زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال چهاردهم_شمارهٔ ٤_زمستان ۱٤۰۱_شمارهٔ پیاپی ۱۸۸/٤/۳۱

بررسی و تحلیل کارکرد موسیقی در تصویرهای شعری حافظ رجب برسی حلی — علی جوادی، حجّت اله فسنقری، عباس گنجعلی، سیدمهدی نوری کیذقانی

بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی در رمان "وقائع المدینة الغریبة" اثر عبد الجبار العش — سید عدنان اشکوری، عبداله حسینی، هدی یزدان

بررسی حقیقت‌مانندی در نمایشنامه‌های عاشورایی معاصر — نرگس انصاری، صفورا فصیحی رامندی

واکاوی انگیزه‌های سرایش و درون‌مایه‌های شعر استغاثه در دوره اندلس — مهسا جدیدالاسلامی، عباس عرب

بررسی تنهایی و راه‌های درمان آن در اشعار عدنان الصائغ بر اساس نگرش وجودی اروین یالوم — ندا تصدیقی مؤخر، مرضیه آباد

واکاوی مؤلفه‌های سوررئالیسم در رمان "أبواب المدینة" اثر الیاس خوری — محمودرضا توکلی محمدی

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیات عربی

سال چهاردهم_ شمارهٔ ٤ _ زمستان ۱٤۰۱ _ شمارهٔ پیاپی ۱۸۸/٤/۳۱

زبان و ادبیات 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

طراحی جلد و صفحه‌آرایی: عمادالدین طالبی مظاهری

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

تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۳-۰۵۱ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳

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

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

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

بسم الله الرحمن الرحيم

زبان و ادبیات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹٦ مورّخ ۱۳۸۷/۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال چهاردهم، شمارهٔ ٤، زمستان ۱٤۰۱

شمارهٔ پیاپی ۱۸۸/٤/۳۱

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه دواج (DOAJ)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- پایگاه ابسکو(EBSCO)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (Civilica)
- 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.
٤- 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.)
٥- حق ویراستاری برای نشریّه زبان و ادبیّات عربی محفوظ است.
٦- 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.
۱٤- اگر نویسندهٔ مقاله به اثری از آثار خود ارجاع می دهد لازم است در فهرست منابع از ذکر عبارت «نگارنده» خودداری کند.

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

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

۲- مقاله.....

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

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. دکتر رسول بلاوی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس بوشهر)

۲. دکتر مهین حاجی زاده.....(استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)

۳. دکتر سید اسماعیل حسینی اجداد نیاکی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان)

٤. دکتر مرتضی زارع برمی.....(استادیار گروه مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان)

۵. دکتر حسین شمس آبادی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

٦. دکتر محمد شیخ.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سیستان و بلوچستان)

۷. دکتر فاطمه صحرایی.....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان)

۸. دکتر سمیه سادات طباطبایی.....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)

۹. دکتر محمد غفوری‌فر.....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)

۱۰. دکتر اویس محمدی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبد کاووس)

۱۱. دکتر مصطفی مهدوی آرا.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

۱۲. دکتر حسین ناظری.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

۱۳. دکتر معصومه نعمتی قزوینی.....(دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)

فهرست مندرجات

		صفحه
بررسی و تحلیل کارکرد موسیقی در تصویرهای شعری حافظ رجب برسی حلّی	علی جوادی حجّت اله فسنقری عباس گنجعلی سیدمهدی نوری کیذقانی	۱-۲۹
بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی در رمان "وقائع المدینة الغریبة" اثر عبد الجبار العش	سید عدنان اشکوری عبداله حسینی هدی یزدان	۳۰-۴۷
بررسی حقیقت‌مانندی در نمایشنامه‌های عاشورایی معاصر	نرگس انصاری صفورا فصیحی رامندی	۴۸-۶۵
واکاوی انگیزه‌های سرایش و درون‌مایه‌های شعر استغاثه در دورهٔ اندلس	مهسا جدیدالاسلامی عباس عرب	۶۶-۸۵
بررسی تنهایی و راه‌های درمان آن در اشعار عدنان الصائغ، بر اساس نگرش وجودی اروین یالوم	ندا تصدیقی مؤخر مرضیه آباد	۸۶-۱۰۵
واکاوی مؤلفه‌های سوررئالیسم در رمان "أبواب المدینة" اثر الیاس خوری	محمودرضا توکلی محمدی	۱۰۶-۱۲۸

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:۲۹-۱

بررسی و تحلیل کارکرد موسیقی در تصویرهای شعری حافظ رجب برسی حلّی (نمونه‌های مورد مطالعه: مدایح و مراثی اهل بیت علیهم السلام)

(پژوهشی)

علی جوادی (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
حجّت اله فسنقری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران) [۱]
عباس گنجعلی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
سیدمهدی نوری کیذقانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

Doi:10. 22067/jallv14.i4.82641

چکیده

موسیقی یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده شعر است که سبب رستاخیز کلمات و تشخص واژه‌ها می‌شود. حافظ رجب برسی حلّی (۷٤٤- ۸۱۳ه.ق)، یکی از شاعران عصر مملوکی است که در مدح و رثای اهل بیت (ع) اشعاری بلیغ و نغز سروده و موسیقی در کلام او، جلوه‌ای خاص دارد. ضرورت این پژوهش تبیین کارکرد معنایی انواع موسیقی در شعر و تبیین جایگاه ادبی برسی حلی به‌عنوان یک شاعر شیعی است که شعرش علاوه بر مضمون والا از زیبایی‌های لفظی و ساختاری در خدمت معنا برخوردار است. بنابراین هدف از پژوهش حاضر تحلیل کارکرد معنایی و زیباشناختی موسیقی در تصویرسازی‌های حلی است. در این مقاله که با روش توصیفی- تحلیلی انجام شد، یافته‌ها نشان داد که برسی با آگاهی از تأثیر موسیقی بر روان خوانندگان و آگاهی از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی، در بهره‌گیری از موسیقی بیرونی و درونی موفق عمل کرده است؛ در حوزه موسیقی بیرونی به‌خوبی توانسته میان مضامین شعری خود و وزن و بحر انتخابی، هماهنگی برقرار کند که این هماهنگی، باعث ایجاد پیوندی مستحکم میان شعر او و موسیقی آن شده است؛ برسی برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان و آفرینش فضاهای گوناگون به زیبایی و درستی از قافیه که هر کدام آهنگ مخصوص به خود را دارد بهره‌برده‌است؛ در حیطه‌ی موسیقی درونی نیز شاعر به شیوه‌ی هنری هم از موسیقی اصوات مانند تکرار و جناس و هم از موسیقی معنوی مانند مراعات‌النظیر، تلمیح و دیگر آرایه‌های بدیعی موسیقی آفرین استفاده کرده که باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام شاعر شده و جلوهای موسیقایی خاصی در شعرش به‌نمایش گذاشته که گوش‌نوازی و سحرانگیزی نغمه‌ها و آواها، به لذّت روحی مخاطب و در نتیجه انتقال هر چه‌بهتر معنا به ذهن او کمک شایانی می‌کند.

کلید واژه‌ها: کارکرد زیبایی‌شناختی- معنایی، موسیقی درونی، موسیقی بیرونی، شعر متعهد اهل بیت، بُرسی حلّی.

تاریخ دریافت:۱٤۰۰/۱۰/۱۱ تاریخ بازنگری:۱٤۰۱/۱/۲۵ تاریخ پذیرش:۱٤۰۱/۳/٦

[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: h.fesanghari@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

موسیقی شعر از مهم‌ترین عناصر ساختاری شعر محسوب می‌شود که به دودسته‌ی موسیقی بیرونی و موسیقی درونی تقسیم می‌شود؛ «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به‌اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و درحقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها می‌شوند می‌توان گروه موسیقایی نامید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٦: ۸) موسیقی بیرونی در حیطه‌ی علم عروض است و منحصر به وزن و قافیه است؛ اما موسیقی درونی توسط زبان و اصوات و از خلال تشکیلات و مجموعه‌های مختلف، به وجود می‌آید. موسیقی درونی، دایره‌ای گسترده تراز وزن دارد و توانایی برانگیختن لذت هنری را دارد به‌ویژه اینکه کلمه‌ها و حروف و حرکات از نفس انسان سرچشمه می‌گیرند و با احساسات او سروکار دارند. (عوجیف، ۲۰۱۵: ۱٦۹)

شعر و موسیقی پیوندی محکم و ناگسستنی دارند که عموم اهل فرهنگ و هنر، به‌ویژه اهل ادب و موسیقی بدان معترف‌اند. دکتر شفیعی کدکنی در این زمینه می‌گوید: «هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد؛ باید بپذیریم که موسیقی، پدیده‌ای است در فطرت آدمی و عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت؛ موسیقی کلمه‌ها و الفاظ است و غنا، موسیقی آهنگ‌ها و الحان».(شفیعی کدکنی، ۱۳۹٦: ٤٤)

یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر، موسیقی است و آنچه از نظر دانشمندان قدیم عرب، شعر را از نثر متمایز می‌کند، چیزی جز وزن و قافیه نیست و قبل از آن‌ها، ارسطو در کتاب شعر خود عقیده داشته که انگیزه‌ی اصلی شعر به دو عامل برمی‌گردد: ماهیّت و انگیزه‌ی تقلید و ماهیت موسیقی یا احساس آهنگ‌ها. (انیس، ۱۹۵۲: ۱۲)

موسیقی شعر، از مهم‌ترین عواملی محسوب می‌شود که عناصر هنری سهیم در شکل‌گیری یک تجربه‌ی شعری را تغذیه می‌کند و در تجربه‌ی شعری، شکل و تصویر قصائد و ابیات سهیم هستند که هرکدام از این‌ها از جمله‌ها و کلماتی به وجود می‌آیند که خلق‌کننده‌ی صوت و موسیقی خاص و هارمونی است. (عبدالحمید، ۲۰۰۵:۳۰)

«موسیقی شعر بر حس شنوایی عرضه می‌شود و از این رهگذر بر روح و روان شنونده نفوذ می‌کند و بر قوای ذهنی و تخییلی وی تأثیر می‌گذارد».(زرین‌پور و سلیمان‌زاده نجفی،۱۳۹٦: ۹۵)

یکی از شاعران عرب حوزه ادبیات متعهد اهل‌بیت (علیهم السلام) شیخ حافظ فاضل رضی الدین رجب برسی حلّی[۱]، محدّث،عارف، عالم و شاعر شیعی قرن هشتم و نهم هجری است که شعرش علاوه بر معانی و مضامین والا و اخلاقی، از زیبایی‌های شکلی و ساختاری مبتکرانه‌ای برخوردار است؛ یکی از این

زیبایی‌های لفظی و شکلی، موسیقی است گه شاعر از آن برای ایجاد جذابیت و انتقال بهتر معانی، بهره برده است.

این پژوهش بر آن است تا به این پرسش، پاسخ دهد که: «کارکرد معنایی زیبا شناختی- معنایی موسیقی در اشعار برسی چیست؟»

فرضیه پژوهش حاضر این است که به نظر می‌رسد: «رجب برسی با آگاهی از تأثیر موسیقی بر روان خوانندگان و آگاهی از جنبه‌های زیباشناختی موسیقی، در بهره‌گیری از موسیقی بیرونی و درونی موفق عمل کرده است.»

۱.۱.پیشینه ی پژوهش

متأسفانه در مورد این شاعر بزرگ شیعی، پژوهش زیادی به انجام نرسیده و حتی به‌شمار انگشتان یک دست هم نمی‌رسد: ۱-غلامرضا گلی زواره در کتاب «مشعلی منیر در ظلمت کویر». زندگی و اندیشه‌های عرفانی برسی و جایگاه ایشان به عنوان یک محدّث را مورد بررسی قرار داده است ۲-ایمان قنبری اقدم (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مضامین عاشورایی در مرثیه‌های «رجب البرسی» به تبیین مضامین عاشورایی اشعار برسی چون وصف شجاعت و دلاوری امام حسین (ع) و بیان حال کائنات از مصیبت وارده برامام (ع) پرداخته است.

بنابراین در زمینه تحلیل محتوایی شعر او به‌صورت کامل و همچنین تحلیل ساختاری و سبک‌شناختی دیوان او هیچ پژوهشی انجام نشد.

۲.۱. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. تحلیل موسیقی بیرونی شعر برسی

موسیقی بیرونی و یا ایقاع خارجی همان وزن عروضی است که دو رکن اصلی این موسیقی، وزن و قافیه است که هر یک در پدید آوردن موسیقی بیرونی شعر، رسالتی عظیم بر عهده دارند.

۱.۱.۲. وزن و موسیقی شعر

وزن جزئی از موسیقی و نشانگر مجموعه تفعیله‌هایی است که یک بیت از آن‌ها تشکیل می‌شود اگر یک بیت شعر، باعث وحدت موسیقی قصیده می‌شود، وزن، عنصر مهم شعر و ستون اساسی آن محسوب می‌شود. (القیروانی، ۱۹۸۱، ج ۱: ۱۳٤)

«وزن و قافیه از روشن‌ترین عناصر ظاهری شعر محسوب می‌شوند و آن دو، سهم برجسته و نقش مهمی در اثرگذاری شعر ایفا می‌کنند» (عبداللطیف، ۲۰۰۱: ۲۱٤).

بحرها و اوزان شعری، نمایانگر یک نظام و ترتیب در موسیقی شعر عربی هستند که هرکدام از این بحرها به ترتیب ویژه‌ای که شعرا، قصایدشان را بر پایه‌ی آن سروده باشند متمایز و مشخص هستند. وزن از خاص‌ترین و آشکارترین ویژگی‌های اسلوب شعر بشمار می‌رود که بر پایه‌ی تکرار تفعیله‌ها استوار است و به هنگام تکرار این تفعیله؛ یک وحدت موسیقی در پیکره‌ی قصیده شکل می‌گیرد. (الدّمامینی، ۱۹۹٤: ٦۳)

رجب برسی در دیوان خود تقریباً از بیشتر بحور عربی مانند: بسیط، خفیف، طویل، منسرح، رجز، رمل، سریع، متقارب، کامل، مدید و وافر استفاده نموده که این امر نشانگر مهارت شاعر در استفاده از آن‌هاست؛ ضمن آن‌که او در بحر دوبیتی که مختص سبک شاعران فارسی بوده نیز شعر سروده و از بیشتر بحرها متناسب با فضای همان قصیده استفاده کرده است.

۱.۱.۲. ۱. بحر طویل

بحر طویل از پر کاربردترین بحور شعر عربی است و در سرودن اشعاری با موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب و جز آن به کار می‌رود و این بحری است که نیاز به نفس طولانی دارد. (حسنی،۱۳۸۳: ٤٤)

بیشترین بحری که شاعر در قصائد خود استفاده کرده بحر طویل است که ۹ قصیده با موضوعاتی مانند مدح و رثا و غزل و وصف را در این بحر آورده و به‌خوبی توانسته میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی، هماهنگی ایجاد کند و از این رهگذر، پیوندی محکم میان شعر و موسیقی آن برقرار سازد.

در بررسی قصائد شاعر مشخص شد که وی در بهره‌گیری از زحافات[۲] و علل[۳]، بیشترین استفاده را از علت حذف[٤] داشته است مانند این قصیده که در بحرطویل و در مدح امام علی (ع) سروده است:

هُوَ الشَّمسُ أم نورُ الضَّریحِ یَلوحُ (مفاعی«فعولن»)

هُوَ المِسکُ أم طِیبُ الوَصِیِّ یَفُوحُ (مفاعی«فعولن»)

که در بیت اول قصیده، تفعیله‌ی مفاعیلن تبدیل به فعولن شده که علت حذف استفاده شده است.

وَ دَاوُدُ هَذَا أم سُلَیْمَانُ بَعدَهُ(مَفاعلُن) وَ ذَاکَ کَلِیمٌ أم وَرَاهُ مَسِیحُ (مفاعی«فعولن»)

در بیت بالا هم زحاف قبض[۵] که در مصراع اول آمده و هم علت حذف که در مصراع دوم به کار رفته است که از بیت دوم تا آخر قصیده به همین منوال در مصراع اول ابیات، زحاف قبض و در مصراع دوم، علت حذف استفاده شده است و این مهارت بالای شاعر را در استفاده از بحر طویل می‌رساند چون که او از زحاف حذف و قبض، در تمام قصیده به طور همسان استفاده کرده است، که این امر نه تنها از موسیقی

شعر نکاسته بلکه با کم شدن حرفی از بیت، خواندن شعر را ساده‌تر کرده و بر جلوه‌ی موسیقایی شعر افزوده است.

همچنین شاعر، در برخی ابیات بخاطر حفظ رعایت وزن شعر تفعیله‌های فعولن را با زحاف قبض تبدیل به فعولُ کرده است؛ مانند این مصراع: هُنَاکَ أرَی ذَاکَ المُسَاعِدَ یَا سَعدُ که به جای فعولُن، فعولُ استفاده شده است.

شاعر در تمامی ابیات این قصیده از زحاف قبض در مفاعیلُن که به مفاعلُن و همچنین زحاف قبض در فعولُن که به فعولُ تبدیل شده، استفاده کرده است:

تَعَالَی عَلِیٌّ فِي الجَلَالِ فَرَائِدُ یَعُودُ(فعولُ) وَ فِي کَفَّیهِ مِنهُ(فعولُ) فَرَائِدُ

در بیت بالابا وجود کاهش یک حرف، هرگز خللی در وزن ایجاد نشده؛ بلکه خواندن شعر ساده‌تر شده و از طرف دیگر از زیبایی موسیقایی شعر هم کاسته نشده است؛ چراکه مقوله‌ی تکرار دو حرف «ع» و «همزه» در بیت که از حروف حلقی هستند در کنار تکرار حرف مد «الف» جلوه موسیقایی ویژه‌ای به شعر شاعر داده که با کشش بحرطویل هم تناسب دارد.

۱.۱.۲. ۲. بحر بسیط

«بحر بسیط از بحرهایی است که جان و دل انسان از آن متأثّر گشته و به هیجان درمی‌آید. شایسته است که اشعار مرتبط با مدح، طولانی و دارای مقاطع زیادی باشند، مانند: بحرطویل، بسیط و کامل، طبیعت مدح، اقتضا می‌کند که از اوزان و بحرهای شعری طولانی استفاده شود تا به فضای درونی شعر، احساس جدیّت توأم با الفاظ محکم، الهام کند.» (انیس، ۱۹۵۲: ۱۷۸)

مهم‌ترین غرض شعری که رجب برسی در اشعار خود استفاده کرده، مدح است. او در دیوان خود، هفت قصیده در بحر بسیط سروده که نشان از آگاهی وی از توانایی و قدرت این بحر شعری در شور و هیجان بخشی به مخاطب و مستمع دارد و می‌توان گفت که رجب برسی در بهره‌گیری از این بحر در بیان اغراض و مفاهیم موردنظر خویش بسیار موفق عمل کرده است.

از نمونه قصیده‌هایی که شاعر در بحر بسیط سروده این قصیده در مدح امام علی (ع)است:

مَاذَا أقُولُ وَ قَد جَلَّتْ مَنَاقِبُهُ عَنِ الصِّفَاتِ وَ أضحَی دونَهُ الشَّرَفُ

هَذا الَّذي جَازَ عَن حَدِّ القِیاسِ عُلاً فَتَاهَتِ النَّاسُ فِي مَعنَاهُ وَ اختَلَفُوا

غَـالٍ وَ تَـالٍ وَ قَـالٍ عِنـدَهُ وَقَفُـوا وَ کُلهُم وَصَفُوا وَصفاً وَ مَا عَرفُوا

(البرسی، ۲۰۱۵ : ۱۲۵)

با بررسی ابیات بالا می‌توان به متناسب بودن بحر بسیط با موضوع مدح و ستایش امام علی(ع) پی برد ضمن آنکه علت اصلی زیبایی موسیقایی این ابیات، به‌ویژه بیت سوم، توازن و جناس در واژه‌های «غالِ و تالِ و قالِ» و توازن واژه‌های «وقفوا، وصفوا و عرفوا» است که به‌صورت دوری در مصراع دوم جلوه گری می‌کند

رجب بُرسی همچنین در بحر بسیط در اغراضی مانند غزل و رثا، اشعار زیبایی را خلق کرده است مانند ابیات زیر در رثای امام حسین (ع) که نغمه‌ای محزون و اندوهگین دارد و همه‌ی اعضا و جوارح او در رنج و غصه امام (ع) می‌سوزند:

إنّي تَذَكَـرتُ مَـولَايَ الحُسَـيـنَ وَ قَد أضحَى بِكَربِ الـبَلَا فـي كَـربَلَاءَ ظَمِـي
فَفَاضَ صَبرِي وَ فَاضَ الدَّمعُ وَ ابْتَعَدَ الرُّ قَـادُ وَ اقتَـرَبَ السُّـهَادُ بِالسُّـقَمِ
وَ هَـامَ إذْ هَمَـتِ العَينَـانِ مِـن عَـدَمٍ قَلبِي وَ لَـم أستَطِعْ مَـعْ ذَاكَ مَنْـعَ دَمِي
(همان: ١٤٣)

شاعر به سوگ امام (ع) می‌نشیند و از مصائب امام (ع) در کربلا سخن می‌گوید که غم شهادت امام، تاب و تحمل شاعر را برده، اشک چشمانش را جاری ساخته و خواب از چشمانش ربوده است.

زمانی که از مقوله‌ی رثا در بحر بسیط فاصله بگیریم و به مدح در این بحر بپردازیم پی می‌بریم که رویکرد همه‌ی این مدایح، تفخیم و بیان بزرگی‌های ممدوح، توأم با خطاب قرار دادن و تشویق به امری پسندیده است. مدح در بحر بسیط، القاکننده‌ی هیبت و شکوه و هراس افکندن در دل دشمنان است. اگر مدح خالصانه باشد و از روی اعتذار و عذرخواهی نباشد، فخامت و عنصر قدرت بر فضای قصیده مستولی شده و باعث زیبایی کلام شاعر می‌شود. (الطیب،١٩٩١: ٥٢٦/١) مانند این قصیده‌ی شاعر که در مدح شجاعت امام حسین (ع) سروده است:

وَ صَـاحَ بِالصَّـحْبِ هَـذَا المَـوْتُ أُسـداً فرائسُـها الآسـادُ فـی الأجَـمِ
مِـنْ كُـلِّ أبـيَضَ وَضّـاحِ الجَبـينِ فَتـىً يَغْشَى صَلَى الحَـربِ لا يَخشَـى مِـنَ
وَ كـلِّ مُصـطَلِمِ الأبطَـالِ مُصـطَلِمِ الْ آجَـالِ مُلـتَمِسِ الآمَـالِ مُسـتَلِمِ
قَـومٌ إذَا مَـا دُعُـوا جـاؤوا وَ قَـد لَبِسُـوا عَلَـى الجُسُـومِ دُروعـاً مِـنْ قُلـوبِهِم
لَا يَسـكُنُ الـرَّوْعُ رُوعـاً مِـنْهُم أبَـداً وَ لَا تَجـرُّ عَلَيهـا ثَابـتُ القَـدَمِ
طَارَتْ قُلُوبُ الْعِدَى مِنْ بَأسِهِمْ فَسَطَا بِـهَا عُقَـابُ عِـقَـابٍ مِـنْ سُيـوفِهِـمِ
(البرسی، ٢٠١٥: ١٤٧)

شاعردر ابیات بالا با استفاده از بحر بسیط، غرض اصلی خود را که مدح شجاعت امام حسین (ع) و یارانش است رسانده، مخصوصا این که امام (ع)، یاران خود را خطاب قرار داده و آن‌ها را به جایگاه والای شهادت ترغیب می‌کند. (وَ صَاحَ بِالصَّحْبِ هَذَا المَوْتُ فَابْتَدِروا) و فضیلت شجاعت آنها را می‌ستاید و در بیت آخر، شاعر با کاربرد الفاظی که القا کننده‌ی هیبت امام (ع) و یارانش است به خوبی غرض خود را می‌رساند. الفاظی مانند: طَارَتْ قُلُوبُ الْعِدَى مِنْ بَأسِهِمْ، فَسَطَا، و در

مصراع دوم عبارت: عُقَابُ عِقَابٍ مِنْ سُیوفِهِم» که هیبت و عظمت آن‌ها را برای مخاطب القا می کند و این شجاعت، باعث ترس دشمنان می شود.

۲.۱.۱. ۳. بحروافر

یکی دیگر از بحرهایی که شاعر در اشعارش استفاده کرده، بحر وافر است. «بیشترین اسلوبی که در اشعار شعرا در بحر وافر به چشم می‌خورد؛ اسلوب خطابه است و معمولا کاربرد اسلوب خطابه، دلالت بر فخر و کار عظیمی دارد و اما عرب تفاوتی در نوع مجزوء این بحر با بحر هزج قائل نیست.» (الطیب، ۱۹۹۱، ج۱: ۱۳٤) نوع مجزوء این بحر (هزج) به دنبال سخنی شیواست که اندیشه‌ای واحد را برای شاعر به ارمغان می‌آورد که شاعر بدون هیچ دقت، بررسی و پیچیدگی نغمه‌سرایی می‌کند، (همان، ۱۳۷)

از نمونه‌های بحر وافر در دیوان شاعر که به‌صورت مجزوء (هزج) آمده، قصیده‌ای است که در حبّ اهل بیت (ع) سروده و در آن از ملامت ملامتگران و بی‌اعتنایی به آن سخن‌رانده‌است:

لَقَـدْ أظهـَرتَ یـا حـَافِ ظُ سـِرًّا کـانَ مَخفِیـّا
وَ أبـــرَزتَ مـــِنَ الأنـــوَا رِ نوراًکـــانَ مَطْوِیـــّا
بـِهِ قـَدْ صـِرْتَ عِنـدَ الـل هِ وَ السـَّادَاتِ عُلْویـــّا
فَطِـبْ نَفساً وَ عِـشْ فـَرداً وَ کـُنْ طَیـراً سـَمَاوِیّا
غَریبـــاً یـــَألِفُ الخلـــوَ ةَ لا یَقـــرُبُ إنســـِیّا
فَلـــَم یُبغِضـــکَ إلّا مـــَنْ أبـــُوهُ الـــزَّنجُ بَصـــْرِیّا
لِهـــَذَا قـــَدْ غـــَدَا یُبـــْغِ ضُ ذَاکَ الطـِّینَ کوفِیـّا
وَ فـِي المَولـِدِ وَ المَحْـتِ دِ بُـرسِـیِّـاً وَ حِـلِّـیّـا

(البرسی، ۲۰۱۵: ۱٦۹)

سادگی الفاظ، وضوح معنا، شیوایی و شیرینی نغمه‌ی موسیقایی در این قصیده، در کنار شکل خطابی بودن، نشانگر موفقیت شاعر در استفاده از این بحر است و ازنظر مضمونی کاملاً همسو با درون‌مایه قصیده است؛ چراکه الفاظی مانند «فَطِبْ نَفساً، کُنْ طَیراً سَمَاوِیّا، نشانگر آرامش، سبک باری و سبک بالی شاعر در راه عشق اهل بیت و اهمیت قائل نشدن به سرزنش و ملامت دشمنان است. شاعر بی‌هراس و بی‌تکلّف عشق خود را فریادمی‌زند.

۲.۱.۱.٤. بحرکامل

یکی دیگر از بحرهایی که شاعر در قالب آن شعر سروده، بحر کامل است. «بحر کامل از کامل‌ترین

بحور هفت‌گانه‌ی شعر است که شایستگی کاربرد برای همه‌ی موضوعات بخصوص فخر و مدح را دارد و کاربرد آن برای جمله‌های خبری نیکوتر از جمله‌های انشایی است (الطّیب، ۱۹۹۱، ج ۱: ۳۰۳).

با بررسی ابیاتی که شاعر در این وزن سروده، پی بردیم که کاربرد آن، همسو با درون‌مایه‌ی هر قصیده است؛ مثلاً در ابیات ذیل در مدح امام علی (ع)، اوج حرکت، پویایی، غرّایی و طنین بحر کامل را می‌توانیم با تمام وجود احساس کنیم:

مَـــوَلًی لـــهُ الـــنَّبأُ نَهـــْجُ القـــَوِیمُ بـــِهِ
مَـولًی لَـهُ بِغَـدِیرِ خُـمٍّ بَـیعَةٌ خَضَعَتْ لَهَا الأعنَاقُ وَ هْيَ طَوَامِحُ
مَولًی لَهُ شَهِدَ الجَمیعُ بِهَا وَ آ بـــــالٌ وَأحـــــدَاجٌ وَدَوحٌ
وَ تَعَالَمَتْ فِیهـا الأنَـامُ فَلَـمْ إِنـکَارُهَا حَتَی الـعَـدُوُّ الـکَـاشِحُ
ثَانِي النَّبیِّ عَلِیٌّ ثَالِثُ نَاصِرٍ وَ هُـمُ الإلـهُ، وَ جَـبرئیلُ، وَ صالِحُ

(البُرسي، ۲۰۱۵: ٦٤)

خیزاب پنهانی و نهفته در تفعیله ی «متفاعلن» در این بحر، نشانگر تلاطم و شور و اشتیاق درونی شاعر می باشد، شاعر با تکرار واژه ی «مولیً» در چند بیت، تأکید زیادی بر ولایت مداری خودش نسبت به امام علی (ع) داشته، و با استفاده از تعابیری مانند «النَّبأُ العَظِـیمُ» و «خَـضَعَتْ لَهَا الأعنَاقُ» بر مضمون قصیده که مدح امام و فخر به ولایت علی (ع) بوده، افزوده است.

یکی دیگر از کارکردهای بحر کامل، رویکرد حماسی آن است مانند این ابیات:

القَسوَرُ البَتَّـاکُ وَ الفَتَّـاکُ وَ الـس سَـفّاکُ فِـي یَـومِ العِـرَاکِ الـذَّابِحُ
وَ بِعضدِهِ وَ بِعَضبِهِ وَ بِعَزمِهِ غَیـظًا عَلی الکتُفَّار نَاحَ النَّائحُ

(همان منبع، ٦٨)

شاعر در ابیات فوق برای بیان شجاعت، دلاوری و جنگاوری امام علی، از شدّت و فخامت بحر کامل بهره‌برده است؛ استفاده از واژگان حماسی و برخوردار از فخامت و صلابت و بهره‌گیری از کلمات مشدّد مانند: «القسور، البتّاک، الفتّاک، السفّاک و العراک» در کنار تکرار حروفی مانند «ع، ض» در بیت دوم، موسیقی حماسی و شورانگیزی آن را دو چندان کرده است.

۲.۱.۲. قافیه

قافیه از عناصر تکمیل‌کننده‌ی موسیقی بیرونی و جزء متمّم وزن است و در اصلاح و حفظ پایان ابیات نقش دارد. قافیه، آهنگ یکنواخت موسیقی بیرونی است که به آن نیرویی تازه، آهنگین و نغمه گونه می‌دهد، و شاعر به‌واسطه‌ی آن چشمه‌ی نبوغ شعری‌اش می‌جوشد. قافیه به‌مثابه‌ی یک موج برای حفظ

موسیقی است و جامع میان وزن و طنین یک بیت است. شاعرعرب به قافیه اتّکا نموده و آن را با وزن همراه می‌کند تا به شعر خودرنگ و صبغه‌ی موسیقایی دهد. اگر وزن با قافیه همراه شود شرایط بیشتری فراهم می‌شود تا شاعر اعماق درونی خودش را که شامل افکار و معانی و کلام موزون آهنگین و نغمه گونه است، بیان کند. (العربی، ۲۰۰۵: ۱۷۵)

یکی از مهم‌ترین دلایل اهمیت و به بیانی یکی از کارکردهای مهم قافیه جنبه موسیقایی آن است؛ یک قسمت از اختلاف موسیقایی شعر به بحرهای عروضی آن بستگی دارد و قسمت دیگر به قافیه؛ یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت. این خصوصیت را در شعر قافیه عهده‌دار است. قافیه به‌منزله دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیه مختلف سروده شده را با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر از اختلاف قافیه است که ازنظر موسیقایی هرکدام آهنگ مخصوص به خود دارد. (شفیعی کدکنی،۱۳۹٦: ٦٤-٦٥)

برسی با آگاهی از تأثیر موسیقایی قافیه، برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان به زیبایی و درستی از دو نوع مقیّد (ساکن) و مطلق (متحرّک) بهره‌برده‌است که در ذیل به نمونه‌هایی اشاره‌می‌شود:

برسی قصیده‌ای در بحر طویل در مدح امام علی سروده و از قافیه مقیّده استفاده نموده که «غالبا در این نوع قافیه، قبل از حرف روی، حرکت کوتاه می‌آید و بسیار نادر است که قبل از حرف روی، حرف مدّ بیاید.(انیس،۱۹۵۲: ۲۵۸) و «شایسته‌ترین بحری که می‌توان از قافیه‌ی مقیدهٔ استفاده کرد، بحر طویل است». (الطیب، ۱۹۹۱: ۵۳/۱) شاعر در این قصیده می‌گوید:

إذا رُمتَ يَومَ البَعثِ تَنجُو مِنَ اللِّظَى وَ يُقبَلُ مِنكَ الدِّينُ وَ الفَرْضُ وَ السنَنْ
فَوَالِ عَلِيًّا وَ الأئِمَّةَ بَعدَهُ نُجومَ الهُدَى تَنْجو مِنَ الضَّيْقِ وَ المِحَنْ
أئِمَّةُ حَقٍّ أوجَبَ اللهُ حَقَّهَمْ وَ طَاعَتُهُم فَرضٌ بِهَا الخَلقُ تُمْتَحَنْ
فَحُبُّ عَلِيٍّ عُدَّةٌ لِوَلِيِّه يُلَاقِيهِ عِندَ المَوتِ وَ القَبرِ وَ الكَفَنْ

(همان :١٦٦)

در این قصیده حرف روی(قافیه)، «نون» ساکن و حرف قبل از قافیه، حرکت کوتاه فتحه است که با بررسی تمام قصیده، پی بردیم شاعر به‌خوبی توانسته در همه‌ی قافیه‌های بیت این‌گونه عمل کند و قبل از حرف قافیه‌ی مقیدهٔ، از حرکت کوتاه فتحه استفاده کند که تأثیر موسیقی زیبایی را در خوانش ابیات ایجاد کرده و از طرف دیگر، حرف رویّ «نون» با فضای قصیده هماهنگ است ؛چرا که این حرف بیانگر حالت ناخشنودی و هراس شاعر از تنگناها، رنج‌ها، آزمایش‌ها و لحظات سخت جان دادن است که شاعر امید دارد به برکت محبت و مودت امام علی (ع) و دیگر امامان این لحظات دشوار را به‌خوبی سپری کند.

در ابیات ذیل که در مدح اهل‌بیت (ع) و در بحرطویل سروده شده، شاعر با انتخاب قافیه مطلقه و کلماتی که به حرف «عین» ختم شده، آهنگ و نغمه‌ای خاص آفریده که تأثیری خاص بر خواننده ؛ چراکه هر حرف، نغمه‌ای خاص خود را دارد. «حرف عین از حروف حلقی و مخرج آن از وسط حلق می‌باشد؛ شایستگی این حرف، وضوح آن است که الهام گر کارآمدی، درخشندگی، رفعت و سربلندی است بر عکس حرف غین، که الهام‌گر اصطکاک و تخریب است. (عباس، ۱۹۹۸: ۲۰۹)

هُـــمُ القَـــومُ آثـــارُ النُّبُـــوَّةِ مِـــنهُمُ تَلوحُ وَ أعلَامُ الإمَامَتـــةِ تَتلمَعُ
وَ إن ذُكِـروا فَـالـكَـونُ نَـــدٌّ وَ مِـنـــدَلٌ لَهُ أرجٌ مِـن طِـيبِهِـم يَتَـضَّـــوَّعُ
وَ إن ذُكِرَ المَعروفُ وَ الجُودُ فِي الوَرَى فَـبَـحـرُ نَـدَاهُـم زَاخِـرٌ يَـتَـدَفَّـعُ
أبوهُم سَمَاءُ المَـجـدِ وَ الـأمُّ شَـمـسُـهُ فَيَا لَكَ مِن نورٍ عَلَى الأُفقِ يَـسطَعُ
فَلَا فَـضلَ إلّا حِيـنَ يُـذكَرُ فَـضلُهُـمُ وَ لَا عِـلـمَ إلّا عَـنـهُـمُ حِـينَ يُرفَعُ

(البرسی،۲۰۱۵: ۱۲۲)

با بررسی قافیه‌ی «ع» به‌خوبی تناسب این حرف را در هماهنگی با محتوای قصیده درمی‌یابیم، واژه هایی مانند «تلمع، یتضوع، یتدفع، یسطعُ، و یرفعُ، نشانگر درخشندگی، اشراق، رفعت و بلندی جایگاه اهل بیت (ع) و فراخی جود و رحمت آنان است که شاعر به خوبی توانسته در استفاده‌ی از تأثیر گذاری قافیه، موفق عمل کند.

«در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذّت می‌بریم که این لذّت دراثر برگشت قافیه‌هاست و درحقیقت گوش به‌وسیله قافیه‌ها نحریک می‌شود و احساس لذّت و خشنودی می‌کند.(شفیعی کدکنی، ۱۳۹٦: ٦٥)

با بررسی همه‌ی قافیه ها (حروف رویّ) مشخص گردید که هیچ یک از عیوب قافیه مانند ایطاء، تضمین، سِناد و... در ابیات شاعر وجود ندارد؛ عیوبی که هر کدام در بیتی باشد اثر تخریبی در موسیقی شعر بوجود می‌آورد.

۲. ۲. تحلیل موسیقی درونی شعر برسی

تأثیرگذاری موسیقی درونی از موسیقی بیرونی عمیق‌تر است و قدرت بیش‌تری در فراهم کردن لذّت موسیقی اصوات و چگونگی به کار بردن آن‌ها دارا می‌باشد و هماهنگی وانسجام بین اصوات را فراهم می‌کند. موسیقی درونی همان آهنگ زمزمه گونه‌ای است که از لابه‌لای قصیده بیرون می‌آید، که ساختار آن دربردارنده‌ی صدا و آهنگ زیباست و دارای ظرافتی هماهنگ و حروف آن منسجم، به‌دوراز تنافر حروف و قرابت مخارج می باشد. موسیقی درونی در لفظ و ترکیب جریان دارد و احساسات را درخشان و متجلّی می‌کند. (همان:۱۷۷)

موسیقی خارجی که در قالب وزن و قافیه نمودار می‌شود و موسیقی درونی که علاوه بر ریتم درونی الفاظ و عبارات که ناشی از حروف تشکیل‌دهنده‌ی آن و نیز نحوه‌ی چینش آن‌ها در کنار یکدیگر حاصل می‌شود، در صور خیال و محسّنات بدیعی نیز جلوه و نمود می‌یابد. (عابدین،۱۹۹٤ : ۱۱به نقل از نعمتی قزوینی)

آزادی عمل شاعر در حوزه‌ی موسیقی درونی نسبت به وزن و قافیه، بیشتر است و همین عامل، میدان وسیعی برای تنّوع جویی و بروز خلّاقیت شاعرانه ایجاد می‌کند؛ از این روی غالب صنایع مطرح شده در بدیع لفظی به‌منظور کشف و نمایش روابط موسیقی نهفته در اجزای کلام پدید آمده‌اند. برای شناخت تحولات صورت گرفته در این حوزه، مطالعه‌ی شعر قرن نهم بسیار ضروری است؛ چراکه در این دوره، بسیاری از صنایع لفظی، موردتوجه شاعران قرارگرفته و بی‌گمان نقش رجب برسی در رواج پاره‌ای از عوامل موسیقایی کلام، بیش از سایرین است. در اینجا به برجسته‌ترین عناصر سبکی در حوزه‌ی موسیقی درونی شعر رجب برسی اشاره می‌کنیم.

۱.۲.۲. جناس

جناس ازجمله عناصری است که نقش بارزی در موسیقی کلام دارد و عبارت است از«آوردن دو کلمه که در تمام یا اکثریت حروف مشابه و در معنا مختلف هستند و به دو قسم تام (اتفاق در انواع، تعداد، شکل و ترتیب حروف) و ناقص قابل تقسیم است» (تفتازانی، ۱۳۸۵: ٤٥٨-٤٦٠)

جناس انواع مختلفی دارد که اگر بجا و دور از تکلف به کار رود و معنا کلام آن را فراخواند، بسیار موردقبول و نیکو هست. (جرجانی،۱۹۹ :۱۱) جناس به سبب هم‌شکل نمودن طرفین کلام، باعث پیوستگی و انسجام اسلوب می‌گردد.(ابوستیت، ۱۹۹٤ : ۲۲۰)

جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی[٦] کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می برد» (الجندی،۱۹٥٤: ۲۹) به دیگر سخن، ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر یا متن ادبی را موسیقایی‌تر، منسجم‌تر و آهنگین‌تر می‌کند. اگر جناس در جای خود بنشیند، به موسیقی شدت می‌بخشد و صدای متن را مطبوع و لذت‌بخش می‌کند و زیر و بَمیِ تکرار حروف، لذتی بسیار به گوش و هوشِ خواننده و شنونده می‌بخشد؛ بنابراین جناس و انواع مختلف آن، از جمله الگوهای آوایی به شمار می‌روند که در ایجاد نظام‌های صوتی در یک متن ادبی نقش مؤثری دارند و ادیبان با بهره‌مندی از آن به آفرینش صورت‌های زیبایی‌شناسی برجسته‌ای در ساختار کلام خود پرداخته و بر اساس کارکرد آواها و تأثیرات آن‌ها در سبک -که در حقیقت عمده‌ی ارزش زیبایی موسیقایی سخن بدان وابسته است - زمینه را برای پیدایش سبکی متفاوت و گوناگون فراهم می‌سازند. (کاظم الهوادی،۲۰۱۱: ٦۰)

از نمونه جناس‌هایی که در اشعار شاعر آمده به موارد زیر اشاره می‌کنیم:

این بیت که در واژه‌ی «قلب» جناس تام به کار رفته است:

فَيَا قَلَبَ قَلبِ الدّينِ في يَـوْمِ أقْبَلـوا إلـى قَتْلِ مَـأمُولٍ هُوَ العَـلَمُ الفَرِدُ

(البرسي،۲۰۱۵: ٨٤)

(ترجمه)«وا حسرتا و افسوس برای قلب پیامبر(ص) که مرکز و اساس دین است، در روزی که لشکریان یزید برای کشتن امام حسین(ع) که امید و بزرگوار و یگانه‌ی روزگار بود، آمدند.»

واژه‌ی «قلب» اولی به معنای عضو بدن می‌باشد اما «قلب» دومی به معنای مرکز و اصل می‌باشد که مقصود پیامبر (ص) است؛ آمدن جناس تام در کنار اضافه شدن، واژه‌ی «قلب» به «قلب الدین» لفظ و مضمون کلام شاعر را زیبا کرده است که تنها از طریق جناس تام میسّر شده است.

یا این ابیات:

وَ مُـرْ بِـي بِلَيـلٍ فِـي بَليـلٍ عِرَاصِـهَا لَأُروَى بِرَيـــًا تُربـــَةٍ تِربُهـــَا نـــِدُّ

وَ سِرْ بِـي لِسِـربٍ فِيـهِ سِـربُ جَـآذِرٍ لِـسِـربِـيَ مِـن عَـهدِالعِهَادِ بِهَا عَهدُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ۸۱)

(ترجمه)«شبانگاهی که ابر باران زا به همراه باد نمناک می‌وزد به نزد من بیا، تا از نمناکی خاک شبنم زده‌ی آن سیراب گردم و مرا شبانه با خود به جمعی که در میان آن‌ها زیبارویانی درشت چشم هستند، ببر که دیر زمانی است آن‌ها را ندیده‌ام»

شاعر به زیبایی میان واژه‌های«بِلَیلٍ» و «بَلیلٍ» و «سِرْ بِی» با «سِربِیَ» جناس تام برقرار کرده است در جناس اول واژه‌ی «بِلَیلٍ»به معنای از شبی و واژه‌ی «بَلیل» به معنای مرطوب و خیس است و در جناس دوم «سِرْ بی» به معنی مرا با خود ببر و «سِرْب+ ی» به معنی گلّه و دسته است.

هم‌چنین قصیده‌ی زیر که در وصف شجاعت یاران امام حسین(ع) است سرمنزل مقصود برای آن‌ها شهادت است تلخی مرگ با شهادت، برایشان شیرین است و به هنگام کند شدن شمشیرشان در جنگ، این شمشیرها با فرود آمدن بر سر زره پوشان تیز می‌شوند و هدف آن‌ها چیزی جز دفاع از نوه‌ی پیامبر نیست. در بیت سوم این قصیده، شاعر در واژه‌ی «أبیض» در مصراع اول و واژه‌ی أسمر در مصراع دوم،جناس تام برقرار کرده، أبیض اول به معنای پاک و درخشان‌چهره است که مقصود امام حسین (ع) و یاران ایشان‌اند و أبیض دوم به معنای شمشیر؛ أسمر اولی به معنای گندم گونه مقصود یاران امام حسین است و أسمر دومی به معنای نیزه است:

يَـرَوْنَ المَنايَـا نَـيلَهُمْ غايـةَ المُنَـى إذا اسْتُشْهِدوا مُرُّ الرَّدَى عِندَهُمْ شَهْدُ

إذا فُلّلَـتْ أسْـيافُهُمْ فـي كَريهَـةٍ غَـدَا فِـي رُءوسِ الـدَّارِعينَ لَهَـا حَـدُّ

فَكَمْ أبيضٍ يَلقَـى الأعـادى بـأبيضٍ وَ مِـنْ أسـمَرٍ فـي كفّـه أسـمَرٌ صَـلدُ

يَـذُبّونَ عَـنْ سِـبْطِ النَّبِـيِّ محُمَّـدٍ وَ قَـدْ ثَـارَ عَـالـي النقْعِ وَ اصْطَخَبَ الوَقْدُ(همان:۹۱)

این‌که شاعر از یک واژه دو معنا مفهوم را برای مخاطب تبیین می‌کند به‌خوبی کارکرد جناس را در بیت نشان می‌دهد و علاوه بر نوعی موسیقی زیبا و طنین‌انداز، سبب تداعی معانی مختلف در یک‌لفظ واحد شده‌است.

یا این ابیات که شاعر، در وصف لحظه‌ی گفتگوی امام حسین (ع) با سپاه دشمن سروده است:

يُسَائِلُهُم هَل تَعرِفُونِي مُسَائِلاً وَ سَائِلُ دَمْعِ العَينِ سَالَ بِهِ خَدُّ
فَقَالُوا نَعَم أَنتَ الحُسَينُ بنُ فَاطِمٍ وَ جَدُّکَ خَيرُ المُرسَلِينَ إِذَا جَدُّوا
فَقَالَ لَهُم إِذْ تَعلَمُونَ فَمَا الَّذِي دَعَاکُم إِلَى قَتلِي فَمَا عَنْ دَمي بُدُّ
(همان:۸۵)

امام حسین (ع) از لشکر دشمن سوال کرد که آیا مرا می‌شناسید؟ در حالی که اشکِ چشمانش از گونه‌اش جاری شد.

شاعر در بیت اول بین «يُسَائِلُهُم»، «مسائلاً» و «سائلُ»، «سَالَ» آرایه‌ی جناس اشتقاق جاری کرده است از طرفی دو واژه‌ی اول به معنای پرسیدن و سوال کردن هستند و دو واژه‌ی بعدی به معنای اشک و جاری شدن هستند که شاعر با مهارت بالا بین این واژه‌ها، ارتباط معنایی برقرار کرده است که هم موسیقی لفظ و هم مضمون کلام شاعر را زیبا نموده است.

از انواع جناس در اشعار رجب برسی؛ جناس اشتقاق است؛ مانند این بیت شاعر:

وَ شَـمَّـرَ «شِـمـرُ» الذَّيلَ في قَـطْـعِ رَأسِهِ ألَـا قُـطِـعَـتْ مِـنـهُ الـأنَـامِـلُ وَ الـزَّنـدُ
(همان :۹۵)

(ترجمه) «شمر(ملعون)برای جدا کردن سر امام(ع) دامن بالا زد؛ کاش که انگشتان و ساعد دستش قطع می شد»

شاعر به زیبایی در واژه ی «شَمَّرَ»که فعل است با واژه ی «شِمر»که اسم است جناس برقرار کرده است استفاده جناس توسط شاعر در بیت، هماهنگی و تناسب کلام بین دو واژه «شَمَّرَ» و «شِمر»را افزایش داده است و باعث شده تا معنا و مفهوم در ذهن شنونده ماندگار شود.

یا این بیت که شاعر با واژه های «صَبَوتُ»، «صَبٍّ»، «صَابَ» و «الصَبابة» جناس اشتقاق برقرار کرده است.

وَ لَا صَبَوتُ لِصَبٍّ صَابَ مَدمَعُهُ مِنَ الصَّبَابَةِ سَيلُ الوَابِلِ الرَّزَمِ
(همان:۱۴۳)

در بیت بالا، علاوه بر تکرار حروف «صاد و باء» هم‌گونی کلمات متجانسی که -باعث بوجود امدن جناس اشتقاق شده‌اند- باعث بوجود آمدن موسیقی لذت بخشی برای گوش انسان می‌شود.

۲.۲.۲.تکرار

مقصود از تکرار، اعاده کردن صوت یا حرف یا کلمه است و دلیل آوردن تکرار، رسیدن به مقصود و تاکید کردن آن است. برای تکرار حد و مرزی نیست که به آن ختم یا با آن توصیف شود؛ بلکه به‌اندازه‌ی فهم شنوندگان است و این‌که آن‌ها از عوام یا خواص باشند. (الجاحظ ،۱۹۹۰، ج۱: ۱۰۵) تکرار هنرمندانه نه فقط یک آرایه بلاغی و شگرد زبانی؛ بلکه درون‌مایهٔ خلق زیبایی در همه عرصه‌های هنر مثل شعر، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، زبان‌شناسی و... است. (رضایی، ١٣٩٤: ١٠٦)

تکرار در اصطلاح عبارتست از: تکرار کلمه یا لفظی بیش از یک بار با لفظ و معنا برای یک نکته. (عزّالدین، ١٩٨٦ : ١٠٧) از تکرار برای تاکید و یا برای افزایش آگاهی یا مبالغه یا بزرگ نمایی یا برای لذت بردن از ذکر واژه‌ای که تکرار می‌شود استفاده می‌شود. (اللبدی، ١٤٢٨ ق: ١٩٤) تکرار یکی از ابزارهای فنی واساسی در یک متن است و در شکل‌گیری موسیقی، شعر و نثر به کار می رود، و ایقاع، چیزی جز اصوات تکرارشدنی نیست و این اصوات مکرر در جان، تأثیر پذیری و هیجان را بر می‌انگیزاند. (ربابعه ، ٢٠٠٠: ١٦٣)

۱.۲.۲.۲. تکرار حروف (و مصوّت)

پدیده‌ی تکرار حرف در شعر عربی وجود داشته است و تکرار آن اثر خاصی در ایجاد تأثیرات درونی برای دریافت‌کننده دارد گاهی نمایانگر صوت و صامت آخر درون شاعر است و گاهی به تکرار حرف داخل قصیده‌ی شعری مرتبط است که دارای نغمه و آهنگ است و بر متن تأثیر بسیاری دارد.(همان، ۳۰)

اولین گام در راه شناخت زیبایی های موسیقایی شعر، شناخت صامت ها و مصوت ها به عنوان عناصر اصلی نظام آوایی و موسیقی است. صامت ها و مصوت‌ها گذشته از نقشی که در آفرینش و تناسب وزن و قافیه (موسیقی بیرونی) دارند، در کل بیت نیز ناظر به هماهنگی هستند. شاعران استاد، خودآگاه یا ناخودآگاه، مفهوم شعر را با آهنگ کلمات و خصوصیات صوتی واژگان ترسیم و القاء می کنند. (خدیش ١٣٨٦ : ٢٦٠)

۱.۱.۲.۲.۲.تکرار حرف«س» و حرف «لام»

صوت «سین» از حروف صفیری و احتکاکی مهموس است؛ حرف «سین» الهام و وحی به فعل و کاری می‌کند که همراه با حرکت کردن، طلب کردن و گسترش دادن باشد و این در صورتی است که این حرف

در ابتدای کلمات قرار بگیرد اما زمانی که در اواخر کلمات قرار بگیرد الهام کننده‌ی خفا، آرام بودن، ضعف و نرمی است. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۲) حرف لام از حروفی است که صفت جهر دارد و از نظر شدّت تلفظ، متوسط است و صدای این حرف، مخلوطی از نرمی و به هم‌پیوستگی و چسبیدگی است. (همان، ۱۲٤)

مانند این بیت شاعر که در مدح امام علی (ع) سروده:

عَلَیکَ سَلَامُ اللهِ یَا آیَةَ الهُدَی سَـلَاماً سَلِیماً یَغتَـدِي وَ یَروحُ

(البرسی، ۲۰۱۵: ٦۱)

(ترجمه) «ای نشانه‌ی هدایت، سلام و درود خدا بر تو باد سلام و درودی که همراه با سلامتی باشد و صبح و شام استمرار داشته باشد»

در این بیت حرف «سین» در ابتدای کلمات قرارگرفته که علاوه بر عشق فراوان شاعر به امام (ع) الهام کننده‌ی گستردگی سلام و رحمت خداوند در قالب طلب کردن دارد ضمن آن‌که دو فعل «یَغتدی و یَروحُ» به صورت فعل مضارع آمده‌اند که نشانه‌ی استمرار دعای شاعراست. او سلام خدا را بر امام علی(ع) به‌صورت پیوسته و مداوم طلب می‌کند از طرف دیگر هم‌نشینی حرف «سین» با حرف «لام» که دارای صفت به هم پیوستگی است در این بیت، نشانگر شدّت تمسّک جستن شاعر به محبوب خود امام علی (ع) است.

۲.۱.۲.۲.۲.تکرارحرف«صاد»و«باء»

حرف «صاد» از حروف صفیری و در عین حال حسّی و نرم می‌باشد که نشان دهنده‌ی پاکی و عزت است. زمانی که در ابتدای کلمه قرار بگیرد؛ یکی از معانی‌ای که الهام می‌کند شیرینی، عذوبت صدا و نرمی و احساس است. (عباس،۱۹۹۸ :۱٤۸)

در بیت دوم قصیده زیر شاهد واج‌آرایی حرف صاد هستیم:

مَـا هـاجَني ذِکـرُ ذاتِ البـانِ و العلـمِ وَ لَا السَّـلامُ عَلَـی سُـلمَی بِـذي سَـلَمِ
وَ لَا صَـبَوتُ لِصَـبٍّ صَـابَ مَدمَعُـهُ مِـنَ الصَّـبَابَةِ صَـبَّ الوَابـلِ الـرَّزَمِ
وَ لا عَلَـی طَلَـلٍ یَومـاً وَقَفـتُ بـهِ مُخاطبـاً لِأُهیـلِ الحَـیِّ وَ الخِـیَمِ
وَ لا تَمَسّـکتُ بِالحـادي وَ قُلـتُ لَـهُ إنْ جِئـتَ سَـلعاً فَسَـلْ عَـنْ جِیـرَةِ العَلَـمِ
لَکِـنْ تـذکّرتُ مَـولایَ الحُسـینَ وَ قَـدْ أضـحَی بِکَـربِ الـبَلا فـي کـربلاءَ ظَمـي
فَغَـاضَ صَـبري وَ فـاضَ الـدَّمعُ وَ ابْـتَ عَـدَ الـرُّقادُ وَ اقـتَرَبَ السُّهادُ بِالسُّقمِ

(البرسي،۲۰۱۵ :۱٤۳)

شاعر در قصیده‌ی بالا با مقدمه‌ای غزل گونه، رثای امام حسین (ع) را آغاز می‌کند؛ اما غزل او برای یادآوری خاطرات معشوقه و منزلگاه او نیست؛ اشک او برای دلسوزی بر حال عاشق زار نیست؛ شاعر نمی‌خواهد همچون شاعران گذشته بر خرابه دیار یار سیمین‌تن بایستد، دوستان خود را مردخطاب قراردهد و از نشان و رسم محبوبه بپرسد بلکه یاد و خاطره‌ی امام حسین(ع) در کربلا، عنان صبر از کف او ربوده و اشک از دیدگانش روان ساخته است.

در بیت دوم قصیده‌ی بالا، حرف «صاد» پنج بار و حرف «باء» شش بار تکرار شده است که هم‌نشینی این دو حرف در کنار هم، نشانگر مفاهیم عاشقانه است که مفهوم آن توسط شاعر به‌خوبی در بیت اول تا چهارم نشان داده‌شده است و علاوه بر زیبایی لفظ بیت، کاملاً با درون‌مایه‌ی بیت هماهنگ است.

٣.١.٢.٢.٢.تکرارحرف«شین»

حرف «شین» از حروفی است که دلالت بر رقّت و نرمی و لطافت دارد لذا عرب آن را برای مضامینی با این خصوصیات استفاده می‌کند.(عباس،١٩٩٨: ١١٧) برسی در ابیات ذیل، از این ویژگی حرف شین بهره‌برده تا آبادانی و سرسبزی دیارخود، گوارایی و خوشی زندگی خود، جوانی و شادابی خود و همراهی یاران موافق را به مخاطب انتقال‌دهد:

وَ رَبعِـيَ مُخضَـرٌّ وَ عَيشـيَ مُخْضَـلٌّ وَ وَجهـيَ مُبْـيَضٌّ وَ فَـودِيَ مُسْـوَدُّ

مَعـالمُ كَـالأعلامِ مُعلِمَـةُ الرُّبَـى فَأنهارُهـا تَجـري وَ أطيارهـا تَشـدو

وَ شَـملِيَ مَشـمُولٌ وَ بُـردُ شَـبِيبَتي قَشِـيبٌ وَ بَـردُ الـعَـيشِ مَـا شَابَهُ نَكْدُ

(البرسی،٢٠١٥: ٨١)

در بیت سوم حرف شین، شش مرتبه تکرار شده که تکرار این حرف، باعث ایجاد توازن حروف و موسیقی بیت شده و مفهوم لطافت، خوشی زندگی و خشنودی را که در ابیات قبل هم نشان داده شده، ملموس‌تر و زیباتر نشان می‌دهد

٤.١.٢.٢.٢.تکرار حرف«نون» و «ح»

تکرار حرف نون ازیک‌طرف باعث سکون و سنگینی فضای کلام شاعر می‌شود، از سوی دیگر به خاطر اینکه حرف«نون» با رسایی و بلندی صدا همراه است لذا این صامت برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و نارضایتی، ناتوانی، تأنّی، سستی و رخوت به کار می‌رود.(قویمی،١٣٨٣: ٣٦) و از سوی دیگر حرف حاء غنی‌ترین اصوات به‌لحاظ عاطفی و پرحرارت‌ترین آن‌ها و مناسب‌ترین برای بیان هیجانات قلبی، اظهار عشق قلبی و شوق ، سوز و گداز درونی است.

شاعر در رثای امام حسین(ع) این‌گونه می‌سراید:

وَ العَـينُ إنْ أمْسَـتْ بِـدَمعٍ فَجَّـرَتْ فَجَـرَتْ يَنَـابِيعٌ هُنَـاكَ مَـوانحُ

أظهَرتُ مَكنُونَ الشُّجُونِ فَكُلَّمَا شَبِحَ الأَمونُ سَجَا الحَرونُ
فَالجفنُ مُنسَجِمٌ غَزيرٌ سَائِحٌ وَ القَلبُ مُضطَرِمٌ حَريقٌ قَادِحُ
(البرسي،۲۰۱۵: ٦٢)

برسی در ابیات بالا با تکرار حرف نون، از ناخشنودی خود نسبت به فاجعه کربلا و سنگینی غم مصیبت آل الله پرده برمی-دارد و با تکرار حرف حاء در کنار آن، نغمات جان‌سوزی از دل سر می‌دهد که بیانگر شعله‌ور بودن آتش عشق امام حسین در وجود او نشان‌دهنده سوزوگداز درونی اوست؛ شاعر می‌گوید اگر بر مصیبت حسین بگریم، چشمه‌های اشک از چشمانم روان خواهد شد و دیدگانم را غرق خواهد کرد و قلبم در آتش عشق خواهدسوخت.

۵.۱.۲.۲.۲. تکرار حرف «قاف» و«کاف»

حروف «قاف» و«کاف» از حروف انفجاری هستند که دلالت برشدت، ناگهانی بودن و بزرگی کاری دارند؛ که این حروف عبارت‌اند از: أ، ب، ت، د، ط، ک، ق، (عباس،۱۹۹۸:٤۹)

در قرآن در سوره‌ی واقعه: «إِذَا وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ، لَيسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ» تکرار حرف «قاف» نشان از شدّت و عظمت روز قیامت دارد.

تکرار حرف «قاف» و«کاف» مانند این بیت رجب برسی که در رثای شهادت امام حسین (ع) سروده است:

تَأتِي فَيُطرِقُ أَهلُ الجَمعِ قَاطِبَةً مِنهَا حَيَاءً بِوَجهٍ قَاطِبٍ قَتِمِ
(البرسی،۲۰۱۵: ١٥٦)

(ترجمه) «حضرت فاطمه (س) در قیامت با چهره‌ای در هم کشیده و برافروخته برای شکایت از شهادت پسرش امام حسین(ع) حاضر می شود و همه‌ی اهل قیامت سرشان را از روی شرمساری پایین می‌اندازند»

در این بیت هم حرف«قاف» و هم حرف «کاف» از حروف انفجاری و کوبنده هستند که در این بیت دلالت بر هیبت، عظمت و هیمنه‌ی حضرت زهرا (س) دارند که اهل قیامت از این که حق ولایت حضرت (س) را رعایت نکردند، شرمسار و خجل هستند. با تکرار این دو حرف، علاوه بر زیبایی ساختار، مضمون و محتوای شعر را هم با آن هماهنگ کرده است.

تکرار «قاف»مانند این بیت شاعر:

لَئِنْ أُسْقَ فِيهِ كُؤوسَ الحِمَامِ لَمَا قَالَ قَلبِي لِسَاقِيه:لَا
(همان: ١٣٤)

(ترجمه)« قطعا اگر قرار باشد بخاطر ولایت علی (ع) جام‌های مرگ را بنوشم و بمیرم بی شک، قلب من به ساقیِ جامِ مرگ، نه نخواهد گفت.»

تکرار حرف «قاف» در این بیت، نشان از اعتقاد راسخ شاعر در ولایت مداری امام علی (ع) است که اگر در این راه بمیرد بازهم از عشق به ایشان دست بر نخواهد داشت.

تکرار کاف مانند این بیت رجب برسی در مدح امام علی (ع):

القَسوَرُ البَتَّاکُ وَ الفَتَّاکُ وَ ال سَّفَّاکُ فِي یَومِ العِرَاکِ الذَّابِحُ

(همان :٦٨)

(ترجمه) «علی (ع) مانند شیری است که در جنگ، شمشیری برّان دارد و خون بسیار زیادی از کفّار را ریخته است»

در این بیت شاعر با تکرار حرف «کاف» بر شجاعت، کوبندگی و قدرت امام علی (ع) تأکید کرده است ضمن آن‌که الفاظ به‌کاربرده شده در وصف امام (ع) ازنظر علم صرف، صیغه‌ی مبالغه استفاده‌شده است که دلالت بر قدرت و شجاعت بسیار امام (ع) دارد.

