زبان و ادبیّاتِ عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال پانزدهم_شمارهٔ ۳_پاییز ۱۴۰۲_شمارهٔ پیاپی ۱۹۱/۳/۳۴

تحلیل شواهد قرآنی حذف در کتاب سیبویه و تاثیر آن بر مفسران (مطالعه موردی: زجاج، زمخشری، طبرسی و فخر رازی) — زهرا احمدلو، ابوالفضل رضایی، محمد ابراهیم خلیفه شوشتری

واکاوی زیباشناسی لفظی در زبان زنانه سوزان علیوان — احمد لامعی گیو

تحلیل انتقادی گفتمان مهاجرت در رمان «ساعة بغداد» از شهد الراوی بر پایه نظریه نورمن فرکلاف — سمیه نیک‌فر، اردشیر صدرالدینی، مصطفی یگانی

خوانش تطبیقی بازتاب هویت در رمان نوجوان عربی و فارسی براساس نظریه اریک اریکسون (مطالعه موردی: فاتن و هستی) — الهام خادمی، مرضیه آباد، محمد جواد مهدوی، مهدی کرمانی

بررسی جلوه‌های آوایی دیوان "احزان صحراویة" تیسیر سبّول — بهروز قربان زاده، سارا تقوایی

نظریه گشتالت تجسمی ـ شنیداری در زیبایی شناسی ادبی مبتنی بر مبانی هنرهای زیبا (نوع ادبی سنتی نیایش برای نمونه) — الهام صالحی نجف آبادی، نصرالله شاملی

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیّات عربی

سال پانزدهم ـ شمارهٔ ۳ ـ پاییز ۱۴۰۲ ـ شمارهٔ پیاپی ۱۹۱/۳/۳۴

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 بهار صدیقی ..... (دانشیار 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 (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

ویراستار ادبی: دکتر 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: ۰۹۰۳۳۶۲۹۵۳۳ ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۳ 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 ادبیّات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹٦ مورّخ ۱۳۸۸/۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال پانزدهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱٤۰۲

شمارهٔ پیاپی ۱۹۱/۳/۳٤

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)
- خدمات اطلاعاتی ابسکو (Ebsco)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (Civilica)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)
- پایگاه مجلات تخصصی نور (Noormags)
- پایگاه ارزیابی نشریات (MIAR)

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- جحم 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(پاییز ۱٤۰۲) به ترتیب حروف الفبا

۱- دکترحسن اعظمی خویرد ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)

۲- دکتر عباس اقبالی ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

۳- دکتر حسین الیاسی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان)

٤- دکتر رسول بلاوی ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر)

٥- دکتر زهرا حقایقی .....(دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

٦- دکتر فرزانه زارعی .....(دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

۷- دکتر تورج زینی‌وند ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه)

۸- دکتر فاطمه صحرایي سرمزده ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان)

۹- دکتر امیر فرهنگ‌نیا ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران)

۱۰- دکتر زهره قربانی مادوانی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی تهران)

۱۱- دکتر احمد لامعی گیو ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بیرجند)

۱۲- دکتر اویس محمدی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبدکاووس)

۱۳- دکتر هومن ناظمیان .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی)

١٤- دکتر سید مهدی نوری کیذقانی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری)

فهرست مندرجات

		صفحه
تحلیل شواهد قرآنی حذف در کتاب سیبویه و تاثیر آن بر مفسران (مطالعه موردی: زجاج، زمخشری، طبرسی و فخر رازی)	زهرا احمدلو ابوالفضل رضایی محمد ابراهیم خلیفه شوشتری	۱-۱۹
واکاوی زیباشناسی لفظی در زبان زنانه سوزان علیوان	احمد لامعی گیو	۲۰-۴۲
تحلیل انتقادی گفتمان مهاجرت در رمان «ساعة بغداد» از شهد الراوی بر پایه نظریه نورمن فرکلاف	سمیه نیک‌فر اردشیر صدرالدینی مصطفی یگانی	۴۳-۵۹
خوانش تطبیقی بازتاب هویت در رمان نوجوان عربی و فارسی براساس نظریه اریک اریکسون (مطالعه موردی: فاتن و هستی)	الهام خادمی مرضیه آباد محمد جواد مهدوی مهدی کرمانی	۶۰-۷۸
بررسی جلوه‌های آوایی دیوان "احزان صحراوية" تیسیر سبّول	بهروز قربان زاده سارا تقوایی	۷۹-۹۵
نظریه گشتالت تجسمی ـ شنیداری در زیبایی‌شناسی ادبی مبتنی بر مبانی هنرهای زیبا (نوع ادبی سنتی نیایش برای نمونه)	الهام صالحی نجف آبادی نصرالله شاملی	۹۶-۱۱۶

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

زبان و ادبیات عربی، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۱۹-۱

تحلیل شواهد قرآنی حذف در کتاب سیبویه و تاثیر آن بر مفسران
(مطالعه موردی: زجاج، زمخشری، طبرسی و فخر رازی)

(پژوهشی)

زهرا احمدلو (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران)
ابوالفضل رضایی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران، نویسنده مسئول) [1]
محمد ابراهیم خلیفه شوشتری (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2110-1079

چکیده

سیبویه برای استحکام‌بخشی تحلیل‌ها و وضع اصول نحوی از شواهد قرآنی بسیاری یاری گرفته است، ازاین‌رو پیداست که کتاب او اثری گران‌سنگ و مرجعی مهم در حوزۀ گرامر یا قواعد نحوی و شواهد قرآنی برشمرده می‌شود. منابع تفسیری اصیل و موثق، به درک و تفسیر آیات قرآن کمک می‌کند که در صورت بی‌توجهی به این نکته مفسر در ورطۀ تفسیر به رأی یا برداشت‌های ناروا خواهد افتاد. در میان منابع مختلف تفسیر، منابع نحوی اهمیت بسزایی در فهم درست آیات الهی دارد، این امر می‌تواند از ضرورت‌های این پژوهش باشد. این جستار با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی، به مطالعۀ تحلیل شواهد قرآنی در باب (حذف) در الکتاب و بیان تأثیر یافته‌های نحوی سیبویه بر روی مفسرانی چون زجاج، زمخشری، طبرسی و فخرالدین رازی می‌پردازد. اشاره به میزان پذیرش یافته‌های نحوی سیبویه از شواهد قرآنی از جانب مفسران ازجمله اهداف این پژوهش است. بررسی‌های انجام‌شده، نشان می‌دهد، تحلیل‌های این دانشمند نحوی در بیشتر موارد از جانب مفسران مورد تأیید واقع شده است و تأثیرپذیری مفسران از این عالم نحوی بیشتر به‌صورت غیرمستقیم است که در اکثر موارد به‌واسطۀ زجاج، زمخشری، یا با نقل‌قول از خلیل و یا انتساب تحلیل به مکتب اهل بصره، دیدگاه سیبویه موردپذیرش قرارگرفته است و در برخی موارد تحلیل‌های او با نقد تند به‌خصوص از جانب فخر رازی و یا با نقد ملایم مواجه شده است. نکتۀ دیگری که در تحلیل‌های سیبویه قابل‌ذکر است، توجه او به قواعد نحوی و عناصر زبانی کلام اعم از لفظی و معنایی، در بررسی شواهد قرآنی است. از دیگر نتایج این مقاله اشاره به رویکرد عقل‌گرایی در برخی از تحلیل‌های سیبویه و چهار مفسر است که در بیشتر موارد به‌صورت پرسش و پاسخ می‌باشد.

کلید واژه‌ها: حذف، شواهد قرآنی، سیبویه، زجاج، زمخشری، طبرسی، فخرالدین رازی.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۳/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۵/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۷/۲٦

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: a_rezayi@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

بامطالعه و بررسی تاریخچه پیدایش علوم ادبی و سیر تحول آن با این واقعیت مواجه می‌شویم که پایان قرن چهارم اوج بالندگی و شکوفایی دانش‌هایی چون؛ لغت و نحو و بلاغت است. ازاین‌رو مفسران قرآن در پیشبرد آثار تفسیری خود از این علوم بهره جستند. به‌گونه‌ای که امام غزالی می‌گوید: هرکسی که می‌خواهد دربارهٔ تفسیر آیه‌های قرآنی صحبت کند و کلامش ابلاغ درست مقصود باشد، باید که عالم به علم لغت باشد و شناخت کامل به فن نحو داشته و در قوانین نحوی و صرفی، دانشمندی توانا باشد(الغزالی، د.ت: ٢٤). نحو معیار قواعد نحوی خاص هر زبانی است که اهل آن زبان ملزم به رعایت آن قواعد هستند(فسنقری، کارآمد، ١٣٩٦، ٥). نحو، تخصصی است که دارای مسائل جزئی و بحث‌های دقیقی است که خاص کارشناسان این علم است(حسینی و خسروی، ١٣٨٩، ٦).

«الکتاب» سیبویه جایگاه قابل‌توجهی در نزد اساتید لغت و نحو و تفسیر دارد و منبع استشهاد برای بسیاری از علمای نحو در تثبیت قواعد نحوی و بیان دیدگاه‌های نحوی آن‌ها به‌حساب می‌آید. هم‌چنین این کتاب یک مرجع مهم در زمینه‌ی پژوهش‌های قرآنی و استشهاد به آیات با اسلوبی اصیل و علمی است و همواره اسلوب «سیبویه» در این کتاب الگویی ارزشمند برای پژوهشگران به‌حساب می‌آید. عبد الخالق عضیمه در رابطه با کتاب «سیبویه» می‌گوید: «همه‌ی دانشمندان نحوی که بعد از سیبویه آمدند، از کتاب او تأثیر گرفتند و با راهنمایی‌های این کتاب به مسیر درستی در زمینه‌ی علمی هدایت شدند. این کتاب برای عصرهای مختلف کتابی تازه و ارزشمند به‌حساب می‌آید، که هرگز رنگ کهنگی و تاریخ گذشته به خود نمی‌گیرد. این کتاب مانند درخت بزرگ و تنومندی است که تألیفات دیگر چون شاخ و برگ برای این کتاب به‌حساب می‌آیند و یا چون نهری جاری و روان است که شاخه‌ها و ریشه‌ها را سیراب می‌کند» (عضیمة، ١٩٧٥: ١٢٣). از این رو گفته می‌شود:«کتاب سیبویه خلاصه‌ی افکار بزرگان نحو پیشین است. او پیشوای علمای نحو و والاترین الگو برای آنها به حساب می‌آید».(خاطر، ٢٠٠٨: ١٥٥)

در این کتاب مباحث متعددی از قواعد زبان عربی مطرح‌شده که ازجمله‌ی این مباحث، مبحث حذف است.

با فرض این‌که راه شناخت صحیح و کامل هر موضوعی، بهره‌گیری از منابع و مصادر آن دانش است و درک و تفسیر آیات قرآن منوط به بهره‌مندی از کتاب‌های تفسیری معتبر است که در صورت عدم توجه به این منابع، مفسر نمی‌تواند به شناخت و فهم صحیحی از آیات الهی دست پیدا کند و از بسیاری از نکات مهم و ارزشمند قرآنی محروم می‌ماند، در این پژوهش کوشیده‌ایم به چند نمونه شواهد قرآنی‌که در زمینهٔ حذف در سطح جمله در کتاب چند جلدی سیبویه مورد استناد قرارگرفته است، اشاره‌کرده و موردبررسی قرار دهیم تا چگونگی اعتبار آراهای نحوی سیبویه را، به عنوان یک مرجع در زمینهٔ علم نحو، در عرصهٔ شواهد قرآنی، بر روی کتاب‌های مفسرانی چون الزجاج، زمخشری، طبرسی، فخرالدین رازی مورد ارزیابی قرار دهیم. بنابراین بر اساس آنچه که مطرح کردیم، پرسش‌های ذیل رخ می‌نماید:

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

۱ـ چگونه سیبویه در تحلیل‌های نحوی خود، از بافت عناصر زبانی کلام و قواعد نحوی کلام عرب، الهام گرفته است؟

۲ـ پذیرش یا عدم پذیرش تحلیل‌های سیبویه به چه شکلی در تحلیل‌های نحوی مفسران دیده می‌شود؟

بر همین اساس با توجه به اهمیت تحلیل‌های نحوی سیبویه به‌خصوص در ارتباط با شواهد قرآنی که این پژوهش متمرکز بر مبحث حذف یکی از عناصر کلامی(فعل، ترکیب و حرف) است، چه‌بسا با بررسی شواهد قرآنی در این حوزه، عوامل تأثیرگذار بر روی تحلیل‌های سیبویه روشن و درک تحلیل‌های او آسان‌تر شود و بهتر بتوان جایگاه دیدگاه‌های نحوی سیبویه را در تفسیر مفسران ارزیابی کرد.

۲.۱. فرضیه پژوهش

با توجه به فرهنگ غنی سیبویه، تسلط او بر نحو و قرآن و آشنایی او با زبان عربی، به نظر می‌رسد او در تحلیل نحوی شواهد قرآنی، دلالت‌های معنایی کلام و قواعد عربی و سبک بیانی رایج در بین عرب‌زبان‌های فصیح را مدّ نظر داشته است و همین امر باعث شده است که کتاب او ازجمله منابع مهم تفسیری به‌حساب آید و مفسران اهتمام خاصی به تحلیل‌های او داشته باشند و دیدگاه‌های نحوی او به‌صورت مستقیم و یا غیرمستقیم، جایگاهی را در تفسیر مفسران برجسته‌ای چون؛ زجاج، زمخشری، طبرسی و رازی داشته باشد.

۳.۱. پشینه‌ی پژوهش

پشینه‌ی پژوهش حاضر از دو منظر قابل بررسی است:

۱. شواهد قرآنی در «الکتاب»

خدیجه الحدیثی (**۱۹۷۴**)، در کتاب خود با عنوان «الشاهد و اصول النحو في كتاب سيبويه». با مطرح کردن تعدادی از شواهد قرآنی در صدد اثبات بهره بردن سیبویه از شواهد قرآنی و قرائت‌های آن و پاسخ به برخی از شبهات است. مقالهٔ رضوان عبدالکریم الطاهر عمران و محمد سالم حرشة و ابراهیم محمد خلیفه حکومة، با عنوان «الشاهد القرآني في كتاب سيبويه» (۲۰۱٤) اشاره به جایگاه مهم قرآن و قرائت‌های قرآنی در کتاب سیبویه در کشف و توضیح قوانین نحوی دارد و بیان می‌کند که سیبویه، قرائت‌های قرآنی را سنتی می‌داند که باید پیروی شود.

۲. شواهد قرآنی بین سیبویه و دیگر عالمان نحو یا مفسران

کتاب رجاء عجیل الحسناوی (۲۰۱۵) با عنوان «الحِجاج والاحتِجاجُ بأقوالِ سيبويه في كتب علوم القرآن (كتاب البرهان للزركشي أنموذجاً» پژوهشی است که اساس کار علمی این کتاب بیان میزان بهره بردن «زرکشی» در تحلیل‌های نحوی و صرفی خود از تحلیل‌های سیبویه است.

مقالهٔ رحیم کریم علی الشریفی و ماهر حضیر هاشم (۲۰۱۲)، با نام «أثر سيبويه فی تفسير مفاتيح الغيب لـ «فخرالدين الرازی» در ارتباط با تأثیرپذیری فخرالدین رازی از یافته‌های نحوی سیبویه صحبت می‌کند. در این مقاله مطرح می‌شود که رازی به‌صورت غیرمستقیم و به‌واسطهٔ دیگر دانشمندان نحوی، تحلیل‌های سیبویه را در تفسیر خود ذکر کرده است. مقالهٔ حسین احمد بو عباس با عنوان «الشاهد القرآني بين سيبويه والمبرد» پژوهشی بر اساس مقایسهٔ چگونگی بهره بردن این دو دانشمند نحوی از شواهد قرآنی است. در نهایت نویسنده به این نتیجه می‌رسد که سیبویه توانست با بهره بردن

از شواهد قرآنی در توضیح قوانین نحوی، تأثیر بزرگی بر روی دانشمندان نحوی و مفسران داشته باشد. درحالی‌که مبرد با این‌که درنگ زیادی در قبول یا عدم پذیرش قرائت‌های قرآنی داشته است ولی بااین‌حال مقدس بودن قرآن بر روی تحلیل‌های نحوی او تأثیر گذاشته است. نویسنده اشاره می‌کند که دیدگاه سیبویه در برابر نقد قرائت‌ها با ملاحظه ولی دیدگاه مبرد بدون ملاحظه است. در این مقاله بررسی نحوی هیچ یک از شواهد قرآنی صورت نگرفته است. مقالهٔ ابوالفضل رضایی و زهرا احمدلو (١٤٠٠)، با عنوان «نقد بازتاب تحلیل‌های سیبویه بر مجمع البیان طبرسی»، مبحث‌های مختلفی از مباحث نحوی، به مانند: مبحث استئناف، فاصلهٔ نحوی و قاعدهٔ حمل در شواهد قرآنی کتاب سیبویه را مورد بحث و تحلیل قرار داده است و همچنین یکی دیگر از مباحث این پژوهش بررسی بازتاب دیدگاه‌های نحوی سیبویه بر تحلیل‌های نحوی طبرسی است که در پایان نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که اکثر تعلیل‌های طبرسی به صورت غیر مستقیم برگرفته شده از این عالم نحوی است. در این مقاله به مبحث حذف اشاره نشده است.

۲. حذف

باب حذف یکی از موضوعاتی است که در کتاب سیبویه به آن پرداخته‌شده است و این باب به‌عنوان یک پدیدهٔ زبانی، در بین همه‌ی زبان‌ها به‌خصوص زبان عربی به سبب تمایل آن‌ها به ایجاز دیده می‌شود. حذف در کلام به سبب وجود دلالت‌هایی شکل می‌گیرد. ابن یعیش می‌گوید: «الفاظ برای دلالت بر معنا در کلام می‌آیند. ولی اگر معنا به دلایلی بدون وجود الفاظ از کلام فهمیده شود، در این صورت حذف جایز است» (ابن یعیش، ۱۹۲۸، ج۱: ٩٤)؛ زیرا که اختصار در کلام همراه با علم به محذوف، امری مطلوب در نظر عرب‌ها به حساب می‌آید (ابن خشاب، ۱۹۷۲: ۲۷۸). زرکشی در تعریف حذف می‌گوید: حذف در کلام عبارت است از: حذف جزئی یا همهٔ عناصر کلام به سبب دلالت عاملی (الزرکشی،۱۹۵۷، ج۳: ۱۱۵). براساس این تعریف، حذف فقط در یک کلمه نیست؛ بلکه ممکن است در جمله یا در چند جمله صورت گیرد. سیبویه در کتابش به مبحث حذف در بابی تحت عنوان (ما يكون في اللفظ مِن الأغراض) اشاره دارد. این کلام او به این معنا است که حذف بر کلام عارض می‌شود؛ زیرا اصل در کلام، آوردن کلام بدون حذف است. او می‌گوید: «فممَّا حذف وأصله في الكلام غير ذلك» (سیبویه، ۱۹۸۸، ج ۱: ٢٤). سیبویه در کتابش نشان می‌دهد که جایگاه حذف متعدد است و مختص به یک باب نیست و تقریباً بابی از باب‌های نحوی را نمی‌یابیم که حذف در آن باب، خواه جمله باشد، خواه در سطح اجزاء جمله، وارد نشده باشد و او این امر را با شواهد قرآنی شرح می‌دهد.

۱.۲. حذف فعل

سیبویه در این مبحث اشاره به شواهد قرآنی می‌کند که در این شواهد فعل محذوف است. طبق نظر سیبویه وجود اسم منصوب در کلام بدون حضور عاملی که قبل از آن اسم منصوب باشد، اشاره به محذوف بودن فعل دارد. این سخن طبق نظر سیبویه اشاره به این معنا دارد که اگرچه وجود فعل ازنظر لفظ و نوشتاری در کلام حضور ندارد ولی وجودش بر اساس قرینه‌هایی در کلام احساس می‌شود.

۱.۱.۲. حذف به دلالت بافت لغوی کلام

از جمله شروط حذف در کلام این است که در کلام دلایلی به وجود فعل محذوف اشاره داشته باشند. از جملهٔ این دلایل می‌توان به بافت لغوی کلام اشاره کرد. تعبیری که سیبویه برای این دلیل به کار می‌برد «استغناء بما جری مِن الذکر» است (سیبویه،۱۹۸۸، ج۱: ۲۷۵) این تعبیر اشاره به ساختار لغوی متن و حالت کلام و عناصر زبانی متنی که در آن اسلوب حذف جاری شده است، دارد (الخطیب، ۲۰۰٦، ج۱: ٤۹۲). بافت لغوی کلام چارچوبی از دلالت‌هایی را شکل می‌دهند که امکان حذف یک عنصر یا چند عنصر را به متن می‌دهند؛ زیرا در دلالت‌های عناصر موجود در کلام، اشاره-هایی نهفته است که به طور ضمنی اشاره به عنصر محذوف دارند (النجار،۲۰۰۳: ۱۵۵)؛ یعنی این‌که ساختار کلام اشاره به عنصر محذوف در کلام دارد. در این زمینه می‌توان به تحلیل سیبویه بر علت نصب (خَیراً) در سخن خداوند تعالی ﴿انتَهُوا خَیراً لَکُم﴾(النساء/۱۷۱) اشاره نمود. او بر اساس دلالت بافت کلام تحلیل بر حذف فعل می‌کند و می‌گوید: هنگامی‌که گفته می‌شود (انته) در واقع خواسته می‌شود که از امری دست بردار و داخل در امر دیگری شو. «خلیل» می‌گوید: گویی که تو مخاطب را تشویق به معنایی می‌کنی که مدنظر است. گویی که تو می‌گویی: (انته و ادخُل فیما هو خیرٌ لك). (خیراً) در این عبارت منصوب شده است به اعتبار این‌که هنگامی‌که به مخاطب گفته می‌شود: (انته) در واقع مخاطب تشویق به امری می‌شود؛ به همین سبب (خیراً) در این عبارت منصوب شده است و فعل به سبب کثرت کاربرد در کلام و با توجه به علم مخاطب که او تشویق بر انجام امر دیگری شده، حذف‌شده است. در این آیه هنگامی‌که به مخاطب گفته می‌شود: (إنته)، در واقع این سخن بدل از این عبارت فرضی (انت خیراً لك و ادخُل فیما هو خیرٌ لك) است (همان: ۲۸٤_۲۸۳). تشویق مخاطب و شناخت منظور متکلم دلیل بر کوتاهی کلام و محذوف بودن فعل امر است.

ـــ زجاج بیان می‌کند که در تفسیر (خیراً) اختلاف نظر وجود دارد. او ابتدا نظر کسائی و فرّا را بیان می‌کند و می‌گوید: کسائی معتقد است این لفظ منصوب شده است؛ چون وابسته به جمله اول نیست. عرب زبان‌ها این سبک از بیان را در جمله‌ای که معنی کامل است، به کار می‌برند؛ به‌مانند این است که ما بگوییم (لتقومنَّ خیراً لك) ولی اگر جمله معنایش را کامل بیان نکند، در این صورت مرفوع می‌شود؛ مثل این‌که بگوییم: (إن تنته خیرٌ لك). فرّا بیان می‌کند: این کلمه به سبب این‌که متصل به فعل امر است، منصوب شده است. ما می‌گوییم (إنته هو خیرٌ لك)، حالا اگر (هو) حذف شود (خیر) متصل به ما قبلش می‌شود و منصوب می‌گردد.(الزجاج،۱۹۸۸،ج۲: ۱۳٤) زجاج در ادامه می‌گوید: کسایی و فرا مشخص نکرده‌اند که منصوب بودن این لفظ مربوط به کدام دسته از منصوب‌ها است و توضیحات بیشتری هم بیان نکرده‌اند (همان). در پایان وی، دیدگاه خلیل ومکتب اهل بصره را در ارتباط با این لفظ بیان می‌کند که آنها بر اساس معنایی که استنباط کرده‌اند، این لفظ را منصوب نموده‌اند (همان). به نظر می‌رسد زجاج این تحلیل را تأیید می‌کند؛ زیرا نقدی بر این دیدگاه وارد نکرده است و تحلیل سیبویه را با نقل مستقیم از خلیل و مکتب اهل بصره به صورت کامل در تفسیر خود بیان می‌کند.

ـــ زمخشری در کتاب «المفصل في علم العربية» مستقیماً به نقل از سیبویه تحلیل او را در مورد این شاهد قرآنی بیان می‌کند.(ر.ک: الزمخشری،۱۹۹۸: ۷۰)

ـــ طبرسی با نقل قول مستقیم از زجاج اختلاف نظرهایی را که در مورد إعراب (خیراً) وجود دارد، بیان می‌کند (ر.ک: الطبرسی،۲۰۰۵، ج ۳: ۲۰۵)؛ بنابراین طبرسی نیز به‌صورت غیرمستقیم به‌واسطهٔ زجاج، دیدگاه نحوی سیبویه را تأیید نموده است.

ـــ تحلیل فخر رازی متفاوت از سایر مفسران و سیبویه است. او این آیه را به‌مانند تحلیل آیهٔ ۱۷۰ همین سوره ﴿فَآمَنُوا خيراً لَكُم﴾ تفسیر نموده است. رازی دراین آیه فعل محذوف را (یکن) تحلیل کرده است. استنباط او بر این آیه (فآمنوا یکن ذلك الإیمان خیراً لکم مما انتم فیه) است.(الرازی، ۱۹۸۱، ج۱۱: ۱۱٦) با توجه به تفسیر "رازی" می‌توانیم بگوییم تحلیل او بر آیهٔ ۱۷۱ سوره‌ی نساء بر اساس کتاب (معالم التنزیل)، (انتهوا یکُن الإنتهاء خیراً لَکُم) می‌باشد (الفراء البغوی: ۲۰۰۲، ج ۲: ۱۹۳). در تحلیل سیبویه (خیراً) منصوب برای فعل محذوف است ولی در تحلیل "رازی" (خیراً) خبر برای فعل (کان) می‌باشد.

سیبویه هدف از محذوف بودن فعل را تشویق مخاطب در پرداختن به امری نیکو و پایان دادن امر دیگری می‌داند. درحالی‌که فخر رازی هدف از محذوف بودن فعل را ایجاد شرط برای مخاطب تحلیل می‌کند؛ یعنی به دست آمدن نتیجه‌ی مطلوب در صورت پایان دادن به امری است. سیبویه با توجه به بافت کلام می‌گوید در این آیه تشویق کردن مخاطب مدنظر است؛ زیرا ساختار جمله‌های این آیه همراه با جمله‌های انشائی طلبی است. این آیه برای جلب‌توجه مخاطب و برای برقراری ارتباط با مخاطب با جملهٔ ندائیه شروع شده است. خداوند در این آیه اهل کتاب را که منظور مسیحیان است، با حرف ندا (یا) مورد خطاب قرار می‌دهد. کاربرد این حرف گویای دوری اهل کتاب از خداوند و بی‌ایمانی آن‌ها است. آنگاه خداوند با آوردن جمله‌های امرونهی به‌صورت پی‌درپی، اهل کتاب را دعوت به ایمان و میانه‌روی و یگانه‌پرستی می‌کند. تکرار جمله‌های طلبی گویای تأکید بر این دعوت دارد. در این آیه بعد ازجملهٔ طلبی آخر (انتهوا)، جمله‌ای کوتاه با ساختاری متفاوت (خیراً لکم) بیان می‌شود. این جمله با اسم منصوب که عامل آن محذوف است، شروع شده است. با توجه به این‌که این آیه از چند جملهٔ طلبی تشکیل شده است، می‌توان فرض کرد که عامل محذوف در این عبارت، فعل طلبی است. این فرض با جمله‌های طلبی قبل از عبارت (خیراً لکم) هماهنگ است. هم چنین بودن شبه جملهٔ (لکم) در عبارت (خیراً لکم) گویای این مسأله است که خداوند اهل کتاب را دعوت و تشویق بر انجام خیری می‌کند که عاقبت آن خیر شامل حال خودشان می‌شود؛ اما تحلیل رازی، بر اساس جملهٔ شرطیه است که این تحلیل با جمله‌های طلبی که قبل از کلام الهی آمده است، همخوانی ندارد. رازی فعل (إنتهوا) را فعل طلبی که متضمن معنای شرط است، فرض نموده است.

۲. ۱. ۲. حذف به دلالت قرینه لفظیه

سیبویه در باب محذوف بودن فعل به اعتبار مذکور بودن در آیات ماقبل اشاره به آیه‌ی ﴿بَلَى قَادِرِينَ﴾ (القیامة/٤) دارد. او در شرح این شاهد قرآنی بیان می‌کند: «بر اساس فعل (نجمع) که در آیهٔ ما قبل ﴿... أَلَّنْ نَجْمَعَ عِظَامَهُ﴾ (القیامة/۳)، آمده است، اصل این آیه، (بَلَى نَجمعُها قادرینَ) فرض می‌شود» (سیبویه، ۱۹۸۸، ج۱: ۳٤٦). یعنی در این شاهد قرآنی فعل (نجمع) حذف شده است.

ــ زجاج به مانند سیبویه بدون استناد به کلام او معتقد است (قادرین) حال و منصوب برای فاعل مستتر در فعل محذوف است (ر.ک: الزجاج، ۱۹۸۸، ج۵: ۲۵۱)؛ بنابراین زجاج به صورت غیر مستقیم تحلیلی به مانند سیبویه بر این شاهد قرآنی دارد.

ــ زمخشری در تحلیل این آیه دو احتمال را بیان می‌کند: ۱ـ به مانند سیبویه بدون اشاره به کلام او (قادرین) را حال برای ضمیر در فعل محذوف در نظر می‌گیرد و معنای کلام را (بلی نجمعها قادرین) ذکر می‌کند. در این حالت إعرابی، معنای آیه تاکید بر قادر بودن خداوند برجمع آوری استخوان‌های بدن حتی سرانگشتان دست با ظرافت‌هایش بعد از مرگ دارد. ۲ـ زمخشری در احتمال دوم، احتمال به رفع (قادرین) به عنوان خبر برای مبتدای محذوف، می‌دهد و فرض می‌کند، معنای متن این شاهد قرآنی (نحن قادرون) است. در این حالت اعرابی، آیه خبر از آفرینش انگشتان دست و پاها به یک شکل به مانند سم حیوانات، که تفاوتی با هم ندارند، می‌دهد (الزمخشری،۱۹۹۸،ج٦: ٢٦٧). زمخشری در احتمال اول، به صورت غیر مستقیم تحلیلی به مانند سیبویه دارد.

ــ طبرسی بر اساس دلالت کلام در آیهٔ ما قبل عامل حال را، محذوف می‌داند ولی در این نظر نحوی او استناد به کلامی دیده نمی‌شود و به صورت غیر مستقیم تحلیل سیبویه را پذیرفته است.(ر.ک: الطبرسی، ۲۰۰۵، ج۱۰: ١٤٦)

ــ فخر رازی می‌گوید: برای (قادرین) در این آیه، دو وجه را می‌توان فرض کرد: ۱ـ حال برای ضمیر مستتر در فعل محذوف (نجمع) است. در این وجه تأکید بر قادر بودن در بازگرداندن ترکیب اعضاء بدن انسان به حالت اول است. ۲ـ در وجه دوم تصور می‌کنیم که حقیقت آیه (کنا قادرین) است. استنباطی که از این تصور حاصل می‌شود این است: همان‌طور که ما از همان ابتدا سرانگشتان را می‌آفرینیم باید تا پایان هم توانا به این آفرینش باشیم. رازی در ادامه می‌گوید: این لفظ با اعراب رفع (قادرون) نیز قرائت شده است که با این قرائت این لفظ در این آیه به معنی (نحن قادرون) است.(الرازی،۱۹۸۱، ج۳۰: ۲۱۷) فخر رازی بیان می‌کند: وجه اول از نظر او مورد اشکال است؛ زیرا آوردن حال در صورتی شایسته است، که امکان وقوع آن امر وجود داشته باشد، نه این‌که ذو الحال متصف به آن ویژگی باشد. مثلاً ما می‌گوییم: (رأیت زیداً راکباً)، در این عبارت ما (راکباً) را حال در نظر می‌گیریم؛ برای این‌که ممکن است، گاهی زید را در حالت سواره نبینیم. در این آیه نیز در صورتی خداوند استخوان‌های مخلوقات را گردآوری می‌کند که خود قادر بر این امر باشد؛ بنابراین اگر (قادر) در این آیه حال فرض شود؛ به مانند این است که ما یک امر مبرهنی را برای ذوالحال بیان کرده‌ایم و بیان واضحات نموده‌ایم. در حالی‌که این فرض ممکن نیست (همان).

با توجه به کلام فخر رازی، او نظر سیبویه را بر اساس توجیه خود قبول ندارد و می‌توان گفت شاید وجه دوم (کنا قادرین) از نظر او قابل قبول است؛ زیرا در این وجه گفته می‌شود این توانایی درگذشته بوده است و هم‌چنان ادامه دارد. درحالی‌که سیبویه (قادرین) را حال و بر اساس قرینهٔ لفظیه، عامل حال را فعل محذوف در جمله بیان می‌کند. رازی در تحلیل این آیه در وجه دوم بیان می‌کند که (قادر) از صفات ثبوتی خداوند است. صفات ثبوتی «صفاتی هستند که جنبهٔ وجودی دارند و ذات خداوند بدان‌ها متصف می‌شود. شمار صفات ثبوتی هفت تا هستند و حکمای الهی و از جمله متکلمان در اتصاف ذات حق به این هفت صفت متفق هستند. قدرت، علم، حیات، اراده، سمع، بصر و کلام» (طوسی، ۱۹۸۰، ج۱: ٢٦٩). یعنی این‌که این صفات جزء ذات الهی هستند و از ذات الهی جدا شدنی نیستند و نمی‌توان این صفت را مقطعی برای ذات باری تعالی در نظر گرفت؛ به همین دلیل رازی در تحلیل این آیه (قادر) را حال در نظر

نمی‌گیرد و معتقد است که این شاهد قرآنی را باید تاویل به (کنا قادرین) کنیم. در حالی‌که سیبویه با رعایت اصول نحوی، کلمهٔ (قادر) را در این شاهد قرآنی به عنوان حال تحلیل نموده است. همچنین در نقد تحلیل رازی باید گفت: در کتاب‌های نحوی در مبحث حال، به حال لازم اشاره شده است. یکی از شروط حال لازم این است که حال تأکید بر عامل یا مضمون جملهٔ قبل از خود باشد. ما در این شاهد قرآنی می‌بینیم که حال در این عبارت برای تأکید عامل که دلالت بر تجدد ذوالحال دارد، اشاره دارد؛ بنابراین اگر (قادر) را در این عبارت قرآنی به عنوان حال لازم در نظر بگیریم، دیگر به معنای مقطعی بودن حال برای ذوالحال نیست بلکه به معنای ثبوت حال برای ذوالحال است.

۲ .۲. حذف جمله

در حذف ترکیب برخی از اجزاء کلام ذکر می‌شود و برخی دیگر از اجزاء کلام حذف می‌شود.

حذف جمله به دلالت قرینه معنوی کلام

سیبویه در برخی از شواهد قرآنی احتمال می‌دهد که ساختار آیه بر اساس ترکیب ماقبلش که حذف شده، بنا شده است؛ مانند ﴿الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ﴾ (النور/۲) و ﴿والسّارِقُ و السّارِقَةُ فَاقطَعُوا أيدِيَهُما﴾ (المائدة/۳۸) این احتمال او به سبب مقترن بودن فعل با حرف (فاء) است؛ زیرا «خبری که برای مبتدا است، نباید مقترن با حرف (فاء) باشد؛ به سبب بودن ارتباط محکمی که بین مبتدا و خبر به مانند ارتباطی که بین فعل و فاعل برقرار است، نباید بین مبتدا و خبر حرف رابطی باشد»؛(ابن مالک، ۱۹۹۰، ج۱: ۳۲۸) بنابراین گفته نمی‌شود (زیدٌ فقائمٌ). «همراه بودن حرف (فاء) با خبر جایز نیست؛ مگر این‌که در حکم شرط از جهت این‌که نیاز به جواب دارد؛ به‌مانند اسم موصول که نیازمند به جمله است، یا به‌مانند این نوع از اسم‌ها باشد. ولی اگر فاقد این شرط باشد، خبر نمی‌تواند همراه با حرف (فاء) باشد؛ و جمله‌ای که مقترن با حرف (فاء) است از نظر سیبویه جمله‌ی معطوف به حساب می‌آید» (ابن مکتوم القیسی، ۱۹٤۹، ج۳: ٤۷۸). بر اساس نظر سیبویه (زید) در عبارت (زیدٌ فقائمٌ) یا مبتدا است که خبر آن محذوف شده است. یا این‌که خبر و مبتدا محذوف در نظر گرفته می‌شود و (فقائم) معطوف است.

سیبویه در مورد این دو شاهد قرآنی بیان می‌کند که: «اعراب به نصب در این دو شاهد قرآنی قوی‌تر است ولی اکثریت فقط إعراب به رفع را پذیرفته‌اند».(سیبویه،۱۹۸۸، ج۱: ۱٤٤) او دربارهٔ علت إعراب نصب می‌گوید: «همان‌طور که ادوات استفهام با فعل سازگاری بیشتری دارند و اصل در باب استفهام به این شکل است که پس از آنها، ابتدا فعل سپس اسم آورده شود. در مورد امر و نهی نیز همین قاعده جاریست؛ زیرا امر و نهی کردن فقط با فعل شکل می‌گیرد و فرق نمی‌کند که فعل مذکور باشد یا مقدر».(همان: ۱۳۷)

سیبویه در مورد علت إعراب به رفع شاهد قرآنی سوره‌ی نور می‌گوید : «این آیه از نظر ساختاری مانند آیهٔ ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ﴾ (محمد/۱۵) است. خداوند در سورهٔ محمد در ادامهٔ این آیه فرموده است ﴿فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ﴾ (محمد/۱۵). کلماً (مَثَل) در آیهٔ ۱۵ مقدمه‌ای است برای شروع صحبتی که بعد از این آیه آمده است. گویی که خداوند فرموده است (و مِن القَصص مَثَلُ الجنّة) یا (مما يُقَصُّ عليكم مَثَلُ الجنّة) (سیبویه،۱۹۸۸، ج۱: ۱٤۳). منظور سیبویه این است که در این آیه (مَثَلُ الجَنَّة) خبر برای مبتدای محذوف است. او در این شاهد قرآنی بر اساس استنباطی که از دلالت‌های معنایی این آیه دارد، تحلیل به حذف ترکیب (ممّا يَقُصُّ عَليكُم مثلُ الجَنّة) در این کلام قرآنی می‌کند. در تفسیر المیزان

بیان شده است: «کلمهٔ (مثل) به معنای صفت است» (الطباطبایی،۱۹۷۳، ج۱۸: ۳۸۳). اگر تأملی بر آیات قبل از این شاهد قرآنی داشته باشیم، می‌بینیم خداوند در آیهٔ ۳ همین سوره فرموده‌اند: ﴿يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ﴾، منظور این عبارت الهی این است که خداوند صفات مومنین و کافران را در این سوره بیان می‌کند. با توجه به همین سخن الهی در این آیه، می‌توان گفت: بیان صفات بهشت هم، ازجمله صفت‌هایی است که خداوند در این سوره مد نظر قرار داده است. ازاین‌رو می‌بینیم که خداوند در آیهٔ ۱۵، به بیان صفات بهشت می‌پردازد. بنابراین با توجه به کلام الهی در آیهٔ ۳ این سوره می‌توان استنباط کرد که مرفوع بودن (مثل) در آیهٔ ۱۵ این سوره به سبب محذوف بودن ترکیبی است که خداوند به‌طور ضمنی در این سوره به آن اشاره نموده است. بنابراین می‌توان گفت: برداشت نحوی سیبویه بر اساس دقت نظر او بر مضمون سوره است. در ادامه"سیبویه" می‌گوید: (الزاني و الزانية) در سورهٔ نور به مانند شاهد قرآنی سورهٔ محمد است. هنگامی که خداوند در آیهٔ اول سورهٔ نور می‌فرماید: «سُورَةٌ أَنزَلْنَاهَا وَ فَرَضْنَاهَا » گویی که خداوند در آیهٔ دوم همین سوره فرموده است: (فی الفرائِض الزَّانِيَةُ وَ الزَّانِي) یا (الزَّانِيَةُ وَ الزَّانِي فی الفرائِض). همچنین در شاهد قرآنی سورهٔ مائده، گویی که خداوند فرموده است: (فیما فرضَ اللهُ علیکم السارقُ و السارقةُ یا السارقُ و السارقةُ فیما فرضَ اللهُ علیکم) سپس خداوند در ادامهٔ این دو آیه، بعد از عامل بودن محذوف در اسم، دو فعل (فاجلِدُوا) و (فاقطَعوا) را می‌آورد» (همان).

سیبویه در تحلیل خود بیان می‌کند که (السارق و السارقة) و (الرانية والزّاني) بر اساس فعل (فاقطعوا) و (اجلدوا) بیان نشده‌اند؛ بلکه بر اساس ترکیب محذوفی که از بافت کلام فهمیده می‌شود، ساخته شده‌اند، زیرا اگر بر اساس فعلی که بعد از آنها آمده است، ذکر می‌شدند در این صورت تمرکز جمله بر روی (السارق و السارقة) و (الزانية و الزاني) بود نه بر روی حکمی که برای این افعال تعیین شده است و هم چنین در این حالت حکم نحوی نیز تغییر می‌کرد و این کلمات منصوب می‌شدند؛ بنابراین مقصود کلام الهی در سورهٔ نور همان مضمونی است که سوره با آن آغازشده است، یعنی بیان پاره‌ای از احکام الهی، مضمون اصلی سورهٔ نور است که ازجملهٔ این احکام و فرایض الهی در این سوره، احکام مربوط به زن و مرد زناکار است. در سورهٔ مائده در چند آیهٔ قبل احکام محارب بیان‌شده است. در شاهد قرآنی سورهٔ مائده، متناسب با آیات قبل، حکم دزد بیان می‌شود و چون در دو سوره، بیان احکام الهی مقصود بوده است، ازاین‌رو، سیبویه در سورهٔ مائده نیز به‌مانند سورهٔ نور استنباط می‌کند که عبارت محذوف در این دو شاهد قرآنی (في الفرائِض) فرض می‌شود.

ــ زجاج إعراب به نصب را در دو آیهٔ سورهٔ مائده و نور که از جانب سیبویه مطرح شده است، نمی‌پذیرد. دلیل عدم پذیرش از جانب او این است: تبعیت از دیدگاه اکثریت ارجح‌تر است (الزجاج، ۱۹۸۸، ج۳: ۱۷۱). او به شکل صریح بیان می‌کند: در این دو شاهد قرآنی إعراب به رفع را برمی‌گزینم، زیرا إعرابی پذیرفته شده از جانب اکثر قاریان است و پذیرش از جانب اکثریت در زبان عربی، دلیلی قوی به حساب می‌آید و این إعراب به این دو شاهد قرآنی معنی شرط می‌دهد (من زنی فاجلدُوه). این دو شاهد قرآنی (الزّانية وَ الزّانِي) و (والسّارِقُ و السّارِقَةُ) با این تحلیل به عنوان مبتدا، مرفوع می‌شوند و معنای عموم پیدا می‌کنند».(همان، ج ٤: ۲۷)

ــ زمخشری در تحلیل شاهد قرآنی سورهٔ مائده دو دیدگاه نحوی را بیان می‌کند: ۱ـ دیدگاه "سیبویه". او معتقد به مرفوع بودن اسم و محذوف بودن خبر است. ۲ـ دو اسم در این شاهد قرآنی مبتدا و فعل واقع بعد از اسم خبر است

(الزمخشری، ۱۹۹۸، ج۲: ۲۳۳). تحلیل دوم را "زمخشری" از جانب عالم نحوی بیان نمی‌کند ولی به نظر می‌رسد تحلیل دوم مورد پسند او است؛ زیرا او در تحلیل شاهد قرآنی سورۀ نور می‌گوید: منظور آیه را می‌توان «مَن زنی فاجلدوه» فرض کرد (همان، ج٤: ۲۵۷). زمخشری در بیان دلیل این تحلیل نحوی استناد به آیه‌ی ٤ سورۀ نور می‌کند: «وَالَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَأْتُوا بِأَرْبَعَةِ شُهَدَاءَ فَاجْلِدُوهم» (ر.ک: همان). اسم موصول در این آیه، معنای شرط را می‌دهد از این رو فعل امر در این آیه، خبر برای اسم موصول به حساب می‌آید. به همین دلیل زمخشری با استناد به این آیه، در تحلیل شاهد قرآنی سورۀ نور (ال) در (الزانية و الزاني) را اسم موصول تعلیل می‌کند که معنای مبتدایی را که متضمن معنای شرط است، به کلام می‌دهد.

ـــ طبرسی در تفسیرش ابتدا نظر سیبویه را در مورد إعراب به رفع و نصب، آیۀ سورۀ مائده مطرح می‌کند. سپس دیدگاه مبرد را در مورد إعراب به رفع که در جهتی مخالف با تحلیل سیبویه در این نمونه قرآنی است، بیان می‌کند. طبرسی اشاره می‌کند: مبرد معتقد است در این شواهد قرآنی إعراب رفع به جهت مبتدا بودن بهتر است؛ زیرا آیه معنی شرط می‌دهد و منظور آیه یک فرد خاص نیست؛ بلکه منظور عموم افراد است. بنابراین منظور این شواهد نمی‌تواند به‌مانند (زیداً فاضربه) باشد؛ بلکه منظور (مَن سرق فاقطع یده) است (الطبرسی، ۲۰۰۵، ج۳: ۱۲۷). طبرسی به‌صورت مستقیم بیان نمی‌کند که کدام تحلیل موردنظر او است ولی وقتی به قسمت بیان معانی آیات در تفسیر او مراجعه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که تحلیل مد نظر او همان تحلیل مبرد و زجاج است؛ زیرا که او (ال) را در این دو شاهد قرآنی حرف جنس تعبیر می‌کند و در سورۀ نور آیه را به‌صورت (التي تزني و الذي يزني) معنا می‌کند و در این آیه نیز به مانند سورۀ مائده بیان می‌کند حرف (ال)، عموم جنس زن و مرد را در برمی‌گیرد (ر.ک: همان، ج۳: ۲۷۳ و ج۷: ۱٦۰).

ـ فخر رازی در ابتدا اختلاف دانشمندان نحو را در ارتباط با این دو شاهد قرآنی ذکر می‌کند. ابتدا اشاره به نظر سیبویه سپس دیدگاه فراء دارد. رازی می‌گوید: فراء معتقد است اعراب به رفع بهتر از اعراب به نصب است؛ زیرا الف و لام در (السارق و السارقة و الزاني و الزانية) در سخن خداوند تعالی، جانشین (الذي) است که در این صورت تصور می‌شود، منظور آیه (الذي سرق فأقطعوا يده) است. بر اساس این فرض ورود حرف (فاء) بر خبر شایسته است؛ زیرا خبر در این حالت در جایگاه جواب قرار دارد در حالی‌که اعراب به نصب در صورتی شایسته است که منظور، یک سارق مشخص باشد. (الرازی،۱۹۸۱، ج۱۱: ۲۲۸) رازی در ادامه می‌گوید: زجاج که فردی مورد اعتماد است، تحلیلش در تأیید نظر فراء است (همان). با این سخن رازی می‌توانیم به این باور برسیم که او تابع نظر فرا و زجاج است و دیدگاه سیبویه را قبول ندارد. رازی برای تأیید نظر فرا دلایلی را مطرح می‌کند، از آن جمله:

۱ـ خداوند در سورۀ مائده در آیۀ ۳۸ در ادامۀ ﴿فاقطعوا أيديهما﴾، می‌فرمایند ﴿جَزَاءً بِما كَسَبَا﴾. این سخن می‌تواند به این معنا باشد که مجازات سرقت، قطع کردن دست است؛ بنابراین اگر مجازات جنبۀ عموم پیدا کند پس شامل عموم شرط یعنی همۀ سارقین می‌شود.

۲ـ سرقت جنایت است و قطع کردن دست، کیفر این جنایت است. ارتباط کیفر با جنایت ارتباطی مناسب و در شأن است و بیان حکم به دنبال صفت، دلیل بر این است که صفت علت حکم است.

۳ـ اگر آیه را بر اساس این دیدگاه تحلیل کنیم، آیه معنای تام و مفیدی را می‌دهد ولی اگر بر اساس معنای یک سارق مشخص، در نظر بگیریم، معنای آیه کامل و مفید نیست.(همان: ۲۲۹)

سپس رازی دیدگاه سیبویه را مورد نقد قرار می‌دهد. او در ابتدای بررسی تحلیل سیبویه می‌گوید: «قول "سیبویه" لیس بشیءٍ/ تحلیل سیبویه بی‌ارزش است» (همان). او دلایلی را برای این باور خود ارائه می‌دهد:

۱ـ سیبویه با ترجیح اعراب نصب بر اعراب رفع در این دو شاهد قرآنی طعنه به قرآنی زد که از جانب رسول اکرم (ص) به‌صورت پی‌درپی نقل‌شده است. او قرائتی را در اولویت قرار می‌دهد که فقط یک قاری، عیسی بن عمر بر اساس این قرائت، آیه را تلاوت کرده است.درحالی‌که این قرائت در نزد صحابه و تابعین قرائتی باطل و مکروه به‌حساب می‌آید.

۲ـ اگر اعراب به نصب در این شواهد قرآنی درست باشد، پس باید قاریانی باشند که آیهٔ ﴿وَاللَّذَانِ يَأْتِيَانِهَا مِنْكُمْ فَآذُوهُمَا﴾ (النساء/١٦) را هم با اعراب نصب قرائت کرده باشند درحالی‌که هیچ قاری‌ای این آیه را با اعراب نصب قرائت نکرده است. پس قرائت نشدن آیه با اعراب نصب گویای این است که تحلیل سیبویه بی‌اعتبار است.

۳ـ اگر (والسارق والسارقة) را مبتدا و خبر را محذوف در نظر بگیریم، در این صورت معنای جمله با مبتدا و خبر کامل می‌شود. پس متعلق حرف (فاء) در فعل (فاقطعوا أیدیهما) کدام است؟ اگر بگوییم متعلق به فعلی است که (السارق و السارقة) دلالت برآن فعل می‌کنند یعنی (أنه إذا إتی بالسرقة فأقطعوا أیدیه). پس در حقیقت ما در پایان اعتراف کرده‌ایم که (والسارق والسارقة) در درون خود اشاره به معنای (مَن سرق) دارد. پس از همان ابتدا این تحلیل را بیان کن تا احتیاج به تحلیل بر حذف نداشته باشی.

۴ـ اگر انتخاب ما قرائت با اعراب نصب باشد، این قرائت دلالت بر وجوب قطع دست سارق نمی‌کند. ولی اگر ترجیح ما قرائت به اعراب رفع باشد، این قرائت دلالت بر این معنا دارد و این معنا (وجوب قطع دست سارق) تأکیدی بر سخن خداوند تعالی ﴿جَزَاءً بِما كَسَبَا﴾ است. با این تحلیل قرائت با اعراب رفع در اولویت قرار می‌گیرد (همان: ۲۲۹ـ۲۳۰).

ابو حیان الاندلسی انتقادهایی را که رازی بر تحلیل سیبویه وارد نموده، نپذیرفته است و دلیل این انتقادهای او را عدم درک درست رازی از تحلیل سیبویه بیان می‌نماید. ابوحیان ابتدا به شرح تحلیل سیبویه می‌پردازد و می‌گوید: سیبویه ورود حرف (فا) را بر روی خبر جایز نمی‌داند مگر برای خبر مبتدایی که آن مبتدا شایستهٔ ادات شرط باشد، در این صورت جایز است که حرف (فا) بر روی خبر بیاید. البته گروهی از بزرگان مکتب بصره این امر را جایز دانسته‌اند و بیان نموده‌اند ما می‌توانیم (السارق والسارقة) را مبتدا و فعل امر را خبر در نظر بگیریم، درصورتی‌که ما فرض کنیم الف و لام در (السارق والسارقة) و صلهٔ آن جانشین موصول است که در این صورت دلالت بر معنای عموم پیدا می‌کند؛ زیرا در این حالت به معنای (الذی سرق والتی سرقت) است. ولیکن حرف (فا) در کلام خداوند (فاقطعوا) حرف رابط برای جملهٔ دوم و حرف رابطی برای توضیح حکم مبهم در جمله‌ی اول است (ابوحیان الاندلسی،۲۰۰۷، ج۳: ٤٩٠). ابو حیان اندلسی در شرح تحلیل سیبویه دربارهٔ علت قرائت (والسارق والسارقة) با إعراب نصب بر اساس باب اشتغال توسط یکی از قاریان به نام عیسی بن عمر می‌گوید: در کلام عرب زبان‌ها، در ترکیب‌هایی به مانند (زیداً فأضرب)، إعراب به نصب پسندیده تر است. ولیکن در این شواهد قرآنی اکثریت اعراب به رفع را انتخاب کردند؛ زیرا قاریان بزرگ این نوع از

قرائت را برگزیده‌اند؛ به همین دلیل سیبویه تلاش نمود این نوع از قرائت را به شکل صحیح تأویل نماید. او در این وجه اعرابی،(السارق والسارقة) را مبتدا و خبر را محذوف در نظر می‌گیرد؛ زیرا اگر او خبر را (فاقطعوا) در نظر می‌گرفت، بر خلاف کلام مطرح در بین عرب زبان‌ها عمل کرده بود؛ زیرا طبق قاعدهٔ نحوی، جایز نیست بر خبر مبتدایی که همراه با الف و لام است، حرف (فا) وارد شود (همان).

ابوحیان در نقد تحلیل و انتقادهای رازی می‌گوید: رازی در حق سیبویه گستاخی نموده است و دربارهٔ تحلیل سیبویه مطالبی را بیان کرده که این دانشمند نحوی این مطالب را بیان ننموده است تا آنجایی که در ارتباط با تحلیل سیبویه می‌گوید: (لیس بشیء) (همان).

ابوحیان معتقد است: سیبویه به قرائت متواتری که از جانب رسول اکرم (ص) نقل شده، طعنه نزده است و این انتقادی است که رازی به سبب عدم درک درست از تحلیل سیبویه به او وارد نموده است در حالی‌که سیبویه در تحلیل خود، قرائت با إعراب رفع را به شکل بهتری توجیه نموده و بیان نموده است که این شاهد قرآنی شامل باب اشتغال نمی‌شود و منصوب نمی‌گردد و به همین جهت اکثر قاریان إعراب به رفع را برگزیده‌اند؛ به دلیل این‌که آنها به سبب وجود حرف فاء، (السارق والسارقة) را به عنوان مبتدا تحلیل نموده‌اند که خبر آن فعل امر است. در حالی‌که تحلیل درست این است که آنها باید این دو کلمه را مبتدایی که خبر آن محذوف است، در نظر بگیرند.(ر.ک: همانً). ابوحیان در ادامه می‌گوید: این سخن سیبویه (أبت العامة إلّا الرفع)، طعنه به إعراب رفع نیست؛ چگونه می‌توان این سخن را طعنه به حساب آورد وقتی‌که سیبویه می‌گوید: (وَقَد یحسُنُ وَیَستقیمُ ان تقولَ عبدُالله فاضربه). در عبارت (عبدُالله فاضربه)، مبتدا می‌تواند ظاهر یا محذوف باشد. در ظاهر شدن مبتدا می‌توانیم بگوییم (هذا زید فاضربه)، یا این‌که (هذا) را که مبتدا است، محذوف در نظر بگیریم؛ بنابراین تحلیل سیبویه این امکان را به ما می‌دهد که بر اساس تأویل، در این شواهد قرآنی بگوییم عبارت (السارق و السارقة) مبتدا و خبر محذوف است یا برعکس مبتدا محذوف است.(ر.ک: همان)

در مثالی که ابوحیان به نقل از سیبویه بیان می‌کند، دو اصطلاح (یستقیم و یحسن) به‌کاربرده شده است. «سیبویه در فصل ویژه‌ای در الکتاب(ج۱: ۸)کلام را در مرحلهٔ نخست بر اساس معیارهای مستقیم و محال تقسیم می‌کند. نمونه‌های وی، نشان می‌دهند، کلام محال، کلامی است که هیچ معنایی از آن نمی‌توان استنباط کرد و کلام مستقیم، به کلام حَسَن و قبیح تقسیم می‌شود. کلام قبیح کلامی است که ساخت جمله غیر دستوری است، ولی برداشت معنا از آن میسر است. مانند: (قَد زَیداً رایتُ)؛ یعنی: حتماً زید را دیدم. و کلام حَسَن کلامی است که ساخت جمله کاملاً دستوری و استنباط معنی هم از آن میسر است. مانند: (قَد رایتُ زیداً)؛ یعنی: حتماً زید را دیدم» (دین محمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۰)؛ بنابراین سیبویه به دلیل رعایت قواعد نحوی، اعراب به نصب را برای این دو شاهد قرآنی بهتر می‌داند؛ به دلیل این‌که طبق قاعده، اسم همراه با فعل طلبی منصوب می‌شود. هم‌چنین او معتقد است، ما می‌توانیم اسم را مبتدا و خبر را محذوف و یا برعکس در نظر بگیریم؛ زیرا او معتقد است که جمله در بردارندهٔ معنای شرط نیست. در حالی که مفسران معتقدند جمله در بردارندهٔ معنای شرط است؛ به همین دلیل آن‌ها اسم را مبتدا و فعل امر را خبر در نظر گرفته‌اند و بر اساس وجود حرف (فا) بر روی فعل امر اظهار می‌دارند که معنی آیه دلالت بر عموم دارد؛ زیرا که حرف (فا) در این شواهد نظیر حرف جزاء است و حرف جزاء دلالت بر عموم می‌کند و هم‌چنین آن‌ها حرف تعریف در این دو شاهد قرآنی را معرفهٔ ناقص

در نظر گرفته‌اند ولی سیبویه حرف تعریف را در این اسم‌ها معرفهٔ تام در نظر گرفته است. گویی که تعریف دزد و زناکار کاملاً در ذهن مردم شناخته‌شده است. به نظر نگارنده وقتی قرار است احکام فقهی بیان شود، باید مسندالیه احکام فقهی کاملاً شناخته شده باشد.

۲. ۳. حذف حرف

حذف حروف برخلاف قاعدهٔ نحوی است؛ زیرا قاعدهٔ کلی دلالت بر عدم جواز به حذف حرف دارد، و فقط برای بیان نهایت اختصار حذف حرف صورت می‌گیرد. ابن جنی در کتاب «الخصائص» به نقل از ابوعلی الفارسی می‌گوید: حذف حروف در قانون نحو نیست. حروف به سبب بیان نوعی از اختصار در کلام می‌آیند. بنابراین اگر حرف حذف شود، کلام مختصرتر می‌گردد و اختصار مختصر نوعی نقص در کلام به حساب می‌آید (ابن جنی، ۲۰۰۸، ج۲: ۲۷۳). لکن گاهی به صورت نادر حذف حرف در کلام شکل می‌گیرد. ابن جنی در پیرامون حکم حذف حروف، در تکمیل کلام سابق خود می‌گوید: طبق قاعدهٔ نحوی، حذف یا اضافه نمودن حروف در کلام جایز نیست. با این وجود گاهی حروف حذف یا اضافه می‌شوند (همان: ۲۸۰).

۲. ۳. ۱. حذف حرف به دلالت قرینه معنوی کلام

یکی از شواهد قرآنی که سیبویه در حذف حرف جر به آن استناد می‌کند، آیهٔ ﴿أَنْ تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الْأُخْرَى﴾ (البقرة/۲۸۲) است. سیبویه دربارهٔ آیهٔ ۲۸۲ سورهٔ بقره اشاره به إعراب فعل (تُذَكِّرَ) دارد و إعراب این فعل را منصوب می‌خواند. او با مطرح کردن یک سؤال فرضی در تحلیل خود، تلاش می‌کند، معنای آیه را برای خواننده بهتر بیان کند. او می‌گوید: سخن خداوند تعالی در این سوره منصوب شده است؛ زیرا خداوند امر به گواهی داده است تا اگر یکی از آن دو زن فراموش کرد، دیگری او را یادآوری کند و به همین سبب فعل (تُذكِّر) با إعراب نصب آمده است. حالا اگر فردی بگوید چگونه ممکن است که بگوییم: (أن تُضِلَّ/ اگر فراموش کند)، ولی منظور فراموش کردن و به شک افتادن نباشد؟ در جواب می‌گوییم: خداوند تعالی می‌گوید: (أن تضِلَّ)؛ زیرا این فعل دلیلی برای یادآوری است؛ به‌مانند این است که فردی بگوید: چوب را آماده کرده‌ام که اگر دیوار کج شد، با آن دیوار را نگه‌دارم. منظور گوینده از آماده کردن چوب، کج بودن دیوار نیست بلکه او خبر از سبب آماده کردن چوب و پشتیبان بودن آن می‌دهد. (سیبویه، ۱۹۸۸، ج۳: ۱۵۳). منظور سیبویه این است که (إضلال) سبب است و همراه بودن فعل با (أن) ناصبه و محذوف بودن حرف جر (لام) معنی سبب را در وجود این فعل نهفته می‌کند و (إذکار) مسبب عنه است. در این آیه فراموش کردن مقصود نیست بلکه احتمال فراموشی مقصود کلام خداوند است.

خداوند در آیهٔ ۲۸۳ سورهٔ بقره، به تعلیم برخی از نکته‌های حقوقی اشاره دارد و در برخی موارد نیز در این آیه به دلیل و علت برخی از نکته‌های حقوقی اشاره می‌کند؛ از این رو سیبویه در راستای مقصود آیه، در تحلیل این شاهد قرآنی، به رابطهٔ سبب و مسبب بین دو فعل اشاره دارد. خداوند در این آیه دربارهٔ علت این‌که چرا باید دو شاهد زن آورده شود، سخن می‌گوید و در ادامه بیان می‌کند اگر یکی از آن دو زن به صورت احتمالی فراموش کرد، آن زن دیگر یاد آوری کند.

در این شاهد قرآنی بودن یا نبودن حرف (لام) تغییری در معنا ایجاد نمی‌کند ولی از آنجایی که فعل (أن تضِلَّ)، مصدر مؤول و از جمله افعال قلبی است که از حواس درونی نشات گرفته است و دلالت بر معنای مفعول لاجله حصولی دارد و همچنین در فاعل و زمان موافق با عامل است، پس بهتر است که حرف جر حذف شود.

ـــ زجاج در تحلیل آیه‌ی ۲۸۲ بقره به شکل مستقیم به کلام سیبویه استناد می‌کند و دیدگاه او را در تحلیل خود می‌گنجاند. (ر.ک: الزجاج، ۱۹۸۸، ج۱: ٣٦٤)

ـــ زمخشری با تأثیرپذیری غیرمستقیم از تحلیل سیبویه، علت نصب فعل (تُضلَّ) را مفعول له بیان می‌کند. این تعلیل با تعلیل سیبویه تفاوتی ندارد؛ زیرا فعل همراه با (أن) تأویل به مصدر می‌شود و مصدر با حرف جر (لام) محذوف، معنای مفعول له را می‌رساند. زمخشری در بیان علت سبب بودن فعل (إضلال) و مسبب عنه بودن فعل (إذکار)؛ به مانند سیبویه در تحلیل خود سؤال فرضی را شکل می‌دهد سپس به پاسخ به این سؤال فرضی، همراه با آوردن مثالی که سیبویه درباره‌ی علت آوردن چوب در تحلیل خود ذکر کرده است،می‌پردازد و در تحلیل خود نامی از سیبویه به میان نمی‌آورد. (ر.ک: الزمخشری، ۱۹۹۸، ج۱: ۵۱۳).

