زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال شانزدهم_شمارهٔ ۲_ تابستان ۱۴۰۳_شمارهٔ پیاپی ۱۹۴/۲/۳۷

بررسی و تحلیل مفهوم ادبیّت متن و مؤلفه‌های آن از نگاه ادونیس — سمیه بیگ قلعه جوقی، سید حسین سیدی

امکان‌سنجی تحلیل شعر معاصر براساس نظریه بوطیقای فضای گاستون باشلار نمونه: تحلیل سروده‌های مصطفی جمال‌الدین — الهام بابلی‌بهمه، سید محمد رضی مصطفوی‌نیا

بررسی مهارتهای تفکر انتقادی براساس رویکرد یادگیری ویگوتسکی مطالعه موردی داستان‌های کودک «تغرید النجار» — آزاده قادری، علی اصغر یاری اصطهباناتی

تحلیل جادوی مجاورت در آفرینش موسیقی و معنا در حماسه «مجد الاسلام» اثر احمد محرم با تکیه بر نظریه شنیعی کدکنی — رمضان رضائی، زهرا نصری، محمدرضا اسلامی

خوانش اسطوره‌بنیاد ترامتنیت در سروده های عبدالکریم کاصد — بهار صدیقی

واکاوی عناصر مثلث عشق استرنبرگ در طوق‌الحمامه ابن‌حزم اندلسی — حسن اسماعیل‌زاده باوانی، عبدالمبین سوری

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیات عربی

سال شانزدهم_شمارهٔ ۲_ تابستان ۱۴۰۳_شمارهٔ پیاپی ۱۹۴/۲/۳۷

زبان و ادبیات عربی

(علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد

مدیر مسؤول: دکتر سید حسین سیدی

سردبیر: دکتر سید حسین سیدی

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

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

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

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

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

طراحی جلد و صفحه‌آرایی: عمادالدین طالبی مظاهری

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

تلفن: ۰۹۰۳۳۶۲۹۵۳۳ ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۳ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳

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

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

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

بسم الله الرحمن الرحيم

زبان و ادبیّات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹۶ مورّخ ۱۳۸۷/۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال شانزدهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۳

شمارهٔ پیاپی ۱۹۴/۲/۳۷

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه دواج (DOAJ)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- خدمات اطلاعاتی ابسکو (Ebsco)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (civilica)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)
- پایگاه مجلات تخصصی نور (Noormags)
- پایگاه ارزیابی نشریات (MIAR)

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله در نشریه زبان و ادبیّات عربی

۱- مقاله باید حاصل کار نویسندهٔ آن باشد.
۲- مقاله یا چکیدهٔ آن نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
۳- مقاله نباید قبلاً یا همزمان برای ارزیابی به مجلهٔ دیگری ارسال شده باشد یا بشود.
٤- هر گونه مسؤولیت علمی و اخلاقی مربوط به تحقیق و مطالب مقاله با نویسنده مقاله است.
(فرم مربوط به تعهد موارد فوق باید با امضای نویسنده اصلی همراه با مقاله ارسال شود.)
٥- حق ویراستاری برای نشریّه زبان و ادبیّات عربی محفوظ است.
٦- تأیید مقاله برای چاپ، مشروط به نتیجه ارزیابی داوران و نظر هیأت تحریریه است.
۷- 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 علی‌اکبر احمدی چناری ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل)

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

۳. دکتر امید ایزانلو ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر بجنورد)

٤. دکتر حسین ایمانیان .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

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

٦. دکتر علی صیادانی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)

۷. دکتر روح‌الله صیادی نژاد ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

۸. دکتر زین العابدین فرامرزی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبدکاووس)

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

۱۰.دکتر آزاده قادری ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه باهنر کرمان)

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

۱۲.دکتر اویس محمدی ..... (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبدکاووس گلستان)

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

۱٤.دکتر علی نجفی ایوکی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان)

۱٥.دکتر علی‌اکبر نورسیده ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان)

فهرست مندرجات

		صفحه
بررسی و تحلیل مفهوم ادبیّت متن و مؤلفه‌های آن از نگاه ادونیس	سمیه بیگ قلعه جوقی سید حسین سیدی	۱۸-۱
امکان‌سنجی تحلیل شعر معاصر براساس نظریه بوطیقای فضای گاستون باشلار نمونه:تحلیل سروده‌های مصطفی جمال‌الدین	الهام بابلی‌بهمه سید محمد رضی مصطفوی‌نیا	۳۵-۱۹
بررسی مهارتهای تفکر انتقادی براساس رویکرد یادگیری ویگوتسکی مطالعه موردی داستان‌های کودک «تغرید النجار»	آزاده قادری علی اصغر یاری اصطهباناتی	۵۲-۳۶
تحلیل جادوی مجاورت در آفرینش موسیقی و معنا در حماسه «مجد الاسلام» اثر احمد محرم با تکیه بر نظریه شفیعی کدکنی	رمضان رضائی زهرا نصری محمدرضا اسلامی	۷۳-۵۳
خوانش اسطوره‌بنیاد ترامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد	بهار صدیقی	۹۳-۷٤
واکاوی عناصر مثلث عشق استرنبرگ در طوق‌الحمامه ابن‌حزم اندلسی	حسن اسماعیل‌زاده باوانی عبدالمبین سوری	۱۱۱-۹٤

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱٤۰۳، صص:۱۸-۱

بررسی و تحلیل مفهوم ادبیّت متن و مؤلفه‌های آن از نگاه ادونیس

(پژوهشی)