٦.١.٢.٢.٢.تکرار مصوّت« آ»

«حروف مد غالباً بیان کننده‌ی آهِ درون، حالت حزن و اندوه انسان است و به هنگام تلفّظ شدن، مجرای تنفّسی باز می شود.» (عباس،١٩٩٨: ٩٦)

از نمونه‌ی تکرار مصوّت می توانیم به تکرار مصوّت «آ» دراشعار رجب برسی اشاره کنیم که در بیت زیر پنج مرتبه تکرار شده است:

لاغَروَ إنْ غَدَرَ الزَّمانُ بِأهلِهِ وَ جَفَا وَ حَانَ وَ خَانَ طَرفٌ لَامِحُ

(البرسی،٢٠١٥: ٦٤)

(ترجمه)«جای هیچ شگفتی و تعجبی نیست اگر زمانه با مردم نیرنگ کند! ستم کند، به گمراهی افتد، و با چشم بر هم زدنی خیانت کند!»

تکرار مصوت «آ» در این بیت که نشان دهنده‌ی اندوه شاعر است در کنار همنشینی با حرف «نون» که چهار مرتبه تکرار شده و خود دلالت بر دردمندی عمیق دارد، باعث افزونی حسرت و آه شاعر برای اهل بیت (ع) شده است. با تکرار این مصوت، این احساس آشکارتر و ملموس‌تر خود را نشان می‌دهد و کاملاً با فضای قصیده تناسب دارد.

چیزی که در تکرار حروف در نمونه‌های بالا مشخص است، خواننده در برخورد هرکدام از این نمونه‌ها، تکرار یک حرف یا چند حرف را احساس می‌کند که این تکرار، طنین و آهنگی ویژه به شعر رجب برسی الهام کرده است که این آهنگ خاص، نوعی همنوایی را بین واژه‌ها به وجود می‌آورد و این هم‌نوایی، یکی از موارد موسیقی درونی محسوب می‌شود.

٢.٢.٢. ٢. تکرارکلمه

تکرار کلمه در بسیاری از اشعار رجب البرسی آمده و بر زیبایی موسیقی شعر افزوده است؛ از یک طرف تکرار در خدمت القای معانی و مفاهیم شعری قرار گرفته، و از طرف دیگر کارکرد بحر عروض و قافیه را کامل کرده و همسو با آن حرکت نموده است. مانند این بیت که واژه‌ی«هندٌ» سه بار تکرار شده و

شاعر می‌خواهد با این تکرار نشان دهد که ریشه عاشورا را باید در احد و رفتار شنیعانه هند جگرخوار با پیکر مبارک حمزه سیدالشهدا جستجوکرد و شاعر نفرت و انزجار خود از هند و نسل او را نشان می‌دهد:

وَ سَـــاروا بِـــآلِ المصـــطفی وَ عَیالِـــهِ حیـــاری وَ لَـــمْ یُخْـــشَ الوَعیـــدُ وَ لا الوَعْـــدُ
وَ تَطْوِي المَطایا الأرضَ سَیراً إذا سَرَتْ تجـــوبُ بَعیـــدَ البیـــدِ فیهـــا لهـــا وَخْـــدُ
تـــؤُمُّ یَزیـــدًا نَجـــلَ هِنـــدٍأَمَامَهَا أَلَا لُـعِـنَـت هِـنـدٌ وَ مَـا نَجَـلَت هِنْدُ

(همان:۹۹)

و لشکریان یزید، خاندان پیامبر(ص) را که در حیرت و بهت بودند روانه‌ی شام کردند و از وعده و عذاب الهی هراسی نداشتند. آن‌ها مرکب خاندان پیامبر (ص) را از بیابان‌های دوردست و صعب العبور عبور دادند. حضرت زینب (س) به یزید فرزند هند که روبروی اوست، اشاره می‌کند که لعن و نفرین خدا بر هند و فرزند هند باد.

بررسی دریکی از قصاید خود در مدح امام علی(ع) این‌گونه سروده است:

مَولًی لَهُ النَّبأُ العَظِیمُ وَ حُبُّهُ الْ نَهْجُ القَوِیمُ بِهِ المَتَاجِرُ رَابِحُ
مَولًـی لَهُ بِـغَـدِیـرِ خُـمٍّ بَـیـعَـةٌ خَضَعَت لَهَا الأعنَاقُ وَ هِيَ طَوَامِحُ
مَولًی لَهُ شَهِدَ الجَمِیعُ بَهَا وَ آ بَـــالٌ وَ أَحـــدَاجٌ وَ دَوحٌ شَـــابِـــحُ

(همان، ٦٨-٦٧)

امام علی (ع) مولایی است که خبر بزرگ قرآن در مورد اوست و محبت او، راه استوار است و به‌واسطه او تجارت‌ها سودمند است. علی(ع) مولایی است که از او برای امامت بیعت گرفته شد و همه‌ی افرادی که چشم طمع به خلافت داشتند به‌اجبار تن به بیعت امام(ع) دادند. او مولایی است که همه‌ی مردم شاهد و گواه بیعت امام بودند.

در ابیات بالا واژه‌ی «مولی» سه بار تکرار شده است که هر سه واژه در ابتدای بیت آمده‌اند و اهمیت این واژه را بیش‌ازپیش نشان می‌دهند و این‌که شاعر با تکرار این واژه، به نقش و جایگاه ولایت و امامت امام علی(ع) در واقعه‌ی غدیر خم تأکید می‌کند و این عنوان را فقط از آن علی(ع) می‌داند. بنابراین تکرار در ابیات بالا، تأکید فراوان بر موضوع ولایت امام علی(ع) را می‌رساند که این مهم، تنها از طریق تکرار میسّر شده است.

از نمونه‌های تکرار کلمه، این بیت رجب برسی حلّی که در مدح امام علی (ع) سروده است:

حَبِیبُ حَبِیبِ اللهِ بَلْ سِرُّ سِرِّهِ وَ جُثمَانُ أمرٍ لِلخَلَائِقِ رُوحُ

(همان :٦٠)

شاعر واژه‌های حبیبُ و سِرُّ را به صورت تتابع اضافات (مضاف و مضاف الیه) تکرار کرده ا که هدف او از این تکرار این است که اگر پیامبر (ص)، محبوب خداوند است علی (ع) هم محبوب و مورد علاقه‌ی

رسول خدا (ص) است بلکه او محرم راز پیامبر (ص) است که رساندن این مفهوم فقط از طریق تکرار میسّر می‌شود که شاعر به زیبایی در این بیت، این مفهوم را رسانده است.

در دو بیت ذیل که در مدح امام علی (ع) سروده، شاعر واژه‌ی «أنتَ» را در چند بیت به صورت متوالی تکرار کرده که تکرار این واژه بدان مفهوم است که شاعر فقط امام (ع) را به عنوان مأمن و پناهگاه قرار داده و از او پیروی کرده چرا که او صراط مستقیم و قسمت‌کننده بهشت و دوزخ است:

أنـــتَ الأمـــانُ مِـــنَ الـــرَّدَي أنـــتَ النَّجـــاةُ مِـــنَ المَهَالِـــكْ

أنـــتَ الصِّـــرَاطُ المُســـتَقِيمُ قَـــسِـــيـــمُ جَـنَّـــاتِ الـأرَائـكْ

(همان :۱۳۲)

۳.۲.۲.۲. تکرارعبارت یا جمله

از دیگر انواع تکرار، تکرار عبارت است مانند: تکرار یک بیت یا مصراع اول یا مصراع دوم آن، شاعر موقعیتی را برای شروع یک معنی و مفهوم جدید فراهم می‌کند، این کار نیازمند آگاهی بسیار شاعر است. تکرار عبارت در شعر قدیم نیز مرسوم بوده و برخی بلاغت شناسان قدیم آن را عیب و نقص بلاغی شمرده اند حال آن که از تأثیر درونی‌ای که شاعر را به استفاده از این اسلوب تشویق می‌کرده، غافل مانده‌اند. (عبدالله موسی ،۲۰۰۹ : ٦٨)

تکرار عبارت مثل بیت دوم زیرکه شاعر در مدح امام علی (ع) سروده است:

وَ نُقِلتُ مِن صُلبٍ إلَی صُلبٍ عَلَـی صِدقِ الوِلَا وَ أنَا المُحِـبُّ الصَّـادِقُ

كَـم يَعـذِلونِي فـِي هـَوَاكَ تَعَنُّفـًا أنَـا عَـاشِـقٌ أنَـا عَـاشِـقٌ أنَا عَاشِقٌ

(البرسي، ۱۳۰:۲۰۱۵)

(ترجمه) «از نسلی به نسل دیگر با دوستی ولایت علی منتقل شده‌ام و دوستدار واقعی او هستم، چه بسیار ظالمانه مرا در عشق تو ملامت و سرزنش می کنند من عاشقم، من عاشقم، من عاشقم.»

در این بیت شاعر مصراع دوم را با عبارت «أنَا عَاشِقٌ» سه مرتبه تکرار کرده و با این تکرار، علاوه بر زیبایی موسیقی در لفظ، از نظر مضمون هم تکرار عبارت؛ نشان از علاقه‌ی زیاد شاعر به امام علی (ع) دارد؛ بنابراین تکرار عبارت در این بیت، هم ساختار و هم مضمون شعر را زیبا نموده است.

یا این دو بیت شاعر که در مدح پیامبر(ص) سروده است:

لَولَاهُ مَا خُلِقَ الزَّمَانُ وَ لَا بِغِلْ لِکَ نِیرانٌ بَدَت وَ کُلٌّ سَابِحُ

لَولَاهُ مَا خُلِقَ الزمانُ وَ لَا بَدَت لِلعَالمَینَ مَسَاجِدٌ وَ مَصَابحُ

(همان: ٦٧)

شاعر در ابیات بالا با اقتباس از حدیث قدسی«یا أحمدُ لَولاکَ لمَا خَلقتُ الأفلاکَ» و با تکرار عبارت «لَولَاهُ مَا خُلِقَ الزمانُ»، می‌خواهد به مخاطب تاکید کند که همه هستی طفیل هستی رسول اکرم(ص) است.

آری شاعر از تأثیر شگرف تکرارها برای گوشنوازی و آهنگین کردن شعرش بهره‌برده و با ایجاد لذّت روحی در مخاطبان، مفاهیم و معانی موردنظرش را به آنان القاکرده‌است.

۳.۲.۲. تصدیر یا ردُّ العجزعلی الصدر

تصدیر یا ردّ العجز علی الصدر آن است که دو لفظ متجانس (از هرنوع جناس) در بیت بدین صورت بیایند که یکی در آخر بیت و دیگری در صدر، وسط یا آخر مصراع اول و یا اول مصراع دوم قرار گیرد. (الهاشمی، ۲۰۰۱ : ۲۵۱) البته آرایه‌ی تصدیر جزو مقوله‌ی تکرار و کارکرد هنری و موسیقی آن مانند تکرار است؛ اما از آنجا که در علم بدیع به طور مجزّا از آن بحث می‌شود لذا این آرایه جداگانه مورد بررسی قرار قرارگرفته‌است. راز زیبایی این آرایه این است که هنوز آهنگ و نغمه واژه اول در ذهن مخاطب طنین‌انداز است که آهنگ واژه متجانسی دیگر گوش جان را می‌نوازد و او را به درک بهتر مفاهیم وامی‌دارد.

از نمونه‌های این آرایه‌ی که در اشعار رجب البرسی به کار رفته و بر زیبایی موسیقی شعرش افزوده، این بیت است:

مَا يَكشِفُ الغَمَّاءَ إلَّا نَفْحَةٌ يُحيِي بِهَا المَوتَى نَسِيمٌ نَافِحٌ

(البرسي، ۲۰۱۵: ۷۵)

(ترجمه) «مصیبت های روزگار را چیزی جز نسیم خوش برطرف نمی‌سازد، نسیمی جانبخش که مردگان را زنده می‌کند.»

تکرار واژه‌ی متجانس«نَفحَةٌ» و واژه‌ی«نَافِحٌ» درانتهای مصراع اول و انتهای مصراع دوم، هم معنای مورد نظر را مورد تأکید و تقویت بیشتر قرارمی‌دهد و هم لفظ را برجسته و متمایز می‌سازد. شاید تکرار این واژه از نظر شاعر، خبر از بوی خوش ظهورامام زمان (ع) خواهد داد؛ چراکه حضرت مهدی (ع) همچون بوی نسیم خوش است که با ظهورش، گرفتاری‌ها برطرف خواهد شد.

و یا این بیت شاعر که در مدح اهل‌بیت (ع) سروده است:

أيَادِي عَطَاهم لَا تُطَاوِلُ فِي النَّدَى وَ أيدِي عُلاهُم لا يُطاقُ لَهَا رَدُّ

مَطَاعِيمُ لِلعَافي مَطَاعِينُ فِي الوَغَى مُطَاعُونَ إن قَالُوا لَهُم حِجَجٌ لَدُّ

مَفَاتِيحُ لِلدَّاعِي مَصَابِيحُ لِلهُدَى مَعَالِيمُ لِلسَّاري بِهَا يَهتَدِي النَّجدُ

(همان :۸۷)

آرایه‌ی تصدیر در واژه‌های «أیادی» و «أیدی» جاری شده است؛ تکرار در ابتدا و انتهای هر مصراع علاوه بر ایجاد ضرب‌آهنگ، بر موسیقی شعر افزوده و تداعی‌گر صفات بخشندگی و بزرگ‌مردی اهل بیت (ع) است که عموم مردم قادر به داشتن این صفات نخواهند بود. و این‌چنین شاعر با آوردن آرایه‌ی تصدیر توانسته معنای بخشندگی و بزرگی را به ذهن مخاطب القا نماید.

و یا این دو بیت شاعر که در توصیف شجاعت یاران امام حسین (ع) به هنگامه‌ی نبرد کربلا، سروده است:

بَـاعـوا نُـفُـوسَـهُمُ لِلحتفِ حِـينَ شَرَوا نَفسَ الـحُسَـيـنِ فَنالوا أَربَحَ الـقِـسَـمِ

وَ صَافَحُوا السُّمرَ وَ البيضَ الصِّفَاحَ ضُحًى فَـصافَحـوا البـيـضَ عَصرًا في جَنَانِهِـمِ

(همان:۱۵۰)

شاعر در واژه های«نفوس و نفس» در بیت اول، و واژه های «صافَحوا و فَصافحوا» در بیت دوم از آرایه ی تصدیر استفاده نموده است.

در بیت دوم علاوه بر تصدیر، جناس شبه اشتقاق میان صافحوا و الصفاح و جناس تام میان االبیض به معنی شمشیرهای بران و البیض به معنای حوریان سیمین تن بهشتی بر گوشنوازی موسیقی درونی کلام افزوده و تناسب میان «السمر و البیض» و «البیض و جنان» و استعاره موجود در فعل صافحوا بر خیال-انگیزی کلام شاعر را دوچندان ساخته است.

٤.٢.٢. مراعات النظیر

یکی دیگر از عوامل موسیقی درونی، مراعات‌النظیر است. «مراعات النظیرآن است که شاعر در شعر خود مفاهیمی را بیاورد که باهم نسبتی داشته باشند؛ به شرطی که این نسبت تضاد نباشد.» (تفتازانی، ١٤١٢: ٤١٢) مراعات النظیر اگر بر اساس ذوق و بدون تکلّف باشد؛ ازآنجا که ذهن را در ارتباط میان اشیا یا مفاهیم درگیر می‌کند، تداعی‌گر نوعی موسیقی و انسجام معنایی است. (سلطانی، ١٣٨٤: ١٥)

این بیت شاعر که مراعات‌النظیر آورده است:

أصبَحتُ تَخفِضُني الهُمُومُ بِنَصبِها وَ الجِسمُ مُعتَلٌّ مِثَالٌ لَائِحُ

(البرسي،٢٠١٥:٦٣)

(ترجمه) «به‌روزی دچار شده‌ام که خستگی‌های اندوه زیاد، شادابی‌ام را کاسته‌اند؛ جسمم، بیمار است و نمونه‌ای آشکار از حال‌وروز ماست.»

یکی از نوآوری‌های شاعر آوردن واژگان مرتبط با علم نحو و صرف است در این بیت به‌گونه‌ای اشراف خود از نکات و قواعد نحوی و صرفی را نشان می‌دهد و با واژه‌های «تَخفِضُنی، نَصب، مُعتلّ، مِثال» مراعات‌النظیر زیبایی برقرار کرده است. دو واژه‌ی اول در مورد مجرور کردن و منصوب کردن است که مربوط به علم نحو است و دو واژه‌ی دیگر هم در مورد

اعلال و مثال است که مربوط به قواعد علم صرف است که باعث زیبایی لفظ شعر شده و از نظر مضمون و محتوا هم این واژگان در خدمت مفهوم بوده‌اند و غرض شاعر را به خوبی بیان کرده اند.

از دیگر نمونه‌های شعر شاعر که از مراعات النظیر به زیبایی و بر اساس ذوق و بدون تکلف استفاده کرده، ابیات ذیل است که خداوند به مدح اهل بیت (ع) در قرآن پرداخته است:

ما قَدرُ مَدحيَ وَ الرَّحمنُ مادِحُكمْ في بَيِّنَاتِ كِتَابِ اللهِ ذِي الحِكَمِ

يُتلَى فَيَعرِفُهُ تَالٍ وَ يَسمَعُهُ مُصغٍ لِقَارئِهِ فِي سَائِرِ الأمَمِ

فِي«آلِ عِمرَانَ» فِي«الفُرقَانِ»فِي«زُمَرٍ» فِي«عَمَّ»فِي «هَل أتَى»فِي«نونِ وَ القَلَمِ»

(همان، ۲۰۱۵ : ۱۶۱)

(ترجمه)«ستایش کردن من چه جایگاهی دارد حال آن که خداوند رحمان در قرآن ستایشگر شماست و همه‌ی مردم این قران را تلاوت می‌کنند و گوش می‌دهند که در سوره‌های«آل عمران»، «الفرقان»و «زمر» در آیه‌های«عمّ»، «هل أتی» و «نون و القلم» ذکر شما بیان شده است.»

شاعر بین واژه‌های «آلِ عِمرَانَ»، «الفُرقَانِ»، «زُمَر»، «عَمَّ»، «هَل أتَى» و «نونِ وَ القَلَمِ» از نظر محتوایی تناسب برقرار کرده است؛ چراکه همه‌ی این واژه‌ها، مفاهیمی هستند که برگرفته‌شده از اسامی سوره‌های قرآن هستند که هماهنگی و تناسب مفهومی این واژگان در ذهن تداعی شده و باعث ایجاد موسیقی درونی شده است.

یا این بیت:

هُم قِبلَةٌ للسَّاجِدينَ وَ كَعبَةٌ لِلطَّائفِينَ وَ مَشعَرٌ وَ بَطَائِحُ

(همان:٦٦)

شاعر در واژه‌های قبلهٔ، کعبهٔ، مشعر و بطائح مراعات النظیر آورده است و تناسب زیبایی با این واژه‌ها که مرتبط با مناسک حج است، برقرار کرده است.

یا ابیاتی که شاعر در توصیف گفتگوی امام حسین با سپاه یزید در روز عاشورا، سروده است:

يُسَائِلُهُم هَل تَعرِفُونِي مُسَائِلاً وَ سَائِلُ دَمعِ العَينِ سَالَ بِهِ خَدُّ

فَقَالُوا نَعَم أَنتَ الحُسَينُ بنُ فَاطِمٍ وَ جَدُّكَ خَيرُ المُرسَلِينَ إِذَا جَدُّوا

فَقَالَ لَهُم إِذ تَعلَمُونَ فَمَا الَّذِي دَعَاكُم إِلَى قَتلِي فَمَا عَن دَمي بُدُّ

(همان : ۸۵)

شاعر در بیت اول با ذکر واژگانی همچون سائل، دمع، العین و الخدّ آرایه‌ی مراعات نظیر را به وجود آورده است.

یا بیت ذیل، که شاعر با واژه های«الموت، القبر و الکفن» مراعات النظیر برقرار کرده است و با خواندن هر کدام از این واژه‌هاکه دارای انسجام معنایی می باشند؛ نوعی موسیقی درونی در ذهن خواننده ایجاد می شود:

فَـحُـبُّ عَـلِـيٍّ عُـدَّةٌ لِـوَلِـيِّـه يُـلَاقِيهِ عِندَ المَوتِ وَ القَبرِ وَ الكَفَنْ

(همان : ١٦٦)

مراعات النّظیر مانند این ابیات شاعر که در مدح امام علی(ع) سروده است:

هُوَ الشَّمسُ أم نـورُ الضَّـريحِ يَلـوحُ هُوَ المِسكُ أم طِيبُ الوَصِيِّ يَفـوحُ

وَ بَحرُ نَدىً أو رَوضَةٌ حَـوَتِ الهُـدَى وَ آدَمُ أَم سِـرُّ المُهَـيمِنِ نُـوحُ

وَ دَاوُدُ هَـذَا أَم سُـلَيمَانُ بَعـدَهُ وَ ذَاكَ كَلِـيمٌ أَم وَرَاهُ مَسِـيحُ

وَ أَحمَـدُ هَـذَا المُصطَفَى أم وَصِـيُّهُ عَـلِـيٌّ نَـمَـاهُ هَـاشِـمٌ وَ ذَبِـيحُ

(همان:٦٠-٥٩)

شاعر به هنگام زیارت ضریح امام (ع) به مدح ایشان می پردازد و نور ساطع شده از ضریح را به خورشید تابان، بوی خوش بارگاه امام (ع) را به مشک تشبیه می کند و سخاوت امام (ع) مانند دریاست و او باغی است که هدایت در او جای گرفته و امام (ع) را در فضیلت همچون حضرت داود، سلیمان، موسی و عیسی و پیامبر(ص) است.

در واژه‌های دَاوُدُ، سُلَیمَانُ، کَلِیمٌ و مَسِیحُ، مراعات النظیر برقرار کرده است که جایگاه امام (ع) شبیه پیامبرانی مانند حضرت داود (ع)، سلیمان (ع)، حضرت موسی (ع) و حضرت عیسی (ع) ذکر شده است که از نظر موسیقی درونی، تداعی گر یک هماهنگی و انسجام برای ذهن مخاطب است.

در این بیت، شاعر در کنار مراعات النظیر، از آرایه‌ی تجاهل العارف نیز استفاده کرده است و به‌صورت استفهام می‌پرسد که آیا علی (ع) شبیه پیامبران ذکر شده است؟! و گویا بین امام علی(ع) و پیامبران ذکرشده، قادر به تمییز و تشخیص نیست و از این طریق تشبیهی زیبا و پنهان نیز به‌کاربرده است.

در مثال‌هایی که برای مراعات‌النظیر ذکر شد تناسب مفاهیم واژگان، در آفرینش موسیقی درونی شعر تأثیر گذاشته و با خواندن این واژگان که مفاهیم مشترکی دارند، معنایی کاملاً متناسب و هماهنگ در ذهن تداعی می‌گردد و لذتی معنوی خلق می‌کند که در موسیقی درونی شعر نقش دارد.

نتیجه

١- در حیطه‌ی موسیقی بیرونی، بحرهایی که رجب برسی در دیوان خود استفاده کرده، دارای هماهنگی و همخوانی کامل با محتوا و مضامین شعر وی است و او به‌خوبی توانسته بین مضامین شعری خود و وزن انتخابی، هماهنگی برقرار کند که این هماهنگی، باعث ایجاد پیوندی مستحکم میان شعر او و موسیقی آن

شده است؛ بحرطویل، بحر بسیط و بحر کامل به ترتیب پربسامدترین بحرها در دیوان شاعر است؛ چراکه طبیعت مدح، اقتضا می‌کند که از اوزان و بحرهای شعری طولانی استفاده شود تا به فضای درونی شعر، احساس جدّیّت توأم با الفاظ محکم، الهام کند و این سه بحر به دلیل دارا بودن مقاطع زیاد، از مناسب ترین بحرها برای موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره و مدح است. شاعر برای مدح پیامبر(ص)، امام علی(ع) و دیگر امامان از شکوه و فخامت این بحرها بهره گرفته و در برابر مخالفان و حاسدان و منکران اهل‌بیت، به مفاخره برخاسته و فضایل آنان را فریاد می‌زند. شاعر آنجا که به وصف شجاعت‌ها و دلاوری‌ها و حماسه‌آفرینی‌های امام علی می‌پردازد، از شدّت و فخامت بحر کامل بهره‌می‌برد و بااستفاده از واژگان حماسی و برخوردار از فخامت و صلابت ، موسیقی حماسی و شورانگیزی را می‌آفرینند.

۲- برسی، برای ایجاد تأثیرات مختلف در خوانندگان و آفرینش فضاهای گوناگون متناسب با موضوع، به زیبایی و درستی از قافیه که هرکدام آهنگ مخصوص به خود را دارد، بهره‌برده‌است. مثلاً برای نشان دادن درخشندگی، اشراق، رفعت و بلندی جایگاه اهل بیت (ع) و فراخی جود و رحمت آنان از قافیه «ع» بهره‌می‌گیرد. و آنجا که می‌خواهد سوز و گداز درونی خود در رثای امام حسین را نشان‌دهد، قافیه حاء را برمی‌گزیند. و این نشان می‌دهد که شاعر به خوبی توانسته در استفاده از تأثیرگذاری قافیه، موفق عمل کند.

۳- کارکرد موسیقی درونی شعر شاعر نیز درخور توجه است ؛ او در حوزه موسیقی اصوات از تکرار، جناس، تصدیر (ردّ العجز علی الصدر) و... در حوزه تداعی یا موسیقی معنوی از مراعات‌النظیر، تلمیح و طباق در دیوان خود در جهت آفرینش موسیقی گیرا و گوش‌نواز ، واداشتن مخاطب به تأمل و درنهایت القای بهتر معانی به مخاطب که همان یادآوری، تداعی و تبیین فضایل، حقانیت، هدایتگری و مصائب اهل‌بیت است، به‌خوبی بهره جسته است؛

پیوست‌ها

۱. این شاعر در سال ٧٤٤ قمری متولد شده و در سال ۸۱۳ قمری وفات یافته است. تا چند قرن پس از مرگش، در هیچ یک از تذکره ها شرح حالی از او نیامده است. در مورد زادگاهش- بُرس- اظهارنظرهای متفاوتی شده است: عدّه‌ای آن را دهکده‌ای واقع بین کوفه و حلّه دانسته‌اند و گروهی این شیخ عارف را به بروسا یا بُرسه مرکز حکمرانی پادشاهان عثمانی در روم شرقی منسوب دانسته‌اند. اما در خصوص انتساب وی به دیار اخیر باید تردید نمود زیرا نسبت به بروسا یا بُرسه را برسی نمی‌گویند و دیگر آن که از این ناحیه هیچ یک از علمای شیعه و حتی عالمان اسلامی بر نخواسته‌اند که شیخ برسی یکی از آن‌ها باشد.(أفندی اصفهانی، ۲/۱٤۰۱: ۳۵۳) اصالت او را براساس این بیت: و في المَولدِ وَ المَحتَدِ/ بُرسيّاً وَ حِلِّيّاً. باید از حلّه و زادگاهش را برس بدانیم. او دیوان شعری در مدح و رثای اهل بیت (ع) دارد که شیخ محمد بن طاهر السماوی (متوفای ۱۳۷۰ق) آن را از منابع مختلف گرد آوری کرده است. وی در سروده هایش«حافظ بُرسیّ»

یا«حافظ» تخلص کرده است که یا به خاطر حفظ صد هزار متن و سند حدیث در اصطلاح علم حدیث است و یا بخاطر حفظ قرآن کریم و اطلاع داشتن از جزئیات علم تجوید و تبحّر در قراءات سبعه. (الغیوری، ۲۰۱۵ : ۹)

۲. زحاف از اصلاحات عروض، به معنای تغییراتی که بر اصول تفعیله های هشتگانه عروضی وارد می‌شود و فروع یا اجزای فرعی را پدید می‌آورد. تغییر جایز و اصولی را زِحاف و بیت زحاف دار را مُزاحف می نامند. زحاف فقط شامل حذف شدن تفعیله های بیت است.

۳. علت تغییری است که اختصاص به تفعیله ی عروض و ضرب بیت دارد.علت بر خلاف زحاف، شامل زیادت و حذف تفعیله ها می‌شود.[۱]

٤. علت حذف، حذف کردن سبب خفیف از آخر تفعیله ضرب است. مانند: مفاعیلن که به فعولن تبدیل می‌شود.

۵. به حذف حرف پنجم تفعیله‌ی بیت، زحاف قبض گفته می‌شود.

٦. به چگونگی فاصله‌های موسیقایی خوشایند در اجرای همزمان نت‌ها گفته می‌شود.

کتابنامه

قرآن کریم

۱. ابوستیت، شحات محمد عبدالرحمن. (۱۹۹٤). **دراسة منهجية فی علم البديع**، مصر.

۲. أفندی اصفهانی، عبدالله. (۱٤۰۱). **رياض العلماء**. تحقیق: السیداحمدالحسینی الاشکوری. مطبعة الخیام.

۳. انیس، ابراهیم. (۱۹۵۲). **موسيقی الشعر**. الطبعة الثانية. مكتبة الأنجلو المصرية.

٤. البرسی، رجب. (۲۰۱۵). **ديوان الحافظ رجب البرسی الحلّي**. تحقیق حیدر عبدالرسول عوض.ط۱.بغداد.

۵. تفتازانی، مسعود بن عمر. (۱٤۱۲). **شرح المقاصد**. تحقیق: عبدالرحمن عمیره. قم: انتشارات شریف الرضی.

٦. الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر. (۱۹۹۰). **البيان و التبيين**. تحقيق: عبدالسلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر.

۷. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳٦۱). **أسرار البلاغه**. ترجمه: جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه طهران.

۸. جندی، علی. (۱۹۵٤). **الشعراء و إنشادالشعر**. مصر: دارالمعارف.

۹. حسنی، حمید. (۱۳۸۳). **عروض و قافیه عربی**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. الدّماميني، بدرالدين محمد بن أبي بكر. (۱۹۹٤). **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**. تحقيق الحساني حسن عبدالله. ط ۲. القاهرة.:مكتبة الخانجي.

۱۱. ربابعه، موسی. (۲۰۰۸). **تشكيل الخطاب الشعری**. اردن: موسسة حمادة للدراسات الجامعة، أربد.

۱۲. سلطانی، محمد علی. (۲۰۰۸). **المختار من علوم البلاغة و العروض**. الطبعه الأولی. دمشق: برامكة.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹٦). **موسيقی شعر**. چاپ هفدهم.تهران: آگاه.

١٤. الطّيّب، عبدالله. (١٩٩١). **المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها**، ط٤. مطبعة جامعة الخرطوم.

١٥. العاكوب، عيسى على. (٢٠٠٢). **العاطفة و الإبداع الشعرى**. الطبعة الأولى. القاهرة: دارالفكر.

١٦. عباس، حسن. (١٩٩٨). **خصائص الحروف العربية و معانيها**. منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٧. عبدالحميد، محمد. (٢٠٠٥). **في إيقاع شعرنا العربى و بيئته**. ط١. الإسكندرية:دارالوفاء.

١٨. عبداللطيف، محمد حماسة. (٢٠٠١). **اللغة وبناء الشعر**. القاهرة: دار غريب.

١٩. عبدالله موسى، صفاء. (٢٠٠٨). **ظاهرة التكرارفى شعرالشاب الظريف**. جامعة آل البيت.

٢٠. العربى، عميش. (٢٠٠٥). **خصائص الإيقاع الشعرى**. بحث فى الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ط١. وهران: دارالأديب.

٢١. عوجيف، سمير. (٢٠١٥). **جمالية التشكيل الشعرى -أبوتمام نموذجا-**. وهران: جامعة احمدبن بلة.

٢٢. عزّالدين، على السيد. (١٩٨٦). **التكرير بين المثير و التأثير. الطبعة الثانية.** لبنان: عالم الكتب.

٢٣. قويمى، مهرنوش. (١٣٨٣). **آوا و القاء رهيافتى به شعر اخوان ثالث**. تهران: نشرمركز.

٢٤. القيروانى، ابن رشيق. (١٩٨١). **العمدة فى صناعة الشعر**، المحقق: محمدمحيى الدين عبدالحميد. ناشر: دارالجيل.

٢٥. الهاشمى، احمد. (٢٠٠١). **جواهر البلاغه**. قم: مكتب نويد الاسلام.

٢٦. رضايى، رضا. (١٣٩٤). «بلاغت اسلوب تكرار در مضامين طنز محمد مهدى جواهرى و تحليل معانى ثانويه». مجله زبان و ادبيات عربى، دوره ٧.شماره١٢، صص١٠١- ١٢٦ . Doi:10.22067/jall.v7i12.44837

٢٧. زرين‌پور، داوود و سليمان زاده نجفى، سيدرضا. (١٣٩٦). «نقد موسيقايى لامية الترک ولامية الكرد». مجله زبان و ادبيات عربى. دوره٨. شماره ١٦، صص ٨٩-١٢٥.10.22067/jall.v8i16.49485 .Doi:

٢٨. قنبرى اقدم، ايمان. (١٣٩٧). «تحليل مضامين عاشورايى در مرثيه‌هاى رجب البرسى». فصلنامه مطالعات اسلامى متون ادبى. دوره ٣.شماره ٣.صص١١٧-١٣٦.

٢٩. كاظم الهوادى، مشكور (٢٠١١). الجناس في نهج البلاغة دراسة في وظائفه الدلالية والجمالية. جامعة الكوفة: مجلة اللغة العربية و آدابها. العدد (٧٠٠٩).صص٤٩-٦٦.

٣٠. اللبدى، محمد سمير نجيب. (١٤٢٨). «العدد بين الحساب و اللغة»، مطبعة اللغة العربية الأردنى، العدد ٧٣. صص ١٨٤ - ١٣٧.

٣١. نعمتى قزوينى، معصومه. (٢٠٠٦). «تحليل ساختارى و محتوايى اشعار منثور أمين الريحانى». مجله انجمن ايرانى زبان و ادبيات عربى. دوره ٢. شماره٦، صص١٢١-١٤٥. Dor: 20.1001.1.23456361.1427.2.6.7.1

References

The Holy Quran

Abbas, H. (1998). *Characteristics of Arabic letters and their meaning*s. Ittihad al-Kitab al-Arab leaflets. [In Arabic].

Abdul Hameed, M. (2005). *In Iqaa She'erena al-Arabi and Beiatoho*. first edition. Alexandria: Dar al-Vafa. [In Arabic].

Abdul Latif,& M. Hamasa. (2001). *Al-Legha and Banaa al-Shaar*. Cairo: Dar Gharib. [In Arabic].

Abdullah Musa, Safa (2008). *Zahirah al-Takararfi Shaar al-Shab al-Zarif*. Al-Al-Bait University. [In Arabic].

Abosetit, S. M. R (1994). *Methodological study of Al-Badi'i*, Egypt. [In Arabic].

Al-Akoub, I. A. (2002). *Emotion and poetic creativity*. first edition. Cairo: Dar al-Fekr. [In Arabic].

Al-Arabi.O. (2005). *Characteristics of poetic rhyme, discussion in al-kashf on the elements of composition of the language of poetry*. first edition. Vahran: Dar al-Adib[In Arabic].

Al-Borsi, R. (2015). *Diwan al-Hafiz Rajab al-Borsi al-Helli*. researched by Haider Abdul Rasul Awad. first edition. Baghdad [In Arabic].

Al-Damamini, B. M. I. A. B. (1994). *Al-Oyoun Al-Ghamezah Ala Khabaya Al-Ramezah*. research by al-Hassan Hassan Abdallah. Volume 2. Cairo: Al-Khanji School. [In Arabic].

Al-Hashemi, A. (2001). *Javaher al-Balagheh*. Qom: Navid al-Islam School . [In Persian].

Al-Havadi, M.K. (2011) Al-Jenas in Nahj al-Balagha, a study in the functions of semantics and beauty, Al-Kufah University: *Al-Laghga Al-Arabiya and Etiquette Magazine*. Number 14 . 49–66[In Arabic].

Al-Jahiz, A. B. B. (1990). *Al-Bayan and Al-Tabbayin*. Research: Abdussalam Mohammad Haroun. , Beirut: Dar Al-Fekr. [In Arabic].

Al-Khirwani, I. R.(1981). *Al-Umda Fi Insaaar Al-Shaar*. Al-Haqq: Mohammad Muhiyeddin Abdul Hamid, Publisher: Dar Al-Jeel. [In Arabic].

Al-Labadi, M. S. N. (2007). Al- Hasab and Al-Lugha, Al-Arabiya Jordanian Arabic Language Press, 73, 184-137 [In Arabic].

Al-Tayyib, A (1991). *Al-Murshid to understand Arab poems and industries*. Fourth edition. Al-Khartoum University Press. [In Arabic].

Anis, I. (1952). *Music of poetry*, second edition. Al-Anjolo Al-Masriyya School [In Arabic].

Effendi Esfahani, A. (1980). *Riyaz al-Ulama*, Research: Al-Sayed Ahmad Al-Hosseini Al-Ashkuri, Al-Khayyam Publishing House [In Arabic].

Ezza al-DDin, A. al-S. (1986). *al-Takreer bain al-Muthir and al-Tathir*. Alam al-Katb. [In Arabic].

Hasani, H. (2004). *Arabic Prosody and Rhyme*. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

Jundi, A.(1954). *Al-Shoara and Enshad al-Sher*. Egypt: Dar al-Maarif. [In Arabic].

Jurjani, A. Q. (1982). *Asrar al-Balagheh*. translated by: Jalil Tajlil. Tehran University Publications. [In Persian].

Nemati Qazvini, M. (2006). Structural and content analysis of Amin al-Rihani's prose poems, *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, Scientific *Research*, 6. 121-145. [In Persian]. Dor:20.1001.1.23456361.1427.2.6.7.1

Oujif, S. (2015).*The beauty of poetic composition - Abu Tamam al-Muqada*, Vahran: Ahmad Bin Bala University. [In Arabic].

Qanbari Aghdam, I. (2017). analysis of Ashura themes in the elegies of "Rajb al-Barsi", *Quarterly Journal of Islamic Studies of Literary Texts*, 3(3)117-136. [In Persian].

Qovaimi, M. (2013). *Voice and Induction Approach to the Poetry of the Third Brotherhood*. Tehran: Publishing Center. [In Persian].

Rababeah, M. (2008). Formation of al-Khattab al-Shaari, , Arbad , Jordan :Hamada Institution for University Studies, [In Arabic].

Rezaei, R. (2014). "The Rhetoric of Repetition Style in Mohammad Mehdi Javaheri's Humorous Themes and Analysis of Secondary Meanings", *Journal of Arabic Language and Literature*, 7(12). 126-101. Doi.:10.22067/jall.v7i12،44837 .[In Persian].

Shafiei Kadkani, M. R. (2016). *Music of poetry*, 17th edition. Tehran: Aaghah. [In Persian].

Soltani, M.A. (2008). *Al-Mukhtar Men Ulum al-Balabagha and Al-Ashwar*, first edition, Damascus- Baramka. [In Arabic].

Taftazani, M. B. O. (1991) .*Sharh al-Maqasid*. research: Abdur Rahman Umira, Sharif al-Razi Publishing House, Qom, Iran. [In Persian].

Zarinpour, D. & Suleimanzadeh Najafi, S.R. (2016). "Musical Criticism of Lamiya al-Turk and Lamiya al-Kurd", *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(16). 125–89 .Doi:10.22067/jall.v8i16.49485. [In Persian].

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:٤۷-۳۰

بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی در رمان "وقائع المدینة الغریبة" اثر عبد الجبار العش

(پژوهشی)

سید عدنان اشکوری (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)
عبداله حسینی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)
هدی یزدان (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران، نویسندهٔ مسئول)[۱]

Doi:10. 22067/jallv14.i4.2102-1018

چکیده

این پژوهش قصد دارد تا ضمن واکاوی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان تونسی "وقائع المدینة الغریبة"، دریابد که "عبد الجبار العش"، نویسندهٔ این رمان، چگونه با تکیه‌بر ژانر رئالیسم جادویی یا نمایش واقعیت‌ها از دریچهٔ امور شگفت-انگیز و خیالی توانسته است به آسودگی به بیان مشکلات و کاستی‌های سیاسی و اجتماعی بپردازد. موفقیت این رمان عربی در دریافت جایزهٔ ادبی کومار تونس و ناشناخته بودن این رمان‌نویس تونسی در میان جامعهٔ ادبی و دانشگاهی ایران، یکی از ضرورت‌های این پژوهش را تبیین می‌کند؛ مورد بعدی بیان یک سری انتقادات سیاسی و اجتماعی در این رمان است که تنها به جامعه تونس محدود نمی‌شود و به‌گونه‌ای با مسائل جامعهٔ امروزی ما نیز هم‌پوشانی دارد. نگارندگان پژوهش، پس از بررسی این رمان به روش توصیفی-تحلیلی دریافتند که نویسنده با تکیه‌بر مؤلفه‌هایی مانند: طرح وقایع شگفت‌انگیز، نمادپردازی، تقابل مدرنیته و سنت، درون‌مایهٔ سیاسی-اجتماعی و همچنین توصیفات اکسپرسیونیستی -که ازجمله مؤلفه‌های مشترک داستان‌های رئالیسم جادویی شمرده می‌شوند- موفق شده است، عمق و گستردگی مشکلات اجتماعی و سیاسی جامعهٔ تونس را بیان کند و از این رهگذر با آگاهی دادن به خواننده، او را برای ایجاد تغییر در جامعه ترغیب سازد. العش در این داستان، مرز واقعیت و خیال را کم‌رنگ می‌سازد. او زبان طنزآمیز خود را به عنوان چاشنی به خدمت می‌گیرد تا بتواند تلخ‌ترین و سیاه‌ترین وقایع روز جامعه را در قابی جذاب برای مخاطبان خود به تصویر بکشد. پس از طرح وقائع شگفت-انگیز، حضور نمادها در این داستان سهم چشم‌گیری را به خود اختصاص می‌دهد. علت این امر آن است که کشف امور پیچیده برای ذهن مخاطبان از جذابیت بیش‌تری برخوردار است؛ بنابراین العش در شخصیت‌پردازی و هنگام بیان انتقادات خود، نمادپردازی را چارهٔ کار خویش قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، رئالیسم جادویی، وقائع المدینة الغریبة، عبد الجبار العش.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰/۱۱/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۳/۲۰

[۱] . رایانامه نویسندهٔ مسئول: std_hoda. yazdan@khu. ac. ir

۱. مقدمه

عبد الجبار العش، شاعر و نویسندۀ تونسی، متولد (۱۹٦۰)، عضو هیئت انجمن مطالعات ادبی در صفاقس است. او پیش از ورود به دنیای رمان و ادبیات، در رشتۀ تربیت بدنی تحصیل کرد و در زمین فوتبال به عنوان مربی مشغول به کار شد. از جمله آثار او می‌توان به شعر «جلنار» (۱۹۹۸)، شعر «قصائد تحترق» (۱۹۹۲)، رمان "وقائع المدینة الغریبة" (۲۰۰۰)، رمان "افریقستان" (۲۰۰۲) و رمان "محاکمة الکلب" (۲۰۰۸) اشاره کرد. نویسنده، کتاب "وقائع المدینة الغریبة" را با تکیه بر تکنیک رئالیسم جادویی و با هدف انتقاد از اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه و خفقان موجود در دنیای عرب به رشتۀ تحریر درآورد. این کتاب که برندۀ جایزۀ ادبی «کومار» تونس شده است، در همان سال‌های ۲۰۰۰-۲۰۰۱ با استقبال چشم‌گیر مردم تونس مواجه شد.

تکنیک رئالیسم جادویی که به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن شناخته می‌شود (ملا ابراهیمی و رحیمی، ۱۳۹٦: ۲۸۳)، یکی از تکنیک‌های رمان‌نویسی است که تحت تأثیر جهان غرب، به دنیای شرقی و عربی پا گذاشته و در این میان، جایگاه خود را در میان رمان‌های عربی پیدا کرده است. باید گفت که رئالیسم جادویی، با فرهنگ و پیشنیۀ عربی عجین است. بسیاری از پیشگامان این جریان ادبی، از شگفتی خود، در برابر داستان‌های هزار و یک شب سخن گفته‌اند. تا جایی که "خورخه لوئیس بورخس، نویسندۀ مشهور آرژانتینی، همواره کتاب هزار و یک شب را با خود همراه داشت (ابو احمد، ۲۰۰۲: ۲۰).

پایه‌های رئالیسم به تفکر طبقۀ متوسط جامعه گره خورده است و با سبک رئالیسم جادویی که تکنیکی ضد استثمار و استعماری شمرده می‌شود، سرِ ناسازگاری دارد. رئالیسم بر اساس نظر فرای، سبکی محافظه‌کار است و جامعه را همان‌طور که هست می‌پذیرد، بدون آنکه بخواهد در پی تغییر در نظام ارزش‌های جامعه باشد (Frye,1976: 106). اما در سبک رئالیسم جادویی، نویسنده در پی بیان مشکلات جامعه است تا از این راه بتواند مایۀ ایجاد تحرک و تغییری در جامعه باشد. از نظر برو (۲۰۰۸)، در بیش‌تر رمان‌های پسااستعماری، عنصر جادو در سطح ملی عمل می‌کند و به مسائل اجتماعی-سیاسی یک کشور خاص می‌پردازد (Bro, 2008: 2). محور اصلی این پژوهش، یافتن مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان "وقائع المدینة الغریبة" و بیان انگیزۀ کاربرد آن‌ها از سوی نویسنده است.

۱. ۱. پرسش‌های پژوهش

در این راستا پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه‌بر شیوۀ توصیفی-تحلیلی، به بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی در این رمان بپردازد و از این رهگذر به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱-چرا نویسندۀ این رمان، ژانر رئالیسم جادویی را برگزیده است؟

۲- در این رمان عربی، کدام‌یک از مؤلفه‌های رئالیسم جادویی به چشم می‌خورند؟

۳-نویسندهٔ این رمان، با بهره‌گیری از تکنیک رئالیسم جادویی، چگونه توانسته است به بیان انتقادی مسائل سیاسی و اجتماعی بپردازد؟

در پاسخ به پرسش‌های بالا، فرضیه‌های زیر قابل‌طرح هستند: این رمان‌نویس تونسی، با توجه به فضای خفقان حاکم بر کشورش با طرح ماجرایی شگفت‌انگیز و جادویی که تمام شهر را با خود درگیر کرده، می‌کوشد تا واقعیت جامعهٔ تونس را به نمایش بگذارد. واقعیتی که در آن، مردم قادر به حرکت و ایجاد تغییر در سیاست حاکم بر جامعهٔ خویش نیستند. او برای در امان ماندن از فشار حکومت، از تکنیک رئالیسم جادویی بهره می‌گیرد تا بتواند آزادانه انتقادات خود را مطرح کند. ازاین‌رو فرضیه بعدی این است که نویسنده از میان مؤلفه‌های معروف در ژانر رئالیسم جادویی، بیش‌تر به نمادپردازی توجه کرده باشد. زیرا در جوامعی که نمی‌توان صراحتاً دست به انتقاد زد، نمادپردازی چارهٔ کار خواهد بود (زارع برمی و کاظمی، ۱۳۹۹: ۱۹۱).

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

پس از بررسی پژوهش‌های مرتبط با رمان "وقائع المدينة الغريبة"، مقالات زیر یافت شدند:

- الناوی البدری (۲۰۱۳)، در مقالهٔ «الراوي في الرواية العجائبية العربية»، با بررسی سه رمان: "التبر" اثر ابراهیم الکونی، "الدراويش يعودون الى المنفى" اثر ابراهیم الدرغوثی و "وقائع المدينة الغريبة" اثر عبدالجبار العش؛ به تحلیل نقش راوی در این سه رمان که در گروه رمان‌های فانتزی و جادویی جای می‌گیرند، پرداخته است.
- طرشونه (۲۰۱٤)، در مقالهٔ «وعي الراهن و استشراف الآتي في الرواية التونسية»، با تحلیل رمان "وقائع المدينة الغريبة"، این رمان را نوعی پیش‌گویی نسبت به آینده می‌داند. او پدیدهٔ همه‌گیری را که در این داستان رخ می‌دهد، به گونه‌ای رمزی تفسیر می‌کند.
- بن عون (۲۰۱٦)، در مقالهٔ «في إبداعية الموت: نظر في رواية وقائع المدينة الغريبة لعبد الجبار العش»، به موضوع مرگ در این رمان پرداخته است. او خودکشی دسته جمعی عده‌ای از فرهیختگان و هنرمندان جامعه را به عنوان مرگی انتخابی، در تقابل با مرگ مردمی دانسته است که بر اثر یک گرفتاری همه‌گیر، برای همیشه پاهای‌شان به زمین چسبیده و ناخواسته تن به مرگ داده‌اند. بن عون، در نهایت حوادث این رمان را واقعیت امروز تونس توصیف کرده است.

چنانچه ملاحظه شد، تاکنون پژوهشی با مضمون بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی در رمان عربی "وقائع المدينة الغريبة" انجام نشده است. از یک سو ژانر رئالیسم جادویی، در میان ژانرهای ادبی از محبوبیت خاصی برخوردار گشته است و از سویی دیگر، این رمان تونسی که از پتانسیل ادبی بالایی بهره‌مند است، گاه به نکات انتقادی اشاره می‌کند که منحصر به جامعهٔ تونس نیست و می‌تواند به نوعی بیانگر مسائل جامعهٔ امروز ما نیز باشد؛ از این‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد تا با بررسی جلوه‌های رئالیسم جادویی، در این رمان، به گوشه‌هایی از این دنیای واقع‌گرایانه و در عین حال فانتزی سرک بکشد.

۲. ادبیات نظری پژوهش

اصطلاح رئالیسم جادویی، نخستین بار توسط فرانتس روه، منتقد آلمانی (۱۸۹۰–۱۹٦۵) به کار گرفته شد. او از اولین کسانی است که این اصطلاح را در رابطه با نقاشی‌های پسااکسپرسیونیستی به کار برد. پس از او کارپنتیر (۱۹۰٤–۱۹۸۰) و پیتری (۱۹۰٦–۲۰۰۱)، تحت تأثیر فضای هنری فرانسه و با نگاهی سبک‌شناسانه، رئالیسم جادویی را در دهۀ ۱۹۲۰ به آمریکای لاتین وارد و معرفی کردند (Bowers, 2004: 2). در سال ۱۹۵۵ بود که آنجل فلورس، این اصطلاح را برای توصیف آثار و نوشته‌های خیالی و فانتزی به کار برد (Flores, 1995: 109). شاید نخستین بار، خروج جدی رئالیسم جادویی از چهارچوب یک سبک هنری و ظهور آن را به عنوان یک مکتب، بتوان در آثار بورخس یافت. پس از انقلاب کوبا در سال ۱۹۵۹، با رشد نهضت‌های ضد استعماری و دعوت به بازگشت به سنت‌های بومی، این مکتب به شاخصۀ ادبی آمریکای لاتین تبدیل شد (Bowers, 2004: 16). سپس، آثار گابریل گارسیا مارکز و به ویژه رمان مشهور او "یک صد سال تنهایی" (۱۹٦۷) موجب جهانی شدن شهرت رئالیسم جادویی گشت (Baker, 1993: 51).

در واژه‌نامۀ آکسفورد، در تعریف رئالیسم جادویی آمده است: «رئالیسم جادویی نوعی حکایت مدرن است که در آن حوادث و رویدادهای خیالی و افسانه‌ای، با لحنی قابل‌اعتماد و باورپذیر، در واقعیت گنجانده‌شده‌اند. این شیوه، ویژگی‌هایی دارد، مانند: درهم‌آمیختگی خیال و واقعیت، تغییر و جابه‌جایی ماهرانۀ زمان، طرح‌ها و روایات پیچیده و تودرتو، کاربرد گوناگون رؤیا، اسطوره و داستان‌های پری‌وار، توصیف اکسپرسیونیستی و یا حتی سورئالیستی» (Rios, 1999: 480).

رئالیسم جادویی با به تصویر کشیدن یأس، خشونت، فرورفتن در فضاهای سنتی و جادویی، در پی بازسازی فضاهایی است که مخاطب را به مرز باور و ناباوری بکشاند. در این ژانر ادبی، نویسنده با آمیختن دنیای واقعی و خیالی، دنیایی را به تصویر می‌کشد تا از طریق آن بتواند رازهای مگوی جامعه را در قالبی نوین و جذاب عرضه کند. در حقیقت، رازهای مگوی جامعه یا واقعیت جامعه، همان مسائل و مشکلات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی هستند که جامعه به آن مبتلا شده و از آن رنج می‌برد. در چنین آثاری، عناصر حقیقت‌گرایی و خیال فانتزی و سحر و جادو با روش‌های جدیدی درهم می‌آمیزند (عید، ۲۰۰۵: ۱۱۰). «در چشم‌انداز رئالیسم جادویی، مخاطب این روزگار با ادبیاتی روبه‌رو است که در آن، همه‌چیز بر اساس استعاره، واقع‌نمایی می‌شود. در این میان عجیب بودن و ناباوری از منطقی خاص تبعیت می‌کند و راز بزرگ این ژانر ادبی، در همین بودن و نبودن در مرزهای شناخته‌شدۀ انسانی است» (حنیف، ۱۳۹۱: ٦٤).

هدف هنرمندان سبک رئالیسم جادویی، نمایش وهم و خیال نیست. از نگاه بیکر، تعبیر این هنرمندان از رئالیسم جادویی، «فقط شیوه و ابزار متفاوت نگرش به اشیاء از دریچۀ هنر و ادبیات است» (Baker, 1993: 36). گفتنی است، طبق نظر منتقدان ادبی، مؤلفه‌های موجود در داستان‌های رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: «درهم‌آمیختگی یا مجاورت واقعیت و خیال یا وهم، چرخش هنری زمان، روایات یا پیرنگ‌های پیچیده یا حتی بسیار پیچ‌درپیچ، کاربرد متنوع رؤیاها، افسانه‌ها، توصیف‌های اکسپرسیونیستی و حتی سوررئالیستی، باورهای شگفت‌انگیز، عنصر غافل‌گیری و شوک ناگهانی، دهشت و توجیه‌ناپذیری» (Cuddon, 1992: 522)، تضاد میان سنت و مدرنیته و نمادپردازی (آتش سودا و توللی، ۱۳۸۹: ١٤ و ۲۱).

٣. فضای رمان "وقائع المدینة الغریبة"

راوی این داستان، خود یک استاد تاریخ است که از خانواده‌اش جداشده و کولی‌ها و زاغه‌نشین‌ها را دوست و هم‌نشین خود قرار داده است؛ یعنی افرادی مانند: "شتل"، "نوویره"، "أبو شادی"، "زمبیطه". داستان با تعریف راوی شروع می‌شود. همانطور که راوی در کافه نشسته، ناگهان متوجه نوازنده‌ای می‌شود که دیگر نمی‌تواند از جایش برخیزد. بعد از کمی دقت می‌بینند که پاهای این شخص، در زمین ریشه دوانده و او دیگر قادر به ایستادن و حرکت کردن نیست. راویِ داستان که از شخصیت پویایی برخوردار است، تلاش می‌کند تا راهی برای عبور از این مشکل پیدا کند. به دلیل شرایط خاصی که به وجود آمده و نیاز ضروری انسان به توالت، تصمیم می‌گیرند که برای این شخص در همان‌جایی که پاهایش گرفتارشده، یک توالت بسازند تا او بتواند روزهای پایانی عمرش را در آسایش بگذراند.

ابتدا همه از این واقعه حیرت کردند و شگفت‌زده شدند، اما به‌مرور زمان چنین حادثه‌ای به یک موضوع سرگرم‌کننده و عادی تبدیل شد. سرانجام با گرفتار شدن عدهٔ زیادی از مردم، مجبور می‌شوند که برای تمام این افراد توالت نصب کنند. براثر این ماجرا، سطح شهر پر از توالت می‌شود. کار که به اینجا می‌رسد، حکومت سعی می‌کند به خیال خود راه‌حلی پیدا کند. در میان این واقعیتِ متعفن، عده‌ای تندرو تحت عنوان "جبههٔ مذهبی" دست به شورش می‌زنند و قدرت را به دست می‌گیرند. این گروه، از یک‌سو چیزی را که دین می‌نامند، بر جامعه تحمیل می‌کنند؛ ازجمله: ممنوعیت آنتن‌های گیرندهٔ ماهواره و تلویزیون- ممنوعیت کار برای خانم‌ها- ممنوعیت وسایل نقلیهٔ عمومی که در آن زن و مرد مختلط هستند- ممنوعیت فروش آینه‌جات و وسایل تصویربرداری- ممنوعیت به دنیا آوردن کودکانی عادی که بتوانند کمر راست کنند، مستقیم بایستند و حرف بزنند. . . از سویی دیگر، قدرت حاکم ذهن مردم را با یک سری امور پیش‌پا افتاده مشغول می‌کند. در همین راستا حکومت هفته‌ای را تعیین کرد و هر روزِ هفته را به مراسمی ویژه اختصاص داد: روز اول را به نماز جماعت اختصاص دادند؛ روز دوم را گذاشتند برای پیدا کردن طلسم؛ روز سوم را برای حضور اجتماعی؛ روز چهارم را برای قربانی کردن؛ روز پنجم را برای زیارت ضریح‌ها و مرقدها؛ روز ششم را برای داغ گذاشتن با آتش و روز هفتم را برای مراسم اختتامیه. آنان به جای اینکه از راه‌های علمی و عقلانی به دنبال حل مشکل باشند، دست به دامن دعانویس و فال‌گیر شدند تا از این طریق مردم را سرگرم کنند و چنین القا کنند که دغدغهٔ رفع مشکلات مردم را دارند. در این داستان، خواننده با شخصیت‌ها و رویدادهای خاص و جادویی مواجه می‌شود که او را به ادامهٔ خواندن، ترغیب می‌کنند. در ادامه به بررسی این موارد پرداخته خواهد شد:

٤. جلوه‌های رئالیسم جادویی در رمان "وقائع المدینة الغریبة"

با توجه به تعاریف و ویژگی‌هایی که در بالا، برای این سبک رمان‌نویسی برشمرده شد، در ادامه به تحلیل رمان "وقائع المدینة الغریبة" پرداخته خواهد شد. گفتنی است، در میان رمان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند، ویژگی‌های

مشترک بسیاری دیده می‌شود اما در این پژوهش تنها به مواردی اشاره خواهد شد که مصداق آن، در این رمان به طور برجسته قابل مشاهده باشد.

٤. ١. اتفاقات شگفت‌انگیز و باورناپذیر

یکی از ویژگی‌های اصلی داستان‌های رئالیسم جادویی این است که اتفاقات شگفت‌انگیز و خلاف منطق، به‌طوری روایت شوند که باورپذیر جلوه کنند. در این‌گونه داستان‌ها، نویسنده وارد تحلیل و توضیح رویدادهای شگفت‌انگیز نمی‌شود، چراکه «توضیح و تفسیر امور شگفت‌انگیز، میزان مقبولیّت آن را برای خواننده کم‌رنگ می‌سازد.» (مطری، ١٤٣٧: ٨٧). فاریس طرح اتفاقات شگفت‌انگیز را در این ژانر، «عنصر کاستی ناپذیر» خوانده و چاندی آن را با عنوان «حضور ماوراء الطبیعه» معرفی کرده است. از نگاه فاریس، این عنصر بر اساس قوانین جهانی قابل توصیف نیست (Faris, 2004: 7). چاندی هم این عنصر ماورایی را در تضاد با دیدگاه قراردادی ما نسبت به واقعیت می‌داند (همان: ١٨).

می‌توان شگفت‌انگیزترین ماجرای این رمان را خشک شدن پای مردم در زمین دانست. افراد گوناگون از هر طبقه و قشری به این مصیبت دچار می‌شوند و به طرز ناباورانه‌ای پاهایشان بر روی زمین ثابت می‌شود. از "صالح" که یک نوازندهٔ ساده است تا همسر جوانِ آخوند، نگهبان جلوی درِ شهرداری و رئیس شهرداری و سایر مردم عادی. . . «لتنغلق الدائرة بإصابة رئيس البلدية الذى سبق أن عين لثلاث دورات متتالية، وكان سوّافا مقترا لايأبه للشكاوى ولا لمطالب المتساكنين. وبما أنه نبت أمام مكتبه. . عمدت السلطة إلى تعيينه رئيسا للبلدية مدى الحياة» (العش، ٢٠٠٠: ١٦١)؛ (ترجمه) «شهرداری هم با مبتلا شدن رئیس شهرداری باید بسته می‌شد، این آقا برای سه دوره پشت سرهم به‌عنوان رئیس انتخاب‌شده بود، این مردک مُردنیِ جُلمبر، نه به شکایات مردم توجه می‌کرد و نه به درخواست شهروندان اهمیتی می‌داد. چون او جلوی دفتر کار خودش، پایش در زمین‌گیر کرده بود. . . مقامات تصمیم گرفتند که ریاست شهرداری را مادام‌العمر بدهند دست همین مردک». در این قسمت، العش با لحن طنزآمیزی، ضمن بیان وسعت دامن‌گیری این بلا، به‌طوری‌که حتی مقامات و صاحب‌منصبان هم از آن بی‌نصیب نمانده‌اند، از انتصاب‌های بی‌اساس افراد در پُست‌های مهم انتقاد می‌کند. مثلاً شهرداری که ناکارآمد است، برحسب شرایط پیش‌آمده، به‌عنوان شهردار دائمی و مادام‌العمر تعیین می‌شود. چیزی که در این انتصاب‌ها هیچ اهمیتی ندارد، حقوق و خواستهٔ شهروندان عادی است که مجبورند سال‌ها چنین مسئولانی را تحمل کنند.

صحنهٔ دیگر در روز اختتامیه اتفاق می‌افتد. مردم نمازگزار، در رکعت آخر نماز جماعت، دچار این مصیبت می‌شوند و نمی‌توانند قدم از قدم بردارند: «كان مشهدا مريعا، ومثيرا فى الآن نفسه، إذ تخيلتهم وهم فى انتظامهم ذاك، صفوفا متناسقة، من أول الشارع إلى آخره جلوسا على المراحيض التى ما عاد منها الآن مناص» (العش، ٢٠٠٠: ١٩٢)؛ (ترجمه):«منظرهٔ وحشتناکی بود، صف‌های منظم، از اول خیابان تا آخر خیابان، همه باید روی توالت‌هایی می‌نشستند که راه گریزی از آن نبود».

علاوه بر این حوادث، حادثهٔ عجیب دیگری هم در انتهای داستان برای "شتل" رخ می‌دهد. صحنه‌ای که این‌قدر جادویی و خلاف منطق است که خواننده را وارد یک فضای تخیلی می‌کند. در این صحنه، "شتل" پس‌ازآنکه به‌سختی از غار بیرون می‌آید، متوجه غیبت خورشید و ماه و ستاره از دل آسمان می‌شود. او یک عده آدم‌هایی را می‌بیند که مانند چهارپایان، بر

روی دست‌وپا حرکت می‌کنند. "شتل" تحت تأثیر این صحنه، ناخودآگاه از حالت ایستاده تغییر وضعیت می‌دهد و مانند آن‌ها حرکت می‌کند تا سرانجام به شهری می‌رسد که آدم‌ها در آنجا، داخل قفس‌های آهنی زندگی می‌کردند. کمی جلوتر تندیسی به شکل اندام جنسی مردانه قرار دارد که مردم شهر در مقابل آن به سجده افتاده‌اند و مایعی همچون ادرار بر سر مردم پاشیده می‌شود. در این میان، "نوویره" به طور اتفاقی متوجه حضور "شتل" می‌شود و از او می‌خواهد که چهار دست و پا روی زمین بیفتد تا حکومتی‌ها دستگیرش نکنند. وقتی "شتل" با "نوویره" همراه می‌شود، از کنار صف زنانی رد می‌شوند که منتظر دریافت آمپول مخصوص بارداری بودند: «مُرّا أمام طابور طويل من النساء المصطفات فی انتظار أن يقع تلقيحهن بمصل الحمل الذی انكب علی تركيبه علماء الخليفة، ومن أسراره أنه يحبل المرأة فتلد أطفالاً ذوی ظهور محنية، وألسن مقطوعة، ورؤوس مطأطئة» (العش، ٢٠٠٠: ٢٠٦)؛ (ترجمه) «در این صف زنان منتظر ایستاده بودند تا عمل لقاح آن‌ها با آمپول بارداری که دانشمندان خلیفه، روی ترکیبات آن کارکرده‌اند، انجام بشود. یکی از رازهای این آمپول این بود که باعث می‌شد زنان فرزندانی را به دنیا بیاورند که کمرشان خمیده است، زبان‌هایشان قطع‌شده و سرهایشان هم رو به زمین است». در اینجا شدت خفقان حاکم بر جامعه قابل لمس است؛ حکومتی که برای تضمین بقای خود، نسل آینده ملت را به شکلی تغییر می‌دهد که مطیع محض حکومت باشند. حکومت، مردم بی‌زبان و بیمار را می‌خواهد نه افراد هشیار و منتقدی که زبان اعتراض داشته باشند. همان‌طور که واضح است، تمام این صحنه‌ها و توصیفات نامبرده به‌نوعی شگفت‌انگیز و غیرقابل‌باور شمرده می‌شوند.