در تحلیل زمخشری مشاهده می‌کنیم که او نیز به‌مانند سیبویه در تحلیل این آیه از اسلوب پرسش و پاسخ کمک گرفته است؛ زیرا هر دو گرایش به عقل‌گرایی داشتند. «ازنظر زمخشری، عقل ابزاری است که به‌وسیله‌ی آن، در کار تفسیر ابهام از متن قرآنی زدوده می‌شود. زمخشری به‌ظاهر قرآن (که در برابر تدبر معانی آن بسیار ناچیز است) قناعت نمی‌کند؛ ازاین‌رو می‌بینیم که در موارد بسیار در برابر نصوص قرآن، درنگ می‌کند و عقل خویش را به کار می‌اندازد و نصوص قرآنی را به‌صورت سؤال و جواب روشن می‌کند. چنان‌که به‌روشنی تلاش و کوشش عمیق وی در این زمینه مشهود است» (الصّاوی الجوینی، ١٩٦٨: ۹۵). این گرایش نیز در تحلیل سیبویه در این شاهد قرآنی مشهود است؛ زیرا که «پیروان مکتب بصره به قیاس و عقل گرایی باور داشتند» (روبینز،۱۹۹۱: ۲۱۳)؛ بنابراین با توجه به مشهود بودن گرایش عقل‌گرایی در هر دو تحلیل می‌توانیم بگوییم زمخشری به‌صورت غیرمستقیم در تحلیل این شاهد قرآنی تحت تأثیر تحلیل سیبویه بوده است.

ـ طبرسی در تحلیل آیهٔ ۲۸۲ سورهٔ بقره به شکل مستقیم تعلیل سیبویه را یادآوری می‌کند. (ر.ک: الطبرسي، ۲۰۰۵، ج ۲: ۱۷۶).

ـ فخر رازی برای جایگاه نصب حرف ناصبهٔ (أن) دو دلیل می‌آورد: ۱ـ منصوب بنزع خافض است که بر اساس این تحلیل، حرف جر (لام) حذف شده و اصل عبارت (لِأن تُضِلَّ) است. ۲ـ مفعول له است (الرازی، ۱۹۸۱، ج۷: ۱۲۳). در هر دو تعلیل، دیدگاه سیبویه که او اشاره به سبب بودن این آیه دارد، به صورت غیرمستقیم دیده می‌شود. فخر رازی در علت نصب فعل تذکّر بیان می‌کند: این فعل در مقابل عبارت ماقبلش (أن تضل إحداهما) قرار دارد. در هنگامی‌که (الضلال) تفسیرکنندهٔ نسیان است پس (إذکار) هم تفسیری برای ما قبلش نسیان است (همان). منظور فخر رازی از اصطلاح تفسیر، همان مفعول له است.

فرّا اصطلاح تفسیر را به‌جای اصطلاح (مفعول لأجله) که بین بزرگان بصره رایج بود، به کار می‌برد (القوزی، ۱۹۸۱: ١٦٤). فخر رازی تحلیل سبب و مسبب را با اصطلاح تفسیر که یکی از اصطلاحات مکتب کوفه است و با اصطلاح مفعول له بیان می‌کند و به‌صورت غیرمستقیم از تحلیل سیبویه در تحلیل خود استفاده نموده است.

۲. ۳. ۲. حذف حرف بر اساس اسلوب اتساع

یکی از انواع حذف، اتساع است که این نوع از حذف در جهت ایجاز و اختصار قرار دارد؛ زیرا کلمه از قاعدهٔ نحوی‌ای که برای آن کلمه تعیین‌شده خارج‌شده و مشمول قاعده‌ای می‌شود که برای آن کلمه تعیین نشده است. بنابراین اتساع: «تغییر معنای نحوی کلمه در ترکیب به سبب ایجاد اختصار و ایجاز است و این تغییر تأثیری بر روی معنای اصلی عبارت ندارد» (عبدالرحمن،۲۰۱۸: ۱۳). اولین فردی که این اصطلاح را به کاربرد و بحث در رابطه با این فن را در کتابش گسترده کرد، شخص سیبویه بود. او دراین‌ارتباط می‌گوید: حذف بر اساس اتساع در جهت شکل‌گیری نوعی اختصار در کلام است. این نوع از حذف درنتیجهٔ اعتماد متکلم به درک محذوف بر اساس قرینهٔ لفظی و عقلی ایجاد می‌شود و مجازی که از طریق این نوع از حذف در کلام شکل می‌گیرد از عمق و بلاغت برخوردار است (سیبویه،۱۹۸۸، ج۱: ۲۱۵). سیبویه هدف و شرایط اتساع را این‌گونه توصیف می‌کند: اتساع برای غنی کردن کلام همراه با ایجاز، با علم مخاطب به مقصود کلام است (همان: ۲۱٦). منظور سیبویه این است که «مخاطب باید شناختی از مفهوم کلام داشته باشد و فهم مخاطب از کلام با درهم شکستن حصارهای شناخت لغوی و فراتر کردن اختیار در این زمینه حاصل می‌شود و به‌نوعی مخاطب باید ابتکار لغوی داشته باشد» (عبداللطیف، ۲۰۰۰ : ۸٦). سیبویه در شرح شاهد قرآنی ﴿بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ﴾ (سبأ/۳۳)، که در ارتباط با مبحث اتساع صحبت می‌کند، می‌گوید: منظور آیهٔ ۳۳ سورهٔ سبأ «بل مكرُكم في الّليلِ وَ النَّهارِ» و«فَاللَّيلُ و النَّهارُ لا يمكرانِ وَلكن المَكرُ فِيهما» است (سیبویه، ۱۹۸۸، ج۱: ۱۷٦و۲۱۲). در این آیه «کلمهٔ (مکر) مضاف به «لیل و نهار» شده است در حالی‌که شب و روز مکر؛ بلکه این امر در ظرف زمان شب و روز اتفاق می‌افتد و آنکه مکر را به کار می‌برد، انسان است ولیکن ساختار آیه دلالت بر بسیاری مکر و مکرر بودن آن دارد. گویی که مکر ثابت است و منقطع از شب و روز نیست».(الطباطبایی، ۲۰۰٦، ج ۱٦: ۳۰۸)

در این شاهد قرآنی، منظور مکر خود لیل و نهار نیست، بلکه مکر مستکبرین در لیل و نهار مراد است. بنابراین انتساب مکر به زمان مجاز در اسناد است. به اعتبار این‌که زمان، ظرف دسیسه‌ها و نقشه‌ها قرارگرفته است.

پیشینیان در بحث از شیوه‌های به وجود آمدن مجاز از سه اصل سخن گفته‌اند: اتساع، تأکید، تشبیه. آنان معتقدند که بدون وجود یکی از این سه اصل، استعمال لفظ در معنای مجازی ممکن نیست. در این شاهد قرآنی سه اصل مجاز وجود دارد. از طریق اتساع مفهوم ظرف به لیل و نهار اضافه‌شده و زمان، ظرف دسیسه‌ها و نقشه‌ها قرارگرفته است. از طریق تشبیه، زمان به انسان دسیسه‌گر تشبیه شده است و از طریق تأکید اشاره به آبستن بودن طول شبانه‌روز به توطئه دارد؛ زیرا یک مفهوم عینی (دسیسه‌گری انسان) را در یک مفهوم انتزاعی (دسیسه‌گری شبانه‌روز) مفهوم‌سازی می‌کند.

در این شاهد قرآنی حرف جر حذف‌شده است و (اللیل و النهار) به جای این‌که مجرور به حرف جر باشند مجرور به اضافه شده‌اند. حکم نحوی و حقیقی این دو اسم این است که مجرور به حرف جر باشند ولی به صورت مجازی مجرور به اضافه شده‌اند. این دو اسم لفظاً مجرور به اضافه هستند ولی در معنا به شکل حقیقی مجرور به حرف جر هستند. شاید در ظاهر حذف یا عدم حذف حرف جر تغییری در معنای کلام ایجاد نکند ولی وقتی در عمق معنای کلام دقیق شویم، می‌بینیم که حذف حرف جر به کلام معنای تشبیه و تأکید و ظرف را داده است درحالی‌که اگر حذف در کلام صورت نمی‌گرفت ما فقط معنای ظرف را از کلام دریافت می‌کردیم.

ـ زجاج، زمخشری، طبرسی و فخر رازی به‌صورت غیرمستقیم شرحی که بر این شاهد قرآنی دارند، ازنظر لفظی و معنایی برگرفته شده از دیدگاه تحلیلی سیبویه است ولی هیچ‌کدام در تحلیل خود نامی از سیبویه ذکر نمی‌کنند. و هم-چنین اصطلاح اتساع را زمخشری و طبرسی در تفسیرشان به‌کاربرده‌اند.(ر.ک: الزجاج، ۱۹۸۸، ج٤: ۲٥٤ و الزمخشری، ۱۹۹۸، ج٥: ۱۲٥و الطبرسی، ۲۰۰٥، ج۸: ۱٦٥ و الرازی، ۱۹۸۱، ج۲٥: ۲٦۱)

البته باید اضافه کرد که زمخشری در تفسیر این آیه می‌گوید: وقتی (لیل) به‌منزلهٔ مفعول قرار داده شود و (مکر) به آن اضافه شود، در واقع در ظرف بودن مجال بیشتری پیدا می‌شود (الزمخشری، ۱۹۹۸، ج٥: ۱۲٥). این تفسیر به صورت غیر مستقیم بر گرفته شده از تحلیل سیبویه است.

نتیجه

مبحث حذف، یکی از مباحث مطرح‌شده در قواعد نحوی زبان و ادبیات عرب است. در نظر گرفتن یا عدم در نظر گرفتن حذف یکی از عناصر کلام، می‌تواند تأثیر بر روی معنا و تحلیل‌های نحوی داشته باشد.

با بررسی‌های انجام‌شده در این چند نمونه از شواهد قرآنی در کتاب سیبویه، مشخص شد که این دانشمند نحوی در تحلیل برخی از شواهد قرآنی به عناصر زبانی کلام توجه داشته است؛ او در شاهد قرآنی سورهٔ نساء با توجه به دلالت های لفظی کلام، هدف از محذوف بودن فعل را تشویق مخاطب ذکر می‌کند یا در آیهٔ ٤ سوره‌ی قیامت، بر اساس قرینهٔ لفظیه، علت حذف فعل را، فعل ماقبل بیان می‌کند. در شاهد قرآنی سورهٔ بقره، علت محذوف بودن فعل را دلالت‌های معنایی کلام می‌داند. در نمونه قرآنی سورهٔ نور، مائده و محمد علت محذوف بودن جمله را گذشته از دلالت‌های معنایی کلام، رعایت قواعد نحوی نیز بیان می‌کند. زجاج، زمخشری، طبرسی و رازی از مفسران برجستهٔ قرآن به‌حساب می‌آیند. توجه به تحلیل‌های سیبویه جزء اولویت‌های آن‌ها در تحلیل‌هایشان بوده است. این توجه به این معنا نیست که این مفسران در راستای تحلیل‌های سیبویه حرکت نموده‌اند بلکه برخی از این مفسران مانند رازی نقدهای تندی نسبت به تحلیل‌های او داشته‌اند. تأثیرپذیری این مفسران از دیدگاه نحوی سیبویه یا به‌صورت مستقیم یا به شکل غیرمستقیم است. ولی در اکثر موارد تأثیرپذیری این مفسران به‌صورت غیرمستقیم است. زجاج با توجه به این‌که یکی از پیروان مکتب اهل بصره به‌حساب می‌آید ولی تحلیل‌هایش به‌صورت غیرمستقیم برگرفته‌شده از تحلیل‌های سیبویه است. طبرسی و به‌خصوص رازی در اکثر تحلیل‌های خود، به شکل غیرمستقیم، با استناد به زجاج، تحلیل‌های سیبویه را پذیرفته‌اند و یا با استناد به زجاج تحلیل این دانشمند نحوی را نپذیرفته‌اند. بعضی از این چهار مفسر، مثال‌هایی به‌مانند سیبویه، بدون این‌که نامی از وی ببرند، در برخی از تحلیل‌های خود ذکر کرده‌اند.

کتابنامه

قرآن کریم

۱.ابن جني، أبوالفتح عثمان.(۲۰۰۸). **الخصائص**. تحقيق: الشربيني شريدة. القاهرة:دار الحديث.

۲.ابن الخشاب، عبدالله بن احمد.(۱۹۷۲). **المرتجل في شرح الجمل**. الطبعة الثانية. تحقيق: علي حيدر. دمشق.

۳.ابن مالک.(١٤٢٠). **شرح الكافية الشافية**. الطبعة الاولى. تحقيق: عبدالمنعم هريدي. مركز البحث العلمي و إحياء التراث العلمي .مكة: دار المأمون ـ دمشق.

٤.ابن مكتوم القيسي، احمد بن عبدالقادر.(١٩٤٩). **الدّر اللقيط من البحر المحيط**. الطبعة الاولى. مصر: مطبعة السعادة.

٥.ابن يعيش، على بن يعيش موفق الدين.(١٩٢٨). **شرح المفصل**. مصر: دار الطباعة المنير.

٦.ابو حيان الاندلسي، محمد بن يوسف.(٢٠٠٧). **تفسير البحر المحيط**. الطبعة الاولى. تحقيق: الشيخ عادل احمد عبد الموجود و الشيخ علي محمد معوض. لبنان. بيروت: دار الكتب العلمية.

٧.خاطر، سليمان يوسف.(٢٠٠٨). **منهج سيبويه فى الإستشهاد بالقرآن الكريم و توجيه قراءآته و مآخذ بعض المحدثين عليه**. الرياض: مكتبة الرشد.

٨.الخطيب، محمد الفتاح.(٢٠٠٦). **ضوابط الفكر النحوي**. تقديم: عبدالراجحي. القاهرة: دار البصائر.

۹.دین محمدی، غلامرضا.(۱۳۸۹). **مبانی زبان شناسی در جهان اسلام**. تهران: دانشگاه امام صادق.

۱۰.الرازی، فخرالدین محمد بن عمر.(۱۹۸۱). **التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**. الطبعة الاولى.ج ۳۲. لبنان. بيروت: دار المكتبة العلمية.

۱۱.روبینز،آر.اچ.(۱۹۹۱). **تاریخ مختصر زبان شناسي**. ترجمه‌ی: علی محمد حق شناس. تهران: مرکز.

۱۲.الزجاج، أبی اسحاق ابراهیم بن السّری. (۱۹۸۸). **معانی القرآن و إعرابه**. شرح و تحققیق: عبدالجلیل عبده شلبی. بیروت: عالم الکتب.

۱۳.الزركشي، بدرالدين محمد بن عبدالله بن بهادر. (۱۹۵۷). **البرهان في علوم القرآن**. الطبعة الاولى. تحقيق: محمد ابوالفضل ابراهيم. دار الحديث.

١٤.الزمخشري، جارالله أبی القاسم محمودبن عمر. (۱۹۹۸). **الكشاف عن حقايق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل فى وجوه التأويل** .الطبعة الاولى. تحقيق و تعليق: الشيخ عادل احمد عبد الموجود و الشيخ على محمد معوض. الرياض: مكتبة العبيكان.

۱۵..... (٢٠٠٤). **المفصل في علم العربية**. الطبعة الأولى. تحقيق: فخر صالح قدارة. عمان: دار عمار.

١٦.سيبويه، أبی بشر عمرو بن عثمان بن قنبر.(۱۹۸۸). **الكتاب**. الطبعة الثانية. تحقيق و شرح: عبدالسلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجی.

۱۷.الصّاوي الجويني، مصطفى.(١٩٦٨). **منهج الزمخشري في التفسير القرآن و بيان اعجازه**. القاهرة: دار المعارف بمصر.

۱۸. الطباطبایی، محمد حسین.(۱۹۷۳). **الميزان فى التفسير القرآن**. الطبعة الثانية. لبنان: بيروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

۱۹.الطبرسی، ابوعلی الفضل بن الحسن.(۲۰۰۵). **مجمع البيان فى تفسير القرآن**. الطبعة الاولى. لبنان، بيروت: دار العلوم.

۲۰.طوسي، محمد بن نصير الدين.(۱۹۸۰). **تلخيص المحصل**. تحقيق:عبدالله نوراني تهران: مركز پژوهشی میراث مکتوب.

۲۱.عبدالرحمن، بهاءالدين عبدالوهاب.(۲۰۱۸). **مفهوم الإتساع و ضوابطه فى علم النحو**. دار النشر الألوكة.

۲۲.عبد اللطيف، محمد حماسه.(۲۰۰۰). **النحو و الدلالة**. الطبعة الاولى. بيروت: دار الشروق للنشر و التوزيع.

۲۳.عضيمه، محمد عبد الخالق.(۱۹۷۵). **فهارس كتاب سيبويه و دراسة له**. مصر: مطبعة السعادة.

٢٤.الغزالي، أبی حامد.(د.ت). **مجموعة رسائل الإمام أبی حامد الغزالی**. راجعة: إبراهيم أمين احمد. القاهرة: المكتبة التوفيقية.

۲۵.الفراء البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود.(۲۰۰۲). **معالم التنزيل فى التفسير و التأويل**. الطبعة الاولى. لبنان، بيروت: دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع.

۲٦.القوزي، عوض حمد.(۱۹۸۱). **المصطلح النحوي نشأته و تطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجرى** (للحصول على درجة الماجستير) .المملكة العربية السعودية: عمادة شؤون المكتبات - جامعة الرياض.

۲۷.النجار، لطيفة.(۲۰۰۳). **المنزلة المعنى في نظرية النحو العربي**. دبي: دار العالم العربي.

۲۸.حسینی، سید محمد باقر، خسروی، راضیه. (۱۳۸۹). **تسهیل نحو در پرتو آموزش**، مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۲. شماره ۳. صص۱-۲٦. Doi:10.22067/jall.v2i3.8966

۲۹.فسنقری، حجت الله، راضیه کارآمد.(۱۳۹٦). سبک شناسی دعای ابو حمزه ثمالی در دو لایه نحوی و بلاغی، مجله زبان و ادبیات عربی، دوره ۸.شماره ۱۷.صص۱۷۳-۲۰۰. Doi: 10.22067/jall.v8i17.57713

References

The Holy Quran

Abd al-Rahman, B. D. A. (2018). *The concept of breadth and its controls in grammar*. Al-Alukah Publishing House. [In Arabic].

Abdul Latif, M. H. (2000). *Grammar and semantics*, first edition. Beirut: Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Abu Hayyan Al-Andalusi, M. (2007). *Interpretation of the ocean sea*. First Edition. Edited by: Sheikh Adel Ahmed Abdul Mawjood and Sheikh Ali Muhammad Moawaz. Lebanon, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiat. [In Arabic].

Al-Fara' Al-Baghawi, M. H. (2002). *Tafsir Al- BaghWI Al- musamma Maealim Al-Tanzil*. first edition. Lebanon, Beirut: Dar Al-Fikr for printing. publishing and distribution. [In Arabic].

Al-GhazaliA. H. (n.d) .*The collection of Imam Abi Hamed al-Ghazali's epistles*. reviewed by: Ibrahim Amin Ahmed. Cairo: Tawfiqia Library. [In Arabic].

Al-Khatib, M. (2006). *Grammatical thought controls*. presented by: Abdel-Rahji. Cairo: Dar Al-Baseer. [In Arabic].

Al-Najjar, L. (2003). *The status of meaning in the theory of Arabic grammar*. Dubai: dar Aalam Al - arabi. [In Arabic].

Al-Razi, F. M. (1981). *al-Tafsir al-Kabir* (*Mafatih al-Ghayb*). Lebanon, Beirut: Dar Maktaba Al-elmia. [In Arabic].

Al-Sawi Al-Juwayni, M. (1968). *Al-Zamakhshari's Approach to the Interpretation of the Qur'an and Explanation of its Miracles*. Cairo: Dar Al-Maaref in Egypt. [In Arabic].

Al-Tabarsi, A. A. (2005). *Al-Bayan Complex in the interpretation of the Qur'an*. first edition. Lebanon, Beirut: Dar al-Ulum. [In Arabic].

Al-Zajjaj, A. I. I. (1988). *Meanings of the Qur'an and its Arabic*. Explanation and verification: Abdel-Jalil Abdo Shalaby. Beirut: The World of Books. [In Arabic].

Al-Zamakhshari, M. (1998). *Al-Kashshaf*. First Edition. Editing and Commentary: Sheikh Adel Ahmed Abdul Mawjood and Sheikh Ali Muhammad Moawaz. Riyadh: Obeikan Library. [In Arabic].

Azimah, M. A. (1975). ndexes of Sibawayh's book and his study. Egypt: Al-Saadat Press. [In Arabic].

……(2004). *Al-Mofassal in the Science of Arabic*. first edition. Edited by: Fakhr Saleh Qadara. Amman: Dar Ammar. [In Arabic].

Al-Zarkashi, B. D.M.A. (1957). *The Proof in the sciences of the Qur'an*, first edition. investigatad by: Muhammad Abu Al-Fazl Ibrahim. Dar al-Hadith. [In Arabic].
Deen Mohammadi, Gh. R. (2010). *The basics of linguistics in the Islamic world*. Tehran: The Imam Sadiq University. [In Persian].
Fasanqari, H. Qaramad,R. (2016). The stylistics of Abu Hamzah Samali's prayer in two syntactic and rhetorical layers, *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(17)200–173. [In Persian]. Doi:10.22067/jall.v8i17.57713
Hosseini, S. M. B. Khosravi, R.(2010). Facilitating Syntax in the Light of Education, *Journal of Arabic Language and Literature*,2(3).1-26. [In Persian].
Doi:10.22067/jall.v2i3.8966
Ibn al-Khashab, A. (1972). *The improviser in explaining the sentences*. Investigation: Ali Haider. Damascus. [In Arabic].
Ibn Jenni, A. O. (2008). *Characteristics. investigation*: El-Sherbiny Sharidat. Cairo: Dar *Al*-Hadith. [In Arabic].
Ibn Maktoom Al-Qaisi,A.(1949).*Foundling Durr from the Sea of the Ocean*. first edition. Egypt: Al-Saadat Press. [In Arabic].
Ibn Malek, (1420). *Explanation of AlKafiah AShafiah*. Edited by: Abdel Monem Haridi. Scientific Research and Scientific Heritage Revival Center. Mecca: Dar Al-Mamoun - Damascus. [In Arabic].
Ibn Yaish, A. (1928). Detailed explanation. Egypt: Al-Munir Printing House. [In Arabic].
Khater, S. (2008). *Sibawayh's approach in citing the Holy Qur'an and directing its readings,* and the criticisms of some hadith scholars on it. Riyadh: Al Rushd Library. [In Arabic].
Robbins, R. H. (1991). *A Short History of Linguistics*. translated by: Ali Muhammad Haq Shenas. Tehran: Center publication. [In Persian].
Sibawayh, A. B. (1988). *al-Ketāb*. second edition. investigation and explanation: Abdul Salam Muhammad Harun. Cairo: Maktaba Al-Khanji publisher. [In Arabic].
Tabatabai, F.I. H. (1973). *Tafsir Al-Mizan*. second edition. Lebanon, Beirut: Muasat Al-Alami Li Al-Matbueati. [In Arabic].
Tosi, M.(1980).*Al Talkhīs al-Muḥaṣṣal*. Investigation: Abdullah Nouri. Tehran: Pzhohshi center written inheritance. [In Arabic].
Al-Quzi, A. H. (1981). *The grammatical term developed until the end of the third century AH* (to obtain a master's degree). Saudi Arabia: Deanship of Library Affairs - Riyadh University. [In Arabic].

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

زبان و ادبیات عربی، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ٣٤) پاییز ١٤٠٢، صص:٤٢-٢٠

واکاوی زیباشناسی لفظی در زبان زنانه سوزان علیوان

(پژوهشی)

احمد لامعی گیو (دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه بیرجند، ایران، نویسنده مسئول)[1]

Doi:10.22067/jallv15.i3.2302-1234

چکیده

توجّه به جایگاه و ویژگی‌های ادبیّات زنان در نقد ادبی معاصر، همزاد گسترش و رونق زنانه‌نویسی و موضوعات مرتبط با این حوزه، به‌ویژه هویّت زنان، سبک گویشی و زبان آنان می‌باشد که هرکدام در قالب مؤلّفه‌های جزئی‌تر قابل تأمّل و مداّقه است. به‌طوری که در این فضا می‌توان به شناخت عناصر احساسی زنان و رویکردهای زیباشناسی گفتار آنان پی‌برد. از جمله شعرای معاصر زن که کلامش را با رنگ عاطفه و شور احساس آمیخته و به ویژگی‌های روح زنانگی پرداخته و آنها را با قلم وزین خود آراسته، خانم سوزان علیوان، شاعر لبنانی است. او در بیان اندیشه‌ها و تفکّرات خود بر آن است تا دیدگاه جامعه عصرش را نسبت به زنان متحوّل ساخته و زن را الگوی عاطفه‌ای صادق و کانون محبّت و سرزندگی معرفی نماید و جوّ جامعه‌اش را متوجّه قابلیت‌ها و توانایی‌های نهفته زنان گرداند. در این مقاله سعی شده است به روش توصیفی تحلیلی، به معرفی این شاعر و ابعاد زیباشناسی زبان وی در چهار سطح آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی در اشعارش پرداخته شود و مهم‌تر اینکه زوایای شخصیّتی، هنر نویسندگی و روح زیبا و لطیف او در تبیین مقاصدش تشریح گردد. بی‌شک واکاوی جلوه‌های زیبای ادبیات این شاعر و سبک گویشی او در تبیین موضوعات و معرفی فرهنگ و اعتقادات، نشان روشنی از قدرت بیانی و ترسیم هنرآفرینی و اعجاز در سخن اوست که در قالب شعری لطیف و گفتاری دلنشین به جامعه ادبی، به‌ویژه زنان تقدیم می‌کند تا بدین‌وسیله جایگاه و منزلت زن را در اجتماع تشخّص بخشد و با رویکردی منطقی اندیشه جامعه را با حوزه فکری و عدالت‌خواهانه زن و باورهای فرهنگی را در قالب اشعاری لطیف بر پایه نظرات فمینیستی تحکیم بخشد.

کلیدواژه‌ها: شعر، زن، ادبیّات زنانه، زیباشناسی، سوزان علیوان.

تاریخ دریافت: ١٤٠٢/٣/٣١ تاریخ بازنگری: ١٤٠٢/٦/٧ تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٨/١٨

۱.رایانامه نویسنده مسئول: Ahmad.Lamei2@birjand.ac.ir

۱. مقدّمه

در میان میراث معنوی بشر، زبان جایگاهی بس والا دارد و به‌نوعی کشف منحصر به‌فرد بشر شمرده می‌شود. زبان مهم‌ترین و بلکه بارزترین ویژگی ذاتی انسان، نسبت به دیگر موجودات است و در بیانی گویاتر، زبان زندگی است و زندگی در زبان معنی و هویّت می‌یابد و به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران حوزه زبانشناسی، زبان خانه بودن است و همه‌چیز در آن هستی پیدا می‌کند؛ زیرا بشر به مدد زبان است که به اشیاء، افراد و حتّی مقوله‌های غیر مادّی، معنا بخشیده و برای تفکّر، تحلیل و تعمیم، از آن یاری می‌جوید. اولین باب آشنایی انسان با زبان، به‌ویژه گفتار زبانی آماده شدن برای ورود به آن، زبان مادری است که جزء لاینفکّ وجود آدمی است و با سلول‌های بنیادین او گره خورده است و معرف جلوه‌های فرهنگی، اجتماعی، فردی و جمعی یک ملّت است و شخصیّت انسان در آن تجلّی می‌یابد. زبان ابزار گفتار است و بنا به شرایط گوناگون، دارای ویژگی‌های متنوّع و گاه متضاد می‌باشد و بر اساس شرایط، متغیّر می‌گردد که در این میان جنسیت نیز برآن تأثیر دارد. نگاه و زبان زنانه، با مردان متفاوت است؛ بدین بیان که زنان به اقتضای زیست اجتماعی خاصّ خودشان و نیز روحیات و خُلقیات روانی و احساسی، تفکّر و اندیشه‌ای متفاوت دارند که مردان کمتر می‌توانند این زیسته‌ها را به‌طور کامل درک کنند. این خصوصیات جنسیتی باعث ایجاد دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به جهان و دنیای اطراف می‌شود و بدیهی است که روی نوشتار زن و سطح تفکّر او تأثیری خودآگاه و یا ناخودآگاه می‌گذارد.

ادبیّات حوزه گسترده‌ای است که افراد چه زن و چه مرد، بنا به علاقه و حیطه اندیشه خود در آن ورود یافته و هریک بنا به شرایط و میزان درک و یافته‌ها، منشأ اثرات مهمّی در این حوزه گشته‌اند. زن به‌عنوان یک عضو از خانواده اجتماع، همپای مردان در حوزه‌های مختلف شعر، رمان، قصّه و دل‌نوشته، هنرآفرینی کرده و تا بدانجا پیش رفته که به جایگاه والایی از ارزش دست‌یافته است. از معدود که شعرش در باب مسائل اجتماعی، حقوق زن و واقعیّت‌های محیطی و احساس و عاطفه قابل عنایت و مطالعه می‌باشد، سوزان علیوان، شاعر معاصر لبنانی است که در این مجال به بررسی شعر این بانوی بزرگ در راستای سؤالات پژوهش و پیشینه آن می‌پردازیم.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش می‌کوشد تا پرسش‌های زیر را مورد واکاوی و مداقّه قرار دهد:

۱-زبان زنانه چیست و رویکرد این جریان چه تأثیری در ادبیّات دارد؟

۲-ادبیّات زنانه تا چه اندازه در مسیر حمایت از حقوق زن و ورود آنان به جامعه ادبی مؤثّر بوده است؟

۳-سوزان علیوان در سطوح چهارگانه زیباشناختی (آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی)، چه مؤلّفه‌هایی را مورد نظر و عنایت قرارداده و کدام‌یک از این قالب‌ها نمود و ظهور بیشتری در گفتمان زنانهٔ او دارد؟

۲.۱. روش پژوهش

پژوهشگر در این مقاله با روش توصیفی تحلیلی و بهره‌گیری از منابع و مآخذ کتابخانه‌ای، نخست به معرفی مختصر سوزان علیوان می‌پردازد. سپس برای ورود به موضوع سخن، حوزهٔ ادبیات زنانه، زنانه‌نویسی و ویژگی‌های

آن را موردبررسی قرار می‌دهد و در ادامه با رویکرد تخصّصی به اصل گفتار، که همان زیباشناسی لفظی در اشعار این شاعره است، در چهار سطح آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی اشاره می‌کند.

۳.۱. ضرورت انجام پژوهش

از آنجاکه این پژوهش به ابعاد تازه‌ای از دیدگاه‌های شاعر، به‌ویژه اندیشه‌های فرهنگی و اجتماعی وی و شخصیّت‌بخشی به زن، به‌عنوان یک عنصر پایه‌ای در تحوّلات جامعه اشاره دارد و ما را به نقش سازنده و تأثیرگذار وی در دفاع از حقوق زنان آشنا می‌سازد، ضرورت و اهمّیت آن برای ورود بیشتر زنان اندیشمند به این حوزه و شناخت آثار سوزان علیوان را دوچندان می‌کند و زوایای فکری و حوزه معرفتی این شاعر را به ما می‌شناساند.

٤.۱. پیشینه پژوهش

زنانه‌نویسی و بررسی این سبک در ادبیات فارسی، از جایگاه والایی برخوردار است و شاعران و نویسندگان سعی کرده‌اند پرداختن به نوع ادبیات در ابعاد مختلف و جدید مورد توجّه قرار دهند و زیبایی‌شناسی گفتاری و واژگانی زبان زنانه مورد کاوش و تأمّل واقع شود و سمت وسوی بسیاری از مقالات، پایان‌نامه‌ها و حتّی کتب مستقل به این حوزه اختصاص یابد. که در اینجا به بخشی از این سابقه به‌صورت اجمال اشاره می‌کنیم.

۱- رساله دکتری با عنوان «تحلیل کارکرد زبان زنانه در شعر عمان و ایران، سعیده بنت خاطر الفارسی و طاهره صفارزاده» (۱۳۹۹) به قلم ابوذر قاسمی آرائی. در این اثر نویسنده به پردازش تحلیلی شعر معاصر به‌ویژه شعر زنانه در دو کشور می‌پردازد و انواع کارکردهای زبانی و زیبایی‌های محتوایی و تفاوت‌ها و شباهت‌های شعر آنان را با توجه به نظریات زبان‌شناسی بازگو می‌کند.

۲- مقاله رساله دکتری با عنوان «خصائص شعری شاعران نسل دهه نود لبنان با تکیه بر دو اثر شعری سوزان علیوان» (۱۳۹۹) نوشته معصومه قهرمان پور. در این اثر نویسنده به بررسی ویژگی‌های فرمی و محتوایی شعر سوزان علیوان به عنوان نماینده شعرای پست‌مدرن عربی می‌پردازد.

۳- مقاله «عناصر نقّاشی در دیوان ما یفوق الوصف سوزان علیوان» (۱۳۹۹)، نوشته معصومه قهرمان‌پور و علی قهرمانی. در این مقاله نویسندگان به بسیاری از سازوکارهای نقّاشی و همبستگی میان شعر و نقّاشی اشاره کرده‌اند و بر این عقیده‌اند که شعر زمینه‌ای برای بروز نقّاشی می‌باشد و این عناصر عبارت از رنگ، قاب‌بندی، تقارن و قرینه-سازی، عینیت و ایستایی است که در شعر سوزان علیوان تجلّی پررنگی دارد.

٤- مقاله «خوانش اکوفمنیستی اشعار سوزان علیوان و گلرخسار صفی‌آوا با تکیه بر نظریه ژانت هنشال» (١٤٠١)، نوشته جعفر طهماسبی و همکاران. نویسندگان در این پژوهش، ابتدا به تبیین اصطلاح اکوفمنیستی که تلفیقی از مفهوم اکولوژی و فمنیست است، پرداخته و سپس با روش تطبیقی بر اساس محورهای زانت هنشال، نقش زنان را در حل مشکلات اکولوژی و هم‌انگاری با طبیعت از دیدگاه نقد اکوفمنیستی بررسی کرده‌اند.

شایان ذکر است پژوهش‌هایی که به عنوان سابقه ذکر شد، صرفاً به‌منزله الهام گرفتن نگارنده از سبک و سیاق زنانه‌نویسی در ابعاد گفتاری و زیباشناختی است، تا بتوان به نحو بایسته به جنبه‌های زبانی سوزان علیوان در مجموعه‌های شعری‌اش پرداخت، ولی این مقاله به دلیل اینکه روح و اندیشه سوزان علیوان در شعر رنگ و لعاب

انتقادی داشته و تحوّلات و اوضاع حاکم بر جامعه را با دید اصلاح و تغییر، به‌منظور شکستن حصار زن از حیطه حقارت و انزوا، رصد می‌کند و خواهان دفاع از حقوق زنان و برقراری مساوات و عدالت می‌باشد، تازگی و لطافت خاص خود را دارا است. لذا شعرش را با رویکردی متفاوت و عجین با عنصر احساس و عاطفه می‌سراید و می‌توان گفت این رویکرد با دیگر پژوهش‌های موجود، متفاوت است و این ارزش بر آن مترتّب است که فتح بابی برای اقبال بیشتر پژوهندگان به این حوزه باشد تا زبان زنانه و لطافت‌های گفتاری این بانوی بزرگ، بیشتر شناخته شود.

۲. نگاهی اجمالی به شرح احوال و آثار سوزان علیوان

سوزان علیوان شاعر معروف لبنانی به سال ۱۹۷٤ در شهر بیروت دیده به جهان گشود. پدر وی لبنانی و مادرش از اهل عراق بود. او دوران کودکی‌اش را در اسپانیا و پاریس گذرانید و در سال ۱۹۹۷، در رشته روزنامه‌نگاری و رسانه از دانشگاه آمریکایی قاهره فارغ‌التحصیل شد. سپس به زادگاهش برگشت و به مطالعه و کار پرداخت. او در این میان به نغمه‌های شعری علاقه‌مند گردید و اوّلین دفتر شعری‌اش را به سال ۱۹۹٤ با عنوان عصفور منتشر کرد که مبنا و خط‌مشی زندگی وی شد. سوزان علاوه بر شاعری، به مهارت نقّاشی نیز آراسته بود و به جامعه و تحوّلات آن از خلال این‌دو می‌نگریست تا از این طریق جهان واحدی بسازد که متناسب با سلیقهٔ وی باشد. او در سرودن و ادبیاتش بر این باور است که جزئی از بخش فنی و شعری‌اش نباشد؛ بلکه با این کار می‌خواهد فاصله‌ها را به معرض ظهور برساند و شعری که می‌سراید با رویکرد آزادی‌گرایانهٔ وی همخوانی داشته باشد. او در اشیاء و امور پیرامون خود به تفکّری عمیق فرو می‌رود تا اضطراب و ایده‌های خاصّ خود را در آن ایجاد کند. (یوسف، ۲۰۱۸؛ www.alarab.co.uk الخلیج، ۲۰۱۲؛ www.alkhaleej.ae) اشعار سوزان سرشار از عشق و محبّت و روح انسانی است. وی از سبکی جدید و ممتاز بهره گرفته و با عاطفه‌ای صادق همراه است که امید به زندگی را در مخاطب زنده می‌کند و به او نشاط و توان می‌بخشد. او زیبایی‌های زندگی را ارج می‌نهد و معتقد است که باید برای بیان واقعیّت‌های محیطی که در آن زندگی می‌کنم دیده‌ای بینا و ژرف‌نگر داشت و در عمق واژه‌های ناب و زیبای هستی غواصّی کرد و تصویر زندگی را با آرایه‌های نو آراست. به همین جهت یکی از مقوله‌های قابل دقّت و نظر در شعر سوزان علیوان،تشریح ابعاد زیباشناسانه شعر اوست. او زیبایی را در قالب‌های متداول آرایه‌های بدیعی ارائه نمی‌کند؛ بلکه بر آن است تا در سطوح آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی، زبان زنانهٔ خویش را بیاراید و در لفظ و معنای کلامش پیوستگی و ارتباط منطقی برقرار سازد. این نوع زیباشناختی و تصویری که از آن در ذهن و اندیشهٔ مخاطب ترسیم می‌گردد، هرچند پنهان یا آشکار در شعر دیگر شاعران وجود دارد، ولی در تمام دفاتر شعری سوزان، ظهور روشن‌تری دارد که قابل تأمّل است. سوزان علیوان شاعره‌ای پرکار و دقیق است و آثار ارزشمندی را تقدیم جامعهٔ ادبی به‌ویژه زنان نموده است که می‌توان به عناوین زیر اشاره نمود:

۱- عصفور المقهی: اوّلین مجموعه شعری سوزان است که سبک خاصّ شعری وی را نشان می‌دهد. ۲- مخبأ الملائکة: دومین دفتر شعری شاعر است که به سال ۱۹۹۵ به صورت الکترونیکی در اختیار علاقمندان قرار گرفت. ۳- لا أشبه أحداً: سوّمین دفتر شعری سوزان است که به سال ۱۹۹٦ انتشار یافت. ٤- شَمسٌ مؤقّته: چهارمین دفتر شعری وی است که به سال ۱۹۹۸ منتشر گردید. ٥- مَا مِن یدٍ: دفتر پنجم شعری شاعر است که به سال ۱۹۹۹ منتشر شد. ٦- کَائِنٌ إِسمُهُ الحُبُّ ۷- مِصباحٌ کفیفٌ ۸- لنتخیّل المشهد ۹- کراکیب الکلام ۱۰- کلُّ الطُّرق تؤدّی اِلی صلاح سالم

۱۱- ما یفوق الوصف ۱۲- رشق الغزال ۱۳- معطف عَلَّق حیاته علیک ١٤- الحُبّ جالسٌ فی مقهی الماضی ۱۵- الحُبّ جالس في مقهى الماضي، آخرین دیوان شعری اوست که به سال ۲۰۱٤ انتشار یافت (همان).

۳. ادبیّات زنانه (زنانه‌نویسی)

کشف و بازنمایی زن در ادبیات به‌ویژه حوزه نقد ادبی معاصر، پیوسته مورد توجّه پژوهشگران و محققان بوده است و مهم‌ترین رویکردی که در این نوع ادبیات و نیز زنانه‌نویسی تأثیر بسزایی داشته و چهره واقعی زن را در ادبیات ترسیم نموده، مکتب فمنیسم است که به‌عنوان جریانی هدفمند و مدافع زنان توانست جایگاه زن و ادبیّات مرتبط با وی را تحکیم بخشد و او را از حیطه تصوّرات محدود و نگاه‌های تحقیرآمیز تاریخ، خارج سازد و به نقش اساسی او در زندگی اجتماعی بیشتر واقف گردد؛ بدین معنی که زن نیمی از پیکرهٔ آفرینش انسان است و بدون او زندگی معنا و مفهوم نمی‌یابد (ممتحن، ۱۳۹۲: ٦۰). این جریان فکری باعث ترویج ادبیات زنانه در دورهٔ معاصر گردید؛ به‌طوری‌که تغییر و تحوّلات اوضاع اجتماعی و سیاسی، شاعران را از بند و حصار زن به شیوهٔ پیشینیان رهایی بخشید و آنان را وادار نمود که به بیان مسائل جدید و حمایت از حقوق زنان بپردازند و برابری حقوق زن و مرد در جامعه نمود بیشتری پیدا کند. (اسماعیل، ۱۹٦٦: ۳۱۱)

این رویکرد موجب شد که زنان با عزمی راسخ برای دفاع از حقوق خود و حضور بیشتر در عرصه‌های اجتماع، پا در وادی ادبیات بگذارند و این حوزه را بستری برای دفاع از خود و پیراستن از اتهاماتی که در تاریخ بر آن‌ها روا داشته شده، قرار دهند. اینجاست که ادبیات زنانه، به مفهوم واقعی شکل گرفت و ازآن‌پس عرصه‌ای با نام زنانه‌نویسی یا ادبیات زنانه در جهان مطرح شد و به‌منظور ساختار هویّت زنان از نوع مردانه‌اش جدا گردید. این شیوه ادبی در طی مسیر خود مرحله‌به‌مرحله به‌پیش رفت. آلوین شوارتز،[1] نویسنده آمریکایی و منتقد ادبی در زمینه مسائل فرهنگی و اجتماعی است که تحوّل ادبیّات زنانه را طی سه مرحله می‌داند: «مرحله اوّل: زنان نویسنده با تقلید از سنّت‌های مردانه سعی کردند موفقیت‌های مساوی با مردان کسب کنند؛ مرحله دوّم که با نام اصالت زن معروف است، به بررسی تصویر زن در داستانه‌های مردان و کشف زن‌ستیزی می‌پردازد». (گورین، ۱۳۸۸: ۲۸۳)؛ مرحله سوّم که ظهور واقعی زن در ادبیات زنانه است و ایران در این مرحله کمی دیرتر از سایر نقاط جهان، قبل از مشروطه، نخستین انجمن مقلّد فمنیسم را تأسیس کرد و مطبوعات به ترویج عقاید فمینیستی پرداختند. (غلام‌حسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۰۰) هرچند رویکرد فمینیستی تنها تحوّل آن دوران به شمار نمی‌رود، امّا حضور آن در روزنامه‌ها و پراکندن در سطح جامعه، نشان می‌دهد که از مهم‌ترین و مؤثّرترین تحوّلات آن زمان بود.

در ایران نیز، با توجّه به تغییر و تحوّلات جامعه، تنوع و رویکرد شاعران به زن، نشان از شروع یک ادبیات زنانه خاص رقم زد و تا حدی زنان را از چاردیواری خانه، به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی به متن جامعه خارج ساخت. (میرعابدینی، ۳/۱۳۷۷: ۱۱۱۰)

پیدایش اصطلاح ادبیات زنان یا زنانه‌نویسی در غرب در دهه شصت و هفتاد قرن بیستم بود؛ امّا در حوزه ادبی عرب، این اصطلاح در اواخر دهه نود مورد توجّه قرار گرفت.(ممتحن و واقف‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۳۵) بنابراین نمی‌توان بحث در ادبیات زنانه را تماماً معطوف به دوران معاصر دانست. هرچند از جهت کاربرد اصطلاح خاص، در این دوره مورد توجّه قرار نگرفته است. «زنانه‌نویسان در ادبیات خود به‌دنبال آفرینش زنان توانا هستند تا تصویر منفعل،

آسیب‌پذیر و وابسته‌ای را که از جنس زن در ذهن اجتماع شکل‌گرفته است، خنثی کنند و مسائل مربوط به زنان، آرمان‌ها و اهداف آن‌ها را در کانون توجّه قرار دهند» (زارع، ۱۳۹۷: ٤۳) به نظر می‌رسد که کسب کانون توجّه، نوعی تعصّب و پیشروی نسبت به اوایل ظهور فمینست را نشان می‌دهد؛ بدین معنا که ادعای حقّ برابری زنان و مردان در برخورداری از حقوق، جای خود را به کسب کانون توجّه و احاطه‌ی توجّه تمام اقشار داده است.

آنچه در ادبیات زنانه قابل تأمّل می‌باشد، به‌کارگیری زبان ویژه متناسب با جنسیت زنانه است؛ زیرا در این نوع از ادبیات، زبان به شکل متمایزی با زبان مردان به‌کار می‌رود. «جنسیّت عبارت است از یک معنای اجتماعی از جنس و به مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و رفتارهای فردی و گروهی زنان و مردان در یک جامعه اطلاق می‌شود».(ویوین، ۱۳۸۳: ۲۱) هرچند در این تعریف از روابط همسو و رودرروی میان دو جنس زن و مرد سخنی به میان نیامده، امّا کلیّت این تعریف برای این مقوله کفایت می‌کند.

«امروزه واژه جنسیّت به پرکاربردترین اصطلاح در حوزه مطالعاتی زنانه تبدیل شده است و بر مشخصّه‌های هر یک از دو جنس براساس موقعیّت فرهنگی دلالت دارد و به نقش اجتماعی، رفتارها، فعالیّت‌ها و اقتضائاتی که یک جامعه معیّن، برای مردان و زنان مناسب می‌داند، اشاره می‌کند».(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۷) این فعّالیت‌ها و اقتضائات در حوزه‌ی ادبی نیز به روشنی دیده می‌شود. حتّی «زبان‌شناسان بر این عقیده‌اند که زنان نسبت به رفتارهای زبانی خود و دیگران حسّاس‌تر از مردانند و در یک بافت رسمی، بسیار بیشتر از مردان به زبان معیار پایبند هستند؛ زیرا حسّاسیت ایشان به موقعیّت اجتماعی سبب می‌شود که از الگوهای رسمی‌تر و گونه‌های معتبر زبان استفاده کنند. برخورد زنان با زبان به‌مثابه رفتار اجتماعی با مردان متفاوت است. زنان زبان موجّه را سریع می‌پذیرند؛ زیرا آنان در برابر عادات مسلّط، محکوم به اطاعت هستند و برای پذیرش الزامات جدید، آمادگی بیشتری دارند.(ژان کالوه، ۱۳۷۹: ۸۲) مضاف بر این، ویژگی‌های عامّگونه زبانی زنان را می‌توان با توجّه به سطوح مختلف زبانی، به‌صورت واژگان، موضوع کاربری و فرازبانی و لحن و گفتار طبقه‌بندی نمود. بدین‌سان جنسیّت زنانگی تأثیر بسزایی در ایجاد زبانی، به‌صورت واژگان، موضوع کاربری و فرازبانی و لحن و گفتار طبقه‌بندی نمود. بدین‌سان جنسیّت زنانگی تأثیر بسزایی در ایجاد زبانی متفاوت و مغایر با مردان در نوشته‌های زنان دارد که زبان زنان با زبان مردان را در سطوح مختلفی متمایز می‌کند. «نظریه‌پردازان حوزه فمنیسم بر این باورند که جنسیّت در متون و نوع ادبیات تأثیرگذار است؛ به‌طوری‌که در میان آثار داستانی فمنیستی، بیشترین مضامینی که مورد توجّه است، اختلاف میان زنان و مردان از جنبه جنسیّتی است».(پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۳) جز این نیز نمی‌توان انتظار داشت که رویکرد فمینیستی تنها درباره برابری حقوق زن و مرد و حتی مرکزیت توجّه باشد. هر چند در این امر حوزه‌های مشترکی نیز وجود دارد که زنان و مردان فراتر از جنسیت خویش بدان توجّه می‌کنند.

رابین تولماچ لیکاف،[۲] استاد زبان‌شناسی دانشگاه کالیفرنیا، در نظریه خود بنام «عمق زبان جنسیّت» معتقد است «هرقدر یک گوینده ادبی بنا بر سبک و ساختار زبانی جنس مخالف خود صحبت کند، بازهم ویژگی‌های جنسیّتی زبان خود را به‌گونه‌ای گسترده نشان می‌دهد».(لیکاف، ۲۰۱۲: ۹) به‌زعم رابین لیکاف دستگاه فکری زنان با مردان تفاوت مهمّی دارد؛ از همین‌رو، این تفاوت‌ها، بر زبان اشعار آنان نیز تأثیر می‌گذارد. او می‌گوید: «احساسات زنان در شعرهایشان به‌گونه‌ای قدرتمندتر و صادقانه‌تر جلوه می‌کند و در واقع مهم‌ترین ویژگی فکری شاعران زن در مقام قیاس با همتایان مرد را در رُک‌گویی و صراحت عاطفی می‌داند».(همان، ۲۰۱۰: ۲٤٤) لیکاف در نظریه خود سبک

زبان زنانه را در چهار حوزه واژگانی، نحوی، آوایی و ارتباطی، مورد واکاوی قرار می‌دهد و در هر مورد، تفاوت‌های آن را با زبان مردان بررسی می‌کند و مختصّات هر یک را توضیح می‌دهد؛ در واقع او با این چهار محور و ریزمؤلّفه‌های هر یک، تصویر روشنی از زبان زنانه ارائه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که زبان زنانه و یا زنانه‌نویسی نوعی از ادبیّات است که از زمان گذشته بوده و در دوره معاصر با ورود پررنگ زنان به عرصه‌های اجتماعی و گسترش جنبش‌های همچون فمنیسم این نوع از ادبیات با گسترش زنانه‌نویسی، جایگاه خود را به عنوان یک ادبیّات مستقل پیدا نموده است.

٤. زیباشناسی ادبیات زنانه در زبان سوزان علیوان

سوزان علیوان یکی از شعرای نوگرای لبنانی است که با ذوقی سرشار از عاطفه و احساسی ظریف، توانست با ارائه مجموعه دفترهای شعری خود گامی بلند در احیای زنانه‌سرایی به‌منظور دفاع از حقوق زنان و قابلیت‌های واقعی آنان در جامعه بردارد و با ادبیّاتی زیبا و دلنشین و شیوه ادبی نو، راه را برای ورود زنان در ادبیّات مترقّی لبنان هموار سازد، شعر سوزان علیوان، علاوه بر دارا بودن مضامین اجتماعی و انتقادی و اشارات فرهنگی، به لحاظ ادبی و ساختار کلامی و انسجام عبارات و به‌کارگیری مؤلّفه‌های زیباشناختی به‌نوبه خود قابل تأمّل و بررسی است که در این مجال سعی شده است تا جنبه‌های زیباشناسی لفظی شعر این بانو شاعره، مورد کنکاش قرارگرفته و جامعه ادبی به‌ویژه زنان را به شناخت بیشتر این فرزند لبنان آشنا سازد.

یکی از ویژگی‌های شعر شاعران از همان گذشته تا به امروز علاوه بر پرداختن به انواع ادبی و توجّه به گنجاندن معانی و مفاهیم، عنایت به آرایه‌های سخن در قالب زیبایی‌های لفظی و معنوی است، تا کلام روح و طراوت خاصّی را در خواننده یا مخاطب ایجاد نماید و لذّت شعر و مضامین آن را در تصوّر و اندیشه آنان، دوچندان گرداند. باور بر این است که وقتی صحبت از زیبایی‌های لفظی به میان می‌آید، همان قالب و چهارچوب محسّنات لفظی در کتب بلاغی است که به‌واقع در شعر بیشتر شعراء از قدماء تا معاصرین مورد توجّه بوده است؛ ولی آنچه در شعر این شاعره لبنانی (سوزان علیوان) به عنوان زیباشناسی لفظی، قابل عنایت است؛رعایت حیطه‌ی نظریه فمنیستی رابین لیکاف در چهار حوزه (آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی) می‌باشد. که به ترتیب به شرح و بیان هر یک به عنوان موضوع اصلی مقاله می‌پردازیم.

١.٤. زیباشناسی آوایی

اوّلین سطح مورد توجّه در نظریه رابین لیکاف، سطح آوایی است و معمولاً آوا و صوت نخستین چیزی است که به گوش می‌رسد و می‌توان از آن به عنوان پیش درآمد یک اثر ادبی بهره جست. این مؤلّفه در شعر سوزان علیوان به عنوان سطحی پرکاربرد بوده و از زیبایی و لطافت خاصّی برخوردار است که در ذیل به عناصر زیبای این سطح با ذکر نمونه‌های شعری وی می‌پردازیم.

۱.۱.٤. تکرار

پدیده تکرار از موضوعات شاخص موسیقی درونی شعر می‌باشد که در حوزه زیباشناسی از مسائل ویژه ادبی شمرده‌شده و یکی از اسالیب تعبیر شعری محسوب می‌گردد و از دیرباز در شعر عربی و فارسی نمود داشته است. به دیگر بیان، تکرار یک‌لفظ یا مرادف آن، یکی از مؤثّرترین عوامل ایجاد موسیقی بوده و بر ثبوت یک معنا در ذهن نقش اساسی دارد (زرکشی، ۲۰۰٦: ۲۰۸) و ساده‌ترین قاعده‌ای که درباره تکرار می‌توان بدان پرداخت این است که شاعر به کمک آن به عبارتی خاصّ توجّه و اصرار می‌ورزد (الملائکه، ۲۰۰۷: ۲۷٦) و هدف آن بیان اشتیاق، تقریر، تهدید و توجّع و ... می‌باشد.(بدوی، ۱۹۹٦: ٤٦۷) به باور برخی از پژوهشگران این حوزه، شاعر در اسلوب تکرار می‌خواهد اضطراب نفس را به تصویر کشیده و بر زیاد شدن تأثیرپذیری از محیط تأکید کند و زیبایی سروده‌هایش را بیشتر جلوه دهد و خواسته‌های درونی‌اش را با دیگران به اشتراک گذارد.(مرگان‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۷٤) در شعر سوزان علیوان این مؤلّفه (تکرار) در اشکال و موارد مختلفی چون (تکرار حرف، اسم، فعل، جمله، عبارت) به کار رفته و از بسامد قابل قبولی برخوردار است. به‌طور مثال تکرار حرف جَرّ «عن» به طور نظامند، فضایی آهنگین و تأثیرگذار و زیبا در کلام او ایجاد نموده است. آنجا که می‌گوید: «عَن أخطائِهِم/ عَن خسائري/ عَن أشجارِ الدَّمع وَعصافير العَدَم/ عن قمرٍ صفيرٍ من الصَّلصَالِ الأَسودِ/ عن المدينهِ المُبَعثَرِهِ فی مرايا المَطَرِ/ عَن آخرِ خَرائطِها فی خُطُوطِ كَفّی/ تُحدِّثُنی الأُوراقُ/ فی خفيفٍ خَافتٍ/ لايَقُودُ إلی أُفقِ» (علیوان، ۲۰۰٦: ۲۰).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، شاعر حرف (عَن) را از ابتدای مصرع اوّل تا شش مصراع با نظام خاصّی تکرار کرده و مبرهن است که چنین تکراری جبران عدم وزن در شعر شاعر است، به نوعی که هر گوش خسته و ذهن بی‌حوصله‌ای را به خود مجذوب می‌سازد. همین‌طور تکرار (ما)، در دفتر شعری *مَا يَفُوقُ الوَصف*:«مَا يَأخُذُني منّي كَخُطوَة/ما يَأخُذُني إليَّ كَطريقٍ/مَا يُوقِظُني لِأحلُمَ/مالايعرفُهُ عَنّي سِوايَ/ما أخافُهُ الأملُ ربَّما/ما يدفعُ النَّهرَ بعيداً عَن نفسِهِ/مَا في الصِّدقِ مِن عَصافيرَ ميِّتةٍ (علیوان، ۲۰۱۰: ٤۷-٤٦).

در این اشعار تکرار (ما) در آغاز عبارات نقشی به مانند ردیف در شعر کلاسیک ایجاد کرده است. مضاف بر این، تأکید بر سعی در نفی همه امور و سلب بسیاری از مسائل از جهان شاعر را دارد و مؤیّد استفادهٔ شاعر از سبک و زبان زنانه است. تکرار فعل (تَلُوحُ)، نمونه دیگری از زیبایی آفرینی شاعر در واژگان است. آنجا که می‌گوید: «مِن خَلفِ النَّافذةِ/والمطرُ يُلوِّحَانِ/ليدِها المرفرفةِ/بخرقةِ مطبخٍ مبقَّعةٍ بالصلصةِ/والزيتِ/ونجومُ الفحمِ/وهيَ تلوِّحُ/تلوّحُ/تلوّحُ/من البنايةِ المقابلةِ» (علیوان، ۲۰۰٤: ۱۹). این تکرار نشانه تأکید بر موضوع و محتواست تا توجّه مخاطب را بیشتر به خود معطوف دارد و او را در هدف با خود همراه گرداند.

همین‌طور تکرار اسم (زاوية) در این شعر که می‌گوید: «زاويةٌ للأكل/زاويةٌ للرَّسم/زاويةُ لقططٍ مغرورةٍ تقدِّسُ النومَ والعزلة/وفي زاويةٍ من المطبخِ الصغيرِ/الذي لا يصلحُ إلاّ لصناعةِ الحلوى» (علیوان، ۲۰۰٤: ۲۵).

تکرار در بسامد فوق (فعل، اسم) نشان از وقوع یک رویداد است که شاعر به زیبایی آن را به تصویر کشیده و موسیقی خاصّی به سخنش بخشیده است.

تکرار (عبارت) به عنوان مؤلّفه آوایی در شعر علیوان وجود دارد که علاوه بر اینکه جنبه موسیقایی زیبایی به کلامش داده، باعث شده معنا پربارتر گردیده و به مرتبه اصالت برسد؛ چراکه عاطفه و احساس تقویت می‌شود و تأثیرش به‌واسطه فرکانس صوتی آن عبارت افزایش پیدا می‌کند (مرگان‌پور و همکاران، ۱۳۹۸: ۷٦). سوزان علیوان

در دفتر شعری *کراکیب الکلام* چنین می‌گوید: «لاشيءَ/لاشيءَ سوى المطر/على زُجاجِ النافذةِ (وجهيَ الآخر)/حافَّتِها المُصفَرَّةِ كأسنانِ الخريفِ/الرصيفينِ القريبِ والبعيدِ/لاشيءَ سوى المطرَ/على الشارعِ البائسِ مثلَ حُبٍّ تدوسُهُ الأقدامُ» (عليوان، ۲۰۰٦: ٤).

او در تمامی قصیده، ضمن رعایت عبارت (لاشيء)، علاوه بر اینکه بر اهمّیت زیست محیطی باران به عنوان به عنوان نشانه‌ای از آیات الهی و تأثیر آن در حیات زمین و طراوت بخشیدن به گیاهان و ریاحین، تشبیهاتی زیبا را در کلامش می‌آمیزد، تا ذهن و اندیشه مخاطب را آرامش بخشد و تصوّری روشن و ارتباطی منطقی بین گفتارش برقرار سازد، به‌ویژه آنجا که قطرات باران وقتی بر سطح خیابان فرو می‌ریزد و پخش می‌شود، همچون دانه‌هایی می‌شمارد که زیر گام‌های عابران خُرد می‌گردد و این نوع بیان همان چیزی است که به واقع با آنچه مردم در زندگی‌شان می‌دانند و می‌بینند، ملموس است؛ بدین بیان که آنچه می‌گوید و به تصویر می‌کشد، مردم در زندگی‌شان تصویری واقعی از آن دارند و آن را بارها تجربه کرده‌اند. و در یک کلام گفتار شاعر با واقعیات زندگی انسان‌ها پیوند خورده و این امر او را شاعری مردمی ساخته است.

۲.۱.٤. واج آرایی

واج‌آرایی، عبارت است از تکرار یک صامت و مصوت در چندین کلمه جمله که موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند(شمیسا، ۱۳۸٦ :۷۳) و در شعر زنان بسیار بکار می‌رود. این ویژگی، کلام را آهنگین می‌کند و بر زیبایی ظاهری آن می‌افزاید. زیبایی تکرار حرف در شعر بر اساس اصل وحدت در کثرت است، لذا حتی تکرار حرف(خ) هم خالی از زیبایی نیست.(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸) علیوان با توجّه به اهداف، غایات و مضامینی که درصدد القاء آن به مخاطب است از این شگرد بهره می‌گیرد و در اوّلین بند از دفتر شعری *رشق الغزال* از حرف (قاف) چهار مرتبه استفاده می‌کند و می‌گوید: «بأقصى ما يستَطيعهُ يأسُ/بأقلِّ قَدرٍ من ظلّي/أثق بالمطر».(عليوان، ۲۰۱۱: ٥) بنا به نظر زبان‌شناسان، ویژگی صوتی این حرف آوای انفجاری شدید، و بیانگر کوبندگی، تندی و تیزی می‌باشد. (خضر، ۱۹۹۸ :۱۰۱)

در جای دیگر حرف (قاف و غین) را با هم درمی‌آمیزد و می‌گوید: «بَلاصَخبٍ/أُغادرُ صُوَري وأَقفاصِي/ببقايا مِن خمرِك القاني/أحذِّر الضوءَ المريضَ/أخمدُ الأرقّ/لكنّ العصافيرَ/بألحانٍ مُلحّةٍ توقِظُني».(عليوان، ۲۰۱۱: ۱۰)

از آنجا که تشدید آوایی در شعر برای شاعر اولویت دارد. از دیگر حروف در سطوح و بسامدهای متفاوت استفاده می‌کنند. به عنوان مثال کاربرد صدای (س) و (ص) و همچنین گاهی حرف (ث) مورد توجّه شاعر است. آنجا که می‌گوید: «لَيسَت مُسَدَّساً/كي تُصَوِّبَ على ثقبٍ في العُتمةِ/فتُحَرِّرُ بإشارةٍ من إصبعِها عصفوراً بلمعانِ الرصاص/أعلمُ أيضاً أنَّها لَيسَت منديلاً/لكنَّني بينَ غيمةٍ وأخرى أُحاوِلُ/أَن أَكَفكَ بحنانٍ رَطِبٍ في لمستِها/دموعَ مدينةٍ مأساتُها المطرُ» (عليوان، ۲۰۰٦: ۱۱).

حرف(س) نوعی صدای نرم و مرثیه‌واری ایجاد می‌کند. بدین بیان که شاعر با دغدغه محیط زیستی با روحی رنجور و دردناک از موضوعی سخن می‌گوید.(عبّاس، ۱۹۹۸: ۱۱۰) چنین ترسیمی در شعر علیوان حکایت از ایجاد فضایی از ناتوانی است در مقابل دیگر نمونه‌ها که سخن از توانمندی (کاربرد حرف ق)، دارد.

۳.۱.٤. حروف مهموس

کاربرد حروف مهموس در شعر زنان از جنبه‌های آوایی و زیبایی‌های لفظی است؛ زیرا این حروف از شدّت کمتری برخوردار است و بمانند زبان نرم و آرام است. آواها بر مبنای مخرج حروف به دو دسته تقسیم می‌شوند. ۱- آواهای واکدار(مجهور)، به آن دسته از آواهایی اطلاق می‌شوند که در هنگام تلفّظ تارهای صوتی را به ارتعاش درمی‌آورند (أنیس، بی‌تا: ۲۱). چنین آواهایی را می‌توان در واکه‌های (آ، ع، غ، ق، ج، ی، ض، ل، ن، ر، ز، ط، د، ذ، ب، م، و) یافت.(السعران، بی‌تا، :۸۸)

این آواها به خاطر شدّت و آهنگ سختی که دارد، معنا را آشکارتر جلوه داده و تأکید بیشتری به بیان و خواسته گوینده می‌دهد که نتیجه آن تأثیر بر اهمّیت ویژه موضوع و واداشتن مخاطب به توجّه بیشتر است. این شیوه گفتار یا نوشتار مرتبط با مسائل سیاسی و اجتماعی است که به‌واسطه نادیده انگاشتن حقّ یا روا داشتن ظلم بکار می‌رود و مظلوم برای تظلّم‌خواهی بدان پناه می‌جوید. ۲- آواهای بی‌واک: که تارهای صوتی در هنگام تلفّظ به لرزش در نمی‌آید و طنین تارهای صوتی شنیده نمی‌شود. که عبارت‌اند از (ت، ث، ح، خ، ک، ش، ص، س، ط، ف، ق، ه) (السعران، بی‌تا: ۸۸). از نشانه‌های این حرف پدید آمدن نوعی صفیر یا صدایی حفیف هنگام تلفّظ است.

