زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال پانزدهم_شمارهٔ ٤_زمستان ۱٤۰۲_شمارهٔ پیاپی ۱۹۲/٤/۳۵

خوانش پدیدارشناسانه قصیدهٔ شجرة القمر از نازک الملائکه بر اساس نظریه هوسرل — علی پیرانی، زهرا ایزدی

شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا — حجت رسولی، شیلر احمدی

نگاهی جامعه‌شناسانه به مواجههٔ خود و دیگری بر پایهٔ نظریهٔ هورتون کولی (مطالعهٔ موردی: رمان أقودُک إلی غیري از عائشة أرناؤوط) — امیر فرهنگ‌دوست، عبدالأحد غیبی، مهین حاجی‌زاده

فراخوانی شخصیت «میثم تمار» در شعر معاصر عربی (نمونه موردی: شعر حسن آل حطیط العاملی و جاسم الصحیح) — رسول خمر، سید مهدی نوری کیذقانی، عباس گنجعلی، حسین شمس‌آبادی

تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک قصیدهٔ «ارادة الحیاة» ابوالقاسم الشابی با تکیه بر دیدگاه لسلی جفریز — رحمان نوازنی، امیرحسین رسول‌نیا

معناشناسی اصول چهارگانه گرایس در رمان ساعت بغداد شهد الراوي — عزت ملاابراهیمی، پروانه صالحانی فارسانی

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیات عربی

سال پانزدهم_ شمارهٔ ٤ _ زمستان ۱٤۰۲ _ شمارهٔ پیاپی ۱۹۲/٤/۳۵

دانشگاه فردوسی مشهد

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

دانشگاه فردوسی مشهد

زبان و ادبیات 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 ٤، زمستان ۱٤۰۲

شمارهٔ پیاپی ۱۹۲/٤/۳۵

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه دواج (DOAJ)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- پایگاه ابسکو(EBSCO)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (Civilica)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)
- 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- حجم متوسط مقاله باید ۲۰ صفحهٔ استاندارد نشریه باشد.

۸- مقاله باید چکیده فارسی و انگلیسی داشته باشد و چکیده باید شامل کلید واژه ها باشد.

۹- عنوان مقاله همراه ذکر نام و نام خانوادگی و مرتبه علمی و دانشگاه محل کار نویسنده یا نویسندگان (یا مدرک تحصیلی او یا آنها) باشد و مدرک تحصیلی دانشجویان دوره دکتری ضمیمه شود.

۱۰- مقاله باید شامل مقدمه، متن و نتیجه باشد.

۱۱- زبان مقاله می تواند فارسی یا عربی باشد.

۱۲- ارجاع داخل متن منطبق با ویژگیهای یادشده در منابع (نام مؤلف ، سال تألیف و صفحه) باشد.

۱۳- فهرست منابع به ترتیب الفبایی نام خانوادگی مؤلف باشد.

۱٤- اگر نویسندهٔ مقاله به اثری از آثار خود ارجاع می دهد لازم است در فهرست منابع از ذکر عبارت «نگارنده» خودداری کند.

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

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

۲- مقاله.....

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

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. دکتر علی اسودی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی)
۲. دکتر حسین ایمانیان.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
۳. دکتر مهین حاجی زاده.....(استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)
٤. دکتر ناصر زارع.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس)
۵. دکتر فرزانه زارعی.....(دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)
٦. دکتر محسن سیفی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)
۷. دکتر پیمان صالحی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام)
۸. دکتر علی صیادانی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)
۹. دکتر بهروز قربان زاده.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران)
۱۰. دکتر زین‌العابدین فرامرزی.....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبدکاووس)
۱۱. دکتر اویس محمدی.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبد کاووس)
۱۲. دکتر هومن ناظمیان.....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی)

فهرست مندرجات

		صفحه
خوانش پدیدارشناسانه قصیدهٔ شجرة القمر از نازک‌الملائکه براساس‌نظریه هوسرل	علی پیرانی شال زهرا ایزدی	۱-۱۹
شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا	حجت رسولی شیلر احمدی	۲۰-٤۰
نگاهی جامعه‌شناسانه به مواجههٔ خود و دیگری بر پایهٔ نظریهٔ هورتون کولی(مطالعهٔ موردی: رمان أقودُک إلی غیري از عائشة أَرناؤوط)	امیر فرهنگ‌دوست عبدالأحد غیبی مهین حاجی‌زاده	٤۱-۵۹
فراخوانی شخصیت «میثم تمار» در شعر معاصر عربی (نمونه موردی: شعر حسن آل حطیط العاملی و جاسم الصحیح)	رسول خمر سید مهدی نوری کیذقانی عباس گنجعلی حسین شمس‌آبادی	٦۰-۷٦
تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک قصیدهٔ «ارادة الحیاة» ابوالقاسم الشابی با تکیه بر دیدگاه لسلی جفریز	رحمان نوازنی امیرحسین رسول‌نیا	۷۷-۹۵
معناشناسی اصول چهارگانه گرایس در رمان ساعت بغداد شهد الراوي	عزت ملاابراهیمی پروانه صالحانی فارسانی	۹٦-۱۱۱

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، شماره٤ (پیاپی۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:۱۹-۱

خوانش‌پدیدارشناسانه قصیدۀ شجرة القمر از نازک‌الملائکه براساس‌نظریه هوسرل

(پژوهشی)

علی پیرانی شال(دانشیارگروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)
زهرا ایزدی(دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران نویسنده مسئول)[1]

Doi:10.22067/jallv15.i4.2308-1307

چکیده

پدیدارشناسی توصیفی با هدف مبارزه با شک‌گرایی و نسبیت‌گرایی با شعار به سوی خود اشیاء و در جهت اثبات فلسفه به عنوان یک علم متقن، توسط ادموند هوسرل پایه‌گذاری شد. هدف از این روش رجوع به نمودها و توصیف بدون پیش داوری آنها بود. این رویکرد با انتقاداتی مواجه شد که هوسرل را برآن داشت تا برای پاسخ به مسئله وجود عالم و واقعیت آن، فلسفه استعلایی را بنا نهد. پدیدارشناسی استعلایی با معرفی مفاهیم پیچیده‌ای چون التفات، فروکاست، نوئما و نوئسیس، اگوی محض، زیست‌جهان و سطوح مختلف زمان از جمله زمان آگاهی مطلق همراه است. آموزه‌هایی کاملاً انتزاعی که به تفسیر و تبیین نیاز دارد. چنانچه خوانش فلسفی بعضی اشعار، امری محال فرض نشود، این عمل، علاوه بر تبیین آموزه‌های دشوار پدیدارشناسی برای مخاطبان، مقدمات آشکارساختن جنبه‌های زیبائی‌شناختی شعر را نیز فراهم می‌سازد. بنابراین پژوهش حاضر پس از بررسی ویژگی‌های شخصیت پسر در قصیده شجرة القمر از نازک الملائکه و توجه به مفهوم انتزاعی درخت ماه از یکسو و انطباق تطور معنایی ابژه ماه در این شعر بر مراحل تغییر نظریه هوسرل از سوی دیگر، این قصیده را برای خوانش فلسفی با رویکرد پدیدارشناسی هوسرلی مناسب تشخیص داده و به واکاوی آن پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که طیف معنایی ابژه ماه برای پسر، مفاهیمی چون پرنده، کودک و سپس بذر را در برداشته‌است. به این ترتیب که اگوی محض(پسربچه) پس از مراحل مختلف فروکاست، نوئمای ماه را به صورت بذری که قابلیت رشد و نمو دارد، تقویم کرده‌است و در نهایت تصویر درخت ماه را پدیدآورده که اشاره بر سطح سوم زمان آگاهی از دیدگاه هوسرل دارد. علاوه بر این، خوانش فلسفی این قصیده، موضوع چرخش پدیدارشناسی استعلایی هوسرل را نیز در آثار متأخر او تبیین می‌کند.

کلیدواژه‌ها: پدیدارشناسی استعلایی، هوسرل، نازک الملائکه، شجرة القمر.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/٦/۲۸ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۸/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۰/۹

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: std_zahraIzadi@khu.ac.ir

۱. مقدمه

۱.۱. بیان مسئله

قصیده شجرة القمر از نازک الملائکه، به ظاهر اثری کودکانه است که شاعر، آن را برای فرزند خود سروده است؛ اما با توجه به عنوان قصیده که مفهومی انتزاعی را به تصویر کشیده، تأمل برانگیز است. همچنین بررسی عناصر داستان از جمله شخصیت، پیرنگ، زمان و مکان آن، تمایل به خوانش متفاوت این شعر را در مخاطب به وجود می‌آورد؛ زیرا تطبیق موارد مذکور با مؤلفه‌های نظریه پدیدارشناسی هوسرل درباره شناخت از جمله اگوی محض، نوئما و نوئسیس، اپوخه و زیست‌جهان، از هماهنگی این عناصر با شاخص‌های مذکور خبرمی‌دهد. از آنجا که تاکنون به جنبه‌های فلسفی این قصیده پرداخته نشده‌است، محور اساسی تحقیق حاضر برکاربرد بن‌مایه‌های فلسفی این شعر در تطبیق مراحل تطور پدیدارشناسی هوسرل بنا شده‌است تا نمونه‌ای عملی و محسوس برای تبیین مفاهیم نظری فلسفه هوسرل پدید آید. روش کار در جستارحاضر، بر مفاهیم مرکزی پدیدارشناسی هوسرل یعنی قصدمندی و تقلیل پدیدارشناسانه بنا شده‌است و سعی برآن بوده است که معادل‌های قابل تطبیق برمفاهیم پدیدارشناسی موجود در شعر همچون اگوی محض، ابژه التفاتی، اگوهای دیگر و زیست‌جهان معرفی شوند. از آنجا که این قصیده به فارسی ترجمه نشده، پژوهشگرانِ این جستار به ترجمه آن پرداخته و از آن بهره جسته‌اند. همچنین از اسم قصیده مشخص است که ماه در مرکز توجه این شعر قرار دارد. بنابراین پژوهش حاضر درصدد آن است که با رویکرد فلسفی و با روش پدیدارشناسی هوسرلی به این دو پرسش پاسخ دهد که:

۱. کدام یک از مؤلفه‌های پدیدارشناسی هوسرل در قصیده شجرة القمر قابل شناسایی است؟

۲. مراحل شناخت ابژه «ماه» برای پسربچه در قصیده شجرة القمر چگونه بوده است؟

به نظرمی‌رسد شناخت ماه در طی مراحل مختلف برای پسربچه حاصل شده باشد. به طوری که هرمرحله با مراحل تطور فکری نظریه پدیدارشناسانه هوسرل خوانایی داشته و این قصیده را برای تبیین پدیدارشناسی هوسرل مناسب ساخته است.

۲.۱. پیشینه پژوهش

تحقیقات زیادی دربارهٔ تطبیق نظریه هوسرل و اشعار فارسی صورت گرفته‌است که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

سامخانیانی(۱٤۰۱)، در مقالهٔ «تبیین نگره پدیدارشناسی هوسرلی در بوطیقای اسپاسمنتالیسم و اشعار یدالله رویایی»، با اقتباس اصطلاح کنش فضایی(اسپاسمان) از سخنرانی‌های هوسرل در سال ۱۹۰۷، تلاش کرده تا اشکال و ابعاد تأثیرپذیری رویایی و مکتب اسپاسمنتالیسم(حجم‌گرایی) را از پدیدارشناسی هوسرلی تبیین کند.

کنعانی و حسن زاده میرعلی(۱۳۹۱)، در مقاله «تحلیل اشعار سهراب سپهری براساس دیدگاه پدیدارشناسی»، مواردی چون نقد جزمیت شناخت حسی، تأویل در فرآیند التفاتی، پیوستارِ بود و نمود و مواصلهٔ عین و ذهن را در اشعار سپهری

مورد بررسی قرار داده‌اند. همچنین کنعانی(۱۳۹۳) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «شعر قیصر امین‌پور از منظر پدیدارشناسی»، بـه بررسی موارد مذکور در اشعار قیصر امین پور پرداخته است.

از سوی دیگر در ادبیات عربی نیز پژوهش‌های متعددی درباره نظریه هوسرل صورت پذیرفته که اغلب آنها نظری بـوده و به هدف تبیین نظریات هوسرل، بدون تطبیق آنها بر شواهد شعری انجام شده و تنها یک مورد تطبیقـی در ایـن زمینـه یافـت شده‌است:

میراحمدی و همکاران(۱٤۰۲)، درمقاله «پدیدارشناسی قصیده المئذنة آدونیس براساس نظریه هوسرل» با ترکیب آموزه‌هـای نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی به بررسی این قصیده پرداخته‌اند.

قصیده شجرة القمر نیز از جنبه‌های مختلف ادبی مورد بررسی واقع شده‌است که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

نعیم عموری(۱٤۰۱)، درمقاله «دراسة دلالية سردية في قصيدة شجرة القمر لنازک الملائكة»، با هـدف تحلیـل روایـی ایـن قصـیده، عنوان و قصه را از جنبه زمان روایی، استرجاعی و استباقی مورد بررسی قرارداده و به این نتیجـه رسیده‌اسـت کـه دیمومـه و تکرار روایی دو عنصر مهم در تشکیل ساختار روایی این قصه هستند.

رائدجرادات(۲۰۱۷)، درمقاله «رمز القمر دراسة تحليلية في نص شجرة القمر لنازک الملائكة»، به وجوه معنایی ماه به عنوان یک نمـاد پرداخته و مصدادیق متعددی برای ماه معرفی کرده که عشـق، بخشـش، امیـد، زیبـایی، و حـق عمـومی از آن جملـه اسـت. همچنین او ماه را عامل وحدت عضوی قصیده و رمز قدرت شاعر در پیوند جهان ماده و عالم خیال معرفی کرده‌است.

ابتسام قنفود(۲۰۱۷)، درمقاله «شجرة القمر لنازک الملائكة دراسة جمالية»، ازمنظر بلاغت سنتی به زیبایی‌شناسی این قصیده پرداخته است و زیبایی فلسفی این قصیده را بررسی نکرده‌است.

کریمه حضری و همکاران(۲۰۱٦)، در رساله کارشناسی با عنوان«جماليات البنى الصرفية و النحوية في قصيدة شجرة القمر لنازک الملائكة»، با بررسی کامل صرفی و نحوی این قصیده، نتایج را به شکل کمّی در قالب اشکال، جداول و نمودار ارائه کرده‌اند.

سلوی زهار و فاطمه بودبوزه(۲۰۱٤)، در رساله کارشناسی خود با عنوان«التشكيل الصوتي في قصيدة شجرة القمر لنازک الملائكة»، به ویژگی‌های صوتی و ایقاعی در این شعر پرداخته‌اند.

لقاء عادل حسین(۲۰۰۸)، درمقاله«الاستعارة في ديوان شجرة القمر لنازک الملائكة»، به استعاره‌های موجود در این مجموعه پرداخته و به این نتیجه رسیده که اکثر این استعاره‌ها از نوع مکنیه هستند. همچنین به معرفی استعاره‌های تمثیلی نیز پرداخته‌است. جمع بندی پژوهش‌های پیشین این مسئله را نشان می‌دهد که بیشتر تحقیقات تطبیقی مذکور بر روی اشعار فارسی و عربی، ناظر بر پدیدارشناسی توصیفی است در حالی که جستارحاضر براساس پدیدارشناسی استعلایی طراحی شده‌است. همچنین در تحقیق‌های پیشین، نظریه هوسرل برای خوانش اشعار به کاررفته‌است در صورتی که این پژوهش شجرة القمر را برای تبیین نظریه هوسرل و مؤلفه‌های پدیدارشناسی استعلایی او به کارگرفته‌است.

۲. ارتباط پدیدارشناسی و شعر

تولد پدیدارشناسی به‌عنوان یک مکتب فلسفی مجزا را می‌توان به آثار فلسفی ادموند هوسرل[۱] (۱۸۵۹–۱۹۳۸) در دهه آخر قرن ۱۹ و سال‌های اولیه قرن ۲۰ نسبت داد. بنابراین پیش از پرداختن به ارتباط پدیدارشناسی و شعر باید به نسبت میان فلسفه و شعر پرداخت.

ارتباط فلسفه و شعر موضوع چالش‌برانگیزی است و نظرات متفکران و شاعران بر وجود سه نوع نسبت میان شعر و فلسفه صحه می‌گذارد: استقلال، دشمنی و خویشاوندی(فتوحی رودمعجنی، ١٤٠١: ١٥٠). با صرف‌نظر از نظریه استقلال شعر و فلسفه، از قرن ۲۰ تاکنون این نسبت از دشمنی به‌سوی خویشاوندی حرکت کرده که درنتیجهٔ تغییر نگرش معرفت‌شناختی به شعر بوده است(همان: ١٤٧). این تغییردیدگاه، شباهت‌های متعددی را میان این دو حوزه معرفتی برجسته ساخته‌است. مثلاً هردو فرآیندی شناختی محسوب می‌شوند و مجالی برای آزاداندیشی و سخن‌پردازی هستند. علاوه براینکه هردو به پدیدارسازی وجود توجه دارند(نک: فتوحی رودمعجنی، ١٤٠١: ١٦٣–١٦٧)؛ بنابراین جمع فلسفه و شعر امری ممکن به نظر می‌رسد و همواره افرادی چون پارمیندس[۲] در یونان باستان و گوته[۳] در عصر حاضر وجود داشته‌اند که مثالی برای ادغام شعر و فلسفه باشند. در ادبیات عربی نیز شاعرانی چون معرّی، جبران خلیل جبران، میخائیل نعیمه، ایلیا ابو ماضی و دیگران به مسائل فلسفی توجه داشته‌اند(شفیق شیّا، ۲۰۰۹: ١٣٦). علاوه بر این همواره برخی چهره‌ها چون باشلار در غرب یا ادونیس در جهان عرب برای نزدیک ساختن تخیل و عقل به یکدیگر کوشیده‌اند. آنچه ذکر شد، همگی به حوزه آفرینش شعر و فلسفه مربوط می‌شود در حالی که در تولید و دریافت معنای شعر یا آموزه فلسفی، نقش مخاطب نیز تعیین کننده است. به عبارت دیگر خوانش فلسفی شعر موضوع مهمی است که امروزه بیش از پیش به آن توجه می‌شود. ایده و نظریه اصلی در گرایش نقد ادبی با محوریت خواننده، در افکار پدیدارشناسی نهفته است(کنعانی، ۱۳۹۳: ١٤٤)؛ زیرا خوانش فلسفی در خواننده حرفه‌ای، پرسش‌های فلسفی ایجاد کرده و یا او را به اندیشیدن در مورد مسائل زندگی و هستی وا می‌دارد(ضاهر، ١٤٠٠: ١٠) و درمقابل، فلسفه نیز به کشف زیبائی‌های موجود در شعر یاری می‌رساند.

۳. پدیدارشناسی هوسرل

نظریات هوسرل زمانی مطرح شد که رویکردهای متفاوتی در فلسفه جریان داشت. عقل‌گرایان نظیر دکارت[٤]، لایب نیتس[٥] و اسپینوزا[٦] معتقد بودند که معرفت و شناخت درنهایت ریشه در عقل دارد درحالی‌که تجربه‌گرایانی چون لاک[٧]، بارکلی[٨] و هیوم[٩] بنیان شناخت را در ادراک حسی می‌دانستند. کانت[١٠] نیز به ترکیبی از این دو نظر معتقد بود و عقل محض یا ادراک محض را مردود می‌دانست. در بحبوحه جریان‌های فلسفی مذکور، هوسرل ساختار خودآگاهی را عمیق‌تر از نظراتی که تاکنون مطرح شده بود اعلام کرد و آن را در قالب مفهوم قصدمندی ارائه کرد(امیری،۱۳۸۸: ۸). ریشه این مفهوم به قرون وسطی وحتی قبل از آن یعنی به دوران ارسطو باز می‌گردد که بعدها از طریق فیلسوفان مسلمان از جمله ابن‌سینا به اروپا رسید و برنتانو[١١] نیز این مفهوم را به شاگردانش ازجمله هوسرل منتقل کرد(چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۲: ١٥٦) و سبب شد

مفهوم فلسفه به مثابه علم متقن، درارتباط تنگاتنگ با رویکرد انتقادی هوسرل به فلسفه اروپایی، در شکل واقعی‌اش شکل بگیرد(اینگاردن، ۱۳۹٦ :۲٤). برخی از هوسرل‌پژوهان مسیرتکامل اندیشه‌های او را درسه مرحله و براساس بازه‌های کاری او در دانشگاه‌های مختلف، تبیین کرده‌اند که در ادامه توضیح آن خواهد آمد:

دوره اول فلسفه هوسرل(۱۸۸۷–۱۹۰۱)، همزمان با زمانی است که در دانشگاه هاله به تدریس مشغول بوده‌است. او در این دوره، کتاب «*پژوهش‌های منطقی*» را نوشت(هوسرل، ۲۰۱۰: ۱۹) که جلد اول این کتاب، تمهیداتی بر منطق محض است و هرگونه روان‌شناسی‌گرایی، شکاکیت و نسبی‌گرایی را به شدت محکوم کرده است(ویلاردمایول، ۱۳۹۸: ۱۹). جلد دوم پژوهشهای منطقی، شامل شش پژوهش است که هوسرل در زمینه نظریه معنا، کلی‌ها، نظریه کل و جزء، ایده دستور زبان محض، تحلیل شبکه‌های التفاتی و نظریه مقولات انجام داده‌است(همان). او دو اثر دیگر در این دوران درباره مفهوم عدد و فلسفه حساب به نگارش درآورد(هوسرل، ۲۰۱۰: ۱۹) و تلاش خود را بر فهم این نکته متمرکز کرد که چگونه شکل‌های یک مورد مطلق یعنی عدد و هندسه در ذهن دانسته می‌شوند(احمدی،۱٤۰۰: ٤٤۱). از این دوره به عنوان پدیدارشناسی توصیفی[۱۲] یاد می‌شود که با هدف مبارزه با شک‌گرایی و نسبیت‌گرایی با شعار به سوی خود اشیاء و در جهت اثبات فلسفه به عنوان یک علم متقن پایه‌گذاری شد. هدف از این روش رجوع به نمودها و توصیف بدون پیش داوری آنها بود.

مرحله دوم تحول فکری و نظری هوسرل(۱۹۰۱–۱۹۱٦)، در دانشگاه گوتینگن صورت گرفت. در این دوره او با مکاتب جریان‌ساز فلسفی به‌ویژه نئوکانتی‌ها[۱۳] مثل پل ناتورپ[۱٤]، هنریش ریکرت[۱۵]و ارنست کاسیر[۱٦] و همچنین ماینونگ[۱۷] پایه‌گذار مکتب گراتز[۱۸] در ارتباط بوده‌است. هوسرل دو کتاب به نام‌های *فلسفه به مثابه علمی متقن* وهمچنین *روش پدیدارشناختی؛ ایده‌هایی درباره پدیدارشناسی محض و فلسفه پدیدارشناسی* را نوشت. این دوران به پدیدارشناسی استعلایی[۱۹] شناخته می‌شود. به نظر خود هوسرل«توضیح دیدگاه استعلایی به دلیل خصلت غیرطبیعی آن مشکل است»(اسمیت،۱۳۹۷: ۱۲) زیرا پدیدارشناسی استعلایی با معرفی مفاهیم پیچیده‌ای چون التفات، فروکاست، نوئما و نوئسیس، اگوی محض، همراه است.

دوره سوم در سیر فکری و نظری هوسرل(۱۹۱٦–۱۹۲۸)، به سال‌هایی که او در دانشگاه فرایبورگ حضورداشته مرتبط است. او در این سال‌ها تغییراتی در پدیدارشناسی خود صورت داد، که وانهادن پدیدارشناسی به‌مثابه روش محض و روآوردن به پدیدارشناسی با محتوای خاص از آن جمله بود. به عبارت دیگر، هوسرل در طرح جدید خود، بین دو مقوله پدیدارشناسی استعلایی و پدیدارشناسی جهان‌شمول یا فلسفه اولی تمایز قائل شد(ویلاردمایول، ۱۳۹۸: ۲۳–۲٤). او دو اثر مهم به نام‌های *منطق صوری و استعلایی* و همچنین *تأملات دکارتی* را به رشته تحریر درآورد و در انتهای همین دوره بود که هوسرل در کتاب *بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی*، موضوع زیست‌جهان را مطرح ساخت تا علاوه بر محکوم ساختن فرهنگ بشری زمانه خود، به وضعیت اسفناک فلسفه اشاره کند و مخاطبان خود را به چالش برای غلبه بر این وضعیت و ارائه راه‌حل‌های مثبت دعوت کند(همان: ۲٦–۲۷). نهایت آنکه ابهامات موجود در پروژه استعلایی هوسرل مانند زمان‌آگاهی‌مطلق و تناقض‌های موجود در درون پدیدارشناسی از یکسو و نظریه‌پردازی‌های هایدگر[۲۰] در کتاب *هستی و زمان* از سوی دیگر، سؤالات زیادی را مطرح ساخته بود و مجموعه این عوامل، هوسرل را به تعدیل و تجدیدنظر در

استعلایی بودن پدیدارشناسی ترغیب کرد. مطرح کردن اگوهای دیگر و فضای بیناذهنیت بین آن‌ها و همچنین طرح زیست‌جهان ازجمله تلاش‌هایی است که توسط هوسرل در این راستا صورت گرفته‌است.

٤. مؤلفه‌های پدیدارشناسی استعلایی هوسرل

٤.١. حیث التفاتی

از آنجا که هوسرل آگاهی را به کمک حیث التفاتی[٢١] تعریف می‌کند، تعریف آن ضروری است. قصدمندی یا حیث التفاتی، شروعی برای استراتژی هوسرل برای حرکت به سوی شعار پدیدارشناسی یعنی«به سوی ذات اشیاء»، به شمار می‌آید. «هوسرل وجود و معنا را دو روی یک سکه می‌پندارد. به این معنا که هیچ کدام از این دو نمی‌تواند بدون دیگری حاضر شود»(الشهرزوری، ٢٠١٥: ١٣). بنابراین؛آگاهی همواره آگاهی به یک چیز است و نوعی استلزام میان آنها برقرار است. به عبارت دیگر، «ادراک همواره ادراک چیزی است و تصور، تصور چیزی است. منظور از چیز در اینجا، اشیایی نیست که انسان به آنها نگاه می‌کند؛ بلکه نسبت اشیاء و اموری است که او از آنها شناخت به دست می‌آورد»(پازوکی، ١٣٩٩: ٥٧).

٤ .٢. نوئما و نوئسیس

اصطلاح یونانی نوئسیس[٢٢] به معنای کنش اندیشیدن و نوئما[٢٣] به معنای چیزی است که به آن می‌اندیشیم (نک: ساکالوفسکی، ١٣٩٥: ١٦٩). در این باب خود هوسرل بیان کرده که: «در سوژه و یا آگاهی فقط با نوئسیس یا عمل اندیشیدن روبه رو نیستیم بلکه چیزی اضافه بر آن یعنی ابژه پدیدار می‌شود و ابژه باید نام خود را(به نوئما) تغییر دهد(نک: رشیدیان، ١٣٨٤: ٢٨١-٣٢٩). از دیدگاه هوسرل تجربه ادراکی اعم از التفاتی و غیر التفاتی، شامل دو بخش مرتبط با هم است که یک قسمت از آن بخش واقعی و زمانمند[٢٤] و دیگری، آنِ ادراکی است. در ادامه هوسرل تجربه التفاتی را شامل عمل التفاتی یا نوئسیس می‌داند که واجد معنا محسوب می‌شود. او این معنا را نوئما نامید. نوئما نیز دارای ساختار دو بخشی است که یک قسمت را معنا[٢٥] و قسمت دیگر را نحوه ارائه آن[٢٦] تشکیل می‌دهد(چیت‌ساز و همکاران، ١٣٩٢: ١٥٨-١٥٩). هوسرل برای تبیین این دو مفهوم از مثال درخت سیب استفاده کرده و می‌گوید: «ابژه التفاتیِ درخت سیب در برگیرنده تمام خصوصیاتی است که درخت سیب واقعی دارد. بنابراین ابژهٔ التفاتیِ ماهیت درخت سیب، نوئما است و نوئما به واسطه کنش آگاهانه، یعنی به واسطه تجربه یا نوئسیسِ درخت سیب، داده شده است»(ویلاردمایول،١٣٩٨: ١١٣).

٤. ٣. اپوخه

همراهی و تلازم آگاهی با مفهوم قصدیت و التفات در پدیدارشناسی نمود می‌یابد که «مدخلی برای حرکت به هرمنوتیک نیز محسوب می‌شود»(غراندن، ٢٠١٧: ٦١)؛ بنابراین با درنظرگرفتن این تلازم، پدیدارشناسی برای تحقق هدف خود که رسیدن به ماهیت چیزها است، راهکاری به نام تعلیق یا اپوخه را پیشنهاد می‌کند(بوشنسکی، ١٩٩٢: ١٨٦). روش

فلسفه‌ورزی پدیدارشناختی هوسرل، با مفهوم اپوخه یا اپوکه[۲۷] در ارتباط است. او نخستین‌بار این اصطلاح را در کتاب *ایده پدیدارشناسی* و سپس در کتاب *ایده‌ها* و همچنین بخش دوم کتاب *فلسفه اولی در تأملات دکارتی* و نیز در کتاب بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی تشریح کرده‌است(پازوکی،۱۳۹۹: ۹۵). لازم به ذکر است برای مفهوم اپوخه یا تعلیق، می‌توان از معادل‌هایی چون فروکاست، بازداشت، توقیف و تحویل نیز استفاده‌کرد. اپوخه واژه‌ای یونانی به معنای معلق گذاشتن داوری است(هوسرل، ۲۰۰۷: ۱۲۹) و مراد از آن در میان پرانتزگذاشتن یا عزل نظر از بعضی احکام و معلومات و توقیف و تعلیق آنها است(ورنو و وال، ۱۳۹۲: ۲۵). به عبارت دیگر، کار تقلیل همانند شک دکارتی، کنارگذاشتن چیزهایی است که درشناخت انسان بداهت بی‌واسطه نداشته و رسیدن به چیزهایی که وجوب داشته و بدیهی هستند (ویلاردمایول، ۱۳۹۸: ۱۰۳)؛ اما اپوخه برخلاف شک دکارتی، مفروضات روان‌شناسی مربوط به ذات سوژه را نیز معلق می‌سازد. به همین دلیل رویکرد پدیدارشناختی مستلزم تقلیل‌های پدیدارشناختی متفاوتی است. به‌عبارت‌دیگر در اولین تعلیق یا اپوخه، جهان طبیعت و مفروضات مرتبط با آن از جریان صدورحکم خارج‌شده و در پرانتز قرار می‌گیرند و در تقلیل دوم، پس‌مانده‌های وجودیِ آگاهی از ویژگی‌های روان‌شناختی رها و بی‌اثر می‌شوند.

٤ .٤. اگوی محض

هوسرل میان دو نوع اگو، تمایز قائل می‌شود؛ اگوی روانشناختی و اگوی محض. اگوی روانشناختی یک واقعیت است در حالی که اگوی محض محصول تقلیل استعلایی است؛ یعنی پس‌مانده‌ای که پس از اِعمال روش اپوخه، برسپهرآگاهی باقی می‌ماند(ویلاردمایول،۱۳۹۸: ۱۲۷). هوسرل اگوی محض را مانند قطبی تعریف می‌کند که کل تفکر، شعاعی ساطع شده از آن به شمار می‌رود. این اگو واجد ویژگی‌هایی است که یکی از آنها زمانمند بودن است. همچنین اگوی محض همواره درهرکنش ذهنی حتی اپوخه حاضراست(همان).

٤. ٥. زیست‌جهان

از نظر هوسرل، حالت دیگری از آگاهی وجود دارد که به اندازهٔ همان آگاهی که پیشتر به آن پرداخته بود، معتبراست. به عبارت دیگر، علاوه براصل شهود بی‌واسطه که اگوی محض آن را تجربه می‌کند، اصل دیگری وجود دارد که از آن مشتق می‌شود و آن همدلی یا تجربه اگوهای دیگراست(ویلاردمایول،۱۳۹۸: ۱۳٦). آنچه ذکرشد، موضوع بیناذهنیت را مطرح می‌کند. به این معنا که چگونه اگوی محض با کمک همدلی می‌تواند به آگاهی از اگوهای دیگر دست یابد. همچنین عالم زیسته[۲۸]، یکی از موضوعات اصلی در فلسفه متأخر هوسرل است که از سال ۱۹۱۷ در دست‌نوشته‌های او یافت می‌شود و از سال ۱۹۳۰ به صراحت در کتاب «بحران علوم اروپایی» مطرح شده‌است(پازوکی، ۱۳۹۹: ۱٦۸). عالم دراین مفهوم تمام چیزها از جمله عالم زمانی و مکانی، پیش‌داده‌های ابژکتیو و یقینیات وجودی را شامل می‌شود(همان:۱٦۹).

۵. قصیده شجرة القمر

نازک الملائکه مانند سایر پیشگامان شعر معاصر عرب، اثر عمیقی از مکتب رمانتیسم پذیرفت؛ اما در ادامه حیات شعری‌اش به واقع‌گرایی نیز روی آورد(میرزاده صوغانی و همکاران، ۱٤۰۰: ٦۵). قصیده شجرة القمر در نگاه اول ویژگی‌های رمانتیسم را در خود آشکارکرده است اما نگاه پدیدارشناختی به آن جنبه‌های دیگری از این شعر را به نمایش می‌گذارد. نازک الملائکه(۱۹۲۳– ۲۰۰۷)، درباره سند این قصیده اینگونه اظهارنظر می‌کند که: «اصل آن انگلیسی و کوتاه بود و فقط کلیت داستان را از آن اقتباس کردم اما تصاویر شاعرانه و رمزها و استعاره‌ها همگی متعلق به خودم است»(نازک الملائکه، ۱۹۹۷، ج ۲: ٤۱۰). او این قصیده را در سال ۱۹۵۲ برای دخترش میسون سروده و در آن قصه پسری را روایت می‌کند که آرزوی تصاحب ماه را در سر می‌پروراند. این پسر بچه که به تنهایی در کلبه‌ای کوچک در منطقه‌ای کوهستانی زندگی می‌کند، در یک بعد از ظهر تابستانی به قله کوه صعود کرده و ماه را از آسمان به کلبه خود می‌آورد. شب‌هنگام، اهل روستا متوجه ناپدیدشدن ماه می‌شوند و به دنبال آن می‌گردند و وقتی آن را پیدا نمی‌کنند، به پسر شک کرده و به سوی کلبه او حرکت می‌کنند. پسر نیز برای از دست ندادن ماه، پس از شکافتن زمین، ماه را زیر خاک پنهان می‌کند. اهالی روستا پس از هجوم به کلبهٔ پسر، او را خفته می‌یابند و با مشاهدهٔ چهره بی‌گناه او، مردد شده و به دنبال دلیل دیگری برای ناپدیدشدن ماه می‌گردند. روز بعد، پسر در محل دفن ماه، درختی نورانی را مشاهده می‌کند که از هر شاخهٔ آن یک ماه آویزان است(عموری، ۱٤۰۱: ٦٦).

٦. پدیدارشناسی قصیده شجرة القمر

٦.۱. پسردر جایگاه اگوی محض

ابیات با معرفی پسری آغاز می‌شود که می‌توان او را نوعی اگوی محض و سوژهٔ شناسا محسوب کرد. او در بالای کوهی از کوهستانهای شمال و در کلبه‌ای به تنهایی زندگی می‌کند. مشخصات منحصربه‌فرد پسر، او را از اگوی روان‌شناختی متمایز می‌سازد. تنها بودن او، مبهم بودن وابستگی او به اطرافیان، عدم حضور پدر و مادر و دارا بودن مهارت‌هایی چون توربافی می‌تواند تأمل‌برانگیز باشد. همچنین عادت‌های عجیبی که پسر در نوع خوردن، نوشیدن و شکل تفریح و یا افکارش بروز می‌دهد، دلالتمند به نظر می‌رسند.

هُنالك كان يَعيشُ غلامٌ بَعيدُ الخَيال — إذا جاعَ يَأكُلُ ضوءَ النُجومِ وَلَونَ الجِبال
وَيَشرَبُ عطرَ الصّنوبَرِ وَالياسَمين الخَضِل — وَيَملَأُ أَفكارَهُ مِن شَذَى الزَّنبَقِ المُنفَعِل
وَكَانَ غُلاماً غَريبَ الرُّؤى غامِض الذِّكرَيات — وَكانَ يُطارِدُ عِطرَ الرُّبَى وَ صَدَى الأُغنَيَات
وَكَانَت خُلاصَةُ أَحلامِهِ أَن يَصيدَ القَمَر — وَيودعَهُ قَفَصاً مِن نَدىً وَ شَذىً وَ زَهَر
وَكَان يَقضِّي المَساءَ يَحوك الشباكَ وَ يَحلُم — يوسّدُهُ عُشُبٌ بارِدٌ عِندَ نَبعِ مُغَمغِم

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤۲۲)

(ترجمه)«آنجا پسربچه‌ای زندگی می‌کرد که خیالش به دوردست‌ها سفر می‌کرد/ گرسنه‌اش که می‌شد از روشنایی ستارگان و رنگ کوه‌ها می‌خورد/ از عطر صنوبر و یاسمن تروتازه می‌نوشید/ اندیشه‌هایش را پرمی‌کرد از رایحهٔ زنبق حساس/ پسربچه‌ای بود با رؤیاهای عجیب و خاطرات مبهم/ به دنبال عطر تپه‌ها می‌رفت و پژواک ترانه‌ها/ رؤیاهایش خلاصه می‌شد در شکار ماه/ و این‌که ماه را بگذارد توی قفسی از شبنم و بوی خوش و گل/ شب را با توربافی و رؤیابافی سپری می‌کرد/و خواب می‌دید گیاه سردی آن(ماه) را بالشی برلب چشمه‌ای جوشان قرار داده است/ شب را بیدار می‌ماند و به وادی شب و چهرهٔ ماه خیره می‌شد/ درحالی‌که عکس ماه در آب برکه‌ای خنک و معطر جلوه‌گر می‌شد».

٦. ۲. ماه در جایگاه ابژه التفاتی

همانطورکه اشاره شد پسربچه ویژگی‌های اگوی محض را از خود آشکار کرده‌است و این بدان معناست که فروکاست در شعر اعمال‌شده و شرایط برای تقویم آگاهی از ماه فراهم شده‌است. در این قصیده پسر به دنبال معنای ماه و چیستی آن است. دو نوع دیدگاه درباره معنا در آثار هوسرل مشاهده می‌شود؛ معنا به‌عنوان یک نوع مثالی که مربوط به پدیدارشناسی توصیفی است و معنا به‌عنوان محتوای آگاهی که عناصری چون التفات، فروکاست، نوئما و نوئسیس را شامل می‌شود(چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۲: ۱٤۸–۱۵۵). از میان موارد ذکر شده، هوسرل حیث التفاتی را مبنای تعریف آگاهی قرارداده‌است(پازوکی، ۱۳۹۹: ٦۳). او در کتاب *پژوهش‌های منطقی*، درپی آشکارکردن رابطه دوجانبه‌ای است که میان ذهنیت دانایی و عینیت محتوای دانایی یا همان ابژه التفاتی وجود دارد(ویلارمایول، ۱۳۹۸: ٤۹). در این قصیده بزرگ‌ترین آرزوی پسربچه، شکارکردن ماه عنوان شده‌است که جمله «یصیدالقمر» برآن دلالت دارد. همچنین با درنظرگرفتن یکی از«معانی مجازی ماه که آگاهی، بینش و بصیرت است»(ناظمیان و قربانی مادوانی، ۱۳۹۹: ۲۱۵)، ماه ابژه التفاتی مناسبی برای تبیین قوام‌بخشی آگاهی است. این معنا به همراه آماده‌ساختن وسیله‌ای برای صید ماه و بافتن تور که جمله «یحوک الشباک» برآن دلالت می‌کند، تمثیلی مناسب برای ملموس کردن مفهوم حیث التفاتی است.

تقویم آگاهی با اپوخه آغاز می‌شود. ابتدا پسر می‌بایست همه پیش‌فرض‌های تاریخی و اسطوره‌ای درباره طبیعت و ماه را به حالت تعلیق درآورد و آن‌ها را نادیده فرض کند. سپس در مرحله بعد باید تمام کنش‌های ادراکی خود را معلق سازد. بنابراین در گام اول، او با نادیده‌گرفتن محیط اطراف، همه باورها، داستان‌ها و اعتقادات دیگران درباره ماه را به حالت تعلیق در می‌آورد و در مرحله دوم نیز ادراک و کنش‌های حسی خود را از ماه در پرانتز قرار می‌دهد و بدون هیچ پیش‌فرضی درصدد شناخت ماه برمی‌آید.

باور به الهه بودن ماه در بین عرب یکی از اعتقاداتی است که در جریان اپوخه نادیده انگاشته می‌شود. در قرآن آیه ۳۷ سوره فصلت[۲۹] به عبادت ماه توسط برخی اقوام عرب اشاره شده‌است. همچنین درباره ساکنان جزیرةالعرب آمده است که آن‌ها مناة، لات و عزی را الهه‌های ماه می‌دانستند. مناة به معنای ماه تاریک، لات معادل ماه نورانی و درخشان و عزّی به هردوحالت ماه اشاره داشته‌است(الحوت، ۱۹۵۵: ۹۵–۹۷). معلق کردن تصورات و افکار مردم روستا درباره ماه نیز در همین مرحله رخ می‌دهد و همه تخیلات موجود از ماه در جریان اپوخه از دسترس صدورحکم خارج می‌شوند.

مُسامِرُنا الذَهبيّ وَساقي صَـــــدَى زَهرِنا وَساكِبُ عِطرَ السَنابِلِ وَ الوَردِ فِي شَعرِنا
مُقَبِّلُ كُلَّ الجِراحِ وَساقي شِـــفاهِ الوُرُود وَناقِلُ شَوقِ الفَراشِ لِيَنبُوعِ ماءٍ بَـــرُود
يُضيءُ الطَريقَ إلَى كُلِّ حُلمٍ بَعيدِ القَرار وَيُنمي جَدائِلُنا وَيُريقُ عَليها النُّضَار
وَمِن أَين تَبرُدُ أَهدابُنا إِن فَقَدنا القَمَر؟ وَمَن ذا يرقّقُ أَلحانَنا؟ مَن يُغَذّي السَّمَر؟

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٢٧)

(ترجمه)«همنشین طلاگون شبانه‌مان و سیراب کننده عطش گلهایمان/ همان که عطر سنبلها و گل‌ها را در موهایمان می‌ریخت/ همان‌که برهمهٔ زخمها بوسه می‌زد و لبهای گل‌ها را سیراب می‌کرد/ و عشق پروانه‌ها را به چشمه خنک آب منتقل می‌کرد/ راه‌های منتهی به هر رویای دوردستی را روشن می‌کرد/ گیسوانمان را بلند می‌کرد و برآنها طلای خالص می‌ریخت/ از کجا مژه‌هایمان خنک شود اگر ماه را ازدست‌داده باشیم؟/ چه کسی آهنگ‌های ما را لطیف و زیبا می‌کند؟/ چه کسی به محفل‌های شبانه‌مان رونق می‌بخشد؟»

ابیات مذکور باوجود ترکیب‌ها و جملاتی چون «ساكب العطر، ساقي شفاه، مقبّل كل الجراح و يضيء الطريق»، تصاویری چون(ماه–عطر)، (ماه–نوشیدنی)، (ماه– دارو) و (ماه–چراغ) را می‌آفرینند که در جریان اپوخه تمامی این تصاویر تعلیق می‌شوند و درفرآیند شناخت ابژه ماه توسط پسربچه به عنوان اگوی محض، به طورموقت نادیده انگاشته می‌شوند. علاوه بر تصاویر یاد شده، اشکال دیگر ماه که حاصل گمانه‌زنی‌های روستائیان و چوپانان درباره ناپدیدشدن ماه است نیز معلق می‌شوند.

وَعادُوا حَياري لِأَكواخِهِم يَسأَلونَ الظَلام عَنِ القَمَرِ العَبقَريّ أَتاهُ وَراءَ الغَمام؟
أَم إختَطَفَتهُ السَّعالي وَأخفتهُ خَلفَ الغُيُوم وَراحَت تُكسّرُهُ ضِيـــاءَ النُجُوم؟
أَم إبتَلَعَ البَحُـــر جَبهَتَهُ البَضّةَ الزَّنبَقِيَة؟ وَ خفاهُ في قَلعهٍ مِن لآلئ بَيضٍ نَقيّة؟
أَم الرِيحُ لم يُبقِ طُول التَنقُّلِ مِن خُفِّها؟ سِوى مِزَقٍ خَلِقاتٍ فَأخفَتهُ في كَهفِها
لِتَصنَعَ خُفّينِ مِن جِلدِهِ اللّـــين الَّبَنيّ وَأَشرطةً مِن سَناهُ لِهَيكَلِها الزَّنبقـــي

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٣٤)

(ترجمه)«سردرگم به کلبه‌هایشان بازگشتند در حالی‌که از تاریکی/ سراغ ماه افسانه‌ای را می‌گرفتند، آیا پشت ابرها گم شده است؟/ یا اینکه ماده‌غول او را ربوده است و پشت ابرها پنهانش کرده است/ و شروع کرده به تکه‌تکه کردنش تا از آن به ستاره‌های روشن بدهد؟/ یا اینکه دریا پیشانی نازک و زنبق‌گونش را بلعیده است؟/ و او را در دژی از مرواریدهای سفید و خالص پنهان کرده است؟/ یا اینکه باد از بس راه‌رفته است از کفش‌هایش/ جز تکه پاره‌هایی کهنه نمانده است، به خاطر همین ماه را توی غار خود پنهان کرده است/ تا از پوست نرم و شیری(رنگ) او دو تا کفش بسازد/ و برای پیکر زنبقی خود از روشنایی ماه روبان بسازد».

مردم معتقدند عناصرطبیعی چون باد و آب پیش‌زمینهٔ غیبت ماه را فراهم ساخته‌اند. آن‌ها دریا را دلیل خورده شدن ماه می‌دانند و این باورها تصویر(ماه– خوردنی) را به وجود می‌آورد که جمله «إبتلع البحر» براین معنا اشاره دارد و یا باد را عامل تبدیل ماه به کفش تصور می‌کنند که در این صورت تصویر(ماه–پوشیدنی) خلق می‌شود. در جریان اپوخه تمام

تصاویر مذکور در پرانتز قرارگرفته و از داوری خارج می‌شوند. تقلیل پدیدارشناسانه در مرحله دوم تصورات پسربچه از ماه را شامل می‌شود که او آن‌ها را نیز به حالت تعلیق درمی‌آورد. یکی از این تصاویر آتش بودن ماه است. فکر صید این گوی نورانی، با اسطوره پرومته[۳۰] بینامتنیت دارد که موضوع آن ربایش آتش است و نشانهٔ نوعی نافرمانی و سرپیچی هوشمندانه از دستور والدین و جامعه به شمار می‌رود. پسربچه نیز همچون پرومته به فکر ربودن آتش است و با این نیت، ماه را چون آتش می‌پندارد. این تصور پایدار نیست و در ذهن پسر دگرگون شده و به پرنده تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر تصویر(ماه–آتش) با تصویر(ماه– پرنده) جایگزین می‌گردد. واژه «قفص» در بیت زیر پرنده بودن ماه را به ذهن متبادر می‌سازد.

وَكانَت خُلاصَةُ أَحلامِهِ أَن يَصيدَ القَمَر وَيودعَهُ قَفَصاً مِن نَدىً وَشَذىً وَزَهَر

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٢٢)

(ترجمه)«رویاهایش خلاصه می‌شد در شکار ماه/ و این که ماه را بگذارد توی قفسی از شبنم و بوی خوش و گل».

هنگامی که پسر ماه را شکار می‌کند، تصویرابژه التفاتی ماه، از(ماه–پرنده) به (ماه–کودک) تغییر می‌کند. کلماتی چون پیشانی، مژه، لب، سر و حالاتی چون خندان بودن، درآغوش گرفتن، مخفی کردن، دفن کردن و شکارکردن همگی بر بدنمندی و انسان‌پنداری ماه دلالت دارند.

وَطَوَّقَهُ العـــاشِقُ الجِبلِيّ وَمَـسَّ جَبينَهُ وَقَبّلَ أَهدابَهُ الذائِباتِ شَذىً وَليـــونَه

وَأَرقَــدَهُ في مِهـــادٍ عَبيريَّةِ الرّونـــقِ وَكَلّلَهُ بِالأَغـــاني، بِعَينَـيهِ، بِالزَّنبــق

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٢٥)

(ترجمه)«عاشق کوهستانی او را محاصره کرد و پیشانی‌اش را لمس کرد/ بر مژه‌های او که سرشار از عطر و نرمی در حال آب شدن بود، بوسه زد/ او را در گهواره‌ای عطرآگین و زیبا خواباند/ و تاجی از ترانه‌ها و گل زنبق بر سرش نهاد».

در این ابیات افعالی چون«طوّقه، مسّ، أرقده و کلّله»، بر بدنمندی ماه دلالت دارند که در جریان اپوخه و پدیدارشناسی ابژه ماه، تصاویر حاصل از آنها از دسترس شناخت، خارج می‌شوند. بررسی کارکرد اپوخه، اگوی محض و حیث التفاتی، تا این قسمت از شعر، بردوره دوم تطور فکری هوسرل یعنی پدیدارشناسی استعلایی مطابقت داردإ اما قصیده از این پس، دوره سوم پدیدارشناسی هوسرل و مسئله زیست جهان را تبیین می‌کند.

٦ .٣. طبیعت و اهل روستا در جایگاه زیست جهان

در قصیده شجرة القمر پس از آنکه ماه توسط پسر صید شد، فریاد اعتراض دیگران به گوش او رسید و بـه‌این‌ترتیب پسـر متوجه شد که ابژه التفاتی ماه تنها به آگاهی او متعلق نیست؛ بلکـه اگوهـای دیگـر همچـون روسـتائیان و چوپانـان و حتـی طبیعت نیز از طریق حیث التفاتی به ابژه ماه مربوط می‌شوند. این معنا با عبارت «صوت احتجاج و لحن الرعاة» در ابیات زیر مشخص شده‌است.

وَفي القَريةِ الجَبَليّـــةِ في حَـــلَقاتِ السَّـمَر وَفي كُلّ حَقلٍ تَنادي المنادون: أَينَ القَمَر؟!

وَأَينَ أَشِعـــتُهُ المُـخـــمُـليّـــةُ فِي مَرجِنا؟ وَأَينَ غَـــلائِلُهُ السُّـــحُبيّـــة فِي حَقلِنا؟

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٢٦)

وَلَحنُ الرُعـاةِ تردّدَ فِي وَحـشَةٍ مَضـنـيـــة فَضَجّت بِرَجعِ النَشيدِ العَرائشُ وَ الأوديـــة

وَطاف الصّدَى بِجِناحَيهِ حَول الـجـبالِ وَطار إلى عَرَبـــاتِ النُجُومِ وَيثُ يَنامُ النَّهـــــار

وَجَمَّعَ مِن سَكَراتِ الطَبيعَةِ صَوتَ اِحتِجـاج ترددَ عِندَ عَريشِ الغُـــــلامِ وَراءَ السِّـــيـاج

وَهَزَّ السُكُونَ وَ صـاحَ: لماذا سَرَقت القَمـر؟ فَجُنَّ المَساءُ وَنـادَى وَأَيـنَ خَبأتَ القَمَـــــر؟

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤٢٨-٤٢٩)

(ترجمه)«در روستای کوهستانی در محافل شبانه/ و در هر مزرعه‌ای ندادهندگان نـدا سـردادند«ماه کجاسـت»؟/ پرتوهـای مخملی‌اش در علفزار ما کجاست؟/ پرده‌های نازک ابری‌اش در مزارع ما کجاست؟ چوپانان آهنگ خود را با اندوهی طاقت-فرسا تکرار کردند/ کلبه‌ها و وادی‌ها پر شدند از پژواک این سرود/ پژواک با دوبال خود به گرد کوه‌ها به گردش درآمـد/ بـه سمت ستارگان که همچون ارابه‌هایی بودند و به جایی که روز می‌خوابد پرواز کرد/ از طبیعت سرمست صـدای اعتـراض را جمع کرد/ در آستانه کلبه پسربچه پشت پرچین تکرار کرد/ آرامش را به هم زد و فریاد زد: «چـرا مـاه را دزدیـدی؟»/ شـب دیوانه شد و فریاد زد: «ماه را کجا پنهان کردی؟».

در این ابیات تجربه همدلی پسر با اهل روستا و چوپانان، او را به وجود اگوهای دیگر آگاه ساخته‌اسـت. به‌طوری‌کـه ایـن موضوع، باعث پی‌ریزی شناخت جدیدی از ابژه التفاتی ماه در ذهن پسر می‌شود. به‌عبارت‌دیگر آنچه از شرایط جهان مـادی که به نظر می‌رسید باید در پرانتز قرارگیرد و تعلیق شود، دوباره در جریان تقویم ابژه وارد می‌شـود. بنـابراین، پیش‌داده‌هـای زمانی و مکانی از مواردی هستند که از حالت تعلیق درآمده و در عمل تقویم ماه مشارکت می‌کنند. زمان نمادشناسـی بسـیار گسترده‌ای دارد و طیف وسیعی از مصادیق را دربرمی‌گیرد. ماه نیز یکی از نمادهای زمان به شمار می‌رود و فارغ از مذکر یـا مؤنث فرض شدن، «نماد زمان مدور و صیرورت عالم است. همچنین ماه نماد بی‌مرگی و ابـدیت، تجدیـدحیات و جـاودانی نیز است»(کوپر، ۱۳۸۰ :۳٤۰-۳۳۹). در قصیدهٔ شجرة القمر، تجربه ادراک التفاتیِ ماه برای پسـر از دو جـزء مـرتبط بـا هـم تشکیل شده‌است. یکی بخش واقعی و زمانمند که همان ماه است که بر ابژه متحرکی که شب‌هنگام نورافشانی می‌کند منطبق است و دیگری عمل التفاتی یا نوئسیس پسر که با کنش توجه همیشگی او به ماه و در نهایت بالارفتن از نردبان و شکار مـاه تناسب دارد. معنای این عمل یا نوئما نیز به شکل یک کودک مجسم شده که با قرارگرفتن در گهواره و مزین شـدن بـه تـاج گل مورد توجه واقع می‌شود. از سوی دیگر، زمین، روستا و کوهستان سه عنصرمکانی هستند که در شعر به آنها اشاره شـده است. پسر در کوهستان سکونت دارد و از آنجایی که «کوه از لحاظ نمادگرایی به آسـمان نزدیـک است»(شـوالیه وگربـران، ۱۳۸٤، ج ٤: ٦۳٦)، می‌تواند نشانه‌ای براستعلایی بودن اگوی محض باشد. همچنین در دید وسیع‌تر، پسر روی زمینی زیست می‌کند که تصویر اسطوره‌ای آن با تصویر(زمین –مادر) در ارتبـاط اسـت و بـا فـرض تصـویر اسطوره‌ای(آسـمان- پـدر) و قرارداشتن ابژه التفاتی ماه در آن، تصویر(ماه-بذر) در ذهن پسر آشکار می‌شود. این انگاره از ماه، پسر را به دفن‌کـردن آن در

زمین ترغیب می‌کند. کنش دفن کردن نمایانگر وصلت زمین و آسمان به عنوان مادر و پدر است و ثمره آن به صورت درخت در شعر آشکار می‌شود.

وَمَرّت دَقائقُ مُنفَعِلاتٌ وَقَلبُ الغُلام تُمزِّقُهُ مُديةُ الشكِّ في حَيرَةٍ وَظَلَام

وَجَاء بِفَأسٍ وَ رَاحَ يَشُقَّ الثَّرى في ضَجَر ليدفِنَ هذا الأَسيرَ الجميلَ وَأَينَ المفَرّ؟

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤۳۱)

(ترجمه)«دقایقی پر از هیجان سپری شد در حالیکه/ چاقوی تردید قلب پسربچه را در حیرت و تاریکی پاره پاره می‌کرد/ تیشه‌ای آورد و سراسیمه شروع کرد به شکافتن خاک/ تا این گرفتار زیبا را دفن کند، به کجا باید فرار کرد؟چاره چیست؟»

در نهایت، ثمره آگاهی پسر درباره ماه به ظهور درخت سدری بلندبالا منجر می‌شود که نماد آگاهی و بصیرت و پیونددهندهٔ زمان و مکان یا به عبارتی وصلت آسمان و زمین است.

هنالك كانت تقوم وتمتدّ فی الجوّ سدره جدائلها كسيت خضرة خصبة اللون ثرّه

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤۳٦)

(ترجمه)«آنجا در آن پهنه درخت سدری قد برافراشته و گسترده بود/ شاخه‌هایش سرسبز بودند و سرشار از رنگ و آب».

درخت یکی از مضامین غنی و رایج است که کتابشناسی آن به‌تنهایی به‌اندازه یک کتاب خواهد بود. درخت به دلیل تغییر دائمی، نماد زندگی است و با عروجش به‌سوی آسمان، مظهر راست‌قامتی است. همچنین، درخت سه سطح جهان ازجمله زیرزمین، روی زمین و ارتفاعات را به هم متصل می‌سازد و با چهار عنصرطبیعی حیات ارتباط دارد(نک: شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج۳: ۱۸۷–۱۸۸). اسطوره درخت از لحاظ ارتباط با بشر، نماد طبیعت انسان نیز به شمار می‌رود و از این رو برای اصل یکسان‌پنداری و همپایگی عالم کبیر و عالم صغیر مثال زده می‌شود. درخت از نظر فلسفی نیز نماد کثرت در وحدت است زیرا معمولاً چند شاخه از یک ریشه می‌رویند و درنهایت میوه بر روی شاخه‌ها پدیدار می‌شود و این به نوعی به معنای از وحدت به کثرت رسیدن و دوباره به وحدت بازگشتن است که براتحاد آسمان و زمین دلالت دارد(کوک، ۱۳۸٦: ۱۳).

بنابرآنچه گفته شد، روش پدیدارشناسانه استعلایی برای تقویم معنای ماه به ظهور تصویر انتزاعی(درخت ماه) منتهی می‌شود. این تصویر انتزاعی، ساختاری از نوئمای ماه را به نمایش می‌گذارد که ایده‌آل و غیرزمانی است. با بازگشت به نماد ماه به عنوان زمان، مسائل پدیدارشناسی زمان و تحلیل‌های هوسرل درباره چگونگی برساختن زمان مطرح می‌شود. تقویم زمان، از دشوارترین مسائلی است که هوسرل و منتقدانش را مشغول خود ساخته‌است. هوسرل وجود سه سطح در زمان را مطرح کرده‌است که سطوح آن از سطح به ژرفا به ترتیب، زمان عینی یا جهانی، زمان درونی یا حلولی و زمان مطلق نام‌گذاری شده‌اند. زمان جهانی و عینی[۳۱] با اندازه‌گیری معین می‌شود و رخدادهای زیست‌جهان را زمانمند می‌کند(راثی، ۱۳۹۰: ۷۵). زمان حلولی و درونی[۳۲] که نام دیگر آن زمان پدیدارشناسی است، جنبه خصوصی داشته و ساختار همه تجربه‌های زیسته را تشکیل می‌دهد. لازم به ذکر است این سطح علاوه بر اینکه مقوم زمان عینی است، ساختار اساسی تمام تجربه‌های دیگر است و هوسرل از این سطح به عنوان ویژگی عام همه فرآیندهای ذهنی یاد می‌کند(نک: راثی، ۱۳۹۰: ۷۳).