٤. ٢. نمادپردازی

یکی دیگر از مؤلفه‌های مؤثر در ژانر رئالیسم جادویی، نمادپردازی است. در این رمان هم، نویسنده باهدف بیان انتقادات سیاسی و اجتماعی، از این حربهٔ ادبی بهره می‌گیرد. نمادها می‌توانند دربردارندهٔ مفاهیم متعددی باشند، ازاین‌رو مخاطبان گوناگون، ممکن است که برداشت‌های متفاوتی از یک نماد، در یک متن داشته باشند. یونگ در تعریف نماد چنین می‌گوید: «یک کلمه، یا یک نمایه، هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه، یا نمایه، جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌توان آن را دقیق مشخص کرد و نه می‌توان کامل آن را شرح داد» (سلطانیه، ١٣٨١: ١٦). به‌عبارتی‌دیگر، «نماد شیئی است کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگری شده و بدین علت بر معنایی دلالت دارد. نماد، نمایش یا تجلی‌ای است که اندیشه و تصور و حالتی عاطفی را به‌حکم تشابه یا هرگونه نسبت و رابطه‌ای، چه واضح و بدیهی و چه قراردادی تذکر می‌دهد» (ستاری، ١٣٧٨: ١٣).

خواننده در رمان "وقائع المدينة الغريبة"، باشخصیتی به‌ظاهر مجنون، به نام "شتل" مواجه می‌شود. در حقیقت شخصیت "شتل"، به نوعی شخصیت "بهلول" را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. می‌توان "شتل" را نمادی از «بهلول معاصر» دانست، نمادی که یک منتقد زنده و حساس به امور جامعه را به تصویر می‌کشد. او در ظاهر خود را به جنون زده است تا بتواند در قالب رفتارهای خاصی که در خلال داستان از خود نشان می‌دهد، آزادانه به بیان انتقادات تلخ اجتماعی و سیاسی بپردازد. «لا أحد أخذ حركاته مأخذ الجد. فتأرجحت نظرات المارة و الجند بين الشفقة و الاستهزاء» (العش، ٢٠٠٠: ١٥٢)؛ (ترجمه) «هیچ کس

کارهای او را جدی نمی‌گرفت. عابران و سربازها یا از روی دلسوزی، یا با تمسخر به او نگاه می‌کردند»؛ اما در حقیقت، او یک فرد آگاه و منتقد است که سعی دارد نواقص اجتماعی را در مقابل چشم مردم بیاورد و با حرکات خودش مردم را از غفلت بیدار کند.

راوی دربارهٔ شتل می‌گوید: «ویقال أیضاً إنه تبرز فی حذاء أحد المصلین الأثریاء، ممن عُرفوا بالجشع وأکل أموال الأیتام!!» (العش، ۲۰۰۰: ۱۵۱)؛ (ترجمه) «برایم تعریف کردند که رفته داخل کفش یکی از نمازگزارهای ثروتمند، که به مال یتیم‌خوری مشهور است، مدفوع کرده!!». در اینجا شتل اعتراض و انتقاد شدید خود را نسبت به خوردن مال یتیم، این‌گونه ابراز می‌کند؛ به‌طوری‌که این فرد به‌ظاهر موجه که به‌عنوان نمازگزار وارد مسجد شده است، وقتی از مسجد بیرون می‌آید و با این صحنه مواجه می‌شود، انگشت‌نمای مردم می‌گردد.

درصحنه‌ای دیگر، همین شخصیت "شتل" با باز کردن شیرهای آب مدارس سعی دارد تا واقعیت متعفن جامعه را بشورد. در اینجا می‌توان «آب» را نماد آگاهی و «مدرسه» را نماد یک رکن آگاهی‌بخش در جامعه دانست: «لما رأیته یتسلل إلی ساحة إحدی المدارس، اقتربت من السیاج ومکثت أراقبه. فإذا به یهجم علی الحنفیات العدیدة حذو المراحیض ویفتحها کلها وما إن فعل وبدأ انهمار الماء حتی رکض هارباً، لیتکرر المشهد نفسه في دورة میاه أخری، لمدرسة أخری. . . » (العش، ۲۰۰۰: ۱۵۲)؛ (ترجمه) «دیدم‌اش که مخفیانه وارد حیاط مدرسه‌ای شد. رفتم نزدیک نرده‌ها، ایستادم تا ببینم چه‌کار می‌کند. یک‌دفعه دیدم پرید همه شیرهای آب توالت‌ها را باز گذاشت، همین‌که آب راه می‌افتاد، فلنگ را می‌بست و الفرار، می‌رفت تا همین کار را در توالت یک مدرسه دیگری انجام بدهد».

در کتب لغت ، واژهٔ "شتل" را معادل «نشای گیاه» تعریف کرده‌اند، یعنی آن گیاه کوچکی که بخشی از دورهٔ رشد خود را در محیطی با نور و دمای کنترل شده می‌گذراند و پس از مساعد شدن آب و هوا برای کشت به زمین اصلی منتقل می‌شود. با توجه به اینکه «هویت هر شخصیت داستانی، در دل متن به طور پراکنده آمده است. » (علام، ۲۰۱۰: ۱۱۱)، در این داستان نیز، می‌توان هویت شخصیت "شتل" را متناسب با نامی که العش برایش انتخاب کرده است، مشاهده کرد. شخصیت "شتل" همانند نشای گیاهی است که از آفات و تغییرات دمایی حفظ شده است. زیرا او زیر بار زورگویی‌های حکومت نمی‌رود و باورهای صحیح خودش (ایجاد تغییر و تسلیم نشدن در برابر زور و. . .) را همچنان حفظ می‌کند تا به نسل بعدی منتقل سازد. در انتهای داستان، نوویره با توجه به اهمیت همین موضوع می‌خواهد که از "شتل" صاحب فرزند بشود، پس به او می‌گوید: «لم یعد لنا خیار، لابد أن نفترق، ولکن قبل أن أجتاز النهر، یجب أن أحمل منك، لابدأن ألد بنتا أو ولدا منتصب القامة، لا یسجد لأحد. . . » (العش، ۲۰۰۰: ۲۰۸)؛ (ترجمه) «ما دیگر انتخابی نداریم، باید از هم جدا بشویم، اما قبل از اینکه از رودخانه رد بشوم، باید از تو باردار بشوم، باید یک دختر یا پسری به دنیا بیاورم که کمرش راست باشد و جلوی هیچ کس خم نشود. . . ». در این داستان، واژهٔ "شتل" (نشای گیاه) به نوعی شیوه قرار گرفتن نشای گیاه را در خاک تداعی می‌کند. حکومت مستبد قصد دارد تا با انواع سرکوب و ایجاد فضایی بسته در جامعه، دامنهٔ اندیشه و نگاه مردم را به فضایی تاریک و مخوف محدود بسازد، اما شخصیت "شتل"، متناسب با نام خود، در همان فضای تاریک و مخوف –که به مثابهٔ فضای درون خاک برای نشای گیاه شمرده می‌شود– با امید رسیدن به نور (تغییر اوضاع)، به رشد و جوانه زدن خویش ادامه می‌–

دهد. در واقع شیوه انتقادی "شتل" از وضعیت جامعه، می‌تواند سبب روشن شدن فتیله تفکر در اذهان مردم شود و آن‌ها را برای ایجاد تغییر در جامعه آماده کند.

یکی دیگر از نمادهایی که العش، به‌طور برجسته به آن می‌پردازد، همان "توالت‌های فرنگی" هستند که ظاهری متفاوت و عجیب به نمای شهر داده‌اند. این توالت‌ها که برای افراد خاصی تهیه و نصب می‌شود، نمادی است که به حداقل امکانات ضروری برای ادامه زندگی انسان اشاره دارد. در تمام طول داستان، هر یک از افرادی که گرفتار این مصیبت می‌شوند، در گام اول برای رفع ضروری‌ترین نیاز آن‌ها، یک توالت تهیه می‌کنند. انگار که تهیه و نصب توالت، به بزرگ‌ترین دغدغه افراد تبدیل می‌شود و دیگر خواسته‌ای جز آن ندارند. در صفحات آغازین کتاب، راوی، از ماجرای مشقت‌بار نصب توالت برای شخصیت "صالح" سخن می‌گوید. درجایی دیگر از داستان (العش، ۲۰۰۰: ۱۵۰)، راوی بازار سیاهی را توصیف می‌کند که برای توالت به راه افتاده بود و مردم مجبور می‌شدند از شدت نیاز، توالت‌های خانه خود را که سارقان به سرقت برده بودند، به قیمت گزافی دوباره تهیه کنند. از نگاهی دیگر می‌توان این توالت‌های فرنگی را نمادی برای زندگی مصرف‌گرای غربی دانست. زندگی مدرنی که بیش‌تر به مرز یک زندگی حیوانی صِرف با ظاهری شیک اما متعفن تبدیل‌شده است. در این داستان، مبتلایانی که بر روی این توالت‌ها می‌نشینند، دیگر اراده و امیدی برای برخاستن و حرکت برای تغییر زندگی خویش ندارند.

باوجوداینکه استفاده از توالت حق هر انسانی است، اما در داستان صحنه‌ای وجود دارد که می‌گوید، در این مورد هم اختلاف طبقاتی بی‌تأثیر نبوده است. در این میان شهرداری برای افراد بی‌خانمانی که به این مصیبت مبتلا شدند، هیچ تدبیری نیندیشید و آن‌ها در فضای آزاد، بی‌پناه رها شدند: «وما آلمنی حقا، هو أن بعضهم، ظل بلا مرحاض حتی تدبر أمره الصراخ و البکاء، وباستجداء عطف المارة وأهالی أجواره من المصابین، فوضعوا له علبة صفیح، أو سطلاً، لیقوم مقام المرحاض علی أن یصفف فوقه ألواحاً من الخشب، أو یضع غطاء بلاستیکیا لیتمکن من الجلوس» (العش، ۲۰۰۰: ۱۵۵)؛ (ترجمه) «چیزی که واقعاً دلم را به درد آورد، این بود که بعضی از آنها بدون توالت مانده بودند، برای همین با گریه و فریاد از عابران و خانوادهٔ افراد مبتلایانی که کنارشان بودند، گدایی می‌کردند تا بالاخره برای این‌ها هم یک پیت حلبی یا سطل گذاشتند تا به‌جای توالت عمل بکند. بعد روی دهانه‌اش هم یک‌تختهٔ چوبی یا درپوش پلاستیکی قراردادند تا شخص بتواند روی آن بنشیند. »

اما در مقابل، افراد ثروتمند شهر، این‌گونه برای ساخت توالت هزینه می‌کنند: «تفننت مصانع الرخام والخزف فی ابتکار أنواع جدیدة من المراحیض المرمریة والنحاسیة للأثریاء ذات أشکال مختلفة، حتی أن أحدهم قد دفع ما مقداره خمسمائة ألف دولار، من أجل استیراد مرحاض من الذهب الخالص! بخلاف أنه حاول شراء مساحة ثلاثة آلاف متر مربع من البلدیة، وهی المساحة الجمیلة لساحة النصر المحیطة بالمکان الذی انغرس فیه. ولئن رفضت البلدیة طلبه بادئ الأمر، فإنها سرعان ما أذعنت بعد أن هدد بسحب کل أمواله من البنوک، وهکذا بنی قصرا فخما یتوسطه مرحاضه، قصرا یُسکت الرضیع، أقام حوله الأسوار و نصب الحراس» (العش، ۲۰۰۰: ۱۲۲)؛ (ترجمه) «کارخانه‌های ساخت سنگ مرمر و کاشی، برای افراد پولدار، مدل‌های جدید توالت مرمری و مسی را در شکل‌های مختلف تولید کردند، حتی یکی از این پولدارها، ۵۰۰هزار دلار داد تا از خارج، یک توالت تمام طلا برایش وارد کنند! قبلش هم تلاش کرد تا مساحت ۳ هزار متری اطراف خودش را از شهرداری بخرد، گرچه شهرداری اولش موافقت نکرد،

اما همین که این آقا، شهرداری را تهدید کرد که اگر این کار انجام نشود، پول‌هایش را از بانک می‌کشد بیرون، درجا با خواستهٔ او موافقت کردند. خلاصه یک قصر آن‌چنانی و بزرگ ساختند که توالت در مرکز آن قرار می‌گرفت، این‌قدر قصر بزرگ بود که صدا به صدا نمی‌رسید، اطراف قصر دیوارهای بلندی بود که نگهبان هم داشت. »

«کتاب»، نماد دیگری است که در این رمان، به‌عنوان نمادی برای اندوختهٔ علمی و فرهنگی گذشتگان مطرح‌شده است. در قسمتی از داستان، تلاش "شتل" برای محافظت از این گنجینه به تصویر درآمده، راوی این صحنه را چنین تعریف می‌کند: «بین الصخور، رأیت کومة من الکتب، أکلت النار حوافّ البعض منها. فأوضح:

-فی اللیل. . . حرقوا جبل کتب.

وکان جلیاً، أنه لم یستطع إنقاذ، سوی ذاک العدد القلیل منها. طالعتُ عناوینها، فطفر الدمع من مؤقیّ، رغم علمی بأنهم جمعوا کل ما رؤوا فیه خطراً، منذ الأیام الأولی للانقلاب» (العش، ۲۰۰۰: ۱٦۹-۱۷۰)؛ (ترجمه) «لابه‌لای تخته سنگ‌ها، چشمم افتاد به یک کُپه کتاب، آتش حاشیهٔ بعضی از آن کتاب‌ها را خورده بود، شتل برایم توضیح داد:

-شبانه. . . یک کوه کتاب را آتش زدند.

معلوم بود که او نتوانسته همهٔ کتاب‌ها را نجات بدهد، فقط یک تعداد کمی را نجات داده بود. عنوان کتاب‌ها را خواندم، اشک گوشهٔ چشمم جمع شد. می‌دانستم که از همان روزهای اول کودتا، تمام کتاب‌هایی را که به نظرشان خطرناک بیاید، جمع می‌کنند». حکومت می‌دانست جامعه‌ای که از عهده تأمین نیازهای زیستی و اولیه خود (توالت) برنمی‌آید، دیگر برای پرداختن به نیازهای سطوح بالاتر (فرهنگ و تربیت) فرصتی پیدا نخواهد کرد. ازاین‌رو حکومت دم را غنیمت شمرد و با از بین بردن کتاب‌ها، راه و روش اندیشیدن را نیز از مردم سلب کرد تا آن‌ها به ناکارآمدی و بی‌دانشی حاکمان خود پی نبرند و به فکر اعتراض و تغییر وضعیت موجود نیفتند.

٤. ۳. تقابل مدرنیته و سنت

عبدالجبار العش، در این رمان، مدرنیته و سنت را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد. او جامعه‌ای را تصویر می‌کند که در برخی ظواهر به سمت مدرنیته حرکت کرده است، حال با کودتای دسته‌ای موسوم به "جبههٔ مذهبی" که افکار سلفی گری در قوانین حکومتی آنان موج می‌زند، دچار بازگشت به عقب و ارتجاع شده است.

نویسنده در گوشه‌ای از داستان، پیش از وقوع کودتای جبههٔ مذهبی، چهرهٔ زشت مدرنیته را از قاب جامعه به نمایش می‌گذارد: راوی هنگام عبور از میدان شعراء، با تعجب، به‌جای تندیس شاعر، با مجسمه‌ای فلزی و غول‌آسایی روبه‌رو می‌شود که به سمت غرب ایستاده؛ هر یک از اعضای بدن مجسمه، با یکی از نمادهای تکنولوژی ساخته‌شده است. مثلاً به‌جای گوش، از دستگاه ضبط‌صوت و به‌جای سینه، از دستگاه تهویهٔ هوا و به‌جای اجزای صورت از، لوح فشرده (CD) و لنز دوربین و... استفاده کرده بودند (العش، ۲۰۰۰: ۹۹-۱۰۰). راوی همین‌طور در مسیر حرکتش، از یک‌سو دخترانی را توصیف می‌کند که با مو و مژهٔ مصنوعی و لنزهای رنگی و کفش پاشنه‌بلند و لباس‌های تحریک‌کننده‌ای که طرح اتومبیل و پرچم آمریکا روی آن دیده می‌شود، در خیابان‌ها خودنمایی می‌کنند و در پی یافتن پول، خود را به حراج می‌گذارند؛ از سویی

دیگر در توصیف مردان جامعه چنین می‌گوید: «وکان الرجال یخرجون علی الناس، وهواتفهم الجوالة فی أیدیهم وأکناش صکوکهم وبطاقات السحب البنکیة الممغنطة تطل من جیوبهم. . وفی معاصمهم وأصابعم یلمع الذهب والماس المزیف. . . » (العش، ۲۰۰۰: ۱۰۱)؛ (ترجمه) «مردها طوری بیرون می‌آیند که گوشی موبایلشان در دستشان است، دسته‌چک و کارت‌های بانکی از جیبشان زده بیرون. . . روی مچ دست و در انگشتانشان طلا و الماس بدلی دارند. . . ».

مجسمهٔ بزرگی که به سمت غرب ایستاده، تصویر روی لباس زنان و تغییر سبک‌رفتاری زنان و مردان جامعه و منوط شدن روابط انسانی به پول؛ همه و همه اشاره به مدرنیتهٔ وارداتی از سوی غرب است؛ ظاهر متجددی که باطن زیبایی باقی نگذاشته و در عمق خود، چیزی جز پوچی و بی‌ارزشی و تعفن ندارد. این تجددگراییِ صرفاً ظاهری، درست مانند همان زیورآلات بدلی است که مردان شهر در دست دارند. خود افراد از بی‌ارزش بودن آن آگاه هستند، اما برای حفظ ظاهر یا تأمین منافع خود، به این وضعیت تن داده‌اند.

راوی هنگامی‌که می‌بیند، حکومت به‌جای استفاده از عقل و روش علمی، دارو و پزشک، برای رفع این مصیبت همه‌گیر دست به دامن خرافه شده و فال‌گیر و دعانویس استخدام کرده، تعجب می‌کند. پس از کودتا، "جبههٔ مذهبی" برای حل این مصیبت، هفته‌ای اختصاص داد. در دومین روز هفته، فال‌گیرها و دعانویس‌ها و جادوگرها جمع شدند و به خانهٔ مبتلایان سر زدند. راوی همراه یکی از همین افراد با مریدانش به خانهٔ زنی باردار رفتند تا او را از شر جن خلاص کنند. زن که مانند تمام مبتلایان، پاهایش در زمین ثابت‌شده، همان‌طور که بر روی توالت فرنگی نشسته، این گروه جادوگر مآب وارد خانه‌اش می‌شوند و با انجام یک سری کارهای خرافی که مخصوص جادوگران است، تظاهر می‌کنند که در پی رفع مصیبت هستند؛ اما در پایان روز هیچ‌یک از این مبتلایان نجات پیدا نکردند و تنها اتفاقی که افتاد، این بود که جیب دعانویس‌ها و فالگیرها، پر از پول شد. (العش، ۲۰۰۰: ۱۸۲-۱۸٤)

٤. ٤. درون‌مایهٔ سیاسی-اجتماعی

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، رمان رئالیسم جادویی در پی بیان موضوعات سیاسی و اجتماعی است. مسائل اجتماعی می‌تواند شامل موارد بسیار گوناگونی باشد؛ مثلاً: بزهکاری نوجوانان، جرم، الکلی بودن، خودکشی، اختلال روانی، طلاق، تبعیض قومی و گروهی، کمبود مسکن، بی‌کاری، اعتیاد به مواد مخدر، روسپی‌گری، خشونت‌های خانوادگی و. . . (گولد و کولب، ۱۳۸٤: ۷۷٤).

در این رمان، العش با بهره‌گیری از تکنیک‌های روایی و لحن طنزگونهٔ خود، تلاش کرده است تا به بهترین شکل درون‌مایهٔ سیاسی و اجتماعی داستان را به مخاطب منتقل کند. در نمونه‌هایی که در قسمت‌های قبلی پژوهش آمده است، به گوشه‌هایی از این درون‌مایهٔ سیاسی اجتماعی اشاره شد. اصلی‌ترین معضلی که در این رمان خودنمایی می‌کند، مشکل خفقان سیاسی حاکم بر جامعه است تا جایی که مردم دیگر نمی‌توانند در برابر استبداد حاکم، قد علم کنند. این خفقان و سرکوب در قالب یک مصیبت همه‌گیری در جامعه خودش را نشان می‌دهد. مردم از اقشار مختلف، پایشان در زمین ریشه می‌دواند و دیگر تنها آرزوی آن‌ها این می‌شود که بتوانند از حداقل امکانات زندگی (توالت فرنگی در داستان) سهمی داشته

باشند. از طرفی هیچ راه علاجی برای این مبتلایان وجود ندارد و مرگ تنها راه چارهٔ آن‌ها است. پیش از وقوع این مصیبت، گروهی از روشنفکران جامعه طی یک برنامه‌ای از پیش‌طرح شده، تصمیم می‌گیرند که مرگ خودخواستهٔ خویش را از طریق تلویزیون به نمایش بگذارند. آنان این مرگ انتخابی را به این زندگی سراسر نکبت و خفقان ترجیح دادند (العش، ۲۰۰۰: ۳۸-٤۳).

پس از کودتای جبههٔ مذهبی، حکومت برای کنترل خوراک فکری مردم، فضای رسانه‌ها را به‌شدت بسته و محدود می‌سازد. مردم در استفاده از رسانه‌ها هیچ آزادی و اختیاری ندارند، آنان مجبورند تنها کانال تلویزیونی را ببینند که حکومت برای آن‌ها صلاح دیده است: «تقرر جمع الهوائیات الهرتزیة (بعد أن کانوا منعوا الهوائیات البرابولیة)، وأعلن أن الدولة ستتکفل بتجهیز البیوت بآلة استقبال مشفرة لمشاهدة القناة الرسمیة الوحیدة، تجنباً لإمکانیة التقاط القنوات الأرضیة الأجنبیة، التی عادة ما تظهر فی المناطق المرتفعة، أو حین یکون المناخ ملائما» (العش، ۲۰۰۰: ۱۹۳)؛ (ترجمه) «جمع‌آوری آنتن‌های رادیویی (پس از ممنوعیت آنتن‌های تلویزیونی)، دولت اعلام کرد که تجهیز خانه‌ها را با دستگاه ریسیور کدگذاری شده، بر عهده می‌گیرد. با این کار، مردم فقط می‌توانند از یک کانال رسمی استفاده کنند و دیگر امکان دریافت کانال‌های تلویزیونی بیگانه، در مناطق مرتفع و یا هنگامی‌که هوا مساعد است، از بین می‌رود». حکومت همچنین آمپول بارداری خاصی را در اختیار زنان قرار می‌دهد تا فرزندانی به دنیا آورند که زبان اعتراض و حق‌خواهی نداشته باشند، فرزندانی که کمر راست نکنند و مادام‌العمر همچون چهارپایان سربه‌زیر حرکت کنند. این وضعیت حرکتی، به اطاعت بی‌چون‌وچرا از حکومت اشاره دارد. حکومت برای شکل‌دهی نسل آینده، وضعیت حرکتی چهار دست‌وپا را صلاح می‌داند؛ ازاین‌پس انسان‌ها به‌جای نگاه کردن به آسمان و گام برداشتن برای اصلاح و پیشرفت، تنها نگاه خود را به زمین می‌دوزند و سرگرم همان نیازهای اولیه حیاتی خود خواهند بود. در چنین شرایطی حکومت کردن بر این مردم آسان‌تر خواهد گشت؛ زیرا نه کسی فرصت اندیشیدن دارد و نه زبانی برای اعتراض کردن. علاوه بر این‌ها تزریق این آمپول‌های مخصوص و دست‌کاری شده، به زنان جامعه، نشان‌دهندهٔ نقش تأثیرگذار و پررنگ این قشر در تربیت نسل فردای جامعه است؛ حکومت با علم به این موضوع سعی دارد طرح تغییر نقشه ژنتیکی ملت آینده را از طریق مادران جامعه که رکن اساسی تربیت شمرده می‌شوند، پیگیری کند.

از دیگر معضلاتی که در داستان، به آن اشاره می‌شود، موضوع نپرداختن دستمزد کارگران است. کارخانه‌دارانی که در اوضاع جدید پس از کودتا، به دلیل موقعیتی که در دستگاه جبههٔ مذهبی به دست آورده بودند، از آب کره می‌گرفتند و به بهانهٔ حمایت از دولت الهی، حقّ کارگر را در جیب خود می‌گذاشتند: «کنت واقفا فی الطابور، فی انتظار استخلاص أجری، وحین جاء دوری نقدنی المحتسب نصف ما تعودت الحصول علیه وإذ هممت بالاحتجاج، مد رئیس العملة یده لیضعها علی رأسی. . . وقال:

- امض یا ولدی، فقد نلت أجرا جزیلا و برکة، یهون کل مال الدنیا من أجلها، فإن کنت لاتؤمن بالحق القیوم ولا ترید أن تساند دولتنا الربانیة فی معرکتها ضد قوی الفساد و الاستکبار، فخذ مالک. . .

ووجمتُ کحجر. فلو مددت یدی لقطعوها، ولرجمت بتهمة الکفر و التآمر. . . إنما لمن تشکو إن کان الحاکم خصمک؟» (العش، ۲۰۰۰: ۱۹٦-۱۹۵)؛ (ترجمه) «وقتی که نوبتم شد، حسابدار نصف آن مبلغی را که همیشه می‌گرفتم، داد دستم. آمدم اعتراض کنم که سرکارگر. . . گفت:

- فرزندم برو، تو به پاداش عظیمی رسیده‌ای، تمام مال دنیا در برابر این پاداش ناچیز است، اگر به خدا اعتقاد نداری و نمی‌خواهی از دولت الهی ما، در برابر نیروهای فساد و استکبار پشتیبانی کنی، مالت را بردار و برو. . .

درست مثل یک تکه سنگ ساکت شدم. اگر دستم را دراز می‌کردم، دستم را قطع می‌کردند، بعد هم برچسب کافر و توطئه‌چین را می‌چسباندند وسط پیشانی‌ام. . . وقتی طرفِ دعوا، حاکم است می‌خواهی شکایت خودت را پیش چه کسی ببری؟»

در این جامعهٔ تاریک، اعتیاد هم گریبان جوانان را گرفته است. "شال" جوانانی را می‌بیند که در کنج قفس زندگی می‌کنند؛ آن‌ها پوست چروکیده‌ای دارند و بوی خشخاش و ماری‌جوآنا می‌دهند (العش، ۲۰۰۰: ۲۰۳).

علاوه بر تمام این معضلاتی که در شهر دیده می‌شود، یک روز، زنان روسپی دست به راهپیمایی می‌زنند. اینقدر این پدیدهٔ زشت در جامعه عادی شده است که این زنان هم به دنبال برابری اجتماعی، فریاد اعتراض بلند کرده‌اند: آن‌ها می‌خواهند از مالیات بر درآمد معاف شوند؛ آن‌ها می‌خواهند مجمع علمی عربی، با توجه به شرایط روز جامعه، جایگزین زیبا‌تری برای واژهٔ روسپی در نظر بگیرد (العش، ۲۰۰۰: ۱۰۳). العش در اینجا از دریچهٔطنز تلخ، به بیان یک واقعیت اجتماعی بسیار تلخ می‌پردازد؛ او قصد دارد تا با وارد کردن تلنگری به جامعه و حاکمان جامعه، یادآوری کند که پدیده‌ای موسوم به زنان روسپی، خود به خود شکل نگرفته است. در این راه شرایط اجتماعی خاصی که بر این زنان تحمیل شده، مشکلات اقتصادی و فرهنگی. . . دست به دست هم داده‌اند. پس در گام نخست برای تغییر این وضعیت باید به ریشه‌های این مشکل اندیشید، نه آنکه با چسباندن القاب زشت به این گروه از زنان، صورت مسئله را از صفحه جامعه پاک کرد.

فقر و بی‌کاری معضل دیگری است که العش به آن می‌پردازد. یکی از ثروتمندان، اوضاع وخیم مردم را دستمایهٔ رؤیای بیمارگونهٔ خود قرار می‌دهد. او به مردم وعده می‌دهد که در ازای گرفتن چند سال از عمرشان به آن‌ها مبلغی هنگفت پول خواهد داد. صف عریض و طویلی تشکیل می‌شود. البته اعطای این بیمهٔ ملی، در چهارچوب شرایط خاصی خواهد بود که در داستان مطرح‌شده است (العش، ۲۰۰۰: ۱۲٤-۱۲۹). راوی می‌گوید ویژگی مشترک تمام افرادی که در این صف منتظر بیمه ایستاده‌اند، این است که این‌ها دیگر تمایلی به زندگی ندارند.

ازجمله موضوعات اجتماعی دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، موضوع عشق آینه‌وار و عجیب بین "شتل" و "نوویره" است که نویسنده در طول رمان به آن می‌پردازد.

٤. ٥. توصیفات اکسپرسیونیستی

اکسپرسیونیسم (هیجان‌نمایی، بیان‌گرایی)، نام جنبشی ادبی و هنری است که تقریباً از آغاز قرن بیستم تا میانه سال‌های ۱۹۲۰، در اروپا جریان داشت. هنرمندان و نویسندگان هوادار این جنبش، به‌جای بازنمایی واقعیت بیرونی، به بیان واقعیت ذهنی یا احساس و خیال خود می‌پردازند. اکسپرسیونیسم به‌عنوان جنبش هنری، در حدود سال ۱۹۰۵، ابتدا در نقاشی آلمان پدید آمد و سپس دامنه نفوذ آن به حوزه‌های موسیقی، مجسمه‌سازی، سینما، ادبیات و تئاتر کشیده شد (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۷). ویژگی عمومی اکسپرسیونیسم، داغ و سودایی و ناآرام بودن و تمایل به ایده‌آلیسم است. ازآنجاکه این مکتب در

شرایط جنگ و انقلاب پاگرفت، از درد و رنج‌های روح آلمانی پرده برداشت (عباس، ۱۳۸۸: ۹۱). در همین راستا هنرمندان این جنبش، با استفاده از رنگ‌های تند و اشکال کج و معوج و خطوط زمخت تلاش کردند تا هیجانات روحی خود را بیان کنند. درواقع اکسپرسیونیسم، نوعی اغراق در رنگ‌ها و اشکال است. در این سبک هنری، از عناصر آرامش‌بخش یا چشم‌نواز خبری نیست.

در رمان حاضر، نمونه‌هایی ازاین‌گونه توصیفات به چشم می‌خورد. در انتهای داستان، نویسنده از نگاه "شتل" وضعیت شهر را چنین توصیف می‌کند: «وبمجرد أن اجتاز مياهاً راكدة آسنة، وتلالاً من الروث، اعترضته أقفاس حديدية ضخمة بداخلها أطفال يزخفون على بطونهم المتورمة وقد حجبت أعينهم الحشرات والذباب أخضر. في بعض الأقفاص، نساء منهمكات، في غسل ثياب موحلة، ملطخة بالدماء و الغائط، وفي زوايا فتية، اجتاحت التجاعيد وجوههم، يحتسون سائلاً أسود، وثيابهم ولحيهم المغبرة تعبق برائحة الخشاش و المرجوانا. . . » (العش، ۲۰۰۰: ۲۰۳)؛ (ترجمه) «تا از آب‌های راکد و متعفن و تپه‌های پشگل رد شد، به قفس‌های آهنی و بزرگی رسید که داخلش بچه‌های کوچک داشتند روی شکم‌های متورم خودشان می‌خزیدند. حشرات و مگس‌های سبز، چشم بچه‌ها را پوشانده بودند. داخل بعضی از قفس‌ها، زن‌هایی دیده می‌شدند که مشغول شستن لباس‌های گِل‌آلود و آغشته به خون و مدفوع بودند. کنج قفس‌ها، جوانانی نشسته بودند که صورت‌هایشان چروک‌خورده بود، داشتند یک مایع سیاهی را جرعه‌جرعه می‌کشیدند بالا، ریش و لباسشان غبارآلود بود و بوی خشخاش و ماری‌جوآنا و. . . می‌داد». العش، در اینجا خانه‌های شهر را همچون قفس‌های شیشه‌ای توصیف می‌کند. در واقع خلیفه برای کنترل زندگی مردم، دستور طراحی چنین خانه‌هایی را داده است. از این توصیفات چنین برمی‌آید که کودکان یا نسل آینده این جامعه، چشم‌انداز روشن و زیبایی ندارند؛ زنان جامعه در حال تحمل سختی‌های ناشی از سرکوب و کشتار هستند و جوانان جامعه گرفتار در دام اعتیاد، با دست خود جرعه‌جرعه مرگ را می‌نوشند.

درصحنه‌ای دیگر، طی تعقیب و گریز سگ‌های رباتیک خلیفه، پای "شتل" می‌شکند و دیگر نمی‌تواند بدود، در اینجا "نوویره" یکمرتبه تصمیم می‌گیرد که از "شتل" صاحب فرزندی بشود که بتواند کمر راست کند و در برابر احدی سر خم نکند: «وحين أومض البرق بين جسديهما، كانت الكلاب على مرمى حجر منهما. نهضت نوويرة، قبلتة بين عينيه، ولم يشهد دموع الوداع سوى النهر الذي احتضنتها ليضعها برفق على الشاطئ الآخر. هناك، لم تستطع الاتفات. كان قصب النهر، يطلق صفيراً حزيناً، وكانت الأرض تميد تحت وقع الضحكات الهستيرية السادية لسكان المدينة ممن جلبهم نباح الكلاب الوالغة في دم شتل» (العش، ۲۰۰۰: ۲۰۹)؛ (ترجمه) «هنگامی که رعد و برق، میان بدن‌های آن دو را روشن ساخت، سگ‌ها به نزدیکی آن دو رسیده بودند. نوویره از جایش بلند شد، بین دو چشم شتل را بوسید. شتل، اشک وداع را تنها به صورت رودخانه‌ای دید که نوویره را در آغوش کشید تا او را به آرامی به ساحل دیگری برساند. آنجا بود که نوویره نتوانست برگردد و پشت سرش را نگاه کند. نیلبک رودخانه، صدایی آکنده از غم را می‌نواخت. زمین زیر پای خنده‌های هیجانی و مرضی ساکنان شهر، به لرزه درآمده بود. ساکنان شهر با شنیدن صدای پارس سگ‌هایی که خون شتل را از دور دهان‌شان لیس می‌زدند، به آنجا کشیده شده بودند». در اینجا نویسنده ضمن تصویر لحظه مرگ "شتل" می‌گوید که شخصیت "نوویره" تسلیم این عاقبت شوم نمی‌شود. نوویره می‌داند که اگر کودکانی آزاد به دنیا بیاورد، آنها می‌توانند با همان گام‌های کودکانه خود به سوی تغییر اوضاع بروند. به

همین دلیل در لحظات آخر، هنگامی که دیگر راه فراری از دست سگ‌های رباتیک خلیفه باقی نمانده است، یک تصمیم سرنوشت‌ساز می‌گیرد. نوویره تصمیم می‌گیرد تا صاحب فرزندانی بشود که برخلاف میل استبداد حاکم، در مقابل احدی سر خم نکنند. او می‌خواهد آینده را تغییر بدهد. از این رو بعد از آمیزش وارد رودخانه می‌شود. رودخانه‌ای که شهر را از زمان کنونی جدا می‌کند و او را به سوی آینده می‌برد.

نتیجه

پس از بررسی رمان تونسی "وقائع المدينة الغريبة"، مشخص شد که عبد الجبار العش، در این رمان با بهره‌گیری از تکنیک رئالیسم جادویی، و زبان طنزگونهٔ خود، به بیان انتقادات سیاسی و اجتماعی پرداخته است. وی در این داستان، با کمک مؤلفه‌ای چون طرح وقایع شگفت‌انگیز و غیر واقعی، بستری فراهم می‌سازد تا بتواند آزادانه دربارهٔ استبداد حکومت و وضعیت مردم تونس سخن بگوید.

نمادپردازی، مؤلفهٔ دیگری است که العش از آن بهره می‌برد. انتخاب دقیق این نمادها به نویسنده کمک کرده است تا مفاهیم انتقادی خود را در قالبی به مخاطب ارائه کند که از جذابیت بیش‌تری برخوردار باشد؛ چراکه ذهن انسان، از کشف امور مبهم لذت می‌برد و کشف مفهوم نمادینِ یک شئ برای خواننده بسیار جذاب‌تر خواهد بود.

مؤلفه بعدی، تقابل مدرنیته و سنت است. در خصوص این تقابل، نویسنده نه مدرنیتهٔ محض و وارداتی غرب را می‌پسندد و نه سنت آمیخته با خرافات را. العش در هر دو حالت با توصیفات خود، زشتی این دو را به وضوح نشان می‌دهد.

از آنجا که هدف اصلی داستان‌های ژانر رئالیسم جادویی، بیان معضلات سیاسی و اجتماعی است، العش نیز در این رمان تلاش کرده است تا ابعاد گسترده‌ای از این معضلات را به تصویر بکشد. معضلاتی مانند: فقر، بی‌کاری، خودکشی، روسپی‌گری، خشونت و استبداد حکومت، تندوری، اعتیاد، تبعیض اجتماعی و. . . . .

العش همچنین با بهره‌گیری از مؤلفه توصیفات اکسپرسیونیستی تلاش کرده است تا تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب خود بگذارد. اینگونه توصیفات پررنگ، زمخت و اغراق‌آمیز، توجه مخاطب را بیش‌تر جلب می‌کنند و او را برای رسیدن به کُنه داستان ترغیب می‌سازند.

کتابنامه

١. أبو احمد، حامد (٢٠٠٢). **في الواقعية السحرية**. ط١. القاهرة: دار سند باد.

٢. انوشه، حسن (١٣٨١). **دانشنامه ادبی فارسی**. تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد سلامی.

٣. بالتا، پل (١٣٧٠). **مغرب بزرگ: از استقلال‌ها تا سال ٢٠٠٠**. ترجمه عباس آگاهی. تهران: وزارت امور خارجه، دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی.

٤. **بلخوجة**، طاهر (١٩٩٩). **الحبيب بورقيبة: سيرة زعيم القاهرة**. مصر: الدار **الثقافة** للنشر.

٥. **جبران، مسعود (١٩٦٥). رائد معجم لغوی عصری. بیروت: دار العلم للملایین.**

٦. حنیف، محمد (١٣٩١). **راز و رمزهای داستان‌نویسی**. تهران: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی.

٧. . ستاری، جلال (١٣٧٨). **اسطوره و رمز**. چاپ پنجم. تهران: سروش.

٨. عباس، احسان (١٣٨٨). **شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب ادبی**. ترجمه حسن حسینی. تهران: سروش.

٩. العش، عبد الجبار (٢٠١٧). **وقائع المدینة الغریبة**، تونس: دار الجنوب.

١٠. علام، حسین (٢٠١٠). **العجائبیة فی الأدب، من منظور شعریة السرد**. بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

١١. کسرائی، شاکر (١٣٩٩). **جریان‌های سلفی معاصر**.

١٢. گولد، جولیوس و کولب، ویلیام ل (١٣٨٤). **فرهنگ و علوم اجتماعی**. مترجم باقر پرهام. چاپ دوم. تهران: مازیار.

١٣. مصطفی، ابراهیم (١٩٦٠). **معجم الوسیط**. مجمع اللغة العربیة. القاهرة: دار الدعوة.

١٤. مطری، نجلاء علی (١٤٣٧). **الواقعیة السحریة فی الروایة العربیة**. جدة: النادی الأدبی الثقافی.

١٥. یونگ، کارل گوستاو (١٣٨١). **انسان و سمبل‌هایش**. مترجم محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.

١٦. شلمانی، سعد عبد العالی الفضیل (٢٠٠٠). «التغییر الاقتصادی و السیاسی فی تونس: من بورقیبه إلی بن علی». المستقبل العربی. لبنان: مرکز دراسات الوحدة العربیة.

١٧. عید، حسین (٢٠٠٥). «حوار مع جابریل گارسیا، رحلة رجوع الی المنبع». مجلة الفیصل السعودیة، العدد ٣٥٠. صص١١٠.

١٨. آتش سودا، محمد علی و احمد توللی (١٣٨٩). «بررسی تطبیقی رمان صد سال تنهایی و رمان عزاداران بیل». مطالعات ادبیات تطبیقی. سال پنجم. شماره ١٦. صص ١١-٣٤.

١٩. زارع برمی، مرتضی و کاظمی، فاطمه (١٣٩٩). «رئالیسم جادویی در رمان الأشجار واغتیال مرزوق». زبان و ادبیات عربی. سال دوازدهم. شماره ٢. صص١٨٧-٢٠٤. Doi: 10. 22067/jall. v12. i2. 88972

٢٠. ملا ابراهیمی، عزت و رحیمی، صغری (١٣٩٦). «تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا با تکیه بر رمان‌های البحث عن ولید مسعود و یومیات سراب عفان». زبان و ادبیات عربی. سال نهم. شماره ١٦. صص ٢٧٣-٣٠٦. Doi: 10. 22067/jall. v8i16. 55427

٢١. Baker, S. (1993) *Magical Realism and Postcoloialism*, span, 36.

٢٢. Bro, L. (2008). *Strange Changes*: *Cultural Transformation in U. S. Magical Realist Fiction* (PhD dissertation). University of North Carolina.

٢٣. Bowers, M. (2004). *Magi(cal) realism: in the critical idiom*, Taylor & Francis Ltd: London. United kingdom.

٢٤. Cuddon, J. (1992). *The penguin dictionary of literary terms and literary theory*. Penguin Books.

٢٥. Faris, W. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP.

٢٦. Flores, A. (1995), *Magical Realism in Spanish American Fiction*. Eds. Lios Parkinson Zamora and Wendy B, Faris Durkham, N. C: Duke Up.

٢٧. Frye, N. (1976*). Secular Scripture: A Study of the structure of Romance***.** Cambridge, MA: Harvard University Press.

٢٨. Rios, A. (1999). *Magical Realism; Definition*. Arizona State University. Tempe AZ.

References

Abbas, E. (2009). *Poetry and Mirror: Theory of Poetry and Literary Schools*. Translated by Hassa Hosseini. Tehran,: Soroush. [In Persian].

Abu Ahmad, H. (2002) In Magical Realism. Edition 1, Cairo, Egypt : Dar Sand Bad. [In Arabic].

Allam, H. (2010). *Miracles in literature, from the perspective of narrative poetry*. Beirut : Al-Dar Arab Scientific Publishers. [In Arabic].

Anousheh, H. (2002). *Persian Literary Encyclopedia*. Tehran: Publication of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].

Atash Soda, M. & Tawaloli, A. (2010). A Comparative Study of the Novel One Hundred Years of Solitude and the Novel of Bill's Mourners. *Journal of Comparative literature studies*. 5(16). 11-34. [In Persian].

Balkhojeh, T. (1999). *Habib Bourguiba: Biography of the Leader of Cairo*. Egypt: Al-Dar Al-Thaqafa for publishing. [In Arabic].

Balta, P. (1991). *Greater Maghreb: From Independence to 2000.* Translated by Abbas Agahi. Tehran,: Ministry of Foreign Affairs. Office of Political and International Studies. [In Persian].

Eid, H. (2005). A dialogue with Jabriel Parsia, a trip to the source. *Journal of al_faisal al_ saudia* ,Issue 350. 110. [In Arabic].

Gould, J. , & Colb, W. (2005). *Culture and Social Sciences*. Baqer Parham. second edition. Tehran: Maziar. [In Persian].

Hanif, M. (2012). *Secrets and mysteries of storytelling*. Tehran,: Educational Research and Planning Organization. [In Persian].

Jibran, M. (1965). *Al-Ra'id Mu'jam Lughawi w-'Asri*: Beirut, : Dar Al-Elm Li Al Malayin. [In Arabic].

Jung, C. G. (2002). *Man and his symbols.* Translated by Mahmoud Soltanieh. Tehran,: Jami. [In Persian].

Kasraei, Sh. (2020). *Contemporary Salafi currents*. [In Persian].

Mattari, N. A. (2016*). Magic realism in the Arab narration*. Jeddah: Cultural literary club. [In Arabic].

Mostafa, I. (1960). *Al-Muʿjam Al-Wasīṭ,Arabic Language Academy*. Cairo, Egypt: Dar Al-Dawa. [In Arabic].

Mullah Ebrahimi, E. , & Rahimi, S. (2017). Analysis of the components of postmodernism in the fictional works of Jabra Ibrahim Jabra, relying on the novels of discussion on Walid Massoud and the miracles of Sarab Affan. *Journal of Arabic Language and Literature*. 9(16), 273-306. [In Persian]. Doi: 10. 22067/jall. v8i16. 55427

al_Osh, a. (2017). *Strange City Chronicles*. Tunisia: Dar Al -South. [In Arabic].

Sattari, J. (1999). *Myths and Mysteries*. Tehran: Soroush. [In Persian].

Shalmani, S. (2000). *Economic and Politician in Tunisia: from his steering to Ben Ali. " The Arab future*. Lebanon: The Arab Unity Studies Center. [In Arabic].

Zare Barami, M. , & Kazemi, F. (2020). Magical realism in the novel Al-Ashjar Vaghtial Marzooq. *Journal of Arabic language and literature*. 12(2),187-204. [In Persian]. Doi: 10. 22067/jall. v12. i2. 88972

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:٦٥-٤٨

بررسی حقیقت‌مانندی در نمایشنامه‌های عاشورایی معاصر
(مورد پژوهی "الحر الریاحی"، "الحسین ثائرا" و "الحسین")

(پژوهشی)

نرگس انصاری (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
صفورا فصیحی رامندی (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران)

Doi:10.22067/jallv14.i4.2204-1132

چکیده

حقیقت‌مانندی از عناصر مهم داستان و نمایشنامه است و به میزان انطباق اثر با واقعیت بیرون و حوادث آن بستگی دارد. این تطابق نه به‌صورت کامل و شرح دقیق واقعیت است؛ چراکه این امر، اثر ادبی را از ادبیت دور و آن را متنی تاریخی می‌سازد. انعکاس واقعیت و بازیابی آن در اثر به نحوی که برای مخاطب باور پذیر باشد. واقعیت برون‌متنی، ساختاری است که هر نویسنده با توجه به رویکرد و سبک ادبی خود، آن را در اثرش به‌کار می‌گیرد. ادبیات نمایشی عاشورایی، به دنبال احیای ادبی واقعه‌ی کربلا در قالب نمایشنامه است و مشخص کردن مرز بین واقعیت و ادبیت و خیال در این آثار مورد توجه پژوهش حاضر بوده است. این ژانر ادبی اگرچه در مقایسه با سایر انواع ادبی به‌خصوص شعر عاشورایی کمتر متداول بوده است، اما نمایشنامه‌های عربی متعددی می‌توان یافت که هر یک از زاویه‌ای خاص به وقایع کربلا پرداخته‌اند؛ ازجمله سه نمایشنامه‌ی شاخص "الحر الریاحی" اثر شاعر و نویسنده عراقی "عبدالرزاق عبدالواحد"، نمایشنامه‌ی "الحسین ثائرا" اثر نویسنده مصری "عبدالرحمان شرقاوی" و نمایشنامه‌ی "الحسین" اثر نویسنده سوری "ولید فاضل" که با توجه به محتوای مشترک، زمینه بهره‌مندی از ساختار مشترک را نیز دارا هستند. پژوهش حاضر تلاش دارد با روش تحلیلی-توصیفی به بررسی انطباق سه اثر هنری با واقعیت تاریخ کربلا بپردازد. بر اساس بخشی از یافته‌های پژوهش نویسندگان از ابزارهای مختلفی چون شخصیت‌های واقعی و تاریخی، روایت حوادث تاریخی، استفاده از پیرنگ منطقی و طبیعی برای تقویت حقیقت مانندی آثار خود بهره برده‌اند، اما اثر عبدالواحد با بیشترین دخل و تصرف به جنبه‌های ادبی و هنری اثر خود افزوده و از روایت عاشورا برای انتقال دلالت‌های معنایی خاص خود استفاده کرده است. اثر شرقاوی نیز بیش از دو اثر دیگر به روایت تاریخ کربلا نزدیک‌تر می‌شود. جنبه رئالیسم دینی با نقل حوادث خارق‌العاده در نمایشنامه‌ی "الحسین" قابل ملاحظه است.

کلید واژه‌ها: حقیقت‌مانندی، نمایشنامه، عاشورا،الحر الریاحی، لحسین ثائرا، الحسین.

تاریخ دریافت ۱٤۰۱/۲/۱۰ تاریخ بازنگری ۱٤۰۱/٤/۲٦ تاریخ پذیرش ۱٤۰۱/٦/۱۸

[۱]. رایانامه نویسندهٔ مسئول: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

۱. مقدمه

نمایشنامه از قدیمی‌ترین انواع ادبی است که از عهد یونان باستان تاکنون مورد توجه نقّاد بوده و همواره در به تصویر کشیدن موضوعات مختلف بشری نقش مؤثری داشته است. نمایشنامه در تقسیم‌بندی نخستین از منظر ارسطو به دو نوع تراژدی و کمدی تقسیم می‌شد(زودرنج:۱۳۸۷: ۲۵)، اما در قرن هجدهم و پس از آن، انواع دیگری از نمایشنامه ظهور یافت. برخی از پژوهشگران براین باورند که پایه و اساس نمایشنامه به غرب باز می‌گردد و عدّه‌ای از ناقدان معاصر معتقدند نمایشنامه در ادبیات قدیم عربی وجود نداشته و این نوع ادبی برای نخستین بار در عصر نهضت وارد سرزمین‌های عربی شده است. «از سوی دیگر مشهود است که نمایشنامه از طریق ترجمه وارد فرهنگ عربی شده است»(میرزایی‌نیا، عرب یوسف‌آبادی،۱۳۹۱: ۱۰۸).

نمایشنامه از نظر موضوعی به انواع مختلفی تقسیم می‌شود؛ ازجمله دینی و مذهبی. این نمایشنامه‌ها غالباً دو نوع هستند: نمایشنامه‌های برگرفته از تاریخ اسلام و نمایشنامه‌هایی که موضوعات و مفاهیم دینی همچون حیات انبیا، بهشت، جهنم و ... موضوع اولیه آن‌هاست. در قرن ۲۰، نگارش نمایشنامه‌های دینی ادامه یافت. برخی سازمان‌های سیاسی و فرهنگی –غالباً در مصر– به ارائه نمایشنامه‌هایی با صبغه اسلامی همّت گماشتند. در ادامه، ادبایی همچون علی احمد باکثیر، عمادالدین خلیل و مصطفی محمود با پدید آوردن آثار نقدی و ابداعی در عرصه نمایشنامه‌نویسی، موجب بارور شدن این نوع از ادبیات نمایشی اسلامی شدند(زودرنج:۱۳۸۷: ۷۷). «نمایشنامه از دیرباز ارتباطی تنگاتنگ با سنت داشته است. عجیب نیست که این ارتباط تاکنون ادامه پیدا کرده و در نمایشنامه‌های معاصر جهانی و عربی نمود یافته است. گرایش به سنت در نمایشنامه معاصر عربی ناگهانی نبوده؛ بلکه تحت تأثیر عوامل بی‌شماری است»(میرزایی نیا، عرب یوسف‌آبادی،۱۳۹۱: ۱۱۱).

نمایشنامه‌ی دینی ـ اسلامی در حقیقت دنیایی زنده و ترکیبی از حوادث، شخصیت‌ها و گفت‌وگوهاست. ساختار دینامیک نمایشنامه‌های اسلامی از منطق، پیوستگی و هماهنگی خاصی برخوردار است و عناصر آن توازن خود را غالباً از لابه‌لای تعارض (کشمکش و درگیری) به دست می‌آورند. این نوع نمایشنامه بنابر رسالت ادبی خود، مفاهیم و تصاویر را از فرهنگ اسلامی می‌گیرد و در برپایی نظام جامعه اسلامی، اصلاح انحرافات و ایجاد توازن در آن سهیم می‌شود. نمایشنامه اسلامی، «نمایشنامه‌ای است که شکل و ساختار آن با شکل نمایشنامه جهانی تفاوتی ندارد و تنها تفاوت در نگاه اسلامی به انسان، هستی و زندگی است»(بنعزوز، ۲۰۰۶: ۱۶۹). بنابراین نمایشنامه‌ی اسلامی تنها تفاوتش از منظر فکری و اندیشگانی است. تفکر الهی بر نمایشنامه‌ی اسلامی حاکم است و بر دیگر انواع نمایشنامه، تفکر مادی و غیر الهی؛ یعنی تفاوت نمایشنامه‌ی اسلامی با غیر اسلامی در درون‌مایه حاکم بر اثر است.«درون‌مایه روح حاکم بر عمل نمایشی است و با جذب سایر عناصر هنری به‌سوی خود سبب می‌شود تا وحدت عمل و وحدت موضوع محقق گردد»(المحامی، ۱۹٦٦: ۱۷). طبیعتاً درون‌مایه نمایشنامه در تفکر اسلامی، ریشه در نگرش الهی و غیرمادی دارد. «مفاهیم یک نمایشنامه اسلامی شامل ایمان به جهان پس از مرگ، قضا و قدر الهی، مرگ به‌عنوان انتقال به مرحله‌ای دیگر و .. است»(پروینی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۱– ۱۱٤).

نمایشنامه‌ی عاشورایی بخشی از گستره نمایشنامه‌ی اسلامی است که از یک‌سو حال و هوای شیعه را به شکل خاص در واکنش به این حادثه به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر وضعیت مسلمانان و جامعه را به شکل عام در قبال آن به تصویر می‌کشد؛ به‌عبارت‌دیگر، در تلاش است چهره راستینی از آنچه در حادثه واقع شده است، در قالب کلام خیالی و سرشار از عاطفه ترسیم نماید. ارائه نمایش پیرامون حسین(ع) و واقعه کربلا، موضوعی ریشه‌دار در ادبیات و فرهنگ عربی است. «حادثه شهادت حسین(ع)، عاشورا و کربلا موضوعی است که امروز به‌عنوان یک فرهنگ به آن نگریسته می‌شود. حادثه‌ای که تاریخ را درنوردیده و خود را از بستر زمان رها ساخته است. عاشورا روایتی است که گذر زمان هرگز برآن غبار ننشانده و رخوت تاریخ آن را به کنار ننهاده است. هیچ حادثه‌ای را در تاریخ سراغ نداریم که تا این اندازه تکرار و واخوانی شده باشد»(کافی، ۱۳۸٦: ۲۹). اعتقاد دینی تنها انگیزه گرایش هنرمندان عرصه نمایشنامه‌ی عاشورایی نبوده است؛ بلکه علاوه بر اعتقاد دینی، ظرفیت نمایشی حادثه کربلا خود ضامنی برای جذب مخاطب معتقد به رنج‌کشیدگی حسین (ع) و یارانش بوده است. «طرفداران اهل‌بیت(ع)، شهادت حسین(ع) را در قصه‌ای که از خروج ایشان از مدینه شروع می‌شد و به شهادتش در کربلا ختم می‌شد، اجرا می‌کردند. قصه در میدانی بزرگ اجرا می‌شد که در آنجا خیمه‌های سیاه برپا و مردی با ذکر رنج‌های حسین(ع) و یاران و خانواده‌اش، با نغمه‌ای غم‌افزا، احساسات مردم را برمی‌انگیخت» (الدسوقی، بی‌تا:۱۲). اولین نمایش‌های عاشورایی، ویژگی‌های شکلی متنوعی داشت که به‌صورت مرحله‌ای به اجرا درمی‌آمد و بیننده نیز با آن همراه می‌شد. این فرهنگ، نسل به نسل ماند تا به شکل امروزی رسیده است.

حسین(ع) به‌عنوان قهرمان تاریخی، تراژدیک و دینی در اذهان مردم باقی‌مانده است؛ به‌طوری که بسیاری از نویسندگان عراقی و عرب و حتی برخی بیگانگان را واداشت تا در داستان‌ها و نمایشنامه‌هایشان از آن الهام بگیرند(داوود، ۲۰۰٦: ٤٦). مستشرقان، حماسه حسین(ع) را به‌عنوان ماده‌ای تاریخی، سرشار از شخصیت‌های دراماتیک، متنوع و قابل زیست بر صحنه تئاتر قلمداد کردند.(نصیری، ۱۳۹۱ :۱٤۱) از میان نمایشنامه‌هایی عاشورایی در جهان عرب، می‌توان به "الحرالریاحی" اثر عبدالرزاق عبدالواحد، "الحسین ثائرا" اثر عبدالرحمن‌الشرقاوی و "الحسین" اثر ولید فاضل اشاره نمود. نویسندگان این نمایشنامه‌ها از سه کشور مختلف عراق، مصر و سوریه با سبک و تفکّرات خاصّ خود هستند و در ادامه از منظر عنصر حقیقت مانندی موردبررسی و مقایسه قرار می‌گیرند.

۱. ۱. ضرورت و اهمیت پژوهش

در آثار عاشورایی که مبتنی بر یک رخداد تاریخی است، مخاطب ازیک‌طرف با یک واقعیت تاریخی غیرقابل تغییر و تحریف روبروست و از طرفی با یک اثر ادبی که خالق آن ناچار از زیبایی‌آفرینی است تا مخاطب مرز بین اثر هنری و تاریخی را متمایز سازد و به خواندن و همراهی با اثر ترغیب شود؛ یکی از چالش‌های جدی آثار هنری – تاریخی که ادیب باید بدون تغییر تاریخ، اثری جذاب و تأثیرگذار خلق کند. اهمیت بحث نیز در روشن کردن چگونگی عملکرد ادیب در رعایت مرز بین تاریخ و هنر است.

۲.۱. پرسش‌های پژوهش

ارتباط میان روایت تاریخی حادثه عاشورا و این سه نمایشنامه چگونه قابل تبیین است؟
چه تمایزی بین نمایشنامه‌های عاشورایی در بازیابی حقیقت عاشورا وجود دارد؟

۱ .۳. فرضیه‌های پژوهش

با توجه به تأثیرپذیری نویسندگان از حادثه کربلا و عدم امکان تحریف در بسیاری از ارکان آن، انتظار می‌رود نویسندگان در انتقال کلان روایت‌های عاشورا، خود را ملزم به رعایت اصل وفاداری و حقیقت مانندی کند؛ اما در خرده روایت‌ها به‌واسطه دخیل بودن عنصر ادبیت افزوده‌هایی هماهنگ با کلیت ماجرا داشته‌باشند. همچنین به نظر می‌رسد حوزه شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین عناصر حقیقت‌مانندی این آثار ادبی باشد. درتمایز بین نمایشنامه‌ها به دلیل جهان‌شمول بودن حادثه عاشورا، به نظر می‌رسد تغییرات اقلیمی کمترین تأثیر را داشته باشد، اما باورها و مهارت‌های هنری نویسندگان در نوع پرداختن به موضوع تفاوت‌هایی را در آن‌ها ایجاد کند.

۱. ٤. پیشینه پژوهش

در خصوص پیشینه پژوهش برخی آثار، به موضوع حقیقت‌مانندی در متون فارسی پرداخته‌اند؛ ازجمله مقاله محمدی فشارکی و خدادادی(۱۳۹۱) با عنوان از تاریخ تا داستان؛ تحلیل عناصر مشترک بین تاریخ و داستان که به بررسی و تحلیل عناصر مشترک بین داستان و تاریخ می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که داستان و تاریخ از زمان ارسطو تاکنون در ارتباط نزدیک با یکدیگر بوده است. مقاله خیراندیش و رجایی(۱۳۹۸) با عنوان حقیقت‌مانندی در رمان فلسفی–فانتزی راز رنگین کمان که به استفاده از فنون منحصر به فرد نویسنده در دست‌یابی به رکن پراهمّیت *حقیقت مانندی* پرداخته شده است. خلیلی و خانی(۱۳۹۲)در مقاله حقیقت‌مانندی در داستان رئالیستی این شکسته‌ها از جمال میرصادقی، با پرداختن به موضوع رئالیستی داستان، ساخت پیرنگ باز، شخصیت‌پردازی مناسب، کاربرد زاویه دید درونی در روایت داستان و هماهنگی لحن شخصیت‌ها با سواد و طبقه اجتماعی آنها، نمونه‌هایی از رعایت حقیقت‌مانندی معرفی شده است. تقوی(۱۳۹٦) در مقاله شناخت عنصر حقیقت‌مانندی در داستان ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی به این نتیجه می‌رسد این داستان، اثری واقعگرا با انسانهای معمولی و حوادثی طبیعی است و خواننده بدون آنکه از مسیر نادرست داستان احساس ناراحتی کند و یا مطلبی را غریب و دور از ذهن وغیرمنطقی یابد، با داستان همراه می‌شود. اما در متون عربی، پیشینه‌ای در بررسی این عنصر یافت نشد. بخشی دیگر از پیشینه پژوهش مربوط به نقد و تحلیل نمایشنامه‌هاست به شرح ذیل:

در بخش پژوهش‌های دانشگاهی، سوزنی، میرزایی و سلیمی(۱۳۸۹) در پایان‌نامه «تحلیل العناصر المسرحیة في مسرحیتی "الحسین ثائراً و الحسین شهیدا" للشاعر عبدالرحمن الشرقاوی» با بررسی عناصر اصلی این دو نمایشنامه به مراحل مختلف پیدایش نمایشنامه‌ی منظوم عربی و نقش شرقاوی در آن می‌پردازند. نویسندگان صفری، پیشوایی و نهیرات(۱۳۹٤) در

پایان‌نامه دیگری با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌ی "الحسین ثائراً" عبدالرحمن الشرقاوی» به تحلیل شخصیت‌های نمایشنامه و شیوه‌های شخصیت‌پردازی پرداخته‌اند که افزون بر نبود نگاه مقایسه‌ای، رویکرد مورد بحث نیز مورد توجه نویسنده نبوده است. موسی(١٣٤٦) در مقاله «عبدالرحمن الشرقاوی قصّاصاً» به معرفی شرقاوی، ویژگی داستان‌نویسی، آثار وبرخی مضامین داستان‌های وی پرداخته است. فسنقری و سالمی(۱۳۹۷) در مقاله «جلوه‌های پایداری در نمایشنامه الحسین ثائرا شهیدا اثر عبدالرحمن الشرقاوی» مولفه‌های پایداری این نمایشنامه را استخراج کرده است. عباسی، احمدیان وابن الرسول(٢٠١٦) در مقاله «استدعاء شخصية الحسين(ع) والحرالرياحي في شعر الصابئة المندائيين عبدالرزاق عبدالواحد أنموذجاً» تنها به فراخوانی شخصیت امام حسین (ع) و حرّ ریاحی در نمایشنامه‌ی شعری عبدالرزاق عبدالواحد پرداخته‌اند. غسان(٢٠١٧) در مقاله‌ای با عنوان «المسرح الشعري و الشاعر العربي عبدالرزاق عبدالواحد» به نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌ی "الحرالریاحی" عبدالرزاق عبدالواحد پرداخته و تنها به ذکر چند بیت از نمایشنامه بسنده نموده است. انصاری(۱۳۹۷) در مقاله «زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه‌ی منظوم الحرالریاحی» ساختار محتوایی و فنی اثر را تحلیل و شاخصه‌های بدیع و نوآورانه آن را در بکارگیری عناصر با دیگر آثار بررسی می‌کند. فصیحی رامندی و دیگران(١٤٠١) در مقاله «ساختارشناسی نمایشنامه‌ی عاشورایی بر مبنای نظریه فریتاگ (مورد پژوهی نمایشنامه منظوم الحر الریاحی» نمایشنامه را از نظر فنی و ساختاری با الگوی فریتاگ بررسی و ساختارشکن بودن آن را از جمله دستاوردهای پژوهش ذکر می‌کنند.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. نگاهی اجمالی به نمایشنامه‌های عاشورایی

نمایشنامه‌ی عبدالرزاق عبدالواحد، شاعر برجسته عراقی را می‌توان اثر منظوم بزرگی نامید که شروط یک درام شعری را در حد عالی‌ترین نمونه‌های جهانی داراست. وی اگرچه یک حادثه واقعی تاریخی را دست‌مایه اصلی نمایشنامه خود قرار داده است، اما با خلاقیت هنری، واقعیت را به زبانی زیبا به تصویر می‌کشد و از زاویه جدیدی به موضوع عاشورا نگاه می‌کند. نمایشنامه‌ای منظوم در سه پرده. مکان وقوع حوادث در پرده اول، اردوگاه حر بن یزید الریاحی، نزدیکی کوفه و زمان آن بامداد واقعه کربلاست. مکان وقوع حوادث در پرده دوم، خانه شمر یک ماه پس از قتل حسین(ع) است و در پرده سوم، کوفه یا هر مکانی که بتوان در آنجا تجمع کرد در زمان حال. در نمایشنامه‌ی "الحر الریاحی" شخصیت حر، تنها شخصیت محوری پرده اول است. پس از پایان پرده اول، در دو پرده بعدی شخصیت‌های منفی حادثه کربلا یعنی شمر بن ذی الجوشن، حضور بیشتری در نمایشنامه پیدا می‌کنند. اما شمر، ارزشی برای نمایشنامه ندارد و نویسنده، نمایشنامه خود را الحر الریاحی می‌نامد.