حروف مهموس در شعر سوزان با توجّه به سبک و زبان زنانه، بخش قابل توجّهی از شعر را به خود اختصاص داده است؛ چون این حروف انطباق خوبی با روحیّات و موضوعات شاعر دارد. به‌عنوان نمونه درمقطع اوّل دیوان *لأشبه أحداً*، شاهد کاربرد فراوان این نوع از حروف هستیم. آنجا که می‌گوید: «تُؤرَجحُني/في فضاءٍ/كملاكٍ/لَهُ/خلف المجرّاتِ/إخوةٌ/وَعَلَى الأَرضِ/أَصدَقَاءُ» (علیوان، ۱۹۹٦: ۳). وی در جای دیگر می‌گوید: «لأنّک وحیدٌ/وروحُکَ شاحبةٌ/تلوّنُ وجوهَ أطفالِکَ/بالمساحیق/ثُمَّ تَجلِسُ قبالتَهُم/وَتَبکِی» (همان: ۲۰).

علیوان در این اشعار در موضوعی عاطفی و احساسی سخن می‌گوید، زن بودن وی نیز که چنین نگرشی در معنا برای وی ایجاد کرده در کاربرد حروف مهوس و سست دخیل است و او در بسیاری از مقاطع شعری از آوای مهموس برای تأثیرگذاری بر مخاطب بهره گرفته است؛ زیرا می‌داند که آمیختن کلام با عنصر عاطفه و احساس، وجدان و روحیات مخاطب را متأثّر ساخته و در چنین فضایی خواهد توانست همه توجّه و تفکّر مخاطب را به خود معطوف دارد و مکنونات درونی خویش را در قلب و جان او القا کند و این به دلیل ساختار فیزیولوژی ذهن و قلب زنان است که با احساس مأنوس می‌باشد و در واقع ابزاری تأثیرگذار برای زنان در مواقع نادیده‌انگاشتن حقّ آنان است.

٤.۱.٤. جناس

جناس یکی از فنون بدیعی است که از نگاه سبک‌شناسان در دایره موسیقی قرآن جای می‌گیرد و نام‌های دیگر آن تجنیس، مجانسه و تجانس است که همگی مشتقّ از جنس‌اند و جنس اصل هرچیزی است. نام‌گذاری آرایه جناس نیز به‌واسطه این است که حروف الفاظ آن از جنس و مادّه واحدی هستند.(صفدی، ۱۹۸۷: ۲۳-۲٦)

سوزان علیوان در راستای ایجاد تنوّع و تعدّد آوایی از جناس بهره گرفته که حلاوت و زیبایی خاصّی به شعر او داده است. از آن جمله استفاده از جناس ناقص در مقطع ذیل از دفتر شعری *رشق الغزال* و چنین می‌گوید:«کَم بکیتُ /کَی یشیخ اسمي/کساعٍ مسترسلٍ علی درّاجة/هي برهة/وهم الوقت الذي یمرّ».(علیوان، ۲۰۱۱ :۱۲)

شاعر در این عبارات کوتاه، جناس میان کلمات پرسشی و ضمیر ایجاد کرده است. جناس میان کلمات (کم،کی) و (هی، هم) که علاوه بر همانندی موقعیّت یکسان آنها در ابتدای هر مصرع در تشدید آوایی آن‌ها کمک کرده است.

در نمونه دیگر از دفتر شعری *مایفوق الوصف* به‌طرز زیبایی جناس ناقص اختلافی به کار برده و چنین می گوید: «أن تَقعَ يدي/ على صورةٍ/بالأبيضِ والأسودِ/لي/ أو مِن نهاياتِ القرنِ الماضي/ بذلكَ النحولِ الحالمِ/ بعينينِ واسعتينِ على العالم». (عليوان، ۲۰۱۰: ٦)

در این مقطع جناس میان (حالم و عالم) وجود دارد. جناسی که در وزن و روی همسان است و تنها در یک حرف با هم اختلاف دارند و همین سبب اختلاف معنایی آنها شده است. هرچند کلمات در یک دایره معنایی قرار دارند، هر دو برای توصیف بخشی از جهان و نگرش هستی‌شناسانه شاعر به کار رفته است.

همین‌طور در نمونه دیگر از دفتر لنتخيّل المشهد، شاعر از جناس ناقص افزایشی استفاده کرده و می‌گوید:«وحدُهما الولدُ / والبنتُ المتعانقان/ضفيرةً من لحمٍ ودمٍ/تحتَ مظلَّةٍ ملوّنَةٍ/وضعا، برفقٍ في ثقبيهِ العميقينِ» (عليوان،٢٠٠٤: ١٨).

در این مقطع، جناس افزایشی در حرف وسط رخ داده است؛ یعنی حرف (ح) در «لحم» نسبت به واژه بعدی، بیشتر به کار رفته است و به زیبایی شعر خود افزوده است.

در دفتر شعری كُلُّ الطريق تؤدِّي إلى صلاح سالم، عليوان نمونه زیبایی از جناس ناقص اختلافی می‌آورد: «الريح/كَعبُها العالي/الروح/كَعبٌ مسكورٌ/كسحابةٍ وسطَ السيَّاراتِ المُسرِعَةِ/حولَ عينيها أحمرُ الشفاهِ/عاريةٌ بجناحينِ ناهدينِ/عاهرةٌ لولا أنَّها تُشبِهُ أمَّهاتِنا/هيكلُ عظامٍ على الأسفلتِ يتهاوي» (عليوان، ۲۰۰۸: ۳۲).

در این ابیات شاعر بین دو کلمه (الروح و الريح) و همچنین (عارية و عاهرة) جناس اختلافی برقرار کرده است. او با استفاده از این ابزار خواسته حساسیّت و ظرافت شعری خود را به مخاطب انتقال دهد.

۲.٤. زیباشناسی واژگانی

۱.۲.٤. رنگ واژه (رنگ‌آرایی)

رنگ یکی از ابزارهای روانشناسان برای شناخت روان آدمی است و استفاده از آن در نهایت برای هر شخص ایجاد باور، علاقه، سلیقه و آرزوهای خاص می‌کند.

لیکاف معتقد است رنگ واژه‌هایی که زنان بکار می‌برند بسیار دقیق است. به‌عنوان نمونه آن‌ها بیشتر از رنگ‌هایی چون قهوه‌ای روشن، بنفش کم‌رنگ استفاده می‌کنند.(لیکاف، ۱۹۷۵: ۱۲؛ نجفی ۱۳۹٤: ۱۸۸)

همین‌طور زن‌ها برای هر رنگی طیف‌های گوناگون در نظر می‌گیرند. عزّالدین اسماعیل بر این باور است که شعر در آغوش رنگ‌ها و شکل‌هاست که می‌روید و رشد می‌کند.(عزّالدین اسماعیل، ۱۹۸۱: ۱۳۰)

شعر سوزان علیوان مملو از رنگ‌هاست که برای تصویرسازی موضوعات و سوژه‌های شعری از آن بهره می‌گیرد. علیوان رنگ‌ها را به صورت معدود و جزئی بکار نمی‌برد، بلکه مدام در مقاطع شعری خود از آن استفاده می‌کند.

او در دفترشعری لنتخيّل المشهد، چنین می‌گوید: «الزرقاء/الخضراء/الحمراء/المنهمرة/بمساحِيقِهِ الرخيصة».(عليوان، ٢٠٠٤: ١٦)

او در این قطعه در نقّاشی کلام خود، از یک رنگ استفاده نکرده؛ بلکه با رنگ‌های مختلف در صدد تجسّم بهتر و پربارتر سوژه خود می‌باشد.

در نمونه دیگر می‌گوید: «العشَّاقُ الذينَ/بأيدٍ بيضاء/ومطارق ملوَّنه/يرمِّمون الأرضَ والأرواحَ».(همان: ۲۲)

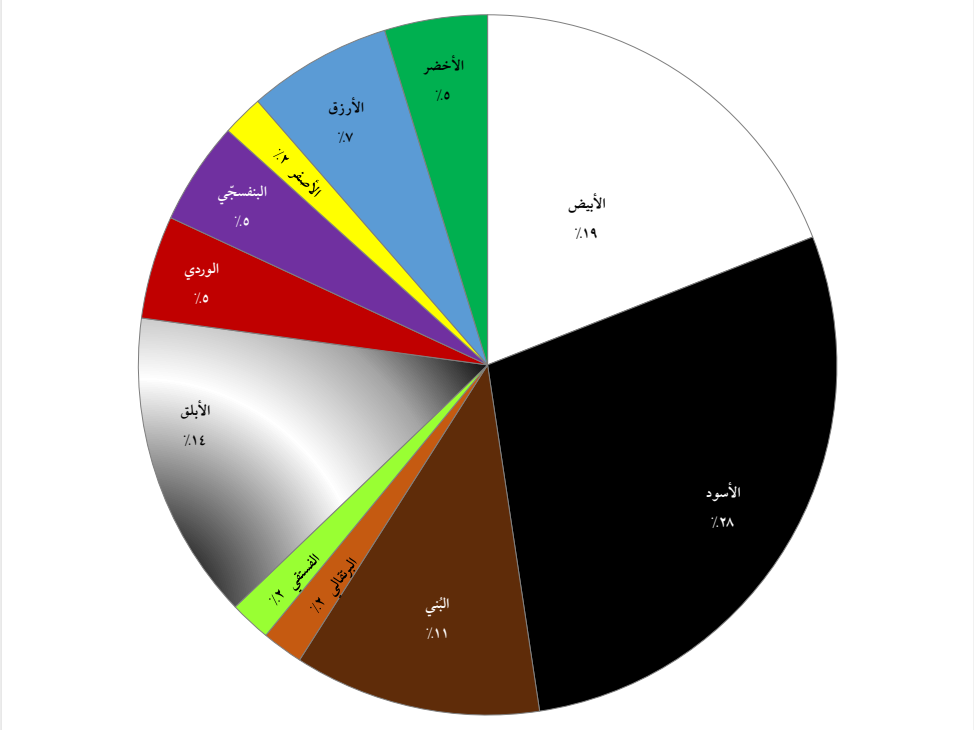
در این مقطع شاعر گرچه تنها از رنگ سفید استفاده کرده، امّا واژه «ملّونة» که بار معنایی تمام رنگ‌ها را به دوش می‌کشد، سوژه مورد نظر وی را تداعی کرده است.

در میان رنگ‌ها، رنگ سیاه بیش از سایر رنگ‌ها، مورد توجّه شاعر است و همچنین علاوه بر آن رنگ‌های دوگانه سیاه و سفید، جای وسیعی در شعر دارد. به‌طوری که تابلوهای شعری وی را به زیبایی آراسته است.

او در دفتر ما يفوق الوصف، دو رنگ اصلی را در عنوان و مقاطع شعری خود بکار گرفته و می‌گوید: «رقع بيضاء وسوداء/القلبُ لايُقسَمُ/لكنَّها روحي/رقعٌ بيضاءُ وسوداءُ/احتمالٌ يسعُ الجميعَ/ولايجرحُ إلا نفسَهُ» (علیوان، ۲۰۱۰: ۹٦).

در این مقطع شاعر برای بیان اندوه درونی خویش و نیز توصیف مسائل معنوی از دو رنگ سیاه و سفید استفاده کرده است. همین‌طور شاعر در جای دیگر برای توصیف و تجسّم امور تراژدیک از رنگ سیاه کمک می‌گیرد و چنین می‌گوید:«تعالَ وفَتِّش خزانتي أيُّها السفيه!/صرخَت في وجهِ دبُّورٍ أسود/حاولَ أن يلامسَ جسدَها في مرورِهِ/لَعلَّ ألوانَها تبهتُ على معطفِهِ الداكنِ» (علیوان ،۱۹۹۹: ۲٦).

همین‌طور علیوان، سرور و شادمانی را با رنگ‌های روشن و شفاف توصیف می‌کند و آنجا که می‌خواهد از خنده و اظهار فرح کودکان سخن گوید، واژه رنگین‌کمان که آمیخته به رنگ‌های زیبا است، به‌کار می‌برد و چنین می‌گوید: «قوسُ القزحِ فرحةُ الأطفالِ ذاتِهم/وقد ربّتَ اللهُ على أكتافِهِم/وابتسم».(علیوان ،۱۹۹٦: ۳٦) همین‌طور در دیگر منظومه‌ها و مقاطع شعری علیوان، تجلّی رنگ یکی از بسامدهای پرکاربرد اوست که مضاف بر زیبایی گفتاری، در بیان مضامین درونی، حالات و احساسات شاعر نقش بسزایی دارد.



بسامد تقریبی رنگ آرایی در شعر سوزان علیوان

۲.۲.٤. تعدیل‌کننده

از دیگر زیبایی‌های لفظی در گویش زنانه به‌کارگیری تعدیل‌کننده، یعنی کلماتی که بر حدس و گمان و عدم اطمینان دلالت دارد، می‌باشد. لیکاف استفاده بیشتر زنان از این واژگان را دلیل بر عدم قطعیت و اعتماد آن‌ها می‌شمارد و آن را از مشخصّه‌های زبان زنانه یعنی کسانی که از قدرت در جامعه بی‌بهره هستند، می‌داند.(لیکاف، ۱۹۷۵: ١٤)

این تعدیل‌کننده‌ها در قالب افعالی مانند فکر می‌کنم، به نظرم می‌آید، گمان می‌کنم، شاید، ممکن است، بوده که در عربی معادل أظنُّ، أزعم، برأیی، بزعمی، لعلَّ، یمکن، یحتمل، ربَّما و... است. شعر علیوان با توجّه به غلبه سبک زنانه و آرا و اندیشه‌های شعری وی، دارای این آرایه‌ها، می‌باشد و نشان از عدم قطعیت اطمینان وی در امور دارد. به عنوان نمونه کاربرد حرف مشبّه بالفعل (لعلَّ وکأنّی) در دفتر شعری الحُبُّ جَالِسٌ في مَقهَى المَاضِي، آنجا که می‌گوید: «أُغنّي لعلَّني أولَدُ/أغنّي لأنّي أموت/أُغنّي كأنّني لم أولد/أُغنّي كأنّنا لانموت».(علیوان، ۲۰۱٤: ۱۲) شاعر در این مقطع که به نوعی از رابطه میان سرود و مرگ و زندگی سخن می‌گوید. ضمن تکرار فعل أُغَنِّی با حروف (لَعَلَّ) و (کأنَّ) تردید موجود در نفس خویش را ابراز می‌دارد و با شکّ و دودلی مفاهیم مورد نظر را بیان می‌کند.

همین‌طور در نمونه دیگر در دفتر شعری رشیق الغزال می‌گوید: «أهمل هاتفي/لعلَّني ألهو/أغالب التوق/وتغلبني أغنية» (علیوان، ۲۰۱۱: ۲۷) و نیز در فرازی دیگر از شعرش در دفتر *مَا مِن يَدٍ شَاهِدٍ*، شاهد کاربرد (لَعَلَّ) می‌باشیم: «في الشارعِ يتهافتُ عليها الأطفالُ/لعلَّهُم ينتزعونَ من جسمِها قطعةَ حلوى» (علیوان، ۱۹۹۹: :۸) که همه این تعدیل کننده‌ها، نشان از امری مبهم در ذهن شاعر دارد که با دیده گمان و شکّ بدان می‌نگرد و این امر نشانگر، سبک زنانه یا ادبیّات زنانه علیوان می‌باشد، هرچند در شعر به سبک مردانه ظهور بیشتری دارد.

۳.۲.٤. تشدید کننده (تأکیدکننده‌ها)

تشدیدکننده‌ها که با الفاظی چون (فقط، حتماً، واقعاً، حقیقتاً) بیان می‌شود و به جملات تأکید قوّی‌تر و شدیدتر می‌بخشد، نشان از اعتراض به وضعیتی در جامعه و شرایط نامناسب اجتماعی است و گوینده بر این باور است که باید سنجش را با گستاخی و جرأت، افزون‌تر بیان کند تا از طرف شنونده پذیرفته شود.(بهمنی مطلق و مروی، ۱۳۹۸: ۳۱) مضاف بر این، کاربرد تأکید معنوی و تأکید لفظی، مفعول مطلق، و استثنا نشان از تشدیدکننده‌ها در عبارات می‌باشد که شعر سوزان علیوان در آن بی‌بهره نیست. او وقتی از مسائل دنیا و جامعه خویش مانند: حقوق زن، آزادی بیان، هویّت اجتماعی و... سخن می‌گوید، نگران است و آن را دغدغه فکری می‌شمارد و بر آن است کلامش را با تأکید و شدّت بیشتر بیان کند تا زمینه را برای به کرسی نشاندن نظرات خود فراهم سازد. او در نمونه‌ای از دفتر مِعطَفٌ علّقَ عَلَى حَيَاتِكَ، با اسلوب استثناء و واژه «سوی»، کلام خود را تقویت می‌بخشد و می‌گوید: «ليس القمر سوى منطادنا الهارب/مظلّتک الواسعة/ ملاكي في مرآة».(علیوان، ۲۰۱۲: ۱۷) همین‌طور کاربرد واژه (کُلّ) در تبیین مفهوم مورد نظر که چنین می‌گوید: «إلى طرُق من طفولتي وأرجوحة أزل/بعضُها أحصنةٌ خشبيةٌ/كُلُّها طلّ على مظلّة».(همان، ۲۷) او در دیوان لا أشبه أحداً، در فرازی از شعرش ضمن سخن از مشابهت امور، خود را موجودی تنها و غریب در دنیایش می‌پندارد و با واژه (وحدی) بیان می‌کند که علی رغم اینکه در جامعه است، ولی روح او

تنهاست و چنین می‌گوید:«تتشابه بطاقاتُ الأصدقاءِ/أمطارُ الشتاءُ/المقاهي/المتاجرُ/وجوهُ الناسِ/في الزحام/وحدي/ أنا الغريبةُ لا أشبهُ أحداً».(علیوان، ۱۹۹٦: ۱۷) در این ابیات و دیگر موارد مشابه در آثار سوزان این نکته مبرهن است که وی در شیوه و اسلوب گفتارش و در تبیین واقعیات جامعه و چالش‌های پیش‌رو، به این نتیجه و معنا دست یافته که راه رسیدن به حقوق زن و بازیافت هویت اجتماعی، باید فریاد برآورد و پیوسته با تأکید سخن گفت تا اهمّیت مسأله را ظهوری تازه بخشید. از طرفی هرچند خود را در این وادی تنها می‌بیند، ولی با امید و اتکا به قدرت گفتار و بیان حقایق به خود می‌قبولاند که بالاخره روزنه‌ای برای فایق آمدن بر خواسته‌هایش و آزاد شدن از قیود بی‌توجّهی به حقّ، بازخواهد شد.

حال از آنجا که زیباشناسی تنها به بیان جنبه‌های بلاغی، واژگانی و آوایی منحصر نمی‌شود و زیبایی‌های نحوی به نوعی تبیین‌گر زوایای گفتاری شاعر یا نویسنده می‌باشد، در ادامه سخن به این مقوله می‌پردازیم.

۳.٤. زیباشناسی نحوی

جمله‌ها در متن کار انتقال مفاهیم را بر عهده دارند و مهارت و روحیه نویسنده در کیفیت و حالت جمله‌ها تأثیر می‌گذارد. لذا شناخت سبک‌شناسی در لایه نحوی، ما را با جملات غالب و مسلّط بر متن و بسامد نوع جمله‌ها آشنا می‌سازد و از دیگر سو، بررسی قواعد حاکم بر شیوه ترکیب واژه‌ها و شکل گرفتن جمله‌ها در یک زبان و روابط میان عناصر ساختمان جمله‌ها، خواننده را به پیوند با متن ترغیب می‌کند.(فسنقری و کارآمد، ۱۳۹٦: ۱۷۷) شیوه بیان و نحوه گویشی سوزان علیوان به عنوان یک زن شاعر که در پی ابراز عقیده، خواسته‌ها و حقوق خویش است با زیبایی‌های گفتاری و اسلوب بیانی خاصّی همراه است که شعر و شخصیّت زنانه او را موجّه و ممتاز ساخته است. که در این میان شناخت ابعاد نحوی و گویشی وی و تبیین زیبایی‌های این حوزه ما را در بازشناسی ساختار جملات و عبارات، نوع جمله‌ها و شیوه‌های بیان، کمک خواهد کرد و خوانندگان را با زوایای کلام و بیان آشنا خواهد نمود که در این قسمت به برخی از این نمونه‌ها اشاره می‌کنیم.

۱.۳.٤. جملات استفهامی ضمیمه‌ای

پرسش‌های ضمیمه‌ای عبارتی کوتاه در پایان جملات خبری هستند، که آن را سؤالی می‌کنند (ترادگیل، ۱۳۷٦: ۱۵۸) و کاربرد این‌گونه جملات در زبان زنانه به‌مراتب بیشتر از مردان است. این‌گونه پرسش‌ها قدرت اظهارنظر قطعی را کاهش می‌دهد و نشانگر دو دلی و ناامنی است (نعمتی، ۱۳۸۲: ۱۹۸) و اشخاصی که پیوسته از جملات پرسشی استفاده می‌کنند، در واقع به اظهارات خویش مطمئن نیستند. علیوان مفاهیم جدید و ظریف شاعرانه را در قالب جملات خبری ثابت، بیان نمی‌دارد، بلکه در قالب پرسشی که نیاز به تأیید دارد، مطرح می‌کند. به‌عنوان نمونه در دفتر شعری شمسٌ مؤقتهٌ چنین می‌گوید: «مالغرابةُ/أيُّها الأصدقاءُ/في عصفورٍ/يعبرُ غيمةً/في سقفِ الحانةِ/ويصطدمُ بشبيهٍ / في لمعانِ المرآةِ؟» (علیوان، ۱۹۹۸ :۲۲).

همین‌طور دیگر نمونه در همین دفتر که می‌گوید: «ما عنصرُ المفاجأةِ/في تفكُّكِ جَمعَتِنا/وتَحَلُّلِ الشموسِ المدلَّاة من الأعناقِ / إلى سوائلِ حامضةِ/تُفسِدُ قمصانَنا المربَّعةَ/وتُخمِدُ سعالاً متقطِّعاً في صدورِنا؟» (همان: ۲۳).

شاعر در طرح سؤال یا انشاء جملات استفهامی، اینگونه وانمود نمی‌کند که بر جواب آن به کمک مخاطبانش دست یابد؛ بلکه در واقع با ایجاد سؤال در ذهن و اندیشه مخاطب و دادن رمز، می‌خواهد افکار عمومی را با خود همراه سازد. لذا دیده می‌شود که گاه با عبارت (أيُّها الأصدقاءُ)، زمانی با (هل) و گاهی با (مای استفهامیه)، سؤالاتی از بطن جامعه مطرح می‌کند و با رمزهایی چون (شمس، قمیص، عصفور و...) همه اذهان را درگیر می‌کند تا به نوعی به جامعه تفهیم کند که همه باید برآنچه در سطح اجتماع رقم می‌خورد، وقوف داشته باشند. بدین بیان که در واقع سؤال را ابزاری برای به میدان کشاندن تفکّر مردم و انگیزش آن، برای توجّه به مسائل موجود است.

زیباتر از همه در قصیده «دموع الأسماک» در دفتر شعری لنتخیّل المشهد، چنین می‌گوید: «وطفلةٌ ترسمُ بدمعاتِها الدوائرَ في ماءِ روحِهِ/وتسألُ:/هل تبكي الأسماكُ/مثلَنا/في الأعماقِ/حينَ تكونُ وحيدةً وحزينة؟» (علیوان، ۲۰۰٤ :۳۳).

علیوان در این قطعه، از بیان مفهوم ذهنی خود در قالب جملات خبری و یقینی پرهیز کرده و در قالب پرسش، حضور ماهیان تنها و اندوهگین را در اعماق تیره و تاریک دریاها که حکایت از تراژدی غم‌انگیز جامعه دارد، همراه خود احساس می‌کند و آنان را چون دوستانی همدرد و همنوا می‌شمارد و این‌چنین وانمود می‌کند که دردها و نابسامانی‌های موجود در جامعه، تنها روح و روان انسان‌ها را نمی‌آزارد، بلکه ماهیان دریا را نیز دردمند ساخته است. این تصویر از زیباترین و باعاطفه‌ترین سروده‌های سوزان علیوان است که تابلویی شگفت‌انگیز، همراه با آهنگی حزین از اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، ارائه می‌دهد.

٤. ۳. ۲. جملات کوتاه

جملات، سازه مهم کلام است و بلندترین واحد سازمانی در نحو است، بلندی و کوتاهی جملات مبیّن ساحت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده می‌باشد (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۷۵). یک متن وقتی از جمله‌های بلند تشکیل شود، سبکی آرام را رقم می‌زند و برای فهم آن به درنگ و تأمّل بیشتری نیاز است. برعکس، فراوانی جملات کوتاه و منقطع در سخن باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و از حالت عاطفی و منطقی‌تری برخوردار است.(فسنقری و کارآمد، ۱۳۹٦: ۱۸۱) گرایش به جملات کوتاه و ساده یکی از ویژگی‌های دستوری ادبیّات زنان است و علّت پرداختن به اینگونه جملات را می‌توان در نگاه جزئی‌نگر آن‌ها جستجو کرد (همان: ٤۰۷). شعر سوزان علیوان از این مشخصّه (جملات کوتاه) خالی نمی‌باشد؛ زیرا او عادت به پرگویی ندارد و اندیشه خود را بطور کوتاه بیان می‌کند. او در دفتر رشق الغزال، مقصود خود را بصورت کوتاه به رشته نظم می‌کشد، که بر زیبایی کلام و گفتار او می‌افزاید و چنین می‌گوید: «بلاصخبٍ/أغادرُ صُوَري وأقفاصِي/ببقايا مِن خمرک القاني/أُخدِّر الضوءَ المريضَ/أخمدُ الأرق/لكنَّ العصافير» (علیوان، ۲۰۱۱: ۱۰). در این قطعه، سبک زبان زنانه، در کوتاه‌ترین جملات بصراحت دیده می‌شود. شاعر از ترکیب جملات پرهیز نموده و حتّی فعل‌ها را به یکدیگر معطوف نساخته است و این خود بر زیباییی لفظی کلام وی در قرائت و تأکید افزوده است.

در دفتر شعری شمس مؤقته، گاهی علیوان در میان جملات کوتاه، عبارتی بلند بکار می‌برد و این خود در القای مضمون بر ذهن مخاطب و تنوّع الفاظ در گفتار نوعی زیبایی می‌آفریند. او می‌گوید: «هذا الدمعُ المنسكُ في ترابٍ/غيرُ قادرٍ علي إعادةِ الروحِ لخلايا الكلورفيل الميِّتةِ في أوراقٍ/لم تنجُ من حريقِ أشعلناهُ/بأعقابِ السجائر/بغروبٍ تركناهُ وحيداً وراءَنا/دونَ قصدٍ/دونَ درايةٍ بما يعنيةِ الجحيمُ آنذاک/ولم تغفرهُ لنا الغابةُ ـ الأمُّ/وإلاَّ بماذا تُفسِّررن تعثُّرَنا/بجذورٍ قاتمةٍ/وظلالٍ تتمايلُ/ كُلَّما

خطونا».(علیوان، ۱۹۹۸: ۱۱) این سبک گفتاری یک شاخصه نحوی پرتکرار در شعر سوزان است که ناشی از شیوه زنانه و غلبه زبان زنانه در شعر اوست. زیبایی گفتار او در این است که باور دارد بیان مقصود در قالب جملات کوتاه، ولی با غنای معنایی فصاحت و بلاغت سخن را می‌افزاید و از دیگر سو، تنوّع در گفتار، یعنی طرح موضوع در قالب جملات کوتاه یا بلند، توجّه مخاطب را به اهمّیت موضوع معطوف می‌دازد و این یکی از جنبه‌های هنرآفرینی یک نویسنده یا شاعر است که سعی دارد کلامش را، گاه با کوتاهی یا بلندی سطر و نیز گاهی با آرایه‌های لفظی و معنوی برای مخاطب خود زیبا و موجّه جلوه دهد و این ویژگی در بسیاری از شعر شعرای مرد و زن که دیدگاه انتقادی در باره مسائل جامعه دارند، دیده می‌شود.

٤. ۳. ۳. جملات ناتمام

سبک نوشتار زنان به نسبت مردان ساده‌تر است و بسامد جملات ناتمام و حذف عناصر نحوی در کلام زنان بیشتر رخ می‌دهد؛ زیرا زنان علاقه‌ای به تکمیل بحث ندارند و مایل‌اند کلامشان قطع شود.(فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۹) شعر سوزان علیوان از جانب زنی با احساسات و اندیشه‌های زنانه صادر می‌شود و علی‌رغم داشتن افکار بزرگ و مهمّ از جهت ظرافت و لطافت و جزئی‌نگری حکایت از شخصیّتی زنانه دارد. وی در مواقعی متناسب با خصلت زنانه جملات و مصراع‌های شاعرانه خود را ناتمام رها می‌کند و با برش جمله، وظیفه حدس و تکمیل جمله را برعهده خواننده می‌گذارد و وارد جمله بعدی می‌شود. او در مقطع زیر از دفتر شعری الحُبُّ جَالِسٌ فِي مَقهَى المَاضِي، جملات را نیمه کاره رها می‌کند و با نقطه‌چین، موضوع را به خواننده وامی‌گذارد. آنجا که می‌گوید: «وجدوا صفصافةً تَضحَک /وجدوا أنفسَهم/وسط ورق أصفر/نصفه في الماءِ نجوم/ لو صَدَّقوني... ».(علیوان، ۲۰۱٤: ۳۱)

در نمونه دیگر در دفتر شعری مَا مِن يَد، شاهد چنین سبکی هستیم و چنین می‌گوید: «كأنَّما قلبُها علبةُ ألوانٍ/أنا طائرٌ ... /كانت تردِّدُ طفلةً/هل كانَ ضرورياً/أن تكسرَ ساقَيها مرَّتين/ كي يتنبهوا؟» (علیوان، ۱۹۹۹: ۷). جای دیگر در همین دفتر آورده: «الشمسُ/ في هذه المدينةِ الكئيبةِ/باردةٌ/قاسية/ستكسِّرُ أسنانَنا.../لابُدَّ من حيلةٍ أخرى/تُخرِجُهُم من دفءِ القُطنِ والأحلام!» (همان:۲۰).

علیوان با کاربرد این سبک از آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی که یکی از مهمّ‌ترین اصول شعر پست مدرن است استفاده کرده‌است. او با جدا کردن کلمات از معنای وضعی آن‌ها و با کناره‌گیری از هنجارهای عادی زبان، ویژگی تازه‌ای به کلمات می‌بخشد، که در نهایت دستور زبان شعر را که با دستور زبان هنجار در ژرف ساخت، تفاوت‌های آشکاری دارند، تشکیل می‌دهد (صفوی، ۱۳۹۳: ۳۹) و از طریق همین آشنایی‌زدایی، مراتب تمایز و تشخیص بخشیدن واژه‌ها را فراهم می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ٦)

٤. ۳. ٤. جملات تمنّی

ازآنجاکه زنان مخلوقات با احساسی هستند، همانطور که از پرسش بهره می‌برند، گفتارشان از تمنّی و ترجّی نیز خالی نیست؛ زیرا تمنّی خواستن امر مطلوبی است که امیدی به وقوع آن نمی‌رود و حدوث آن مورد انتظار نیست (هاشمی، بی‌تا: ۱۰۳).

سوزان علیوان در شعرش بنا به مناسبت‌های مختلف از عناصر تمنّی استفاده کرده و آن را برای بیان آرزوها و نیازهای برطرف نشده خود به‌کار برده است. وی در میان ادوات تمنّی از ادات جایگزین (لو) استفاده کرده که بر امتناع دلالت می‌کند. او می‌خواهد بدین‌وسیله محال بودن بسیاری از امور در زندگی روزمره‌اش را به تصویر بکشد. به عنوان نمونه در دفتر شعری لاأشبه أحَداً، چنین می‌گوید: «البنتُ في حجرتِها/تهدهدُ أطفالَهُ/لو أطلَّ من شرفتِهِ/لَمحها تقرؤهُ /لو عبرَت بعينيها النافذةَ/شردَت في شرودِهِ/ لو ارتمى الملاک/وارتطمَ» (علیوان، ۱۹۹٦: ۲٤).

در همین دفتر در جای دیگر از ادات اصلی تمنّی یعنی (لیت) برای بیان مفهوم محال و غیرممکن سخن می‌گوید: «ليتني كنتُ/حينما كانت أمّي/طفلةً حزينةً/تحتاجُ إلى صديقةٍ/في مثلِ حزنِها/ليتني كنتُ هناک/أقاسُمها وحدتَها/يتمَها/وليتني كنتُ أكبرَ منها قليلاً/ لأكونَ أمَّها (همان: ٤٧).

او دقیقاً در این قطعه زیبا با بیان نوستالژیک از کودکی خود حرف می‌زند و با لیت از آرزوهای از دست رفته سخن می‌گوید و در واقع پرشماری تمنّی را با نوستالژی پیوند داده است. وی در دفتر شعری ما یفوق الوصف، از ادات «لو» برای بیان مفهوم تمنّی بهره گرفته و تابلویی زیبا به لحاظ مضمون و گفتاری خلق کرده است. او می‌گوید: «لو لوحةٌ/سويّاً/نرسُمُها/لو بيتٌ/لو مدينةٌ/لو شوارعُ طويلةٌ كأشواقِنا/لو لا تتداخَلُ الأشجارُ/حينَ نتشاجر/لو حياةٌ أخرى/تستحقُّ/لو أنَّک لي/ لو أنَّ قلبي قبَّعة ساحر.(علیوان، ۲۰۱۰: ۲٤-۲۳) لو در این قطعه بمعنای کاش است. وی بطور آشکار از آرزوهای دور و دراز خود سخن گفته است. چنین گفتاری نشان می‌دهد که شاعر در دستیابی به چیزهای زیادی ناتوان است و آن‌ها را با امید و آرزو بیان کرده و این مؤیّد سبک زنانه اوست.

٤.٤. زیباشناسی ارتباطی

این سطح از زیباشناسی بیشتر به موضوعاتی اختصاص می‌یابد که در حیطه زبان زنانه می‌گنجد و یا مسائل و عناوینی است که در ادبیّات زنان مورد توجّه و علاقه آن‌ها می‌باشد که از جمله آن می‌توان به موضوعات زنانه یا واژه‌های زنانگی، عقاید و فرهنگ عامیانه و حقوق زنانه اشاره کرد که در این قسمت باختصار آن را در شعر سوزان علیوان مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱.٤.٤. موضوعات زنانه

از جهت معنایی و موضوعی در شعر سوزان علیوان شاهد کاربرد موضوعاتی از جنس زنانه هستیم که معمولاً در حیطه فکری و ذهنی آن‌ها قرار دارد. مانند صحبت کردن ازگل‌ها، مسائل خانگی، امور تربیتی، پارچه ، رنگ‌ها و ... و بی‌شک طرح این موضوعات در ادبیات زنانه، بر غنای معنوی و زیبایی لفظی آن می‌افزاید. مقطع زیر از دفتر شعری مِعطفٌ علّق حياتك عليك، می‌باشد که زنانه‌نویسی در آن کاملاً مشهود است: «قشّ مِشوار/قُمري مالک الحزين/ ملامِح قُطن يَتَطاير/مَراييل زَهر كتّان/أجراس مدرسة مشمسة/أطفالهُا أطول قليلاً/من أعواد الأخضر في سياج/نُكَبّر لأنّ الدمعة/من خدّ/إلى جذور».(علیوان، ۲۰۱۲: ۷۰)

این واژگان به‌سادگی نشان می‌دهد، خالق این گفتار یک زن است و مضاف بر این، در همه این واژگان زیبایی لطافت و انسجام کلمات کنار یکدیگر رقم خورده است.

وی در جای دیگر می‌گوید: «كانتِ الجدرانُ حولَنا من كُتُبٍ/رائحةُ الألوانِ نافذة/أن تبقي أهدابي مَعَ شمسِ الستائرِ مُسدَلَةً كانَ الحلمُ/في الحُلُم المُحَصَّنِ بألفِ رُمحٍ/ آخذاً ملامحَ حُرَّاسي».(علیوان، ۲۰۰۸ :۱۷) برخی واژگان به‌کار رفته در این قطعه به نوعی بیانگر زنانگی شعر و تصویر زیبایی از تشبیهات لطیف با استخدام کلمات هماهنگ است. علیوان در به‌کارگیری اینگونه واژگان زنانه بسیار با مهارت و دقیق عمل می‌کند و در بسیاری از دفاتر شعری او این زیبایی‌ها که نشان از چیدمان خوش اندام کلمات است، بکار رفته است که به همین دو نمونه اکتفا می‌کنیم.

۲.٤.٤. فرهنگ و سنّت‌ها

رویکرد به فرهنگ عامه در ادبیات که گاه به‌صورت اصطلاحات مردمی، ضرب‌المثل‌ها، کنایات، عقاید و آداب و رسوم، ترانه‌ها دوبیتی، قصّه‌ها، افسانه‌ها، سنّت‌ها، بازی‌ها و... ظهور یافته، علاوه بر اینکه نشان‌دهنده خصائص روحی و ملّی یک قوم یا ملّت است، استفاده از آن‌ها در نظم و نثر، نیز بر طراوت و زیبایی و ارزش آن می‌افزاید، گویی سخن لباسی از تجربه گذشتگان را به تن کرده و یا به دنیای پیشینیان سفر کرده است. چنین اسلوبی در شعر زنان نیز به چشم می‌خورد و آن‌ها بستر لازم برای پذیرش چنین زیبایی‌هایی را دارند و بیشتر از باورهای و اعتقادات بهره می‌گیرند. در شعر سوزان علیوان نیز نشانه‌هایی از این فرهنگ به چشم می خورد.

در دفتر شعری رشق الغزال، به‌کار رفتن واژه عرّاف به‌معنای فالگیر و ابزارهای او که با عنوان سبع عجاف یعنی هفت پیکان در شعر، مضمونی از عقاید عامه را در ذهن تداعی می‌کند. آنجا که می‌گوید: «الساعةُ السوداءُ/التاسعةُ تقريباً/مَوعدُنا المائج/على جفوٍ ورجاءٍ/بِتقاطعِ العَقاربِ أستعيدُ/مَا قَالَهُ عَرّافُ اصطَفَاني/أكثر من عاصفةٍ/ سبع عجافٍ (علیوان، ۲۰۱۱: ۵۲). شاعر در این قطعه از واژه «الساعة السوداء» استفاده کرده، که خود کنایه از نحوست و شوم بودن زمان است.

وی در دفتر شعری الحبُّ جَالِسٌ فِي مَقهَى المَاضِي، در عالم خیال، اسطوره‌ای کهن به تصویر می‌کشد و در قالب استعاره و تشبیه بدان ریبای می‌بخشد و می‌گوید: «على عُكّاز/بخطوتين دون الأربعين/على درب معبّدة بضلوعي/الأشياء لاتعرفني /أغنّي/العلّني أعرف كيف ينهض طائر/ مِن رمادک» (علیوان، ۲۰۱٤: ۹). هرچند برای خواننده مفهوم واقعی کلام مشخص نیست، ولی لمعاتی از فرهنگ عامیانه دیده می‌شود.

در این اشعار، شاعر سخن از ترس که مانع بزرگی بر سر راه گرفتن حقّ است، سخن می‌گوید. مضاف بر این، عبارت «وحيدة على أقدامها» کنایه از مقاومت در راه هدف است. که به نوعی تهییج برای قدم نهادن به سوی هدف والاست.

۳.٤.٤. حقوق زنانه

پرداختن به حقوق زن، یکی از شاخصه‌های ارتباطی در ادبیات زنانه است، که مورد علاقه تمامی شعراء و نویسندگان زن می‌باشد و این نگرش را به دلیل محرومیت‌های اجتماعی، فقدان شخصیت حقوقی، نابرابری شغلی و ... دارای اهمیت و تأکید می‌شمارند و همین امر، سروده‌های زنانه را در ابیات زیبا و پرحرارت کرده است. و مهم‌تر از همه، بکار بردن واژه‌های زنانه در این حوزه است که بر زیبایی گفتار آن‌ها افزوده است. سوزان علیوان به نوبه خود سهم ویژه‌ای در ترمیم حقوق زنان داشته و تلاش کرده، باورها و عقایدی در رابطه با دغدغه‌های فمنیستی ارائه

دهد. به‌عنوان نمونه در دفتر شعری *مَا مِن يد*، این رویکرد در قالب تشبیهاتی زیبا و کنایاتی پر معنا، به چشم می‌خورد آنجا که می‌گوید: «تعالَ وفتِّش خزانتي أيُّها السفيهُ!/صرخَت في وجهِ دبُّورٍ أسود/حاولَ أن يلامسَ جسدَها في مرورِهِ / لعلّ ألوانَها تبهتُ على معطفِه الداكنِ/بَكَت طويلاً/على كتفِ شجرةٍ/لستُ ساحرةً كما يُشيعونَ في هذة الغابة!» (علیوان، ۱۹۹۹ :۲٦).

در این قطعه شاعر عبارات «فتش خزانتي أيّها السفيه» و یا «وجه دبّور أسود» را کنایه از ستمگرانی می‌داند که حقوق زن را در جامعه نادیده انگاشته و بر آن‌ها ظلم روا می‌دارد و همین‌طور شبهات به کار رفته زبانی گویا از فریاد برای احقاق حقّ است و این سبک نگارش، یعنی طرح مفاهیم در غالب کنایه و تشبیه از زیباهای لفظی گفتارعلیوان است. همین‌طور در دفتر شعری كُلُّ الطَّريقِ تُؤدِّي إلى صلاح سالم، از زن و دغدغه‌های او سخن می‌گوید: «وحيدةٌ على أقدامِها/المقاعدُ التي خَلّفَها العازفونَ/وحدَها الفزّاعاتُ/بظلالِها حَفِظَت اللحنَ/واحتَفَظَت بقُبَّعاتِنا القديمة» (علیوان، ۲۰۰۸ : ۷).

مبرهن است که این شیوه گفتار در تشریح کاربردهای فرهنگی عامیانه در شعر با سبک وسیاق متداول آن در کتب فرهنگی و آداب و رسوم متفاوت است. بدین بیان که علیوان سعی کرده است با زبان زنانه و گزینش کلمات و عباراتی هماهنگ، اشاراتی به حضور عامیانه فرهنگ در نوشته‌هایش نماید که این خود نوعی زیبایی چه از منظر معنا و چه از حیث لفظ، بر کلام شاعر افزوده است.

نتیجه

با توجّه به آنچه گفته آمد، می‌توان نتیجه گرفت که شعر سوزان علیوان به‌عنوان یک شاعرهٔ لبنانی با عقاید فمنیستی، در همه دفاتر شعری‌اش به نوعی مبیّن عقاید، آزادی‌خواهانه، دغدغه‌ها و اندیشه‌های ظریف زنانه اوست که با دقّت و جزئی‌نگری مسائل مربوط به زنان را در قالب سبکی جدید، بر پایه نظریات فمنیستی ارائه می‌کند و جامعه زنان و همتایان خویش را به همراهی فرامی‌خواند تا مرهمی برآرزوها و آمال دست نایافته و ناکامی‌های زندگی اجتماعی و بازشناسی هویّت زنان باشند. و مهم‌تر از آن، این‌که وی در تمامی گفتارش ادبیات زنانه را به‌خوبی رعایت می‌کند و با آفرینش محسنات لفظی، سخن در چهارچوب سطوح (آوایی، واژگانی، نحوی و ارتباطی) شعرش را با رنگ و جلایی جذّاب می‌بخشد تا مخاطبانش را به اندیشه‌های خود راغب ساخته و مضامین فکری و اندیشه متعالی خویش را به آن‌ها القاء نماید و این نشانه روح بلند و شکوفایی ذوق یک شاعره در ادبیات زنانه می‌باشد. او سعی می‌کند، در هریک از سطوح زیباشناسی، با گفتمانی متناسب با موضوع و بیان مؤلّفه‌های مربوط به آن، بین لفظ و معنا ارتباطی همگون و منطقی برقرار سازد و مقصود خویش را در لباس واژگانی هماهنگ با مضمون ارائه نماید. به‌طوری‌که این اسلوب در شعرش، وی را در مقایسه با دیگر شاعرانی که در حوزه ادبیات زنانه، سخن گفته‌اند، ممتاز ساخته است که امید است، این مقال فتح بابی برای شناخت بیشتر ابعاد وجودی این بانوی اندیشمند باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Alvin Schwartz.
۲. Robin Tolmash Lycoff.

کتابنامه

۱.اسماعیل، عزّالدین.(۱۹٦٦). **الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنيّة والمعنويّة**، بیروت: دارالفکر العربی.

۲.انیس، ابراهیم.(بی‌تا). **الأصوات اللُّغويّه**، القاهره: مکتبة نهضه مصر.

۳.بدوی، احمد.(۱۹۹٦). **أسس النقد الأدبي عند العرب**، القاهرة: دارنـهضة مصر للطباعة و النشر.

٤.ترادگیل، پیتر.(۱۳۷٦). **زبان‌شناسی اجتماعی**، ترجمه محمد طباطبایی، تهران: آگه.

٥.خضر، عباس.(۱۹٦۸). **أدب المقاومة**، القاهره: دارالکتاب العربی.

٦.زرکشی، محمّد بن عبدالله.(۲۰۰٦). **البرهان في علوم القرآن**، تحقیق ابوالفضل الدمیاطی، القاهره: دار الحدیث.

۷.ژان کالوه، لویی.(۱۳۷۹). **درآمدی بر زبان‌شناسی اجتماعی**، ترجمه محمّدجعفر پوینده، چاپ اوّل، تهران: نقش جهان.

۸.السعران، محمود.(بی‌تا). **علم اللُّغة مقدّمة للقاری العربی**، لبنان: دارالنهضة العربیّة.

۹.شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸٥). **موسیقی شعر**، ویرایش سوم، چاپ نهم، تهران: آگاه.

۱۰.الصَفَدی، صلاح الدین خلیل بن أیبک.(۱۹۸۷). **جنان الجناس(في علم‌البديع)**. تحقیق سمیر حسین حلبی، الطبعة الأولی، بیروت: دار الکتب العلمیّه.

۱۱.صفوی، کوروش.(۱۳۹۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات**، تهران: سوره مهر.

۱۲.عباس، حسن.(۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربية و معانيها**، دمشق: منشورات اتّحاد الکتّاب العرب.

۱۳.علیوان، سوزان.(۱۹۹۸). **شمس مؤقته**، القاهره.

۱٤._____.(۱۹۹۹). **ما من يد**، القاهره.

۱٥._____.(۲۰۰٤). **لنتخيّل المشهد**، بیروت.

۱٦._____.(۲۰۰٦). **كراكيب الكلام**، بیروت.

۱۷._____.(۲۰۰۸). **كل الطرق تؤدي إلى صلاح سالم**، بیروت.

۱۸._____.(۲۰۱۰). **ما يفوق الوصف**، بیروت.

۱۹._____.(۲۰۱۱). **رشق الغزال**، بیروت.

۲۰._____. (۲۰۱۲). **معطف علّق حياته عليك**، بیروت.

۲۱._____. (۲۰۱٤). **الحبّ جالس في مقهى**، بیروت.

۲۲._____.(۱۹۹٦). **لا أشبه أحداً**، بیروت.

۲۳.فتوحی، محمود.(۱۳۹۰). **سبک شناسی، نظریه ها و رویکردها**، تهران: سخن.

۲٤.الـملائکة، نازک.(۲۰۰۷). **قضايا الشعر المعاصر**، ط۱٤، بیروت: دارالعلم للملایین.

۲٥.گورین، ویلفرد. ال و همکاران.(۱۳۸۸). **درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری مقدّم، چاپ اوّل.تهران: رهنما.

۲٦.میرعابدینی، حسن.(۱۳۸۰). **صد سال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.

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

۲۸.وحیدیان، کامیار.(۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، چاپ اول، تهران: دوستان.

۲۹.ویوین، بار.(۱۳۸۳). **جنسیت و روانشناسی اجتماعی**، ترجمه حبیب احمدی و شایق بیتا، شیراز: نوید شیراز.

۳۰.هاشمی، احمد.(د.ت). **جواهر البلاغه**. ط۲، بیروت: دار إحیاء التراث العربي.

۳۱.بهمنی مطلق، یدالله و بهزاد مروی.(۱۳۹۸). «بررسی زبان زنانه و مردانه در رمان شب‌های تهران از منظر دستور زبان». پویش در آموزش علوم انسانی. تابستان. سال چهارم. شماره ۳ صص۲۱- ۳۷.

۳۲.پارسی نژاد شیرازی، کامران.(۱۳۸۲). «فمینیسم ادبی در غرب». ادبیات داستانی. دورة یازدهم. شماره ٦٨. صص ۳۳-۲۸.

۳۳.زارع، مرتضی.(۱۳۹۷). «نمودهای زنانگی و مردانگی در زنانه نویسی و مردانه نویسی». ادبیات پارسی معاصر. پژوهشگاه علوم انسانی. دوره هشتم. شماره ۲. صص ۱۰۸-۹۱.

۳٤.غلامحسین زاده، غلامحسین و همکاران.(۱۳۹۱). «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دهه هشتاد». دو فصلنامه تاریخ ادبیّات، دوره پنجم. شماره ۷۱. صص ۲۱۲-۱۹۹.

۳۵.فسنقری، حجّت‌الله و کارآمد، راضیه.(۱۳۹٦). «سبک‌شناسی دعای ابوحمزه ثمالی در دو لایه نحوی و بلاغی». مجلّه زبان و ادبیّات عربی.دوره هشتم. شماره ۱۷. صص ۱۷۳-۲۰۰.Doi: 10.22067/jall.v8i17.57713

۳٦.مرگان‌پور، مسعود، حسین شمس آبادی، حسین میرزایی نیا و عباس گنجعلی.(۱۳۹۸). «بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجلّه زبان و ادبیّات عربی. سال یازدهم. شماره ۱. صص ۸۷-۵۷.

۳۷.ممتحن، مهدی و واقف‌زاده، شمسی.(۱۳۸۹). «الأدب النسائي مصطلح يتأرجح بين مؤيّد و معارض». دراسات الأدب المعاصر (التراث الأدبی). دوره دوّم. شماره ۷. صص ۱۵۲-۱۳۵.

۳۸.ممتحن، مهدی.(۱۳۹۲). «نوسان اصطلاح فمینیسم میان ناقدان موافق و مخالف». دراسات الأدب المعاصر(التراث الأدبی). دوره دوّم. شماره (۷). صص ۱٤٦- ۱۳۵.

۳۹.الخلیج.(۲۰۱۲). «الشاعره سوزان علیوان: المکان یلقی بظلال کثیفه علی روح الشاعر».www.alkhaleej.ae

٤۰.یوسف، فاروق.(۲۰۱۸). «سوزان علیوان طفله الشعر العربي التي لن تكبر». صحيفة العرب. السنه ٤١. العدد ۱۱۰۹٦. www.alarab.co.uk

41. Lakoff, Tolmach Robin .(1975).**Language and Woman's Place**, Newyork: Harper and Row Publishers.

42. ––––––––.(2010).**Literary Language and Woman's Place**, Washington: Harper and Row Publishers.

43. ----------.(2012).**The DSL Theory and Literary Language**. Washington: the University of Chicago Press.

References

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

Alaywan, S. (1996). *I am like no one*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(1998). *Temporary sun*. Cairo, Egypt: (n.p.). [In Arabic].

_____.(1999). *There is no hand*. Cairo, Egypt: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2004). *To imagine the scene*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2006). *Cracks of Speech*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2008). *All roads lead to Salah Salim*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2010). *Beyond description*. Cairo, Egypt: (n.p.). [In Arabic].

_____. (2011). *Rashiq al-Ghazal*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2012). *His coat hangs his life on You*. Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

_____.(2014). *Love sitting in a cafe.* Beirut, Lebanon: (n.p.). [In Arabic].

Al-Khaleej. (2012). *Poet Susan Alywan: The place casts dirty shadows on the poet's soul*. www.alkhaleej.ae. [In Arabic].
Al-Malaika, N. (2007). *Contemporary poetry issues*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Ilm Lilmalayin. [In Arabic].
Al-Safadi, S. a. K. A. (1987). *The gardens of rhetorical figures* (in the science of eloquence). Edited by S. Hossein Halabi. Beirut, Lebanon: Dar al-Kotob al-Ilmiyya. [In Arabic].
Al-Sa'aran, M. (n.d.). *The science of language: An introduction for Arabic readers*. Beirut, Lebanon: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya. [In Arabic].
Anis, Ibrahim.(n.d.). *Linguistic voices*. Cairo, Egypt: Nahda Misr Library. [In Arabic].
Badawi, A. (1996). *Foundations of literary criticism among Arabs.* Cairo, Egypt: Nahdet Misr Publishing Group. [In Arabic].
Bahmani Motlagh, Y., & Marvi, B. (2019). A study of gendered language in the novel 'Tehran Nights' from a grammatical perspective. *Journal of Survey in Teaching Humanities*, 3(15), 21-37. [In Persian].
Burr, V.(2004). *Gender and social psychology*. Translated by H. Ahmadi and Sh. Beta. Shiraz, Iran: Navid Shiraz Publication. [In Persian].
Fasanqari, H. A. & Qarzhan, R. (2016). The stylistics of Abu Hamzah Samali's prayer in two syntactic and rhetorical layers. *Journal of Arabic Language and Literature,*8 (17), 173-200. [In Persian]. Doi: 10.22067/jall.v8i17.57713
Fotouhi, Mahmoud.(2011). *Stylistics: Theories and approaches*. Tehran, Iran: Sokhan. [In Persian].
Gholamhossein Zadeh, Gh., & Taheri, Gh. (2012). The history of women's literature in Iran from the beginning of the constitutional period to the end of the 1980s. *Journal of Literature History*, 5(71), 212-199.
Guerin,W.,Labor, E.,Morgan, L.,Reesman, J., &Willingham, J.(2009). *An introduction to literary criticism.* Translated by A. Farahbakhsh and Z. Heydari Moghadam. Tehran, Iran: Rahnama. [In Persian].
Hashemi, A.(n.d.). *Jewels of eloquence*. Beirut, Lebanon: Dar Ihya al-Turath al-Arabi. [In Arabic].
Ismail, A. (1966). *Contemporary Arabic Poetry: Artistic and moral issues*. Beirut, Lebanon: Dar al-Fikr al-Arabi. [In Arabic].
Jean Calvet, Louis. (2000). *An introduction to sociolinguistics*. Translated by M. J Poyandeh. Tehran, Iran: Naghsh-e-Jahan. [In Persian].
Khiḍr, A. (1968). *Literature of resistance*. Cairo, Egypt: Dar al-Kitab al-Arabi. [In Arabic].
Merganpour, M. Shamsabadih,H. Mirzaeenia.H, Ganjali,A. (2018). Study on the stylistics of the phonetic layer of the poems of Khalil Dhawi. *Journal of Arabic Language and Literature*, 11 (1), 57-87. [In Persian].
Mir Abedini, H. (2001). *One hundred years of Iranian story writing*. Tehran, Iran: Cheshmeh. [In Persian].
Momtahen, M. & Vaghefzadeh, Sh. (2010). Women's literature: A term that swings between support and opposition. *Journal of Contemporary Literature*, 2(7), 135-152. [In Persian].
Najafi Arab, M. (2015). *Language and gender in novels*. Tehran, Iran: Elm o Danesh Publication. [In Arabic].

Parsinejad Shirazi, K. (2003). Literary feminism in the West. *Research in Narrative Literature*, 68, 33-28. [In Persian].
Safavi, K. (2014). *From linguistics to literature*. Tehran, Iran: Soreh Mehr. [In Persian].
Shafiei Kadkani, M. R. (2006). *Music of poetry*. Tehran, Iran: Agah Publication. [In Persian].
Trudgill, P. (1997). *Sociolinguistics*. Translated by M. Tabatabaei. Tehran, Iran: Ageh Publishing. [In Arabic].
Vahidyan, K. (2000). *Rhetoric from the perspective of Aesthetics*. Tehran, Iran: Dustan Publication. [In Persian].
Yousef, F. (2018). Suzanne Alaywan, the child of Arabic poetry who will not grow up. *Al-Arab Newspaper*, 41(11096). [In Arabic].
Zaera, M. (2018). Feminine and masculine manifestations in feminine and masculine writing. *Journal of Contemporary Persian Literature*, 8(2), 91-108. [In Persian].
Zarkashi, M. i. A. (2006). *The proof in the sciences of the Quran*. Edited by A. Al-Dimyati. Cairo, Egypt: Dar al-Hadith. [In Arabic].

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

زبان و ادبیات عربی، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۵۹-٤۳

تحلیل انتقادی گفتمان مهاجرت در رمان «ساعة بغداد» از شهد الراوی بر پایه نظریه نورمن فرکلاف

(پژوهشی)

سمیه نیک‌فر (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، آذربایجان غربی، ایران)
اردشیر صدرالدینی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، آذربایجان غربی، ایران، نویسنده مسئول)[1]
مصطفی یگانی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، آذربایجان غربی، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2306-1283

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی، نظریه‌ای نظام‌مند از نورمن فرکلاف است که برای تحلیل آثاری که در پیوند نزدیک با شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه تولید می‌شوند کارایی قابل ملاحظه‌ای دارد و برای بررسی نحوه بازگویی آنچه در جامعه می‌گذرد مناسب است. این نظریه در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین به بررسی اثر می‌پردازد. در سطح اول یعنی توصیف به بررسی صوری و فرمی اثر از جهت واژگان و تعابیر به کار رفته و در سطح تفسیر به کردار گفتمانی در اثر و میزان تأثیر گفتمان یا گفتمان‌های رایج و هژمونی غالب در آن و در سطح تبیین به بازتاب کردار اجتماعی و چگونگی بازتاب مسائل اجتماعی در اثر می‌پردازد. «شهدالرواي»، نویسنده جوان و تازه‌کار عراقی، دو اثر مهم خود را در دهه دوم قرن بیست و یکم به نگارش درآورده است و اثر نخست او به نام «ساعة بغداد» (ساعت بغداد) تحسین ناقدان و مخاطبان زیادی را برانگیخته است. این مقاله به شیوه روش توصیفی – تحلیلی به بررسی و تحلیل گفتمان انتقادی این رمان برای کشف عاملیت شرایط اجتماعی و گفتمان‌های مولّد جامعه می‌پردازد. در واقع هدف این مقاله کشف رابطه میان جنگ و اشغال با تولید و تقویت گفتمان مهاجرت است که برای شهروندان عراقی به ویژه افراد تحصیل‌کرده امری اجتناب‌ناپذیر است. طبیعی است که کشف گفتمان‌ها و عوامل تشکیل دهنده آن در یک اثر، از جهت جامعه‌شناسی و ادبی از ضرورت و اهمیت فراوانی برخوردار است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که نویسنده بسیاری از عناصر زبانی و ساختاری اثر را در ذیل تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی ناگوار جنگ، محاصره و اشغال به کار برده است و در صدد توجیه و عادی جلوه دادن گفتمان مهاجرت است که گفتمانی برگزیده و زاییده شرایط اجتماعی کارگزاران سیاسی است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، کردار گفتمانی و اجتماعی، نورمن فرکلاف، شهدالراوي، ساعة بغداد.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/٤/۲۰ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/٦/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۸/۲۳

۱. رایانامه نویسنده مسئول: a.sadraddini@iau-mahabad.ac.ir

۱. مقدمه

رویکردهای نقدی جدید که در دوره معاصر ارائه گردید از سطح واژه و جمله فراتر رفت و متن و ساختارهای بزرگ متنی را بررسی کرد. محققان و ناقدان به بررسی متن به‌عنوان مجموعه‌ای مستقل و کامل پرداختند و به‌نقد واحدهای بزرگ‌تری ازجمله روی آوردند. همچنین بسیاری از نظریات نقدی معاصر درصدد بررسی کارکردها و چرایی انتخاب قالب‌ها، سوژه‌ها و صورت‌های زبانی بودند که تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف دارای هر دو نکته است. توسعه مکاتب و جریان‌های نقدی مطابق با توسعه آثار و فراورده‌های ادبی پدید آمد و این نتیجه حاصل گردید که یک اثر گفتمان مسلّط جامعه را منعکس می‌سازد و مولّد شرایط اجتماعی است. رمان‌نویسان با روایت رویدادها و اندیشه‌های بزرگ انسانی و اجتماعی در نقش یک جامعه‌شناس ظاهر شدند و به گزارش و انعکاس شرایط جامعه پرداخته و راهکارها و شیوه‌هایی برای حل بحران‌ها و مشکلات پیشنهاد کردند؛ بنابراین برای بررسی و شناخت گفتمان‌های مسلط و چرایی انتخاب صورت‌های زبانی و تحلیل کارکردهای آن، نیازمند نظریه‌ای فنّی و نظام‌مند است. نظریه گفتمان انتقادی فرکلاف با بهره‌گیری از هر دو مقوله ساختارگرایی و کارکردگرایی برای بررسی آثاری چون رمان‌های اجتماعی بسیار مؤثر و کارآمد است.

تحولات و مسائل اجتماعی خُرد و کلان که در عراق دوره معاصر رخ داد، باعث شکوفایی رمان و توسعه نگارش این نوع ادبی گردید که توانایی زیادی در بازتاب مسائل اجتماعی دارد. برای آگاهی از بسیاری مسائل اجتماعی و عمق و میزان تأثیرگذاری آن بر زیست مردم و گفتمان جامعه، رمان یکی از بهترین ابزارها است. بعد از انتخاب رمان، تعیین شیوه‌ای که بتواند ما را در فهم و شناخت جامعه و گفتمان‌های رایج در جامعه و روابط میان لایه‌های محتلف اجتماعی و فکری کمک کند، بسیار دارای اهمیت است. تحلیل گفتمان انتقادی این امکان را برای تحلیل رمان‌های عراقی معاصر به خواننده می‌دهد تا با تحلیل متن‌شناسانه و دقیق، رابطه زبان و اجتماع را کشف و علاوه بر آنکه فرم‌های صوری جدید و هماهنگ را کشف می‌کند، می‌تواند گفتمان و مناسبات قدرت در جامعه و شرایط اجتماعی حاکم را بررسی کند. رمان‌های «شهدالراوي»، نویسنده جوان و معاصر عراقی، از جهت توجه به مسائل اجتماعی روز در نوع خود جالب توجه است و نویسنده دغدغه‌های زن جوان عراقی را در بستر شرایط و تحولات اجتماعی مطرح کرده است. رمان ساعت بغداد وی که جوایز مهم ادبی متعددی بدست آورده، حاصل شرایط اجتماعی جنگ و محاصره و تقویت‌کننده گفتمان مهاجرت است که این مقاله در صدد بررسی همین موضوع است.

۱.۱. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسش‌ها و فرضیه‌های مقاله حاضر به شرح زیر است:

مطابق با نظریه فرکلاف، نویسنده از چه فرم‌ها و صورت‌های زبانی بهره گرفته است؟

رابطه میان فرم‌های بیانی و زبانی با شرایط اجتماعی و گفتمان حاکم در اثر با توجه به نظریه فرکلاف چیست؟

در پاسخ به سؤال اول این فرضیه مطرح است که نویسنده در رمان مذکور از زبان ساده، شفاهی و همچنین پاره‌ای از جلوه‌های رئالیسم جادویی بهره گرفته است.

در پاسخ به سؤال دوم فرضیه بر این اساس است که نویسنده اشکال زبانی و بیانی را مرتبط با طبقات متوسط جامعه که بنابر شرایط اجتماعی و سیاسی مهاجرت را بر قرار ترجیح می‌دهند، به کار برده است.

