Fall 2022, Serial Number 187/3/30

Linguistic essays in the poem «Atbeq Doji» composed by Mohammad Mehdi Javaheri With the approach of phonetic, lexical, syntactic de-familiarization	Hojjat Rasouli Abolfazl Rezaei Seyyedeh Firouzeh Hosseini
Expressionist Manifestability of the structure of language and meaning in the poems of aicha Arnaout	Ali sayadani Parviz Ahmadzadeh Amir Farhangdust
The Problematic Hero in The Novel "When a Man Thinks" By Khawla al-Qazwini Based on the theory of Lucien Goldmann	Mahin Zohairy Mohammad Javad Pour abad Naser Zare Rasoul Ballawy
Using the elements of nature to describe pessimistic thoughts of Abbas Mahmoud Aqqad	Payman Salehi Mehran Masoomi
Investigation of emotional relationships in two novels "Anna Ahia" and "Adat MiKonim" based on Sternberg's love pyramid theory	Vajihe Soroush Jahangir Amiri Ali Aalimi Yahya Marouf
Rhetorical analysis on the sorrow image in the Mohammad Al-Qaisi s poem	Maryam Aliyari Abolhasan Amin Moghadasi

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681