نمایشنامه "ثأرالله" اثر عبدالرحمن شرقاوی، درباره حوادث عاشورا و پیامدهای آن در قالبی تاریخی و در دو بخش مجزا تشکیل شده است؛ بخش نخست "الحسین ثائراً" به حوادث قبل از عاشورا و ورود امام به صحرای کربلا مربوط می‌شود؛ بخش دوم "الحسین شهیداً" نیز به حوادث عاشورا و سال‌های پس از آن واقعه می‌پردازد. شرقاوی از طریق این دو

نمایشنامه تلاش نموده تا شکوهمندترین قهرمان تاریخ بشریت را به خوانندگان امروزی نشان دهد و از طریق قصه و نمایش برای مشکلات عصر خویش راه‌حل ارائه نماید. نمایشنامه‌ی "الحسین ثائراً"، از سیزده پرده تشکیل‌شده است. این نمایشنامه، عمدتاً تمرکز خود را بر زمینه‌های شکل‌گیری شخصیت انقلابی حسین (ع) معطوف می‌کند که در نهایت منجر به عدم بیعت امام با یزید و حوادث کربلا می‌شود.

نمایشنامه‌ی "الحسین" اثر نمایشنامه‌نویس سوری "ولید فاضل" به شخصیت امام حسین (ع) اختصاص دارد و حاوی ماجراهای پیش از عاشورا، عاشورا و پس از عاشوراست؛ نمایشنامه‌ای تراژیک در سه پرده که پیوستگی و وابستگی موضوعی دارند، اما از حیث زمان و مکان مستقل‌اند. حوادث پرده اول در سال ٦٠ هـ ق یعنی روزهای پیش از مرگ معاویه و روزهای اولیه خلافت یزید در پایتخت خلافت اموی جریان دارد. حوادث پرده دوم و سوم نیز در خصوص حوادث پس از کربلا و شهادت حسین(ع) و یارانش است. نویسنده کوشیده به‌گونه‌ای عمده شخصیت‌های درگیر در ماجرای کربلا را وارد نمایشنامه کند؛ شخصیت‌های قطب خیر و شخصیت‌های قطب منفی و شر کربلا. ممکن است حضور برخی از شخصیت‌ها مثل مسلم بن عقیل در حد ذکر نام باشد، اما همچنان که از نام نمایشنامه برمی‌آید، حسین (ع) در محوریت ماجرا قرار دارد و دارای حضوری اثرگذار در آن است.

۲.۲. حقیقت‌مانندی

حقیقت‌مانندی از عناصر مهم داستان و نمایشنامه است. کیفیتی که داستان را پیش چشم خواننده قابل‌قبول می‌سازد و موجب پذیرش آن می‌شود. در تعریف حقیقت‌مانندی گفته‌اند: «کیفیتی است که در شخصیت‌ها وجود دارد و باعث واقعی جلوه کردن آن نزد خواننده می‌شود»(محمدی فشارکی،۱۳۹۱: ۷۸). بر این اساس زمانی که نویسنده شخصیت اثر خود را از میان شخصیت‌های واقعی جامعه و نه خیالی و توهمی انتخاب می‌کند، خواننده آن را واقعی می‌یابد.

نوع ویژگی‌ها و صفاتی که نویسنده به شخصیت نسبت می‌دهد نیز در این حقیقت‌نمایی مؤثر است. در هنر گویند: «نویسنده کلاسیک، باید وقتی شخص معینی را به‌عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم‌تیپ او جنبه کلی دارد»(سید حسینی، ١٣٧٦: ١٠٥). هراندازه شخصیت داستانی به افراد انسانی شباهت داشته باشد و از انجام اعمال غیرعادی و خارق‌العاده به دور باشد واقعی‌تر به نظر می‌رسد. این بدین معناست که شخصیت‌هایی با ویژگی‌ها آرمانی و ایده‌آل هرچند مطلوب باشند، اما اثر را از حقیقت دور می‌سازد. «شخصیت‌سازی در قصه، در حقیقت عبارت است از این‌که قصه‌نویس با تجزیه‌وتحلیل افراد در محیط خانوادگی و اجتماعی، به دنبال هویت واقعی آن‌ها می‌گردد. نشان دادن هویت راستین اشخاص داستان»(براهنی، ١٣٦٢ :٢٨٥).

یکی دیگر از عواملی که باعث واقعی جلوه کردن اثر ادبی می‌شود، نوع چینش حوادث و طرح و پیرنگ داستان است. «وقایع داستان باید طوری بیان گردد که از نظر خواننده پذیرفتنی باشد، اگرچه در داستان، حوادث آن طوری اتفاق نمی‌افتد که در زندگی واقعی؛ بلکه داستان سلسله‌ای از حوادث را که شبیه به حوادث واقعی است، برای ما تصوّر می‌کند؛ یعنی نویسنده باید وقایع را به گونه‌ای تعریف کند که امکان رویداد آن‌ها در زندگی واقعی احساس گردد و ازنظر خواننده

باورپذیر باشد»(محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۷۸). در طرح داستان نوع رابطه بین حوادث و ترتیب توالی زمانی آن‌ها می‌تواند حقیقت‌نمایی را قوت بخشد. وجود رابطه علی و معلولی بین آن‌ها و عدم پرش‌های زمانی که به جریان سیال ذهن معروف است یکی از این مؤلفه‌هاست. «داستان‌نویس، تجربه‌های خام زندگی را چنان ماهرانه کنار هم می‌چیند که از کلیت آن، رابطه علّی حوادث مشخص می‌گردد»(کنّی،۱۳۸۰ :٤٥)، البته این به معنای تطابق عینی حوادث با واقعیت و عدم قدرت تخیل نویسنده در پردازش حوادث نیست. نویسنده مواد خود را از واقعیت می‌گیرد و با دخل و تصرف در آن، چنان طرحی به داستان می‌دهد که خواننده را مجذوب خود سازد.

شاید این تصور عام در مورد آثاری که بر مبنای یک واقعه تاریخی نوشته می‌شوند، وجود داشته باشد که جنبه حقیقت‌مانندی آن تضمین شده است، اما حقیقت‌مانندی در آثار برآمده از واقعیت مجسم و عینی همچون وقایع تاریخی اصلاً ساده نیست؛ چراکه «نویسنده در گزینش مواد و مصالحی که در وقایع آشفته و درهم وجود دارد، باید به آن‌ها نظم و سامان بدهد و میان وقایع، ارتباط منطقی برقرارکند؛ یعنی از بین وقایع جورواجور و وضعیت و موقعیت‌های گوناگون گزینش به عمل آورد تا خوانندگان به وقوع حوادث متقاعد شوند»(میرصادقی، ١٣٩٤: ١٩٥). از دیگر مؤلفه‌های تأثیرگذار درحقیقت‌مانندی اثر، نوع فضاسازی و مکان رخداد حوادث است. همچنین زاویه دیدی که نویسنده برای روایت داستان انتخاب می‌کند؛ راوی دانای کل به‌واسطه ویژگی‌هایش کمترین تطابق را با واقعیت داشته و استفاده از متکلم و گفتگو بیشترین انطباق با واقعیت را دارد؛ چراکه این ذهنیت را به مخاطب القا می‌کند که خود فرد در جریان حوادث حاضر بوده و آن را مشاهده کرده است.

۳.۲. نمود حقیقت‌مانندی در نمایشنامه‌ها

با توجه به تفاوت سه نمایشنامه در نوع و میزان بهره‌گیری از مؤلفه‌های اثرگذار در حقیقت‌مانندی، در کنار اشتراکات آن‌ها، این عناصر در هر اثر به‌صورت جداگانه بررسی می‌شود و البته در ضمن هر مورد نگاه مقایسه‌ای با دیگر آثار هم ارائه می‌شود. برخی از عناصر به‌صورت مشترک و به‌واسطه ساختار نمایشنامه به‌خودی‌خود به حقیقت‌مانندی آن‌ها کمک کرده است. زوایه دید، ازجمله آنهاست؛ نمایشنامه به‌واسطه ساختار گفتگومحور، از زاویه دید متکلم و گفتگو بهره می‌گیرد و از این جهت به واقعیت نزدیکتر بوده و خواننده ارتباط نزدیکی با آن برقرار می‌کند. همچنین بحث زمان و مکان وقوع حوادث که به واسطه نوع وقایع انتخاب شده توسط نویسندگان، اغلب در همان زمان و مکان واقعی رخداد پیش می‌رود به جز نمایشنامه عبدالواحد در فصل پایانی که شاهد حضور شمر در دوره معاصر هستیم و محل حادثه نیز مطلق و قابل انطباق با هر موقعیتی در تاریخ است؛ هرچند در این مورد هم با توجه به دلالت معنایی مورد نظر نویسنده مبنی بر جنبه نمادین شخصیت شمر، خواننده آن را غیرواقعی تلقی نمی‌کند.

آنچه در ادامه به‌عنوان مؤلفه‌های حقیقت‌نمایی در سه اثر بررسی می‌شود، شامل نوع شخصیت‌های به‌کار گرفته‌شده توسط نویسنده، خیالی یا واقعی بودن آنها، نوع گفتگوها و استفاده از روایات مستند تاریخی در آنها، حوادث انتخاب شده

از تاریخ کربلا، طرح و پیرنگ حوادث و سیر روایت و عدم پرشهای زمانی آن و نوع عناصر خیالی و نحوه به‌کار گرفتن آن در متن است.

۱.۳.۲. نمایشنامه‌ی "الحر الریاحی"

بستر موضوعی نمایشنامه‌ی "الحر الریاحی"، واقعه کربلاست، اما شاهد تغییرات قابل‌ملاحظه‌ای در حوادث آن بخصوص در پرده پایانی هستیم؛ اما ازیک‌طرف استفاده از شخصیت‌های حاضر در کربلا و از طرفی تصویر برخی حوادث اصلی روایت شده در جریان واقعه عاشورا چون چالش حر با خود که به‌صورت کلی در تاریخ آمده، متن را برای خواننده قابل‌پذیرش ساخته است. نویسنده با حضور هنرمندانه خود این وقایع را با تفاصیل و جزئیات بیشتری روایت می‌کند. در حوادث عینی و ملموس نمایشنامه که خواننده بارها در منابر شنیده است، بحثی نیست؛ چراکه این حوادث، برای خواننده عینی و باورپذیر هستند و تردیدی در وقوع آن‌ها نیست؛ برای مثال در این موقعیت عینی و گفتگوی بین دو شخصیت واقعی از تاریخ عاشورا، امری که موجب مختل شدن باورمندی مخاطب باشد، وجود ندارد: «أبو حفص: أنت یا حر تملك سیفك /الحرّ: أملك الآن حتی قرارته/حدّ أنّي أحسّ به یتقوّس ضلعا علی القلب/«ینهض»/ملأتم وعائی /فعودوا إلی جندکم راشدین/و بیني و بینکم لحظة/أرد الماء و أتهیّبه /زیاد: طوع أمرک/«یخرجون.. و یبقی وحیداً» (عبدالواحد، ۲۰۰۰: ٤٥)

در مواردی نیز نویسنده، عناصری خیالی را وارد متن می‌کند؛ مثل آنجا که حر با خیال خود وارد گفتگو می‌شود و هیچ شاهد تاریخی بر صحت آن‌ها وجود ندارد، اما درعین‌حال خواننده چون آن‌ها را در مسیر کلی حادثه و چالش درونی حر می‌یابد، احساس بیگانگی با آن نمی‌کند. ورود خیال حر به گفتگو بین دو شخصیت، باعث غیرواقعی شدن آن برای مخاطب نمی‌شود؛ زیرا او به‌خوبی درک می‌کند انسان در نزاع و چالش درونی همواره حدیث نفس دارد: «الهاجس: هیهات/أنت المکابر لن تشرب الماء یصدّقون علیك به /أنت تبحث عن مائك الآن/لا شیء یصدع هذا الظمأ غیر مائك»(همان: ٤٥)

یکی دیگر از هنرمندی‌های نویسنده در طرح اثر خود، واردکردن شخصیت‌هایی است که در واقعیت تاریخی وجود دارند و نویسنده آن‌ها را در راستای هدف خود به خدمت می‌گیرد. حضور مسیح (ع)، ارنستو چه‌گوارا، یوحنا معمدان و .. از جمله این شخصیتها هستند که در بخش‌هایی از نمایشنامه و در جریان حوادث تاریخ عاشورا و ارتباط با گذشته و دوران معاصر به تصویر کشیده می‌شود. عناصری پراکنده در عالم واقع که ذهن نویسنده آن‌ها را در سیری ملموس و قابل‌قبول به‌کار می‌گیرد. در بخشی از نمایشنامه، سر بریده یوحنا یا یحیی به سخن می‌آید:

«طفل: یا یوحنا خذ مني شفة/طفلة: یا یوحنا خذ مني عینا/رجل مقطوع: یا یوحنا../الرأُس: أرشد کتفیّ إلی رأسي/یوحنا: کم جسدا مثلي یسعی»(همان: ٥١)

ورود این جنبه‌های خیالی که در واقعیت کربلا رخ نداده است، اختلالی در روند باورمندی حادثه کربلا ایجاد نمی‌کند، حتی به حوادث، عمق می‌بخشد؛ چراکه «حوادث واقعی در نمایشنامه به‌خودی‌خود مقصود نیست؛ بلکه در دست هنرمند ماهر و با استعداد، وسیله‌ای است برای کشف حالات درونی بشر و احوال جامعه بشری در قالبی فنی و هنری که قدرت تحریک اندیشه‌ها و وجدان‌ها را دارد. حوادث نمایشنامه، اهمیت خود را از اهمیت حوادث در واقعیت نمی‌گیرد؛ بلکه از

دلالت‌هایی می‌گیرد که نویسنده، در اثر هنری به آن‌ها می‌بخشد»(القط، بی‌تا: ١٦). هدف این حوادث، تحریک اندیشه و عاطفه خواننده است. یکی از اندیشه‌ها، تکرار تاریخ است که همواره به دست جباران تاریخ صورت گرفته است.سر یوحنا یا یحیی بریده شد؛ چون با ازدواج هرودت پادشاه، با دخترش سالومه مخالفت ورزید، حسین (ع) نیز به خاطر مخالفت با دستگاه جبارانه یزید بن معاویه جانش را فدا کرد و سرش بریده شد. نویسنده به‌عنوان یک صابئی یا مندایی که معتقد به یحیی معمدان است، در راستای باورهای خود از این تصویرسازی استفاده و از میان پیامبران تاریخ که در راه مبارزه با دستگاه ظلم جان باخته‌اند و تعداشان نیز کم نیست، یحیی را ذکر کرده است. او با این تصویرسازی، عاطفه خواننده را تحریک می‌کند؛ آنجاکه کودکان دختر و پسر و حتی مرد بی‌دست و پا از یحیای پیامبر می‌خواهند عضوی از بدنشان را ببرد تا او دوباره جان بگیرد و به مبارزه با ظلم بپردازد.

بخش‌های پایانی پرده سوم نمایشنامه، یکی از فرازهای خیالی نمایشنامه است که شمر در صحنه نمایش در حال گفتگو با جوانان امروز است:«الشمر: كبرتم على أن تخافوا إذن..ها؟/الشاب الأول: كبرنا.؟/نعم.. ربّما/الشمر: نلتقى بعد يومين../آمل أن نلتقى /و أنت بحجم إدّعائك هذا/الشاب: ستراني /إذا أنت لم تبتعد بطريقك عن حيّنا/الشمر: لا تخف/لك عهد بأنّي سأبحث عنك/الشاب: أما عناء البحث /فإنني أغنيك عنه يا بن ذى الجوشن/سوف تراني حيثما مضيت»(عبدالواحد، ٢٠٠٠: ١٣٥)

استمرار سال ٦١ هجری تا دوره معاصر، واقعیتی است که وقتی خواننده شمر را در صحنه نمایش می‌بیند، اگرچه آن را برآمده از خیال نویسنده درک می‌کند، اما دور از انتظار نمی‌داند؛ چراکه شمر تاریخی، امروز در قالب یک سمبل و نماد در زمان حاضر ظاهر شده است. گفتگویی که از نظر زمانی هزار سال فاصله وجود دارد، اما کیفیت ارائه این گفتگو به هیچ وجه غیر قابل باور نیست؛ چراکه رویکرد نویسنده از همان ابتدا معناسازی است و این قضیه باعث شده است تا خواننده با توجه به رویکرد نویسنده از ورای این عناصر خیالی در پی معنایی عمیق باشد.

٢.٣.٢. نمایشنامه‌ی "الحسين ثائرا"

در بررسی عنصر حقیقت‌مانندی در نمایشنامه‌ی "الحسين ثائرا" نیز باید از زاویه تاریخی بودن آن به قضیه ورود کرد. اولین صحنه این نمایشنامه، با اعلام مرگ معاویه است :«مات معاويه يا قوم /فالحرية منذ اليوم» (الشرقاوی، بی‌تا: ٩)

شرقاوی می‌توانست ماجرا را پیش از مرگ معاویه، به‌خصوص ازآنجا آغاز کند که معاویه جلسه‌ای تشریفاتی تشکیل می‌دهد تا برای خلافت فرزندش یزید، از بزرگان و سیاست‌مداران جهان اسلام بیعت بگیرد. طبیعتاً حسین (ع) غایب است؛ چراکه بنا بر اصل امامت، خود را میراث‌دار حکومت اسلامی می‌داند. این غیاب می‌توانست نطفه بروز اختلافات بین حسین (ع) و حکومت اموی قرار بگیرد و در نمایشنامه منعکس شود؛ اما نویسنده نمایشنامه را نه از آنجا، بلکه از زمان مرگ معاویه آغاز می‌کند. لاجوس اگری می‌گوید: «بهترین موقع نمایش، وقتی است که چیز مهمی در ابتدای داستان، مواجه با خطر باشد. در هر اثری که بتوان آن را نمایشنامه نامید، موقعی پرده بالا می‌رود که لااقل یکی از اشخاص بازی به مرحله‌ای رسیده باشد که بالاجبار مسیر زندگی او تغییر می‌یابد»(اگری، ١٣٨٣: ٣٠٠ – ٣٠١). شرقاوی، نمایشنامه را از مرگ معاویه آغاز می‌کند، نقطه شروعی که جان امام حسین(ع) و امت اسلامی را به خطر می‌افکند؛ چراکه مرگ او، سرآغاز درگیری‌های

بسیار بین شیعیان و امویان است. در حقیقت شرقاوی، یک چالش را اساس شکل‌گیری پیرنگ خود قرار می‌دهد. شیعیان از این مرگ خوشحال هستند و هواداران اموی می‌کوشند با نسبت دادن معاویه به‌عنوان صحابی پیامبر (ص)، آن‌ها را به سکوت وادارند. امویان حتی از شیوه‌هایی چون تداعی پیمان‌های پیشین بهره می‌برند که موجب واکنش شیعیان یا مردمان عادی مؤمن به حقانیت اهل‌بیت (ع)می‌شود:

«أسد: نحن بايعنا... فمن ينكص عن البيعة آثم/رجل ثالث: لم تكن تلك ببيعه/بشر: انها بيعة إكراه و خوف... وطمع/سعيد: إنها قد أخذت بالسيف من مستضعفينا/أو بفيض المال من أهل الورع. . !/إن بعض الناس قد نال على البيعة ضيعة!! /أسد: لا تعرض بي /فما أعطيتها إلا لكى أحقن فيها الدم فافهم/كن حكيما يا بنى» (الشرقاوی، بی تا: ۱۲)

مرگ معاویه و ماجرای بیعت گرفتن برای یزید، نقطه آغاز واقعه عاشوراست. نویسنده با این نقطه شروع، در حقیقت به دنبال نشان دادن ریشه‌هاست. واقعیتی که در دل گفتگوی بین شخصیت‌ها بدان اشاره می‌شود. استراتژی حکومت یزید برای بیعت گرفتن و استفاده از ابزار اجبار، تطمیع و تهدید افراد بانفوذ یک حقیقت تاریخی است که خواننده را بیش‌ازپیش به واقع‌گرا بودن متن معتقد می‌سازد.

سیر حوادث و پیشبرد آن‌ها نیز در طرح داستان سیری منطقی به خود گرفته است. این درون‌مایه، باورمندی در خواننده را تقویت و او را در پذیرش اصل ماجرا همراه می‌سازد، حتی اگر خواننده از وجود شخصیت‌ها در تاریخ مطمئن نباشد.

نویسنده، در خلال درگیری‌های فزاینده، وحشی، قاتل حمزه (ع)، عموی پیامبر اکرم (ص) را وارد نمایشنامه می‌کند. استفاده از این شخصیت تاریخی و استناد به او به‌عنوان نمونه‌ای از فریب‌خوردگی انسان در طول تاریخ، حقیقت‌مانندی را قوت داده و مخاطب در نتیجه استدلال و آوردن شاهد تاریخی، ماجرا را بهتر می‌پذیرد:

«حديث هند مايزال يسيل فى أذني/فلتقذف برمحك ظهره. . . ستصير حرّا ان قتلته/ستنال مني اشتهيته /قد كنت عبدا حينذاك لآل هند/عبد له أحلام عبد!!/هو ذاك حمزة يستدير مطاردا من فرّ منه/هو ذاك مشغول بضرب الهاربين و كلهم ينحان عنه/فأتيته من خلفه بالرمح، ما شيء ليقهره سوى/غدرات رمح/و رشقت ظهره»(الشرقاوی، بی تا: ۱۵)

شرقاوی با گزینش شخصیت وحشی و وارد کردن او به نمایشنامه ابعاد واقع‌گرایی نمایشنامه را تقویت می‌کند که طبعاً به جنبه حقیقت‌مانندی نمایشنامه منتهی می‌شود. این استناد به تاریخ، کاملاً برخلاف رویکرد عبدالواحد بوده و بدون دخل و تصرف و صرفاً به‌منظور استشهاد صورت گرفته است؛ ازاین‌رو بیش از اثر اول برای خواننده قابل‌پذیرش و واقعی جلوه می‌کند.

حضور دیگر شخصیت‌های تاریخی چون مروان بن حکم و ولید برای بیعت گرفتن از امام هم در این حقیقت‌نمایی مؤثر بوده است. روایتی کاملاً تاریخی که در آن مروان، با خشونت زبانی و تهدید و ولید با زبان ملایم و تطمیع تلاش می‌کند تا امام را به بیعت وادارد:

«الوليد: كيف..؟ لا.. يا ابن الحكم!/ أ أنا أقتله إن لم يبايع؟/ابن الحكم: أنا أخشى أن يقول الناس قد خاف الوليد/الوليد: أن يقول الناس عنى خاف/خير لى من قتل الحسين بن على/ربما شاورت فى الأمر سواك/ابن الحكم: كثرة الآراء تغرّى بالتردد/انما الشورى وبال فاستبد/ان ضربا في رقاب الضعفاء/سوف يعطينا ولاء الأقوياء/فابعث الشرطة فلتضرب رؤوس الفقراء» (الشرقاوی، بی تا: ۲۱)

بنابراین عناصری چون سیر طبیعی حوادث در نمایشنامه، حضور شخصیت‌های واقعی و تاریخی و نوع گفتگوی بین شخصیت‌ها موجب شده است که اثر حاضر، بیش از نمایشنامه‌ی عبدالواحد دارای جنبه‌های رئالیستی باشد. روند شکل-گیری حوادث همچنان توسط شرقاوی با اجتناب امام از بیعت و اعمال فشار از جانب حکومت ادامه می‌یابد، سیری که مسیرخشونت‌ورزی حکومت اموی را نشان می‌دهد. نوع حوادث انتخاب‌شده توسط نویسنده در کنار سیر منطقی، دارای مبنای تاریخی است و خواننده در جریان کلیات آن قرار دارد، اما نویسنده در اثر خود با جزئیات بیشتری بازنویسی کرده است.

یکی از حوادث واقعی تاریخ کربلا، حضور مسلم در کوفه و گفت‌وگوهای او با مختار است. شرقاوی علاوه بر استفاده از تاریخ، برای واقعی نمودن بیشتر متن، از عبارات عینی نقل شده در تاریخ هم استفاده می‌کند، مانند:«فلتعجل بأبی أنت وأمی أینعت کل الثمار..» شرقاوی در این بخش از نمایشنامه، یک حادثه رخ داده را طوری بازگو می‌کند که اطلاعات تازه‌ای برای خواننده به همراه دارد؛ به‌خصوص برای خواننده‌ای که تنها از کلیت وقایع عاشورا و کربلا آگاهی دارد:

«المختار: أصبحت في يدك الكوفة منذ اليوم يا مسلم/ فاصنع ما بداك/بايع الناس جميعا للحسين/مسلم: وإذن يا أيها المختار فلنبعث إلى مكة من يستقدمه/المختار: فلتعجل بأبی أنت وأمی أينعت كل الثمار.../مسلم: أنا ذا ماض لكی أكتب له»

المختار: غير أنا لم يزل ينقصنا بعض السلاح/لعنة الله على التجار غالوا فی الثمن/مسلم: ما احتياجي لسلاح؟/المختار: ربّما شبّت هنا حرب يديل السيف فيها/من ذوی التقوی و أرباب الصلاح/وإذن فلنتجهّز لاحتمالات القتال»(الشرقاوی، بی تا: ۷۰)

شکل‌گیری طرح نمایشنامه بر اساس وقایع تاریخی، عدم پرش‌های زمانی در نقل حوادث، استفاده نکردن از شخصیت‌های تخیلی باعث شده است این نمایشنامه، در عین داشتن جذابیت‌های هنری، بیش از اثر عبدالرزاق عبدالواحد به گونه اثر روایی و تاریخی نزدیک شود، با این تفاوت که رویکرد عبدالواحد، معناگرایی بوده و دخل و تصرف در تاریخ بسیار است. استفاده از مواد خامی که شاید در تاریخ، ارتباطی ظاهری به هم ندارد، اما به شکل قابل قبولی در کنار هم قرارگرفته‌اند و معنای ذهنی موردنظر نویسنده را به خواننده منتقل می‌کند. شرقاوی با گرفتن کلیات تاریخی و افزودن جزئیات، طرحی منسجم و منطقی از حوادث و شخصیت‌ها ارائه می‌دهد.

۳.۳.۲. نمایشنامه‌ی "الحسین"

حادثه کربلا، حادثه‌ای است که بسیاری از جزء جزء وقایع آن آگاه‌اند، ازاین‌رو نویسنده‌ای که بخواهد اثری در این زمینه بیافریند و بتواند خواننده آگاه به حوادث را با خود همراه کند، کاری دشوار پیش رو دارد،؛ چراکه در عین امانت‌داری به واقعیت، باید اثری ادبی خلق کند. شاید بتوان گفت انعکاس حوادث مشهور حادثه، چندان دشوار و غیرقابل دستیابی نیست، مشکل از جایی پیش می‌آید که نویسنده به حوادث جزئی و کمتر شناخته شده کربلا، پیش یا پس‌ازآن بپردازد. البته «اینکه چه درجه‌ای از احتمال یا شباهت به واقعیت لازم است تا به حقیقت‌مانندی دست‌یابیم، هرگز به‌طور قطع تعیین نشده است» (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۱۹۳). روایت "الحسین"، قصه‌ای واقعی است؛ یعنی در واقعیت تاریخی رخ داده است. ولید فاضل، در نمایشنامه خود، در کنار پرداختن به حوادث مشهور کربلا، به وقایع جزئی‌تر نیز پرداخته است. او در رویکردی مشابه

عبدالواحد، به دنیای غیر روایت‌شده تاریخ کربلا و حدیث نفس شخصیت‌ها نیز وارد می‌شود؛ ازجمله در مواردی به خلوت‌های حسین (ع) با خویش می‌پردازد:

«الحسين: أيا هيكل فاطمة النوراني الذي يسري في سماء الروح، ويحلّق في أجواء النفس عابرا بحر الحقيقة السرمدي، ضميني لصدرك يا أماه، ولأهنأ قليلا في عتبات هيكلك، الذئاب أحاطت بي من كل جانب، مشطورا، وحيدا، مطاردا، في الصحراء، منبوذا من عيون الخلق، إلا عينيك أيتها الزمردة، التي تشع بالسناء الأزلي» (فاضل، ۱۹۹۸: ۳۰)

پرداختن به نجواهای درونی امام در بحبوحه حوادث پیش و پس از کربلا، قضیه‌ای است که در آثار ادبی دیگر در ارتباط با کربلا، کمرنگ و در این اثر بسیار پررنگ است. این قضیه، بیانگر تلاش نویسنده برای نزدیک‌تر شدن به شخصیت ایشان و پرداختن به جنبه‌های روانی و درونی شخصیت است. اگرچه این نوع گفتگوها ازنظر تاریخی، غیرقابل استناد است، اما برای خواننده طبیعی جلوه می‌کند و سبب تقویت حقیقت‌مانندی اثر می‌شود.

اشاره به حوادث تاریخی و شکل‌گیری پیرنگ داستان با استفاده از شخصیت‌های حقیقی و ابزار گفتگو در این نمایشنامه نیز توسط نویسنده به‌خوبی به کار گرفته می‌شود. روایت گفتگوی بین شخصیت‌هایی چون یزید و مشاورش سرجون، عمر بن سعد و شمر بن ذی الجوشن از جمله آنهاست:

«عمر: إنني مخلص لمولانا أمير المؤمنين. /شمر: إذن، لفعل ما يأمرك به خليفة الله على الأرض، وكلمته الناطقة. /عمر: وبم يأمرني؟ /شمر: هذا هو جواب الأمير على رسالتك، وهي تنال رضا خليفة الله. /عمر: وما هي الجواب؟/شمر: رأسك ورأس الحسين، أو دع إمارة الجند لي، إنها إحدى خيارات ثلاث. /عمر: لقد صدق الحسين» (همان:۵۷)

در کتاب‌های تاریخی، عمدتاً کلیات حادثه کربلا، مورد کندوکاو قرار گرفته یا منعکس‌شده است، اما در این نمایشنامه، شاهد زوایایی تازه و جزئی‌تر از حادثه کربلا و شرکت‌کنندگان در وقایع هستیم. برخلاف آثار تاریخی که روایتی خشک و بدون انعطاف از حوادث تاریخی است، شکل‌گیری نمایشنامه بر اساس گفتگو و تصویر حادثه از منظرهای متفاوت آن را از تاریخ متمایز می‌سازد.

همان‌طور که گفته شد لازمه دیگر حقیقت‌مانندی، این است که نویسنده از میان خیل عظیم حوادث که در واقعیت ممکن است همچون کلافی درهم‌پیچیده به نظر برسد، به انسجام برسد و میان حوادث سامان‌یافته، ارتباط منطقی برقرار کند. این کیفیت هنری، لازمه کار هر نویسنده‌ای است که بخواهد واقعه کربلا را دست‌مایه کار خویش قرار دهد. واقعه کربلا، حوادث و وقایع پردامنه‌ای را در برمی‌گیرد که اگر نویسنده نتواند این وقایع را به‌خوبی گزینش کند، به انسجام اثر ضربه می‌زند. ولید فاضل، این اصل را به‌خوبی مراعات کرده است. باوجودی که او در اثرش به وقایع گوناگونی پیش و پس از کربلا می‌پردازد، اما در اثرش بین وقایع انسجام وجود دارد و این به دلیل گزینش درست و حساب‌شده بین وقایع است؛ به‌عبارت‌دیگر، ما در این اثر نه با انباشت وقایع؛ بلکه با گزینشی ظریف روبرو هستیم. البته نویسنده برای رسیدن به این حقیقت‌مانندی، نباید صد در صد دربند واقعیت باشد؛ بلکه باید دست به تخیّل بزند. «هنرمند به اتکای خلاقیت خود، مصالحی را که از زندگی گرفته است، بازسازی می‌کند، با قدرت تخیّل خود آن را پربارتر می‌کند و به آن مضامینی نو

می‌بخشد. وقتی این تصویر جامع را بازآفرینی می‌کند، بار دیگر عناصری را از پدیده اصلی مورد استفاده قرار می‌دهد» (همان: ١٩٦ – ١٩٧).

گستره وقایع کربلا که ولید فاضل گزینش کرده، زیاد است و این گستردگی وقایع، او را ناگزیر ساخته است که با تخیّل خویش به واقعیت، غنا بخشد. در این بخش از نمایشنامه، وارد ساختن عناصر خارق عادت که به روایت واقعه کربلا اختصاص دارد، نمودی از این غنابخشی به واقعیت است:

«يدخل معاوية بن يزيد ولى العهد، يمرّ معاوية أمام الرأس، يسلم عليه وهو سائر./معاوية الثانى: السلام عليك يا أبا عبدالله./الرأُس: وعليك السلام يا معاوية «يتوقف معاوية ويتجه نحو الرأس» /معاوية الثانى: إني أراك تتكلم فى المنام، وكنت أظنه أضغاث أحلام. . /الرأس: وما تسمعه الآن هو أضغاث أحلام. . يا معاوية أنت منا لأن قلبك مضاء بنور سراجنا، جسدك أفرزه يزيد، لكن روحك مضاءة بنور الله، فدع يا معاوية يزيد وحزبه. .» (فاضل، ١٩٩٨: ١٩٤)

سخن گفتن سر حسین (ع) با معاویه دوم ولیعهد یزید و توصیه امام به او که روحش را با حبّ اهل بیت روشن نگاه دارد و دل از محبت پدرش بکند، بیانگر رخنه نویسنده در واقعیت مألوف است. این امر، به گسترش حوزه واقعیت کربلا می‌انجامد، بنابراین شگرد، واقعیت کربلا تنها آن چیزهایی نیست که در کتب تاریخی می‌خوانیم. می‌توان این شگرد را نوعی رئالیسم دینی دانست. کسانی که در حوزه رئالیسم دینی فعال هستند، «کوشیدند تا در این کار، عینک‌های وارداتی شرقی و غربی را کنار بگذارند و جامعه و مردم خود را بی‌واسطه ببینند. بر همین اساس بود که به‌تدریج گونه‌ای جدید از واقع‌گرایی که عرصه آن از مرز محسوسات و مادیات درمی‌گذشت و وارد عوالم فراواقعی می‌شد(فراواقعی متفاوت با سوررئالیسم غرب)، پا به عرصه وجود گذاشت که می‌شود آن را نقطه آغازین واقع‌گرایی الهی یا واقع‌گرایی اسلامی دانست» (دستغیب، ١٣٧٦: ٣٨). فصل گفتگوی شیطان با حسین (ع) مصداقی از همین رویکرد رئالیسم دینی است(رک: فاضل، ١٩٩٨: ٩٧– ١٠٣). نویسنده در آن از مرزهای عینی واقعیت فراتر رفته و وارد فرا ـ واقعیتی می‌شود که عمق و غنای عمل حسین (ع) در این فضا قابل‌درک است.

ولید فاضل در این اثر نشان می‌دهد که چه رویکردی به واقع‌گرایی دارد. او از مرز محسوسات در می‌گذرد و وارد عوالم تازه‌ای می‌شود که در آن سر بریده امام با فرزند یزید وارد گفتگو می‌شود و در این میان، حقایقی روشن می‌شود؛ از جمله اینکه دل هر کس به نور اهل بیت روشن شود، رستگار خواهد بود ،حتی اگر فرزند قاتل نوه پیامبر باشد. مورد دیگر حضور امام زین العابدین، فرزند حسین (ع) در تدفین پدر است در حالی‌که ایشان هم‌زمان در زندان عبیدالله بن زیاد است:

«رجل ٣: لقد حفرنا القبور، ولكن لم نوار بها أيا من الموتى، حتى يتمّ التعرف عليهم، أنساعدك فى دفن أبيك؟؟/زين العابدين: لا، لقد قدمت لألحده، ابتعدوا أيها القوم. «يبتعدون يوارى أباه، صوت الريح، إضاءة»/رجل ١: لقد انتهينا من دفنهم و قد عرف كل واحد منهم../

رجل ٢: يا بن الحسين، هل أطلق ابن زياد سراحك؟/زين العابدين: لا، فأنا لا أزال مسجونا عنده. /رجل ٢: أنت، هنا و هناك؟/زين العابدين: أجل هنا وهناك» (فاضل، ١٩٩٨: ١٣٠ ـ ١٣١)

امام زین‌العابدین(ع)، به‌صراحت در پاسخ مردی از قبیله بنی اسد که مشغول دفن شهیدان کربلاست، می‌پرسد: مگر او در زندان عبیدالله نیست، پس چطور اینک به اینجا آمده است، می‌گوید: من هم‌زمان در هر دو جا هستم. این مصداق

رئالیسم دینی است که در آن امکان رخنه در واقعیت‌های ملموس و عینی وجود دارد و وارد عرصه فرا ـ واقعیت می‌شود. این را می‌توان نوعی رئالیسم جادویی شرقی نیز قلمداد کرد. «رئالیسم جادویی، آمیختن واقعیت است با وقایع رؤیاگونه، خیالی و عناصری از افسانه، اسطوره یا فولکور. نکته اساسی در این تعریف آن است که در رئالیسم جادویی، رخدادهایی غیرواقعی در دل داستانی که واقعی به نظر می‌رسد، اتفاق می‌افتد. این وقایع، فقط از نظر خواننده ممکن است غیرواقعی، باورنکردنی، عجیب وغریب یا ممتنع به نظر برسد، اما از نظر نویسنده و آدم‌های داستان، خارج از قلمرو احتمالات نیست. این نکته، مرز میان رئالیسم جادویی و دیگر شیوه‌های نقل داستان را متمایز می‌سازد»(خزاعی‌فر،١٣٨٤: ٧). «در رئالیسم جادویی، داستان ریشه در واقعیت دارد، فقط بعضی از رویدادهایش با عقل و منطق سازگاری ندارند. این نیز ناشی از آمیختگی امور تخیلی و اسطوره‌ای با واقعیت است»(بی‌نیاز، ١٣٩٢: ٢٤٣). وقایع فراواقعی در این نمایشنامه در نظر شخصیت‌ها نه تنها داخل در قلمرو احتمالات است، بلکه کاملاً قابل وقوع و باورمندانه روایت می‌شوند. این در حالی است که «برترین مهارت یک نویسنده موفق در این شیوه، بی‌گمان در همین اصل باورپذیری است. اصل باورپذیری، منطق روایی یا متقاعد کردن خواننده، برترین وجه ممیزه رئالیسم جادویی با دیگر شیوه‌های ادبی است»(رودگر، ١٣٩٥: ٥٢).

اطمینان نویسنده به غنای حقیقت‌مانندی واقعه کربلا به حدی است که حتی ابایی از وارد کردن عناصر فراواقعی به اثر نداشته است؛ چراکه خواننده مؤمن به وقایع کربلا ذره‌ای تردید در باورمندی به اصل این واقعه ندارد. ولید فاضل با وجود وارد کردن عناصر خیالی به نمایشنامه، مانند دو نویسنده پیشین، موفق به حفظ عنصر حقیقت‌مانندی شده و سبک خود را هم حفظ کرده است.

نتیجه

بررسی سه اثر نمایشنامه‌ای در حوزه ادبیات عاشورا از منظر میزان حقیقت مانندی نشان می‌دهد افزون بر ساختار گفتگو محور آثار که از زوایه دید خطاب به روایتگری می‌پردازد و جزء ذات این نوع آثار است، و گذشته از محتوا و درون مایه نمایشنامه‌ها که برگرفته از یک واقعیت تاریخی در نگاه کلان خود است و موجب تقویت حقیقت مانندی در آن‌ها می‌شود و انطباق با واقعیت را بیشتر می‌کند هریک از نویسندگان از شگردهای مشترک و گاه متفاوتی در استفاده از عناصر مختلف در این زمینه استفاده کرده‌اند. یکی از این ابزارهای مشترک استفاده از شخصیت‌های تاریخی و واقعی است که گاه به عینه و با دلالت تاریخی خود در اثر بکار می‌رود و در بستر حوادث تاریخی به‌عنوان نمونه ذکر می‌گردد و گاه این شخصیت‌ها از عوالم و زمانهای مختلف بکار گرفته می‌شوند تا در ذهن خلاق نویسنده، انسجام و ترتیب متفاوت اما در عین حال قابل پذیرش بیابند.

یکی دیگر از عناصر حقیقت مانندی در آثار نمایشی و داستانی روایت حوادث واقعی و استفاده از پیرنگ با نظام علی و معلولی بین رخدادهاست. مقایسه سه اثر نشان می‌دهد نمایشنامه الحر الریاحی، بسیاری از حوادث و وقایعی را که بیانگر نقطه‌های عطف واقعه کربلا است، منعکس نمی‌کند، اما دو نمایشنامه الحسین ثائرا و الحسین، گستره بیشتری از وقایع مهم واقعه کربلا را منعکس می‌کنند؛ از این رو تفاوتی در نوع روایت حوادث و گزینش آنها دیده می‌شود. در حقیقت می‌توان

گفت قدرت تخیل نویسندگی در اثر عبدالواحد بیشتر به چشم می‌خورد اما حوادثی که زاده خیال نویسندگان هستند نیز قابل باور می‌باشند؛ چراکه نویسنده به دنبال دلالتهای معنایی این وقایع است نه صرف انتقال خود حادثه. از طرفی ترتیب نقل حوادث و پرده‌های نمایشی نیز در اثر عبدالواحد متفاوت از دو اثر دیگر انطباق کمتری از نظر ظاهر حوادث با واقعیت دارد. نقل حوادث خارق‌العاده در بستر رئالیسم دینی نیز با توجه به آموزه‌های دینی در نمایشنامه‌ی الحسین به‌کار گرفته شده است که این حوادث فراواقعی برای خواننده پذیرفتنی است. در دو نمایشنامه الحسین ثائرا و الحسین، دو نویسنده موفق شده‌اند نقاط عطف زیادی از واقعه کربلا را منعکس کنند؛ لذا می‌توان گفت که انعکاس واقعیت، دغدغه نویسنده این دو نمایشنامه بوده است، درحالی‌که نویسنده الحر الریاحی بدون پایبندی به انعکاس واقعیات، هنروری و جنبه‌های ادبی را اولویت خود قرار می‌دهد و از قالب و محتوای عاشورا به عنوان ابزاری برای بیان هدف خود استفاده می‌کند.

نکته قابل‌ملاحظه دیگر در خصوص نمایشنامه‌ی الحر الریاحی نوع گفتگوها و پرش‌های زمانی به گذشته و حال و آینده است که به‌واسطه هدف نویسنده به‌کار گرفته می‌شود و ناشی از آشفتگی روحی و روانی شخصیت‌های اثر است.

کتابنامه

١. اگري، لاجوس. (١٣٦٤). **فن نمايشنامه‌نويسي**، ترجمه مهدي فروغ. چاپ دوم. تهران: نگاه.

٢. براهنی، رضا.(١٣٦٢). **قصه نویسی**. چاپ دوم. تهران: نشر نو.

٣. بنعزوز، محمد بن عبد العظيم. (٢٠٠٦).**معجم مصطلحات الأدب الإسلامي**، الرياض: دار النحوي.

٤. بی‌نیاز، فتح االله.(١٣٩٢). **درآمدي بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**. تهران: افراز.

٥. داوود، مناضل. (٢٠٠٦). **مسرح التعزية في العراق**. دمشق: دار المدي للثقافة والشعر.

٦. دستغیب، عبدالعلي. (١٣٧٦). **به سوی داستان نویسی بومی**. تهران: حوزه هنري.

٧. الدسوقي، عمر. (د تا). **المسرحية؛ نشأتها وتاريخها واصولها**. القاهرة: دار الفكر العربي.

٨. سید حسینی، رضا.(١٣٧٦). **مکتب های ادبی**، تهران: نگاه.

٩. الشرقاوي، عبدالرحمن. (بي تا). **الحسين ثائراً**، القاهرة: مؤسسة روز اليوت .

١٠. فاضل، ولید.(١٩٩٨). **الحسين ـ مسرحية تراجيدية في ثلاثة فصول**، بيروت ـ لبنان: مركز الغدير للدراسات والنشر.

١١. عبدالواحد، عبدالرزاق. (٢٠٠٠).**الأعمال الشعرية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٢. القط، عبدالقادر. (لا تا). **من فنون الأدب، المسرحية**، بيروت: دار النهضة العربية.

١٣. كافي، غلامرضا. (١٣٨٦). **شرح منظومه ظهر** (نقد و تحليل شعر عاشورايي از آغاز تا امروز). تهران: مجتمع فرهنگي عاشورا.

١٤. كنّي، ويليام پاتريك.(١٣٨٠). **چگونه ادبيات داستاني را تحليل كنيم**. ترجمه مهرداد ترابي نژاد و محمد حنيف، تهران: زيبا.

١٥. المحامي، محمد عبد الرحيم عنبر. (١٩٦٦). **المسرحية بين النظرية والتطبيق**. لاط: الدار القومية .

١٦. مكي، ابراهيم. (١٣٨٣). **شناخت عوامل نمايش**: نگاهي اجمالي به فرايند نمايش و بررسي جامع اصول و مياني متون نمايشي. چاپ چهارم، تهران: سروش .

١٧. ميرصادقي، جمال.(١٣٩٤). **ادبيات داستاني**. چاپ هفتم. تهران: سخن.

١٨. انصاری، نرگس.(١٣٩٧).«زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم الحرالریاحی». نقد ادب معاصر عربی،دوره٨. شماره١٥.صص٥٧- ٨٤. DOI : 10.29252/MCAL.2019.1282

١٩. پروينى، خليل؛ زودرنج، صديقه.(١٤٢٤). «خصائص القصة الإسلامية»، مجلة العلوم الإنسانية. العدد ١٠ . صص٤٠-٣٣.

٢٠. تقوی، علیرضا.(١٣٩٦). «شناخت عنصر حقیقت‌مانندی در داستان ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی»، فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی. دوره٣. شماره٢٢. صص٢١٩-٢٢٦.

٢١. خزاعي فر، علي. (١٣٨٤). «رئاليسم جادويي در تذكره الاوليا». دوره ٧ ،شماره ١. صص ٦ - ٢١.

٢٢. خیراندیش، سیدمهدی؛ رجایی، حمیدرضا. (١٣٩٨). «حقیقت‌مانندی در رمان فلسفی-فانتزی راز رنگین کمان، پژوهشنامه ادبیات داستانی». شماره٢. صص٦٧-٨٦.

٢٣. خلیلی، مریم؛ خانی، احسان. (١٣٩٢). «حقیقت‌مانندی در داستان رئالیستی این شکسته‌ها از جمال میرصادقی». همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی، دوره ٧.

٢٤. رودگر، محمد. (١٣٩٥).«شگردهاي باورپذيري در داستانهاي ماركز»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستاني، سال سوم، شماره دوم، صص ٥٢ - ٦٦ .

٢٥. عباسی، حسین؛احمدیان، حمید؛ ابن الرسول، سید محمدرضا. (٢٠١٦). «استدعاء شخصية الحسين(ع) والحرالرياحي في شعر الصابئة المندائيين عبدالرزاق عبدالواحد أنموذجاً». آداب ذی قار. العدد١٧. صص٢٩٦-٣٢٥.

٢٦. غسان، غنيم. (٢٠١٧). «المسرح الشعري و الشاعر العربي عبدالرزاق عبدالواحد». الموقف الادبی. العدد٥٥١. صص٢١٠-٢١٧.

٢٧. فسنقري، حجت اله، بهروز سالمی. (١٣٩٧). «جلوه‌هاي پايداري در نمايشنامه الحسين ثائرا شهيدا اثر عبدالرحمن الشرقاوی». ادب عربی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران). دوره ١٠. شماره١. صص٢١٧-٢٣٥.

٢٨. فصیح رامندی، صفورا؛ انصاری، نرگس؛ شیخی، علیرضا. (١٤٠١). «ساختارشناسی نمایشنامه عاشورایی بر مبنای نظریه فریتاگ (مورد پژوهی نمایشنامه منظوم الحر الریاحی)». مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية و آدابها. دوره ١٨. شماره ٦٣. صص١٢٧-١٥٨.

٢٩. محمدی فشارکی، محسن؛ خدادادی، فضل الله. (١٣٩١). «از تاریخ تا داستان؛ تحلیل عناصر مشترك بین تاریخ و داستان». پژوهشهاي تاريخي. دانشگاه اصفهان. دوره ٤. سال چهارم. شماره ٣ . ص ٨٦-٧١.

٣٠. موسی، فاطمه(١٣٤٦)، «عبدالرحمن الشرقاوي قصّاصاً» الكاتب، العدد٩٣،صص٨٧-٩٦.

٣١. میرزایی‌نیا، حسین؛ عرب یوسف آبادی، عبدالباسط.(١٣٩١). «کارکرد سنت در نمایشنامه الملك هو الملك اثر سعدالله ونّوس». مجله زبان و ادبیات عربی. شماره ششم. صص١٠٧-١٣٥. Doi: 10.22067/JALL.V4I6.16285

٣٢. نصیری، روح الله.(١٣٩١). «بررسي طرح نمايشي و معيارهاي دراماتيزه شدن در مقامات حريري»، مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ششم. صص١٣٧-١٦٥.16286/ Doi: 10/22067/JALL.V4I6

٣٣. زودرنج، صدیقه(١٣٨٧) «تحلیل انتقادی نمایشنامه اسلامی در ادبیات معاصر عربی» رساله دکتری دانشگاه تربیت مدرس.

٣٤. سوزنی، جمیل؛ میرزایی، فرامرز؛ سلیمی، علی. (١٣٨٩). «تحلیل العناصر المسرحیة في مسرحیتی "الحسین ثائراً و الحسین شهیدا" للشاعر عبدالرحمن الشرقاوی». پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه رازی.

References

Abbasi, H & Ahmadian, H &Ibn al-Rasoul, M. (2016). "Invoking the personality of al-Hussein (a.s.) and al-Harar al-Riahi in the poetry of al-Sabi'a al-Manda'iin Abdul Razzaq Abd al-Wahed as an example", *Adab Dhi Qar*. 17, pp. 296-325. [In Arabic].

Abdul Wahed, A. R. (2000). *Poetic Works*, Baghdad: The General House of Cultural Affairs. [In Arabic].

Al-Dasoqi, O. (n.d*). Drama: Its Emergence, History and Origin* .Cairo: Dar Al-Fikr Al-. Arabi. [In Arabic].

Al-Mohami, M. (1966). *Drama between Theory and Practice*. No place: Al-Dar Al-Qawmiyah. [In Arabic].

Al-Qitt, A. (n.d). *Of the Literature's Arts: Drama. Beirut*: Dar Al-Nahda Al-Arabia. [In Arabic] .

Ansari, N. (2017). "Aesthetics of artistic creativity in the play Manzoum al-Harar al-Riyahi", *Critic of Contemporary Arabic Literature*, 8(15). 57-84. [In Persian].

Benarouz, M. (2006). *A Dictionary of Islamic Literature* .Riyadh: Dar Al-Nahwi. [In Arabic].

Biniaz, F. (2013). *An Introduction to Writing Fiction and Narratology* .Tehran: Afraz. [In Persian].

Brahni, R. (1983*). Story writing* .Tehran:. Nashrenow [In Persian].

Dastgheib, A. (1997). *Towards Local Story Writing* .Tehran: Hozeh Honari. [In Persian].

Davood, M. (2006). *Ta'ziyeh Theater in Iraq* .Damascus: Dar Al-Mada. [In Arabic].

Egri, L. (1985). *The Art of Dramatic Writing* .Translated by Mehdi ForoughTehran: Negah. [In Persian].

Fasanqari, H. Salemi. (2017). "Persistence effects in the play of Al-Hussein Thaera Shahida by Abdul Rahman Al-Sharqawi", *Arabic Literature*, 10(1). 217-235. [In Persian].

Fasih Ramandi, S. Ansari, Sheikhi. (2022). "Structural analysis of Ashurai drama based on Freitag's theory (a case study of Manzoum al-Harr al-Riyahi)", *Iranian Journal of Arabic Language and Etiquette*, 18(63), 127-158. [In Persian].

Fazel, V. (1998). *Al-Hussein; a Tragic Drama in Three Acts* .Beirut, Lebanon: Al-Qadir Center. [In Arabic].

Ghassan, G. (2017), "Al-Tama'ah Al-Shaari and Al-Arabic Poet Abdul Razzaq Abdul-Wahed", *Al-Dasliq Al-Adabi*. 551, 210-217. [In Arabic].

Kafi, G. (2007). *Description of the Noon's Poem (Criticism and Analysis of Ashura Poem from the Beginning up to Now)*. Tehran: Ashura Cultural Complex. [In Persian].

Kenny, W. (2010). *How to analyze fiction literature.* translated by Mehrdad Tarabinejad and Mohammad Hanif. Tehran: Ziba. [In Arabic].

Khairandish, S; Rajaei, H. (2018). Reality-likeness in the philosophical-fantasy novel The Secret of the Rainbow, *Journal of Fiction Literature*. 2. 67-86. [In Persian].
Khalili, M; Khani, E. (2012), Truth-likeness in the realistic story of these fragments by Jamal Mirsadeghi, *Persian Language and Literature Research Conference*, Volume 7. [In Persian].
Khazaiifar, A. (2005). "Magical Realism in Tazkirat al-Awliya", *Nama-i farhangistan*,7(1). 6 – 21. [In Persian].
Maki, I. (2004). *Familiarizing with Dramatic Elements: a Brief Look on the Process of Drama's Emergence and a Comprehensive Review of the Principles and Fundamentals of Dramatic Texts*. Tehran: Soroush. [In Persian].
Mirsadeghi, J. (2015). *Fiction*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
Mirzaienia, H. Arab Yusofabadi, A. (2012). "Function Of the Heritage in 'Al-Malik Howa-L-Malik' Play by Sa'Dallah Wannous", *Journal of Arabic Language and Literature*, 4(6). 107 – 135. [In Persian]. Doi:10.22067/JALL.V4I6.16285
Muhammadi F; Khodadadi, F. (2012). "From History to Story; the Analysis of Common Elements in History and Story; *Historical Researches", Isfahan University*, New Volume, 4(3). 86 – 71. [In Persian].
Musa, F. (1967). "Abd al-Rahman al-Sharqawi Qassasa" *Al-Katib*.93, 87-96. [In Arabic].
Nasiri, R. (2012). "A Study of Drama Design and Dramatization Criteria in Hariri's Maqamat", *Journal of Arabic Language and Literature*, 4(6), 137 – 165. [In Persian].
Doi: 10.22067/jall.v4i6.16286
Parvini, K .Zodranj. (2003). **"**Characteristics of Islamic Story", *The Journal of Human Sciences*. 2(10), 33 – 40. [In Persian].
Persian].
Rodgar, M. (2016). "The Believability Device in Marquez's Stories", *Narrative Studies Quarterly*. 3 (2). 52 – 66. [In Persian].
Seyyed Hosseini, R. (1997). *Literary schools* .Tehran: Negah. [In Persian].
Sharkawi, A. (n.d). *Al-Hussein Tha'eran* .Cairo: Rosa Al-Youssef Institution. [In Arabic].
Suzani, J; Mirzaei, F; Salimi, A. (1389). "*Analysis of the theatrical elements in the play "Al-Hossein Tha'er and Al-Hossein Shahida" by the poet Abdul Rahman Al-Sharqawi*, Master's thesis, Razi University. [In Persian].
Tagavi, A. (2016), Recognizing the truth-like element in the story of Weiss and Ramin by Fakhreddin Asad Gorgani, *New Research Quarterly in Humanities*, 3(22).219-226 [In Persian].
Zodranj, S. (2007) *Critical analysis of Islamic drama in contemporary Arabic literature*, PhD thesis, Tarbiat Modares University. [In Persian].

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:۸۵-٦٦

واکاوی انگیزه‌های سرایش و درون‌مایه‌های شعر استغاثه در دورهٔ اندلس (بر اساس نظریّهٔ عمل پیر بوردیو)

(پژوهشی)

مهسا جدیدالاسلامی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
عباس عرب (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi:10.22067/jallv14.i4.2210-1199

چکیده

واژهٔ استغاثه از حیث معنایی، بلاغی و ادبی به معنای شفیع طلبیدن است. از دیرباز در ادبیات عرب نوعی شعر با درون‌مایهٔ استمداد ظهور یافت که «استغاثه» نام گرفت و از دو ابزار معنوی و مادی «توکّل» و «تمسّک» بهره می‌برد که در پی تغییراتی در اوضاع جامعهٔ هدف بود. با نگاهی به پژوهش‌های محقّقان حوزهٔ ادبیّات و تاریخ ادبیات، می‌توان دریافت درون‌مایه‌های ادبی استغاثه در واقع، بیانگر مسئولیت اجتماعی و تعهد هنری شاعران بوده و نیک آشکار است که برای فهم عمیق‌تر چرایی سرایش این نوع اشعار، به‌کارگیری نظریه‌هایی که شناختِ جامعه و مردم خاص زمانی را بررسی می‌کنند، راهگشا خواهد بود. در پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، تلاش شده است تا از دیدگاه جامعه‌شناسی پیر بوردیو استفاده شود. بر مبنای این نظریّه، تعهد اجتماعی، عمل و کنش، بازتاب منش جامعه است. با تحلیل جامعه‌شناسی این مهم، آشکار خواهد شد که ساختارهای اجتماعی توانمندِ قشر حاکم، چه تأثیری بر قشر فرمان‌بر جامعه دارند. ازآنجاکه کُنش‌های ناآگاهانهٔ به وجود آمده در ساختار اجتماعیِ دوران جاهلی و مقابله با اجبارهای صادره از قشر حاکم درنتیجه برخی تک‌بیت‌هایی با موضوع استغاثه بوده، در زمان حکومت مسلمانان بر اندلس عواملی همچون درگیری‌های دائمی اقتصادی و سیاسی، فساد اخلاقی حاکمان، حملات و فجایع منتج از جنگ‌های صلیبی سبب‌ساز تکوین این نوع شعر و تبدیل آن به‌صورت فن مستقل گردید. علاوه بر این، با توجّه به مدح قشر حاکم همراه استمداد در این نوع ادبی، در ادامه نیز چرایی عدم دوام مدح و هم تمرد و گلایه تدریجی علیه قوانین حاکم باگذشت زمان قابل بررسی است.

کلیدواژه‌ها: اندلس، درون‌مایه، استغاثه، پیر بوردیو، نظریّهٔ عمل.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۷/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/۰۹/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۰/۳۰

۱. رایانامه نویسنده مسئول: darab@um.ac.ir

۱. مقدّمه

جامعه و ادبیات همواره بر یکدیگر تأثیر و تأثر داشته‌اند. اندیشه‌های حاکم در مفاهیم شعری، فرم، ساخت، سبک، موسیقی، محتوا و زبان شعری در دوره‌های مختلف مبیّن این واقعیت است. در این راستا، یکی از عرصه‌های قابل کنکاش اشعاری است که توکّل و تمسک از اجزای آن است. با بهره‌گیری از نظریه‌های مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی شرایط اجتماعی خاص یک دوره قابل‌کشف است که در پژوهش پیش‌رو، «نظریهٔ عمل» پیر بوردیو به نیکی روحیات مردم دورهٔ اندلس را برای علاقه‌مندان به ادبیات و هنر قابل فهم می‌کند. بوردیو معتقد است که موقعیت جغرافیایی و کنش‌های اجتماعی با تأثیر بر ضمیر ناخودآگاه افراد، موجب تأثیر در برون‌دادهای رفتاری آنان می‌شود.

موضوع جستار حاضر، بررسی و تحلیل کُنش شاعر و منش جامعهٔ مسلمان اندلس در دوره‌های ملوک‌الطوایف، مرابطین، موحدین و بنی‌الاحمر است که پس از یک دورهٔ طولانیِ تمدن‌سازی و پیشرفت و آبادانی و گسترش اسلام، چطور و چگونه و چرا به سمت جنگ‌های بسیار با مسیحیان پیش رفتند؟ عوامل ایجابی و سلبی همچون موقعیت جغرافیایی بسیار مناسب اندلس، فساد حکومتی، بهره‌کشی از مردم و بی‌توجّهی به نیاز ایشان، همگی موجب هتک جامعهٔ مسلمان و فرود مصیبت بر سر مردم شد. این موضوع نقطهٔ عطفی بود و شاعران فراوانی تحت تأثیر گرفتند و غیرت و حمیّت ایشان موجب تولیدات ادبی منحصربه‌فردی شد که از حیث افکار و واژگان، وسعت و نوآوری چندانی نداشت و نقش تخیّل و صنایع بلاغی در آن گسترده نبود، ولی ازآنجاکه زادهٔ حس مسئولیت اجتماعی شاعر بود با بروز و ظهور آن در آثار ادبی و سپس بسط و تکوین آن، فن مستقلی با عنوان «اشعار استغاثه» شکل گرفت.

با تحلیل اشعار استغاثه بر اساس نظریّهٔ عمل بوردیو، می‌توان دریافت که فضای سیاسی و اجتماعی خاص اندلس چگونه بر زندگی، تفکّر و سروده‌های شاعران تأثیر گذاشته است. آن‌گونه که بیان شد به یک معنا، در این نوع ادبی، مفهوم بر ظاهر غالب است؛ طوری که حس مسئولیت اجتماعی و تعهد هنری شاعر تا آنجا ملموس است که غالب استغاثه‌سرایان یا دیوانی نداشته‌اند و یا درصدد شهرت و شعرسرایی نبوده‌اند و دیوان اشعارشان از میان رفته و اهتمامی برای گردآوری آن وجود نداشته است. برخی از ناب‌ترین کنش‌های اجتماعی و سیاسی استغاثه‌سرایان در کتاب *نفح الطیب فی غصن اندلس الرطیب* به قلم مقری تلمسانی ضبط و ثبت گردیده است. از مشهورترین اشعار استغاثه می‌توان به «سینیه ابن ابار»، «نونیه ابوالبقاء» و «قصیده طلیطلهٔ» سروده شاعری گمنام اشاره کرد. شعر استغاثه نام‌های دیگری دارد و گاهی به‌جای لفظ استغاثه از واژگان دیگری مانند «إستِنجاد»، «إستنفار»، «إستصراخ»، «إستعطاف» استفاده شده است.