بدین‌سان این مقاله با تکیه بر دو پرسش مذکور، بعد از بیان پژوهش‌های مرتبط انجام شده و شرحی کوتاه از نظریه و رمان، به بررسی رمان بر پایه سه محور اصلی نظریه فرکلاف می‌پردازد و مفهوم مهاجرت به عنوان کلیدواژه اصلی تحلیل در تمامی سه محور، مورد تأکید قرار می‌گیرد.

۲.۱. پیشینه پژوهش

شهدالراوی نویسنده تازه‌کاری است و تاکنون دو اثر منتشر کرده است و طبیعی است که تحقیقات اندکی پیرامون آثار او نوشته شده است که از جمله آنها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

مقاله (۲۰۲۱)، الانتلجینیسیا في روایتي ساعة بغداد لشهد الراوي، و خواب زمستان لگلی ترقّی. (دراسة مقارنة)؛ به قلم حسن عباس فلاح و همکاران. نویسندگان در این مقاله به بررسی چگونگی حضور طبقه‌ای اجتماعی از اشخاص تحصیل‌کرده و روشنفکر در دو رمان عربی و فارسی پرداخته‌اند. محققان به ابعاد تبعید و تمایل به زیستن در وطن با وجود موانع اشاره کرده و آن را تحلیل نموده‌اند.

پایان نامه کارشناسی ارشد (۲۰۱۹)، معرفية الحوارية ومكونات الشخصية في رواية ساعة بغداد لشهدالراوي. به تحقیق فاطمه بالی و مسعودهٔ فرجانی. این تحقیق در دو محور بحث چندصدایی را در رمان مورد بررسی قرار داده و به تحلیل تناقضات، تضادها و چندگانگی‌ها در رمان پرداخته است. همچنین عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی را مورد عنایت قرار داده و ابعاد آن را مشخص کرده است.

مقاله (١٤٠١)، تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعهٔ بغداد بر اساس نظریه‌ی ساحت‌های روانی ژاک لاکان. نوشته توسط عبدالأحد غیبی و دیگران. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس نظریه- ی سه‌گانه‌ی «ژاک لاکان»، به روان‌کاوی شخصیت اصلی این رمان، یعنی راوی آن، بپردازد و بازتاب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع را در زندگی شخصی و اجتماعی او نشان دهد.

مقاله‌ای دیگر (۲۰۱۹)، با عنوان «الشخصيات العجائبية في رواية ساعة بغداد لشهد الراوي» نوشته عادل محمد و نجم عبدالله. محققان در این مقاله به بعد رئالیسم جادویی در رمان پرداخته و اتفاقات عجیب و جاودیی این داستان که به شیوه تخیلی روایت شده را، تحلیل کرده‌اند.

غیر این موارد فوق و نوشته‌های پراکنده اینترنتی، تاکنون مقاله‌ای درباره تحلیل گفتمان و تأکید بر مقوله و گفتمان مهاجرت در رمان ساعت بغداد به نگارش در نیامده است و مقاله حاضر برای اولین بار به طور دقیق و به این موضوع ورود کرده و از این جهت پژوهشی نو محسوب می‌شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

روش تحلیل گفتمانی فر کلاف از سه سطح تشکیل می‌شود. سطح توصیف که در این سطح متن بر اساس مشخصه های زبان‌شناختی خاص موجود در گفتمان توصیف می‌شود. در سطح تفسیر و توضیح روابط موجود بین فرایندهایی که باعث تولید و درک گفتمان مورد نظر می‌شود و تأثیر انتخاب‌ها در پیکره گفتمان (از لحاظ واژگان، ساخت و ...) مورد بررسی قرار می‌گیرد. در سطح سوم که سطح تبیین نام دارد، به توضیح و چرایی رابطه بین عناصر گفتمانی و اجتماع می‌پردازد؛ یعنی هدف آن توضیح تأثیر گفتمان خاص در چارچوب عمل اجتماعی، با توجه با توجه به پیشینه فرهنگی آن گفتمان و دلایل انتخاب و به کارگیری واژگان خاص در متن می‌باشد.(آقاگل‌زاده، ١٣٩٤: ١٣٩)

به‌طورکلی تحلیل گفتمان می‌کوشد با روشی نظام‌مند به بررسی روابط نامعلوم بین متون و اعمال گفتمانی و ساختارهای موجود در جامعه و روابط فرایندهای فرهنگی و اجتماعی در سطحی گسترده بپردازد (همان، ۱۳۲) از نگاه فرکلاف «تحلیل گفتمان انتقادی در بررسی پدیده‌های زبانی و کنش‌های گفتمانی تا فرآیندهای ایدئولوژیک در گفتمان، روابط زبان و قدرت، ایدئولوژی، سلطه و قدرت، به پیش‌فرض‌هایی با بار ایدئولوژیک در گفتمان، بازتولید اجتماعی ایدئولوژی زور، قدرت و سلطه نابرابری در گفتمان توجه دارد و عناصر زبانی و غیرزبانی را همراه با دانش پیشینه بازیگران به عنوان هدف و موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد».(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲)

تحلیل گفتمان به دلیل اینکه در بررسی‌های خود از سطح کلمه و جمله که نقد ادبی کلاسیک با آن درگیر بود، فراتر رفت، موردتوجه قرار گرفت و هم اینکه تأثیر جامعه بر زبان را مورد بررسی قرار دارد؛ بنابراین از نگاه فرکلاف «در بحث تحلیل گفتمان» دو دیدگاه وجود دارد، اول دیدگاهی که به بررسی تحلیل گفتمان می‌پردازد و تحلیل واحدهای بزرگ‌تری مانند جملات را تعریف می‌کند و دوم دیدگاهی که تحلیل گفتمان را ویژه و متمرکز بر زبان و چرایی واحدهای زبانی می‌داند. دیدگاه اول که به فرم متن توجه می‌کند ساختارگرا و دیدگاه دوم که به کارکرد متن توجه می‌کند کارکردگرا نامیده می‌شود. اولی گفتمان را واحدی خاص از زبان می‌داند که بزرگ‌تر از یک جمله است و تحلیل گفتمان را تحلیل و بررسی این واحدها می‌داند؛ دومی، تحلیل گفتمان را مطالعه جنبه‌های مختلف نحوه استفاده از زبان می‌داند که بر کارکردها و معانی ثانوی واحدهای زبانی تمرکز دارد؛ یعنی کارکرد واحدهای زبانی افراد، اعمال و کردار افراد و همچنین اهداف خاصی که در استفاده از زبان به آن‌ها توجه می‌کنند را در نظر می‌گیرند و سعی می‌کنند معانی اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی آن‌ها را درک کنند».(همان: ۱۰)

رویکرد نومن فرکلاف از میان رویکردهای موجود در جنبش تحلیل گفتمان انتقادی، مدوّن ترین نظریه‌ها و روش‌ها را برای تحقیق در حوزه ارتباطات، فرهنگ و جامعه دارا است.(یورگنسن،۱۳۹۵: ۱۰۹) فرکلاف برای اشاره به کل فرایند تعامل اجتماعی از اصطلاح گفتمان استفاده می‌کند که متن فقط بخشی از آن است؛ زیرا او برای گفتمان سه عنصر متن، تعامل و بافت اجتماعی را در نظر می‌گیرد.(بدوی، ۲۰۰۹: ۹) به باور وی، کاربرد زبان معمولاً در حالتی که سازنده هویت‌های اجتماعی است، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و باورها نیز از طریق آن ساخته می‌شود.(یارمحمدی، ۱۳۹۳: ٤)

۳. خلاصه رمان ساعت بغداد

رمان «ساعت بغداد» که اولین نوشته شهد الراوی نویسنده عراقی است، توسط انتشارات دارالحکمه لندن منتشر شده است و در ۲۲۷ صفحه قطع رقعی روایت شده است. رمانی مشهور که گوی سبقت را از جهت شهرت و محبوبیت از دیگر رمان‌های عراقی و عربی ربود و در فهرست نامزدهای جایزه جهانی رمان عربی بوکر قرار گرفت. رمان در رابطه با موضوع جنگ روایت شده است. شهد الراوی در داستان ساعت بغداد سفری تاریخی را روایت می‌کند. تاریخی که البته در گیر و دار جنگ رنگش کدر شده است. شخصیت اصلی داستان دختری است که از زندگی‌اش از دهه نود تا اوایل قرن بیست و یک می‌گوید. زمانی که عراق درگیر جنگ خلیج فارس است. در همین احوال نیز سازمان ملل تحریم‌های اقتصادی علیه عراق اجرا می‌کند. چرا که عراق به دلیل سلطه طلبی بر کویت باید تاوان بدهد. این تحریم‌ها زندگی را بر مردم سخت می‌کند و آرامش را از آن‌ها می‌گیرد.

٤. پردازش تحلیلی موضوع

در این بخش از مقاله به بررسی سه سطح مورد بحث نظریه گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، یعنی توصیف، تفسیر و تبیین در رمان ساعت بغداد می‌پردازیم.

١.٤. بررسی سطح توصیف و عناصر صوری اثر

اولین مرحله در نظریه تحلیل نقد گفتمان نورمن فرکلاف سطح توصیف است. در این مرحله، متن ادبی جدا از سایر متون، پیشینه و موقعیت اجتماعی به‌صورت مستقل بررسی می‌شود. مجموعه‌ای از ویژگی‌های رسمی که در یک متن یافت می‌شود را می‌توان به‌عنوان گزینه‌های خاص در میان گزینه‌های مربوط به واژگان و دستور زبان موجود که متن از آن استفاده می‌کند در نظر گرفت. این تحلیل، تحلیلی مبتنی بر استنباط‌ها ذهنی از متن است.(فرکلاف، ١٣٧٩: ١٧٥؛ حدادی، ١٣٩٠: ٣٣). از همین رو گفته می‌شود: «برای تحلیل یک متن، ابتدا باید توجه داشت که موضوع پیام در انتخاب نوع زبان نقش اساسی بر عهده دارد» (پهلوان‌نژاد، ١٣٨٧: ٤١). توصیف در این مرحله به معنای شناخت متن در چارچوب بافت متن و تلاش برای یافتن ارتباط منطقی میان کلمات و هم‌نشینی و هم‌آوایی کلمات و واژگان است؛ بنابراین در این مؤلفه به بررسی ویژگی‌های صوری اثر از عنوان، اسامی، صحنه‌ها و غیره که رابطه تنگاتنگی با محتوا و مفهوم کلام و دیگر روابط معنایی از قبیل هم‌معنایی، شمول‌معنایی و تضاد معنایی است(فرکلاف، ١٣٧٩: ١٧٧) پرداخته می‌شود.

عنوان و طرح جلد، به عنوان پیش‌درآمدترین عناصر صوری رمان، حاوی اطلاعات ارزشمندی است (حمداوی، ١٩٩٧: ٣٥) که در سطح تفسیر و تبیین به کار می‌آید و در اینجا از جهت صوری بررسی می‌شود. نویسنده عنوانی واضح و مشخص برای رمان استفاده کرده است که با سبک واضح و همچنین بن‌مایه واضح رمان هماهنگ است. ساعت بغداد در اینجا اشاره زمکانی (زمانی و مکانی) دارد. از جهت زمانی می‌تواند با معنای استعاری خود، به «وقت بغداد» اشاره کند. همچنین نشان می‌دهد نویسنده در حال روایت اوضاع کنونی بغداد است و این کاربرد زمان به طور خودکار ذهن خواننده را به سمت اوضاع کنونی بغداد معطوف می‌دارد. از جهت مکانی نیز مکان خاصی از بغداد که محل نصب ساعت بزرگ شهر است را نشان می‌دهد که پناهگاه آوارگان جنگ‌های عراقی نیز در آن محدوده برپا بوده است. هرچند بامطالعه رمان، جنبه مکانی بر زمانی چیرگی یافته، اما صبغه زمانی نیز در رمان حاکم است و نویسنده درگیری انسان عراقی با جنگ و محاصره را در دوره‌های طولانی و مختلف زمانی از کودکی و نوجوانی تا بزرگ‌سالی را نشان می‌دهد.

طراحی جلد رمان، به‌مانند عنوان با دلالت‌های زمانی و مکانی، زمان شب را نشان می‌دهد و این زمان از طریق تابش ماه که در وسط تصویر به‌صورت برجسته نشان داده‌شده القا می‌شود. همچنین در کناره‌های این تصویر، ساعت بغداد را از چند منظر نشان می‌دهد و شکلی دایره‌ای و قوسی همسان ماه با منحنی کردن ساختمان‌ها و برج ساعت ایجادشده است و در نتیجه یک زمان دایره‌ای و چرخشی را نشان می‌دهد که در مجموع نویسنده به دنبال القا مضمون تاریکی و نا امیدی و تکرار و جریان حوادث جنگی به گونه مداوم است:

تصویر پشت جلد رمان با اقتباسی از متن رمان و تصویری از خود نویسنده و آرم انتشارات به شکل زیر طراحی شده است:

نویسنده در بخشی از پشت جلد به اهمیت زمان در این اثر اشاره دارد: «هكذا اضطرب التوقيت المحلي في مدينة واحدة، يتقاسم أهلها الوقت بحسب أمكنتهم التي ينظُرون منها إلى ساعتها ففي هذه المدينة الغرابئية أصبحت أجيال مختلف تتعايش فيها وليس لديها إحساس طبيعي بالزمن الذي تعيش في داخلها».(الراوی، ٢٠١٤: ٢٦٥)

(ترجمه) «بدین‌شکل تعیین زمان در یک شهر در نوسان است. مردم وقت را متناسب با موقعیت‌هایی که در آن ساعت را می‌نگرند، تقسیم می‌کنند، در این شهر عجیب و شگفت‌انگیز نسل‌های مختلفی باهم در آن زندگی می‌کنند و احساسی طبیعی‌ای نسبت به زمانی که در آن زندگی می‌کنند، وجود ندارد».

در اینجا نویسنده به‌جا و منطقی از واژه «اضطرب» استفاده کرده است که نشانگر درهم‌آمیختگی و مرزشکنی زمانی است و با این شگرد، چندگانگی زمان و در پی آن چندگانگی نسل‌ها و شخصیت‌ها و حالت‌های جامعه متشنج را نشان داده است. بدین‌سان، این تناقض از ابتدایی‌ترین سطوح قابل‌پیگیری است و به شخصیت‌ها و واژگان نیز سرایت کرده است. در محور بعد که واژگان موردبررسی قرار می‌گیرد، می‌توان علاوه بر دوگانگی واژگان در برخی سطوح، پویایی واژگان را از جهت کاربرد واژگان عامیانه و رسمی در ابتدا رمان بررسی کرد. این کاربرد واژگان عامیانه نه‌تنها بار معنایی سبکی؛ بلکه بار ایدئولوژیک روشنی نیز دارد و نشان از حاکمیت جنگ و محاصره و ارتباط آن با طبقات پایین جامعه است. در سطر آغازین رمان می‌خوانیم:

«قبل أن تنهي حكايتها، قاطعتها ونضهتُ من مكاني وذهبت إلى أمي أسألها:

ماما ليش عيني مو خضر مثل عيون نادية؟» (همان، ١١)

(ترجمه) «قبل از اینکه حکایت خود را تمام کند، آن را قطع کردم و از مکانم بلند شدم و به سمت مادرم رفتم و از او پرسید: مادرم چرا چشمان من به مانند چشمان نادیه سبز نیست؟»

همان‌طور که دیده می‌شود نویسنده با کاربرد زبان عامیانه نشان می‌دهد که طبقات پایین جامعه که با موضوعات و زبانی عامیانه درگیرند، در بطن روایت حضور دارند که علاوه بر کاربرد نشان‌دار زبان عامیانه که درصدد برقراری ارتباط موضوع و گفتمان روایت با مردمان توده است؛توصیفاتی که نویسنده ارائه می‌دهد با جزئی‌نگری درصدد بیان واقعیت و تجسم فضا درون پناهگاه‌ها است. این تصویرسازی‌ها در صفحات آغازین رمان بیشتر است و نویسنده تلاش می‌کند قبل از اینکه به بعد گفتمان و محور اصلی اثر وارد شود، خواننده را با محیط و فضای داستان آشنا کند: «أمسكتُ بيدها وهربنا نحو المكان الذي تجلس فيه أمي وأمها، تعثرت قدماها بالفانوس الكبير الذي يتوسط أرض الملجأ وانكسرت زجاجته، سال النفط على

الباطلات، مشت النار خطوات على الأرض الرطبة، تجمدنا في مكاننا وسط الظلام، في حين كان وهج الضوء يحرّك ظلالنا على الجدار الإسمنتي في الجهة المقابلة» (همان: ١٣)

(ترجمه) «دستش را گرفتم و به سمت جایی که مادرم و مادرش نشسته بودند دویدیم. پاهای او روی فانوس بزرگ وسط طبقه پناهگاه لرزید و بطری‌اش شکست. روغن روی آشغال‌ها ریخته شد. آتش وارد شد. قدم بر زمین خیس گذاشتیم در میان تاریکی در جای خود یخ زدیم درحالی‌که تابش نور سایه هابمان بر روی دیوار بتنی طرف مقابل تکان می‌خورد»

در واقع نویسنده رگه‌هایی از دوگانگی را در زبان و شخصیت‌ها و زمان به‌کاربرده است و زبان اثر درصدد تجسم نمایشی دقیقی از تحولات جامعه است. البته این سادگی هرچند در کل رمان غلبه دارد؛ اما سادگی واژگان نیز در ابتدا رمان که با کودک بودن سن کودکان همخوانی دارد، برای کشاندن مخاطب به‌سوی اثر نقش دارد و اندک‌اندک از میزان کاربرد آن کمتر می‌شود .هرچند درمجموع تصریح و وضوح از مشخصات مهم زبانی در رمان ساعت بغداد است که گاهی در ذکر اسامی به‌طور مرتب نیز جلوه‌گری می‌کند: «هذه وجدان وهذه أمها وأخواتها. هذا فاروق وأمه وأبوه. هذه أم ملائكة واسمها هيفاء وهذا هو أبوها واسمه أسامة وهذا هو جدها، أما جدتها فهي نائمة كل الوقف وتغطي وجهها بعباءتها السوداء. هذا أحمد وأمه، أبوه لم‌يأت معهما لأنه شهيد» (همان: ١٧)

(ترجمه) «این وجدان است و این مادر و خواهران او هستند. اینان فاروق، مادر و پدرش هستند. این مادر فرشته است، نام او هیفا، این پدرش است و نام او اسامه و این پدربزرگش است. اما مادربزرگش تمام مدت خواب است و صورتش را با عبای سیاه خود پوشانده است. این احمد و مادرش است، پدرش چون شهید بود با آنها نیامد».

مبحث واژگانی دیگر، ترادف و همنشینی واژگانی است و نویسنده از تقابل و تضاد بهره کمتری دارد. تضادی اگر به کار رود، معمولاً سطحی و بار معنایی خاصی ندارد؛ بلکه بیشتر نویسنده با ترداف و هم‌آوایی سعی در بیان مصیبتی مشترک میان زنان و دختران عراقی است؛ بنابراین تقابل در سطوح کلی، میان عراقی‌ها و اجنبی‌ها، میان زبان عامیانه و رسمی، میان نسل‌های متفاوت به تقابل در سطوح جزئی واژگانی نیانجامیده است؛ زیرا نویسنده این شخصیت‌ها عراقی و زنان را از جهت عدم برخورداری از زندگی عادی و ظلم و ستم‌هایی که تحمل می‌کنند در یک گروه و دسته قرار داده است؛ بنابراین هرچند در زیربنای داستان تقابلی است مانند تقابل میان مهاجمان و پناهندگان، و اصولاً هر قصه‌ای از حسب یک نوع تقابل پدید آمده است؛ اما هدف شهدالراوی، بیشتر تجسم و به تصویر کشیدن یکدست جامعه زنان عراقی است؛ حتی جنگ و نیروهای مخرب بسیار فراوان با شخصیت‌ها همخوانی دارد که جزئی از زندگی آنها شده و از لباس تقابل درآمده است به نحوی که شخصیت با واژگانی عاطفی به توصیف جنگ می‌رود و با آن عادت کرده‌اند: «تعالي، أيتها الحرب الصديقة، هذا برج المأمون، وهذه ساعة بغداد، تلك النيابة العالية، وذاك المطار، إذهبي إلى شارع الرشيد ثمة أبراج و بنايات في انتظارك، اذهبي نحو جسر الجمهورية هناك بناية جميلة اسمها ورزارة التخطيط، تعالي من هذا الاتجاه، ارمى حمولتك هنا...»(همان: ١٦٣).

(ترجمه) «ای جنگ، ای دوست من، اینجا بیا اینجا برج المامون است، این ساعت بغداد است و آن دادستانی عالی و آنجا فرودگاه است. برو به خیابان الرشید، آنجا برج‌ها و ساختمان‌ها در انتظارت هستند. برو سمت پل جمهوری آنجا ساختمان زیبایی است به نام وزارت برنامه‌ریزی از این‌طرف بیا، بارت را رها کن، اینجا...»

از جهت نحوی، جملات رمان، معمولاً کوتاه است که موقعیت جنگی و لحظه‌ای رمان بر چنین شگردی دلالت دارد. مثلاً در نمونه ذیل که قابل‌تعمیم به غالب بخش‌های رمان است، نویسنده از جملات بلند تا حد امکان می‌پرهیزد و

همه‌چیز حتی ساختار جملات را موقت طراحی می‌کند که البته زنانگی روایت که به کوتاهی جملات می‌انجامد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۱۷) به عبارتی زنانگی و فضای جنگ‌زده رمان در تشدید جملات کوتاه مؤثر بوده و آن را به‌عنوان یک ابزار گفتمان‌مدار مطرح ساخته است. این ویژگی را تشدید کرده است: «ضحكت المعلمة لكنني لم‌أضحك. المعلمات أحياناً يضحكن بلاسبب. ذهبتُ وجلستُ مع نادية في رحلة واحدة، كانت هذه الرحلة قريبة من نافذة يدخل منها الهواء البارد. أفرك يدي بقوة من شدة البرد و تفرك نادية أصابعها». (الراوی، ۲۰۱٦: ۲۰)

(ترجمه) «معلم خندید؛ اما من نخندیدم. معلمان گاهی اوقات بی‌دلیل می‌خندند. رفتم و در یک سفر با نادیه نشستم. این سفر نزدیک پنجره‌ای بود که هوای سرد از آن وارد می‌شد. از سرما دستانم را محکم می‌مالم و نادیا نیز انگشتانش را می‌مالید».

صیغه داستانی این رمان ضمیر غایب و دانای کل است و این شگرد با توجه به‌سادگی زبان جای تعجب ندارد؛ زیرا در همه‌حال نویسنده می‌خواهد حرف خود را مستقیم به خواننده منتقل کند و با دانای کل و وجه‌اخباری این مأموریت را بهتر انجام داده است. «استفاده از ساخت‌های وجه اخباری، نشان‌دهنده درجه قطعیت بالای متن و موضع اقتدار روایت است»؛(درپر، ۱۳۹۲: ۸۱) البته دقیق‌تر اینکه نویسنده قالب اصلی را صیغه سوم شخص قرار داده و در دورن آن شخصیت‌ها با اول شخصیت متکلم که غالباً نادیه بر عهده دارد روایت را جلو می‌برد؛ اما وجه اخباری در همه این حالت‌ها غلبه دارد: «بعد قليل، اقتربت منهنّ نساء كثيرات وجلسن معهن يتحدثن عن الحرب. جاءت بنات صغيرات وجلست معنا، أتذكر مروة، وبيدا ووجدان و ريتا و ملائكة التي تسميها نادية الشيطانة من دون سبب أعرفه».(الراوی، ۲۰۱٦: ۱٦)

(ترجمه) «پس از مدتی زنان زیادی به آنها نزدیک شدند و با آنها در مورد جنگ صحبت کردند. دختران جوان آمدند و با ما نشستند. مروه، بیدا، وجدان، ریتا و ملائکه را به یاد می‌آورم که نادیه آنها را شیطان می‌خواند بدون اینکه دلیلش را بدانم».

در میان جملات خبری، جملات فعلیه بیشتر به کار رفته است که بر «زمان‌مند بودن، بر پویایی و حرکت دلالت دارد» (عکاشه، ۲۰۰۵: ۸۳) هر چند زمینه داستان به گونه‌ای است که با کاربرد بالای جملات اسمیه انتظار می‌رود تا ثبوت و یکنواختی را در محله و مکان آوارگان نشان دهد؛ اما نویسنده بر خلاف تصور این محله را جز بازگشت‌ناپذیر زندگی قرار داده است و از یک طرف عدم تسلیم شدن شخصیت‌ها و پویایی و حرکت آنها برای خروج از این بحران به کاربرد بیشتر جملات فعلیه انجامیده است. مثلاً در نمونه ذیل این تلاش و پویایی شخصیت‌ها در مکانی که امیدی نیست هم دیده می‌شود: «حمل كتابه و نهض تاركاً عصاه تستند إلى ظهر الكرسي، الذي كان يجلس عليه ودار في الحديقة من دون أن يركز نظره في مكان محدد، وقف خلف النساء اللواتي استدرن نحوه ينتظرن منه خبراً عن المجهول، عاد ينظر في وجوههن واحدة تلو الأخرى، أطلق آهة حارة من صدره وتحسس جبينه: ليس لأي مكن مستقبل في هذ المكان إطلاقا».(الراوی، ۲۰۱٦: ۱۰۹)

(ترجمه) «کتابش را برداشت و از جایش بلند شد و عصایش را روی پشتی صندلی که روی آن نشسته بود، گذاشت. بدون اینکه نگاهش را به مکان خاصی متمرکز کند. در باغ قدم زد. منتظر شنیدن چیزهای ناشناخته بود. یکی یکی به چهره هایشان نگاه کرد. ناله‌ای کشید. گرمی از سینه‌اش احساس کرد و پیشانی‌اش را حس کرد: «اینجا مطلقاً آینده ای وجود ندارد».

زمان گذشته در رمان، باوجود تمامی خسارت‌هایی که برای شخصیت‌ها داشته، یک رکن مهم از زندگی شخصیت‌ها را به خود اختصاص داده و درنتیجه شهد الراوی زمان آینده را بدون در نظر گرفتن گذشته بی‌معنا می‌داند. هرچند این موارد به معنای تأیید وضعیت گذشته نیست؛ بلکه به معنای قبول و عدم انکار و هضم آن در زندگی آینده است. در

بخش دوم رمان، نویسنده با فصلی دیگر با عنوان «المستقبل» به روایت موجز شخصیت‌های داستان بعد از مهاجرت و ترک محله می‌کند: «أعيش الآن ولادة متواصلة من رحم الماضي، وها أنا في طريقي إليک، اهدئي ولاتخافي، ليس فقط كل ما حصل في الماضي قد استقر فيه، لاتكرري ذلک أرجوک، ما يحدث في الزمن القادم سيستقر هناک كذلک، الماضي يطوي الحاضر ويبتلع الآتي».(الراوی، ۲۰۱٦: ۲٤۱)

(ترجمه) «من در حال حاضر یک تولد مداوم از رحم گذشته را تجربه می‌کنم و اینک در راه شما هستم. آرام باشید و نترسید. هر آنچه در گذشته اتفاق افتاده در آن مستقر شده است. لطفاً این را تکرار نکن. آنچه در زمان آینده اتفاق می‌افتد نیز در آنجا جای خواهد گرفت. گذشته بر زمان حال می‌پیچد و با پیشروی آینده را می‌بلعد».

این موضوع بیشتر در جهت تأثیرگذاری گذشته در درون شخصیت‌ها و حالت‌های آنها، حتی بعد از خروج از بحران و مهاجرت دلالت دارد.؛ زیرا مکان ارتباطی تنگاتنگ با روایت و قهرمان داستان دارد (بحراوی، ۱۹۹۰: ۲) نویسنده با این سبک و با پیوند دادن زمان تلاش دارد تأثیرگذشته را کماکان نشان دهد و این یک نوع نقد گذشته و بیان تراژدی عمیق آن حتی بعد از محو و خروج از شرایط حاکم گذشته است. به عبارتی گذشته همچنان به عنوان عاملی کارآمد و روحی در شکل‌گیری و تطور شخصیت‌ها و تحوّل رویدادها نقش دارد.

۲.٤. بررسی سطح تفسیر و مشارکین گفتمان

دومین سطح مهم برای تحلیل گفتمان بر حسب نظریه فرکلاف، سطح تفسیر است. «متون در سطح تفسیر، بر اساس مفروضاتی تولید و تفسیر می‌شوند که به ویژگی‌های متنی اهمیت می‌دهند. خوانش‌ها و بررسی‌های متن، ترکیبی از محتوای متن و ذهنیت (شناخت زمینه) مفسر است که در تفسیر متن به کار می رود».(فرکلاف: ۱۳۷۹: ۲۱۵) به‌عبارت‌دیگر، «مرحله تفسیر را می‌توان تحلیل متن بر اساس آنچه در سطح توصیف و با در نظر گرفتن بافت موقعیت و مفاهیم و راهبردهای کاربرد زبان و عوامل بینامتنی بیان می‌شود، در نظر گرفت». (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۱۲۹). شایان‌ذکر است که «در این مرحله چهار سؤال مطرح می‌شود که موضوع چیست؟ چه کسانی در داستان نقش دارند؟ چه روابطی بین آن‌ها وجود دارد؟ نقش زبان در پیشبرد داستان چیست؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۷؛ پاینده، ۱۳۸۲: ۲۱۵). در ذیل به بررسی سازوکارهای این سطح در رمان ساعت بغداد شهدالراوی می‌پردازیم.

در رمان ساعت بغداد، ماجرا روایت زن/ زنانی است که باوجود دل‌بستگی تمامشان به مام وطن، با توجه به جنگ و خرابی متعدد و متوالی، فرصت زندگی و لذت از آن‌ها دریغ داشته شده است. بنابراین آن‌ها وطن را علی‌رغم میل باطنی خود ترک می‌گویند که این ماجرا قابل‌تعمیم به‌کل زنان عراق در دهه‌های اخیر و تمامی زنان جهان است که در شرایط تحمیلی این‌چنینی زندگی می‌کنند. در واقع رمان یک گفتمان کلان را در قابل یک رویداد خُرد طرح کرده است. کسانی که درگیر ماجرا هستند غالباً از دل یک تقابل کلی دوگانه بیرون آمده‌اند. بخش اول را شهروندان آواره و زنده در پناهگاه تشکیل داده‌اند و گروه دوم را عاملان و مسببان جنگ ایران و عراق و جنگ عراق و کویت و اشغال عراق توسط آمریکایی تشکل داده‌اند. روابط میان آن‌ها یک نوع کشمکش برای رهایی از رنج و تلاش‌هایی است که برای بهبود نظم و آرامش انجام می‌دهد که از جانب هیچ گروهی به نتیجه نمی‌رسد. نه گروه اول می‌تواند آرامش را به آنجا بیاورد یا به بازگشت آرامش به وطن امید داشته باشد، نه گروه دوم در بازگرداندن آرامش و بهبود اوضاع مؤثر واقع‌شده است. این ماجرا و این مشارکان موجد تفسیری تقابلی در سطح داستان است که رمان از رابطه آن‌ها ایجاد می‌گردد و مقبولیت می‌یابد؛ زیرا از شرایط حساس و مهم جامعه سخن می‌گوید.

زبان نیز با بیانی ساده، صریح، دقیق و موشکافانه رویدادهای خود را روایت می‌کند که این خود منجر به ورود آسان خواننده به جهان داستان می‌شود و واقعیت‌های جامعه به‌طور مکشوف و صریح در رمان هویدا می‌گردد. علاوه بر این طریقه غیرمستقیم برای همراه کردن خواننده با گفتمان، اشاراتی مستقیم به گفتمان نفی جنگ، تحمیلی بودن شرایط، ناکامی سیاست‌های داخلی و غربی و سرانجام تلاش برای القای ایدئولوژی گفتمان مهاجرت اجباری و توجیه مخاطب در حین نقد ایدئولوژی صاحب سلطه و حاکم به کار می‌برد. بنابراین خود نویسنده تا حدودی به کمک مفسّر در سطح تفسیر آمده و ماجرای داستان را چنین بیان می‌کند:«روايتي عن أبناء جيلي ومدينتي بغداد التي غادرتها ولم تغادرني، عن طفولتنا ومراهقتنا وشبابنا وأمنياتنا وأحلامنا والتي حاولتُ أن أحميها من النسيان وأمنعها من الضياع، أنّها...».(الراوي، ۲۰۱٦: ۲)

(ترجمه) «رمان من از هم‌نسلانم و شهرم بغداد است که آن را ترک کردم بدون اینکه مرا ترک کند؛ از کودکی و نوجوانی و جوانی و آرزها و رویاهای ما است، همانکه تلاش کردم که آن را از فراموشی نجات دهم و مانع نابودی و تباهی او شوم»

در اینجا به‌طور صریح، گفتمان مهاجرت با وجود عدم میل باطنی دیده می‌شود. نویسنده سعی کرده است با وجود دور شدن از وطن؛ آن را از یاد نبرد. اینکه جلای وطن با توجه به جنگ‌ها و مصیبت‌ها لزوماً به معنای تنفر و فراموشی وطن نیست. همچنین در نمونه ذیل نویسنده زبان را نیز در اختیار گفتمان می‌دهد و تفسیر را تا حدود زیادی برای مفسر آسان می‌کند. درهرصورت با همه تفاصل و رگه‌های موجود بینامتنیتی و درون‌مایه‌ای در رمان، رمان اثری ضد جنگ است و مضمون ضدجنگ، اصلی‌ترین رکن اثر است. نویسنده نه صرفاً با ساختار و روابط میان ماجراها و غیره این گفتمان را القا می‌کند؛ بلکه در موارد زیادی به صورت مانفیستی و شعارگونه پرده از عقاید خود بر می‌دارد:«أخاف عليک، على حبنا، على ذكرياتنا، لا أعرف إلى أي مصير ستأخذنا. الحرب ليست معركة بين طرفين فيها منتصر ومهزوم، الحرب تقلب الحياة على رأسها وتبعثر الأشياء مثل كرة مرمية لاعلى التعيين، ربما هذه آخر مرة نقف فيها عند صفة النهر، آخر مرة نستطيع أن نتمشي فيها في وضوح النهار». (همان: ۱۷۹)

(ترجمه) «من به خاطر تو نگرانم، از این عشق و این خاطرات واهمه دارم. نمی‌دانم این عشق ما را به چه مسیری خواهد کشاند. جنگ نبردی بین دو طرف نیست که در آن یک پیروز و یک بازنده باشد. جنگ زندگی را زیر و رو می‌کند و چیزهایی مانند توپ پرتاب شده به بالا پراکنده می‌کند. شاید این آخرین بار باشد که در لبه رودخانه می‌ایستیم، آخرین بار ما می‌توانیم در روشنایی روز راه برویم».

در چنین مواردی نویسنده آشکارا زبان را به‌عنوان یک حلقه وصل برای تفسیر داستان در اختیار گفتمان قرار داده است و از مسائل و مشکلات پر از درد و رنج جامعه سخن به میان آورده است. نویسنده در مقابل ظاهر عریان جنگ و محاصره، زبان صریح و مستقیمی را به کار گرفته است تا دیدگان ضعیف و به خواب‌رفته جهان را به آنچه می‌گذرد آگاه کند و خواننده را در تفسیر متن یاری کند.

در رمان موردبحث، سه مقوله بینامتنیتی که گفتمان داستان را تبیین می‌کند، قابل ردیابی است. «تحلیل بینامتنی به این بستگی دارد که «ما متن را متعلق به کدام مجموعه می‌دانیم و درنتیجه آنچه را که به‌عنوان زمینه مشترک و مفروض در میان شرکت‌کنندگان می‌خوانیم را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم».(فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۳۰) یک نوع را می‌توان در گرایش‌های فمینیستی دید؛ زیرا نویسنده با توجه به زن بودن خودش، سراغ زنان داستان رفته و آنها را محور و مرکز اصلی داستان قرار داده است. شخصیت‌هایی چون نادیا، بیدا، باجی، نادرهٔ و غیره که محور اصلی داستان قرار گرفته است و به مانند بسیاری از رمان‌ها نویسنده زن داستان، درد و رنج‌های شخصیت‌های زن داستان را روایت کرده است.

شهدالراوی دغدغه زنان را بر دوش می‌کشد و مدام در پی بیان ماجراها و مسائل آنان است: «لكي أكون صادقة معكم، الناس لم‌ينسوها، لكنهم تعوّدوا على نسيانهم لغيابها، وليس على نسيانها هي شخصياً، هناك ناس في محلتنا وحتى في كل مكان من العالم، نسيانهم يعني أننا نتذكر غيابهم، الذي يحل محل وجودهم في حياتنا، وباجي نادر من الناس الذين لايمكن أن ينساهم أحد حتى إن نادية قبل أيام حملت بها وهي تحلي لنا قصة جديدة سأرويها لكم عندما يكون الوقت مناسبا».(الراوی، ۲۰۱٦: ٤٤)

(ترجمه) «برای اینکه با شما صادق باشم، مردم او را فراموش نکرده‌اند؛ اما عادت کرده‌اند غیبت او را فراموش کنند، و شخصاً او را فراموش نکنند. مردمی در محله ما و حتی در هر جای دنیا هستند. فراموش کردن آن‌ها به این معنی است که ما غیبت آن‌ها را به یاد بیاوریم که این غیبت جایگزین حضور آن‌ها در زندگی ما می‌شود؛ اما باجی نادر از کسانی است که هیچ‌کس نمی‌تواند او را فراموش کند. حتی نادیا چند روز پیش او را نزد ما آورد؛ او داستان جدیدی را برای ما تعریف می‌کند به وقتش آن را برای شما نقل خواهم کرد».

نویسنده در اینجا از موضوع فراموشی بلاها و مشکلاتی سخن می‌گوید که زنان بدان دچار شده‌اند و از ضرورت پرداختن به مسائل زنان و به عبارتی از «پژواک صدای زنان بودن» سخن می‌گوید؛ بنابراین علاوه بر جنبه کمّی که زنان –به مانند نمونه فوق– بسیار پرتعداد در داستان حضور دارند، مسائل و قضایای زنان نیز بیشر مورد توجه قرار گرفته است.

مقوله جنگ و محاصره که یک نوع گفتمان استبدادی را القاء می‌کند و شخصیت‌هایی که قصد دارند، این حصار استبداد را بشکنند. نویسنده در مهم‌ترین آن‌ها با روایت ماجراهای عاشقانه سعی در شکستن اهرم اصلی این واقعیت و زندگی زنان در زیر سایه استبداد دارد؛ زیرا حکایت‌های عشق و عاشقی نویسنده با این واقعیت سروکار ندارد و نگره اسطوره‌ای مهم که «که زنان زیر چنبره استبداد زندگی را ادامه می‌دهد»(کمبل،۱۳۹۱: ۸۷) در راستای نیرومندساختن باور فمینستی در رمان قابل تحلیل و پیگیری است. عشق میان عموشوکت و باجی نادرۀ که با وجود فشارها و سختی‌ها در رمان ادامه می‌یابد: «كان يرتدي بنطالاً من الجينز وقميضاً أبيض فوقه سترة جلدية قصيرة، تقدم نحو نادية مثل عاشق في قصص الحب التي نشادها في التلفزيون، ليُناولها مظلّة سوداء ويختفي في الزحام» (الرواى، ۲۰۱٦: ۵۷)

(ترجمه) «او یک شلوار جین و یک پیراهن سفید با یک ژاکت چرمی کوتاه روی آن پوشیده بود. به‌مانند شخصیت‌های عاشق در قصه‌های عاشقانه‌ای که در تلویزیون پخش می‌شود، به نادیه نزدیک شد، تا چتر سیاه به او بدهد و خودش در شلوغی پنهان شود».

موارد متعدد دیگری از عشق و شور و مستی در داستان است که متن را جهت‌دهی می‌کند و نشانگر تزریق حیات و پویایی به رگ‌های مرده زندگی در زیر جنگ و محاصره است. مقوله بینامتنیتی دیگر حضور مؤلفه‌های رئالیسم جادویی، سبک فانتزی و حتی آرمانگرایی است. این سبک در پناهگاه در قالب ظهور مردگان به شکل زندگان نمایان می‌شود و همچنین در قوالب دیگری همچون اعتقاد به قضا و قدر و طالع‌بینی و غیره بروز می‌یابد. چنین روندی را در رمان بارها مشاهده می‌کنیم مانند نمونه ذیل: «الغربة ليست أمراً هيناً، أنا أعرف هذا جيداً، لكن السماء كتبتها عليكم، ولامفرّ لكم من هذا القدر، ستعيشون غرباء، سواء أبقيتهم هنا في هذه المحلة أم هاجرتم إلى المدن البعيدة، لقد بدأت رحلتكم مع العذاب فاستعدوا لها» (همان: ۷۵)

(ترجمه) «بیگانگی کار ساده‌ای نیست، من این را خوب می‌دانم، اما قضا و قدر آن را برای شما نوشته است و شما را از این سرنوشت گریزی نیست. چه آن‌ها را اینجا در این اردوگاه نگه‌دارید و چه به شهرهای دور مهاجرت کنید، غریبانه زندگی خواهید کرد. سفر شما با عذاب آغازشده است، پس برای آن آماده شوید»

نویسنده در چنین مواردی، نگرش خود را نسبت به مسائل نشان می‌دهد. جامعه‌ای که با محاصره و استبداد یکنواخت خود، قدرت اختیار را از شخصیت‌ها سلب کرده است و آن‌ها را به سمت پذیرش جبر و قضا و قدر کشانده است. نویسنده باوجود اعلام مشکلاتی که گریزی از آن نیست، زندگی و جریان پویایی زندگی را بایسته و مهم می‌داند. مقوله بینامتنیتی دوم گفتمان واقع‌گرایی و رئالیسم انتقادی و عریان است. نویسنده بااینکه در مقاطعی از گفتمان جادویی و آرمان‌گرایی استفاده می‌کند.

«لكننا وفي قرارة أنفسنا كنّا نعتقد أنه يقول الحقيقة، فها هي الأمور تتعقد أمامنا يوماً بعد يوم، وحياتنا في هذا المكان أصبحت قاسية جداً، وصار من الصعب علينا معرفة ما يخبئه لنا المستبقل» (همان: ۹۱)؛

(ترجمه) «اما ما از اعماق دل خود اعتقاد داشتیم که او حقیقت را می‌گوید. هان این همان کارهایی است که در مقابل ما یکی بعد از دیگری شکل می‌گیرد و زندگی ما در این مکان بسیار سخت شده است و شناخت آنچه از آینده در انتظار ماست، برای ما بسیار سخت است»

در اینجا اهتمام شخصیت‌ها به طالع‌بینی و اینکه آن‌ها پیش‌گویی‌های آن‌ها را به دلیل شرایط سخت خود حقیقت میپندارد و در پی امیدواری به آینده هستند، دیده می‌شود یا با گفتمان فمنیستی سعی در بیان قدرت و ارزش زن دارد، اما همه این مقوله‌ها وی را وادار نمی‌کند تا از بیان واقعیت طفره رود و تصویری نادرست از جنگ ارائه دهد. بلکه واقعیت را آنگونه که هست بدون هیچ مبالغه‌ای به خواننده منتقل می‌کند و در این میان از تمثیل نیز بهره می‌گیرد، زمانی که بن‌بست را می‌خواهد نشان دهد: «لا أحد بيده الحل، الأسماك الصغيرة في النهر، ليس بيدها أن تقرر اتجاه جريانه، وحتى الأسماك الكبيرة لاتؤثر في هذا الإتجاه نحن مثل الأسماك الصغير في هذا النهر، لا نعرف أين ستلقي بنا الأمواج»(همان: ۱۸۰)

(ترجمه) «هیچ‌کس راه‌حلی ندارد. ماهیان کوچک در رودخانه نمی‌تواند مسیر جریان خود را تعیین کند و حتی ماهی بزرگ هم در این مسیر نقشی ندارد. ما مانند ماهی کوچک این رودخانه هستیم، نمی‌دانیم امواج ما را به کدام سمت می‌افکند».

چنین مقوله‌هایی جامعه را در قالب یک گفتمان تعریف‌شده معرفی می‌کند و راهی برای شکستن آن وجود ندارد و تنها با تغییر مسیر و مهاجرت می‌توان از اثرات آن کاست؛ البته وجود رگه‌های بینامتنیتی و استفاده نویسنده از عناصر فانتزی و رمانتیک، مفهوم با ارزش زندگی را با وجود شرایط جنگ زده گوشزد می‌کند و اصولاً با تکیه بر همین مقوله است که مهاجرت و گریز از شرایط جنگی مطرح می‌گردد.

۳.٤. بررسی سطح تبیین و نقش مناسبات قدرت

سومین سطح مهم نظریه فرکلاف تبیین است. «تبیین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها، چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند برآن ساختارها بگذارند که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها شوند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱٤؛ کاظمی، ۱٤۰۰: ۱٦٥) در این سطح نیز فرکلاف تحلیل یک اثر را مبنی بر یافت پاسخی برای چندین سؤال ست. در واقع سؤالاتی در این سطح از گفتمان به این صورت مطرح می‌شود که چه نوع روابط قدرت در سطوح مختلف نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌گیری این گفتمان مؤثر است؟ چه عناصری از فرضیات مورداستفاده دارای ویژگی‌های فکری هستند؟ جایگاه این گفتمان در رابطه با مبارزات در سطوح مختلف نهادی و اجتماعی چگونه است؟ آیا در خدمت روابط قدرت موجود است یا در جهت دگرگون ساختن آن و غیره (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۵۰– ۲٤). در این سطح، رابطه میان مناسبات قدرت و اجزای متن ادبی سنجیده می‌شود و اینکه اثر از جهت ساختار و محتوای بر حسب چه مؤثراتی شکل گرفته است

(بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۲). آیا در موازات این مناسبات قدرت حرکت کرده یا اینکه جریانی مخالف با آن را پیموده است؟ نویسنده برای نشان دادن تسلیم شدن با کرنش کردن در مقابل مناسبات قدرت از وخامت شدید اوضاع، زمانی تقویمی و بیان زندگی شخصیت‌ها از کودکی تا بزرگ‌سالی استفاده کرده است که اوضاع جنگ هم وخیم و هم دامنه‌دار است و توانایی تغییر شرایط از شخصیت‌ها سلب شده است

در رابطه با تحلیل سطح تبیین در رمان ساعت بغداد می‌توان این سؤالات را دقیق‌تر مطرح کرد که آیا گفتمان‌های مبارزاتی دهه‌های واپسین قرن بیستم و سالیان اولیه قرن بیست و یکم در شکل‌گیری رمان دخالت دارند؟ که در پاسخ می‌توان این تأثیرگذاری و پیوند را تنگاتنگ و قوی دانست؛ زیرا اثر ساعة بغداد شهدالراوی، در خلأ ایجاد نشده و کاملاً محصول شرایط جنگ و محاصره در تاریخ معاصر عراق است که نویسنده با طولانی کردن زمان داستان، به طولانی بودن این نهاد حاکمیت و تولید گفتمان مبارزه و شکست و تسلیم اقرار کرده است. در رابطه با خرده عوامل و عوامل کلانی که بر متن تأثیرگذاشته می‌توان از عوامل اجتماعی و سیاسی بارزی سخن گفت که در شکل‌گیری اثر و تشکیل آن سهیم بوده است. اما نویسنده یک گفتمانی مبارز و مخالف با جریان واقع در اجتماع دارد که شرایط را بر نمی‌تابد و این نشان از ضعف عوامل اجتماعی نیست؛ بلکه از قدرت این عوامل است که متن و عناصر درونی آن را تحت‌الشعاع قرار داده است.

گفتمان حاکم در رمان ساعۀ بغداد، ابتدا، گفتمانی مبارزاتی و تلاش برای تغییر اوضاع و شرایط موجود است که همان زندگی پناهگاها قبل از آغاز جنگ آمریکا علیه عراق است. نویسنده با بردن زمان به عقب سعی در ریشه‌دار کردن فرایند مبارزاتی و تبعید و آوارگی است. دنبال کردن شخصیت از زمان کودکی تا جوانی (یعنی تضاد دوره‌ها) با اینکه در همه دوره‌ها درگیری تبعید، آوارگی و جنگ و گریز هستند (اشتراک وضعیت) نشان از فراگیری و همگانی بودن مصیبت و بلا دارد و این خود به نوع همصدایی با جامعه و نوعی رئالیسم واقع‌گرایی است. تلاش نویسنده در ابتدا داستان برای بیان نبود امکانات و زندگی سخت و طاقت‌فرسا پناهندگان، به شرح دقیق وضعیت و سرانجام تقویت گفتمان مبارزاتی و مهمتر از همه گفتمان بیداری و آگاهی شهروندی منجر می‌شود. چیزی که هدف اصلی «شهدالراوی» در نگارش رمان همین است. یعنی آگاهی جامعه و کنش مبارزاتی اثر برای آگاهی بخشی ملت و تبدیل اثر به جزئی از فرایند مبارزاتی است. نویسنده‌ای که با بیان زبان ساده در آغاز رمان، خواننده را به اثر می‌کشاند تا این گفتمان را عملی کند. مثلاً در صفحات اولیه درباب نبود امکانات و وضعیت تأسف بار زندگی شخصیت اصلی داستان می‌خوانیم: «ذهبت الطائرات، بعيداً، ذهب معها الخوف وجاء وقت النوم. تمددتُ على بساطنا الصغير بخطوطة الملوّنة وحشرت هي نفسها إلى جانبي ونامت. كانت الأرض باردة تنخر عظامنا، وضعت أمي فوق جسدينا غطاء ثقيلاً ودثرت أقدامنا جيداً وشعرت لحظتها بالدفء. لم أنم هذه الليلة أيضاً، كنت أراقب حلمها، إنها لعبة مسلية أن تراقب أحلام أحدهم وهو غارق في النوم».(الراوی، ۲۰۱۶: ۱۵)

(ترجمه) «هواپیماها رفتند، ترس با آنها رفت و وقت خواب رسید. روی فرش کوچکمان با راه راه‌های رنگارنگ دراز کشیدم و او خودش را کنار من فشار داد و خوابید. زمین سرد بود و استخوان‌هایمان را می‌خورد، مادرم پتوی سنگینی روی بدنمان انداخت و پاهایمان را به خوبی پوشاند و در همان لحظه احساس گرما کردم. امشب هم نخوابیدم داشتم رویای او را تماشا می‌کردم این بازی سرگرم کننده‌ای است که رویاهای کسی را در حالی که او خواب است تماشا کنی»

در واقع عوامل اجتماعی در شکل‌گیری این گفتمان تأثیر مستقیم دارند (زارع و همکاران ۱۳۹۹: ۱۵۵؛ حلمی، ۱۹۹۸: ۱۰۵) و در چنین مقاطعی با شرح شرایط اجتماعی مواجه هستیم که جنگ و محاصره کلیت آن را تشکیل می‌دهد و

درشکل‌دهی گفتمان، مبارزه و تغییر نقش دارد.(پک، ١٣٦٦: ٨٧) شرایطی که عملاً در سوق دادن شخصیت برای دور زدن آن نقش دارد و خود واژگان این تغییر را نشان می‌دهد به نحوی که شخصیت بعد از بیان خرابی‌ها و سختی‌ها به رؤیا به‌عنوان حالت آرامش‌دهنده و گریز از مشکلات روی آورده است. سطح تبیین به تأثیر دوسویه ساختار اجتماعی بر گفتمان و تأثیر گفتمان بر ساختار اجتماعی می‌گذارد. در واقع همان‌طوری که این عوامل اجتماعی مانند، خشونت، جنگ، جدال، نبود امکانات، سلطه‌گری، سبب شده تا گفتمانی ضد شرایط حاکم شکل گیرد و دعوت به آگاهی و بیداری شهروندان جامعه در اولویت برای نویسنده قرار می‌گیرد. خود این گفتمان، یعنی گفتمان بیداری و آگاهی در شکل‌گیری عامل اجتماعی دیگر یعنی مهاجرت تأثیر می‌گذارد و الگو مهاجرت به یک عامل اجتماعی مهم واکنشی برای شخصیت‌های در مقابل وضعیت بغرنجی می‌شود که مدام متکثر و بازتولید می‌شود: «كان ذلک النهار، نهاراً مميزاً لايمكن أن أنساه للأسف الشديد اجتمع فيه الفرح والحزن، الأفراح في محلتنا لاتدوم طويلاً، في هذا اليوم نفسه بعد أن تسلم قرار نتيجة الإمتحان، كانت تقف في بابهم سيارة كبيرة سوداء اللون نوع شوفرلية، سنتعود عليها في ما بعد أنهم في هذه الساعة يتركون بينهم ويهاجرون في خارج العراق ولن‌نراهم بعد هذا اليوم» (همان: ٤٥)

(ترجمه) «آن روز، روز خاصی بود که متأسفانه نمی‌توانم آن را فراموش کنم. روزی که شادی و غم در آن تلفیق شد، شادی‌ها در محله ما زیاد به طول نمی‌انجامد. در همین روز پس از دریافت تصمیم‌گیری در مورد نتایج امتحان، یک ماشین شورلت بزرگ مشکی رنگ بر در خانه آنها ایستاده بود، ما بعداً عادت خواهیم کرد، در این ساعت از میان آنها خارج می‌شوند و به خارج از عراق هجرت می‌کنند و ما بعد از این روز آنها را نخواهیم دید».

عوامل اجتماعی حاکم در رمان به ویژه نا امیدی و اضطراب و بی‌نظمی حاکم، نه تنها سبب پدیده مهاجرت می‌شود؛ بلکه سبب روی آوردن شخصیت‌ها به مسائل فانتزیک و خیالات شده است. اقبال به طالع‌بینی به عنوان راهی میانبر و گریز از این وضعیت است و چنین سوژه‌ای در رمان کاملاً در رابطه با عوامل اجتماعی حاکم و گفتمان امید به آینده به کار رفته است. البته روی آوردن زنان به این قضیه علاوه بر اینک یک کارکرد سبک‌شناسانه دارد، یک عامل گفتمانی هم دارد: «ليست هذه الأشياء وحدها هي التي جعلت الناس يثقون به ويحترمونه، سلوک برياد الغريب وعلى غير عادته مع الغرباء هو ما جعل النساء تطمئن إليه كثيراً، فعندها شاهد برياد هذا الرجل للمرة الأولى، اقترب منه بهدوء يتشمم خطواته وهو يمشي، نظر إلى وجهه كأنه يعرفه منذ زمن طويل ثم ابتعد عنه من غير أن ينبح عليه، بعد آن رأت النساء ذلک استغربن في بداية الأمر لكنهن شكرن برياد لأنه لم‌يطرده»(همان: ٧٢)

(ترجمه)«تنها این چیزها نبود که باعث شد مردم به او اعتماد کنند و به او احترام بگذارند. رفتار عجیب برياد، بر خلاف رفتار معمولش با غریبه‌ها، چیزی است که باعث می‌شود زنان نسبت به او احساس اطمینان کنند، سپس برياد برای اولین بار این مرد را دید، آرام به او نزدیک شد. هنگام راه رفتن گام‌هایش را بو می‌کشید، طوری به صورتش نگاه می‌کرد که انگار مدت‌هاست او را می‌شناسد، مدتی طولانی بعد بدون اینکه به او پارس کند از او دور شد، بعد از اینکه خانم‌ها او را دیدند، ابتدا تعجب کردند؛ اما از برياد تشکر کردند که او را فراری نداد».

این موضوع کاملاً نشان از ناامیدی از وضعیت موجود و امید به آینده است. البته امید واهی. زیرا نشانه‌های امید حکم‌فرما نیست؛ اما چنین حرکت‌هایی باوجود ارتباطی که با مناسبات قدرت دارد، مقطعی و موقتی است و نشان از گریز از شرایط اجتماعی دارد و از این حیث با گفتمان مبارزه و مهاجرت همخوانی دارد. در واقع در بستر زمخت و دشوار رمان، آنچه نویدبخش فضایی بهتر و زیبا باشد، مورد عنایت است. همچنان که فهمیدن از آینده در حالی که مدام متکثر می‌شود و استمرار دارد در نوع خود در چنین صحنه‌های قابل ذکر است.

نپذیرفتن ساختار اجتماعی حاکم نه‌تنها توسط گفتمان مبارزاتی حاکم، بلکه در ساختار غیر سنتی و مدرن رمان نیز خود را نشان داده است. نویسنده در رمان خود یک نوع زمان تسلسلی متناسب با زمان مرتب جهان واقع انتخاب کرده است و این کالبد جدید روایی نشانگر نپذیرفتن سنت روایی حاکم در ادبیات معاصر عربی است همچنان که در زمینه اجتماعی آنها شرایط جنگ و محاصره را تا مدت زیادی نمی‌پذیرند. این نشانه‌ها عبور از حال را نشان می‌دهد، و به هر قیمتی شده، مفهوم آینده و جدید را ضروری می‌دادند که چنین گفتمانی در بخش دوم رمان که با واژه المستقبل عنوان‌بندی شده کاملاً در ارتباط است. شخصیت‌ها نیز اغلب از یک طیف هستند و این یک نوع اشتراک و یکدستی در آن روزها و شرایط را نشان می‌دهد و آن‌ها را حاصل یک شرایط و در بردارنده یگ گفتمان می‌داند. دانش زمینه‌ای مشارکین برآمده از ساختار اجتماعی، گفتمان داستان را تقویت می‌کند. مثلاً شخصیت اول به خارج و دیگران نیز با توجه به وضعیت خود به این کار اقدام می‌کنند، در نتیجه یک نوع شرایط جمعی، گفتمان و خرد جمعی نیز در رمان حاکم است که نویسنده با این جمع‌گرایی قائل به تعمیم دادن چنین گفتمانی به سراسر جامعه عراقی به ویژه جامعه زنان است.

نتیجه

پس از تحلیل گفتمان رمان ساعت بغداد با تکیه‌بر مقوله مهاجرت و با توجه به پرسش پژوهش در رابطه با نوع اشکال و صورت‌های زبانی و ارتباط میان این اشکال با شرایط اجتماعی و گفتمان اثر نتایج ذیل حاصل گردید:

در سطح توصیف عنوان و جلد رمان و همچنین زبان و شخصیت‌ها نشان از یک نوع سادگی و قابل‌فهم بودن در تمامی سطوح صوری را نشان می‌دهد. عناصر صوری در صدد کشاندن توجه مخاطب به اثر هستند و غالباً جذاب، یکدست و با کمترین پیچیدگی به کار رفته‌اند. نویسنده با کاربرد جلوه‌های جادویی و کاربرد زبان عامیانه علاوه بر سادگی زبان در صد ایجاد یک فضای متنی صمیمی با مخاطب است. بسامد بالای جملات اخباری و صیغه داستانی اول شخص و دوم شخص در فراخوان خواننده و همگانی بودن وضعیت در جامعه عراق تأثیر دارد. البته انتخاب کنشگران زن در این داستان نشان از زنانگی و هویت زنانگی و رابطه آنها با گفتمان و شرایط است.

در سطح تفسیر رگه‌های از فمینیسم، رئالیسم و سبک جادویی در رابطه با شرایط اجتماعی و گفتمان مؤلد داستان به کار رفته است. اثری که تلاش دارد این وجوه بینامتنیتی را برای در راستانی گفتمان موجود به کار بگیرد. وجه فمنیستی برای نشان دادن شکنندگی زنان و وضعیت دشوار آنها در شرایط جنگ و محاصره است که بیشتر از همه هدف گفتمان متن قرار گرفته است. شهد الراوی با استفاده از سبک رئالیسم سعی کرده چهره واقعی شرایط اجتماعی را نشان دهد و با سبک جاودیی به جهان پشت متن که دربردارنده امیال و تجسم ناخودگاه شخصیت‌های داستان است، اشاره کند.

در سطح تبیین، ارتباط میان شرایط اجتماعی ناشی از جنگ و محاصره با گفتمان مهاجرت مشهود است و این قضیّه در تقابل با هم قرار گرفته است و کنش‌پذیری شخصیت‌ها زن داستان را به ارمغان داشته است. در واقع نویسنده به طور دقیق و کارشناسانه هژمونی سخت عوامل اجتماعی را که حتی عادت نیز نتوانسته سبب پذیرش آن از طرف جامعه زنان شود، نشان داده است. زنانی که با ساختارشکنی و گریز از واقعیت موجود دنبال جهان و ساختار جدیدی هستند، در اثر به گونه چشمگیری به ایفای نقش پرداخته‌اند. این ساختار شکنی علاوه بر محتوا در ساختار رمان نیز خود را نشان داده است و نشان از سرکشی و خودیابی زنان جامعه دارد.

کتابنامه

۱. آقاگل‌زاده، فردوس.(۱۳۹۰). **تحلیل گفتمان انتقادی**. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

۲. بحراوي، حسن.(۱۹۹۰). **بنية الشكل الروائي**. بيروت: المركز الثقافي العربي.

۳. بدوي، أحمد.(۲۰۰۹). **التحليل النّقدي للخطاب في العلوم الاجتماعية**. بيروت: مركز دراسات الوحدة.

٤. پاینده، حسین.(۱۳۸۲). **نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید**. تهران: نیلوفر.

۵. پک، جان.(۱۳٦٦). **شیوة تحلیل رمان**. چ۱، ترجمه احمد صدارتی، تهران: مرکز.

٦. حسينة، مسكين.(۲۰۱۳). **شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر**. رسالة الدكتوراه، الجزائر: جامعة وهران.

۷. حلمي، خليل.(۱۹۹۸). **دراسات في اللغة والمعاجم**. بيروت: دار النهضة.

۸. درپر، میرم.(۱۳۹۲). **سبک شناسی انتقادی**. تهران: علم.

۹. الراوی، شهد.(۲۰۱٦). **ساعة بغداد**. بغداد: داربابل.

۱۰. عكاشه، محمود.(۲۰۰۵).**التحليل اللغوي في ضوء علم الدلاله**، قاهره: دارالنشر للجامعات.

۱۱. فتوحی، محمود.(۱۳۹۱). **سبک‌شناسی**. تهران: سخن.

۱۲. فرکلاف، نورمن.(۱۳۷۹).**تحلیل انتقادی گفتمان**. ترجمة فاطمه شایسته پیران و همکاران. چ۱. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۱۳. کمبل، جوزف.(۱۳۹۱). **قدرت اسطوره**. ترجمه عباس مخبر. چاپ ۷. تهران: مرکز.

١٤. یارمحمدی، لطف‌الله.(۱۳۹۳). **گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی**. چ۱. تهران: هرمس.

۱۵. یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس.(۱۳۹۵). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**. ترجمۀ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

١٦. آقاگل‌زاده، فردوس و مریم سادات غیاثیان.(۱۳۸٦). «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی». پژوهش زبان و زبان‌شناسی. دوره ۳ .شماره۵. صص۳۹ـ٥٤.

۱۷. پهلوان‌نژاد، محمدرضا و ناصری‌مشهدی، نصرت.(۱۳۸۷). «تحلیل متن نامه‌ای از تاریخ بیهقی با رویکرد معنی شناختی کاربردی نامۀ سران تگین‌آباد». دوفصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی. دوره ١٦. شمارۀ ٦٢.صص ۳۷ـ۵۸.

۱۸. حدادی، الهام.(۱۳۹۱). «کردار گفتمانی و اجتماعی در رمان سفر درجه بر پایه الگوی تحلیل گفتمان». فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی. دوره ۵. شماره ۱۸ صص ۸۱-۱۰۹.

۱۹. زارع، ناصر .رسول بلاوی و زهرا هاشمی تزنگی.(۱۳۹۹). «تحلیل گفتمان رمان الحرب فی بر مصر» اثر یوسف القعید (براساس نظریۀ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف)»، مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۱۲. شماره ۱ . صص ۱٤۷- ۱٦۰. Doi:10.22067/jall.v12.i1.77205

۲۰. کاظمی، پریسا.(١٤۰۰). «تحلیل انتقادی گفتمان مجموعه اشعار الحبیب الإفتراضي غادة السمان بر اساس الگوی نورمن فرکلاف». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۱۳. شماره ٤. صص: ٦۳-۸۳. Doi: 10.22067/jallv13.i4.85843

References

Aghagolzadeh, F. (2010). *Critical discourse analysis*. Ch2. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian].