سمیه بیگ قلعه جوقی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران)

سید حسین سیدی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2105-1049

چکیده

مفهوم ادبیّت‌متن و مؤلفه‌های آن، یکی از بحث‌برانگیزترین موضوعات در حوزه نقد ادبی به شمار می‌رود که علی‌رغم تلاش‌های فراوان ناقدان و ادیبان هنوز برای آن تعریفی قطعی و مشخص ارائه نشده است؛ ادونیس نظریه‌پرداز و منتقد برجسته عرب، یکی از معدود ناقدانی می‌باشد که توانسته درباره ادبیّت نظریات جدیدی را مطرح سازد. دیدگاه‌های وی در این عرصه از حوزه‌ی تعاریفی محدود، پیرامون شعر خارج گشته و وارد حوزه وسیع‌تری یعنی تئوری ادبیات گردیده است؛ لذا در مقاله حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی، مفهوم ادبیّت و مؤلفه‌هایش را این بار از نگاه ادونیس موردمطالعه قراردادیم. آنچه بر ضرورت انجام چنین پژوهشی تأکید می‌کند، آن است که یافتن دیدگاه ویژه‌ی ادونیس نسبت به موضوع ادبیّت و مؤلفه‌های آن زمینه‌ساز درک صحیح‌تر نظریه شعر وی و برجسته ساختن جایگاه منحصربه‌فردش به‌عنوان یک نظریه‌پرداز ادبی می‌گردد؛ ازاین‌رو هدف نگارندگان در این پژوهش تبیین سازی مفهوم ادبیت از منظر ادونیس می‌باشد که در راستای تحقق آن ابتدا، به تبیین مفهوم ادبیّت و مهم‌ترین مؤلفه‌های آن را با تکیه‌بر نظرات ناقدان عربی و غربی پرداختیم سپس از طریق مقایسه این مبانی، با نظریات ادبی ادونیس تلاش نمودیم تا به دیدگاه ادبیّت وی دست‌یابیم. نتایج پژوهش حاکی از آن می‌باشد که ادونیس در نظریه ادبیتش واژه‌ی شعریت را معادلی برای ادبیّت قرار داده و بمانند ناقدان غربی و عربی از ادبیّت به‌عنوان نظریه‌ای برای تأمل در داوری‌های زیبایی‌شناختی متن بهره گرفته است بعلاوه ازنظرش مرحله کتابت، به‌مثابه حلقه پیوند میان مرحله اول (شفاهی) با مرحله سوم، (نوگرایی ادبی) می‌باشد و شعر در این مرحله به ساختاری باز با دیدگاه‌های متعددی تبدیل می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: نظریه‌های ادبی، مفهوم ادبیّت، مؤلفه‌های ادبیّت، ناقدان عربی و غربی، ادونیس.

تاریخ دریافت:۱٤۰۲/۱۱/۵ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۲/۲۷ تاریخ پذیرش:۱٤۰۳/۵/٤

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

۱. مقدمه

بی‌تردید ادبیّت متن از مفاهیمی است که عمدتاً با تعاریف فرمالیستی شناخته می‌شود زیرا این اصطلاح برای اولین بار از سوی فرمال‌ها در ادبیات مطرح شد لیکن بررسی‌ها نشانگر آن است که ریشه‌های بررسی ادبیّت بسیار پیش‌تر، یعنی از آغاز تاریخ پژوهش‌های ادبی وجود داشته زیرا ناقدان و بلاغت‌دانان از دیرباز همواره به دنبال ارائه راهکارهایی برای تمیز دادن متن ادبی از غیرادبی و تعیین مرزهای شعر و نثر و نیز درصدد ادبی ساختن هرچه بیشتر متن بوده‌اند لذا از زمان گذشته تا به امروز ناقدان بسیاری در محافل ادبی، مبحث ادبیّت را موردتوجه خویش قرار داده و همگی به دنبال یافتن پاسخ این سؤال بوده‌اند که واقعاً چه چیزی از یک متن، اثری ادبی و هنری می‌سازد؛ ادونیس شاعر برجسته عرب، یکی از معدود ناقدانی می‌باشد که در ضمن آثار نقدی‌اش به این مهم پرداخته و طرحی نو برای آن درافکنده است. دیدگاه‌ها و اندیشه‌های مختلف وی در این عرصه توانسته از حوزه‌ی تعاریفی محدود، پیرامون شعر، شعر نو و... خارج و وارد حوزه وسیع‌تری یعنی تئوری ادبیات گردد؛ لذا در مقاله حاضر بر آن گشته‌ایم تا مفهوم ادبیّت‌متن و مؤلفه‌های آن را از منظر ادونیس مورد کندوکاو قرار دهیم، بررسی این مؤلفه‌ها می‌تواند زمینه مناسبی برای درک هرچه بهتر و بیشتر ایدئولوژی‌های فکریِ صریح یا پنهانِ وی را فراهم سازد.