اما تاکنون هیچ مقالهٔ مستقلی با رویکرد حاضر در این مقاله یعنی تمرکز بر انگیزه سرایش استغاثه و درون‌مایه این نوع ادبی بر اساس نظریّهٔ عمل نگاشته نشده است تا علی‌رغم اهمیت و جایگاه این نوع ادبی در اندلس به‌تفصیل پیرامون آن بپردازد.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

مقالهٔ حاضر که به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده و براساس روش توصیفی-تحلیلی، به پاسخ سؤالات می‌پردازد:

۱- با نگاهی به نظریّهٔ «عمل» پیر بوردیو، موقعیت جغرافیایی و سیاسی و اجتماعی اندلس چگونه موجب بسط و تکوین شعر استغاثه شده است؟

۲- آیا موضوعات و درون‌مایه‌های استغاثه حاصل کنش، عمل، تعهد اجتماعی و بازتاب منش و جامعه بوده است؟

۳- آیا در اشعار استغاثه به‌جز دعوت به جهاد و مقاومت -که همراه با مدح فرمانروایان بوده- می‌توان تمرد و گلایه علیه قوانین حاکم را دید؟

۲.۱. فرضیّات پژوهش

فرضیّه بر این اساس استوار است؛ علاوه بر صنعت‌پردازی و بیان احساسات درونی رایج در سرایش انواع متعدّد شعر، در دورهٔ اندلس سروده‌هایی با درون‌مایه‌هایی مانند دعوت در دفاع از دین و جهاد و مقاومت گسترش یافت که البتّه پاسخ آن را با تحلیل جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ازجمله نظریّهٔ عمل بوردیو، می‌توان در درگیری‌های دائمی اقتصادی و سیاسی، فساد اخلاقی سردمداران، حملات و فجایع حاصل از جنگ‌های صلیبی، هتک حرمت زنان و نوامیس جستجو کرد. با تحلیل و بررسی اشعار استغاثه طبق نظریّه بوردیو، ملاحظه می‌شود که هرچند از دوران جاهلی در میان برخی از قصاید می‌توان ردپایی از تک‌بیت‌هایی از نوع ادبی استغاثه دید، لیکن تبدیل و تغییر این نوع ادبی در زمان حکومت مسلمانان بر اندلس به‌عنوان یک فنّ مستقل قابل‌ملاحظه است. این نوع از شعر، در سروده‌های شاعران همراه با مدح بود، امّا با گذشت زمان، تمرد و گلایه علیه قوانین حاکم، به‌تدریج، نمود عینی پیدا کرد که البتّه علل آن در این پژوهش مورد توجّه قرار خواهد گرفت.

۳.۱. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات انجام‌شده با موضوع «استغاثه دورهٔ اندلس»، اغلب در آثار عرب‌زبان‌ها دیده می‌شود؛ مانند کتاب شعر *الاستصراخ فی الاندلس* (۲۰۰۸) نوشتهٔ غروز زرقان که ضمن بررسی تاریخی برخی علل سرودن اشعار استغاثه به زیبایی‌های فنّی و لغوی در برخی نمونه‌های شعری پرداخته شده است. همچنین پایان‌نامهٔ خوله میسی با عنوان «ادب الاستصراخ و الاستنجاد بالاندلس» (۲۰۱۵) به بررسی تعدادی از قصاید اندلس و مناسباتی که موجب سرایش آن گردیده، پرداخته است. مقالاتی به فارسی در باب موشحات و وصف طبیعت مانند «رویکردی مضمون‌گرا به موشحات صفی‌الدّین حلّی» نوشتهٔ حسین یوسفی آملی و «دلایل اصلی پیدایش موشح در اندلس» نوشتهٔ فیروز حریرچی به رشتهٔ تحریر درآمده، امّا در هیچ‌یک از آثار یادشده، تحلیلی بر اساس یک نظریّهٔ جامعه‌شناختی بر روی نوع ادبی استغاثه به نگارش درنیامده است، ازاین‌جهت، این پژوهش در زمینهٔ تحلیل و کنکاش روحیّات و کنش‌های جامعه در نوع خود بی‌مانند است.

۲. آشنایی با نظریّهٔ عمل پیر بوردیو (پیدایش، رویکرد و اصول و مبنای آن)

وجود هنرمند و شاعر همانند آینه‌ای است که وقایع جامعه در آن بازتاب می‌یابد و همواره پیوندی ناگسستنی میان این

دو وجود دارد (بودون، ١٣٦٤: ٦). پس به‌وضوح مشخص است که برای فهم شرایط خاص یک دوره، نیازمند بهره‌گیری از ساخته‌های هنر و شعر و تحلیل آن با نظریّه‌های متنوّع جامعه‌شناسانه هستیم. در سال‌های اخیر در تمامی حوزه‌ها ازجمله ادبیّات، استفاده از دیدگاه افراد صاحب‌نظر در حوزهٔ جامعه‌شناسی افزایش قابل ملاحظه‌ای یافته است (مارشال و راس‌من، ١٣٧٧: ٧). پژوهشگران فراوانی به بررسی چگونگی ارتباط علم و هنر پرداخته‌اند؛ چراکه از دیدگاه برخی از این پژوهشگران «وظیفهٔ نویسنده آن است که کاری کند تا هیچ‌کس از جهان بی‌اطّلاع نماند و نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد» (سارتر، ١٣٤٨: ٤٤). اندیشه‌ورزانی مانند گلدمن، آدورنو، کوهلر و باختین در آکادمی‌های مطرح جهان و همچنین جمشید مصباحی‌پور با کتاب *واقعیت اجتماعی و جهان داستان* و جعفر پوینده با ترجمه کتاب‌هایی مانند *جامعه‌شناسی ادبیّات* و *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات*، با تطبیق علم و هنر و تحلیل آن‌ها با یکدیگر قلم زده‌اند.

در میان نظریّه‌های متنوّع، نگاه اندیشمند مشهور فرانسوی، پیر بوردیو، و نظریّهٔ «عمل» او در این پژوهش مورد توجّه قرار گرفته است. در این نوشتار سعی شده تا با داشته‌های شعر اندلس و شرایط خاص جامعهٔ آن روزگار، شعر اندلس با نظریّه «عمل» بررسی شود. بر این اساس، ابتدا باید بدانیم که مفاهیم سنّت جامعه‌شناسی پوزیتویستی (اثبات‌گرایی)، جهان اجتماعی را به‌نحوی‌که جایی برای کنشگر فعّال باقی نمی‌ماند، تنظیم می‌کند و مفاهیم سنّت جامعه‌شناسی هرمنوتیکی نیز، جهان اجتماعی را موافق با ایدهٔ فعّال کنشگر اجتماعی به تصویر می‌کشد. پس در این میان، رویکرد تلفیقی بوردیو در تلاش برای درگذشتن از این تقابل‌های سنّتی و رؤیت واقعیت است. به‌بیان‌دیگر، مفاهیم نوبنیادی که بازتاب آن در وضع مفاهیم دوقلوی «منش»[1] و «میدان»[2] به‌عنوان یکی از ابزارهای نظری مهم در نظریّهٔ عمل تجلی یافته، حائز اهمّیّت است (جمشیدیها و پرستش، ١٣٨٦: ٤ به نقل از پینتو، ١٩٩٦: ١٠). بوردیو، آراء خود دربارهٔ عمل را ابتدا در کتاب طرح کلی نظریّه‌ای درباره عمل و سپس سال‌ها بعد با توسعه بیشتر دیدگاه‌هایش در کتاب منطق عمل تبیین کرده است. اهتمام بوردیو به پردازش نظریّهٔ عمل و درک منطق آن، مبیّن این نکته است که وی ارتقاء رویکرد تلفیقی تا سطح یک برنامه پژوهشی را مستلزم نظریّهٔ عمل منحصربه‌فردی می‌داند که در آن نحوهٔ مواجهه با کنش متفاوت از سنّت‌های دوگانه معهود باشد. بدین ترتیب، با توسعهٔ مفهوم عمل سعی می‌کند که بر تقابل‌های نظری سوژه/ ابژه، فرهنگ/جامعه و ساختار/کنش فائق آید (همان،به نقل از کلهون، ١٩٩٥: ١).

نظریّهٔ عمل بر عاملی در فضای اجتماعی استوار است که نقشی عمده را در تبیین رفتار ایفا می‌کند که در ادامه در مبحث استغاثه به‌تفصیل به آن خواهیم پرداخت.

٣. آشنایی با مفهوم شعر استغاثه

واژهٔ استغاثه از حیث لغوی، از ریشهٔ «غ و ث»، مصدری ثلاثی مزید (ابن منظور، ١٩٨٨: ١٧٤/٢) از باب استفعال است که بنا بر حکم این باب، مهم‌ترین معنی آن «طلب کردن» است و با توجّه به ریشه‌اش، معنی «طلب نصرت و فریادرس‌خواهی» (سجّادی، ١٣٧٣: ١٧٧/١؛ محجوب، ١٩٩٣: ٢٧٥/٣) و «استمداد یا طلب یاری‌گرفتن در حالت شدّت و محنت» (ابن فارس، ١٤٠٤: ٤٠٠/٤) را می‌رساند. «استصراخ» که واژهٔ جایگزین استغاثه است نیز به همین معنی است؛ در

زبان عربی «إستصراخُ صَدیقٍ» معنی «طلبُ الإستعانۀ به» یا کمک خواستن از او را می‌دهد (راغب اصفهانی، ١٤١٦: ٦١٧). فراتر از معنای واژگانی، می‌توان به مفهوم بلاغی استغاثه نیز اشاره نمود که چند شاخه «ندا» از آن منشعب می‌شود و مبحث استغاثه نیز یکی از آن‌هاست «و آن خواندن کسی است برای فریادرسی و اعانت بر دفع مشقت و بلیتی» (محمّدی و همکاران، ١٣٩٦: ١٩٧).

از حیث اصطلاحی نیز محرّک شاعر در این دسته از اشعار، اعجاب و تحسین مخاطب نیست؛ بلکه مسئلۀ پناه بردن انسان به دنیای باطن و تفکّر دینی، مطرح است (ملک‌ثابت، ١٣٨٥: ١٣٨-١٣١). به‌طورکلّی اصطلاح استغاثه، مفاهیمی زمینی و آسمانی را دربرمی‌گیرد و در هر دو وجه مادی و معنوی زندگی بشر تعمیم داده می‌شود.

٤. نقش حوادث اجتماعی در انگیزه‌های پیدایش شعر استغاثه بر مبنای نظریّه «عمل»

مفهوم‌پردازی در نظریّه بوردیو بر این اساس است که مفاهیم سنّتی هرمنوتیکی، با رویکرد تلفیقی این جامعه‌شناس، مفاهیمی نوبنیاد را متجلّی می‌کند که نقطۀ تمرکز آن بر روابط و عمل است. انگیزه‌های متعدّدی موجب پیدایش شعر استغاثه در اندلس شده است که بارزترین آن‌ها عبارت‌اند از:

١.٤. درگیری دائمی اقتصادی و سیاسی

یکی از دلایل بسط شعر استغاثه، ناسازگاری‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی میان قشر حاکم و قشر فرمان‌بر جامعۀ اندلس بوده و همانطورکه پیش‌تر توضیح داده شد، در راستای نظریۀ عمل بوردیو، موقعیت جغرافیایی و بسامدهای خارجی اعمال‌شده از سوی قشر حاکم و قدرت برتر جامعه، بر قشر ضعیف جامعه تأثیرگذار است و این مسئله، برونداد رفتاری اشخاص را در پی دارد. درهرحال، همیشه میان اقشار مختلف جامعه، فاصله و تفاوت نگرش وجود دارد. بوردیو برای تبیین شکاف‌های سیاسی، علاوه بر عامل میزان کلّی سرمایه، دو بُعد دیگر ساختار موروثی و تحوّل این دو متغیر در طول زمان را مدنظر قرار داده است؛ افراد دارای سرمایه بالا، اعم از اقتصادی و سیاسی و فرهنگی، چگونگی سبک‌های زندگی را تعیین می‌کنند (حکمت، ١٣٩٢: ١٦٠). براین اساس، با توجّه به حفره‌هایی که میان حاکمان اندلس بود، پیوسته با یکدیگر بر سر مسائل اقتصادی و سیاسی در نزاع بوده‌اند و به‌جای پرداختن به امور مهم مملکتی با هم رقابت می‌کرده‌اند. مبارزات و اختلاف‌های میان سردمداران، در همۀ دوره‌ها ادامه یافت «نبرد و کشمکش میان طرفداران بنی‌امیّه و بنی‌عبّاس، شورش‌های ناشی از ظلم و ستم حکام، فساد و ناکارآمدی آنان نیز بخش مهم دیگری از نابسامانی‌های تمام دوران تاریخ اسلامی اندلس را تشکیل می‌دهد» (براتی، ١٣٨٧: ٤٣٨).

نابسامانی جایگزین اصلاح امور گردیده بود تا آنجا که غالب فرمانروایان و ملوک سرزمین‌های اندلس، سپاهی را برای خود مهیا کرده و اموال فراوانی را صَرف نگهداری و نبردهای این سپاهیان می‌نمودند تا موقعیت خود را حفظ کنند. از آن‌ها بهره می‌بردند تا به سرزمین‌های مجاور حمله کنند و از این طریق، از یک‌سو تخم نفاق، کینه و حسادت را کشت می‌کردند و از سوی دیگر، فتنه و آشوب را در میان ملّت‌ها شعله‌ور می‌ساختند (ابن بسام، ١٩٩٨: ١٥٧/٢).

به‌موجب پیامد مشکلات مذکور «قصیده‌های استنفار و استصراخ و یاری‌طلبی در اندلس از زمان ملوک‌الطوایف افزایش یافت؛ به‌ویژه، زمانی که اندلس باشکوه به چندین اندلس مشتمل بر دولت‌های جداگانه و فرمانروایی‌هایی متفاوت تبدیل گردید، پادشاهانشان غرق در لهو و لعب گردیدند و کمتر به سرنوشت اندلس می‌اندیشیدند. استفاده از اسلحه رواج یافت و برای همسایگان مسلمان اندلسی‌شان مورد استفاده قرار می‌گرفت» (ضیف، ۱۹۸۹: ۳۸۷/۳).

دربارهٔ محمد الفازازی، یکی از نویسندگان برجستهٔ اندلس، آورده‌اند که در روز مرگش کاغذی در جیبش پیدا شد که در آن نوشته بود:

الرومُ تضربُ في البلادِ وَتغنم والجورُ يأخذُ ما بقي والمغرم
والمالُ يورد كله قشتالة والجندُ تسقط والرعيةُ تسلم
وذوو التعين ليسَ فيهم مسلمٌ إلا معين في الفسادِ مسلم
أسفَي على تلك البلادِ وأهلِها اللهُ يلطفُ بالجميعِ ويرحمُ

(مقری تلمسانی، ٤٦٧/٤)

(ترجمه) «رومی‌ها در این سرزمین گردش می‌کنند و اموال را به‌عنوان غنائم خود از مردم می‌ستانند و این ظلم و ستم حاکم طبقه قدرتمند جامعه است که مابقی داشته‌های مردم را می‌رباید؛ تمام اموال مردم وارد سرزمین قشتاله می‌شود، سپاهیان سقوط می‌کنند و مردم تسلیم می‌شوند، در میان صاحبان منصب، فرد مسلمانی وجود ندارد مگر اینکه فساد او قطعی است، افسوس بر آن سرزمین و ساکنانش! خداوند بر همه آنان رحم کند.»

با تحلیل این سروده و تطبیق نظریّهٔ عمل، مشهود است که این گروه‌های برتر جامعه هستند که تعیین می‌کنند چه چیزی باارزش و چه چیزی بی‌ارزش است (حکمت، ۱۳۹۲: ۱٦۰). هرچند در این ابیات، شاعر در مقام معترض لب گشوده و آشکار فریاد می‌زند که رومی‌ها در این سرزمین گردش می‌کنند و اموال را به‌عنوان غنیمت از مردم می‌ستانند. وی با آوردن واژهٔ «قشتاله» در بیت دوم –که سرزمینی کوهستانی در همان دیار است و کوه‌هایی مانند ارّه دارد– ویژگی بُرندگی و تیزی آن سرزمین و البتّه سقوط سپاهیان و دریده‌شدن و تسلیم مردمانش را بی‌پروا بیان می‌کند، امّا درنهایت، نتیجه سروده‌اش، افسوس بر آن سرزمین و ساکنانش و طلب یاری و رحم از خداوند است.

«آورده‌اند که این ابیات را به نزد سلطان بردند، وی پس از آن‌که در آن‌ها اندیشه کرد و گریست گفت: خداوند او را مورد رحمت قرار دهد که راست گفت امّا اگر زنده بود گردنش را می‌زدم» (مقری تلمسانی، ٤٦٧/٤). بر مبنای این حکایت، همان‌طور که در ابیات بالا و توضیحش آمد، به‌صورت کامل مشهود است که در آن زمان، ظلم بر عدالت چیره بوده و این‌که در همهٔ زمان‌ها، فقط خداوند متعال، یاری‌گر و رحم‌کننده بر بندگانش است.

یکی دیگر از دلایل شکل‌گیری استغاثه این بود که علاوه بر ظلم و ستم و فقدان عدالت، از لحاظ مالی نیز مردم در تنگنا و عُسرت بودند. جزیه و ذمّه نیز امان مردم را بریده بود، گاهی «مسلمانان با بستن عهدنامه‌هایی، موالیان را به ذمّه اسلام درمی‌آوردند» (ابن‌فرضی، ۱۹٥٤: ۱۰۹/۲). با ورود مسیحیان جزیه‌های سنگینی از مردم گرفته می‌شد که آن‌ها را به ستوه آورده بود:

يُؤدي مُغرمٌ كلَ شهر و يؤخذ كلَ صائفة عشور

(مقری تلمسانی، ٤٥٨/٤)

(ترجمه) «بدهکار در هر ماه تاوان و غرامت پرداخت می‌کند و هر تابستان یک‌دهم آن غرامت پس گرفته می‌شود.»

در سراسر این دوران، رنج مردم در برابر پرداختن غرامت مانند مثال بالا به تصویر کشیده شده است. در جایی دیگر نیز ابواسحاق‌بن معلی، غرامت‌هایی که مردم باید ماهیانه می‌پرداختند را به تصویر کشیده و می‌گوید:

وَ لا تَجنح إلی سلم وَ حارب عَسی أَن یجبر العظمُ الجریحُ

(همان)

(ترجمه) «به آشتی و صلح متمایل نشو و بجنگ؛ امید است که استخوان شکسته جوش بخورد.»

شاعر در این بیت اشاره می‌کند که فریادرس و جنگ‌آوری وجود ندارد و چاره‌ای جز امید برای جبران این درد بزرگ وجود ندارد. نبود هیچ فریادرسی و راه چاره‌ای در ابیات بالا به‌خوبی تصویر شده است.

بوردیو به‌جای برداشت‌های مرسوم، برداشت‌هایی در زمینهٔ مفهوم استراتژی ارائه می‌دهد. او با برداشت‌های سنّتی مغلطه‌آمیز مخالف است و اعتقاد دارد که جامعه‌شناسی بر مبنای واقعیت اجتماعی ایجاد می‌شود و منشأ هر قاعده‌ای در موضوع قرار دارد. بر اساس این نظر، می‌توان دلایل شکل‌گیری رفتار اقشار مختلف جامعه و شاعران را دریافت. با نگاهی بر نظریهٔ عمل، دلایل کنش‌های صورت گرفته در جامعه را می‌توان به‌خوبی علّت‌یابی کرد. برای نمونه این مسئله را در اشعاری که مشتمل بر قیام علیه حاکمان وقت بوده، می‌توان دید:

ناد الملوکَ وَ قُل لهُم ما ذا الذي أحدَثتُم

أسلمتم الإسلامَ في أسرِ العدا وقعتم

وَجب القیامُ علیکم إذ بِالنصاری قُمتم

(ابن‌بسام، ۱۹۹۸: ۵۵۳/۱)

(ترجمه) «حاکمان را فرابخوان و به آن‌ها بگو که چه عملی انجام دادند؛ آن‌ها اسلام را در اسارت دشمن نهادند و همچنان بر جای خود نشستند؛ حال‌آنکه با توجه به عملکردشان در مواجه با مسیحیان، قیام بر ضدشان واجب است.»

این ابیات، حاکمان را خطاب قرار می‌دهد و از آنان می‌پرسد که چه چیزی را بنیان نهادند؟ و در ادامه، با توجّه به عملکرد این حاکمان در مقابله با مسیحیان، قیام بر ضدشان را واجب می‌داند. بنا بر نظریّهٔ عمل، سنّت‌های متقابل جامعه‌شناختی در این اشعار به‌خوبی ملحوظ است.

به‌طورکلّی تبیین کنش جامعه‌شناختیِ حاصل از هستی‌شناسی در مفهوم‌پردازی شاعران، در اشعار استغاثه به‌خوبی به چشم می‌خورد. سوژه‌هایی چون تفرقه و پراکندگی، غرق شدن در لذّات مادی، بی‌توجّهی به امور مردم و درگیری دائمی بر سر سیاست و اقتصاد، از مهم‌ترین انگیزه‌های شاعران بود که موجب ظهور و بروز شعر استغاثه در اندلس گردید.

۲.٤. فساد اخلاقی حاکمان و فرورفتن در لذّت‌ها

یکی دیگر از مسائلی که در ایجاد و بسط اشعار استغاثه از قطعیت عینی برخوردار است، فساد اخلاقی حاکمان آن زمان و فرورفتن آن‌ها در لذّت‌ها و فراموشی مصیبت‌های مردم بود که بنا بر رویکرد تلفیقی بوردیو، این مهم موجب جوشش این سبک ادبی در شاعران اندلس شده است. درواقع، از ابتدای تاریخ «فساد اخلاقی فاتحان و سرمستی آنان از پیروزی، از عوامل اصلی سقوط تمدن‌ها و دولت‌ها بوده است. زندگی فاتحان اندلس نیز با نوشیدن مسکرات و دیدن نمایش‌ها، به تسلیم شدن در برابر جنون ناشی از خمر، زن و تندروی در بی‌شرمی انجامید» (شهیدی‌پاک، ۱۳۹۰: ۹۱). محرّک یادشدهٔ بالا، کنشگری تأثیرگذار در اشعار استغاثه است:

لَبَسوا الحديدَ إلى الوَغى و لبَستُم حلل الحريرِ عليكُم ألواناً

(مقری تلمسانی، ٤٤٨/٤)

(ترجمه) «دشمنان در میدان جنگ، لباس آهنی بر تن کردند لیک شما لباس‌های حریر زنانه و رنگارنگ پوشیدید.»

به‌طورکلّی، تقابل با این عمل حاکمان و سردمداران، بر اساس نظریّهٔ عمل در این برههٔ زمانی قابل فهم است. موضوع خوش‌گذرانی و بی‌توجّهی به امور در غالب دوران فتح اندلس دیده می‌شود؛ برای نمونه، فرورفتن امویان اندلس در ورطهٔ فساد اخلاقی، عدم توانمندی آنان در بر عهده گرفتن زمام امور شهرهای آن سرزمین، فساد مالی، ظلم مالیاتی و عدم تدبیر امور، مهم‌ترین کوتاهی‌هایی بود که نمایان شد. این موضوعات به‌سرعت در اشعار تبلور یافت و شاعران از آن فریاد سخن سر می‌دادند. این نوع واکنش برمبنای نظریّهٔ عمل «قابل فهم است بدون این‌که از یک نیّت معیّن و تصمیم عامدانه برخاسته باشد و محصول طرح و برنامه حساب‌شده‌ای نیز نیست» (بوردیو، ۱۹۹۰: ۵۰) نمونه ابیات زیر گویای این دیدگاه هستند:

ثُم تَمادت هذه الطَوائفُ تخلفهم مِن آلِهم خَوالف

دانَت بدين الجَورِ والعدول إذ سَلبت عَقائل العقول

فأهملوا البلادَ والعباداً وعطلوا الثغورَ والجهاداً

واشتغلت أذهانُهم بالخمرِ وبِالأغاني وَسمَاع الزمر

وزادَهُم في الجهلِ والخذلانِ أن ظاهروا عصابة الصُلبان

(ابن‌بسام، ۱۹۹۸: ۹٤۳/۲)

(ترجمه) «پادشاهان از دستورات الهی سرپیچی نموده و از متحدانشان عقب ماندند؛ ظلم را پیشه کرده و سرزمین و مردم را به‌یک‌باره به فراموشی سپردند؛ افکارشان به‌جای جهاد و مبارزه در راه دین و مملکت به‌سوی شراب و اغانی گرویده است؛ چه آنکه نشان دادنِ دسته صلیب نیز بر جهل و خیانت آن‌ها افزود.»

ابیات مزبور از عبدالجبار ابوطالب الشقری، در وصف آشفتگی اوضاع سروده شده است. وی بدین مطلب اشاره می‌کند که ملوک برای ترویج دستورات الهی به این سرزمین آمده بودند، لیکن از وظیفهٔ خود سرپیچی کرده‌اند.

با تحلیل تقابل عملی شاعران در سروده‌هایشان با فساد حاکمان، مشخص است که ساختار اجتماعی نوپدید، موجب چنین عمل استراتژیکی از سوی شاعران در برابر اوضاع جامعه گردیده است. شعر عبدالجبار، وضعیت سرزمینشان و غفلت

پادشاه را نشان می‌دهد؛ چشم‌پوشی بر بسیاری از حرمت‌ها، همچنین چنگ زدن بر اغراض شخصی بدون کوچک‌ترین توجّهی به منافع عمومی که نتیجهٔ آن بی‌توجّهی به سرنوشت مردم، دولت و حکومت بود.

٣.٤. چیرگی صلیبیان

بر مبنای نظریّه بوردیو، یکی دیگر از عوامل مؤثر در شکل‌گیری اشعار استغاثه، مؤلفه‌هایی است که به‌تبع جنگ‌ها به وجود آمده‌اند. این موضوع، ره‌یافتی نوین در اندیشهٔ شاعر ایجاد نموده است. می‌توان شاهد آن را در اشعاری ازجمله قصیدهٔ « ابن‌ابار القضاعی» یافت که در آن به اختلاف میان مسلمانان و مسیحیان، وقوع جنگ‌های صلیبی و در نتیجهٔ آن، آزار مسلمانان اشاره کرده است(پاک، ١٣٩٠: ٨٢). در پی درگیری‌های داخلی، آشفتگی اوضاع و اهمال‌کاری حُکام «زمینه‌های فروپاشی پیوندهای اجتماعی در شهرهای اندلس گسترش یافت و با هجوم صلیبی اروپا، شهرهای اندلسی به‌سرعت دچار فروپاشی و سقوط شدند»(شهیدی‌پاک، ١٣٩٧: ١٤١).

حتّی بدون تمرکز بر نظریّه بوردیو، بدون شک سقوط خشونت‌بار شهرها بر شاعران اثرگذار بوده و احساسات و وجدانشان را برمی‌انگیخت. برای نمونه ابواسحاق إبراهیم بن الدباغ الإشبیلی دربارهٔ شکست «اشبیلیه» یا همان «سویل» چنین سروده است:

وقائلةٌ أراکَ تطیل فکراً — کأنک قد وَقَفتَ لدی الحِسابِ
فقلتُ لها أُفکر فِی عقاب — غداً سبباً لمعرکةِ العقابِ
فما فی أرضِ أندلسَ مُقام — وقد دخلَ البلاَ من کلِ باب

(مقری تلمسانی، ٢٦٤/٤)

(ترجمه) «می‌گوید تو را در حالتی می‌بینم که فکر طولانی می‌کنی گویا در مقابل روزِ حساب و مجازات ایستاده‌ای. پس به او گفتم که در مورد روز قیامت فکر می‌کنم که فردا دلیل به وقوع پیوستن جنگ عِقاب است. بلا و گرفتاری از هر دری وارد می‌شود، گویی قیامتی برپاشده و دیگر سرزمین اندلس جای ماندن نیست.»

شاعر در این ابیات درصدد این است تا اوج فجایع را نشان دهد. علّت اشاره به قیامت و سرودن این ابیات، شدّت جنایاتی بوده که صلیبیان در خصوص اندلسیان مرتکب شدند.

در این ابیات به واقعهٔ سال ٦٠٩ جنگ «عقاب» –طولانی‌ترین جنگ میان مسیحیان و مسلمانان– اشاره شده است. در این جنگ، کشتارهای بی‌حد به اوج خود رسیده بود. موحدین با تمام توان خود برای مقابله تلاش می‌کردند، امّا به دلیل فراوانی مشکلات حکومت و گستردگی قلمرو حکمرانی‌شان، اداره کردن جنگ کار ساده‌ای نبود. فتنه‌ها و مشکلات داخلی نیز مزید بر علّت گردید و مسیحیان بر موحدین پیروز شدند (مؤنس، ١٩٨٥: ٢٠).

زمانی که در سال ٦٣٥ هـ‌ق «والنسیا» به محاصره درآمد، ابن‌ابار از این نوع شعر بهره گرفت تا از تونسی‌ها برای جهاد و نجات این شهر یاری طلبد:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلِ اللَّهِ أندلُسَاً — إنَّ السَّبِيلَ إلَى مَنْجاتِها دَرَسَا
وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ — فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عزُّ النَّصْر مُلْتَمَسا

وَحاش مِمَّا تُعانِيهِ حُشَاشَتهَا فَطَالَما ذَاقَتِ البَلوَى صَبَاحَ مَسَا
يَا للجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهلُها جَزَراً لِلحَادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعَسا
صِلْ حَبْلَها أَيُّها المَوْلَى الرَّحيمُ فَما أَبقَى المِراسُ لَها حَبْلاً وَلا مَرَسا
وَأَحْيِ مَا طَمَستْ مِنْهُ العُداةُ كَمَا أَحيَيْتَ مِن دَعوَةِ المَهْدِيِّ ما طُمِسا
أَيَّامَ سِرْتَ لِنَصْرِ الحَقِّ مُسْتَبِقاً وَبتَّ مِن نُورِ ذاكَ الهَدْيِ مُقْتَبِسا
(مقری، ۱٤۱۹، ۲۱۵/٦)

(ترجمه) «با سپاه خود که چون سپاه الهی است، به یاری اندلس بشتاب که همانا راه نجات آن، از بین رفته است؛ یاری و نصرت ارزشمند خود را به اندلس عطا کن، پس پیوسته از تو یاری گران‌قدر مورد درخواست است؛ و اندلس را از باقی‌مانده رنج‌ها و ناملایماتی که بدان گرفتارشده، نجات بده که دیرزمانی است صبح و شب این مصیبت‌ها را چشیده است؛ به فریاد جزیره اندلس برس که اهالی آن در مقابل حوادث سخت، آماده قربانی شدن هستند و بخت و اقبال آن‌ها سیاه شد؛ ای سرور مهربان، رشته گسسته بلنسیه را پیوند بزن که شدت نبردها، ریسمان و طنابی باقی نگذاشته است؛ و هر آنچه را که دشمنان از بین بردند دوباره بساز همانطورکه هر آنچه نابود شدند، با دعوت مهدی دوباره زنده شد. چه روزگاران که در یاری حق سبقت گرفتی. فردی را که در تاریکی چیزی را گم‌کرده، با نور آن هدایت یاری کن.»

در این قصیده، شاعر از ابو زکریا حفصی درخواست می‌کند که عزّت و بزرگی این سرزمین را بازگرداند و پیروزی بر دشمن را با سپاهیانش که همان جلوه‌گاه سپاهیان خداوند هستند، تحقّق بخشد؛ اگرچه پیش از آن‌که استغاثه‌اش به گوش کسی برسد آن دیار سقوط کرد و فروافتاد.

همان‌طور که در ابیات بالا مشاهده می‌شود، یکی دیگر از دلایلی که استغاثه در سخن شاعران پُررنگ ظاهر شده، عامل پایداری برای حفظ شهر و سرزمین در برابر صلیبیان بوده که از هر سوی بر آن می‌تاختند. درهرحال، این دلیل در حیطه ادبی، یکی از معانی گسترده و مهم استغاثه را ایجاد نمود و یکی از موضوعات اساسی آن را که عواطف بسیاری را نیز برمی‌انگیزاند، در برگرفت.

٤.٤. درگیری اندلس با فرانک‌ها

اندلسی‌ها، در حدود هشت قرن، در جنگ و جهاد زندگی می‌کردند؛ زیرا این سرزمین در مجاورت روم قرار داشت و نقطهٔ اتّصال سرزمین‌های عربی به سایر ممالک قلمداد می‌شد به همین دلیل از جایگاه استراتژیک بهره‌مند بود (حمیدی، ۱۹٦٦: ٦). ادبیّات، شکلی از بیان جامعه و نمایش حقایق زندگی است تا اُفق آگاهی جامعه را گسترش دهد (مریمی و حیدریان‌شهری، ۱٤۰۱: ۳۷). از دیدگاه بوردیو ازآنجاکه واقعیت، ماهیّت برساخته دارد و از دیالکتیک ذهن و عین به وجود می‌آید، توجّه یک‌جانبه به هر وجهی، ساده‌انگاری است و مفاهیم لازم و ملزوم یکدیگرند (جمشیدی‌ها و پرستش، ۱۳۸٦: ۲). بر این اساس، حضور این همسایگان، یعنی فرانک‌ها، موجب ترویج شعر استغاثه گردید؛ زیرا شاعران که از حملات آنان به ستوه آمده بودند در اشعار خود به یاری و نصرت و دستگیری تشویق می‌کردند و استنفار و جهاد در راه خدا و دفاع از اسلام و مسلمین را طلب می‌کردند.

بوردیو به روابط، نگاه ویژه‌ای دارد «روابط عینی‌ای که نه می‌توان آن‌ها را نشان داد و نه با انگشتان لمس کرد؛ بلکه باید آن‌ها را به دست آورد، ساخت و به یُمن کار علمی به آن‌ها اعتبار داد» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۱). ابن‌الغسال با تصویر حملات خون‌بار و کشتار مردمان اندلس در قصیده‌اش، دیالکتیک ذهن و عین را ظاهر می‌سازد:

ولقَـــد رَمانـــا المشـــركونَ بأسَـــهم لـــم تخـــط لكِـــن شـــأنها الصـــماء
هتكـــوا بخـــيلِهم قصـــورَ حريمَهـــا بـــمَ يبـــق لا جبـــلٌ و لا بطحـــاء
باتـــت قلـــوبُ المســـلمينَ بـــرُعبِهم فحماتنـــا فـــي حـــربِهم جبنـــاء
كـــم موضـــعٍ غنمـــوهُ لـــم يُـــرحَم بـــه طفـــلٌ و لا شـــيخٌ و لا عـــذراءٌ
و عزيـــزُ قـــومٍ صـــارَ فـــي أيـــديهِم فَعليـــه بعـــدَ العـــزةِ إستخـــذاء

(عبدالمنعم الحميری، ۱۹۸٤: ٤٠)

(ترجمه) «مشرکان با سپاهیان خود دشت و کوه را درنوردیده و هتک حرمت نموده‌اند و کوه و دشت را به تسخیر درآورده‌اند. قلب مسلمانان در ترس و وحشت از آن به سر می‌برد و سرکردگان مسلمانان نیز در هراس افتاده و توان رهایی ندارند. اروپایی‌ها هر سرزمینی را که به غنیمت گرفتند به آن رحم نداشتند و کودک، دختر، پیر و جوان را یا از دم تیغ گذراندند یا مورد آزار و شکنجه قراردادند. عزیزان و افراد بزرگوارِ هر قومی که تحت سلطه آنان قرار گرفت با آن‌که روزی برای خود عزت و جایگاهی داشت، خوار و ذلیل شد»

ادیبان اندلسی برای این‌که نقشی در جهاد و مقابله با دشمنان و رفع مشکل داشته باشند، در اشعارشان شجاعت را می‌ستودند و جنگاوران را به پاسخی دندان‌شکن در مقابل کافران تشویق و روحیهٔ جهاد و مبارزه‌طلبی را ترویج و از اعتقادات مسلمانان دفاع می‌کردند. شاعران، شعر استغاثه را می‌سرودند تا غیرت اسلامی را بیدار کنند. برای نمونه ابوطالب عبدالجبار در خصوص رهایی این سرزمین سروده است:

و إذا أرادَ اللـــهُ نصـــرةَ الـــدينِ اِستَصـــرَخَ النـــاسُ إبـــنَ تاشـــفين
فجـــاءَهُم كالصـــبحِ فـــي إثـــرِ غســـق مُتنثِـــراً كالمـــاءِ يَنقـــى مِـــن رنـــق
رافـــى أبويعقـــوب كالعقـــاب فجـــرَّدَ الســـيفَ عَـــن القـــرابِ
و واصـــلَ الســـيرَ إلـــى الزلاقـــةِ وســـاقَه ليومِهـــا مـــا ســـاقَه

(ابن بسام، ۹۵۳/۱)

(ترجمه) « هنگامی‌که خداوند یاری دین را اراده نماید ابن‌تاشفین به یاری مردم می‌آید؛ مانند سپیده‌دمی در تاریکی طلوع می‌کند و مانند آب روانی فرامی‌رسد؛ "ابویعقوب"- دومین خلیفهٔ موحدین در مغرب و اندلس- نیز همانند عقابی بر بالای سر کفتارها و طعمهٔ دشمن فرود می‌آید، شمشیرش را از نیام بیرون می‌کشد و به سرزمین "زلاقه" که در دست کافران بود، می‌رسد و دوشادوش به نبرد می‌پردازد.»

در این ابیات، ابن‌تاشفین -که از رهبران بربری مرابطین بوده- مورد استغاثه و دادخواهی قرار گرفته است.

در برهه‌هایی نیز مشاهده می‌شود که شاعر در ابیاتی، از بزرگان سرزمین خود و عظمت و شکوه آن یاد کرده و سپس فریاد یاری‌طلبی‌اش را در گوش تاریخ طنین‌انداز می‌نماید که این موضوع، بر اساس نظریّهٔ عمل بوردیو قابل توجّه است.

سروده‌هایی از شاعران دیگری نیز در تاریخ ثبت است که نامی از آنان برجای نمانده، امّا مقری تلمسانی در کتاب *نفح الطیب فی غصن اندلس رطیب* اشعارشان را گردآوردی کرده است:

خُذُوا ثأرَ الدیانةِ و انصُروهَا فَقد حامَت عَلی القَتلی النسور
ولاتهِنوا و سَلوا کلَ عضبِ تهاب مضارب عَنه النُحُور
و مُوتُوا کلُّکُم فالموتُ أولَی بِکُم مِن أن تجارَوا أو تجُوروا
(مقری تلمسانی، ۲۰۰۱: ۲٤۱/۱)

(ترجمه) «انتقام دین را بگیرید و آن را یاری دهید؛چراکه کرکس‌ها بر سر کشته‌شدگان می‌چرخند؛ سست و ضعیف نشوید و هر شمشیر برنده را که سینه‌ها از آن ترسان است، از نیام بیرون بکشید؛ که اگر همگی نیز بمیرید، مرگ برای شما بهتر است تا به شما ظلم شود.»

پس از سقوط «طلیطله» به دست دشمن، شاعران اندوه، هراس و مصیبت‌های وارده را در شعر خود آورده‌اند. آن‌ها از خباثت، هتک حرمت دشمنان و تبدیل مساجد به کلیسا، دادِ سخن داده‌اند و عموم را به بیداری و دادخواهی فراخوانده‌اند.

۵. موضوع و درون‌مایهٔ شعر استغاثه

می‌دانیم که غالب شعر استغاثه از گرفتاری‌های اندلس سخن می‌گوید و این بُعد از اشعار استغاثه در نظریّه بوردیو ازاین‌جهت مورد توجّه قرار می‌گیرد که این نوع نظریّه، حاصل اجماع میدان و منش است؛ یعنی درون‌مایه‌ای که نشأت گرفته از این دو عامل است، در پیدایش نظریهٔ عمل، بسیار مورد توجّه است تا آنجا که می‌توان گفت فهم نظریه بوردیو در گرو فهم مفاهیم بنیادین شکل‌گیری دیالکتیکی عمل است. در بررسی و شکل‌گیری شعر استغاثه، درون‌مایه تا آنجا مهم است که ارزش این شعر به خاطر اسلوب نیست؛ بلکه به دلیل میزان عاطفهٔ برافروخته، احساسات صادقانه، تصاویر اندوهناک و فریادهایی است که از پادشاهان مسلمانان طلب کمک می‌کرده‌اند و هنگامی‌که از سوی آن‌ها یاریگری نمی‌یافتند از خداوند طلب کمک می‌کردند (عتیق، ٤١٥:١٩٨٦). در ادامه، درون‌مایه‌های با موضوع خاص، خواهد آمد.

۱.۵. دعوت به دفاع از دین

فهم ارتباط واقعیت‌های اجتماعی با مضامین شعری استغاثه، مستلزم نگاهی نوین به مفاهیم است. شاعران در ابیات خویش به مصیبت‌ها و ناملایماتی که برای دین اسلام رخ‌داده، اشاره می‌کنند و ضمن توصیف مصادیق گرایش به کفر و بی‌دینی در آن برههٔ زمانی از مخاطبین خود می‌خواهند که برای دفاع از دین و معالم آن به‌پاخیزند. درواقع، مفهوم منش که برخاسته از درون شاعر و اوضاع اجتماعی تأثیرگذار بر وی است، به‌عنوان مکملی برای مفهوم میدان بوده و این دو عنصر پایاپای هم و در رابطه با یکدیگر عمل می‌کنند (بوردیو، ۲۰۰۲: ۱۹).

در راستای همین مسئله، با نگاهی به نظریّه بوردیو و تحلیل آن با اشعار ابن‌ابار، می‌بینیم که او در «سینیهٔ» خود، ناراحتی‌اش از تبدیل مساجد به کلیسا و همچنین از بین رفتن مدارس قرآنی را در دو بیت زیر به نحو شایسته ابراز داشته و با استفاده از ندای استغاثه برای دفاع از نشانه‌های دین اسلام، طلب کمک و یاری دارد:

يـــا لِلمَســـاجدِ عـــادَت لِلعِـــدا بِيَعـــاً وَلِلنِّـــداءِ غَـــدَا أثنَاءَهَـــا جَرَسَـــا
لَهفِي عَلَيهَا إلى استِرجَاعِ فَائِتِهَا مَدَارِســـاً لِلمَثـــانِي أصـــبَحَت دُرُسَـــا
(مقری تلمسانی، ۱۹۹۸: ٤/٤٥٧)

(ترجمه) «به فریاد مساجدی برسید که برای دشمنان تبدیل به کلیسا شده و به فریاد بانگ اذانی برسید که تبدیل به صدای ناقوس شده است؛ افسوس باد بر بازگرداندن مدارسی که روزگاری در آن‌ها قرآن آموزش داده می‌شد ولی اکنون از بین رفته است.»

مفهوم میدان در عرصهٔ اشعار استغاثه نمونه‌های فراوانی دارد ازجمله ابوالبقاء الرندی در «نونیه»اش، با اشاره به تهی شدن سرزمینِ اندلس از اسلام و گرایش مردمِ آن به کفر، غیرت و حمّیت مخاطبانش را برمی‌انگیزاند تا به یاری دین اسلام و معالم آن بشتابند:

تَبكِـي الحَنِيفِيَّـةُ البَيضَـاءُ مِـن أسَـفٍ كَمَـا بَكَـى لِفِـرَاقِ الإلـفِ هَيمَـانُ
عَلَـى دِيَـارٍ مِـنَ الإسـلَامِ خَالِيَـةٍ قَـد أقفـرت وَ لَهَـا بِـالكُفرِ عُمـرَانُ
حَيـثُ المسَـاجِدُ قَـد صَـارَت كَنَـائسَ مَـا فِـيهِنَّ إلَّا نَـوَاقِيسٌ وَ صُـلبَانُ
حَتَّـى المحَارِيـبُ تَبكِـي وَ هـيَ جَامِـدَةٌ حَتَّـى المنَـابِرُ تَرثِـي وَ هـيَ عِيـدَانُ
(همان: ٤٨٧)

(ترجمه) «اسلام و یکتاپرستی همانند عاشق دل‌سوخته در فراق همدم خود از روی تأسف می‌گرید؛ این گریه بر سرزمینی است که از اسلام خالی شده و با کفر آباد گردیده است، مساجد به کلیساها و صومعه‌هایی تبدیل شده که جز صدای ناقوس و صلیب چیزی ندارند؛ محراب‌ها گریه می‌کنند و منبرهای مساجد بر این مصائب سوزناک و گرفتاری‌های جانکاه مرثیه می‌خوانند.»

و یا در بیت زیر، با توجّه به این‌که سرزمین اندلس توسّط مشرکین دچار آسیب و کمبود و قحطی شده و شاعر به نحوی دین اسلام را در خطر می‌بیند از مخاطبین خود درخواست حفاظت و کمک‌رسانی به مسلمانان را دارد:

نُقصـت بأهـل الشـرك مـن أطرافهـا فاسـتحفظوا بـالمؤمنين نَمَاءهـا
(همان: ٤٨١)

(ترجمه) «اطراف این سرزمین به خاطر وجود مشرکین دچار قحطی و کمبود شد، پس به خاطر رشد این دیار از مؤمنان محافظت کنید.»

دعوت به دفاع از دین، یکی از اصول شاعری و تکالیف شاعران بوده است؛ این مفهوم را در ابیات بی‌شماری می‌توان یافت. برای نمونه شاعری دیگر نیز در قصیده‌ای از تبدیل شدن مساجد به کلیسا ابراز ناراحتی و غم و اندوه می‌کند:

مَسـاجِدُها كنـائسٌ،أيُّ قلـبٍ عَلَـى هـذا يَقـرُّ و لا يَطيـرُ؟
(همان: ٤٨٤)

(ترجمه) «مساجد این شهر تبدیل به کلیسا شده است. با این شرایط کدام دل است که بتواند آرام و قرار بگیرد و به خود نپیچد.»

شاعری گمنام بر اوضاع‌واحوال مساجد و خالی شدن آن‌ها و به گوش نرسیدن بانگ اذان، آه و افسوسی تلخ سر می‌دهد که قصدش تحریک مخاطبینش برای دفاع از دین و نشانه‌های دین است:

فَواحَسـرَتا کَـم مِـن مَسـاجِدَ حُوِّلَـت وَ کانَـت إلـی البیـتِ الحـرامِ شـطورُها
وَ وا أَسَـفاً کَـم مِـن صَـوامِعَ أوحَشَـت وَ قَـد کـان مُعتـادُ الأَذان یَزورُهـا
(زیات، ۱۹۸٦: ٤٣)

(ترجمه) «دریغا و افسوس از اینکه تعداد زیادی از مساجد تبدیل به کلیسا شد درحالی‌که سمت‌وسویش به کعبه بود؛ افسوس از اینکه تعداد زیادی صومعه خالی از مردم شده حال‌آنکه در گذشته آنجا بانگ نماز پخش می‌شد.»

در تمامی ابیات بالا، دیدگاه بوردیو در بررسی و نقد سنّت‌های نظری قابل لمس است و عین‌گرایی در مسائل اجتماعی در عمل، قابل ملاحظه است. در تمام این ابیات، با توجّه به شرایط اجتماعی، اهانت به دین و بی‌توجّهی و تحقیر مسلمانان به‌وضوح دیده می‌شود و شاعران به همین دلیل در اشعار خود به آن اشاره و اعتراض نموده و فریاد دادخواهی سر داده‌اند که بازتاب مسائل اجتماعی است.

۲.۵. دعوت به اتحاد و همبستگی

یکی از دلایل تزلزل و ازهم‌گسیختگی سرزمین اندلس، ریشه در تفرقه و اختلافات قومی و قبیله‌ای آن‌ها دارد. دولت‌های اندلس «پیوسته بر یکدیگر تفاخر می‌کردند و می‌کوشیدند بر همسایگان خود غلبه کنند و دامنه نفوذ خود را گسترش دهند و جنگ پیوسته میان آن‌ها ادامه داشت» (براتی، ۱۳۸۷: ٤٣٨ به نقل از محجوب، ۱۹۹۳: ۱۳۹/٦). با توجّه به نبردهای دائمی و قدرت‌طلبی که موجب کشتار و قربانی شدن مردم بی‌گناه می‌شد شاعران نیز ضمن واقف بودن به نقش اتحاد و همبستگی در پیروزی سرزمین‌ها، از مخاطبینشان درخواست دارند که به‌جای کشورگشایی به‌صورت یکپارچه در مقابل دشمنان بایستند و دفاع کنند.

ازآنجاکه که شاعران بهترین کنشگران اجتماع هستند، حتّی به‌طور غیرارادی و ذاتی نیز درگیر موضوعات اجتماعی می‌شوند و بر مبنای روابط واقعی درون جهان به تقابل می‌پردازند، تقابلی که حاصل تعصب‌ها و جهت‌گیری‌های اجتماعی آنان است. برای نمونه با توجّه به این‌که «قصیدهٔ سینیه» در مقابل امیر تونس سروده شده، امّا پیوسته شاعر ضمن مدح پادشاه از او طلب کمک می‌کند که با لشکریانش، به فریادِ سرزمین اندلس برسند. بنابراین در ورای این خواهش، به نقش اتحاد و همبستگی در مقابل دشمنان اشاره دارد:

و أوطـــیء الفَیلَـــقَ الجـــرار أرضـــهم حتـــی یُطَـــأطِیءَ رأســـا کُـــلُّ مـــن رأســـا
(مقری تلمسانی، ۱۹۹۸: ۲۱۰/۳)

(ترجمه) «لشکریان انبوه را لگد کن و آنان را خشنود کن تا جایی‌که تمام دشمنان کشته شوند.»

ابن‌ابار در قصیدهٔ دیگری از مخاطبش می‌خواهد که جنگجویان اسب‌سوار را جمع کند و به مصیبت‌های سختِ شهر «بلنسیه» پاسخی کوبنده بدهد:

وَ اشـدُد بِجلبـك جُـردَ خَيلـك أزرَهَـا تَـــردُد علـــى أعقَابِهـــا أرزَاءهـــا

(همان: ٤٨٠/٤)

(ترجمه) «با جمع شدنِ اسب‌سواران سپاهت، پشت شهرِ اندلس را نیرومند کن. مصیبت‌های سختش را که به دنبالش می‌آید، پاسخ بده.»

شاعر بر اساس روابط واقعی جهان، شعر خود را می‌سراید و جهان مادی خود را که بر اساس جهان اجتماعی و روزمرگی‌هایش پایه‌ریزی کرده، هویدا می‌سازد. در این شعر نیز بر مبنای نظریّهٔ عمل بوردیو می‌بینیم که شاعر در ابیاتی از پادشاه تقاضا دارد که ضمن بیرون کشیدن شمشیرها از نیام برای نابودی دشمنان، طایفهٔ پیشوا و سردمدار را نیز برای جنگ با آن‌ها فرابخواند:

جـــرّد ظُبَـــاك لمحـــو آثـــار العـــدا تقتـــل ضَـــرَاغِمَها و تَســـبِ ظباءهـــا

وَ اســـتَدعِ طائفـــةَ الإمـــامِ لِغَزوِهـــا تَســـبِق إلـــى أمثالِهـــا اســـتدعاءَها

(همان:٤٧٩)

(ترجمه) «شمشیرهایت را برای نابودی دشمنان و آثارشان، از نیام بیرون بکش؛ چراکه دشمن مردان قوی‌اش را می‌کشد و دختران جوانش را به اسارت می‌برد؛ طلایه‌داران سپاه را برای جنگ با آن فرابخوان تا بر جنگاورانی مانند آن سبقت بگیری.»

ابوالبقاء الرندی، در بیت زیر با توجّه به آیهٔ «إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ» (حجرات/۱۰) به نقش برادری دینی اشاره می‌کند و ضمن بیدار نمودن حس اُخوت، آن‌ها را به همبستگی در مقابل دشمنان اسلام دعوت می‌نماید:

مَـاذَا التَّقَـاطُعُ فِـي الإسـلَامِ بَيـنَكُمُ وَ أنـــتُمُ يَـــا عِبَـــادَ اللّـــهِ إِخـــوَانُ

(همان: ٤٨٨)

(ترجمه) «ای بندگان خدا چه بر سرتان در دین اسلام آمده است درحالی‌که شما با یکدیگر برادر هستید.»

شاعر در قصیدهٔ «ندبهٔ طلیطله»، سپاهیان را در رویارویی با دشمنان کافر به اتّحاد و همبستگی فرامی‌خواند:

وَ قِيـــلَ تجَمَّعـــوا لِفِـــراقِ شَـــملٍ طُلَيطِلَـــــةُ تَمَلَّكَهـــــا الكُفـــــورُ

(همان: ٤٨٥)

(ترجمه) «و گفته شد: به خاطر جدا شدنِ تمامِ طلیطله، گرد هم بیایید چراکه کافران بر آن شهر تسلط یافتند.»

در تمامی ابیات بالا که به‌عنوان نمونه‌هایی از دعوت به همبستگی انتخاب شده‌اند، مشاهده می‌شود که شاعر حتّی از مردمی که گرفتار درد و رنج هستند نیز درخواست می‌کند تا برادرانه در کنار یکدیگر، موجبات اتّحاد را برای از میان بردن ظلم و ستم فراهم آورند.

۳.۵. بیان حزن و اندوه شاعر

با توجّه به این‌که در استغاثه، بازآوری مصیبت‌ها، ناملایمات و حوادث ناگوار از موضوعات مهم شعری است به‌طور طبیعی شاعر شعری سرشار از حزن و اندوهی تلخ خواهد سرود.

ابن‌ابار تقریباً در نیمی از قصیده‌اش حوادث شرم‌آوری را که در شهر «بلنسیه» اتّفاق افتاده ذکر نموده است، حوادثی که امنیت را به ترس، شادی را به غم تغییر داده، مصیبت‌هایی که برای مردم اندلس به منزلهٔ عزا بوده و برای دشمنان مانند جشن است. در ابیات زیر شاعر با ذکر این حوادث، اندوهش را بسیار تأثیرگذار تصویر کرده است:

فِـی کُـلِّ شَـارِقَةٍ إلمـامُ بارِقَـة یَعـودُ مَأتَمُهَـا عنـدَ العِـدا عُرُسَـا
وَ کُـلِّ غارِبَـةٍ إخجـالُ شـائِبَة تَثنِـی الأمـانَ حِـذَاراً و السُـرُورَ أسَـی
تَقَاسَـمَ الـرُومُ لا نالَـت مَقَاسِـمُهُم إلا عَقَائِلَهَـا المحجوبَـةَ الأنسَـا
و فِـی بَلَنسِـیةٍ مِنهَـا و قُرطُبَـةٍ مَـا یَنسِـفُ الـنَّفسَ أومَـایَنزِفُ النفَسَـا

(همان: ٤٥٧)

(ترجمه) «هر بامداد، با مصیبتی روبرو می‌شویم که عزاداری آن‌ها، برای دشمنان جشن است؛ در هنگام هر غروب خورشید، شاهد حوادث شرم‌آوری هستیم که امنیت را به ترس و شادی را به غم و اندوه تبدیل می‌کند؛ رومیان بعد از جنگ، همه‌چیز را به غنیمت بردند و چیزی باقی نماند که میان خود تقسیم کنند حتی زنان محجوب را؛ در شهرهای بلنسیه و قرطبه، حوادثی رخ داده که روح و روان آدمی را از تنش خارج می‌کند.»

بر اساس نظریّهٔ عمل بوردیو، شاعر مانند کنشگری است که درواقع نقش بازیگر را در جامعه ادبی ایفا می‌کند و بر اساس اتّفاقات موجود در جامعه در اشعار خود به ایفای نقش می‌پردازد. شاعر از این‌که شب و روزِ مردم، غرق غم و اندوه ذلت‌بار است احساس ناراحتی می‌کند:

فَلَیـلٌ فیـه هَـمٌّ مُسـتَکِنٌّ وَ یَـومٌ فیـهِ شَـرٌّ مُسـتَطیرُ

(همان: ٤٨٦)

(ترجمه) «مردم در هنگام شب، غرق غم و اندوه ذلت‌بار هستند و این در حالی است که شر و بدی در هنگام روز گسترده شده است.»

این مسئله و بازخورد جامعه و کنش فعّال شاعران در سرتاسر اشعار استغاثه به چشم می‌خورد؛ شاعری گمنام در قصیدهٔ «رثای اندلس»، از سوزش درونش بابت از بین رفتنِ ساکنان اندلس و مسلمانان آن دیار سخن می‌گوید و با وجود این‌که می‌داند گریه بر فرد ازدست‌رفته سودی ندارد، با اشکی اندوه‌بار و آمیخته با خون بر آن‌ها می‌گرید:

وَ لوعَـةُ ثکـلٍ لَـیسَ یَـذهَبُ روعُهـا وَ لا تَنقَضـی اَشـجانُها وَ زَفیرُهـا
سَـاَبکی وَ مـا یُجـدی عَلـی الفائـتِ البُکـا بِعَبـرَةٍ حُـزنٍ لـیسَ یَرقَـأ عبورُهـا
شَـآبیبُ دَمـعٍ بالـدِّماءِ مَشـویَةٌ یُسـاجِلُ قَطـرَ الغانیـاتِ دَرورُهـا

(همان: ۲۵۷/۵)

(ترجمه) «و سوزش داغداری که ترسِ آن از بین نمی‌رود و آه و ناله‌هایش تمام‌شدنی نیست؛ با اشکی اندوه‌بار که خشک نمی‌شود، گریه خواهم کرد، درحالی‌که گریه بر فرد ازدست‌رفته سودی ندارد؛ اشکی شدید آمیخته با خون که این اشک‌ها با یک قطره اشک زنان زیبارو رقابت می‌کند.»

ابوالبقاء نیز در جای‌جای قصیده‌اش به ذکر مصیبت‌ها و ناملایماتی که بر سر اندلس آمده می‌پردازد و پُرواضح است که عمق حزن و اندوه در ابیاتش بر مخاطبینش تأثیرگذار باشد به‌گونه‌ایی که شاعر در آخرین بیت می‌گوید:

لِمِثـلِ هَـذَا يَـذُوبُ القَلـبُ مِـن كَمَـدٍ إن كَـانَ فِـی القَلـبِ إسـلَامٌ وَ إيمَـانُ

(همان: ٤٨٨)

(ترجمه) «اگر در قلب انسان، ذره‌ای ایمان وجود داشته باشد برای مصیبت‌های اندلس، به درد می‌آید و متأثر می‌شود.»

آن‌گونه که در اشعار بالا ملاحظه شد، قطعاً ، مصائب به وجود آمده در اندلس اسلامی ذهن شاعران را مورد کنش از نوع آزار قرار داده تا جایی که در تقابل با آن در اشعارشان از اندوه درونشان بارها سخن گفته‌اند و به‌ناچار از هنر شعر به‌عنوان ابزاری برای ابراز آن و چاره‌جویی و تسکین دردهایشان بهره گرفته‌اند.

نتیجه

با نگاهی به نظریّه‌های جامعه‌شناسی معتقدیم آنگاه‌که شاعر، بازیگر نقش‌های اجتماعی باشد و کلام و عمل وی در نتیجهٔ کنشی اجتماعی شکل گیرد، می‌توان سخن او را با شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی جامعه‌اش به‌راحتی تبیین و تحلیل کرد. عطف به این مهم، مشخص است که شعر استغاثه نیز در بازه‌ای از زمان بسط یافت که با اقبال قدرتمند به‌صورت یک قالب شعریِ مطرح و مستقل در شعر اندلس ظهور و بروز پیدا کرد.

همچنین با نگاه بنیادین به سنّت‌های جامعه و با دیدگاهی نوبنیادین در تعاریف هستی‌شناسانهٔ دوره‌های تاریخی می‌توان چنین تصویر کرد که درون‌مایه‌هایی همچون اندوه و مصیبت‌های وارده بر شاعر یا جامعهٔ پیرامون او موجب شده تا ایشان با معرفت‌شناسی میدان‌گرایانه‌ای در کلام و هنر، مسائل اجتماعی به وقوع پیوسته اعم از تسلط مسیحیان بر شهرها، تحقیر و شکنجه مسلمانان شامل جنگاوران، زنان و کودکانشان و نابودی شهرهای آباد یکی پس از دیگری را در سرودن اشعار بازتاب داده و استغاثه نماید.

بر اساس نظریّهٔ عمل، ازآنجاکه عمل تابع ویژگی‌های کنشگر در هنگام تعامل با نوع منش و میدانی خاص از کنش‌هاست، در اشعار استغاثه نیز شاعر درصدد نمایش غم و اندوهی است که حاصل شرایط حاکم بوده و به‌صورت آشکار به چشم می‌خورد تا به هدفش که استمداد و دعوت به مقاومت بوده، مخاطب را رهنمون سازد. به‌وضوح مشاهده شد که تکثّر منش در مواجهه با یک رویداد خاص امری طبیعی است و یکی از مفاهیم موقعیت‌مدار در فرآیند جامعه‌پذیری شاعران اندلسی توجّه به اندوه و هموم موجود بوده است. براین اساس، می‌توان گفت درواقع تلاش برای پیدا کردن راه چاره و متّحد کردن مسلمانان یا درخواست کمک و استعانت، موجب تکوین و بسط شعر استغاثه گردیده است.بسط و تکثر و اقبال این نوع شعر، حاصل نگاهی نوین به اشعار برجای‌مانده از گذشته و تطبیق آن متناسب با شرایط سیاسی و اجتماعی و

اقتصادی زمانه بوده که انعطاف‌پذیری در مواجهه با حوادث موجود از شاخصه‌های آن است و نظریهٔ عمل بوردیو نیز این مهم را تأیید می‌نماید. نهایت این نکته قطعی است که ظهور شعر استغاثه با همه فراز و نشیبش، تأثیری بدون اغماض بر هنر و ادبیات و شعر داشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱ -Habitus
۲ - Field

کتابنامه

۱. ابن بسام علي بن بسام الشتنتريني الأندلسی، أبوالحسن. (۱۹۹۸). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**. محقق احسان عباس. بیروت: دارالثقافة.
۲. ابن سعید مغربی، علی بن موسی. (۱۹۹۷). **المغرب في حلی المغرب**. محقق خلیل منصور. بیروت: دارالکتب العلمیة.
۳. ابن فارس. (١٤٠٤). **معجم مقاييس‌اللغة**. محقق عبدالسلام هارون. بیروت: دارإحیاء التراث العربی.
٤. ابن‌فرضی، عبدالله. (١٩٥٤). **تاريخ العلماء و الرواة للعلم بالأندلس**. تونس: دارالغرب الإسلامی.
٥. ابن‌منظور، محمّد بن مکرم. (۱۹۸۸). **لسان العرب**. محقق علی شیری. بیروت: دارإحیاء التراث العربی.
٦. بودون، ریمون. (١٣٦٤). **منطق اجتماعی روش تحلیل مسائل اجتماعی**. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: جاویدان.
۷. بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۰). **نظریّهٔ کنش**. ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.
۸. حمیدی، محمّد بن فتوح. (١٩٦٦). **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**. قاهره: الدار المصرية للتأليف و الترجمة.
۹. راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (١٤١٦). **مفردات الفاظ قرآن**. محقق صفوان عدنان داوودی. دمشق: دارالقلم و بیروت: دارالشامیة.
۱۰. زیات، احمد حسن. (١٩٣٦). **من روائع الشعر الأندلسی**. قاهره: مطبوعات مجمع اللغة العربية.
۱۱. سارتر، ژان پل. (١٣٤٨). **ادبیّات چیست؟**. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: زمان.
۱۲. ضیف، شوقی. (۱۹۸۹). **تاريخ الأدب العربی: عصر الدول و الإمارات «اندلس»**. مصر: دارالمعارف.
۱۳. عتیق، عبدالعزیز. (١٩٨٦). **تاريخ النقد الادبی عندالعرب**. بیروت: دار النهضة العربيه.
١٤. مارشال کاترین، گرچن ب راس من. (۱۳۷۷). روش تحقیق کیفی. ترجمهٔ علی پارسائیان و سیّد محمد اعرابی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
۱۵. محجوب، فاطمه. (۱۹۹۳). **الموسوعة الذهبية للعلوم الإسلامية**. قاهره: دارالنداء العربی.
۱٦. مقری، احمد بن محمد. (١٤١٩). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. محقق یوسف بقاعی. بیروت: درالفکر.
۱۷. مؤنس، حسین. (۱۹۸۵). **فجر الأندلس**. بیروت: الشركة العربية للطباعة و النشر.
۱۸. براتی، عبّاسعلی. (۱۳۸۷). «نقد و نظر عوامل سقوط اندلس». نشریّهٔ درس‌هایی از مکتب اسلام، شماره ٥٦٨، صص ٦٤-٥٧.