از آنجا که«سطح درونی بـه تنهـایی نمی‌توانـد مقـوم آگـاهی خـود باشـد، نیازمنـد سـطح سـومی اسـت کـه جریـان دارد» (Sokolowski, 2000: 130-132). سطح سوم، زمان مطلق نام دارد که خـود زمانمنـد نیسـت امـا خاسـتگاه زمانمنـدی سطوح دیگر است. به گفته هوسرل، سطح سوم زمان آگاهی آنقدرعجیب است کـه بـرای توصـیف ویژگی‌هـای آن واژگـان مناسبی وجود ندارد(Husserl,1991,79)؛ بنابراین با مجاز و استعاره مجسم می‌شود. در قصـیده شـجرة القمـر، ابـژه مـاه، نماینده زمان عینی و جهانی است که در اندازه‌گیری زمان به عنوان یکی از استانداردهای رایج بـه کـار مـی‌رود. تجربـه‌های ادراکی و خصوصی پسر از ماه همچون تجربه کودک انگاری ماه و یادآوری بازآفرینی‌های ماه ماننـد پرنـده‌انگاری و آرزوی اسیرکردن آن در قفس، همگی ناظر بر زمان حلولی و درونی است. اما ژرف‌ترین سطح معنای زمانی ماه، به بـذرانگاری مـاه توسط پسر مربوط می‌شود. این لایه از آگاهی، مطلق و غیرزمانی است و بـا اسـتعاره درخـت در شـعر نمایـان شـده اسـت. درختی خیالی با میوه‌های ماه‌گون که نظیر عینی آن وجود ندارد.

وَمَرَّت عُصُورٌ وَما عاد أَهلُ القُرى يَذكُرون — حَياةَ الغُلامِ الغَريبِ الرُؤى العبقريّ الجُنون
وَحَتى الجبالُ طَوَت سرَّه وَتنَاست خـُطاهُ — وَأَقمـارَهُ وَأَنـاشيـدَهُ واندفاعَ مُنـــــــــاهُ
وَكَيفَ أعادَ لِأَهلِ القُرى الوالهين القَمَـــر — وَأَطلَقَهُ في السَّمـــاءِ كما كانَ دونَ مَقَـــــر
يَجوبُ الفَضاءَ وَيَنثرُ فيه النَدَى والبـُـروده — وَشِبهَ ضَبـــابٍ تحدّر مِن أُمسياتٍ بَعيـــده
وَهمَساً كَأَصداءِ نبعٍ تحدّر في عُمقِ كَهفِ — يُؤَكِّـدُ أَنَّ الغـُلامَ وَقِصّتَهُ حُـلمُ صَيـفِ

(نازک الملائکة،۱۹۹۷،ج ۲: ٤۳۸)

(ترجمه)«قرن‌ها گذشت و اهالی روستا دیگر به یاد نمی‌آوردند/ زندگی پسربچه‌ای را که رؤیاهای عجیب و نبوغی جنون-آمیز داشت/ حتی کوه‌ها هم رازش و قدم‌هایش را پنهان کردنـد/ مـاه‌هـایش، سـرودها و خـروش آرزوهـایش را بـه دسـت فراموشی سپردند/ و این که چطور ماه را به اهالی عاشق روستا بازگرداند/ و آن (ماه) را در آسمان رها کرد همچنان که جای ثابتی نداشت/ آسمان را درمی‌نوردد و در آن شبنم و خنکی/ و مه که از شب‌های دور سرازیر شده/ و نجـوایی کـه همچـون پژواک چشمه‌ای سرازیر در ژرفای یک غار است را، می‌پراکند/ و براین حقیقت صحه می‌گذارد که پسربچه و داستان او یک رؤیای تابستانه است».

در واپسین قسمت از قصیده شجرة القمر، صحنه‌ای مجسم می‌شود که می‌تواند تغییر عقیده هوسرل درباره پروژه استعلایی را توضیح دهد. هوسرل پس از توجه به مسئله زمان و در نظرگرفتن سایر انتقاداتی که بر پدیدارشناسی استعلایی وارد آمـده بود، جمله مشهور خود را در یکی از پیوست‌های کتاب *بحران* اینگونه مطرح می‌کند: «فلسفه به مثابـه علـم مـتقن! رویـا بـه پایان رسید»[۳۳](Husserl, ۱۹۷۰: ۳۸۹). در قسمت پایانی شعر نیز زمان، باعث از یادرفتن ماجرای پسربچه و ماه می‌شود. به گونه‌ای که زیست‌جهان و دیگر اگوها این آگاهی را مانند یک رویایی تابستانی به فراموشی می‌سپارند.

نتیجه

–اکثر مؤلفه‌های پدیدارشناسی هوسرل از جمله التفات، اپوخه(فروکاست)، نوئما و نوئسیس، اگوی محض، زیست‌جهان و سطوح مختلف زمان مانند زمان آگاهی مطلق در این قصیده قابل تطبیق بوده که بر انتخاب درست این شعر برای تبیین نظریه هوسرل دلالت دارد. این انطباق می‌تواند به طورضمنی نمونه‌ای عینی برای خویشاوندی شعر و فلسفه باشد.

–پژوهش حاضر دو دستاورد را درباره پروژه استعلایی هوسرل معرفی می‌کند؛ در ابتدا به تطبیق مراحل و مؤلفه‌های مؤثر در پدیدارشناسی استعلایی می‌پردازد. سپس، به برخی علت‌های تعدیل و تغییر جهت این پروژه توسط او اشاره می‌کند.

– خوانش پدیدارشناسانه قصیده شجرة القمر، ناظر بر دوره پدیدارشناسی استعلایی است. بنابراین؛ در اولین گام، با اِعمال اپوخه برطبیعت و سپس با تقلیل استعلایی، پسربچه را به عنوان اگوی محض در نقطه شروع برای قوام‌بخشی معنای ابژه التفاتی ماه قرار می‌دهد. پسربچه در مراحل مختلفِ التفات خود به ماه، معانی مختلفی از آن برداشت می‌کند. کنش‌های ذهنی پسر در ابتدا، تصویر(ماه –پرنده) را حاضر می‌سازد و شِوش آرزو در او، حیث التفاتی را با اقداماتی چون صعود به بالاترین مکان برای دستیابی به ماه، مقدمه‌سازی می‌کند. این تطبیق، مفهوم استعلایی بودن پدیدارشناسی را تا حدودی تبیین کرده‌است.

– توجه پسربچه به اعتراضات مردم و طبیعت، بر انتقاداتی که بر پروژه استعلایی هوسرل وارد شده بود، منطبق است.واکنش پسر دراین مرحله، خارج کردن مؤلفه‌های زمانی و مکانی از وضعیت اپوخه و دخیل کردن آن‌ها در شناخت ماه است که نتیجه آن به پدیدارشدن تصویر(ماه–بذر) می‌انجامد که در نهایت با استعاره درخت ماه و وحدت آسمان و زمین که به ترتیب نماد زمان و مکان هستند، محقق می‌شود. این وحدت نوعی رهایی از زمان را به نمایش می‌گذارد که می‌تواند دال برادعای غیرزمانمند بودن آگاهی مطلق در سطح سوم زمان از دیدگاه هوسرل باشد که در شعر با تصویر درخت ماه مجسم شده‌است. این قصیده در پایان، تمام آنچه برای پسر رخ داده را رویای کوتاه تابستانی فرض می‌کند که بر چرخش پدیدارشناسی استعلایی هوسرل یعنی آنجا که می‌گوید: «رویا پایان یافت»، منطبق است.

پی‌نوشت

۱. Edmund Husserl
۲. *Parmenides*
۳. Goethe
۴. René Descartes
۵. Gottfried Wilhelm Leibniz
۶. Baruch Spinoza
۷. Locke John
۸. George Berkeley
۹. David Hum
۱۰. Immanuel Kant
۱۱. Franz Brentano
۱۲. Descriptive phenomenology

[۱۳]. نوکانتیسم (Neo-Kantianism) به گونه‌ای از احیاء فلسفه برپایه خطوطی که به‌دست امانوئل کانت در قرن هجدهم پایه‌گذاری شده بود، اشاره دارد. آنها همگی ایده‌آلیست هستند و روانشناسی و متافیزیک را مردود می‌دانند. همچنین از میان مکاتب مختلف نئوکانتی دو مکتب ماربورگ(Marburg School) و مکتب بادن(*Baden* school) از همه شاخص‌تر هستند(بوشنسکی، ۱۹۹۲: ۱۲۹-۱۳۰).

[۱٤]. Paul Natorp
[۱٥]. Heinrich John *Rickert*
[۱٦]. *Ernst Cassirer*
[۱۷]. Alexis Meinong
[۱۸]. Graze
[۱۹]. Transcendental phenomenology
[۲۰]. Martin Heidegger
[۲۱]. Intentionality
[۲۲]. Noesis
[۲۳]. Noema
[۲٤]. Reel
[۲٥]. Sense
[۲٦]. Thetic
[۲۷]. Epoche
[۲۸]. lifeworld

[۲۹]. ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾(فصلت/ ۳۷).

[۳۰]. پرومته(Prometheus) در اساطیریونانی از نژاد تیتان‌ها(Titans) بود و به فرشتهٔ آتش شهرت دارد. زیرا «در عصر آفرینش انسان‌ها زئوس اجازهٔ دراختیارداشتن همه چیز به جز آتش را به انسان‌ها داده بود اما پرومته به دور از چشم زئوس آتش را به انسان‌ها بخشید و به همین دلیل موردخشم و تنبیه زئوس واقع شد» (نک: گریمال، ۱۳۷۸: ۷۷۹-۷۸۲).

[۳۱]. Transcendent
[۳۲]. Immanent

[۳۳]. مفسران هوسرل درباره این جمله او تبیین‌های ضدو نقیضی دارند که برای توضیح بیشتر به مقاله «زمانمندی آگاهی و تاریخمندی آگاهی گذر از پروژه استعلایی» از علیرضا حسن پور مراجعه کنید.

کتابنامه

۱.احمدی، بابک(۱٤۰۰).**ساختار و تأویل متن**، چاپ ۲۲، تهران: مرکز.

۲.اسمیت، ای. دی(۱۳۹۷)، **ادموند هوسرل ایده پدیده‌شناسی**، ترجمه: حسن عرب، تهران: زندگی روزانه.

۳.اینگاردن، رومن(۱۳۹٦)، **درباره انگیزه‌هایی که هوسرل را به ایده‌آلیسم استعلایی سوق دادند**، ترجمه: محمد اصغری، تهران: تمدن علمی.

٤.بوشنسكي، إ.م(١٩٩٢)، **الفلسفة المعاصرة في أروبا**، تعريب: عزت قرني، الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب.
٥.پازوکی، بهمن(١٣٩٩)، **درآمدی بر پدیدارشناسی هوسرل بررسی بعضی مفاهیم اساسی**، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
٦.الحوت، محمود سليم(١٩٥٥)، **في طريق الميثولوجيا عندالعرب**، بيروت: دارالكتب.
٧. رشیدیان، عبدالکریم(١٣٨٤)، **هوسرل در متن آثارش**، تهران: نی.
٨. ساکالوفسکی، رابرت(١٣٩٥)، **درآمدی برپدیدارشناسی**، ترجمه: محمدرضا قربانی، تهران: گام نو.
٩.شفيق شيّا، محمد(٢٠٠٩)، **في الأدب الفلسفي**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.
١٠.شوالیه، ژان، گربران، آلن(١٣٨٤)، **فرهنگ نمادها**، ج٣ و ٤، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
١١.الشهرزوري، يادكار لطيف(٢٠١٥)، **الظاهراتية و النقد الأدبي، الأصول المعرفية للمناهج النقدية**، دمشق: دار الزمان للطباعة و النشر و التوزيع.
١٢.ضاهر، عادل(١٤٠٠)، **شعر و وجود پژوهشی فلسفی در شعر أدونیس**، ترجمه: سید حسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
١٣.غراندن، جان(٢٠١٧)، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، تعريب: عمر مهيبل، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
١٤. کوپر، جی سی (١٣٨٠)، **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، چ١ ،ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.
١٥.کوک، راجر(١٣٨٦)، **درخت زندگی**، ترجمه: سوسن سلیم زاده و هلینا مریم قائمی، تهران: جیحون.
١٦.گریمال، پیر(١٣٧٨)، **فرهنگ اساطیر ایران و روم**، ترجمه: احمد بهمنش، چ٤، تهران: امیرکبیر.
١٧.نازک الملائكة(١٩٩٧)، **ديوان اشعار**، ج٢، بيروت: دارالعودة.
١٨.ناظمیان، رضا، قربانی مادوانی، زهره(١٣٩٩)، **شعر نو عربی**، تهران: علامه طباطبایی.
١٩. ورنو، روژه، وال، ژان(١٣٩٢)، **نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن**، ترجمه: یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.
٢٠.ویلاردمایول، ویکتور(١٣٩٨)، **هوسرل**، ترجمه: سینا رویایی، تهران: آگاه.
٢١.هوسرل، ادموند(٢٠١٠)، **مباحث منطقية، مقدمات في المنطق المحض**، ج ١، تعريب: موسى وهبة، ابوظبي: كلمة و المركز الثقافي العربي.
٢٢.هوسرل، ادموند(٢٠٠٧)، **فكرة الفينومينولوجيا**، تعريب: فتحي إنقزو، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
٢٣.امیری، مصطفی(١٣٨٨)، «زندگی و حیات علمی، سالشمار زندگی هوسرل»، کتاب ماه فلسفه، شماره ٢٩، صص٤ -٢٤.
٢٤.چیت‌ساز، مازیار، حجتی، محمدعلی، احمدی افرمجانی، علی اکبر، نبوی، لطف الله (١٣٩٢)،«هوسرل اول و دوم: تطور آرای هوسرل در مورد فلسفة زبان»، حکمت و فلسفه، دوره ٩، شماره ٢، صص ١٤٧-١٦١.
٢٥.راثی، فاطمه(١٣٩٠)،«زمان‌اندیشی درونی از دیدگاه هوسرل»، جستارهای فلسفی، شماره ٢٠، صص ٦٣-٩٠.
٢٦.عموري، نعيم(١٤٠١)،«دراسة دلالية سردية في قصيدة شجرة القمر لنازك الملائكة»، بحوث في اللغة العربية، عدد ٢٦، صص ٦٣-٧٤. DOI: 10.22108/RALL.2020.121895.1266
٢٧.فتوحی رودمعجنی، محمود(١٤٠١)، «خویشاوندی شعر و فلسفه در قرن بیستم»، نقد ادبی، سال ١٥، شماره ٦٠، صص ١٤٧-١٧٤.

۲۸.کنعانی، ابراهیم(۱۳۹۳)، «شعر قیصر امین پور از منظر پدیدارشناسی»، پژوهش‌های نقـد ادبـی و سبک‌شناسـی، دوره ۵، شـماره ۱۸،صص ۱٤۳-۱٦۲.

۲۹.میرزاده صوغانی، طاهره، احمدی چناری، علی اکبر، حبیبی، علی اصغر(۱٤۰۰)، «واکاوی جلوه‌هـای کهـن الگـوی آنیمـوس در شعر نازک الملائکه»، زبان و ادبیات عربی، دوره ۱۳، شماره۳، صص ٦۰-۷۷. DOI:10.22067/jallv13.i3. 2106-1055

30. Husserl, E. (1991). **On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)**, translated by John Barnett Brough; Dordrecht/ Boston/ London: Kluwer Academic Publishers.

31. Husserl, E. (1970).**The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy**, translated by David Carr, Evanston: Nortwestern University Press.

32. Sokolowski, R.(2000). **Introduction to Phenomenology**, Cambridge University Press.

Reference

Ahmadi, B. (2021). *Structure and interpretation of the text*, Tehran: Center. [In Persian].

Al-Hout, M. S. (1955), *In the path of Arab mythology*, Beirut: Dar Al-Kutub. [In Arabic].

Al-Shahrazouri, Y. L. (2015). *Phenomenology and Literary Criticism*, Cognitive Origins of Critical Approaches, Damascus: Dar Al-Zaman for Printing, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Amouri, N. (2022). "A narrative semantic study in the poem “Shagarat al- Qamar” by *Nazik al-Malaika*", *Research in the Arabic Language*, 26, 63-74. [In Arabic]. DOI: 10.22108/RALL.2020.121895.1266

Amiri, M. (2009). "Life and scientific life, Chronicle of Husserl's life", *Book of the Month of Philosophy*, 29, 4-24. [In Persian].

Bochinsky, E.M. (1992). *Contemporary Philosophy in Europe*, translated by Izzat Qarni, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.[In Arabic].

Chitsaz, M. Hojjati, M, A, Ahmadi Aframjani, A. A& Nabavi, L. (2013). "Husserl I and II: The evolution of Husserl's views on the philosophy of language", *Hikmat and Philosophy*, 9(2), 147-161. [In Persian].

Cooper, J.C. (2010). *Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, 1 translated by Maleeha Karbasian, Tehran: Farshad. [In Persian].

Cook, R. (2016). *The Tree of Life*, translated by Sousan Salimzadeh and Helina Maryam Ghaemi, Tehran: Jihoon. [In Persian].

Fotouhi Roudmoajni, M. (2022). "Relationship between poetry and philosophy in the 20th century", *literary criticism*, 15(60), 147-174.[In Persian].

Grandin, J. (2017). *The Hermeneutical Curve of Phenomenology*, Arabization: Omar Mehibel, Beirut: Arab Science House – Publishers. [In Arabic].

Grimal, P. (1999). *Mythology of Iran and Rome*, translated by Ahmad Bahmanesh, Tehran: Amirkabir. [In Persian].

Husserl, E. (2010). *Logical Investigations, Introductions to Pure Logic*, Part1. translated by: Musa Wahba, Abu Dhabi: Kalima and the Arab Cultural Center. [In Arabic].

----------. (2007).*The Idea of Phenomenology*, translated by: Fathi Engzo, Lebanon: The Arab Organization for Translation. [In Arabic].

----------. (1991). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, translated by John Barnett Brough; Dordrecht/ Boston/ London: Kluwer Academic Publishers.

----------. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*, translated by David Carr, Evanston: Nortwestern University Press.

Ingarden, R. (2016).*About motivations that led Husserl to transcendental idealism*, translated by Mohammad Asghari, Tehran: Tamadon Elmi. [In Persian].

Kanani, E. (2013). "Kaiser Aminpour's poetry from the perspective of phenomenology", *researches of literary criticism and stylistics*, 5(18), 143-162. [In Persian].

Mirzadeh Soghani, T, Ahmadi Chenari, A. A, Habibi, A. A. (2021). "Exploring Manifestations of Animus Archetype in Nazik Al-Malaika's Poems", *Arabic Language and Literature*, 13(3), 60-77.[In Persian]. Doi:10.22067/jallv13.i3. 2106-1055

Nazemian, R. Ghorbani Madavani, Z. (2019). *New Arabic poetry*, Tehran: Allameh Tabatabai. [In Persian].

Nazik al-Malaika. (1997). *Divan Poetry*, Part 2, Beirut, Dar Al-Awda.

Pazouki, B. (2018). *An Introduction to Husserl's Phenomenology, Examining Some Basic Concepts*, Tehran: Hikmat and Philosophy Research Institute of Iran. [In Persian].

Rashidian, A. K. (2005), *Husserl in the text of his works*, Tehran: Ney. [In Persian].

Rathi, F. (2013). "Internal temporal thinking from Husserl's point of view", *Philosophical Essays*, 20, 63–90. [In Persian].

Shafiq Shia, M. (2009). *In philosophical literature*, Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Smith, E. (2017). *Edmund Husserl's Idea of Phenomenology*, translated by Hassan Arab, Tehran: Zendegi Rouzaneh. [In Persian].

Shovalieh, J, Gerbran, A. (2005), *Symbols Culture*, vol. 3 & 4, translated by Soudabe Fazali, Tehran: Jihoon. [In Persian].

Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*; Cambridge University Press.

Sokolowski, R. (2015), *An introduction to phenomenology*, translated by Mohammad Reza Ghorbani, Tehran: Gam Nou. [In Persian].

Verno, R. Wall, J. (2012), *A look at phenomenology and philosophies of existence*, translated by Yahya Mahdavi, Tehran: Kharazmi.[In Persian].

Willard Mayol, V.(2018). Husserl, translated by Sina Royai, Tehran: Aghaz. [In Persian].

Zaher, A. (2021). *Poetry and a philosophical pzhohishi existence in the poetry of Adonis*, translated by Seyyed Hossein Seydi, Mashhad: Ferdowsi Mashhad University. [In Persian].

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

زبان و ادبیات عربی، دورۀ پانزدهم، شماره٤ (پیاپی ۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:٤۰-۲۰

شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا

(پژوهشی)

حجت رسولی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، نویسنده مسئول)[1]
شیلر احمدی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4.2210-1203

چکیده

ابن‌طباطبا، ناقد برجستۀ ادب عربی قرن چهارم هجری، در اثرش عیار الشعر شیوه‌ای متمایز را در پرداختن به نقد ادب عربی در قیاس با آثار ناقدان هم‌عصر و گذشتگان خود و حتی ناقدان پس از خود پی گرفته است. ابن‌طباطبا به‌طور خاص به شعر به‌عنوان صنعتی هنری پرداخته و ساختار و نظم شعری را محور اصلی بحث خویش قرار داده است، به‌گونه‌ای‌که از لابه‌لای گفته‌های وی می‌توان تفاوت ظریف میان گونه‌های متفاوت ادبی همچون نظم و نثر و شعر را استنباط کرد. حال از آنجایی‌که تمرکز ابن‌طباطبا بر صناعت شعری است و، از طرفی، برخی پژوهشگران بر این اعتقادند نقد قدیم عربی نقدی است صورت‌گرا، کوشیده‌ایم با استناد به آراء نقدی ابن‌طباطبا در عیارالشعر در چهارچوب اصول صورت‌گرایی روسی نشان دهیم چه میزان می‌توان ابن‌طباطبا را مشمول این حکم کلی دانست و وی را ناقدی با رویکرد صورت‌گرایی تلقی کرد. همچنین، چه میزان شواهد موجود در عیار الشعر این فرضیه را، که نقد ادبی عربی قدیم نقدی است صورت‌گرا، تقویت می‌کند. بنابراین، در این پژوهش آراء نقدی ابن‌طباطبا با استقراء شواهدی از کتاب عیار الشعر براساس شاخصه‌های اصلی رویکرد صورت‌گرایی روسی و با روش تحلیل محتوایی به بحث گذاشته شد. نتیجۀ پژوهش نشان داد ابن‌طباطبا در رأس ناقدانی قرار دارد که رویکردی صورت‌گرایی دارند و آراء نقدی وی این فرضیه را، که نقد قدیم عربی نقدی صورت‌گراست، بیش از پیش تقویت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نقد قدیم، ابن‌طباطبا، عیار الشعر، صناعت شعر، صورت‌گرایی.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۷/۳ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۱/۱۵

[1]. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: h-rasouli@sbu.ac.ir

۱.مقدمه

کتاب عیار الشعر ابن‌طباطبا العلوی(متوفی ۳۲۲هـق) از جمله کتاب‌های مهم و متمایز دربارهٔ نقد ادبی است، متمایز از این جهت که نویسنده به‌صورت متمرکز به شعر و معیارهای سنجش آن می‌پردازد. محمد زغلول سلام معتقد است «اختلاف عیار الشعر با دیگر کتاب‌های پیش از خود و هم‌عصر و پس از خود در روش و نوع پرداختن به نقد شعر است...؛ چراکه عیار الشعر بررسی عینی و فنی صنعت شعر و مقایسهٔ شعر خوب و بد است»(زغلول سلام، د.ت: ١٦٦) و در باب اهمیت این کتاب همین بس که به اثرگذاری عمیق آن بر ناقدان بزرگ ادب عربی ازجمله الآمدی(متوفی ۳۷۰هـق)، أبو هلال العسکری(متوفی ۳۹۵هـق)، عبدالقاهر الجرجانی(متوفی ٤٧٤هـق) و... اشاره شود. باید گفت نقد ادبی عربی به‌دست ادیبان متکلم که در پی اثبات حقیقت اعجاز قرآن بودند شکل گرفت و به مسیر خود ادامه داد و ابن‌طباطبا که خود از متکلمان نیست و ناقدی است شاعر، از آنان تأثیر پذیرفته، و وی نیز بر ناقدان متکلم و حتی فلسفه‌گرا اثرگذار بوده؛ زیرا همچون فیسلوفان در پی اقناع طرف مقابل است و به نحوهٔ استفاده از کلام برای اثبات صحت عقیدهٔ خویش توجه می‌کند(دوگانی و دیگران، ١٤٠٠: ٢). ردپای رویکردهای ادبی معتزله به‌ویژه جاحظ(متوفای ۲۵۵هـق) را می‌توان در عیار الشعر یافت، بدین‌گونه‌که ابن‌طباطبا براساس موازین عقلی و منطقی در پی تبیین صنعت شعری است. جابر عصفور می‌نویسد عیار الشعر «بر مجموعه‌ای از مفاهیم متمرکز است که برای پیش‌برد علمی مسائل با هم رابطهٔ علّت و معلولی دارد... از دیدگاه ابن‌طباطبا، شعرسرایی علمی است با ویژگی متمایز و آن برقراری پیوند میان علوم اصیل و سنتی یعنی علوم زبانی عرب با علوم جدید مرتبط با فلسفه است. از پیوند این دو دانش، نقدی نظری در میراث نقدی قدیم بنا نهاده شده که بر موازین عقلی پای‌بند است و از پایه‌های نقلی صرف، که بر پایهٔ احساسات خواننده بود، عبور کرده و بر تأصیل و تعلیل و تفسیر پای‌بند است تا به اقناع خواننده برسد»(عصفور، ۱۹۹۵: ۲۰– ۲۱)، بنابراین؛ معیارهایی را برای ارزیابی گونهٔ ادبی شعر بیان می‌دارد؛ البته در لابه‌لای مباحث اصلی می‌توان دو گونهٔ ادبی دیگر یعنی نظم و نثر را استخراج کرد که این اشارات از سوی ابن‌طباطبا برای بهتر نشان دادن ماهیت شعر است. می‌توان این کتاب را تلاشی برای اثبات اصالت تفکر نقدی عربی دانست(ر.ک: عصفور، ۱۹۹۵: ۱۹) و براساس آن به رویکرد نقدی آن دوره پی برد.

شایان ذکر است جاحظ و آراء وی، که بعدها مبنای شکل‌گیری نظریهٔ نظم شد، بر تمام نقد ادبی عربی قدیم سیطره دارد و اوست که آغازگر هدایت نقد ادب عربی به سمت نقد بلاغی است، از این جهت، نقشی مهم در تسلط سیطرهٔ صورت‌گرایی بر نقد ادبی دارد و عیار الشعر ابن‌طباطبا نیز در چنین فضایی نگاشته شده است و یا حتی بعدها در قرن هفتم نیز این تأثیرگذاری را بر متفکری چون ابن‌خلدون می‌بینیم(ر.ک: صدیقی و حسینی، ١٤٠٠: ١– ١٦). از طرفی، شاهد اشاراتی از سوی محققان هستیم مبنی بر اینکه صورت‌گرایی رویکرد غالب بر نقد قدیم عربی است، هرچند نویسندگانی وجود دارند که با این مسئله مخالف‌اند که در پیشینه بدان‌ها اشاره خواهد شد.

یکی از رویکردهای جدید غربی فرمالیسم روسی[1] است که به شکل ادبی متن توجه داشت و کانون اولیهٔ توجه آن شعر بود. این عقیده نیز وجود دارد که «هنر و زیبایی‌شناسی کلاسیک شواهد فراوانی دال بر درگیری ذهنی با شکل ارائه

می‌کنند»(گرین، ۱۳۸۰: ۸۵) و، از طرفی، رنه ولک اشاره دارد که «بهترین دستاورد فرمالیست‌های روس احیای مفهوم قدیم وحدت اثر هنری و انسجام و یکپارچگی آن است»(ولک، ۱۳۸۸، ج۷: ٤٦٤). حال با این گفته و این فرض کلی که ناقدان بر این عقیده‌اند نقد ادبی قدیم عربی در قرن‌های سوم و چهارم و پنجم هجری نقدی با رویکرد صورت‌گرایی یا متمایل به صورت‌گرایی است چنین فرضیه‌ای در ذهن شکل می‌گیرد که ابن‌طباطبا با توجه به اینکه به این دوره تعلق دارد مشمول این حکم کلی است. بنابراین، این پژوهش بر آن است با مراجعه به عیار الشعر ابن‌طباطبا این فرضیه را با روش توصیفی- تحلیل محتوایی به آزمون گذاشته تا مشخص شود چه شواهدی در آراء ابن‌طباطبا در رد آن وجود دارد و چه شواهدی در تقویت آن یافت می‌شود. همان‌طورکه اشاره شد، با مراجعه به عیار الشعر شواهدی از آراء ابن‌طباطبا استقراء شده و با استفاده از شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی، محتوای آراء ابن‌طباطبا با استفاده از آراء صاحب‌نظران توصیف و تحلیل می‌شود.بنابراین؛ این پژوهش به‌طور مشخص به این پرسش پاسخ می‌دهد که رویکرد ابن‌طباطبا در نقد ادبی و نظریه‌های ادبی خود تا چه میزان رویکردی فرمالیستی است؟

لذا فرضیهٔ پژوهش حاضر بدین شرح است: شواهد متنی موجود در عیار الشعر ابن‌طباطبا رویکرد فرمالیستی او را در نقد تقویت می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش

دربارهٔ بازخوانی متون نقدی قدیم براساس نظریات جدید غربی آثاری نگاشته شده، اما دربارهٔ شکل‌گرا بودن ابن‌طباطبا و ردیابی نظریات جدید در آراء وی و شکل‌گرا بودن ناقدان قدیم به اشاراتی بسنده شده که برخی از آنها خواهد آمد:

عزالدین اسماعیل در الأسس الجمالیة فی النقد العربی (۱۹۵۵) ، این‌گونه اظهارنظر می‌کند که در عمل نقد قدیم، زیبایی‌های ظاهری شعر تعیین‌کننده است، ازهمین‌رو، ناقدان قدیم به شکل‌گرایی شناخته می‌شوند(اسماعیل، ۱۹۵۵) و به‌طور خاص ابن‌طباطبا را از ناقدانی می‌داند که به صنعت شعری اهمیت خاصی می‌دهند(همان: ۲۱۸- ۲۲۰). أحمد بدوی در کتاب من النقد والأدب(۱۹٦۵)، بیان کرده است پژوهش‌های جدید مطلب خاصی بر گفته‌های ابن‌طباطبا نمی‌افزاید(بدوی، ۱۹٦۵، ج۵: ۱٤۸) به نقل از علاونة، ۲۰۰۳: ۳۸). احسان عباس در تاریخ النقد الأدبي عند العرب (۱۹۷۱)، معتقد است نظم شعر از دیدگاه ابن‌طباطبا عملی عقلانی است، تأثیر بر مخاطب نیز عقلانی است و وسیلهٔ مخاطب قرار دادن عقل آدمی عنصر زیبایی است و راز این زیبایی اعتدال بین عناصر شعری است. احسان عباس با این توضیحات ابن‌طباطبا را از زیبایی‌شناسان می‌داند(عباس، ۱۹۸۳: ۱٤۱). عبدالسلام عبدالعال (۱۹۷۸)، در نقد الشعر بین ابن قتیبة وابن‌طباطبا العلوی آراء دو ناقد را با ناقدان معاصر مقایسه می‌کند و در بخش مقایسهٔ قضیهٔ شکل و مضمون و در رابطه با ابن‌طباطبا چنین معتقد است که دیدگاه ابن‌طباطبا در وحدت میان شکل و مضمون به آراء ناقدان جدید که معتقدند معنا با کوچک‌ترین تغییری در شکل از بین می‌رود نزدیک است؛ اما با وجود اینکه ابن‌طباطبا لفظ و معنی را چون روح و جسد دانسته است، آراءش با نقد جدید فاصله دارد(عبدالعال، ۱۹۷۸: ۵۰۱- ٦۳٤). یوسف حسین بکّار در بناء القصیدة في النقد العربي القدیم في ضوء النقد الحدیث، (۱۹۸۲)، نظریات ابن‌طباطبا را دربارهٔ مراحل بنای قصیده، ابداع و تناسب موسیقی با معنا نزدیک به

نظریات معاصران می‌داند، اما در بحث وحدت قصیده برخلاف برخی نظریه‌پردازان همچون عبدالحی دیاب که معتقد است نظریهٔ ابن‌طباطبا در این زمینه عمیق‌تر از دیدگاه خلیل مطران(۱۸۷۲م- ۱۹٤۹م) نیز هست،[۲] بر این نظر است وحدت قصیده از نظر ابن‌طباطبا با آنچه در نقد جدید مطرح شده فاصله دارد(بکّار، ۱۹۸۲). طراد الکبیسی، (۱۹۹۰)، در «في الشعرية العربية؛ قراءة جديدة لعيار الشعر) لإبن‌طباطبا» معتقد است از آن جهت که ابن‌طباطبا در تلاش است شعر را از غیر شعر تمییز دهد و ماهیت شعر را روشن سازد اولین ناقدی است که نظریهٔ شعریت را در نقد عربی بنا می‌نهد، همان هدفی که یاکوبسن[۳]، فرمالیست روسی، در پی آن رفت و آن پرداختن به ادبیت متن ادبی و علم ادبی بود(الکبیسی، ۱۹۹۰: ۲۱). مجدی أحمد توفیق (۱۹۹۳)، در مفهوم الإبداع الفنی فی النقد العربی القدیم معتقد است، رویکرد پدیدارشناسی در برخی جریان‌ها به‌کارگیری ادوات ابداع را همچون به‌کارگیری آن در نقد قدیم می‌داند و مبانی فکری ابن‌طباطبا را در فرآیند ابداع با رویکرد پدیدارشناسی مقایسه می‌کند و، ضمن مشابهاتی میان آن دو، به‌کارگیری اداوات را در رویکرد جدید جریانی آگاهانه می‌داند، درحالی‌که در آراء ابن‌طباطبا چنین جریان آگاهانه‌ای وجود ندارد. در نهایت، رویکرد ابن‌طباطبا و نقد قدیم را بیشتر سوق یافته به سمت تجربه‌گرایی می‌داند(توفیق، ۱۹۹۳: ۲۳۰- ۲٤۹). مصطفی ناصف در النقد العربي (۲۰۰۰)، نسبت دادن میراث بلاغی عربی را به شکل‌گرایی رد می‌کند و بیان می‌کند بررسی بلاغت باید از چهارچوپ پرداختن به صنایع بلاغی خارج و در تعامل با مسائل فرهنگی و اجتماعی بررسی شود(ناصف، ۲۰۰۰). عبدالعزیز حمودة در المرايا المقعرة (۲۰۰۱) در پی اثبات غنی بودن میراث بلاغی و یافتن سرنخ‌های نظریات زبان‌شناسی و ادبی دورهٔ معاصر است(حمودة، ۲۰۰۱). وی به مقایسهٔ آراء ابن‌طباطبا با زبان‌شناسی جدید می‌پردازد و، در بررسی شکل و مضمون، آراء ابن‌طباطبا را آغاز خروج از دوگانگی شکل و مضمون می‌داند و اهمیت دادن ابن‌طباطبا به مضامین اخلاقی را در تضاد با گرایش وی به شکل‌گرایی تلقی نمی‌کند(همان: ٤۷۱- ٤۷٤). شریف راغب علاونة در قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث(۲۰۰۳)،آراء نقدی ابن‌طباطبا را بررسی و اشتراکات و تفاوت‌های آن را با آراء ناقدان معاصر مشخص می‌کند و، ضمن بیان اشتراکات، در بحث مهمی چون فرآیند آفرینش شعر آراء ابن‌طباطبا را مخالف با آراء معاصران قرار می‌دهد، زیرا نویسنده معتقد است ابن‌طباطبا تبدیل نثر به شعر و پدید آمدن شعر در مرحلهٔ اول در قالب نثر را ممکن می‌داند، درحالی‌که از دیدگاه بیشتر ناقدان چنین امری به ترجمه از زبانی به زبانی دیگر می‌ماند، اما این دیدگاه ابن‌طباطبا را با نظر ناقدی انگلیسی، ولیم وردزورث، هماهنگ می‌داند(علاونة، ۲۰۰۳). ناگفته نماند در مقالهٔ حاضر فرآیند آفرینش شعر به‌گونه‌ای دیگر تحلیل شده است. محمود فتوحی در بلاغت تصویر (۱۳۸۵)، آن زمان‌که از تصویر در جهان کلاسیسم و از دیدگاه دو قطبی صورت و معنا در بلاغت قدیم سخن می‌گوید، بلاغت سنتی را صورت‌گرا معرفی می‌کند، بدین‌گونه‌که در شاخهٔ بدیع و بیان به صورت کلام توجه شده و چندان به ساختارهای معنا عنایتی نشده است(فتوحی، ۱۳۸۵: ۸۸). مقصود نویسنده از صورت‌گرایی به‌طور مشخص صورت‌گرایی روسی نیست. مهدی محبتی در از معنا تا صورت (۱۳۸۸)، به‌هنگام تحلیل تاریخی تکوین نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی می‌گوید نقد صورت‌گرا به‌عنوان نقدی کارا حاکم بوده و «صورت بنیاد نگاه مسلمین در خلق اثر ادبی و فهم آن بوده است»(محبتی، ۱۳۸۸: ۷۷/۱). محمدرضا شفیعی‌کدکنی در رستاخیز کلمات(۱۳۹۱)، فرمالیسم را جریانی ادبی در دنیای کهن و نو می‌داند. وی، در اشاره به سنت ادبی مسلمانان، طرح نگاه

ادیبان را فرمالیستی می‌بیند(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹٦: ۵۰). حال، با وجود پژوهش‌های پیشین، که تنها به صورت‌گرا بودن ناقدان قدیم و ابن‌طباطبا اشاره‌ای گذار شده، در این نوشتار با بررسی و تحلیل محتوایی آراء نقدی ابن‌طباطبا بر پایهٔ اصلی‌ترین شاخص‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی قصد آن است مشخص و تبیین شود تا چه میزان ابن‌طباطبا رویکردی هماهنگ با فرمالیست‌های روس داشته است.

۳. صورت‌گرایی روسی

فرمالیسم روسی، که اوایل قرن بیستم آغاز به فعالیت کرد،[٤] در تقابل با سنّت غالب مطالعهٔ ادبیات، که آن را در پیوند با سایر رشته‌ها بررسی کرد، تأکید خود را بر مشخصه‌های تمایزدهندهٔ ادبیات گذاشت(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۸)، براین‌اساس اصلی‌ترین مؤلفه‌های قابل استخراج از نظریهٔ آنان به شرح زیر است:

۳. ۱. ادبیّت [۵]

یاکوبسن مهم‌ترین اصل رویکردشان را چنین بیان کرد: «موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است، عاملی که اثری مشخص را به اثری ادبی بدل می‌کند»(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۹)، بنابر دیدگاه یاکوبسن «اگر علم ادبیات بخواهد تبدیل به یک علم واقعی شود باید هنرسازه‌ها را به‌عنوان تنها قهرمان خود بشناسد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹٦: ۲۱۱). پس مرکز توجه فرمالیست‌ها شکل ادبی است. با ظهور فرمالیسم روسی تعریفی از شکل و مضمون مطرح شد که از گذشته تاکنون جوهری‌ترین مبحث بوده است. «فرم را فرمالیست‌ها چنان موسّع به‌کار برده‌اند که آنچه را معمولاً محتوا می‌نامند در خود جذب می‌کند. تقابل قدیم میان شکل و محتوا از میان رفته است»(ولک، ۱۳۸۸، ج۷: ٤٦۳). در آموزهٔ قوام‌یافتهٔ فرمالیست‌ها، عناصر اثر هنری، که از لحاظ زیباشناختی مؤثر نیستند، مصالح صرف‌اند، مانند واژه‌ها خارج از زمینه یا نقش‌مایه‌ها در زندگی عادی، از طریقی که درون یک اثر هنری تأثیر زیباشناختی می‌یابند، از یکدیگر متمایز شده‌اند. شکل سازمان دادن به مواد پیشازیباشناختی است(همان: ٤٦۳- ٤٦٤). طبق گفتهٔ ولک شکل ادبی منتج از شکل‌شکنی[٦] و سازمان‌دهی است. شکل‌شکنی، تغییراتی است که در مصالح صورت می‌گیرد، تأثیری که با صناعات یا ابزارهای هنری حاصل می‌شود. اما در هر اثر اصیل هنری، صناعات را باید به‌صورتی روشمند اعمال کرد، تا بتوانند تمامیت اثر هنری را تضمین کنند. فرمالیست‌های روس نه فقط صنعت‌های ادبی؛ بلکه کارکرد زیباشناختی درون‌مایه‌ها را نیز بررسی می‌کردند(همان: ٤٦٤).

۲.۳. آشنایی‌زدایی[۷] و برجسته‌سازی

[۸] آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌هاست که شکلوفسکی[۹] آن را در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت»[۱۰] مطرح کرد، با این توضیح که «معنای هنر در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها و نشان‌دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو نهفته است»(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۳) که یکی از طرق آن عدول از زبان هنجار، همچنین، استفاده از صنایع ادبی است. هر کدام از صنایع ادبی ممکن است تأثیر آشناکننده یا آشنایی‌زدایی داشته باشد و این به نقش صنایع در دل متن وابسته است و عامل اصلی آن تمایز است. حال

اگر در بین عناصر ادبی که هرکدام نقش بیگانه کردن متن را بر عهده دارد عنصری به‌دلیل تمایز بیش‌تری که با دیگر عناصر دارد برجسته‌تر جلوه کند(برتنز، ۱۳۸۲: ٦١- ٦٦) عمل برجسته‌سازی رخ‌داده است. پس برجسته‌نمایی، برخلاف آشنایی‌زدایی که به نظر نمی‌رسد بر محیط بافتی بلافصلش تأثیر بگذارد، دارای این تأثیر است که عناصر متنی پیرامون را خودکار می‌کند و همهٔ آنچه را که ممکن است پیرامون آن در جریان باشد تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. درحالی‌که آشنایی‌زدایی به رابطه‌ای تقابلی؛ اما ایستا بین عنصر آشنایی‌زدا و عناصر دیگر اشاره دارد(همان: ٦٦- ٦٧).

۳.۳. مناسبات میان متنی [۱۱]

شکلوفسکی در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت»، روابطی را که میان متون ادبی وجود دارد، مطرح می‌کند. وی در مقاله‌اش نشان داد هرچه بیشتر عصری را درک کنید، بیشتر متقاعد می‌شوید که تصاویری که شاعری خاص از آن‌ها استفاده کرده است و شما فکر می‌کردید از خود اوست، تقریباً بدون تغییر از شاعری دیگر گرفته‌شده است. آثار شاعران بر مبنای فنون جدیدی که شاعران کشف می‌کنند و بینشان مشترک است، بر مبنای آرایش و پرورش منابع زبان که به‌دست آن‌ها انجام می‌گیرد، طبقه‌بندی و گروه‌بندی می‌شود. بنابراین؛ اغلبِ تصاویری که شاعران از آن استفاده می‌کنند، مشترک است و آن‌ها بیش‌تر به آرایش تصاویر می‌پردازند که آرایش مجدد آن‌ها بسی مهم‌تر از آفرینش تصاویر است(ساسانی، ۱۳۸۸: ۵۳- ٥٤).

با نگاهی به رویکرد فرمالیسم روسی، شاخص‌ترین اصول از دیدگاه آنان ازجمله ادبیت و شکل و ساختار ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی را در آراء ابن‌طباطبا ردیابی می‌کنیم.

٤. ابن‌طباطبا و صورت‌گرایی روسی

براساس اصلی‌ترین شاخصه‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ شعر از جمله ادبیت و شکل و ساختار ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی به تحلیل آراء نقدی ابن‌طباطبا می‌پردازیم:

۱.٤. ادبیت، شکل و ساختار ادبی

ابن‌طباطبا، در گام نخست، نثر یا زبان عادی را از شعر تمییز می‌دهد و کتاب عیار الشعر را با عبارتی کلیدی بر روی خواننده می‌گشاید که در سرتاسر کتاب سعی در رمزگشایی وجوه مختلف آن عبارت دارد: «الشِّعْرُ- أَسْعَدَكَ اللَّهُ- كلامٌ منظومٌ، بان عن المنثور الذي يَسْتعملُهُ النَّاسُ في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النَّظم الذي إنْ عُدِل به عن جِهَتِهِ مَجَّتْهُ الأسْمَاعُ، وفَسَدَ على الذَّوْق. ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إلى الاستعانَةِ على نَظْمِ الشِّعر بالعَرُوض التي هي ميزانه...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵- ٦). ابن‌طباطبا در این عبارت شعر را از زبان عادی جدا می‌کند و در ادامهٔ نظریات وی، می‌توان تأکیدی بر انواع زبان ادبی چون نظم و شعر و نثر ادبی و اختلاف آنها با یکدیگر را استنباط کرد.[۱۲] در مرحلهٔ اول با ویژگی منظوم بودن به تفکیک شعر و نثر عادی می‌پردازد «الشِّعْرُ- أَسْعَدَكَ اللَّهُ- كلامٌ منظومٌ، بان عن المنثور...» و در ابتدا شاید چنین برداشت شود که سخنی را، با داشتن ساخت آوایی، در گونهٔ ادبی شعر قرار می‌دهد، درحالی‌که در ادامهٔ بحث خویش که دربارهٔ نظام ادبی سخن می‌گوید

و در ادامه بدان اشاره خواهد شد، می‌توان دریافت که با معیارهایی از جمله وزن نمی‌توان کلامی را شعر دانست. نظم و شعر نیز از دیدگاه ابن‌طباطبا دو گونهٔ ادبی جدا از هم هستند. از سویی، مقصود ابن‌طباطبا از منظوم نیز فراتر از وزن است و در واقع از نظر ابن‌طباطبا مقصود از نظم ساختار است؛ زیرا در همان ابتدا به‌هنگام بیان هدف خود از نگارش کتاب چنین می‌نویسد که هدف وی توصیف گونهٔ ادبی شعر و عواملی است که نظم و ساختار شعر را می‌سازد و امکان ندارد قصد وی صحبت در باب علم شعر باشد؛ اما در مورد اسبابی که وزن شعر را می‌سازد سخن گوید: «فهمتُ-حاطك اللّه- ما سألت أنْ أصِفَهُ لك من عِلْم الشعر، والسَّبَب الذي يُتَوَصَّلُ به إلى نَظْمِهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵). پس این عبارت به روشنی بر این امر تکیه دارد که نظم با وزن دو امر متفاوت است و حتی قصد وی از شعر موزون نیز صرفاً قافیه و تفعیلات نیست؛ وی معتقد است موسیقی شعر با ترکیب صحیح و زیبا و متناسب بودن کل اجزاء منتقل می‌شود، چنان‌که می‌گوید: «وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِهِ وما يَرِدُ عليه من حُسْنِ تَرْكيبِهِ واعتدالِ أَجْزائِه، فإذا اجتَمَع للفَهْمِ مع صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنى وعُذوبةُ اللَّفْظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ له...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۱). عبارت زیر نیز بر چنین گفته‌ای صحه می‌گذارد که موزون بودن کلام را با انتخاب درست لفظ و معنی و ترکیب آن دو می‌توان سنجید: «...فإذا كانَ الكَلامُ الوَارِدُ على الفَهْم مَنظُوماً، مُصَفًّى من كَدَر العِيِّ، مُقَوَّماً من أَوَدِ الخَطَأ واللَّحنِ، سَالِماً من جَوْر التَّأليف، مَوْزوناً بميزَانِ الصَّواب لفظاً ومَعْنًى وتَرْكيباً اتَّسَعَتْ طُرُقُه، ولَطُفَتْ مَوَالجُهُ، فَقَبِلَهُ الفَهْمُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰- ۲۱). تا به اینجا قابل فهم بود که نظم و شعر از دید ابن‌طباطبا دو اصطلاح جدا از هم هستند. البته نظمی که نزد همگان مصطلح هست، کلامی است که به لحاظ ساخت آوایی برجسته باشد که در عبارات ابن‌طباطبا چنین مفهومی را با عنوان موزون خواهیم یافت. همان‌طورکه مصطفی الجوزو، پژوهشگر لبنانی، نیز تأکید می‌کند اصطلاح نظم در نقد قدیم عربی همان تألیف است که در نقد جدید آن را با عنوان شکل و ساختار داریم. جاحظ نیز که الگوی دیگر ناقدان بعد از خویش از جمله ابن‌طباطبا است، نظم را با چنین مفهومی به‌کار برده است(الجوزو، ۱۹۸۸، ج۱: ۱۹۷). البته علی عیسی عاکوب معتقد است منظور ابن‌طباطبا از منظوم دقیقاً وزن است که آن را اساس شعر نیز می‌داند(عاکوب، ۲۰۰۰: ۱۸۱)، اما چنین گفته‌ای پذیرفتنی نیست. بسیاری از ناقدان منظوم را وزن قلمداد نمی‌کنند، همچون وجیه فانوس، پژوهشگر لبنانی، که معتقد است ابن‌طباطبا در عبارت «...ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إلى الاستعانَةِ على نَظْمِ الشِّعر بالعَرُوض»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵- ٦) عروض را یکی از عناصر نظم می‌داند و در بخشی دیگر می‌نویسد: «...فالنظم أمر يتجاوز التعامل العروضي مع المعنى الشعري إنه البناية الشعرية في تكامل تمظهرها»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۱). همچنین می‌نویسد: «يرى ابن‌طباطبا أن النظم فعل أساس في اكتمال الشعر... يمكن القول إن النظم عند ابن‌طباطبا هو تشكل متوازن للبناية الشعرية يقوم على تناسق تام بين معناها الشعري وعناصرها تمظهر هذا المعنى»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). همین‌طور احسان عباس نیز مقصود ابن‌طباطبا از نظم را وزن عنوان نمی‌کند(عباس، ۱۹۸۳: ۱۳٤).

همان گونه که اشاره رفت، یکی از انواع ادبی که از عبارات ابن‌طباطبا قابل استنباط است، نثر ادبی است. وی ضمن عبارت زیر بدان اشاره دارد: «فمِنَ الأشْعارِ أشْعارٌ مُحْكَمةٌ مُتْقَنةٌ أنيقَةُ الألفَاظِ حكيمةُ المعاني، عَجيبةُ التأليفِ إذا نُقِضَتْ وجُعِلَتْ نَثْراً لم تَبْطُلْ جَوْدةُ مَعَانيها، ولم تَفْقُدْ جَزَالةَ ألفاظِهَا»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۱). از این عبارت، می‌توان استنباط کرد اگر ساخت معنایی در متن حفظ شود آن متن همچنان دارای بنیادی ادبی است. متنی که با وجود از دست دادن ساخت زبانی از جمله موسیقی

همچنان دارای معنایی ادبی است، بی‌شک نثری ادبی است؛ زیرا گرایش نامتعادل خود را به ساخت زبانی از دست داده؛ اما معنای مبدعانه و گرایش به ساخت معنایی را در خود دارد. چنین برداشتی از آنجا ناشی می‌شود که معنای اول(معنای عادی) با معنای دوم که از شکل شعری فهمیده می‌شود، متفاوت است و اگر ساخت زبانی از دست رود، همچنان معنای متن ادبی پابرجا باشد، پس معنای دوم همچنان باقی مانده و ساخت معنایی وجود دارد و نثر ما ادبی است با بنیادی شعرگونه که هنوز با موسیقی آراسته نشده است؛ نثر مادارای بنیادی شعرگونه است که البته تمام ویژگی‌های شعریت را ندارد. از ترکیب «حکیمة المعانی» می‌توان ساخت معنایی را فهمید، این برداشت از آنجا ناشی می‌شود که ابن‌طباطبا صریحاً بین معانی شعری و نثری تفاوت قائل است و از طرفی براساس عبارت ذکر شده از ابن‌طباطبا پیداست که وی میان کلام شعری و کلام نثری تفاوت قائل است و اگر کلامی باقی باشد و شعریت خود را حفظ کند و فقط تألیف و یا نظم آن از بین رود پس بنیان شعرگونهٔ خود را حفظ کرده است. وجیه فانوس می‌نویسد براساس عبارت «...إذا نُقِضَتْ وجُعِلَتْ نَثْراً...» نظم عنصری ضروری در شعر است؛ اما برای ساخت شعر کافی نیست؛ زیرا زمانی‌که می‌نویسد، تألیف آن نقض شود؛ یعنی بنیان شعری آن پابرجا باشد و فقط عنصر نظم از بین رود،[۱۳] همچنین، معتقد است نثر شعرگونه زمانی که با عنصر نظم جمع می‌شود، به بالاترین سطح از ژانر شعری خود درمی‌آید: «كأن الكلام الشعري هو الحد الأدنى لتحقق الشعر في حين أن اجتماع الكلام الشعري مع النظم في وضعية تآلف محكمة هو الحد الأعلي لتحقق الشعر»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰). ابن‌طباطبا همچنین می‌نویسد: «فإذَا أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَّضَ المَعْنى الذي يُريد بِنَاءَ الشِّعرِ عليه في فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لـه ما يُلْبِسُهُ إيَّاه من الألفاظ التي تُطَابِقُهُ، والقوافي التي توافِقُهُ، والوَزْنِ الذي سَلَسَ له القَوْلُ عليه»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۷– ۸). وجیه فانوس در این‌باره می‌گوید ساخت یا بناء شعری نزد ابن‌طباطبا همان ابزاری است که از خلال آن عمل نظم به انجام می‌رسد و در این عبارت ابن‌طباطبا، مقصود از نثر را نثر عادی نمی‌داند؛ زیرا میان معنای سخن عادی و معنای شعری تفاوت هست و نثر اینجا حالتی از معنای شعری است قبل از آنکه نظم داده شود(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). مصطفی الجوزو در تحلیل آراء ابن‌طباطبا چنین می‌نویسد که چگونه شعری خوب زمانی‌که به نثر تبدیل شود همچنان زیبایی خود را حفظ می‌کند؟ درحالی‌که خود ابن‌طباطبا در باب نظم منثوری که شعر نیست، صحبت می‌کند و چگونه ابن‌طباطبا اعتقاد به نظم منثور دارد و می‌گوید شاعر معنا را در ذهن خود به صورت نثر احضار می‌کند، سپس، الفاظ و وزن را سامان می‌دهد این بدان معناست زمانی‌که انسان افکار را به‌صورت نثر درمی‌آورد آن معنا هم مناسب نثر است نه شعر؛ اما شاید منظور ابن‌طباطبا افکاری باشد که هیولامانند و آشفته است که قبل از شکل‌گیری لفظ در ذهن حاضر می‌شود و نثر قبل از شعر در ذهنش شکل می‌گیرد، بنابراین؛ بیان ادبی شعرگونه در سه مرحله شکل می‌گیرد؛ تصویر، سپس، کلام منثور، سپس نظم که مقصود از تصویر معانی شعری است(الجوزو، ۱۹۸۸، ج۱: ۲۲۲– ۲۲۳). سعید عدنان نیز معتقد است شاعر معنی نثرگونه در ذهن خود را فرا نمی‌خواند؛ بلکه وی در مقابل تجربه‌ای قرار دارد که جز به‌صورت شعر نمی‌تواند آن را ابراز کند پس آنچه در ذهن شاعر است چیزی جز شعر نیست(عدنان، ۱۹۸۷: ۵۳). وی نیز چون عاکوب معتقد است ابن‌طباطبا فرق میان نثر و شعر را وزن می‌داند و برای این گفته شاهد زیر را می‌آورد که البته چنین برداشتی از این دو شاهد بعید به‌نظر می‌رسد(عدنان، ۱۹۸۷: ۵۵): «وإنْ وَجَد المَعْنَى اللَّطيفَ في المَنْثُورِ من الكَلاَم، وفي الخُطَب والرَّسَائِلِ والأَمْثال، فَتَناوَلَهُ وجعله شِعْراً كانَ أَخْفَى وأحْسَنَ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵:

۱۲٦). در این شاهد، ابن‌طباطبا معتقد است اگر معنای خوب نثرگونه‌ای وجود داشت، آن نثر تبدیل به شعر شود غامض‌تر و زیباتر خواهد شد، حال طبق این گفته نمی‌توان تفاوت نثر و شعر را فقط وزن دانست؛ زیرا با متن‌هایی مواجه هستیم که دارای وزن زیبایی است؛ اما شعر نیست. همین‌طور ابن‌طباطبا می‌گوید: «قِيلَ للعَتَّابي: بماذَا قَدرْتَ على البَلاَغة؟ فقال: بِحَلِّ مَعْقُودِ الكلام! فالشِّعرُ رسائِلُ مَعْقودَةٌ، والرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحلولٌ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۷) در اینجا ابن‌طباطبا در تأیید نظر خود نظر عتابی را ذکر می‌کند. عتابی شعر را چون رسائلی پیچیده می‌داند و، در مقابل، رسائل را شعری می‌داند که پیچیدگی آن از بین رفته باشد و در تعریف بلاغت نیز معتقد است بلاغت از هم باز کردن پیچیدگی کلام است. مقصود از پیچیدگی براساس شواهد همان نظم و ساختار ادبی کلام است و اینکه چنین برداشتی را می‌توان از این کلام داشت به این دلیل است که، در عبارتی دیگر، ابن‌طباطبا شعر را چون رسائل دارای ساختار و فصل‌بندی می‌داند: «فإنَّ للشِّعْرِ فُصُولاً كفُصُول الرَّسَائل»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۹). البته این بدان معنا نیست که فصول و ساختار شعر با نثر یکی است؛ چون از دیدگاه ابن‌طباطبا کلام شعری و نثری با هم متفاوت است، قصد وی آن است که شعر در ارتباط میان اجزاء مشابه نثر است. براساس کل شواهد می‌توان چنین گفت که ابن‌طباطبا فقط بین نثر و شعر در ارتباط و تسلسل میان اجزاء شباهت می‌بیند(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰). بعضی نثرهای ادبی هستند که دارای ساخت آوایی است. با عبارتی دیگر می‌توان گفت صرف موسیقی و وزن برای آفریدن متن شعری کافی نیست؛ زیرا از دیدگاه وی شعرهایی هستند که گوش‌نوازند و نخست‌بار مورد پسند واقع می شوند؛ اما زمانی که مورد نقد واقع قرار می‌گیرد، معلوم خواهد شد که در اصل بنیاد ادبی سستی دارند: «ومنها أشعارٌ مُمَوَّهةٌ، مُزَخْرفَةٌ عَذْبةٌ، تَرُوقُ الأسْمَاعَ والأفْهامَ إذا مَرَّتْ صَفْحاً، فإذا حُصِّلَتْ وانتُقِدَتْ بُهْرِجَتْ معانيها، وزُيِّفَتْ ألفاظُهَا، ومُجَّتْ حَلاوَتُها، ولم يَصْلُحْ نَقْضُها لبناءٍ يُسْتَأنَفُ منه؛ فبعضُهَا كالقُصُور المُشَيَّدة، والأبْنيةِ الوَثيقةِ الباقيةِ على مَرِّ الدُّهور، وبعضُهَا كالخيام المُوَتَّدة التي تُزَعزِعُها الرِّياحُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۱). بر اساس این سخنان، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و نظم دادن به آنها متنی شعری می‌آفریند، جالب آنکه در نتیجهٔ این بحث می‌نویسد شعری که شکلی زیبا داشته باشد، اما معنای بدیعی دربرنداشته باشد شعر است، درحالی‌که برعکسِ آن را نمی‌توان شعر دانست، شعری که معنای بدیعی دربرداشته باشد و شکل زیبا نداشته باشد آن را نمی‌توان صنعتی شعری دانست: «والشِّعْرُ هو ما إنْ عَرِيَ من مَعْنًى بَديعٍ لم يَعْر من حُسْنِ الدِّيبَاجَةِ. وما خَالَفَ هذا فليسَ بِشِعْرٍ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٢٤). پس، ابن‌طباطبا شعر را در اصل فرمی زیبا می‌داند، همان قول نیما یوشیج که، «بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید»(یوشیج، ۱۳۸۵: ۱٤۹). فرمالیست‌ها نیز تصریح می‌کنند که شعر به‌دلیل آنکه درون‌مایه‌های ژرف را برای کاوشِ وضعیت انسان به‌کار می‌گیرد، شعر نیست؛ بلکه به این خاطر شعر است که در فرایند آشنایی‌زدایی از زبان توجه را به تصنع خود جلب می‌کند(برتنز، ۱۳۸۲: ٤۹). این بدین معنا نیست که شعر و شکل آن معنایی را دربرندارد، ابن‌طباطبا ساخت معنایی را یکی از ارکان متن ادبی می‌داند، از طرفی، «شکل به‌طور اجتناب‌ناپذیری مقید به معناست»(برتنز، ۱۳۸۲: ۷۷) و شکل است که معنا را در خود می‌آفریند. شکلوفسکی معتقد بود شکل تازه محتوای تازه می‌آفریند(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۳). در نهایت، چنین نتیجه‌ای گرفته می‌شود که از نظر ابن‌طباطبا زمانی می‌توان شعری را به‌عنوان اثر ادبی جاودانه دانست که تمام ویژگی‌های شعری را در بالاترین سطح داشته باشد. جابر عصفور نیز گفتهٔ جالب توجهی دارد. از نظر وی، برای ابن‌طباطبا فرقی ندارد که شاعران معنایی را از اشعار پیشینیان یا از متون نثری و... پیدا کنند، بلکه مهم نزد وی صیاغت این

معانیست که اثرگذار باشد. این نیز بدین معنا نیست که ابن‌طباطبا منکر هر نوع اخلاق‌مداری در معنای شعری است، در همان حال که وی بر صیاغت تأکید دارد بر تأثیر معنای نیک در تعجب‌برانگیزی نیز تأکید دارد. وی میان ادراکات اخلاقی خویش از معنا و از طرفی درک اهمیت زیاد صیاغت و نقش آن در ساختن شعر متعادل رفتار می‌کند که این نیز در تعارض با این مسئله نیست که می‌توان معنایی واحد را به شکل‌های مختلف به‌کار برد، به‌گونه‌ای‌که ارزش آن معنا در شکل‌های مختلف متفاوت باشد، چراکه ساختار نقشی بسیار مهم در چگونگی انتقال آن معنا و میزان اثرگذاری آن دارد»(عصفور، ۱۹۹۵: ۳۳- ۳٤). از این گفتهٔ جابر عصفور چنین برداشت می‌شود که صنعت شعری از دید ابن‌طباطبا تعیین‌کننده است با وجود اینکه نسبت به معنا بی‌تفاوت نیست. فرمالیست‌های روس دو اصل را مبنای کار خود قرار دادند در مرحلهٔ اول موضوع علم ادبی را ادبیت دانستند و در بررسی‌های ادبی‌شان فقط بر متن ادبی متمرکز شدند(خطیب، ۱۹۸۲: ۱۰). سؤال اصلی که فرمالیست‌ها مطرح کردند تفاوت زبان ادبی با زبان عادی بود و در گام اول بر شعر متمرکز شدند و به واکاوی ویژگی‌هایی پرداختند که زبان شعری را تضمین می‌کند. صورت‌گرایان با عطف توجه به سویهٔ آوایی کلمات، نظریهٔ چیرگی صدا بر معنا را در شعر مطرح کردند. یاکوبینسکی[۱٤] در مقالهٔ خود با عنوان «دربارهٔ صداها در زبان منظوم»[۱۵] (۱۹۱٦) می‌گوید، در زبان روزمره، صداها هیچ ارزش مستقلی ندارند، آن‌ها تنها وسیله‌ای برای ارتباط هستند. اما در زبان شعر، این صداها وارد حوزهٔ آگاهی می‌گردند و آگاهانه تجربه می‌شوند»(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۹- ۲۰۰). چنین مفهومی را می‌توان از کلام ابن‌طباطبا برداشت کرد، آن زمان‌که می‌گوید اگر قافیه‌ای متناسب با معنای مقصود نباشد و با معنای اصلی و با قافیه پیش از خود در تضاد باشد باید قافیه‌ای انتخاب شود که متناسب باشد: «...وإنِ اتَّفَقَتْ له قافيةٌ قد شَغَلَهَا في مَعْنًى من المعاني، واتَّفَقَ له مَعْنًى آخر مُضَادٌّ للمعنى الأوَّل، وكانَت تلك القَافيةُ أوْقَعَ في المَعْنى الثَّاني منها في المَعْنى الأوَّل، نَقَلها إلى المَعْنى المختار الذي هو أحْسَنُ، وأبْطَلَ ذلك البَيْت أو نَقَضَ بعضَهُ، وطَلَبَ لمعنَاهُ قافيةً تُشَاكِلُهُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۸). پس، موسیقی و قوافی در انتقال معنای شعری نقش دارند، همان‌که فرمالیست‌ها بدان اعتقاد دارند و بدیهی‌ست که تمرکز ابن‌طباطبا بر نظام‌های ادبی و تشخیص آن براساس معیارهاست.