Aghagolzadeh, F Ghiyathian, M. (2006).Dominant Approaches in Critical Discourse Analysis. *Language research and linguistics*. 5. 54-39. [In Persian].

Akashe, M. (2018). *Discourse Analysis in the Light of Modern Linguistic Theory* Cairo: Universities Publishing House. [In Arabic].

Bahrawi, H. (1990). *The Structure of the Novel Form*, Beirut: Arab Cultural Center. [In Arabic].
Badawi, A. (2009). *Critical Discourse Analysis in the Social Sciences*, Beirut: Center for Unity Studies. [In Arabic].
Campbell, J. (2011). The Power of Myth, Abbas Mokhbar, 7th edition, Tehran: Center. [In Persian].
Draper, M. (2012). Critical Stylology, Tehran: Alam. [In Persian].
Fatuhi, M. (2011). *Stylistics, Tehran: Sokhon* . [In Persian].
Fairclough, N.(1999). *Critical analysis of discourse*. Translated by Fateme Shaiste Piran and colleagues. Ch1. Tehran: Media Studies and Research Center. [In Persian].
Haddadi, E. (2012). Discursive and social issues in the novel Safar Degree based on the discourse analysis model, *Literary Criticism Quarterly*, 5(18). 81-109. [In Persian].
Kazemi, P. (2020). Critical analysis of the discourse of Ghada Al-Saman's collection of poems by al-Habib based on the model of Norman Farklough. *journal Arabic language and literature*,13(4). 63-83. [In Persian]. Doi: 10.22067/jallv13.i4.85843
Jorgensen, M. & Phillips,L. (2015). *Theory and Method in discourse analysis*. Translated by Hadi Jalili. Tehran: Ney Publishing.
Payandeh, H. (2002). *Literary Criticism and Democracy: Essays in New Theory and Literary Criticism*, Tehran: Nilofar. [In Persian].
Pahlavannejad, M. Naseri, N. (2008). Analysis of the text of a letter from Beyhaqi history with the applied.semantic approach of the "Letter of the Heads of Teginabad. *journal of Persian language and literature of Khwarazmi University*. 16(62).58-37. [In Persian].
Peck, J. (1986). *Analyzing the Novel*, Chapter 1, translated by Ahmad Tsederani, Tehran: Center. [In Persian].
Al-Ravi, S. (2012). *Baghdad Clock*, Baghdad: Darbabal. [In Arabic].
Yarmohammadi, L. (2002). *Popular and critical discourse*. Ch1. Tehran: Hermes. [In Persian].
Zare, N.Ballavi,R.Hashemi,Z. (2019). Discourse analysis of the novel al-Harb fi bar Egypt by Youssef al-Qaid (based on the theory of critical discourse analysis of Norman Fairclough). *Journal of Arabic Language and Literature*, 12(1). 147-160. [In Persian]. Doi:10.22067/jall.v12.i1.77205

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

زبان و ادبیات عربی، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۷۸-٦۰

خوانش تطبیقی بازتاب هویت در رمان نوجوان عربی و فارسی براساس نظریه اریک اریکسون (مطالعه موردی: فاتن و هستی)

(پژوهشی)

الهام خادمی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
مرضیه آباد(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد،ایران، نویسنده مسئول)[1]
محمد جواد مهدوی (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)
مهدی کرمانی (استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2309-1311

چکیده

در این پژوهش به بررسی هویت در دو رمان نوجوان عربی و فارسی براساس نظریه رشد روانی‌اجتماعی اریک هامبورگر اریکسون پرداخته شده است. در این نظریه، نوجوانی در مرحله پنجم قرار دارد و چالش اصلی این دوران بحران هویت؛ البته نه به معنای مخاطره‌آمیز آن است. دو رمان بررسی‌شده عبارت‌اند از: «*فاتن*»، اثر فاطمه شرف‌الدین نویسنده لبنانی و «*هستی*»، اثر فرهاد حسن‌زاده نویسنده ایرانی. *فاتن* در فضای جنگ داخلی لبنان (۱۹۸۵) و *هستی* در اوایل جنگ ایران و عراق (۱۹۸۰) روایت می‌شود و شخصیت‌های اصلی در هر دو، دختران نوجوان هستند. در رمان‌های نوجوان شرف‌الدین به تحلیل و نقد اوضاع اجتماعی لبنان، پرداخته می‌شود و در رمان‌های نوجوان حسن‌زاده رویکرد توانمندسازی و آگاهی‌بخشی به دختران به‌صورت برجسته‌ای نمود دارد. پژوهش‌ها از یک‌سو بر اهمیت مرحله نوجوانی و ضرورت شکل‌گیری هویتِ موفق در این مرحله تأکید دارد و از سوی دیگر، غفلت پژوهشگران ادبی از این دوران را نشان می‌دهد؛ به همین دلیل در پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از نظریه اریکسون و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد ادبیات تطبیقی، این دو اثر بررسی شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد، در رمان‌های *فاتن* و *هستی*، ویژگی‌های نوجوان براساس نظریه رشد روانی‌اجتماعی اریکسون در سه دسته‌بندی قرار می‌گیرد: ۱. بحران هویت؛ ۲. هویت‌یابی که خود شامل زیرمجموعه‌های همانندسازی، دریافت حمایت از جامعه، اعتراض نوجوان به نظام ارزشی بزرگ‌سالان و عشق در نوجوانی است؛ ۳. تعهد. از بررسی جایگاه هویت و چالش‌های هویتی نوجوانان در رمان‌های *فاتن* و *هستی*، نتیجه‌گیری می‌شود که ترغیب جدی مخاطب نوجوان به کسب هویت سالم و موفق از طریق تحصیل، مطالعه و معاشرت با افراد شایسته، هدف اصلی دو رمان است.

کلیدواژه‌ها: هویت، رمان نوجوان، اریک هامبورگر اریکسون، فاطمه شرف‌الدین، فرهاد حسن‌زاده.

تاریخ دریافت : ۱٤۰۲/۵/۱۷ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۹/۸

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: mabad@um.ac.ir

۱. مقدمه

«هویت» ازجمله موضوعاتی است که در علوم مختلف مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، سیاست، ادبیات، عرفان و... به آن توجه شده است. هنگامی‌که ارسطو در قرن چهارم قبل از میلاد سؤال «من کیستم؟» را مطرح کرد، شاید نخستین سؤال علمی درباره هویت را مطرح کرده باشد. سؤالاتی مانند «من کیستم؟» و «به کجا می‌روم؟» زمانی معنا می‌یابند که دیگری نیز حضور داشته باشد و در مقام مقایسه، به پاسخ دست می‌یابیم و هویت خود را تمییز می‌دهیم. گاهی فرد در روند زندگی دچار بحرانِ هویتی می‌شود و گاهی یک هویت جدید، تهدیدی برای هویت گذشته اوست؛ ازاین‌رو، نظریه‌پردازان و پژوهشگران بسیاری درصدد حل این مسئله و ارائه راه‌حل برای آن برآمده‌اند.

هویت‌های سالم، اساس جامعه پیشرفته و بالنده را شکل می‌دهند؛ هویت‌هایی که از گذرگاه‌های بحران‌ها، سستی‌ها و پوچی‌ها رهیده‌اند و به خود و توانمندی‌های خویش اعتماد دارند. هویت، رابطه میان فرد و ساختارهای اجتماعی است و در ذیل روان‌شناسی رشد مطرح می‌شود. روان‌شناسی رشد، داستان سفر انسان از نوزادی به بزرگ‌سالی را روایت می‌کند و از یک‌سو، علل رفتار افراد در سنین مختلف را بررسی می‌کند و از سوی دیگر، برای نحوه برخورد با افراد مختلف و درک رفتار آنان، راهکارهایی ارائه می‌دهد. برخی از نویسندگانِ ادبیاتِ داستانیِ نوجوان مباحث تکامل هویت، ایجاد هویت‌های تعالی‌دهنده و عواقب بی‌اهمیت‌پنداشتن مسئله هویت را دست‌مایه روایت‌های خویش قرار داده‌اند. در این پژوهش از نظریه رشد روانی‌اجتماعی[1] اریک هامبورگر اریکسون[2] (۱۹۰۲-۱۹۹٤) برای تحلیل رمان *فاتن* از فاطمه شرف‌الدین و رمان *هستی* از فرهاد حسن‌زاده بهره گرفته شده‌است. این نظریه، مسئله هویت در دوران نوجوانی را بسیار مهم می‌داند.

۲. پیشینه پژوهش

برخی از پژوهش‌های مرتبط با رمان *هستی* عبارت‌اند از:

پژوهش پیرانی و توجهی فینی (۱٤۰۱) با عنوان «تأملی در زیبایی‌شناسی صحنه در ادبیات کودک، براساس نظریه ماریا نیکولایوا (مطالعه موردی داستان *هستی* نوشته فرهاد حسن‌زاده)» که نتایج نشان داد، عنصر زیبایی‌شناسی صحنه با تولید معنا ارتباط مستقیم دارد و در تقویت فهم کودک و نوجوان و بسیار مؤثر است.

رضایی و نجفی (۱۳۹۹) در مقاله «بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های نوجوانان اریش کستنر و فرهاد حسن‌زاده» به بررسی مهارت‌های زندگی همچون همدلی، تصمیم‌گیری، حل مسئله، خودآگاهی، مهارت فردی و تفکر خلاق در رمان‌های *هستی* و *زیبا صدایم کن* از فرهاد حسن زاده و *کلاس پرنده* و *خواهران غریب* از اریش کستنر پرداختند.

همچنین پژوهش‌های ارزشمندی براساس نظریه اریک اریکسون صورت گرفته است:

حسنی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله «واکاوی انواع هویت در داستان‌های نوجوان براساس نظریه روانی‌اجتماعی اریکسون» ۱۸۰ عنوان داستان گروه سنی «د» و «ه» را براساس نظریه رشد اریکسون، تحلیل آماری کردند.

جیمز کوته‌آ[3](۲۰۱۸) در مقاله «سودمندی پایدار مفهوم اریکسون از بحران هویت در قرن بیست و یکم: تحلیل نگرانی‌های سلامت ذهنی دانش‌آموز»[4] براساس نظریه اریکسون توصیه می‌کند که اگر نوجوان دچار ناتوانی از ادامه

تحصیل شود، باید به‌طور دائمی یا موقت از آن دست بکشد و وارد جمعیت‌هایی شود که فضا را برای او تعدیل می‌کنند و مشاوران نیز او را یاری رسانند.

براساس بررسی‌ها، تفاوت پژوهش حاضر با مطالعات پیشین در این است که تاکنون پژوهشی براساس نظریه اریکسون در آثار فاطمه شرف‌الدین و فرهاد حسن‌زاده به‌صورت تطبیقی و در آثار شرف‌الدین به‌صورت مستقل، صورت نگرفته است. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی و نظریه اریکسون و بر بنیان مکتب تطبیقی آمریکایی، رمان‌های نوجوان *فاتن* از شرف‌الدین و *هستی* از حسن‌زاده، با درنظرداشتن دو مؤلفه میزان اهمیت پرداختن به هویت نوجوان و آگاه‌سازی آنان از این مسئله و همچنین چالش‌های هویتی که نوجوانانِ دو روایت براساس نظریه اریکسون با آن‌ها مواجه شده‌اند، به‌دقت واکاوی شده است؛ بنابراین برای دستیابی به اهداف مذکور، پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که در رمان‌های *فاتن و هستی*، براساس نظریه رشد اریکسون، نوجوانان با چه چالش‌های هویتی مواجه شده‌اند و راهکار آن‌ها برای مواجهه و تلاش برای حل این چالش‌ها چیست؟ فرض بر این است که نوجوانان در هر دو رمان بحران هویت را تجربه می‌کنند و به فراخور شرایط زندگی برای رهایی از آن تدابیری را می‌اندیشند.

۳. ادبیات نظری پژوهش

پس از جنگ جهانی دوم، وقوع دگرگونی‌های سریع، ظهور خرده‌فرهنگ‌های جدید و فشارهای فردی و گروهی برای ادغام در جریان اصلی جامعه، باعث شد تا کیستی و چیستی، دغدغه اصلی طبقه روشنفکر و عامه افراد شود. در این دوران، هویت، مسئله محوریِ معنای زندگی و سازگاری فرد با محیط شده بود. هویت چه از حیث ادبی و چه از حیث علوم‌اجتماعی، موضوعات آسیب‌شناسی شخصی، سازگارکردن زندگی و طغیان وجودی را دربر می‌گیرد (دان، ۱۳۸۵: ۳٤). نظریه‌های علمی درباره شکل‌گیری هویت، ابتدا تحت‌تأثیر مفاهیم فلسفی و نظری بود، اما در اوایل و اواسط قرن بیستم میلادی تحت‌تأثیر تفکر روان‌کاوانه به‌ویژه آثار زیگموند فروید، دخترش آنا و شاگردشان اریک اریکسون، قرار گرفتند (کوتیه، ۲۰۲۱: ١٦).

اریکسون همچون فروید، رشد انسان را مبتنی بر اصل اپی‌ژنتیک[٥] می‌دانست؛ یعنی رشد شامل سلسله‌ای از مراحل همگانی و جهانی با توالی معینی است؛ اما برخلاف فروید، تأکید او بر رشد و کارکرد مثبت ایگو در تمام دوران حیات انسان است؛ نه فقط دوران کودکی (Erikson, 1963 :243). اریکسون نظریه رشد روانی‌جنسی فروید را تاحدودی پذیرفت و با استفاده از ابعاد اجتماعی و تاریخی نظریه جدید خویش را ارائه کرد تا نشان دهد که رشد انسان در بستر جامعه رخ می‌دهد و تا بستر مرگ ادامه دارد (میلر، ۱۳۹۳: ۱۷۷). وی در کتاب *دوران کودکی و جامعه*[٦]، نظریه روانی‌اجتماعی خویش را مطرح می‌کند و هشت مرحله تحول ایگو[٧] را بر اساس رشد فیزیولوژیکی توضیح می‌دهد. در این نظریه، فرد در هر مرحله بنا بر عوامل فیزیولوژیک یا توقعات جامعه، با نقطه عطفی به نام «بحران»[٨] که اتفاقی فاجعه‌بار نیست و از نوع روانی اجتماعی است، مواجه می‌شود که نحوه برخورد و حل آن بر شکل‌گیری شخصیت وی تأثیرگذار است؛ اما با شکست‌خوردن در یک مرحله لزوماً فرد در مرحله بعد شکست را تجربه نمی‌کند. بحران‌ها، پایه‌ای برای سلامتی یا بیماری شخصیت فرد هستند که اگر به آن‌ها پاسخی قانع‌کننده داده شود، جنبه‌های مثبت شخصیت مثل اعتمادبه‌نفس، خودکفایی و اعتماد به دیگران به میزان زیادی جذب ایگو می‌شود و شخصیت به رشد

سالم ادامه می‌دهد؛ ولی درمقابل اگر به تعارض‌ها و بحران‌ها در هر مرحله، به‌نحوی راضی‌کننده پاسخ داده نشود، ایگوی در حال رشد با اختلال روبه‌رو می‌شود و جنبه‌های منفی شخصیت مانند احساس حقارت، تردید و بی‌اعتمادی جذب آن می‌شود. تفاوت‌های فرهنگی و آداب و رسوم بر ارائه راه‌حل در مواجهه با مسائل در هر مرحله، تأثیر بسیاری دارد (شاملو، ۱۳۷۲: ۵۹-۶۱).

مرحله	بحران ایگو	سن تقریبی	فضیلت (نتیجه حل بحران)
دهانی - حسی	اعتمادی بنیادی‌اعتماد بنیادی در برابر بی	تولد تا ۱	امید
عضلانی - مقعدی	خودکفایی در برابر شرم و تردید	۳-۲	اراده
جابجایی - تناسلی	ابتکار در برابر احساس گناه	۵-٤	هدفمندی
نهفتگی	پیشرفت در برابر حقارت	۱۲-٦	شایستگی (قابلیت)
نوجوانی	هویت‌یابی در برابر آشفتگی نقش	۱۹-۱۳	تعهد (پایبندی)
جوانی	صمیمیت در برابر انزوا	۲٤-۲۰	عشق و محبت
سالی‌میان	تولید در برابر بی‌حاصلی	٦٤-۲۵	دلسوزی
پیری	انسجام ایگو در برابر ناامیدی	٦۵-مرگ	خردمندی

جدول ۱- مراحل رشد روانی‌اجتماعی در نظریه اریکسون، (Erikson,1963:245-247)

٤. دوران نوجوانی

در میان نظریه‌پردازانِ دوران نوجوانی، اریک اریکسون اهمیت ویژه‌ای برای این مرحله قائل است؛ زیرا آن را دوران اصلی شکل‌گیری هویت می‌داند که برای برخی از نوجوانان، گذراندن آن دشوار است و به دلیل عواملی ازجمله وفادارنبودن به جامعه، به تعصب در برابر هنجارهای اجتماع یا جدایی از آن اقدام می‌کنند (Bezci, 2008:2). به نظر اریکسون، نوجوانی دوران سازگاری در ترک کودکی و آماده‌شدن برای بزرگ‌سالی است. وی وقفه‌های هویتی در دوران نوجوانی را تعلیق[۹](مهلتی) روانی‌اجتماعی می‌داند که امکان «ادغام عناصر هویت» را فراهم می‌کند و این مهلت را از اجزای مهم توسعه هویت برمی‌شمرد (Erikson,1968,α: 128). اریکسون، هویت را مفهومی بینارشته‌ای میان روان‌شناسی و جامعه‌شناسی معرفی کرد و تأثیر وی بر نشان دادن اهمیت هویت بدون‌تردید است (Côtéa,2018: 1). وی از اصطلاح «بحران هویت»[۱۰]برای توصیف وضعیت نوجوانی که دچار گسستگی شده است، استفاده کرد. این گسستگی در لحظاتی مانند جدایی از تجربیات قبلی و تغییر شکل ظاهری دیده می‌شود که نوجوان تصویر شکل‌گرفته‌شده‌اش را به‌عنوان شخصی که قبلاً بود، پیدا نمی‌کند (السلطان، ۲۰۰٤: ۲۹).

در نگاه اریکسون، ممکن است هویت‌های دوران کودکی به دلیل ماهیت محدود و بررسی‌نشده‌ای که دارند، به سردرگمی منجر شوند؛ بنابراین برای تبدیل این هویت‌های چندگانه به هویت مفرد، لازم است فرایند رشد صورت گیرد. شکل‌گیری هویت از جایی آغاز می‌شود که شخص به‌صورت گزینشی با توجه به رشد و فرایند اجتماعی‌شدن، برخی از هویت‌ها را نفی و برخی را جذب می‌کند و با ایجاد تغییراتی به پیکربندی هویت‌ها دست می‌یابد و به ایجاد کل منحصربه‌فرد و نسبتاً منسجم منجر می‌شود. رسیدن به این کل منسجمِ هویتی ناشی از بلوغ اجتماعی و نشان از تعهد و وفاداری است. (Schachter,2014: 73-74)

٥. رمان نوجوان و هویت

رمان نوجوان برای نوجوانان نگاشته می‌شود؛ اما طرفداران بزرگ‌سال خاص خود را نیز دارد و ژانری نسبتاً جدید در ادبیات کودک‌ونوجوان در جهان محسوب می‌شود. سابقه شکل‌گیری رمان نوجوان به دهه ١٩٦٠ می‌رسد (Trites 2000: 8). نظریه‌پردازان ادبی مؤلفه‌هایی را برای رمان نوجوان ذکر کرده‌اند؛ ازجمله مک‌کالم[١١] معتقد است که احساس نوجوان از داشتن هویت شخصی در جایگاه یک عامل، به جامعه وابسته است. این هویت شخصی به او کمک می‌کند تا بتواند بیندیشد و براساس آگاهی و اختیار تصمیم بگیرد. به باور کارن کوتس[١٢]، در گذشته، در دیدگاه ادبیات نوجوان، شکل‌گیری هویت امری فردی بوده است؛ اما امروزه به امری اجتماعی تبدیل شده است. وی سوژگی فرد را با افرادی که در زندگی وی هستند، در ارتباط می‌داند و معتقد است که فرایند شکل‌گیری هویت فردی در جامعه رخ می‌دهد (کوتس، ١٤٠٠: ٥٠). به نظر ماریا نیکولایوا[١٣]، مسئله اصلی رمان نوجوان، رشد و بزرگ‌شدن است. او بررسی رمان‌ها را فرصتی برای تعیین جایگاه شخصیت اصلی داستان‌ها در فرایند رشد می‌داند (خسرونژاد: ١٣٨٧: ٥٠٠). نقطه مشترک نظریه‌های مذکور، مسئله رشد و هویت است. با توجه به اهمیت شکل‌گیری هویت در نوجوان در میان نظریه‌پردازان ادبی و روان‌شناسی، برآن شدیم تا دو رمان نوجوانِ *فاتن و هستی* را در حیطه ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای، براساس نظریه رشدِ روانی‌اجتماعی اریک اریکسون بررسی کنیم. به نظر روان‌شناسان، آثار فاخر ادبی این قدرت را دارند که مخاطب را تحت‌تأثیر قرار دهند و انگیزه درک حقیقت را ایجاد کنند؛ چراکه این آثار حقیقت ما هستند و ما را با خودمان آشنا می‌کنند (سروش، ١٤٠١: ٨٥).

٦. فضای رمان‌های *فاتن* و *هستی*

فاطمه شرف‌الدین (١٩٦٦)، نویسنده و مترجم لبنانی، از سال ٢٠٠٠ بیش از صد کتاب کودک متنوع را به رشته‌ی تحریر درآورده است. وی جوایز ملی و بین‌المللی بسیاری همچون جایزه «گرامشی»[١٤] ایتالیا (٢٠٢٢) را برای رمان *فاتن* به دست آورد و چندین بار نامزد دریافت جایزه «هانس کریستین اندرسن» معروف به «نوبل ادبیات کودک» شد. توجه فراوان نویسندگان به زن، در رمان‌های عربی از همان ابتدای پیدایش آن‌ها دیده می‌شود. گواه این ادعا نام این آثار است: *ذات الخدر* از یعقوب صروف، *زینب* از محمدحسین هیکل، *ثریا* از عیسی عبید و... (راجرز، ١٣٩٧: ١٢٩). گویی شرف‌الدین نیز به علت دغدغه‌مندی از اوضاع اجتماعیِ دختران، نام دختر را بر کتابش نهاده است. روایت *فاتن* نخستین بار در سال ٢٠١٠ در ١٦٣ صفحه منتشر شد که وقایع آن در حوالی سال ١٩٨٥ در بحبوحه جنگ‌های داخلی بیروت، روی می‌دهد. فاتن دختری پانزده‌ساله و روستایی است که به دلیل فقر، پدرش او را مجبور می‌کند با ترک تحصیل به‌عنوان خدمتکار در بیروت کار کند. او اوضاع زندگی‌اش را شایسته خویش نمی‌بیند و بعد از دو سال تصمیم به تحصیل مخفیانه می‌گیرد. به علت غیبت چند روزه از محل کارش اخراج می‌شود و به روستا بازمی‌گردد. پس از مدتی در بیمارستانی در بیروت به‌عنوان منشی استخدام می‌شود و هم‌زمان درس و کارش را ادامه می‌دهد.

فرهاد حسن‌زاده (١٩٦٢)، نویسنده توانمند کودک و نوجوان، دارای افتخارات داخلی و خارجی بسیاری است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به دریافت لوح تقدیر جایزه «هانس کریستین اندرسن» در سال‌های ٢٠١٨ و ٢٠٢٠ اشاره کرد. ویژگی اصلی رمان‌های حسن‌زاده، پرداختن به دغدغه‌های نوجوانان و آگاهی‌بخشی به آنان است. رمان *هستی*، نخستین

بار در سال ۲۰۱۰ در ۲٦۲ صفحه منتشر شد. این اثر روایت دختری سیزده‌ساله به نام هستی است که در بستر اجتماعیِ اندکی قبل و بعد از حمله عراق (۱۹۸۰) به ایران، در آبادان روایت می‌شود. هستی دختری جسور و مهربان است که ظاهر و علاقه‌مندی‌های پسرانه دارد. با شروع جنگ، هستی با خانواده‌اش از آبادان به کمپ جنگ‌زدگان در ماهشهر می‌روند و با وقایع متعددی در آنجا مواجه می‌شود که بر رشد شخصیتی و رفتاری او بسیار مؤثر است.

قهرمان دو اثر *فاتن* و *هستی* متأثر از رفتارهای ناشایست پدرانشان، دچار بحران هویتی و چرایی‌های متعدد می‌شوند. با توجه به سلطه‌ی مردان بر زنان و انتقاد از قوانین اجتماعی و فرهنگی که سعی در به حاشیه راندن و حتی حذف جنس زن دارد (مریمی و حیدریان شهری، ۱٤۰۱: ۳۷). دو اثر حاضر نیز با استفاده از قدرت روایت، سعی در بازنمائی ظلم‌ها و آسیب‌های متحجرانه بر زنان را دارد.

۷. پردازش تحلیلی موضوع

اریکسون، بدو تولد را آغاز تکوین و جست‌وجوی انسان برای دستیابی به هویت می‌داند که نقطه عطف آن، نوجوانی است و تا پایان عمر ادامه دارد. در دو اثر *فاتن* و *هستی* با قهرمانان و شخصیت‌های نوجوانی مواجه هستیم که رفتارهای آنان با ویژگی‌های دوره پنجم نظریه رشد اریکسون یعنی مرحله نوجوانی همخوانی دارند. گفتنی است، با مطالعه کتب متعدد اریکسون مشخص شد که او در آثار مختلف خویش مؤلفه‌های دوران نوجوانی را ذکر کرده؛ اما آن‌ها را دسته‌بندی و در یک اثر مطرح نکرده است؛ ازاین‌رو محققان این پژوهش با تأمل در آثار اریکسون، مؤلفه‌های مدنظر او برای دوران نوجوانی را شناسایی و دسته‌بندی کردند که در ادامه ذکر شده است.

۷. ۱. بحران هویت و مواجه با آن

انسان در برابر تجربیات متناقض و گرایش‌های متعدد در جامعه، بار سنگینی را تحمل می‌کند و در این میان باید با ساختن و پرداختن هویت از خویشتن حراست کرده و برای ادامه حیات تصمیم‌های مناسب بگیرد (گیدنز، ۱۳۷۸: ۲٦۱). لئونارد بایندر، استاد دانشگاه شیکاگو و خاورمیانه‌شناس آمریکایی، رشد و توسعه کشورها را درگرو عبور از پنج بحران می‌داند که یکی از آن‌ها بحران هویت است. وی معتقد است که علت رشد کشورهای صنعتی، عبور از بحران‌ها به‌خصوص بحران هویت است (علیخانی، ۱۳۸٦: ۲۰). اریکسون، اصطلاح «بحران هویت» را زمانی که فقدان هویت را در سربازان جنگ جهانی دوم مشاهده کرد، ابداع کرد. همچنین وی در میان نوجوانانِ آشفته، مشکلی مشابه دید و سرانجام تشخیص داد که مشکل هویت معمولاً در مقیاسی کوچک‌تر در همه زندگی‌ها به وجود می‌آید (میلر، ۱۳۹۳: ۱۸۲). همانگونه که اشاره شد اریکسون بحران را معادل فاجعه نمی‌داند؛ بلکه در نظر او نقطه عطفِ ضروری برای رشد، بهبود و تمایز است. در نگاه او بحران هم می‌تواند فرصتی برای رشد فوق‌العاده باشد و هم به بروز عواقبی ناگوار منجر شود (Erikson,1968,α: 16). اریکسون بحران‌ها را لحظاتی می‌داند که فرد تصمیم می‌گیرد پیشروی یا پسروی کند و خوش‌بینانه معتقد است که انسان‌ها به حل بحران گرایش دارند و نتیجه آن، تکوین هویت قوی است. وی این نوع بحران‌ها را متفاوت از بحران‌های روان‌رنجوری، تحمیلی و دردناک می‌داند. عبور از هرکدام از آن‌ها انرژی جدیدی را در فرد به وجود می‌آورد و مطابق با مراحل رشد، جامعه فرصت جدیدی را در اختیارش قرار می‌دهد (همان: ۱٦۲–

١٦٣). حل و فصل شدن یا نشدن بحران‌ها از سویی به کیفیت تجربه‌های روانی‌اجتماعی فرد وابسته است و از سوی دیگر به تلاش‌های شخص برای تحلیل تجربه‌ها، یکپارچه‌کردن آن‌ها و استفاده از توانایی‌ها و مهارت‌ها متکی است.

اریکسون افراد را اسیر نیروهای بیرونی نمی‌داند؛ بلکه معتقد است که انسان‌ها برخوردی رشدافزا و سازنده با تجربیات دارند. حل‌شدن هر بحران، ایگو را تقویت می‌کند و احتمال حل‌شدن بحران‌های مراحل بعد را افزایش می‌دهد و در صورت حل‌نشدن بحران،ایگو رو به ضعف می‌رود؛بنابراین مراحل به‌یکدیگر وابسته‌اند(Erikson,1963: 272). اریکسون خاطرنشان می‌کند که حل یک بحران به‌صورت کاملاً مثبت یا منفی نیست؛ بلکه در حل آن آموزه‌های مثبت و منفی برای فرد وجود دارد. اگر آموزه‌های مثبت بیشتر از آموزه‌های منفی باشد، حل بحران به‌صورت مثبت انجام می‌شود (Evans,1967: 15). نوجوانانی که موفق نمی‌شوند تا تعارضات این دوران را به‌درستی حل کنند، دارای هویت منفی[١٥] می‌شوند. در این زمان، به نقش‌هایی که اجتماع آن را درست می‌داند به دیده حقارت می‌نگرند و به گروه‌ها، افراد و ایدئولوژی‌های مخرب علاقه‌مند می‌شوند (Erikson,1968, b: 172–173). اریکسون معتقد است که هویت یک‌باره به دست نمی‌آید و خاص دوران نوجوانی نیست؛ اما بحران هویت معمولاً در نوجوانی روی می‌دهد. اریکسون بحران هویت نوجوانان را ناشی از آشفتگی نقش[١٦] می‌داند؛ یعنی نوجوان نمی‌داند کیست و می‌خواهد چه کسی شود. نوجوانی مرحله پرفراز و نشیب خودآگاهی است. از مشخصه‌های نوجوانی، بروز تمایلات جنسی، رشد سریع بدن و شک و شرم درباره گذشته و آینده است (Ryckman,2008: 185).

فاتن، دختری پانزده‌ساله و قهرمان رمان *فاتن* است. به علت فقر، پدرش او را مجبور می‌کند تا مدرسه را ترک کند و به‌عنوان خدمتکار شبانه‌روزی در منزل آقای عاصم، از روستا به بیروت برود. او در نوجوانی با سلسله‌ای از وقایع روبه‌رو می‌شود که موجب می‌شود برای مدتی دچار بحران هویت شود. تغییر ناگهانی جایگاه فاتن از دانش‌آموزی درس‌خوان به خدمتکار شبانه‌روزی، او را به‌شدت دچار آشفتگی هویتی می‌کند. از یک سو، فاتن وارد شهری شده است که دچار جنگ داخلی است و صدای انفجار در کوچه و خیابان شنیده می‌شود (شرف‌الدین، ٢٠١٧: ١–٢). از سوی دیگر، علاوه‌بر انجام‌دادن تمام کارهای منزل، مدام امر و نهی می‌شود و باید فرمایش‌های ریز و درشت تمام اعضای خانواده چهارنفره آقای عاصم (دو دختر و پدر و مادر) را اطاعت کند. خبری از تشکر و احترام نیست. دالیا هم‌سن و سال فاتن است؛ اما رفتاری ثابت ندارد؛ به‌طوری‌که گاهی به فاتن نزدیک می‌شود و درد دل می‌کند و گاهی از موضع بالا با او برخورد می‌کند و یادآور می‌شود که خدمتکاری بیش نیست؛ این رفتارها سبب بی‌اعتمادی فاتن به دالیا می‌شود. جدا از آمرانه صحبت‌کردن اعضای خانواده عاصم با فاتن که او را می‌آزارد، چیزی که به‌شدت باعث رنجش وی می‌شود، این است که گاهی در زمان صدازدنش به‌جای اینکه نامش را بر زبان آورند، به او می گویند: ای دختر؛ «یا بنت ... تکره فاتن أن ینادوها یا بنت»(همان: ١١). این نوع خطاب‌کردن، او را در هم می‌شکند؛ یعنی این‌قدر صدا زدن نامش سخت است؟! شاید قصد تحقیرش را دارند! اعضای خانواده آن‌قدر از فاتن توقع دارند که گمان می‌کند باید خدمتکاری خارق‌العاده باشد تا بتواند خرده‌فرمایش‌های همه‌شان را تا شب انجام دهد. هر شب قبل از خواب باید همه‌چیز را مرتب کند و برق بیندازد. برایش سؤال است که چرا حق ندارد یک روز از خواب بیدار شود و بگوید حالم امروز خوب نیست و کار نکند یا دلش گرفته است و می‌خواهد قدم بزند؟ (همان: ١–١٢).

طبق نظر اریکسون، فاتن به علت نداشتن تجربه چنین برخوردها و اتفاقاتی و نیز نداشتن آگاهی برای مقابله‌ها با آن، دو سال را با سردرگمی و دست و پنجه نرم کردن با سوالات بدون پاسخ سپری می‌کند، تا جایی که در روز تولدش

احساس پوچی بر او غالب می‌شود و احساس می‌کند که وجود و احساساتش هیچ معنا و اهمیتی ندارد: «اليوم، الأحد ١ شباط ١٩٨٧، هو يوم عيد ميلاد فاتن. إنّها وحدها في الشقة، تتهيّأ لزيارة رزَلِن. لكنّها هذا الصباح تشعر بفراغ وكأن لا معنى لوجودها ولحياتها. لا معنى لمشاعرها وأحلامها» (همان: ١٨). به نظر اریکسون، افراد به حل بحران تمایل دارند و برای فاتن نیز چنین است. او تصمیم می‌گیرد با ادامه تحصیل بر این بحران غلبه پیدا کند و موفق هم می‌شود. همچنین اریکسون معتقد است که جامعه برای فردی که در پی حل بحران است، فرصت‌های جدیدی را در اختیار می‌گذارد که در قسمت «حمایت جامعه از نوجوان»، فرصت‌های پیش‌آمده برای فاتن بیان خواهد شد. نکته دیگر، تلاش‌های فاتن است که از تمام توانایی‌ها و موقعیت‌های خویش، برای رشد شخصیتی و هویتی بهره می‌برد و در قسمت «تعهد» به‌تفصیل به آن پرداخته می‌شود. لذتِ رسیدن به مقصد، دردهای عمیق فاتن را به مرور التیام می‌بخشید و او در اوج ناراحتی و یأس با تصمیم به پایان‌دادن به موقعیت رقت‌بارش و با کمک‌گرفتن از دوستان، هویت مستقل و سالم خود را به‌مرور شکل می‌دهد.

در روایت هستی، هستی به‌شدّت معترض رفتارهای سرکوب‌کننده و تحقیرآمیز پدرش درباره خویش است. بازتاب این رفتارها باعث می‌شود که هستی بارها گمان کند که پدرش، پدر واقعی او نیست. اگر هست، چرا این‌طور بی‌رحمانه با او برخورد می‌کند؟ و اگر نیست، پدر واقعی‌اش کجاست؟ احساس تعلق‌نداشتن به خانواده به‌شدت پایه‌های هویتی او را می‌لرزاند. یک سؤال اساسی همیشه ذهن او را به خود مشغول کرده است و آن اینکه «او کیست و چگونه وارد این خانواده شده است؟» و داستان‌های متعددی در ذهنش می‌سازد و در موقعیت‌های مختلف برای مادر و خاله‌اش تعریف می‌کند تا شاید به پاسخی قانع کننده برسد: «یک طور دیگر هم فیلم خودم را ساخته بودم. این‌طور که مامانم از شوهر اولش جدا شده. بعد از مدتی عروسی کرده؛ اما درست شب عروسی به بابا می‌گوید که از شوهر اولش حامله است. بابا هم به خاطر اینکه آبروریزی نشود و شاید هم، چون مامان را خیلی دوست داشته، قبول می‌کند. وگرنه چرا بابا همیشه با من بدرفتاری می‌کرد؟» (حسن‌زاده، ١٣٨٩: ٢٩). احساس بحران هویت ناشی از مشخص نبودن پدر واقعی، تا صفحات پایانی روایت همراه همیشگی هستی است. مجهول‌بودن پدر اریکسون نیز همیشه او را آزار می‌داد و ابتدا او را فردی افسرده و گوشه‌گیر کرد؛ امّا بعد از ورود به دنیای روان‌شناسی همین امر باعث شد تا برای نخستین بار اصطلاح «بحران هویت» را مطرح کند. در انتهای روایت، هستی و پدرش برای نخستین بار دوستانه با یکدیگر صحبت می‌کنند. در ابتدا پدر می‌گوید: «یه چیزی می‌خواستم بگم که سختمه» (همان: ٢٤٦). نگرانی و ترس همیشگی به سراغ هستی می‌آید و فکر می‌کند که می‌خواهد بگوید که پدرش نیست، ولی موضوع این نبود. او اعتراف می‌کند که به علت ترسی که از چهارسالگی همراه همیشگی اوست، به شجاعت و ریسک‌پذیری هستی حسادت می‌کرده و به همین دلیل او را تحقیر و تنبیه می‌کرده است. پدر هستی می‌گوید: «با همی کوره‌سوادم فکر می‌کنم شخصیت هرکسی توی بچگیش ساخته می‌شه» (همان: ٢٤٨). این نظر پدر هستی همان نظر فروید است که پنج‌سالگی را پایان رشد شخصیت می‌داند و اریکسون در نقد آن نظریه خویش را مطرح می‌کند و معتقد است که رشد شخصیت تا پایان عمر ادامه دارد. برخورد دوستانه پدر با هستیِ سیزده‌ساله در این صحنه، خود مؤید رشد شخصیت پدر در انتهای روایت است؛ بنابراین براساس نظریه اریکسون، رشد شخصیت و هویت تا زمان مرگ ادامه دارد. در کمال ناباوری، پدر، هستی را به علت رفتن به آبادان می‌ستاید: «وقتی مامانت گفت رفتی آبادان، همی‌جور موندم. خیلی خوشم اومد یه جورایی» (همان: ٢٤٩). هستی پس از تلاش و ریسک رفتن به آبادان با موتور، تعجب و تحسین درونی پدر را برمی‌انگیزد و انگیزه‌ای می‌شود تا پدر

راز نهان را به دختر بگوید. همچنین پدر از هستی می‌خواهد که دیگر او را با دایی جمشید مقایسه نکند؛ درنتیجه مشخص می‌شود که علت بدرفتاری‌های پدر هستی با وی عبارتند است از: آسیب روحی پدر که ناشی از ترس در دوران کودکی است، انجام‌دادن کارها و رفتارهایی فراتر از سن و شجاعانه توسط هستی و مقایسه پدر با دایی جمشید.

گفته شد که اریکسون خوش‌بینانه به حمایت جامعه از نوجوان در حل بحران معتقد است. یونگ نیز بر این باور است که در فلسفه قدیم دو اصل متناقض به نام‌های «روشنایی» و «تاریکی» وجود داشت که هرگاه یکی از این دو به نهایت قدرت خود می‌رسند، دیگری شروع به جوانه‌زدن می‌کند (یونگ، ۱۳۸۰: ۵۳). فاتن و هستی در اوج بحران هویت که می‌توان آن را به سیاهی مانند کرد، با تلاش و تسلیم‌ناپذیری دربرابر اتفاقات، به نور که همان حل بحران است، دست می‌یابند. اریکسون برای حل بحران هویت پیشنهاد می‌دهد که فرد شرایط موجود را ترک کند و در گروه‌های اجتماعی دیگری عضو شود. خود نیز بعد از دبیرستان در رشته هنر مشغول به کار شد، اما بعد از مدتی آن را رها کرد و در جست‌وجوی خویش به سفر پرداخت که برایش سودمند بود.

در تأیید گفته اریکسون، تویتس[۱۷] نیز دریافت که با عضویت در گروه‌های متعدد و کسب هویت‌های چندگانه، اضطراب، افسردگی و پریشانی کاهش می‌یابد، (Desrochers,2002: 3)؛ البته به این شرط که فرد دچار تضاد هویتی در میان هویت‌های متعدد نشود؛ زیرا ممکن است موجب تنش در وی شود. فاتن هرچند نمی‌تواند به دلخواه برای رهایی از بحران هویت و آلام ناشی از آن، منزل آقای عاصم را ترک کند؛ اما تصمیم به ادامه تحصیل، شرایط دور شدن از آن محیط را برایش فراهم می‌سازد. رابطه هستی با پدرش بعد از یک مشاجره مفصل، بسیار مکدر می‌شود و او بدون اطلاع، ماهشهر را به مقصد آبادان و رفتن پیش دائی جمشید ترک می‌کند. هرچند ترک خانه بسیار موقتی است و عضو گروهی نشده است اما برایش سودمند است.

۷. ۲. هویت‌یابی

اریکسون، هویت را دارای چند مفهوم می‌داند که در بیشتر مواقع احساس یگانه‌بودن و جهت‌داشتن در فرد از این جمله است. این مفاهیم از تجربیات روانی‌اجتماعی ادغام‌شده در ایگو همچون همانندسازی فرد با خانواده، هم‌کلاسی‌ها و همسالان و خودانگاره‌های[۱۸] او نشئت می‌گیرد (Evans,1967: 36). از دیگر تجربیات روانی‌اجتماعی می‌توان به احساس رضایت از انتخاب مثل انتخاب همسر مناسب، ارتباط فرد با آینده همچون انتخاب شغل و به رسمیت شناخته‌شدن از سوی دیگران به‌عنوان عضوِ مسئول در جامعه نام برد. بخش درخورتوجهی از هویت ما را، کارهایی که برای زندگی انجام می‌دهیم، حمایت جامعه از ما و آرمان‌هایی که در کلاس، کشور و در فرهنگ خود درونی می‌کنیم، تشکیل می‌دهد (Erikson,1964: 93). به عقیده اریکسون، هویت شامل چیزهایی است که هستیم و می‌خواهیم باشیم و نیز چیزهایی که نمی‌خواهیم باشیم یا تصمیم نداریم مانند آن‌ها باشیم (Evans,1967: 32). از گفتار اریکسون چنین برمی‌آید که هویت حاصل مجموعه‌ای از تجربیات روانی‌اجتماعی است و هر تجربه گامی برای هویت‌یابی محسوب می‌شود. در ادامه برخی از تجلیات هویت‌یابی در دو اثر *فاتن* و *هستی*، براساس سخنان اریکسون بررسی می‌شود.

۷. ۲. ۱. همانندسازی[۱۹]

نوجوانان تمایل دارند با تمسک به مجموعه‌ای از اهداف و اصول به زندگی معنا دهند و به آن پایبند باشند، اما انتخاب اصول رضایت‌بخش برای آنان بسیار دشوار است. اریکسون معتقد است، نوجوانان در دوران آشفته نوجوانی برای اینکه به‌طور موقت به خود نظم دهند، با قهرمان‌ها، گروه‌ها و جماعت‌ها همانندسازی افراطی می‌کنند. معیار آن‌ها برای تشخیص خودی از غیرخودی، ظواهری مانند لباس و ژست آن‌ها است. نوجوانان با تشکیل دار و دسته و خلق قوانین، به‌طور موقت به یکدیگر کمک می‌کنند تا از سردرگمی نجات یابند، اما نکته‌ای که وجود دارد این است که گاهی نوجوان اطمینان ندارد که زن است یا مرد، دوباره می‌تواند خودش را جمع‌وجور کند یا نه؟ آیا توانایی تسلط بر تکانه‌های جنسی و تمایلات خود را دارد یا خیر؟ آیا می‌داند که کیست و چه می‌خواهد؟ در این دوران، داشتن صبر بسیار دشوار است (Erikson,1968, a: 200). همان‌طورکه اشاره شد، گاهی همانندسازی نیز با خانواده، هم‌کلاسی‌ها و همسالان است. پرواضح است که همانندسازی با افراد موجه جامعه به رشد شخصیتی و هویتی افراد منجر می‌شود و برعکس، همانندسازی افراطی با هنرپیشگان، دوستان ناباب و... موجب بروز اختلال در هویت در حال رشد و بروز خطای رفتاری می‌شود. در نظریه فروید همانندسازی مکانیسمی برای کاهش اضطراب و تعارض‌های درونی است که فرد ویژگی‌های شخص دیگری را می‌پذیرد و اریکسون نیز نظر وی را دنبال می‌کند(Ryckman,2008: 70).

در روایت *فاتن*، دالیا پانزده سال دارد و دختر بزرگ خانواده‌ای ثروتمند است. علاقه‌ای به درس‌خواندن ندارد و با دوستانش چندین بار با تقلب، امتحانات را با موفقیت پشت سر گذرانده‌اند؛ حتی کار به جایی کشیده است که سؤالات امتحان ریاضی را سرقت کرده‌اند (شرف‌الدین، ۲۰۱۷: ۲۷–۲۸). در اینجا، همانندسازی منفی با همسال باعث شده است تا تجربه شیرین کسب نمره مطلوب با تقلب، تعدادی از دانش‌آموزان را باهم متحد کند تا از زیر بار درس‌خواندن شانه خالی کنند و به‌طور موقت اضطراب و نقص تنبلی خود را برطرف کنند. در صورت ادامه این روند رشد هویتی نوجوان با اختلال مواجه شود.

هستیِ سیزده ساله نمی‌تواند خود را با فرهنگ بزرگ‌سالان که دختر را در چارچوب خاصی تعریف می‌کنند، هماهنگ کند. لباس‌هایش، مدل مویش و نوع ورزشش نشان از همانندسازی او با پسران دارد. دوستان هستی پسرهای همسایه هستند: «من دلم نمی‌خواست بلوز دامن بپوشم. موهایم را بلند کنم و بریزم روی شانه‌هایم یا از پشت ببندمشان. از ژیگول‌بازی و لاک‌زدن هم خوشم نمی‌آمد» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۷). اریکسون یکی از ویژگی‌های نوجوان را تردید در زن یا مردبودنش می‌داند که برای هستی تاحدی پیش آمده است. در این مقطع، هستی در اوایل نوجوانی است و به تطابق هویت جنسی با ظاهر، نرسیده است و در مسیر رشد هویت جنسی تکامل می‌یابد. همچنین گمان می‌رود هستی از سویی برای فرار از تعارض‌ها و اضطراب‌های ناشی از بدرفتاری‌های پدر و از دیگر سوی به علت درگیری در بحران هویتی که پدر واقعیش کیست و نیز برای قدرت گرفتن، به این همانندسازی روی آورده است. این همانندسازی او را از شخصیتِ فردیِ ضعیف یعنی «دختر» به سوی فردی دارای قدرت یعنی «پسر» سوق می‌دهد و تسکین افکار و احساسات مضطرب کننده وی می‌شود. «بابا دلش می‌خواست مثل همه دخترها، توسری بخورم و نخود و لوبیا پاک کنم» (همان: ۲۷).

۷. ۲. ۲. دریافت حمایت از جامعه

اریکسون بر این عقیده است که همه مردم جهان در مقطع‌های مهمِ رشدِ خویش، آمادگی این را دارند تا شعاع اجتماعی زندگی‌شان را گسترش دهند و با دیگران تعامل داشته باشند و جامعه نیز این ظرفیت تعاملی را دارد (Erikson,1963: 243). همان‌طورکه ذکر شد، اریکسون حمایت جامعه از نوجوان را یکی از مصادیق تجربه‌های روانی‌اجتماعی برای تکوین هویت سالم می‌داند. حمایت جامعه از سوی شبکه‌های اجتماعی مانند دوستان، آشنایان، همکاران و نهادهای مدنی مانند سمن‌ها، باشگاه‌ها، گروه‌ها و درنهایت در قالب نهادها و سازمان‌های رسمی صورت می‌گیرد. فاتن در بیروت با افرادی آشنا می‌شود که حمایت هرکدام از آن‌ها بر رشد شخصیتی و هویتی او بسیار تأثیرگذار است. رزالین، خدمتکار آفریقایی همسایه طبقه پایین، نخستین دوست فاتن در بیروت است. او همیشه لبخند بر چهره دارد و با فاتن همچون دخترش برخورد می‌کند و دلخوشیِ بزرگِ آن روزهای اوست: «فزيارتها لصديقتها الوحيدة هنا تعطيها جرعة من الامل في الحياة» (شرف‌الدین، ۲۰۱۷: ۱۸-۱۷). فاتن تصمیم گرفته است تا پرستار شود و سؤالات بسیاری در این باره دارد. تنها کسی که به فکرش می‌رسد می‌تواند به سؤالات او پاسخ دهد، مروان پسر همسایه است. هستی نامه‌ای می‌نویسد و رزالین آن را به دست مروان می‌رساند و از آن روز، او رابط میان فاتن و مروان می‌شود (همان: ۲۲). همچنین زمانی که فاتن پنهان از چشم دیگران و به‌صورت غیرحضوری شروع به ادامه تحصیل می‌کند، در زمان امتحانات پایان سال برای اینکه خانواده آقای عاصم متوجه این موضوع نشوند رزالین با دوستش هماهنگ می‌کند تا فاتن به خانه او برود (همان: ١١٤). فاتن بخش بزرگی از پیشرفت خود را مدیون حمایت‌های اوست. مروان نیز در این مسیر همراه اوست؛ همراهی‌ای از جنس عاطفه و کمک‌تحصیلی. مروان سؤالات مربوط به ادامه تحصیل را از مراکز آموزشی می‌پرسد و فاتن را از قوانین مطلع می‌کند (همان: ۷۸). همچنین امور مربوط به ثبت‌نام او برای شرکت در امتحانات را انجام می‌دهد (همان: ١١٤). شخصیت دیگر، دلال دوست صمیمی فاتن در روستا است که از تمام احساسات، اسرار و منویات قلبی یکدیگر مطلع هستند. وقتی فاتن تصمیم به ادامه تحصیل می‌گیرد، دلال کتاب‌های درسی‌اش را برای فاتن به بیروت می‌آورد (همان: ۱۰۵) و دورادور در این مسیر همراه او است. همچنین آنگاه‌که فاتن به علت غیبت از خانه آقای عاصم برای شرکت در امتحانات پایان سال مورد سوء ظن و خشم پدرش قرار می‌گیرد، پدر دلال به حمایت از فاتن می‌پردازد و پدرش را قانع می‌کند تا به ادامه تحصیل فاتن راضی شود (همان:۱۳۳). حمایت‌های متعدد از جانب افراد مختلف جامعه از فاتن باعث می‌شود تا از سویی سختی‌های زندگی‌اش تحمل‌پذیر شود و از سوی دیگر، در مسیر رشد هویتیِ مثبت قرار گیرد؛ البته عزم راسخ فاتن برای ادامه تحصیل، عامل مهمی برای شکل‌گیری حمایت‌های مذکور است.

در روایت دیگر، هستی به علت شرایط سنی در موقعیتی قرار دارد که حمایت اجتماعیِ فراسوی خانواده معنایی ندارد. او برخلاف فاتن، به نظام خانواده و خویشاوندی محدود است. به‌رغم رابطه بسیار نامناسب هستی و پدرش، او به‌شدت تحت حمایت و تشویق و آموزش غیرمستقیم مادر، دایی جمشید و خاله نسرین است؛ حمایت‌هایی از جنس هویت‌بخشی به هستی در برابر ویژگی هویت‌یابی او که از خصوصیات بارز دوران نوجوانی است. نوع حمایت از هستی نیز متناسب با سن و سالش است. وقتی دست هستی در بازی فوتبال می‌شکند و در گچ است، درحالی‌که پدرش از دست او بسیار خشمگین است، مادرش مهربانانه سر و صورتش را می‌بوسد و می‌گوید: «آخی! بمیرم الهی! درد

داری؟ زیاد درد نداشتم، ولی گفتم: خیلی» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۰). هستی، دایی جمشید را هم خیلی دوست دارد؛ چون هم حرف‌هایش را می‌شنود و هم مهارت‌های مختلف مثل موتورسواری و شناخت اجزای موتور را به او آموخته است. در زمان شروع جنگ وقتی هستی و خانواده‌اش می‌خواستند از آبادان به ماهشهر بروند، به هستی می‌گوید: «تو دختر باهوش و زبر و زرنگی هستی. مو که بهت افتخار می‌کنم» (همان: ۸۹) که نشان می‌دهد حتی در شرایط جنگی نیز حامی هستی است و به او روحیه می‌دهد. موضوع علاقه هستی به رفتارهای پسرانه دور از چشم مادرش نیست. مادر به اقتضای زمان به‌صورت غیرمستقیم به هستی یادآور می‌شود که او دختر است؛ زیرا قصد دارد در این مسیر، هستی به شناخت هویت جنسی برسد. روزی هستی موهایش را با تیغ می‌تراشد و کسی در آن زمان معترض او نمی‌شود؛ اما پس از مدتی که کمی موهایش بلند می‌شود، مادرش چنین با او صحبت می‌کند: «(مامان) دست کشید توی موهام. گفت: موهات داره بلند می‌شه. موی بلند بیشتر بهت میاد» (همان: ٤٣). یکی از ویژگی‌های مادر هستی، مطالعه کتاب‌های روان‌شناسی است که به او کمک می‌کند رفتار مناسبی با هستی داشته باشد. هستی در توصیف مادر در برابر رفتارهای پسرانه‌اش می‌گوید: «توی کتاب‌های روان‌شناسی و ادبیات چیزهایی خوانده بود و فکرش روشن شده بود» (همان: ۲۷). این اثر با درایت، رفتارهای هستی را بخشی از فرایند رشد و شکل‌گیری هویت وی بیان می‌کند که در کتاب‌های روان‌شناسی به آن پرداخته شده است و نیز مخاطبش را برای فهم رفتارهای غیرمعمول نوجوان یا دیگر افراد، به مطالعه‌کردن رهنمون می‌سازد. نتیجه این حمایت‌ها ایجاد احساس اعتمادبه‌نفس، استقلال و شکل‌گیری فضیلت «تعهد» در هستی است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

۳.۲.۷. اعتراض نوجوان به نظام ارزشی بزرگ‌سالان

گاهی اعتراض نوجوانان به رفتارهای مخرب بزرگ‌ترها و اعلام لیاقت‌نداشتن آن‌ها، برای تقلیدِ درست است. آنان با اعتراض، نسل قبل را به بازنگری در نظام ارزشی خود مجبور می‌کنند (Erikson,1964: 125). در هر دو رمان عربی و فارسی شاهد اعتراض نوجوانان به رفتار نادرست بزرگترها که بخشی از نظام‌ارزشی آن‌ها محسوب می‌شود، هستیم. قرار است برای دالیا خواستگار بیاید و او به‌شدت معترض پدر و مادرش برای انجام مراسم خواستگاری سنتی است در حالی که این شیوه ازدواج جزء ارزش‌های پدر و مادر است: «لكني لاارید یا بابا. افهمني ... هذه طريقة زواج قديمة. لاتنفع لبنات جيلي» (شرف‌الدین، ۲۰۱۷: ۳۲). دالیا با همه اعتراض‌هایش به این نوع ازدواج، بعد از مدتی به ازدواج سنتی تن می‌دهد و نمی‌تواند نگرش خانواده‌اش را به این موضوع تغییر دهد. در سوی دیگر، فاتن نیز معترض پدری تن‌پرور است که نظام فکری و ارزشی او این اجازه را می‌دهد تا برای تأمین مخارج خانواده، فاتن را به‌عنوان خدمتکار شبانه‌روزی به خانه دیگران بفرستد: «عمري خمس عشرة سنة. هل نسيت؟ أريد ان اعود الى البيت. اريد ان اكون معكم في البيت» (همان: ۲). فاتن در نخستین روز حضورش در بیروت، این جملات اعتراضی را در ذهن خطاب به پدر می‌گوید. در آن روز، حتی قدرت و جرئت این را ندارد که آن را بر زبان آورد، اما بعد از دو سال دست و پا زدن در بحران و یک سال درس‌خواندن تصمیم می‌گیرد که برخلاف خواسته پدر به مسیر علمی خویش ادامه دهد؛ هرچند اکنون پدر نیز به‌نحوی راضی شده است.

در نظام ارزشی برخی از پدران، خشونت راهی برای تسلط بر فرزندان است. در روایت دیگر، اعتراض هستی به رفتارهای تحقیر کننده پدر نسبت به خودش، از ابتدا تا صفحات پایانی رمان بارها و بارها تکرار می‌شود. «چرا بابا

همیشه با من بدرفتاری می‌کرد؟ سرم داد می‌زد و توی حمام زندانی می‌کرد؟ کتکم می‌زد و مثل باباهای دیگر مرا در آغوش نمی‌گرفت؟ چرا همه‌اش قربان مامان و آن نی‌نی که هنوز نیامده بود می‌رفت؟» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۹). همه این اعتراض‌های هستی در نهان خود، این خواسته را فریاد می‌زند که من هویت مستقل خودم را می‌خواهم؛ من باورهای شما را که اکنون به ارزش تبدیل شده است، قبول ندارم؛ شما باید افکارتان را تغییر دهید و برای من و خواسته‌هایم ارزش قائل شوید. در انتهای رمان شاهد پاسخ پدر به این سؤالات هستی هستیم که در قسمت «بحران هویت» به آن پرداخته شد.

در نمونه‌های مذکور ملاحظه شد که دالیا با وجود اعتراض به ازدواج سنتی، درنهایت تسلیم آن می‌شود اما فاتن با تلاش و همت، در پی اعتراضش شرایط را به نفع خود تغییر می‌دهد و هستی نیز با انجام رفتارهای سراسر جسارت باعث می‌شود تا پدر عامل رفتارهای پرخاشگرانه با او را فاش کند.

۷. ۲. ٤. عشق در دوران نوجوانی

اریکسون معتقد است که عشق دوران نوجوانی اساساً ماهیت جنسی ندارد؛ مگر آنکه عرف و قواعد اجتماعی چنین اقتضا کند. عشق دوران نوجوانی تا حدود زیادی تلاش نوجوان برای تعریف هویت خود، از طریق بازتاباندن تصویر هویت سردرگم خود روی فرد دیگر و دیدن انعکاس آن برای رسیدن به تصویری شفاف‌تر از هویت خویش است؛ به همین دلیل است که عشق دوران نوجوانی بیشتر بر پایه گفت‌وگو است (Erikson,1963: 262). شرف‌الدین در روایت *فاتن*، به‌وضوح مسئله عشق در میان نوجوانان را مطرح می‌کند که موضوعی ادامه‌دار از آغاز تا پایان روایت است. در همان اوایل حضور فاتن در خانه آقای عاصم، رگه‌های عشق در فاتن شکل می‌گیرد. تراس آشپزخانه رو به خیابان است و هر روز پسر جوانی (مروان) را می‌بیند که با مرسدس بنز آبی تیره‌اش ساعت خروج و ورود مشخصی به خانه دارد. فاتن از تراس به خانه آن‌ها اشراف دارد و اگر پرده منزلشان کنار باشد، کارهای او را در خانه می‌بیند. پس از مدتی، مروان نیز متوجه حضور فاتن می‌شود و ارتباطی بی‌کلام میانشان شکل می‌گیرد. سؤالی که ذهن فاتن را به خود مشغول کرده این است که آیا او واقعاً پسر جوان را دوست دارد و یا این زیرنظرگرفتن‌ها و ارتباطات بی‌کلام، علتی برای ادامه زندگی در وضعیت نامطلوب است؟(شرف‌الدین،۲۰۱۷: ۵-۷). همان‌طورکه گفته شد، فاتن و مروان به واسطه هماهنگی‌های رزالین از نزدیک یکدیگر را می‌بینند و رابطه عاطفی میانشان شکل می‌گیرد(همان: ٤٧). پس از اتفاقات پرفراز و نشیب برای فاتن و مروان، در پایان روایت برای صحبت در مورد زندگی مشترک در کافی‌شاپ ساحلی قرار ملاقات می‌گذارند.

حسن‌زاده در قسمت‌های پایانی روایت هستی، عشق نوجوانی را در نهایت ظرافت، مستوری و احساس برای مخاطب ترسیم می‌کند. هستی و خانواده‌اش بعد از جنگ به‌اجبار از آبادان به کمپی در ماهشهر نقل مکان می‌کنند (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۷). در آنجا هستی با لیلی دوست می‌شود و برای تمرین جودو به خانه‌شان می‌رود. برادر بزرگ‌تر لیلی، شاپور، دان پنج جودو دارد و لیلی جودو را از او آموخته است (همان: ۱۳۳). طی دیدارهای هستی و شاپور به‌واسطه رفتن به خانه‌شان برای تمرین جودو یا ملاقات در کوچه و خیابان، محبتی متقابل در هر دو شکل می‌گیرد. شاپور از هسته خرما اشیاء مختلف درست می‌کند. وقتی می‌بیند که هستی دوست دارد نامش را روی آن حک کند، تصمیم می‌گیرد آن را عملی کند (همان: ۱٤۲- ۱٥٤). پس از مدتی، شاپور داوطلبانه برای جنگیدن به آبادان می‌رود و در این حین به‌شدت

مجروح می‌شود. در لحظات آخر حیاتش، دایی جمشید (دایی هستی) را می‌شناسد و بسته کوچکی به او می‌دهد تا به هستی بدهد. امانتی به دست هستی می‌رسد. هنگامی که هستی از دایی جدا می‌شود: «مشتم با لرزشی گنگ باز شد. یک ماهی کوچک بود. یک ماهی تراشیده‌شده از هسته خرما. صیقلی و سوهان‌خورده و قشنگ. روی تنه ماهی با خط قشنگی نوشته شده بود: هستی.» (همان: ۲۶۱-۲۶۲)

شرف‌الدین جریان عاشقانه رمانش را با رایحه وصل به پایان می‌برد، اما حسن‌زاده شهادت را برای اتمام یکی از زیباترین احساسات رمانش یعنی عشق برمی‌گزیند و مخاطب را با یادآوری یکی از بی‌رحمانه‌ترین تبعات جنگ با بغضی گلوگیر تنها می‌گذارد.

۷. ۳. تعهد (پایبندی)[۲۰]

به عقیده اریکسون، زمانی که بحران هویت در نوجوان به‌صورت موفقیت‌آمیز حل می‌شود، ویژگی «تعهد» در او شکل می‌گیرد. وی این ویژگی را دنبال‌کردن آزادانه علاقه‌ها به‌رغم تنگناهای اجتناب‌ناپذیرِ نظام ارزشی می‌داند. در پی حل موفقیت‌آمیز بحران‌ها در هر مرحله فضایل یا همان نقاط قوت انسانی ظاهر می‌شوند.(Erikson,1964: 98) اریکسون برای توصیف نقطه قوت ایگو، از اصطلاح فضیلت[۲۱] استفاده می‌کند که قوتی ذاتی است (Erikson,1963:273-274). اریکسون معتقد است فضیلت دوران نوجوانی، «تعهد» است که باعث می‌شود نوجوان با خود و اطرافیانش صادق‌تر باشد و امیدوارانه به سوی آینده حرکت کند (Erikson,1975: 209). وی نوجوانانی را که به سلامت بحران‌هایشان را حل کرده‌اند، نوآوران فرهنگی جامعه می‌داند و نه حافظان سنت‌ها و رسوم آن (Erikson,1968, b: 172-173). شاملو به نقل از اریکسون ذکر می‌کند که تعهد باعث شکل‌گیری ایدئولوژی می‌شود که در اینجا به معنای ارزش‌های ناخودآگاه در زمینه‌های مذهبی، علمی و اجتماعی است. ایدئولوژی می‌تواند به سؤالات مهم هویتی همچون «من کیستم؟» و «به کجا می‌روم؟» به‌صورت ساده پاسخ دهد که هدف آن، تقویت هویت فردی و جمعی در نوجوان است (شاملو، ۱۳۷۲: ٦٧). هنگامی که فرد صاحب ایدئولوژی می‌شود، دیگر وارد هر جمعی نمی‌شود و به هر خواسته‌ای تن نمی‌دهد؛ بلکه او در تصمیم‌گیری برای خویش، در مقام هویت فردی و در گروه‌هایی که عضو است در مقام هویت جمعی، آگاهانه و متعهدانه عمل می‌کند.