١٩. جمشیدیها، غلامرضا و شهرام پرستش. (١٣٨٦). «دیالکتیک منش و میدان در نظریّهٔ عمل پی‌یر بوردیو». فصلنامه نامه علوم اجتماعی. شماره ٣٠. صص ٢٣-١.

٢٠. حکمت، ناهید مؤید. (١٣٩٢). «درآمدی بر رویکرد روش‌شناختی پیر بوردیو به مفهوم سرمایه فرهنگی». فصلنامه جامعه‌پژوهی فرهنگی. شماره ١. صص ١٧٨-١٥٥.

٢١. شهیدی‌پاک، محمّدرضا. (١٣٩٧). «حذف تشیع علت اصلی سقوط اندلس در نظریّهٔ ابن‌آبار و جامعه‌شناسی دیدگاه ابن‌خلدون در فروپاشی امویان اندلس». فصلنامه پژوهش‌نامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی. سال دوم. شماره ١٤. صص ١٤٦-١٣٥.

٢٢. شهیدی‌پاک، محمّدرضا. (١٣٩٠). «علل واقعی سقوط اندلس و نظریّهٔ ابن‌خلدون». فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌نامه تاریخ اسلام. سال اوّل. شماره ١. صص ١٠٨-٧٩.

٢٣. قادری، آزاده و سیّد حسین سیّدی. (١٣٩٩). «خوانشی نشانه‌شناختی با رویکردی لایه‌ای از زبان شعری امل دنقل مطالعه موردی قصیده البکاء بین یدی زرقاء الیمامة. مجلّهٔ زبان و ادبیات عربی. سال دوازدهم. شماره ١. صص ٧٦-٦٠.
Doi. /10.22067/jall.v12.i1.66268

٢٤. محمّدی، معصومه و همکاران. (١٣٩٦). «نقد و بررسی ندا در بلاغت فارسی و عربی». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت. سال ششم. شماره ٢. صص ٢٠٢-١٨٥.Doi: 10.22059/jlcr.2017.65532

٢٥. مریمی، الهام و احمدرضا حیدریان شهری. (١٤٠١). «بازنمایی جایگاه زن در جامعه سنتی رمان‌های میرال الطحاوی؛ الخباء و نقرات الظباء». مجله زبان و ادبیات عربی. سال چهاردهم. شماره ٢. صص ٥٠-٣٥. Doi:10.22067/jallv14.i2.80842

٢٦. ملک‌ثابت، مهدی. (١٣٨٥). «نوع ادبی مناجات‌های منظوم فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شماره ١٧٩. صص ١٤٢-١٣١.

References

Atiq, A. (1986). *History of Literary Criticism in the Arab World*. Beirut: Dar al-Nahda al-Arabiya .[In Arabic].

Boudon, R. (2014). *Social logic, the method of analyzing social issues*. translator: Abdul Hossein Nik-Gahar. Tehran: Javidan .[In Persian].

Bourdieu, Pierre. (2001). *Theory of Action*. translator: Morteza Mardiha. Tehran: Naqsh and Negar .[In Persian].

Hamidi, M. (1996). *Jazwa al-Muqtabs fi Zikr Walat al-Andalus*. Cairo: Eldar al-Masriyyah for compilation and translation .[In Arabic].

Ibn Bassam; Ali bin Bassam al-Shantarini al-Andalusi, A. (1998). *al-Dukhirah fi mahasin Ahl al-Jazeera*. researcher: Ehsan Abbas. Beirut: Dar al-Taqwa.[In Arabic].

Ibn Faris, A. (1983). *Mujam al-Maqays al-Lagha*. researcher: Abdus Salam Haroun. Beirut: Dar Ehiya al-Tarath al-Arabi .[In Arabic].

Ibn Farzi, A .(1954). *Tarikh al-Ulama and al-Rawaat for the science of Andalusia*. Tunisia: Dar al-Gharb al-Islami .[In Arabic].

Ibn Manzoor, M. (1988). *The Arab Language*. researcher: Ali Shiri. Beirut: Dar Ehiya al-Tarath al-Arabi .[In Arabic].

Ibn Saeed al-Maghribi, A. (1997). *Al-Maghrib fi Hali al-Maghrib*. researcher: Khalil Mansour. Beirut: Dar al-Kutb al-Alamiya .[In Arabic].
Mahjoub, F. (1993). *Al-Musua'a al-Dahabiyyah for Islamic Sciences*. Cairo: Dar Al-Nada Al-Arabi .[In Arabic].
Maqqri, A. (1998). *Nafh al-Tayib Man Ghosn al-Andalus al-Ratib*. researcher: Yusuf Beqaei, Beirut: Daral Fikr .[In Arabic].
Marshall, C/ Rossman, G. (2007). *Qualitative research method*, translator: Ali Parsaian and Seyed Mohammad Arabi. Tehran: Cultural Research Office .[In Persian].
Moens, H. (1985). *Fajr al-Andalus*. Beirut: Al-Arabiya Publishing Company .[In Arabic].
Ragheb Esfahani, H. (1995). *Vocabulary of Quranic words*. researcher: Safwan Adnan Davoudi. Damascus: Dar al-Qalam and Beirut: Dar al-Shamiya .[In Arabic].
Sartre, J. (1969). *What is literature?*. Translator: Abolhasan Najafi and Mostafa Rahimi, Tehran: Zaman .[In Persian].
Zaif, Sh. (1989). *History of Arabic Literature: Asr Al-Daw and Emirates "Andalus"*. Egypt: Dar al-Maarif .[In Arabic].
Zayat, A. (1936). *Man Rua'e al-Sha'ar al-Andalusi*. Cairo: Press of the Al-Laghga Al-Arabiya .[In Arabic].
Barati, A. (2008) "Criticism and opinion of the factors of the fall of Andalusia". *Dersahei from Maktab Islam*. 568. 57-64. [In Persian].
Hikmat, N. (2012). "an introduction to Pierre Bourdieu's methodological approach to the concept of cultural capital, Cultural Sociology Quarterly". *Humanities and Cultural Studies Research Institute*. 1. 155-177 .[In Persian].
Jamshidiha, Gh/ Parestesh, Sh. (2006). "Dialectic of character and field in Pierre Bourdieu's theory of practice". *Social Sciences Quarterly*.. 30. 1–23 .[In Persian].
Malek Thabet, M. (2015). "The Literary Type of Persian Poems", *Journal of Faculty of Literature and Humanities*. University of Tehran. 179. 131-142. [In Persian].
Maryami, E/ Heydarian Shahri, A. (2022). "Representing the position of women in the traditional society in Miral Al Tahawi's novels; Al-Khaba and Naqrat Al-Dhaba". *Journal of Arabic Language and Literature*14(2). 35-50. Doi:10.22067/jallv14.i2.80842. [In Persian].
Mohammadi, M et al. (2016) ."Criticism and Review of Calling in Persian and Arabic Rhetoric" .*Journal of Literary Criticism and Rhetoric*.14(2).185-202. [In Persian].
Doi: 10.22059/jlcr.2017.65532.
Qadri, A/ Seyedi, S. H (2019). "A semiotic reading with a layered approach of the poetic language of Amal Danghoul, a case study of the ode "Al-Baka Bin Yadi Zarqa Al-Imamah", *Journal of Arabic Language and Literature*. 12(1)59-76.. Doi: 10.22067/jall.v12.i1.66268. [In Persian].
Shahidi Pak, M. (2017). "Elimination of Shiism as the main cause of the fall of Andalusia in Ibn Abar's theory and the sociology of Ibn Khaldun's view on the collapse of the Umayyads of Andalusia". *Quarterly Journal of Strategic Studies of Humanities and Islamic Sciences*. 2(14)135-146. [In Persian].
Shahidi Pak, M. (2013). "The Real Causes of the Fall of Andalusia and Ibn Khaldun's Theory". *Research Quarterly of Tarikh Islam*. 1(1)79-108.. [In Persian].

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:۱۰۵-۸٦

بررسی تنهایی و راه‌های درمان آن در اشعار عدنان الصائغ بر اساس نگرش وجودی اروین یالوم

(پژوهشی)

ندا تصدیقی مؤخر (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
مرضیه آباد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi:10.22067/jallv14.i4.2210-1198

چکیده

امروزه باوجود پیشرفت وسایل نقلیه و نیز راه‌های ارتباطی مثل تلفن و فضای مجازی، انسان معاصر بیش از پیش تنهایی را تجربه می‌کند. روان‌شناسی به‌عنوان یکی از حوزه‌های مهم در ارتباط با انسان و مشکلات روحی وی درصدد تبیین و درمان این احساس تنهایی برآمده و شیوه‌های درمانی متعددی را ارائه کرده است. عده‌ای از روان‌شناسان، ازجمله اروین یالوم (Irvin D. Yalom)، درمان وجودی (Existential therapy) را پیشنهاد می‌کنند. درمان وجودی یک شیوه‌درمانی نیست بلکه رویکردی فلسفی است که بر شیوهٔ کار و عملکرد مشاور و روان‌درمان گر تأثیر می‌گذارد. عدنان الصائغ به‌عنوان یک شاعر مدرن و چه‌بسا پست‌مدرن در برخی اشعار خود به بیان وضعیت زندگی انسان در دورهٔ معاصر پرداخته است؛ غم، آوارگی، جنگ، دوری از وطن و تنهایی بیشترین بسامد را در اشعار وی دارند. بخصوص که خود شاعر طعم غربت را چشیده است. در این جستار، نگارندگان برخی از اشعار عدنان الصائغ را در حوزه‌ی انواع تنهایی و راه‌های درمان آن با رویکرد وجودی اروین یالوم بررسی کرده‌اند؛ ابتدا اشعار را با روش توصیفی-تحلیلی شرح داده و سپس به بیان وجوه اشتراک بین روش‌های درمان اروین یالوم و عدنان الصائغ پرداخته‌اند. مضمون تنهائی در غالب اشعار عدنان مربوط به‌تنهایی وجودی است که نسبت به‌تنهایی درونی و تنهایی بین فردی بسامد بیشتری دارد. به همین ترتیب نیز شیوه‌های درمان تنهایی وجودی در اشعار وی ازجمله پناه بردن به خیال و رؤیا، روی آوردن به عشق و عزلت‌نشینی بیشتر در شعر عدنان نمود پیداکرده است. این‌گونه شعرها هم به خود شاعر درگذر از این تنهایی گریزناپذیر کمک کرده است و هم به مخاطب‌های او سرنخ‌ها و نشانه‌هایی برای مهار این احساس تنهایی ارائه داده است. از این حیث پژوهش حاضر می‌تواند مؤید نقش هنر در حوزه‌ی درمان باشد و به پژوهشگران حوزه‌ی هنردرمانی کمک کند.

کلیدواژه‌ها: مکتب وجودی، درمان وجودی، تنهایی، اروین یالوم، عدنان الصائغ.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۷/۲۵ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۱/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۲/۳

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mabad@um. ac. ir

۱. مقدمه

بیشتر اوقات، تنهایی و خلوت فضای دوست‌داشتنی شاعران بوده است یعنی شاعران اغلب، اشعار خود را در زمان‌های تنهایی سروده‌اند نه در میان جمع. از سوی دیگر، تنها شدن شاعر بدین معنی که از یار یا عزیزی یا برخی مواقع شهر و وطنش دور شده باشد انگیزه و منشأ بسیاری از اشعار زیبا و ناب در طول تاریخ بوده است. به‌طوری‌که حتی برخی شاعران مردم را به‌تنهایی و گریز از جمع تشویق و ترغیب می‌کردند. در دنیای معاصر، تلاش متخصصان حوزه‌ی فناوری اطلاعات در جهت بهبود راه‌های ارتباطی از طریق اینترنت و فضای مجازی در سال‌های اخیر رشد چشمگیری داشته است و حاصل آن راه‌های ارتباطی گسترده‌ای است که امروزه شاهد آن هستیم. ارتباط انسان‌ها باهم بسیار آسان‌تر از گذشته شده است، اما بااین‌وجود احساس صمیمت بین انسان‌ها کمتر از قبل است و احساس تنهایی انسان معاصر بیش‌ازپیش خودنمایی می‌کند. این احساس تنهایی بر جنبه‌های مختلف زندگی انسان‌ها تأثیر گذاشته است و لذا شاهد آثار هنری بسیاری در این حوزه هستیم؛ ازجمله در هنر نمایش، نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات و . . . .

تأثیر تنهایی و تبعات آن به‌قدری در زندگی انسان‌ها مشکل ایجاد کرده است که گاهی اوقات به رنجش‌ها و بیماری‌های روانی نیز منجر شده است. همین امر کم کم باعث شد روان‌شناسان به این مقوله توجه ویژه‌ای پیدا کنند و راه‌حل‌هایی را برای درمان و تسکین تنهایی ارائه دهند. ازجملهٔ این روان‌شناسان می‌توان به روان‌شناسان مکتب وجودی همچون اروین یالوم، کرک اشنایدر (Kirk J. Schneider)، اوراه کراگ (Orah T. Krug) و دیوید الکینس(David N. Elkins) اشاره کرد. اروین یالوم تنهایی را یکی از اضطراب‌های اصلی برشمرده و برای درمان آن شیوه‌هایی را با رویکرد اگزیستانسیالیستی یا وجودی ارائه کرده است.

تنهایی انسان که سال‌های سال موضوع یا منبع الهام شاعران بسیاری بوده است، بیش‌ازپیش در شعر معاصر و به‌ویژه اشعار مدرن مرکز توجه قرارگرفته است. به‌خصوص شاعرانی که به هر دلیلی مهاجرت کرده و طعم غربت را چشیده‌اند در این حوزه اشعار بیشتری دارند؛ یکی از این شعرا عدنان الصائغ عراقی است که به دلیل اشعار سیاسی خود سال‌هاست از وطنش مهاجرت کرده است و اکنون در اروپا زندگی می‌کند. در این مجال، نگارندگان تنها به مبحث تنهایی نپرداخته‌اند؛ چراکه پیش‌ازاین نیز تنهایی و غربت در اشعار عدنان بررسی‌شده است. بررسی انواع تنهایی و مهم‌تر از آن بیان تکنیک‌ها یا راه حل‌هایی که خود شاعر ناخودآگاه و به‌طور طبیعی برای مواقع تنهایی خود به کار بسته است دغدغه اصلی این مقاله است. نگارندگان در این مجال کوشیده‌اند اشعاری را در حوزه‌ی تنهایی از عدنان الصائغ شاعر عراقی با روش توصیفی- تحلیلی بررسی کنند و با آراء نهایی اروین یالوم در باب تنهایی اگزیستانسیال یا وجودی مطابقت دهند تا دریابند کدام یک از انواع تنهایی در تقسیمات اروین یالوم در اشعار عدنان الصائغ یافت می‌شود؟ همچنین به دنبال شیوه یا راهکار عدنان الصائغ برای درمان یا رفع تنهایی انسان‌ها بوده‌اند و میزان شباهت این شیوه‌ها به راهکارهای اروین یالوم برای درمان تنهایی بررسی کرده‌اند. یافتن شباهت‌هایی بین راه حل‌های خلاصی از تنهایی در اشعار عدنان با روش‌های وجودی اروین یالوم نکته‌ی قابل توجهی است که می‌تواند به برخی سروده‌های وی در حوزه‌ی تنهایی وجهه‌ی علمی و کاربردی ببخشد و از

سوی دیگر مهر تأییدی باشد بر مبحث هنردرمانی که این روزها در حوزه‌ی روان‌شناسی و روان‌درمانی به عنوان یک شیوه-ی درمان مؤثر و خلاقانه رایج شده است و طرفداران خاص خود را دارد.

۱. ۱. فرضیه‌های پژوهش

۱. با توجه به اینکه عدنان الصائغ در زندگی خود طعم جنگ و درگیری را چشیده و اشعارش باعث شده از سوی دولت کشورش طرد شود و در کشورهای مختلفی اقامت داشته باشد و همچنان نیز در غربت به سر ببرد به نظر می‌رسد موضوع تنهایی حضور پررنگی در اشعار وی دارد. لذا می‌توان در سروده های او به انواعی از تنهایی و به طور خاص تنهایی وجودی دست یافت.

۲. ادبیات و شعر جدای از جامعه نیست و در برهه‌های بسیاری شاعران و ادیبان نقش سردمدار و رهبر را برای مردم ایفا کرده‌اند. . عدنان نیز که در میان مردم زندگی می کند و با مشکلات آنها آشناست، در اشعارش نشان می‌دهد که دغدغه مردم را دارد و گاهی برای خودش و همه آنهایی که به دلیل ظلم حاکم بر جامعه منزوی و خسته هستند شیوه‌هایی برای رهایی از این انزوا را ارائه می‌دهد.

۳. اگرچه عدنان روانشناس نیست، اما از آنجا که یک شاعر است با احساس و عاطفه انسان‌ها سروکار دارد. از طرف دیگر اروین یالوم نیز به ادبیات علاقه‌مند است و گاهی با بیان خاطرات درمان‌جویان خود به شکل داستانی سعی دارد شیوه‌های درمانی خود را تبیین کند، بنابراین شاید شباهت‌هایی بین راه‌حل‌های این دو نفر برای مقابله با تنهایی وجود داشته باشد.

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تنهایی اگزیستانسیال دو مقاله نوشته شده است؛ یکی با عنوان «بررسی تنهایی اگزیستانسیال در دنیای مدرن و روش های مواجهه با آن با تکیه بر آراء اروین یالوم» از مهسا امیری و امیرعباس علیزمانی در مجله غرب شناسی بنیادی سال ۱۳۹۷ و دیگری در همین سال با عنوان «بررسی مواجهه با رنج تنهاییِ اگزیستانسیال در اندیشه اروین یالوم و رنج عارفانه فِراق در اندیشه مولوی» از حبیب مظاهری و امیرعباس علیزمانی در مجله پژوهش‌های فلسفی‌کلامی. اولی فقط به شرح تنهایی وجودی و روش‌های درمان آن از دیدگاه یالوم پرداخته است و دومی همان تنهایی وجودی را با رنج عارفانه فراق از نظر مولوی مقایسه کرده است. چندین رساله نیز این موضوع را در آثار شاعران بررسی کرده‌اند؛ از جمله: «بررسی اشعار مریم جعفری‌آذرمانی و علیرضا آذر براساس نظریه روان‌درمانی اگزیستانسیال اروین یالوم (با تأکید بر چهار مفهوم مرگ، آزادی، تنهایی، پوچی)» از مریم طرقی در سال ۱٤۰۰ که شباهت راه‌های درمان مرگ و تنهایی را در اشعار این دو شاعر و نظریه‌ی اروین یالوم مطرح می‌کند. همچنین رساله‌ی «واکاوی روان شناختی چند چکامه از نازک الملائکه با تکیه بر رهیافت اگزیستانسیالیسم اروین د. یالوم» از زهرا مصلحی که چهار اضطراب مرگ، آزادی، پوچی و تنهایی را در اشعار نازک بررسی کرده اما تکیه بیشتر بر اضطراب مرگ است. دربارهٔ اشعار عدنان الصائغ نیز در چند سال اخیر مقالات و رساله‌های بسیاری

تدوین شده است که از آنهاست: رساله‌ی «جلوه‌های مقاومت، نوستالژی و بحران هویت در شعر شاعران تبعیدی عراقی؛ بررسی موردی اشعار عدنان الصائغ و حسن رحیمی الخرسانی» از صبری جلیلیان در سال ۱۳۹٤ که در غالب نوستالژی و اغتراب به انواع اغتراب مثل روانی و مکانی و سیاسی اشاره دارد. برخی از این اغتراب‌ها به انواع تنهایی یالوم شباهت دارند اما در قسمت ذکر نمونه فقط اشعار مربوط به اغتراب مکانی و دلتنگی برای وطن را ذکر کرده است. علی خضری، رسول بلاوی و آمنه آبگون در سال ۱۳۹٤ مقالهٔ «بازتاب غربت و جلوه های آن در شعر عدنان الصائغ مطالعه ی موردی دو دیوان: تأبط منفی و تکوینات» را به چاپ رسانده‌اند. در این دو دیوان موضوعاتی را که بر احساس غربت شاعر می‌افزاید بررسی کرده و به بیان تنهایی‌های عدنان و انتقاد از ظلم حکومت نیز پرداخته‌اند. همین تیم نویسندگی در سال ۱۳۹۵ در مقاله‌ی «بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ مطالعهٔ موردی دیوان مرایا لشعرها الطویل و سماء فی خوذهٔ» نیز جلوه هایی مثل غم غربت، یادآوری خاطرات گذشته, فراخوانی شهرها و مکان ها, آرمان شهر و نقش استعمار در بروز حس نوستالژی را در دو دیوان مذکور بررسی کرده است. همچنین مقاله‌ی «جلوه‌های نوستالژی و ارتباط آن با اغتراب مکانی، اجتماعی و روانی در دیوان تأبط منفی عدنان الصائغ» از حامد صدقی، سیدعدنان اشکوری، صغری فلاحتی و صبری جلیلیان که در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسیده است و نویسندگان در آن عناصر نوستالژی دیوان نام‌برده را بررسی کرده و ارتباط آن را با انواع اغتراب بیان نموده‌اند. در این مقاله نیز همچنان اغتراب مکانی و وطن بسامد بیشتری دارد.

در این مقالات در هنگام بیان و شرح غم غربت به تنهایی نیز اشاره شده و برای آن نمونه‌هایی ذکر شده است، اما فقط به همین بعد از تنهایی یعنی تنهایی بین فردی اشاره شده است. مقاله حاضر از نظر پرداختن به انواع تنهایی بر اساس نظریه‌ی وجودی در اشعار عدنان الصائغ حرف‌های تازه‌ای برای گفتن دارد، ضمن اینکه هم‌زمان در اشعار عدنان روش‌های درمان وجودی انواع تنهایی از دیدگاه یالوم نیز بررسی شده است.

۲. مکتب وجودی یا اگزیستانسیالیسم

واژهٔ اگزیستانسیالیسم در نیمهٔاول قرن بیستم از واژهٔاگزیستانس فرانسوی و انگلیسی به معنای وجود متولد شد و معنای آن تقدم یا اصالت وجود است (سید حسینی، ۱۳۸٦: ۹٦۲). البته آنچه امروزه به عنوان اگزیستانسیالیسم می‌شناسیم بعد از جنگ جهانی دوم در میان فلاسفه و ادبای فرانسه و ایتالیا رواج پیدا کرد (نوالی، ۱۳۷٤: ۱٦). بسیاری بر این عقیده‌اند که اگزیستانسیالیسم از «سورن کی‌یر که گور» آغاز شد. وی با کلیسای زمان خود درآویخت و بی‌رحمانه به فلسفه هگل تاخت، علیه خرد، اومانیسم و هر «ایسم» دیگری که انسان را محدود و اسیر می‌کند قیام کرد و آزادی روح آدمی را اعلام نمود (مهرین، ۱۳٤۳: ۱۰). البته این مکتب بیشتر به نیست‌انگاری شناخته شده است زیرا خداوند و ارزش‌های از پیش تعیین شده را انکار می‌کند، به اصل وانهادگی انسان در جهان بدون هیچ تکیه‌گاهی معتقد است و به مرگ نگاهی منفی دارد (محمدی بایزیدی، ۱۳۹۵: ۱۵۳). طرفداران مکتب وجود یا اگزیستانسیالیسم چه دسته مسیحی و چه غیرمذهبی‌ها معتقدند وجود مقدم بر ماهیت است یا به عبارت بهتر، فلسفه را باید از درون گرایی آغاز کرد (سارتر، ۱۳۷٦: ۲۵)، لذا آنها برای اراده در ماهیت انسانی اهمیت بیشتری قائل‌اند (مصلح، ۱۳۸۷: ۱۸). در همین راستا، هدف درمان وجودی نیز بالابردن آگاهی است که به

درمان‌جویان کمک می‌کند تا دریابند امکانات دیگری هم وجود دارد و آنها می‌توانند در شیوه‌ی وجود خود در زندگی، تغییراتی ایجاد کنند (کری، ۱۳۹٦: ۲۱٦).

۳. درمان وجودی

درمان وجودی در دهه‌ی چهل و پنجاه در اروپا شکل گرفت؛ زمانی که این مسئله از تفکر برخی روان‌شناسان برخاست و در قالب کتاب‌ها قرار گرفت. دغدغه‌ی این روان‌شناسان ایجاد راهی بود تا از طریق آن وجود انسان را درک کنند؛ درک و شناختی اصیل‌تر و مطمئن‌تر ازآنچه مکاتب روان‌درمانی شناخته‌شده در آن زمان ارائه می‌کردند. لودویگ بینزوانگر (Ludwig Binswanger) روان‌شناس سوئیسی و از پیشگامان درمان وجودی در این باره گفته است: « درمان وجودی از نارضایتی ما نسبت به مکاتبی بود که سعی داشتند نوعی بینش علمی در زمینه روان‌شناسی برای خود کسب کنند». این روان‌پزشکان بر این عقیده بودند که انسان در یک مرحله گذر تاریخی به سر می‌برد که هر فردی در آن احساس غربت دارد و جنگ‌های هسته‌ای و تنگناهای اقتصادی او را تهدید می‌کند و تغییر و تحول ارزش‌ها و سنت‌ها نیز او را متحیر کرده است. به طور خلاصه هر انسانی با نگرانی و فشارها محاصره شده است (یالوم و می: ۲۰۱۵: ۵۰).

درمان وجودی تکنیک مشخصی نیست که راه‌های درمانی جدیدی را ارائه دهد بلکه گرایشی نوین است که سؤال‌های عمیقی را پیرامون وجود بشر و تجربه‌های اساسی همچون نگرانی، ناامیدی، اندوه، ترس، تنهایی و بی‌ثباتی مطرح می کند و بیشتر به مسئله خلاقیت و عشق می‌پردازد (همان: ۵۲).

٤. اروین دیوید یالوم و درمان وجودی

اروین دیوید یالوم به سال ۱۹۳۱ در واشنگتن دی سی به دنیا آمد. از همان کودکی به مطالعۀکتاب علاقه پیدا کرد و کتاب‌های مختلفی را برای خواندن انتخاب می‌کرد. سرانجام در مسیر این انتخاب‌های گوناگون به این نتیجه رسید که هیچ چیز مثل مطالعۀکتاب داستان لذت‌بخش نیست و او را راضی نمی‌کند تا جایی که می‌گفت: از همان اوایل زندگی همیشه به این فکر می‌کردم که داستان نویسی بهترین کاری است که یک نفر می‌تواند انجام دهد (مالمیر، ۱۳۹۲: ۲٦). شاید به همین دلیل به روانپزشکی علاقه‌مند شد زیرا بدین ترتیب می‌توانست به افراد نزدیک شود و داستان‌های زندگی آنها را که خاص خود آنها و منحصر به فرد بود بشنود (همان). بنابراین با هدف ادامۀ تحصیل در رشتۀروانپزشکی، پزشکی را انتخاب کرد. بعد از دریافت درجۀدکترای پزشکی از دانشکدۀپزشکی دانشگاه بوستون در سال ۱۹۵٦ دورۀآموزشی خود را نیز در بالتیمور به سال ۱۹٦۰ به اتمام رساند. یالوم سپس دو سال خدمت سربازی اجباری را در یک بیمارستان عمومی گذراند و از سال ۱۹٦۳ شغل حرفه‌ای خود را آغاز کرد و به عنوان عضو هیئت علمی دانشگاه استنفورد به تدریس در این دانشگاه پرداخت. او در سال ۱۹۹٤ بازنشسته شد، اما در طول این سال‌ها چه دوران دانشجویی و چه دوران تدریس همچنان به مطالعات خود ادامه داد به خصوص در دو حوزۀادبیات و فلسفه بیشتر از سایر زمینه‌ها علاقه داشت (جاسلسن، ۱۳۹۳: ٥٦).

تجربیات یالوم از روانپزشکی و کاوش در زندگی درمان‌جویانش و همچنین مطالعات فلسفی او به خصوص کتاب‌های رولو می (Rollo May) ثمربخش بود و زمینه‌ساز ابداعات وی در حوزهٔ روان‌درمانی اگزیستانسیال شد. یالوم برای توضیح و تبیین راه‌های درمانی خود گاهی از قالب رمان و داستان وخاطره‌نویسی استفاده کرده است؛ از آن جمله است: مسئله مرگ و زندگی، من چگونه اروین یالوم شدم، موهبت درمان، مامان و معنی زندگی، دروغگویی روی مبل، خیره به خورشید، غلبه بر هراس از مرگ، آفریده‌های یک روز و وقتی نیچه گریست.

٤. ١. تنهایی از دیدگاه یالوم

از نگاه مکتب وجودی، رنج های وجودی انسان در ٤ گروه دسته بندی می شوند: رنج ناشی از پوچی، رنج ناشی از آزادی، ترس از مرگ و رنج ناشی از تنهایی (سارتر، ١٣٧٦: ٣٣). این مکتب برای کمک به زندگی دشوار امروزی و مشکلات آن مانند انزوا، بیگانگی و بی معنایی به وجود آمد که تمرکز بیشتر آن امروزه بر تنهایی و چگونگی رو به رو شدن با این انزواست. یالوم در کتاب «روان‌درمانی اگزیستانسیال» تنهایی را به سه نوع تقسیم کرده است:

تنهایی بین فردی: به معنای دورافتادن از دیگران است و معمولاً به صورت جدا افتادن از جمع و بی‌کسی تجربه می‌شود و عوامل بسیاری باعث این احساس در انسان می‌شوند؛ از جمله: انزوای جغرافیایی، نداشتن مهارت‌های اجتماعی مناسب، احساسات متضاد دربارهٔ صمیمیت. حتی گاهی سبک‌های شخصیتی مثل اسکیزوئید، خودشیفته، استثمارگر و قضاوت‌گر که مانع تعامل اجتماعی راضی‌کننده است این احساس تنهایی بین فردی را در شخص به وجود می‌آورد.

تنهایی درون‌فردی: در این نوع از تنهایی، اجزای مختلف وجود فرد از هم فاصله می‌گیرند. بنابراین در تنهایی درون‌فردی، شخص نسبت به قضاوت خود بی‌اعتماد می‌شود و استعدادهای خود را از یاد می‌برد. شخصی که این نوع تنهایی را تجربه می‌کند به بایدها و نبایدها و اجبارهای جامعه و محیط پیرامونش تن می‌دهد و در نتیجه با احساسات و خواسته‌های قلبی خود کم کم فاصله می‌گیرد و با آنها غریبه می‌شود.

تنهایی اگزیستانسیال یا تنهایی وجودی: فراتر از جدایی از خود و جدایی از دیگران، جدایی دیگری وجود دارد به نام جدایی بین فرد و دنیا. این احساس تنهایی اساسی‌تر و مربوط به هستی است. حتی زمانی که شخص روابط رضایت‌بخشی با دیگران دارد و به خودشناسی و انسجام درونی کاملی رسیده باشد نیز ممکن است احساس تنهایی داشته باشد؛ این همان تنهایی اگزیستانسیال یا تنهایی وجودی است. در این نوع از تنهایی بین انسان و هر موجود دیگری فاصله‌ای وجود دارد که هرگز از بین نمی‌رود؛ یک تنهایی بنیادی و ریشه‌ای (یالوم، ١٣٩٠: ١٢١)

٤. ٢. درمان تنهایی با نگرش وجودی به سبک یالوم

انان موجودی اجتماعی است که در ارتباط با دیگران به شکوفایی می‌رسد ولی گاهی دنیای مدرن و ماشینی باعث کاهش ارتباطات انسان‌ها با یکدیگر می‌شود (شیخ، ١٣٩٤: ٩٥) وجودنگرها فرض می‌کنند بخشی از وضعیت انسان تجربه‌ی تنهایی است. احساس انزوا زمانی ایجاد می‌شود که بفهمیم نمی‌توانیم برای تأیید شدن خودمان به دیگران وابسته باشیم و

این یعنی ما به‌تنهایی باید به زندگی معنی بدهیم و خودمان باید تصمیم بگیریم چگونه زندگی خواهیم کرد. انسان‌ها از طرفی تنها و از طرفی دیگر مرتبط هستند، این تعارض قابل اصلاح نیست. ما درنهایت تنها هستیم، اما تنهایی ما درزمینهٔ رابطهٔ اجتناب‌ناپذیر با دیگران قرار دارد، چراکه ما به روابط با دیگران وابسته هستیم (کری، ۱۳۹٦: ۲۰۸).

هدف اساسی درمان وجودی بالا بردن آگاهی است تا درمان‌جو متوجه شود امکانات دیگری نیز وجود دارد و می‌تواند با استفاده از آن‌ها در شیوهٔ زندگی خود تغییر ایجاد کند و همچنین به افراد کمک کند تا استعداد خود را به شیوهٔخودشان پرورش دهند و برای آنچه ارزش قائل هستند، مصر باشند. درمانجو باید نسبت به روش‌های اشتباهی که با آن‌ها زندگی خویش را اداره می‌کرده آگاهی یابد، با اضطراب روبه‌رو شود و تصمیم بگیرد تا به کسی که قادر به شدنش است تبدیل شود (همان: ۲۱٦). هدف از درمان آن است که به درمانجو کمک شود تا زندگی خود را به‌خوبی پیش ببرد، تشخیص دهد چه موقع خود را فریب می‌دهد و به هر آنچه از پیش دربارهٔ خود می‌داند توجه کند. اشنایدر و کراگ نویسندگان کتاب «درمان هستی‌گرا، انسان‌مدار» در حوزهٔروان‌شناسی وجودی، چهار هدف اصلی درمان وجودی را این‌گونه مشخص کرده‌اند:

۱. کمک کردن به درمان‌جویان برای اینکه سطح آگاهی نسبت به خودشان و دیگران را افزایش دهند.

۲. کمک کردن به درمان‌جویان تا بتوانند تشخیص دهند از چه راه‌هایی به خودشان اجازه نمی‌دهند وجود کامل‌تری داشته باشند و بنابراین به خودشان ضربه می‌زنند.

۳. ترغیب کردن درمان‌جویان برای پذیرفتن این نکته که خودشان مسئول سروسامان دادن به زندگی فعلی خود هستند.

٤. ترغیب کردن درمان‌جویان در این راستا که بتوانند شیوه‌های بهتر موجود در زندگی روزمره را انتخاب کنند (اشنایدر و کراگ، ۱۳۹٤: ۵۲).

برای درمان هر سه نوع تنهایی نیز تمام این اهداف دنبال می‌شود. البته در خصوص تنهایی درون فردی بیشتر با آموزش روش‌های خودآگاهی به درمان‌جو، وی به‌تدریج درمی‌یابد که مختار است انتخاب‌های دیگری نیز داشته باشد. سپس فرد با هویتی که خودش انتخاب کرده است به دنبال رابطه با دیگران می‌رود، با این تفاوت که این بار می‌داند باید به دنبال چه ویژگی‌هایی باشد تا او را در مسیر زندگی هدفمندش همراهی کند. البته هنوز اضطراب‌هایی در مسیر زندگی هست که در فرایند درمان، فرد تحمل خود را برای پذیرش و عبور از آن‌ها بالا می‌برد.

در تنهایی بین فردی کمک به درمان‌جو برای یادگیری ایجاد روابط بین فردی رضایت‌بخش و بدون انحراف با دیگران از نظر یالوم مفید و مؤثر است (یالوم و لشچ، ۱۳۸۹: ۷۳). در این نوع تنهایی، فرد مرحلهٔخودآگاهی را پشت سر گذاشته و از خود شناخت کافی دارد. در طی مراحل درمان به فرد کمک می‌شود تا با اضطراب‌هایی که او را از وارد رابطه شدن می‌ترساند روبرو شود و آن‌ها را بپذیرد. در طی این درمان فرد می‌پذیرد که حتی باوجود رابطهٔ رضایت‌بخش با افراد ممکن است بازهم احساس تنهایی داشته باشد. اما پذیرش این اضطراب او را در گذر از وابستگی به استقلال کمک کرده و باعث بالارفتن سطح اعتماد به نفس وی می‌شود (کری، ۱۳۹٦: ۲۱۳).

در خصوص تنهایی وجودی کمی تفاوت وجود دارد؛ یالوم در این باره می‌گوید: هیچ رابطه‌ای نمی‌تواند انزوای وجودی را برطرف کند، اما تنهایی را می‌توان به صورتی تقسیم کرد که عشق، رنج آن را جبران کند (همان). یالوم معتقد

است تنهایی وجودی در ارتباط با دیگران تسکین پیدا می‌کند ولی همچنان با ما است و هیچ‌گاه ترکمان نمی‌کند. غیر از عشق یکی دیگر از شیوه‌های تسکین این نوع تنهایی روی آوردن به فعالیت‌های هنری و ادبی و خلق آثار مختلف است؛ یعنی از راه شعر، موسیقی، ادبیات و هر فنی که با شناختن و پدید آوردن زیبایی ارتباط دارد (امیری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۲۱). انزوا و خلوت‌گزینی نیز از راه‌های دیگر تسکین تنهایی وجودی یا اگزیستانسیال است (مظاهری و علیزمانی، ۱۳۹۷: ۸۰). البته راه‌های نافرجامی مثل روی آوردن به مواد مخدر و مشروبات الکلی هم وجود دارد.

۵. معرفی عدنان الصائغ و انواع تنهایی در اشعار وی بر اساس دیدگاه یالوم

عدنان الصائغ به سال ۱۹۵۵ در کوفه عراق متولد شد و در همان شهر تحصیلاتش را تا دیپلم کشاورزی ادامه داد. از دوران ابتدایی شعر گفتن را آغاز کرده و به مطالعهٔ کتاب‌های ادبی علاقه‌مند بوده است. از سال ۱۹۷۳ به بغداد رفت در دوران جنگ ایران و عراق سه بار به‌زور به خدمت گرفته شد و در فعالیت‌های سیاسی علیه حزب بعث شرکت کرد تا اینکه حکم مرتد برای او صادر شد (حمدی، ۲۰۱۰: ٤٦١). عدنان از سال ۱۹۹۳ به دلیل سخت‌گیری‌های فکری و سیاسی حاکم بر عراق، این کشور را ترک کرد و در کشورهای مختلفی ازجمله اردن، عربستان، عمان زندگی کرد. وی از سال ۲۰۰٤ در لندن ساکن شده است؛ بااین‌وجود حتی وقتی در سال ۲۰۰٦برای جشنواره‌ی سوم مربد به بصره رفت به دلیل قرائت قصیده‌ی «نصوص مشاکسهٔ قلیلا» از سوی غیرنظامی‌های مسلح به قتل تهدید شد (الصائغ، ۲۰۱۰: ۷۷٦).

عدنان به عنوان شاعری که بیشتر عمر خود را در غربت و دور از وطن سپری کرده است طبیعتا اشعار بسیاری در حوزهٔ تنهایی سروه است. حتی زمان حضور در وطنش، عراق، با جنگ و خونریزی دست به گریبان بوده که این موضوع نیز می‌تواند به شعر سرودن او دربارهٔتنهایی دامن بزند. در ادامه، به نمونه‌هایی از اشعار عدنان الصائغ دربارهٔ انواع تنهایی‌ها و روش‌های درمان یا تسکین آنها با رویکرد یالوم اشاره می‌کنیم.

۵. ۱. بررسی تنهایی وجودی و روش‌های درمان آن در اشعار عدنان الصائغ

در این قسمت به ذکر نمونه‌هایی از تنهایی وجودی در اشعار عدنان می‌پردازیم. وی در قسمتی از سرودهٔ «أوراق مِن سیرهٔ تأبط منفی» تنهایی انسان در دنیای مدرن را توصیف کرده که به تنهایی اگزیستانسیال و وجودی نزدیک‌تر است:

سأحزمُ حقائبي
و دموعي
و قصائدي
و أرحلُ عن هذه البلادِ
و لو زحفتُ بأسناني
لا تطلقوا الدموعَ ورائی و لا الزغاريدَ (الصائغ، ۲۰۰۴: ۹۳)

(ترجمه) «چمدانم را می‌بندم / اشک‌ها / و شعرهایم را / و کوچ می‌کنم از این سرزمین/ حتی اگر شده خیزان با دندان‌هایم/ پشت سرم اشک نریزید و ناله سر ندهید. »

استفاده از فعل بستن برای چمدان، اشک و شعر نوعی هنجار گریزی است که هم به‌اختصار و زیبایی شعر افزوده است و هم عزم جزم شاعر را برای رفتن نشان می‌دهد. اشک نشانه و جزئی از جسم شاعر و شعرها به‌عنوان نشانه‌ای از روح او هر دو بر قصد شاعر برای رفتن تأکید می‌کنند؛ یعنی با همه‌ی وجود آماده‌ی رفتن است، نه دلبستگی و نه وابستگی دارد. . وقتی می‌گوید پشت سرم اشک نریزید و ناله سر ندهید یعنی شاعر تنها نیست و کسانی در اطراف او هستند که هنگام رفتن او برایش اشک بریزند وقتی «و لو زحفت بأسنانی» را می‌گوید بدین معناست که ماندن در کنار عزیزان حالش را خوب نمی‌کند و رفتن را ترجیح می‌دهد حتی باوجود همه‌ی سختی‌هایش. همه‌ی این‌ها نشان می‌دهد که عدنان از تنهایی وجودی صحبت می‌کند؛ وقتی در کنار اطرافیانش بازهم احساس تنهایی می‌کند و می‌خواهد بار سفر ببندد و ازآنجا عزیمت کند بدین معناست که رابطه با دیگران نیز تنهایی‌اش را پر نکرده است.

أقف أمام المرآة

لکی أری وحدتي (الصائغ، ۲۰۰۴: ۲۳۳)

(ترجمه) «جلوی آینه می‌ایستم / تا تنهایی‌ام را ببینم»

این سرودهٔ کوتاه نشان می‌دهد که تنهایی همه‌جا با شاعر هست و با او عجین شده است. تنهایی در وجودش رسوخ کرده به‌طوری‌که اگر جلوی آینه بایستد می‌تواند تنهایی‌اش را ببیند و این نمونهٔ بارزی از تنهایی وجودی است. انسان‌ها مقابل آینه می‌ایستند تا خودشان را ببینند وقتی عدنان جلوی آینه می‌ایستد تا تنهایی‌اش را ببیند یعنی تنهایی همه‌ی وجودش را فراگرفته و اصلاً خودی باقی نگذاشته است. نکته‌ی این سروده‌ی کوتاه این است که شاعر به زیبایی و با کمترین واژگان ممکن، اوج تنهایی وجودی خود را به نمایش می‌گذارد.

همان‌طور که گفته شد تنهایی وجودی درمان ندارد و همیشه با انسان همراه است فقط می‌توان با انجام برخی فعالیت‌ها آن را تسکین بخشید. کریشنا مورتی نیز در این باره می‌گوید: گاه بعضی افراد خود را در فعالیت‌های اجتماعی غرق می‌کنند، به مشروب پناه می‌برند، خود را به شعایر ظاهراً مذهبی سرگرم می‌کنند، مدیتیشن می‌کنند، به رقص و انواع تشریفات دیگر پناه می‌برند که هدف تمام این مشغولیت‌ها فرار از خلأ و تنهایی است. یکی دیگر از این راه‌های فرار، تخیل است. ذهن، قدرت فوق‌العاده‌ای برای تخیل سازی دارد (کریشنا مورتی، ١٣٨٤: ٨٩).

عدنان هم برای مدارا با این نوع تنهایی گاهی به خاطرات گذشته پناه می‌برد، گاه به شرابخانه می‌رود، گاهی دست به دامان معشوق می‌شود و گاهی چاره را در گریز به دنیای خیال و وهم می بیند. در ادامه به اشعاری از عدنان اشاره می‌کنیم که در آن‌ها تا حدودی شیوه‌ها و شگردهای خود را برای درمان یا به عبارت بهتر تسکین تنهایی وجودی بیان کرده است.

۵. ۱. ۱. رابطه با دیگران و عشق

ارتباط برقرار کردن با دیگران به‌خصوص رابطه‌های پایدار که نوع عالی آن، عشق است یکی از راه‌های تسکین تنهایی

وجودی به‌شمار می‌رود که عدنان نیز در برخی سروده‌هایش به این شیوه تنهایی وجودی خود را تسکین داده است؛ ازجمله:

قنينةُ خمرٍ للنصف. .
و قلبٌ كالمنفضةِ المملوءةِ بالأعقابِ، يُغطيه دُخانُ
الكلمات / فی قعرِ الكوبِ بقايا حُزنٍ متيبّس / صورةُ مارلين مونرو لُصقت بالصمغ على الباب / سريرٌ فی فوضى دائمةٍ
قمرٌ فی الشُباك / حذاءٌ / كبسولٌ للقرحة، / أقلامٌ سَيِّئَةُ الصنعِ / قصاصاتُ جرائد / ذقنٌ كثٌّ لم يُحلَق / مذياعٌ ما زالَ يثرثرُ. . .
حُلمٌ مكسورٌ / كرسيٌّ مكسورٌ. . . / و. . . . . و. . . . و. . . . / و. . . . و. . . / و. . . . . / و. . .
لو تَدخُلُ سيِّدتی الآنَ
فَمِن أينَ ستبدأ. . . .
بالترتيب؟ (الصائغ، ۲۰۰۴: ۶۲۹)

(ترجمه) «شیشه شرابی نصفه/ و قلبی همچون زیرسیگاری مملوء/ از ته سیگارها/ که آن را پوشانده دود واژه‌ها/ باقیماندهٔ اندوهی خشک‌شده در ته فنجان/ عکس مرلین مونرو چسبیده روی در/ تخت خواب نامرتب/ ماه در پنجره/ یک کفش/ قرصی برای دردی کهنه/ مدادهایی بدقلق/ تکه‌پاره‌های روزنامه‌ها/ ریشی نتراشیده/ رادیویی در حال وراجی/ رؤیایی شکسته/ صندلی شکسته/ و. . . و. . . و. . . / اکنون اگر دلبرم وارد شود/ نخست کدام‌یک را مرتب خواهد کرد؟!»

ذهن شاعر همچون اتاق‌خوابش به‌هم‌ریخته است و این موضوع را به‌خوبی با واژه‌ها و نوع نگارشش نشان داده است. شاعر خسته و کلافه از این تشویش درونی که در وضعیت ظاهری زندگی‌اش نیز مؤثر بوده است به این فکر می‌کند که وقتی محبوبش برسد کدام به‌هم‌ریختگی را مرتب می‌کند و این می‌تواند شامل سروسامان دادن به وضعیت روحی شاعر نیز باشد زیرا در کنار نامرتبی‌های ظاهری به نامرتبی‌های ذهنی نیز پرداخته است: مثل قلبی که همچون زیرسیگاری پر از ته سیگار است یا به عبارت بهتر در دلبستگی‌های عبثی دارد که او را مشغول کرده است. نمونه دیگر این تشویش ذهنی باقیماندهٔ اندوهی خشک در ژرفای روح و رؤیایی شکسته است. شاعر به‌طور ضمنی مطمئن است محبوبش همهٔ این نابسامانی‌ها و پریشان‌حالی‌ها را برطرف خواهد کرد ولی اینکه از کدام‌یک شروع می‌کند، کنایه‌ای است به فراوانی این پریشانی‌ها.

البته همهٔاین تشویش‌ها و پریشان‌حالی‌های راوی باوجود داشتن یک رابطه عاشقانه اتفاق افتاده و این یعنی همان‌طور که ذکر شد، تنهایی وجودی درمان نمی‌شود بلکه فقط تسکین پیدا می‌کند.

۵. ۱. ۲. پناه بردن به خیال و رؤیا

در اکثر اشعار، عدنان برای تسکین تنهایی وجودی یا اگزیستانسیال، به دنیای تخیل و توهم پناه می‌برد. برای مثال در شعر «انزوا» از تنهایی انسان دورهٔ مدرن باوجود این راه‌های ارتباطی آسان و گسترده سخن می‌گوید. سپس شروع به خیال‌بافی می‌کند:

أخيرا / سأختار لي كتبا / و أقول: هي الأصدقاء / و رصيفا أقسمه بخطای -كما أشتهي- / وطنا / ركن حان / سماء
سأرسم نافذة في الجدار / و سرب طيور تحطّ على غصن قلبي / تشاغلني بالغناء / أخبىء في شرشفي حلما للمساء

أتوهمه امرأة لاتخون. . . . / غير أني إذا اشتقت للآخرين / سأجلس قلبي إلى الطاولة / و أحصي له
الطعنات (الصائغ، ۲۰۰۴: ۲۸۱)

(ترجمه) «سرانجام/ کتاب هایی انتخاب می کنم/ و می گویم: این ها دوستان من هستند/ و پیاده رویی که تقسیمش خواهم کرد با قدم هایم- هر طور که بخواهم -/ وطنی/ گوشه ی شرابخانه ای / یا آسمانی/ پنجره ای بر دیوار نقاشی می کنم/ و دسته ای پرنده که می نشینند بر شاخه قلبم/ مشغولم می کنند به آواز خوانی/ برای شب، رویایی در لحافم پنهان می کنم / زنی با وفا می‌پندارمش / و اگر مشتاق دیگران شدم/ قلبم را بر میز می‌نشانم/ و می‌شمارم برایش/ تمام دشنه‌ها را. . . »

شاعر با آوردن واژه «أخيرا» اعلام می‌کند که آخرین راه حلش برای کم کردن رنج تنهایی سفر به عالم رؤیاست. در آنجا هر طور که بخواهد زندگی می‌کند، به‌جای دوست، کتاب انتخاب می‌کند که بدین ترتیب فاصله گرفتن از انسان‌ها را حتی در خیالاتش ترجیح می‌دهد. او رؤیای پیچیده در لحاف را زنی باوفا می‌پندارد که می‌خواهد با او انس بگیرد. اینکه برای زن فقط صفت باوفا را آورده است می‌تواند حاکی از خیانت زن‌ها در دنیای واقعی باشد. حتی ازنظر عدنان رؤیا به‌قدری امن و آرامش‌بخش است که می‌خواهد تمام ارتباطاتش در همان‌جا خلاصه شود و اگر روزی قلبش یک رابطهٔ واقعی بخواهد، قلبش را تهدید به قتل می‌کند: برایش دشنه‌ها را می‌شمارم.

در «آخر المحطات . . . أول الجنون» می‌گوید:

أذكر كنّا نجوب الشوارع / نحلم في وطن بمساحة كفي و كفك / لكنّهم صادروا حلمنا/ ها أنا الآن، أنظر من شقّ نافذة
للشوارع / وهي تضيق / تضيق / تضيق
فأبكي. . . (الصائغ، ۲۰۰۴؛ ۴۲۶)

«ترجمه» (به یاد می‌آورم که در خیابان‌ها قدم می‌زدیم و رؤیاپردازی می‌کردیم در وطنی که به اندازهٔکف دست من و توست. ولی آن‌ها رؤیای ما را هم مصادره کردند و اکنون من تنها از شکاف پنجره خیابان‌ها را نگاه می‌کنم و خیابان‌ها بسته و بسته‌تر می‌شود و من می‌گریم).

عدنان یک‌بار به خاطراتش پناه می‌برد و یک‌بار به رؤیاها ولی سرانجام این واقعیت ناخوشایند است که بر تلاش شاعر برای رهایی از رنج تنهایی چیره می‌شود و شاعر چاره‌ای جز گریستن ندارد، گریستنی مداوم که با ذکر نقطه‌ها پس از فعل می‌خواهد این تداوم را نشان دهد. این بدین معناست که همیشه این‌طور نیست که درمان یا تسکین صورت بگیرد. گاهی حتی باوجود استفاده از راهکارها و ترفندهایی برای تسکین بازهم این احساس تنهایی پابرجاست، زیرا در جامعه‌ای زندگی می‌کند که حتی رؤیایش را نیز مصادره می‌کنند.

در سروده‌ی زیر نیز بازهم عدنان در حال رؤیاپردازی است:

رسم بلادا / على شرشف الطاولة / و ملأها بالبيوت المضيئة و الجسور و الأشجار / قطع تذكرة
و سافر إليها / لكن رجال الكمارك / أيقظوه عند الحدود / فرأى نادل البار / يهزّه بعنفٍ
إلى أين تهرب بأحلامك / و لم تدفع فاتورة الحساب (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۲۷)

(ترجمه) «روی رومیزی کشوری نقاشی کرد و آن را پر کرد از خانه‌های روشن و پل‌ها و درخت‌ها، بلیطی را جدا کرد و به آنجا سفر کرد ولی مأموران گمرک سر مرز بیدارش کردند، ناگهان پیشخدمت بار را دید که تکانش می‌دهد و می‌گوید با رؤیاهایت کجا می‌روی؟ صورتحساب را پرداخت نکرده‌ای»

شاعر در همه حال میل به خیال‌پردازی دارد، حتی وقتی در کافه نشسته است روی رومیزی وطنی را که دوست دارد نقاشی می‌کند، از نظر او روشن بودن و چراغانی خانه‌ها و پل‌ها نشانی از آبادانی و آرامش جامعه است. البته نکته‌ای که در این شعر متذکر می‌شود این است که نمی‌توان همیشه در رؤیا زندگی کرد این بدین معناست که این راهکار طبیعتاً گذرا و موقت است و خیلی زود شخص به‌ناچار با واقعیت روبرو می‌شود؛ به همین دلیل در قطعه‌ای دیگر چنین می‌گوید:

توهمت
ليتني ماصحوت من الوهم يوما
فأبصر كلّ المرايا مكسرة
و المساءات فارغة في المدينة حد التوحش
لكنني
بعد عشرين عاما مضين (. . وماذا تبقى؟)
سأمضي مع الوهم
حتى النهاية (الصائغ، ۲۰۰۴: ۴۷۷)

(ترجمه) «درخیال و توهم به سر می‌بردم/ کاش روزی از این توهم هوشیار نشوم که ببینم/ همهٔ آینه‌ها شکسته/ و عصرهای شهر به طرز وحشتناکی خالی است/ ولی من/ بعد از بیست سال که گذشت (و چه می‌ماند؟)/ در توهم و خیال روزگار می‌گذرانم/ تا همیشه»

او آرزو می‌کند که هرگز از خیال و توهم بیرون نیاید تا با واقعیت روبرو شود. او ترجیح می‌دهد همان‌طور که تابه‌حال در وهم روزگار گذرانده، ازاین‌پس نیز در وهم و خیال به سر ببرد. عدنان از واقعیت گریزان است زیرا در واقعیت همه آینه‌ها شکسته است که می‌تواند نشان از جنگ و درگیری دائمی در وطنش باشد. همچنین در واقعیت، غروب‌های شهر ساکت و خاموش‌اند. این نیز می‌تواند اشاره به عدم امنیت یا برقراری حکومت‌نظامی در شهر باشد.

۵. ۱. ۳. انزوا و گوشه‌نشینی

عدنان الصائغ گاهی به‌قدری در خیال و رؤیا و توهم به زندگی ادامه می‌دهد که خود را جدا از دنیای پیرامونش می‌بیند. این فاصله بین دنیای عدنان و جهان اطرافش به‌اندازه‌ای زیاد می‌شود که دیگر گویی در دنیای واقعی زندگی نمی‌کند. فقط گوشه‌نشینی در پیش می‌گیرد و کل زندگی‌اش را در خیال و توهم به سر می‌برد:

من إمرأة إلى إمرأة
و من رصيف إلى آخر
أمشي

قاطعا حياتي

سيرا على الأحلام (الصائغ، ۲۰۰۴: ۵۸)

(ترجمه) «از زنی به زنی دیگر/ و از پیاده‌رویی به پیاده‌رویی دیگر/ راه می‌روم/ زندگی‌ام را سوار بر رؤیاها می‌پیمایم»

در این نمونه، شاعر اذعان دارد که سراسر زندگی‌اش را در رؤیاها می‌گذراند و این یعنی تنهایی وجودی همیشه هست. در رؤیا به سر بردن یکی از شیوه‌های تسکین درد تنهایی به‌ویژه تنهایی وجودی است. همین سیر کردن در عالم رؤیا گویی فاصله‌ی فرد با مردم و جهان را بیشتر می‌کند و زمانی که تداوم یابد، تنهایی وجودی بیشتر خود را نشان می‌دهد و فرد گوشه‌نشین‌تر می‌شود.

در قطعه زیر نیز می‌بینیم که شاعر حتی باوجوداینکه تنها نیست و همسر یا محبوبی در کنار خود دارد، بازهم می‌خواهد تنها باشد:

لقد بكيت كثيرا / أكثر مما يجب / أكثر من كمية الدموع المخصصة لحياتي/ و الآن. . . . / اتركيني - لساعات- / ففي داخلي سنوات من الوحل و الهلع و الرصاص (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۹۴)

(ترجمه) «بسیار گریستم/ بیش ازآنچه باید/ بیشتر از اشکی که برای زندگی‌ام اختصاص داده‌اند / و اکنون، برای چند ساعت مرا تنها بگذار/ زیرا در من سال‌هایی از گرفتاری و ترس و گلوله است.)

گذشته شاعر که در دوران جنگ سپری‌شده همچنان روی زندگی‌اش سایه انداخته است و بعد از سال‌ها به خاطر آن خاطرات ناخوشایند اشک می‌ریزد بیش ازآنچه که باید. شاعر باوجود حضور محبوب در کنارش از او می‌خواهد که ترکش کند تا تنها باشد زیرا تنهایی وجودی او حتی باوجود رابطه و عشق نیز تسکین پیدا نکرده؛ چراکه میراث شاعر از گذشته‌اش آوارگی خودش و چپاول اموالش بوده است (خضری و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۵۹). همان‌طور که یالوم می‌گوید: هرقدر هم که به هم نزدیک شویم، بازهم شکافی وصل‌نشدنی میان ما وجود دارد (یالوم، ۱۳۹٦: ۲۱٦).

۵. ۲. تنهایی بین فردی و روش‌های درمان آن در اشعار عدنان الصائغ

تنهایی بین فردی همان‌طور که پیش‌تر گفتیم راه‌های درمانی دارد. اما قبل از آن دو نمونه برای بیان خود تنهایی بین فردی ذکر می‌کنیم. عدنان در «نوشته‌های سال نو» این‌گونه تنهایی بین فردی را به نمایش می‌گذارد:

يسقط الثلج

على قلبي

في شوارع رأس السنة

و أنا وحدي

محاط بكلّ الذين غابوا (الصائغ، ۲۰۰۴: ۷۳)

(ترجمه)« در خیابان‌های سال نو / برف می‌بارد/ بر قلبم/ و من تک‌وتنها/ محاصره‌شده‌ام/ با تمام کسانی که نیستند. »

تنهایی این بار از نوع تنهایی بین فردی است. شاعر در روزهایی که معمولاً همه دورهم جمع می‌شوند هیچ‌کس را ندارد و از قرائن این‌طور به نظر می‌رسد که دلیل تنهایی‌اش انزوای جغرافیایی است. او در خیابان‌های سال نو که برف

می‌بارد تنهاست یعنی دریکی از کشورهای اروپایی به سرمی‌برد، جایی دور از وطن که خانواده و دوستانش کنارش نیستند. محاصره شدن با کسانی که نیستند اشاره دارد به خاطرات آن افراد در ذهن شاعر که به‌خصوص اوقاتی مثل جشن‌ها که همه در کنار هم هستند او تنهاست.

درجایی دیگر تنهایی بین فردی را این‌طور تصویر می‌کند:

وحیدة تجلس أمام النافذة / تحوک الصوف / رجل عابر وحید / یسحب الخیط / یسحب النافذة / یسحب المرأة

یدخل سنارته فیها / و یظل یحوک / و هکذا ینسجان أحلامهما / کلّ یوم / و بینهما خیط مهموس / لا یصل (الصائغ، ۲۰۰۴: ۳۶)

(ترجمه) «دخترک تنها جلوی پنجره می‌نشیند/ پشم می‌ریسد/ مرد رهگذر تنها/ نخ را می‌کشد / پنجره را می‌کشد/ دخترک را می‌کشد /قلابش را در طرح فرو می‌برد/ و به بافتن ادامه می‌دهد/ و این چنین هر روز رؤیاهایشان را می‌بافند/ هر روز/ و بین آنها نخی پنهان است/ که وصل نمی‌شود. »

دخترک تنها جلوی پنجره نشسته است پس به دنبال ایجاد ارتباط است، پشم می‌ریسد یعنی کاری را مداوم و روزهای متمادی ادامه می‌دهد. مرد عابر نیز تنهاست و به دنبال رابطه با زنی به همین دلیل آن نخ را می‌کشد و پنجره و خود زن را، حتی قلاب بافندگی ذهن و خیالش را در زن و پنجره فرو می برد و همچنان به او می‌اندیشد و خیال‌بافی می‌کند. هریک بی‌خبر از دیگری و در اندیشه دیگری هر روز به هم می‌اندیشند، اما این نخ پنهان و نامرئی خیالات هیچ‌گاه آن‌ها را به هم متصل نمی‌کند و این یادآور داستان تکراری همیشگی زنان و مردانی است که در جوامع سنتی زندگی می‌کنند عاشق هم می‌شوند و به یکدیگر فکر می‌کنند اما به دلایل مختلف فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و شاید نداشتن مهارت برقراری ارتباط یا عدم اعتمادبه‌نفس به‌تنهایی خود ادامه می‌دهند و به رؤیای باهم بودن اکتفا می‌کنند.

همان‌گونه که یالوم و بسیاری از روان‌شناسان نیز گفته‌اند ارتباط با دیگران و در درجهٔ بالاتر عشق می‌تواند درمان خوبی برای تنهایی به‌خصوص از نوع تنهایی بین فردی باشد. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، عشق برای تنهایی وجودی یک شیوه تسکین است، اما تنهایی بین فردی بهترین درمانش یک رابطهٔ سالم و پایدار است. دوست داشته شدن توسط فردی دیگر بسیاری از آلام تنهایی را محو می‌کند؛ یکی از قطعه‌های عاشقانه عدنان «قبلهٔ» است:

و هما یتکآن علی سیاج الیاسمین النمام / یهمّ بتقبیلها / فتفلت القبلةمن فمه / و تسقط علی العشب/ ینحني لیلتقطها

فتضحک. . . / ذلک أن القبل الساقطة / کقطرات المطر/ سرعان ما تجفّ (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۳۱)

(ترجمه) «دو جوان به حصار گل‌های یاسمن سخن‌چین تکیه دادند / پسر خواست دختر را ببوسد/ اما بوسه از دهانش لغزید/ و روی سبزه‌ها افتاد/ پسر خم شد تا بوسه را بردارد/ دخترک خندید. . . / دلیلش این است که بوسهٔ افتاده/ مثل قطره‌های باران/ به سرعت خشک می‌شود.»