دومین گامی که فرمالیست‌ها برداشتند تبیین مفهوم شکل بود. همان‌طورکه اشاره رفت، فرمالیست‌ها دوگانگی شکل و مضمون را رد کردند و آن دو را امری واحد دانستند(خطیب، ۱۹۸۲: ۱۰)، به‌گونه‌ای‌که یاکوبسن نگاشته است، شعر شکلی از زبان است که مشخصهٔ آن، جهت‌گیری به‌سوی شکل خود است. بدین معنا که، برخلاف دیگر متون، خود متن ادبی قابل توجه است و توجه مخاطب را به طرف خود جلب می‌کند. اگر اثری هنری توجه را به شکل خود جلب کند، آنگاه آن شکل به بخشی از محتوای آن تبدیل می‌شود(برتنز، ۱۳۸۲: ۵۱- ۵۲) و فکر دریافتی از شعر فقط یک ایده نیست که بتوان از این شکل یا آن شکل شعری دریافت کرد؛ بلکه عنصری است داخل شکل شعری که خارج از محدودهٔ دریافت آن محتوا وجود ندارد(فضل، ۱۹۹۸: ٤۱- ٤۲). ابن‌طباطبا لفظ و معنای شعر را همچون جسد و روح می‌داند که از هم جداناپذیرند و سازندهٔ آن عناصر متن شعری را به‌گونه‌ای تألیف کند که صنعتی محکم ارائه دهد: «... وإذْ قَد قَالَتِ الحُكَمَاءُ أنَّ للكَلَامِ جَسَداً ورُوحاً. فَجسَدُهُ النُّطْقُ ورُوحُهُ مَعْنَاهُ، فَوَاجِبٌ على صَانِعِ الشِّعرِ أنْ يَصْنَعَهُ صَنْعَةً مُتْقَنَةً، لَطِيفَةً مَقْبُولَةً مُسْتَحْسَنةً، مُجْتَلِبَةً لمحبَّةِ السَّامع له والنَّاظِرِ بِعَقْلِهِ إليه، مُسْتَدْعِيَة لعِشْقِ المُتَأمِّل في محاسنِهِ، والمُتَفَرِّسِ في بدائعه، فَيُحْسِنُهُ جِسْماً ويُحَقِّقُهُ رُوحاً، أي يُتْقِنُهُ لَفْظاً، ويُبْدِعُهُ مَعْنىً،

ويَجْتَنِبُ إخراجَهُ على ضِدِّ هذه الصِّفة فَيَكْسُوهَا قُبْحاً ويُبْرِزُهُ مَسْخاً، بل يُسَوِّي أعْضَاءَهُ وَزْناً، ويُعَدِّلُ أجْزَاءَه تأليفاً...، ويعْلَـمُ أنـه نَتِيجـةُ عَقْلِـه، وثَمَرةُ لُبِّهِ وصُورَةِ علمِـهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰۳– ۲۰٤). چنانکه ابن‌طباطبا می‌نویسد تألیف شعر به‌گونه‌ای باید محکـم باشـد که اگر مصرعی از آن شعر جابه‌جا شود به راحتی نتوان تشخیص داد: «ويَنْبَغِي للشَّاعِرِ أنْ يتأمَّلَ تأليفَ شِعْرِهِ، وتَنْسِيقَ أبياتِهِ، وَيقِـفَ على حُسْنِ تجاوُرِهَا أو قُبْحِهِ فَيُلائمُ بينها لتَنْتَظِمَ له معانيها، ويَتَّصِلَ كَلَامُه فيها، ولا يَجْعَلُ بين ما قَدِ ابتَدَأ وَصْفَهُ وبين تَمامِهِ فصـلاً مـن حَشْـوٍ ليس من جِنْسِ ما هو فيه، فَيُنْسِيَ السَّامِعَ المَعْنَى الذي يَسُوقُ القَوْلَ إليه، كما أنه يَحْتَرِزُ مِنْ ذلك في كُلِّ بَيْتٍ، فلا يُبَاعِدُ كَلِمَـةً عـن أخْتِهـا... فَرُبَّما اتَّفَقَ للشَّاعِرِ بيتانِ يَضَعُ مِصْرَاع كُلِّ وَاحِدٍ منهما في مَوْضِع الآخر، فلا يَتَنَبَّـهُ علـى ذلـك إلاَّ مَـنْ دَقَّ نَظَـرُهُ ولَطُـفَ فَهْمُـهُ»(ابن‌طباطبـا، ۱۹۸۵: ۲۰۹). شوقي ضيف می‌گوید ابن‌طباطبا از کتاب الشعر والشعرای ابن‌قتیبة در تقسیم شعر الگـو گرفتـه، بنـابراین؛ کتـاب ابن‌طباطبا را تفسیر کتاب ابن‌قتیبة می‌داند، همین‌طور می‌گوید ابن‌طباطبا از آثار جاحظ نیز به‌ویژه البیـان والتبیـین تـأثیر بسـیار گرفته(ضیف، د.ت: ۱۲۳– ۱۲٤)، اما نوع تفکر جاحظ با ابن‌قتیبة دربارهٔ موضوعات نقدی به‌ویژه لفظ و معنـی تفـاوت دارد و جاحظ در این زمینه چندین گام جلوتر از ابن‌قتیبـة پیش رفته است. ابن‌طباطبا نیز صحیح است که برخی تقسیم‌بندی‌هایش بـا تقسیم‌بندی ابن‌قتیبة شباهت دارد، اما چندین گام فراتر از وی نهاده و عیار الشـعر را نمی‌تـوان صـرفاً تفسـیری تـام از الشـعر والشعراء دانست؛ زیرا ابن‌طباطبا قائل به نظم اثر ادبی است و اثر مبدعانه را چون کلمه‌ای واحد می‌پندارد که جزئی نـاچیز از آن نظم قابل جابه‌جایی نیست و باید گفت آراء ابن‌طباطبا بیشتر به آراء جاحظ نزدیک است. عبدالسلام عبدالعال در تحقیقی که به مقایسهٔ آراء ابن‌قتیبة و ابن‌طباطبا پرداخته، ابن‌طباطبا را چند گام جلوتر از آراء ابن‌قتیبة می‌داند. از نظر وی ابن‌طباطبـا بـه ارتباط تنگاتنگ لفظ و معنی قائل است و آن را به دیدگاه معاصـران در بـاب وحـدت شـکل و مضـمون تـا حـدی نزدیـک می‌داند(عبدالعال، ۱۹۷۸: ۲٤۵– ۲۵٤ و ۵۷۲– ۵۷۳).

از نظر فرمالیست‌ها هر نکتهٔ ادبی از واژه تا سخن باید در پیوند با سایر نکته‌ها شناخته شود و به این اعتبار شناخت ساختار اثر، مهم‌ترین جنبهٔ پژوهش ادبی است(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۰). همین نکته از تمام عباراتی که ابن‌طباطبا دربارهٔ نظام اثر صحبت می‌کند؛ برداشت می‌شود که برای تشخیص میزان زیبا بودن اثری، تمام عناصر در ارتباط با هم بررسی می‌شود تا در نهایت اثر را چون کلیتی واحد بررسی کنیم: «...بل يكونُ كالسَّبيكة المُفْرَغَةِ، والوَشْي المُنَمْنَمِ والعِقْد المُنَظَّمِ، والرِّياضِ الزاهرة، فتسابِقُ معانيهِ ألفاظَهُ، فَيَلْتَذُّ الفَهْمُ بِحُسْنِ معانيه كالتِذَاذِ السَّمْعِ بموزِن لَفْظِه، وتكونُ قَوَافيهِ كالقَوَالبِ لمعانيه، وتكونُ قَوَاعِدَ للبناء يَتَرَكَّبُ عليها ويَعْلو فَوْقَها، ويكونُ ما قبلها مَسبُوقاً إليها، ولا تكون مَسْبُوقَةً إليه، فَتَقْلَق في مَوَاضِعها، ولا تُوافِق ما يَتَّصِلُ بها، وتَكُونُ الألفَاظُ مُنْقَادَةً لما تُرَادُ له، غَيْرَ مُسْتَكرَهَةٍ، ولا مُتْعَبَةٍ، مُخْتَصَرَةَ الطُّرُقِ، لَطِيفةَ المَوَالِج، سَهْلَةَ المَخَارج»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۷). از نظر یاکوبسن ادبیت نتیجهٔ صناعات منفک از هم نیست که از زبان متعارف آشنایی‌زدایی می‌کند؛ بلکه نتیجهٔ سازمان خاص زبان شعری است که خود را در جهتی متفاوت با سازمان دیگر کاربردهای زبان نشان می‌دهد. ادبیت حاصل یک اصل ساختاری خاص است، اصل تشابه(هم‌ارزی) بر روی محور ترکیب(همنشینی)(برتنز، ۱۳۸۲: ۷۰). چنان‌که ابن‌طباطبا می‌نویسد بهترین شعر آن است که تمام اجزاء از ابتدا تا انتها در ارتباط با هم باشند؛ به‌گونه‌ای‌که کوچک‌ترین تغییر ساختار خاص و متمایز آن را از دیگر شکل و ساختاری برهم ریزد: «...وأحسَنُ الشِّعْرِ ما يَنْتَظِمُ القولُ فيه انتظاماً يَتَّسِقُ به أوَّلُهُ مع آخِرِه على ما يُنَسِّقُهُ قائِلُهُ، فإنْ قُدِّم بَيْتٌ على بَيْتٍ دَخَلَهُ الخَلَلُ كما يدخُلُ الرَّسَائِلَ والخُطَبَ إذا نُفِضَ تأليفُهَا، فإنَّ الشِّعْرَ إذا أُسِّسَ تأسِيسَ فُصُولِ الرَّسَائل القائمة بأنْفُسِهَا، وكَلِماتِ

الحِكْمَةِ المُسْتَقِلَّةِ بذاتِهَا، والأمثَالِ السَّائرةِ المَوْسُومَةِ باختِصَارها لم يَحْسُنْ نَظْمُهُ، بل يَجِبُ أن تكونَ القَصِيدةُ كُلُّها كَلِمَةً واحِدَةً في اشتباهِ أوَّلِهَا بآخِرِهَا، نَسْجاً وحُسْناً وفَصَاحَةً، وجَزَالةَ ألْفَاظٍ، ودِقَّةَ مَعَانٍ وصَوَابَ تأليفٍ، ويكونُ خُرُوجُ الشَّاعِرِ من كُلِّ مَعْنًى يُضِيفُهُ إلى غَيرِهِ من المعَاني خُروجاً لطِيفاً...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۳۱). عبدالمنعم خفاجی مفهوم این عبارت را وحدت عضویه می‌خواند(خفاجي، ۱۹۷۸: ۱۰۵). مجدی أحمد توفیق می‌گوید عبدالقاهر جرجاني در نظریهٔ نظمش به مباحث زیبایی‌شناختی متن توجه دارد، همان‌که ابن‌طباطبا متوجه آن است با این تفاوت که جرجانی نظم اثر ادبی را راهنمایی برای رسیدن به معانی روان‌شناختی می‌داند که به مسائل عقلانی ختم می‌شود، اما از دید ابن‌طباطبا مفاهیم روان‌شناختی و مسائل محیط زندگی به مکونات یک قصیده متحول و در آن ذوب می‌شود و جز متنی منظوم باقی نمی‌ماند که باید دربارهٔ زیبایی‌های آن تأمل کنیم(توفیق، ۱۹۹۳: ۲٤۹). از دیدگاه نقد شکل‌مدارانه، سخن گفتن از محتوا ابداً سخن گفتن از هنر نیست؛ از تجربه گفتن است. تفاوت بین محتوا یا تجربه، و محتوای حاصل شده، یا هنر، صناعت است. صناعت تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اکتشاف و تکامل موضوعش، انتقال معنای آن و ارزیابی آن را در اختیار دارد(گرین و همکاران، ۱۳۸۰: ۸۹).

اشاره شد فرمالیست‌ها در بررسی یک اثر ادبی به ادبیت آن توجه داشتند بدین معنا بود که زمینه‌های علمی، تاریخی و... کلید راهیابی به دنیای ادبی متن نیست، نه اینکه آن موارد را حذف کنند؛ بلکه در حاشیه قرار داشت(احمدی، ۱۳۹۲: ٤٤). ابن‌طباطبا از مؤلف، متن و خواننده یا ناقد بصیر صحبت می‌کند؛ اما مهم نزد وی متن شعری است و صحبت وی از مؤلف و ناقد بصیر برای رسیدن به برترین الگوی متنی شعری است. آن هنگام‌که از مؤلف سخن می‌گوید به هنگام ارزیابی شعر نیست؛ بلکه اعتقاد دارد مؤلف باید ویژگی‌هایی را دارا باشد که بتواند شعریت متنی را به اوج رساند، پس قصد دارد تمام ادوات را بررسی کند برای بی‌نقص بودن شعر، از عبارتی که می‌آید این مفهوم قابل برداشت است: «وللشِّعر أدواتٌ يجبُ إعدادُهَا قَبْلَ مَرَامِهِ وتكَلُّفِ نَظْمِهِ. فَمَنْ نَقَصَتْ عليه أداةٌ من أدواتِهِ لم يَكْمُلْ له ما يَتَكَلَّفُهُ منه، وبَانَ الخَلَلُ فيما يَنْظمهُ، ولحِقَتْهُ العُيوبُ من كلِّ جِهَةٍ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٦). پس، از نظر ابن‌طباطبا برای خلق اثر ادبی مراحلی وجود دارد که پس از طی تمام مراحل باید و مهم آن است که به صنعت شعری مبدعانه‌ای رسید. همان مراحلی را که أمین الخولی نقل می‌کند، می‌توان تا حد زیادی در *عیار الشعر* دید: مرحلهٔ خلق و آفرینش و آن غلبه بر افکار و احساسات و خیال است و بر پایهٔ اراده، قرائت، تأمل و اخلاص استوار است. مرحلهٔ دوم ترتیب دادن است که از انتخاب صحیح و نظم دادن اشیاء بحث می‌شود. مرحلهٔ سوم تعبیر ادبی است که فصاحت و تصاویر ادبی و انواع اسلوب‌ها و... بحث می‌شود(الخولی، ۱۹۹٦: ۹۸– ۱۰۸). فرمالیست‌های روس در بررسی برخی آثار به زندگی‌نامهٔ ادیبان، هرجا که بتوان زندگی‌نامه را به آثارشان مربوط ساخت، توجه می‌کنند، اما تأکید می‌ورزند که این زندگی‌نامه‌ها را باید صرفاً پیامد جانبی آثاری دانست که نویسندگان مورد نظر خلق کردند، نه بالعکس(پاینده، ۱۳۸۸: ۲۵). همچنین، آن هنگام‌که از ابعاد تاریخی و اجتماعی صحبت می‌کند انتظار دارد مؤلف مطلع و آگاه به این مسائل باشد؛ اما خوب و بد بودن شعر را کیفیت نظم آن تعیین می‌کند. (فطوم ۲۰۱۳: ۵۱). در مرحلهٔ بعد که از خواننده یا ناقد می‌گوید ویژگی‌های وی را برمی‌شمرد و سطح ناقد و خواننده را مهم می‌داند، زیرا هر ناقدی صلاحیت حکم دادن به اینکه شعری خوب است یا بد را ندارد(ر.ک: عاکوب، ۲۰۰۰: ۱۹۹). بنابراین؛ خوب و بد بودن شعری را، شکل آن تعیین می‌کند و موارد دیگر در حاشیه قرار دارد و اینکه ابن‌طباطبا از تأثیرگذاری متن بر خواننده سخن می‌گوید

منافاتی با نظریهٔ فرمالیست‌ها ندارد. یکی از پژوهشگران معتقد است نظریهٔ پذیرش از دیدگاه ابن‌طباطبا همان لـذت مـتن یـا لذت زیبایی‌شناختی است که ناشی ازتاثیرگذاری اثر ادبی بر خواننده است و ابن‌طباطبا اثر ادبی را نوآروانه می‌داند، کـه هـر چه بیشتر باعث جذب خواننده شـود(فطوم، ۲۰۱۳: ۵۱– ۵۲ و ر.ک: عـاکوب، ۲۰۰۰: ۱۹۷– ۱۹۸)، همان‌طورکـه می‌نویسـد: «وعِيَارُ الشعر أن يُورَدَ على الفَهْم الثَّاقب، فما قَبِلَهُ واصطفَاهُ فهم وَافٍ، وما مَجَّهُ ونَفَاهُ، فهو نـاقِصٌ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۹). یاکوبسن نیـز چنین می‌نویسد برخی‌ها در اهمیت تقارن میان انحراف‌های دستوری در قصیده شک کردند و پرسشی مطرح کردند کـه ایـن تقارن چه تأثیری در لذت شعری دارد؟ البته نظریه‌پردازانی پیش از ما پاسخ گفته‌اند که همسـانی و تقـارن یکـی از نیازهـای اولیهٔ ذهن انسانی است، همان‌طورکه هنجارگریزی‌ها نقشی جوهری در عمل فنی ایفـا می‌کنند...»(یاکوبسـن، ۱۹۸۸: ۸۳). بـه این سخن یاکوبسن اشاره‌ای بسیار کوتاه شد برای نشان دادن اینکه فرمالیست‌ها نیز به لذت‌بخشی متن ادبی قائلند.

صحبت از ارتباط میان ادب و جامعه منافاتی با نظریهٔ فرمالیست‌ها ندارد. جان موکاروفسکی[۱۶] بر رابطـهٔ پویـا میـان ادب و جامعه در خلق اثر ادبی تأکید دارد؛ اما هنر را وابستهٔ تام به اوضاع جامعه نمی‌دانـد(کارتر، ۲۰۱۰: ۳٤). از سـویی دیگـر نیـز ابن‌طباطبا شعر را همچون فرمالیست‌ها مقید به اخلاقیات نمی‌داند. مثلاً، وی اعتقاد دارد چـه در هجـو و چـه در مـدح بایـد مبدعانه عمـل کـرد و بهتـرین توصـیفات را بـه‌کار بـرد و احسـان عبـاس نیـز چنـین عقیـده‌ای دارد(عبـاس، ۱۹۸۳: ۱۸۳)، همان‌طورکه ابن‌طباطبا می‌گوید: «ولتلك الخصال المَحْمودةِ حَالاتٌ تُؤَكِّدُهَا وتُضَاعِفُ حُسْنَها، وتَزيدُ في جَلَالةِ المُتَمسِّكِ بهـا، كمـا أنَّ لأضْدَادِها أيضاً حالاتٌ تَزيدُ في الحَطِّ ممن وُسِمَ بشَيء منها، ونُسِبَ إلى استِشْـعَار مَـذْمُومِهَا...»(ابن‌طباطبـا، ۱۹۸۵: ۱۸). یاکوبسـن در این‌باره چنین اظهارنظر می‌کند که گویی رویکرد فرمالیستی ارتباط هنر با زندگی اجتماعی را همچون مکتب هنر بـرای هنـر نمی‌پذیرد، درحالی‌که ما چنین اعتقادی نداریم، نه تنیانوف،[۱۷] نه موکاروفسکی، نه شکلوفسکی و نه من؛ زیـرا مـتن ادبـی در محیط اجتماعی آفریده می‌شود و ارتباط هنر با محیط اجتماعی امری اجتناب‌ناپذیر است و ما تنها معتقد به استقلال پـژوهش ادبی هستیم(یاکبسون، ۱۹۸۸: ۱۹).

۲.٤. آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی

از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی است که شکلوفسکی آن را در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت» مطرح کرد. یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی غرابت زبانی اثر است. این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین هنری از نظر فرمالیست‌ها گـوهر اصلی هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن نظم‌شکنی نظم خوانده اسـت، امکـان ندارد(احمـدی، ۱۳۹۲: ٤۹). آنچه مقصود فرمالیست‌هاست در بیان ابن‌طباطبا با عنوان ابداع و عجائب می‌آید: «وسـتَعْثُرُ فـي أشْـعار المُوَلَّـدين بعجائـبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم، ولَطُفُوا في تَنَاوُلِ أُصُولها منهم، ولَبَّسُوها على من بَعْدهم، وتكَثَّـروا بإبـداعها فَسَـلَّمتْ لهـم عنـد إدِّعائهـا، للَطِيـفِ سِحْرهم فيها، وزَخْرفَتِهم لمعَانيها»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). مقصود ابن‌طباطبا بیانی خلاق در قیاس با بیان پیشینیان است کـه اثـر را از حالت ملالت‌آور بیرون آورد. از دید شکلوفسکی وظیفهٔ هنر این است عادت‌سازی کارها را از بین ببرد و حس تـازه‌ای از زندگی را بازیابد و اشـیا را از خودکـارگرایی ادراک درآورد و اشـیا را طـوری توصـیف کنـد کـه گـویی خواننـده آن را نخستین‌بار دیده است(ساسانی، ۱۳۸۸: ٦۱– ٦۲)، نکتهٔ مهمی که ابن‌طباطبا بدان اشاره کرده است اینکـه در مـتن ادبـی بایـد

شگفتی حاصل شود، در غیر این صورت پدیده‌ای خسته‌کننده خواهد بود: «...فالشَّاعِرُ الحاذِقُ يَمْزِجُ بين هذه المَعَاني في التَّشْبِيهاتِ لِتَكْثُرَ شواهِدُهَا ويتأكَّدَ حُسْنُها، ويَتَوَقَّى الاختصار على ذكر المعاني التي يُغِيرُ عليها دونَ الإِبْدَاعِ فيهَا والتَّلطيف لها لئلاَّ يكونَ كالشَّيءِ المُعَادِ المَمْلُول»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۳۲). این گفتهٔ ابن‌طباطبا همان بیگانه‌سازی است. اصل گفتهٔ شکلوفسکی این است که «هدف هنر انتقال حس چیزهاست، آن‌طورکه درک می‌شوند، نه آن‌طورکه شناخته شده‌اند. فن هنر این است اشیا را ناآشنا سازد، صور را دشوار گرداند، بر دشواری ادراک بیفزاید؛ چراکه فرایند ادراک هدفی زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود»(ساسانی، ۱۳۸۸: ٦١). لذا، «هر تصویر باید ادراکی تازه از موضوع را به‌دست دهد، نه اینکه معنایش را تکرار کند. پس تصویر همواره مرتبط است به آشنایی‌زدایی»(احمدی، ۱۳۹۲: ٤٩) و «تصویرگری شعری چیزی نیست جز یکی از صناعات زبان شعری»(ساسانی، ۱۳۸۸: ٥٦) که ابن‌طباطبا صناعات زبان را در سطوح مختلف بررسی می‌کند و در سطح معنایی نیز بر مادر تمام تصاویر ادبی یعنی تشبیه متمرکز است. ابن‌طباطبا به طولانی بودن ادراک با بیانی دیگر اشاره می‌کند؛ آن زمان‌که می‌گوید معنای شعر به‌جای آنکه صریح باشد بهتر آن است کنایه‌وار در متن نهفته باشد و این چنین بر مخاطب بیشتر لذت‌بخش خواهد بود، لذا، زبان شعر خوشایندتر از دیگر زبان‌هاست: «...ومن أحْسَن المعَاني والحِكَاياتِ في الشِّعر وأشَدِّها استِفزازاً لمن يَسْتَمِعُهَا، الابتداءُ بذِكْرِ ما يَعْلَمُ السَّامِعُ له إلى أيِّ مَعْنًى يُسَاق القَوْلُ فيه قَبْلَ استتمامِهِ، وقبلَ تَوَسُّطِ العِبَارَةِ عنه، والتَّعريضُ الخَفِيُّ الذي يكون بخفائهِ أبْلَغَ في مَعْناهُ من التَّصْريح الظَّاهر الذي لا سِتْرَ دونَهُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٢٤).

گفته‌های ابن‌طباطبا حول محور خلاقیت و چگونه تشخیص دادن اثر مبدعانه از غیرمبدعانه است. أحمد توفیق بیان می‌کند عیار الشعر به دو مبحث اساسی می‌پردازد یکی علم‌الشعر و دیگری ابداع. از نظر وی مقصود ابن‌طباطبا از نظم در عبارت زیر ابداع و ادواتی است که میزان بدیع بودن اثری را مشخص می‌کند: «فهمتُ-حاطك اللَّه- ما سألت أنْ أصِفَهُ لك من عِلْم الشعر، والسَّبَب الذي يُتَوَصَّلُ به إلى نَظْمِهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٥)، اما ابداع فراتر از نظم است، اثری می‌تواند منظوم باشد، اما شاید به نقطهٔ ابداع و خلاقیتی که باعث برتر شدن آن نسبت به سایر آثار خوب دیگر شود نرسد، با استناد به این عبارت که در ابتدای این بحث نیز آمد: «وستَعْثُرُ في أشْعار المُوَلَّدين بعجائبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). ابن‌طباطبا گامی فراتر از نظم برمی‌دارد و به ابداع می‌پردازد و این همان برجسته‌سازی است که فرمالیست‌ها در اواخر کارشان مطرح کردند که وظیفهٔ سراینده را در آفرینش شعر خلاقیت در صناعت زبانی در قیاس با پیشینیان می‌داند که اثر وی را هر چه بیشتر متمایز سازد و در خود متن شعر، پس از نظام‌مند ساختن هنجارگریزی‌ها در متن، عنصری مبدعانه بر اثر تمایزش با دیگر عناصر به عنصر برجسته تبدیل می‌شود و عمل برجسته‌سازی رخ می‌دهد که همین مقصود ابن‌طباطبا از شاهد ذکر شده است.

۳.٤. مناسبات میان‌متنی

از دیگر مسائلی که فرمالیست‌ها در بحث از شعر مطرح کردند، «مناسبات میان متون ادبی» است. شکلوفسکی مطرح کرد، انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به‌کار برده، تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام گرفته شده است. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند؛ بلکه در زبانی که به‌کار می‌گیرند؛ یافتنی است. اشعار شاعران براساس شیوهٔ بیان،

شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شوند. در فهم مناسبات متون، همانندی‌های رمزگان فنی و شباهت‌های روش بیان و نزدیکی‌های زبانی اهمیت دارند و نه تشابه مایه‌ها و تصاویر. اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید می‌آید(احمدی، ١٣٩٢: ٥٨). چنین مفهومی با عبارتی از ابن‌طباطبا کاملاً منطبق است که شاعران مولد از تصاویر آثار پیشین بهره‌مند می‌شوند و این امری طبیعی است؛ اما در کابرد زبان و شیوهٔ بیان به‌گونه‌ای مبدعانه عمل می‌کنند و پیداست که ابن‌طباطبا اثری را می‌پسندد که در کاربرد زبان متفاوت باشد نه در معانی و مایه‌ها، چنان‌که می‌نویسد: «وستَعْثُرُ في أشْعار المُوَلَّدين بعجائبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم، ولَطُفُوا في تَنَاوُلِ أُصُولها منهم، ولَبَّسُوها على من بَعْدهم، وتكَثَّروا بإبداعها فَسَلَّمتْ لهم عند إدِّعائها، للَطِيفِ سِحْرهم فيها، وزَخْرفَتِهم لمعَانيها»(ابن‌طباطبا، ١٩٨٥: ١٢). شکلوفسکی نیز می‌نویسد شاعران بیشتر به آرایش تصاویر می‌پردازند تا آفرینش آنها(ساسانی ١٣٨٨: ٥٤). ابن‌طباطبا از جمله ناقدانی است که به سرقت ادبی پرداخته و بحث مناسبات بینامتنی با سرقت‌های ادبی در نقد قدیم ارتباطی تنگاتنگ دارد. وی این مبحث را با عنوان «المعاني المشتركة» ذکر کرده و معتقد است، زمانی‌که شاعر معانی پیشینیان را در لباسی بهتر بپوشاند، نه تنها ایراد نیست؛بلکه قابل تحسین نیز هست: «وإذَا تَنَاوَلَ الشَّاعِرُ المَعَانيَ التي سُبِقَ إليها فأبْرَزَهَا في أحْسَنَ من الكِسْوَة التي عليها لَمْ يُعَبْ بل وَجَبَ له فَضْلُ لُطْفِهِ وإحْسَانِهِ فيه»(ابن‌طباطبا، ١٩٨٥: ١٢٣). بنابراین؛ مهم نزد ابن‌طباطبا ابداع در صنعت شعری است. در عبارت زیر نیز مفهوم مناسبات میان‌متنی کاملاً مشهود است که صرف سرقت از آثار پیشینیان پسندیده نیست و باید معانی اخذ شده در بیانی متفاوت با پیشینیان آراسته شود به‌گونه‌ای‌که معنا بر مخاطب بی‌نظیر جلوه یابد: «ويَحْتَاجُ من سَلَكَ هذه السَّبيل إلى الطَافِ الحِيلة وتَدْقيقِ النَّظَر في تَنَاوُل المَعَاني واستِعَارتِهَا، وتَلْبيسِهَا حَتَّى تَخْفَى على نُقَّادِهَا والبُصَراءِ بها، ويَنْفَرد بِشُهْرَتِهَا كأنَّهُ غَيْرُ مَسْبُوقٍ إليها، فيَسْتَعْمِلُ المعَاني المَأخُوذَةَ في غَيْر الجِنْسِ الذي تَنَاوَلَهَا مِنهُ...»(ابن‌طباطبا، ١٩٨٥: ١٢٦). ابن‌طباطبا در این زمینه گامی فراتر نهاده، نه تنها از معانی مشترک میان متون شعری سخن می‌گوید؛ بلکه به مناسبات میان انواع گونه‌های ادبی نیز اشاره دارد که این اشتراکات می‌تواند نزدیک یا دور باشد: «فإذا أبْرَزَ الصَّائغُ ما صَاغَهُ في غَيْرِ الهَيْئة التي عُهِدَ عَلَيْهَا، وأظْهَرَ الصَّبَّاغُ ما صَبَغَهُ على غَيْرِ اللَّونِ الذي عُهِدَ قَبْلُ، التَبَسَ الأمْرُ في المَصُوغِ وفي المصْبُوغِ على رائيهما، فكذلك المَعَاني وأخْذُهَا واستِعْمالُهَا في الأشْعَار على اختِلاَفِ فُنُونِ القَوْل فيها. قِيلَ للعَتَّابي: بماذَا قَدرْتَ على البَلاَغة؟ فقال: بِحَلِّ مَعْقُودِ الكلام؛ فالشِّعرُ رسائِلُ مَعْقودَةٌ، والرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحلولٌ، وإذا فَتَّشْتَ أشْعَارَ الشُّعَراءِ كُلَّهَا وَجَدْتَهَا مُتَنَاسِبَةً، إمَّا تَنَاسُباً قَرِيباً أوْ بَعِيداً»(ابن‌طباطبا، ١٩٨٥: ١٢٦– ١٢٧). محمد مصطفی هدارة چنین معتقد است، ابن‌طباطبا ایدهٔ جدیدی اظهار داشته و آن مهارت یافتن اهل ادب با آثار ادبی پیشینیان است و این به معنای تقلید صرف و تلاش برای بازگویی معنای آثار قبلی نیست. هدارة اصطلاح چهارچوب شعری(الگوی شعری) را به معنای اطلاع از آثار پیشینیان می‌داند و آن را در ارتباطی تنگاتنگ با فرآیند ابداع فنی می‌داند و می‌گوید ابن‌طباطبا به این قضیه اشاره کرده که بر شاعر مبتدی واجب است به اشعار قدیم نظر افکند تا آن معانی ملکهٔ ذهن وی گردد و موجب آفرینش اشعاری مبدعانه شود(هدارة، ١٩٥٨: ٩٢ و ٢٥٤– ٢٥٥) «...بل يُدِيم النَّظَرَ في الأشعار التي قد اخترنَاهَا لتَلصَقَ معانيها بفَهْمِهِ، وتَرْسَخَ أُصُولها في قَلْبِهِ، وتَصِيرَ موادَّ لطَبْعِهِ، ويَذُوبَ لِسَانُهُ بألفَاظِهَا فإذا جاشَ فِكرُهُ بالشِّعر أدَّى إليه نتائجَ ما استفاده مما نَظَر فيه من تلك الأشْعار فكانَتْ تلك النَّتيجةُ كسبيكَةٍ مُفْرَغَةٍ من جَميعِ الأصْنَافِ التي تُخْرِجُها...»(ابن‌طباطبا، ١٩٨٥: ١٤). این ایدهٔ ابن‌طباطبا همان فکری است که شکلوفسکی مطرح ساخته و هر دو بر ابداع در بیان تأکید دارند.

نتیجه

برای نشان دادن اینکه چه میزان ابن‌طباطبا دارای رویکردی صورت‌گرایی است آراء وی براساس مهم‌ترین شاخص‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی از جمله ادبیت و شکل ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی بررسی و نتایج زیر حاصل شد:

۱) نظرابن‌طباطبا نیز مشمول این حکم کلی است؛ اینکه نقد قدیم عربی رویکردی صورت‌گرایی دارد و حتی وی در سوق دادن نقد قدیم عربی به سمت صورت‌گرایی نقش مهمی ایفا کرده است. تمام تلاش ابن‌طباطبا بر این است، براساس موازین عقلی و منطقی، شعریت و ویژگی‌های آن را به وصف کشد و برترین شواهد را ذکر کند و تمام گفته‌های وی در باب مؤلف و خواننده و دیگر مسائل در خدمت رسیدن به برترین نوع شعر است و حتی در لابه‌لای مباحث خویش از نثر و نظم نیز سخن می‌گوید و از ارتباط بین این گونه‌های ادبی و تفاوت‌های ظریف میان آنان می‌نویسد.

۲) در شعر به یگانگی کل اجزای قصیده قائل است. لفظ و معنا را در پیوستگی با هم بررسی می‌کند که این وحدت را از کل شواهد و بررسی آنها در ارتباط با هم می‌توان درک کرد و تنها یک شاهد و یا دو شاهد در درک دیدگاه ابن‌طباطبا یاری‌رسان نیست. بنابراین؛ شکل ادبی را چونان فرمالیست‌های روسی روشمندانه بررسی می‌کند.

۳) آشنایی‌زدایی که بحث فرمالیست‌های روس حول محور آن می‌چرخد، در آراء ابن‌طباطبا نیز برجسته‌ترین نقش را برعهده دارد؛ زیرا ابن‌طباطبا در تلاش است در تمام بخش‌ها بر ابداع متن شعری تأکید کند که چگونه می‌توان به این نقطه رسید و چگونه می‌توان اثر مبدعانه را تشخیص داد.

٤) شاخص مهم دیگر مناسبات میان‌متنی است که ابن‌طباطبا اعتقاد دارد ارتباط میان آثار ادبی امری طبیعی است؛ اما مهم آن است معنا و تصویر گرفته شده به روشی جدید بیان شود، طوری‌که قابل تشخیص نباشد که این مسئله با آشنایی‌زدایی و به‌ویژه بحث برجسته‌سازی فرمالیست‌ها ارتباطی مستقیم دارد.

۵) آراء ابن‌طباطبا گرایشی بسیار به رویکرد فرمالیستی روسی دارد و رویکرد غالب در آراء وی فرمالیستی است در کنار رویکردهای دیگری که قابل استخراج است؛ رویکردهایی که به‌هیچ عنوان در تناقض با رویکرد فرمالیستی نیست. همچنین، آراء وی نیز در امتداد آراء جاحظ، به‌عنوان الگوی ناقدان بعد از خویش، قرار دارد؛ زیرا جاحظ دارای رویکردی فرمالیستی است.

پی‌نوشت

۱. Russian Formalist

۲. رجوع شود به: دیاب، عبدالحي، (۱۹۶۵)، فصول في النقد الأدبي الحديث، القاهرة: الدار القومية، ص۳۶.

۳. Roman Jakobson

٤. برای اطلاع بیشتر از پیشینة فرمالیسم روسی مراجعه شود به: ۱) سلدن، رامان، (۲۰۰٦م)، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرين، مراجعة وإشراف: ماری تریز عبدالمسیح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى

للثقافة(موسوعة كمبريدچ في النقد الأدبي، المجلد الثامن). ۲) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹٦ش)، رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس، چ٤، تهران: سخن. ۳) صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان‌شناسی بـه ادبیـات، ج۱: نظـم، چ۲، تهـران: سورهٔ مهر. ۴) صفوی، کورش، (۱۳۹۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۲: شعر، چ۵، تهران: سـورهٔ مهـر. ۵) تـودوروف، تزوتـان(گردآوری و ترجمه به فرانسه)، (۱۳۹۲ش)، نظریه‌ی ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، مترجم فارسی: عاطفه طاهایی، چ۲، تهـران: نشـر دات. ۶) کارتر، دیفید، (۲۰۱۰)، النظرية الأدبية، المترجم: باسل المسالمة، ط۱، دمشق: دار التكوين. ۸) گرین، ویلفرد و ارل لیبر و لی مورگـان و جان ویلینگهم، (۱۳۸۰ش)، مبانی نقد ادبی، مترجم: فرزانه طاهری، چ۲، تهران: نیلوفر. ۹) یاکبسون، رومان، (۱۹۸۸م)، قضـایا الشـعرية، المترجمان: محمد الولي ومبارك حنون، ط۱، المغرب: دار البيضاء ودار توبقال.

٥. Literariness

٦. مقصود از شکل‌شکنی برهم ریختن زبان عادی است، بدین صورت‌که شاعر به‌هنگام خلق اثر هنری ساختار نحـوی زبـان عادی را دگرگون می‌کند، آن را آهنگین می‌کند، واژگان شاعرانه و یا نوساخت به‌کار می‌گیـرد، در حـوزهٔ معنـا بـه دگرگـون کردن استعارات و... می‌پردازد و پس از دگرگون کردن مواد آنها را به شیوه‌ای نظام‌مند چینش می‌دهد و سامان می‌بخشد.

۷. Defamiliarization

۸. Foregrounding

۹. Viktor Shklovsky

۱۰. Art as Technique

۱۱. intertextual relationship

۱۲. رجوع کنید به: حق‌شناس، علی‌محمد، (بهار و تابستان ۱۳۸۳)، «سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات»، فصلنامهٔ *مطالعات و تحقیقات ادبی*، دانشگاه خوارزمی، سال۱، شمارهٔ۱و۲، صص٤۷- ٦۹.

۱۳. «فمِنَ الأشْعارِ أشْعارٌ مُحْكَمةٌ مُتْقَنةٌ أنيقَةُ الألفَاظِ حكيمةُ المعاني، عَجيبةُ التأليفِ إذا نُقِضَـتْ(إذا مـا هـدمت بنايتهـا الشـعرية وفقـدت عنصر النظم) وجُعِلَتْ نَثْراً لم تَبْطُلْ جَوْدةُ مَعَانيها، ولم تَفْقُدْ جَزَالةَ ألفاظِهَا»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰).

۱٤. Lev Yakubinsky

۱٥. On the Sounds of Poetic Language

۱٦. Jan Mukařovský

۱۷. Yury Nikolaevich Tynyanov

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۹۲). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۲. بدوي، أحمد أحمد. (۱۹٦٥). **من النقد والأدب**. القاهرة: نهضة مصر.

۳. برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). **نظریة ادبی(مقدمات)**. مترجم: فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

٤. بكّار، یوسف حسین. (۱۹۸۲). **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**. ط۲. بیروت: دارالأندلس.

٥. پاینده، حسین. (۱۳۸۸). **نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید**. چ۲. تهران: نیلوفر.

٦. تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، نظریه‌ی ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس،(گردآوری و ترجمه به فرانسه)، مترجم: عاطفه طاهایی، چ۲، تهران: نشر دات.

۷. توفيق، مجدي أحمد. (۱۹۹۳). **مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم**. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

۸. الجوزو، مصطفى. (۱۹۸۸). **نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)**. المجلدين. ط۲. بيروت: دارالطليعة.

۹. حمودة، عبدالعزيز. (۲۰۰۱). **المرايا المقعرة؛ نحو نظرية نقدية عربية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

۱۰. الخولي، أمين. (۱۹۹٦). **فن القول**. تقديم: صلاح فضل. القاهرة: دارالكتب المصرية.

۱۱. دياب، عبدالحي. (۱۹۶۵). **فصول في النقد الأدبي الحديث**. القاهرة: الدار القومية.

۱۲. زغلول سلام، محمد. (د.ت). **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**. الإسكندرية: منشأة المعارف.

۱۳. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۸). «هنر به مثابه‌ی فن». **ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**. گردآورنده: فرزان سجودی. چ۲. تهران: سورة مهر.

۱٤. سلدن، رامان، (۲۰۰٦م)، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرين، مراجعة وإشراف: ماری تريز عبدالمسيح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة(موسوعة كمبريدچ في النقد الأدبي، المجلد الثامن).

۱۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). **رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس**. چ۳. تهران: سخن.

۱٦. صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۱: نظم، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.

۱۷. _____، (۱۳۹۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۲: شعر، چ۵، تهران: سورهٔ مهر.

۱۸. ضيف، شوقي. (د.ت). **البلاغة؛ تطور وتاريخ**. ط۹. القاهرة: دارالمعارف.

۱۹. ابن طباطبا. (۱۹۸۵). **عيار الشعر**. المحقق: عبدالعزيز بن ناصر المانع. الرياض: دارالعلوم.

۲۰. عاكوب، عيسى علي. (۲۰۰۰). **التفكير النقدي عند العرب؛ مدخل إلى نظرية الأدب العربي**. ط۲. بيروت: دار الفكر المعاصر.

۲۱. عباس، إحسان. (۱۹۸۳). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**. ط۴. بيروت: دارالثقافة.

۲۲. عبدالعال، عبدالسلام عبدالحفيظ. (۱۹۷۸). **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي**. القاهرة: دارالفكر العربي.

۲۳. عدنان، سعيد. (۱۹۸۷). **الإتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**. بيروت: دارالرائد العربي.

۲٤. عصفور، جابر. (۱۹۹۵). **مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي**. ط۵. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

۲۵. علاونة، شريف راغب. (۲۰۰۳). **قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر(في ضوء النقد الحديث)**. الأردن- عمان: دارالمناهج.

۲٦. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

۲۷. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. القاهرة وبيروت: دارالشروق.

۲۸. فطوم، مراد حسن. (۲۰۱۳). **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**. دمشق: الهيئة العامة للسورية للكتاب ووزارة الثقافة.

۲۹. کارتر، دیفید. (۲۰۱۰). **النظرية الأدبية**. المترجم: باسل المسالمة. دمشق: دارالتكوين.

۳۰. گرین، ویلفرد و ارل لیبر و لی مورگان و جان ویلینگهم. (۱۳۸۰). **مبانی نقد ادبی**. مترجم: فرزانه طاهری. چ۲. تهران: نیلوفر.

۳۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). **از معنا تا صورت**. ۲ج. تهران: سخن.

۳۲. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی**. مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۳۳. خطیب، إبراهیم(المترجم). **(۱۹۸۲). نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية والمغرب- الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

۳٤. هدّارة، محمد مصطفى. (۱۹۵۸). **مشكلة السرقات في النقد العربي؛ دراسة تحليلية مقارنة**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

۳۵. ولک، رنه (۱۳۸۸). **تاریخ نقد جدید**. مترجم: سعید ارباب شیرانی. ۸ج. تهران: نیلوفر.

۳٦. یاکبسون، رومان. (۱۹۸۸). **قضايا الشعرية**. المترجمان: محمد الولي ومبارك حنون. المغرب: دارالبيضاء، دار توبقال.

۳۷. یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). **دربارة هنر و شعر و شاعری**. مدوّن: سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

۳۸. دوگانی، شادی و اعظم استاجی و سید حسین سیدی. (۱۴۰۰). «بررسی استدلال تحدی در چارچوب نظریة استدلال‌ورزی». مجلة زبان و ادبیات عربی. دورة سیزدهم، شمارة۲ صص۱- ۲۱. Doi: 10.22067/jallv13.i2.82099

۳۹. حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۸۳). «سه چهرة یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات». فصلنامة مطالعات و تحقیقات ادبی. سال۱. شمارة۱ و ۲. صص۴۷- ۶۹. Doi :10.52547/jls.1.1.47

٤۰. الكبيسي، طراد. (ربيع۱۹۹۰). «في الشعرية العربية؛ قراءة جديدة لـ(عيار الشعر) لإبن طباطبا». مجلة المورد. مجلد ۱۹. العدد۱. صص۲۱- ۲۷.

٤۱. خفاجي، محمد عبدالمنعم. (أكتوبر ۱۹۷۸). «عيار الشعر لإبن‌طباطبا». نشرية الشعر. العدد۱۲. صص۱۰۳- ۱۰۸.

٤۲. صدیقی، بهار و سید محمدباقر حسینی، (۱۳۹۹)، «خوانش دیدگاه زبان‌شناختی ابن‌خلدون بر بنیاد انگارة سوسور، مجلة زبان و ادبیات عربی ، سال۱۲، شمارة۱، صص۱- ۱۶. Doi: 10.22067/jall.v12.i1.2103.1029

٤۳. فانوس، وجیه. (۱۹۹۵). «إضاءات: المصطلح عند ابن‌طباطبا من خلال كتاب عيار الشعر». نشرية الفكر العربي. العدد ۷۹. صص۱۹۸- ۲۱۰.

References

Ahmadi, B. (2013). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz. [In Persian].

Badavi, A, A. (1965). *From criticism and literature*. Cairo: Nehzat. [In Arabic].

Bakkar, Y, H. (1982). *The construction of the poem in ancient Arabic criticism in the light of modern criticism*. second edition. Beirut: Andalus. [In Arabic].

Bertens, J, W. (2003). *Literary theory: The basics*. Translated by F, sojoudi. Tehran: Ahang-e-digar. [In Persian].

Fotouhi, M. (2008). *Rhetoric of the Image*. Tehran: Speech. [In Persian].

Payandeh, H. (2009). *Literary criticism and democracy*; *Essays in new literary theory and criticism*. second edition. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Tofigh, M, A. (1993). The concept of artistic creativity in ancient Arab criticism. Egypt: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
Jacobson, R(1988) *Poetry issues*. Translators: Mohammad Al-Woli and Mubarak Hanoun. Maghreb: Dar al-Bayda, Dar Toubqal. [In Arabic].
Al-jouzou, M. (1988). *Theories of poetry among the Arabs*. Two volumes. second edition. Beirut: Dar- Al- Taliaa. [In Arabic].
Diab, A. (1965). *seasons in modern literary criticism*. Cairo: Al-Dar- Al- Gawmia. [In Arabic].
Hammudah, A. (2001). *Concave mirrors towards an Arab critical Theory*, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters. [In Arabic].
Khuli, A. (1996). *art of saying*. Submit: Fazl, S. Cairo: Egyptian National Library and Archives. [In Arabic].
Zaghlul Sallām, M. (n.d). *The history of literary criticism and rhetoric until the fourth century AH.* Alexandria: Monchaatalmaref. [In Arabic].
Sasani, F. (2009). '*Art ac techniqe'. Constructivism and post-constructionism and literary studies*. Compiler: sojoudi, F. second edition. Tehran: surey-e- Mehr. [In Persian].
Safavi, K, (2004), *From Linguistics to Literature*, Vol. 1: verse, Tehran, sooremehr. [In Persian].
_____, (2004), *From Linguistics to Literature*, Vol. 2: Poetry, Tehran, sooremehr. [In Persian].
Seldon, R. (2006).*From formalism to post-structuralism*.Translator: Qari, A and others. review and supervision: Abdolmasih, M. general supervisor: Osfur, J. Cairo: Supreme Council Of Culture. [In Arabic].
Fazl, S. (1998). *Constructivist theory in literary criticism*. Cairo & Beirut: Dar El-Shorouk. [In Arabic].
Fattum, M, H. (2013). *Reception in Arabic criticism in the fourth century AH*. Damascus: Syrian General Organization of Books. [In Arabic].
Shafiei Kadkani, M, R. (2017). *Resurrection of words; Lectures on the literary theory of Russian formalists.* Third edition. Tehran: Speech. [In Persian].
Carter, D. (2010). *Literary theory*. Translated by Al- Mosalama, B. Damascus: Attakwin. [In Arabic].
Daif, Sh. (n.d). *Rhetoric; evolution and History*. Ninth edition. Cairo: Dar- Al- maaref. [In Arabic].
Ibn- Tabataba. (1985). *Ayar- ol- She'r*. Detective: almane', A. Riyadh: Darul Uloom. [In Arabic].
Akoob, E, A. (2000). *Critical thinking among Arabs*; *An introduction to the theory of Arabic literature*. second edition. Beirut: House of Contemporary Thought. [In Arabic]
Abbas, E. (1983). *The history of literary criticism among the Arabs; Criticism of poetry from the second century to the eighth century AH*. fourth edition. Beirut: Dar El Thaqafa. [In Arabic].
Abdul- Al, A, A. (1978). *Criticism of poetry between Ibn qutayba & Ibn Tabataba*. Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi. [In Arabic].

Adnan, S. (1987). *Philosophical trends in literary criticism*. Beirut: Dar Al Raed Al Arabi. [In Arabic].
Asfour, J. (1995). *poetry concept. Fifth Edition*. Cairo: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
Alavanah, Sh, R. (2003). *Issues of Literary Criticism and Rhetoric in the Book Ayar Ol-She'r In light of modern criticism*. Jordan: Dar- Al- Manahej. [In Arabic].
Mohabbati, M. (2009). *From meaning to form*, Two volumes, Tehran: Speech. [In Persian].
Guerin, W, L. Labor, E, G. Morgan, L. Willingham, J, R. (2001). *Basics of literary criticism*, Translated by Taheri, F. Second edition, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Khatib, I (1982). *formal method Theory*; *Texts of the Russian Formalists*. Beirut: Arab Research Foundation, rabat: Moroccan Company for United Publishers. [In Arabic].
Makaryk, I, R. (2011). *Encyclopedia of literary theories.* Translated by Mohajer, M & Nabavi, M. Tehran: Agah. [In Persian].
Todorov, T(Compiled and translated into French). (2013). *Theory of literature; Texts of the Russian formalists*. Translator: Tahaei, A. second edition. Tehran: dot. [In Persian]
Yooshij, N. (2006). *About art and poetry*. Editor: Tahbaz, S. Tehran: Negah. [In Persian].
Wellek, R. (2009). *A History of Modern Criticism*. Translated by Arbab Shirani, S. Eight volumes. Tehran: Niloufar. [In Persian].
Haddara, M, M. (1958). *The problem of thefts in Arab criticism, a comparative analytical study*. Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop. [In Arabic].
Fanous, W. (1995). "Illuminations: The term in Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba". *journal of arab Thought*. N(79). 198- 210. [In Arabic].
Dogani, Sh & Estaji, A & Seyedi, H. (2022). «Studying the argument in challenging verses(Tahaddi) in Argumentation Theory». *Journal of Arabic Language & Literature*,. 13(2). 1- 21. (Doi:10.22067/jallv13.i2.82099). [In Persian].
Haqshenas, A, M. (2004). "The Three Manifestations of One Art: Verse, Prose, and Poetry in Literature". *Quarterly Journal of Literary Studies and Research*. 1(1), 47-69. (10.52547/jls.1.1.47). [In Persian].
Khafaji, M, A. (1978). "Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba". journal of poetry. N(12), 103- 108. [In Arabic].
Al-kabisi, T. (1990). "in Arabic poetics; A new reading of (Ayar Ol-She'r) by Ibn Tabataba". *Almawrid Magazine*19(1), 21- 27. [In Arabic].
Seddighi, B & Hoseini, M. (2020). The comparison of Ibn Khaldun,s view point about language with sosor,s Theory. *Journal of Arabic Language & Literature*,12(1).1- 16. (doi.org/10.22067/jall.v12.i1. .2103.1029). [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، شماره٤ (پیاپی۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:۵۹-٤۱

نگاهی جامعه‌شناسانه به مواجهۀ خود و دیگری بر پایۀ نظریۀ هورتون کولی

(مطالعۀ موردی: رمان أَقودُک إلی غیري از عائشة أَرناؤوط)

(پژوهشی)

امیر فرهنگ‌دوست (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)
عبدالأحد غیبی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. نویسندۀ مسئول)[1]
مهین حاجی‌زاده (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2404-1416

چکیده

بی‌تردید، خود و دیگری در بستر مدرنیته، دستخوش ایده‌پردازی‌های متفاوت‌تری از دوران پیشامدرن قرارگرفته است. در چنین دورانی، از کارسازترین شیوه‌ها برای درک صحیح این پیوند، دریافت صورت‌بندی‌های جدید جامعه‌شناسان از آن می‌باشد. «چارلز هورتون کولی»، جامعه‌شناس آمریکایی، از نظریه‌پردازانی است که این موضوع را با نگاه متمایزی نسبت به ایده‌پردازان این حوزه نگریسته است. او با شیوۀ «درون‌نگری همدلانه»اش، خود را در پیوندی دائمی با جامعه تعریف می‌کند و جز در بافتار جامعه و آیینۀ اذهان دیگران، راهی برای کشف و فهم آن قائل نیست. کولی این پیوستار را در چهار شکل که مشتمل‌اند بر «پیوند ارگانیک»، «پنداربودگیِ دیگری»، «خودآیینگی» و «خود-دیگری گروهی»، با مختصاتی ویژه دسته‌بندی کرده است. این رویکرد جدید به خود و دیگری در پژوهش حاضر به‌عنوان مبنایی نظری برای تحلیل رمان «أقودُک إلی غیري» از عائشة أرناؤوط انتخاب شده تا به محوری‌ترین مسئله‌اش که از پیشانی‌نوشت آن هویداست، نگاهی علمی بیندازد. نتایج حاصل از این جستار نشان می‌دهد که نویسندۀ سوری-آلبانیایی این رمان، بی‌توجه به نگرۀ جامعه‌شناختی کولی و صورت‌های ارائه‌شدۀ او در پیوند خود و دیگری نبوده است. او با طرحی که از وجود نامرئی «ساروس» - عنصر مهم قصه‌اش- ریخته، مواجهه با دیگریِ خیالی یا «پنداربودگیِ دیگری» را به شکل پرنمودی تجسم بخشیده است. همچنین از رهگذر ارتباط متمایز و عمیقی که مریم - قهرمان داستانش - با شخصیت‌های متنوع داستان می‌سازد، جلوۀ پرواضحی از پیوند ارگانیک، خودآیینه‌سان و خود-دیگری گروهیِ کولی را تداعی کرده است؛ امری که جزئیات آن در لابه‌لای این پژوهش، با ذکر شواهدی از رمان به اشاره درآمده است.