فاتن بعد از اتمام کارهای منزل روی تختش دراز می‌کشد. تنها کتاب درسی را که با خودش آورده است، برمی‌دارد و ورق می‌زند. به تصویری می‌رسد؛ تصویر بیماری که با مهربانی و قدرشناسی به پرستار نگاه می‌کند. این عواطف و احساسات در زندگی احمقانه او جایی ندارند. دو سال است هزاران بار این تصویر را دیده است، اما این بار جرقه‌ای در ذهنش روشن می‌شود. آری! او می‌خواهد پرستار شود و تصمیم سرنوشت‌سازش را می‌گیرد (شرف‌الدین، ۲۰۱۷: ۱-۷). همان‌طور که بیان شد، فاتن با حمایت مروان و دوستش دلال و رزالین موفق می‌شود تا ادامه تحصیل دهد. زمان زیادی را صرف نظافت، پخت غذا و رتق و فتق کارهای خانه می‌کند، اما امیدوارانه و پرتلاش در زمان محدودی که در اختیار دارد، پنهانی در اتاق محقرش مطالعه می‌کند (همان: ۱۰۵-۱۰٦) و در امتحانات پایان سال موفق می‌شود (همان: ١٤٦).

این موفقیت و حرکت به‌سوی آینده دلخواه، به بهای اخراج‌شدنش از محل کار تمام می‌شود؛ زیرا برای شرکت در امتحانات چند روزی را به خانه دوست رزالین می‌رود و به خانواده آقای عاصم می‌گوید که پدرش بیمار است و باید به

روستا برود. بعد از اتمام امتحانات و بازگشت فاتن به خانه، به علت آگاهی آنان از نرفتن او به روستا، در را برایش باز نمی‌کنند: «لاأحد يفتح الباب.» (همان: ١٢٦) از سوی دیگر، پدر فاتن نیز از قضیه مطلع شده است و گمان نادرست بر او دارند. در تماس با خانواده، پدر می‌گوید: أين هربت يا سافلة؟ (همان) فاتن یک روز را با تشویش بسیار در بیروت سپری می‌کند، اما بعد از آرام‌شدن به خودش می‌گوید که نباید تسلیم شود و باید پای تعهد و تصمیمش برای موفقیت بایستد: «لايجب أن استسلم. أين كل عزمي للنجاح و الخروج من وضعي هذا؟ لن أهرب من حياتي. علي أن أكون أقوى من ذلك. علي أن اجد حلا» (همان: ١٢٩). فاتن به روستا می‌رود و بعد از یک ماه به دنبال کار به بیروت بازمی‌گردد. شوق پرستارشدن و آینده روشن همراه همیشگی اوست؛ به همین دلیل، به چند بیمارستان به‌عنوان منشی درخواست کار می‌دهد. بعد از چند روز دعوت به مصاحبه شده و سپس پذیرفته می‌شود و کار و تحصیل در سال آخر دبیرستان را با هم پیش می‌برد (همان: ١٢٦-١٤٤). فاتن بعد از اینکه دوسال با بحران هویت دست‌وپنجه نرم می‌کند، با تصمیم‌گرفتن به درس‌خواندن و حمایت دوستان، به‌مرور موفق به حل آن می‌شود؛ تا جایی که در برابر نظام ارزشی پدر که دختر باید کار کند و کمک‌خرج خانواده باشد، می‌ایستد. پس از رهایی از بحران، اکنون فاتن برای پدرش تصمیم می‌گیرد تا برای اداره خانواده تلاش بیشتری کند و نه پدر برای او؛ در اینجاست که فاتن به نوآور فرهنگی تبدیل می‌شود که در برابر رسوم جامعه قد علم می‌کند. فاتن به‌مرور به توانایی‌ها و ارزش‌های علمی و اجتماعی خویش واقف می‌شود و هویت فردی‌اش را با تلاش و «تعهد» به خویشتن برای رهایی از حقارت و هویت اجتماعی‌اش را با افزایش توانمندی ارتباط با جامعه قوت می‌بخشد؛ تا جایی که می‌تواند در مصاحبه شغلی بیمارستان با موفقیت ظاهر شود و دوستان ارزشمندی را به‌واسطه جدیت در «تعهد» در کنار خویش داشته باشد. علت رشد هویتی فاتن این است که تجربه‌های روانی‌اجتماعی این مدت را با تحلیل و یکپارچه‌کردن و نیز به‌کارگیری توانمندی‌هایش به یکدیگر پیوند داده که به تقویت ایگو منجر شده است. فاتن باوجود تنگناهای بسیار نظام ارزشی خانواده و جامعه با تمام توان علاقه‌اش را دنبال کرد و به هدفش رسید.

در رمان هستی، «تعهد» هستی در قبال مادر، دایی جمشید و خاله نسرین، بارها مشاهده می‌شود. همان‌طورکه گفته شد، هستی بسیار به فوتبال علاقه دارد. در خانه با دست شکسته در کنار مادر باردارش نشسته است. زنگ خانه به صدا درمی‌آید. هستی در را باز می‌کند. سید موسی پسر همسایه است: «گفت: میای گل‌کوچیک! خیلی دلم می‌خواست. مامان را دیدم کنار بشکه نفت دستش به کمرش بود ... دستم را بهانه کردم ... گفت خو بیا با بچه‌ها بریم لب شط، قلابامونه بیاریم، ماهی بگیریم ... درد دستم را بهانه کردم ... دلواپس حال مامان بودم که چشم‌هایش یک جور دیگر شده بود» (حسن‌زاده، ١٣٨٩: ٤٢-٤٣). در اینجا در تعارض میان در کنار مادر ماندن و بازی فوتبال که از همه کارهای دنیا برایش بااهمیت‌تر بود، تجلیِ تعهد سبب می‌شود تا هستی در کنار مادر بودن را به فوتبال ترجیح دهد. در جایی دیگر، وقتی اولین بمباران حمله عراق به ایران صورت می‌گیرد، خانه‌شان ویران می‌شود و زیر آوار گیر می‌کنند. مادر باردار هستی او را صدا می زند و از او کمک می‌خواهد. هستی گیجِ گیج است. صدای جیغ و گریه مادر را می‌شنود: «فکر کردم نباید گم شویم، باید پیدا شویم» (همان: ٤٦). از دست گچ‌گرفته‌اش کاری برنمی‌آید. با دست دیگر سوتش را پیدا می‌کند: «گذاشتمش لای لب‌های خاک‌گرفته‌ام و فوت کردم. فوت کردم ...» (همان) و بعد پیدا می‌شوند.

هستی در آغاز نوجوانی است و نوع بروز «تعهد» در او در پی حمایت‌های اطرافیان ظهور می‌یابد. او نیز به‌طور متقابل به حمایت و قدردانی از آنان متعهد است. هستی پدری دارد که وقتی در خانه یا جای دیگر از او ناراحت می‌شود،

بی‌درنگ واکنش نشان می‌دهد و او را به باد ناسزا و تحقیر می‌گیرد. در خانه که باشد، تنبیه فیزیکی هم می‌شود و همیشه مادر زیرکانه در برابر پدر می‌ایستد. با زبان طنز و حفظ احترام نیز به هستی گوشزد می‌کند که مراقب رفتارش باشد و هم حامی‌بودنش را به هستی نشان می‌دهد. همین حمایت‌های همیشگی در کنار اتفاقات روزمره، تجربه‌های روانی‌اجتماعی او را شکل می‌دهند و ذهن تحلیلگر و پرسؤال او، آن را وسیله‌ای برای رشد و تقویت ایگو قرار می‌دهد؛ درنتیجه از غم‌ها و بحران‌های آن دوران هستی می‌کاهد و او را متعهد و پایبند مادر و نزدیکانش می‌کند تا با سن کمش هر کاری را که از دستش برمی‌آید، انجام دهد.

فاتن با حمایت‌های اجتماعی و اندیشه خویش، با موفقیت بحران‌های جدی‌اش را حل می‌کند و به مرحله «تعهد» می‌رسد. هستی به دلیل سن کمش توانایی حضور در جامعه را ندارد. او با بهره‌مندی از خانواده و خویشانی فهیم در نهاد اجتماعی خانواده حمایت می‌شود و پاسخ سؤالاتش را می‌یابد و وارد مسیر «تعهد» و رشد می‌شود.

نتیجه

پژوهش حاضر با اهداف شناسایی چالش‌های هویتی شخصیت‌های نوجوان در رمان‌های فاتن و هستی، براساس نظریه رشدِ روانی‌اجتماعی اریک اریکسون و نحوه برخورد آن‌ها در برابر چالش‌ها انجام شد. در دو رمان فاتن و هستی، رشد هویت سالم دختران نوجوان بسیار حائز اهمیت است. فقر و جنگ، فضای حاکم بر هر دو رمان است تا هم فضای بسیار ناخوشایند زندگی را به تصویر بکشد و هم به مخاطبان نوجوان خویش بگوید که می‌توان از بحران‌ها به سلامت عبور کرد. قهرمان داستان در هر دو روایت دختران نوجوانی هستند که خانواده‌هایشان با فقر دست‌وپنجه نرم می‌کنند که این امر بر روند رشد آنان تأثیر مستقیم دارد. یکی از مؤلفه‌های دوران نوجوانی در دیدگاه اریکسون، «بحران هویت» است که موجب «آشفتگی نقش» می‌شود. «بحران هویت» فاتن در دوسال دوره خدمتکاری او به وجود می‌آید که ناشی از عوامل متعددی است: ترک مدرسه به‌اجبار، دوری از خانواده، دوری از دوستان، خدمتکاری، نقل‌مکان از روستا به شهری درگیر جنگ، امرونهی اعضای خانواده چهارنفره آقای عاصم، نظافت روزانه تمام منزل، دریافت تمام حقوق ماهیانه توسط پدر به‌جای وی. همه این‌ها فاتن را سخت می‌آزرد و توانش را تحلیل می‌برد و با ادامه تحصیل موقعیت خویش را تغییر می‌دهد؛ در سوی دیگر، هستی در ظاهر پدر دارد، اما آن‌قدر او را در موقعیت‌های مختلف تحقیر و سرکوب می‌کند که او را با سؤال بنیادی «من کیستم؟» از حیث اینکه «پدر من کیست؟» مواجه می‌کند و باعث «سرگشتگی هویتی» او می‌شود. هستی با انجام کارهای جسورانه بالاخره به پاسخ خود می‌رسد. براساس دیدگاه اریکسون، یکی از صفات دوران نوجوانی برای هویت‌یابی، «همانندسازی با قهرمان‌ها، گروه‌ها و جماعت‌ها» است. این مؤلفه در داستان فاتن درمتحدشدن همکلاسی‌های دالیا برای تقلب نمود می‌یابد که نوعی از همانندسازی تعدادی از نوجوانان با یکدیگر برای فرار از اضطراب ناشی از درس نخواندن است؛ هستی به رفتارهای پسرانه علاقه‌مند است و با پسران همانندسازی می‌کند که گمان می‌رود برای کسب قدرت و کاهش تعارضات درونی و اضطراب در برابر رفتارهای خشونت‌آمیز پدر باشد. از دیدگاه اریکسون، یکی دیگر از مؤلفه‌های هویت‌یابی، «حمایت جامعه از نوجوان» است. در نظر وی حمایت‌های اجتماعی از عوامل تکامل هویت نوجوان است. این مؤلفه در هردو روایت به‌وضوح به چشم می‌خورد. رزالین، مروان، دلال و پدر دلال در فاتن این مؤلفه را تحقق می‌بخشند و در هستی مادر، خاله نسرین و دایی جمشید به‌عنوان حمایت‌گران حضور دارند. اریکسون «اعتراض نوجوانان به رفتارهای بزرگ‌سالان» را بخشی از روند رشد هویتی آنان

برای هویت‌یابی می‌داند. در فاتن دالیا در برابر خواستگارهای سنتی به مخالفت با پدر برمی‌خیزد چنان که فاتن نیز به سنت کارکردن دختران به‌عنوان خدمتکار برای کمک به اقتصاد خانواده معترض است و اعتراض هستی به رفتارهای تحقیر کننده پدر نسبت به خودش، از ابتدا تا صفحات پایانی رمان بارها و بارها تکرار می‌شود. دالیا تسلیم پدر می‌شود اما فاتن و هستی باعث تغییر رفتار پدرانشان می‌شوند. دیگر مؤلفه هویت‌یابی از نظر اریکسون «عشق در دوران نوجوانی» است که جنبه جنسی ندارد و به منظور پیداکردن هویت خود است. در این دو روایت فاتن دلبسته مروان می‌شود و در هستی محبت منصور شکل می‌گیرد. دیگر مولفه نوجوانی، دستیابی به فضیلت «تعهد» به هنگام حل شدن بحران است. فاتن بر بحران‌های مختلف غلبه می‌کند و این ایدئولوژی در او شکل می‌گیرد که باید تحصیل خود را ادامه دهد و شغل آبرومندی برای خود دست و پا کند و عملا به این اهداف می‌رسد. در رمان هستی، تعهد هستی در قبال مادر، دایی جمشید و خاله نسرین، بارها مشاهده می‌شود. مراقبت از مادر باردار و نجات وی از زیر آوار نمودهایی از تعهد قهرمان این رمان است. براساس آنچه بیان شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که آموزش غیرمستقیمِ مهارت‌های توسعه فردی و رشد هویت در نوجوانان در دو رمان مذکور بسیار مورد اهتمام است. در تمام رویدادهای هر دو اثر، توصیه و راهنمایی نهفته است؛ تشویق به صبر، خانواده‌دوستی، احترام به بزرگ‌ترها، حمایت از اعضای خانواده، درک اوضاع نامناسب اقتصادی خانواده، تعهد در برابر دیگران و مهم‌تر از همه تشویق به تحصیل، بسیار تأکیدشده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. psychosocial development theory
۲. Erik Homburger Erikson
۳. James E. Côtéa
٤. The Enduring Usefulness of Erikson’s Concept of the Identity Crisis in the 21t Century: An Analysis of Student Mental Health Concerns
٥. Epigenetic principle
٦. C*hildhood & Society*
۷. Ego
۸. Crisis
۹. Moratorium
۱۰. Identity crisis
۱۱. McCallum
۱۲. Karen Coats
۱۳. Maria Nikolajeva
۱٤. Gramsci
۱٥. Negative Identity
۱٦. Role Confusion
۱۷. Thoits
۱۸. Self-image
۱۹. Identification
۲۰. Fidelity
۲۱. Virtue

کتابنامه

۱. حسن‌زاده، فرهاد.(۱۳۸۹). **هستی**. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۲. خسرونژاد، مرتضی.(۱۳۸۷). **دیگرخوانی های ناگزیر**. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۳. دان، رابرت جی.(۱۳۸۵). **بحران های هویت: نقد اجتماعی پست مدرنیته**. ترجمه صالح نجفی. تهران: جهان کتاب.

٤. راجر، آلن.(۱۳۹۷). **رمان عرب**. ترجمه محمد جواهرکلام. تهران: شادگان

٥. شاملو، سعید.(۱۳۷۲). **مکتب ها و نظریه ها در روانشناسی شخصیت**. چاپ چهارم. تهران: نشر فجر.

٦. شرف‌الدین، فاطمه.(۲۰۱۷). **فاتن**. الطبعة الثانية. شارقة: كلمات.

۷. علیخانی، علی اکبر.(۱۳۸٦). **هویت و بحران هویت**.چاپ دوم.تهران: پژوهشگاه علوم انسانی، فرهنگ و مطالعات اجتماعی.

۸. كوتيه، إي جيمس و ليفين،تشارلز جي.(۲۰۲۱). **تكوين الهوية والشباب والتنمية**. المملكة العربية السعودية: دار الكتاب التربوي.

۹. گیدنز، آنتونی.(۱۳۷۸). **تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید**. ترجمه ناصر موفقیان. تهران: نشر نی.

۱۰. میلر، پارتیشیا اچ.(۱۳۹۳). **نظریه های روانشناسی رشد از کودکی تا بزرگسالی**. ترجمه پرویز شریفی درآمدی و محمد رضا شاهی. تهران: ویرایش.

۱۱. یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۸۰). **انسان در جستجوی هویت خویشتن**. ترجمه محمود بهفروزی. تهران: جامی.

۱۲. سروش، وجیهه؛ امیری، جهانگیر؛ سلیمی، علی؛ معروف، یحیی. (۱٤۰۱). «روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحيا» و «عادت می کنیم» بر اساس نظریه هرم عشق استرنبرگ». زبان و ادبیات عربی، دوره ۱٤، شماره ۳. صص ۸٤-۹۹.
Doi:10.22067/jallv14.i3.2209-1188

۱۳. السلطان، ابتسام محمود محمد سلطان.(۲۰۰٤). **تطور الهوية و علاقته بنمو الأحكام الخلقية لدى المراهقين**. رسالة ماجستير. كلية التربية، جامعه موصل.

۱٤. کوتس، کارن.(۱٤۰۰). «ادبیات نوجوان بزرگ شدن در حوزه نظریه». مترجم: محمدجواد مهدوی. هورام، دوره ۱، شماره ۱، صص ٤۳-٥۹.

۱٥. مریمی، الهام و احمدرضا حیدریان شهری.(۱٤۰۱). «بازنمایی جایگاه زن در جامعه سنتی رمان‌های میرال الطحاوی؛ الخباء و نقرات الظباء». زبان و ادبیات عربی، دوره ۱٤، شماره، صص ۳٥-٥۰. Doi: 10.22067/jallv14.i2.80842

16. Erikson, Erik. H. (1963). **Childhood and Society**. New York :Norton.
17. ---------- (1964). **Insight and responsibility**. New York: Norton.
18. ----------(1968a). **Identity and Identitydiffusion.** New York: Wiley.
19. ---------- (1968b). **Identity: Youth and crisis**. New York: Norton.
20. ----------(1975).**Life history and the historical moment**. New York: Norton.
21. Evans, Richard I. (1967). **Dialogue with Erik Erikson**. New York: Harper & Row.
22. Ryckman, Richard M. (2008). **Theories of Personality**. Ninth Edition. USA: Thomson Wadsworth.
23. Trites ,Seelinger Roberta.(2000).**disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature**. Iowa City: University of Iowa Press.
24.Bezci, Şenol. (2008). "Youth in crisis: an eriksonian interpretation of adolescent identity in “franny”". *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)*.2(1). 1-12.
25. Côté, James E (2018). "The enduring usefulness of erikson’s concept of the identity crisis in the 21st century: an analysis of student mental health concerns". *Identity*.18(4). 251-263. DOI: 10.1080/15283488.2018.1524328.

26. Desrochers, Stephan, Jeanine Andreassi, and Cynthia Thompson (2004). "Identity Theory". *Organization Management Journal (Palgrave Macmillan Ltd.).* (1).1. 61-69.
27. Schachter, Elli (2014). "Multiple identities as viewed by Eriksonian theory and its critics:A psychological perspective with relevance to contemporary Jewish education". *International Journal of Jewish Education and Research*. 2013 (5-6). 71-90.

References

Alikhani, A .A. (2007). *Identity and identity crisis***.** Second Edition. Tehran: Institute for Humanities, Culture and Social Studies. [In Persian].
Coats,K.(2021).*Young Adult Literature: Growing Up, In Theory*, Translator: mohammad javad Mahdavi, *Horam*, 1(1). 43-59. [In Persian].
Cotté, E. J &Levine,Ch.(2021). *Identity formation, youth and development***.** Saudi Arabia: Educational Book House. [In Arabic].
Dunn, R. G.(2006). *Identity crises: a social critique of Postmodernity*. translated by saleh Najafi. Tehran: jahane ketab. [In Persian].
Giddens, A. (1999). *Modernity and Individuality: Society and Personal Identity in the New Age*. translated by Nasser Movafeqian. Tehran: Ney. [In Persian].
Hasanzadeh,F.(2010).*Hasti*.Tehran:Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adult. [In Persian].
Jung, C, G. (2001). *Modern Man in Search of a Soul***.** Translated by Mahmoud Behfrozi. Tehran: Jami. [In Persian].
Khosronejad, M. (2008). *In quest for the centre*. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adult. [In Persian].
Maryami, E & Heydarianshahri, A. (2022). " Representation of the position of women in the traditional society in the novels of Al-Khaba and Noghrat Al-Dhaba by Miral Tahawi. *Journal of Arabic Language & Literature*. 14(2). 35-50.
Doi: 10.22067/jallv14.i2.80842. [In Persian].
Miller, P. H. (2014). *Theories of developmental psychology*. translated by parviz Sharifi daramadi. Mohamadreza shahi. Tehran: virayesh. [In Persian]
Roger, A. (2018). *The Arab Novel*. Translated by Mohammad Jawaherlkalam. Tehran: Shadegan. [In Persian].
AlSultan, I. (2004). *The development of identity and its relationship to the development of moral judgments among adolescents*. Master's thesis.University of Mosul.[In Arabic].
Shamloo, S. (1993). *Schools and Theories in Personality Psychology***.** 4th Edition. Tehran: Fajr Publication. [In Persian].
Sharafeddine, F. (2017). *Faten*. Second edition. Sharjah: kalemat. [In Arabic].
Soroush, V؛ Jahangir, A؛ Salimi, A؛ Maroof, Y. (1401). " Investigation of emotional relationships in two novels "Anna Ahia" and "Adat MiKonim" based on Sternberg's love pyramid theory". *Journal of Arabic Language and Literature*. 14 (3). 84-99.
Doi:10.22067/jallv14.i3.2209-1188. [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، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۹۵-۷۹

بررسی جلوه‌های آوایی دیوان "احزان صحراوية" تیسیر سبّول

(پژوهشی)

بهروز قربان زاده (دانشیارگروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران، ایران، نویسنده مسئول)[1]
سارا تقوایی (استادیار گروه فلسفه وکلام اسلامی دانشگاه جهرم، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342

چکیده

موسیقی از عناصر ساختارساز و جدایی ناپذیر شعر است که به شکل‌های مختلفی جلوه می‌نماید. این موسیقی گاه حاصل کاربرد اوزان عروضی و قوافی است و گاه حاصل هماهنگی و ترکیب کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر است. تیسیر سبول (۱۹۳۹ – ۱۹۷۳) شاعر معاصر اردنی در اشعار خود، از تکنیک‌های مختلفی جهت خلق موسیقی بهره برده است. مقاله حاضر با شیوۀ توصیفی – تحلیلی در صدد بررسی سبک شخصی شاعر در انتخاب وزن و موسیقی از رهگذر تحلیل بسامد این شگرد هنری در اشعار اوست. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در بخش موسیقی بیرونی، شاعر از بحر رمل (فَاعِلاتُنْ) که دارای هجاهای بلند و تسکین‌ها (سکته‌ها)ی عروضی درون مصراعی است بیشترین استفاده را برده که خاصیت و کاربرد عمومی این بحر در قواعد عروضی فارسی و عربی برای مضمون غم و اندوه است. هدف از این پژوهش کشف و پیدایی سبک شعری تیسیر در لایه آوایی به-منظور شناسایی متغیرهای برجسته‌ساز، شکل و نقش آن‌ها در زمینه کیفیت معنابخشی به افکار شاعر است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که تیسیر اوزان را متناسب با موضوع و درون‌مایه شعر انتخاب کرده است و با تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین، تدویر، و درآمیختگی شعر نو و کلاسیک توجه مخاطب را به اشعار خویش جلب کرده است. تکرار قافیه، یکی از پربسامدترین شکل تکرار در موسیقی درونی اشعار تیسیر است. غرض اصلی از این نوع تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر کلمه، تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن است. تیسیر به موسیقی دیداری نیز توجه خاصی نشان داده که این موسیقی از طریق نوشتن پلکانی و عمودی سطر های شعری، جلوه نموده است. غرض اصلی این نوع موسیقی، برجسته کردن یک مصراع در برابر مصرع‌های دیگر، تشخص بخشیدن و تأکید کردن هر کلمه یا سطر مصراع است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، هنجارگریزی، تدویر، واج‌آرایی.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۵/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۹/۱۳

۱. رایانامه نویسنده مسئول: b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

۱. مقدمه

موسیقی در شعر اهمیت بسیار بالایی دارد، درواقع یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تمایز کننده میان شعر و دیگر فنون ادبی، موسیقی آن است تا جایی که اگر کلامی خالی از هرگونه آهنگ و موسیقی باشد، دیگر شعر به‌شمار نمی‌رود. این موسیقی به شکل‌های مختلفی در شعر جلوه می‌نماید. گاهی از طریق وزن و قافیه و گاهی از طریق ضرباهنگ درونی و زمانی از طریق انسجام و هماهنگی موجود میان کلمات. ابراهیم انیس در تعریف شعر به یکی از مهم‌ترین ارکان آن یعنی موسیقی و آهنگ اشاره‌کرده است: «در حقیقت، شعر چیزی نیست جز یک‌کلام آهنگین که جان‌ها با شنیدن موسیقی آن به وجد آمده و دل‌ها از آن متأثر می‌شوند.» (أنیس، ۱۹۷۲: ۲۳) در حقیقت این تأثیرپذیری می‌تواند به شکل‌های مختلفی صورت پذیرد، به بیانی دیگر، موسیقی شعر که متشکل از اصوات و الحان است یا موجب نشاط روحی می‌شود یا بر عکس، نفس را محزون می‌کند «موسیقی عبارت از اصوات و آهنگ‌هایی که در روان آدم تحریکاتی ایجاد کرده که گاهی شخص از آن لذت می‌برد و زمانی با آهنگی به غم و افسردگی دچار می‌شود.» (خوروش، بی‌تا: ۲٦) در این میان هر شاعر بسته به سبک و اسلوب خاص خود در حوزهٔ موسیقی کلام، به موسیقی شعر، اوزان و بحور مختلف عروضی و چگونگی ارتباط و پیوند میان شعر و محتوای آن توجه و عنایت می‌کند. متون ادبی تیسیر سبول به‌ویژه اشعار او، نمونه والایی از غنای هنری، زبانی و سبکی است و این امر تیسیر را در ردیف شاعرانی نوآور و مبدع قرار داده است که سطوح فرهنگی و فکری مختلف را در آثار ادبی خویش گنجانده‌اند. بدین ترتیب پژوهش حاضر با عنوان «بررسی جلوه‌های آوایی دیوان احزان صحراوية تیسیر سبّول» درصدد است تا جلوه‌های موسیقایی زبان شعری تیسیر سبول را مشخص کرده و زیبایی‌شناسی مؤلفه‌های برجسته‌ساز آوایی را کشف و توان و قدرت شاعر را در ایجاد تناسب و هماهنگی بیان رسالت و پیام متن که غایت و هدف نهایی متن ادبی است، و موسیقی آن به مخاطب اشعارش نشان دهد. شایان‌ذکر است که جامعهٔ آماری پژوهش حاضر دیوان «أحزان صحراوية» است. این دیوان مشتمل بر ۳۷ قصیده است که درمجموع بر ٤ وزن: رمل، کامل، متقارب و متدارک سروده شده است. تیسیر همهٔ قصائد خود را در قالب شعر نو سروده است. این قالب شعری به شاعر این اجازه را می‌دهد تا با آزادی بیشتری احساسات و تجارب خود را بیان نماید هرچند که شاعر در لابه‌لای قصائد خود دست به هنجارگریزی‌های عروضی همچون درآمیختگی تفعیله‌های شعری (مثلاً درآمیختن وزن کامل متفاعلن با وزن رمل فاعلاتن)، یا درآمیختگی قالب‌های شعری (آمیختن قالب سنتی در شعر نو) نیز زده است که هر یک از این هنجارگریزی‌ها در جهت القای یک نکته و با هدف معینی صورت پذیرفته است.

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

مهم‌ترین جلوه‌های ابداع و نوع‌آوری در لایهٔ آوایی اشعار تیسیر کدام است؟ زیبایی‌شناسی استفاده از شگردهای هنجارگریز در لایهٔ آوایی چیست؟ تیسیر چگونه توانسته است بین موضوع شعر و موسیقی آن تناسب و هماهنگی ایجاد کند؟

۱. ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱- مهم‌ترین جلوه‌های نوع‌آوری در موسیقی بیرونی، استفاده از تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین عروضی، تدویر، و درآمیختگی قالب‌های شعری در یک قصیده است. در موسیقی درونی، استفاده از آرایهٔ تکرار (تکرار قوافی، واج آرایی و تکرار عبارت) و در موسیقی دیداری، نوشتن پلکانی و عمودی سطر های شعری مهم‌ترین جلوه‌های نوع آوری به شمار می‌روند.

۲- استفاده از این تکنیک‌های هنجارگریز، علاوه بر جلب‌توجه مخاطب به متن، تأثیرگذاری بیشتری بر خواننده دارد.

۳- مهم‌ترین عامل ایجاد تناسب و هماهنگی بین موضوع شعر و موسیقی آن، انتخاب و گزینش بحور و قافیه‌های متناسب با موضوع شعری است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

- مقاله‌ای با عنوان «الحزن في شعر تيسير السبول» نویسندهٔ این مقاله، إبراهيم منصور الياسين است و در سال ۲۰۱٦ در مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية شمارهٔ اول آن به چاپ رسیده است. نویسندهٔ مقاله بر این باور است که حزن و اندوه تیسیر نه تنها شخصی نیست؛ بلکه جمعی و شامل همهٔ افراد بشر است.

- مقاله‌ای با عنوان «مایاکوفسکي في بنطال تيسير سبول» نویسندهٔ این مقاله، قبیلات سعود است و در سال ۲۰۱۳ در نشریهٔ أفكار شمارهٔ ۲۹٦ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله برخی از شباهت‌های این دو نویسنده و شاعر را بر می‌شمرد.

- مقاله‌ای با عنوان «شعر الشعراء المنتحرين في الأردن». این مقاله را عماد عبد الوهاب الضمور نوشته و در سال ۲۰۰۹ و در شماره دوم مجله «دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية» به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله به بررسی شعر سه شاعر اردنی به نام های تیسیر سبول، وعبد الفتاح الكواملة، وسلامة الشطناوي، که بر اثر خودکشی جان خود را از دست دادند، پرداخته است.

- مقاله‌ای، با عنوان «البناء السردي في الخطاب الشعري عند تيسير سبول» باشد که توسط أسماء مساعد و إبراهيم العمري نوشته شده‌است. این مقاله در سال ۲۰۱۵ و شماره ٤۰ مجلهٔ كلية الآداب به چاپ رسیده است. این پژوهش تلاش کرده‌است تا ساختار روایی گفتمان شعر را نقد و بررسی کند و ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناسی آن را مشخص کند.

- مقاله‌ای با عنوان «تأثیر خیام بر تیسیر السبول، شاعر اردنی». این مقاله توسط بسام علی ربابعه نگاشته شده و در سال ۱۳۸۳ و در شمارهٔ ۳ نشریهٔ نامه پارسی چاپ شده است. از نظر نگارنده، انگیزه و دلیل روی آوردن تیسیر به رباعیات خیام مرگ‌اندیشی و ناپایداری زندگی دنیوی در واپسین سال‌های عمرش بود.

۲. مبانی نظری

موسیقی برجسته‌ساز زبان شعری است و سبب تمایز این زبان از نثر می‌شود. بررسی این رکن از شعر، همچنین پیوندی که میان آهنگ کلام با عناصر دیگر وجود دارد، مسأله‌ای است که این مقاله بدان می‌پردازد؛ اما پیش از تحلیل آوایی و موسیقایی دیوان أحزان صحراویه، بایسته است تا ابتدا به تعریف موسیقی و انواع آن پرداخته، سپس رابطه میان موسیقی شعر با موضوع, تخیّل و عاطفه بررسی گردد. لذا در این بخش، سه نوع از موسیقی یعنی: موسیقی بیرونی

(جنبه عروضی شعر)، موسیقی درونی (آهنگ خاص همخوانی میان کلمات پایانی مصراع‌ها «ردیف و قافیه) و موسیقی دیداری (مباحث مربوط به چگونگی نوشتن سطر شعری) در کنار هنجارگریزی‌های آوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. ۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی با وزن و قافیه در ارتباط است و تأثیر جادویی موسیقی شعر بر قلب شنوندگان، بر کسی پوشیده نیست الیوت می‌گوید: معنی در شعر نیازمند موسیقی شعر است تا تمام و کمال فهمیده شود و آن‌گونه که بایسته است در ما تأثیر بگذارد و زمانی که این معنی به نثر تبدیل شود دیگر در ما آن تأثیر سابق را نخواهد گذاشت؛ چون در این ترجمه نه‌تنها موسیقی از بین می‌رود؛ بلکه آن معنای کاملی که باید فهمیده می‌شود از دست می‌رود. (حمد، ۲۰۱۳: ۱۹۸)

۲. ۲. وزن عروضی

وزن در لغت یعنی سنجیدن و اندازه‌گیری کردن همان‌گونه که ابن منظور گفته است: «وزن یعنی اندازه‌گیری کردن یک‌چیز و بیان مقدار آن وسنجیدن سبک و سنگینی آن. وسیله‌ای را که با آن اندازه می‌گیرند، ترازو می‌گویند. و اوزان عرب چیزهایی است که اشعارشان بر مبنای آن سروده شده است و مفرد آن وزن است» (ابن منظور، بی‌تا، ذیل واژهٔ وزن). وزن ارتباط تنگاتنگی با شعر دارد و تقریباً هیچ شعری نیست که در تعریف آن از لفظ وزن یا مشتقات آن استفاده نشده باشد. این امر وزن را یکی از ارکان اصلی شعر قرار داده است تا جایی که اگر وزن ساقط شود، شاعرانگی شعر نیز ساقط خواهد شد. (ابن رشیق، ۱۹۷۲: ۱۳٤)

با نگاهی به اشعار سبول این موضوع روشن می‌شود که شاعر در این دیوان فقط از قالب شعر نو برای سرودن اشعار خویش بهره برده است و از میان بحور شعری، بحر «رمل» بیش از همه بحور، با ذوق شاعری تیسیر سبول هماهنگ بوده تا آنجا که دردیوان احزان صحراویه، ۲۳ قصیده در این بحر سروده شده است که در مقایسه با کل قصائد که به ۳۷ قصیده می‌رسد تعداد قابل ملاحظه‌ای است. با نگاهی به تمام قصائدی که در این بحر سروده شده درمی‌یابیم که تیسیر هیچ گاه از این تفعیله به شکل سالم فَاعِلاتُن استفاده نکرده است بلکه همواره از زحافات خبن و حذف بهره برده است. این بحر، «به دلیل غنائی بودنش که باعث سرمستی می‌شود، و همچنین به دلیل روانی آن بر زبان و انعطاف‌پذیری بالایش، در شعر نو بسیار مورداستفاده قرار می‌گیرد.»(علی، ۱۹۹۷: ۹٤) همچنین درمورد ویژگی‌های این بحر آمده است که «موجد غمی خفیف است و برای بیان اندیشمندانه و اسطوره‌ای مناسب‌تر به نظر می‌رسد.» (سراج، ۱۳٦۸: ۵۷) خواجه نصیرالدین طوسی می‌گوید: «بحر رمل زمینه‌ای است برای بیان رقّت قلب و حکایت‌گر اندوه‌ها و شادمانی‌ها و ترجمان دل پیران و جوانان است.»(خواجه نصیر، ۱۳٦۹: ۱۳)

۲. ۳. قافیه و انسجام شعر در اشعار تیسیر سبول

یکی از خصوصیات اثر هنری هارمونی و هماهنگی میان اجزای آن است. «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱۳) انتخاب قافیه‌ای همسو با مضمون کلی شعر، در انتقال مضامین و حال و هوایِ موردنظر شاعر بر خواننده مؤثر است. براین اساس درباره قافیه گفته‌اند: «اگر کلمه‌ای که در شعر اهمیت بیشتری دارد از این تشخّص

صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هماهنگ می‌شوند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتری دارند. (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲٦۳) قافیه در شعر از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، به‌طوری‌که قُدما ارتباط آن را بـا عروض شبیه به ارتباط بدن با پا دانسته‌اند و شناخت آن را برای عالم عروض و شاعران لازم دانسته و عدم آشنایی با آن را موجب ضعف و اخلال در شعر دانسته‌اند. (مرگان‌پور ودیگران، ۱۳۹۸ش: ٦٥)

قافیه در شعر تیسیر سبول عامل هماهنگی و هارمونی است و تیسیر بر این است که قافیه‌هایی را به کار گیرد که در انتقال معنا نقشی داشته باشند درواقع تیسیر قافیه‌ها را بیشتر منطبق با اندیشه و مضمون شعری خود به‌کار می‌برد؛ ابزاری که او برای بیان و القای حس خود آن را به کمک می‌گیرد. به عنوان مثال شاعر در بند زیر از قصیدهٔ «أشباح الرّجال» می‌گوید:

وَالمُرُوجُ الخُضرِ بِالأمسِ تَعَرَّت
وَاستَحالَت لِيَبَاب
فَإذا صَدرُکَ أَخوَی مِن خَراب
وَإذا أنتَ
کَقَبرٍ مُتَدَاعٍ تَحتَ أطبَاقِ التُّرَاب (سبّول، بی‌تا: ۱۲۲)

(ترجمه) «مرغزارهای سرسبز دیروز خالی و عریان گشت/ و به بیابان برهوت تبدیل شد/ وانگهی سینهٔ تو ویرانه تر و خالی تر از ویرانی گشت / و ناگهان تو همچون قبری زیر خروارها خاک نابود گشتی.»

با نگاهی به قوافی برگزیده شده در این بند (یباب، خراب و تراب) در می‌یابیم که شاعر به زیبایی توانسته است فضای ناشی از حزن و اندوه و یأس را برای مخاطب به تصویر بکشد. درواقع کشیدگی هجاها، فضایی غم‌آور را بر شعر حاکم کرده است و سبب سنگینی وزن شده است. تیسیر در قصیده‌ای موسوم به «رعب» احساسات حزن‌آلود خود را با استفاده از قافیه‌هایی کشیده به زیبایی بیان کرده است:

لَم يَبلُغ أذُناً مُناداه
يَنشَقُّ أَمَامي شِدقَاه
والآنَ يُمَزّقُ نَسجُ الصَّمتِ
فَأضيعُ وما حَولِي مِن صَوت
لَن تَسمَعَ حَتّى أوّاه. (همان: ۱۳۳)

(ترجمه)«صدایش به گوش کسی نرسید/در برابرم گوشه‌های دهانش پاره می‌شود/و اکنون رشتهٔ سکوت درهم می‌شکند / و من نیز، در سکوت محض پیرامونم، گم می‌شوم/ اما هرگز جز آه و ناله صدایی را نخواهی شنید.»

در بند فوق مصوت بلند «آ» همراه با حرف «هاء» در قافیه‌ها، فضایی غمناک را بر شعر حاکم کرده‌اند و قافیه قراردادن «أوّاه» نیز در القاء حس غم و اندوه بی‌تاثیر نیست؛ به سبب تکرار حرف«هاء» در هر سه کلمه «مناداه، شدقاه و أواه» که مرتبط با آه و ناله است. در واقع قافیه به عنوان مکمل وزن می‌تواند احساسات و هیجانات را برانگیزاند و این نقش قافیه در این شعر برجسته‌تر است. حالت ندبه شاعر را که از اعماق ضمیر فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش آسمان برسد در کشش قافیه و مصوت‌های آن دیده می‌شود.

یکی از وظایف اصلی قافیه ایجاد موسیقی در شعر است، و تکرار قافیه در محور عمودی شعر باعث ایجاد تلذذ موسیقایی می‌گردد. این تکرار قافیه، تکرار ساده یک هجا یا حرف نیست بلکه «علاوه بر این ، ارزش بلاغی هم دارد. و

نیز ممکن است اثرات دیگر در موسیقی شعر و القای مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن نیز داشته باشد. مثلاً یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه‌بر کلمه، قراردادن آن درجایگاه قافیه است.کلمه‌ای که در صدر سخن، عجز قافیه بیت قرار می‌گیرد، ازنظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند، و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲٦۳) تکرار قافیه، در تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن مؤثر است، روحانی نیز به این ویژگـی تکـرار- که قافیه نیز بخشی از آن است- چنین اشاره می‌کند: «آنچه مسلم است، شاعران معاصر از تکرار استفاده‌هایی گوناگون برده‌اند، چـه بـرای توسعه معانی و حسن تأثیر و چه در زمینـهٔ سود جسـتن از نغمه و آهنگ کلام.» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٤۹) تیسیر به انحاء مختلف کلمات قافیه را تکرار کرده است که این تکرار علاوه بر تاکید روی کلمه، بر موسیقی متن نیز تاثیر گذاشته‌است. به عنوان مثال در قصیدهٔ "شتاء لا یرحل" می‌گوید:

شِتاءٌ

شِتاء

أرَى للغُيُوم

وَأنصتُ فِي خَاطِرِي للخواء

وَأعرفُ أنّيَ مَازلتُ ذاکَ القَديم

وَعُمرِي شِتاء (سبّول، بی‌تا: ۱۱٦)

(ترجمه) «این زمستان است/ زمستان / به ابرها می‌نگرم/ و در ذهنم با دقت به صدای توخالی گوش می‌دهم/ و می‌دانم که من همچنان همان قدیم هستم/ و عمر من همچون زمستان است.»

تیسیر کلمهٔ قافیه یعنی (شتاء) را ۳ بار تکرار کرده است و از این طریق فضای ابری و دلگیر زمستان یا به تعبیردیگر، حالت افسوس خوردن و آه کشیدن خود را در زمستان، آشکار ساخته‌است. نمونهٔ دیگری از تکرار قافیه را می‌توان در قصیدهٔ «من مغترب» مشاهده کرد:

أخافُ يا صَدِيقَتِي مِن أَوبَةِ المَسَاءْ

غُيُومُهُ تَعبُرُنِي

مُثقِلَةً نَشيجْ

مَواكِبُ الأحزانِ فيه تَملأ الدّرُوبْ

تُحَاصِرُ الغَرِيبْ

وا حَسرة الغريبْ (سبّول، بی‌تا: ۱۱۹)

(ترجمه) «ای دوست من/ از آمدن شب در هراسم/ ابرهایش سنگین و هق‌هق‌کنان از من می‌گذرند/ قافله‌های حزن و اندوه در آن شب، مسیرها را پر می‌کنند/ انسان غریب را محاصره می‌کنند/ وای بر انسان غریب»

در این شعر نیز تیسیر با تکرار کلمه «غریب» حالت خستگی و واماندگی و به هق‌هق افتادن را به زیبایی با گزینش قوافی مناسب، القاء کرده‌است و تکرار قافیه به‌گونه‌ای است که خود درد درونی و اندوه و حسرت شاعر را به مخاطب القاء می‌کنند.

۳. آشنایی‌زدایی‌های عروضی در اشعار تیسیر

آشنایی‌زدایی یک شگرد زبانی است که در ساختار کلام رخ می‌دهد و به واسطه آن می‌توان سبک ادبی را شناخت. شفیعی کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات» می‌گوید: هر نوع نوآوری در هنر و ادبیات آشنایی‌زدایی است که حد و مرز ندارد و نیز امری نسبی است که با توجه به مخاطب، مصداق ناآشنا و بدیع یا معمولی و مکرر می‌یابد. در آشنایی‌زدایی، شاعر، تصاویر، فرم‌ها و موتیف‌های تکراری و آشنا را به گونه‌ای با زبان شعر خود زنده می‌کند که در ذهن مخاطب امری غریب و بدیع جلوه می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰) آشنایی‌زدایی شکل‌های مختلفی دارد که یکی از آنها آشنایی‌زدایی آوایی است. مراد از آن هر گونه خروج از قواعد حاکم بر وزن و قافیه و عروض است. (أبو العدوس، ۲۰۰۷: ۱۸۷) صبیره قاسی در این باره می‌نویسد: «هنجارگریزی از این قاعده یعنی آوردن تصاویر عروضی متغیر که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد، بخشی که شعر عربی قدیم با آن آشناست و علم عروض آن را مشخص و تدوین کرد و بخش دوم شاعران معاصر عرب به‌ویژه هم‌زمان با جنبش شعر نو آن را به وجود آوردند و اگر شکل نخست، تجاوز و نقض شکل نظری نسبت به تصاویر یکی از بحور شعری است؛ بنابراین بخش دوم ادامهٔ آن تجاوزها و هنجارشکنی‌هاست به منظور آفرینش زبان ادبی متفاوت از زبان‌های دیگر.» (قاسی، ۲۰۰۸: ۳۹) تیسیر سبول نیز همانند دیگر شاعران معاصر دست به هنجارگریزی‌های عروضی زده است تا از این طریق علاوه بر برجسته سازی زبان شعری خود، معنا و مفهوم را به شکلی مغایر با سبک و اسلوب رایج و معمول به مخاطب منتقل کند. در این بخش، مباحثی چون «تدویر، تضمین عروضی، درهم‌آمیختگی تفعیله‌ها و قالب‌های شعری» به دلیل بسامد فراوانی که در اشعار تیسیر دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. تدویر در شعر تیسیر سبول

مراد از تدویر در علم عروض یعنی آوردن بخشی از یک کلمه در آخر مصراع اول یک بیت (شطر) و بخش دیگر آن در ابتدای مصراع دوم همان بیت. (عشری زاید،۲۰۰۲: ۱۸٦) به بیانی دیگر سطر بیت ازنظر تفعیله کامل نمی‌شود مگر از طریق آن جزء جداشده که ممکن است یک سبب خفیف یا سبب ثقیل یا حتی وتد باشد؛ یعنی کلمات تمام و کمال می آیند و این تفعیله ها هستند که ناقص و ناتمام اند و بخشی در یک سطر شعری و بخش دیگر در سطر بعدی می آیند. با نگاهی به اشعار تیسیر می‌بینیم که کمتر قصیده ای است که شاعر در آن از این تکنیک استفاده نکرده باشد. به عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ موسوم به "مرحبا" می‌گوید:

نَحنُ كَفَّنَّاهُ بِالصَّمتِ /ه / /ه /ه | /ه / /ه /ه | / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَـ
نَحْـ نُ كَفـ فَن | نا هُـ بِصْ صَمْ | تِ

ضَنَنَّا أنْ نُريقَ الأدمُعَا / /ه /ه | /ه / /ه /ه | /ه / /ه عِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلُنْ
ضَـ نَن نا | أن نُ رِيـ قَلـ | أد مُ عا (سبّول، بي‌تا: ۱۱۵)

(ترجمه) «ما عشق را با سکوت کفن کردیم/ و در اشک ریختن بخل ورزیدیم»

همان‌طور که می‌بینیم تیسیر در پایان سطر اول از آرایهٔ تدویر استفاده کرده است یعنی جزئی از تفعیله رمل را (سبب خفیف فَـ) در پایان سطر اول و جزء دیگر آن را (علاتُن) در ابتدای سطر بعدی آورده است که این تکنیک به خواننده اجازه می‌دهد تا ابیات را بدون توقف و مکث بخواند؛ اما زحافات موجود در این بحر عبارت‌اند از: ۱- علة حذف:

حذف سبب خفیف(فاعِلُنْ) ۲-زحاف خبن: یعنی حذف دومین حرف ساکن.(فَعِلَاتُنْ).فرق این آرایه با تضمین عروضی در این است که معنی در بیت اول کامل است و از نظر نحوی و دلالی به بیت بعدی نیازی ندارد و تنها از نظر خوانش عروضی جزئی از تفعیله در یک بیت و جزء دیگر آن در بیت بعدی آمده است.

۳. ۲. تضمین عروضی در شعر تیسیر سبول

تضمین عروضی یکی از پدیده‌های هنجارگریز در علم عروض است و آن یعنی یک بیت ازنظر نحوی و معنایی نیازمند به بیت بعد خود است و معنای آن بیت کامل نمی‌شود مگر از طریق ارتباط با بیت بعدی «مراد از تضمین عروضی یعنی کامل بودن وزن شعری پیش از اتمام معنی یا مرتبط کردن معنای یک بیت با بیت دیگر.» (علی، ۱۹۹۷: ۱۸۹) اگر دیوان تیسیر سبول را ورق بزنیم، می‌بینیم که شاعر از این تکنیک همانند تدویر بسیار استفاده کرده است تا جایی که بسامد بالای آن نوعی شاخصهٔ سبکی به اشعار او بخشیده است. به عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ «شتاء لا یرحل» می‌گوید:

عَلَی أفقِنا تَتَمَطّی الْغُیُوم / /ه /ه | / /ه / | / /ه /ه | / /ه ه فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ
عَ لا أفـْ | قِ نا تَ | تَ مَطْ طَلْـ | غُ یُومْ

تَجُوبُ بِبُطءٍ تُخُومَ السَّمَاء / /ه / | / /ه /ه / | /ه /ه / | /ه ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ
تَ جُو بُ | بِ بُطْـ ئِنْ | تُ خُو مَسْـ | سَ ماء

وَتُوشِکُ تهمِسُ أنَّ الشِّتَاء / /ه / | / /ه / | / /ه /ه / | /ه ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ
وَ تُو شِ | کُ تَهْ مِ | سُ أن نَشْ | شِ تاء

تَنَاهَی / /ه /ه فَعُولُنْ
تَ نَا ها

وَوَدَّعَ أیَّامَنَا / /ه / | / /ه / ه | / /ه فَعُولُ فَعُولُنْ فَعَلْ
وَ وَدْ دَ | عَ أیـْ یا | مَ نا(سبّول، بی‌تا: ۱۱٦)

(ترجمه) «بر آسمان ما ابرها متراکم و طولانی می‌شوند/ و به‌آرامی از مرزهای آسمان عبور می‌کنند/ و تقریباً آهسته زیر لب می‌گویند که زمستان/ سپری شد/ و با روزگار ما خداحافظی کرد.»

همان‌طور که از تقطیع عروضی بند فوق می‌بینیم، تفعیلة همهٔ سطرها به شکل کامل و بی‌آنکه جزئی از تفعیله‌ها به صورت منفصل در سطر دیگر بیاید، آمده است، هرچند که در این بند شاهد زحاف قبض (حذف حرف پنجم ساکن: فَعُولُ) و همچنین شاهد تغییر دیگری نیز در آخرین تفعیلهٔ این بحر هستیم یعنی حذف: (حذف سبب خفیف از آخر فعولن که می‌شود فعو یا فَعَلْ)؛ اما اگر به سطر سوم این بند نگاه کنیم درمی‌یابیم که خبر أنّ که فعل «تناهی» است به‌تنهایی یکی از سطور این بند را تشکیل داده است و به‌این‌ترتیب آرایهٔ تضمین عروضی را رقم‌زده است. هدف از این کار در این بند، برجسته کردن واژهٔ «تناهی» است؛ ضمن اینکه این کلمه تکیهٔ معنایی، تصویری و خوانشی شعر است. در واقع استفاده از تضمین عروضی در این بند، برجسته کردن و تاکید کردن فعل«تناهی» است.

۳. ۳. درآمیختگی قالب‌های شعری در شعر تیسیر سبول

مقصود از درآمیختگی قالب‌های شعری، درآمیختن دو قالب شعر نو و شعر سنتی در یک قصیده است. برخی ناقدان به‌ویژه دوستداران شکل سنتی از این شکل نوآورانه به شدّت انتقاد کردند و چنین آمیختنی را جایز ندانستند؛ ولی بسیاری از ناقدان معاصر آن را یکی از نشانه‌های نوآوری و تلاش در جهت خروج از هرگونه عادی‌سازی و ملالت زدگی دانستند. «یکی از بارزترین تکنیک‌های سبک‌شناسی است که شاعر معاصر عرب آن را به کار می‌گیرد تا سهم بیشتری را به بیان دراماتیک در سطح بیانی اختصاص دهد.» (الغرفي، ۲۰۰۱: ۵۹) علی عشری زائد دراین‌باره می‌نویسد: «گاهی شاعر احساس می‌کند که برخی از ابعاد دیدگاه شاعرانهٔ او در چارچوب یک قصیده مناسب با قالب شعر نو است، درحالی‌که برخی دیگر، شکل سنتی را می‌طلبد، بدین ترتیب در یک قصیده دو قالب را در هم می‌آمیزد، به‌ویژه آن قصائدی که در آن دیالوگ و گفتگو بین دو آوا و صدا است یا بین دو بعد از ابعاد نگرش شاعرانه است.» (عشری زائد، ۲۰۰۲: ۱۷۵) تیسیر سبول از این تکنیک در برخی قصائد خود استفاده کرده است از جمله بند زیر از قصیدهٔ «قرارة موشح أندلسي»:

كُلُّ أحبَابِي عَلَى صَفحَتِهِ

(وَنَدِيمٍ هِـمـتُ فِـي رِفـقَتِهِ وَبِشُربِ الرَّاحِ مِن رَاحَتِه

كُلَّمَا استيقَظَ مِن غَـفـوَتِـهِ جَـذَبَ الـزِّقَّ إلَيهِ وَاتَّكَا)

فَبَعِيدُ الدَّارِ فِي غُربَتِهِ

إن صَحا غَنَّى وَإن غَنَّى بَكَى (سبّول، بی‌تا: ۱٦۱)

(ترجمه) «همهٔ دوستانم بر رویهٔ او بودند/ چه بسا هم‌پیاله‌ای که شیفتهٔ هم صحبتی با او شدم/ و شیفته نوشیدن شراب از دستانش/ هر وقت از خواب بیدار می‌شد/ جام شراب را نزد خویش می‌آورد و بر بالین خود تکیه می‌زد/ کسی که از خانه و کاشانهٔ خود دور است/ اگر هوشیار شود آواز خواند و اگر آواز خواند بگرید.»

همانطور که از چینش واژه‌ها و تفعیله ها دراین بند می‌بینیم، شاعر علی رغم اینکه تفعیله‌های این بند از نظر عروضی همه بر وزن «فاعلاتن» هستند؛اما ترجیح داد چهار مصرع را به شکل سنتی در آورد و از این طریق توجه خواننده را به معانی مورد نظر خود جلب کند. ضمن اینکه در بندهای دیگر همین قصیده نیز از درآمیختگی بحور شعری نیز استفاده کرده است، چون آغاز قصیدهٔ با وزن کامل (متفاعلن) شروع می‌شود و پایان آن با بحر رمل (فاعلاتن) به اتمام می‌رسد. نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه داشت اقتباسی است که شاعر از موشح معروف ابن زهر الأندلسی داشته است. در واقع تیسیر با استفاده از این موشح علاوه بر اینکه سبک شعری خود را در قصیدهٔ تغییر داده، قصیدهٔ خود را چند صدایی کرده است.

٤. موسیقی درونی

منظور از موسیقی درونی یعنی: «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۵۱) به عبارتی دیگر «مجموعه هماهنگی‌هایی گه از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌هایی از موسیقی درونی است.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱) با

بررسی دیوان احزان صحراویهٔ در می‌یابیم که تکرار، بسامد بالایی دارد تا آنجا که به دلیل کثرت استعمال یکی از شاخصه‌های اصلی اشعار تیسیر سبول است. «به‌وسیله تکرار می‌توان کیفیت ضرب‌آهنگ و توالی حروف موجود در کلمات را دریافت و سپس به ضرب‌آهنگ کلی کلمات در ابیات رسید.» (زرّین‌پور وسلیمان‌زاده نجفی، ۱۳۹٦: ۹٦)

٤. ۱. تکرار در شعر سبول

یکی از شگردهای برجسته‌سازی زبان و کلام تیسیر سبول وجود تکرار در وجوه مختلف آن است. او با بهره‌مندی از این شیوه، توانسته است پیوندی ناگسستنی میان شعر خویش و مخاطبین آن ایجاد نماید. از جملهٔ این اشکال عبارت است از:

٤. ۲. واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف

واج‌آرایی یعنی «هم آوایی ناشی از تناسب صامت ها و مصوت ها در زنجیرهٔ کلام.» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۸) نکتهٔ مهمّی که باید بدان توجّه داشت این است که صامت‌های مکرر، علاوه بر صدای ذاتی خود، در پیوند هم نشینی با صامت‌های دیگر، آوایی گوشنواز و زیبا تولید می کنند. بی‌شک، این آرایش واجی، زمانی ارزش زیبا شناختی می‌یابد که صدای آن، منعکس کنندهٔ معنای بیت یا مجموعهٔ اشعار باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٤٤۱) نمونهٔ واج‌آرایی در صوامت را می‌توان در بند زیر از قصیدهٔ«عودة إلى الرّفاق المتعبين» دید:

تَسأَلُ الغَابِيةُ السّمراءُ عمّا خَلفَ صَمتِي
وَتُعَرِّينِي بِنَظرَة
فَأحِسُّ الحَرقَةَ الحَرَّى بِحَلقِي
غاصَ نُطقِي (سبّول، بی‌تا: ۱٤۱)

(ترجمه) «آن (موجود) جنگلی گندم‌گون جویای چیزی است که در ورای سکوتم نهفته است/ و مرا با نگاهی، لخت و عریان می‌کند/ و من سوزش شدیدی را در حلقم احساس می‌کنم/ سخنانم خاموش گشت.»

در بیت سوم، شاعر حرف حاء که جزء حروف حلقی است، ٤ بار تکرار کرده که مفهوم حرارت و سوزش را به ذهن‌ها تداعی می‌کند. همچنین در قصیدهٔ«الأسرار» شاعر از صنعت واج‌آرایی صوامت در جهت القای بهتر معانی به مخاطب سود برده است:

سَاكِنٌ هذا المَسَاء
وَأصَخنا
فَسَمِعنا
في حَنَايا الصَّمتِ هَمسًا (همان: ۱۷٦)

(ترجمه) «امشب، شبی آرام است/ و ما فریاد زدیم و در پیچ و خم سکوت صدای آهسته‌ای را شنیدیم.»

در این بند شاعر (٦) بار حرف (سین و ص) را باهم به‌کاربرده است. تکرار حرف «سین» که از حروف مهموس است صدای آهسته را که در واژه (همس= آهسته سخن گفتن) در اذهان تداعی می‌کند.

۳.٤.تکرار واژه

مراد از تکرار واژه، یعنی کلماتی که به معنای واحد به‌دفعات در مسیر شعر نشسته باشند. تکرار کلمات پهلوی هم و یا درجاهای مختلف شعر، که اغلب به شکل تکرار واژگانی پیاپی و غالباً به‌منظور تأکید به کار می‌رود و در دیوان احزان صحراویهٔ نمونه‌های زیادی دارد. به‌عنوان‌مثال تیسیر در ثصیدهٔ «لحظات من خشب» می‌گوید:

كُنْتُ أعلَمْ

أنَّ عِيدًا بَعْدَ عِيدٍ بَعْدَ عِيدْ

سَوفَ تَأتِي

ثُمَّ تَمْضِي (سبّول، بی‌تا: ۱۱۷)

(ترجمه) «می‌دانستم که عید یکی پس از دیگری می‌آید سپس تمام می‌شود.»

همانطور که پیداست کلمهٔ عید سه بار به صورت پی در پی به منظور گذر زمان زیاد آمده است. یکی از شگردهای تیسیر در استفاده از تکنیک تکرار، آوردن واژه مکرر در ابتدای هر سطر شعری است که در اصطلاح به آن تکرار البداية نیز می‌گویند. همانند تکرار واژه آه در بندی از قصیدهٔ «المجورون»:

آه لا رَجَّةَ مِجدافٍ ولا إيماضَ بَسمَة

آه والعمرُ قَصِير (همان: ۱۲۱)

(ترجمه) « افسوس که نه ضربهٔ پارویی است و نه برق لبخندی/ افسوس که عمر کوتاه است.»

تیسیر کلمه «آه» را در ابتدای هر سطر تکرار کرده است و هدف از این تکرار، تاکید ورزیدن بر انتقال احساس حزن و اندوه است؛ بدین گونه تیسیر برای القای ذهنیات سراسر محزون خود به مخاطب دست به تکرار واژهٔ "آه" زده است. همچنین شاعر در قصیدهٔ «ثلاث أغنيات للضياع» می‌گوید:

عَيناك ظَلام

عَينايَ ظَلام عَبَثٌ أن نَصنَعَ ضَحكَتَنَا

وَنُحَاوِلَ نَرسُمُ بَسمَتَنَا/ فَوقَ الشَّفَتَين

مَا جَدوَى - مَا جَدوَى البَسمَة؟ (سبّول، بی‌تا: ۱۲۵)

(ترجمه) «چشمانت تاریکی محض است/ چشمانم تاریکی محض است/ بی‌فایده است که خنده خود را خلق کنیم/ و تلاش کنیم لبخند خود را بر روی لب‌ها ترسیم نماییم / چه فایده‌ای دارد؟ – چه فایده‌ای دارد لبخند زدن؟.»

در این بند شاعر هم از تکرار البداية[1] استفاده کرده است (عیناک و عینای) و هم از تکرار پی در پی (ما جدوی، ما جدوی) تا از این طریق بتواند احساس درونی خود را بیان و به مخاطب القا کند.

٤. ٤. تکرار مصراع‌ها در ابتدا و انتهای بند

در شعر کلاسیک یک آغاز وجود دارد و آن همان مطلع شعر است. شعر از یک نقطه شروع می‌شود و ساختمان شعر بر اساس همان آغاز، شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر ساختار شعر چنین ایجاب می‌کند که شعر از جایی آغاز و در نقطه‌ای به اتمام برسد. اما در شعر معاصر می‌بینیم که تکرار بندها یا مصرع‌ها باعث ایجاد مدخل‌هایی متعدد در شعر می‌گردد؛ درواقع شعر معاصر با ذکر مصرع تکراری در آغاز و پایان به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست‌یافت.

آغاز شعر از عناصر میان‌مایه‌ای تشکیل‌شده است که آن‌ها خود می‌توانند مدخل‌های متعدد را بیافرینند. (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٦۲) تیسیر سبول نیز به‌کرات از این نوع تکرار در فواصل متعدد سود برده است تا آنجا که بسامد بالای آن، شاخصهٔ سبکی خاصی به اشعارش بخشیده است. به‌عنوان‌مثال در قصیدهٔ موسوم به «شتاء لا یرحل» می‌گوید:

تَنَاهَى الشِّتَاءُ
تَنَاهَى الضَّجَر
قريبًا يُطِلُّ عَلَينا القَمَر
يُنَقِّلُ فَوقَ التّلالِ خُطَاهُ
وَيَسكُبُ فِي عُمقِنا مِن ضياهُ
تَنَاهى الشّتاءُ
تَنَاهَى الضَّجَرْ (سبّول، بی‌تا: ۱۱٦)

(ترجمه) «زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بربست/ به‌زودی ماه به روی ما آشکار می‌شود/ و روی تپه‌ها گام برمی‌دارد/ و نور خود را در عمق وجود ما می‌افشاند/ زمستان به پایان رسید/ غم و اندوه رخت بربست ؟»

پیداست که شاعر با تکرار عبارت (تناهی الشتاء تناهی الضجر) در ابتدا و انتهای بند، خواننده را به آغاز خوانش شعر باز می‌خواند.

٤. ٥. تشابه الأطراف

این آرایهٔ بدیعی یکی دیگر از اشکال تکرار است و زمانی اتفاق می‌افتد که «یکی از کلمات اواخر مصراع اول، در اوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع چهارم تکرار شود» (الهاشمي، ۲۰۰۷: ۳۵۱) این نوع تکرار نیز در اشعار تیسیر بسامد فراوانی دارد. به‌عنوان مثال ایشان در قصیدهٔ «النسر الغائب»می‌گوید: قَلبِي/ عَينِي/ كُلُّ عُرُوقِي تَصرَخُ (مَاءْ)/ وَالماءُ مَعَ النَّسرِ الغَائِبْ/ والنَّسرُ يُغَالبُ في الصَّحراءْ (سبّول، بی‌تا: ١٤٤)

(ترجمه) « قلب من/ چشم من/ همهٔ رگهایم آب را فریاد می‌زد/ حال‌آنکه آب همراه با آن عقابِ غائب بود/ و آن عقاب در صحراء پیکار می‌کرد.»