بوسیدن می‌تواند رمز رابطه عاشقانه عمیق یا کنایه از شروع چنین رابطه‌ای باشد. هم‌زمان بر زمین افتادن بوسه و خندیدن دختر و خشک شدن بوسه، کوتاهی و ناپایداری بسیاری از این نوع رابطه‌های شادی‌آفرین را تداعی می‌کند. بنابراین گویی در مورد درمانگری عشق نیز تردید می‌کند و به نظر یالوم که تنهایی درونی برطرف نمی‌شود و عشق، تنها رنج آن را کم می‌کند نزدیک می‌شود.

در «ضجر غيمة» عدنان باز هم به عشق پناه می‌برد:

هكذا . . . / قادني ضجري - في الظهيرة- / . . . من ياقتي/ ضائعا في الشوارع/ لا ظلَ لي غير غيم القصيدة

يبدّدني بين صمت الرصيف و لغط دمي/ . . . هكذا، قادني ضجري - في الظهيرة- /من ياقة القلب/ نحو سريرک (الصائغ، ۲۰۰۴: ۲۶۶)

(ترجمه) «این‌چنین / دل‌تنگی‌ام —ظهر هنگام- مرا کشاند/ از یقه‌ام / حیران و گم‌گشته در خیابان‌ها / سایه‌ای جز ابر شعر بر سرم نیست/ که مرا میان سکوت پیاده‌رو و همهمهٔ درونم تقسیم می‌کند / این‌چنین دل‌تنگی‌ام —ظهر هنگام- مرا کشاند/ از یقهٔ قلبم / به‌سوی تخت خواب تو.»

در زمان‌های دلتنگی و بی‌حوصلگی هر زمان از روز که باشد شاعر، تنها به خیابان می‌رود تا قدم بزند یا به شعر پناه می‌برد، اما سرانجام درمی‌یابد که عشق تنها راه‌حل است پس دلتنگی او را به بستر محبوب می‌کشاند. تنها قدم زدن به‌نوعی انزوا را نشان می‌دهد و سایه شعر روی سر او نیز می‌تواند اشاره‌ای باشد به استفاده از خیال و رؤیا که هر دو از مسکن‌های مقطعی برای رنج تنهایی درونی هستند. رفتن به سمت تخت محبوب بازهم تأکیدی است بر نظر یالوم که فقط عشق درد تنهایی را کاهش می‌دهد.

در کوتاه سرودهٔ عاشقانهٔ زیر نیز عدنان از یک رابطهٔ‌پایدار خبر می‌دهد:

كلما وضعتُ النساءَ فی کیسِ أحلامی

و سحبتُ ورقة

طلعتِ أنتِ (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۴۳)

(ترجمه) «هر بار که نام زنان را در کیسه ی آرزوهایم گذاشتم / و کاغذی برداشتم/ قرعه به نام تو افتاد.»

این سروده از عشق و علاقهٔ دائمی شاعر به محبوبش خبر می‌دهد و اینکه حتی در قرعه و به شکل تصادفی هم علاقه‌اش به او تغییر نمی‌کند. یالوم برای تسکین درد تنهایی تنها از عشق سخن گفته و برای آن حدومرز و ویژگی خاصی ذکر نکرده است، اما در مجموع اشعار اندکی که عدنان حول محور عشق سروده است غالباً به عشق‌های پایدار و ماندگار اشاره دارد نه عشق‌های گذرا و سطحی. نحوه بیان شاعر نیز همچون سبک و سیاق قرعه‌کشی‌ها است که نمی‌خواهد اول نام برنده را ذکر کند لذا اول فعل را آورده است.

۵. ۳. تنهایی درون فردی در اشعار عدنان الصائغ

عدنان در قسمتی از سروده‌های «آفرینش‌ها» این‌گونه حال انسان تنها را شرح می‌دهد:

حينَ طردوهُ من الحانةِ

بعد منتصفِ الليل

عادَ إلى بيتهِ

أغلقَ البابَ

لكنه نسی نفسَهَ فی الخارج (همان: ۱۲۲)

(ترجمه) «نیمه‌شب/ هنگامی‌که از میخانه بیرونش راندند/ به خانه بازگشت/ در را بست/ اما خودش را بیرون جا گذاشت»

این تنهایی از نوع درون‌فردی است. شاعر را از شرابخانه بیرون کردند و او وقتی برمی‌گردد خودش را پشت در جا می‌گذارد. خودی که اجبار و بایدهای جامعه بر آرزوهایش چیره شده است و خواسته‌ها و احساساتش را برای مقابله با این اجبار سرکوب و خفه کرده است. خودی که نتوانست در میخانه مقابل بقیه بایستد و از خودش دفاع کند.

نمونۀدیگر تنهایی درون فردی را در شعر «نص» می‌بینیم:

نسيت نفسي على طاولة مكتبتي
و مضيت
و حين فتحت خطوتي في الطريق
اكتشفت أنني لا شيء غير ظلّ لنص
أراه يمشي أمامي بمشقة
و يصافح الناس كأنّه أنا (الصائغ، ۲۰۰۴، ۹)

(ترجمه) «خودم را روی میز دفترم جا گذاشتم / و راه افتادم/ وقتی قدم زدن در راه را آغاز کردم/ فهمیدم که من چیزی جز سایۀ نوشته‌هایم نیستم/ می‌بینم که به‌سختی رو به روی من راه می‌رود/ و با مردم دست می‌دهد گویی که منم. »

شاعر وجود خود را در دو بعد جداگانه می‌یابد که این دو بعد از هم بیگانه هستند. یک بعد وجود او سایۀ متن‌ها و نوشته‌هایش است و این می‌تواند اشاره‌ای باشد به اینکه در جامعه‌ای که آزادی بیان وجود ندارد، شاعر فقط در نوشته‌هایش حرف دلش را می‌زند، از آزادی می‌گوید و شجاعت به خرج می‌دهد. حتی مخاطبان شاعر نیز او را با نوشته‌هایش می‌شناسند و با شاعری دست می‌دهند و گپ می‌زنند که طی سال‌ها از خلال نوشته‌هایش شناخته‌اند. بعد دیگر وجودش در جامعه زندگی می‌کند، تن به قوانین و هنجارهای جامعه می‌دهد و جرأت آن بعد دیگر را ندارد. فاصله بین این دو بخش از وجود شاعر منجر به‌تنهایی درون‌فردی او شده است. در شعر راه‌حلی اشاره نشده است، اما در دنیای روان‌درمانی وجودی روان‌درمان‌گران سعی می‌کنند در این نوع تنهایی به خودشناسی بهتر درمان‌جویان کمک کنند.

در این قطعه نیز شاهد تنهایی درون فردی هستیم:

أتمشى أنا و شيخوختي
في رواق الجامعة
حيث الأزهار تتفتح عن شوارع ليست لي
و الأزرار تتفتق عن ربيع ليست لي
أنا و شيخوختي. . .
نتسكع بلا صديقة
و لا ذكريات (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۲۸)

(ترجمه)« من و کهنسالی‌ام قدم می‌زنیم/ در حیات دانشگاه/ جایی که گل‌ها می‌رویند از خیابان‌هایی که مال من نیست / و شکوفه‌ها در بهاری می‌شکفند که از آن من نیست/ من و کهنسالی‌ام / پرسه می‌زنیم بدون همدم / و بدون خاطرات.»

شاعر خود و کهنسالی‌اش را جدای از هم می‌داند؛ چراکه این کهنسالی با آنچه خودش در نظر داشته تفاوت دارد. عدنان این پیری را در سرزمینی غریب و به دور از وطنش نمی‌خواسته، اما حالا به جبر در جایی که از آن او نیست و هیچ مونس و یادگاری از آن ندارد عمرش را می‌گذراند. بخشی از وجودش که همیشه دوست داشته است در وطن زندگی کند در کنار دوستان و با خاطرات گذشته با این بخش از وجود عدنان که در حال گذران زندگی در غربت است کاملاً از هم بیگانه هستند و این امر، تنهایی درون فردی را در شاعر تقویت می‌کند. در اشعار عدنان سروده‌ای که به خودآگاهی تشویق کند یا به نحوی مشخصاً تسکینی برای تنهایی درون‌فردی باشد وجود ندارد. غالب اشعار وی حول بیان تنهایی وجودی یا راه‌هایی برای تسکین این رنج می‌چرخد که این امر نیز تأکیدی بر نظر یالوم است که انسان‌ها تنها به دنیا می‌آیند و تنها نیز از دنیا می‌روند و تعارض وجودی، تنش بین آگاهی ما از تنهایی مطلقمان و آرزوی ما برای تماس داشتن و محافظت شدن است (یالوم، ۱۳۹٦: ۲۱٦). بااین‌حال، گاهی عدنان الصائغ برای تنهایی درونی نیز به هنر و رؤیا متوسل می‌شود:

أرسم عنكبوتا و أحنطه على باب الأحزان
أرسم أبي و أقول له: لماذا تركتني وحيدا أمام اللئام؟
أرسم مائدة و أدعو إليها طفولتي
أرسم نايا و أنسل من ثقوبه إلى القرى البعيدة
أرسم شارعا و أتسكع فيه مع أحلامي
أرسم قلبي. . .
و أسأله أين أنت؟ (الصائغ، ۲۰۰۴: ۱۱۵)

(ترجمه)« عنکبوتی نقاشی می‌کنم و آن را بر دروازه غم‌ها مومیایی می‌کنم/ پدرم را نقاشی می‌کنم و به او می‌گویم: چرا مرا در مقابل این افراد پست تنها رها کردی/ یک سفره نقاشی می‌کنم و کودکی‌ام را به آن دعوت می‌کنم/ یک نی نقاشی می‌کنم و از سوراخ‌های آن به روستاهای دور می‌لغزم/ خیابانی ترسیم می‌کنم و در آن با رؤیاهایم پرسه می‌زنم/ قلبم را نقاشی می‌کنم. . . / و از او می‌پرسم کجایی؟»

اگرچه این قطعه می‌تواند به‌نوعی تنهایی بین فردی را نیز نشان دهد، اما دو سطر آخر که شاعر بین خود و قلبش فاصله می‌بیند بیشتر به‌تنهایی درونی شباهت دارد. شاعر خاطرات گذشته‌اش را به یاد می‌آورد؛ همان خاطراتی که در سال ۱۹۹۳ باعث جدایی او از وطنش شد. شاعر کودکی‌اش را برای اتصال حال به گذشته فرامی‌خواند اما این امر باعث می‌شود غم دوری از وطن و خانواده در وجودش تازه شود. استفاده زیاد از ضمیر متکلم هم در فعل‌ها و هم در اسامی (أبی، طفولتی و . . .) باعث می‌شود تنهایی شاعر در این قصیده بیشتر جلوه کند. همچنین استفاده از زمان فعل مضارع نشان می‌دهد که احساس تنهایی همچنان با او هست و خاطرات گذشته و احساس غربت او را رها نمی‌کند (الزهیری، ۲۰۱۸: ۹۳).

نتیجه

نگاهی گذرا به اشعار عدنان الصائغ کافی است تا متوجه شویم واژه‌هایی همچون غربهٔ، وحید، حلم و مشتقات آن‌ها بسیار در مجموعه‌های شعری او تکرار شده است. این بدان معناست که دلیل تنهایی شاعر انزوای جغرافیایی یا همان دوری از وطن است و البته تنهایی وجودی که فراوان در اشعار او مشاهده می‌شود تا جایی که می‌گوید این تنهایی را هیچ‌کس نمی‌تواند پر کند و فقط خیال‌پردازی راه چارهٔ آن است. شاعر بودن عدنان و در ارتباط بودن با فضای شعری که خیال‌پردازی و توهم از ملزومات آن است طبیعتاً باعث می‌شود همان‌طور که در نمونهٔ اشعار دیدیم خیال و رؤیا و توهم بهترین شگرد عدنان برای تسکین تنهایی وجودی باشد. از طرفی فراوانی این دسته از اشعار نشان می‌دهد که عدنان بسیاری از اوقات با تنهایی اگزیستانسیال یا وجودی عجین بوده است تا جایی که می‌گوید ترجیح می‌دهد تا ابد در توهم و رؤیا به سر برد، اگرچه گاهی راه‌های دیگری را نیز برای تسکین تنهایی وجودی امتحان می‌کند، مثل انزوا و گوشه‌نشینی و در چند سروده پناه بردن به عشق و رابطهٔپایدار. نکتهٔ جالب اینجاست که همهٔاین راه‌ها و شگردها به‌صورت علمی‌تر و مفصل‌تر در دستور کار روان‌شناسان وجودی به‌خصوص اروین یالوم قرار دارد؛ روش‌هایی که امروزه می‌تواند به پژوهشگران و روان‌شناسان حوزه هنردرمانی نیز کمک کند و مهر تأییدی برای شیوه درمان آن‌ها نیز باشد. البته غالباً شعرا و نویسندگان، درون‌گرا و دوستدار تنهایی هستند و آثار خود را در تنهایی خویش خلق می‌کنند. می‌توان گفت خود یالوم نیز همین شیوه را برای تسکین درد تنهایی وجودی‌اش برگزیده است و شاهد این مدعا چندین کتابی است که در حوزهٔ درمان ولی به‌صورت داستانی و با شخصیت‌پردازی و بعضاً با کمک تصور و خیال نوشته است.

کتابنامه

۱. جاسلسن، روتلن. (۱۳۹۳). **اروین د. یالوم**. ترجمه سپیده حبیب. تهران: دانژه.
۲. حمدی، فاطمه. (۲۰۱۰). **الشعر العراقي في أزمة التسعينيات التوجهات و التكوين**. الطبعة الأولى، قاهره: مكتبة الآداب.
۳. سارتر، ژان پل. (۱۳۷۶). **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**. ترجمه مصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر.
٤. سید حسینی، رضا. (۱۳۸۶). مکتب‌های ادبی. تهران: زمان.
٥. الصائغ، عدنان. (۲۰۰۴). **الأعمال الشعرية الكاملة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
٦. _____. (۲۰۱۰). **القراءة و التوماهوک و المثقف و الاغتيال**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
۷. کری، جرالد. (۱۳۹۶). **نظریه و کاربست مشاوره و روان‌درمانی**. ترجمه یحیی سیدمحمدی. چاپ هفدهم. تهران: نشر ارسباران.
۸. مصلح، علی اصغر. (۱۳۸۷). **فلسفه‌های اگزیستانس**. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔاسلامی.
۹. مورتی، کریشنا. (۱۳۸۴). **عشق و تنهایی**. ترجمه محمد جعفر مصفا. تهران: نشر قطره.
۱۰. مهرین، مهرداد. (۱۳۴۳). **مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم**. تهران: مؤسسه انتشارات آسیا.
۱۱. نوالی، محمود. (۱۳۷۴). **اگزیستانسیالسم تطبیقی**. تبریز: دانشگاه تبریز.

۱۲. یالوم، اروین دیوید. (۱۳۹۰). **روان درمانی اگزیستانسیال**. ترجمه سپیده حبیب. تهران: نشر نی.
۱۳. _____. (۱۳۹۶). **یالوم خوانان**. ترجمه حسین کاظمی یزدی. چاپ دوم. تهران: پندار تابان.
۱٤. یالوم، اروین، لشچ، مولین. (۱۳۸۹). **روان درمانی گروهی نظریه و عمل**. ترجمه مهشید یاسایی. تهران: دانژه.
۱۵. یالوم، ارفین، مای، رولو. (۲۰۱۵). **مدخل إلى العلاج النفسي الوجودي**. ترجمه عادل مصطفی. الطبعة الرابعة. قاهرة: رؤية للنشر و التوزيع.
۱٦. امیری، مهسا، علیزمانی، امیر عباس. (۱۳۹۷). «بررسی تنهایی اگزیستانسیال در دنیای مدرن و روش‌های مواجهه با آن با تکیه بر آرای اروین یالوم». غرب شناسی بنیادی. سال نهم شمارهٔ اول. ۱-۲۲.
۱۷. خضری، علی، بلاوی، رسول، آبگون، آمنه. (۱۳۹۵). «بررسی فرآیند نوستالژی در شعر عدنان الصائغ مطالعهٔ موردی دیوان مرایا لشعرها الطویل و سماء في خوذة». نقد ادب معاصر عربی. سال ششم. شماره ۱۱. ۱۴۹-۱۷۲.
۱۸. الزهيري، حسن كاظم حسين. (۲۰۱۸). «الوحدات الإشارية عند عدنان الصائغ في ديوانه :أسير أسيرا بدهشتي كأني أحلق بجناحين من ريش قصيدة: دراسة تداولية تحليلية». مجلة دواة، مج. ۵، ع. ۱۷، صص: ۱۰۳-۸۹. BIM-۱۲۱۸۷۵٤
۱۹. شیخ، محمد. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی درمان درد فراق (نوستالژی) در شعر نازک الملائکه و سهراب سپهری»مجله زبان و ادبیات عربی. دوره هفتم شماره ۱۳. . صص: ۱۰۴-۸۷. Doi:10. 22067/JALL. V7I13. 45936
۲۰. مالمیر، کبری. (۱۳۹۲). «بررسی اجمالی روان درمانی وجودی». فصلنامهٔتحلیلی پژوهشی روان‌شناسی و هنر. سال هفتم. شمارهٔ ۱۰. صص ۲۹-۴.
۲۱. محمدی بایزیدی، مجید، پروینی، خلیل، روشنفکر، کبری. (۱۳۹۵). «بررسی مبانی وجودگرایی بر اساس پوچی قهرمانان در رمان الحی اللاتيني سهيل ادريس». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره هشتم. شماره چهارده. ۱۸۱-۱۴۹.
Doi:10. 22067/JALL. V8I14. 47122
۲۲. مظاهری، حبیب، علیزمانی، امیرعباس. (۱۳۹۷). «بررسی مواجهه با رنج تنهاییِ اگزیستانسیال در اندیشه اروین یالوم و رنج عارفانه فِراق در اندیشه مولوی». فصلنامهٔپژوهش‌های فلسفی کلامی. سال بیستم شمارهٔ چهارم. ۶۹-۹۰.
Doi:10. 22091/PFK. 2017. 1833. 1582

References

Corey, G. (2018). *Theory and application of counseling and psychotherapy*. translated by Yahya Seyed Mohammadi. Tehran: Arsbaran Publishing. [In Persian].
Hamdi, F. (2010). *Iraqi Poetry in the Nineties Crisis, Trends and Formation*. Cairo: School of Al-Adab [In Arabic].
Josselson, R. (2015). *Irwin D. Yalom*. translated by Sepideh Habib Tehran: Danje [In Persian].
Mosleh, A. A. (2009). *Philosophies of existence*. second edition. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Thought. [In Persian].
Murthy, K. (2006). *Love and loneliness***.** translated by Mohammad Jafar Mosafa. Tehran: Nosh Ghatreh. [In Persian].
Mehrin, Mehrdad. (1964). *Existentialism philosophical school*. Tehran: Asia Publishing Institute. [In Persian].
Navali, M. (1996). *Comparative existentialism*. Tabriz: Tabriz University. [In Persian].

Al-Saegh, A. (2004). *Al-Amaal Sharia Al-Kamalah*. Beirut. Al-Arabiya Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
_____. (2004). *Reading, Tomahawk, The Intellectual, and Assassination*. Beirut. Al-Arabiya Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
Sartre, J. P. (1998). *Existentialism and human authenticity*. translated by Mustafa Rahimi. Tehran: Niloofar [In Persian].
Seyed Hosseini, R. (2008). *Literary schools***.** Tehran: Zaman.[In Persian].
Yalom, I. D. (2012). *Existential psychotherapy*. translated by Sepideh Habib. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].
_____. (2017). *The Yalom Reader*. translated by Hossein Kazemi Yazdi. second edition. Tehran: Pandar Taban. [In Persian].
Yalom, I. D& Lesch, M. (2011). *Group psychotherapy theory and practice*. translated by Mahshid Yasai Tehran: Danje. [In Persian].
Amiri, M/ Alizmani,. A. (2019). " Existential solitude in the modern world and its way of dealing with Ervin Yalom ". *Basic western studies*. 9(1). 1-22. [In Persian].
Khazri A/ Balawi R/ Abgun A. (2017). "Investigation of the process of nostalgia in the poetry of Adnan Al-Saegh, a case study of Diwan Maraya Le Shaareha al-Taweel and Sama fi Khozeh". *Criticism of contemporary Arabic literature*. 6(11). 149-172.
Malmir, C. (2014). "Overview of existential psychotherapy". *Journal of Psychology and Art*. 7(10). 4-29.
Mazheri, H/ Alizmani, A. (2019). "A Study Regarding Confronting the Pain of Existential Loneliness in Irvin Yalom's Ideas and the Mystical Pain of Separation in Molavi's View". *Quarterly Journal of Theological Philosophical Researches*. 20(4). 69-90 .
Doi:10. 22091/PFK. 2017. 1833. 1582
Mohmmedi Bayazidi, M& Parvini, KH & Rowshanfekr K. (2017). "The Survey of Existentialism based on Nihilism in Novel of 'Latin Neighborhood' (al-Hayyo al-Latini) by Suhayl Idris". *Journal of Arabic Language & Literature*. 8(14). 149-181.
Doi:10. 22067/JALL. V8I14. 47122
Sheykh, M. (2016). "A Comparative Study of Nostalgic Treatment (Parting Pain) in the Poems of Nazek Al-Malaike and Sohrab Sepehri". *Journal of Arabic Language & Literature*. 7(13). 87-104. Doi:10. 22067/JALL. V7I13. 45936
Al-Zahiri H. (2018). "The reference units of Adnan al-Sayegh in his divan ((walk as prisoner in my surprise as if i fly by wings of feathers poem)) : analytical alternative study". *Al-Dawat Journal*. 5(17). 89-103. (BIM-1218754).

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، شماره٤ (پیاپی ۳۱) زمستان ۱٤۰۱، صص:۱۲۸-۱۰٦

واکاوی مؤلفه‌های سوررئالیسم در رمان "أبواب المدینة" اثر الیاس خوری

(پژوهشی)

محمودرضا توکلی محمدی (استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi:10.22067/jallv14.i4.2212-1218

چکیده

سوررئالیسم در اوایل قرن بیستم میلادی و با هدف تغییر نگرش انسان به جهان صنعتی و به نوعی مبارزه با آن شکل گرفت. هدف سوررئالیست‌ها تغییر دنیا بر محور عقاید خود و به نوعی بازگشت به طبیعت اصلی انسان بود؛ هرچند این مکتب ادبی بیشتر با شعر سروکار داشت، ولی به‌تدریج وارد عالم ادبی رمانهای مدرن نیز شد و نظراتی را در زمینه‌ی نوع ادبی رمان و نزدیکی زبان آن به زبان شعری مطرح نمود. الیاس خوری، نویسنده‌ی معاصر لبنانی، در رمان أبواب المدینة، با استفاده از مؤلفه‌های سوررئالیستی، سعی دارد تا تلاش بی‌نتیجه‌ی قهرمان داستان برای رسیدن به شهری مجهول را روایت کند و در نهایت نیز با نابودی شهر، تلاش انسان معاصر در رسیدن به خواسته‌هایش را زیر سؤال می‌برد. پژوهش حاضر بر آن است تا به شیوه‌ی توصیفی تحلیلی به بررسی شاخصه‌های سوررئالیستی این رمان پرداخته و بیان نماید که مؤلفه‌های سوررئالیسم در این رمان کدامند و چه کاربردی در طرح مسائل رمان داشته‌اند؟ بنا نهاده شدن این رمان بر بستری سوررئالیستی در کنار عدم نگارش پژوهشی مستقل در مورد این اثر ادبی ازیک‌طرف و لزوم آشنایی با آثار پست‌مدرن در ادب عربی از طرف دیگر، نشان‌دهنده‌ی ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که رمان أبواب المدینة بر بستری سوررئالیستی بنیان نهاده شده و مؤلفه‌هایی مانند تصاویر سوررئال، عشق، خیال و رؤیا، نگارش خودکار و پیچیدگی و ابهام از مهم‌ترین شاخصه‌هایی است که در رساندن معانی سوررئالیستی به خواننده در این رمان به کار گرفته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: رمان مدرن، سوررئالیسم، نگارش خودکار، الیاس خوری، أبواب المدینة.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۸/۹ تاریخ بازنگری:۱٤۰۱/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۱۱/۱٤

[۱]. رایانامه نویسنده‌ی مسئول: mr.tavakoli@cfu.ac.ir

۱. مقدمه

مکتب سوررئالیسم یا فرا واقع‌گرایی ازجمله مکاتبی است که در نیمه‌ی اول قرن بیستم میلادی در اروپا و به دنبال شرایط سیاسی و اجتماعی خاص حاکم بر این قاره به وجود آمد و به دنیای ادبیات نیز راه پیدا کرد؛ «در سال ۱۹۲۰ به دنبال نهضت ضد ادبی و ضد هنری دادا که در سال ۱۹۱٦ در زوریخ شکل گرفته بود، به دست همان فعالان دادائیسم و به رهبری آندره برتون، جنبش سوررئالیسم، مهم‌ترین نهضت ادبی پس از سمبولیسم شکل گرفت.» (نوروزی، ۱۳۹۳: ۲۰۰).در واقع اوضاع نابسامان اروپا بعد از جنگ جهانی اول و موج ناامیدی و ترسی که مردم و به‌ویژه اصحاب فرهنگ و هنر را در بر گرفته بود عامل اصلی شکل‌گیری و گسترش دیدگاه‌های سوررئالیستی در اروپا بود و به تدریج گستره‌ی نفوذ خود را به عالم ادبیات و به‌ویژه شعر نیز گشود. هرچند خاستگاه اصلی سوررئالیسم شعر است اما نوع ادبی رمان نیز از آن بی‌بهره نبوده و مؤلفه‌های سوررئال را می‌توان در برخی رمان‌های مدرن نیز مشاهده نمود.سوررئالیسم که نخستین بار از فرانسه سر برآورد به وجود دنیایی ورای عالم واقعیت تأکیدداشت و به آزادسازی افکار، توهمات و خیال و حتی چیرگی آن بر دنیای واقعی دعوت می‌نمود.

سوررئالیسم را نباید نهضتی قلمداد نمود که در مخالفت با حقیقت و واقعیت روی کار آمده باشد؛ این دیدگاه فکری نه تنها مخالف واقعیت نیست بلکه به وجود واقعیتی برتر و والاتر اعتقاد دارد که در پس واقعیت کنونی پنهان شده و عمل ادیب سورئالیستی نیز آشکار نمودن این واقعیت برتر است؛ واقعیتی که نمودِ آن در رهایی از عقل مادی‌گرای قرن بیستم و تقویت نیروی احساس و قدرت خیال انسان نهفته است. سورئالیسم «بر پایه‌ی ایده‌ی بیان عملکرد حقیقی اندیشه، فارغ از هر نوع نظارت عقلی و منطقی بنا نهاده شد. پایه‌گذاران این مکتب که انسان را در حصار عقلانیت مدرن می‌دیدند در پی واقعیت والاتری بودند که در لایه‌های زیرین جهان مادی پنهان مانده است و دست یافتن به آن را درگرو رهایی انسان از سیطره‌ی عقل و تقویت قوه‌ی خیال می‌دانستند.» (مرادی، ۱۳۹۹: ۱۰٤)

عامل شکل‌گیری سورئالیسم در ادب عربی وجود شرایط مشابه سیاسی- اجتماعی اروپا در کشورهای عربی نبود؛ در حقیقت این مکتب ادبی از غرب به ادب عربی راه یافت و همین امر سبب شد تا در ادب عربی شاهد ادبایی سوررئالیست مسلک، مشابه ادبای غرب، نباشیم. (ر.ک: حیدری، ۱۳۹۳: ٦٤) درهرصورت از اواخر دهه‌ی چهارم قرن میلادی پیشین، به‌تدریج شاهد ظهور و بروز دیدگاه‌های سوررئالیستی در ادب عربی هستیم که بیشتر به خاطر ایجاد نوعی تغییر و بازنگری در ادب عربی به این ادبیات راه‌یافته‌اند. الیاس خوری، نویسنده‌ی لبنانی معاصر، ازجمله ادبایی است که در برخی آثار ادبی و داستان‌های وی شاهد برخی ویژگی‌های سوررئالیستی هستیم. نمودِ سوررئالیسم در رمان "أبواب المدینة" وی متفاوت است و ویژگی‌های سوررئالیستی در این رمان بسیار برجسته شده و این اثر را از سایر آثار وی در این زمینه متمایز می‌سازد. مهم‌ترین این ویژگی‌ها را می‌توان در نگارش این رمان بر بستری دانست که به آن هویتی فراواقعیتی بخشیده و به نوبه‌ی خود بر ابهام و پیچیدگی متنی و محتوایی رمان افزوده است. الیاس خوری در رمان خود فضایی خلق نموده که بر پایه‌ی پیچیدگی‌های زمانی مکانی، تصاویر سوررئالیستی، حس‌آمیزی سوررئال و نگارش خودکار بنیان نهاده شده و قانون حاکم بر

رمان نیز در تعارض با عقل و منطق بشری قرار دارد که همین امر نیز به نوبه‌ی خود بر ابهام و راز آلودگی فضای رمان افزوده است. تمامی موارد یاد شده سبب شده تا این رمان شایستگی بررسی بر اساس مکتب ادبی سوررئالیسم را دارا باشد؛ این امر در کنار لزوم آشنایی پژوهشگران حوزه‌ی زبان و ادبیات عربی در ایران با آثار مدرن زبان عربی که بعضاً از جایگاهی جهانی نیز برخوردارند؛ چرایی پرداختن به پژوهش‌هایی ازاین‌دست را توجیه می‌نماید و بر این اساس پژوهش حاضر بر مبنای بررسی بستر سوررئالیستی رمان أبواب المدینة بنیان نهاده شده است. پرسش‌های مطرح‌شده در این زمینه عبارت‌اند از:

۱. الیاس خوری در نگارش رمان "أبواب المدینة" چگونه از مکتب سوررئالیسم تأثیر پذیرفته است؟

۲. مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده‌ی بستر سوررئالیستی "أبواب المدینة" کدامند؟

۱.۱. فرضیه‌های پژوهش

۱. به نظر می‌آید الیاس خوری با توجه به پیش‌زمینه‌ی ذهنی و آشنایی با مکتب سوررئالیسم ازیک‌طرف و شرایط خاص حاکم بر لبنان در زمان نگارش این رمان از طرف دیگر، به صورتی آگاهانه از سوررئالیسم و نگارش خودکار در رمان أبواب المدینة بهره برده است.

۲. مؤلفه‌هایی مانند آمیختگی زمانی مکانی، پیچیدگی و ابهام، تصاویر سوررئال، رؤیا و عشق را می‌توان از مهم‌ترین مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده‌ی بستر سوررئالیستی این رمان دانست.

۱. ۲. پیشینه‌ی پژوهش

هرچند تا کنون پژوهشی که به صورت مستقل به بررسی سوررئالیسم در آثار الیاس خوری بپردازد منتشر نشده ولی برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به موضوع مقاله‌ی حاضر ارتباط دارند عبارتند از:

کتاب السوریالیة فی عیون المرایا به قلم امین صالح، منتشر شده در دار الفارابی لبنان ۲۰۱۰ میلادی، نویسنده در این کتاب پس از معرفی سوررئالیسم و منابع، ویژگی‌ها، تکنیک‌ها و شیوه‌های مختلف آن به بررسی نقش آن در هنرهای مانند رمان و سینما و نمایشنامه و... می‌پردازد.

مقاله‌ی المدرسة السریالیة ومبادؤها؛ دراسة نقدیة من رؤیة إسلامیة، به قلم خلیل پروینی و سید حسین حسینی، مجله‌ی اضاءات نقدیة، سال هشتم، شماره ۲۹، ۲۰۱۸. نویسندگان در این مقاله به بررسی نقدی انتقادی مهم‌ترین ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سوررئالیسم بر اساس دیدگاه اسلامی پرداخته و این مدرسه را در کشورهای اسلامی ناکارآمد و تک بعدی و بیش از حد مادی‌گرا معرفی نموده‌اند.

مقاله‌ی بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان "الشحاذ" اثر نجیب محفوظ، به قلم محمود حیدری و ذبیح‌الله فتحی، مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، شماره ده، ۱۳۹۳، صص۸۸-۶۳. نویسندگان در این مقاله تلاش نموده‌اند تا مبانی مکتب سوررئالیسم را بر داستان الشحاذ تطبیق دهند. مواردی مانند عقل گریزی، عادت ستیزی، حقیقت برتر، مستی و بی‌خودی،

روایت عالم خواب و رویا، تخیل و شهود، جادو، اشیاء و مکان‌های فراواقعی ازجمله مؤلفه‌هایی است که در این زمینه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مقاله‌ی شگردهای دیرش و کارکرد رازآفرینی و رازگشایی در رمان أبواب المدینة نوشته‌ی الیاس خوری به قلم معصومه صیامی و یدالله ملایری، مجله‌ی علمی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، انتشار آنلاین در اسفندماه ۱۴۰۱، نگارندگان در این مقاله به بررسی دیرش یا شتاب‌های چهارگانه روایت (چکیده، حذف، درنگ، صحنه‌ی نماش) در رمان مورد نظر از دیدگاه نقد ساختارگرا و بر پایه‌ی گتاب گفتمان داستان ژرار ژنت پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که این رمان از شگردهای دیرش به‌خوبی بهره برده است توانسته «هزار سال» سرگذشت یا تاریخ را در رمانی کوتاه و رازآلود بگنجاند.

مقاله‌ی واکاوی جامعه شناختی رمان أولاد الغیتو اسمی آدم از الیاس خوری بر پایه نظریهٔ لوسین گلدمن به قلم زهرا حقایقی و همکاران، مجله‌ی ادب عربی دانشگاه تهران، انتشار آنلاین فروردین ۱۴۰۲، نویسندگان در این مقاله به نقد جامعه شناختی رمان أولاد الغیتو از الیاس خوری پرداخته و مواردی مانند ساختارهای معنادار، قهرمان مسأله دار و جهان‌بینی حاکم بر رمان را بررسی نموده‌اند.

مقاله‌های دیگری نیز در بررسی آثار الیاس خوری نگاشته شده که از این جمله‌اند: مقاله‌ی تحلیل زمان روایی رمان «مملکهٔ الغرباء» اثر الیاس خوری، بر اساس دیدگاه روایتی ژرارژنت به قلم مهین حاجی زاده و مهناز خازیر، مقاله‌ی انعکاس رنج فلسطین در رمان «باب‌الشمس» اثر الیاس خوری براساس نظریهٔ «بازتاب» جورج لوکاچ به قلم امید ایزانلو، ولی در نهایت باید به این نکته اذعان نمود که تاکنون پژوهشی که کاربست بستر سوررئالیستی را در رمان أبواب المدینة مورد بررسی قرار دهد به رشته‌ی تحریر در نیامده است.

۱. ۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

با توجه به آنچه در پیشینه گذشت و نیز با در نظر گرفتن اهمیت نقش‌آفرینیِ مؤلفه‌های سوررئالیستیِ موجود در رمان أبواب المدینة جهت ایجاد ابهام و پیچیدگی معنایی و محتوایی در این رمان و نیز عقل گریزی حاکم بر آن، بررسی‌این مؤلفه‌ها و مشخص نمودن نوع به‌کارگیری آن توسط نویسنده ضرورت می‌یابد. از طرف دیگر، رمان أبواب المدینة در فضایی فراواقعی و مبهم شکل گرفته و در این زمینه حتی با سایر رمان‌های الیاس خوری نیز متفاوت است؛ شکل گیری حوادث رمان بر این بستر سوررئالیستی، سبب ارائه‌ی رمانی مدرن و فراواقع‌گرا شده است. بررسی شاخص‌های سوررئالیستی و نقش آنها در چگونگی رساندن پیام نویسنده به مخاطب و آفرینش دنیای فراواقع‌گرای رمان، از یک طرف خواننده را با سبک نگارشی الیاس خوری در این رمان آشنا نموده و از طرف دیگر ساختار رمانی مدرن و سوررئال در ادب عربی را معرفی می‌نماید.

۲. سوررئالیسم

سوررئالیسم یا فراواقع گرایی، هیچ‌گاه در مقابل واقعیت قرار نگرفته و به معنای انکار آن نیست؛ در واقع سوررئالیسم، در کنار پذیرش واقعیت و پشت سر گذاشتن آن، به اموری دعوت می‌نماید که در ورای این واقعیت، پنهان شده و نقش اصلی شکل‌دهی به حوادث و رخدادها را بر عهده دارد. «سوررئالیسم را نخستین بار گیوم آپولینر وضع کرد... و آن را واقعیتی می‌دانند که در ضمیر ناخودآگاه ماست... سوررئالیسم به طور اجمالی برخورد روانی با ادبیات است.»(شمیسا، ۱۳۸۱: ۱٦۹) نخستین نشانه‌های سوررئالیسم بعد از جنگ جهانی اول و زمانی که فقر، آوارگی، ضعف اقتصادی و قتل و کشتار سراسر اروپا را فرا گرفته بود در این قاره رخ نمود؛ «آندره برتون بنیان‌گذار این جنبش که خود روان‌پزشک بود، با الهام از کشفیات و نظریات روانکاوی فروید، پایه‌ی مکتب خود را بر اصالت وهم و رؤیا و ضمیر ناخودآگاه بنا کرد.» (آزبورن، ۱۳۸٦: ۱۰۷) هدف این جنبش، رهایی از وضع نابسامان حاکم بر جامعه‌ی غرب با پناه بردن به خواب و رؤیا و جنون بود تا بدین‌وسیله جهانی بدیل و مطلوب به‌جای جهان نامطلوب بنیان نهاده شود. «سوررئالیسم قائل به‌جانب باطنی و مجهولی است که با عقلانیت و منطق به آن دست نمی‌یابد، به همین خاطر به ابزارهایی غیر از عقل چون حدس، رؤیا، تخیل و... می‌پردازد.»(صالح،۲۰۱۰: ۵۱)

سوررئالیست‌ها به ضمیر ناخودآگاه انسان و لایه‌های پنهان در اعماق آگاهی که از آن به بی‌شعوری یاد می‌کردند اعتقاد فراوانی داشتند و بر این باور بودند که شاعر یا نویسنده باید در افکار خود به دنبال آزادی و از خود بی‌خود شدن باشد تا بتواند اثری ادبی بیافریند. «غرض آنان این است که... واقعیت برتری پدیدآورند که در آن واقعی و غیرواقعی و اندیشه و عمل باهم روبه رو شوند و در هم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند.»(رید، ۱۳۵۱: ۱۹۷) بنابراین در سوررئالیسم با نوعی سنت شکنی و مبارزه با آداب و رسوم روبه‌رو هستیم؛ «سوررئالیسم عصیانی است بر ضد تمدن مدرن، تمدنی که انسان را به‌شدت در درون زندگی مبتذل خود محصور نموده و او را از آزادی حقیقی محروم کرده است.»(سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۷۸۳) سوررئالیسم در ورای واقعیت، به دنبال زندگی حقیقی می‌گردد و مایل است آنچه را بشر با تلاش جسمی خود بدان دست نیافته، با تلاشی ذهنی روانی به دست آورد. «در سوررئالیسم، جنبه‌ی عصیان و انکار را گاهی به نیهیلیسم (پوچ‌گرایی)تعبیر کرده‌اند؛ اما در برابر معارضه‌های بی‌شمار سوررئالیسم، امید مثبتی را که در خاستگاه آن قرار دارد نباید فراموش کرد.» (آلکیه، ۱۳۷٤: ٦۹)

۳. سوررئالیسم و رمان

یکی از انواع ادبی که از تفکر حاکم بر سوررئالیسم تأثیر پذیرفت، رمان است. هرچند این مکتب فکری، اثر گذاری خود را در عالم شعر تعریف کرده بود و بیشتر بر جنبه‌ی شعری آثار ادبی تأکید داشت، ولی به مرور نثر را هم نوعی شعر نامید که در مکتب سوررئالیسم در پی برانداختن طرحی نو است. رمان سوررئالیستی از دیدگاه پیروان این مکتب ادبی نوعی نگارش و روایت گری است که «دربرگیرنده‌ی ویژگی‌های شعری است، به گونه‌ای که دیگر در پی روایت کردن رخدادها و

اتفاق‌ها نیست... و آغاز و پایانی ندارد. روایت‌گری در آن در هسته‌ای شعری محدود شده و تمرکز یافته یا به فصل‌ها و بخش‌هایی تقسیم شده که هریک، به‌صورت جداگانه یک کل مستقل را تشکیل می‌دهند.» (صالح، ۲۰۱۰: ۱۵٤) همین پیچیدگی و سردرگمی ظاهری رمان‌های سوررئال سبب شده تا قهرمان این رمان‌ها با قهرمان رمان‌های کلاسیک متفاوت باشد؛ «در رمان سوررئالیستی، قهرمان، آزادی استثنائی و ویژه‌ای دارد؛ او خود را در قید و بند یک حالت اجتماعی یا شرایط اجتماعی خاص و یا انگیزه‌های مشخص نمی‌بیند. قهرمان رمان سوررئال نماینده‌ی عناصری مبهم و متناقض است که خود را به‌صورت اضطراب و دگرگونی در طبیعت انسانی نشان می‌دهد.» (صالح، ۲۰۱۰: ۱۵۵) آراگون در مورد رمان مدنظر سوررئالیسم می‌گوید: «من به دنبال این بودم... که از شکل مقبول رمان به عنوان مبنایی برای خلق یک نوع رمان تازه استفاده کنم که همه‌ی قواعد سنتی قصه‌نویسی را زیر پا بگذارد، رمانی که نه روایتی داشته باشد و نه شخصیت پردازی.» (بیگزبی، ۱۳۹۵: ۸۰) موریه نیز ضمن اشاره به ویژگی‌های خاص رمان‌های سوررئال که در برخی موارد به ویژگی رمان‌های مدرن بسیار نزدیک می‌شود، این شاخص‌ها را مورد تأکید قرار می‌دهد: «۱. در رمان سوررئال، ساختار درونی که حادثه و شخصیت‌ها را به حرکت درمی‌آورد؛ نباید با منطقی در هماهنگی باشد که صرفاً از طریق مشاهده و بررسی واقعیت‌های ساده و پیش‌پاافتاده حاصل می‌گردد. ۲. ساختار درونی نباید از گاهنامه‌ی حقیقی وقایع پیروی کند؛ به کلام دیگر، رویدادهای جزئی یا مهمی که در متن ثبت گردیده‌اند نباید بنابر ترتیب زمانی وقوع آن‌ها در داستان جای‌گیرند. ۳. فقدان توضیح منطقی و عقلایی درباره‌ی موقعیت‌ها، وضعیت‌ها، شرایط یا رفتار و کردار اشخاص داستان نباید در پایان متن با دخالت عوامل اطمینان‌بخش یا ظهور نیروهای خارق‌العاده و کم‌وبیش حقیقت‌نما جبران گردد. ٤. جنبه‌ی اعجاب‌انگیز رخدادها و کنش شخصیت‌ها، مشروط بر آن‌که حفظ شود، می‌تواند به شکل وهم و خیالی اضطراب‌آمیز بسط و گسترش یابد. ۵. تعالی سوررئالیسم در زمان و مکان واقعی و ملموس ما عمل می‌کند واگرچه به پدیده‌های نامرئی متوسل می‌شود، پدیده‌های نامرئی آن، هنجار یا معیاری ندارند؛ به این معنا که به زمینه‌ی خاصی، مثلاً مذهبی یا اسطوره‌ای، وابسته نیستند.» (موریه، ۲۰۰٦، ۱۱ به نقل از قویمی، ۱۳۷۸: ۹۰– ۸۹) برخی از مهم‌ترین شاخصه‌های سوررئال که در متون روایی داستان‌ها و رمان‌ها کاربرد دارند را می‌توان به شرح زیر تقسیم‌بندی نمود:

الف.زمان و مکان: زمان و مکان در متن‌های سوررئالیستی حالتی مه گونه و مبهم دارد، نه زمان، زمانی واقعی است و نه مکان به‌جایی خاص و ویژه تعلق دارد. در بسیاری از مواقع مرزهای مکانی زمانی به هم درمی‌آمیزند و فضایی چند بُعدی شکل می‌گیرد که همزمان در تمامی ابعاد مکانی و زمانی گسترش می‌یابد.

ب. نگارش خودکار: از آنجا که سوررئالیسم به نگارشی فراواقعی تأکید دارد به ابزار آن یعنی نگارش خودکار نیاز بسیار ویژه‌ای دارد زیرا «نگارش خودکار وسیله‌ای است برای تولید متن ادبی با کمک ضمیر ناخودآگاه.» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۵۱) به بیانی دیگر نگارش خودکار «همان نگارش غیر ارادی، بدون برنامه‌ریزی و حساب نشده است که از اجبار و اکراه‌های عقل ناظر و مراقبت و فکر انتقادی و قواعد و قراردادهای آن می‌گریزد.» (آدونیس، ۱۳۸۵: ۱۵۹) از آنجا که نگارش خودکار، بی‌توجهی نویسنده به عالم بیرون و قواعد و عُرف نویسندگی است «در نتیجه، این نگارش از هرگونه وابستگی به اندیشه، منطق، اخلاق و زیبایی شناختی به دور است.» (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۸۲۹)

ج. اتفاق و صدفه: یکی ارکان اصلی سوررئالیسم، باور به امور ناگهای و اتفاقی و وجود آن در عالم انسانی است؛ این جریان در آثار ادبی باعث ایجاد نوعی ناآگاهی خودجوش می‌گردد که مرز واقعیت را در هم نوردیده و وارد عالم خیال و بی‌خودی می‌شود؛ «سوررئالیست‌ها معتقد بودند که در زندگی اجتماعی انسان، اتفاق‌ها و حوادث لحظه‌ای هستند که بر سرنوشت انسانی حاکم‌اند.» (دندی، ۱۹۹۷: ۸۵)

د. پیچیدگی و سردرگمی: پیچیدگی و سردرگمی موجود در بستر داستان یکی دیگر از ویژگی‌های رمان‌های سوررئال است. سوررئالیست‌ها محدودیت‌ها و قوانین علمی حاکم بر محیط پیرامون خود که بشر از آن با عنوان پیشرفت یاد می‌کند را نپذیرفته و به رؤیا و خیال خود اعتماد کرده‌اند و به همین علت عالم آن‌ها پر است از امور متناقض و نامرتبط با یکدیگر؛ از دیدگاه آن‌ها «زبان وسیله‌ای برای شناخت نیست، بلکه درواقع ابزاری است برای فراموشی... شیوه‌ای دیگر وجود دارد که می‌توان از طریق آن به ورای اندیشه و تعبیر دست‌یافت و این نهایت چیزی است که در تعریف سردرگمی سوررئالیستی می‌توان بیان کرد.» (فاولی، ۱۹۸۱: ۵۳)

ه. عشق: سوررئالیست‌ها به مخالفت با عقل بشری که در پیشرفت‌های علمی نمود می‌یافت، به پا خاستند و هرآن چه را که با این امر مخالف بود می‌ستودند، عشق نیز از آنجا که در برابر عقل قرار می‌گرفت مورد توجه آنها بود «عشق در تعریف، آشتی و جمع اضداد است؛ ابراز وجود نیروهای عریانی است که سوررئالیست‌ها مصمم به بهره‌برداری از آنها بودند.» (بیگزبی، ۱۳۹۵: ۹۱) علت دیگر توجه سوررئالیستها به عشق نیز در این نهفته بود که «عشق در سوررئالیسم مبنای فعالیت است و امکان آزادی و توهمات را فراهم می‌کند.» (آدونیس، ۱۳۸۵: ۱۳۵) عشق از قدیم در زن نمود یافته است؛ سوررئالیسم نیز از این قضیه مجزا نبوده و «[زنان در آثار سوررئالیستی] وعده‌ی آشتی بین خواب و بیداری می‌دهند و قدم گذاشتن در عرصه‌ی زندگی حقیقی‌را؛ زنی که دوست داشته می‌شود نیمی زیر و رو کننده و نیمی مقدس خواهد بود و او آن چیزی را الهام خواهد کرد که به آن عشق متعالی می‌گویند.» (مشهدی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱٦۹)

و. دیوانگی: یکی از ویژگی‌های آثار سوررئال یافتن نشانه‌هایی از دیوانگی و جنون در دل آنها است؛ «آدم‌های مجنون، بی آنکه توجهی به سنت‌ها، قراردادهای قانونی و عرفی و اخلاقی داشته باشند، حتی بی‌توجه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند.» (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۹۱) آندره برتون معتقد است که دیوانگان «از هذیان خویش به قدر کافی لذت می‌برند و تحمل می‌کنند که این هذیان فقط برای خودشان ارزش داشته باشد.» (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۸٤۰) این امر برای هنرمند سوررئال نمود ویژه‌ای دارد زیرا «ارتباط هنرمند سوررئال با دنیای وهم و رؤیا و دیوانگی منجر به ارتباط او با اشیاء و مکان‌های فراواقعی می‌شود.» (برتون، ۱۳۸۳: ۸۱)

ز. خیال و فراواقعیت: یکی از ویژگی‌های اصلی سورئالیسم، که در واقع می‌توان آن را به عنوان یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری این حرکت نیز به شمار آورد، فرار از واقعیتِ موجودی است که آزادی‌های انسان را اسیر خود ساخته و تلاش برای برساختن واقعیتی برتر در دل این عالمِ به ظاهر واقعی و در عمل دروغین؛ «بیشتر نوشته‌های در حال بیخودی سوررئالیست‌ها، به دلیل دوری از تعقل و همراه بودن با آزادی اندیشه، حالتی نزدیک به خواب و رویا داشت.» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۸: ۱٤۸) عامل و ابزار دست‌یابی به این واقعیت برتر در دیدگاه سورئالیست‌ها نیز عنصر خیال است؛زیرا رها ساختن

خیال است که انسان را به آن آزادی حقیقی می‌رساند که عقل و منطق از وی دریغ داشته‌اند. «ادیب سوررئالیسمی با تمام وجود به فکر و احساس و ناخودآگاه خود گوش فرامی‌دهد و در کشاکش این گوش‌دادن است که هرآنچه را بر وی تجلی می‌یابد، می‌نویسد؛ به امید آنکه اثر ادبی وی در راستای زندگی درونی و خیالی‌اش قرار گیرد.» (بوزوینه، ۱۹۹۰: ۵۲) ولی باید دانست که «تخیل در آثار سوررئالیستی حد و مرزی دارد و تخیلی لجام گسیخته نیست که نتوان برای آن حد و مرزی تعیین کرد. تخیل در این سبک تا آنجا مورد استفاده قرار می‌گیرد که بتوان به آن صورت عینی بخشید» (برتون، ۱۳۸۳: ۸۷).

ح. امر شگرف: از دیدگاه سوررئالیسم «شگفت‌انگیز، ضد هر چیزی است که وجود ماشینی دارد؛ هرچیزی که به‌قدری زیاد است که دیگر به آن توجه نمی‌شود.» (بیگزبی، ۱۳۹۵: ۹۲)علت پرداختن سوررئالیست‌ها به امر شگرف مخالفت آنها با سیستم ماشینی حاکم بر واقعیت روزمره‌ی انسانی بود، امری که یکنواختی و افسردگی را به دنیای انسانی داده، شور، اشتیاق و امید را از آن گرفته بود؛ بنابراین «بیدار ساختن آدمی با دیدی تازه نسبت به اشیاء به‌وسیله‌ی آشفتگی ذهن، هدف سوررئالیسم است.» (هنرمندی، ۱۳۳٦: ۳۷۸) از منظر سوررئالیسم «احساس شگفتی، سرچشمه‌ی واقعی زیبایی است و باعث می‌شود دنیای برتر از واقعیت را نمایان سازد؛ این امر مایه‌ی شادی و نشاط انسان می‌گردد» (برتون، ۱۳۸۳: ۸۱)؛ بنابراین از دیدگاه تفکر سوررئالیستی علت پرداختن به امور شگرف «این است که انسان امروزی، سرگردان شده و نتوانسته است راز حقیقی بعضی از وقایع را دریابد؛ آن‌ها در تلاش هستند تا با امید به اینکه انسان، دوباره خودش را بازیابد، سوررئالیسم را به‌عنوان ره‌گشای او معرفی کنند و راز و رمز بسیاری از وقایع را در پناه سوررئالیسم به او بشناسانند.» (مشهدی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱٦۳) علت به‌کارگیری "شگفت‌انگیز" در رمان‌های سوررئالیستی این است که به عقیده‌ی آن‌ها «در قلمرو ادبیات، تنها "غرابت" می‌تواند حتی از نوع ادبی پست‌تری مانند رمان، اثری در حد لطیفه بیاورد.» (برتون، ۱۳۷۲: ۲۱)

ط. تصاویر سوررئال: در تصاویر سوررئال آنچه وجود دارد تناقض است، نوعی ناهمگونی که هیچ منطقی در دل آن راه ندارد، فضایی باز که ذهن ادیب آزادانه در آن شنا می‌کند و به هر سویی که بخواهد بدون هیچ دلیل منطقی و بدون هیچ هدف مشخصی، رهسپار می‌گردد؛ «آفرینش تصاویر سوررئالیستی بر اصول زیبایی شناختی خاصی استوار است. برخی از این مبانی که سوررئالیست‌ها با الهام از اصول مطرح شده در مانیفست‌های این جنبش، در آثار هنری خود به کار گرفته‌اند عبارتند از: اصالت به وهم، خیال و رؤیا، جذبه و جنون، عشق، طنز و هزل، نگارش خودکار، اشتیاق به امر حیرت‌آور، آزادی و رهایی، فرار از واقعیت و نقطه علیا.» (الأصفر، ۱۹۹۹: ۱۸۰)

با توجه به آنچه گذشت، در سطح‌های پیش‌رو، ساختار ادبی و روایی رمان "أبواب المدینة" به بوته‌ی نقد کشیده می‌شود تا مشخص گردد که آیا در این رمان شاهد بستری معنادار که بر پایه‌ی دیدگاه‌های سوررئالیستی بنا شده باشدخواهیم بود یا امر به گونه‌ای دیگر رقم خواهد خورد.

٤. خلاصه‌ای از رمان "أبواب المدینة"

الیاس خوری به‌عنوان یک فدائی عرب که جانش را نذر آرمان فلسطین نموده است، نگاه ویژه‌ای به حوادث لبنان و پیوستگی آن با سرنوشت فلسطین دارد و به خاطر همین دیدگاه است که جایزه‌ی دولت فلسطین در رمان را نیز به دست

آورده است. وی رمان "ابواب المدینة" را با تأثیر پذیری از شرایط سیاسی اجتماعی ناشی از جنگ داخلی حاکم بر کشور لبنان و به ویژه شهر بیروت در سال ۱۹۸۱ میلادی به رشته‌ی تحریر در آورده است. شهر گمشده در این روایت را باید نمادی از بیروت دانست و تلاش مرد غریب برای رسیدن به آن را نیز باید نمادی از تلاش قوم عرب برای بازیابی هویت گم‌شده‌ی خود در تاراج صهیونیسم به شمار آورد. أبواب المدینة را باید داستان زندگی انسانی عصبی دانست که نتوانسته با محیط پیرامون خود به توافقی هرچند موقت دست یابد، پس به ضمیر ناخودآگاه خود پناه برده و سعی کرده تا با ایجاد عالمی خیالی و پناه بردن به اوهام و تخیلات، از دردها و رنج‌های زندگی واقعی بکاهد، ولی این ضمیر رنجور در این محیطِ فراواقعی که خلق شده‌ی خود او است نیز نتوانسته از این رنج‌ها فرار کند و با دست خود، خودش را به محاصره‌ی آن‌ها درآورده است.

أبواب المدینة را باید طنز تلخ اسیر شدن انسان معاصر در رخدادهای پیرامونی خود دانست، رخدادهایی که شروع آن به دست وی شکل گرفته ولی در جهت دهی به آن ناتوان و درمانده گشته است؛ داستانی که فرجامی جز نابودی نهایی به دنبال نخواهد داشت. این رمان هشت فصلی، داستان "مردِ غریبی" را روایت می‌کند که بعد از سفری طاقت‌فرسا به شهر موردنظر خود رسیده است. برخلاف تصور اولیه‌ی مرد، مبنی بر اینکه با رسیدن به شهر، سفر وی به اتمام رسیده و به‌دوراز مشکلات و در آرامش زندگی خواهد کرد، وی خود را در برابر دیوارهایی بی‌پایان و بدون دروازه‌ای جهت ورود به شهر می‌یابد. بعد از تحمل سختی‌های فراوان و با کمک دختری جوان موفق به ورود به شهر می‌شود، ولی همین امر شروع دردسرهای تازه برای مردِ غریب و پیدایش مشکلات دیگر است. جنس این مشکلات به‌گونه‌ای است که لحظه‌به‌لحظه مردِ غریب را از وجود انسانی و جسمانی خود دور می‌کند.

روند حوادث داستان، بسیار گنگ و نامفهوم است و آنچه این حوادث نامرتبط را به هم پیوند می‌دهد عبارت است از جستجویی که مردِ غریب در شهر برای یافتن کیف خود شروع می‌کند؛ در این میان، وجود هفت زن که ظاهری نیمه انسان دارند بر پیچیدگی حوادث می‌افزاید. فصل اول داستان، "مردِ غریب" نام دارد و فصلِ آخر نیز با همین نام به پایان می‌رسد. این تکرار اسم فصل اول در آخرین فصل، خود به‌نوعی نشانگر سردرگمی، چرخش و بازگشت به نقطه‌ی اولیه‌ی است که بر رازآلودگی و ابهام داستان می‌افزاید. مردِ غریب در هر فصل با چالشی ویژه روبه‌رو می‌شود، هرچند جستجوی وی از کیفش و صحبت با زنان، حوادث را به نوعی به هم پیوند می‌دهد؛ اما این پیوند بر هیچ مبنا و پایه‌ی زمانی، مکانی یا روایتی استوار نیست؛ به‌گونه‌ای که اگر ترتیب فصل‌ها باهم عوض شود، هیچ تغییری در سیر روند حوادث رمان رخ نمی‌دهد، درنهایت نیز داستان با آتش گرفتن شهر هم‌زمان با طغیان دریا و غرق شدن شهر زیر امواج سهمگین آن به پایان می‌رسد.

۵. بررسی بستر سورئالیستی رمان أبواب المدینة

با توجه به آنچه گذشت در مبحث حاضر بستر سوررئالیستی رمان "أبواب المدینة" مورد بررسی قرار خواهد گرفت و تلاش بر آن است تا مؤلفه‌های سوررئالیستی این رمان مورد تحلیل قرار گیرد:

۵. ۱. زمان و مکان

در جای جای رمان "أبواب المدینة" وجود فضاهای زمانی و مکانی مبهم، نامحدود و غیر واقعی به چشم می‌خورد. فضاهایی که تعریف زمان یا مکان مشخص بر آن قابل صدق نیست، هرآنچه هست در هم‌تنیدگی، بی‌زمانی و بی‌مکانی است که همه چیز را در هم می‌نوردد و می‌توان از آن به فرازمانی و فرامکانی یاد نمود: «کان السور مستدیراً، مشی الرجل والليل والنهار يتعاقبان فوق جسده المنهك. لكنه كان يمشي وكان ذلك السور المرتفع يمشي حوله.» (خوری، ۱۹۸۱: ١٤) (ترجمه) «دیوار دایره‌ای شکل بود، مرد راه می‌رفت و شب و روز بر بدن خسته‌اش می‌گذشتند، ولی او همچنان راه می‌رفت و دیوار بلند نیز در اطراف وی در حرکت بود.»[1] در این متن شاهد یک پیاده‌روی طاقت فرسا و بی‌انتها پیرامون دیواری گرد (بی‌پایان) هستیم، فضا و زمان در بی‌انتهایی خود در هم‌آمیخته‌اند وهمین امر به ابهام داستان افزوده است؛ چراکه نویسنده در یک بی‌پایانی و بی‌سرانجامی ویران‌کننده، خود را با قهرمان شریک می‌بیند. «تذكر أن الفتاة قالت له أن يمشي في الطريق المستقيم... مشى و مشى ولم يجد ساحة المدينة، الشوارع تقود إلى شوارع والأزقّة تنتهي إلى أزقّة.» (همان: ١٦) (ترجمه) «به یاد آورد که آن دختر جوان به او گفته بود که در راه مستقیم حرکت کند... رفت و رفت ولی میدان شهر را نیافت، خیابان‌ها به خیابان‌ها و کوچه‌ها به کوچه‌ها منتهی می‌شدند.» در اینجا نیز با فضایی مبهم و گنگ روبه‌رو هستیم، هزارتویی که در آن هر خیابان به خیابانی دیگر و هر کوچه به کوچه‌ای دیگر منتهی می‌شود بدون آنکه مقصدی در کار باشد، عبارت "مشی و مشی" نیز بر بی‌انتهایی زمانی مکانی صحه می‌گذارد و درنهایت بازمان و مکانی روبرو هستیم که بی‌انتها و مبهم‌اند. در ادامه اوضاع از این نیز پیچیده‌تر می‌شود:

«منذ ليالٍ لا تُحصى لم ينم الرجل ومنذ أيام طويلة لم يشرب.» (١٦) و نیز «منذ ألف عام وأنا أقيم هنا ولا أموت...»۳(همان: ۱۷) (ترجمه) «در طول شبهای بی‌شماری او نخوابیده بود و روزهای بی‌شماری بود که آبی ننوشیده بود... هزار سال است که اینجا هستم و نمی‌میرم...» این پیچیدگی و بی‌پایانی با بهم ریختن جهات بیشتر می‌گردد: «قال الرجل إنه لا يعرف الجهات في هذه المدينة، فالضوء ينبعث من وسط الساحة. كيف أستطيع أن أميّز الجهات؟» (همان: ۲۳) (ترجمه) «مرد گفت که جهت‌ها را در این شهر نمی‌داند، نور از وسط میدان پراکنده می‌شود. چگونه می‌توانم جهت‌ها را تشخص دهم؟»

در ادامه داستان نیز با دریایی روبه‌رو هستیم که شبیه هیچ چیز نیست و کار به جایی می‌رسد که مردِ غریب اصلا به یاد نمی‌آورد دریایی به عمر خود دیده باشد حال آنکه پیش از این از دریا به صورت "البحر=معرفه" یاد کرده بود:«هذا البحر، قال بصوت مرتفع. هذا البحر لا يشبه شيئاً. لا يذكر أنه رأى بحراً من قبل.» (همان: ۵۹) (ترجمه) «این دریا، با صدایی بلند گفت. این دریا شبیه هیچ چیزی نیست. به یاد نمی‌آورد که پیش از این دریا را دیده باشد.» ذکر دریا به صورت نکره بعد از بیان معرفه‌ی آن ضمن زیرپا گذاشتن قواعد نحوی عربی و نوعی هنجار شکنی نحوی، به ابهام مکانی موجود در رمان نیز دامن می‌زند. نمونه‌های این‌چنینی را در جای‌جای رمان می‌توان یافت. درهرصورت در رمان "ابواب المدینة" زمان و مکان از تعریف عادی خود خارج‌شده و به امر مبهمی تبدیل می‌شود که از ویژگی‌های رمان‌های سوررئال به شمار می‌رود.