کلیدواژه‌ها: خود، دیگری، هورتون کولی، عائشة أرناؤوط، رمان «أقودُک إلی غیري».

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۷/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۹/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۱/٤

[1]. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: Email: Abdolahad@azaruniv.ac.ir

۱. مقدمه

خود و دیگری، از دیرباز تاکنون، ابژهٔ اندیشمندان بسیاری بوده است. آنچه کاوش و بررسی این موضوع را در دوران کنونی پراهمیت ساخته، تعریف جدیدی است که امروزه از انسان و قضایایش می‌شود. با گام نهادن به دوران خردورزی و مدرنیته و ظهور متفکرانی چون «کانت»[1] و «دکارت»[2]، نگاه به انسان و مسائل آن به‌تدریج از باورهای پیشامدرنی و فلسفه‌های اِسکولاستیک (مَدرسی) فاصله گرفت و تغییرات بنیادینی در تعریف انسان و چگونگی پیوندش با دیگران پدیدار شد. از این منظر، دیگر انسان بما هو انسان و آنچه او را معلّق، منفرد و غیرقابل دسترس معرفی می‌نمود، از اعتبار ساقط شد و انگاره‌های دیگری جایگزینش شد. ازجمله مبانی‌ای که به‌عنوان اصلی کلی میان علوم شناختی همه‌گیر شد، تعریف انسان بر مبنای نسبت‌یافتگی‌اش با اشیاء و دیگران بود. از بارزترین این نگره‌ها، تئوری‌ای است که «هورتون کولی»[3] (۱۹۲۹–۱۸٦٤) در نگاهش به انسان از دریچهٔ جامعه‌شناسی مدرن مطرح می‌سازد. این نظریه‌پرداز آمریکایی با پیوندی که میان ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی برقرار ساخت، بنیانی نو در رفتارشناسی جامعه‌شناختی ایجاد نمود. به‌باور او، جامعه‌شناسی تنها به قلمرو شناخت ذهنی رفتار محدود نمی‌شود، بلکه در ساخت اجتماعی واقعیت است که می‌توان آن را شناخت و به زوایایش پی برد. از این‌رو، شیوهٔ خود در جامعه‌شناسی را «درون‌نگری همدلانه» معرفی کرد. به‌باور کولی، خود نمی‌تواند جدای از دیگری باشد؛ چراکه به‌عنوان موجودی اجتماعی، تنها در ارتباط با دیگری معنا می‌یابد. او این ارتباط را در چهار شکل دسته‌بندی نمود: ۱) پیوند ارگانیک یا اندام‌واره ۲) پندار بودگی دیگری که امکانِ وجود خیالی دیگری را بیان می‌کند ۳) خودآیینگی که مشهورترین تئوری اوست، و ٤) خود–دیگری گروهی.

از جمله آثاری که به‌شکلی آگاهانه و ساختمند، خود و دیگری را بر مبنای سوژهٔ مدرن به روایت کشیده، رمان «أقودک إلى غيري» از «عائشة أرناؤوط»[4]، نویسندهٔ مقیم فرانسه است؛ رمانی که پژوهش حاضر را واداشته تا بر مبنای آنچه کولی دربارهٔ پیوند خود و دیگری صورت‌بندی کرده است، مورد مداقه قرارش دهد. از این‌رو، پس از اشاره‌ای کوتاه به بنیان و روشمندی کولی، مختصری به رمان و موضوعش می‌پردازد و در ادامه می‌کوشد در ذیل اشکالی که کولی از این پیوستار معرفی نموده، رمان را تعقیب و با ذکر شواهد برجسته‌ای از آن، تحلیل‌شان کند تا به این دو پرسش از پژوهش پاسخ مناسبی داده باشد:

۱. دسته‌بندی‌های کولی از پیوند خود و دیگری تا چه اندازه در رمان، قابل انطباق است؟

۲. طرح روایی داستان چگونه با این اشکال از بستگیِ خود و دیگری گره می‌خورد و روایت می‌شود؟

در پاسخ به پرسش‌های طرح‌شده باید گفت که أرناؤوط با شخصیت‌پردازی‌هایی که در داستان از کاراکترهای نامتجسّدی نظیر «ساروس» و «سرمد» به‌عمل آورده، ارتباط با دیگریِ خیالی را که اساس و بنیان چهارگانهٔ کولی در ارتباط با دیگری است، فراهم می‌آورد. او همچنین با انتخاب «پیرنگ بلوغ» برای سازهٔ روایی خود، نوع مواجهه با دیگریِ کولی را که به‌نظر در قسم آخرش (خود–دیگری گروهی) به اوج می‌رسد، با سلوک فردی قهرمان خود متناظر ساخته تا از این طریق نشان دهد که توجه هه‌جانبه‌ای به تئوری کولی در تعریف خود–دیگری و اقسام آن داشته است.

۱.۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر با کاربست شیوۀ جامعه‌شناختی «هورتون کولی» پیرامون چگونگی مواجهۀ خود با دیگری، اطلاعات نظری مورد نیاز را از منابع مکتوب جمع‌آوری و بر اساس یادداشت‌های محتوایی، طبقه‌بندی می‌کند. در ادامه، نمونه‌ها را بر اساس شباهت، برجستگی و انطباق‌پذیری بالایشان شناسایی و انتخاب کرده و در ذیل مؤلفه‌های استخراج‌شده بررسی و تحلیل می‌نماید.

۲.۱. پیشینۀ پژوهش

پیشینۀ پژوهش حاضر را باید در سه بخش از هم تفکیک نمود؛ دستۀ اول پژوهش‌هایی‌اند که وجه اشتراکشان با مقالۀ حاضر صرفاً در رمانی است که محل کندوکاو قرار گرفته که خود به دو مقاله می‌انجامد؛ اولی مقاله‌ای است با عنوان «تحليل رمان أقودک إلى غيري از عائشة أرناؤوط بر اساس نظریۀ حس مکان» که عبدالأحد غیبی و همکاران در سال ۱۴۰۱ منتشر ساخته‌اند. در این پژوهش، مکان و لایه‌های معنادارش بر اساس آرایِ نظریه‌پردازانی چون «نورنبرگ شولتز» بررسی شده است. دومی مقاله‌ای است از مهین حاجی‌زاده و همکاران که با عنوان «کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان أقودک إلى غيري از عائشۀ أرناؤوط» در سال ۱۴۰۲ چاپ‌شده است. بررسی فریم‌های سینمایی رمان و کارکردی که هریک در پیشبرد روایت دارد، عمده اهدافی است که این پژوهش دنبال می‌کند. دستۀ دوم جستارهایی‌اند که شرح و بسطی از ایدۀ کولی ارائه داده‌اند. در این زمینه، تنها پژوهش قابل اعتنا، مقالۀ «مشارکت اجتماعی دانشجویان دختر دانشکده‌های علوم اجتماعی دانشگاه‌های تهران و عوامل اجتماعی مؤثر بر آن» از خدیجه سفیری و مریم صادقی است که سال ۱۳۸۸ منتشر و اشاره‌ای گذرا به بخشی از نظریۀ کولی کرده است. بخش آخر مقالاتی است که عمدتاً از گروه ادبیات به‌چاپ رسیده‌اند و درپیشانی‌شان از کلیدواژه‌های «من و دیگری» یا «خود و دیگری» سود می‌جویند. این دسته از مقالات که اغلب بر تأویل نویسندگانش بنیان یافته‌اند، با نگاهی نمادشناسانه در تلاش‌اند تا خود و دیگری را ذیل وجوه سیاسی–اجتماعی تفسیر کنند، بی‌آنکه شاکله‌شان بر نظریۀ ساختمندی اعتنا یافته باشد. وجه تمایز مقالۀ حاضر از پژوهش‌های انجام‌شده را باید در رویکرد نظریه‌مند آن دانست که برای نخستین‌بار، با نگاه کولی به مقولۀ خود و دیگری، یک رمان معاصر عربی را می‌کاود.

۲. بنیان و روشمندی کولی در جامعه‌شناسی

آراء کولی از منابع فکری متعددی نظام یافته است؛ از تاریخ‌نگاران، فیلسوفان و ادبا گرفته تا روان‌شناسان و زیست‌شناسان در شکل‌گیری تعقّلات ضمیری او تأثیرگذار بوده‌اند. «کولی در کسوت یک جامعه‌شناس و در هیئت یک روانشناس اجتماعی، جامعه‌شناسی را علمی عملی می‌دانست که به‌شدت از اصول فلسفۀ عمل‌گرایی (پراگماتیسم) متأثّر است. به‌زعم او، آنچه از علم‌الاجتماع انتظار داریم این است که راهنمای عملی ما باشد (روسک و وارن، ۱۳۶۹: ۳۳۵). کولی با رد اندیشۀ دکارت که سدی مفهومی میان فرد و جامعه برکشیده بود، مدعی شد که «یک فردِ جدا از جامعه، تجرید و انتزاعی است که

به شناخت تجربه درنمی‌آید. همچنان که جامعه به‌مثابهٔ امری جدا از افراد، پدیده‌ای نامفهوم، تصوری و تجریدی است» (Cooley, ١٩٦٤: ٣٦). مطالعهٔ آثار «داروین»[٥] و علاقهٔ کولی به تئوری تکاملی او، در کنار تأثّر شدیدش از آرای «اسپنسر»[٦]، موجب روی آوردن او به نظریات اندام‌واره‌ای و بررسی آدمی به‌عنوان واقعیتی برآمده از گونه‌های زیستی پیش از خود گردید. اما «کولی در یک نقطهٔ عزیمت از نظریه‌پردازان کلاسیک، یعنی با آفرینش مفهوم خود، معنای تازه‌ای به این مفهوم اندامی داد؛ مفهومی که در آرایِ معاصرین او غایب بود» (تنهایی، ١٣٩٥: ١٤٤).

گرچه این جامعه‌شناس امریکایی را به همراه همکارش «هربرت مید»[٧] به‌عنوان نمایندگان عمدهٔ مکتب کنش متقابل نمادین برشمرده‌اند؛ اما آنها به‌لحاظ خصلت ذهن‌گرایانه و عین‌گرایانه در باب صورت‌های کنش متقابل اجتماعی، از یکدیگر متمایز می‌شوند (کولی،١٤٠٠: ١٢). کولی صورت‌ها را بیشتر به‌گونهٔ درون ذهن می‌دید، نه به‌عنوان صورت‌هایی که به گفتهٔ مید، به بُعد عینی تجربه تعلق دارند و ما آن‌ها را در برابر بُعد روانی تجربه قرار می‌دهیم (Coser, ١٩٧٧: ٣٢٩). او تأکیدش بر این بود که بررسی جهان اجتماعی انسان باید بر کنکاش معانی ذهنی‌ای مبتنی باشد که کنشگران انسانی به کنش‌هایشان نسبت می‌دهند، و یک چنین معانی را باید از طریق فهم و روش «درون‌نگری همدلانه» مورد بررسی قرارداد تا اتکای محض بر گزارش رفتار (ریتزر، ١٣٩٣: ٧٢). کولی با الهام گرفتن از مکتب پراگماتیسم و کنش متقابل نمادین، تفسیری درون‌نگرانه از «خود» ارائه بخشید که تنها در ارتباط با «دیگری» و اجتماع تکوین می‌یابد، و نخستین‌بار با طرح مفاهیمی چون: «پیوند ارگانیک»، «گفت‌وگوی خیالی»، «خودآینگی»، «خود–دیگری گروهی»، «گروه‌های نخستین» و...، میراث مفهومی مهمی را در جامعه‌شناسیِ شناختی برجای نهاد.

٣. دربارهٔ رمان

«أقودک إلی غیري» داستانی است در بازهٔ سال‌های ١٩٦١ تا ١٩٩٩. از روستایی در دمشق شروع می‌شود و در ساحل مانشِ فرانسه پایان می‌یابد؛ ماجرای دختری است به نام «مریم» که داستان می‌نویسد، ویلسون، نیچه و کامو می‌خواند و استراوینسکی گوش می‌دهد؛ سرگذشت انسانی که برای تجربهٔ آزادی و رهیدن از یوغ روزمرگی و سنّت، آنی از تقلّا بازنمی‌ایستد (حاجی‌زاده و همکاران، ١٤٠٢: ٦٦). روایت به‌صورت تودرتو با داستانکی آغازمی‌شود که مریم حوالی چهارده‌سالگی نوشته و بی‌آنکه چشم امیدی به آن داشته باشد، جایزه می‌برد؛ داستان مُرده‌ای که در مزارش زنده می‌شود و از آن بیرون می‌جهد و به خانه برمی‌گردد؛ اما در پی ناآرامی‌ای که غربتِ این اتفاق برای اهل خانه باعث شده، تصمیم می‌گیرد که به مزارش بازگردد. نگهبان گورستان ولی با این جملهٔ داستان‌سازش که «*گور را تنها برای مردگان می‌گشاییم*»، مانع از ورود دوباره‌اش می‌شود. او با طردشدگی از دو دنیای زندگان و مردگان، سرآخر برآن می‌شود که به دنیای خالق‌اش «مریم» پا بگذارد. موجود عفریت‌گونی که توسط مریم «ساروس» نام می‌گیرد، اینک پابه‌پایش جهان دیگری را تجربه می‌کند، راه می‌رود و راه می‌براند، می‌آموزد و می‌آموزاند؛ اویی که سرانجام، هم‌زمان با کسوف ساحل «فِکمپ»، با آفریننده‌اش درمی–آمیزد و یکی می‌شود. داستان به‌موازات ماجرای مریم و ساروس، آکنده از ماجراهایی است که مریم در هر برهه از زندگی–

اش با شخصیت‌های جوراجور ازسرگذرانده؛ حکایت‌هایی برآمده از تجربه‌های خویشاوندی، عاطفی، جنسی و هستی-شناختی که هریک به‌نحوی ترجمانی از رابطه‌مندی با دیگری است.

٤. صورت‌های پیوندپذیرِ خود و دیگری از نگاه کولی

١.٤. پیوند ارگانیک[٨]

از بنیادی‌ترین آراء کولی در تشریح پیوستار افراد جامعه، نگاه زیست‌شناختی و ارگانیسمی او به جامعه است. بر مبنای نظریهٔ ارگانیک وی «کل طبیعت، زندگی بشر و اجتماع، واحدهایی مرتبط، وابسته‌به‌هم و درهم تنیده‌اند که از طریق کنش متقابل با تمام اجزاء، در قالب فعالیت دوجانبهٔ وسیعی زندگی و رشد می‌کنند» (Hinkle, 1967: 11). کولی در تلاش برای توضیح مفهوم «خود» از دو تمثیل سود جسته است: در نخستین تمثیل، «من» را به نقطه‌ای رنگین در مرکز دیواری چراغانی‌شده مانند کرده است و در تمثیلی دیگر می‌گوید که «من» را می‌توان همچون هستهٔ یک سلول زنده دانست که گرچه از آنچه احاطه‌اش کرده و به آن شکل داده کاملاً مجزا نیست؛ اما فعّال‌تر و سازمان یافته‌تر است. این تمثیل‌ها نشان می‌دهند که در واقع هریک از ما جزئی از یک کل و درعین‌حال، در محیطی که احاطه‌مان کرده است، منحصربه‌فردیم (دیلینی، ١٤٠٠: ٢٣٩). دیدگاه اندام‌گون کولی بر وحدت کل و ارزش ویژهٔ هر فرد تأکید و هرکدام را با توسل به «دیگری» تشریح می‌کند. به باور او، همین فردیّت یا تفاوت کارکردی با سایرین است که به هر عضو اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. به یک تعبیر، کل اجتماع تا حدودی به هریک از افراد وابسته است؛ زیرا هرکدام در زندگی عمومی نقشی ایفا می‌کنند که دیگری نمی‌تواند ایفایش کند. در واقع، ما یک ارگانیسم یا کل زنده‌ای داریم که از اعضای مختلفی تشکیل شده است که در آن، هر عضو به اعضای دیگر وابسته است (کولی، ١٤٠٠، ٤٤-٤٣).

ترسیم جامعه بسان پیکره‌ای که هر عضو آن، ارتباط مستقیمی با عضو دیگر دارد و نقش غیرقابل جبرانی را در حیات پیکره عهده‌دار است، هستهٔ اصلی قصهٔ أرناؤوط را در رمان «أقودک إلی غیري» شکل داده است. نویسنده با طرحی که از وجود ساروس به‌عنوان «دیگری» در زندگی «مریم» ریخته است، شکل ارگانیکیِ رابطه را به‌طور ملموسی گوشزد می‌کند. برای نمونه، در یکی از برش‌ها از زبان مریم دربارهٔ ساروس می‌گوید:

«نضحتُ بالرعب لغیابه، انطفأتُ کشرارة عابرة وغدا جسدي قاحلاً ثم تحوّلت إلی ظلٍ للاشيء. أکان یعرف ما یحدث لي؟ أکان یجهل أن غیابه یجعلني خلیطاً رثاً من اللاتجانس؟ رغم تدویم الأسئلة المدوّخ فقد کنت في انتظار عودته. أجل کنتُ أنتظره» (أرناؤوط، ٢٠٠٦: ٩٤). (ترجمه) «از نبودش وحشت کردم. مثل جرقه‌ای کوتاه خاموش شدم و جسمم پژمرد، و بعد به سایه‌ای از نیستی مبدّل شدم. می‌دانست که چه اتفاقی برایم می‌افتد؟ نمی‌دانست که نبودش مرا به ترکیب فرسوده‌ای از ناسازگاری تبدیل می‌کند؟ با وجود گردشِ سرگیجه‌آور پرسش‌ها، منتظر بازگشتش بودم. آری چشم‌به‌راهش بودم».

تاب و تبی که مریم در انتظار ساروس -که برهه‌ای ترکش کرده بود- این‌گونه بروز می‌دهد، پرده از پیوند ارگانیکی او با ساروس برمی‌دارد. درواقع، چشم‌به‌راهی مریم را باید اضطراب و تکاپوهای عضوی از شبکهٔ بهم‌متصل تلقی کرد که در پیِ بازیابی دوبارهٔ خویش است؛ شبکه‌ای که با نبود ساروس، به‌عنوان عضو مهمی از آن، در ریخت جسمی پلاسیده و ازهم-

گسیخته درآمده است. آنچه در این شاهد قابل اعتناست، حفظ «فردیّت» خود و دیگری در عین وابستگی به همدیگر است؛ ویژگی‌ای که در نقش غیرقابل جبران ساروس در پیوندش با مریم جلوه‌گر است؛ امری که در آن سویش، یعنی دربارهٔ مریم نیز صادق است. همانطور که در دیالوگِ ساروس دربارهٔ مریم به‌خوبی می‌توان تعقیبش کرد:

«أذكر أول لقاء لي بها. نسيج الهواء بعبيره وإشعاعاته قادني بشكل سحريّ، كنتُ بحاجة إليها لنتحقّق. وعند عتبة غرفتها تلمستُ باكورة إدراكي لالتحام المكان والزمان» (همان: ٤). (ترجمه) «اولین دیدارم با او را به‌خاطر دارم. بافت هوا با رایحه و پرتوهایش به‌طرز سحرآمیزی مرا با خود برد. برای آن‌که به هستی درآییم، به او نیاز داشتم. در پیشگاه اتاقش، اولین درکم از ادغام مکان و زمان را حس کردم».

آنچه ساروس در این قسمت از رمان دربارهٔ سهم مریم در به وجود آمدنش بازگو می‌کند، عمیق‌ترین نیاز خود به دیگری را در چهارچوب رابطه‌ای اندام‌گون یادآور شده است؛ یعنی سهم «اونتیک» دیگری در پدیداریِ من؛ مقوله‌ای که فصل مشترکی را با فلسفهٔ اگزیستانس، به‌ویژه نگاه «هایدگر» به دیگری رقم زده است. نکتهٔ تأمل‌برانگیزی که در این شاهد خودنمایی می‌کند، دوسویگی نیاز «خود» و «دیگری» است که در فعل «لنَتحقَّق» آشکارا دریافت می‌شود؛ یعنی همچون نیاز اندام‌های یک کالبد به هم، همان‌قدر که ساروس در پاگذاردن به هستی محتاج مریم است، مریم نیز در ساخت ابعاد دیگری از خود به او نیاز دارد .از روشن‌ترین شواهدی که پیوند پیکرگون خود و دیگری را در رمان ترسیم کرده، جمله‌ای است که نویسنده در دهان «خضره» می‌گذارد؛ درمانگر پای مریم که در پیِ سانحه‌ای تاحد قطع شدن رفته بود:

«البشرُ خيوطٌ في شبكة دائمة التحرك، لايجب أن ننتظر أجر ما نفعل، الأمور في دورة كاملة، كل منا يعطي لإنسان ما تلقّاه من آخر» (همان: ١١٦). (ترجمه) «انسان‌ها رشته‌هایی‌اند در یک شبکهٔ همیشه در حرکت. بابت کاری که می‌کنیم نباید منتظر پاداشی بمانیم؛ همه‌چیز یک دور کامل می‌چرخد و هریک از ما چیزی که از دیگری گرفته را به یک نفر می‌بخشد».

اشارهٔ نویسنده به یک شبکهٔ در حال حرکت و انسان‌هایی که به‌مثابهٔ رشته‌هایی در آن‌اند، این‌که شبکه مدام در حال حرکت است و هریک چیزی را که گرفته به دیگری بازخواهد داد، و نتیجه‌ای که سرآخر از این تسلسل شبکه‌ای گرفته است، یعنی عدم نیاز به قدردانی و انتظارِ آن؛ چراکه هر عضو به وظیفه‌ای عمل کرده که مابه‌ازایش توسط عضوی دیگر جبران خواهد شد، فلسفهٔ شبکه‌ای کولی را در پیوند ارگانیک و اندام‌وار «خود» و «دیگری»، به‌شکلی برجسته تداعی کرده است.

٤. ٢. گفت‌وگوی خیالی[٩]

کولی با شیوهٔ رفتارشناسانه‌ای که از فرزندان خود به‌عمل آورد، چنین اظهار داشت که ذهن از دوران کودکی، افکارش را به‌شکل «گفت‌وگو» درمی‌آورد و گاهی با یک همبازی خیالی مشغول گفت‌وگو می‌شود. به‌باور او، این مطلب که ذهن کودکان در یک گفت‌وگوی دائمی به‌سر می‌برد، در مورد بزرگسالان نیز صادق است و هرگز متوقّف نمی‌شود؛ اما ما به‌ندرت متوجه‌اش می‌شویم؛ زیرا به‌غایت آشنا و غیرارادی‌اند. به‌زعم این نظریه‌پرداز، از آنجایی که تنها با «اشتراک‌گذاری» است که فرد می‌تواند فکر کند یا وجود داشته باشد، همهٔ افراد در تلاش‌اند تا آن بخش از زندگی‌شان را که سعی دارند بر

خود مکشوف سازند، با دیگران درمیان بگذارند. این خصیصه که در نگاه کولی جزء ویژگی‌های اصلی ذهن آدمی و تجلّی جامعه‌پذیری آن است، از مختصات مهمی برخوردار است، این‌که: ۱) وقتی شکل می‌گیرد که ارتباط واقعی مختل شود؛ یعنی ریشه در حرمان دارد. ۲) در این نوع گفت‌وگو، تفاوتی بین شخص حقیقی و خیالی نیست و حضور حسّی فرد مقابل اولویت ندارد؛ بلکه فرد نامرئی به‌آسانی واقعی‌تر از فرد مرئی می‌شود. ملاک واقعی بودن تنها ایجاد یک «زندگی درونی» با دیگری است. ۳) گفت‌وگو بدون پاسخ مسموع یا مشهود است. ٤) پویایی معاشرت خیالی از فردی به فردی دیگر متفاوت است. برای مثال، در زنان نسبت به مردان فعّال‌تر است. ۵) گفت‌وگوی خیالی شرط سلامت ذهن است؛ نه یک اختلال و بدون آن، ذهن به انحطاط می‌گراید؛ چراکه ذهن نه سلولی منزوی که محل مهمان‌نوازی و مراوده است (کولی، ١٤٠٠: ۸۱– ۸۷).

ازجمله موقعیت‌هایی که در روایت أرناؤوط منجر به شکل‌گیری چنین گفت‌وگویی شده است، راه‌یابی شخصیتی به نام «سرمد» در زندگانی مریم است؛ مردی که بیش از آن‌که به‌صورت عینی با مریم حشرونشر داشته باشد، در عالم خیال و از رهگذر معاشرت خیالی با او گپ‌وگفت می‌کند، چنانکه دریکی از بُرش‌ها از زبان مریم مشاهده‌اش می‌کنیم:

«أفكر فيها متمددة على الأعشاب، مفتحة الحواس لهسيس سنابل القمح وصرير الجداجد وخرير الجدول الزئبقي. أتلمّس وجه سرمد في الهواء، أبوح له بهواجسي، أحادثه كما لو كان موجوداً معي، أناوله لفائفي الرخيصة لندخن معاً، أريه رسومي القاتمة الهائمة بالحبر الصيني التي تتوسدها قصائدي، نغمر وجهينا في وبر القطط الدافئ ونقفز بمرح عابر مع كلابنا، أكتب له وأملأ دفاتري» (أرناؤوط، ٢٠٠٦: ١٢٠). (ترجمه) «به او فکر می‌کنم، درحالی که روی چمن دراز کشیده‌ام و حواسم را به خِش‌خِش خوشه‌های گندم، آواز جیرجیرک‌ها و شُرشُر رودخانهٔ جیوه‌رنگ داده‌ام. صورت سرمد را در هوا لمس می‌کنم. احساساتم را برایش فاش می‌کنم. طوری با او حرف می‌زنم که انگار کنارم است. از نخ سیگارهای ارزانم به او می‌دهم تا باهم دود کنیم. نقاشی‌های تاریک و سرگردانم با جوهر چینی را که سروده‌هایم در میانشان است، نشانش می‌دهم. صورتمان را در موهایِ گرم گربه‌ها فرومی‌بریم و از سر شادی گذرایی با سگ‌هایمان بالا می‌پریم. برایش می‌نویسم و دفترهایم را پُر می‌کنم».

أرناؤوط با آرایش چنین موقعیتی در داستان که در آن، مریم هرآنچه را که در یک رابطهٔ دو سویه انجام‌پذیر است، از مسیر گفت‌وگو و معاشرت خیالی برمی‌آورد، کوشیده تا علاوه‌بر تجسّد عینی و اُبژکتیو شخصیت‌های خود، صورت ذهنی و سوبژکتیو آن‌ها را نیز مجسم سازد. گفت‌وگو با دیگری و ایجاد یک زندگی درونی با او که در این قسمت با کاربست افعال حسی–حرکتی متعدّدی همچون لمس کردن، فاش گفتن از احساسات، سیگار کشیدن، نشان دادن نقاشی‌ها، فروبردن صورت در موهای گربه و بالا پریدن که جملگی از فردیّت گوینده خارج‌اند و با حضور دیگری به وقوع می‌پیوندند، ایدهٔ گفت‌وگو و معاشرت خیالی «خود» با «دیگری» را به‌شکل عریانی بازنمایانده است. از دیگر زمینه‌های مهم شکل‌گیری گفت‌وگو و معاشرت خیالی با دیگری، صحنه‌ای است که نویسنده این‌گونه بر آن تأکید می‌کند:

«كان فادي يرافقني في كل ذلك، ينحشر بين الكسور العشرية والزوايا الهندسية، يرافق ديناصوراتي المنقرضة ويمازحها، يتحلل، يتبلور، يتكاثف، لم أنقطع عن التفكير فيه، وكلما مرت الأيام كنت أشعر بانجذاب أكثر إليه، لكنني كنتُ عاجزة عن فعل أي شيء. كنت أتحرق شوقاً ليشاركني اكتشافاتي اليومية التي مارستها بيني وبين نفسي. كنت أرغب في أن يشاركني أحد ما مشاعري تلك» (همان: ۷۱). (ترجمه)

«فادی در تمامی آن‌ها همراهی‌ام می‌کرد. بین کسرهای اعشار و زوایای هندسی گیر می‌افتاد. همراه دایناسورهای منقرض شده‌ام می‌شد و با آنها شوخی می‌کرد. گاهی کم‌رنگ می‌شد، گاه جلوه می‌کرد، حضورش زیاد می‌شد. نمی‌توانستم از فکر کردن به او دست بردارم. هرچه روزها می‌گذشت بیشتر جذبش می‌شدم، ولی هیچ کاری از دستم برنمی‌آمد. از شوق حضورش در اکتشاف‌های روزانه‌ام که تنهایی انجامشان می‌دادم، می‌سوختم. دوست داشتم کسی شریک آن حس‌هایم شود».

اشتراک‌گذاری با دیگری –همان‌گونه پیش‌تر در باب انگیزه‌های شکل‌گیری معاشرت و گفت‌وگوی خیالی گفته شد– از مهم‌ترین دلایل ایجاد گفتمان این‌چنینی با دیگری است. در داستان أرناؤوط، سوژه‌ای که نویسنده در ریخت مریم به آن شکل بخشیده، سوژه‌ای است مدرن که با عدول از تابوها و تجربه‌های پیشامدرنی، دست‌به‌کارهایی می‌زند و غور در کتاب‌ها و اندیشه‌هایی می‌کند که هضم ریز و درشت آن برای عامه، از خانواده گرفته تا اغلب دوستانش، امکان‌پذیر نیست. در چنین فضایی که سوژه در حاشیه قرار می‌گیرد و منزوی می‌شود، ناگزیر در عالم خیال، رابطه‌ای را با دیگری شکل می‌بخشد؛ حتی اگر آن دیگری به شکل انضمامی، تجسم و تجسدی عینی داشته باشد. همان‌گونه که در این برش، «فادی»، دلدارِ مریم، از آن برخوردار است، تا آن بُعد غیرقابل درکی را که دیگران از هضمش عاجزند، با او درمیان بگذارد و سهیم‌اش کند. از دیگر مؤلفه‌های گفت‌وگوی خیالی که در رمان انعکاس یافته، این قسمت است:

« كل ما حولنا غارق في خُدرة الليل الأنيسة. امتدت أنامله السمراء إلى وجهي تتحسسه بكامله دون أن يقول شيئاً، كما لو كانت لمساته تستشف آثار القناع القديم على جلدي، تستجلي فلولها لتمحوها. -كان يؤلمك كثيراً! أليس كذلك؟ -ليس بالدرجة التي تتوقع. -كان يؤلم الآخرين؟ -أكثر مما تتوقع على ما أعتقد. تشابك هذا الحوار فيّ دون أن نتفوه به، أزحتُ وجهي عن نظراته الطرية لأوغِل في تأملاتي» (همان: ١٦١). (ترجمه) «چیزهای اطرافمان همگی غرق در تاریکی دمساز شب بودند. انگشتان گندمی‌اش به‌سمت صورتم دراز شدند و بی‌آنکه چیزی بگوید، تمامش را لمس می‌کردند. انگار که لمس‌هایش، آثار ماسک قدیمی را روی پوستم تشخیص می‌داد، به‌دنبال بقایایش می‌گشت تا از بین ببردشان. – خیلی اذیتت می‌کنه! مگه نه؟ – نه اونقدری که فکر می‌کنی. – بقیه رو هم اذیت می‌کنه؟ – فکر کنم بیشتر از اونی که تصور می‌کنی. این گفت‌وگو، بی‌آنکه به زبان آوریمش، در وجودم پیچید. صورتم را از نگاه دلپذیرش برگرداندم تا غرق در افکارم شوم».

آنچه این شاهد از رمان بر آن گوشزد می‌کند، مقوله‌ای است که کولی دربارهٔ پویایی معاشرت خیالی و تفاوت آن میان افراد مختلف اظهار داشته و جنس زن را در این باره فعّال‌تر معرفی کرده است. در این قسمت از رمان که مریم سرانجام پس از گذر از تجربه‌های مختلف، با نورس، همسر آینده‌اش، خلوت می‌کند، شاهد هستیم که چگونه زنانگی و فضایی که آبستن از شورمندی و لطافت است، آتش این گفت‌وگوی متفاوت با نورس را می‌گیراند؛ گفت‌وگویی که جمله واژگانش از رهگذر خیال ادا می‌شوند، هرچند که طرف دیگر گفت‌وگو، یعنی نورس، در چند قدمی مریم است. خیره‌گی مریم به صورتِ نورس و کلماتی که نه به‌شکل مسموع، بلکه به‌طور خیالین جریان می‌یابند، پرده از شکل گفت‌وگوی خیالی با دیگری برمی‌دارد.

۳.٤. پنداربودگیِ دیگری[۱۰]

به‌باور کولی، «از مهم‌ترین صورت‌های پیوند با دیگری، ارتباط بین الأذهانی است و دیگری می‌تواند صرفاً پنداری باشد که از او در ذهن خود می‌پرورانیم» (جیزانی، ۲۰۱۲: ۹٤). پیوند من با دیگری آشکارا مشتمل بر رابطهٔ بین هر پنداری دربارهٔ دیگری یا سایر پندارهای ذهن من است. اگر در دیگران چیزی وجود داشته باشد که کاملاً فراسوی این باشد و هیچ تأثیری بر من نگذارد، از این منظر هیچ واقعیت اجتماعی ندارند. بنابراین؛ جامعه در بلافصل‌ترین جنبهٔ خود، رابطهٔ بین پندارهای شخصی است. برای آن‌که جامعه داشته باشیم، ضروری است که افراد جایی با هم ملاقات کنند و آن‌ها به‌عنوان پندارهای شخصی، تنها در ذهن با یکدیگر جمع می‌شوند. کولی پنداربودگی دیگری را با مثالی عینی به‌خوبی تشریح کرده است. به گفتهٔ او، در صورتی که سیلی‌ای به‌طور تصادفی نواخته شود و خیال را برنیاشوبد، تأثیر ناچیزی بر اعصاب، قلب و هاضمه برجای می‌گذارد؛ امّا یک حرف یا نگاه ناراحت‌کننده می‌تواند بی‌خوابی شبانه، سوءهاضمه یا تپش قلب را به‌دنبال داشته باشد. بنابراین؛ برخورد خیالی در ابعادی غیرقابل‌تصور، مهم‌تر از برخورد مادی است (کولی، ۱٤۰۰: ۱۱۱ و ۱۰۱). این شکل از پیوند با دیگری در چند مؤلفهٔ مهم قابل‌بیان است:

۱. تأثیر احوال دیگری بر ما نشانگر دیگری به‌مثابهٔ یک حالت و اتمسفر است که هرکدام ناخودآگاه از طریق تجلّی آوایی و سیمایی به دیگران عرضه می‌کنیم. ۲. ریشه داشتن یک احساس از دیگری وابسته به نمودی در اوست که ممکن است از آن سابقهٔ ذهنی داشته‌ایم (کریب، ۱۹۹۹: ۱۲۱). ۳. دیگری می‌تواند تداعی‌گر مفهومی باشد که به تصویرش الصاق می‌کنیم؛ یعنی معبری برای گذر از مصداق به مفهوم، از ابژه به سوژه، بسان فهم عدالت با تفکر دربارهٔ واشینگتن، مهربانی با لینکلن. ٤. دیگری قوام‌یافته از خیال من است تا یک واقعیت مجسم بیرونی. ۵. ذهن نقطهٔ تلاقی بسیاری از پندارهای شخصی است که با هریک از آنها می‌توان به دیگری دست یافت؛ یعنی بخشی از پندارهای ما دربارهٔ یک فرد به همان فرد تقلیل نمی‌یابد، بلکه می‌تواند به دیگران نیز تعمیم یابد (کولی، ۱٤۰۰: ۱۱۰–۱۰۲). از پرانطباق‌ترین صحنه‌هایی که پیوند با دیگری در این شکلش، تبلور پررنگی در آن یافته، این بُرش از رمان است:

«مصدرُ القصة غير معروف. لانعرف بالضبط إن كان ذلك حقيقياً أم لا. الناس ينسجون كثيراً من التصورات الوهمية، يبدو أن الإنسان بحاجة إلى هذا النوع من الخيال المثير. منهم من يدّعي أن أمه ولدته في القبر، وهذا لايمكن» (أرناؤوط، ۲۰۰٦: ۱٤). (ترجمه): «منبع داستان معلوم نیست. دقیقاً نمی‌دانیم که واقعی بوده یا نه. مردم خیال بافی‌های زیادی می‌کنند. به‌نظر، انسان به این خیال‌های مهیّج نیاز دارد. یکی از آنها ادعا می‌کند که مادرش او را در قبر به دنیا آورده و این ممکن نیست».

در این قسمت از داستان که مریم در پیِ قیل‌وقال‌هایی که همکلاسی‌هایش دربارهٔ زنده شدن دوبارهٔ گازوئیل‌فروش محل در دهان می‌چرخانند، سراسیمه به مادرش پناه می‌برد تا جواب قانع‌کننده‌ای بیابد، نویسنده با دیالوگی که در ابتدای پاسخ مادر گنجانده، آشکارا بر پنداربودگیِ دیگری تأکید کرده است؛ این‌گونه که ابتدا با مخدوش نشان دادن مصدر خبر، آن را از خاستگاه واقعی‌اش سلب می‌کند و در ادامه با این فلسفه که «مردم محتاج خیال‌های مهیّج‌اند»، بر صورت‌های ذهنی‌ای که از دیگری در ذهن می‌پرورانیم، تأکید می‌کند. آنچه در این شاهد بسیار قابل اعتناست، ویژگی‌های حسی و نمودهای بارز

جسمی گازوئیل‌فروش است که مصدر الهام اهالی برای آرایش چنین «دیگری»ای از او شده، که هیچ ارتباطی با نمود خارجی‌اش ندارد؛ ویژگی‌های گوتیک‌گونی نظیر: شمایل عجیب و نسبتاً مخوش، مسیر متروکی که از آن رفت‌وآمد می‌کند، ورودش از دروازهٔ صدرانی معروف و رُعب ناخواستهٔ کودکان از وی که جملگی در بخش‌های ابتدایی رمان، روایت و پنداری خیالی و مخوف را از شکل بخشیده است.

در میان دیالوگ‌ها و ریز و درشت وقایعی که در داستان می‌گذرد و این شکل از پیوند با دیگری را گوشزد می‌کند، بی‌شک مجسم‌ترین شاهد بر پنداربودگی دیگری را باید در نحوهٔ پاگرفتن شخصیت «ساروس» در داستان کندوکاو کرد؛ مقوله‌ای که نویسنده در یکی از برش‌ها به‌خوبی بازگویش می‌کند:

«لقد صنعتُ شكلَه بنفسي، تحت أصابعي الأخرى اللامرئية تَبرعمتْ عيناه، ارتَسمتْ خطوط جسده، أنتشتْ أذناه، نبت شعره وشمخ أنفه، كما لو أنني حبلتُ به.. أو تناولتُه مما وراء الأفق.. إنه لايشبه أحداً.. لايشبه أحداً قط» (همان: ٢٤). (ترجمه) «شکلش را خودم ساختم. زیر انگشتان نامرئی دیگرم [بود که] چشمانش ازهم شکفت، خطوط تَن‌اش ترسیم شد، گوش‌هایش سربرآورد، موهایش روئید و بینی‌اش برآمد. انگار که آبستنش بودم.. یا از فراسوی افق آورده بودمش.. او شبیه کسی نیست... اصلاً شبیه کسی نیست».

با نگاهی موشکافانه به طرحی که أرناؤوط در روایتگری این داستان ریخته است، خواهیم دید که پدیداری شخصیت محوری داستان، یعنی «ساروس»، برآمده از جهان ذهنی مریم است، نه کاراکتری که در زیست‌جهان مشترکی با دیگران هم حضور داشته باشد؛ چه او موجودی تولّدیافته از داستانی است که مریم در چهارده سالگی می‌نگارد، از دلِ همان نوشتار است که بیرون می‌جهد و پا به زندگانی‌اش می‌گذارد. در واقع، ساروس که تجسّدی از ناخودگاه مریم یا به اصطلاح فنّی‌تر، «منِ دیگر» اوست، قوام‌یافته از ذهنیّت مریم و تصویرگری‌های اوست؛ آن دیگری‌ای که تنها مریم می‌بیندش و صدایش را می‌شنود، و همان‌گونه که در این شاهد بدان تأکید شده، هیچ مشابه خارجی ندارد؛ چراکه ریخت و هیئتش از پندار مریم قوام یافته، نه واقعیتی بیرونی.

از دیگر شواهد پنداربودگیِ دیگری در رمان، صحنه‌ای است در انجمن هنر که «آنَس»، یکی از هنرمندان آنجا، با نقشی که از مریم روی تابلو می‌آورد، تداعی‌اش می‌کند:

«أدار نحوي اللوح الخشبي حيث ثبتتْ ورقةُ "الكانسون" بدبابيس صفراء اللون عند الزوايا. لم أجد وجهي في اللوحة، لم أرَ إلا قلادتي وخطاً غائباً لعنق وكتف، كان القلادة مصاغة بضبابية خاصة تنبثق منها بعض التفاصيل التي تتفاوت في وضوحها. قال أنس بفخر وهو ينظر إلى لوحته: -هذا أنتِ! وكنتُ أنا حقاً. إذ لم يرها من يعرفني إلا وقال بدهشة: -يا إلهي!! إنها مريم!» (همان: ١٥٣). (ترجمه) «بوم چوبی را که کاغذ «کانسون» رویش با منگنه‌های زردی به گوشه‌ها ثابت شده بود، سمتم چرخاند. صورتم را در تابلو پیدا نکردم. تنها گردنبندم را دیدم و خطی ناپیدا از گردن و شانه. گردنبند با تاری خاص کشیده شده بود و برخی از جزئیاتش که وضوح متفاوتی داشتند، از آن پیدا بود. آنَس در حالی که به نقاشی‌اش می‌نگریست، با افتخار گفت: – این تویی! واقعاً من بودم؛ چون هرکه مرا می‌شناخت، به‌محض دیدنش با تعجب می‌گفت: – خدای من!! این مریم است!!»

از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که کولی در ذیل پنداربودگیِ دیگری بدان اشاره کرده، درهم تنیدگی خیال و واقع در تکوین تصویری است که سرآخر از دیگری در ذهن می‌پرورانیم. این ویژگی در کنار آنچه او «اصالت مفهومی دیگری» بیان نمود، در این تابلوی «کانسپچوآل» خود را به نمایش می‌گذارد. درواقع، آنچه اَنَس از مریم روی تابلو آورده، یک «مفهوم» از مریم است که البته از عناصر حسی و تجلی سیمایی‌اش نیز الهام گرفته است. به یک تعبیر، تابلو که صورتِ دیگری از مریم را به آیکونیک‌ترین شکل ممکن تصویر کرده، او را نه براساس اُبژگی‌اش، بلکه براساس امری تماماً ذهنی و سوبژکتیو نگریسته است. از این‌رو، صورت را که بارزترین نمود در بدنمندی است، از نقاشی مریم حذف می‌کند و اِلمان‌های مفهومی دیگری را به‌جایش می‌نشاند، تا این‌گونه بر پنداربودگیِ مریم که در داستان، زنانگی‌اش در کمترین حد و جهان فکری‌اش در متن ماجراست، تأکید کند و در کانون بنشاند.

٤.٤. خودآیینگی[۱۱]

به اعتقاد کولی، آگاهی یک شخص از خودش، بازتاب افکار دیگران دربارهٔ اوست؛ پس به هیچ روی نمی‌توان از خودهای جداگانه سخن به میان آورد. بدون ادراک همبستهٔ شما، او و آنها، هیچ ادراکی از «من» نمی‌تواند در ذهن صورت ببندد. منظور کولی از این مفهوم این است که انسان‌ها دارای آگاهی‌اند و آگاهی در تعامل اجتماعی مستمر شکل می‌گیرد (ریتزر، ١٤٠١: ٢٧٦). کولی برای روشن ساختن خصلت انعکاسی خود، آن را به آینه تشبیه نمود. همچنان که سیما، اندام و لباسمان را در آینه برانداز می‌کنیم و اگر برازنده‌اش ببینیم، خرسند می‌شویم و در غیر آن، ناخرسند، در ذهن دیگران نیز به‌گونه‌ای تخیلی، برداشتی از ظاهر، رفتار، کردار و شخصیتمان داریم و به صورت‌های گوناگون از این برداشت متأثّر می‌شویم (کوزر، ١٤٠٠: ٤١٠). از منظر او «خودِ هرکس، انعکاس رفتارهای اطرافیان او، و مانند تصویری است که از خارج در آینه می‌افتد. به همین جهت، دَم از خود آیینه‌ای می‌زند. وی معتقد است که آگاهی هرکس نسبت به خود، زادهٔ سه عامل –دو عامل تصوری و یک عامل عاطفی– است: ١. تصور شخص از جلوه‌ای که او نزد دیگران دارد. ٢. تصور شخص از قضاوتی که دیگران دربارهٔ جلوهٔ او می‌کنند. ٣. احساس خوشی یا ناخوشی شخص از این قضاوت» (آگبرن و نیمکوف، ١٣٥٤: ٢٣١–٢٣٠).

کولی در کنار برشمردن ارکان خود آیینه‌ای که گاهی به «خود انعکاسی» هم تعبیرش می‌کنند، موارد مهم دیگری را نیز ذیل این پیوند با دیگری بیان نموده است که در چند مؤلفه خلاصه می‌شوند: ١. احساس غرور یا شرمی که از تصوّر قضاوت دیگری پدیدار می‌شود، نه انعکاس مکانیکی خودمان، بلکه احساس انتسابی یا تأثیر خیالی این انعکاس در ذهن دیگری است. ٢. در این پیوند، فرد بر آن است که ارزش جدیدی به پندارها و اهدافش دهد و زندگی را بر اساس تصور دیگری از او طراحی کند. ٣. جنسیت در شدّت و ضعف خود انعکاسی تأثیرگذار است و در زنان بیش از مردان نمود دارد. از این روست که زنان نسبت به مردان، حساسیت و نگرانی بیشتری به پنداشت اجتماعی خود دارند. ٤. هنگام بروز شکست یا رسوایی، صورت زنانهٔ مردانی که با خشم، منکر هرگونه توجه به پنداشت دیگران می‌شدند، برملا می‌شود و درمی‌یابند که چه اندازه در اذهان دیگران می‌زیسته‌اند ٥. در این رابطه، فرد می‌کوشد که خود را بر اساس قضاوت دیگری شکل دهد؛ به همین‌خاطر، شخصیتی نمایشی ساخته می‌شود (کولی، ١٤٠٠: ١٦٢–١٤٧).

از پررنگ‌ترین صحنه‌هایی که خودآیینگی را به‌شکل واضحی بازنموده است، این برش از رمان می‌باشد: «بكري ونادر، ابنا صاحب معمل طوب الاسمنت اللذان كنتُ أراقبهما من نافذة غرفتي العليا في بيتنا السابق. كنتُ أتكئ على حافتها أتأملهما وهما يساعدان والدهما خلال العطل المدرسية... كنت أحياناً أضع أسطوانة لشوبان وأرفع صوت الحاكي، ثم أتظاهر بجانب النافذة بأنني أعزف على البيانو الوهمي الذي انتقيتُ له مكاناً حيث لايستطيعان رؤيته!» (أرناؤوط، ۲۰۰٦: ۳۹). (ترجمه) «بكري و نادر، پسران صاحب کارخانهٔ بلوک سیمانی که از پنجرهٔ اتاق بالایی خانهٔ قبلی‌مان می‌پاییدم‌شان. لَم می‌دادم به لبه‌اش و آن دو را که در تعطیلات مدرسه به پدرشان کمک می‌کردند، نگاه می‌کردم. گاهی صفحه‌ای از «شوپن» می‌گذاشتم و صدای گرامافون را بلند می‌کردم، بعد کنار پنجره وانمود می‌کردم که در حال نواختنِ پیانویی خیالی‌ام که برایش جایی را برگزیده‌ام که نمی‌توانند آن را ببینند».

در ریخت داستانی أرناؤوط، مریم متعلق به خانواده‌ای از طبقه فرودست است؛ امری که در جای‌جایِ رمان، از گزارش‌هایی که دربارهٔ نوع پوشش، درآمد خانواده و کیفیت قوت و جیره‌شان می‌دهد، خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. در یک چنین فضای زیستی، دختر جوانی همچون مریم، در مواجهه با نگاه پسران مرد متموّلی که صاحب کارخانه است و همسایهٔ دیواربه‌دیوارشان، می‌کوشد طوری خود را بیاراید که در پنداشت آن‌ها ناپسند جلوه نکند؛ زیرا در خیال مریم، قضاوت آن دو پسر از او، آن‌گاه خوشایند است که او برآمده از طبقهٔ مرفّهی باشد؛ از این‌رو، تظاهر به نواختن پیانو می‌کند؛ ساز گران‌بهایی که همواره از المان‌های زندگی بورژوازی و قشر مرفّه بوده، تا این‌سان، مانع از مخدوش شدن تصویرش در ذهن آن‌ها شود. از بی‌پرده‌ترین شواهدی که به مفهوم خودآیینگی در رمان اشاره جسته، مونولوگی است که مریم این‌گونه به زبان جاری می‌سازدش:

«كلُّ شيء حولي مثقلٌ بالمعاني التي نطلقها عليه، نستعبد وجوده ببصماتنا الذهنية، بأختام تصوراتنا وخيالنا القاصر، بينما وجودُه الصافي بكامل تفاعله الحيّ يتكور في منطقة سرية عصية علينا» (همان: ۱۳۱). (ترجمه) «در اطرافم، همه‌چیز با مفاهیمی که به آن می‌دهیم، سنگین شده‌اند. ما وجودشان را با آثار ذهنی‌مان، با مُهر تصورات و تخیل محدودمان به بند می‌کشیم، در حالی که وجود نابشان، با جمله تعامل‌های پویایی که دارند، در ساحت رازآلودی شکل می‌گیرند که برایمان غیرقابل دسترس است».

آنچه مریم با گزاره‌های عریانش از آن می‌گوید، به مبانی خود انعکاسی اشاره دارد. نویسنده صورت‌هایی را که «خود» به یاریِ خیال دربارهٔ «دیگران» و چیزها پردازش کرده، در ذهن می‌پرواند و به آنها نسبت می‌دهد، به «در بند کردن»شان مانند کرده است. او فرق بسیاری را میان صورت‌های ذهنی و حقیقی قائل شده و اولی را همچون اسیری دربند و غیرقابل دسترس می‌انگارد؛ چراکه در ساحت غیرقابل دسترسی‌اند؛ یعنی در «اذهان دیگران»، و از آن جایی که انسان براساس خصلت آیینگی‌اش، همواره در پیِ ساخت تصویری خوشایند از خود در ذهن دیگران است، ناگذیر تن به یک تیپ نمایشی می‌دهد که دستکاری‌شده و مصنوع است. از این‌رو، نمی‌توان به صورت‌های حقیقیِ برداشت دیگران دست یافت؛ چه دیگری نیز طوری به استقبال من خواهد آمد که در تصورش، «من» آن را خوشایند می‌پندارد. از جمله برش‌های داستان که بر آشکارگی صورت زنانهٔ مردان در خودآیینگی اشاره می‌کند، این قسمت است:

«أختك مشّاها أخوك الله لايوفقه على طريق السكر وشرب البيرة وعلى الوجودية ونحن من الناس المتعصبين وخاصة من عائلة الشريفة، ولا نرضى أن تكون فتاة من عائلتنا غير شريفة.. أوكد أن الممشى مثل هذا تمشيه فتاة تكون مجردة من الشرف لأنها لازم تقدر وتعرف أن

أهلها أشراف ومحافظين وأنها ليست تعيش في باريز لتعمل مثل فتيات باريز إنها تعيش في دمشق ولكنها لا تعرف معنى حياتنا الشرقية.. نصيحة أخ شريف يقسم بشرفه إذا لم تردها عن هذا الطريق المشين أن أقتلها» (همان: ١٢٤-١٢٣). (ترجمه) «برادرت که خیر نبیند، باعث شده تا خواهرت در راه مستی، نوشیدن آبجو و وجودگرایی بیفتد. ما انسان‌های باغیرتی هستیم، به‌ویژه از یک خانوادۀ باآبرو. نمی‌پسندیم که دختری از خانواده‌مان بی‌آبرو باشد... تنها یک دختر بی‌آبرو پا در چنین راهی می‌گذارد. او باید بداند که خانواده‌اش افرادی باآبرو و محافظه‌کارند، این‌که در پاریس زندگی نمی‌کند تا مثل دختران پاریسی رفتار کند، او در دمشق زندگی می‌کند، اما معنای زندگی شرقی‌مان را بلند نیست.. این نصیحت برادر آبروداری است که به عزتش قسم می‌خورد، اگر او را از این راه ننگین برنگردانی، خواهدش کشت».

برش حاضر اشاره به صحنه‌ای دارد که حازم، برادر مریم، نامه‌ای را از سوی فرد ناشناسی که ظاهراً از خویشان و بستگان آن‌هاست، تحویل می‌گیرد؛ نامه‌ای آکنده از ملامت و ارعاب که نگارنده‌اش با نگاهی «جنسیت‌زده»[۱۲] از شیوۀ زیستی مریم و خدشه‌ای که او بر تصویر خانوادگی‌شان وارد ساخته، صحبت می‌کند. آنچه در بیان نویسنده پرواضح است، گنجیدن در چهارچوب پیش‌ساخته‌ای است که در پنداشت دیگران و طبع‌شان مقبول است؛ از این‌رو، داشتن فلسفه‌ای جز آنچه در افکار و اذهان اهل دمشق می‌گذرد را مایه رسوایی می‌انگارد؛ طوری که در صورت برگشت‌ناپذیری مریم، به قتلش وعید می‌دهد. آنچه در این شاهد محل تأکید است، نهیبی است که نگارنده در پیِ آسیبی که می‌پندارد به وجهه‌شان وارد شده، سر می‌دهد؛ امری که به‌باور کولی، چهرۀ زنانه مردانی را که به‌ظاهر، اعتنایی به‌پنداشت دیگران ندارند، هنگام بحران و رسوایی برملا می‌کند. این خصیصه از خودانعکاسی، در واکنش‌های پدر مریم نیز قابل مشاهده است. برای نمونه در قسمتی از رمان، آن‌گاه که مادر مریم، نظر همسرش را دربارۀ بازی دخترشان در تئاتر جویا می‌شود، او چنین عکس‌العمل نشان می‌دهد:

«مسرح!؟ ألا تكفينا صورها التي تنشر في المجلات والصحف. كل من في الحيّ يحدثني بشأنها، أبوها مؤذن في الجامع وإمام أحياناً، وهي تخرج وتلتقي بالغرباء وتتصور معهم، ألا يكفينا الشعر والأدب والندوات؟ والآن المسرح!» (همان: ٣١). (ترجمه) «تئاتر!؟ عکس‌هاش که تو مجله‌ها و روزنامه‌ها چاپ می‌شن برامون کافی نیست؟ همه تو محله از اون می‌گن، پدرش مؤذن مسجده و گاهی امام‌جماعت و اون می‌ره بیرون و غریبه‌ها رو ملاقات می‌کنه و با اونا عکس می‌گیره. شعر و ادبیات و گردهمایی‌ها برامون کافی نیست؟ و حالا تئاتر!».

از منظر کولی، نباید کرنش و تشویشی را که پدر مریم از رفتن دخترش روی صحنه و ایفای نقش در تئاتر بروز می‌دهد، نوعی آسیب سایکولوژیک و اختلال «فومو» قلمداد کرد؛ بلکه از نگاه او، مردان بر اساس خصلت خودآیینگی، هنگام بروز بحران و بیم رسوایی‌شان چنین واکنش‌هایی را نشان می‌دهند؛ خصیصه‌ای که باید آن را ترجمانی از بیم قضاوت شدن و آهمندیِ تصویر مهذّبشان به‌شمار آورد؛ پروایی که در این شاهد، پدر مریم دربارۀ بازی دخترش در در تئاتر، مراوده‌اش با مردان و حضور در نشست‌های ادبی نشان می‌دهد.

٤. ٥. خود-دیگری گروهی[١٣]

در نگاه هوتون کولی، از دیگر پیوستارهای میان خود و دیگری، رابطه‌ای است که او تحت عناوینی چون «خود-دیگری گروهی» و یا «خود-دیگری اجتماعی» از آن سخن به میان می‌آورد؛ مؤلفه‌ای به‌نظر در طرح آن، بی‌توجه به دیدگاه همکارش «هربرت مید» در بیان «دیگری تعمیم‌یافته» نبوده است. به‌باور کولی «گاهی دیگری نه یک فرد مشخّص و معیّن؛ بلکه گروهی است که فرد خود را با آن می‌شناسد و می‌شناساند. در چنین پیوستاری، «خود» دربارهٔ نظر، خدمت و ارادهٔ مشترک و امثال آن‌ها، با استفاده از کلمهٔ «ما» صحبت می‌کند. در این موقعیت، دوئالیتهٔ خود-دیگری از میان برمی‌خیزد، من-های متکثّر رنگ می‌بازند و انانیّت به فراموشی سپرده می‌شود. به دیگر سخن، خود با استحاله در یک دیگری بزرگ‌تر، در ریخت «خود-دیگری گروهی» متولّد می‌شود. در این پیوند، فرد زندگی بزرگ‌تری را تعقیب می‌کند و احساسش تنها با همکاری و مخالفت اعضاء تحریک می‌شود. کولی پرنمودترین خود-دیگری گروهی را «مای ملی» معرفی می‌کند؛ خودی با روحیهٔ شریف، خادم و انسانی» (کولی، ١٤٠٠: ١٦٣-١٦٢). در رمان حاضر، نویسنده خود-دیگری گروهی را به اشکال مختلفی به نمایش گذاشته است. از جملهٔ آن‌ها اشارهٔ بی‌پرده و صریحی است که از زبان مریم بازگویش می‌کند:

«عدتُ في تلك الفترة إلى الكتابة بشكل مسعور، الكتابة من الأحشاء وفي الأحشاء، بينما كان الأفق ينسحب من مكانه تاركاً انسداداً مرعباً، يتماهى الذاتيّ بالجمعيّ بشكل ملتبس، الخارجي والداخلي» (أرناؤوط، ٢٠٠٦: ١٥٦). (ترجمه) «در آن برهه، دیوانه‌وار به نوشتن بازگشتم. نوشتن از درون و در درون، درحالی‌که افق از جایگاه‌اش عقب می‌نشست و گرفتگی هولناکی را برجای می‌نهاد. فردیّت به‌طور مبهمی با جمعیّت درمی‌آمیخت، بیرونی با درونی».