در توضیح چارچوب و اساس پژوهش باید گفت: در این جستار که بر تبیین سازی مفهوم ادبیت و مؤلفه‌های آن با تکیه‌بر دیدگاه‌های ادبی ادونیس، تأکید می‌نماید. ابتدا، مفهوم ادبیّت، از گذشته تا به امروز را موردبررسی قرار می‌گیرد سپس در جهت درک مؤلفه‌های ادبیت از منظر ادونیس به بررسی بنیادین‌ترین مؤلفه‌های ادبیّت از منظر ناقدان عربی و غربی در سه محور اصلی شعریت، تمایز زبان ادبی از زبان روزمره و زیبایی‌آفرینی اقدام می‌گردد و درنهایت با بهره‌گیری از این مؤلفه‌ها و استناد نمودن به دیدگاه‌های ادبی ادونیس پرده از الگوی ادبیّت وی برداشته می‌شود. در این بخش به بررسی نقش و تأثیر چهار محور بنیادین یعنی زبان شفاهی جاهلی، فضای قرآنی، نوگرایی و زیبایی‌آفرینی در نظریه ادبیت ادونیس پرداخته می‌شود.

۱.۱. پرسش‌های بنیادین

از برجسته‌ترین پرسش‌هایی که این پژوهش در پی پاسخگویی به آن‌ها برآمده است به شرح زیر می‌باشد:

۱. مؤلفه‌های ادبیّت متنی که در دو حوزه زیبایی‌شناسی و زبان‌شناختی در نظریه ادونیس مطرح می‌شود، کدام است؟

۲. ادونیس در نظریه ادبیّت خود به چه میزان از دیدگاه‌های ناقدان عرب و غربی بهره گرفته است؟

اما فرضیه‌های پژوهش که در برابر سؤالات ذکرشده مطرح می‌گردد:

۱. ادونیس به‌عنوان شاعر و نظریه‌پرداز دیدگاه ویژه‌ای در حوزه ادبیّت‌متن دارد و به هر دو بعد زیبایی‌شناسی و زبان‌شناختی توجه دارد.

۲. با توجه به پژوهش‌های اولیه، به نظر می‌رسد، ادونیس در نظریه ادبیّت‌متن خود بهره بسیاری از دیدگاه‌های ناقدان عرب و غربی گرفته است.

۲.۱. پیشینه پژوهش

هرچند مبحث ادبیّت در حوزه نقد ادبی بحث چندان تازه و نوظهوری به شمار نمی‌آید و در سال‌های اخیر توجه پژوهشگران بسیاری را به خود جلب نموده اما بررسی این موضوع از گذرگاه دیدگاه‌های ادبی ادونیس هنوز امری، کاملاً ثانوی و حاشیه‌ای باقی‌مانده است. لذا جهت درک صحیح‌تر مؤلفه‌های ادبیّت متن و خصوصاً دیدگاه‌های ادبی ادونیس در باب آن، ضرورت ایجاب می‌کند تا پژوهش مستقلی دراین‌باره انجام دهیم. ازجمله مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در این راستا انجام‌شده، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

-فرشید ترکاشوند (۱۳۹۲) در مقاله «تحلیل رویکرد متن‌محور در نظریه‌پردازی‌های مجله لبنانی شعر با تکیه‌بر اندیشه‌های ادونیس» ، به بررسی تأثیر گرایش‌های آزادمنشانه مجله شعر و رویکردهای فرا واقعیت آن در ایجاد نمودن ساختارهای فکری مستقل پرداخته و تلاش نموده از ره گذر تحلیل و اثبات رویکرد متن‌محور در نظریه‌پردازی‌های این جریان، چگونگی نوگرایی در آن‌ها را بیان سازد؛ وی بخش پایانی این مقاله را به موضوع ادبیّت متن از نگاه سردمداران مجله شعر ازجمله ادونیس اختصاص داده و به‌صورت بسیار کوتاه و مختصر در رابطه با آن سخن رانده است.

-حسام حاج مؤمن (۱۳۹٤) در مقاله «ساختار نمود یابی ادبیّت در متون ادبی؛ رهیافت زیبایی شناسیک» می‌کوشد تا با ارائه تعریفی از ادبیات به مؤلفه‌های بنیادین آن دست یابد. وی در این فرآیند در چارچوب فلسفه هنر به مؤلفه‌های ادبیّت رویکردی زیبایی شناسانه می‌نماید و در تعیین مؤلفه‌های ادبیّت از آراء پیتر لامارک، فیلسوف انگلیسی مدد می‌جوید.

-د.حسن ابراهیم الأحمد (۲۰۱۵) در کتابش با عنوان «(الأدب و الأدبية دراسة نظرية و تطبيقية إنشائية التوحيدی أنموذجا)» سعی می‌کند تا به‌واسطه ذکر نمودن نمونه متن‌هایی از ابو حیان توحیدی به مطالعه دو اصطلاح ادب و ادبیّت بپردازد. وی باب اول کتاب خود را به‌صورت کامل، اختصاص به تبیین سازی این دو اصطلاح نموده و آن‌ها را از زاویه نقد معاصر عربی و غربی و نیز از زاویه نقد گذشته موردبررسی قرار داده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۱.۲. تبارشناسی واژه ادبیّت متن

برای درک مفهوم ادبیّت قبل از هر چیز، بهتر است مبادرت به تحلیل ریشه‌شناختی‌اش نماییم. در زبان انگلیسی از واژه ادبیّت به «Literariness» تعبیر می‌گردد که ازنظر ریشه‌شناسی، «از واژه لاتین «Literatura» یا «Litteratura» گرفته‌شده و به معنای یادگیری، نوشتاری و گرامری می‌باشد، در حقیقت واژه‌نامه «Letter» نیز از ریشه همین واژه «Litera/ Littera» اخذشده است» (Rayneard,2011,p13)؛ این واژه ازنظر اصطلاحی در قلمرو اصطلاحات ادبی قرار می‌گیرد لذا یافتن معنای آن تنها در واژه‌نامه‌های مخصوص اصطلاحات ادبی امکان‌پذیر می‌باشد؛ در این فرهنگ‌ها همگی،"واژه ادبیّت را مرتبط با اندیشه‌های اولیه رومن یاکوبسن و مکتب فرمالیسم دانسته‌اند و ادبیّت درواقع همان هدف فرمالیست‌ها از مطالعات ادبی می‌باشد که به دنبال ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ای بودند که یک اثر و کار معین را به اثری ادبی تبدیل می‌ساخت" (CUDDON,2013,p402; Bressler,2011,p49).