۵. ۲. نگارش خودکار

الیاس خوری از این شگرد بهره‌ی فراوانی برده و در بسیاری از قسمت‌های رمان شاهد به‌کارگیری این سبک نگارشی هستیم: «حاول الرجل أن يغمض عينيه ولكن الغبار كان يتراقص تحت أضواء تأتي وتتقاطع في العينين. غبار يشبه الغبار. رأى الرجل وأغمض، حاول أن يغمض، وقف، حاول أن يقف، اتكأ، حاول أن يتكىء. وقال أشياء لا يذكرها جيداً. أخبر قصصاً عن العيون التي لا تغمض وعن المدينة التي جاء أبوابها السبعة ولم يجد ساحتها. وحين وجد ساحتها أضاع أبوابها وحين عاد إلى الساحة أضاع حقيبته وحين وجد حقيبته أضاع المرأة، وحين المرأة، قالت المرأة، ثم وجد نفسه يقف وحيداً وسط ساحة بيضاء في وسطها تابوت حجري أبيض، والرجل يعود إلى الساحة ويبحث عن حقيبة أضاعها.» (خوری، ۱۹۸۱: ۲۳)

(ترجمه) «مرد تلاش کرد تا چشمانش را ببندد ولی غبار در زیر نور می‌رقصید و در چشم‌هایش فرومی‌رفت. غباری که شبیه آن غبار بود. مرد دید و چشمانش را بست. تلاش کرد تا چشمانش را ببندد، ایستاد، تلاش کرد تا بایستد، تکیه داد، تلاش کرد تا تکیه دهد و مطالبی را بیان کرد که به‌خوبی آن را به یاد نمی‌آورد. داستان‌هایی از چشم‌هایی گفت که بسته نمی‌شوند و از شهری که به درهای هفت‌گانه‌اش رسید ولی میدانش را نیافت و آنگاه‌که میدان را یافت درها را گم کرد و چون به میدان بازگشت کیفش را گم نمود و وقتی‌که کیف را یافت، آن زن را از دست داد و هنگامی‌که زن، زن گفت، آنگاه خود را ایستاده و تنها در میان میدانی سفید که در وسطش تابوت سنگی سفیدی بود، یافت. آن مرد به میدان بازمی‌گردد و به دنبال کیف گم‌شده‌ای می‌گردد.»

گویی این متن چیزی نیست جز صورتِ نوشتاریِ هجمه‌ی افکاری به‌هم‌ریخته و آشفته به ضمیر ناخودآگاه نویسنده؛ غباری که شبیه غبار است، تشبیهی نازیبا که در آن غبار به خودش مانند شده و اثری از زیبایی‌شناسی بلاغی در آن نیست؛ کارهایی که گویی در ابتدا انجام‌شده ولی در ادامه به تلاشی بی‌نتیجه تبدیل‌شده و در نهایت در اصل انجام آن تلاش نیز دچار شک و عدم یقین می‌گردد، چنان‌که پیداست هیچ منطق نوشتاری و هیچ ترتیب زمانی مکانی خاصی بر متن حاکم نیست و گویا نویسنده هر آنچه به ضمیر ناخودآگاهش وارد شده را بدون هیچ تأملی بیان نموده است. «قال الرجل للرجل، نظر لم يجد رجلاً إلى جانبه لكنّه قال، أنه الملك، وهذه التي تشبه الأزهار هي تابوته. وكان الرجل وحيداً، والأزهار تشبه ذاكرته. كتلٌ من الأوراق الممزّقة ورائحة. إنها رائحة الذاكرة... والمرأة... هي التي قالت له. إنه الآن لا يذكر ماذا قالتْ، لكنه يذكر رائحة أزهار ميتة ملقاة على حافة الطريق وتذكر الرجل أن لاطريق في الساحة.» (همان: ٣٤) (ترجمه) «مرد غریب به آن مرد گفت، نگاه و کرد و مردی را در کنار خود نیافت ولی گفت، او همان پادشاه است و این گل‌ها شبیه خاطره‌ی اوست. دسته‌ای از کاغذهای پاره پاره و بو. این همان بوی خاطراتش است... و زن... همان کسی است که به او گفت. ولی او اکنون به یاد نمی‌آورد که زن چه گفت، اما بوی گل‌های مرده‌ای را که در وسط راه ریخته شده بود به یاد می‌آورد، مرد به یاد آورد که در میدان هیچ راهی وجود نداشت.»

فرار از قید و بندهای نگارش عقلی و منطقی در این متن نیز به وضوح مشخص است؛ به کاربردن تشبیهاتی که نه تنها جنبه‌ی ادبی زیبایی شناختی ندارد؛ بلکه همانندیِ وجه شبه آن نیز نامفهوم است، تشبه گل به تابوت یا به حافظه‌ی انسان درهمین راستا قرار می‌گیرد. در ادامه نیز شاهد نوشته‌هایی هستیم که هیچ اراده یا برنامه ریزی قبلی بر آن حاکم نیست،

گویی نویسنده هرآنچه بر ذهنش گذشته را بی‌درنگ بر صفحه‌ی کاغذ پیاده نموده است. راهی که وجود ندارد ولی وجود دارد و بوی حافظه در همین راستا قرار دارد. «نگارش خودکار، تمرینی است که باعث از میان برداشتن حجاب عقل می‌شود و نیروهای گمشده زندگی روانی را کشف می‌کند؛ چراکه این نوع نگارش، هم سرعت فکر و هم آزادی آن را تأمین می‌کند.» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۱۵۳-۱۵۲) متن حاضر به زیبایی از میان رفتن حجاب عقل و آزادی عمل و سرعت نویسنده با پرهیز از تفکر در نظام معنایی نوشتار را نشان می‌دهد: «بدأ صوتها يتقطع إلى أصوات صغيرة غير مفهومة. أنا لا أسمعك، صرخ الرجل. والرجل يستمع إلى الكلمات ولكنه لا يفهم معناها. فكّر أن الكلمات تشبه قصة أخبرته إياها امرأة كانت تلبس ثيابا فضية وتلتمع أمام أحد الأبواب. لكنه لا يذكر القصّة الآن أو أنّ المرأة لم تخبره القصة. لم أعد أذكر. ورأى نفسه يتساقط سائلاً فوق فجوةٍ لا نهاية لها.» (همان: ٦٠)

(ترجمه) «صدای او شروع کرد به تقسیم شدن به صداهای کوتاه و نامفهوم. من صدایت را نمی‌شنوم، مرد فریاد زد. مرد به کلمه‌ها گوش می‌داد ولی معنای آن را نمی‌فهمید. اندیشید که این واژه‌ها شبیه داستانی است که آن زنی که لباسی نقره‌ای پوشیده بود و در جلو یکی از درها می‌درخشید برایش گفته بود. ولی اکنون داستان را به یاد نمی‌آورد و یا شاید زن اصلا داستان را برای او نگفته بود، به یاد نمی‌آورم. و خودش را دید که به صورت مایعی بر دره‌ای بی‌انتها جاری گشته است.» تمام آنچه در این متن اتفاق افتاده بدون پشتوانه‌ای عقلی است، این امور نامعقول را با اندک اندیشه ای در متن می‌توان دریافت؛ تقسیم صدا و غیر مفهوم شدن آن بعد از معنادار بودن، مبهم شدن آنچه پیش از این آشکار بوده و در نهایت ذوب شدن مرد و جاری شدن او را جز با برشمردن آن در حوزه‌ی نگارش خودکار نمی‌توان تفسیر دیگری نمود؛ نمونه‌ی این‌گونه متون که بر خودکار بودن نگارش رمان ابواب المدینة صحه می‌گذارد، سوررئال بودن این اثر را تقویت کرده و بر آن مهر تأیید می‌زند.

۵. ۳. اتفاق و صدفه

با در نظر گرفتن آنچه در تعریف اتفاق و صدفه‌ی سوررئال گذشت باید گفت که در رمان أبواب المدینة این نوع امور ناگهانی و اتفاقی فراوان رخ می‌دهد: «كان رجلاً وكان غريباً، لم يرو قصته لأحد، لم يكن يعرف أنه قصة تُروى... كان لا يعرف أنّ الأشياء التي حدثت يمكن أن يخبرها لأحد... لا يذكر كيف بدأت حكايته، لأنه لا يعرف، رأى نفسه وسط الحكاية ولم يسأل كيف بدأت، كان مشغولاً بنهايتها وحين أتت النهاية وجد أنه لا يعرف النهاية أيضا، وأنّ الآخرين لا يعرفون النهاية، لأن النهاية لا تعرف، لأن النهاية هي النهاية.» (خوری، ۱۹۸۱: ٦)

(ترجمه) «مردی غریب بود، داستانش را برای هیچ کس نگفت، نمی‌دانست که او داستانی است که روایت خواهد شد... نمی‌دانست که اتفاقاتی که رخ داده را ممکن است کسی به او بگوید... به یاد نمی‌آورد داستانش چگونه شروع شده چون نمی‌دانست، خود را در وسط داستان دید و نپرسید که چگونه شروع شده، او سرگرم پایان داستان بود و هنگامی که به پایان رسید فهمید که پایان را هم نمی‌داند، و دیگران نیز پایان را نمی‌دانند، زیرا پایان دانسته نمی‌شود، زیرا پایان، همان پایان است.»

این پاراگراف در صفحه‌ی آغازین رمان تأییدی است بر اتفاقی بودن کامل این داستان ازنظر نویسنده، ندانستن آغاز و پایان، درگیر بودن لحظه‌ای در رخدادها و نداشتن هیچ چشم‌اندازی از آینده یا پیش‌فرضی از گذشته، پی‌درپی و بی‌برنامه آمدن رخدادها، مجهول بودن قهرمان و عدم ارائه‌ی هیچ ویژگی انسانی از وی جز تعبیر "مرد غریب" و مانند آن نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که داستان بر پایه‌ی ناآگاهی خودجوشی بنانهاده شده که واقعیت را به خیال پیوند می‌دهد. نمونه مواردی که در جای‌جای داستان نشان‌دهنده‌ی این امر است فراوان به چشم می‌خورد: «ثم استدعاني الملك، قال لي الرجل الذی کان یحرس القبر إن الملك یریدني. ذهبت إلیه. لا أذکر شیئا، کان سواد وکان شيء یشبه الطائر، ولکني عندما خرجت حبلت وأنجبت ثلاث بنات في ثلاثة أیام.» (همان: ۵۰)

(ترجمه) «آنگاه پادشاه مرا فراخواند، مردی که نگهبان قبر بود گفت که پادشاه مرا می‌خواهد. به سوی او رفتم. چیزی به یاد ندارم، تاریک بود و موجودی شبیه به پرنده، ولی آنگاه که خواستم بیرون بیایم باردار شده بود و در سه روز پیاپی سه فرزند به دنیا آوردم.»

بیان اتفاقاتی ناگهانی و عدم رعایت سیر زمانی معقول در آنها و رسیدن به نتیجه‌ای نامعقول‌تر در کنار تبدیل شدن پادشاه به موجودی پرنده مانند، همگی بر بی‌برنامه و ناگهانی بودن نوشتار این رمان دلالت دارد. این ناگهانی بودن اتفاقات را در بستر سوررئالیستی رمان می‌توان به جریان سیال ذهن نزدیک دانست، با این تفاوت که در جریان سیال ذهن در هر صورت حوادث داستان به نتیجه‌ای می‌انجامد، ولی در مبحث اتفاق و صدفه در بستر سوررئالیستی با هیچ نتیجه‌ی منطقی‌ای روبرو نخواهیم شد.

۵. ٤. پیچیدگی و سردرگمی

سردرگمی سوررئالیستی چیزی نیست جز قد علم کردن در برابر اندیشه‌ی حاکم بر جامعه‌ی مدرن امروزی و در افکندن طرحی نو در برابر آن، طرحی که بر رهایی اندیشه و خیال از هر پیشرفت علمی و چارچوب بسته‌ی آن استوار است. این رهایی را فراوان در رمان "أبواب المدینة" می‌توان یافت: «رأی نفسه وسط الحکایة ولم یسأل کیف بدأت، کان مشغولاً بنهایتها وحین أتت النهایة وجد أنه لا یعرف النهایة أیضا، وأنّ الآخرین لا یعرفون النهایة، لأن النهایة لا تعرف، لأن النهایة هي النهایة.» (خوری، ۱۹۸۱: ٦) (ترجمه) «خود را در وسط داستان دید و نپرسید که چگونه شروع شده، او سرگرم پایان داستان بود و هنگامی که به پایان رسید فهمید که پایان را هم نمی‌داند، و دیگران نیز پایان را نمی‌دانند، زیرا پایان دانسته نمی‌شود، زیرا پایان، همان پایان است.» شروع حرکت از وسط داستان است، آن‌هم بدون هیچ گونه پرسشی از آغاز و با اینکه به پایان مشغول است ولی هنگام رسیدن به پایان درمی‌یابد که پایان را نیز پایانی نیست چرا که پایان چیزی جز پایان نیست. شاید این متن را بتوان ریشخندی بر پیشرفتهای علمی دانست که سوررئالیسم در مقابله با آن به پا خواسته بود چرا که از دیدگاه آنها پیشرفت‌های علمی بشری چیزی جز تباهی و بی‌سرانجامی به همراه ندارد. «هذه أوراقی.... انحنی فوجد أن الکلمات قد مُحیت. وجد بعض الحروف، فتّش بین الأوراق الممزقة عن اسمه، عثر علی بعض الحروف المرمیّة علی أطراف أوراق ممزقة.» (همان: ۲۹) (ترجمه) «اینها برگه‌های من است... خم شده و دید که واژه‌ها پاک شده‌اند. برخی از حروف را یافت. در میان کاغذهای پاره‌پاره به دنبال

اسمش گشت، برخی از حروف پراکنده را در اطراف کاغذهای پاره شده یافت.» کاغذها نشانه‌ای از دانش بشری است و پاک شدن کلمات آن نیز علامتی از مخالفت نویسنده با این دانش مکتوب، تلاش برای یافتن اسم و دست نیافتن به آن نیز از عقیده‌ی سوررئالیست‌ها در مقابله با دانشی که دست و پای بشر را بسته است سرچشمه می‌گیرد؛ به همین صورت است: «حاول الرجل أن يتذكر أبواب المدينة، لكنه نسي ألوانها، فكر في النساء لكنه نسي ألوان عيونهن، فكر بحقيبته ولكنّه نسي لماذا يبحث عنها، فكّر بالأحرف التي وجدها لكنه نسي لماذا وجدها، وقال الرجل إن الذاكرة تشبه الأزهار وجلس على حافة التابوت ينتظر ورأى.» (همان: ٣٦) (ترجمه) «مرد تلاش کرد تا درهای شهر را به یاد آورد، ولی رنگ آنها را فراموش کرده بود، به زنان فکر کرد ولی رنگ چشمهایشان را از یاد برده بود، به کیفش فکر کرد ولی فراموش کرد که چرا دنبال آن می‌گشت، به حرفهایی که آنها را پیدا کرده بود اندیشید ولی به یاد نیاورده که چرا آنها را یافته بود، مرد گفت که خاطره شبیه به گلها است و بر لبه‌ی تابوت به انتظار نشست و نگریست.» فراموشی محیط پیرامون همان چیزی است که سوررئالیسم اصول اندیشه‌ی خود را بر آن اساس بنا نهاده است، البته این فراموشی، پوچی نیست بلکه مقدمه‌ای است برای بنانهادن دنیای جدیدی که بر پایه‌ی اعتماد به خیال و رویا شکل می‌گیرد. فراموشی شهر، رنگ درهای شهر، رنگ چشمهای زنان، علت جستجوی کیف، علت یافتن حروف و... همگی نشانه‌ای از مبارزه با مظاهر تمدن بشری است.

در پایان داستان مرد غریب با نمادی از دوران جوانیِ خود روبرو می‌شود، گویی در زمان، چرخشی ۳٦۰ درجه‌ای داشته و به نقطه‌ی اول باز گشته و با جوانی روبرو می‌شود که همان مشخصات خود وی را هنگام رسیدن به شهر دارد: «وفي البعيد بدأت ملامحه تظهر، كان شاباً وكان صغيراً، يحمل على ظهره حقيبة جلدية منتفخة، يتلفت يمنة ويسرة، يسأل و لا يجاوبه أحد، يتقدم لا يعرف إلى أين. عيناه زائغتان، ينظر إلى البعيد ولا يرى.» (همان: ١٠٥)

(ترجمه) «نشانه‌های او از دور نمایان می‌شد، جوان و کوچک بود، بر پشت خود کیفی چرمی و بادکرده داشت، به چپ و راست می‌نگریست، می‌پرسید و از کسی پاسخی نمی‌شنید، جلو می‌آمد ولی نمی‌دانست به کدامین سمت، چشمانش ضعیف بود و به دور می‌نگریست ولی چیزی نمی‌دید.» شاید این متن و بازگشت به مرحله‌ی نخست حرکت نیز اشاره‌ای باشد به سرخوردگی نهایی سوررئالیست‌ها در رسیدن به آرمانشهری که آرزوی دست‌یابی به آن را داشتند. درهرصورت پیچیدگی و ابهام موجود در متن أبواب المدینة بستر رمان را برای فضای سوررئالیستی آن کاملاً فراهم نموده است.

۵.۵. عشق

در ابواب المدینة، هرجا سخن از زن به میان می‌آید، تناقض، پیچیدگی و ابهام در متن موج می‌زند، گویی وجود زنان در این رمان، صرفاً برای برجسته نمودن و معنادار کردن نشانه‌های سوررئالیستی رمان به کار گرفته‌شده است: «الرجل يدور يبحث عن المرأة والمرأة هناك لكنه لا يراها. تقترب منه ولكنه يبتعد.» (خوری، ۱۹۸۱: ٦١) (ترجمه) «مرد به دنبال زن می‌چرخید و او را می‌جست. زن آنجا بود ولی مرد او را نمی‌دید. زن به مرد نزدیک می‌شد ولی مرد دور می‌گشت.» زن در این متن همان هدفی است که ادیب سوررئال به دنبال آن است؛ جهانی که وجود دارد ولی دیده نمی‌شود، درست در زمانی که تصور می‌شود به آن نزدیک شده‌ایم در همان زمان از آن دور می‌شویم. این همان سرخوردگی سوررئالیستی است که پیش از این

سخن در مورد آن گذشته بود. در صفحه‌های پایانی رمان فقط یک زن در کنار مرد غریب باقی مانده است: «نهض الرجل، اتكأ على كتف امرأة وحيدة بقيت إلى جانبه.» (همان: ۱۰۲) (ترجمه) «مرد بلند شد و به شانه‌های تنها زنی که در کنارش مانده بود تکیه کرد.» و مرد بعد از دادن پاسخ منفی به شش زن اول، سرانجام راضی می‌شود که با زن هفتم به شهر برود: «أحنى الرجل هامته وقال إنه مستعدّ أن يذهب معها إلى المدينة. الآن أجابت، الآن لقد انتهى كل شيء، لم نعد نستطيع شيئاً.» (همان: ١٠٤) (ترجمه) «مرد سر خود را خم کرد و گفت که آماده است تا با زن به شهر برود. زن پاسخ داد حالا، حالا که همه چیز تمام شده و دیگر کاری از دستمان بر نمی‌آید؟» اما این پاسخ مثبت حکم نوشدارو بعد از مرگ سهراب را دارد، با این وجود، مرد با او به شهر می‌رود، اما از تشکیل زندگی سر باز می‌زند: «قال الرجل إنه لا يصدّق الحكاية، ولكن لنفترض أنها صحيحة، وأنني قبلت وأننا ذهبنا، ماذا يتغير، كنا سنجلس أمام البحر وننتظر، نأتي إلى القبر وننتظر، ننجب الأولاد وننتظر، ثم يموت الأولاد ونموت.» (همان: ١٠٤) (ترجمه) «مرد گفت که این داستان را باور نمی‌کند، حال فرض کنیم که درست هم باشد و من هم آن را بپذیرم که ما با هم رفته‌ایم، چه چیزی تغییر می‌کند، ما در برابر دریا به انتظار خواهیم نشست، در گور به انتظار خواهیم نشست، فرزندانی به دنیا می‌آوریم و به انتظار خواهیم نشست، آنگاه فرزندانمان و خودمان خواهیم مرد.» این بی‌سرانجامی و ناامیدی در بستر سوررئالیستی رمان، اشاره‌ای است به همان سرخوردگی تاریخی سوررئالیست؛ بر این اساس، عشق در رمان أبواب المدينة نیز عشقی ناتمام، مأیوس کننده و بی‌سرانجام است.

۵. ٦. دیوانگی

نشانه‌هایی از جنون سورئالیستی که تعریف آن پیش از این گذشت را به وفور در رمان أبواب المدينة می‌توان یافت؛ نویسنده/ راوی رمان، در بسیاری مواقع دچار از خود بی‌خودی لحظه‌ای می‌گردد و در این لحظات است که پای فراواقعیت به دنیای عادی باز می‌شود: «لم أعد أذكر. ورأى نفسه يتساقط سائلاً فوق فجوة لا نهاية لها. الأعضاء تختبئ داخل الثوب والثوب يمتد، الرجل يشعر أنه يهوي، ولم يرتطم بشيء. قال للمرأة حين رآها إلى جانبه، اكتشف المرأةَ حين لمست يده شيئاً وسمع صوتاً.» (خوری، ۱۹۸۱: ٦٠) (ترجمه) «دیگر به یاد نمی‌آورم. خودش را دید که چون مایعی در دره‌ای بی‌انتها جاری است. اعضای بدنش داخل لباس پنهان می‌شود و لباس گسترش می‌یابد، مرد احساس می‌کند که در حال سقوط است ولی به چیزی برخورد نمی‌کند. وقتی زن را در کنار خود دید به او گفت: هنگامی که دستش به چیزی خورد و صدایی شنید، به وجود زن در کنار خودش پی برد.»

در لحظه‌ی از خود بی‌خود شدن، دیگر راوی/ مرد غریب/ نویسنده چیزی به یاد نمی‌آورد و درست در همین لحظه تبدیل به مایعی می‌شود که در دره‌ای بی‌نهایت جاری شده... این همان لحظه‌ای است که در سوررئالیسم از آن به "لحظه‌ی روانی" یاد می‌شود: «التفتت المرأة إلى الوراء وبدأت تزيل الأزرق الذي يذوب على جسدي. وكان الأزرق رأساً، إنّه يشبه الرأس الذي يلتمع، ولم تكن له عينان، جسده مؤلف من ست أرجل وكان يذوب. تذوب الأرجل أولاً ثم يبدأ الرأس وكأنه يخفى في فجوات ثم ينهار ويذوب.» (همان: ٦٤) (ترجمه) «زن به پشت سرش نگریست و آن رنگ آبی که بر بدنش روان شده بود شروع به از بین

رفتن کرد. رنگ آبی، سر بود، شبیه سری که می‌درخشد ولی چشم نداشت، بدنش شش پا داشت و در حال ذوب شدن بود، ابتدا پاها ذوب شد و آنگاه سر، گویی که در دره‌هایی مخفی و در ادامه متلاشی و ذوب می‌گردید.»

نمود رنگ آبی، رنگی که دارای سر است و بدن مرد غریب را پوشانده، سری که چشم ندارد، شش پا دارد و دائم در حال ذوب شدن است و... این‌ها چیزی جز خیالاتی سوررئالیستی در لحظه‌ی روانی یا همان دیوانگی سوررئال نیست؛ «دیوانگی برای سوررئالیست‌ها، دنیای آگاه شدن از ناخودآگاهی است و می‌توان نتیجه گرفت که دیوانگان در عالم وهم و رؤیا سیر می‌کنند به همین دلیل می‌توانند دیدگاه‌های تازه‌ای را درباره‌ی این عالم به روی ما بگشایند.» (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۸٤۳) نمونه‌ی این آگاهی از ناخودآگاهی را در این رمان فراوان می‌توان دید: «وفجأة بدأت الأصوات. كانت الحيوانات الحجريّة تخرج من داخل الثوب وتقفز على النساء، النساء يحاولن الهرب والحيوانات الصغيره تلتصق بالأثواب وبدأ صوتها ينوص بين الأجساد. قالت المرأة الأولى نهرب. قالت الثانية لا نستطيع. قالت الرابعة نقفز إلى الملك. قالت الخامسة لا، يجب أن لا يفسد القبر. قالت السادسة نموت. قالت العصا لا أعرف. ورأى الرجل الغريب أثواباً سوداء تقترب من بعضها وتختفي في بعضها، ورأى ثقوباً في الأثواب.» (خوری، ۱۹۸۱: ۸۲)

(ترجمه) «ناگهان صداها شروع شد، جانوران سنگی از داخل لباسش خار شده و بر روی زنان پریدند، زنان تلاش کردند فرار کنند ولی حیوانات کوچک به لباس‌های آنان می‌چسبیدند و صدای آنها در میان اجساد طنین انداز می‌شد. زن اول گفت فرار می‌کنیم. زن دوم گفت نمی‌توانیم. زن چهار گفت به سوی پادشاه می‌جهیم. زن پنجم گفت نه، قبر نباید خراب شود. زن ششم گفت می‌میریم. عصا گفت نمی دانم. مرد غریب لباس‌های سیاهی دید که به یکدیگر نزدیک شده و در همدیگر پنهان می‌گشتند و سوراخ‌هایی را در لباس‌ها مشاهده نمود.» وجود حیوانات سنگی که از پیراهن مرد خارج شده و به بدن زن‌ها می چسبند، صحبت کردن عصا، لزوم خراب نشدن قبر پادشاه و در نهایت لباس‌های مشکی که جان داشته و در دل هم‌دیگر پنهان می‌شوند همگی دلالت بر دیوانگی سوررئالیستی دارد. در متن رمان خوری این نوع دیوانگی متنی به صورت معناداری نمود می‌یابد.

۵. ۷. خیال و فراواقعیت

در "أبواب المدينة" شاهد اشاره‌ی مستقیم به خیال پردازی مد نظر سوررئالیست‌ها هستیم، خیالی که مرد غریب امید به محقق شدن آن دارد و این فرق آن با "دیوانگی سوررئالیستی" است: «انتظر أن يأتي أحد. أن يأتي رجال أو نساء، يرحّبون به، ويدلونه على طرق الدخول. هكذا حلم. حلم أنه حين سيصل إلى تلك المدينة البعيدة، سيأتي من سيمسك بيده ويدخله حماماً من الرخام والدفء... حلم أمهات وعشيقات.» (خوری، ۱۹۸۱: ۱۲)

(ترجمه) «نتظرم کسی بیاید، مردان و زنانی بیایند و به او خوش‌آمد بگویند و راه ورود را به وی نشان دهند. این‌گونه در رؤیا دیده بود. در رؤیا دید که هنگامی که به آن شهر دور می‌رسد شخصی می‌آید و دستش را می‌گیرد و او را به حمامی مرمری و داغ می‌برد... مادران و معشوقه‌هایی را در رؤیا دیده بود.»

این رؤیای مرد غریب است و تفاوت آن با دیوانگی سوررئال در انتظارِ محقق شدن آن توسط قهرمان نمود می‌یابد. «أحس بالعطش، تذكّر ماء حلم به، وكان للماء لون. هكذا كان يحلم. يدخل إلى المدينة فيجد ماء أبيض كاللبن، لكن طعمه ماء. تشرب ولاترتوي، الماء لا ينضب وأنت لا ترتوي وتشرب.» (همان: ١٤) (ترجمه) «احساس تشنگی دارم، آبی را که در رؤیا دیده بود به یاد آورد، آب دارای رنگ بود. اینگونه در رؤیا دیده بود. وارد شهر می‌شود و در آنجا آبی سفید مانند شیر می‌یابد که مزه‌ی آب دارد. می‌نوشی و سیراب نمی‌شوی. آب تمام نمی‌شود و تو نیز سیراب نمی‌شوی و می‌نوشی» رؤیای آبی که با آن سیراب شود و یا دری که با لمس دست باز گردد بدون آنکه کلیدی داشته باشد: «فتحت باب المدينة، لم تكن تحمل مفتاحا في يدها، تقدمت من الباب ولمسته بيدها الجميلة، فانفتح الباب ودخل الرجل.» (همان: ۱۵) (ترجمه) «در شهر را گشود، در دست خودش کلیدی نداشت، به در نزدیک شد و با دست زیبای خود آن را لمس کرد، در باز شد و مرد وارد شهر شد.» درهرصورت، خیال و فراواقعیت یکی از مؤلفه‌های اصلی شکل‌دهنده‌ی بستر سوررئالیستی در رمان است که در "أبواب المدينة" نیز بسامد بالایی دارد.

۵. ۸. امر شگرف

امر شگرف به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های سوررئالیستی در رمان أبواب المدينة کاربرد فراوانی دارد و الیاس خوری به‌خوبی از آن در بستر رمان خود بهره برده است: «وكان الرجل مبتلاً بالثوب، وكان الثوب يجلس إلى جانبه دون حراك.» (۷۵) (ترجمه) «مرد غریب، با لباس، خیس شده است،لباس نیز بدون حرکت در کنار وی نشسته»... «كانت أسراب الحمام تأتي، تحطّ على يديّ هاتين... بدأت ألتقط لها بعض الحبوب، أضعها على كفي وتأكل. ثم فجأة لا أذكر متى ولكنني أذكر أنها بدأت تكبر بشكل غريب، صارت طيوراً غريبةً وتأتي وبدأت الدماء وهذه الثقوب. خفتُ، نزلتُ عن السور ووقفت بالباب، صارتْ تنخفض بأجنحتها الصلبة كالنحاس وتنقر جسدي.» (همان: ۷۸) (ترجمه) « دسته‌های کبوتران می‌آمدند و بر این دستانم می‌نشستند... شروع به خوردن دانه‌های می‌کردند، دانه‌ها را بر کف دستم می‌گذاشتم و می‌خوردند. ناگاه، به یاد ندارم چه موقع، ولی به یاد می‌آورم که آن کبوتران به صورت عجیبی بزرگ و بزرگتر شدند، تبدیل به پرنده‌های عجیبی شده و آمدند و خون‌ها و این سوراخ‌ها شروع شد، ترسیدم و از دیوار پایین آمدم و کنار در ایستادم، پرنده با آن بالهای سنگین مسی خود پایین آمده و به بدنم نوک زد.» کبوتری که به آن دانه داده بود به ناگاه بزرگ شده به پرنده‌ای عجیب تبدیل می‌گردد که بالهایی مسی داشته و به بدن مرد نوک می‌زند، باز از همین مورد است: «رمت العصا ونفخت، فخرج دخان وماء. ثم بدأ رأس العصا يتحرّك، وبدأ الثعبان الأحمر يقفز، وصل إلى المرأة فسكنت الريح وعادت، التفت الثعبان إلى الوراء، ثم قفز وابتعد. صرخت النساء، صرخت المدينة، وركض الثعبان بعيداً... إذا هرب الثعبان ستموت المدينة. وإذا ماتت المدينة يتهدّم قبر الملك وإذا تهدّم القبر انتهى كلّ شيء.» (همان: ۸۱)

(ترجمه) «عصا را پرت کرده و فوت کرد، دود و آب از آن خارج شده و آنگاه سر عصا شروع به حرکت کرده و ماری قرمز بیرون جهید، مار به زن رسید و باد ساکت شده و برگشت، مار به پشت سر نگریست و آنگاه جهید و دور شد. زن فریاد زن و مار دورتر شد... اگر مار فرار کند شهر خواهد مرد و اگر شهر بمیرد قبر پادشاه خراب می‌شود و اگر قبر خراب شود همه چیز به پایان خواهد رسید.» تبدیل عصا به ماری قرمز، ساکن شدن باد با رسیدن مار به زن و نابودن شدن مردم

شهر در صورت فرار مار، همگی از امور شگرفی است که در متن شاهد آن هستیم. امر شگرف در بستر سوررئالیستی رمان جایگاه ویژه‌ای دارد و سوررئالیست‌ها از آن برای خارج نمودن رمان از حالت عادی و مبتذل آن – بنا به زعم خود– استفاده می‌کنند، امری که در رمان "أبواب المدینة" به وضوح قابل مشاهده است و الیاس خوری در رمان خود آن را به کار برده تا حوادث رمان خود را از حالت عادی خارج نموده و به امر شگرف نزدیک نماید و در این زمینه نیز موفق عمل نموده است.

۵. ۹. تصاویر سوررئال

آنچه در تصویر سوررئال محوریت دارد، عبارت است از رهایی از هر نوع قید بند منطقی، ادبی، قانون‌مند، هنری و مانند آن و رها کردن خود در دنیایی از بی‌قانونی که با هیچ منطق علمی سازگار نیست: «تصویر سوررئالیستی به منشأ مجهولی متصل است که هرچه بیشتر پیش می‌رود با عالم ناشناخته‌تری پیوند می‌خورد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۱٦) این پیوند منجر به شکل‌گیری تصاویری می‌شود که درک آن دشوار و گاهی ناممکن می‌نماید، در رمان نیز خلق تصاویر متنی سوررئال، دقیقاً همین فضای پرابهام و رازآلود را تداعی می‌نماید، امری که در "أبواب المدینة" به بهترین شکل ممکن نمود یافته است. در این رمان با متن‌هایی روبرو هستیم که بیشتر از آنکه جزئی از رمان به شمار آیند، توصیفی از یک تابلو نقاشی سوررئال به نظر می‌آیند: «رأیته وکان في البعید، وکالبعید کان، کنقطة تصیر إلی زوایا وکزاویة تصیر إلی دوائر وکدائرة تتلاشی في نقطة بعیدة.» (خوری، ۱۹۸۱: ۷)

(ترجمه) «او را در دوردست دیدم، مانند دوردست‌ها بود، مانند نقطه‌ای که زاویه‌هایی تبدیل می‌شود و چون زاویه‌ای که دایره‌ها تبدیل می‌گردد و مانند دایره‌ای که در نقطه‌ای دور متلاشی می‌شود.» دور بودن یا دور به نظر آمدن، نقطه‌ای که در عین گرد بودن دارای زاویه است، زاویه‌های که به دایره تبدیل می‌شوند – بازگشت به اصل/ دور– و دایره‌هایی که دوباره در یک نقطه‌ی دور متلاشی می‌شوند؛ این توصیفات چیزی جز یک تابلو نقاشی گنگ سوررئال را به ذهن تداعی نمی‌کند. در این میدان، تداخل حواس و پیوندهای ابداعی و بی‌منطق ادیب، حرف اول را می‌زند: «شعر الرجل بخوف أبیض... أن الخوف قادم من مشهد الشیخ. أنه یذکر، جبین عریض ملیء بالشعر الأبیض، وجه یغیب خلف خطوط داکنة... ثم کیف لا یکون لرجل عینان ککلّ الرجال. کیف لا یکون، لا یعرف، أو کیف قادني عبر شوارع لا تنتهي، وکیف أوصلنی إلی ساحة بیضاء وکیف شممت رائحة بیضاء.» (همان: ۲۲و۲۳)

(ترجمه) «مرد احساس ترسی سفید دات... ترس به خاطر ظاهر پیرمرد بر او غلبه کرده بود. به یاد می‌آورد، پیشانی پهنی که با مویی سفید پوشیده شده بود، صورتی که در پشت خطوطی تیره پنهان شده بود... آخر چگونه پیرمرد مانند سایر مردان چشم نداشت، چگونه امکان دارد، نمی‌دانست، یا چگونه مرا در خیابان‌هایی بی‌انتها راهنمایی می‌کرد و چگونه مرا به میدان سفید رساند و چگونه بویی سفید را استشمام کردم؟»

آنچه در این متن تصویری نمود بارزی دارد پس‌زمینه‌ی سفیدی است که در این تابلو مکتوب خودنمایی می‌کند، ترسی سفید، پیشانی پهنی پر از موی سفید، صورتی پنهان پشت خطوط تیره، خیابان‌هایی بی‌انتها، میدانی سفید و درنهایت بویی سفید. ترس و بو صفت سفیدی دارند، خیابان‌ها به میدانی سفید می‌رسند و پیرمردی که وجه غالب او سفیدی موهایش

است. متنی نامنسجم که درک آن با هیچ منطقی به‌جزء منطق سوررئالیستی ممکن نیست و تابلوی سوررئال با پس‌زمینه‌ی سفید را به ذهن متبادر می‌سازد. این تصاویر به‌قدری عجیب و مبهم‌اند که تلاش برای درک آن مخاطب را به‌جایی نمی‌رساند: «مسح الماء العالق بأهدابه براحة يده وفتح عينيه، وبدأت النار تخرج من العينين. كانت الألوان تختلط والعينان تنتفخان والأشواك تخرج منها وتنغرس في الماء والبطن.» (همان: ٦١)

(ترجمه) «با کف دستش آب معلق به مژه‌هایش را پاک کرده و چشمانش را گشود، آتش شروع به خارج شدن از چشمانش نمود. رنگها با هم درمی‌آمیختند وچشمها متورم می‌شدند و خارها از آن خارج شده و در آب و در شکم مرد فرو می‌رفتند.»

بعد از کنار زدن آب از چشمانش، آتش از آن بیرون می‌جهد، رنگ‌ها با همدیگر درمی‌آمیزند و خارهایی از چشمان آتشناک بیرون آمده و در آب و شکم مرد وارد می‌شوند. تابلوی گنگ و مبهم که هرچه بیشتر در آن اندیشیده شود، معنایش کمتر درک می‌گردد. «تذكر الرجل صوت الشيخ الذي التقاه في المدينة، كان صوته كيديه. نظر الرجل إلى يديه فرأى الصوت مجعداً ومليئا بالحفر، رأى الشرايين الأرجوانية تحيط باليدين.» (همان: ٧٣) (ترجمه) «مرد صدای پیرمردی را که در شهر دیده بود به یاد آورد، صدایش مانند دستانش بود. مرد به دستان او نگریست و صدایی پیچ در پیچ و پر از سوراخ را دید، رگ‌هایی ارغوانی را دید که دست‌ها را در برگرفته بود.» باز هم متنی تصویری از یک تابلو سوررئالیستی، پر از ابهام و غیر قابل درک که در آن حواس مختلف در هم آمیخته اند؛ صدایی که شبیه دست است، آنهم صدایی مجعد و پر از سوراخ همراه با رگ‌هایی ارغوانی که دست را در برگرفته‌اند، ناگفته پیداست که هیچ وجه شبهی میان دست و صدا نمی‌توان یافت همان‌گونه که صدا را مجعد و پر از سوراخ نمی‌توان تصور کرد. از این گونه تصاویر مبهم و نامفهوم که تأمل در آن چیزی جز پیچیدگی و ابهام بیشتر نمی‌آفریند را در جای جای رمان می‌توان یافت، امری که بر سوررئالیستی بودن رمان "أبواب المدينة" صحه می‌گذارد.

نتیجه

مقاله‌ی حاضر به بررسی کاربست بستر سوررئالیستی در رمان "ابواب المدينة" اختصاص داشت. با بررسی‌های صورت گرفته مشخص شد که این رمان بر بستری فراواقعی شکل گرفته و الیاس خوری با توجه به آشنایی با مکتب سوررئالیسم از یک طرف و شرایط ویژه‌ی لبنان در زمان نگارش رمان از طرف دیگر بر آن شده تا شیوه‌ی نگارش فراواقعی و خودکار را در این رمان به کار بندد. در این رمان زمان و مکان از تعریف عادی خود خارج شده و به امر مبهمی تبدیل می‌شود که ابتدا و انتهایی ندارد و گاه چنان درهم می‌آمیزند که امکان جداسازی ندارند، در کنار آن بهره‌گیری مؤلف از شیوه‌ی نگارش خودکار در رمان باعث شده تا شاهد سیلان خودجوشی‌های فکری وی در رمان باشیم، امری که منجر به ابهام موجود در متن و بی‌پایانی آن شده است. این بی‌پایانی در کنار نداشتن هیچ نگاهی به آینده‌ی مطلوب، بی‌برنامه بودن رخدادها و پی‌درپی آمدن حوادثی که ارتباط منطقی میان آن‌ها وجود ندارد باعث شده تا جنبه‌های سوررئال و فراواقع این رمان تقویت گردد. درعین‌حال، پیچیدگی موجود در رمان و مخالفت نمادین نویسنده با آنچه انسان امروزی از آن به‌عنوان "پیشرفت" یاد می‌کند نیز تأکیدی دیگر بر وجود رنگ و بوی سوررئال این رمان است. الیاس خوری در مبحث عشق در این رمان نیز

شیوه‌ای در پیش‌گرفته که به نگرش سوررئالیست‌ها به مقوله‌ی عشق نزدیک است؛ وجود شش زن و نپذیرفتن آن‌ها توسط قهرمان در ابتدای امر و درنهایت راضی شدن به بودن کنار یکی از آن‌ها، به سرانجام نرسیدن این عشق و نابودی آن، اشاره‌ای مستقیم است به بی‌سرانجامی مأیوس‌کننده‌ی سوررئالیست‌ها از رسیدن به مدینه‌ی فاضله‌ای که در پی آن بودند. در کنار این موارد وجود برخی مؤلفه‌ها مانند امر شگرف، خیال و فراواقعیت و تصاویر سوررئال نیز جنبه‌های فراواقعیتی این رمان را تقویت می‌نماید. درنهایت باید گفت که خوری در این رمان، دیگر به دنبال روایت کردن حوادث و رخدادها و پیگیری روند آن‌ها نیست، از صحبت‌های خود به دنبال نتیجه‌ی خاصی نمی‌گردد، آغاز و پایان مشخصی برای رمان خود در نظر نمی‌گیرد و اثری می‌آفریند که هر بخش آن می‌تواند به‌صورت مستقل به‌عنوان یک کل منسجم و به‌هم‌پیوسته در نظر گرفته شود؛ وجود تصاویر سوررئال و پیچیدگی حاکم بر متن رمان نیز بر نوشته‌شدن آن بر اساس میدان دادن به ضمیر ناخودآگاه و دوری از هرگونه منطق و نظمی صحه می‌گذارد؛ مجموع این موارد نیز بر وجود نشانه‌های سوررئالیستی در رمان أبواب المدینة مهر تأیید نهایی را خواهد زد. درنهایت ذکر این نکته ضروری است که تمامی مؤلفه‌های یادشده لایه‌ی پنهانی دارد که در اوضاع ویژه‌ی لبنانِ زمان خوری و تلاش ناامیدانه‌ی انسان معاصر/خوری برای رهایی از آن بدون رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب همراه با حس سرخوردگی و شکست انسان امروزی نهفته است، مسأله‌ای که چرایی انتخاب بستری سوررئال را برای نگارش رمان أبواب المدینة آشکار می‌سازد.

پی‌نوشت

۱. تمامی ترجمه‌ها، از کتاب "درهای شهر" که ترجمه‌ی رمان "ابواب المدینة" به قلم محمودرضا توکلی محمدی و خانم معصومه صیامی بوده و در انتشارات قاف اندیشه‌ی قم در سال ۱۴۰۱ به چاپ رسیده، گرفته شده است.

کتابنامه

۱. ادونیس، علی احمد سعید. (۱۳۸۵) **تصوف و سوررئالیسم**، ترجمه: حبیب الله عباسی، تهران: سخن.
۲. آزبورن، چیلورز (۱۳۸٦) **سبک‌ها و مکتب‌های هنری**، ترجمه: فرهاد گشایش، تهران: انتشارات مارلیک.
۳. خوری، الیاس (۱۹۸۱) **أبواب المدینة**، بیروت: دار الآداب.
٤. ـــــــــــ (۱٤۰۱) **درهای شهر**، ترجمه: محمودرضا توکلی محمدی و معصومه صیامی، قم: قاف اندیشه.
۵. الاصفر، عبدالرزاق (۱۹۹۹) **المذاهب الأدبیة لدی الغرب**، لبنان: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
٦. برتون، آندره (۱۳۸۳) **سرگذشت سوررئالیسم**، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
۷. بوزوینه، عبدالمحمد (۱۹۹۰) **المذاهب الأدبیة لدی الغرب**، لبنان: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
۸. بیگزبی، س.و.ای (۱۳۹۵) **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه: حسن افشار، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
۹. ثروت، منصور (۱۳۹۰) **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: علم.
۱۰. رید، هربرت (۱۳۵۱) **معنی هنر**، ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: جیبی.
۱۱. سید حسینی، رضا (۱۳۸٤) **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) **انواع ادبی**، تهران: فردوس.

۱۳.صالح، امین (۲۰۱۰) **السوریالیة في عیون المرایا**، چاپ دوم، کویت: دار الفراشة للنشر والتوزیع.
۱٤.فاولی، والاس (۱۹۸۱) **عصر السریالیة**، ترجمه: خالدة سعید، بیروت: دار العودة.
۱۵.فتوحی، محمود (۱۳۸۵) **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
۱٦.هنرمندی، حسن (۱۳۳٦).**رمانتیسم، سوررئالیسم**، تهران: امیرکبیر.
۱۷.آلکیه، فردیناند (۱۳۷٤) «مدخلی بر فلسفه سوررئالیسم»، ترجمه رضا سید حسینی، فصلنامه فرهنگ و هنر، شماره۲۹، صص۷٦-٦۷.
۱۸.برتون، آندره (۱۳۷۲) «قسمت‌هایی از مانیفست اول سوررئالیسم»، ترجمه‌رضا سیدحسینی، ادبیات داستانی، سال۱، شماره‌ی٦، صص ۲۱- ۱۹.
۱۹.حیدری، محمود. فتحی فتح، ذبیح الله (۱۳۹۳). «بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان الشحاذ اثر نجیب محفوظ». مجله زبان و ادبیات عربی ، دوره ٦.شماره۱۰، صص۸۸- ٦٤. Doi:10.22067/jall.v6i10.40962
۲۰. دندی، محمد اسماعیل (۱۹۹۷).«السریالیة والشعر العربی الحدیث».مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة في الجمهوریة السوریة، عدد٤۰۹، صص ۹٦-۷۷.
۲۱. قویمی، مهوش (۱۳۸۷).«بوف کور و شازده احتجاب؛ دو رمان سوررئالیست».پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی، شماره۵۷، صص ۳۳٤- ۳۱۷.
۲۲. مرادی، ایوب و سارا چالاک، (۱۳۹۹).«بررسی اصول و شگردهای سورئالیسم در رمان «راهنمای مردن با گیاهان دارویی».پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، سال چهارم، شماره‌ی۱۲، زمستان۹۹، صص۱۲۲- ۱۰۱. Doi: 10.22080/rjls.2021.20404.1191
۲۳. مشتاق مهر، رحمان. ویدا دستمالچی (۱۳۸۸).«مطالعه تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررئالیستی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، دوره۵، ش۱٦، صص۱٦۳- ۱۳۹.
۲٤. مشهدی، محمد امیر. عبدالله واسق عباسی. محسن عباسی (۱۳۸۹).«نقد سوررئالیستی هفت پیکر، متن پژوهشی» زبان و ادبیات پارسی. دوره ۱٤، شماره٤۵. صص ۱۸٤-۱۵۹. Doi: 10.22054.ltr.2010.6510
۲۵. نوروزی، علی و فاطمه صحرایی، (۱۳۹۳). «سوررئالیسم در داستان‌های شیهه اسب سپید زکریا تامر» مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ٦.شماره ۱۰. صص ۲۲۳- ۱۹۸. Doi:10.22067/jall.v6i10.41033

References

Adonis (Saeed, A).(2006). *Sufism and Surrealism*, translated by Habibullah Abbasi, Tehran: Sokhan. [In Persian].

Al-Asfar, A. (1999).*Western literary doctrines*,Lebanon:Publications of Ittehad al-Kotab al-Arab. [In Arabic].

Alkieh, F. (1995). An entry on the philosophy of surrealism, translated by: Reza Seyed Hosseini, *Culture and Art Quarterly*, 29. 76-67.[In Persian].

Bigsby, S.V.A. (2016). *Dada and Surrealism*, translated by Hasan Afshar, 9th edition, Tehran: Nashre Markaz.[In Persian].

Bouzaineh, A. (1990).*Western literary doctrines*, Lebanon:Publications of Ittehad al-Kotab al-Arab. [In Arabic].

Burton, A. (1993). Parts of the First Manifesto of Surrealism, translated by Reza Seyed Hosseini, *Literary Literature*, 1(6), 19-21. [In Persian].

Burton, A. (2004). *History of Surrealism*, translated by Abdullah Kothari, Tehran: Nei Publishing. [In Persian].

Dandi, M. (1997). Surrealism and Modern Arabic Poetry.*Knowledge Journal*, Damascus: Ministry of Culture in the Syrian Republic, 409, pp. 96-77.[In Arabic].

Fatuhi, M. (2006). *Image Rhetoric*, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

Fawley, W. (1981).*The era of surrealism*, translated by Khaleda Saeed, Beirut: Dar al-Awda.[In Arabic].

Heydari, M andFathi Fatah, Z. (2013). "Examination of the basics of surrealism in the story of Al Shahaz by Najib Mahfouz". *Journal of Arabic Language and Literature*, 6(10). 64-88. Doi: 10.22067/jall.v6i10.40962

Honarmandi, H. (2007). *Romanticism, Surrealism*, Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian].

Khoury, E. (1981).*Abvab Al-madina*, Beirut: Dar al-Adab.[In Arabic].

----------(2022). *Darhaye shahr*, Translate: tavakoli mohamadi,m& siyami,m. Iran, qom. Qaf E Andishe. [In Persian].

Mashhadhi, M andAbdullah W and Mohsen A. (2010). "Surrealist Criticism of Seven Figures, Research Text", *Persian Language and Literature*, 14(45), 159-184.[In Persian]. doi: 10.22054/ltr.2010.6510

Moradi, A and Chalak, S. (2020). "Investigating the principles and techniques of surrealism in the novel "The Guide to Dying with Medicinal Plants". *Journal of literary schools*, 4(12). 101-122. [In Persian]. doi:10.22080/rjls.2021.20404.1191

Mushtaq Mehr, R andVida D. (2009). "A comparative study of the function of the unconscious mind in mystical and surrealist experiences", *Quarterly Journal of Mystical Literature and Cognitive Mythology*. 5(16). 139-163. [In Persian].

Nurzoi A andSahrai F. (2013). "Surrealism in the stories of Shiheh Asb Speid Zakaria Tamer" *Journal of Arabic Language and Literature*.6(10), 198-223.
Doi: 10.22067/JALL.V6I10.41033

Osborne, C. (2007). *Art styles and schools*, translated by: Farhad Goshaish, Tehran: Marlik Publishing.[In Persian].

Qoumi, M. (2008). "The blind owl and the prince of Ihtjab; Two surrealist novels". *Journal of Human Sciences*, 57, pp. 317-334. [In Persian].

Reed, H. (1972) *The Meaning of Art*, translated by Najaf Daryabandari, Tehran: Jibi Publications. [In Persian].

Saleh, A. (2010).*Surrealism in the eyes of mirrors*, second edition, Kuwait: Dar Al-Farasha Publishing House. [In Arabic].

Seyyed Hosseini, R. (2005). *Literary schools*, Tehran: Negah publishing.[In Persian].

Shamisa, S. (2002). *Literary types*, Tehran: Ferdous. [In Persian].

Tharwat, M. (2011). *Introduction to literary schools*, Tehran: Elm Publications. [In Persian].

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:6

Analyzing the components of surrealism in the novel "Abvab al-madinah" by Elias Khoury

Doi:10.22067/jallv14.i4.2212-1218

Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi [6]
Assistant professor in Arabic Language and Literature, Farhangian university, Tehran, Iran

Received: 31 October 2022 ▌Received in revised form: 18 January 2022 ▌Accepted: 3 February 2023

Abstract

Surrealism was formed in the early 20th century with the aim of changing people's attitudes towards the industrial world and fighting against it. The goal of the surrealists was to change the world based on their own ideas and somehow return to the original human nature. Although this school of literature mostly dealt with poetry, it gradually entered the literary world of modern novels as well and raised opinions on the literary type of the novel and the closeness of its language to poetic language. Elias Khoury, a contemporary Lebanese writer, uses surrealist elements in his novel "Abvab al-madinah" to narrate the protagonist's unsuccessful attempt to reach an unknown city, and finally, with the destruction of the city, he challenges contemporary man's efforts to achieve his desires. The present study aims to investigate the surrealistic characteristics of this novel in a descriptive and analytical way. It seeks to state what components of surrealism are present in this novel and how they are used in designing its themes. The fact that there is a lack of independent research on this literary work, coupled with its surrealist background, shows the necessity and importance of this research. The obtained results show that "Abvab al-madinah" is based on a surrealist foundation. Components such as surreal images, love, imagination and dreams, automatic writing, complexity, and ambiguity are among the most important features used in conveying surrealist meanings to readers in this novel.

Keywords: modern novel, surrealism, automatic writing, Elias Khoury, Abvab al-madinah.

[6] . Corresponding author. Email: mr.tavakoli@cfu.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:5

Studying loneliness and ways to treat it in Adnan Al-Saegh's poems based on Ervin Yalom's existential theory

Doi:10.22067/jallv14.i4.2210-1198

Neda Tasdighi Moakhar
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Marzieh Abad[5]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 31 October 2022 ▌Received in revised form: 6 December 2022 ▌Accepted: 2 February 2023

Abstract

Nowadays, despite the advancement of vehicles and communication methods such as the telephone and virtual space, modern human experiences loneliness more than ever. Psychology has emerged as one of the necessary fields related to human beings and their mental problems to explain and treat this feeling of loneliness and has presented several treatment methods. Some psychologists, including Irvin D. Yalom, suggest existential therapy. Existential therapy is not a treatment method but a philosophical approach that affects counselors' and psychotherapists' work styles and performance.As a modern and possibly postmodern poet, Adnan Al-Saegh has expressed the state of human life in the contemporary period in some of his poems; Sadness, displacement, war, distance from the homeland, and loneliness are the most frequent in his poems, especially since the poet himself has experienced the taste of exile.In this essay, the authors have analyzed some of Adnan Al-Saegh's poems in the field of types of loneliness and ways to treat it with Ervin Yalom's existential approach; First, the poems are described with a descriptive and analytical method, and then they have expressed the similarities between the treatment methods of Ervin Yalom and Adnan Al-Saegh. The theme of loneliness in most of Adnan's poems is related to existential loneliness, which is more frequent than inner and interpersonal loneliness. In the same way, the methods of treating existential loneliness in his poems, such as taking refuge in fantasy and dreams, and turning to love and seclusion, have been manifested more in Adnan's poetry. These kinds of poems have helped the poet overcome this inevitable loneliness and provided his audience with clues and signs to curb this loneliness. In this sense, the current research can confirm the role of art in the field of therapy and help researchers in the field of art therapy.

Keyword: Existentialism, existential therapy, loneliness, Ervin Yalom, Adnan Al-Saegh.

5. Corresponding Author Email: mabad@um.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:4

Analyzing the writing motivations and content of Esteghaseh (supplication) poetry during the Andalusian period(Based on Pierre Bourdieu's theory of practice)

Doi:10.22067/jallv14.i4.2210-1199

Mahsa Jadidol Islami
PhD Candidete in Arabic language and literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Abbas Arab[4]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Received: 15 October 2022 ▌Received in revised form: 10 December 2022 ▌Accepted: 20 January 2023

Abstract

In terms of meaning, rhetoric, and literature, the term "Esteghaseh" refers to requesting intercession. In ancient Arab literature, a type of poetry with the theme of supplication called "Esteghaseh" emerged, employing two spiritual and material instruments: "trusting" and "bonding," to seek a change in the target society's circumstances. The literary themes of Esteghaseh convey the social responsibility and artistic commitment of the poets, according to research by literature and literary history scholars. To gain a deeper understanding of why this type of poetry is written, it is evident that theories examining society's knowledge and specific people at the time will be useful. In this descriptive and analytical study, an attempt was made to utilize Pierre Bourdieu's sociological perspective. According to this theory, social commitment, action, and reaction reflect society's character. The sociological analysis of this crucial issue will disclose the impact of dominant social structures on the submissive class in society.
Some verses on the subject of Esteghaseh led to uninformed behavior in the social structure during the age of ignorance and resistance to compulsions issued by the ruling class. Therefore, during Muslim rule in Andalusia, factors such as constant economic and political conflicts, moral corruption among rulers, attacks, and catastrophes resulting from crusades led to the development of this type of poetry and its evolution into an independent art form. Additionally, investigating why praise does not last as well as gradual disobedience and complaint against ruling laws with time can be done by taking into account praise for ruling class along with requests for help in this type of literature.

Keywords: Andalus, content, Esteghaseh (supplication), Pierre Bourdieu, theory of practice.

[4]- Corresponding author's email: darab@um.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:3

Reviewing the Verisimilitude of Contemporary Ashura Dramas (Case Studies: “Al-Hurr Al-Riyahi, “Al-Hussein Thaeran” and “Al-Hussein”)

Doi:10.22067/jallv14.i4.2204-1132

Narges Ansari[3]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Safora Fasihi
PhD in Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Received: 30 April 2022 ▌Received in revised form: 27 July 2022 ▌Accepted: 9 September 2022

Abstract

Verisimilitude is a significant element of stories and plays, and it depends on the degree of conformity of the work with external objectivity. This correspondence does not represent complete objectivity, which separates literary works from belletristic and historical texts. Verisimilitude means reflecting reality and bringing it back to life in a credible way for the audience. Extra-textual objectivity is a structure that each writer uses in their work based on their approach and literary style. Ashura's drama literature seeks to revive the Karbala incident in the form of a play. Determining the border between objectivity, belletristic, and imagination in these works has been the focus of this research. Many Arabic plays can be found, each dealing with the events of Karbala from a specific angle. Three prominent plays were selected: "Al-Har al-Riyahi" by Iraqi poet and writer Abd al-Razzaq Abd al-Wahed, "Al-Hussein Tha'era" by Egyptian author Abdul Rahman Sharqawi, and "Al-Hussein" by Syrian writer Walid Fazel. This study investigates the conformity of these three works of art with the objectivity of the history of Karbala using analytical-descriptive methods. Based on some findings from this research, authors have used various tools such as factual and historical characters, narration of historical events, use of logical and natural plots to strengthen the truthfulness of their works. However, Abdul Wahed's work has more tools than others. Shargawi's work is closer to narrating the history of Karbala than other two works. The aspect of religious realism can be found in special events in "Al-Hossein's" play.

Keywords: Contemporary Prose, Drama, Ashura, Verisimilitude.

3. Corresponding Author Email: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:2

Examining Magic Realism Features In the novel "Waqa'a al-Madinah al-Ghariba" by Abd al-Jabbar al-Osh

Doi:10.22067/jallv14.i4.2102-1018

Sayed Adnan Eshkevari
Assistant Professor in Arabic language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Abdollah Hosseini
Assistant Professor in Arabic language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Hoda Yazdan[2]
PhD Candidate in Arabic language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Received: 4 February 2022 ▌Received in revised form: 11 April 2022 ▌Accepted: 10 June 2022

Abstract

This study aims to analyze the components of magical realism in the Tunisian novel "Waqa'a al-Madinah al-Ghariba" and find out how "Abd al-Jabbar al-Osh," the author of this novel, relies on the genre of magical realism or presents facts through the lens of amazing and imaginary things has been able to express political and social problems and shortcomings easily. The success of this Arabic novel in receiving the Tunisian Kumar Literary Award and the fact that this Tunisian novelist is unknown among the literary and academic community of Iran explains one of the necessities of this research; The next issue is the expression of political and social criticism in this novel, which is not limited to Tunisian society and in some way overlaps with the problems of our society today.The authors of the study, after reviewing the novel "Waqa'a al-Madinah al-Ghariba," found in a descriptive-analytical method that "Abd al-Jabbar al-Osh," relying on components such as the plot of the fantastic events, symbolization, contrast between modernity and tradition, socio-political theme and also expressionist descriptions that are among the standard components of magical realism stories have also succeeded in expressing the depth and breadth of the social and political problems of Tunisian society, In this way, by informing the reader, he encourages him to make a change in society. In this story, Al-Osh blurs the line between reality and fantasy. He uses his humorous language as a spice to depict the bitterest and darkest events of the day in a fascinating frame for his audience. After the plot of unique events, symbols in this story play a significant role. This is because discovering complex things is more appealing to the audience; Thus, in characterization and when expressing his criticisms, Al-Osh uses symbolism as his means of work.

Keywords: Narratology, Magical Realism, Waqa'a al-Madinah al-Ghariba, Abd al_Jabbar al_Osh.

[2] . Corresponding author. Email: std_hoda.yazdan@khu.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 14, No.4 Serial Number. 31 page:1

Investigation and analysis of the function of music in the poetic images of Hafez Rajab Borsi Helli (Examples studied: praises and dirges of Ahl al-Bayt, peace be upon them)

Doi:10.22067/jallv14.i4.82641

Ali Javadi
PhD in Arabic language and literature ,Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Hojjatollah Fasanghari[1]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Abbas Ganjali
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevar University, Sabzevar, Iran

Received: 1 January 2022 ▌Received in revised form: 25 April 2022 ▌Accepted: 27 May 2022

Abstract

Music is one of the most important elements of poetry, as it brings words to life and gives them meaning. Hafez Rajab Borsi Helli (744-813 AH) was a poet from the Mamluk era who wrote eloquent and touching poems in praise and mourning of Ahl al-Bayt (AS), and music played a special role in his work. The purpose of this research is to explain the semantic function of different types of music in poetry, and to explore Borsi Helli's position as a Shiite poet whose work is characterized by both verbal and structural beauty in service of meaning. Using a descriptive-analytical method, this article analyzes the semantic and aesthetic function of music in visual imagery. The findings show that Borsi was successful in using both external and internal music to enhance his poetry. In terms of external music, he established harmony between his poetic themes and the chosen weight, creating a strong bond between his poetry and its music. He also used rhymes effectively to create different effects on readers. In terms of internal music, Borsi used both the music of sounds (such as repetition and puns) and spiritual music (such as Moraat al-Nazir, hint, and other innovative musical arrays) to create coherence and harmony within his work. He incorporated special musical elements into his poetry that added enchantment to songs and voices, helping audiences experience spiritual pleasure while conveying meaning effectively. Overall, this research highlights the importance of music in poetry, particularly within the context of Borsi Helli's work.

Keywords: aesthetic- semantic function, Inner music, outer music, a committed poem of Ahl al-Bayt, Borsi.

[1] . Corresponding author. Email: h.fesanghari@hsu.ac.ir

Table of Contents

		pages
Investigation and analysis of the function of music in the poetic images of Hafez Rajab Borsi Helli (Examples studied: praises and dirges of Ahl al-Bayt, peace be upon them)	Ali Javadi Hojjatollah Fasanghari Abbas Ganjali Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani	**1**
Examining Magic Realism Features In the novel "Waqa'a al-Madinah al-Ghariba" by Abd al-Jabbar al-Osh	Sayed Adnan Eshkevari Abdollah Hosseini Hoda Yazdan	**2**
Reviewing the Verisimilitude of Contemporary Ashura Dramas	Narges Ansari Safora Fasihi	**3**
Analyzing the writing motivations and content of Esteghaseh (supplication) poetry during the Andalusian period(Based on Pierre Bourdieu's theory of practice)	Mahsa Jadidol Islami Abbas Arab	**4**
Studying loneliness and ways to treat it in Adnan Al-Saegh's poems based on Ervin Yalom's existential theory	Neda Tasdighi Moakhar Marzieh Abad	**5**
Analyzing the components of surrealism in the novel "Abvab al-madinah" by Elias Khoury	Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.14, No.4, winter 2022
Serial Number 31/4/188

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 Noormandi poor

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

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.4, Winter 2022, Serial Number 31/4/188

Investigation and analysis of the function of music in the poetic images of Hafez Rajab Borsi Helli — Ali Javadi, Hojjatollah Fasanghari, Abbas Ganjali, Sayyed Mahdi Nuri Keyzeghani

Examining Magic Realism Features In the novel "Waqa'a al-Madinah al-Ghariba" by Abd al-Jabbar al-Osh — Sayed Adnan Eshkevari, Abdollah Hosseini, Hoda Yazdan

Reviewing the Verisimilitude of Contemporary Ashura Dramas — Narges Ansari, Safora Fasihi

Analyzing the writing motivations and content of Esteghaseh (supplication) poetry during the Andalusian period(Based on Pierre Bourdieu's theory of practice) — Mahsa Jadidol Islami, Abbas Arab

Studying loneliness and ways to treat it in Adnan Al-Saegh's poems based on Ervin Yalom's existential theory — Neda Tasdighi Moakhar, Marzieh Abad

Analyzing the components of surrealism in the novel "Abvab al-madinah" by Elias Khoury — Mahmoodreza Tavakoli Mohamadi

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681