چنانچه در سیر تقویمی رمان تأمل کنیم و نگاه مریم را به خود، دیگری و جهان دنبال نماییم، خواهیم دید که با نزدیک‌تر شدن به بخش‌های پایانی، پیوند مریم و دیگری به «خود - دیگری گروهی» متمایل‌تر می‌شود. داستان أرناؤوط در ریختی از «پیرنگ بلوغ»[١٤]، به‌گونه‌ای آرایش یافته که در قسمت‌های پایانی، قهرمان همگام با رشد جسمی و ذهنی‌اش، از خودیّتِ خویش بیرون می‌جهد و سر از دیگریِ بزرگ‌تری به نام «مایِ وطن» برمی‌آورد؛ چهارچوبی که به‌شکلی مستقیم، از جهان ذهنی اول شخص خود تأثیر می‌پذیرد. آنچه مریم در این برش درباره‌اش صحبت می‌کند، درواقع ناظر به این بخش از رمان است. درآمیختگی فردیّت و جمعیّت، امر بیرونی و درونی، گفته‌های دختری است که به‌تدریج با نادیده‌انگاشتن خود و پیوستن به دیگری گروهی، از بحران‌های روحی هولناکش می‌گذرد و نوشتن را که در فصول قبل ترک گفته بود، دوباره از سر می‌گیرد. این وجه از مریم، در جانبازی‌هایی که داوطلبانه در قبال مجروحان جنگ «یوم کیبور» می‌کند، به‌طرز بی‌پیرایه-ای تجسم یافته است. برای نمونه، در برشی این‌گونه می‌نگریمش:

«ونظراً لعدم تمكننا من مغادرة المهجع بسبب حالة الجرحى التي كانت تتطلب استنفاراً دائماً واستعداداً لأي طارئ، فقد كنت أتناوب معها النوم على بطانية صوف مددناها على الأرض بجانب المدخل، تحت نافذة طُلي زجاجها، للتمويه الليلي، بلون "النيلة" الأزرق الشفوف. كنا نتناوب النوم بعد منتصف الليل، أضع رأسي على فخذها وأحياناً يتوسد رأسُها الأثيري فخذي. يحيط بجسدينا المنهكين خفق آلام خَدِرة في الهواء، يستفزّنا موت محتمل في كل لحظة» (همان: ١٣٩). (ترجمه) «ازآنجایی‌که به‌خاطر وضع مجروحان که نیاز به هوشیاری مدام و آمادگی برای هرگونه حادثهٔ غیرمنتظره داشتند، نمی‌توانستیم بخش را ترک کنیم، بغل ورودی و زیر

پنجره‌ای که شیشه‌اش برای استتار شب، نیلی شده بود، پتویی پشمی پهن کرده بودیم و رویش به‌نوبت با او می‌خوابیدم. بعدِ نیمه‌شب باهم به خواب می‌رفتیم. سرم را روی رانش می‌گذاشتم و گه‌گداری هم او سر سبکش را روی رانم رها می‌کرد. ضربان دردهایی سِر شده در هوا، تَن‌های رنجورمان را در احاطه می‌گرفت. بیم مرگ احتمالی در هر لحظه، هراسانمان می‌ساخت».

آنچه در این قسمت از رمان تصویر شده، جان‌فدایی‌های دختری است که نه از پیِ خواست شخصی و تمنّای فردی، بلکه درصدد برآوردن هدفی مشترک و به‌غایت بزرگ است. نویسنده در کنار واقع‌نگاری از وضع جانکاه مجروحان انفجار بمب‌های ناپالم رژیم غاصب، تصویر کاملی نیز از بلوغ فکری مریم، قهرمان داستانش، ترسیم می‌کند؛ مریمی که با گذر از تشخّص‌جویی‌ها، به دیگری بزرگ‌تر و شریف‌تری گرویده است و خود را در آن گُم کرده است، تا آنجا که برای به‌سرانجام رسیدن هدف مشترک که همان معالجه و بهبود مجروحان سوخته‌جان است، از اصلی‌ترین نیازهای تنانهٔ خود می‌گذرد و به کمترین مقداری بسنده می‌کند؛ امری که در ادامه، هنگام رویارویی‌اش با ساروس، به‌خوبی به اشاره درمی‌آید:

«أجل.. كنتُ معكِ، لم أفارقك لحظة واحدة، لكنك كنتِ موغلة في الغياب عني، موغلة في الغياب عنكِ أيضاً، معجونة حتى الفناء بلبّ الألم البشري، كنتُ معك أكثر من أي وقت مضى، رأيت أحشاء الأرض تتخلخل فيك، أبصرتُ رعاف روحك الذي لم تحسي به، لمست زلزلة خلاياك التي لم تعيريها انتباهاً» (همان: ١٤٦). (ترجمه) «بله.. با تو بودم. یک آن از تو جدا نشدم، اما تو در نبودم غرق شده بودی، در نبودِ خودت هم. تو تا سرحد فنا با جوهر درد انسانی عجین بودی. بیشتر از همیشه با تو بودم. دیدم که اندرونهٔ زمین توی وجودت می‌جنبد، از روحت خون می‌چکد و حسش نمی‌کنی. لرز سلول‌هایت را که توجّهی به آنها نداشتی، حس کردم».

دیالوگی که ساروس در این صحنه خطاب به مریم که طی مرخصی چند ساعته‌ای از بیمارستان به خانه بازگشته، می‌گوید، از برجسته‌ترین جلوه‌های «خود–دیگری گروهی» در رمان است. اذعان ساروس بر فراموش شدنش توسط مریم، این‌که او حتی خودش را هم به فراموشی سپرده و با دردهای انسانی عجین شده، حال آن‌که در گذشته بر مشاهدهٔ مریمی خو گرفته بود که تکیده در کنج خانه، صرفاً با چند تن حشرونشر داشت، از جمع کناره می‌گرفت و رویکرد خودمحورانه‌ای را پیش‌گرفته بود، جملگی ضمن اظهار شگفتی ساروس، از نگاه جدید مریم به خود، دیگری و پیوند جدیدی که به‌وجود آمده، پرده برمی‌دارد؛ پیوندی که خود در دیگریِ به‌غایت وسیعی رنگ‌باخته و به «ما» مبدل شده است.

نتیجه

۱. دیدگاه کولی در خصوص پیوند خود با دیگری، از آن حیث که برآمده از مقتضیات سوژهٔ مدرن است و علاوه‌بر بُعد بیرونی ارتباط، بر جهانی که از رهگذر خیال شکل می‌گیرد هم اعتنا دارد، در جامعه‌شناسی مدرن حائز اهمیت است. صورت‌های چهارگانهٔ او از پیوند با دیگری از کارآمدترین رویکردها برای دریافت چگونگی این ارتباط قلمداد می‌شود.

۲. برآمد این جستار نشان از آن دارد که أرناؤوط در شکل‌بخشی به شخصیت‌های رمانش، بی‌توجه به دیدگاه کولی نبوده است. او با طرحی که از وجود «ساروس» و نقش غیرقابل جبران و دوسویه‌ای که میان او و «مریم»، خالقش، می‌اندازد، شکل ارگانیکی پیوند با دیگری را ترسیم می‌کند.

۳. نویسنده با آرایش شخصیتی نامتجسد از «سَرمد» و گفت‌وگویی که مریم همواره با او برقرار می‌کند، همچنین سهمی که «فادی» در پذیرایی از سخنان نامسموع‌اش عهده‌دار است، دو انگیزهٔ مهم از گفت‌وگوی خیالی با دیگری را تصویر کرده است؛ اولی واقعی بودن شخص خیالی که نشان از جامعه‌پذیری ذهن دارد، و دومی اشتراک‌گذاری وجوهی که «خود» از بازگویی و ابرازش بازمانده است.

٤. نویسنده گاهی در کنار گزاره‌گری‌های بی‌واسطه، شیوهٔ آیکونیکی را برای نشان دادن نوع پیوند با دیگری برمی‌گزیند که نمود برجسته‌اش را در تابلوی مفهومی یا «کانسپچوال» از مریم می‌توان نگریست؛ تابلویی که از دیگری به‌عنوان یک مفهوم سوبژکتیو بهره‌برداری می‌کند.

۵. أرناؤوط با پلان‌هایی که از خودنمایی‌های مریم در انظار دیگران تصویر کرده، همچنین پروایِ مادرش از بی‌آبرویی فرزندانش به‌خاطر ریخت ظاهری او در تئاتر، خودآیینگی را که بر تصورات خود از قضاوت دیگری تأکید دارد، ترسیم می‌کند. او همچنین با کرنش‌های پدر و برادرش حازم، افشایِ صورت زنانهٔ مردان هنگام بروز بحران و رسوایی را به نمایش گذارد؛ ویژگی‌ای که از مختصات خودآیینگی است.

٦. نویسندهٔ آلبانیایی‌الأصل از «خود–دیگری گروهی» که آخرین پیوستار معرفی‌شدهٔ کولی است، فروگذار نبوده؛ چه با نقشی که به مریم در جانبازی در بیمارستان و فراموشی خودیّتش می‌دهد، در کنار اذعان‌های مستقیمش در دوران بلوغ خود، مایِ ملّی را که به‌باور کولی برجسته‌ترین نمود این رابطه است، تصویر می‌کند.

پی‌نوشت

۱. Immanuel Kant
۲. Rene Descartes
۳. Horton Cooley

٤. عائشة ارناؤوط در۱۰ اکتبر ۱۹٤٦ در دمشق متولّد شد. خاندانش اصالتاً آلبانی‌تبار بودند که به سوریه مهاجرت کردند. او که مدتی به مدیریت برنامه‌ریزی تحصیلی و کارگردانی برنامه‌های آموزشی مشغول بود، سرانجام در سال ۱۹۷۸ به فرانسه مهاجرت کرد و ساکن پاریس شد (ألتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). أرناؤوط در کنار شعر، در حوزهٔ داستان نیز قلم‌فرسایی می‌کند. رمان «أقودک إلی غيري» اثر مشهور او در این زمینه است. از او علاوه بر زبان عربی، تاکنون پنج دفتر شعر به فرانسه نیز به چاپ رسیده است. البته باید گفت آنچه تاکنون از او انتشار یافته، شمار بسیار کمی از نوشته‌هایش را در بر می‌گیرد. به‌همین خاطر، به نویسنده‌ای که بسیار می‌نویسد و کمتر منتشر می‌کند، زبانزد است (صیّادانی و همکاران، ۱٤۰۱: ٤۳).

۵. Charles Darwin
٦. Herbert Spencer
۷. George Herbert Mead

۸. Organic dependency
۹. imaginary conversation
۱۰. the other as imagination
۱۱. looking-glass self

۱۲. جنسیت‌زدگی یا Sexism که گاهی از آن با واژهٔ «تعصب» نیز یاد می‌کنند، تبعیضی است که افراد بر اساس جنسِ خود تجربه می‌کنند (طباطبایی و پراندوجی، ۱۳۹۸: ۱۷٦).

۱۳. self and group as another

۱٤. از پیرنگ‌های خوش‌بینانه‌ای است که به «رشد» می‌پردازد. در این پیرنگ، آموزه‌هایی برای یادگیری وجود دارند و شخصیت در پایان، با تأثیرگرفتن از این آموزه‌ها به انسان بهتری تبدیل می‌شود. این پیرنگ، یک دگردیسی است که در مسیر کودکی به بزرگی (خامی به پختگی) رخ می‌دهد، اما باید توجه داشت پیرنگ بلوغ تنها به فراید رشد مربوط می‌شود (توبیاس، ۱٤۰۰: ۲۲٤).

کتابنامه

۱. آگبرن، ویلیام، نیمکوف، میرفرانسیس. (۱۳٥٤). **زمینهٔ جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور، چاپ نهم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۲. أرناؤوط، عائشة. (۲۰۰٦). **أَقودک إلی غیري**؛ دمشق: دار کنعان.

۳. ألتونجي، محمد. (۲۰۰۱). **معجم أعلام النساء**، بیروت: دارالعلم للملایین.

٤. تنهایی، حسین. (۱۳۹٥). **بازشناسی تحلیلی نظریه‌های مدرن جامعه‌شناختی در مدرنیتهٔ میانی**، چاپ دوم. تهران: علم.

٥. توبیاس، رونالدبی. (۱٤۰۰). **بیست کهن الگوی پیرنگ**، ترجمهٔ ابراهیم راهنشین، چاپ پنجم، تهران: ساقی.

٦. جیزاني، محمدکاظم. (۲۰۱۲). **مفهوم الذات و النضج الإجتماعي**، عمان: دار صفاء للنشر و التوزیع.

۷. دیلینی، تیم. (۱٤۰۰). **نظریه‌های کلاسیک جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ وحید طلوعی و بهرنگ صدیقی، چاپ چهاردهم، تهران: نی.

۸. روسک، جوزف و وارن، رولاند. (۱۳٦۹). **مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ بهروز نبوی و احمد کریمی، تهران: فروردین.

۹. ریتزر، جورج. (۱٤۰۱). **نظریهٔ جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ هوشنگ نایبی، چاپ نهم، تهران: نی.

۱۰. _____. (۱۳۹۳). **نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ نوزدهم، تهران: علمی.

۱۱. کریب، إیان. (۱۹۹۹). **النظریة الإجتماعیة من بارسونز إلی هابرماس**، ترجمة محمدحسین غلوم، کویت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب.

۱۲. کوزر، لیوئیس. (۱٤۰۰). **زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ سوم، تهران: علمی.

۱۳. کولی، چارلز هورتون. (۱٤۰۰). **طبیعت آدمی و نظم اجتماعی**، ترجمه محمد صفّار، تهران: سمت.

۱٤. حاجی‌زاده مهین عبدالاحد غیبی و امیر فرهنگ دوست. (۱٤۰۲).«کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان أقودک إلی غیري از عائشة أرناؤوط»، ادب عربی، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۱، صص ۸۲-٦۱

Doi:10.22059/jalit.2022.339781.612519

۱۵. صیادانی، علی، پرویز احمدزاده هوچ و امیر فرهنگ دوست. (۱٤۰۱). «جلوه‌پذیری اکسپرسیونیستی سازواره‌های زبان و معنا در سروده‌های عائشة أرناؤوط»، *زبان و ادبیات عربی*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۳، صص ٤٥-٢٦.
Doi: 10.22067/jallv14.ı3 2204-1135
۱٦. طباطبایی، سمیه‌السادات و پراندوجی، نعمیه. (۱۳۹۸). «گذر از مردانگی به زنانگی در رمان La nuit sacree/ ليلة القدر، اثر طاهر بن جلون». زبان و ادبیات عربی. دورهٔ یازدهم،.شماره ۱. صص ۱۹۳-۱۷۱.
Doi: 10.22067/jall.v11i2.68651

17. Coser, L. (1977). *Master of Sociological Thought*, NewYork: Harcourt Brace Jovanovic. [In English].
18. Cooley, C. (1964). *Human nature and Social Order*, NewYork: Schoocken. [In English].
19. Hinkle, R. (1967). Charls Horton Cooley's General Sociological Orientation. *The Sociological Quarterly* . 8 (11). 5-20. [In English].

References

Al-Tunji, M. (2001). *Dictionery of womens' flags*. Beirut: Dar Al-Elm L'el- Malayeen. [In Arabic].
Arnaout, A. (2006*) I lead you to my others*. Damascus: Dar Canaan. [In Arabic].
Craib, I. (1999). *Social theory from Parsons to Habermas*. Translated by Ghuloum, M. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters [In Arabic].
Coser, L. (2021). *The life and thought of great sociologists*. Translated by Thalasi, M. Third edition, Tehran: Elmi. [In Persian].
Cooley, C. (2021). *Human Nature and the Social Orde*r. Translated by Saffar, M. Third edition, Tehran: Samt. [In Persian].
Delaney, T. (2021). *Classical Social Theory*. Translated by Seddighi, B & Tolouee, V. 14th edition .Tehran: Ney. [In Persian].
Hajizadeh, M& Gheibi,A &Farhangdust,A.(2023). Meaningful use of the view in the cinematic compositions of the novel "I lead you to others" by Aicha Arnaout. *Adab-E-Arabic.*15 (1). 61-82. [In Persian].Doi: 10.22059/Jalit.2022.339781.612519
Jizani, M. (2012). Self-concept and social maturity. Amman: Dar Safaa for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Ogburn, W & Nimkoff, M. (1975). *The field of sociology*. Translated by Arianpour, A. 9th edition.Tehran: Pocket books joint stock company. [In Persian].

Rusk, J. (1990). *An introduction to sociology*. Translated by Nabavi, B & Karimi, A.Tehran: Farvardin. [In Persian].

Ritzer, G. (2014). *Contemporary Sociological theory*,Translated by Thalasi, M. 19th edition, Tehran: Elmi. [In Persian].

_____(2022) *Theory of Sociology*, translated by Hoshang Naibi, 9th edition, Tehran: NashreNey.

Sayadani, A& Ahmadzadeh, P &Farhangdust,A (2022). Expressionist Manifestability of the structure of language and meaning in the poems of aicha Arnaout. *Arabic Language & literature*. 14 (3). 26-45. [In Persian]. Doi: 10.22067/jallv14.i3 2204-1135

Tabatabaie, S & Parandavaje, N. (2019). The Shift from Masculine to Feminine Identity in La Nuit Sacrée Novel by Tahar Ben Jelloun. *Arabic Language & literature*. 11 (1). 171-193. [In Persian]. Doi: 10.22067/jall.v11i2.68651

Tanhaee, H. (2016). *Analytical Recognition of Modern Sociological Theory in Intermediate Modernity*. Tehran: Elm. [In Persian].

Tobias, R. (2021). *20 Master Plot* (5th ed). Translated by Rahneshin, E. second edition,Tehran: Saghi. [In Persian].

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، شماره٤ (پیاپی ۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:۷٦-٦۰

فراخوانی شخصیت «میثم تمار» در شعر معاصر عربی
(نمونه موردی: شعر حسن آل حطیط العاملی و جاسم الصحیح)

(پژوهشی)

رسول خمر (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
سید مهدی نوری کیذقانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران،نویسنده مسئول)[1]
عباس گنجعلی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
حسین شمس‌آبادی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4.2305-1265

چکیده

در ادبیات معاصر شاعران، ادیبان و هنرمندان، در آثار ادبی خود اعم از شعر، داستان، نمایشنامه و غیره به نماد توجه ویژه-ای نشان داده‌اند. یکی از جلوه‌های نمادگرایی فراخوانی شخصیت‌های مختلف تاریخی، مذهبی، اسطوره‌ای و... در شعر معاصر عربی است. شاعر معاصر –برخلاف مورخان- از دریچۀ داده‌های تاریخی و پیوند منطقی میان آن‌ها به تاریخ نمی-نگرد، بلکه از تجربیات خود و با توجه به شرایط کنونی جامعه خود به شخصیت‌های تاریخی ابعادی را می‌افزاید و بدین‌وسیله معناها و دلالت‌های پویایی را که می‌خواهد به ذهن خواننده می‌رساند. یکی از شخصیت‌های که در شعر برخی شاعران معاصر حضوری پرمعنا دارد، صحابی پیامبر و یار باوفای امام علی (ع) میثم تمار است. در مقاله حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی چگونگی فراخوانی این شخصیت در شعر دو تن از شاعران معاصر عرب یعنی «جاسم الصحیح» از عربستان و «حسن آل حطیط العاملی» از لبنان مورد واکاوی قرار گرفته است. ازآنجاکه بر روی فراخوانی شخصیت میثم تمار در شعر معاصر عربی تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است، بررسی و تحقیق درباره این موضوع، مهم و ضروری می‌نماید. یافته‌های بحث نشان می‌دهد که ویژگی‌های شخصیتی میثم چون حق مداری، حق‌گویی، صراحت سخن، پایداری در برابر ستمگران و رسواسازی آن‌ها باعث شده دو شاعر مذکور با حس تجربۀ مشترک، شخصیت وی را محور قصاید خود قرار دهند. این دو شاعر با همزادپنداری خود و میثم به فراخوانی او در شعر خود پرداخته‌اند و سعی کرده‌اند مشکلات و نابسامانی‌های سیاسی و فرهنگی جامعه و تجارب، دغدغه‌ها و اندیشه‌های اصلاحی خویش از ورای شخصیت میثم به خواننده منتقل کنند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی، فراخوانی شخصیت، میثم تمار، حسن آل حطیط العاملی، جاسم الصحیح.

تاریخ دریافت :۱٤۰۲/۸/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۱۰/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۲/۱۳

[1]. رایانامه نویسنده مسئول: sm.nori@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

فراخوانی شخصیت‌ها گونه‌ای از کاربست نمادها در ادبیات معاصر عربی و فارسی است. رمز (نماد) در لغت عربی به معنی اشاره با لب‌ها، چشم‌ها، ابروها، دست، دهان یا زبان است. چنانکه در نخستین واژه‌نامه‌های عربی آمده است: الرمز باللسان: الصوت الخفی؛ و یکون الرمز: الإیماء بالحاجب بلا کلام (الفراهیدی، ج ۷: ٣٦٦) زوزنی این مصدر را «اشارت کردن به لب یا به ابرو یا به چشم» معنا می‌کند. (زوزنی، ١٣٧٤: ٢٣) در اصطلاح ادبی نماد، «یکی از شگردها و ترفندهای تصویرگری و ازجمله امور حوزه بیان است. نمادهای ادبی بیش از آنکه از حوزه‌های دیگر تقلیدشده باشند زاییده ذهن خلاق نویسنده و شاعر است حتی چنانچه نماد از جای دیگر وام گرفته شده باشد بنا به شرایط اثر تغییر می‌کند و نقش تازه‌ای به خود می‌گیرد» (داد، ١٣٨٥: ٥٠٠)

گرچه به قول ژوزف شلهود «اعراب پیش از اسلام، صاحب اساطیری بوده‌اند و به‌رغم مخالفت اسلام با معتقدات کهن، هنوز هم می‌توان پاره‌هایی از روایات اساطیری عرب را گرد آورد» (ستاری، ١٣٨٤: ٢٦)؛ اما «ادبیات عربی تا عصر حاضر، نمادگرایی و به عبارتی رمزگرایی یا سمبولیسم را به معنای فنی و به‌عنوان مکتب ادبی مستقل و دارای اصول اجتماعی و زیباشناختی نمی‌شناخت و در نیمه دوم قرن نوزدهم با سمبولیسم آشنا شد» (فتوح، ١٩٨٩: ١٦) شاعر معاصر –برخلاف مورخان– از دریچهٔ داده‌های تاریخی و پیوند منطقی میان آن‌ها به تاریخ نمی‌نگرد، بلکه از ذات خود و طبع روان خویش به شخصیت‌های تاریخی ابعادی را می‌افزاید و بدین‌وسیله معانی و دلالت‌های پویایی را که می‌خواهد به ذهن خواننده می‌رساند. (الحداد، ١٩٨٦: ٨٠) میراث تاریخی با داده‌های ارزندهٔ خود ازجمله شخصیت‌ها، نبردها و درگیری‌ها، بستری مناسب و بارور برای غنی‌سازی متن شعری به‌حساب می‌آید (همتی و پور حشمتی، ١٤٤٣: ٦) با استفاده از نماد، عقیده و گفتاری که ممکن است یکنواخت و تکراری به نظر آید، می‌تواند به اندیشه‌ای تازه با بار معنایی اثرگذار و پویا تبدیل شود. (نک: سلیمان: ١٣٧٦ ش: ١٧٦) در نیمه دوم قرن بیستم شاعران معاصر عرب از اسطوره و رمز استقبال پرشوری کردند که بیان اسباب و دلایل آن از حوصله بحث خارج است؛ اما به‌طور مجمل یکی از این دلایل وضعیت خاص سیاسی و فرهنگی جامعه است. «اگر شرایط اجتماعی یا سیاسی ویژه‌ای بر ادبیات حاکم گردد، ممکن است گرایش به رمز در آن پدید آید این شرایط ادیب را وادار می‌کند که برای بیان عقاید و افکار خود در پس پرده رمز پنهان گردد» (محمد سعید، ١٣٧٨: ٢٢) برای همین است که می‌بینیم در دوران معاصر «اسطوره‌های بابلی، مصری، حِتی، فینیقی، یونانی، عربی قبل از اسلام و شخصیت‌های مسیحی و داستان‌های اسلامی گذشته به شعر عربی نفوذ کرد» (عباس، ١٩٩٢: ١٢٨) «شاعر به اسطوره‌ها بازمی‌گردد تا با استفاده از آن‌ها تجارب خویش را به‌صورت غیرمستقیم بیان کند و این اسطوره‌ها در ساختار قصیده ادغام می‌شود تا یکی از عناصر سازنده آن باشد» (موسی، ٢٠٠٠: ٨٩)» شاعر معاصر عرب با فراخوانی اسطوره‌ها و شخصیت‌های نمادین می‌خواهد گذشته را به حال و پنهان را به پیدا پیوند دهد، همان‌گونه که سعی دارد ما را باتجربه فکری و احساسی خویش که به اعماق وجود کهن انسان فرورفته آشنا کند. (بلحاج، ١٣٩٥: ١٨٢)

یکی از انواع استفاده از نمادها، شگرد «فراخوانی» (در عربی: استدعاء) شخصیت‌های مختلف تاریخی، مذهبی، ملی و... در شعر معاصر عربی است. «شاعر معاصر این شخصیت‌ها را فرامی‌خواند تا بعدی از ابعاد تجربه خویش را از خلال آن‌ها ترسیم نماید یعنی این شخصیت‌ها یک ابزار بیان در دست شاعر است تا رؤیای معاصر خویش را با آن‌ها بیان کند.» (زاید، ۱۹۹۷: ۱۳) البته پرواضح است که همه شخصیت‌های تاریخی چنین پتانسیلی را ندارند بله شاعر شخصیت‌هایی را برمی‌گزیند که جنبه‌ای از شخصیت یا بخشی از زندگی و زمانهٔ آن‌ها برجسته و خاص است و با تجربه‌ها و دغدغه‌های شاعر همخوانی دارد. این شخصیت‌ها شامل شخصیت‌های پیامبرانی چون حضرت مسیح، آدم، خضر، محمد، ایوب، موسی (علیهم‌السلام) و نیز اهل‌بیت و امامان مانند حضرت علی (ع)، حضرت زهرا (س)، امام حسین (ع) و برخی صحابه چون ابوذر غفاری و برخی اسطوره‌های عربی مانند زرقاء یمامه و عنتره و شاعرانی چون متنبی، مهیار دیلمی و ... می‌شود. «گزینش و کاربست چهره‌های یاد شده از سوی شاعران این دوره، بسته به ماهیت تجربه‌ها، نوع دغدغه، شرایط محیطی، اوضاع سیاسی و اجتماعی و... دارد» (نجفی ایوکی، ۱۳۹۲: ۱۵۸)

«میثم تمار» ازجمله شخصیت‌های برجسته شیعی در صدر اسلام است که نسبت به اهل‌بیت پیامبر (ع) و به‌ویژه امام علی (ع) محبت و ارادت ویژه‌ای داشته است. «میثم فرزند یحیی از سرزمین نهروان (منطقه‌ای میان عراق و ایران) بوده است، برخی او را ایرانی و از مردمان فارس دانسته‌اند و لقبش را «ابوسالم» ذکر کرده‌اند»(محدثی، ۱۳۷۵: ۱۰) ابن حجر عسقلانی، میثم تمّار را در شمار اصحاب پیامبر اکرم (ص) به‌حساب آورده است (عسقلانی، ۱۹۹۵ ، ج ۳: ٤) و برخی هم او را از تابعین و اسلامش را پس از رحلت پیامبر (ص) می‌دانند (موسوی زنجان رودی، ۱۳۸۸: ۱۲) «ابن ابی الحدید معتزلی» از مفسّرین و علمای قرن هفتم هجری، دراین‌باره می‌گوید: «میثم ابتدا غلام زنی از طایفه «بنی اسد» بود، حضرت علی (ع) او را از آن زن خریداری نمود و آزادش کرد.» (ابن ابی الحدید، ۱۳٦۳ ، ج ۲: ۲۹۱) امام (ع) پس از آشنایی با میثم تمّار، «با مشاهده استعداد روحی و زمینه مناسب وی، دانش و آگاهی‌های بسیاری را به او آموخت و میثم را با اسرار و رازهای نهانی آشنا ساخت، ازاین‌رو میثم از علومی بهره‌مند شد که فرشتگان مقرّب و رسولان الهی از آن آگاه بودند.» (همان: ۲۹۱ و شیخ مفید، ۱۳۷٦ ، ج ۱: ۳۲۳) شاگردی در مکتب علوی و اهتمام آن حضرت به تربیت شخصیت میثم از او، شخصیتی والا، رازدار بادانش و حکمت، ثابت‌قدم در راه ایمان و ولایت و محب اهل‌بیت پیامبر (ص)، دارای عُلوّ روح، شجاع و نترس در برابر زورگویان و بالأخره سخنوری فصیح و زبان‌آور و مفسّری آگاه ساخت. «میثم پیوسته خود را به ارتباط با امام علی (ع) و آموختن وظایف، ملتزم می‌دانست و بادانش خویش، معارف ناب اهل‌بیت را به دیگران منتقل می‌کرد و با دانایی و آگاهی از چهره دیوگونه ستمکاران پرده برمی‌داشت» (صادقی اردستانی، ۱۳۹۱: ۱۰)

در مقاله حاضر به واکاوی فراخوانی شخصیت این صحابی در شعر دو تن از شاعران معاصر عربی یعنی «جاسم الصحیح» از عربستان و «حسن آل حطیط العاملی» از لبنان پرداخته‌شده است. انتخاب دو شاعر ازآن‌روست که در جستارهای انجام‌شده از شاعرانی بودند که چکامه‌هایی مستقل و با رویکرد نمادگرا درباره میثم تمار سروده‌اند؛ شایان‌ذکر است چکامه‌های مزبور به‌صورت مدح و ثنای مستقیم نیست، یعنی شاعران در این دو قصیده مستقیم به توصیف فضایل اخلاقی و شخصیتی میثم نپرداخته‌اند، بلکه عبارات کارکردی نمادین دارند و شاعران در این قصائد شخصیت میثم را از دل تاریخ

فرامی‌خوانند تا دردها و اندیشه‌های خود را با او به اشتراک بگذارند و با لحنی ادبی و آمیخته با تعابیر مجازی پیام‌ها و ناگفته‌های خود را به مخاطب و جامعه انتقال دهند.

۱.۱. ضرورت و اهمیت پژوهش

واکاوی فراخوانی شخصیت‌های مهم تاریخی، دینی، ملی و... در ادبیات معاصر عربی می‌تواند ما را با دیدگاه و فرهنگ این شاعران آشنا سازد؛ از دیگر سو بر روی فراخوانی شخصیت میثم تمار در شعر معاصر عربی تاکنون هیچ پژوهشی انجام نشده است و نیز در آثار پژوهشی از شاعران مطرح‌شده در این پژوهش خیلی کم سخن به میان آمده است، لذا پژوهش در موضوع کنونی از اهمیت و اولویت برخوردار است.

۱. ۲.پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که علت فراخوانی شخصیت میثم تمار در شعر معاصر عربی چیست و شخصیت میثم چگونه در شعر شاعران تجلی یافته است؟

در پاسخ به پرسش‌های مذکور به‌طور مجمل می‌توان گفت که ویژگی‌های شخصیتی میثم چون حق مداری، حق‌گویی، صراحت سخن، پایداری در برابر ستمگران و رسواسازی آن‌ها باعث شده دو شاعر مذکور با حس تجربهٔ مشترک، شخصیت وی را محور قصاید خود قرار دهند. این دو شاعر با همزادپنداری خود و میثم تمار به فراخوانی او در شعر خود پرداخته‌اند و سعی در بیان تجارب، دغدغه‌ها و اندیشه‌های اصلاحی خویش از ورای شخصیت میثم کرده‌اند.

۱. ۳.پیشینه پژوهش

درباره کارکرد نمادین شخصیت میثم تمار در شعر معاصر عربی تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما در خصوص دیگر شخصیت‌های تاریخی، دینی، اسطوره‌ای و... پژوهش‌هایی انجام‌شده است که برخی عبارت‌اند از:

–مریم بخشنده(١٤٠١) «نمادشناسی شخصیت‌های دینی در شعر شاذل طاقة». کتاب حاضر به کارکرد نمادین شخصیت‌های دینی همچون حضرت مسیح، حضرت ایوب، هابیل و... در شعر شاعر معاصر عراقی شاذل طاقه پرداخته است.

–سیده اکرم رخشنده نیا و همکاران(۱۳۹۰)،« کارکرد نمادین شخصیت پیامبر اسلام (ص) در شعر معاصرعربی» ، مجله لسان مبین. در این مقاله به شیوه توصیفی –تحلیلی به بررسی کارکرد نمادین شخصیت پیامبر اکرم (ص) در اشعار ۷ تن از شاعران نام‌آور عرب پرداخته‌شده است.

–مرضیه آباد و رسول بلاوی (۲۰۱۲) «موتيف استدعاء شخصية ابوذر غفاری في شعر يحيى سماوي»، مجله دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية و آدابها، العدد ٤.

–ابوالحسن امین مقدسی و فراهانی (۱۳۹۸) «نقاب ابوذر غفاری در شعر معین بسیسو» فصلنامه نقد ادب معاصر، سال دهم، شماره بیستم.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. شخصیت «میثم تمار» در شعر «آل حطیط العاملی»

پیش‌ازاین ذکر شد که روحیه ثبات و پایداری و مظلومیت تاریخی «میثم» سبب شده که شاعران معاصر عربی او را به‌عنوان «نماد» مظلومیت و وفاداری و پایداری در راه عقیده، در اشعار خود احضار می‌کنند. ازجمله شاعر و ادیب معاصر لبنانی «دکتر حسن آل حطیط العاملی»در قصیده‌ای نسبتاً طولانی با عنوان «البحث عن میثم التمّار» که در سه مقطع سروده شده، این شخصیت را رمز مظلومیت در برابر ستمکاران و نماد فداکاری بر سر عقیده و الگویی انسانی انقلابی و آزاده‌ای شجاع معرفی می‌کند که باید در راه عقیده و وفاداری به ایمان، پای جای پای او گذاشت:

«ما زِلتُ خَلفَك.. اَتبعُ خُطوَتَك الثَّقِيلَة / يا مُثقِلَ الخُطُواتِ! / ما زِلتُ خَلفَك.. اَتبعُ لَهثَتَك العَلِيلَة / يا مُتعبَ اللَّهَثات/ ما زِلتُ خَلفَك.. اَجُرُّ اَسمَالی الذَّلِيلَة / وَ شُموسَاً مِن اَسَی / وَ نُجُومَاً مِن جَوی / نَثَرتهَا قامَتُکَ الهَزيلة / يا قابِضَ الجَمَرات! / ما زِلْتُ/ خَلفَك.. اَصنَعُ مِن اَنِينی صَدی / ما زِلتُ خَلفَك.. اُحِبُّك مِن حَنِيني مَدَی / لَاَضُمُّ مَهجَتَك القَتِيلَة / يا سَاكِنَ العَبَرات! (آل حطيط العاملي، ۲۰۱٦: ۱۸۷)

(*ترجمه*) «من همچنان در پشت سرت حرکت می‌کنم، مثل تو آهسته پشت سرت گام بر می دارم؛ ای صاحب گام‌های باشکوه و سنگین. من همواره دنباله‌رو توأم.. نفس‌کشیدن جانکاه تو را دنبال می‌کنم. ای خسته نفس؛ من همچنان دنباله‌رو توأم... کهنه جامه‌های بی‌ارزش خود را می‌کشم و خورشیدهایی از ناامیدی را و ستارگانی از آتش و حزن را که قامت تکیده‌ی تو آن‌ها را پراکنده کرده است. ای کسی که اخگرها را به دست گرفته‌ای من همچنان در پشت سرت هستم، از ناله‌ام پژواکی خواهم ساخت. من همچنان در پشت سرت هستم.. از صمیم جان همیشه روزگار دوستت خواهم داشت. تا پیکر کشته‌شده تو را در آغوش بگیرم، ای ساکن در اشک‌ها.»

مقطع آغازین، به‌نوعی مقدمه‌ای تاریخی برای فراخوانی «میثم» است، شاعر قصیدهٔ خویش را با فعل دوام یعنی *مازال* آغاز می‌کند و آن را چندین بار تکرار می‌کند تا در ذهن مخاطب تصویری از جاودانگی و استمرار را جایگزین کند و راه میثم را جاودانه نشان دهد، شاعر خود را در ورای شخصیت نمادین میثم قرار می‌دهد، شخصیتی که برای رسیدن به هدف، راهی سخت و دردناک را انتخاب نموده و عبارت «اَتبعُ خُطوَتَك الثَّقيلة» یادآوری همین راه دشوار است، همان‌طور که «مُثقِلَ الخُطُوات» به حادثه شهادت تاریخی میثم و سنگینی رسالت او اشاره دارد.

وفاداری و استواری بر سر عهد و پیمان در راه حق و جانب‌داری از جبهه حق در برابر اهل باطل و زور مداران در همه‌ی دوره‌های تاریخی بهای سنگینی چون شکنجه، زندان و مرگ‌های دردناک را برای مدافعان حق به دنبال داشته است و در روزگار کنونی این مهم، سخت‌تر گشته است و شاعر با عبارت «قابض الجمرات» به این موضوع اشاره دارد که «میثم» همه‌ی این سختی‌ها را به جان خریده است. اشارت مجمل و ادیبانه شاعر در اینجا به حدیثی است که پایمردی بر سر حق و دین در آخرالزمان را به نگه‌داشتن آتش در دست تشبیه می‌کند: «يَأْتِي عَلَى النَّاسِ زَمَانٌ الصَّابِرُ عَلَى دِينِهِ مِثْلُ الْقَابِضِ عَلَى الْجَمْرَةِ بِكَفِّه» (نوری، ۱٤۰۸، ج ۱۲: ۳۳۰) میثم در اینجا نماد وفاداری و دفاع از حق است که به خاطر افشای جنایت ستمکاران و دفاع از حق و پایمردی بر سر محبّت خاندان پیامبر (ص) سخت‌ترین شکنجه‌ها و سرخ‌ترین مرگ‌ها را به جان

خریده است تا راه وفاداری و پایداری در مسیر حقّ را باشکوه‌ترین شکل تاریخی آن به آیندگان نشان دهد، مرگِ باشکوهی که در آن به‌فرمان «ابن زیاد» دست‌وپا و زبانش بریده می‌شود و روح ملکوتی‌اش از بالای دار به‌سوی معبود پرواز می‌کند. شاعر روح خود را به «میثم تاریخ» سپرده است و خود را بازتابی از وجود او می‌داند. عبارت «اَصنَعُ مِن اَنِینی صَدَی» تأکید بر همین باور است. همان‌گونه که حماسه میثم، عشق همراه با درد و حزنی ابدی، برای حق جویان و حق مداران بجای گذاشته، «اُحِبُّك مِن حَنِینی مَدَی» ... در پایان این مقطع شاعر بابیان «لَاَضُمُّ مَهجَتَك القَتیلَة» به اوج پیوند روحی با شخصیت «میثم تمّار» و فنا شدن در راه حق اشاره و شهادتی چون او را آرزو می‌کند. در مقطع دوم شاعر اوج مظلومیت یک انسان آزاده را در قالب نقاب «میثم تمّار» با اشاره‌ها و کنایه‌هایی که از مرگ سرخ وی آورده به نمایش می‌گذارد:

اَطرَقتُ عَینِي وَ حَبَستُ دَمعِي / یا مُفقَاء العَینَین! / لَاَظَلُّ اَرقَبُ طَیفَك / فِي حُمرَةِ العَینَین! / لَطَمتُ خَدّي وَ اَسَلتُ وَجدِي/ یا مُدمِيَ الخَدَّیْن! / لَاَظَلُّ اَرقَبُ طَیفَك / فِي حَرقَة الخَدَّیْن / دَعْنِي أَزورُ الأَلَمَ!/ وَ اَسمَعُ انْفاسَ الهِمَمِ! / تَفُوحُ مِن تَحتِ الجِراح!!/ دَعْني اُحاكِي الأَلَم! / وَ اَشُمُّ أَسرارَ النِّسَم! / تَثُورُ مِن دَمعِ الصَّباح/ دَعنِي اُقَبِّلُ جَانِحَیْك / وَ اَرفَعُ مِن جُرحِي جَناح! / لَاَبَحَثُ فِي كُلِّ سَاح! / فِی كُلِّ ماحَلَّ عَلَیْك!!

(ترجمه) «چشمانم را پایین انداختم و اشکم را مانع شدم. ای چشمان از حدقه درآورده شده! من همچنان با سرخی چشمان، خیالت را دنبال می‌کنم. بر صورتم زدم و شادی‌ام به غم تبدیل شد. ای چهره خونین. همچنان با سوزش گونه‌ها خیالت را دنبال می‌کنم، بگذار درد را احساس کنم؛ و صدای نفس‌های همت‌ها را بشنوم. نفس‌هایی که از زیر زخم‌های عمیق وجودت به مشام می‌رسد. مرا رها کن تا درد را از نو تصویر کنم؛ و رازهای نسیم‌ها را ببویم. رازهایی که از چشم صبح فوران می‌کنند. بگذار تا پهلوهایت را ببوسم؛ و از زخمی که دارم بال پرواز درآورم. تا در هر مکانی جستجو کنم! در هر آنچه بر تو رسیده است!»

شاعر از اینکه چنین حادثه‌ی تلخی برای یک انسان آزاده و بلکه برای بشریت در بستر تاریخ رخ‌داده است شرمنده و دردمنداست و بغض در گلو فروبرده «اَطرَقتُ عَیني وَحَبَستُ دَمعِي» در حقیقت او به‌جای وجدان خفته بشری از «میثم و میثم‌های تاریخ» عذرخواهی می‌کند و از هرکسی که به خاطر عقیده و مرام خود به چنین سرنوشت سرخی از طرف ستمکاران دچار شده پوزش می‌طلبد.

در این مقطع صحنه‌هایی دردناک، از شکنجه «میثم» به صلیب کشیده شده، با عباراتی خطابی و ندایی به تصویر کشیده می‌شود مانند: «یا مُفقَأ العَینَیْن ...» «ای چشمان از حدقه در آورده شده...» «یا مُدمِي الخَدَّین...» «ای آنکه گونه‌هایت خونین است...» تا اوج سنگدلی انسان‌نماهای تاریخ و حاکمان دژخیم و درعین‌حال اوج مظلومیت آزادگان تاریخ را یادآور شود و نشان دهد که راه و عقیده میثم‌ها از حافظه تاریخ پاک نمی‌شود، عبارت «لَاَظَلُّ اَرقَبُ طَیفَك» نیز به همین جاودانگی اشاره می‌کند، چراکه اندیشه میثم متعلق به عصری خاص نبوده و فراتاریخی است و شاعر با آوردن فعل دوام «أظل» این جاودانگی را نشان می‌دهد و آن را چند بار تکرار می‌کند تا بر اندیشه و راه «میثم» تأکید کرده باشد.

«آل حطیط» تنها به بیان صحنه‌های دردناک شکنجه بسنده نمی‌کند؛ بلکه در شخصیت «میثم دردمند» فرو می‌رود و با او هم‌زادپنداری می‌کند و با شخصیت میثم و اندیشه و دردهایش پیوند می‌خورد «لَطَمتُ خَدّي»، «دَعْني اَزورُ الألم...» آنگاه از ورای این دردها پیام میثم را به مخاطب منتقل می‌کند «أَسمَعُ انفاسَ الهِمَم» صدای همّت میثم و اراده‌ی آهنین او از ورای

همین دردها شنیده می‌شود، شاعر از میثم می‌خواهد که بگذارد او نیز همچون میثم دردمند گردد «دَعنِي أُحاكِي الأَلَمَ» دردی که باید تقلید گردد؛ چراکه راز تداوم مسیر در همین محاکات است چنانکه در مقیاسی وسیع‌تر حکما و فلاسفه قدیم مبنای تحول و آفرینش هنری را همین محاکات دانسته‌اند و گفته‌اند کار بشر محاکات طبیعت است؛ و به‌اصطلاح «نظریه *محاکات* یکی از قدیمی‌ترین و اصلی‌ترین نظریه‌ها در تاریخ نقد ادبی و نقد هنر است. محاکات از قرن دوم هجری برای واژه یونانی میمسیس به کار رفت که در اغلب زبان‌های اروپایی به تقلید یا بازنمایی ترجمه شده است» (طاهری، ۱۳۸۸: ۲۰۸) از نظر شاعر راه ادامه مسیر میثم همین درد داشتن است. در ادامه از اسرار نسیمی سخن می‌گوید که باید جستجو شود همان اسراری که از اشک‌های صبح «تاریخ» می‌جوشد و دردها را به‌روشنی نشان می‌دهد. در فرازهای پایانی مقطع دوّم شاعر بابیان «وَاَرفَعُ مِن جُرحِي جَناح...» نتیجه دردمندی و هم‌زادپنداری خود و شاید مخاطبش را، از حادثه شهادت «میثم»، پرواز به سوی حقیقت و آزادی و نیز درک، دردهای انسانی در هر جامعه و هر مقطعی از تاریخ می‌داند، چراکه وظیفه اصلی «نماد پردازی»، در کنار آفرینش بستری مناسب برای تأثّرات وجدانی، انتقال مفاهیم و اهداف انسانی است، تصویر تأثّرات به خودی خود، هدف نیست و هدف شاعرِ «نمادگرا»، فهم و انتقال همین اهداف است؛ و این نکته‌ای است که برخی محققان و ناقدان معاصر به آن اشاره کرده‌اند: «ارتباط شاعر کنونی با سنت، رابطهٔ فهم و ادراک آگاهانه از معنای انسانی- تاریخی سنت است و هرگز رابطه تأثیرپذیری صرف نیست؛ برپایهٔ این دیدگاه، شاعر معاصر از سنت مواضعی را بیرون می‌آورد که ماندگاری دارند، چه این ویژگی در موضع کلاسیک باشد و چه شاعر آن را بیافزاید» (اسماعیل، ١٩٩٤: ٢٧)

«آل حطیط» در مقطع سوم نیز به تثبیت جاودانگی راه میثم می پردازد و می‌سراید: «مازِلتُ خَلفَك...اَتبعُ طَلَّتَك الجَميلة / يا أَجْمَلَ الثُّوّار! / مازِلْتُ خَلفَك.. أَرقَبُ رَأيَتَك النَّبيلَة/ يا أَنبَلَ الأَحرار. / و اَسيرُ فِي دَربِ الهُمُوم./ و أَتيهُ فِي لَيلِ الغُمُوم. / لَأَ بصَرُ صُورَتَك النَّحيلَة/ فِي أَلقِ النُّجُوم. / وَ أَرصَدُ صَرخَتَك الكَليلَة / فِي غَضَبِ الغُيُوم./ فِي وَجهِ النَّهاز./ مازِلتُ خَلفَك. / مازِلتُ بَعدَك. / مازِلتُ عِندَك. / أَنصُرُ مُهجَتَك العَليلة. / بِكُلِّ مُهجَتِي العَليلَة. / يا ناصِرَ الأَبرار ...»

(ترجمه) «من همچنان در پشت سرت حرکت می‌کنم... بوی خوش سحرانگیزت را دنبال می‌کنم./ ای زیباترین انقلابی‌ها!/ من در پشت سرت هستم ...چشم به پرچم شرافتمند تو دوخته‌ام. / ای شرافتمندترین آزادگان! / در راه غم‌ها حرکت می‌کنم؛ و در شب غم‌ها سرگردانم / تا صورت نحیف تو را ببینم. / در درخشش ستارگان!/ فریاد خسته تو را دنبال می‌کنم. / در خشم ابرها! / در چهرهٔ روز! / من همواره دنبال تو حرکت می‌کنم. / من بعد از تو همواره در حرکتم. / من در نزد تو حاضرم. / روح دردمند تو را یاری خواهم کرد. / با همه‌ی روحِ دردمندی که دارم. / ای یاری‌گر نیکان ...!»

شاعر با تکرار چندباره «فعل مازال» بر ادامه‌ی راه سرخ و آزادمنشانه «میثم تمّار» تأکید می‌کند. او نماد آزادگی و شورش علیه طغیان‌گران است که باید به پرچم برافراشته او چشم دوخت، «اَرقَبُ رأيَتِك النَّبيلَة...» و در راه همت و اراده برای رسیدن به «حق» باید گام نهاد، «و أَسيرُ في دربِ الهُمُوم» و در اوج تاریکی‌ها و سختی‌ها باید به سوی او حرکت کرد، «وَ أَتيهُ فِي لَيلِ الغُموم»؛ چراکه «میثم» شریف‌ترین رمز آزادگی است، «يا أَنبَلَ الأَحرار». باید صورت تکیده و خون‌آلود میثم را با چشم دل دوباره دید و فریاد رعدآسای دشمن شکن او را در خشم «توده‌های» مظلوم بیدار کرد. «و أَرصَدُ صَرخَتَك الكَليلَة... في غَضَبِ

الغُیوم» باید نقاب زمان را برداشت تا همیشه روزگار، فریادِپایمردی، آزادگی و آزادی در گوش بشریت به‌ویژه مردم دربند و حصار نجوا کند.

آوردن فعل‌های «أسیر، أتیه، أبصر، أرصد، أرقب...» در ساختار قصیده و به‌ویژه مقطع پایانی تأکید بر ادامه‌ی راه میثم و الگو قرار دادن او در مسیر پایداری و وفاداری به عقیده و پویش راه حق است.

در فرازهای پایانی قصیده که به منزله‌ی نتیجه‌گیری شاعر از طرح نمادین شخصیت «میثم تمّار» است، تکرار «مازِلتُ خَلفَك... مازِلتُ بَعدَك، مازِلتُ عِندَك...» اشاره به زنده بودن و جادوانگی راه میثم دارد که زمان را درمی‌نوردد و گذشته و حال و آینده را به هم پیوند می‌زند؛ چراکه «میثم» الگو و یاری گر بدون زمان و بدون مرز برای همه آزادگان عالم است.

شاعر در این قصیده چنان در نقاب میثم فرو می‌رود که جداسازی این دو تقریباً دشوار است، سرتاپای قصیده، شاعر با «نماد خود» پیوند خورده و به ارزش قصیده‌اش افزوده و به آن عمق بخشیده؛ چراکه «اگر در یک قصیده، شاعر با نماد خود یک شخصیت واحد را شکل دهد، به‌گونه‌ای که خواننده قدرت تشخیص طرفین را نداشته باشد، قناع از درجه عالی برخوردار خواهد بود» (امین مقدسی و فراهانی، ۱۳۹۸ :۲۷)

به عبارتی هنر و خلاقیت شاعر در این است که با گزینش شخصیت سنتی مناسب با افکار و تجربه‌های شعری خود، ساختار قصیده را از سادگی و ابتذال خارج نموده، اهداف موردنظرش را با طرح آن شخصیت در ذهن مخاطب باورپذیر کند، چیزی که شاعر قصیده، «آل حطیط» در آن موفق بوده و با ترسیم صحنه‌های تأثرانگیز حادثه تاریخی «میثم» و آمیزش روحی و ذهنی با شخصیت میثم و هدف او به شیوایی و استواری، راه پایداری و تسلیم‌ناپذیری در برابر اهل باطل و خودکامگان را به مخاطبانش نشان داده است.

۲. ۲. شخصیت «میثم تمار» در شعر «جاسم الصحیح»

«جاسِم الصُّحیح» از دیگر شاعران مطرح و مبارز معاصر عربی است که در قصیده‌ای پرحرارت به فراخوانی شخصیت میثم همت گماشته، «جاسم الصُّحیح، شاعر معاصر سعودی، اهل منطقه احساء و متولد ١٩٦٤ میلادی، دارای مدرک مهندسی مکانیک از دانشگاه «بورت لاند» آمریکا، از شاعران برجسته معاصر عربستان است» (مجلس التعاون، ۲۰۰۷: ۲۱۸) او که تاکنون چندین دیوان شعر منتشر کرده است، ازجمله شاعرانی است که به فراخوانی شخصیت‌های سنتی و مذهبی با توجه به شرایط جامعه خود و شرایط کنونی جهان اسلام و عرب پرداخته، ازجمله در قصیده‌ای، حزن‌انگیز، عبرت‌آموز و درعین‌حال سرشار از نگرش‌های پایداری و بیداری، با زبان رمز به احضار شخصیت «میثم تمّار» می پردازد، ایشان در قصیده ای با عنوان «اَلهِمنِي یا مَیثَمُ» قصیده‌اش را با احضار مستقیم شخصیت «میثم» آغاز می‌کند و از لفظ «اَلهِمنی» به جای «حَدِّثنی» برای ارتباط با میثم تاریخ بهره می‌گیرد، گویی می‌خواهد با روح فرا دنیایی و به حق پیوسته‌ی میثم ارتباطی فرازمینی و فرا حسی برقرار کند:

«اَلهِمنِي یا مَیثَمُ. / اَلهِمنِي یا تَمّارُ./ مِنْ فَوقِ أَعالِي جِذْعِ النَّخلَةِ اَلهِمنِي .../ مِنْ حَیثُ تَدَلَّیتَ کَعُرجُونٍ یَرفُلُ فِي الأَقمار. / أَلهِمنِي مِن اَعلَی مِشنَقَةِ الحِقدِ الأَزَلیَّةِ... / مِن حَیثُ تَدَلَّیتَ عَلَی الأَرضِ یَنابِیعَ وَ أَنهار...» (الصُّحیح: ۲۰۰۴ م: ۲۵۱)

(ترجمه) «به من الهام کن ای میثم./ به من الهام ای تمّار./ از بالای تنه نخل و صلیب خود به من الهام کن./ از جایی که آویزان شدی، همچون شاخهٔ خرمایی که در میان ماه‌ها می‌خرامد/ با من از بالای چوبه دارِ ازلی کینه‌ها سخن بگو./ از جایی که بر روی زمین چون چشمه‌ها و رودهایی جاری گشتی»

شاعر آن‌گونه شخصیت میثم را مورد خطاب قرار می‌دهد که گویی روح میثم حاضر است و زمان را درنوردیده، ازاین‌رو لحظه به لحظه او را مورد خطاب قرار می‌دهد تا از بالای درخت شقاوت و تنه‌ی درخت خرمایی که به صلیب کشیده شده با او سخن بگوید و از جایی که میان زمین و آسمان (همچون عرجون، شاخه خمیده درخت نخل) در مدار حرکت قمرها و سیارات قرار گرفته و حقیقتی فرا زمین را دریافته، حق را به او الهام کند. کلمه عرجون، رمز حرکت و بازگشت به حقیقت و عدم انحراف از مسیر است؛ چه اینکه وقتی پرتاب می‌شود، پس از طی کردن مسیر معینی در هوا به جای اول خویش بازمی‌گردد، بی آنکه از مدار خود خارج شود. همان‌طور که قرآن نیز برای حرکت منظم ماه از این اصطلاح استفاده کرده است: «وَ القَمَرَ قَدَّرناهُ مَنازِلَ حَتّی عَادَکَالعُرجُونِ القَدیمِ» (یس: ۳۹)، «و ماه را چنین تقدیر کردیم، در مدار و منزلگاه هوایی که حرکت می‌کند، همچون شاخه خمیده خوشه خرما، به منزل گاه اول خود بازگردد.»

میثم نیز در فراز و نشیب راه حق و حرکت بر مدار ولایت مولایش علی ابن ابیطالب (ع) از مدار حق خارج نشده و بر عهد خود استوار مانده و تن به ذلّت و تسلیم در برابر خواسته‌های شیطانی زور مداران زمانش مبنی بر نقض پیمان و شکستن عهد با پیشوای آزاده‌اش نداده است شاعر در این مقطع از قصیده، از مخاطب خود می‌خواهد که همچون «میثم تمّار» بر عهد خود با راه حق و مردان حق پایدار بمانند و از مدار حق خارج نشوند. نکته دیگر این‌که شاعر برای توصیف پیکر میثم بر دار از واژه «یرفل» استفاده کرده است که به معنای «دامن‌کشان و خرامان و با ناز راه‌رفتن است» (ابن منظور، ١٤١٤، ج ١١: ٢٩٢) تا نشان دهد این سرنوشت مورد رضایت میثم بوده و او با بینشی ژرف این راه را انتخاب کرده است؛ لذا حالا پیکرش بر چوبه دار و میان ماه‌ها با ناز و تبختر می‌خرامد (تکان می‌خورد) در تاریخ آمده است که وی در جواب ثابت ثقفی که از او پرسید چرا این همه خود را به رنج می‌افکنی با اشاره به درخت نخل موعود گفت: «به خدا سوگند من برای این درخت آفریده‌شده‌ام و این درخت هم برای من رویید است» (علی‌یاری تبریزی، ١٤١٤: ج ٧: ١٢٥) و تعبیر «تدلیت کالینابیع والأنهار» نشان از استمرار حرکت او در طول تاریخ است، حرکتی که چون چشمه و رودی از گذشته تا حال مسیر خود را در تاریخ پیموده و چونان الگویی زنده راهنما و الهام‌گر رهپویان گشته است.

او در ادامه به کینه و دشمنی بی‌حدومرز اهل باطل با حق مداران و حق جویان اشاره می‌کند و از رادمردِ به دار آویخته می‌خواهد که او را از بالای چوبه دار که حاصل کینه ازلی و فطرت شیطانی آن ستمگران است، از چشمه‌های حقیقت آگاه کند.

«اَلهِمنِي مِن اَعلَی مِشنَقَةِ الحِقدِ الأَزلیة» کنایه ای به شیطان‌صفتان است که همواره در طول تاریخ در برابر حق و رهروان آن مانع شده، خون آنان را بر زمین ریخته‌اند و اینکه ستیز و کینه‌توزی میان حق‌پرستان و باطل گرایان تمام‌نشدنی است.

اما پایان ستیز و عاقبت نبرد، پیروزی اهل حق خواهد بود ازاین‌رو «جاسم الصُّحیح» در مصرع بعدی خون به‌ناحق ریخته «میثم» را چون جوشش چشمه‌های زلال حقیقت و نهرهای جاری امید و حیات می‌داند؛ تعبیر «مِن حَیثُ تَدَلَّیتَ عَلَی الأَرضِ

يَنابِيعَ وَ اَنهار» تصویری از آینده‌ای روشن و مژده‌ی پیروزی برای مظلومان و مبارزان راه حق است. شاعر در ادامه با شیوه استفهامی میثم را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

«كَيفَ رَسَمتَ خُطوطَ اللَّحنِ الأُولى. / وَ سَمَوتَ بِأُغنِيَةِ العِشقِ العَلويَّة.../ تَكشِفُ للّروحِ عَوالِمها. / و تَرَكتَ لِقاتِلِك الأَوزارا!» (الصُّحيح: ٢٠٠٤: ٢٥١)

(ترجمه) «چگونه خط‌های آواز ابتدایی عشق را ترسیم کردی؟/ و با آهنگ عشق علوی اوج گرفتی؟ / تا از جهانِ روح و عالمِ والا پرده‌برداری. / و برای قاتلانت گناهان سنگینی را بجای گذاشتی»

شاعر «میثم» را نماد و رمز عشق‌ورزی به حق و ولایت و دوستی علی (ع) می‌داند که از شکنجه و دار مجازات و... ترسی به دل راه نداده و بلکه در محفل عشق آواز وصال سر می‌دهد و ملودی وفا زمزمه می‌کند. او از بیان حق و رسوا ساختن دژخیمان در شرایط شکنجه، لحظه‌ی از پای نمی‌نشیند تا اینکه زبان حق‌گوی او را از کام بیرون کشیده آوای او را به‌ظاهر خاموش می‌کنند. «حِينَ اخْتَطَفُوا مِن فَمِكَ الأَوتارَ» اشاره به بریدن زبان حق گو و صراحت «میثم» در فریاد حق دارد، شاعر دهان حق‌گوی میثم را به تاری خوش‌الحان تشبیه می‌کند که به ناگاه تارهای این ساز خوش نواز را می‌برند تا مبادا کسی آواز خوش حق را بشنود و نقاب سیاه از چهره‌ی سیاه‌تر دژخیمان حاکم زدوده شود؛ اما میثم با همه توان و جانبازی بر سر دار، موسیقی عشق علوی را به گوش حق جویان می‌رساند و به این عشق ارزش و اعتبار می‌بخشد، عبارت «وَسَمَوتَ بِأُغنِيةِ العِشقِ العَلوي» تأکید بر همین باور است و همین عشق علوی است که پرده از عوالم روح برمی‌دارد: «تكشف للروح عوالمها» و روح را به اوج بهره‌گیری از ذات حق می‌رساند. میثم در راه حق سر از پا نمی‌شناسد و جانبازی او به عشق اعتبار می‌دهد و ذات شیطانی خودکامگان را هویدا می‌کند. بیان «و تَرَكتَ لقاتِلِك الأَوزارَ» اشاره به این باور است که هیچ واقعه‌ی دیگری همچون مرگ سرخ «تمّار» و رقص عاشقانه او بر تنه نخلِ (عزت و شرافت) نمی‌توانست ماهیت خون‌ریز دژخیمان اُموی را آشکار و موجب رسوایی تاریخی‌شان شود. البته هدف غایی شاعر تنها این نیست که مظلومیت میثم را در قاب تصاویر استعاری و اشاره‌های کنایی نشان دهد؛ بلکه هدف او از ورق زدن کتاب تاریخ میثم این است که می‌خواهد به مخاطبان امروز خود این پیام مهم و ارزشمند را منتقل کند که مرگ سرخ و آزادمنشانه به معنی شکست در برابر خودکامگان و قاتلان نیست؛ بلکه بلندگویی رسا و صدای خاموش نشدنی است که ستمگران را در همه زمان‌ها رسوا خواهد ساخت.