هرچند آن‌چنان‌که بیان شد، واژه ادبیّت تا زمان رونمایی آن توسط یاکوبسن از موجودیتی بالفعلی برخوردار نبوده اما باید گفت بالقوه در نهان واژه دیگری وجود داشته است. «واژه شعریت «Poetic» که در زبان عربی بانام‌های مختلفی ازجمله «الشعرية، الانشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الابداعی، فن الشعر و...» (ناظم، ۱۸:۱۹۹٤) ترجمه‌شده همان واژه‌ای است که می‌توان ادعا کرد، شباهت معنایی بسیار زیادی به واژه ادبیّت دارد؛ در زبان عربی نیز شاهد هستیم، معادل دقیقی برای واژه ادبیّت که بیشتر آن را «الأدبية» می‌نامند وجود ندارد و پژوهشگران از همان معادل‌های لفظ Poetic در ترجمه‌اش بهره گرفته‌اند از آن جمله عبدالسلام المسدی که در کتاب خود با عنوان «الأسلوب و الأسلوبيه» اصطلاح انشائیهٔ را معادلی برای ادبیّت قرار داده است » (۱۳۰:۲۰۰٦)؛بنابراین چنانچه به واژه‌های شعریت و ادبیت ازنظر مفهومی توجه کنیم، درخواهیم یافت مفهوم شعریت بسیار به ادبیّت نزدیک بوده و پیوند بسیار تنگاتنگی میان آن‌ها وجود داشته است، همان‌طور که دکتر حسن ناظم دراین‌باره می‌گوید«هر دو واژه از یک هدف برخوردار بوده‌اند و آن بررسی علمی قوانین ابداع در ادبیات بود البته، اصطلاح ادبیّت در برابر شعریت محبوبیت کافی‌ای برای گسترش و پذیرش پیدا نکرد؛ لذا مفهوم شعریت به‌سرعت در میان ناقدان محبوب شد و حتی استعمال آن بر واژه ادبیّت سیطره یافت؛ پس ادبیّت مفهومی موازی با مفهوم شعریت در هدف و- تا حدی – در روش‌هایش می‌باشد، علی‌رغم دشواری در تعیین مرزهای آن‌ها و بیان رابطه‌شان، باید گفت ادبیّت یک مفهوم نظری مستقل برای بیان علمی ادبیات است و نگاه دقیق به استراتژی شعریت نشان می‌دهد: ادبیّت موضوع حتمی آن است تا زمانی که شعریت تنها ویژگی‌هایی در خطاب ادبی را بیان نماید و این ویژگی‌ها موجب افزایش ادبیّت گردد علاقه شعریت به ادبیّت رابطه روش (منهج) به موضوع می‌باشد» (ناظم، ۱۹۹٤: ۳٦).

۲.۲. گذاری بر مفهوم ادبیّت متن از منظر ناقدان عرب و غربی

تلاش ناقدان عرب‌زبان و نیز غربی برای یافتن مفهوم ادبیّت از ابتدایی‌ترین مراحل تاریخ پژوهش‌های ادبی آغاز گشت یعنی سال‌ها، بسیار دورتر از آن زمانی که صورت‌گرایان موفق شدند تا واژه ادبیّت را در محافل ادبی به منصه ظهور رسانند؛ ناقدان عرب در این راستا، بارها در آثار خود اقدام به تبیین سازی مفهوم شعر از غیر شعر و نیز تعریف ساختن مفهوم لفظ در برابر معنا (همان شکل در برابر محتوا) نمودند، اقدامی که درواقع، در جهت ارزش‌یابی اشعار و افزایش میزان ادبیّت و تأثیرگذاری آن‌ها بر مخاطب انجام می‌شد و سرانجام سبب توجه این ناقدان به فرم و زیبایی‌های فرمی گشت البته گوناگونی دیدگاه‌های آنان در باب رابطه‌ی میان لفظ و معنا و جایگاهشان در افزایش ادبیّت سبب گشت تا آرای آن‌ها کاملاً هم‌رأی یکدیگر نباشد؛ برخی همانند ابن رشیق در سخنانشان **معنا را بر لفظ برتری** می‌دادند و دراین‌باره می‌گفتند: «کلام و سخن بدون معنی همچو جسمی بدون روح است»(۸۰:۱۹۰۷) و برخی دیگر بمانند جاحظ **جانب لفظ را بر معنا** ترجیح می‌دادند پس می‌گفتند: «معانی بر سر راه افتاده‌اند و همگان اعم از عرب و عجم، شهری و روستایی آن‌ها را می‌شناسند و نیکویی تنها در به‌کارگیری وزن درست و راست، انتخاب الفاظی برگزیده همراه با فصاحت و روانی مناسب و... است» (۱۳۲:۱۹٦۵ و ۱۳۱)؛ اما گروهی دیگر همچو قدامه و ابن قتیبه نقش معنا را بمانند لفظ مهم پنداشتند و می‌گفتند: «دست یافتن به یک شعر خوب علاوه بر لفظ خوب، نیاز به معنای خوب دارد... و عدم تناسب میان لفظ و معنا سبب اخلال و کاهش ادبیت کلام می‌گردد» (قدامة، د.ت: ۵ تا ٦۵)؛ این شیوه به‌وسیله