شاعر کلمه ماء را در آخر سطر سوم و اول سطر چهارم و همین‌طور کلمه النسر را در پایان سطر چهارم و آغاز سطر پنجم تکرار کرده است. در این قصیدهٔ مقصود از النسر برادرش شوکت است که خود شاعر در ابتدای قصیدهٔ تقدیم به برادرش شوکت کرده است و آب نیز رمز زندگی و حیات است. در واقع کل قصیدهٔ پیرامون این دو کلمه می‌چرخد. درواقع برادرش را به عقابی تشبیه کرده است که چنگال‌هایش در صحرای شنی و خشک فرورفت، وجودش خالی از آب گشت، بالهایش شکست؛ اما قوی باقی ماند و در مقابل ظلم و ستم ایستاد. بدین ترتیب شاعر در غیاب برادرش احساس کرد توازن و قدرتش را ازدست‌داده است و به‌شدّت احساس تشنگی کرد و نیاز مبرمی به آب پیدا کرد. در واقع تیسیر برادرش را به آب که رمز حیات و زندگی است تشبیه کرده که بدون او زندگی همچون صحرایی خشک و بی‌آب و علف است.

۵. موسیقی دیداری

شعر دیداری[۲] گونه‌ای ادبی از ادبیات معاصر است که شاعر با استفاده از هنر گرافیک و به هم ریختن اسلوب شعری، دست به آفرینش سبکی نوین می‌زند. در شعر دیداری، شاعران، زبان را به‌گونه‌ای دیگر به کارمی‌برند و از جنبه‌های بصری و دیداری در شعر استفاده می‌کنند و به‌این‌ترتیب، شعر دیداری، شعری است نوشتاری- دیداری؛ یعنی در آن، از طریق بازی با کلمات، حروف و واژگان شعر را به‌گونه‌ای می‌نویسند که ظاهر شعر به‌صورت طرحی دیداری در می‌آید و به این ظاهر گرافیکی شعر، معمولاً بیش از مفهوم پرداخته می‌شود. بنابراین برای تأثیرگذاری بر مخاطب، نمی‌توان آن را با صدای بلند خواند بلکه برای درک مفهوم آن و لذت بردن، فقط باید به آن نگریست و با دیدن ساختار شعر، به معنای آن پی برد. (انوشه، ۱۳۷٦: ۸۹٦) تیسیر سبّول، نیز از این تکنیک در اشعار خود بسیار استفاده کرده است، تا آنجا که بسامد بالای آن، یک وجهه ی سبکی به اشعار او بخشیده است. مهم‌ترین غرض موسیقی دیداری در اشعار تیسیر که در اثر هنجارگریزی نوشتاری پدید می‌آید، برجسته کردن برخی از پاره‌هاست. یکی از اشکال دیداری کردن شعر در دیوان احزان صحراویهٔ، شکل پلکانی است. مقصود از شیوه پلکانی سطرهای شعری، نامتوازن بودن و نابرابر بودن تفعیله‌های شعری از آغاز سطر شعری یک‌بند تا پایان آن است. این نوع نوشتار حس بینایی خواننده را برمی‌انگیزد به‌گونه‌ای که خواننده را تشویق می‌کند تا با شکل نوشتاری ارتباط برقرار کند. «این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به‌علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبهٔ دیداری می‌دهد.» (حسینی، ۱۳۹۳: ۵۹) تیسیر سبول به‌کرات از این شیوه در اشعار خود استفاده کرده است. به‌عنوان‌مثال ایشان در قصیدهٔ «رعب» اینگونه فریادهای خشم و غضب خود را بر صفحه اشعار خود مجسم می‌کند:

فَجِّر صَخبًا

صَخبًا

صَخبًا . (سبّول، بی‌تا: ۱۳۲)

(ترجمه) « فریاد برآور/ فریاد/ فریاد.»

نوشتار پلکانی سطر شعری در این بند، دلالت بر امتداد و پژواک صدای فریاد شدید دارد. در این بند واژهٔ (صخبا) را به صورت پلکانی نوشته است تا صدای فریاد را به‌صورت ممتد به مخاطب نشان دهد، به‌گونه‌ای که این فریاد تا مدت‌ها ادامه داشته باشد و صدای آن به گوش همه برسد. شکل عمودی (ریزشی) یکی دیگر از انواع هنجارگریزی‌های نوشتاری در شعر سبول به شمار می‌رود و مقصود از آن «سطری است که به‌صورت قطره‌ای و ستونی از بالا به پایین، بر روی صفحه‌ی شعری ظاهر می‌شود. این سطر شعری نیز چشم خواننده را به خود معطوف می‌دارد به‌گونه‌ای که نوعی شوک به وجود آورده که افق انتظارات را می‌شکند و خواننده را مجبور می‌کند تا به دنبال پاسخی برای این نوع نوشتار و الهامات ناشی از آن در متن شعری باشد.» (عثمان، ۲۰۱٤: ۱۰۷) اگر به قصائد شاعر نیک بنگریم می‌بینیم که شاعر از این شیوه برای بیان اغراض مختلفی سود برده است به‌عنوان مثال سبول در قصیدهٔ «قرارة موشح أندلسي» می گوید:

وَاللَّحنُ مَوجُوعٌ أسِير

يَتَسَلَّقُ العمدانَ ملهُوفَ الحَنِين

وَيَشِفُّ

يَقطُرُ
وَالِهَا
عَذبًا

حَزِين (سبّول، بی‌تا: ١٦٠)

(ترجمه) «آواز، دردمند و اسیر است/ واندهناک از ستونها بالا می‌رود/ کم می‌شود/ می‌چکد/ شیدا/ گوارا/ غمگین.»

در این نوع نوشتار، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می‌شنود، نمی‌تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد. در این مثال، شاعر به‌جای اینکه واژگان را به شکل افقی در کنار هم بچیند (ویشفّ یقطر والها عذباً حزین) هر یک را جداگانه به عنوان یک مصرع شعری قرار داده است. این ویژگی به هر کلمه یا سطر مصراع تشخص می بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به‌علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنهٔ مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد. در حقیقت این نوشتار، انسانی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد که در اوج ناراحتی، هر یک از واژگان را با صدای بلند بر زبان می‌آورد و تمام انرژی خود را روی یک واژه می‌گذارد تا با صدایی رساتر شدت حزن و اندوه خود را به خواننده نشان دهد.

نتیجه

قصائد این دیوان از سه منظر موسیقی بیرونی، درونی و دیداری مورد نقد و بررسی قرار گرفت. در موسیقی بیرونی مشخص‌شده است بحر رمل بیشترین بسامد را در این دیوان داشته است. این بحر موجد غمی خفیف است و بهترین بحر برای سرایش قصائدی است که محور اصلی آن حزن، اندوه، یأس و ناامیدی می‌باشد. تیسیر سبّول بیش از هر شاعر دیگر، موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته، به‌ویژه اینکه او به قافیه و نقشی که قافیه در به کمال رساندن موسیقی شعر دارد توجه ویژه داشته است. تیسیر سبول در استفاده از قوافی شیوهٔ خاص و منحصر به فردی را انتخاب کرده است تا جایی که کمتر قصیده‌ای می‌توان یافت که شاعر در آن از قافیه مقیدة مردوفة موصوله بمد استفاده نکرده باشد. تیسیر با استفاده از این نوع قافیه به زیبایی توانسته است فضای ناشی از حزن و اندوه و یأس را که از موضوعات محوری این دیوان به‌شمار می‌رود برای مخاطب به تصویر بکشد. درواقع کشیدگی هجاها در غالب قصائد، فضایی غم‌آور را بر شعر حاکم کرده و سبب سنگینی وزن شده است. همچنین در موسیقی بیرونی شاعر با استفاده از تکنیک‌های هنجارگریزی چون تضمین، تدویر، درآمیختگی تفعیله‌ها و درآمیختگی شعر نو و کلاسیک سعی در جلب‌توجه مخاطب داشته و از طرفی نشان دهندهٔ آن است که شاعر بیش از آنکه به وزن شعری و قیدوبندهای آن توجه و اهتمام ورزد بیشتر به عاطفه و غریزهٔ خود اعتماد کرده است؛ ضمن اینکه این آشنایی‌زدایی‌ها به ارتباط هر چه بیشتر آوا و معنی در ابیات شعری کمک کرده است. اما مهمترین شاخصهٔ سبک‌ساز در موسیقی درونی، تکنیک هنجارگریز تکرار است. این تکنیک به شکل‌های مختلفی در این دیوان به‌کاررفته، از تکرار حرف (واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف) گرفته تا تکرار واژگان و جمله. شاعر با استفاده از تکرار فراوان برخی اصوات، سعی در تحکیم بافت آوایی قصائد خود و جلب‌توجه مخاطب بوده است. تکرار قافیه، یکی از پربسامدترین شکل تکرار در موسیقی درونی اشعار تیسیر است. غرض اصلی از این نوع تکرار علاوه بر تأکید و تکیه بر کلمه، تحکیم معنا و قوت بخشیدن بـه آن

است.نوشتن پلکانی و عمودی سطرهای شعری، مهم‌ترین شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری در اشعار تیسیر سبّول است که در موسیقی دیداری به آن پرداخته‌شده است. غرض اصلی این نوع موسیقی، برجسته کردن یک مصراع در برابر مصرع‌های دیگر، تشخص بخشیدن و تأکید کردن هر کلمه یا سطر مصراع است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود از تکرار البداية، تکرار اسم، فعل یا حرف در ابتدای هر سطر شعری است.

۲. concrete verse

کتابنامه

۱. ابن رشيق.(۱۹۷۲) .**العمدة**. ط٤. سوريا: دار الجيل.

۲. ابن منظور، محمد بن مكرم.(د.ت). **لسان العرب**. بيروت:دار صادر.

۳. أبو العدوس، يوسف.(۲۰۰۷). **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**. ط۱. الأردن - عمّان: دار المسيرة.

٤. احمدی، بابك.(۱۳۹۱). **حقيقت و زيبايی**. تهران: مركز.

٥. انوشه، حسن.(۱۳۷٦). **دانش نامه ادب فارسی**. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

٦. أنيس، إبراهيم.(۱۹۷۲). **موسيقى الشّعر**. ط٤، بيروت، لبنان: دار القلم للطباعة والنشر.

۷. حمد، عبد الله خضر.(۲۰۱۳). **أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات**. أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات. إربد -الأردن: عالم الكتب الحديث.

۸. خواجه نصير الدين طوسی، محمد بن محمد.(۱۳٦۹). **معيار الأشعار**. با تصحيح و اهتمام جليل تجليل. چاپ اول. تهران: ناهيد.

۹. خوروش، عبد الله.(د.ت). **تأثير موسيقی بر اعصاب و روان**. چاپ اول. اصفهان: بنگاه مطبوعاتی مطهر اصفهان.

۱۰. روزبه، محمد.(۱۳۸۱). **ادبيات معاصر ايران (شعر)**. تهران: روزگار.

۱۱. سبّول، تيسير.(د.ت). **الأعمال الكاملة**. نقّحه: سليمان الأزرعي. دار ابن رشد للطباعة والنشر.

۱۲. شفيعی كدكنی، محمدرضا.(۱۳٦۸). **موسيقی شعر**. چاپ دهم. تهران: آگاه.

۱۳. ـــــــــــــ.(۱۳۹۱). **رستاخيز كلمات**. تهران: انتشارات سخن.

۱٤. ـــــــــــــ.(۱۳۹۳). **صورخيال در شعر فارسی**. چاپ ۱۷. تهران: آگه.

۱٥. عشري زايد، علي.(۲۰۰۲). **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. ط٤، القاهرة: مكتبة ابن سينا.

۱٦. علي، عبد الرضا.(۱۹۹۷). **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**. دار الشروق.

۱۷. الغرفي، حسم.(۲۰۰۱). **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**. إفريقيا الشّرق: الدار البيضاء.

۱۸. قاسي، صبيرة.(۲۰۰۸). **بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا**. ط۱. القاهرة: مكتبة الآداب.

۱۹. محسنی، احمد.(۱۳۸۲). **رديف و موسيقی شعر**. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۲۰. ناتل خانلري، پرويز.(۱۳۷۷). **وزن شعر**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۱. الهاشمی، أحمد.(۲۰۰۷). **جواهر البلاغة**. علّق عليه ودقّقه: سليمان الصالح. ط۲. بيروت، لبنان: دار المعرفة.

۲۲. روحانی، مسعود.(۱۳۹۰). «بررسی كاركردهای تكرار در شعر معاصر»، مجله بوستان ادب. دانشگاه شيراز. سال سوم. شماره دوم. صص ۱٤٥ - ۱٦۸. Doi:10.22099/JBA.2012.284

۲۳. زرّین‌پور، داوود وسلیمان‌زاده نجفی، سیّد رضا.(۱۳۹٦). «نقد موسیقایی لامیة الترک ولامیة الکرد». مجله زبان و ادبیات عربی. سال ۹. شماره ۱٦. صص. ۸۹-۱۲۵. Doi: 10.22067/jall.v8i16.49485

۲٤. سراج، سید حسام الدین.(۱۳٦۸). «موسیقی شعر». نشریه سوره. دروه ی اول. شمارة ۸. صص ٥٦ تا ٥۷ .

۲٥. عثمان، إياد عبد الودود.(۲۰۱٤). «سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية». مجلّة الديالي. العدد الثالث والستون. صص۹۸-۱۲٤.

۲٦. مرگان‌پور، مسعود، حسین شمس آبادی، حسین میرزایی نیا، عباس گنجعلی.(۱۳۹۸). «سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل حاوی». مجله زبان و ادبیات عربی .سال یازدهم. شماره۱. صص ۵۷-۸۷. Doi:10.2206/ jall.v11i2.57991

۲۷. یوسفي، غلامحسین.(۱۳۵۷). «موسیقی کلمات در شعر فارسی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. سال چهارم. شماره ۲. صص ۲۵۲ - ۲۸۵.

References

Abu Al-Adous,Y.(2007).*Stylistics, vision and application*. first edition. Jordan - Amman: Dar Al Masirah. .[In Arabic].

Ahmadi, B. (2012). *Truth and Beauty*, Tehran: Center. [In Persian].

Al-Ghurfi, H. (2001). *The movement of rhythm in contemporary Arabic poetry*. East Africa. Casablanca.[In Arabic].

Al-Hashimi, A.(2007). *Jawaher al-Balaghah*, commented and revised by: Suleiman al-Saleh, second edition, Beirut, Lebanon: Dar al-Maarifa. .[In Arabic]

Ali, A.-R. (1997). *The music of Arabic poetry, ancient and modern*. Sunrise House.[In Arabic].

Anis, I.(1972). *Music of Poetry*, Fourth Edition, Beirut, Lebanon: Dar Al-Qalam for Printing and Publishing.[In Arabic].

Anousheh, H. (1997). *cyclopedia of Persian Literature*, First Edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.[In Persian].

Ashry Zayed, A.(2002). *On the Construction of the Modern Arabic Poem*, Fourth Edition, Cairo: Ibn Sina Library.[In Arabic].

Hamad, A. K. (2013). *Stylistics of displacement in the poetry of the Muallaqat*, Irbid - Jordan: The world of modern books.[In Arabic].

Khawaja Nasir al-Din Tosi, M.I. M.(1990). *Criterion of poetry*, with correction and attention to Jalil Tajleel, Chap Awal, Tehran: Nahid.[In Persian].

Khorsh, A. (n.d). *The effect of music on the nerves and psyche*, first edition, Isfahan: Isfahan Motahar Press Company. [In Persian].

Morganpour, M & Shamsabadi , H & Mirzaeenia, H, Ganjali, A. (2019). a study of the stylistics of the phonetic layer of Khalil Hawi's poems, *Arabic Language and Literature* ,11(2). Doi:10.2206 /jall.v11i2.57991.[In Persian].

Mohseni, A. (2003). *Row and music of poetry*, Mashhad: Mashhad Ferdowsi University. [In Persian].

Natel Khanleri, P. (1998). *Poetry weighing*, Tehran: Daneshgah publications, Tehran. [In Persian].

Othman, I. A.-W. (2014). "*The Semiotics of the Written Form and Its Effect on the Formation of the Visual Image*", Al-Diyali Journal. Sixty-third issue, 98-124.[In Arabic].

Qasi, S. (2008). *The Structure of Rhythm in Contemporary Poetry, Theory and Application, Salah Abdel-Sabour as a Model*, First Edition, Cairo: Al-Adab Library.[In Arabic].

Roozbeh, M. (2002). *Contemporary Iranian Literature* (*Poetry*), Tehran: Roozgar.[In Persian].

Rouhani, M. (2011). "A Study of the Functions of Repetition in Contemporary Poetry", *Bustan Adab Magazine*, Shiraz University, 3(2), 145-168. Doi:10.22099/JBA.2012.284 .[In Persian].

Shafiee Kadkani, M. R. (1989). *Poetry Music*, Tenth Edition, Tehran: Agah.[In Persian].

——————— .(2014). *Surkhial in Persian Poetry*, Seventeenth Edition, Tehran: Agah.[In Persian].

———————.(2012).*The resurrection of words*.Tehran:Sokhan Publications.[In Persian].

Siraj, S. H. D. (2019). "*Music of Poetry*", Surah, 1(8).56-57 .[In Persian].

Taisir *S. (n.d). The complete works*, revised by: Suleiman Al-Azra'i, Dar Ibn Rushd for printing and publishing.[In Arabic].

Yousefi, G. (1978). "*Word Music in Persian Poetry*", Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University, 4(2), 252 – 285.[In Persian].

Zarreinpour, D. and Suleimanzadeh Najafi, S. R. (2017). "Musical Criticism of Lamiya al-Turk and Lamiya al-Kurd" *Journal of Arabic Language and* ,9(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، دورۀ پانزدهم، شماره۳ (پیاپی ۳٤) پاییز ۱٤۰۲، صص:۱۱٦-۹٦

نظریه گشتالت تجسمی ـ شنیداری در زیبایی‌شناسی ادبی مبتنی بر مبانی هنرهای زیبا (نوع ادبی سنتی نیایش برای نمونه)

(پژوهشی)

الهام صالحی نجف آبادی (مدرس دانشگاه آزاد اسلامی نجف آباد اصفهان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
نصرالله شاملی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2401-1365

چکیده

هنر ادبیت یک از اقسام هفت‌گانه هنرهای زیباست که دیر زمانی است در بررسی‌های ادبی از خانواده هنری خود غریب افتاده است. زیبایی‌شناسی ادبی تاکنون در بلاغت‌شناسی‌های صرف محدود شده است؛ اما باید اذعان نمود که علم بلاغت با همه جایگاه ویژه‌اش در ادبیات، به دلیل نارسایی‌هایی، توان زیبایی‌شناسی در سطح بافت متن را به‌تنهایی، ندارد. لذا، نظریه گشتالت تجسمی ـ شنیداری را به‌عنوان اولین نظریه بنیادی در زیبایی‌شناسی ادبی بنا نهادیم و بر مبنای آن، روشی کاربردی با تلفیقی از مبانی هنرهای زیبا و اصول تداعی معانی در روانشناسی و نیز علم بلاغت ابداع نمودیم. این نظریه هنرمدار، می‌تواند نارسایی‌های بلاغی در زیبایی‌شناسی ادبی را تا حدودی مرتفع کند و امکان تحلیل در سطح بافت متن را به ما بدهد و هنر ادبیت را مانند بقیه اقسام هنر با اصطلاحات هنرهای زیبا، نقد هنری نماید. باهدف از کثرت به وحدت رساندن علوم بلاغی، مرزهای میان علوم را شکستیم و نام صدها انواع بلاغی را زیرمجموعه اصول هنری- روان‌شناختی این نظریه قراردادیم. این نظریه، روشی جهان‌شمول را ارائه می‌دهد که در انواع ادبی گوناگون بررسی‌شده و کارکرد دارد. حجم نمونه منتخب برای تشریح این نظریه در این مقاله، ۳۰ نمونه از نوع ادبی نیایش[1] است، که با روش تلفیقی- تجربی- توصیفی مبتنی بر این نظریه بررسی شد و نشان داد که این نوع ادبی سنتی نیز، دارای زیبایی‌های هنری چون هنر پرسپکتیو، کنتراست و خطای دید در سطح بافت تجسمی‌شنیداری متن است و این نظریه و روش آن، امکان زیبایی‌شناختی همه سطوح بیرونی (فرم نوشتاری و شنیداری) و درونی متن (معنا) را، هم‌زمان و به‌صورت یک طرح کلی بر اساس مثلث ذهنی گشتالت و کدگذاری، به ما می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: گشتالت تجسمی‌شنیداری، هنر، نظریه زیبایی‌شناسی ادبی،تداعی معانی روانشناسی، بلاغت جدید.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۵/۲٤ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۹/۲۵

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: salehi.elham60@gmail.com

۱. مقدمه

ادبیات از اقسام هفت‌گانهٔ هنر است؛ اما دیرزمانی است از خانوادهٔ هنری خود غریب مانده و از جرگه پیشرفت‌های نقد هنری عقب‌مانده است. هرچند نظریهٔ نظم ناقد ادبی، عبدالقاهر جرجانی (٤٧٤ ق) به تحولاتی در نظریه‌های زیبایی شناسی ادبیات انجامید،(میراحمدی، ۱۳۹٦: ۲۳۵) در عصر جدید، اندیشمندانی چون باختین[۲] روسی و باراک[۳] آلمانی به این نتیجه رسیده‌اند که این روش برای تبیین تمام و کمال زیبایی‌های ادبی در متون جدید ناکارآمد است و با پژوهش‌های نو در متون معاصر، بلاغتی بانام بلاغت مدرن را مطرح کرده‌اند که با عناوینی چون آشنایی‌زدایی و متناقض‌نما و... شناخته می‌شود(صیادی نژاد، ۱۳۸۹: ۷۲). برخی نیز چون ماهیت بنیادی مبانی نظری بلاغت سنتی و روش‌های آن در زیبایی‌شناسی ادبیات، آن‌ها را به بن‌بست رسانده است؛ علم‌انگاری بلاغت را صحیح نمی‌دانند و ماهیت علمی آن را زیر سؤال می‌برند و بلاغت را تنها هنر می‌دانند و بس؛ غافل از آنکه ادبیات با دو بال علمی و هنری است که مخاطب خود را در عالم خیال و زیبایی‌ها پرواز می‌دهد و عدم توجه به هرکدام از این حوزه‌ها، محققان زیبایی‌شناس را با چالش‌های اساسی روبه‌رو می‌کند. در این میان کتاب«فن القول» از خولی با موضوعاتی چون نوسازی در بلاغت پیشنهاداتی ارائه می‌کند. لکن باید گفت: هیچ تدوین مشخصی از معیارها و اصولی که بتواند زیبایی‌شناس را در تحقیق زیبایی‌شناسی یاری رساند، نمی‌یابیم. به نظر می‌رسد مشکل عمده در به توافق نرسیدن برای یک مجموعه‌ای مدون از معیارهای زیبایی‌شناسی، در جا زدن ما در بلاغت‌شناسی باشد، غافل از آنکه، زیبایی‌های یک متن در آرایه‌های ادبی منحصر نمی‌شود، گرچه علم بلاغت، مهم‌ترین مقدمه شناخت زیبایی‌های اجزای یک متن است و درصورت‌های خرد، کارآمد و بسیار با اهمیت است؛ اما نکته آن است که محاسن بلاغی در همه آثار ادبی تکرارپذیر است و آنچه که تکرارناپذیر است، بافت منحصر به فرد و یگانهٔ هر اثر ادبی است که قائم به فرد و شخصی است و تکرارناشدنی. از دیدگاه نویسنده، علم بلاغت، چه به شکل سنتی آن و چه به شکل مدرن آن، همان علم بلاغت است با جایگاه ویژه‌اش در تبیین شگردهای ادبیات، که می‌تواند در فراهم‌سازی مقدمات زیبایی‌شناسی، یاری‌رسان محققان باشد؛ اما به‌جای تقسیمات جدید و گسترده ملال‌آور و تغییردادن نام‌های بلاغی یا زیرسؤال‌بردن هویت علمی بلاغت، دیگر اکنون باید در حوزه‌های جداگانه با نام زیبایی‌شناسی ادبیات به پیوند نقد ادبی با روش‌های نقد در دیگر هنرهای تجسمی فکر کرد و سراغ تکنیک‌های نقد هنری در علم هنر رفت و با کمک‌گرفتن از ابزارهای علم بلاغت و علوم دیگر چون روان‌شناسی بتوان راهی به‌سوی متحول‌ساختن روش زیبایی‌شناسی ادبی باز کرد. علم بلاغت به دلیل نارسایی‌هایی، توان تحلیل زیبایی‌شناختی متون را در سطح بافت متن ندارد،لذا،به دنبال روشی بودیم که بتواند تا حدودی نارسایی‌های علم بلاغت در بررسی زیبایی‌های یک متن ادبی در سطح بافت آن، چون: جداسازی لفظ از معنا، عدم توجه به بافت متن، جزئی‌نگری در سطح کلمه و جمله، اعتقاد به معنای نهایی و قطعیت معنا، نفی ابهام، متن‌محوری و عدم توجه به مخاطب، عدم توجه به نقش مؤثر علوم دیگر در زیبایی ادبی و... را مرتفع کند و تا حد ممکن نام‌های ملال‌آور زیاد بلاغی را به حداقل برساند و متفاوت از نام‌های علم بلاغت، نام‌هایی هنری داشته باشد؛ روشی که پیوند میان هنرهای زیبا با هنر ادبیت را در نظر بگیرد و بتوان مانند دیگر اقسام هنر، همانطور که بقیه هنرهای زیبا در تحلیل زیبایی‌شناسی، اصطلاحات مشترک زیباشناسانه دارند، هنر ادبیت هم بتواند در کنار آنها بنشیند و مانند آنها تحلیل زیباشناسانه شود.

۱.۱. پژوهش

با توجه به آنکه ادبیات نیز از اقسام هنرهای زیباست، آیا نقدهنری ادبیات با اصطلاحات و مبانی هنرهای زیبا امکان پذیر است؟ آیا می‌توان روشی ابداع کرد که با هدف از کثرت به وحدت رساندن علوم بلاغی، مرزهای علوم بلاغی را بشکند و از صدها نام بلاغی بکاهد؟ چگونه می‌توان به زیبایی‌شناسی ادبی در سطح بافت متن پرداخت به شکلی که معنا و فرم را هم‌زمان بررسی کند، بدون آنکه ادبیت منحصر به فرد یک اثر ادبی ماندگار را با بررسی در سطح اجزاء متن، تکه تکه کند؟ چه روشی برای مرتفع نمودن نارساییهای بلاغی در زیبایی‌شناسی ادبی می‌توان ارائه داد؟ آیا درانواع ادبی سنتی مانند نیایش و دعا نیز،این فرضیه، کارکرد دارد؟

۲.۱. فرضیه و خاستگاه ابتدایی

ا. برای پاسخ به پرسشهای مطرح شده، بهره‌گیری از علم روانشناسی و هنرهای زیبا و علوم فرامتنی مانند: آواز و مقامات موسیقی و صداشناسی و... لازم است.

ب. با توجه به آنکه همه اقسام هنر دارای اصطلاحات و مبانی مشترک هستند و هنر ادبیت نیز قسمی از اقسام هفت گانه هنر است و مجموعه‌ای از هنرهای زیبای معماری و موسیقی و نقاشی را در خود جمع نموده، قطعاً امکان زیبایی شناسی با اصطلاحات و معیارهای مشترک هنری را دارد.این نظریه در همه انواع ادبی مدرن و سنتی، حتی در نوع سنتی دعا و نیایش نیز کارکرد دارد.

ج. اصل نظریه بر یک فرضیه استوار است که: واحد زیبایی‌شناسی هر اثر هنری، کل آن اثر هنریست و نه مجموعه اجزای آن و کل، چیزی فراتر از مجموعه اجزاء دارد. هر اثر ادبی با کل پیدا و پنهان خود در مخاطب، آثار زیباشناسانه می‌گذارد، نه با اجزای خود، و کل اثر ادبی، چیزی فراتر از مجموع اجزاء دارد(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۳۵). دلیل زیبایی‌های یک اثر ادبی منحصربه‌فرد، کل آن اثر بامعنا و فرم است و نیز ویژگی‌های منحصربه‌فرد تکرارنشدنی فرامتنی در هر اثر ادبی وجود دارد که باید به شکل تجربی و توصیفی، تکنیک‌های هنری منحصربه‌فرد آن اثر را توصیف کرد.

د. این فرضیه و روش آن می‌تواند نارسایی‌های علم بلاغت در زیبایی‌شناختی متون را تا حدودی مرتفع سازد.

۲. تعریف نظریه

نظریه بنیادی گشتالت تجسمی ـ شنیداری در هنر ادبیت عبارت است از: «نظریه‌ای هنری – روانشناختی برای بررسی چگونگی ادراک زیبایی‌های ادبی در سطح سازه‌های تجسمی ـ شنیداری متون ادبی که امکان ادراک زیبایی‌های آثار ادبی را در سطح کلی بافت متن به زیبایی‌شناس می‌دهد. این نظریه دارای ۱۱ اصل باز: اصل مشابهت، اصل مجاورت، اصل پیوستگی، اصل بستار، اصل شکل و زمینه، اصل سرنوشت مشترک، اصل فراپوشانندگی، اصل تقارن، اصل موازات، اصل منطقه مشترک، اصل عنصر متصل و سه قانون مهم(حرکت، تعادل، پراگنانز) است و تلفیقی از مبانی هنرهای تجسمی– شنیداری و نیز اصول تداعی معانی یازده‌گانه روانشناسی گشتالت و علوم فرامتنی است»(همان: ۳۵).

این نظریه بنیادی به شکل تیتروار، به این شرح است: اصول تداعی معانی در روانشناختی ادراکی(۱۱اصل) + سه قانون (حرکت، تعادل، پراگنانز) + مبانی هنرهای تجسمی مانند: نقطه، سطح ،رنگ، عمق و... + بازتعریف کاربردی اصطلاحات هنرهای زیبا در هنر ادبیت برای اولین بار مانند: پرسپکتیو و کنتراست و خطای دید و ... + علم بلاغت و

آرایه‌های ادبی و علوم زبانشناسی و ادبیات + آگاهیها و علوم فرامتنی یا فرارشته‌ای مانند روانشناسی، آواز، موسیقی، نقاشی، گرافیک، طراحی، عکاسی، معماری، نشانه‌معناشناسی، تجوید، تفسیر، جامعه‌شناسی و .. + تقسیم هنر ادبیت به دو بخش شنیداری و نوشتاری و سپس تقسیم ساختمان ادبی به دو سازه تجسمی‌شنیداری + روش ابداعی زیبایی شناختی که عبارتست از: قراردادن صدها نوع بلاغی زیر مجموعه اصول و قوانین این نظریه و شکستن مرزهای علوم بلاغی با هدف از کثرت به وحدت رساندن انواع بلاغی که مانع تذوق ادبی مخاطب می‌شد و بررسی آن در سطح بافت متن و نه در سطح اجزاء متن.

واژهٔ آلمانی گشتالت، به معنای هیئت و صورت کلی است و یک نظریهٔ روان‌شناسی است که چگونگی ادراک بصری توسط مغز انسان را با تداعی معانی توضیح می‌دهد واز همان ابتدا به حوزه طراحی و معماری و نقاشی و گرافیک وارد شده و تاکنون جایگاه مهمی در زیبایی‌شناسی هنر داشته است. مفهوم گشتالت به زبان ساده، یعنی ذهن انسان برای درک پدیده‌ها آنها را به صورت یک کل دریافت می‌کند(شاپوریان، ۱۳۸٦: ۹۷).

اصول تداعی معانی گشتالت تنها در هنرهای بصری که با چشم سر دیده می‌شوند، کاربرد دارد، لذا برای ورود به هنر ادبیت نارساییهایی داشت، چرا که هنر ادبیت یک هنر تجسمی ـ شنیداری است که پیوندی عمیق با هنرهای تجسمی و نیز هنر شنیداری موسیقی دارد؛ لذا نظریه‌ای هنری – روانشناختی با نام گشتالت تجسمی‌شنیداری و روش ابداعی آن را، در هنر ادبیت بنانهادیم که می‌تواند در هنر تجسمی- شنیداری نیز کارآمد باشد(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹ : ۳۵).

۱.۲. روش پژوهش

روش این نظریه، یک روش ابداعی مبتنی بر هنر و اصول تداعی معانی یازده‌گانه در روانشناسی است که به شکل تجربی- تلفیقی- توصیفی در تکنیکهای خاص هر اثر ادبی بررسی میشود و با تکیه بر اصول نظریه گشتالت تجسمی- شنیداری در مرحله اول، در سطح سازه‌های تجسمی‌شنیداری، و در مرحله دوم در سطح بافت متن تحلیل می‌شود.

۲.۲. پیشینه پژوهش

اصول تداعی معانی روان‌شناختی ادراکی تاکنون در هنر ادبیت به شکل کاربردی در سطح بافت یک اثر ادبی، بررسی نشده است. هر چند تحقیقاتی در این باره صورت گرفته است، مانند علی مظفری که در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی غزل‌های حافظ از منظر گشتالت» به این موضوع پرداخته است؛ اما تنها از منظر همان گشتالت بصری بررسی شده است و کلیت شنیداری یک اثر ادبی را در نظر نگرفته است؛ چرا که ادبیات یک هنر تجسمی_شنیداری است و با چشم سر دیده نمی‌شود. لذا، نظریه گشتالت بصری به تنهایی جوابگوی زیبایی شناسی در هنر ادبیت نمی‌باشد؛ از سوی دیگر اصطلاحات و مبانی هنرهای زیبا و تجسمی مانند پرسپکتیو، کنتراست و... نیز در هنر ادبیت تاکنون بررسی نشده است. پژوهش‌های بلاغی از امین الخولی نیز تنها بایدها و پیشنهاداتی ارائه داده است و هیچ روش یا اصولی را ارائه نداده است. ایشان در کتاب«فن القول»خود پیشنهاد داده که مقدمه‌ای در باب هنر به بلاغت اضافه شود. ازجمله خاستگاه‌های این نظریه هم نیافتن منبعی مستقل در مورد مبانی زیبایی‌شناسی ادبی بر مبنای نقد هنری و روانشناسی بوده است. هر چند در مورد گشتالت بصری در هنر، مقالات و کتب بسیاری هست که می‌تواند نمونه‌ای برای نقد در هنر ادبیت باشد. برای نمونه می‌توان به مقاله «کاربرد قوانین ادراکی دیداری گشتالت در طراحی گرافیکی بیلبوردهای تبلیغاتی» از سحر اتحاد محکم و نیز «کاربرد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه آرایی کتاب‌های درسی» از افشار مهاجر اشاره کرد.

در هرصورت برای پیشینه این نظریه ترکیبی که تلفیقی از اصول تداعی معانی در روانشناسی گشتالت و نیز مبانی و اصطلاحات هنرهای زیبا و علوم فرامتنی و فرا رشته‌ای است؛ تنها می‌توان در هرکدام از اجزای این ترکیب، به‌صورت جداگانه منابعی را یافت؛ اما این نظریه ترکیبی و روش مبتنی بر آن که صدها نوع بلاغی را زیر مجموعه اصول زیباشناسانه خود قرار می دهد؛ اولین نظریه بنیادی و ابداعی در زیبایی شناسی ادبی است.

۳. هنر ادبیت در پیوند با هنرهای زیبا

این نظریه ابداعی، ساختمان ادبیت متن را متشکل از سازه‌هایی می‌داند که هرکدام نقشی در هارمونی این بنا دارند. این ساختمان، متشکل از سازه‌های موسیقایی، تصویری، و دستوری است. واژهٔ سازه در معماری ادبی عبارت است: «از یک کل معنادار، متشکل از نقش و تصویر و صدا که از کوچک‌ترین سازه یعنی سازهٔ صدا شروع می‌شود تا سازه‌های کلی بافت متن. این سازه‌ها دارای تعاملات موسیقایی و تصویری و دستوری در سطح متن هستند و در دو سطح عمل می‌کنند: سطح سازه‌های متن و سطح بافت متن؛ که در مفهوم‌سازی و مشهودسازی و ریتم‌سازی در متن، نقش مؤثری را ایفا می‌کنند»[٤].(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۳٦).

انواع سازه‌های هنر ادبیت بر مبنای اتحاد: لفظ + معنا= تصویر اتحاد صدا + تصویر+ نقش دستوری = گشتالت تجسمی ـ شنیداری ● سازه‌های تصویری + دستوری ◄ سازه‌های تجسمی ●● سازه های موسیقایی ـ شنیداری	
سازه‌های تصویری در پیوند با هنر نقاشی/ نقاشی ادبی/ مشهودسازی / مفهوم ◄ مشهود	سازه تصویر مفرد/ تصویرمرکب/ خرده‌تصویر / تصویرکناری/ تصویر محوری (کانونی)/ تابلو تصویری[٥]/ کوچک‌ترین سازهٔ تصویری: تصویر مفرد، یک کل معنادار متشکل از تصویر و معنا
سازه‌های موسیقایی در پیوند با هنر موسیقی/ موسیقی ادبی/ ریتم‌سازی مشهود ◄ ◄ مفهوم	سازهٔ حرکت/ صدا/ حرف ◄ ایجاد ریتم، قافیه، ردیف، لحن و مقامات موسیقایی و وزن عروضی/ کوچک‌ترین سازهٔ موسیقایی: حرکت، یک کل معنادار متشکل از صدا و معنا
سازه‌های دستوری در پیوند با هنر معماری/ معماری ادبی/ مفهوم‌سازی مشهود ◄ مفهوم	متکی بر پایهٔ دانش گستردهٔ قواعد و دستور زبان نحوی و صرفی و علم معانی: وصل و فصل، سؤال و جواب، امر و نهی، نفی و اثبات، تأکید و شدت، اطناب و ایجاز، ندا و منادا و حصر و قصر، کوچک‌ترین سازهٔ دستوری: ادات، متشکل از نقش دستوری و معنا

٤. زیبایی‌شناسی ادبی با نظریه گشتالت تجسمی ـ شنیداری

ابتدا سازه‌های تجسمی- شنیداری یک متن ادبی ماندگار، با اصول یازده‌گانه تداعی معانی روانشناسی و سه قانون اصلی و مبانی هنرهای زیبا و علم بلاغت تحلیل می‌شود و سپس با کمک اصطلاحات هنرهای زیبا و علوم فرامتنی و با تکیه‌بر قریحه زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد زیبایی‌شناس، یک پراگنانز و گشتالت قوی از بافت متن، ارائه داده می‌شود.

۱.٤. هستهٔ مرکزی اصول: قانون پراگنانز[٦] یا کدگذاری

این قانون، با مفاهیمی چون کمال‌گرایی، طرح‌گرایی، ساده‌سازی، کدگذاری، در کتب هنری دیده می‌شود و تصویر آن به شکل یک مثلث ذهنی است. درواقع، قلب و هستهٔ مرکزی و جان‌مایه تمامی این اصول، همین اصل است که با ساده‌سازی می‌توان همهٔ اصول گشتالت را درک کرد. این قانون می‌گوید: تصاویر مبهم در ذهن افراد، ساده می‌شوند و به‌طور طبیعی به ساده‌ترین شکل خود تفسیر می‌گردد، ذهن انسان به آنچه در جوهر و ذات وجودی خود متعارف و ساده است، تمایل دارد. وقتی دو آوا یا دو تصویر از بنای یک متن را نزدیک به هم می‌بیند، آن دو را در تماس با یکدیگر تفسیر می‌کند و یا اگر این دو در تماس با یکدیگر باشند، ذهن انسان آن دو را روی هم و در هم تفسیر می‌کند؛ چرا که تمایل به کدگذاری دارد. در واقع، ذهن تمایل به استثنانگری ندارد.(همان).

مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ **المولی** وَاَنَا **العبد** وَهَلْ یَرْحَمُ **العبد** الا **المولی**

مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ **العزیز** وَاَنَا **الذلیل** وَهَلْ یَرْحَمُ **الذلیل** الا **العزیز**

مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ **الکبیر** وَاَنَا **الصغیر** وَهَلْ یَرْحَمُ **الصغیر** الا **الکبیر**

پراگنانز یا طرح کلی: تو روشنی و من تاریک و آیا کسی جز تو با تمام روشنی‌هایش می‌تواند به من با تمام تاریکی‌های وجودی‌ام کمک کند؟ (مفاتیح الجنان، دعای مجیر)

در متن مجیر، از ابتدا تا انتها، تنها یک زمینه ثابت در سطح سازه‌های تجسمی(تصویری- دستوری) با تصویری متغیر از صفات روشن پروردگار در مقابل صفات تاریک انسان تجسم می‌شود و نیز با سازه‌های دستوری ثابت در کل متن و در سطح سازه‌های شنیداری با آواها و اصوات ثابت در خوانش متن شنیده می‌شود. کل این متن دارای یک پراگنانز قوی و طرح کلی در سطح سازه‌های تجسمی-شنیداری است. در تمامی اصول می‌بایست یک پراگنانزی قوی از متن، به دست بیاوریم.

۲.٤. اصل تقارن [٧]

از مفاهیم مشترک همهٔ هنرهای تجسمی، تقارن است؛ زیرا تقارن موجب تعادل می‌شود. در کتب هنری در تعریف تقارن آمده: «تقارن، برابری کامل دو چیز از جهت شکل، ولی جهت روبه‌رویی است، به‌طوری‌که اگر آن‌ها را روی‌هم بیندازیم، کاملاً روی‌هم بیفتند و کم و زیاد نداشته باشند» (حصوری، ۱۳۸۹: ۸٤). این اصل، می‌گوید: زمانی که دو عنصر با یکدیگر بر اساس یک محور تقارن داشته باشند، ذهن، آن‌ها را باهم مرتبط می‌سازد حتی اگر ارتباطی با هم نداشته باشند (شاپوریان، ۱۳۸٦: ٥٤).

مقصود از تقارن در این نظریه، ترفند بدیعی «المقارنه» نیست، هر چند در مصداق‌های جزئی با هم شباهت دارند. تفاوت عمدهٔ مقارنه و تقارن آن است که مقارنه در سطح اجزای متن است و از حد چند جمله فراتر نمی‌رود؛ اما اصل تقارن در سطح اجزاء یا سازه‌های ادبیت یک متن محدود نمی‌شود و باید در سطح گسترده اتفاق بیفتد، تا بتوان گفت اصل تقارن گشتالتی در سطح بافت متن ایجاد شده است. تقارن در هنر ادبیت، عبارت است از: «ترکیب‌بندی از سازه‌های تجسمی ـ شنیداری متقارن (۲ ـ ۲، ۳ ـ ۳، ـ ٤ ـ ٤ و...) که بر حول یک محور یا نقطهٔ مرکزی یا کانونی قرار می‌گیرد که می‌تواند با هر نوع تعاملی، تقارن ایجاد کند؛ این تعاملات می‌تواند حاصل تقابل‌ها و تضادها یا ترادف‌ها و

تماثل‌ها و تشابه‌ها و تجانس‌ها باشد؛ لذا مهم‌ترین نکته در تقارن، قرارگرفتن دوسویه یا دوطرفه، به مانند دو کفهٔ ترازوست، که با ترکیب‌بندی در سطح سازه‌های تجسمی ـ شنیداری بتواند تقارن و تعادل را در سطح بافت متن رقم بزند و از انواع آن در هنر ادبیت: تقارن معکوس، انعکاسی، آیینه‌ای، دورانی، انتقالی، ترکیبی، محوری، نقطه‌ای و ترادفی می‌باشد. اصل تقارن با انواع ترفندهای بلاغی مانند سجع، عکس، تضاد، لف و نشر، تنسیق الصفات، جمع، تقسیم، تشبیه اجرا می‌شود» (صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲۲۷).

تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهارِ، وَتُولِجُ النَّهارَ فِي اللَّيْلِ، وَتُخْرِجُ الْحَي مِنَ الْمَيِّتِ، وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ، / اللّهُمَّ وَبِحَمْدِكَ، مَنْ ذَا يَعْرِفُ قَدْرَكَ فَلَا يَخافُكَ، ومنْ ذَا يَعْلَمُ مَا أَنْتَ فَلَا يَهابُكَ؛؟ / أَلَّفْتَ بِقُدْرَتِكَ الْفِرَقَ، وَفَلَقْتَ بِلُطْفِكَ الْفَلَقَ / فَيا مَنْ تَوَحَّدَ بِالْعِزِّ وَالْبَقَاءِ، وَقَهَرَ عِبَادَهُ بِالْمَوْتِ وَالْفَناءِ (تقارن انعکاسی- آیینه‌ای در بافت متن دعای سمات)

از زیبایی‌های ویژهٔ تقارن نسبت به بقیهٔ اصول زیباشناسانه می‌توان گفت که تقارن با هر ترفند بلاغی سازش می‌کند و خود را نمود می‌دهد، با تعاملاتی چون: سجع، جناس، تشبیه، لف‌ونشر، تقسیم، خود را نمایش می‌دهد، هر جا که چون ترازویی دوکفه باشد، تقارن، توازن می‌دهد. این کثرت اصل تقارن در سطح بافت متون نیایش، به چشم و گوش مخاطب، تعادل می‌بخشد و اصل وحدت در کثرت را یادآور می‌شود. از نمونه‌های آن در دعای صباح:

تُـولِجُ الـلَّيْلَ فِـي النَّهـارِ وَتُولِجُ الـنَّهـارَ فِـي اللَّيْلِ

وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ (تقارن آیینه‌ای، دعای صباح)

تقارن آیینه‌ای، در دو سوی محور تکرار شده که تصویر به‌صورت معکوس، حول یک محور تکرار می‌شود، مانند آنچه از یک تصویر در آیینه انعکاس می‌یابد.هر دو تصویر برابر هستند،اما قابل انطباق نیستند؛ مگر اینکه یکی از آن‌ها را برگردانیم.(مکی‌نژاد،۱۳۹۳ : ۱۰۱). این نوع تقارن در محور افقی متن صباح و با سازه‌های تجسمی ـ شنیداری ثابت سطح و زمینه (تُولِجُ ....فِی....، وَتُولِجُ.... فِی ...، وَتُخْرِجُ .... مِنَ... وَتُخْرِجُ ... مِنَ ....) و نیز نقش برجسته متقابل(تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهارِ، وَتُولِجُ النَّهارَ فِي اللَّيْلِ، وَتُخْرِجُ الْحَي مِنَ الْمَيِّتِ، وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ)، با ترفند بلاغی طباق(اللَّيْلَ ≠ النَّهارِ، الْحَيَ≠ الْمَيِّتِ)، ایجاد شده که حاصل این نوع تقارن مرتب، کنتراست مرتب یا سایه-روشن در سطح بافت متن است. اگر دو سوی محور تصویر را از وسط تا کنیم، روی هم قرار می‌گیرند. چه زیبا این آیینه‌های تجسمی با تصویر راستین خود، چفت و بست شده است. گویی شب و روز، درهم و با هم است. مرگ و زندگی را درهم و روی هم به من داده‌ای. تکه های جدا ناشدنی متقارن روبروی هم و درهم. تو آنی که شب و روز و حیات و مرگ، همه در دستان تست. تو آنی که از دل تاریکی که هرگز فکر نمی‌کنم روز شود، نور را متولد می‌کنی. تو آنی که از نبودنی‌ها، هست می‌آفرینی. شب و روز و مرگ و زندگی، همه، آیینه و منعکس‌کننده هم هستند. شب با روز، تاریکی با نور، و بودن با نبودن معنا می‌گیرد. به‌راستی‌که دنیای تضادهای آیینه‌ای روبروی هم، به من یادآور می‌شود که: ای انسان! در تقارن و تعادل بمان و بدان که در پس هر نوری، تاریکی است و در پس هر نفسی، بی نفسی. نه به نور غره شو و نه از تاریکی ناامید و ترسان، نه به زندگی متکی شو و نه از مرگ نگران. چه زیبا، این تقارن‌های آیینه‌ای، تقارن و تعادل را در جان آدمی می‌نشاند.

۳.٤. اصل فراپوشانندگی[۸]

اصل فراپوشانندگی، آن است که یک ساختار بصری در مجموع، ممکن است از تعدادی گشتالت کوچک‌تر تشکیل شده باشد؛ اما گشتالت بزرگ‌تر چون پراگنانس قوی‌تری دارد، آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد (شاپوریان، ۱۳۸٦: ٤۲).

اصل فراپوشانندگی، در هنر ادبیت عبارت است از« عدم شفافیت و سادگی در ترکیب‌بندی سازه‌های تجسمی ـ شنیداری متن که منجر به پوشیدگی معنای مغز یا معنای مرکزی، در یک پوستهٔ زبانی می‌شود و نیاز به لایه‌برداری و کشف معنای مغز است. اگر پوشیدگی در سطح هرکدام از سازه‌های تجسمی ـ شنیداری بر بقیهٔ سازه‌ها و در نهایت، کل اثر ادبی غلبه کند، می‌تواند ایجاد گشتالت قوی‌تری نماید که در این حالت می‌گوییم این اثر ادبی دارای گشتالت تجسمی ـ شنیداری، بر مبنای اصل فراپوشانندگی است»(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲۳۶).

پوشیدگی تصویری،می‌تواند از طریق تکنیک هنری خطای تجسمی(خطای دید)و انواع تصویر چندبعدی،با ترفندهای بلاغی مجاز، ایهام، ایهام تضاد، ایهام تناسب، توریه، توجیه، استخدام، ذووجهین، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، تصویر رمزی نمادین، کنایه و انواع آن، چون نماد، رمز، اشاره، معما، چیستان، اشاره و لغز،متناقض نما و تشبیه مقلوب و استعاره مکنیه ایجاد شود؛ چراکه در تمامی این ابزار بلاغی، دید مخاطب در نگاه اول، تصویری غیرمقصود را برداشت می‌کند. تصویر چندبعدی به‌دلیل خطای دید، در نگاه اول و غیرمستقیم‌بودن سخن و خرق عادت و ایجاد تأمل در انسان و تلاش ذهنی برای کشف بعد دیگر تصویر، شگفت‌آور است. تصویر دوبعدی تصویری است که دو یا چند بعد را در متن برای مخاطب تجسم می‌نماید که نیاز به کشف معنای مغز مرکزی تصویر از سوی مخاطب دارد.

تکنیک هنری خطای دید به اشکال مختلف در ایجاد تصویر دوبعدی نقش دارد: الف. تکنیک هنری خطای دید، با استفاده از ایجاد فاصله و عمق‌نمایی، موجب می‌شود دورنمای یک تصویر با بعد نزدیک آن متفاوت باشد. مانند یک عکس که از دور یک تصویر را می‌رساند و از نزدیک شکل دیگری از تصویر را. این تکنیک با ابزار بلاغی ایهام و توریه در هنر ادبیت، اجرایی می‌شود.

↔ وَهُوَ الَّذي يَتَوَفَّاكُم باللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بالنَّهَارِ ثُمَّ يَبْعَثُكُمْ فِيهِ لِيُقْضَى أَجَلٌ مُّسَمًّى ثُمَّ إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ ثُمَّ يُنَبِّئُكُم بمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ♠ (انعام: ٦)،(تصویر نزدیک: مجروح‌شدن و تصویر دور: ارتکاب ذنوب / تصویر دو بعدی و تکنیک خطای دید)

ب. تکنیک خطای دید با بهره‌گیری از اصل مجاورت و اصل مشابهت با تصاویر دیگری در نزدیکی آن تصویر، در دید اول، ایجاد توهم می‌کند و انسان، ناگهان، تصویر را به دلیل شباهت یا تناسب با تصویر مجاور، خطا برداشت می‌کند. این تکنیک در هنر ادبیت با ابزار بلاغی ایهام تناسب، اجرایی است.

وَكَفّ اَكُفّ السُّوءِ عَنّي بِيَدِهِ وَسُلْطانِهِ (دعای صباح، تصویر دو بعدی، تکنیک خطای دید)

یک تصویر دوبعدی است که با تکنیک هنری خطای دید ایجاد شده است. مخاطب در دید اول و با خوانش ابتدایی و گذرا، تصویر (کَفّ، أکُفّ، یَدِه) را چند تصویر مجاورت با ابزار تناسب یا مراعات النظیر می‌داند؛ اما پس از عمق‌نگری در تصویر متوجه می‌شود که (کف به معنای بازداشتن و دست‌نگه‌داشتن) و (اکف جمع کف به معنای کف دست) و (یده در تصویر مجازی یعنی قدرت و سلطنت) به‌کاررفته است. دلیل خطای دید بیننده، مجاورت و مشابهت دو تصویر دیگر با تصویر اصلی است.

ج. ایجاد تصویر دوبعدی با قراردادن تصویری متقابل یا متضاد و ناساز در نزدیکی تصویر اصلی، که خطای دید موجب می‌شود، دید مخاطب که به‌دنبال رابطه‌هایی برای فهم تصویر می‌چرخد، با ارتباط‌دادن تصویر متضاد با تصویر اصلی، دو بعد از تصویر را برداشت نماید. این تکنیک هنری در هنر ادبیت، با ابزار بلاغی ایهام تضاد و استخدام، مدح شبیه به ذم و ذم شبیه به مدح و پارادوکس، اجرایی می‌شود.

مَنْ تَوَلاَّهُ فَأَنَّهُ يُضِلُّهُ وَيَهْديهِ إِلى عَذابِ السَّعير♠ (حج: ٤)، (تصویر دوبعدی، تکنیک هنری خطای دید)

در نگاه اول، فکر می‌کنیم که دو تصویر (یُضِلُّهُ وَ یَهْدیهِ) با هم متضادند؛ اما بعد می‌بینیم که خطای ذهن یا خطای تجسمی بوده و این دو، یک تصویر را می‌رسانند. پوشیدگی دستوری، می‌تواند با جابه‌جایی‌ها، تقدیم و تأخیرها، تبدیل‌ها، حذف و زیادت‌ها، حصر و قصرها و پیچیدگی نحوی دستوری اتفاق بیفتد. در سطح بافت نوع ادبی نیایش در سازه‌های دستوری نیز پیچیدگی‌های دستوری شگفت‌آوری وجود ندارد. تقریباً می‌توان گفت همه نقش‌ها سر جای خود هستند و اگر جابه‌جایی یا حذف و اضافه‌ای هم صورت پذیرفته است، چون در سطح گسترده‌ای در متن ایجاد نشده، ایجاد گشتالت دستوری بر مبنای پوشیدگی ننموده است.

رعایت‌نکردن سلسله‌مراتب دستوری مانند آوردن زمان قبل از بیان: فَقَدْ عَصَيْتُكَ وَخالَفْتُكَ بِجُهْدِي، فَالآنَ مِنْ عَذابِكَ مَنْ يَسْتَنْقِذُنِي ومنْ أَيْدِي الْخُصَماءِ غَداً مَنْ يُخَلِّصُنِي وَبِحَبْلِ مَنْ أَتَّصِلُ إِنْ أَنْتَ قَطَعْتَ حَبْلَكَ عَنِّي (متن ابوحمزه). دستور زبان، اینگونه می‌گوید که: (مَنْ يَسْتَنْقِذُنِي مِنْ عَذابِكَ الآنَ)، ولی سازهٔ دستوری، مراتب را رعایت نکرده و برای فراهم‌کردن هدف سازهٔ تصویری، این‌گونه آمده است. در واقع، نتیجه تمام توجیهات سخنور برای نافرمانی به اینجا ختم می‌شود که گویی با جلوترآوردن تصویر زمانی (الآن) می‌گوید: «مخلص کلام، حالا، پس از تمام حرف‌هایی که گفتم و شنیدی، به من بگو چه کسی جز تو می‌تواند مرا از عذابت، جز خودت، نجات دهد؟!»

پوشیدگی شنیداری با روش‌های متفاوتی ازجمله مجاورت وهم‌نشینی آواهای ثقیل‌التلفظ یا غریب، ایهام و چند بعدی بودن در سطح گسترده در مقامات موسیقایی، تم موسیقی، وزن موسیقایی، ترفند بدیعی ذوبحرین ایجاد شود، می‌تواند در سطح بافت شنیداری اثر ادبی ایجاد گشتالت شنیداری بر پایه اصل فراپوشانندگی نماید. برای نمونه در متن جوشن صغیر غلبه پیچیدگی خوانشی بر سازهٔ تجسمی در کل اثر توانسته ایجاد گشتالت قوی‌تری کند. کندای خوانش آواها، مجاورت آواهای ثقیل‌التلفظ که ایجاد سنگینی تلفظ و کندای خوانشی کرده، موسیقی سنگینی را بر فضای شنیداری ـ موسیقایی اثر حکم‌فرما کرده و گشتالت شنیداری قوی‌تری را نیز در سطح بافت متن ایجاد کرده است. شاید به همین دلیل موجب شده که برای دوستداران متون نیایش، در خوانش، یک اثر نیایشی سخت تلقی شود. بنای این متن، مشتمل بر تابلوهای تجسمی است که برای همگان قابل فهم است؛ اما عدم روانی صوتی آن، برای مخاطب، سختی خوانش متن را تداعی می‌کند. ارزش زیباشناسانه اصل پوشیدگی، آنجاست که موجب لذت کشف، برای مخاطب اثر می‌شود. راپاپورت[۹] (۱۹۲۹) از پایه‌گذاران مطالعات محیطی ـ رفتاری و استاد معماری دانشگاه کالج لندن، مطالعاتی در مورد رابطهٔ زیبایی و لذت و پیچیدگی انجام داده که دلالت بر آن دارد که آشفتگی در حد تعادل، ایجاد لذت می‌نماید. هر چه فرد مدت طولانی‌تری یک الگوی پیچیده را بیازماید، الگوی مذکور خوشایندتر می‌شود (ارباب‌زادگان هاشمی، ۱۳۸۸: ۵۲)؛ لذا، می‌توان گفت: در صورتی که پیچیدگی منظم در متن به‌گونه‌ای باشد که نظم کلی فضا حفظ شود، نه تنها باعث آشفتگی نمی‌شود؛ بلکه از یکنواختی فضا جلوگیری کرده و فضا را دلپذیرتر می‌نماید.

٤.٤. اصل مجاورت[۱۰]

بر طبق این اصل، اجزائی که به‌هم نزدیک‌ترند به‌عنوان یک مجموعه واحد و یا یک گروه دیده خواهند شد(شاپوریان، ۱۳۸٦: ٦۷).

این اصل، می‌تواند در تجسم یک اثر ادبی به‌صورت یک کل سازمان‌یافته و دوری از جزئی‌نگری معروف بلاغیون در بلاغت‌شناسی، کارآمد باشد و اگر در سطح هرکدام از سازه‌ها و در نهایت کل اثر ادبی غلبه کند، می‌تواند ایجاد گشتالت قوی‌تری کند که در این حالت می‌گوییم این اثرادبی دارای گشتالت تجسمی ـ شنیداری بر مبنای اصل مجاورت است.

ادیب هنرمند، در تصویر بر پایهٔ مجاورت، تصویر هنری را با یک پیوند یا خویشاوندی، جانشین تصویر متعارف می‌گرداند. درواقع کاملاً تصویر اول را برمی‌دارد و گاه با نشانه‌هایی ذهن مخاطب را از تصویر موجود، منصرف و به سمت تصویر مقصود، رهنمون سازد و گاه بدون علائم راهنمایی یا نشانه‌ای، تصویر هنری خود را، جانشین تصویر مفرد متعارف می‌کند[۱۱].

ـ مجاورت تصویری: با ترفند بلاغی مجاز و مراعات‌النظیر، مانند این متن که از ابتدا تا انتهای آن مجاورت تصویری وجود دارد: در چند تابلو تصویری اول متن سمات: (السَّماواتِ وَالْأَرْضَ، اللَّيْلَ، النُّورَ، نَهاراً، الشَّمْسَ، الْقَمَرَ، نُوراً، الْكَواكِبَ، نُجُوماً وَبُرُوجاً ومصابِيحَ وَرُجُوماً، مَشارِقَ ومغارِبَ، فَلَكاً ومسابِحَ) و در تابلوهای تصویری بعدی تا انتهای متن: (اسماء پیامبران: مُوسَى بْنَ عِمْرانَ و یوسف و یعقوب و... هر آنچه از داستان پیامبران مرتبط با آن‌هاست و پیوند یا علاقه‌ای با آن‌ها ایجاد می‌شود، مانند کوه طور در پیوند با داستان موسی).

ـ مجاورت دستوری: در سطح گسترده‌ای از تابلوهای تجسمی بنای متن، سازه‌هایی نزدیک و مجاور به هم می‌بینیم، وحدت و هارمونی در کل اثر ادبی برای ما تداعی می‌شود و حس گشتالت متن را به مخاطب تزریق می‌کند که می‌تواند با سازهٔ دستوری امر و نهی، سازهٔ دستوری حصر و قصر، سازهٔ دستوری ندا و منادا و...، اجرا شود. کثرت ادات و اسماء استفهام با مفاهیم تصویری متفاوت،اما، با سازهٔ دستوری واحد از نمونه‌های این اصل است. در سطح بافت متن طویل ابوحمزه از ابتدایی‌ترین تابلوهای تجسمی تا آخرین مجموعه، شاهد انواع مختلفی از سازهٔ دستوری استفهامی چون: «کیف، إلی من، أین، ما، همزه استفهام و...»، بر پایهٔ مجاورت می‌باشیم. سازهٔ دستوری استفهامی «کَیف»، در بسیاری از تابلوهای تصویری متن، در کنار بقیهٔ سازه‌های استفهامی، تصویر متفاوتی را به شکل «انکار و استبعاد» تجسم کرده که می‌گوید: «از تو بعید است و من باور نمی‌کنم که تو که آن‌قدر رحمتت وسیع است و بزرگ، چگونه بر گنهکاران بر می‌آید از سوی تو، این‌چنین تنگ‌رحمتی و تنگ‌نظری؟». یک نوع سازهٔ دستوری واحد، زیرساخت تصاویر مختلف را در متن فراهم کرده است. هرچند تصاویر متفاوتی را ارائه می‌دهد؛ اما در گوش و چشم مخاطب، وحدت سازهٔ دستوری، ایجاد گشتالت بر پایه هم‌نشینی را می‌نماید که حس گشتالت را به مخاطب، تزریق می‌کند.

ـ مجاورت شنیداری: هم‌نشینی آواهای ثقیل‌التلفظ یا سهل‌التلفظ، نرم یا خشن، غریب و قریب، مانند هم‌نشینی آواهای سنگین و ثقیل در متن «*جوشن صغیر*» که تداعی مجاورت را برای مخاطب ایجاد کرده است: مجاورت مجموعه‌ای از سازه‌های آوایی سخت و خشن و مفخم و پرحجم و ثقیل‌اللفظ، مانند آواهای مفخم «ض، ص، ط، ظ، خ، غ، ق»: (انْتَضى، ظُبَةَ، قَواتِلَ، صَوائِبَ، وَاَضْمَرَ، نَظَرْتَ، ضَعْفي، لانْتِصارِ مِمَّنْ قَصَدَني، وأرْصَدَ، الإرْصادِ، قُوَّتِكَ، نُصْرَتِك، غَليلَهُ، غَيْظِهِ، قَدْ عَضَّ، قَدْ اَخْفَقَتْ).مجاورت و کثرت صداهای حلقی «ه، ء، غ، ع، ح، خ» و تلفظ آن با فشردگی حنجره.

در ارزش زیباشناسانهٔ اصل مجاورت باید گفت: زمانی که ادیب در یک متن ادبی، تصاویری از یک خانواده قرار می‌دهد، در ذهن انسان بقیهٔ تصاویر آن خانواده نیز تداعی می‌شود. مانند تصویر «ید» با گنجینه‌ای از تصاویری متنوع چون قدرت، دستگیری، یاری و آزار و اذیت... . اگر به اتاق حافظهٔ تصویری خود مراجعه نمایید، تصاویری با پیام‌های تصویری متفاوت و گاه متضاد می‌یابید. این انتخابی که به مخاطب واگذار می‌شود، لذت کشف معنای مجاور را به او می‌دهد. این اصل، سبب حرکت در متن ادبی می‌شود و متن را از حالت ایستایی بازمی‌دارد. اینجاست که مخاطب حس می‌کند در متن دخیل، و خود می‌تواند خالق متن باشد. حس می‌کند متن، از دسترس تصاویر ابتدایی ذهنی او دور است و لذت این تکاپوی ذهنی، او را به ادامه خوانش متن و دیدن تصاویر بیشتر، ترغیب می‌کند.