شاعر دوباره و چندباره به واژه کلیدی و نمادین «اَلهِمني» بازمی‌گردد و آن را تکرار می‌کند که در تثبیت پیام شاعر در اندیشه و ذهن خواننده تأثیر ژرفی دارد؛ زیرا «تکرار بر نقطه حساس در عبارت تمرکز می‌کند و از توجه گوینده به آن پرده برمی‌دارد و تکرار به این معنا، مفهومی درونی و ارزشمند دارد» (الملائکة، ١٣٩٧: ٢٥٢) شاعر از میثم می‌خواهد راز عشق‌ورزی به علی (ع) و خط و راه او را برای او و رهپویان حق آشکار کند:

«اَلهِمني / ما اَسرارُ العِشقِ العَلويَّة؟/ ما اَسرارُ الفِتنَةِ فِي تِلك الأَسرارِ؟ / أَلهِمنِي فَكِلانا مَصلُوبٌ مِن أَجلِ النَّخلَةِ، مَصلُوبٌ مِن أَجلِ الأَزهارِ/ لا فَرقَ سِوى أَنَّك مَصلُوبُ الجِسمِ وَ اِنِّي مَصلُوبُ الأَشعارِ... (الصُّحيح: ٢٠٠٤: ٢٥٢)

(ترجمه) «به من الهام کن و با من سخن بگوی/ رازهای عشق علوی چه بوده‌اند؟ /راز شیفتگی و بلا در آن اسرار چه هستند؟ / هر دوی ما بر تنه نخلبه صلیب کشیده شده ایم./ به خاطر گل‌ها و شکوفه‌ها به دار کشیده شده‌ایم. / هیچ فرقی میان ما نیست، جز اینکه تو جسمت به صلیب کشیده و من شعرهایم!»

ازآنجاکه رشته‌ای نامرئی اما استوار از عشق و وفاداری میان میثم و پیشوای آزاده‌اش کشیده شده و پیوندی ناگسستنی میان آنان برقرار است، میثم سر بر دار می‌دهد؛ ولی از وفاداری به مولای خویش و خط حق سرباز نمی‌زند؛ لذا شاعر از روح ملکوتی و پیوسته به حق میثم می‌خواهد که راز عشق علوی (ما اَسرارُ العِشقِ العَلویَّة) و سر شیفتگی و پیوند حیات‌بخش و نجات‌بخش خویش را با این اسرار هویدا کند چراکه این عشق و شیفتگی رمز پایمردی و جانبازی برای حق در برابر طاغوتیان است و اگر چنین عشق و دلدادگی در وجود انسانی جای گیرد، هرگز از صراط حق منحرف نمی‌شود و اندک ذلتی را نمی‌پذیرد شاعر آن‌گونه در روح و شخصیت نمادین خود فرورفته است که خود را نیز به خاطر شکوفایی گل‌های آزادی و بهار آزادگی مصلوب و بر چوبه دار احساس می‌کند: «ألهِمني فَكلانا مَصلُوبٌ مِن أَجلِ النَّخلَة... مَصلُوبٌ مِن أَجلِ الأَزهار» با این تفاوت که میثم تاریخ جسمش بردار کشیده شده و به ابدیت پیوسته اما درخشش راه او در سیاهی‌های هرزمانی نقشه راه و حرکت به سوی آزادگی است؛ اما شاعر و انسان‌های آزاده اگرچه جسمشان بردار کشیده نشده، اما اشعار و زبانشان به صلیب سکوت کشیده شده و بغض خفقان و بیدادگری راه گلو و تنفس آنان را سد کرده است. عبارت مصلوب الأشعار اشاره به جو خفقان و نبود آزادی سیاسی برای بیان اندیشه‌ها و افکار در سرزمین شاعر است و تعابیر مشابه این عبارت را در شعر بسیاری از شاعران معاصر عربی می‌بینیم و اصولاً تبعید یا آوارگی که برای شاعرانی مانند البیاتی، جواهری، بدرشاکر سیاب، احمد مطر، أمل دنقل و... پیش آمده ناظر به همین ممنوعیت اشعار آن‌ها در برهه‌ای از زمان می‌باشد.

در این قصیده «جاسِم الصُّحیح» ضمن آن که از شیوه‌های بیانی مانند تشبیه میثم به دار آویخته به «عرجون» و حرکت در مداری معین و نیز استعاره ها و مجازهایی ناب همچون «مِشنَقَة الحِقد» و غیره به درستی بهره می‌گیرد، شاعر شخصیت نمادین خود را محور اصلی شعر قرار داده و با منهج خطابی و ذکر چندباره و مکرر «اَلهِمني» لحظه به لحظه با نماد و قهرمان خود همراه می‌شود؛ زیرا این تکرار هنری «در سطح مفهومی و وانی، از طریق سیطرهٔ اندیشه عنصر تکرار شده بر تفکر شاعر، وظیفه بیانی و القائی را در متن انجام می‌دهد» (عبو، ۱۳۹۳: ۲۰٦). این همان چیزی است که بر زیبایی عمق و تأثیر اثر او می‌افزاید و آن را ماندگار و اثربخش می‌کند؛ زیرا «فنی‌ترین و هنری‌ترین نوع قناع آن است که شخصیت محور اصلی قصیده قرار گرفته و چارچوب کلی اثر بر مبنای آن استوار گردد و صدای تجربه شاعر باشد به‌گونه‌ای که شاعر ابعاد مختلف تجربه شعر خود را بر ویژگی‌های میراثی شخصیت حمل کند.» (عشری زاید، ۱۹۹۷: ۲۳۳)

شاعر در پایان این مقطع از قصیده ضمن اشاره به پیوند و امتداد زمانی میان خود و زمان میثم به اثربخشی صدای آزادگیِ او و شخصیت‌های سنتی مانند او اشاره می‌کند: «فأَنَا رُغمَ الأَبعادِ الزَّمَنيَّةِ/ اَسمَعُ أصداءَ هَديرَ الأَحرارِ» (الصُّحیح: ۲۰۰٤: ۲۵۲)

(ترجمه) «من باوجود فاصله های زمانی، همچنان انعکاس صدا و غرش رعدآسای آزادگان را می‌شنوم»

در حقیقت هدف اصلی هر نقاب و فراخوانی این است که شخصیت احضار شده، الگو و قهرمانی مقبول و اثربخش واقع شود و در ذهن مخاطب به گونه‌ای جانشین شود که انگیزه حرکت و پایداری را در وجود او بیدار کند. از همین روست شاعر ادعا می‌کند باوجود گذشت قرن ها از حادثه عشقبازی سرخ میثم همچنان غرش رعدآسای پایمردی و فداکاری او به گوش آزادگان عالم می‌رسد و لرزه بر اندام دیو صفتان خون‌ریز در هر دوره و زمان و مکانی می‌افکند.

شاعر در ادامه به سختی‌های مبارزه در زمان و جامعه خود و صخره‌های افکنده در راه رهایی و آزادگی اشاره می‌کند و با کنایه از میثم تاریخ می‌خواهد راه مبارزه را به او بیشتر نشان دهد:

«ألهِمني / كَيفَ أُناطِحُ بِالحَرفِ جَبينَ الأعصار!/ كَيفَ أُصادِمُ طوفانَ القَهرِ وَالأَنهارِ! / ألهِمني / كَيفَ أُشَجِّرُ دَربَ الأَجيالِ.../ وَما بَقَيَتْ فِي العَالَم أشجار .../ اَلهِمني / كَيفَ أُزَحزَحُ صَخرَةَ هذا القَدرِ المُوحِش عَن بِئرِ الأَعمَار./ تَعِبَتْ كُلُّ مَحاريثي. / والصَّخرَةُ تَحتَلُّ الدَّربَ اِلىَ الآبار./ الآنَ اَعُود.../ وَتَبرَأُ مِن قِدَمِيَّ الطُّرقاتُ.../ أَعُودُ خُطَىً لَيسَ لَها آثار...!! (همان: ۲۵۲ - ۲۵۳)

(ترجمه) «به من الهام کن./ چگونه با زبان شعر با تندباد روزگاران روبرو شوم / چگونه با طوفان استبداد و رودها برخورد کنم / به من الهام کن. / چگونه راه نسل‌های آینده را سرسبز کنم. / درحالی‌که در عالم درختانی باقی نمانده است./ به من الهام کن. / چگونه صخره‌ی این سرنوشت دهشت‌زا را از چاه عمرها برگیرم. / همه خویش‌هایم (ابزار شخم من) از کار بازایستاده‌اند./ و صخره‌ی سرسخت همچنان راه را تا چاه‌ها بسته است./ اکنون بازمی‌گردم./ درحالی‌که جاده‌ها از مسیر گام‌هایم کنار می‌روند. / برمی‌گردم با گام‌هایی که اثری از آن‌ها دیده نمی‌شود.»

بهره‌گیری شاعر از عبارات خطابی به شیوه استفهام و تکرار چندباره آن، از طرفی برای طرح خواسته‌ها و دل‌نگرانی‌های از اوضاع موجود در جامعه‌ی خفقان‌زده‌ی اوست و از طرفی به‌صورت کنایه‌آمیز و غیرمستقیم دعوت به مبارزه در برابر استبدادی قدرتمند و سرسخت است که بسان گردبادی سهمگین هر مانع و نشانی از آزادی و اعتراض را از سر راه برمی‌دارد.

به نظر می‌رسد این مقطع از قصیده اشاره شاعر به پادشاهان و حاکمان خودرأی و تمامیت‌خواه سرزمین او باشد که اندک مخالفت و اعتراضی را از سوی حق جویان و آزادی‌خواهان برنمی‌تابند. گویی تاریخ حیات میثم با حاکمانی زورگو و غاصب که حکومت و خلافت را در حلقه خانواده خود به گرو گرفته و یکی پس از دیگری آن را به ارث می‌برند و هیچ اعتراضِ به حقی را نمی‌پذیرند برای شاعر در زمان حیات او تکرار شده است و او نیز با چنین شرایط دشوار و غیرقابل‌تحملی روبرو شده است ازاین‌رو قصیده نمادین خود را با چندین سؤال تجاهلی از قهرمان خود ادامه می‌دهد تا راهی برای برخورد با مستبدان جامعه خود بیابد پس می‌گوید: «كيف أُناطِحُ بِالحَرفِ جَبينَ الأعصارِ.. كَيفَ أُصادِمُ طُوفانَ القَهرِ و الأَنهار...» این عبارت شاعر اشاره به حاکمان خودکامه‌ای است که راه مبارزه در برابر آن‌ها دشوار و بهای سنگینی را برای آزادی‌خواهان به دنبال داشته و به اراده و عزمی پولادین از سوی توده‌های آزادی‌خواه نیاز دارد تا بتوانند بر «طوفان قهر» و خشونت بی حصر حاکمان چیره شوند. در چنین فضای بسته و خفقان‌زده‌ای شاعر نگران آینده روشن نسل‌های جامعه خود است که چگونه او و رهروان آزادی می‌توانند راه سرسبز آزادی و عدالت را برای آن‌ها هموار کنند و عبارت «كَيفَ أُشَجِرُّ دَربَ الأَجيال» بیانگر همین دل‌نگرانی شاعر برای نسل‌های آینده است چراکه مستبدان حاکم در گذشته قامت سروهای

آزاده‌ی میهن او را یکی پس از دیگری با تبر ستم شکسته‌اند و بیان «وَ ما بَقَيَتْ فِي العالَمِ اَشجارُ» کنایه از همین رویکرد سفّاکانه و ددمنشانه مستبدّان است.

شاعر با طرح سختی‌ها و دشواری‌های قیام و مبارزه به موانع پیش روی نسل خود برای رسیدن به سپیده‌دم امید و طلوع خورشید رهایی تصریح می‌کند و می‌گوید: «كَيفَ اُزَحزَحُ صَخرَةَ هَذا القَدرِ المُوحِشِ عَن بِئرالأَعمارِ... تَعِبَتْ كُلُّ مَحارِيثي» شاعر از میثم می‌خواهد که به اوالهام کند، چگونه می‌تواند موانع سرسخت را از سر راه برگیرد شاعر از ستم و زورگویی حاکمان سرزمینش آن‌گونه به ستوه آمده است که گویی سرنوشت وحشت‌زا و ترسناک بر سرچشمه‌های امید او رقم خورد و صخره‌های سرسخت ستم آن‌گونه راه‌های رهایی را بسته‌اند که برگرفتن این موانع به‌سادگی ممکن نیست و شاعر بابیان «تَعِبَت كُلُّ مَحاريثي» نگاه خسته‌ی خود را به اوج بیدادگری حاکمان نشان می‌دهد. بااین‌وجود شاعر متعهد ناامید نمی‌شود و علی‌رغم سختی‌ها و موانع بیشمار که بر سر راه او و آزادیخواهان گذاشته‌اند به‌صراحت می‌گوید: «الآن اَعُودُ» من باوجود همه‌ی این دشواری‌ها، زندان‌ها، شکنجه‌ها و قتل‌ها... بازخواهم گشت و راه مبارزه را ادامه داده به نسل‌های آینده نشان خواهم داد. عبارت «تبرأ من قدمي الطرقات» به‌نوعی نشان از غربت و آوارگی شاعر در روزگار کنونی و جامعه خویش دارد. شاعر با الهام از میثم بانگ حق‌گویی سر داده لذا تنها شده است به گونه‌ای که حتی راه‌ها از وی بیزاری می‌جویند.

آخرین عبارت شعر در این قسمت گویا حکایت از این دارد که شاعر معتقد است اگر مبارزه رودررو با دژخیمان سفاک برایش میسر نشود راه را با روشنگری وبیان حقایق برای نسل‌های آینده همواره خواهد ساخت تا چراغ مبارزه و قیام در وجودشان خاموش نشود، عبارت «اَعودُ خُطَىً لَيسَ لَها آثار» شاید اشاره به این باور شاعر دارد که دژخیمان هیچ اعتراض و صدای مخالفتِ رودررویی را برنمی‌تابند و او باید گام‌هایی بردارد که از چشم آنان پنهان بماند، اما رود خروشان مبارزه در مسیر آزادی و رهایی از جریان باز نایستد. در بسیاری از مواقع قصد شاعر از طرح یک نماد و فراخوانی یک شخصیت سنتی این است که از گزند مستقیم بیدادگران حاکم در امان بماند اما پیام، باور و هدفش را به مخاطبانش برساند «جاسم الصُّحيح» نیز با فراخوانی شخصیت میثم تنها به بارگذاری یک وظیفه و تعهد در بستر زمان و حادثه بسنده نمی‌کند؛ بلکه هدف اصلی او «سعی و تلاش برای باز ساخت شخصیت در قصیده و ورود آن نماد به زمان شاعر است که آن را به امانت‌گرفته و به‌عنوان نقاب و پوشش انتخاب نموده تا در ورای آن خود را پنهان کرده و موضع‌گیری نماید.» (بنعمارة، ۲۰۰۱: ۲٦٦)

ازآنجایی‌که امت اسلامی در قرن اخیر با مشکلات متعدد اجتماعی و سیاسی روبرو بوده است، شعرای معاصر عربی در ابعاد وجودی شخصیت‌های سنتی فراخوانده شده گم‌شده‌شان را یافته‌اند تا با فراخوانی آن‌ها و استفاده از ظرفیت فرهنگی و فکری نهفته در شخصیت آن‌ها به‌صورت غیرمستقیم، دغدغه‌ها، اندیشه‌ها، نقدها و راه‌حل‌ها خود را بیان کنند؛ علاوه بر این فراخوانی شخصیت‌های سنتی و برجسته به آنان قدرت نفوذ و تأثیرگذاری در احساسات مخاطبان را می‌دهد و آنان را با دردها، نگرانی‌ها و اولویت‌های سیاسی اجتماعی و فرهنگی‌شان همراه و همدل می‌کند. آری«سنت و توجه به شخصیت‌های سنتی و تاریخی یکی از ریشه‌های قدرتمندی است که هر امتی در مواجهه با طوفان‌هایی که سعی می‌کند وجود و اصالت

ملی آن‌ها را در هم بپیچد، بر آن متمرکز می‌شود و این سنت به امت احساس قدرت و یقینِ راسخ به اصالت و ریشه‌شان می‌بخشد. (زاید، ۱۹۸۷: ٤۹)

نتیجه

در مقاله حاضر به واکاوی فراخوانی شخصیت «میثم تمار» در شعر دو تن از شاعران معاصر عرب –حسن آل حطیط العاملی از لبنان و جاسم الصحیح از عربستان–پرداخته شد. میثم تمار ازجمله شخصیت‌هایی است که به خاطر ویژگی‌هایی چون حق‌گویی، بینش ژرف، ایستادگی در برابر زورگویان دوران و رسواگری ستمگران، در شعر معاصر عربی نمودی متمایز یافته است. این دو شاعر با همزادپنداری خود و میثم به فراخوانی او در شعر خود پرداخته‌اند و سعی در بیان تجارب، دغدغه‌ها و اندیشه‌های اصلاحی خویش از ورای شخصیت میثم کرده‌اند. آل حطیط در قالبی ادبی و آمیخته با عبارات استعاری و مجاز با خطاب قرار دادن میثم از وی می‌خواهد دردمندی را به او یاد دهد. او میثم را شریف‌ترین آزادگان می‌خواند (أنبل الأحرار) که به یک جریان تبدیل گشته و خود (هر انسان آگاه و دردمند معاصر) را دنبال‌رو او می‌داند: (مازلتُ خلفک)؛ و معتقد است خط مبارزه و پایمردی میثم در فضای خفقان و خشم جامعه (غضب الغیوم) همیشه جاودان است. همچنین باید خاطر نشان کرد که آگاهی و بینش ژرف میثم تمار او را نماد بیدارگری و الهام در شعر جاسم الصحیح درآورده است. بسامد بالا و تناوب استعمال واژه «ألهمنی» در چکامهٔ او ناظر به همین جنبه است میثم که شاعر او را متجلی در خویش می‌بیند روشنگرفضای تیره و غبارآلود موجود است و در نتیجه پیروی از این نماد، شاعر و همفکرانش در غربتی نفسگیر همراه با رنج و درد فراوان به سرمی‌برند هرچند پایمردی میثم را الگو قرار داده و از حرکت بازنایستاده‌اند. در کنار اندیشه پویا، زبان نمادین و استفاده از تعابیر موجز استعاری و مجازی برای بیان جریان‌های مختلف بر دلالت و تأثیرگذاری هر دو قصیده افزوده است.

کتابنامه

۱. ابن منظور، محمد بن مکرم. (١٤١٤). **لسان العرب**، بیروت: دار الصادر.
۲. اسماعیل، عزّالدّین. (١٩٩٤). **الشعر العربي المعاصر** (قضایاه، ظواهره الفنّیّة والمعنویة) قاهرة: المکتبة الآکادامیّة.
۳. آل حطیط العاملي، حسن. (٢٠١٦). **دیوان المهاجر العاملي**، بیروت: دار و مکتبة الهلال.
٤. بلحاج، کاملی. (۱۳۹۵). **تأثیر میراث قومی در شکل‌دهی قصیده معاصر عربی**، ترجمه حسین میرزایی‌نیا و اسماعیل درخشان، مشهد: مینوفر.
۵. بنعمارة، محمّد. (٢٠٠١). **الأثر الصّوفي في الشّعرالعربیّ المعاصر**، ط ۱، المغرب، شرکة النّشروالتّوزیع، الدّار البیضاء.
٦. الحداد، علی. (١٩٨٦). **أثر التراث في الشعر العراقي الحدیث**، بغداد: دارالشؤون الثقافیة.
۷. داد، سیما. (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
۸. زاید، علی عشری. (١٩٨٧). **استدعاء الشّخصیات التّراثیّة في الشّعرالعربیّ المعاصر**، طرابلس: منشورات الشّرکة العامة للنشر والتّوزیع.

۹. زوزنی، حسین بن احمد. (۱۳۷٤). **کتاب المصادر**، تهران: البرز.
۱۰. ستاری، جلال. (۱۳۸٤). **جهان اسطوره‌شناسی**، اسطوره در جهان عرب و اسلام، تهران: مرکز.
۱۱. سلیمان، خالد ا. (۱۳۷٦). **فلسطین و شعر معاصر عرب**، ترجمه شهره باقری و عبدالحسین فرزاد، تهران: چشمه.
۱۲. صادقی اردستانی، احمد. (۱۳۹۱). **میثم تمار**، تهران: مشعر.
۱۳. الصُّحیح، جاسم. (۲۰۰٤). **دیوان اعشاش الملائکة**، لبنان: دارالهادی للطباعة والنّشر.
۱٤. عباس، احسان. (۱۹۹۲). **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**، بیروت: دار الشروق.
۱۵. عبو، عبدالقادر. (۱۳۹۳). **فلسفه زیباشناسی در فضای شعر معاصر عربی**، ترجمه حسین میرزایی نیا و معصومه حنایی فریمانی، مشهد: سخن گستر.
۱٦. عسقلانی، ابن حجر. (۱۹۹۵). **الإصابة فی تمییز الصّحابة**، ج ۳، بیروت: دارالکتب العلمیّة.
۱۷. فتوح، احمد محمد. (۱۹۸۹). **الحداثة الشعریّة مِن منظور الرمزي**، القاهرة: دارالهاني.
۱۸. الفراهیدی، خلیل بن احمد. (۱٤۰۹). **کتاب العین**، قم: نشر هجرت.
۱۹. مجلس التعاون لدول الخلیج. (۲۰۰۷) **دلیل الادباء بدول مجلس التّعاون**، ط ۱، الرّیاض: دارالمفردات.
۲۰. محدّثی، جواد. (۱۳۷۵). **میثم تمّار**، قم: مرکزانتشارات دفترتبلیغات اسلامی.
۲۱. محمدسعید، فاطمه زهراء. (۱۳۷۸). **سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ**، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۲. معتزلی، ابن ابی الحدید. (۱۳٦۳). **شرح نهج البلاغة**، قم: مکتبة اية اللّه المرعشی النّجفی.
۲۳. الملائکة، نازک. (۱۳۹۷). **رویکردهایی در تحلیل و نقد شعر معاصر عربی**، ترجمه طیبه سیفی و رقیه خرمی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۲٤. موسوی زنجان رودی، سید مجتبی (۱۳۷۷). **میثم تمّار گنجینه اسرارعلی (ع)**. قم: انتشارات میثم تمّار.
۲۵. موسی، خلیل. (۲۰۰۰). **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
۲٦. **نوری، میرزاحسین. (۱٤۰۸). مستدرك الوسائل، بیروت: مؤسسة آل‌بیت.**
۲۷. امین مقدسی و سمیرا فراهانی. (۱۳۹۸). «نقاب ابوذر غفاری در شعر معین بسیسو»، فصلنامه نقد ادب معاصر عربی، سال دهم، شماره۲۰.صص٤۹-۲۵. Doi: 10.22034/mcal.2020.9906.1787
۲۸. حبیبی، علی اصغر وعبدالحمید احمدی. (۱۳۹۳) «ثنائية التوظيف لقناع المسيح في شعر السياب». مجله زبان و ادبیات عربی.سال ششم. شماره ۱۱، صص ۱٤۷-۱۷۲. Doi: 10.22067/jall.v6i11.43458
۲۹. طاهری، محمد. (۱۳۸۸). «نگاهی به سیر آراء و عقاید درباره نظریه محاکات»، ادب پژوهی، شماره ۱۰، صص ۲۰۷-۲۲٦.
۳۰. نجفی ایوکی، علی. (۱٤۰۱). «خوانش‌های گوناگون شاعران معاصر عربی از داستان حضرت ایوب». مجله زبان و ادبیات عربی.سال پنجم. شماره نهم. صص ۱۵۷-۱۸۷. Doi:10.22067/jall.v5i9.37333
۳۱. همتی، شهریار و حامد پور حشمتی. (۱٤۰۱). «تقنية قناع الشخصيّات التراثية وتوظيفه الدلاليّ في شعر سليمان العيسى». مجله زبان و ادبیات عربی، سال چهاردهم. شماره ۲۸، صص ۱-۱۷. Doi: 10.22067/jallv14.i1.66458

References

The Holy Quran

Al Farahidi, K. (1988) *Kitab al-'Ayn*, Qom: Hijrat Publishing. [In Arabic].
Suleiman, K. (1997) *Palestine and contemporary Arab poetry*, translated by Shahreh Bagheri and Abdul Hossein Farzad, Tehran: Cheshme. [In Persian].
Abbas, E. (1992). *Contemporary Arabic poetry trends*, Beirut: Dar al-Sharooq. [In Arabic].
Abw, A. (2013). *Aesthetic philosophy in contemporary Arabic poetry*, translated by Hossein Mirzaei Nia and Masoume Hanai Farimani, Mashhad: Sokhon Gostar. [In Persian].
Al Hateit Al-Amili, H. (2016). *Diwan Al-Muhajir Al-Amili*, Beirut: Dar and Al-Hilal Library. [In Arabic].
Al-Malaika, N. (2017). *Approaches in the analysis and criticism of contemporary Arabic poetry*, translated by Tayyaba Seifi and Roghieh Khormi, Tehran: Shahid Beheshti University. [In Persian].
Al-Sohayyih, J. (2004). *Divan Ashash Al-Malaika*, Lebanon, Dar al-Hadi for printing and publishing. [In Arabic].
Moghadasi,A. Farahani,S. (2018). "Abuzar Ghaffari's veil in Moeen Besiso's poem", *Quarterly Journal of Contemporary Arabic Literature Review*, 10(20),25-49. [In Persian]. Doi: 10.22034/mcal.2020.9906.1787
Asghalani, I. H. (1995*). Al-Iṣābah fī Tamyīz al-Ṣahābah*, vol. 3, Beirut:Dar al-Kutub Al-Ilmiyyah. [In Arabic].
Belhaj, K. (2016). *The influence of ethnic heritage in shaping contemporary Arabic odes*, translated by Hossein Mirzaeinia and Ismail Derakhshan, Mashhad: Minofar. [In Persian].
Benamara, M. (2001). *The Sufi impact on contemporary Arabic poetry*, edition 1, Morocco: Publishing and Distribution Company, Aldar Albayda. [In Arabic].
Dad, S. (2006). *Dictionary of Literary Terms*, Tehran: Marvarid. [In Persian].
Fatuh, A.M. (1989). *Poetic Modernism from the point of view of symbolism*, Cairo: Darulhani. [In Arabic].
Haddad, A. (1986). *The Impact of Heritage on Modern Iraqi Poetry*, Baghdad: Dar Al-Sha'un Al-Thaqafia. [In Arabic].
Habibi, A & Ahmadi, A. (2013). "The Duality of Al-Masih's Convince in the Poetry of Al-Siyab", *Journal of Arabic Language and Literature*, 6(11). 172-147. [In Persian]. Doi:10.22067/jall.v6i11.43458
Hemti, S & Pour Hashmati, H. (2022). "The Technique of contenting traditional personalities and the role of the interpreter in the poetry of Suleiman Al-Eisa", *Journal of Arabic Language and Literature*, 14(1). 1-17. Doi:10.22067/jallv14.i1.66458. [In Persian].
Ibn Manzoor, M. (1993). *Lisan Al-Arab*, Beirut: Dar Al-Sader. [In Arabic].
Ismail, E. (1994). *Contemporary Arabic poetry (issues, artistic and moral phenomena)* Cairo: The academic library. [In Arabic].
Mohammad Saeed, F.Z. (1999). S*ymbolism in the works of Najib Mahfouz*, translated by Najmeh Rajaei, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian].
Mohddathi, J. (1996). *Meysam Tammar*, Qom: Islamic Propaganda Office Publishing Center.
Mousavi Zanjan Rudi, S. M. (1999) *Maysham Tammar* Treasure of Asrar Ali (AS), Qom: Maysham Tammar Publications. [In Persian].

Musa, K. (2021). *The color and flavor of Arabic poetry in the 20th and 21st centuries*, translated by Fatemeh Shams, Isfahan: Mashahir Farda. [In Persian].
Mu'tazili, I. (1984). Explanation of Nahj al-Balaghah, Qom: Ayatollah Marashi Najafi Library publisher. [In Arabic].
Najafi Eyvaki, A, "Various readings of contemporary Arabic poets from the story of Hazrat Ayub", *Journal of Arabic Language and Literature*, 5(9), 157-187. [In Persian].
Doi :10.22067/jall.v5i9.37333
Nuri, M. (1987). *Mustadrak Al-Wasail*, Beirut: Al-Bayt Institute. [In Arabic].
Sadeghi Ardestani, A. (2013). *Meysam Tammar*, Tehran: Mashaar. [In Persian].
Star, J. (2005). *World of Mythology*, *Mythology in the Arab and Islamic World*, Tehran: Markaz. [In Persian].
Taheri, M. (2009). "A Look at the Course of Opinions and Opinions about the Theory of Simulations", *Adab Pozuhi*, No. 10, 207-226. [In Persian].
The Cooperation Council for the Gulf States, (2007) A *guide for writers in the GCC states*, 1st .edition, Riyadh: Dar Al-Mufradat. [In Arabic].
Zayed, A. (1987). *Summoning Heritage Figures in Contemporary Arabic Poetry*, Tripoli: Publications of the General Company for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Zozani, H. (1995). *Kitab al-Masader*, Tehran: Alborz. [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، شماره٤ (پیاپی ۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:۹۵-۷۷

تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک قصیدۀ «ارادة الحیاة» ابوالقاسم الشابی با تکیه بر دیدگاه لسلی جفریز

(پژوهشی)

رحمان نوازنی (استاد مدعو گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
امیرحسین رسول‌نیا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4.2311-1336

چکیده

فرآیندهای زبانی، همواره در راستای ایجاد مقوله‌های گفتمانی با دیدگاه‌هایی مبتنی بر جهان‌بینی، درگیر ساختن نوعی روایت از جهان هستند. فرآیندهای زبانی تقابل و ترادف نقش مهم و مؤثری در شکل‌دهی جهان‌بینی متون دارند. لسلی جفریز (۲۰۱۰) از معدود محققان زبان‌شناسی‌است که با شناخت تقابل و ترادف‌های متنی و چگونگی تنظیم این پدیدۀ متنی در کنار ابزارهای تثبیت‌شده‌تر تحلیل انتقادی گفتمان، الگویی را برای به دست آوردن بینش از تأثیر جهان‌بینانۀ بالقوۀ متون ترسیم کرده است. جفریز در راستای طرح مؤلفه‌های سبک‌شناسی انتقادی خود با هدف تحلیل انتقادی گفتمان به ارائۀ الگوهای توسعه‌یافتۀ تقابل و ترادف پرداخته است. انواع تقابل‌های سلبی، انتقالی، تفضیلی، جابه‌جایی، امتیازی، صریح، موازی و تباین و هم‌چنین ترادف‌های ربطی، بیانی و استعاری الگوهای پیشنهادی جفریز در جهت کشف ایدئولوژی پنهان متن است. این پژوهش به‌روش توصیفی- تحلیلی و با هدف تبیین جهان‌بینی حاکم بر متن در قصیدۀ «ارادة الحیاة» اثر ابوالقاسم الشابی به بررسی فرآیند ساختارهای تقابل و ترادف بر اساس این نظریه پرداخته است. دستاورد پژوهش حاکی از آن است که بررسی روابط مفهومی در ساختار متنی تقابل‌ها و ترادف‌های قصیدۀ مذکور در پی ارائۀ مفاهیم جهان‌بینانه است. تقابل‌های شناختی در متن در صدد تبیین مفاهیم گفتمانی؛ از جمله بلندنظری و تنگ‌نظری، تعالی و پستی، امید و یأس، مبارزه و ایستادگی، زندگی و مُردگی است، هم‌چنین ترادف‌ها در پی شکل‌دهی به اندیشه‌های مشترک جامعه در مبارزه با ظلم و استعمار است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی انتقادی، تقابل و ترادف، جفریز، ابوالقاسم الشابی، ارادة الحیاة، ایدئولوژی.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۸/۲۲ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۱۰/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۲/۱۸

[1]. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: R.navazani@grad.kashanu.ac.ir

۱. مقدمه

گفتمان، نتیجهٔ فرآیندهای زبانی در ساختارهای فراجمله یا فرامتن است که واقعیت‌های اجتماعی را انعکاس می‌دهد. متن نوشتاری یا مقولهٔ گفتاری گفتمان‌مدار با اهداف خاص به پیوند زبان، اندیشه و واقعیت می‌پردازد. نظام سیستماتیک گفتمانی با تحمیل سیستم‌های مفهومی و فکری خاص به‌نوعی محدودیت دست می‌زند که مانع از بروز جهان‌بینی‌های دیگر می‌شود. سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین برای تحلیل و بررسی شیوه‌ها بر پایهٔ تحلیل گفتمان انتقادی است که نسبت به تحلیل انتقادی گفتمان در اهداف و ابزارها مشترک است. این رویکرد با هدف به‌دست‌آوردن ایدئولوژی به بررسی متن می‌پردازد.

لسلی جفریز (Lesley Jeffries) زبان‌شناس و استاد بازنشسته زبان‌شناسی دانشگاه هارد سفلید (۲۰۲۲ –۱۹۸۹) در سال ۲۰۱۰ با ارائهٔ مؤلفه‌های ده‌گانه و با هدف کشف ایدئولوژی متن بر پایهٔ تحلیل انتقادی گفتمان، گامی نوین در زمینه سبک-شناسی انتقادی برداشت. یکی از مؤلفه‌های ده‌گانه و مهم او مؤلفهٔ «ترداف و تقابل» است. این مؤلفه در نظر جفریز از اهمیت بالایی برای کشف جهان‌بینانهٔ متون برخوردار است تا جایی که برای مؤلفهٔ تقابل و ترادف، یازده الگوی زبانی جداگانه ارائه کرده است.

قصیدهٔ «ارادة الحیاة» یکی از قصائد مهم سیاسی- اجتماعی ابوالقاسم الشابی (۱۹۰۹) است که تقابل و ترادف‌های زبانی آن از ویژگی‌های این قصیده محسوب می‌شود. شاعر از این ویژگی برای تبیین و القای ایدئولوژی‌های مبارزات سیاسی-اجتماعی خویش، مبتنی بر گفتمان انتقادی استفاده کرده است. در پرتو اهمیت این مسأله، تحقیق حاضر می‌کوشد ضمن بررسی مؤلفهٔ تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک این قصیده بر اساس الگوهای یازده‌گانهٔ جفریز، به کشف مفاهیم جهان‌بینانهٔ سرودهٔ الشابی و نقش آن در بیداری جامعهٔ در مواجه با نظام ظلم و سلطه بپردازد و در رهگذر آن، گامی مثبت در فهم شعر عربی معاصر بردارد.

۱.۱.بیان مسأله

ابوالقاسم الشابی، شاعر تونسی، یکی از شاعران مشهور جهان عرب در قرن بیستم است. او با استعدادهای فراوانش در سن جوانی از دنیا رفت (فروخ، ۱۹۸۷: ۱۰٤) و مجموعه اشعار وی تحت عنوان «أغانی الحیاة» در سال ۱۹۳٤ میلادی به چاپ رسید. الشابی که از طلایه‌داران مکتب رومانتیسیسم بود در جهان‌بینی خود، مقولهٔ عشق و زندگی را برای بیان احساسات و بیداری مردم از خواب غفلت و ناآگاهی در گستره‌های اجتماعی و سیاسی و هم‌چنین مبارزه با سلطه‌پذیری به کار گرفت. عمومیت‌بخشی و ارائهٔ اندیشه شاعر برای عموم بشریت از ویژگی‌های هنری شعر الشابی‌است (الحاوی، ج٤: ۲۲۲). قصیدهٔ «ارادة الحیاة» یکی از آثار ادبی مهم الشابی است که از ویژگی‌های برجستهٔ این قصیده، سطح قابل توجه تقابل و ترادف‌ها در تبیین فلسفهٔ زندگی، مبارزات سیاسی- اجتماعی و مواجهه با نظام‌های قدرت و سلطه است. با توجه به اهمیت این مسئله، تحقیق حاضر در تلاش است تا مؤلفه تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک این قصیده را بر اساس الگوهای یازده‌گانهٔ زبانی لسلی جفریز بررسی کرده و به کشف مفاهیم جهان‌بینانهٔ سرودهٔ الشابی و نقش آن در بیداری جامعه در مواجهه با استعمارزدگی بپردازد. هم‌چنین این پژوهش می‌کوشد تا با رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی بر پایهٔ تحلیل

انتقادی گفتمان، شیوه‌ای تازه و کاربردی در تحلیل متون ادبی در حوزهٔ سبک‌شناسی انتقادی ارائه دهد تا در تحلیل دیگر متون ادبی نیز مورد استفاده قرار گیرد.

مهم‌ترین وجه تمایز این پژوهش نسبت به پژوهش‌های دیگر این است که این اولین پژوهشی است که مؤلفهٔ تقابل و ترادف را- که خود از یازده الگوی زبانی برخوردار است- از بین مؤلفه‌های ده‌گانه لسلی جفریز به‌عنوان محور نظری پژوهش در قصیدهٔ «ارادة الحیاة» انتخاب نموده است.

۱. ۲. پرسش و فرضیهٔ پژوهش

در پرتو آن‌چه گفته شد، پژوهش پیش‌روی، درصدد است به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. انواع تقابل و ترادف‌ها در قصیدهٔ «ارادة الحیاة» طبق الگوی لسلی جفریز کدام‌اند؟

۲. زبان تقابل و ترادف در اثر مذکور دارای چه جهان‌بینی یا ایدئولوژی است؟

۳. باتوجه به کاربست الگوی جفریز، مقوله‌های تقابلی و مفاهیم ترادفی در قصیدهٔ الشابی چه اهدافی را دنبال می‌کنند؟

پاسخ‌های احتمالی و اجمالی این پرسش‌ها نیز آن است که شاعر با به‌کارگیری انواع تقابل و ترادف‌های زبانی در این قصیده، به‌صورت نظام‌مند به تبیین و تقویت ایدئولوژی‌های سیاسی-اجتماعی جامعهٔ خویش پرداخته است، به‌طوری که از این ابزار زبانی که ارتباط روشنی با جهان‌بینی متن دارد برای بیداری و آگاهی‌بخشی جامعه و تحریک و انگیزش مخاطبان خود در برابر نظام استعمار استفاده کرده است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی‌های انجام‌شده، پژوهش‌هایی که با محوریت قصیدهٔ «إرادة الحیاة» صورت پذیرفته است، نسبت به ویژگی‌های خاص ادبی آن قابل توجه نیست و علاوه بر این مؤلفه‌های لسلی جفریز- که در سال ۲۰۱۰ میلادی در اروپا مطرح شده است- در بین پژوهش‌گران فقط یک مورد، آن‌هم در حوزه ادبیات فارسی به کار گرفته شده است. در زیر به پژوهش‌هایی که با محوریت قصیدهٔ «ارادة الحیاة» انجام شده است اشاره می‌شود:

با بررسی‌های انجام‌شده، مقاله‌ای به زبان عربی با عنوان «قصیدة «إرادة الحیاة » لأبي القاسم الشابي: دراسة سردیة» توسط نعیم عموری، سناء کامل و احمد شعلان (۲۰۲۰) نگاشته شده که با بررسی داستانی و روایی قصیدهٔ «ارادة الحیاة» به این نتیجه رسیده‌اند که این اثر از انسجام متن بالایی توسط خط روایت برخوردار است. مقاله‌ای دیگری نیز به زبان عربی با عنوان «بلاغة الأمل في قصیدة «إرادة الحیاة» لأبي القاسم الشابی» توسط شکری مخبوت (۲۰۲۳) نگاشته شده که به بررسی نحوهٔ شکل‌گیری بافت زبانی، استعاری و تصویری مقولهٔ «امید» در شعر الشابی بر اساس استعاره‌های تصویری لیکاف و جانسون پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بُعد انقلابی در دو بیت معروف از قصیدهٔ «إرادة الحیاة» ریشه‌های عمیق‌تری دارد که از فضای استعاری- خیالی شعر الشابی سرچشمه می‌گیرد.

پژوهش‌هایی نیز به زبان فارسی با موضعیت قصیدهٔ یادشده نگاشته شده است؛ از جمله مقالهٔ «قصیدهٔ ارادة الحیاة در حوزه بررسی ساختاری داستانی و موسیقایی»، نوشتهٔ هومن ناظمیان (۱۳۸۸) که از مهم‌ترین نتایج این پژوهش، وجود انسجام داستانی متن و فضاسازی موسیقایی این اثر است. هم‌چنین مقالهٔ «جلوه‌های پایداری در شعر ابوالقاسم الشابی» توسط عبدالعلی آل بویه لنگرودی (۱۳۸۹) نگاشته شده که به بررسی کلی اشعار الشابی در حوزهٔ ادبیات پایداری پرداخته و نمودهای مقاومت را در اشعار وی واکاوی کرده است. پژوهشی دیگر نیز در حوزهٔ ادبیات تطبیقی با عنوان «بررسی و تحلیل نمادین طبیعت‌گرایی در شعر ملک‌الشعرای بهار و ابوالقاسم الشابی» توسط براتی باقرآباد و معصومه ملوک (۱۳۹۹) انجام شده است که نگارندگان به این نتیجه رسیده‌اند که نگرش به طبیعت در دیدگاه دو شاعر از نگاه رمانتیک نشأت گرفته است و پدیده‌های طبیعی در شعر دو شاعر در وجه نمادین به کار گرفته شده‌اند و پیام آن‌ها، حفظ امید و بیداری روح ملّت‌هاست.

دربارهٔ کاربست نظریه لسلی جفریز فقط یک مورد پژوهش، آن‌هم در حوزه ادبیات فارسی انجام شده است که طی آن مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مدیر مدرسهٔ آل‌احمد بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی» توسط که علیرضا نبی‌لو و فرشته دادخواه (۱۳۸۹) نگاشته شده است. نگارندگان این مقاله با بررسی موردی رمان یادشده بر اساس مؤلفه‌های تحلیل انتقادی گفتمان لسلی جفریز به کشف ایدئولوژی‌های پنهان آن پرداخته‌اند.

براساس پیشینهٔ ارائه‌شده، پژوهشی که به بررسی قصیدهٔ «ارادة الحیاة» بر اساس نظریه‌های تحلیل انتقادی گفتمان پرداخته باشد، یافت نشد. هم‌چنین این اولین پژوهشی‌است با محوریت الگوهای یازده‌گانهٔ مؤلفه تقابل و ترادف لسلی جفریز صورت گرفته است.

۲. بحث

در راستای تبیین چارچوب نظری پژوهش در ادامه، مؤلفه‌های رویکرد لسلی جفریز مورد بحث قرار می‌گیرد.

۲ .۱ . مؤلفه‌های لسلی جفریز

لسلی جفریز، زبان‌شناس و استاد بازنشسته زبان‌شناسی دانشگاه هارد سفلید (۲۰۲۲ –۱۹۸۹) در سال ۲۰۱۰ مؤلفه‌های پیشنهادی خود را در زمینهٔ سبک‌شناسی انتقادی مطرح کرد. مؤلفه‌های ده‌گانهٔ گفتمان انتقادی لسلی‌جفریز، عبارت‌اند از: نام‌دهی و توصیف‌کردن، بازنمایی کنش‌ها و حالات و وضعیت‌ها، ترداف و تقابل، مثال‌آوردن و نام‌بردن، اطلاعات و نظرات مهم، معانی ضمنی و حقایق مسلم، منفی‌سازی، فرضیه‌سازی، ارائه سخنان و افکار دیگران و بازنمایی زمان، مکان و جامعه. جفریز معتقد است که «ابرازهای ارائه‌شده توسط او در کشف محتوای جهان‌بینانهٔ متن کمک می‌کنند» (جفریز، ۲۰۱۰: ۳۷). نکتهٔ دیگری که جفریز به آن اشاره می‌کند رابطهٔ مولفه‌های وی با زبان فنی متن است؛ «هر جا که زبان فنی حضور دارد این مؤلفه‌ها مفید خواهند بود» (همان: ۳٦)، بدین ترتیب متن‌هایی که از زبان فنی و ادبی برخوردارند، ظرفیت بیش‌تری برای

بررسی بر اساس مؤلفه‌های جفریز دارند. هماهنگی بین ایدئولوژی و اثر ادبی باعث ارتقای ایده و درعین‌حال اثربخشی مضاعف می‌شود.» (اسماعیل، ۱۹۷٤: ۱۸).

۲ .۲. الگوی تقابل و ترادف لسلی جفریز

مؤلفه‌های تقابل و ترادف‌های ایدئولوژیک لسلی جفریز بر مجموعه‌ای از یازده الگوهای نحوی مبتنی است. ساختارهای نحوی می‌توانند معانی ضمنی را منتقل کنند (Jeffries, 2010: 183). جفریز، ابتدا به تقسیم بندی انواع تقابل و ترادف و نام‌گذاری آن‌ها پرداخته است و سپس هر یک از آن‌ها را با ارائهٔ الگوی نحوی بر اساس مقادیر مفهومی X و Y معرفی نموده است. در واقع مقادیر X و Y جایگزین مفاهیمی است که هر پژوهشگری با جایگزینی آن‌ها به نحوهٔ ساختار الگوی نحوی لسلی جفریز پی می‌برد. این پژوهش نیز الگوهای جفریز را با ترسیم جدول و بیان مقادیر X و Y معرفی نموده است و از بیان مثال برای هر یک از مقادیر به علت ظرفیت محدودتر نوشتاری این تحقیق خودداری نموده است.

جفریز برای برای تقابل‌ها، هشت نوع دسته‌بندی و ترادف‌ها سه نوع دسته‌بندی مبتنی بر الگوهای زبانی گوناگون ارائه کرده است که در ادامه به تشریح آن‌ها پرداخته می‌شود.

۲. ۲. ۱. تقابل‌ها

خاستگاه تقابل‌ها در بلاغت سنتی همان تضادها هستند. در بلاغت سنتی، کلمات متضاد در کنار یکدیگر به کار می‌رود. «در متناقض‌نما یکی از طرفین، مفهومی را ثابت و دیگری آن را نفی می‌کند؛ مانند هست و نیست؛ ولی بین دو طرف این تناقض حقیقتی مشترک است که می‌توان آن را از راه تفسیر و تأویل به سخنی معنادار و با ارزش تبدیل کرد» (Simpson, 1989: 185). عبدالقاهر جرجانی با نگاهی تازه‌تر به تبیین متضادها پرداخت و وجود دلالت‌های معنایی را در به کارگیری الفاظ مترداف و متضاد مطرح کرد؛ در نتیجه شرایط ایده‌آل برای به کارگیری آن‌ها را بدیع و تازه‌بودن دانست (جرجانی، ۱٤۰۵ق: ۱٦٦). دربارهٔ رابطهٔ متناقض‌نما با لفظ و معنا نیز «شاعر با بهره‌گیری از متناقض‌نما، زبان عادی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌نماید و در این صورت نه‌تنها لفظ توجه‌انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتدال می‌یابد» (حسینی و صدقی، ۱۳۹۹: ٥٦-۳٦).

امروزه، دانشمندان زبان‌شناسی در حوزهٔ تحلیل انتقادی گفتمان و سبک‌شناسی انتقادی، نگاه کاربردشناسانه‌تری به تضاد و متناقض‌نما دارند؛ از جمله لسلی‌جفریز که بر کشف ایدئولوژی یا جهان‌بینی تضادها و متناقض‌ها تأکید دارد. به همین علت واژهٔ تقابل را به‌جای تضاد به کار می‌برد. اگرچه جفریز بر این باوراست که «تاکنون تعداد کمی از محققان از جمله خودش و دیویس (۲۰۰۸، ۲۰۰۷) ایجاد تقابل‌های متنی را شناخته‌اند و توانسته‌اند چگونگی تنظیم این پدیدهٔ متنی را در کنار ابزارهای تثبیت‌شده‌تر تحلیل انتقادی گفتمان به‌عنوان روشی برای به دست آوردن بینش از تأثیر جهان‌بینانهٔ بالقوهٔ متون بر روی خوانندگان یا شنوندگان ترسیم نمایند» (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰۸).

در ادامه، به معرفی الگوهای زبانی «تقابل‌ها» در شکل ۲-۱ پرداخته می‌شود (همان: ۹۵).

شکل (۲-۱)

انواع تقابل‌ها	الگوی زبانی تقابل‌ها	مثال
تقابل سلبی	X نه Y؛ برخی ازX،نهY ؛ مقدار زیادی ازX، فقدانY و ...	«خانه نه خشت»
تقابل انتقالی	تبدیل X به Y؛ X می‌شودY ؛ ازX بهY	«تبدیل آب به می»
تبدیل تفضیلی	X بیشتر ازY؛ X کمتر ازY	«احمق‌تر از شیطان»
تقابل جابه‌جایی	X به‌جای Y	«طلایی به‌جای زرد»
تقابل امتیازی	علی‌رغم X، Y؛ هنوز Y؛ X همچنان Y	«به‌رغم عصبانیتش رقصید»
تقابل صریح	X در تضاد با Y؛ X درتقابل با Y و ...	«فولاد در تقابل آب»
موازی بودن	او X را دوست دارد.،آن دیگری Y را دوست دارد؛ خانهٔ شما X است، خانهٔ من Y است	«او ماءالشعیر دوست داشت. آن دیگری آب‌میوه دوست داشت»
تباین	X بلکه Y	«او جوان بود و بلکه زشت»

۲. ۲. ۲. ترادف‌ها

ترادف در لغت به معنای پشت سرهم آمدن چیزی پس از چیز دیگری است به‌همین علت هر مقوله‌ای که پشت سر مقولهٔ دیگری قرار بگیرد در ردیف آن خواهد بود (رازی، ۱٤۱۵: ۱۳۱). برخی، علت پیدایش و به‌کارگیری ترادف در زبان را در وضع اولیهٔ واژگان دانسته‌اند. گاهی قبیله‌ای برای یک معنای واحد دو لفظ یکسان و مساوی را به کار می‌بردند و علت آن این بوده‌است که عرب در اوزان شعر و وسعت تصرف در عبارت‌ها به آن نیاز داشته‌است (ابن جنی، ۱٤۱۵: ۳۷۳). جرجانی، دربارهٔ نظم و ترداف معتقد است که مقصود از چینش الفاظ در کنار هم، صرفاً نظم ظاهری نیست؛ بلکه دلالتی‌است که طبق آن الفاظ به آن وابسته هستند (جرجانی،۱٤۰۵: ۱۰۵).

نگرش جفریز به ترادف به عنوان یک پدیدهٔ فرازبانی در سطح تحلیل انتقادی گفتمان است. پیشنهادهای او در این زمینه جدایی بین زبان و گفتار را بدیهی فرض می‌نماید (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰٦). جفریز مانند تقابل‌ها بر نگرش جهان‌بینانه به ترادف‌ها و کشف ایدئولوژی پنهان آن‌ها در راستای فرآیندهای زبانی و سنجش مبتنی بر الگوهای ارائه‌شده، تأکید دارد. علاوه بر این فرآیندهای ترادفی می‌توانند در پیوستگی و شبکه‌سازی مفاهیم نیز نقش مؤثری داشته باشند. شبکه معنایی می‌تواند دیدگاه‌های خاصی را به خواننده القا کند (Jeffries, 2010: 88). وی دربارهٔ کمیت ترادف‌ها این‌گونه بیان می‌کند: «به نظر می‌رسد عوامل ترادف، تعداد کم‌تر و دامنهٔ محدودتری دارند (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰۰). ترتیب استفاده از واژگان هم بر کشف معنای پنهان مؤثر است. «ترتیب واژگان در جملات تأثیر به‌سزایی بر تأکید موضوعات دارد» (Jeffries, 2010: 117).

الگوی زبانی ترادف‌ها در دسته‌بندی‌های جفریز در شکل ۲-۲ ترسیم شده است (همان: ۱۰۰).

شکل ۲-۱

انواع ترادف‌ها	الگوها و مثال‌های زبانی ترادف‌ها	**مثال‌ها**
ترادف ربطی تأکیدی	X هست Y؛ X به نظر می‌رسد Y باشد؛ X شده Y؛ آشکار شد Y است؛ Zایجاد کردZYX فکر می‌کند ZYX باعث شد X بشود Y و ...	«آن پرنده یک شاهین هست»؛ «آن پرنده یک شاهین به نظر می‌رسد»؛ «با بررسی مدارک، شده که او قاتل است»؛ «با بررسی مدارک، آشکار شد که او قاتل است»؛ «این اختراع ایجاد کرد انقلابی در صنعت»؛ «این اختراع فکر می‌کند انقلابی در صنعت ایجاد کرد»؛ «تصادف باعث شد که او دیر به محل کار برسد» و ...
ترادف عطف بیانی	X ،Y، Z و ...	«دانش، قدرت و ثروت، سه عامل مهم در زندگی انسان هستند»
ترادف استعاری	X هست Y؛ مورد X ازY؛ شبیه Y است و ...	«زمان، پول است»؛ «زمان مورد استفاده برای کسب پول است»؛ «زمان مثل پول ارزش‌مند و محدود است»

۳. پردازش تحلیلی قصیدهٔ ارادة الحیاة

سبک‌شناسی انتقادی نیز مانند تحلیل انتقادی گفتمان در پی یافتن جهان‌بینی یا ایدئولوژی پنهان متن است. «تنها تفاوت سبک‌شناسی انتقادی با تحلیل انتقادی گفتمان این است که سبک‌شناسی انتقادی به زبان ادبی توجه دارد ولی تحلیل انتقادی گفتمان بیش‌تر زبان را در کاربرد غیر ادبی‌اش بررسی می‌کند» (فتوحی،۱۳۹۲: ۱۹۰). یکی از ویژگی‌های ادبی قصیدهٔ «ارادة الحیاة» ابوالقاسم الشابی ترادف و تقابل‌هایی است که درک عمیق‌تر آن‌ها، نیازمند بررسی سبک‌شناسانه بر پایهٔ تحلیل انتقادی گفتمان در نتیجه کشف لایه‌معنای ایدئولوژیک آن‌ها است. گاه یک ویژگی زبانی در متن خواننده را تشویق می‌کند که فراتر از معنای ظاهری متن به معنای پنهان متن و دلالت آن بیانیشد (یحیاوی، ۱۹۹۸: ۱۱۷). در این بخش به تحلیل نمونه‌هایی که از قصیدهٔ مذکور اقتباس شده است بر اساس الگوی زبانی جفریز پرداخته می‌شود. ابتدا، شواهد فرآیند تقابل‌ها و آن‌گاه شواهد فرآیند ترادف‌ها، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. فرآیند تقابل

در ادامه شواهد یافت‌شده با توجه به انواع فرآیند تقابل در سرودهٔ مورد کاوش مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. ۱. تقابل سلبی

ساختار تقابل سلبی معیارمندی که جفریز به‌عنوان ابزاری نحوی برای سنجش، پیشنهاد می‌کند انواع روابط متنی از جمله؛ « X نه Y»؛ «برخی ازX ،نهY»؛ «مقدار زیادی از X ، فقدانY» است. این الگوها به ترتیب شامل مثال‌های «این پرنده ققنوس نیست»؛ «برخی از دانش‌آموزان در کلاس حاضر نبودند»؛ «کشور در صلح بود؛ اما هیچ‌کس احساس امنیت نمی‌کرد» است. دیدگاهی که توسط جفریز در این نوع مثال‌ها مطرح می‌شود تقابلی است که بر منحصربودن و تأکید آن دلالت دارد. «عاملی که سبب نفی می‌شود، تمایل دارد نوع منحصربه‌فرد متقابل از تقابل مکمل را ایجاد کند» (همان: ۱۰۲).

الشابی در بیت دهم و یازدهم در قصیدهٔ «ارادة الحیاة» وقتی که زمین را مادر خطاب می‌کند، سؤالی از او مبنی بر رضایت‌داشتن از انسان می‌پرسد. زمین، پاسخی به او می‌دهد که از تقابل سلبی برخوردار است. شاعر با زبانی استعاری و با به‌کارگیری اسلوب نفی این‌گونه می‌گوید:

فَلا الأُفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ وَلاالنَّحْـــلُ يَلْثِمُ مَيْتَ الزَّهَر

وَلَوْلا أُمُومَـــةُ قَلْبِـــي الرَّؤُوم لَمَا ضَمَّتِ المَيْتَ تِلْكَ الحُفَر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «نه کرانه‌ای، پرندهٔ مُرده را در آغوش می‌گیرد و نه زنبوری به گل‌های مرده، بوسه‌ای می‌زند و اگر قلب مهربان من نبود قطعاً هیچ قبری، مردگان را در آغوش نمی‌گرفت». همان‌گونه که جفریز معتقد است نفی مقولهٔ X و قراردادن مقولهٔ Y به جای آن، متن را در تقابلی سلبی قرار می‌دهد. در عبارت مذکور، بیت «فَلا الأُفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ؛ وَلاالنَّحْلُ يَلْثِمُ مَيْتَ الزَّهَر» در جایگاه نفی و در مقابل‌اش بیت «وَلَوْلا أُمُومَةُ قَلْبِي الرَّؤُوم؛ لَمَا ضَمَّتِ المَيْتَ تِلْكَ الحُفَر» در موضع اثبات قرار گرفته‌است. به عبارت دیگر در بیت اول شاعر به آغوش‌کشیدن پرندگان مرده را توسط افق و بوسیدن گل‌های مُرده توسط زنبورها را نفی می‌کند و در بیت دوم، جایگاه مهربانی زمین را ثابت می‌کند و می‌گوید: اگر مِهر زمین، نبود گورها، مردگان را در آغوش نمی‌گرفتند؛ بنابراین، کارکرد تقابلی این دو بیت سلبی است.

در این مصراع اول، شاعر از تقابل سلبی استفاده کرده است تا بر این نکته تأکید کند که «افق» که به‌طور نمادین به عنوان «بی‌کرانه‌ها» در نظر گرفته می‌شود، پرنده‌های مرده را در آغوش نمی‌گیرد. این نفی، تأکیدی بر انحصاریت افق در پذیرش زندگی و طرد مرگ است. در واقع این مصراع با نفی پذیرش پرنده‌های مرده توسط افق بر تضاد بین زندگی (پرنده‌های زنده که می‌توانند پرواز کنند) و مرگ (پرنده‌های مرده) تأکید می‌کند و این تضاد را برجسته می‌سازد. در این مصراع دوم ساختار نفی به کار رفته است تا بر انحصاریت رابطه بین زنبورها و گل‌های زنده تأکید کند. تضاد بین گل‌های زنده که زنبورها به سمت آن‌ها جذب می‌شوند و گل‌های پژمرده که از سوی زنبورها نادیده گرفته می‌شوند، نشان‌دهندهٔ نوعی تقابل بین زندگی و طراوت در برابر مرگ و فساد است. در مصراع چهارم نیز شاعر به شرطی اشاره می‌کند که در صورت نبود عشق مادرانه، گورها که به طور نمادین به عنوان پذیرنده مردگان در نظر گرفته می‌شوند هرگز مردگان را در بر نمی‌گرفتند. این مصراع به نوعی تقابل بین مرگ و عشق می‌پردازد به گونه‌ای که اگر عشق و مهربانی قلب نباشد حتی زمین هم آغوش خود را از مردگان را سلب می‌کند.