ناقدانی همچو جرجانی و ابو هلال عسگری امتداد یافت که درنهایت منجر به ایجاد **اعتقاد تلازم میان لفظ و معنا** گشت؛ لذا می‌توان گفت ناقدان عرب کوشش‌های ممتدی برای یافتن مفهوم ادبیّت و معیارهای آن انجام داده‌اند که این امر آن‌ها را به‌سوی مباحث مختلف زیبایی‌شناسی کشانید.

ادبیّت از منظر ناقدان غربی نیز بمانند عرب‌ها از دیرباز به‌عنوان نظریه‌ای برای تأمل در داوری‌های زیبایی‌شناختی متن مطرح گشت و جریان تطور آن را می‌توان در لابه‌لای اندیشه‌های نحله‌های مختلف فلسفی و زبانشناسی مورد کندوکاو قرارداد؛ مفهوم زیبایی و زیبایی‌شناسی در حقیقت یکی از مفاهیم بسیار بحث‌برانگیز در علوم فلسفی و هنری به شمار می‌رود که با عناوین مختلفی از سوی فیلسوفان و هنرمندان موردبحث و بررسی قرارگرفته است. این مفهوم توانسته ادبیات و برجسته‌ترین نظریه‌های نقد ادبی را تحت تأثیر شاخص‌های خود قرار دهد و بارقه‌هایی از نقد زیبایی‌شناسی را در آن‌ها بپروراند. از رحم زیبایی‌شناسی فلسفی و هنری، دکترین‌های متعدد زبانشناسی‌ای همانند فرمالیسم، ساختارگرایی و شالوده شکنی و... زاییده شده است(Rayneard,2011) ؛ چنانچه شاخصه‌های فرمالیسم (صورت‌گرایی) را در کنار شاخصه‌های زیبایی‌شناسی موردبررسی قرار دهیم، مؤید آن است که فرمالیسم و زیبایی‌شناسی از رابطه و پیوند بسیار نزدیکی برخوردار هستند و صورت‌گرایان مایه‌های اصلی خود را از نظریه‌های زیبایی شناسانه گرفته‌اند؛ لازم به ذکر است نگارندگان، در میان نظرات بسیارِ ناقدان غربی در باب ادبیت و مؤلفه‌های آن، ترجیح دادند، به دلیل نقش و اهمیت برجسته فرمالیست‌ها، منحصراً به دیدگاه‌های فرمال‌ها تکیه نمایند لذا پیش از هر چیز، این مکتب را به‌صورت خلاصه معرفی می‌کنیم.

"اصلی‌ترین خاستگاه فرمالیسم در نقد ادبی به قبل از انقلاب روسیه یعنی فعالیت‌های حلقه زبانی مسکو و گروه مستقر در سنت پترزبورگ، اوپیاز برمی‌گردد که فعالیت هر دو گروه مربوط به مطالعه زبان شاعرانه بود و ازجمله چهره‌های اصلی آن می‌توان به ویکتور شکلوفسکی، رومن یاکوبسون، بوریس ایخنباوم و... اشاره کرد (Newton,1988,p21)؛ صورت‌گرایان با نادیده انگاشتن مسائل بیرونی متن همانند مسائل اجتماعی، تاریخی، روانشناسی و...«و محور قرار دادن متن و زیبایی‌های فرمی آن، به‌وضوح تقدم یک رویکرد متن محور را در نظراتشان بیان ساختند. رویکردی که در آن، چنانچه مخاطب نتواند به دریافت سطح مشخصی از مؤلفه‌های ادبیّت ارائه‌شده در متن رسد، نمی‌تواند متن را به‌درستی درک نماید» (Brodie,2006,p3). دستیابی به‌اصطلاح ادبیّت متن همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد از مهم‌ترین موفقیت‌هایی است که صورت‌گرایان (شکل گرایان) روس بدان نائل شدند و این اصطلاح برای اولین بار توسط رومن یاکوبسن در سال ۱۹۲۱ ابداع گردید(Erlich ,1981)؛ « وی در این راه بر تفاوت میان زبان ادبی با زبان غیرادبی یا علمی تأکید داشت و معتقد بود کارکرد شاعرانه ادبیّت در این است که خواننده را به خود پیام متمرکز نماید»(jokobson,1987,p69).