دریا تصویری از معجزه و عجایب: (يَوْمَ فَرَقْتَ لِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ وَفِي الْمُنْبَجِسَاتِ الَّتِي صَنَعْتَ بِهَا الْعَجَائِبَ في بَحْرِ سُوفٍ) (دعای سمات) / دریا تصویری از غرق‌ساختن و مجازات: عَقَدْتَ مَاءَ الْبَحْرِ فِي قَلْبِ الْغَمْرِ كَالْحِجَارَةِ وَجَاوَزْتَ بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ رَكَدَتْ لَهَا الْبِحَارُ وَالْأَنْهَارُ (دعای سمات)/ دریا تصویری از وحشت و ترس: وَتَمُوجُ الْبِحارُ ومنْ يَسْبَحُ في غَمَراتِها (دعای سحر).

این همنشینی‌ها تا زمانی در یک متن ادبی زیبا هستند که هم‌نشینی آن‌ها در هرکدام از سطح سازه‌ها سبب کندی خوانش متن نشود. اگر این مجاورت‌ها از حد قانون تعادل تجسمی ـ شنیداری بگذرد، مبنای زیباشناسانه محسوب نمی‌شود و القای نازیبایی می‌کند(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲٤۸).

وَقَبر حَربٍ بِمكانٍ قَفر وَلَيس قُرب قَبر حَرب قَبر

(هاشمی، ۱٤۲۱: ۲۰)

این آواها به صورت منفرد، سهل‌التلفظ است و هیچ پیچیدگی شنیداری ندارد؛ اما هم‌نشینی آواها، به گونه‌ای است که ثقیل‌النطق و ثقیل‌السمع هستند؛ به عبارت بهتر، تنافر و مجاورت نازیبا و پیچیدگی کلامی ایجاد شده است.

٥.٤. اصل مشابهت[۱۲]

بر اساس نظریهٔ گشتالت، ذهن بشر اشیائی را که دارای خصوصیات مشابه هستند، به‌صورت یک مجموعهٔ واحد می‌بیند، سه عامل عمدهٔ تشابه، رنگ و شکل و اندازه هستند که در میان این سه مورد، اندازه از گشتالت قوی‌تری برخوردار است. در تصاویر، هر سه عامل را می‌توان مشاهده کرد (رضازاده، ۱۳۸۷: ۳٤). اما زمانی می‌توانیم بگوییم یک اثر ادبی پراگنانز قوی بر پایه اصل مشابهت را دارد که در سطح بافت، این اصل دیده شود، می‌تواند ایجاد گشتالت قوی‌تری کند که در این حالت می‌گوییم: این اثر، دارای گشتالت تجسمی ـ شنیداری بر مبنای اصل مشابهت است. این اصل می‌تواند در سطح سازه‌ها از طرق مختلف اجرا شود: الف. مشابهت تصویری از طریق ترفند بیانی تشبیه و انواع آن؛ ب. مشابهت پازلی با ترفند بیانی استعاره و انواع آن؛ ج. مشابهت شکلی (نوشتاری) با ترفند ادبی جناس تام، مانند ↔وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ♠(سورهٔ روم، آیهٔ۳۰) ، جناس خطی« مانند مَهرً و مِهرً و مُهرً، جناس اشتقاقی، مانند ↔لا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ۝ ولَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ♠(کافرون، آیهٔ۲ و۳) ، جناس شبه اشتقاقی، مانند كَفَّ أكُفَّ السُّوء (دعای صباح)، د. مشابهت تصویری مفرد با ترادف، مانند الرشاد، الهداية، الهدى؛ ه. مراعات النظیر، و هرگونه ترفند ادبی که در تعریف اصل مشابهت جای بگیرد(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲٤۹).

مشابهت دستوری، زمانی اتفاق می‌افتد که در سطح بافت متن، سازه‌های دستوری مشابه مشاهده شود. برای نمونه: متون نیایش سرشار از سازهٔ دستوری استفهامی یا امر و نهی است، چون با هدف نوع ادبی آن که ایجاد فضای خالی برای مخاطب و تأمل و در خودنگری است، تناسب دارد. در خوانش اول، مخاطب، تمام متن را یک متن مشابه می‌بیند، یعنی متن را با گشتالت مشابهت تجسمی ـ شنیداری تجسم می‌کند و می‌شنود. هرچند ممکن است مشابهت تنها در سازه‌های دستوری باشد و پیام تصویری متفاوت را عرضه کند (همان). متن ابوحمزه سرشار از اصل مشابهت دستوری است هرچند در پیام تصویری متفاوت‌اند.

- مِنْ أَيْنَ لِيَ الْخَيْرُ يَا رَبِّ وَلَا يُوجَدُ إِلّا مِنْ عِنْدِكَ؟ ومنْ أَيْنَ لِيَ النَّجاةُ وَلا تُسْتَطاعُ إِلّا بِكَ؟ (دعای ابوحمزه، سازه دستوری استفهام ـ پیام تصویری: نفی).

– أَفَتُراكَ يَا رَبِّ تُخْلِفُ ظُنُونَنا أَوْ تُخَيِّبُ آمالَنا؟ وَلَكَ الْحَمْدُ عَلَى بَسْطِ لِسانِي (دعای ابوحمزه، سازه دستوری استفهام، پیام تصویری: پرسپکتیو، بزرگ‌نمایی). آن‌قدر خوش‌بینی و امید من به تو بزرگ و زیاد است و آن‌قدر گنجینه داشته‌های تو بزرگ است که فکرش را هم نکن که مرا در بدبینی و نا امیدی نسبت به خودت ببینی: نمایاندن بزرگی امید انسان و بزرگی پروردگار.

مشابهت شنیداری: می‌تواند از طریق ترفند ادبی سجع و انواع آن سجع مطرف، سجع متوازی، سجع متوازن، رد الصدر علی العجز رد العجز علی العجز، رد المطلع، تشابه الاطراف، عکس و طرد، موازنه، ترصیع، ایجاد شود مانند سجع متوازی: وَرِقَّةَ جِلْدِي، وَدِقَّةَ عَظْمِي؛(مشابهت وزن و روی) سجع متوازن: كُلَّ جُرْمٍ أَجْرَمْتُهُ، وَكُلَّ ذَنْبٍ أَذْنَبْتُهُ، وَكُلَّ قَبِيحٍ أَسْرَرْتُهُ (مشابهت وزن)؛ سجع مطرف: يَا حَبِيبَ قُلُوبِ الصَّادِقِينَ، وَيَا إِلهَ الْعالَمِينَ(مشابهت روی).

مراتب زیبایی‌شناختی تصویر بر پایه مشابهت و مشابهت پازلی[۱۳]، بسته به ذکر یا حذف یا پنهان‌نمودن چهار پایه تصویر مشابهت است، هرچقدر که این واسطه‌ها کمتر، و طرف اول و دوم تصویر به هم نزدیک‌تر باشند، زیبایی این تصویر، نمود بیشتری در چشم مخاطب دارد، ازآن‌جهت که ذهن جستجوگر مخاطب را به تلاش وامی‌دارد و پس از کشف آن، شگفتی مخاطب را به دنبال دارد؛ لذا، بر این اساس، از میان انواع مشابهت تصویری بر پایه ترفند بلاغی تشبیه، تشبیه بلیغ که از کمترین واسطه‌ها بهره برده، از مرتبه زیبایی‌شناختی بیشتری برخوردار است؛ هرچند این قانون کلی و قطعی نیست و نوع دیگری از تشبیه می‌تواند از تشبیه بلیغ، زیباتر باشد. حال، فکر کنید که یکی از دوپایه اصلی تصویر نباشد و فقط یک نشانی برای راهنمایی بیننده ذکر شود و مخاطب را دعوت به جستجو در اتاق تصاویر ذهنی خود کند و به چالش جستجوی تکه پنهان تصویر بکشاند. تلاش برای پیدا کردن تکه اصلی پنهان‌شده و کشف شباهت رازآلود تصویر، دید زیبایی‌شناختی مخاطب را به تحسین وامی‌دارد؛ به‌خصوص اگر تصویر بدیعی باشد که مخاطب هرگز به آن شباهت، فکر هم نکرده باشد و در اتاق تصاویر متعارف ذهنی او نگنجیده باشد. نتیجه پنهان‌سازی یکی از دو طرف اصلی تصویر، تصویر بر پایه مشابهت پازلی است.

در تصویر مشابهت، ادیب نقاش، ادعای همسانی و همانندی می‌کند. در این تصویر، فقط ابزار تصویر و ویژگی‌های مشترک دو تصویر محو شده است[۱۴]، اما در تصویر بر پایهٔ مشابهت پازلی، که غالباً، ارزش زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به آن تصویر دارد، سخنور، ادعای یکسانی کرده و به درهم‌آمیختگی تکه‌تکه‌های دو تصویر هنری و تصویر متعارف می‌پردازد و تکه‌هایی از این دو تصویر را برمی‌دارد، مخاطب باید تکه‌های تصویر متعارف ذهن خود و تکه‌های تصویر هنری سخنور را کنار هم بگذارد و سپس پیوند میان این تکه‌ها را کشف و تکمیل کند. این تصویر، ارزش هنری بیشتری دارد؛ زیرا کلام را از ایستایی و سکون می‌رهاند و ذهن جستجوگر مخاطب را مانند بازی پازل به کنکاش وامی‌دارد. تصویر پازلی در ادبیت متن، در سطح سازه‌های متن با ترفند بلاغی استعاره و انواع آن به‌عنوان انواع متنوعی از مشابهت پازلی، قابل تجسم است. در مراتب زیبایی‌شناختی تصویر مشابهت، تصویر بر پایه ترفند بلاغی استعاره از انواع تشبیه قوی‌تر است. در مرتبه‌بندی این دو ترفند بلاغی مرتبه اول: استعاره مرشحه و مطلقه و مرتبه دوم: تشبیه بلیغ قرار می‌گیرد و در ضعیف‌ترین مرتبه، به ترتیب تشبیه کامل و استعاره مجرده جای می‌گیرد. غالبا، تصویر بر پایه مشابهت پازلی از تصویر بر پایه مشابهت، بلیغ‌تر است؛ تصویر پازلی، تصویری ایجازگونه است که به ادیب نقاش، کمک می‌کند، تصاویر زیبای ذهنی خود را با کمترین سازه‌ها، برای مخاطب بکشد.(همان)

این اصل گشتالتی، با ایجاز تصویری، بستری آسان‌تر برای متنوع‌تر و گوشنوازترشدن موسیقی تصویر، فراهم می‌سازد. این اصل در تصویرآفرینی ادبی، به‌نوعی تلفیقی از مبالغه و تأکید بدون اطناب و اطاله نازیبای تصویر، با ایجازی ساحرانه است؛ لذا، در آثار ادبی ماندگار، از اساسی‌ترین اصول گشتالتی، محسوب می‌شود.

«اللّهُمَّ يَا مَنْ دَلَعَ لِسَانَ الصَّبَاحِ بِنُطْقِ تَبَلُّجِهِ... » (دعای صباح)، (تصویر مشابهت، اصل مشابهت)

«الَهِي أَلْبَسَتْنِي الْخَطَايَا ثَوْبَ مَذَلَّتِي، وَجَلَّلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِبَاسَ مَسْكَنَتِي» (مناجات امیدواران، تصویر پازلی)

در خرده تصویر اول، بامداد به انسانی مانند شده که زبانش به‌واسطهٔ تابش و روشنایی گویا شده؛ چراکه تاریکی، همه زیبایی‌های طبیعت را پنهان کرده، اما با آمدن نور و پراکنده‌شدن تکه‌پاره‌های شب، گویی نور بامداد، زبان به اعتراف زیبایی‌های طبیعت می‌گشاید. این تصویرپردازی، که با ترفند بلاغی اضافه تشبیهی آمده، یکی از بدیع‌ترین تصاویری است که برای آغاز صبح می‌توان دید: ای آنکه زبان صبحدم را از میان تکه‌پاره‌های تاریکی بیرون کشیدی تا زیبایی‌های آفرینش تو را با نور خود بیان کند و زبان بندگان را به حمد و ستایش بیرون بکشد.

در دو تصویر پازلی، از گرفتارشدن آدمی در دام گناهان، و نتیجه آن دورشدن از بارگاه الهی به تصویر کشیده شده است. در تصویر اول، با ادعای یکسانی، خطاها و اشتباهات را به انسانی مانند کرده که لباس خواری بر تن آدمی می‌کند و در تصویر دوم دوری از خداوند را به تجسم می‌کشاند که لباس بیچارگی و درماندگی بر او می‌پوشاند. این دو تصویر، با ترفند بلاغی استعاره مکنیه و مراعات‌النظیر بین تصاویر «أَلْبَسَتْنِي، ثَوْبَ، جَلَّلَنِي، لِبَاسَ» دیده می‌شود.

٦.٤. اصل پیوستگی، استمرار[۱۵]

اصل پیوستگی (وصل) ≠ انفصال وعدم‌پیوستگی، قطع، فصل؛ که بر اساس آن، چشم بین عناصری که در یک مسیر هستند، ارتباط برقرار می‌کند. این ارتباط تا زمانی تداوم می‌یابد که چیزی این منحنی ذهنی را بر هم بزند (رضازاده، ۱۳۸۷: ۱۲). اما زمانی می‌توانیم بگوییم یک اثر ادبی پراگنانز قوی بر پایهٔ اصل پیوستگی دارد و سازه‌های تجسمی ـ شنیداری و در نهایت کل اثر ادبی غلبه کند که می‌تواند ایجاد گشتالت قوی‌تری نماید که در این حالت می‌گوییم این اثر هنری–ادبی دارای گشتالت تجسمی ـ شنیداری بر مبنای اصل پیوستگی است.پیوستگی تصویری از طریق انواع تصویر و ابزارهای بلاغی ایجاد می‌شود: ترفند بلاغی تکرار جناس و انواع آن، اعنات، رد القافیه، ذو قافیتین و انواع آن، سجع و انواع آن، رد المطلع، رد الصدر علی العجز، رد العجز الی الصدر، تشابه الاطراف، عکس، موازنه، ترصیع؛ پیوستگی دستوری– نحوی: با تکرار نحوی و یک الگوی واحد دستوری ایجاد می‌شود (صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲۲۸). سازهٔ دستوری وصل و فصل (علم معانی) می‌تواند تداعی‌گر پیوستگی در ذهن مخاطب باشد، مانند پیوستگی سازهٔ دستوری ندا و سازه تصویری صفات روشن پروردگار و سازه شنیداری (طرح کلی با اصل پیوستگی گشتالتی: اللّهُمَّ اِنّی اَسْئَلُك بِاسْمِك یا + صفات پروردگار)در متن جوشن کبیر که در سطح بافت متن، در ۱۰۰ تابلو تجسمی ـ شنیداری، یک پراگنانز قوی و گشتالت تجسمی ـ شنیداری ایجاد کرده است.

اللّهُمَّ اِنّی اَسْئَلُك بِاسْمِك یا اَللّهُ یا رَحْمنُ یا رَحیمُ یا کَریمُ یا مُقیمُ یا عَظیمُ یا قَدیمُ یا عَلیمُ یا حَلیمُ یا حَکیمُ (تابلو تصویری اول دعای جوشن کبیر، اصل پیوستگی تجسمی– شنیداری)

۷.٤. اصل نقش و زمینه ۱٦

اصل شکل و زمینه، می‌گوید: ذهن بشر ذاتاً تمایل دارد به بخشی از تصویر به‌عنوان شکل (پیش‌زمینه) و به بخش دیگر به‌عنوان زمینه (پس‌زمینه) نگاه کند (شاپوریان، ۱۳۸٦: ۹۵ ـ ۹٦).

نکتهٔ شایان توجه پیرامون این اصل آن است که زمینه، همواره همان پس‌زمینه نیست. گاهی شکل و زمینه چنان درهم‌تنیده هستند که تشخیص آن‌ها از یکدیگر چندان آسان نیست. از معروف‌ترین نمونه‌های این حالت می‌توان به تصویر بالا، بانام یین و یانگ اشاره کرد. زمانی که ادیب هنرمند، در تناسبات طلایی متن دست می‌برد و تغییراتی در شکل، اندازه و مقیاس، رنگ و فاصله می‌دهد، نقش و زمینه در یک اثر ادبی تداعی می‌شود و می‌تواند با تعاملات میان اصل نقش و زمینه، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی، نزدیک‌نمایی، و دورنمایی و یا عمق نمایی کند، یا اینکه از طریق رنگ تصاویر، ایجاد فضای سایه‌روشن و گرگ‌ومیش تصویری کند. این نوع از فضاسازی‌ها در ادبیت متن از طریق تکنیک‌های هنری حذف و زیادت، جابه‌جایی و تبدیل، برش، وارونه‌سازی، نیز از طریق تصاویر چندبعدی ایجاد می‌شود. یکی از این فضاسازی‌ها بر مبنای اصل نقش و زمینه، پرسپکتیو است. «فضای پرسپکتیو عبارت است از فضایی که با ترکیب‌بندی عمق‌نمایی‌ها و بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی‌ها و دورنمایی‌ها و نزدیک‌نمایی‌ها و برجسته‌سازی‌ها در سطح گسترده بافت متن و با بهره‌بردن از اصل نقش و زمینه و تغییرات فضایی ایجاد می‌شود و فضایی چندبعدی را مجسم می‌نماید»(صالحی نجف‌آبادی،۱۳۹۹: ۲۵۷). درواقع، ادیب نقاش، از طریق این نوع تصویر می‌تواند عمق واقعیات جامعه، تلخی‌ها و زشتی‌ها و زیبایی‌ها را در برابر دیدگان مخاطب بگذارد، نقاشی کند و آنچه که هست و آنچه که باید را، با ژرف‌نگری و عمق‌نمایی به بیننده برساند. می‌تواند بزرگی‌ها وکوچکی‌ها را، پستی‌ها و بلندی‌ها را، نزدیک‌ها و دورها را، از طریق زبان و کلمات نقاشی کند، رنگ کند، سایه‌روشن بزند و بنمایاند. شاید به جرأت بتوان ادعا کرد که این فضا، زیباترین فضایی است که در هنر ادبیت می‌توان یافت. تصویری که از طریق آن، ادیب می‌تواند حتی موضوعات ناچیز در دید مخاطب را آنچنان آب‌وتاب ببخشد که تعجب و تحسین همگان را برانگیزد. یک مداد را آن‌چنان برجسته‌سازی کند که دیگر یک تصویر سطحی بی‌ارزش نیست؛ یک نمای معماری باستانی را آنچنان باعمق‌نگری، بزرگ‌نمایی و نزدیک‌نمایی می‌کند که مخاطب خود را، آفرین‌گویان و تحسین‌کنان، به تعظیم وامی‌دارد. مانند: وصف قلم از دیوان ابوتمام و وصف بنای ایوان مدائن از بحتری. این فضا در سطح سازه‌های بنای ادبیت متن از طرق مختلف ایجاد می‌شود.

یا رَبِّ هذَا مَقامُ الْعائِذِ بِكَ مِنَ النَّارِ، هذَا مَقامُ الْمُسْتَجِيرِ بِكَ مِنَ النَّارِ، هذَا مَقامُ الْمُسْتَغِيثِ بِكَ مِنَ النَّارِ، هذَا مَقامُ الْهارِبِ إِلَيْكَ مِنَ النَّارِ، هذَا مَقامُ مَنْ يَبُوءُ لَكَ بِخَطِيئَتِهِ، وَيَعْتَرِفُ بِذَنْبِهِ، وَيَتُوبُ إِلى رَبِّهِ، هذَا مَقامُ الْبائِسِ الْفَقِيرِ، هذَا مَقامُ الْخائِفِ الْمُسْتَجِيرِ، هذَا مَقامُ الْمَحْزُونِ الْمَكْرُوبِ؛ هذَا مَقامُ الْمَغْمُومِ الْمَهْمُومِ، هذَا مَقامُ الْغَرِيبِ الْغَرِيقِ، هذَا مَقامُ الْمُسْتَوْحِشِ الْفَرِقِ، هذَا مَقامُ مَنْ لَايَجِدُ لِذَنْبِهِ غافِراً غَيْرَكَ، وَلَا لِضَعْفِهِ مُقَوِيّاً إِلّا أَنْتَ، وَلَا لِهَمِّهِ مُفَرِّجاً سِواكَ (ابوحمزه، فضای پرسپکتیو)

سازه دستوری «هذا»، را در این مجموعه تجسمی- شنیداری برای نزدیک‌نشان‌دادن تصویر مقام و درجه ناچیز و حقیر و نیز اندوه خود از این درجه ناچیز و نیز تأکید و تقویت بر شدت درماندگی و ایجاد حس شفقت و عطوفت خداوند آورده که با خطاکردن ودوری از خدایش به این حال و روز افتاده، گویی می‌گوید: «ببین، خوب ببین، از همه ابعاد مرا ببین (الْهارِبِ الْبائِسِ الْفَقِيرِ الْخائِفِ الْمُسْتَجِيرِ الْمَحْزُونِ الْمَكْرُوبِ و...)، که من با دوری از تو و خطا و اشتباهاتم و نافرمانی‌ام در مقابل تو به چه حال و روزی افتاده‌ام، و با تکرار سازه دستوری اسم اشاره «هذا»، فضایی چندبعدی از حال خود

مجسم می‌نماید. این تابلو تصویری، با بهره‌گیری از اصل پیوستگی گشتالتی در تکرار اسم اشاره، توانسته به نزدیک-نمایی و کوچک‌نمایی با تصویر چندبعدی از حال و روز خود بپردازد.

پرسپکتیو صوتی -شنیداری نیز، با تغییر و دست‌بردن در اندازه و کشش آواها، نوسان صدا و ارتفاع صوتی، کشش آواها یا مکث در آنها، نوسان در آواهای سخت و سهل، سنگین و سبک، خشن و نرم، مکث‌های صوتی، زیر و بم صوتی، می‌تواند در ارتفاع و عمق موسیقی آوازی ایجاد شود.

یکی دیگر از نتایج تعاملات میان اصل نقش و زمینه، ایجاد فضای کنتراست یا تاریک‌روشن با هنر کنتراست (تضاد، تباین، تقابل، تنوع) است.

کنتراست به معنای کشمکش متقابل میان عناصر و کیفیت بصری است که ارتباط منطقی و درعین‌حال، متباینی را میان اجزاء و عناصر مختلف یک اثر هنری بیان می‌کند و از طرق مختلف چون: نور، بافت، رنگ، جهت، شکل، اندازه ایجاد می‌شود و چیزی بیشتر از سیاه و سفید است (داندیس، ۱۳۷۵: ۱۲٦). بهره‌گرفتن از کنتراست در آثار هنری باعث برجسته‌ترشدن معنی، گویاترکردن حالت، قوی‌تر نشان‌دادن احساس و در نتیجه، انتقال مفاهیم و پیام‌ها به شکلی مؤثرتر و عمیق‌تر می‌شود. آن در حالی است که عدم آن باعث یکنواختی و ناپایداری در بیننده خواهد شد (حسینی راد، ۱۳۹٤: ۱۲۹).

کنتراست در سطح سازه‌های هنر ادبیت بر دو نوع است: الف. کنتراست صوتی ـ شنیداری؛ ب. کنتراست تجسمی که در سطح بافت متن می‌تواند ایجاد کنتراست مرتب یا نامرتب نماید. در تعاملات سازه‌های موسیقایی ادبی، کنتراست صوتی- شنیداری عبارت است از: نوسان و تنوع و اضطراب صوتی حاصل از تکنیک‌های خوانشی مانند:● نوسان حاصل از مجاورت آواهای سخت و خشن و ثقیل‌التلفظ و آواهای سهل‌التلفظ و نرم یا از طریق تم آرام و غمگین و تم تند و شاد از طریق مقامات موسیقایی ● نوسان صوتی حاصل از تضاد یا تقابل در شدت، تنوع، حجم، ولوم و لحن صدا و اصوات یک متن که در سطح وسیعی از بافت شنیداری متن ادبی ایجاد شود. این تکنیک‌ها غالباً بر پایه اصل مجاورت شکل می‌گیرند که در خوانش اثر ادبی ایجاد تنوع شنیداری می‌کند و گاه سبب برجسته‌سازی صداها و مات-شدن یا محوشدن صداها می‌گردد و متن را از حالت یکدستی و یکنواختی در می‌آورد (صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: اصل کنتراست). مانند آنچه در متن دعای جوشن صغیر خوانده و شنیده می‌شود.

کنتراست تجسمی: در تعاملات سازه‌های تجسمی به نوسان حاصل از تکنیک‌های هنری چون پرسپکتیو، خطای دید، برش تجسمی؛ که در سطح وسیعی از بافت تجسمی متن ادبی بر پایه اصل مجاورت و منطقه مشترک ایجاد شود، کنتراست تجسمی می‌گوییم (همان).

در متن مناجات زاهدین از مناجات‌های پانزده‌گانه، می‌توان کنتراست با شدت و ارزش رنگ تصویری را تجسم کرد. در ابتدای متن، رنگ تصویری تیره و سیاه متجسم می‌شود و با یک مجموعه تصویری با رنگ سیاه از دنیایی پر از نکبت و مکر و دام‌های فریب و گودال‌های نیرنگ و آکنده از آفات و نکبت‌ها روبه‌رو می‌شویم. پس از آن یک مجموعهٔ تصویری از رنگ‌های تصویری روشن و امیدوارکننده از درخواست‌هایی برای دورماندن از این سیاهی‌ها می‌آورد: «معبودا! در مقابل این دنیای سیاه، جامه‌های نافرمانیت را از تنمان به‌درآر؛ سرپرستیمان کن با حسن کفایتت؛ رحمت وسیع خودت را سهمیه ما کن و در دل‌هایمان درخت محبتت را بکار؛ و شیرینی و لذت عفو و آمرزشت را بر ما بچشان؛ و نور دیده ما را به ملاقاتت روشن گردان». تقابل این دو مجموعهٔ تصویری در یک تابلوی تصویری از دنیایی با رنگ‌های سیاه و سفید از طریق تصویر متقابل، کنتراست تکه‌ای مرتبی را در سطح بافت متن برای مخاطب به تصویر

و تجسم کشانده است. چه اندازه زیباست، وقتی می‌بینیم یک جمله ما، چقدر می‌تواند با آب و تاب و تصاویر متنوع و متباین چون تصویر مشابهت و مشابهت پازلی، و با جمع اضدادی چون اصل مشابهت و نیز اصل مجاورت، فضایی کنتراست‌گونه را نقاشی می‌کند. معجزهٔ هنر ادبیت همین‌جاست که خود را نشان می‌دهد که چگونه با سایه‌روشن زدن تصاویر، کثرت‌ها را در سطح بافت متن با یک پراگنانز قوی، به وحدت می‌رساند.

إلهِی أَسْکَنْتَنا داراً حَفَرَتْ لَنا حُفَرَ مَکْرِها، وَعَلَّقَتْنا بِأَیْدِی الْمَنایا فِی حَبَائِلِ غَدْرِها، فَإِلَیْکَ نَلْتَجِئُ مِنْ مَکَائِدِ خُدَعِها، وَبِکَ نَعْتَصِمُ مِنَ الاغْتِرارِ بِزَخَارِفِ زِینَتِها، فَإِنَّهَا الْمُهْلِکَةُ طُلَّابَهَا، الْمُتْلِفَةُ حُلَّالَهَا، الْمَحْشُوَّةُ بِالآفاتِ،... (فضای تاریک)

اِلهِي فَزَهِّدْنا فِیها، وَسَلِّمْنا مِنْها بِتَوْفِیقِکَ وَعِصْمَتِکَ، وَانْزَعْ عَنَّا جَلابِیبَ مُخالَفَتِکَ، وَتَوَلَّ أُمُورَنا بِحُسْنِ کِفایَتِکَ؛ وَأَوْفِرْ مَزِیدَنا مِنْ سَعَةِ رَحْمَتِکَ، وَأَجْمِلْ صِلاتِنا مِنْ فَیْضِ مَواهِبِکَ، وَاغْرِسْ فِی أَفْئِدَتِنا أَشْجارَ مَحَبَّتِکَ، وَأَتْمِمْ لَنا أَنْوارَ مَعْرِفَتِکَ، وَأَذِقْنا حَلاوَةَ عَفْوِکَ وَلَذَّةَ مَغْفِرَتِکَ، وَأَقْرِرْ أَعْیُنَنا یَوْمَ لِقائِکَ بِرُؤْیَتِکَ، ...(مناجات الزاهدین) (فضای روشن)

- کدگذاری یا طرح کلی: حال که خودت مرا به این دنیای پر از تاریکی اسارت‌ها آورده‌ای (به آن دلیل که)
- پراگنانز یا کدگذاری: (پس) خودت هم مرا به روشنی‌ها و رهایی‌ها رهنمون‌ساز (کنتراست تجسمی با ابزار بلاغی مقابله و حسن تعلیل)

٤. ٨. اصل منطقه مشترک[۱۷]

بر این اساس، عناصری که در درون یک محدوده اغلب بسته، گرد هم بیایند، به‌صورت جزئی از یک گروه درک می‌شوند. برای نمونه در سازه‌های شنیداری، صداهایی هم‌مخرج یا نزدیک به هم (متقارب المخرج)، چون از یک منطقه مشترک گویایی تولید می‌شوند، به صورت یکی، شنیده و خوانده می‌شوند. مانند «یلهث ذلک» و «همت طائفتان». مخرج صدای «ث» و صدای «ذ»، هر دو از یک منطقه گویایی مشترک است؛ یعنی هر دو از برخورد نوک زبان به دندان‌های ثنایای پیشین تولید می‌شوند. همچنین، دو صدای «ط و ت»، هر دو از انطباق و چسبیدن روی سطح جلوی نوک زبان با قسمت صاف لثه پشت دندان‌های پیشین تلفظ می‌شود، با این تفاوت که هنگام خوانش صدای «ت»، حالت دهان افقی است و صدا نازک و کم‌حجم به نظر می‌رسد؛ اما برای تلفظ صدای «ط» حالت دهان عمودی است و به خاطر حالت جمع دهان، صدا در فضای دهان می‌پیچد و درشت و غلیظ به نظر می‌رسد. پس هر دو را یکی تلفظ می‌کند و می‌خواند: «یلهذ ذلک» یا «همط طائفتان». در سطح سازه‌های تجسمی نیز مخاطب تمایل دارد مجموعه‌های تجسمی ـ شنیداری که ابتدا و انتها دارند و به صورت بسته در یک مجموعه مشترک گرد هم آمده‌اند، به صورت یک مجموعهٔ متحد سازمان‌یافته ببیند.

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ وَلاَ تَرْفَعْنِي فِي النَّاسِ دَرَجَةً إِلاَّ حَطَطْتَنِي عِنْدَ نَفْسِي مِثْلَهَا وَلاَ تُحْدِثْ لِي عِزّاً ظَاهِراً إِلاَّ أَحْدَثْتَ لِي ذِلَّةً بَاطِنَةً عِنْدَ نَفْسِي بِقَدَرِهَا اَللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ (دعای مکارم الاخلاق، اصل منطقه مشترک).

٤. ٩. اصل سرنوشت مشترک[۱۸]

مطابق این اصل، ذهن بشر، عناصر همسو را به‌عنوان محرک‌هایی مشابه در یک مجموعه واحد درک می‌کند و عناصری را که در سوی دیگر جهت‌گیری کرده‌اند، بی‌ارتباط ارزیابی می‌کند. این عناصر که برخلاف اکثریت اعضا، جهت‌گیری کرده‌اند، در کلیت متن آشفتگی ایجاد می‌کنند و گیج‌کننده‌اند(شاپوریان، ۱۳۸٦: ٤٥). در یک اثر ادبی که

محور عمودی آن تصاویر و آواهای ناهمسو و متناقضی داشته باشد، ارزش هنری و یگانگی آن اثر را خدشه‌دار می‌کند و نمی‌تواند یک کلیت واحد ایجاد کند(صالحی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲۹۹). می‌توان گفت: تمامی متون نیایش برگزیده در این پژوهش، از این اصل برخوردار است؛ یعنی این اصل، هم، به‌صورت فرامتنی و خارج از متون در ارتباط با متون دیگر صدق می‌کند و هم در مناسبات درون‌متنی در متون نیایش صدق می‌کند.

بدین‌معنا که تمامی متون یک هدف و خواسته مشترک دارند که آن ایجاد فضایی آرام برای مخاطب است تا بتواند کمی به دور از مناسبات دنیایی با خود و خدا خلوت کند و به خودنگری و خودسازی بپردازد و اما در درون متن می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد، مانند متن سمات که از سازه‌های تجسمی پر است که همگی هدف و مسیر واحد داشته‌اند. در این متن، به‌تمامی نمادهای آیینی و نام‌های راهنمایان بشری و نمادهای نجات‌بخشی خداوند، قسم یاد شده است که همگی در یک مسیر واحد، متن را به یک سمت می‌کشانند. در این حال، مخاطب همهٔ متن را مانند یک کل واحد سازمان‌یافته می‌بیند که دارای هارمونی است و کثرت‌ها در وحدت خرد شده‌اند، قسمتی از این متن را بشنوید:

أَسْأَلُكَ اللّهُمَّ بِمَجْدِكَ الَّذِي كَلَّمْتَ بِهِ عَبْدَكَ وَرَسُولَكَ مُوسَى بْنَ عِمْرانَ عَلَيْهِ السَّلامُ فِي الْمُقَدَّسِينَ، فَوْقَ إِحْساسِ الْكَرُوبِينَ، فَوْقَ غَمائِمِ النُّورِ، فَوْقَ تابُوتِ الشَّهادَةِ، فِي عَمُودِ النَّارِ، وَفِي طُورِ سَيْناءَ، وَفِي جَبَلِ حُورِيثَ، فِي الْوادِي الْمُقَدَّسِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبارَكَةِ مِنْ جانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ مِنَ الشَّجَرَةِ، وَفِي أَرْضِ مِصْرَ بِتِسْعِ آياتٍ بَيِّناتٍ، وَيَوْمَ فَرَقْتَ لِبَنِي إِسْرائِيلَ الْبَحْرَ و... (اصل سرنوشت مشترک، دعای سمات)

٤. ١٠. یکپارچگی، بستار[١٩]

این اصل، با مفاهیمی چون بستار، بستگی و یکپارچگی آمده است. طبق این قانون، ذهن آدمی تمایل دارد که خطوط منقطع را طبق الگویی که از یک تصویر کلی در ذهنش ثبت‌شده است ترسیم و تکمیل کند (شاپوریان، ١٣٨٦: ٤٨). بر اساس این اصل، در هنر ادبیت، چنانچه بخشی از تصویر یک شکل پوشانده شده یا جا افتاده باشد، ذهن به طور خودکار آن را تکمیل می‌کند و به‌صورت یک‌شکل کامل می‌بیند. به بیانی دیگر، چشم ما اشکال ناقص و ناتمام را به‌صورت کامل و یکپارچه می‌بیند، مانند فیلم‌ها و زمان‌های ناتمام. در متن ادبی، یک جاافتادگی در سطح سازه‌های تصویری یا دستوری یا شنیداری کافی است تا مخاطب، خودش ناخودآگاه آن را کامل کند و به‌صورت کامل ببیند؛ چراکه احساس نقص در انسان، تنش و ناراحتی و آشفتگی فکری ایجاد می‌کند، مرتب در ذهنش آن نقص چون پتکی می‌کوبد و میل به تکامل آن دارد.

بستار دستوری ـ شنیداری: برش سازهٔ دستوری (لم أکن): سبْحَانك لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ الْبَارِئُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ الَّذِي خَلَقَنِي وَلَمْ أَكُ شَيْئاً بِمَشِيَّتِهِ (دعای شب یازهم ماه رمضان). با اکتفاء به آگاهیهای مخاطب و جمله‌های قبل و بعد و برای روانی خوانش هنری، نون در سازه(لم أکن) برش خورده است.

بستار تجسمی: در مشابهت پازلی نیز با مخفی‌شدن قسمتی از تصویر، مخاطب به دنبال تکمیل تکه‌های پنهان‌شده و چیدن و مرتب کردن آن‌ها در کنار هم است تا بتواند تصویر ناقص را کامل تجسم کند.در ترفند بلاغی «الاکتفاء»[٢٠] نیز این اصل صدق می‌کند: فإنَّ المنيَّة من يخشَها فسوف تصادمه أينما (یعنی: أينما تَوجَّه)

٤. ۱۱. اصل موازات[۲۱]

این اصل می‌گوید: ذهن انسان، عناصری که زاویه مشابه یا نزدیک به هم دارند را یک کل در نظر می‌گیرد (شاپوریان، ۱۳۸٦: ٤۸). در هنر ادبیت، فاصله‌ها، زاویه‌آفرینند و زاویه‌ها مجسم‌شدنی‌اند. می‌توان گفت اصل موازات در هنر ادبیت عبارت است: از فاصله‌های متنی مشابه یا نزدیک به هم، که سبب می‌شود ذهن مخاطب، متن را یک کل در نظر بگیرد و به‌صورت گشتالتی ببیند، بخواند و بشنود. این اصل، می‌تواند از طریق ترفندهای بلاغی چون انواع جناس، سجع، مقابله و هر ترفند بلاغی یا ادبی که در تعریف اصل موازات در هنر ادبیت جای بگیرد، اجرا شود (صالحی نجف‌آبادی، ۱٤۰۲: ۳٦٥). در برخی متون چون متن مناجات امیر، مجیر و جوشن کبیر و جوشن صغیر و مکارم الاخلاق، تقریباً کل سازه‌های متن، فاصله‌های مشابه و نزدیک به هم دارند. فاصله‌های مشابه موازی خطی در این متون، اصل موازات گشتالتی را در سطح بافت متن رقم زده است.

سُبْحانَكَ يَا اللّهُ، تَعالَيْتَ يَا رَحْمنُ، أَجِرْنا مِنَ النَّارِ يَا مُجِيرُ

سُبْحانَكَ يَارَحِيمُ، تَعالَيْتَ يَا كَرِيمُ، أَجِرْنا مِنَ النَّارِ يَا مُجِير

سُبْحانَكَ يَا مَلِكُ، تَعالَيْتَ يَا مالِكُ، أَجِرْنا مِنَ النَّارِ يَا مُجِيرُ ... (اصل موازات در بافت متن مجیر)

۱۲.٤. اصل عنصر متصل[۲۲]

بر اساس اصل عنصر متصل، ذهن انسان عناصری را که به هم اتصال داشته باشند به صورت یک کل در نظر می‌گیرد (شاپوریان، ۱۳۸٦: ٥۸). در تابلوهای تصویری ابتدایی متن سمات، شاهد برش همزه وصل با تکنیک خوانشی برش، با هدف روانی و زیبایی خوانشی هستیم؛ خوانشی نفسگیر و زیبا که گویی همه تصویرها و صداها به هم بافته‌شده‌اند. از سوی دیگر، کل بافت متن یک تصویر کانونی ـ محوری دارد و گویی یک‌صدا، یک تصویر را نقاشی می‌کند. تصویری از انسان‌هایی فرارفته و برگزیدگان خداوند، معجزاتشان و نگاه ویژه خداوند به آنها. گوش و دیده، همه تصاویر متصل را به شکل یک تصویر واحد و همه صداهای متصل را یک صدای واحد، می‌شنود و می‌بیند. این اصل می‌تواند از طریق ترفندهای بلاغی اجرا شود: حذف سازه دستوری همزه وصل، اتصال به سازه تجسمی ـ شنیداری بعدی، اتصال از طریق ترفندهای بلاغی چون تماثل الصفات، تتابع الاضافات، وابسته‌های وابسته و... (صالحی نجف‌آبادی، ۱٤۰۲: ۳٦٦).

اللّهُمَّ إِنِّی أَسْأَلُكَ بِاسْمِكَ الْعَظِيمِ الْأَعْظَمِ الْأَعَزِّ الْأَجَلِّ الْأَكْرَم، الَّذِي إِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى مَغالِقِ أَبْوابِ السَّماءِ لِلْفَتْحِ بِالرَّحْمَةِ انْفَتَحَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى مَضائِقِ أَبْوابِ الْأَرْضِ لِلْفَرَجِ انْفَرَجَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلَى الْعُسْرِ لِلْيُسْرِ تَيَسَّرَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلَى الْأَمْواتِ لِلنُّشُورِ انْتَشَرَتْ، وَإِذا دُعِيتَ بِهِ عَلى كَشْفِ الْبَأْساءِ وَالضَّرَّاءِ انْكَشَفَتْ ...(اصل عنصر متصل تجسمی‌شنیداری، برش همزه وصل، دعای سمات)

نتیجه

نظریه هنری- روان‌شناختی گشتالت تجسمی ـ شنیداری، اولین نظریه در زیبایی‌شناسی ادبی در تلفیق با مبانی هنرهای زیبا و اصول نظریه تداعی معانی روانشناختی ادراکی، و نیز علوم فرارشته‌ای چون: معماری، نقاشی و موسیقی و علومی چون: روان‌شناسی، صوت‌شناسی، مقامات موسیقایی و فن بیان، محسوب می‌شود. بررسی ۳۰ نمونه نوع ادبی

و هنرسنتی نیایش و دعا با این نظریه، نشان داد که این نظریه و روش آن حتی در هنرادب سنتی نیایش، هم می‌تواند زیبایی‌های متن ادبی را در سطح بافت آن به مخاطب، نشان دهد و متون نیایش نیز مانند هنرهای زیبا، دارای فن‌ها و فضاهای هنری چون: فضای پرسپکتیو و سایه‌روشن یا کنتراست و خطای دید است. تمامی اصول نظریه، در این نوع ادبی به شکل گشتالت‌گونه وجود دارد و نوع ادبی دعای برگزیده، از زیباترین انواع ادبی سنتی با یک پراگنانز و گشتالت قوی می‌باشد. این پژوهش نشان داد که این نظریه و روش آن می‌تواند از سطح اجزای متن فراتر رود و زیبایی‌های یک اثر ادبی را چون یک کل سازمان‌یافته در سطح بافت متن ادراک نماید و زیبایی‌های بیرونی و درونی متن را هم‌زمان بررسی کند. این نظریه و روش ابداعی آن، در تمامی زبان‌ها و انواع ادبی کاربردی است و به تحولاتی بنیادین در هنر ادبیت منجر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. متن دعای کمیل، صباح، مکارم الأخلاق، جوشن کبیر، جوشن صغیر، عرفه امام حسین و امام سجاد، سمات، افتتاح، ابوحمزه ثمالی، سحر، مجیر، بلد الأمین و صباح، مناجات امیر و مناجات خمسه عشر.

۲. Bakhtin.

۳. Barack.

٤. اگر انسان تصویری در ذهن داشته باشد که برایش مشهود باشد و بخواهد آن را برای دیگران با کلمات عرضه کند، درواقع در حال مفهوم‌سازی است، مانند نویسنده رمان خیالی؛ و اگر بالعکس مفهومی در ذهن داشته باشد و بخواهد آن را برای دیگران مشهود و قابل‌مشاهده کند، در حال مشهودسازی است، مانند هنر نقاشی(صالحی، ۱۳۹۹: ۳۸).

٥. تصویرمرکب: ترکیب چند تصویر مفرد باهم که ترفندهای بلاغی مختلف را ایجاد؛ مانند: تصویر مشابهت، مجاورت و... ./ خرده‌تصویر: هرگونه متنوعی ازتصویر مرکب (تصویر مشابهت، مجاورت، و...) است که با ترفندهای متنوع بلاغی یا تکنیک‌های هنرهای تجسمی، بر صفحه متن، کشیده می‌شود. مجموعه‌ای از خرده‌تصاویر، یک تابلو تصویری را تشکیل می‌دهد./ تصویر کناری: همه تصاویری که در جهت تصویر کانونی یک تابلو تصویری یا کل تابلوهای تصویری متن، حرکت می‌کنند./ تابلو تصویری: مجموعه‌ای متشکل از خرده‌تصاویری است که خود دارای یک تصویر کانونی است و حول میدان تصویر محوری یا کانونی گالری متن می‌چرخد. تکه‌تکه‌هایی از کل بافت متن که خود به‌تنهایی به‌منزله یک متن مستقل با همه عناصر تشکیل‌دهنده یک متن(مقدمه، اصل متن، نتیجه) است، مانند پاراگراف های معنادار و مستقل، بندهای مستقل در متون نیایش، سکانس‌هایی معنادار از یک نمایشنامه./ تصویر محوری یا کانونی: تصویر هدف در یک تابلوی تصویری یا کل بافت تصویری متن که حرکت تصاویر مفرد و خرده‌تصاویر در جهت آن است (همان).

٦. pragnanz.

۷. Symmetry principle.

۸. Inclusiveness principle.

۹. Amos Rapoport.

[۱۰].Proximity principle.

[۱۱]. چون پیوند بایسته و بایا، پیوند زمانی، پیوند سبب و مسبب، پیوند نام ابزار، پیوند جزء و کل، و...(کزازی، ۱۳٦۸: ۱۳۹ ـ ۱۷۰).

[۱۲]. Similarity principle.

[۱۳]. تعبیر «مشابهت پازلی»، تعبیری است که در زیبایی‌شناسی ادبی (A.V.G) برای توصیف اینگونه تصویر، به کار برده‌ایم.

[۱٤]. از منظر مذکوربودن یا نبودن ادات و وجه شبه، ترفند بلاغی تشبیه به انواع «کامل، مفصل، مجمل، مؤکّد و بلیغ» تقسیم می‌شود.

[۱۵]. Continuity principle.

[۱٦] . Figure-Ground principle.

[۱۷] .Region principle Common.

[۱۸]. Common Fate principle

[۱۹] . Closure principle.

[۲۰] . «الاکتفاء أن یحذف الشاعر شیئاً یستغنی عن ذکره بدلالة العقل علیه» (جواهر البلاغه).

[۲۱] . Parallelism principle.

[۲۲]. Element connectedness principle.

کتابنامه

قرآن کریم.

مفاتیح الجنان.

۱.حسینی‌راد، عبدالمجید.(۱۳۹٤). **مبانی هنرهای تجسمی**. تهران: کتب درسی.

۲.حصوری، علی.(۱۳۸۹). **مبانی طراحی سنتی در ایران**. تهران: چشمه.

۳. داندیس، ادونیس.(۱۳۷۵). **مبادی سواد بصری**. ترجمه: مسعود سپهر. تهران: سروش.

٤. شاپوریان، رضا.(۱۳۸٦). **اصول کلی روان‌شناسی گشتالت**. تهران: رشد.

۵. صالحی‌نجف‌آبادی ،الهام.(۱۳۹۹). **زیبایی‌شناختی متون دعا**. دانشگاه اصفهان.

٦. صالحی نجف‌آبادی، الهام.(۱٤۰۲). **نظریه گشتالت تجسمی‌شنیداری در زیبایی‌شناسی ادبی مبتنی بر مبانی هنرهای زیبا**. تهران: صالحیان.

۷. هاشمی، احمد. (۱۳۷۶). **جواهر البلاغه**. ج ۷. قم: مکتب الإعلام الاسلامی.

۸. ارباب‌زادگان هاشمی، سیدعلیرضا؛ و احسان رنجبر. (۱۳۸۸). «بازخوانی مفهوم تضاد در ارتقاء تنوع بصری فضاهای عمومی شهر». آرمانشهر.دوره۲. شماره ۳. صص ٤۹ ـ ۵٦.

۹. افشار مهاجر. افشار. (۱۳۸۸). «کاربرد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه‌آرایی کتاب‌های درسی». هنرهای زیبا. هنرهای تجسمی. شماره ٤۰. ص ۳۳ ـ ٤۰.

۱۰. رضازاده، طاهر. (۱۳۸۷). «**کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحي**». آیینه خیال. شماره ۹. صص۳۱-۳٦.

۱۱. صیادی نژاد، علی. (۱۳۸۹). «متناقض نما در شعر معاصر عربی بر اساس شعر محمود درویش». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۱. شماره ۲. صص ۷۳ ـ ۹٦. Doi: 10.22067/jall.v1i2.9938

۱۲. مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). «مرکزگرایی تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران». کیمیای هنر. دوره ۳. شماره ۱۰. صص ۹۹ ـ ۱۰۸.

۱۳. میراحمدی، سید رضا.(۱۳۹٦). «عناصر برجسته انسجام در باءیه متنبی بر اساس نظریه هلیدی». مجله زبان و ادبیات عربی.دوره ۹. شماره ۷. صص ۲۳۳- ۲٦٦.Doi:10.22067/jall.v8i17.58049

References

The Holy Quran.

Mafatih-al-Janan.

Afshar Mohajer, A. (2009). "The Application of Gestalt's Theory of Visual Perception in the Layout of Textbooks". *Honarha-ye-Ziba. Honarha-ye- Tajassomi*. No. 40. 33-40. [In Persian].

Hashemi, A. (1997). *Jawaher al Balagha*. Al Tabaa' al-Saba'a Qom: School of Islamic Media. [In Arabic].

Arbabzadegan Hashemi, A. and Ranjbar, E. (2009). "Recalling the Concept of Conflict in Enhancing the Visual Diversity of the City's Public Spaces". *Armanshahr Journal*. 2(3). 56-49. [In Persian].

Dandis, A. (2009). *Foundations of visual literacy*. Translated by: Masoud Sepehr. Tehran: Soroush Publication. [In Persian].

Hosseini Rad, A M. (2014). *Foundations of Visual Arts*. Tehran: Textbooks Publishing. (Nashr-e-kotob-e-darsi). [In Persian].

Hasuri, A. (2010). *Basics of Traditional Design in Iran*. Tehran: Cheshme Publication. [In Persian].

Makkinjad, M. (2013). Centralism of Symmetry and Repetition in Traditional Iranian Arts. The Scientific-Research Quarterly of *Kimiya-ye-honar*.3(10).99–108. [In Persian].

Rezazadeh, T. (2008). The Application of Gestalt Theory in Art and Design, *Ayine-ye-Khayal Monthly*, No. 9.31-36[In Persian].

Salehi, E. (2021). *The Study of Aestheict of Prayer texts, based on the famous prayers of Ahlul-Bayts' Imams.* Esfahan university. [In Persian].

_____. (2024). *The audio-visual (Musical- Imagery) Gashtalt Theory in Literary Aesthetics Based on Fine Arts Basics (A.V.G Theory and Method)* Tehran: Salehian. [In Persian].

Sayadi, Nezad,A. (2010). Paradox Signs in Contemporary Arabic Poetry Based on Mahmoud Darwish's Poem. *Arabic language and literature.*1(2).73-96.[In Persian].
Doi: 10.22067/jall.v1i2.9938

Shapourian, R. (2007). *General Orinciples of Gestalt Psychology*. Tehran: Roshd Publication. [In Persian].

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

Visual-auditory Gestalt Theory In literary Aesthetics Based on the Fine Arts Basics (Texts Prayer for Example)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2401-1365

Elham Salehi Najafabadi[6]
Lecturer at Islamic Azad University of Najaf Abad, Isfahan, Iran

Nasrullah Shameli
Professor of the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Iran

Received: 15 August 2023 ▌Received in revised form: 11 October 2023 ▌Accepted: 16 December 2023

Abstract

Literary art, one of the seven fine arts, has long been isolated from artistic criticism. While literary aesthetics traditionally focused on identifying rhetoric, this approach alone falls short in analyzing literary aesthetics comprehensively. The Gestalt theory, effective in critiquing various art forms, faces challenges when applied to literature despite its success in visual arts. To address this gap, we developed a method based on the Gestalt Audio-Visual theory, marking a pioneering step in literary aesthetics. This innovative approach draws from foundational fine arts principles to partially overcome rhetorical limitations and enhance understanding of textual context. Applicable across languages and literary genres, this method was tested through 30 prayer examples. We detailed the theory's inception, application process, and benefits in rectifying rhetorical flaws within text aesthetics. Fine arts concepts like Contrast, Perspective, and Optical Illusion were integrated into literary analysis to enrich interpretation alongside rhetoric. This groundbreaking theory has the potential to revolutionize literary artistry significantly.

Keywords: Audio-visual Gestalt, Fine Arts, Literary Aesthetic Theory, psychology, Rhetoric.

[6]. Corresponding Author. E-mail: salehi.elham60@gmail.com

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

A Study of the Phonetic Peatures in the Poems of "Taisir Saboul" Relying on the Poetry Book of "Desert Sorrows"

Doi:10.22067/jallv15.i3.2311-1342

Behrouz Ghorbanzadeh[5]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Mazandaran University, Iran

Sarah Taqvai
Assistant Professor in Islamic Philosophy and Theology, University of Jahrom, Iran

Received: 9 August 2023 ▌Received in revised form: 23 October 2023 ▌Accepted: 4 December 2023

Abstract

One of the integral and inseparable elements of poetry is its music, which manifests in various forms. This musicality can stem from poetic meters, rhymes, word coordination, and the unique resonance of each letter juxtaposed with others. Taisir Saboul (1939 - 1973), a contemporary Jordanian poet, employed diverse techniques in her poems to craft music. This article aims to analytically explore the poet's distinctive style in selecting poetic meters and music by analyzing the frequency of these artistic techniques in her works. The findings reveal that Taisir tailored her meters based on the poem's subject and theme, captivating audiences through unconventional methods like assurance, rotation, and blending modern with classical poetry. Simultaneously, she employed norm-defying techniques such as implication and merging modern with classical poetry to engage readers. Rhyme repetition emerges as a prevalent form of inner musicality in Taisir's poems. This repetition not only underscores words but also bolsters their meanings. Taisir also focused on visual musicality through stair-like and vertical poetic line structures to accentuate specific stanzas against others and highlight individual words or stanzas effectively.

Keywords: External music, internal music, de-familiarization, continuous verse, phonology.

[5]. Corresponding Author. E-mail: b.ghorbanzadeh@umz.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. 15, No.3 Serial Number. 34 page: 4

Comparative Reading of Identity Reflection in Arabic &Persian Young Adult Novels Based on Erik Erikson's Theory (Case Study: Faten and Hasti)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2309-1311

Elham Khademi
PhD Candidate Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Marzieh Abad[4]
Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Mohammad Javad Mahdavi
Assistant Professor Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Mahdi Kermani
Assistant Professor Department of Social Sciences, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Received: 8 August 2023 ▌Received in revised form: 5 October 2023 ▌Accepted: 19 December 2023

Abstract

In the present study, identity has been examined in two Arabic and Persian young adult novels based on Erik Erikson's theory of psychosocial development. According to this theory, adolescence is the fifth stage of development, and the primary challenge of this stage is the identity crisis, although not in its critical sense. The two novels studied are "Faten" by Lebanese writer Fatima Sharafeddin and "Hasti" by Iranian writer Farhad Hassanzadeh. "Faten" is set during the Lebanese civil war, while "Hasti" takes place at the beginning of the Iran-Iraq war, with young girls as the main characters in both stories. Sharafeddin's young adult novels primarily focus on analyzing and critiquing the social situation in Lebanon, while Hassanzadeh's approach in young adult novels is to empower and inform girls. This study highlights the significance of the adolescent stage and stresses the importance of establishing a successful identity during this period, pointing out literary researchers' neglect of this stage. Therefore, this study aims to explore these two literary works using Erikson's theory, a descriptive-analytical method, and a comparative literature approach.The research findings indicate that characteristics of adolescence in both novels can be categorized into three groups based on Erikson's theory: Identity crisis; Identity-seeking, which includes identification, societal support, adolescents' resistance to adult value systems, and love during adolescence;and Fidelity. By examining the role of identity and challenges faced by adolescents in these novels, it can be concluded that their main objective is to encourage young readers to develop a successful identity through education, learning, and interacting with knowledgeable individuals.

Keywords: Identity, Young Adult Novel, Erik Erikson, Fatima Sharafeddin, Farhad Hassan zadeh.

[4]. Corresponding Author. E-mail: mabad@um.ac.ir

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

Critical Analysis of Emigration Discourse in the Novel The Baghdad Clock by Shahad al-Rawi Using Norman Fairclough's Theory

Doi:10.22067/jallv15.i3.2306-1283

Somaye Nikfar
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Azerbaijan Gharbi, Iran

Ardeshir Sadr Al-Ddini [3]
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Azarbaijan Gharbi, Iran

Mustafa Yegani
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Azerbaijan Gharbi, Iran

Received: 11 July 2023 ▌Received in revised form: 7 September 2023 ▌Accepted: 14 November 2023

Abstract

Critical discourse analysis is a systematic theory developed by Norman Fairclough that is highly effective for analyzing works closely linked with the social and political conditions of society. This type of analysis is also crucial for accurately portraying what is happening in society. The theory investigates the work on three levels: description, interpretation, and explanation. In the first level, the theory examines the vocabulary used in the work, while in the interpretation level, it focuses on the discourse conduct and effects of common or hegemonic discourses. In the explanation level, the theory reflects on social behaviors and how social issues are represented in the work. Shahad al-Rawi, a young and novice Iraqi author, wrote two significant works in the second decade of the 21st century. His primary work, "The Baghdad Clock," received praise from critics and readers alike. This study utilizes descriptive-analytical methods to connect the novel with present-day social and political issues in Iraq, particularly focusing on war and occupation stories from past decades. The study aims to provide a critical discourse analysis of the novel to explore how social conditions and socially-produced discourses influence agency. The paper seeks to investigate how war and occupation are portrayed in relation to emigration as a perceived opportunity for educated Iraqi citizens despite their love for their homeland. Exploring discourses within a work is socially and literally critical, thus this paper delves into analyzing "The Baghdad Clock." Findings suggest that the author incorporates formal elements reflecting social conditions impacted by war, occupation, embargoes, etc. Additionally, the study aims to elucidate and normalize emigration discourse as a preferred narrative shaped by societal agents.

Keywords: Discourse analysis, Norman Fairclough, social and discursive conducts, Shahad Al-Rawi, the Baghdad Clock.

[3]. Corresponding Author. E-mail: a.sadraddini@iau-mahabad.ac.ir

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

An Analysis of Verbal Aesthetics in Susan Alivan's Feminine Language

Doi:10.22067/jallv15.i3.2302-1234

Ahmad Lamei Giv[2]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, University of Birjand, Iran

Received: 21 June 2023 ▌Received in revised form: 29 August 2023 ▌Accepted: 9 November 2023

Abstract

Attention to the status and literary characteristics of women's literature in contemporary literary criticism is closely linked to the growth and success of women's writing and related topics in this field. This includes women's identity, their style of speech, and language, each of which can be examined in more detail. In this context, one can explore the emotional elements of women and the aesthetics of their speech. Among contemporary female poets who have infused their words with affection and passion, elaborating on the traits of womanhood, is Ms. Susan Alivan, a Lebanese poetess. Through her thoughts and reflections, she aims to change her society's view of women and present woman as a model of sincere emotion and the essence of affection and vitality. She draws attention to women's latent capabilities and talents. This article takes a descriptive-analytical approach to introduce this poetess and analyze the aesthetics of her feminine language on four levels - phonetic, lexical, syntactic, and communicative - within her poems. It also delves into her personality traits, writing style, and the beautiful spirit that shines through her work. Examining the poetic beauty in this poet's work reveals a strong rhetorical power and artistic depiction. Her words present a miracle to the literary community, particularly women, through gentle poetry and heartwarming discourse. She portrays the status and role of women in society while reshaping societal attitudes towards women's capabilities as a means to strengthen social bonds.

Keywords: Woman, Poetry, Aesthetics, Feminine Language, Susan Alivan.

[2].Corresponding Author. E-mail: Ahmad.lamei2@birjand.ac.ir

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

Analysis of Qur'anic Evidences of Omission in the Book of Siboyeh and its Impact on Commentators (Case Study: Zajaj, Zamakhshari, Tabarsi and Fakhr Razi)

Doi:10.22067/jallv15.i3.2110-1079

Zahra Ahmadloo
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abolfazl Rezaei[1]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Mohammad Ibrahim Khalifa Shushtri
Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Received: 31 May 2023 ▌Received in revised form: 7 August 2023 ▌Accepted: 18 October 2023

Abstract

In order to strengthen the analysis and establish syntactical principles, Siboyeh has sought help from many Quranic evidences. Therefore, his book is considered the oldest in the field of syntax science and the study of Qur'anic evidences. Authentic and reliable sources of interpretation are crucial in understanding and interpreting the verses of the Qur'an. Ignoring this point may lead commentators to fall into the abyss of misinterpretation. Among various sources of interpretation, syntactic sources play a significant role in correctly understanding divine verses. This research focuses on analyzing Qur'anic evidences regarding deletion in the al-Ketāb. It then compares Siboyeh's interpretations with those of commentators such as Zajaj, Zamakhshari, Tabarsi, and Fakhreddin Razi. One goal of this research is to assess the extent to which commentators accept Siboyeh's syntactical findings compared to Qur'anic evidence. Studies show that commentators generally accept Siboyeh's analyses, often indirectly benefiting from them. Some commentators have accepted Siboyeh's opinions through Zaj, Zamakhshari, or by attributing them to the Basra school, while others have criticized them. Another noteworthy aspect of Siboyeh's analysis is his focus on grammar rules, common expressions among Arabs, and context of speech when examining Quranic evidence. Additionally, this article highlights the rationalistic approach present in some of Siboye's analyses and those of four commentators, often taking the form of questions and answers.

Keywords:deletion,Quranic evidence,Siboyeh,Zajaj,Zamakhshari,Tabarsi, Fakhruddin Razi.

[1].Corresponding author. Email: a_rezayi@sbu.ac.ir

Table of Contents

		pages
Analysis of Qur'anic Evidences of Omission in the Book of Siboyeh and its Impact on Commentators (Case Study: Zajaj, Zamakhshari, Tabarsi and Fakhr Razi)	Zahra ahmadloo Abolfazl Rezaei Mohammad Ibrahim Khalifa Shushtri	**1**
An Analysis of Verbal Aesthetics in Susan Alivan's Feminine Language	Ahmad Lamei Giv	**2**
Critical Analysis of Emigration Discourse in the Novel The Baghdad Clock by Shahad al-Rawi Using Norman Fairclough's Theory	Somaye Nikfar Ardeshir Sadr Al-Ddini Mustafa Yegani	**3**
Comparative Reading of Identity Reflection in Arabic & Persian Young Adult Novels Based on Erik Erikson's Theory (Case Study: Faten and Hasti)	Elham Khademi Marzieh Abad Mohammad Javad Mahdavi Mahdi Kermani	**4**
A Study of the phonetic features in the poems of "Taisir Saboul" Relying on the poetry book of "Desert sorrows"	Behrouz Ghorbanzadeh Sarah Taqvai	**5**
Visual-auditory gestalt theory In literary aesthetics Based on the Fine Arts Basics (Texts prayer for example)	Elham Salehi Najafabadi Nasruiiah Shameli	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.15, No.3,Fall 2023
Serial Number 34/3/191

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. Bahar Seddighi
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:
Dr.Farzaneh Zarei

English Language Editor:
Ali Nourmandipour

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 9033629533
(+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 15, No.3, Fall 2023, Serial Number 34/3/191

FallAnalysis of Qur'anic Evidences of Omission in the Book of Siboyeh and its Impact on Commentators (Case Study: Zajaj, Zamakhshari, Tabarsi and Fakhr Razi) — Zahra ahmadloo, Abolfazl Rezaei, Mohammad Ibrahim Khalifa Shushtri

An Analysis of Verbal Aesthetics in Susan Alivan's Feminine Language — Ahmad Lamei Giv

Critical Analysis of Emigration Discourse in the Novel The Baghdad Clock by Shahad al-Rawi Using Norman Fairclough's Theory — Somaye Nikfar, Ardeshir Sadr Al-Ddini, Mustafa Yegani

Comparative Reading of Identity Reflection in Arabic & Persian Young Adult Novels Based on Erik Erikson's Theory (Case Study: Faten and Hasti) — Elham Khademi, Marzieh Abad, Mohammad Javad Mahdavi, Mahdi Kermani

A Study of the phonetic features in the poems of "Taisir Saboul" Relying on the poetry book of "Desert sorrows" — Behrouz Ghorbanzadeh, Sarah Taqvai

Visual-auditory gestalt theory In literary aesthetics Based on the Fine Arts Basics (Texts prayer for example) — Elham Salehi Najafabadi, Nasruiiah Shameli

Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681