۳. ۱. ۲. انتقالی

گونهٔ دیگری از انواع تقابل که توسط جفریز بیان می‌شود، تقابل انتقالی است که فرآیند نحوی این نوع تقابل در ساختار جمله به‌این صورت است: تبدیل «X به Y»؛ «X می‌شودY»؛ «ازX بهY ». این الگوها را می‌توان با به ترتیب با این مثال‌ها ارائه کرد: «کرم، تبدیل به پروانه می‌شود»؛ «با دیدن شواهد جدید، باور خود را تغییر داد»؛ «او به تدریج بر ترس خود غلبه کرد». در همه این مثال‌ها، دو وضعیت وجود دارد که X به عنوان وضعیت اولیه و Y به عنوان وضعیت نهایی است. فاصله‌گرفتن از گزارهٔ اول تقابل و حرکت به سمت ایدئولوژی گزارهٔ دوم کارکرد این نوع تقابل است (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰۳).

شاعر در بیت بیست‌ویکم، نگران از دست رفتن فرصت‌هاست و از شب، این‌گونه سؤال می‌کند:

سَأَلْتُ الدُّجَی: هَلْ تُعِیدُ الْحَیَاةُ لِمَـا أَذْبَلَتْـهُ رَبِیـعَ العُمُـر؟

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «از تاریکی شب پرسیدم: آیا زندگی دوباره به آن‌چه بهار عمر آن را پژمرده کرده است، بازمی‌گردد»

در این بیت «أذبل» و «رَبِیعَ» در تضاد صریح با یکدیگرند و هم‌چنین «الدُّجَی» در تضاد مفهومی با دو واژه «الْحَیَاةُ» و «رَبِیعَ» است ولی تضاد کلی و برجستهٔ متن در موضع تقابل انتقالی است؛ زیرا مفاهیم متضاد متن با به‌کارگیری اسلوب استفهام در جریان انتقال از یک مقوله به مقولهٔ دیگر می‌باشد. شاعر از انتقال به نقطهٔ آغاز عمری که سپری شده، سخن می‌گوید که عملاً غیرممکن است. غیرممکن‌بودن این انتقال خود تقابل بزرگی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. تأثیر جهان‌بینانهٔ این تقابل زمانی برجسته می‌شود که شاعر از «الدُّجَی» که به معنای شب تاریک بی‌ماه و ستاره است و بدون روشن‌گری پیوسته در حال ایجاد یأس و سرخوردگی در جامعه است، سوال می‌کند:

فَلَمْ تَتَکَلَّمْ شِفَـاهُ الظَّلامِ وَلَمْ تَتَرَنَّـمْ عَـذَارَی السَّـحَـر

(همان: ۷۵)

(ترجمه) «پس لب‌های تاریکی سخن نگفتند و دوشیزگان سپیده‌دم نغمه‌سرایی نکردند».

خواننده در موقعیتی قرار می‌گیرد که این تقابل ایدئولوژیک را درک می‌کند به‌گونه‌ای که از عناصری القاگر ناامیدی و سرسپردگی فاصله می‌گیرد و به‌سوی عناصری که گفتمان امیدبخش و سرافرازانه دارند، انتقال وضعیت می‌دهد. به همین دلیل شاعر با اطمینان از این انتقال وضعیت در ابیات بعدی به سراغ عنصر جنگل می‌رود تا در انتقالی ایدئولوژیک از او سؤال کند.

۳. ۱. ۳. تقابل تفضیلی

تقابل تفضیلی به انتخاب یک گزینه در مقایسه با گزینه‌های دیگر بر اساس ترجیحات شخصی یا اولویت‌های شخصی، اشاره دارد. به‌طور ساده، وقتی دو یا چند گزینه وجود دارد و تنها باید یکی را انتخاب نمود، این انتخاب ترجیحی را تقابل تفضیلی می‌نامیم. تقابل تفضیلی، می‌تواند تحت تأثیر عوامل مختلفی مانند ارزش‌ها، علاقه‌ها و باورهای شخصی قرار بگیرد. در فرآیند تقابل تفضیلی، رویارویی واژه‌های متقابل با پسوند تفضیلی یا عالی می‌باشد. این نوع تقابل بیش‌تر در میان صفات

قابل‌مشاهده است. در این تقابل به سنجش وضعیت x نسبت به y پرداخته می‌شود؛ به‌طور مثال در جملهٔ «علی، باهوش‌تر از محمد است»، این تقابل به‌صورت افزایشی است و در جملهٔ «هوا، امروز سردتر از دیروز است» این تقابل به‌صورت کاهشی است. این موارد با استفاده از قیود تأکیدی یا اشکال صفات تفضیلی و عالی که تأثیر و تأکید بیش‌تری در متن ایجاد می‌کنند، مشخص می‌شود (جفریز، ۲۰۱۰: ۹۸).

تقابل‌های تفضیلی در قصیدهٔ الشابی میان زندگی پویا و مرده، انسان آزاده و خاموش، زندگی و مرگ مشهود است. به‌عنوان‌مثال در بیت زیر به تقابل بین زندگی پویا و زندگی مُرده اشاره می‌کند:

هوَ الكَوْنُ حَيٌّ ، يُحِبُّ الحَيَاةَ وَيَحْتَقِرُ المَيْتَ مَهْمَـا كَبُـر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) « جهان زنده است، دوستدار زندگی است و مرده را هرچقدر هم بزرگ باشد، تحقیر می‌کند».

او از عبارت «الكَوْنُ حَيٌّ» (جهان زنده است) استفاده می‌کند تا بر پویایی و جنب‌وجوش زندگی تأکید کند. این زندگی نه تنها وجود دارد؛ بلکه «يُحِبُّ الحَيَاةَ» (دوستدار زندگی است) و این نشان‌دهندهٔ ارزش‌گذاری مثبت و تفضیلی شاعر نسبت به حالت زنده و فعال است. در مقابل، شاعر به حالت مرده اشاره می‌کند که تحقیر می‌شود حتی اگر در اندازه و اهمیت بزرگ باشد. این نشان‌دهندهٔ نگرش منفی و تفضیلی شاعر نسبت به مرگ و انفعال است. در این‌جا، زندگی پویا به‌عنوان حالتی برتر و قابل ترجیح نسبت به مرگ و انفعال ارائه شده است.

۳. ۱. ٤. تقابل جابه‌جایی

نوع دیگری از انواع تقابل‌ها که جفریز نام می‌برد، تقابل جابه‌جایی است که فرآیند نحوی این نوع تقابل در ساختار جمله به‌صورت X به‌جای Y است. به عنوان مثال در جملهٔ «مادر به جای پدر»، شاهد تقابلی هستیم که وضعیت‌ها را جابه‌جا می‌کند، بدین‌گونه که در برخی جوامع سنتی، ممکن است از «مادر» به جای «پدر» برای اشاره به سرپرست خانواده استفاده شود حتی اگر پدر حضور داشته باشد. این نشان‌دهندهٔ نقش محوری مادر در خانواده در آن جوامع است.

در این تقابل، عامل تقابل صریح «به‌جای» در جمله وجود دارد. آن‌چه در این نوع تقابل مورد بحث قرار می‌گیرد، تاثیر گزینش یکی بر دیگری است. «خواننده در مواجه با این نوع تقابل به این جهان‌بینی فکر می‌کند که معنای حقیقت در گزاره‌ها کدام است. هر دو گزاره در تقابل جابه‌جایی جهان‌بینی در تاریخ بشر شواهدی دارند» (جفریز: ۱۰۳).

شاعر در بیت هجدهم، کسانی را که به زندگی بی‌تفاوتند، تهدید به نفرینِ عدم و نیستی می‌کند.

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْـهُ الحَيَـاةُ مِنْ لَعْنَـةِ العَـــدَمِ المُنْتَصِــرا!

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «پس وای بر کسی که زندگی او را به حرکت درنیاورده است از نفرین سرسخت نیستی».

جمله در تقابل جابه‌جایی است و حرف جر «مِنْ» به معنای «به‌جای» این کارکرد جابه‌جایی در ایجاد این تقابل ایجاد کرده است. چون محور اصلی آن تقابل صریح جابه‌جایی و حرکت از زندگی بدون تلاش به سمت عدم است. در این بیت

«الحَیَـاةُ» به معنای «زندگی» در تقابل با «العَـدَمِ» به معنای «نیستی» و «المُنْتَصِـر» به معنای «سرسخت» است با «تَشُقْـهُ» به معنای «اشتیاق» در تقابل ضمنی قرارگرفته‌اند و تقابل القاگر این مفهوم است که انسان اگر برای به دست آوردن سعادت خود پیروز نشود، شکست‌خوردهٔ عدم خواهد شد. گرچه واژهٔ «الحَیَـاةُ» بیت مذکور به عنوان نشانه و رمز، خواننده را به سمت عنوان قصیده؛ یعنی «ارادة الحیاة» برای بازگشایی آن ارجاع می‌دهد. این ارجاع، طبیعتاً ذهن خواننده را با مفاهیم متضاد آن یعنی عدم و نیستی نیز درگیر می‌کند. این نوع، فرآیند خلاقانه در شعر بر دو محور اساسی عنوان و متن بنا شده است (یعقوب، ۲۰۰٤: ۱۰۰).

در بیت یادشده مفاهیم پس‌زمینه‌ای در تقابل‌ها با ظهور واژگان متضاد و با پوشش زبانی استعاری در حال تولید مفاهیم ایدئولوژیک هستند. جهان‌بینی متن مذکور در انعکاس یک انتخاب مهم است؛ در نتیجه خواننده تحت تأثیر گزینهٔ عدم و نیستی، زندگی جاودانه را برگزیند.

۳. ۱. ۵. تقابل امتیازی

ساختار متنی تقابل امتیازی توسط جفریز به‌شکل: «علی‌رغم X، Y»؛ «هنوز Y»؛ «X هم‌چنان Y» ارائه می‌شود که به ترتیب نشان‌گر مثال‌های زیر است:

«علی‌رغم بارش شدید باران، مسابقه فوتبال لغو نشد؛ بازی هم‌چنان در حال برگزاری است»؛ «باوجود خستگی و تمرکز ضعیف، او به مطالعه خود ادامه داد»؛ «او الگوی بسیاری از دانش‌آموزان روستا بود و نشان داد که باپشتکار و عزم راسخ می‌توان به هر هدفی دست‌یافت». در مثال‌ها یادشده نوعی موقعیت مشابه دیده می‌شود که به‌صورت تقابلی بیان‌شده‌اند. «ساختارهای موازی می‌توانند برای یکی‌کردن دو ایده با قراردادن آن‌ها در موقعیتی مشابه با شیوهٔ بیان غیریکسان به‌کار روند» (جفریز: ۹۳). جفریز در تأثیر ایدئولوژیک این نوع تقابل، معتقد است که ساختار موازی تاثیر مشابهی دارد؛ ولی خواننده کارهای بیش‌تری برای انجام دارد؛ در نتیجه تغییری منطقی برای برابرکردن این تقابل وجود دارد، هرچند تا حدودی پنهان است و این پیام تقابل موازی در متن است.

در بیت دوازدهم شاعر با به کارگیری مجاز و بیانی استعاری، از زمین این‌گونه سوال می‌کند:

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ لَمَّا سَأَلْتُ: أَيَـا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِـــينَ البَشَـر؟

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) « وقتی از زمین سؤال کردم که ای مادر! آیا از بشر متنفری؟».

این بیت مطابق الگوی جفریز به صورت «علی‌رغم X،Y» در الگوی تقابل امتیازی قرار دارد. هر دو مصرع بیت مذکور در یک ساختار موازی قرارگرفته‌اند که به تبیین دو دیدگاه مختلف می‌پردازد. در مصرع اول، زمین به‌عنوان یک موجود زنده و سخن‌گو معرفی می‌شود که با شاعر صحبت می‌کند. این بیانی استعاری و شاعرانه است که زمین را به‌عنوان «أُمٌّ» (مادر) خطاب می‌کند و در جمله دوم، شاعر از زمین سؤال می‌پرسد که آیا از بشر نفرت دارد یا خیر. این بیان مستقیماً به نگرانی‌ها و پرسش‌های انسانی درباره رابطه زمین و بشر اشاره دارد. استفاده از «أُمٌّ» برای خطاب قراردادن زمین، نشان‌دهندهٔ رابطه

عمیق و محبت‌آمیز بین انسان و طبیعت است. این ایدئولوژی، ایدهٔ هم‌زیستی و احترام به طبیعت را تقویت می‌کند. از سوی دیگر سؤال شاعر، مبنی بر این‌که آیا زمین از بشر نفرت دارد به نگرانی‌های اجتماعی و زیست‌محیطی اشاره دارد که بشر با رفتارهای خود به زمین آسیب می‌زند. این ایده به تقابل بین رفتارهای مخرب انسان و طبیعت اشاره می‌کند. استفاده از این تقابل باعث می‌شود که تغییری منطقی و برابر بین این دو دیدگاه ایجاد شود و اهمیت هم‌زیستی مسالمت‌آمیز و احترام به طبیعت بیش‌تر به چشم آید.

۳. ۱. ٦. تقابل صریح

طبق دیدگاه جفریز تقابل صریح از ساختارهای موازی و واژهٔ «درمقابل»، بنابر روش «X در تضاد با Y» و «X درتقابل با Y» و... ایجاد می‌شود. به‌عنوان‌مثال در جملهٔ «فیلم کمدی در تضاد با فیلم تراژدی است» شاهد تقابل وضعیت‌ها هستیم؛ ولی در این تقابل انتظار می‌رود که یک گزینه، درست و گزینهٔ دیگری نادرست باشد. اگرچه به اعتقاد جفریز این‌دسته از تقابل‌ها نمونهٔ اصلی تضاد هستند؛ به این معنا که در اصطلاحات منطقی منحصربه‌فرد هستند، به‌گونه‌ای که اگر شما X نباشید، باید Y باشید. این‌گونه تقابل‌ها توسط سیاست‌مداران و روزنامه‌نگاران و دیگران که تمایل دارند جهان را از نظر جهان‌بینانه به روش ساده ارائه کنند بیش از حد مورد استفاده قرار می‌گیرد (جفریز، ۲۰۱۰: ۹۸).

در بیت هشتم، شاعر، تأکید می‌کند کسانی که پیشرفت را دوست ندارند تا ابدیت در عقب‌ماندگی زندگی می‌کنند:

وَمَنْ لایُحِبّ صُعُودَ الجِبَـــــالِ یَعِشْ أَبَدَ الدَّهـــــرِ بَیْنَ الحُفَـــــر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «و هر کس که صعود به قله‌ها را دوست نداشته باشد تا ابد میان گودال‌ها زندگی خواهد کرد».

در این بیت، واژگان «الجِبَـالِ» و «الحُفَـر» به دلیل وضوح تضاد در جهت بلندی و پستی از نوع تقابل صریح هستند. کوه‌ها، نمادی از بلندی و عظمت هستند و گودال‌ها، نمادی از پستی و انفعال هستند. این تقابل، نشان‌دهندهٔ تضاد بین تلاش برای رسیدن به اهداف بلند و پذیرش زندگی در سطح پایین و بدون تلاش است. شاعر در اثر خود از واژگان ساده برای معانی عمیق استفاده کرده است (الحاوی، ۱۹۸۰ج٤: ۲۲۷).

این بیت به‌وضوح ایدئولوژی تلاش و پشتکار را ترویج می‌کند. کسی که به دنبال اهداف بلند است (صعود به کوه‌ها)، به زندگی با ارزش و پرمعنا دست می‌یابد. از سوی دیگر، نقدی صریح به کسانی است که از تلاش و همت دوری می‌کنند. زندگی در گودال‌ها به معنای انفعال و پذیرش وضعیت موجود بدون تلاش برای بهبود آن است.

۳. ۱. ۷. تقابل موازی‌بودن

ساختار روش‌مند دیگری که جفریز به عنوان ابزاری نحوی برای سنجش تقابل‌های موازی پیشنهاد می‌کند که در آن، جمله‌های «او X را دوست دارد، آن دیگری Y را دوست دارد»؛ «خانهٔ شما X است، خانهٔ من Y» است. مثلاً در جملهٔ «او ماءالشعیر، دوست داشت، آن دیگری آب‌میوه، دوست داشت»، دو مقولهٔ «او» و «آن دیگری» به دو موضوع X و Y

به‌گونه‌ای مرتبط می‌شوند که در عین شباهت آب‌میوه و ماءالشعر، تفاوت مفهومی آن‌ها ارائه می‌شود. ساختار موازی ازنظر جفریز برای مقایسهٔ دوسبک یا دو مقوله استفاده می‌شود و در این نوع تقابل از مخاطب خواسته شده که شباهت‌های اساسی دو مقوله را ببینید ولی در ادامه تفاوت‌هایی در مورد آن‌ها بیان می‌شود.

در بیت بیست‌وهشتم و در چرخه‌ای دیگر، جنگل، سرنوشت بشریت را از زبان شاعر این‌چنین توصیف می‌کند:

وَتَهْوِي الْغُصُـــونُ وَأَوْرَاقُهَا وَأَزْهَارُ عَهْدٍ حَبِيبٍ نَضِر

وَتَلْهُو بِهَا الرِّيحُ في كُلِّ وَادٍ وَيَدْفنُهَا السَّيْلُ أنَّى عَبَر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «شاخه‌ها و برگ‌هایشان فرومی‌افتند و هم‌چنین گل‌های دورهٔ شادابی و شادمانی. و باد با آن‌ها در هر دره‌ای بازی می‌کند و سیل هرکجا که بگذرد، آن‌ها را دفن می‌کند»

شاعر در فضایی توصیفی و ترادف‌گونه تأکید می‌کند که وقتی شاخه‌ها، برگ‌ها و گل‌ها فرو می‌ریزند، باد به‌عنوان کنش‌گری نمادین در دشت‌ها با شاخه‌ها، برگ‌ها و گل‌های فروریخته، بازی می‌کند و از طرفی دیگر سیل به عنوان کنش‌گر بعدی بذرها را در خاک پنهان می‌سازد. در واقع دو جملهٔ «وَتَهْوِي الْغُصُـونُ وَأَوْرَاقُهَا» و «وَتَلْهُو بِهَا الرِّيحُ في كُلِّ وَادٍ» دارای ساختار موازی هستند که به توصیف کنش‌های متفاوت و مرتبط به خود می‌پردازند که در آن‌ها سقوط شاخه‌ها و برگ‌ها در مقابل بازی باد با آن‌ها و دفن شدن توسط سیل قرار می‌گیرد. این تقابل موازی، نشان‌دهندهٔ تعاملات مختلف بین عناصر طبیعت است که هر یک کنش خاص خود را دارند. این ابیات که به چرخه زندگی و تغییرات طبیعی اشاره دارد، نقدی ضمنی به این حقیقت دارد که هیچ چیز در زندگی پایدار نیست و همه چیز در حال تغییر است. این گفتمان انتقادی می‌تواند به یادآوری اهمیت پذیرش تغییرات و تطبیق با شرایط جدید باشد.

۳. ۱. ۸. تقابل تباینی

آخرین ساختار روش‌مند انواع تقابل‌ها، تقابل تباینی با الگوی «X بلکه Y» است. به‌طور مثال در جملهٔ «به نظرم او مهربان، بلکه مغرور و خودخواه است» نوعی رابطهٔ منطقی دربارهٔ انسانی که در عین مهربان بودن، مغرور نیز هست، وجود دارد. «نکتهٔ مهمی که در این نوع تقابل وجود دارد، رابطهٔ منطقی‌است که در میان دو گزینه جریان دارد» (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰۲). در واقع این نوع ساختارها، توضیح مفاهیم توسط واژگان مترداف نیستند؛ بلکه واژگان و مفاهیم متضادی هستند که در جهت تبیین معنای اول در تقابل تباینی قرار می‌گیرند.

در بیت چهل‌ودوم، وقتی بذرهای پنهان‌شده در قلب زمین با اشتیاق حضور در فصل بهار قامت بسته و جوانه می‌زنند با فضایی رؤیایی مواجه می‌شوند که شاعر آن را این‌گونه توصیف می‌کند:

إليك الفضاء، إليك الضياء إليك الثرى الحالِمِ الْمُزْدَهِر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) « اینک فضا و روشنایی برای تو! و برای تو این خاکی که شکوفندهٔ رؤیاهاست!».

در بیت بالا، مصراع اول با مصراع دوم در تضاد هستند. در واقع دو واژهٔ «الفضاء» (فضا) و «الثری» (خاک) در شکل ظاهری در تقابل با یکدیگر هستند؛ ولی در مفاهیم و لایه‌معناها در تباین با یکدیگر قرار دارند. بدین‌گونه که که به آسمان و مفهوم گستردگی و آزادی و تعالی اشاره دارد و خاک که به مفهوم پایداری، شکوفندگی و رشد اشاره دارد. از دیدگاه لسلی جفریز این مفهوم مشترک، دو واژه متضاد یادشده را در تقابل تباینی قرار داده‌اند. از دیدگاه لسلی جفریز، این نوع تقابل به وضوح تباین بین دو مفهوم را نشان می‌دهد؛ بنابراین این دو مفهوم متضاد رابطه منطقی‌ای که بین آزادی و پایداری وجود دارد را تبیین می‌کند. این بیت با ارائه نقدی ضمنی به تضادها و چالش‌هایی که در زندگی وجود دارد از یک سو تلاش برای آزادی و تعالی و از سوی دیگر، نیاز به پایداری و رشد را در محیط محدود القا می‌کند.

۳. ۲. فرآیند ترادف

دومین فرآیند اصلی از رویکرد جفریز، فرآیند ترادف است که مؤلفه‌های آن در ادامه، مورد بحث قرار می‌گیرند.

۳. ۲. ۱. ترادف ربطی تأکیدی

باتوجه به شاخصه‌هایی که جفریز در زمینهٔ بافت نحوی زبان در سنجش ترادف ربطی تأکیدی مطرح می‌کند، انواع روابط تأکیدی بین گزینه‌های X و Y به این صورت است: «X هست Y»؛ «X به نظر می‌رسد Y باشد»؛ «X شده Y»؛ «آشکار شد Y» است؛ «Z ایجاد کرد ZYX فکر می‌کند ZYX باعث شد X بشود Y». برای این الگوها، به ترتیب مثال‌های «من هستم دانشجو»؛ «من به نظر می‌رسد دانشجو باشم»؛ «آب جوش شده است»؛ «مشخص شد که او قاتل است»؛ «کشف این دارو باعث شد که دانشمندان فکر کنند که می‌تواند درمان این بیماری باشد» قابل ارائه و تطبیق است. در این مثال‌های یادشده، ترادف ربطی بین دو گزینه شکل می‌پذیرد؛ ولی احتمالاً گزینهٔ دوم برای عمل به عنوان ترادف به تفسیر بیش‌تری نیاز دارد (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰٤). در واقع گزینهٔ اول در جایگاه تأکید مفهوم و گزینهٔ دوم بر توضیح مفهوم اول تأکید دارد؛ به‌همین علت نیازمند تفسیراست. دیدگاه عبدالقاهر جرجانی نیز در این رابطه مشابه بوده‌است که می‌گوید: «ترداف بر دو معنا اطلاق می‌شود: اول اتحاد در مصداق و دوم اتحاد در مفهوم» (جرجانی، ۱٤۰۵: ۳۱). ترادف گاهی تکرار هدف‌مند مفاهیم در یک اثر ادبی است و «با تکرار مفاهیم، ضمن رشد ساختار شعری، روابط بین مفاهیم تازه‌تر و دلالت‌ها غنی‌تر می‌شود» (الجبار، ۱٤۸٤: ٤۷).

در بیت سیزدهم قصیدهٔ «ارادة الحیاة»، زمین انسان‌هایی را که همتی بلند دارند و جان‌شان را در این مسیر حق خطر می‌اندازند، مورد خطاب قرار می‌دهد و برکتش را نثار آنان می‌کند:

أُبَارِكُ في النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِـذَّ رُكُوبَ الخَطَـر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) « من برکتم را نثار مردمی می‌کنم که بلندپرواز و اهل‌خطرپذیری هستند».

ترکیب‌های «أَهْلَ الطُّمُوحِ» و«رُكُوبَ الخَطَـر» در جایگاه ربطی تأکیدی از طرفی تأکید می‌کند که مفهوم خطرپذیری و جان-فشانی است در ارتباط مستقیم با مفهوم بلندنظری و داشتن اهداف متعالی است و از طرفی دیگر مفهوم «رُكُوبَ الخَطَـر» به عنوان گزینهٔ دوم در جایگاه توضیح و تفسیر عبارت «أَهْلَ الطُّمُوحِ» قرار گرفته و نیازمند تفسیر بیش‌تری است. با توجه به بافت اجتماعی- سیاسی قصیده، جهت‌دهی این تفسیر به سمت مفاهیم ایدئولوژیک است؛ بنابراین خواننده درپی مفاهیم تفسیری عبارت «رُكُوبَ الخَطَـر»، احتمال‌ها را در ذهن خود بررسی می‌کند. تناسب لفظی دو عبارت مذکور، حضور این احتمال‌ها را در ذهن خوانند مؤثرتر می‌سازد. تناسب لفظی موجود در این ترکیبات، معنای شعر را به صورتی مؤثرتر به مخاطب منتقل می‌کند (کاظمی، ۱٤۰۲: ٦۹).

کارکرد جهان‌بینانهٔ این بیت به این‌گونه است که ابتدا بر بلندنظری انسان تأکید می‌کند و در ادامه انسان را در مواجههٔ شناختی با ماهیت، مصادیق و گسترهٔ این خطرپذیری قرار داده و او را آمادهٔ مبارزه با حاکمیت استعمارگر می‌نماید. در نهایت این ترادف دوگانه با زبانی ادبی ذهنیت مخاطب را نسبت به نوع نگرش‌ها و ویژگی عملکردها در نظام حق یکپارچه و موثر می‌سازد. وجود تقابل صریح «يَسْتَلِـذُّ» و «الخَطَـر» نیز بر گسترهٔ جهان‌بینی مخاطب، تأثیر دوچندان می‌گذارد؛ به‌گونه‌ای که از واژه «يَسْتَلِـذُّ» مفهوم لذت‌بخش جان‌فشانی در راه حق را تلقی می‌کند.

۳. ۲. ۲. ترداف استعاری

وجود مترادف‌ها با وجوه استعاری در یک متن، دسته‌بندی دیگری است که جفریز در ارائهٔ الگوی انواع ترادف‌های جهان‌بینانه ذکر می‌کند و الگوهایی را برای مشخص‌سازی ترادف‌های استعاری بدین‌گونه معرفی می‌کند: «X هست Y»؛ «مورد X از Y»؛ «شبیه Y» است و... (جفریز، ۲۰۱۰: ۱۰۰). مثال‌هایی که برای الگوهای یادشده ارائه می‌شود به ترتیب بدین صورت است: «شیر یک حیوان است»؛ «شیر قوی‌ترین حیوان جنگل است»؛ «شیر یال بلندی دارد، شبیه گربه است». در این مثال‌ها علاوه بر مفاهیم مترداف، شاهد بیانی استعاری هستیم که مقوله‌هایی استعاری را در ترادف استعاری با یکدیگر قرار می‌دهد. جفریز در مواجهه با ترادف‌ها، محتاط و دقیق عمل می‌کند؛ زیرا ممکن است ترادف‌های حاضر در متن از وجوه شاعرانهٔ مهمی؛ از جمله استعاره‌هایی مبتنی بر جهان‌بینی برخوردار باشند. خواننده در رویارویی با چنین ساختارهایی حتی اگر موظف به اعمال سیاست‌های تفسیری استعاره نباشد؛ ولی ممکن است سیاست‌های شناختی که برای تفسیر استعاره‌ها در زندگی روزمره به کار می‌برد، همان مواردی باشد که برای تفسیر ترداف ساختاری متن مورد استفاده قرار می‌گیرد (همان: ۹٤).

در بخشی دیگر از قصیدهٔ الشابی پس از اینکه شاعر جواب پرسش خود را از تاریکی نمی‌گیرد، جنگل که استعارهٔ مکنیه است به‌عنوان نمادی از جامعهٔ آزاد و رهاشده از قیود سرسپردگی، جواب شاعر را از بیت بیست‌ودوم به بعد این‌گونه می‌دهد:

وَقَـــالَ لِـيَ الْغَـابُ في رِقَّـةٍ مُحَبَّبَـةٍ مِثْلَ خَفْـقِ الْـوَتَـر
يَجِيءُ الشِّتَـاءُ، شِتَـاءُ الضَّبَـابِ شِتَاءُ الثُّلُوجِ، شِتَـاءُ الْمَـطَـر

فَيَنْطَفِيء السِّحْرُ، سِحْرُ الغُصُونِ وَسِحْرُ الزُّهُـورِ وَ سِحْرُ الثَّمَر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «و جنگل با مهربانی به من گفت، مانند طنین لطیف سیم تار. زمستان می‌آید، زمستان مه، زمستان برف، زمستان باران و جادوی شاخه‌ها، جادوی گل‌ها و جادوی میوه‌ها خاموش می‌شود».

ترادف واژگان «الضَّبَابِ»، «الثُّلُوجِ»، «الْمَطَـر» که صفات زمستان را بیان می‌کنند در ارتباطی استعاری، منظومه‌ای از مفاهیم مترادف و منسجم را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند. پیوستگی مفهومی این ترادف‌ها که منجر به جادوی شاخه‌ها، گل‌ها و میوه‌ها شده است، گفتمانی را در لایه‌های استعاری این اثر در سطح جامعه ایجاد می‌کند و خواننده ممکن است وجوه استعاری ابرها را به ابرهای شک و تردید، یخ‌ها را به انجماد فکری جامعه و باران زمستانی را به بی‌ثمر و بی‌هدف بودن زندگی، تعبیر کند. در ادامهٔ این ترادف‌های استعاری در بیت بعدی مجدداً ترادف‌های استعاری دیگری بیان می‌شود که عبارتند از: «الغُصُونِ»، «الزُّهُورِ»، «الثَّمَر». این ترادف‌ها هر کدام در امتداد معنایی با ترادف‌های قبلی هستند و کارکردشان امتدادبخشی، انسجام‌دهی و کامل‌کردن پاره‌گفتارهای استعاری برای رسیدن به مفاهیم عمیق‌تر در متن است.

خواننده در مواجههٔ شناختی، نسبت به منظومه‌های استعاری این شعر، ارتباط و تأثیر مفاهیم شک و تردید، انجماد فکری، بی‌هدفی در زندگی را با مفاهیم استعاری شاخه، شکوفه و میوه پیوند می‌زند و به این جهان‌بینی می‌رسد که برای دست‌یابی به جامعه‌ای پرثمر، شکوفا و مولّد خوبی‌ها می‌بایست، ابتدا از ظلمت شک و تردید و انجماد اندیشه فاصله گرفت.

۳. ۲. ۳. ترداف عطف بیانی

ترادف عطف بیانی در فرم زبانی از ساختارهای تکراری شامل اسم، کلمه یا عبارتی انتزاعی برخوردار است که معمولاً به معنای داشتن معنایی مشابه در نظر گرفته نمی‌شوند؛ ولی با دارا بودن مرجع معنایی مشترک، مفهوم واحدی را بیان می‌کنند. در ترداف‌های بیانی الگوی ارائه شده توسط جفریز به صورت «X، Y، Z و ...» است. مثلاً در جملهٔ «دانش، قدرت و ثروت، سه عامل مهم در زندگی انسان هستند»، اسامی به‌گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که علی‌رغم نداشتن مشابهت‌های ظاهری دارای مفهومی مشترک و انتزاعی هستند. ترادف به این معنا که برای یک معنا چند لفظ مختلف وضع کنند هرگز ناشی از ضعف زبانی نیست (ابن‌جنی، ١٤١٥ : ١٣١). آن‌چه خواننده در چنین متنی باید انجام دهد، ساختن بستری است که به موجب آن، این کلمات امکان دارد دارای مرجع مشابهی باشند (جفریز، ۲۰۱۰: ۹۲).

از بیت سی‌ونه تا بیت چهل‌وپنج قصیدهٔ «ارادة الحیاة» ترادف‌ها با حضور پیوسته X و Y حضوری فعال دارند. شاعر در این بیت‌ها تصویری را به رشتهٔ توصیف می‌کشد که در آن بهار به عنوان ناجی از راه می‌رسد و با ترسیم فضایی پر از نور و سرور به بذرها مژدهٔ حیاتی جاودانه می‌دهد، این ابیات عبارتند از:

وقالَ لَهَـا: قد مُنحـتِ الحيـاةَ وخُلّدتِ في نسـلكِ الْمُدّخـر

وباركـــكِ النـورُ فاستقبلـي شبابَ الحياةِ و خصبَ العُمـر

ومـن تعبـدُ النـورَ أحـــلام يباركهُ النـــورُ أنّـى ظَــهـــر
إليك الفضاء، إليك الضـيـاء إليكِ الثَّــرى الحالمَ المزدهر
إليك الجمـال الــذي لايبيد إليك الوجــود الرحيب النضر
فميدي كما شئتِ فوق الحقول بِحلو الثمـــــار و غض الزهر
وناجي النسيم و ناجي الغيوم وناجي النجــوم وناجي القمر

(الشابی، ۲۰۰۵: ۷۵)

(ترجمه) «به تو زندگی بخشیده شده و در نسل بعدی جاودانه شده‌ای. نور تو را مبارک کرده، پس از جوانی زندگی و سرسبزی عمر استقبال کن . هر که رویاهایش نور را می‌پرستد، هر جا که نمایان شود، نور او را مبارک می‌گرداند. اینک فضا و روشنایی برای تو! و برای تو این خاکی که شکوفندهٔ رؤیاهاست. برای تو زیبایی که نابود نمی‌شود! برای تو شادمانی و شادابی. هر طور که می‌خواهی بر فراز چمن‌زارها تاب بخور با میوه‌های شیرین و گل‌های لطیف و تازه. با نسیم نجوا کن، با ابرها نجوا کن، با ستارگان نجوا کن و با ماه نجوا کن».

ترداف‌های بیانی در ابیات مذکور با عبارت‌های «خُلّدتِ» و «الْمُدّخر»، «شبابَ الحیاةِ» و «خصبَ العُمر»، «إلیك الفضاء» و «إلیك الضیاء»، «إلیك الوجود» و «الرحیب النضر» و «الثمار» و «الزهر»، «النسیم» و «الغیوم»، «النجوم» و «القمر» و با مفاهیمی مانند: جاودانگی و ذخایر همیشگی، جوانی زندگی و رویش‌ها، آسمان و نور، میوه‌ها و شکوفه‌ها، نسیم و ابرها ، ستاره و ماه بیان شده‌اند.

شاعر با به کارگیری ترادف‌های بیانی در بخش پایانی قصیده و هم‌چنین با استفاده از زبان توصیف و ایجاد تصاویری رؤیایی و مسرت‌بخش درجهت تبیین و توسعهٔ مفهومی دستاوردهای یک جامعهٔ شایسته تلاش نموده است. بیان ترادف‌های شاعرانه با هدف معرفی یک جامعهٔ ایده‌آل، خواننده را در مواضع انگیزشی برای رسیدن و تحقق چنین جامعه‌ای سوق می‌دهد.

نتیجه

تطبیق فرآیندهای ارائه‌شده در مدل تحلیلی لسلی‌جفریز بر قصیدهٔ «ارادة الحیاة» گویای تأثیر زبان در نحوهٔ مفهوم‌سازی و جهت‌دهی به جهان‌بینی عناصر جامعه در نقش‌آفرینی و تحقق جامعه‌ای رها از هرگونه استعمارزدگی است. ایدئولوژی حاکم بر این اثر، مبتنی بر گفتمان قدرت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. نویسنده با استفاده از ظرفیت‌های زبانی در سطح گفتمان انتقادی، اندیشه‌های خود را در تقابل با اندیشه و نگرش‌های بحران‌زدهٔ جامعهٔ خویش، مطرح کرده است. این اثر ادبی تأثیرگذار با ایجاد فضایی رمانتیک و به‌کارگیری آن در جهت واقعیت‌های جامعه و تعالی‌بخشی به افکار جامعه و هم‌چنین ایستادگی در برابر حاکمیت ضدارزش‌ها است. دیگر نتایج به‌دست‌آمدهٔ این پژوهش به شرح زیر می‌باشد:

– زبان تقابل در اثر مذکور از برجستگی خاصی برخوردار است، به‌گونه‌ای که از ویژگی‌های زبانی این اثر محسوب می‌شود و حضور فعال این ویژگی زبانی، در جهت طرح ایدئولوژی متن و مقابلهٔ با نگرش‌های جامعه‌ای استعمارزده است.

– ترادف‌ها در کل از حجم کم‌تری نسبت به تقابل‌ها در قصیدهٔ برخوردارند و جالب این‌که ترداف‌ها در قسمت پایانی شعر، درست همان جایی که بحران‌ها به پایان می‌رسند و نوید یک بهار جاودانه و رویایی داده می‌شود، حضور می‌یابند. این استراتژی زبانی در جهت تثبیت اندیشه‌ها و نگرش‌های مثبت و متعالی‌است تا به دست فراموشی سپرده نشوند.

– تقابل‌های تفضیلی، طبق نظر جفریز مبتنی بر مکمل‌های پایدار است و حضور این نوع تقابل‌ها در قصیدهٔ یادشده، نشان از تلاش شاعر برای رساندن جامعه‌ای بحران‌زده و ناپایدار به جامعه‌ای پایدار است؛ جامعه‌ای که افکاری متشدد دارد و از تفرقه رنج می‌برد.

– اثر مذکور آمیخته با زبان استعاره است و حضور استعاره‌ها در نمونه‌های بررسی‌شده، بر ویژگی‌های ادبی تقابل‌ها وترادف‌های قصیدهٔ مذکور افزوده است؛ در نتیجه از یک‌سو به علت وجوه زیباشناسی و أثرگذاری استعاره، دریافت جهان‌بینی متن توسط خواننده مؤثرتر شده و از سوی دیگر لایه معناهای عمیق‌تری پیش روی خواننده قرار گرفته است.

کتابنامه

۱. إسماعیل، عزالدین. (۱۹۷٤). **الشعر في إطار العصر الثوري**. بیروت: دارالقلم.

۲. ابن‌جنی، عثمان. (۱٤۱٥). **الخصائص**. بیروت: عالم الکتب.

۳. الجبار، مدحت سعید. (۱۹۸٤) **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**. لیبیا، طرابلس: الدار العربية للكتاب و المؤسسة الوطنية للكتاب.

٤. الحاوی، ایلیا. (۱۹۸۰). **فی النقد و الأدب**. دارالکتاب اللبنانی لطباعة و النشر و التوزیع.

٥. الشابی، ابوالقاسم. (۲۰۰٥). **دیوان الشعریة**. المحقق: أحمد حسن بسج. دارالکتب العلمیة.

٦. جرجاني، علی‌بن‌محمد. (۱٤۰٥). **التعریفات**. بیروت: دارالکتاب العربی.

۷. رازی، محمدبن ابی‌بکر. (۱٤۱٥). **مختارالصحاح**. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۸. شومان، محمد. (۲۰۰۷). **تحلیل الخطاب االعالمي؛ نظرية و مناهج تطبيقية**. ط۳. القاهرة: الدارالمصرية اللبنانية.

۹. عبدالکریم ، جمعان. (۲۰۱٦). **من تحلیل الخطاب الی تحلیل الخطاب النقدي**. مناهج ونظریات. عمان: دار کنوز معرفة للنشر والتوزیع.

۱۰. فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن.

۱۱. فروخ، عمر. (۱۹۸۷). **الحیاة الشابي شاعر الحب و الحیاة**. الطبعة الثانیة. بیروت: دارالعلم للملایین.

۱۲. لسلی، جفریز. (۱٤۰۲). **سبک‌شناسی انتقادی**. مترجم: علیرضا نبی‌لو وفرشته دادخواه. انتشارات امیرکبیر.

۱۳. یحیاوي، رشید. (۱۹۹۸). **الشعر العربي الحديث**. دراسة في المنجز النصي. بیروت: الدار البیضاء.

۱٤. یعقوب، ناصر. (۲۰۰٤). **اللغة الشعرية**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

۱٥. حسینی، لیلا و حامد صدقی. (۱۳۹۹). بررسی پارادوکس در شعرعرار مطالعه موردی: دیوان عشیات وادی الیابس. مجلهٔ زبان و ادبیات عربی. دورهٔ دوازدهم. شمارهٔ ۲. صص٥٦-۳٦. Doi:10.22067/jallv12.i2.70358.

۱٦. کاظمی، پریسا. (۱٤۰۲). **تحلیل انتقادی گفتمان مجموعه اشعار «الحبيب الإفتراضي» غاده** السمان بر اساس الگو ی نورمن فرکالف. مجلهٔ زبان و ادبیات عرب. دورهٔ سیزدهم. شمارهٔ٤. صص ۸۳-٦۳. Doi:10.22067/jallv15.i3.2110-1079.

17. Jeffries, L (2010). **Critical Stylistics**: the Power of English, London: Palgrave Macmillan.
18. Simpson , A. Weiner, E.S.C. (1989). **The Oxford English Dictionary**. Oxford University Press Oxford.

References

Abdul Karim, J. (2016). *I analyze the speech to analyze the critical speech. Curriculum and theories*. Oman: Dar Kenooz Marafah for publication and distribution. [In Arabic].
Al-Hawi, I. (1980). *In criticism and literature*. Dar al-Katab al-Lebanani for printing, publishing, and distribution. [In Arabic].
Al-Jabbar, M. S. (1984). *The poetic image of Abi al-Qasim al-Shabbi*. Libya, Tripoli: El Dar Al-Arabiya for the Book and the National Foundation for the Book. [In Arabic].
Al-Shabi, A. (2005). *Diwan Shayari*. Researcher: Ahmed Hassan Basaj. Scientific library. [In Arabic].
Farroukh, O. (1987). *Al-Hayat al-Shaabi, the poet of Al-Hab and Al-Hayat* (2nd ed.). Beirut: Dār al-'Ilm lil-Malāyīn. [In Arabic].
Fatuhi, M. (2012). *Stylology of theories, approaches and methods*. Tehran: Sokhan. [In Arabic].
Hosseini, L., & Seddiqi, H. (2019). Investigation of paradox in Arar's *poetry, a case study: Diwan Ishiat of Wadi Eliabs*. *Journal of Arabic Language and Literature*, 12(2), 36-56. Doi:10.22067/jallv12.i2.70358. [In Persian].
Ibn Jani, U. (1994). *The features*. Beirut: Alam Al-Kotob. [In Arabic].
Ismail, E. (1974). *Poetry in the framework of Asr al-Thuri*. Beirut: Dar al-Qalam. [In Arabic].
Jarjani, A. (1984). *Definitions*. Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi. [In Arabic].
Jeffries, L. (2010). *Critical Stylistics: the Power of English*. London: Palgrave Macmillan. [In Persian].
Kazemi, P. (1981). A critical analysis of the discourse of the collection of poems "*Al-Habib al-Iftari*" by Ghada Al-Saman based on the model of Norman Faircalf. *Journal of Arabic language and literature*, 13(4), 63-83. doi: 10.22067/jallv15.i3.2110-1079. [In Persian].
Razi, M. (1994). *Mukhtar al-Sahah*. Beirut: Dar al-Kitab al-Alamiya. [In Arabic].
Shuman, M. (2007). *Analysis of public discourse; Comparative theory and methods* (3rd ed.). Cairo: Al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah. [In Arabic].
Ya'qūb, N. (2004). *Poetic language*. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
Yahyawi, R. (1998). *Modern Arabic poetry*. A study in *al-Manjaz al-Nasi*. Beirut: El Dar al-Bayda. [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، شماره٤ (پیاپی۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:۱۱۱-۹٦

معناشناسی اصول چهارگانه گرایس در رمان ساعت بغداد شهد الراوي

(پژوهشی)

عزت ملاابراهیمی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران،نویسنده مسئول) [1]
پروانه صالحانی فارسانی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4 .2401-1371

چکیده

ادبیات از نقض ارتباطها و هنجارگریزی‌ها شکل می‌گیرد و ساختار روایت و القا گفتمان آثار روایی تا حدود زیادی وابسته به همین هنجارگریزی‌ها و خروج از معیارهاست. در همین راستا و برای بررسی بخشی از این آشنایی‌زدایی‌ها، نظریه «اصول همکاری» از جانب محقق زبان‌شناس و فیلسوف بریتانیایی «هربرت پل گرایس» (۱۹۱۳- ۱۹۸۸) مورد اهتمام است؛ او در نظریه خود از چهار اصل «کمیّت»، «کیفیت»، «ارتباط» و «روش» سخن می‌گوید که گوینده ملزم به رعایت آن در گفتار و نوشتار است. با این وجود عدم رعایت این موارد در متن نشانگر ضعف و خروج اثر از دایره ادبیت نیست؛ بلکه به نظر گرایس در این صورت معانی ضمنی و تلویحی را به ارمغان دارد که کشف و بررسی آنها برای شناخت و نقد گفتمان و بن‌مایه‌های اثر ، مؤثر و کارا است. این مقاله با اتکاء بر روش توصیفی – تحلیلی و با کاربست این نظریه بر روی رمان «ساعت بغداد» (۲۰۱٦) شهد الراوی سعی می‌کند معانی پنهان و لایه‌ای زیرین گفتمانی و معنایی اثر را کشف و بررسی کند. مقاله ساعت بغداد از شهد الراوی، نویسنده زن جوان عراقی، پیرامون موضوع جنگ و اشغال در دهه‌های اخیر در عراق به نگارش درآمده و نویسنده با دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی، زندگی شهروندان زن جامعه خویش را بازگو می‌کند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نویسنده هر کدام از این چهار اصل را در مقاطعی از رمان برای تجسم دقیق گفتمان جنگ و شخصیت‌پردازی کارآمد از دختران عراقی درگیر اشغال عراق بعد از سال ۲۰۰۳ نقض کرده است.

کلید واژه‌ها: زبان‌شناسی، اصول همکاری، پل‌گرایس، شهد الراوی، ساعت بغداد.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۸/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۱۰/۲٤ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۲/۱٦

[1]. رایانامه نویسنده مسئول:mebrahim@ut.ac.ir

۱. مقدمه

با گسترش زبان‌شناسی و ارائه نظریات مختلف در دوره معاصر، امکان بررسی آثار از زوایای مختلف برای محققان فراهم گردید. نظریه گرایس یکی از ده‌ها نظریه در حوزه زبان‌شناسی است که در نیمه دوم قرن بیستم برای بررسی چگونگی کاربرد زبان در میان انسان‌ها و سخنگویان می‌پردازد. «کاربردشناسی زبان از شاخه‌های اصلی زبان‌شناسی است که انسجام گفتمانی را حاصل تعامل کاربران زبان و بافت متن می‌داند؛ ازاین‌رو موضوع آن مطالعه توانایی و قابلیت‌های استفاده از زبان و ساختن جملات مرتبط با بافت است (levinson, 1983: 5) تا نشان دهد که چگونه گفتار در موقعیت‌ها معنا می‌یابد (leech, 1983:1). در واقع کاربردشناسی نحو جمله‌ها را مطالعه و بررسی می‌کند و کاربردشناسان به دنبال آنند که نمود بیرونی زبان در بافت کاربردی و موقعیتی را تبیین کنند که در آن به کار رفته است (صانعی پور، ۱۳۹۰: ٦٢) یکی از مفاهیمی که در کاربردشناسی مطالعه می‌شود، کنش‌های کلامی (زبانی) است که بر شناخت‌شناشی و کاربردشناسی زبان تمرکز دارد و با نظریه‌پردازانی چون «لیکاف»[1]، «آستین»[2]، «سرل»[3]، «گرایس»[4] و غیره، مطرح شده است. این رویکرد تلاش می‌کند بین نظریه‌های انتزاعی زبان و واقعیّات کاربردی آن پیوند برقرار کند. در این بین، از آنجا که نظریه «پُل گرایس» اساساً نقش ارتباطی جمله‌ها از جمله کنش‌های زبانی غیر مستقیم را به خوبی توجیه و تبیین می‌کند؛ از این نظر کمک شایانی به پیدایش و تکوین تحلیل گفتمان کرده است (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۳۳)؛ اما کاربردشناسی سازه‌های زبانی، با آثار گرایس به‌طورجدی مطرح شده است (قائمی‌نیا، ۱۳۸۹: ۵۳۷)؛ زیرا او در نظریه خود از چهاراصل کلی و مشخّص به نام کمیّت، کیفیت، ارتباط و روش سخن می‌گوید که رعایت آنها در گفتگو و سخن‌گفتن الزامی است، لیکن نقض هر کدام از آنها در متون ادبی و هنری، برای نشان دادن کارکرد و دلالت خاصی است.

نظریه هربرت پل گرایس، فیلسوف تحلیل زبان (۱۹۱۳– ۱۹۸۸) یکی از رویکردهای کاربردشناسی در زبان است. کاربردشناسی از جمله علومی است که به تفسیر و تبیین معانی پاره‌گفتارها با عنایت به شرایط و موقعیت زمانی و مکانی تولید آنها می‌پردازد. لذا به این دانش، منظورشناسی نیز می‌گویند. بر پایه نظریه گرایس، ساخت معنا تنها فرایند ساده ترکیب واژگان و جملات نیست؛ چه بسا مفهومی که گوینده قصد کرده است، فراتر از معنایی باشد که ساختار بیرونی الفاظ بیان می‌کند. اصل همکاری گرایس حاکی از این است که گویندگان شرکت‌کننده در مکالمه، سخن خود را در هر مکالمه متناسب با هدف یا موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند و نیز بر حسب مقتضای حال بیان می‌کند. این نظریه دارای اصولی است که عبارتند از کمیّت، ناظر بر مقدار اطلاعات، کیفیّت: ناظر به صداقت و صحت کلام، ارتباط: ناظر به مرتبط سخن گفتن و شیوه بیان: ناظر به‌وضوح کلام، در صورت نقض هر یک از اصول چهارگانه معنایی پدید می‌آید که فراتر از معنای بافت بیرونی کلام است و به آن معنای تلویحی گویند (گرایس، ۱۹۸۹: ٢٦). گرایس با ذکر این چهار اصل، از ورود به مؤلفه‌های جزئی و فرعی اجتناب کرده است و چهار اصلی کلی و قابل تعمیم به هر گفتگو و سخن گفتن را بیان کرده است که دیگر اصول جزئی در بطن آن قابل درک وبررسی است.

رمان و آثار داستانی از شخصیت‌هایی شکل یافته‌اند که اصلی‌ترین عنصر یک روایت و داستان را شکل می‌دهد. غالباً یکی از همین شخصیت‌ها درون‌داستانی یا شخصیتی برون‌داستانی نقش روایت داستان را بر عهده می‌گیرد و آنچه در هر دو حالت انکارپذیر نیست، پیشبرد روایت به واسطه گفتگو میان شخصیت‌ها است و نویسنده از طریق همین گفتگوها شاکله گفتمان و دلالت‌های معناشناختی خود را پیش می‌برد؛ زیرا هر نوع گفتاری با شکلی از معنا ارتباط دارد و کشف این ارتباط‌ها در یک اثر داستانی و روایی وظیفه محقق روایت‌شناسی است. رمان «ساعت بغداد» از شهدالراوی که یکی از رمان‌ها فنّی و پرخواننده در دهه اخیر است که توانست جایزه مهم ادبی بوکر را کسب کند. این رمان از جهت پرداختن به بحران‌های عمده عراق در چند دهه اخیر مانند جنگ و اشغال و تأثیر آن بر زنان و کودکان، اثری قابل اتکاء و چالش‌برانگیز است که مقاله حاضر با بررسی اصول همکاری گرایس و نقص آن در گفتگوهای مندرج در رمان، در صدد کشف و بررسی دقیق‌تر و کامل‌تر گفتمان‌ها و معانی پنهان در متن است تا سرانجام پاسخی به سؤالات ذیل بیابد:

سازوکارها و انگیزه‌های نقض اصول همکاری گرایس در رمان ساعت بغداد چیست؟

نویسنده با نقض اصول همکاری چهارگانه به دنبال القاء چه نوع کارکردها گفتمانی و ترسیم چگونه فضایی است؟

۱.۱. فرضیه‌های پژوهش

در خصوص فرضیه سوال نخست به نظر می‌رسد که نویسنده در غالب موقعیت‌های داستانی با انگیزه واقع‌گرایی و تجسم دقیق و اثرگذار وقایع بغداد از نقض اصول گرایس استفاده می‌کند.

در پاسخ به سوال دوم به نظر می‌رسد نویسنده برای القا کارکرد اجتماعی (زندگی در شرایط جنگی) و سیاسی (مخالف با جنگ و پیامدهای آن) به نقض اصول می‌پردازد.

لازم به ذکر است که در ادامه ابتدا به بررسی پیشینه پژوهش و مروری بر تحقیقات صورت گرفته در رابطه با موضوع مقاله پرداخته می‌شود. سپس مباحث نظری و تحلیلی مقاله در قالب چهار محور و اصل موردبحث در نظریه گرایس طرح و نقد می‌شود.

۲.۱.پیشینه پژوهش

درباره آثار معاصر عربی، تاکنون پژوهش‌های اندکی طبق نظریه گرایس صورت گرفته است که از جمله آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

جورج یول[۵] (۱۳۹۰)، در کتاب «کاربردشناسی زبان» که با ترجمه محمد عموزاده مهدیرجی، منوچهر توانگر توسط انتشارات سمت راهی بازار نشر شد، تلاش کرده است تا به بررسی استنباط‌های خواننده و شنونده و اینکه که چگونه شنوندگان برای فهم منظور گوینده به استنباط‌هایی از کلام وی دست می‌زنند و چگونه بخش بزرگی از ناگفته‌ها جزو پیام محسوب می‌شود را تجزیه‌وتحلیل کند.

غلامعباس سعیدی، (۱۳۹۱)، در مقالهٔ با عنوان «بررسی زبان شناختی تناسب آیات بر پایهٔ اصل همکاری گرایس»، منتشر شده در مجله آموزه‌های قرآنی. نویسنده مقاله با بهره گیری از اصل همکاری گرایس، به تناسب آیات قرآن دقت نظر داشته و سعی کرده است برای تناسب گریزی ظاهری آیات، توجیهی زبان شناختی و بلاغی ارائه دهد.

زهرا رجبی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل گفتگوهای سورهٔ یوسف(ع) در قرآن براساس نظریهٔ گرایس»، منتشر شده در مجله پژوهش‌های زبان‌شناختی قران به بررسی گفتگوهایی سوره مبارکه یوسف پرداخته است. این پژوهش مکالمه‌های روایت یوسف(ع) در قرآن براساس نظریهٔ قواعد مکالمهٔ گرایس بررسی کردت تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که در این روایت نحوهٔ کاربرد و تخطی از اصول تعاون چگونه بوده است و اینکه این تخطی‌ها چه تأثیری در شکل‌گیری معنای این روایت دارند.

روح الله صیادی نژاد و سعیده حسین شاهی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تلویح گفتار در نمایشنامه گنجشک گوژپشت محمد الماغوط»، منتشر شده در مجله زبان و ادبیات عربی، از این نظریه برای بررسی نمایشنامه ماغوط بهره گرفته‌اند. این مقاله براساس مطالعات کیفی و با روش کاربرد شناسی زبان به تحلیل نمایشنامه گنجشک گوژپشت بر اساس نظریه گفتار تلویحی گرایس وی پرداخته تا از معنای ظاهری و روساخت نمایشنامه به زیرساخت آن انتقال یابند و بتوانند پیام اصلی این اثر را به مخاطب منتقل نمایند.

همچینن در خصوص شهدالراوی، از تحقیقات صورت گرفته می‌توان به تحقیق حسن عباس فلاح و همکاران (۲۰۲۱)، در مقاله‌ای با عنوان «الانتلجينيسيا في روايتي ساعة بغداد لشهد الراوي، و خواب زمستان لـگلي ترقّي». (دراسة مقارنة)»، به بررسی پدیده Intelligentsia در دو رمان عربی و فارسی پرداخته‌اند. رمان شهدالراوی نیز در این میان مورد بررسی قرار گرفته و نویسنده به ابعاد تبعید و رنج وطن با وجود دوری از آن را مورد بررسی قرار داده است. نویسندگان تأکید کرده‌اند که چنین نویسندگان با وجود مهاجرت همچنان به اصول و سنت‌هایی کشور مبدأ خود پایبند هستند.

فاطمه بالی و فرجانی مسعوده، (۲۰۱۹)، در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان «معرفية الحوارية ومكونات الشخصية في رواية ساعة بغداد لشهدالراوي»، در دو محور بحث چندصدایی را در رمان مورد بررسی قرار داده و به تحلیل تناقضات، تصادها 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 حاضر ازآنجایی‌که برای اولین بار به بررسی یک رمان عربی بر پایه نظریه پل‌گرایس می‌پردازد، پژوهشی جدید است که تاکنون کسی به آن نپرداخته است. همچنین پژوهش سعی دارد نحوه نقض گفت‌وگوها در میان شخصیت‌های درگیر جنگ و کارکردهایی که دارند را به‌طور موشکافانه بررسی کند.

۲. بحث و بررسی

در این بخش از مقاله به تعریف چهار اصل و سپس تحلیل شواهد و نمونه‌هایی از هر کدام در رمان مورد بحث پرداخته می‌شود.

۱.۲. اصل کمیّت

اولین اصل در نظریه گرایس اصل کمیّت و میزان سخن گفتن است. «اصل کمیّت بدین معناست که باید به مقدار مورد نیاز اطلاعات داده شود. فراتر یا کمتر از نیاز سخن نگویید. در گفتگو حرفتان را رسا بیان کنید و از اظهارات خودداری کنید. از طفره رفتن بپرهیزید» (گرایس، ۱۹۷۵: ٤٥) به عبارتی در گفتگو باید سهمتان از مکالمه مناسب باشد، کمتر یا بیشتر از حد نیاز اطلاعات ندهید (لاینز، ۱۳۹۱: ۳۹۸). اندازه کلمات با همان چیزی که در نقد رتوریک یونانی و بلاغت اسلامی تحت عنوان ایجاز و اطناب خوانده می‌شود، در اصل کمیّت گرایس مد نظر است.

رمان ساعت بغداد که به توصیف صحنه‌های جاری در میدان جنگ و اشغال می‌پردازد، از اصل کمیّت برای القا پاره‌ای از مضامین و هسته‌های اصلی گفتمان رمان به‌کاربرده است. نویسنده در مواردی با نقض این اصل و کمتر از حد گفتن یا بیشتر از حد گفتن، سعی می‌کند آنچه که در پی آن است ، یعنی زشتی جنگ و آوارگی، منتقل کند. شهد الراوی در این رمان که «جنگ» و «عشق» دو رکن اصلی آن را تشکیل می‌دهد، به نقض اصل کیفیّت برای خدمت و ترسیم این نظام گفتمانی مبادرت نموده است. به عنوان مثال در نمونه زیر اصل کمیّت نقض شده است:

«بعد قليل سمعنا أصوات القصف الشديدة التي أعقبت صفّارة الإنذار، الانفجارات عنيفة تقترب منّا شيئاً فشيئاً ثم تعود لتبعد، تقترب مرة أخرى وتبتعد، تموجت الأرض بنا مثل بساط خفيف. في هذا الوقت، انشغلت أمهاتنا مع أنفسهن بقراء الأدعية وترتيل سور من القران وفكرتُ أنا أن أختفي من هذا العالم، نهضت أمشي في الظلام واقتربت من أمي:

ماما؟

نعم يا حبيتي.