۳.۲. بنیادی‌ترین مؤلفه‌های ادبیّت متن از منظر ناقدان عرب و غربی

۱.۳.۲. شعریت

شعریت یکی از رایج‌ترین اصطلاحات در حوزه مطالعات ادبی و نقدی است، به‌ویژه از آغاز قرن بیستم ناقدان اهتمام دوچندانی بدان نموده‌اند؛ نظریه‌پردازان اصلی اصطلاح شعریت در دوران مدرن بمانند ادبیّت، صورت‌گرایان می‌باشند و

ازجمله برجسته‌ترین صورت‌گرایانی که توجه بسیار ویژه‌ای به شعریت همانند ادبیّت داشته رومان یاکوبسن بوده است؛ وی شعریت را «شاخه‌ای از زبانشناسی می‌دانست که هدف اصلی آن بررسی کارکرد و نقش شعری در رابطه با دیگر کارکردهای زبان بود» (جاکبسون،۱۹۸۸:۲٦۸) و برای تبیین هرچه بهتر این مسئله از مدل خاص زبانی‌ای بهره گرفت که به نظریه ارتباطی یا الگوی ارتباطی معروف شده است. الگوی ارتباطی یاکوبسن متشکّل از شش عامل یعنی فرستنده پیام یا متکلم، گیرنده آن، پیامی از فرستنده به گیرنده منتقل می‌گردد، موضوع (زمینه‌ای که پیام بدان ارجاع می‌شود)، رمزگان (نشانه‌های زبانی مشترک) و مجرای ارتباطی می‌گشت و برای هرکدام از آن‌ها نقش و کارکرد ویژه‌ی زبانی‌ای قائل بود که به ترتیب آن‌ها را نقش‌های (عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، شعری، همدلی و فرازبانی می‌نامید (یاکوبسن،۱۳۸٦: ۹۹)؛ یاکوبسن در میان این نقش‌ها برای نقش شعری ارزش و جایگاه بالایی در نظر گرفت و سعی کرد «کارکرد عاطفی پیام شاعرانه را به کارکرد ارجاعی تبدیل کند؛ یعنی بحث از خود شعر را به زمینه کلی آن یعنی زبان بکشاند (ر.ک: احمدی،۱۳۷۲:۸۲ تا ۸۷).

همان‌طور که پیش‌تر بیان کردیم « واژه شعریت همانند ادبیت پیش از آنکه به دست شکل‌گرایان به‌عنوان یک اصطلاح با مفهومی خاص مطرح گردد، از دیرباز در میان ناقدان غربی و حتی عربی، وجود داشته لیکن درگذشته بیشتر ناظر بر قوانین تولید شعر و خطاب ادبی بوده است»(آرون،۲۰۱۲: ٦٦۸)؛ برخی از ناقدان، رساله‌ی بوطیقا (فن الشعر) ارسطو را نخستین آغازگاه برای شعریت می‌شمارند و معتقدند ارسطو اولین کسی است که از این اصطلاح بهره گرفته است".ارسطو در این رساله دست‌یابی به شعریت را در توجه نمودن به دو جنبه فرم و محتوا دانست و در نظرش شعر یک صناعت هنری است و هنر شعر در صورت‌بندی و سازمان‌دهی آن تجلی پیدا می‌نماید بعلاوه وی تقلید و محاکات را به‌عنوان یک عنصر اساسی در آن می‌داند(مبروک،۲۰۱۳:۳٦۳)؛ اما شعریت در نزد ناقدان عرب نیز از تعاریف متعددی برخوردار است ابن سلام الجمحی، قدامه بن جعفر، جاحظ و ابوهلال عسگری و.. بمانند ارسطو شعریت را، صناعت می‌دانند. در نظر این ناقدان مفهوم صناعت معنای ویژه‌ای پیدا کرد که در آن مهارت و تسلط شاعر نشان داده می‌شد؛ قرطاجنی شعریت را در تخییل می‌دانست و ازنظر او شعر کلامی مخیّل بود و شاعر باید می‌توانست با خیالش برای گیرنده شعر، تصویر یا تصویری را نشان دهد که سبب هیجان و انبساط خاطر او گردد؛ و شعریت نزد مرزوقی به معنای عمود شعر بود تعریفی که آمدی نیز از آن استفاده کرد و قاضی جرجانی منظور از آن را واضح کرد و... (همان،۳٦۳ و ۳٦٤)

۲.۳.۲. تمایز زبان ادبی از زبان روزمره

یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های ارائه‌شده برای ادبیّت از سوی فرمال‌ها، تمایز زبان ادبی از زبان روزمره است که در آن تمرکز از محتوای آثار هنری به سمت تکنیک‌های زبانی جلب می‌گردد؛ زبان روزمره، در نظر فرمال‌ها زبانی است که در آن، "پیامی خاص از راه کلامی روشن و ساده که رها از هرگونه پیچیدگی کلامی می‌باشد ارائه می‌گردد. در زمان خواندن چنین زبانی، اساساً متوجه زبان آن نمی‌گردیم ...و توجه صرفاً به معنای پیام است...اما در زبان ادبی، پیام وابسته به شیوه‌ی بیان است و پیچیدگی و حتی رازهای زبانی در آن امتیاز محسوب می‌شود. در این زبان معنای نهایی یا وجود ندارد یا در پشت تأویل‌های بی‌شمار پنهان‌شده... در زمان خواندن، چنین زبانی، زبان حضور فعال دارد وزنده است و ما

را وادار می‌کند تا به آن بیندیشیم ... و خواننده خود باید معنا را از راه تأمل و دقت به پیچیدگی‌های زبانی بیافریند..." (احمدی،۱۳۷۲: ٦٨ و ٦٦)؛ باید گفت مهم‌ترین مفهوم‌های فرمالیستی شناخته‌شده از خلال همین رابطه نشئت‌گرفته‌اند از آن جمله مفهوم آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و...