تعرفين ماذا أريد منک؟

ماذا تريدين؟

أريد أن لا أكون موجودة في هذا العالم.

قبل أن أعود إلى مكاني.....» (ترجمه) «بعد از مدت اندکی، صداهای شدید بمباران را شنیدیم که به صدا درآمدن آژیر خطر را به دنبال داشت. انفجارهای شدید که اندک اندک به ما نزدیک می‌شد و سپس با فاصله باز می‌گشت. زمین برای ما همچون سفره‌ای سبک و موّاج بود. در این زمان مادران ما با خودشان مشغول خواندن دعاها و تلاوت سوره‌هایی از قرآن بودند و من فکر کردم که در این جهان پنهان شوم، از جایم برخاستم و در تاریکی راه رفتم و نزدیک مادرم شدم:

مامان؟

بله عزیز من

می‌دانی چی ازت می‌خواهم؟

چه می‌خواهی؟

می‌خواهم که در این دنیا نباشم.

قبل از اینکه به مکانم بازگردم....» (الراوی، ۲۰۱٦: ١٤)

در اینجا شخصیت راوی در پایان گفتگو یک جمله معنادار و تأثیرگذار گفته است: «أريد أن لا أكون موجودة في هذا العالم» و دیگر این جمله بسط داده نشده و توسط شخصیت‌های دیگر هم شرح و توضیحی درباره آن ارائه نشده است. این نقض با توجه به بافت و موقعیت داستانی مورد نظر، قابل فهم است. شخصیت در یک فضای هولناک و در حین بمباران شدید چنین جمله‌ای را بیان می‌کند. در واقع مقصود او این است که دیگر تحمل این رنج‌ها را ندارد و دوست دارد بمیرد؛ اما تنها به یک جمله بسنده کرده است. خواننده با شنیدن این جمله که او را به تأمل عمیق فرو می‌برد، اوج اثرگذاری جنگ در روح و روان شخصیت‌های درگیر و انسان‌هایی در جریان آن تجربه زیسته خود را بیان می‌کنند، درک می‌کند. گویی فرصت برای سخن گفتن هم نیست و از ادامه و شرح کلام مستأصل شده و زمان و زبان و زندگی و همه چیز در زیر بمباران قطع و اندک شده است. به عبارتی نقض اصل کمیّت با انگیزه بیان اوج اندوه و درماندگی است. گاهی همین شکل از کمیّت، یعنی کمتر گفتن از حد مورد نظر با انگیزه اثرگذاری بیشتر دیده می‌شود. قصه‌های عاشقانه موازی و بزنگاه‌های عاطفی متنوع که در سطح داستان رخ می‌دهد و گفتگوهایی که این فضای لطیف ایجاد می‌کند، در نقض اصل کمیت بسیار اثرگذار است. گاهی با کمتر سخن گفتن به مانند نمونه زیر:

«في يوم من الأيام، حدثت لي مفاجأة غير متوقعة، كنت أقترب من دكان أبي نبيل لأشتري شيئاً ما عندما جاء فاروق وقف أمامي وجهاً لوجه وقال لي:

أنا معجب بك.

ولما تلعثمت أمامه من صدمة هذه المفاجأة ولم أتمكن من إيجاد رد مناسب تشجع وأضاف:

أنا أحبك» (ترجمه) «در روزی از روزها، اتفاقی غیر منتظره برایم رخ داد، من نزیک دکان پدرم نبیل بودم تا چیزی بخرم، همان لحظه‌ای که فاروق آمد و مقابل من رو در روی من ایستاد و به من گفت:

من شیفته توام.

زمانی که از شدت این سخن ناگهانی درنگ کردم و نتوانستم واکنش مناسبی بدهم، به تشویق پرداخت و اضافه کرد:

من تو را دوست دارم» (همان، ٦٨)

در اینجا فاروق و راوی باهم گفتگو می‌کند و برای اولین بار شخصیت پسر قصه این جرأت را پیدا می‌کند که رو در روی دختر راوی برای اولین باو عشق خود را ابراز و بیان کند. این جمله‌ها برای اینکه ولوله و آشوبی در دل شخصیت مؤنث داستان ایجاد کند، کمتر از حد نیاز و بودن هیچ توضیحی و شرح و مقدمه چینی بیان شده و روایت شخصیت مؤنث را در همین فضا رها کرده و به موضوعی دیگر پرداخته تا میزان تأثیر این جمله کوتاه را در شخصیت‌ها بسنجد. نویسنده با روایت اینگونه از خُرده روایت‌های عاشقانه در دل رمانی که بیشتر بوی جنگ و محاصره می‌دهد، تلاش می‌کند بزنگاه‌های پویا و زندگی‌بخش را رصد و روایت کند. همین موضوع گاهی انگیزه و عامل بیش از حد سخن گفتن است نویسنده گاهی با نقض این اصل و بیشتر سخن گفتن سعی در ترسیم تأثیرات فضاهای رمانتیک دارد:

«هل تركتني وحيدة؟ الأصح أنها تركتني شيئاً من الماضي يتهشم خلف باب بيتنا، تركتني كوخاً متهالكاً يلتهمه حريق في غابة مظلمة شبحاً من الحزن بأعين مندهشة، وقلباً يتفطر ألماً ويصدر طقطقات حارة. ما الحياة، ما المحلة، ما الشارع، ما الذكريات ونادية تتلاشى في

الطريق الطويل نحو الحدود، أيها الطريق الطويل ألا تتعب» (ترجمه) «آیا مرا تنها رها کردی؟ صحیح‌تر آن است که چیزی از گذشته برایم باقی گذاشت که در پشت خانه ما در حال خُرد شدن است. برای ما خانه‌ای کاه‌گلی در آستانه نابودی که آتشی در جنگل تاریک با شبحی از اندوه و با چشمانی وحشت‌زده آن را می‌خورد، و قبلی که درد از آن می‌چکد و صداهای داغی از آن بیرون می‌آید/زندگی چیست؟ محله چیست؟ خیابان چیست؟ خاطرات چیست و نادیه در مسیر طولانی به سوی مرزها متلاشی می‌شود، این مسیر طولانی، آیا خسته نمی‌شوی؟» (همان، ۲۳۱)

در اینجا شخصیت مؤنث داستان با شخصیت مذکر سخن می‌گوید و برای بیان و تجسم بهتر حالتی که بعد از ترک دچار آن شده، به تفصیل و اطناب روی می‌آورد. همانگونه که موقعیت قبلی ایجاز را ایجاب می‌کند، در اینجا موقعیت نقض اصل کمیّت به شیوه اطناب را ایجاب می‌کند. در هر دو حالت شخصیت‌های مرد قصد اثرگذاری و خلق یک موقعیت رمانتیک و تأثیرگذار بر مخاطب دارند (التلاوی، ۲۰۰۰: ۱۸) گاهی این موقعیت با گفتن چیزی کمتر از میزان و گاهی با گفتن چیزی فراتر از میزان رخ می‌دهد. این دو محور و مقوله مهم اثر یعنی جنگ و عشق که اصلیترین هدف نویسنده است، نقض کمیت‌ها را به خود اختصاص داده است و در مورد نظر هر دو عامل به طور تؤأمان در نقض اصل کمیت دخیل است:

«ستندلع الحرب قريباً.

متى؟

قريباً، كل شيء يقول إنها آتية تحمل معها الأخبار غير السعيدة.

هل تخاف من الحرب؟

أخاف عليك 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 لا على التعيين، ربما هذه آخر مرة نقف فيها عند ضفة النهر، آخر مرة نستطيع أن نتمشى فيها في وضح النهار» (ترجمه) «جنگ به‌زودی به وقوع می‌پیوندد. چه زمان؟ به‌زودی، همه نشان‌ها می‌گویند که جنگ به‌زودی فرار می‌رسد و خبرهای ناخوشایندی با خود می‌آورد. آیا از جنگ می‌ترسی؟ برای تو می‌ترسیم، برای عشق‌ما، برای خاطرات ما، نمی‌دانم چه سرنوشتی در انتظار ماست. جنگ معرکه‌ای میان دو طرف نیست که یکی از آن‌ها پیروز و یکی شکست‌خورده باشد. جنگ همه‌چیز زندگی را وارونه می‌کند و اشیاء را مانند یک توپ پرتاپ شده که قابل ایستادن نیست، پراکنده می‌سازد، چه بسا این آخرین مرتبه‌ای است که در آن کنار رودخانه ایستاده‌ایم، آخر باری است که در روشنایی روز قدم می‌زنیم» (الراوی، ۲۰۱٦: ۱۷۹)

در اینجا گفتگو میان دختر و پسری که همدیگر را دوست‌دارند روایت شده است. گفتگوها با توجه به رابطه عاشقانه شخصیت‌ها و همچنین موضوعی که مطرح است یعنی جنگ با نقض اصل کمیّت انجام پذیرفته است. درواقع شخصیت داستان به‌جای اینکه بگوید جنگ به‌زودی فرار می‌رسد، علاوه بر تعیین زمان، جمله‌ای دیگر که نشانگر حتمی بودن وقوع این رخداد است را اضافه کرده است. یا زمانی که از او سؤال می‌شود آیا از جنگ می‌ترسی، پاسخی مبسوط مبتنی بر نقص اصل کمیّت عنوان کرده است و نگرانی خود را نسبت به این موضوع، نسبت به آینده رابطه عاشقانه خود بیان کرده است.

در واقع شخصیت در پاسخ به‌جای اینکه در یک جمله پاسخ دهد، به‌تفصیل روی آورده تا کارکردهای سلبی جنگ را در همین گفتگو و نقض کیفیت و تأثیرگذاری مضرّ آن بر روابط صمیمی و عاشقانه میان آدم‌ها به تصویر بکشد.

۲.۲. اصل کیفیّت

دومین اصل مورد بحث در نظریه گرایس را اصل کیفیت است. «این قاعده چگونگی مسأله خبر و اطلاع‌رسانی را مدنظر دارد. طبق این اصل باید از بیان آنچه می‌پندارید نادرست است، بپرهیزید. در مکالمات خود صداقت داشته باشد، از دروغ‌گویی و تهمت زدن بپرهیزید. آنچه را که نسبت به آن مدارک مستند و شواهد کافی ندارید، بیان نکنید و سخنانتان مستدل باشد» (گرایس، ۱۹۷۵: ٤٥) به‌عبارتی‌دیگر در نوبت صحبت خود مشارکتتان صادقانه باشد و آنچه می‌دانید دروغ و نادرست است، نگویید. مستدل صحبت کنید و آنچه برایش مدرک کافی ندارید، به زبان نیاورید (همان، ٤٦). به‌طورکلی این اصل ناظر بر درست‌گویی، منطقی‌گویی و مستندگویی است.

نقض این اصل در رمان که اثری خیالی قلمداد می‌شود و ضرورتاً بر پایه منطق، استدلال، استنادگویی و پرهیز از تخیّل و تکیه بر صداقت گویی استوار نیست، به فراوانی دیده می‌شود. آنچه اهمیت دارد، چگونگی نقض، میزان نقص و موارد نقص شده است که در شکل‌گیری فضا و گفتمان روایت مشارکت دارد. این اصل در مواردی توسط شخصیت‌ها باهدف اغراق، بیان زاویه نگاه و نگرش یا به‌قصد تفنن و تمسخر استفاده شده است. به‌عنوان‌مثال در گفتار نادیه در مکالمه با ملائکه اصل کیفیت به دلیل آنچه تمسخر و تهمت زدن است نقض شده است. دربند زیر نادیه، بر خلاف واقعیت، ملائکه را به نام شیطان صدا می‌زند:

«بعد قليل، اقتربت منهنّ نساء كثيرات وجلست معهن يتحدثن عن الحرب. جاءت بنات صغيرات وجلسن معنا، أتذكر مروة وبيا، ووجدان، وريتا، وملائكة التي تسميها نادية الشيطانة من دون سبب أعرفه:

آني مو شيطانة.

لا أنت شيطانة.

بكت ملائكة وراحت تجلس قريباً من أمها وهي تؤشر نحونا بأصبعها وتقول لها كلمات لانسمعها» (ترجمه) «بعد از اندکی، زنان زیادی نزدیک شدند و با آنها نشستم و درباره جنگ حرف می‌زدند، دختران کوچکی آمدند و با ما نشستند، مره و بیا و وجدان و ریتا و ملائکه که نادیه نامش را بدون دلیلی شیطانه گذاشته بود، آمدند. من شیطانه نیستم، نه تو شیطانه هستی. ملائکه گریست نزدیک مادرش نشست و با انگشتان خود به کلماتی اشاره می‌کرد که نادیه به او گفته بود» (الراوی، ۲۰۱٦: ۱٦)

در این بند، اصل کیفیت که مبتنی بر صداقت، صحت و بیان سخنان مبتنی بر دلایل و مستندات است رعایت نشده است. حتی در کلام نویسنده استفاده شخصیت داستان، نادیه، برای این کاربرد غیر صحیح و تمسخر آمیز که به گریه افتادن «ملائکه» انجامیده است، با قید «بدون دلیل» بیان شده است. چنین نقضی در روایت‌پردازی داستان توسط شهدالراوی هدفمند است و نویسنده درصدد ترسیم جهان کودکانه یا جهان کودکان درگیر در پناه‌گاهای سخت و پرجمعیت عراقی

است که در آن کودکان زیادی گرد هم می‌آیند و دنیای خود را دارند و درد و رنج‌های آن‌ها کوچک است به‌گونه‌ای که ملائکه از این لقب ناراحت و گریه می‌کند. اما زمانی که بزرگ‌تر می‌شود، نگرانی‌ها و دغدغه‌ها آن‌ها بزرگ‌تر می‌شود و آن‌ها دغدغه‌های مهمی چون زندگی و مرگ، مهاجرت و بقا در سر می‌پرورانند. این موارد در موارد متعددی دیگر نیز نقض می‌شود و نویسنده گاهی برای بیان ناملایمات و آنچه به بحرانی شدن وضع بغداد انجامیده است استفاده می‌کند. البته حقایقی که از جانب برخی دروغ و از جانب برخی دیگر راست است. به‌عنوان‌مثال در بند زیر گفته می‌شود:

«بعد أيام، ذهبت نادية مع أهلها إلى بيت أقاربها في جانب الرصافة من مدينة بغداد، عبرت سيّارتهم فوق النهر، شاهدت جسوراً ميتة قتلتها الطائرات، شاهدت الموجات والسمكات والقوارب الصغيرة تنفست رائحة النهر وأحبتها. في تلك الليلة حلمت أن حقيبتها سقطت في الماء وأخذتها الموجات بعيداً فجاء طائر أبيض وسرقها، قالت لها مروة في ساحة المدرسة: أنت تكذبين، الطيور لاتسرق الحقائب، لأنها لا تقرأ ولاتكتب. نادية لاتكذب، أنا شاهدت ذلک أيضاً في حلمها.كيف تشاهدين حلمها؟ أنت الأخرى تكذبين مثلها»(ترجمه) «بعد از روزهایی، نادیه با خانواده‌اش به خانه خویشاوندانش در جنب رصافه نزدیک شهر بغداد رفت. ماشین آن‌ها بالای رودخانه گذر کرد، پل‌های ویران را دید که جنگنده‌های آن را ویران کرده‌بودند. موج‌ها و ماهی‌ها و قایق‌های کوچکی دیدم و بوی رودخانه و گل‌های آن به مشامم رسید. در آن شب خواب بدین که کیفش در آب افتاد و موج‌ها آن را به‌جایی دوربردند و پرنده‌ای سفید آمد و آن را دزدید. مروه در میدان مدرسه به من گفت: تو دروغ می‌گویی، پرنده‌ها کیف‌ها را نمی‌دزدند؛ زیرا آن‌ها نه اهل خواندن هستند نه اهل نوشتن. نادیه دررغ نمی‌گوید. من آن را در خوابش دیده‌ام. چگونه خوابش را دیده‌ای؟ تو هم داری مثل او دروغ می‌گویی. (همان، ۲۵-۲٦).

در چنین مواردی شخصیت‌ها دلیل مستندی برای بیان گفته‌ها خود ارائه نمی‌دهد و همان‌طور که مشهود است در اینجا نادیه دلیلی ارائه نداده و دوستش دلیلی غیر مستند مبتنی بر یک رویا ارائه داده است. در اینجا جریان اصلی روایت در عالم واقع عبور می‌کند و یک شخصیت واقعه‌ای را مبتنی بر رؤیا دوستش گزارش می‌دهد و بر صدق آن تأکید می‌کند که مخاطب این سخن را برنمی‌تابد و هر دو را دروغ‌گو قلمداد می‌کند. اصل کیفیت توسط راویان درون‌داستانی رمان نقض شده است و نویسنده با بیان این شکل نقض‌ها به دنبال تفسیر رویدادها از نگاه کودکانی است که قربانیان اصلی جنگ و ناآرامی در عراق هستند و به‌نوعی تجربه زیسته خود را نشان می‌دهند. در واقع نقض کیفیت و عدم تلاش برای اثبات آنچه گفته‌شده در پی این است که خواننده نیز آن را نپذیرد و دلیل آن را جهان‌های متلاطم شخصیت‌ها در روایت و مشاهده چنین سوژه‌هایی بداند، یا در مورد زیر این اصل بنابر تمایل شخصیت بر پاسخگویی به هر طریقی نقض شده است:

«ما الطبقة الوسطى؟ كيف نعرف أن أحدهم ينتمي إلى الطبقة الوسطى؟ هذه واحدة من الألغاز التي كانت تحيّرني، حتى عندما سألت أبي... هل نحن من الطبقة الوسطى؟ قال لي: نعم... لأنني أستاذ جامعي وأمک تحمل ماجستير في الهندسة ونحن لسنا أغنيا ولسنا فقراء في الوقت نفسه، نحن أبناء الدولة، وإذا اختفت طبقتنا أصبحت الدولة ماكنة عاطلة. ماذا عن الفقراء يا أبي أليس هم أبناء الدولة أيضاً؟ سكت قليلاً ثم نظر في وجهي مستغرباً من هذا السؤال، لأن الآباء يجب أن تكون لديهم إجابة عن أي سؤال، قال لي: الفقراء أبناء الوطن» (ترجمه) ««طبقه متوسط چیست؟ چگونه متوجه بشوم که یکی از آنها به طبقه متوسط تعلق دارد؟ این یکی از معماهایی است که مرا شگفت زده کرده است، حتی زمانی که از پدرم سؤال کردم... آیا من جزء طبقه متوسط جامعه هستیم؟ به من گفت: بله...؛

زیرا من استاد آکادمیک هستم و مادرت فوق لیسانس هندسه دارد و ما از ثروتمندان نیستیم و فقیر نیز قلمداد نمی‌شویم؛ ما کارمندان دولت هستیم. اگر طبقه ما ناپدید شود، دولت به حالت تعطیل در می‌آید. فقیران چه حالتی دارند پدر؟ آن‌ها هم کارمندان دولت تلقی می‌شوند؟ اندکی سکوت کرد و سپس با شگفت‌زدگی از این سؤال به چهره من خیره شد؛ زیرا پدران باید تحت هر شرایطی پاسخی برای هر سؤال داشته باشند، به من گفت: فقیران فرزندان وطن هستند».

در اینجا نادیه شخصیت اصلی داستان به عنوان کارکتری کنجکاو ظاهر شده است. از نگاه او پاسخ پدر مستدل نیست و یک نوع پاسخی غیر جامع است. او تعبیر پدر به عنوان «فرزندان دولت» را به چالش می‌کشد تا سهم فقیران را در این قضیه بداند. در این فصل که رمان با اپیزودی از خودکشی زنی به دلیل فقر و نداری آغاز شده، راوی درگیر این پرسش است و از نگاه او پاسخ پدر قانع کننده نیست و فقیران نیز باید فرزندان دولت و موردحمایت دولت باشد. این نقض کیفیت ازآنجا ناشی می‌شود که یک تصور وجود دارد که فقیران به حال خود رهاشده‌اند و هیچ رسیدگی به آن‌ها نمی‌شود. رمان ساعت بغداد شهد الراوی بازتاب صداهایی است که در محاصره و جنگ به سر می‌برند و این صداها با آنچه در واقعیت جریان دارند، به‌طور طبیعی و فطری در روایت منعکس‌شده است و نویسنده تلاشی برای بازآرایی اثر بر پایه یک نوع منطق و نگرش فلسفی ننموده است؛ بلکه تلاش او مصروف به ارائه رمانی اصل و بومی از عراق تحت محاصره و اشغال، ساختن شخصیت‌های داستانی و تعاملات خُرد و کلان آن‌هاست.

۳.۲. اصل ارتباط

سومین اصل موردبحث در نظریه گرایس را اصل ارتباط می‌نامند. گرایس در مورد اصل ارتباط اذعان می‌دارد که بی‌ربط سخن نگویید. ارتباط کلامتان را با پاره‌گفتار قبل حفظ کنید. در مورد اموری که مربوط به مکالمه شما نیست، صحبت نکنید (گرایس، ۱۹۷۵: ٤٦؛ صفوی، ۱۳۹۲: ۱۱٤) به عبارتی طرفین مکالمه باید حرف‌های مناسب با موضوع بزنند و از پرداختن به مباحث بی‌مورد پرهیز کنند (همان: ٤٧). این اصل با آنچه در اصل روش در ادامه می‌آید، قرابت مفهومی و نظری دارد؛ اما بیشتر بر مفاهیم کلی و محتوایی کلام صحه می‌گذارد.

شهد الراوی در رمان ساعت بغداد از وضعیت یکنواخت و روتین و شرایط عادی فراتر می‌رود و این قضیه سبب می‌شود که مقاطع و بخش‌هایی از روایت به‌ظاهر باهم بی‌ارتباط باشد. این نقض اصل ارتباط در دو سطح جزئی و کلی رخ می‌دهد. به‌عنوان مثال گفتگو میان فاروق و راوی از نقض ارتباط بهره گرفته است:

«سمعت دقّات ساعة بغداد وهي تعلن العاشرة صباحاً، نظرتُ في عينيه وقلت له: أريد أن أذهب إلى المدرسة، لاأريد أن أغيب اليوم كله، صار ينظر إلى الأرض وهو يقول: إني أحبك أكثر من كل الدنيا» (ترجمه) «صدای تیک‌تیک ساعت بغداد را شنیدم که اعلام می‌کرد ساعت ده صبح است. به چشمانش نگاه کردم و به او گفتم: می‌خواهم به مدرسه بروم، نمی‌خواهم کل روز را غیبت‌کنم، به زمین نگاه می‌کرد و می‌گفت: من تو را بیشتر از همه دنیا دوست دارم» (الراوی، ۲۰۱٦: ۱۲۲).

در اینجا نقض ارتباط پیان پاره‌گفتارها به وضوح دیده می‌شود، زمانی که شخصیت مؤنث(راوی) از رفتن به مدرسه و ضرورت عدم غیبت متوالی در آن سخن می‌گوید، شخصیت مقابل (فاروق) به جای اینکه سخنی مرتبط با همین موضوع

سخن بگوید، از دوست داشتن و عشقی که میان او و نادیه در جریان است سخن می‌گوید. در واقع به جای اینکه با عبارات مناسب و مرتبط به تأیید دغدغه عدم غیبت در مدرسه مخاطب را بیان کند، به بیان خلجات روحی خود می‌پردازد و اینگونه از مقاطع و نقض ارتباط‌ها سعی در تقویت بُعد رمانتیک و جلوه استمرار حیات و عشق در زیر پناهگاه‌ها دارد و اینکه شخصیت‌ها با قوت عشق در زیر آوار جنگ و سختی‌های آن به همزیستی با هم می‌پردازد و این عشق به قدری قوی است که به ایجاد نقض ارتباط گفتارها می‌انجامد.

اما در سطوح کلی‌تر، پرداختن نویسنده به مسأله عشق و خرده داستان‌های رمانتیک که غالب گفتگوهای داستانی را به خود اختصاص داده، ظاهراً با آنچه در اصل رمان در رابطه با جنگ و محاصره رخ می‌دهد بی ارتباط است. به عبارتی در رمان این مسائل به طور فراگیری توسط نویسنده بازتاب پیدا می‌کند درحالی که اثر یک ژانری در نوع ادبیات جنگ و مهاجرت است. به عنوان مثال در گفتگو زیر می‌خوانیم:

بعد أن اختفت من حياتها لم يسنها، أو أنه ربما لم يحاول ذلک، أو حتى لم‌يفكر فيه، لكنه تعلم أن يعيش وحيداً وهو لايهتم كثيرا لأنه يعيش وحيداً، لأنه تعود على ذلک... إنه يخاف أن يموت وحيداً

تقول أمي وهي تتحدث عنه أمام أبي ثم تواصل: من الصعب أن يموت الإنسان وحيداً وغريباً. سكت أبي وراح يفكر في نفسه من دون رغبة في مواصلة الحديث معها لأن أمي دائماً تجعل الأمور أكثر تعقيداً وكل شيء لديها مرتبط بالموت»

(ترجمه) «زمانی که از زندگی‌اش فاصله گرفت، آن را فراموش نکرد، یا اینکه چنین تلاشی نکرد، حتی به آن نیاندیشید؛ اما می‌داند که او تنهایی زندکی می‌کند و چندان اعتنایی به امور ندارد؛ زیرا تنهایی زندگی می‌کند و به آن عادت کرده است: او می‌ترسد که تنهایی بمیرد. مادرم گفت در حالی که درباره او مقابل پدرم سخن می‌گفت و ادامه داد: بسیار سخت است که انسان تنها و غریب بمیرد. پدرم ساکت شد و بدون تمایل به ادامه صحبت با او به فکر فرو رفت؛ زیرا مادرم همیشه مسائل را پیچیده می‌کند و همه چیز در نگاه او با مرگ ارتباط دارد» (همان، ٦٠)

در اینجا پاره گفتار شخصیت مادر به طرز آشکاری با پاره گفتار قبلی قطع شده است و این عدم ارتباط با ذکر دو کلمه متضاد یعنی زندگی و مرگ دیده می‌شود. در حالی که شخصیت عمو شوکت عاشق تنهایی است و تنهایی زندگی کردن او سوژه گفتگو قرار گرفته است؛ اما مادر راوی از عدم تمایل او به مردن در تنهایی سخن می‌گوید، بدون اینکه ارتباطی با سخن قبل از او داشته باشد و اصلاً نشانه شخصیت عمو شوکت در همین تنهایی است؛ بنابراین شخصیت پدر واکنشی نشان نمی‌دهد و از نگاه راوی شخصیت مادر کلاً سعی در پیچیده‌سازی کلمات و جملات دارد و تلاش می‌کند مسیر سخن را عوض کند. چنین مسائل و نقض ارتباط‌هایی در سطح کلان نشان می‌دهد که موضوع مرگ در رمان ساعت بغداد یک موضوع مهم و متداول است و شخصیت‌ها گاه و بیگاه وارد بحث در همین رابطه می‌شوند و به نقض ارتباط دست می‌زنند. شایان ذکر است که در اصول همکاری گرایس، عمده تأکید نسبت به پیامی است که فراتر از چارچوب لفظی جملات مخابره می‌شود و از بافت برون‌متنی کلام به دست می‌آید. بر این مبنا نقص اصل گرایس، انحرافات آگاهانه‌ای است گه گوینده در خلال آن از توانایی مخاطب در استنباط معنای ضمنی آگاهی دارد» (گرایس، ۱۹۷۵: ۲۲۵) نویسنده در موارد متعددی این تضاد و دوگانگی را اعمال کرده است. او تلاش می‌کند با استفاده از نقض این اصل، سایه مداوم مرگ را در

زندگی زنان عراقی نشان دهد. مثلاً در نمونه زیر شخصیت دختر داستان ملائکه، در گفتگویی که با هواپیما دشمن انجام می‌دهد می‌گوید:

«عندما تنزل بمروحيتك قريباً من حافات بيوتنا، ينتفض غبار أرواحنا، وتفز العصافير والفخاتي، والفراشات، تفز الذكريات وتشهق أنفاسها نحو سماء هي حصة محلتنا من الرحمة: أيها الطيّار كن رحيماً بنا، لا تخدش هذه السماء، لقد ربيناها بالأحلام، والأدعية، والتنهدات، والضحكات، والأغاني، وولولة الأمهات» (ترجمه) «زمانی که باپره‌های خود نزیک خانه ما فرو می‌آید، غبار روح ما ریخته می‌شود و پرندگان و قمری‌ها و پروانه‌ها می‌پرد و خاطرات می‌پرد و هق هق می‌کنم، این سهم محله ما از مهربانی است: ای هواپیما، با ما مهربان باش، این آسمان را خراب نکن، ما با آرزوها و دعاها پرورش یافتیم و با دردها و خنده‌ها و سرودها و لالایی مادران بزرگ شدیم» (الراوی، ۲۰۱٦: ۲۱۱)

این کلام به‌ظاهر با آنچه در قبل بیان شده (نفرت از جنگ و دشنمام جنگنده‌ها که خرابی به بار آوردند) ارتباط ندارد. درواقع درخواست رحمت و مهربانی از جنگنده‌های دشمن که برای بمباران آمده و اصلاً صدای او را نمی‌شوند، نقض ارتباط است؛ اما نویسنده برای بیان درماندگی و خستگی این نسل و زنان و کودکان از جنگ و آوارگی این نقض ارتباط را به گونه هدفمند به‌کاربرده است؛ به‌گونه‌ای که تجسم آوارگی شخصیت‌ها علی‌رغم میل باطنی و جدایی آن‌ها از وطن و مأوی را نشان می‌دهد (عزام، ۲۰۰۵: ٦٥) مسلماً یک پاره گفتار عادی و مرتبط این کارکرد را با چنین موفقیتی منتقل نمی‌کرد. نویسنده در اینجا به شیوه طنز و تهکمی، سخنی بی ارتباط با جنگ و جنگنده‌ها و هدف آن‌ها ذکر کرده است که دلالت بر خستگی شدید آن‌ها از جنگ و وضعیت جنگی دارد. آن‌ها دیگر توان مقاومت ندارند و با جنگنده‌ها به گونه هنجارگریزانه‌ای سخن می‌گویند.

٤.۲. اصل روش

چهارمین روش در نظریه گرایس را اصل روش می‌نامند. گرایس با تکیه بر این روش تأکید می‌کند که «واضح، مختصر و منظم صحبت کنید، یعنی از ابهام بپرهیزید، الفاظ نامفهوم به کار نبرید. از اطناب و کلی‌گویی بپرهیزید. با نظم و ترتیب سخن بگویید. به‌عبارتی‌دیگر این اصل ناظر به آن است که از ابهام و چندپهلوگویی پرهیز شود و سخنان، منظم و از صراحت کامل برخوردار باشند (گرایس، ۱۳۷۵: ٤٥؛ آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۳٦) این قاعده همانطور که از اسمش پیداست به سخن گفتن روشمند اطلاق می‌شود و نقض آن در یک اثر ادبی و فنّی، موجب القاء نشانه‌های گفتمانی و اندیشگانی می‌شود.

این شیوه در رمان ساعت بغداد، در موارد مختلفی با اهداف مختلفی به‌کاررفته است و اصل پسامدرن نویسی سبب شده تا نویسنده بارها از روش مرسوم در سخن گفتن پرهیز نماید و با نقض اصل روش، علاوه بر ایجاد یک نوع سبک جدید، بن‌مایه‌های داستانی خود را هم منتقل کند (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۹۰) ازجمله آن‌ها می‌توان به نحوه آغاز رمان اشاره کرد که نویسنده بنابر پیروی از سبک پسامدرن نویسی و پرهیز از شیوه‌های سنتی یا رمان کلاسیک، بدون مقدمه‌ای مرسوم و رایج وارد

روایت می‌شود، درحالی‌که خواننده هنوز اطلاعاتی کافی درباره شخصیت‌هایی که باهم گفتگو می‌کنند و همچنین اهمیت موضوع مورد بحث آگاهی ندارد:

«قبل أن تنهي حكايتها، قاطعتها ونهضتُ من مكاني وذهبتُ إلى أمي أسألها: ماما ليش عيوني مو خضر، مثل عيون نادية؟ من تكبرين تصيرين مثلها. عدتُ إلى مكاني أجلس بالقرب من نادية وقلتُ لها: من أصير كبيرة راح تصير عيوني خضر. لا متصير، لأن أمک عيونها مو خضر» (ترجمه) «قبل از اینکه حکایتش را تمام کند، آن را قطع کردم و از مکانم بلند شدم و به سمت مادرم رفتم و از او پرسیدیم: مامان، چرا چشمانم مانند چشمان نادیه سبز نیست؟ هر وقت بزرگ شوی مثل اون می‌شوی. از جایم برخاستم و نزدیک نادیه نشستم و به او گفتم: هر وقت بزرگ شوم چشمان من سبز می‌شود؛ نمی‌شوی؛زیرا چشمان مادرت سبز نیست» (الراوی، ۲۰۱٦: ۱۱).

در اینجا، اگر بند فوق را برابر با این روش در رمان در نظر گرفته شود، همانطور که گفته شد از روی تعمد و بنابر اتخاذ شیوه پست‌مدرنیستی (شروع رمان بدون مقدمه‌سازی‌های مرسوم در رمان کلاسیک و رمان مدرن) انتخاب شده است (مک‌کاریک، ۱۳۸۵: ٤۳) و نویسنده بدون مقدمه‌ای، وارد بدنه روایت شده است. شخصیت‌هایی کودکانه که با گفتاری کودکانه سخن می‌گویند در آغاز چندان قابل فهم نیست و با ادامه خواندن روایت مقصود مشخص می‌شود که آنها دختران آوارگان مردمان عراق در خلال جنگ آمریکا و عراق هستند و نویسنده با این نقض روش ذهن خواننده را به فضای موجود در آنجا متوجه می‌سازد. همچنین استفاده از زبان عامیانه که به نوعی نقض اصل روش است برای نشان دادن ارتباط موضوع روایت که جنگ و آسیب‌های آن به طبقه متوسط و پایین جامعه است. نویسنده در همان آغاز بچه‌هایی که با مادرشان و با همدیگر به زبان عامیانه سخن می‌گویند به همان شکل و برای تبعیت از شیوه واقع‌گریانه به تصویر کشیده است تا مفاهیم گفتمانی رمان خود را با این نقض اصول به خواننده القا کند.

عشق و بیان صحنه‌های عاشقانه و تشکیل خرده‌داستان‌های رمانتیک، بخش عظیمی از داستان ساعت بغداد شهد الراوی را به خود اختصاص داده است. نویسنده از این شگرد، برای اصرار بر وجود زندگی و حرکت در پناهگاه‌های عراقی سود جسته است. بیان چنین رویدادها و خرده داستان‌هایی در قیاس با کلیت داستان یک نقض روش محسوب می‌شود که در گذشته بلاغت عربی قدیم تحت عنوان «افتنا»ن از آن یاد می‌کردند و ابیاتی از معلقه عنترۀ بن شداد را به عنوان شاهد مثال برای آن ذکر می‌کردند. (الزجاج، ۱٤۰۸: ۲۹۱) در رمان ساعت بغداد نیز همان نظم پایدار است و نویسنده از همان قاعده برای روایت‌پردازی اثر خود بهره گرفته است. در درون این خرده روایت‌ها، گفتگوهایی با نقض اصل روش بیان شده است. به عنوان مثال در نمونه زیر گفتگو عاشقانه دو شخصیت داستان، نادیه و احمد، به طرز غیر منتظره‌ای، شکل فلسفی به خود گرفته است:

«قلتُ له: نحن على ظهر السفينة. فقال لي: هل هناک سفينة من دون قبطان. قلتُ له: لا أعرف فقال لي: هل هناک سيّارة تمشي من دون سائق. فقلتُ له: لا. فقال لي: أنا السائق، أنا من يقود هذه السفينة. قلتُ له: لكن هذه السفينة لاتتحرک ضحک و قال لي: أنا سائق السفينة التي لاتتحرک، مهمتي الوحيدة هي أن أجعلها لا تتحرک. فقلت له: ما فائدة السفينة التي لا تتحرک. شرب شايه وأدار قدحاً جديداً لنفسه وقال: إنها متوقفة هنا لكي ينزل منها المسافرون قلت له: وأين له ستذهب أنت إذا نزل منها الجميع»

(ترجمه) «به او گفتم ما در پشت کشتی هستیم. به من گفت: آیا کشتی بدون ملوان هم داریم. گفتم: نمی‌دانم. به من گفت: آیا ماشینی بدون راننده داریم. به او گفتم: خیر. به من گفت: من راننده هستم، من کسی هستم که این کشتی را می‌چرخاند. به او گفتم: اما این کشتی حرکت نمی‌کند. خندید و به من گفت: من راننده کشتی هستم که حرکت نمی‌کند، وظیفه من است که کشتی را بدون حرکت نگه دارم. به او گفتم: پس هنگامی که مسافران پیاده شدند، کجا می‌روی؟» (الراوی، ۲۰۱٦: ۳۵)

این گونه از نقض روش‌ها، تجربه زیسته با جنگ را در شرایط مختلف زندگی منعکس می‌سازد. اینکه عشق و روابط رمانتیک با توجه به شرایط جنگ و خرابی، غنا و مفهوم متعالی‌تری به خود گرفته است. همچنین نقض روش در اینجا از آغاز شکل‌گیری یک داستان عاشقانه برای جذب مخاطب به کار رفته است و شخصیت داستانی با تمثیل کشتی و کشتی‌بان، به فضای اضطراب‌آور جامعه اشاره کرده است که امکان هر گونه تغییر و تحولی در آن وجود دارد.

نتیجه

با توجه به آنچه گذشت، بررسی و واکاوی نظریه اصول همکاری گرایس در رمان ساعت بغداد نشانگر نتایج ذیل است:

۱. نقض اصل کمیّت متأثر از جنگ، اشغال، محاصره و حوادث فرعی جاری در رمان رخ داده است. نویسنده گاهی برای بیان نوعی از درماندگی یا تجسم بهتر و مؤثرتر رویدادهای جنگ به نقض اصل کمّیت و گاهی هم برای ایجاد پویایی و نشان دادن حرکت آرام زندگی در زیر اشغال و بمباران، گفتگوهای امیدبخش، آرمانی و عاشقانه مبتنی بر نقص کمیّت ارائه شده است.

۲. نقض اصل کیفیت در رمان ساعت بغداد، ابتدا به دلیل ژانر تخیّلی اثر و سپس به دلیل گرایش واقع‌گرایی و سوم به دلیل بازتاب جهان کودکان با همان شکل و شمایل به‌طور فراوان در اثر رخ‌داده است. اصل واقع‌گرایی سبب شده تا نویسنده تلاش کند، جهان جاری در پناهگاه‌های عراقی همراه با شخصیت‌های کودکانه را با همان شکل به‌طور خام و طبیعی ارائه دهد و از تلاش برای خروج اثر از ساختار طبیعی و فطری خودداری کند.

۳. نقض اصل ارتباط در رمان ساعت بغداد بنابر شیوه جدید و مبتکرانه نویسنده دیده می‌شود. شخصیت‌هایی که خسته از جنگ و آوارگی‌اند و موضوع را از جنگ به جهت دیگری منتقل می‌کنند و غیر مرتبط با آن سخن می‌گویند. شخصیت-هایی که به دامان عشق و قصه‌های رمانتیک روی می‌آورند تا کمی از شدّت و حدّت جنگ کاسته شود و روحیه آنها عوض شود. موارد جزئی‌تری که نویسنده به بیان پاره‌گفتارهایی غیر مرتبط با فضای کلی رمان و همچنین پاره‌گفتارهای سابق و لاحق می‌آورد تا گفتمان اثر را به درستی منتقل کند.

٤. نقض روش در رمان ساعت بغداد در موارد مختلفی عنوان شده است. استفاده از زبان عامیانه، استفاده از شیوه‌های پست‌مدرنیستی، استفاده از موضوعات حاشیه‌ای و فرعی همچون موضوعات رمانتیک و طالع‌بینی نسبت به موضوع جنگ و محاصر از جمله شگردهایی برآمده از نقض روش است که نویسنده برای القا مضامین و تقویت گفتمان اصلی رمان،

یعنی ترسیم زندگی و حرکت در پناهگاه‌ها، پدید آوردن اثری نو و مبتکرانه، تقویت و نشان دادن نحوه شکل‌گیری گفتمان مهاجرت در میان افراد زیسته در جنگ به‌کاربرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. George Likoff
۲. John Austin
۳. John Searle’
٤. Paul Herbert Grice
٥. George Yule

کتابنامه

۱. آقاگل زاده، فردوس. (۱۳۸۵). **تحلیل گفتمان انتقادی**، چ۱، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲. ابراهیم، عبدالله.(۲۰۰۵). **موسوعة السرد العربية**، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
۳. التلاوی، محمد نجیب.(۲۰۰۰). **وجهة النظر في روايات الاصوات العربية**، دمشق: منشورات اتحاد کتاب العرب.
٤. حامد أبو زيد، نصر. (۲۰۰۸). **اشكاليات القراءة وآليات التأويل**. الطبعة الثامنة، المغرب: المركز الثقافي العربي، دار البيضاء.
٥. الراوي، شهد. (٢٠١٦). **ساعة بغداد**، لبنان: دارالحكمة.
٦. الزجاج، ابراهيم بن السري.(١٤٠٨). **معاني القرآن واعرابه**، تحقيق: عبدالجليل شلبي، بيروت: عالم الكتب.
۷. صانعی‌پور، محمدحسن.(۱۳۹۰). **مبانی تحلیل گفتمان در قرآن کریم**، چ۱، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق(ع).
۸. صفوی، کورش. (۱۳۹۲). **معنی‌شناسی‌کاربردی**، چ۲، تهران: انتشارات همشهری.
۹. عزام، محمد. (۲۰۰۵). **شعرية الخطاب السردي**، دمشق: منشورات اتحاد کتاب العرب.
۱۰. قائمی‌نیا، علیرضا.(۱۳۸۹). **بیولوژی نص نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن**، چ۱، تهران: سازمان پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
۱۱. مک‌کاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). **دانش‌نامۀنظریه‌هایادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۲، تهران: آگه.
۱۲. لاینز، جان.(۱۳۹۱). **درآمدی بر معناشناسی زبان**، ترجمه کورش صفوی، چ۱، تهران: علمی.
۱۳. رجبی، زهرا .(۱۳۹۷). «بررسی و تجلیل گفتگو-های سوره یوسف (ع) در قرآن بر اساس نظریه گرایس»، پژوهش های زبان شناختی قرآن. سال هفتم، شماره دوم، صص ۳۵-۵۰. Doi:10.22108/nrgs.2019.115628.1393
۱٤. صیادی نژاد، روح الله و حسن شاهی، سعیده. (۱۳۹۸). «بررسی تلویح گفتار در نمایشنامه «گنجشک گوژپشت محمد الماغوط»، نشریه زبان و ادبیات عربی، دوره یازدهم. شماره ۲. صص ۳۵-۵۰. Doi:10.22067/jall.v11i2.50048
۱۵. محمدی، اویس. (۱٤۰۲). «خوانشی روانکاوانه از الصبار بر اساس نظریۀ شخصیت فروید»،نشریه زبان و ادبیات عربی ، دوره پنجم،شماره۲، صص ٤١-٥٦. Doi:/10.22067/jallv15.i2.2302-1230

16. Grice, H. P. (1975), Utterer's Meaning, Sentence Meaning and Word Meaning. In foundations of language, **international Journal of Lanuguage and Philosophy**, Vol. 4, D. Reidel Publishing Company: Dordrecht-Holland.

17. Grice, H. P (1975), "Logic and Conversation". **In Syntax and Semantics**, Vol.3 Speech Acts. Eds, Peter Cole and Jerry L. Morgan, New York, San Francisco and London: Academic Press.
18. Leech, G. (1983), **Principles of pragmatics**,London: Longman.
19. Levinson, S.C (1983**), Pragmatics**, Cambridge: Cmbridge University Press.

Reference

Abu Zaid. N.H. (2008). *Difficulties in Reading and Reading Mechanisms*, Eighth Edition, Morocco: Arab Cultural Center, Dar al-Bayda. [In Arabic].
Aghagolzadeh F. (2006). *Critical Discourse Analysis*, First edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].
Al-Zajjaj. I. (1987). *Ma'ani al-Qur'an wa Araba*, Research: Abd al-Jalil Shalabi, Beirut Alam al-Kutub. [In Arabic].
Azzam. M. (2005). *Poetics of Narrative Discourse*, Damascus: Arab Writers Union Publications. [In Arabic].
Al-Rawi. S. (2016). *Baghdad Clock*, Lebanon: Dar Al-Hikma. [In Arabic].
Al-Tallawi. M. N. (2000). *The Point of View in the Narrations of Arab Voices*, Damascus: Publications of the Arab Writers Union. [In Arabic].
Ebrahim. A. (2005). *Encyclopedia of Arab Narratives*, Beirut: Arab Institute for Research & Publishing. [In Arabic].
Ghaeminia. A. (2010). *Semiotics Text Biology and Qur'an Tafsir*, first edition, Tehran: Islamic Culture and Thought Research Organization[In Persian].
Lines. J (2013). *An Introduction to Language Semantics*, translated by Koresh Safavi, first edition, Tehran:Elmi. [In Persian].
McCarrick. I. R. (2006). *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Naboi, 2nd edition, Tehran: Agh. [In Persian].
Mohammadi. O. (2023). A psychoanalytic reading of Al-Sabar based on Freud's personality theory", *Arabic language and literature*,15(2) ,41-56 doi:/10.22067/jallv15.i2.2302-1230. [In Persian].
Rajabi. Z. (2019). Reviewing and Analyzing the Conversations of Yousef (A.S) Surah in Quran Based on Grice Theory, *Linguistic Research in the Holy Quran*, 7(2), 35-50.
Doi: 10.22108/nrgs.2019.115628.1393. [In Persian].
Saneipour. M. H. (2018). *The Basics of Discourse Analysis in the Holy Quran*, First Edition, Tehran: Imam Sadiq University Press. [In Persian].
Safavi. K. (2012). *Applied Semantics*, second edition, Tehran: Hamshahri Publications. [In Persian].
Sayadinejad. R. and Hassa Shahi. S. (2018). Investigating Conversational Implicature in Mohammad al-Maghout Humpback Sparrow Play, *Arabic Language and Literature*, 11(2) 35-50. Doi: 10.22067/jall.v11i2.50048. [In Persian].

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.4 Serial Number. 35 page:6

The Semantics of Grice's four principles in Shahd al-Ravi's novel Saat Baghdad

Doi:10.22067/jallv15.i4 .2401-1371

Ezzat Molla Ebrahimi [6]
Professor in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran.

Parvaneh Salehani Farsani
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Iran.

Received: 21 November 2023 ▌Received in revised form: 14 January 2024 ▌Accepted: 6 March 2024

Abstract

The violation of norms and the avoidance of conventions significantly shape narrative structure and discourse induction. Works often rely on these deviations from norms and standards for their narrative structure and discourse. In this regard, Herbert Paul Grice's (1913-1988) theory of Cooperative Principles provides a valuable framework for examining these deviations. Grice proposes four principles—quantity, quality, relation, and manner—that speakers should adhere to in both speech and writing. However, a lack of adherence to these principles within a text does not necessarily indicate weakness or a departure from literary standards. Instead, according to Grice, it creates implicit and suggestive meanings, and uncovering and analyzing these meanings is crucial for comprehending and critiquing the discourse and indices of an effective and influential work. This article, employing a descriptive-analytical approach, applies Grice's theory to Shahad Al Rawi's novel, "The Baghdad Clock" (2016), to uncover and examine the hidden meanings and underlying layers of discourse within the work. "The Baghdad Clock," written by Shahad Al Rawi, a young Iraqi female writer, revolves around the theme of war and occupation in recent decades in Iraq. Al Rawi, driven by social and political concerns, narrates the lives of women citizens within her society. The research results indicate that the author strategically violates each of Grice's four principles throughout the novel to accurately depict the discourse of war and the nuances of character portrayal.

Keywords: Linguistics, Principles of Cooperation, Polygraphy, Shahd Al-Rawi, Saat Baghdad.

6. Corresponding Author. Email: mebrahim@ut.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.4 Serial Number. 35 page:5

Ideological contrasts and synonyms of the ode to the will of life by Abu al-Qasim al-Shabi Based on the perspective of Leslie Jeffries

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2311-1336

Rahman Navazani[5]
Visiting Professor in Arabic Language and Literature of Kashan University, Kashan, Iran.

Amirhossein Rasool Nia
Associate Professor in Arabic Language and Literature of Kashan University, Kashan, Iran.

Received: 13 November 2023 ▌Received in revised form: 17 January 2024 ▌Accepted: 8 March 2024

Abstract

The creation of discourse categories, shaped by a particular worldview and narrative of the world, is inherently intertwined with linguistic processes. Confrontation and synonymy, as linguistic processes, play a significant role in shaping the worldview conveyed by texts. Leslie Jeffries (2010), a prominent linguistics researcher, has proposed a model for understanding the potential worldview impact of texts by analyzing textual contrasts and their regulation alongside established critical discourse analysis tools. Jeffries identifies various types of contrasts, including negative, transitive, superlative, shifting, privileged, explicit, parallel, and comparative, as well as relational, expressive, and metaphorical synonyms.This research investigates oppositional and synonymous structures within Abolqasem al-Shabi's "Ode to the Will of Life," employing critical stylistics to analyze the text and elucidate its underlying worldview. The analysis reveals that examining the conceptual relationships within the textual structure of oppositions and synonyms in this ode effectively illuminates worldview categories. Cognitive contrasts within the text, such as those between ambition and narrow-mindedness, exaltation and inferiority, hope and despair, struggle and resistance, and life and death, along with synonymous expressions, contribute to shaping a shared worldview of societal resistance against oppression and colonialism.

keywords: Critical stylistics, Opposition and Parallelism, Jeffries, Abulqasem al-Shabi, Arada al-Hayat, Ideology.

[5]. Corresponding Author. Email: R.navazani@grad.kashanu.ac.ir

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

Use of the character "Meysam Tammar" in contemporary Arabic poetry (Case example: the Poetry of Hassan Ale Hatit al-Amili and Jasim al-Sahayyeh)

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2305-1265

Rsoul Khammar
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Sayyed Mahdi Nouri keyzeghani[4]
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Abbas Ganjali
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Hosain Shams Abadi
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Received: 6 November 2023 ▌Received in revised form: 14 January 2024 ▌Accepted: 3 March 2024

Abstract

In contemporary literature, poets, writers, and artists have shown a special focus on symbols in their literary works, such as poems, stories, and plays. One form of symbolism is the incorporation of various historical, religious, and mythological figures in contemporary Arabic poetry. A modern poet, akin to a historian, does not solely view history through historical data but imbues historical characters with personal experiences and societal context to convey spiritual concepts and dynamic implications to readers. Meysam Tammar, a companion of the Prophet and loyal friend of Imam Ali (AS), holds significant presence in the poetry of some contemporary poets. This article examines the symbolic significance of this character in the works of two Arab poets: "Jasim al-Sahayyeh" from Saudi Arabia and "Hasan AleHatit al-Amili" from Lebanon. Given the lack of prior research on Maysham Temar's portrayal in contemporary Arabic poetry, investigating this theme is crucial. The analysis reveals that Maisham's virtues like righteousness, truthfulness, outspokenness, resilience against oppressors, and martyrdom have led modern poets to center their poems around his character. These two poets have associated themselves with Maitham in their poetry to elucidate societal issues and express their experiences, concerns, and reformist ideas beyond Maitham's persona

Keywords: Contemporary Arabic poetry, the call of Character, Meysam Tamar, Hassan aleHatit al-Amili, Jassim al-Sahayeh.

[4] .Corresponding author. Email: sm.nori@hsu.ac.ir

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

A sociological look at the encounter between self-other link based on Horton Cooley's Theory (Case study: novel of “I lead you to my other” by Aicha Arnaout)

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2404-1416

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

Abdolahad Gheibi[3]
Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

Mahin Hajizadeh
Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.

Received: 2 October 2023 ▌Received in revised form: 20 December 2023 ▌Accepted: 24 January 2024

Abstract

The concepts of self and other in the modern era have undoubtedly diverged from premodern understandings. One effective approach to comprehend this connection is through the lens of sociological formulations. Charles Horton Cooley, a prominent American sociologist, offered a distinct perspective on this issue. His empathetic, introspective approach posits the self as inherently connected to society. He argues that understanding the self is impossible outside the context of society and the reflected perceptions of others. Cooley categorizes this interconnectedness into four forms: organic dependency, the other as imagination, the looking-glass self, and the self and group as another. Each form possesses unique characteristics. This novel approach to self and other serves as the theoretical framework for the present analysis of Aicha Arnaout's novel, "I Lead You to My Other." The novel's central theme, evident in its preface, is explored through a scientific lens using Cooley's theories. This essay demonstrates that the Syrian-Albanian author was not unconcerned with Cooley's sociological ideas and proposed forms of self-other connection. Through the creation of "Saros" an invisible entity crucial to the story, Arnaout vividly portrays the encounter with an imaginary other, or "the other as imagination." Furthermore, the deep and distinct relationships Maryam, the novel's protagonist, forms with various characters exemplify the concepts of organic dependency, the looking-glass self, and the self and group as another. These details, supported by evidence from the novel, were initially outlined at the beginning of this research.

Keywords: Self, other, Horton Cooley, Aicha Arnaout, novel of “I lead you to my other”.

3. Corresponding Author Email: Abdolahad@azaruniv.ac.ir

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

The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba al-Alawi

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2210-1203

Hojjat Rasouli[2]
Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Sheler Ahmadi
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Received: 25 September 2023 ▌Received in revised form:16 December 2023 ▌Accepted: 4 February 2024

Abstract

The prominent Arabic literature critic of the 4th century AH, Ibn Tabataba al-Alawi, had a distinctive way of critiquing Arabic literature in his work "Ayar Ol-She'r." Unlike his contemporaries and predecessors, he focused on poetry as an artistic industry, emphasizing the structure and order of poetry. Through his statements, he highlighted the subtle distinctions between various literary forms such as verse, prose, and poetry. Some scholars view old Arabic criticism as form-oriented. This analysis aims to explore Ibn Tabataba's critical views within the framework of Russian formalism to determine if he can be considered a formalist critic. The research examines how Ibn Tabataba's opinions align with formalist principles and whether they support the idea that ancient Arabic literary criticism is formalistic. The study concludes that Ibn Tabataba's critical approach aligns with formalism, reinforcing the notion that old Arabic criticism is form-oriented.

Keywords: Ibn Tabataba, Ayar Ol-She'r, 4th century AH, ancient Arabic literary criticism, formalism.

[2]. Corresponding Author. E-mail: h-rasouli@sbu.ac.ir

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

Phenomenological reading of the ode of Nazik al-Mala'ika based on Husserl's theory

(A case study of the ode of Shajarat al- Qamar)

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2308-1307

Ali Pirani Shal
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

Zahra Izadi[1]
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

Received: 19 September 2023 ▌Received in revised form: 8 November 2023 ▌Accepted: 30 December 2023

Abstract

Edmund Husserl founded descriptive phenomenology with the aim of combating skepticism and relativism, advocating a return to "the things themselves" and seeking to establish philosophy as a valid science. The core of this method was to focus on phenomena and describe them without preconceived notions. However, this approach faced criticism, prompting Husserl to develop transcendental phenomenology as a response to the question of the existence and reality of the world. Transcendental phenomenology introduced complex concepts such as intentionality, epoche, noema and noesis, pure ego, lifeworld, and various levels of time, including time-consciousness. These concepts are highly abstract and often require interpretation and explanation.Despite the apparent complexity of phenomenology, applying its principles to literary works, such as poetry, can offer valuable insights. This practice can not only clarify the difficult teachings of phenomenology for a broader audience but also provide a foundation for revealing the aesthetic aspects of poetry. Therefore, this research examines the characteristics of the boy's character in Nazik al-Mala'ika's ode "Shajarat al-Qamar" (The Tree of the Moon), focusing on the abstract concept of the moon tree and tracing the semantic evolution of the moon within the poem, aligning it with the stages of change in Husserl's theory. The results show that the semantic spectrum of the moon for the boy encompasses concepts such as bird, child, and ultimately, seed. Through these stages, the pure ego (the boy) gradually reduces and internalizes the noema of the moon, culminating in the image of a seed with the potential for growth and development. This culminates in the creation of the "tree of the moon," which reflects the third level of time consciousness as described in Husserl's theory. Furthermore, this philosophical reading of the ode provides an explanation for Husserl's transcendental phenomenological turn in his later works.

Keyword: Transcendental phenomenology, Husserl, Nazik al-Mala'ika, Shajarat al-qamar.

[1]. Corresponding Author. E-mail: std_zahraIzadi@khu.ac.ir

Table of Contents

		pages
Phenomenological reading of the ode of Nazik al-Mala'ika based on Husserl's theory (A case study of the ode of Shajarat al- Qamar)	Ali Pirani Shal Zahra Izadi	**1**
The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba al-Alawi	Hojjat Rasouli Sheler Ahmadi	**2**
A sociological look at the encounter between self-other link based on Horton Cooley's Theory (Case study: novel of "I lead you to my other" by Aicha Arnaout)	Amir Farhangdust Abdolahad Gheibi Mahin Hajizadeh	**3**
Use of the character "Meysam Tammar" in contemporary Arabic poetry (Case example: the Poetry of Hassan Ale Hatit al-Amili and Jasim al-Sahayyeh)	Rsoul Khammar Sayyed Mahdi Nouri keyzeghani Abbas Ganjali Hosain Shams Abadi	**4**
Ideological contrasts and synonyms of the ode to the will of life by Abu al-Qasim al-Shabi Based on the perspective of Leslie Jeffries	Rahman Navazani Amirhossein Rasool Nia	**5**
The Semantics of Grice's four principles in Shahd al-Ravi's novel Saat Baghdad	Ezzat Molla Ebrahimi Parvaneh Salehani Farsani	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.15, No.4, winter 2023
Serial Number 35/4/192

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 Noormandi Poor

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel:
+98 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.4, Winter 2023, Serial Number 35/4/192

Phenomenological reading of the ode of Nazik al-Mala'ika based on Husserl's theory (A case study of the ode of Shajarat al-Qamar) — Ali Pirani Shal, Zahra Izadi

The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba al-Alawi — Hojjat Rasouli, Sheler Ahmadi

A sociological look at the encounter between self-other link based on Horton Cooley's Theory (Case study: novel of "I lead you to my other" by Aicha Arnaout) — Amir Farhangdust, Abdolahad Gheibi, Mahin Hajizadeh

Use of the character "Meysam Tammar" in contemporary Arabic poetry (Case example: the Poetry of Hassan Ale Hatit al-Amili and Jasim al-Sahayyeh) — Rsoul Khammar, Sayyed Mahdi Nouri, Abbas Ganjali, Hosain Shams Abadi

Ideological contrasts and synonyms of the ode to the will of life by Abu al-Qasim al-Shabi Based on the perspective of Leslie Jeffries — Rahman Navazani, Amirhossein Rasool Nia

The Semantics of Grice's four principles in Shahd al-Ravi's novel Saat Baghdad — Ezzat Molla Ebrahimi, Parvaneh Salehani Farsani

Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681