۱.۲.۳.۲. آشنایی‌زدایی: عبارت است از تمامی فنونی که با زبان عادی و روزمره متفاوت و مخالف است و با هنجار گریزی در کلام ایجاد می‌گردد که این گریز از هنجار باعث می‌شود مخاطب زبان شعر را بیگانه بیابد. این اصطلاح برای اولین بار توسط شکلوفسکی در مقاله «هنر به‌مثابه تکنیک (۱۹۱۷) مطرح شد (نجفی،۱۳۹۷:٥٤)؛ « ازنظر صورت‌گرایان مسئله مهم در آشنایی‌زدایی این است که برداشت آشنا و معمولی مخاطب از زبان از بین برود تا مخاطب به جهت غرابت و ناآشنایی زبان و بیان، به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکرده و به تأویل آن بپردازد که می‌تواند هم از طریق حذف یا کاهش برخی از عناصر از زبان معیار (قاعده گاهی) و هم از طریق افزودن برخی عناصر به زبان معیار (قاعده افزایی) صورت گیرد» (قادری،۱۳۹۵:۱۱۱ و ۱۱۲).

۲.۲.۳.۲. برجسته‌سازی: اصطلاحی است که به‌واسطه‌ی یان موکاروفسکی در ادبیات مطرح گشت. وی معتقد بود: «برجسته‌سازی ممکن است در زبان عادی و روزمره مانند گفتار یا متون روزنامه‌ای رخ دهد اما این امر به‌صورت تصادفی و غیر سیستماتیک در آن‌ها رخ می‌دهد حال‌آنکه در زبان شاعرانه و ادبی، برجسته‌سازی به نهایت اعلای خود دست می‌یابد به‌گونه‌ای که عمل ارتباط در پس‌زمینه آن واقع می‌گردد پس زبانه شاعرانه می‌تواند نفس عمل گفتار را به‌خوبی برجسته نماید»(Mukarovský,۱۹٦٤,pp۱۷-۳۰)؛ در این میان باید بیان نمود گرچه در این بخش، مفهوم آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در حیطه‌ی آرای فرمالیست‌ها تبیین شد؛ اما استفاده از امکانات زبانی و ادبی در راستای نامأنوس ساختن مثال‌های ناآشنا، امری نیست که تنها اختصاص به آرای فرمال‌ها داشته باشد بلکه می‌توان گفت از گذشته موردتوجه ناقدان عرب نیز بوده است؛ به‌طور مثال«در کتب معانی و بیان مکرراً به مواردی برمی‌خوریم که درصدد توجیه مسائل زبانی قرآن مجید برآمده‌اند و برای مواردی که از هنجار زبان عرب عدول شده است، دلایل متعدد بلاغی ارائه کرده‌اند»(شمیسا،۱۳۷۳:۳۲) ازجمله التفات، قلب، تغلیب.

۳.۳.۲. زیبایی‌آفرینی

زیبایی آفرینی ازجمله جان‌مایه‌های اصلی و اجزاء لاینفک ادبیّت است که دیگر مؤلفه‌های ادبیّت یعنی زبان ادبی و شعریت سرانجام در این بخش یعنی زیبایی‌آفرینی به‌نوعی از وحدت می‌رسند؛ وحدتی که سرمنشأ آن دستگاه فکری شاعر و نویسنده ادبی می‌باشد (Rayneard,2011) و نیز خلاقیتی که وی در بستر اثرش آن را جریان می‌دهد پس درواقع ناقدان عربی و غربی در ورای مفهوم ادبیّت خود به دنبال زیبایی‌آفرینی بوده‌اند؛ این زیبایی حاصل از مجموعه‌ای از شگردهاست که درنهایت منجر به ظهور اصول زیبایی هنری یعنی انسجام و وحدت، تناسب و تقارن، ابهام و غموض، پویایی متن و غرابت و ابداع، تخیل و آفرینش و ... می‌گشتند؛ پرداختن به یکایک این اصول با توجه حجم و گستردگی بیش‌ازحدشان عملاً در چنین پژوهشی امکان‌پذیر نیست؛ لذا فقط به‌طور بسیار مختصر برخی از مهم‌ترینشان را تشریح می‌نماییم.

۱.۳.۳.۲. وحدت و انسجام به معنای آن است که « اثر هنری برخوردار از یک کلیت باشد، یعنی به‌صورت بریده‌بریده و توده‌ای فاقد نظم و پراکنده تلقی نگردد ... این کلیت ممکن است در سایه وحدتی موضوعی یا عاطفی حاصل شود» (امامی،۱۳۷۷:۱۸۹) پس هر اثری از سطوح مختلفی از هماهنگی می‌تواند برخوردار باشد که در کلان‌ترین حالت وحدت‌آفرین خواهد بود. این وحدت حاصل از هماهنگی‌های مختلف درون ساختاری یعنی زبان، عاطفه و تخیل در متن خواهد بود.

۲.۳.۳.۲. ابهام و غموض به ساده‌ترین معنا، به دنبال ابهام و پوشیده ساختن کلام می‌باشد ... «درگذشته اکثر منتقدان ادبی عقیده داشتند که به علت ضعف نویسنده، درجایی که سخن باید معنای صریح و دقیقی داشته باشد، ابهام ایجادشده، اما امروزه با ظهور منتقدان نقد نو، این اصطلاح بار معناییِ مثبت یافته است. در این نگرش جدید، خلق ابهام یکی از نشانه‌های مهارت آفریننده اثر ادبی است که توانسته در یک کلمه یا عبارت، بیش از یک معنا را پنهان سازد» (مقدادی، ۱۳۷۷: ۳۵).

۳.۳.۳.۲. غرابت و ابداع «به فرآیندی گفته می‌شود که در آن خواننده /مخاطب کوشش می‌کند تا میان مؤلفه‌های غریب با دستگاه ادراک خود از هنر و جهان، همگرایی و ارتباط ایجاد نماید...چنانچه تلاش مخاطب برای یافتن معنا موفقیت‌آمیز باشد به احساس لذت منتهی خواهد شد که این احساس عمدتاً به سبب رضایت‌مندی مخاطب از توانایی‌اش در حل خلاقانه آن مسئله است... نویسنده /ادیب از راه‌های بی‌شماری می‌تواند برای خلق غرابت بهره گیرد ازجمله ارائه زبان روزمره به صورتی ناآشنا که یکی مهم‌ترین روش‌های فرمال‌ها برای خلق احساس غرابت است و یا سنت‌شکنی که از راهبردهای اصلی حامیان مدرنیسم و پسا مدرنیسم می‌باشد»(Grabes,Herbert,2008,pp30-69)

۳. بررسی مفهوم ادبیت متن از منظر ادونیس

مطالعه و کندوکاومان در آثار نقدی برجای‌مانده از ادونیس نشان می‌دهد که وی در آثارش چندان از واژه‌ی ادبیات بهره نگرفته؛ اما در عوض به‌طور چشمگیری واژه شعریت را به‌کاربرده است همانند: الشعرية العربية، شعرية العنف، شعرية القراءة، شعرية الاستعادة، شعرية المؤالفة، شعرية الكشف، شعرية الكلام القديم و شعرية الكلام الجديد و...؛ با توجه به آنچه از ارتباط و پیوند بسیار تنگاتنگ، میان واژه شعریت و ادبیّت در قسمت مبانی نظری بیان شد می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که این شاعر و ناقد آگاه در آثارش شعریت را معادلی برای ادبیّت قرار داده باشد البته باید در این خصوص به دو نکته‌ی مهم توجه داشت:

اول آنکه به‌هیچ‌وجه نمی‌توان فرضیه مزبور را تعمیم داد و به‌صورت یک قاعده مسلم بیان نمود که قصد ادونیس از واژه شعریت در قالب تمامی عناوین و ترکیب‌های مختلف اضافی و وصفی و ...به‌کاربرده شده توسط وی، همان ادبیّت بوده است پس گاه منظورش از شعریت ناظر به همان معنای لفظی‌اش می‌باشد و گاه به شعریت کالبد و روح یک اصطلاح یعنی ادبیّت را بخشیده است که تفکیک این موارد حائز اهمیت می‌باشد.

دوم آنکه ادبیّتی که ادونیس بیان می‌کند فراتر از آن ادبیّتی است که ناقدان غربی و عرب مطرح می‌سازند زیرا از مفاهیم و معانی‌ای برخوردار است که خاص وی می‌باشد؛ درواقع اندیشه این ناقد در رابطه با ادبیّت در خلال بسیاری

از آثارش موردبحث و بسط قرارگرفته است همانند کتاب‌های: «الشعرية العربية، مقدمة للشعر العربي، سياسة الشعر، كلام البدايات، فاتحة لنهايات القرن، زمن الشعر، ديوان الشعر العربي ... »و از همه مهم‌تر کتاب الثابت و المتحول که می‌توان آن را اصل و بقیه آثارش را حاشیه‌هایی (هوامش) دانست که به دور این اثر می‌چرند، اثری که در آن به‌صورت کاملاً مبسوطی صحبت از شعریت –و یا به عبارت درست‌تر ادبیّت – عربی از مرحله‌ای که در آن ثابت مسلط است یعنی همان دوره جاهلی آغاز و به‌سوی مرحله‌ای که در آن متحول مسلط می‌باشد یعنی عصر حدیث امتدادیافته است.

٤.بنیادی‌ترین مؤلفه‌های ادبیّت متن از منظر ادونیس

می‌توان مؤلفه‌های ادبیّت از منظر ادونیس را در قالب صورت‌ها و محورهای مختلفی دسته‌بندی نمود، نگارندگان این جستار، از اصلی‌ترین محورهایی بهره گرفته‌اند که وی در کتاب خود ((الشعرية العربية)) بهره گرفته است و تلاش نمودند در ضمن تشریح هریک از این محورها، آن‌ها را با مهم‌ترین مؤلفه‌های ادبیّت متن از نگاه ناقدان عرب و غربی نیز مورد تطبیق و بررسی قرار دهند.

١.٤. ادبیّت و زبان شفاهی جاهلی

ادونیس در این محور تلاش می‌کند تا در ضمن نقد و بررسی شعریت جاهلی صورتی از آغاز شکل‌گیری آگاهی ناقدان عرب نسبت به موضوع ادبیّت را بیان نماید؛ وی « خاستگاه شعر پیش از اسلام/ جاهلی را به‌صورت شفاهی و در ضمن یک فرهنگ صوتی –شنیداری می‌داند که به‌صورت نوشتاری و مدون ثبت و ضبط نشده است» (ادونیس،۱۹۸۹. الف:۵) و در مقدمه همین کتاب اذعان می‌کند که « هدفش در این بخش علاوه بر بررسی خصوصیات و تأثیر شعر جاهلی بر کتابت عربی، به‌طور ویژه‌ای بررسی تأثیر زیبایی شناسانه شعر شفاهی بر کتابت می‌باشد» (همان: ۵)، هدفی که در ادامه سبب می‌شود، این ناقد/نویسنده به ویژگی‌های اختصاصی و زیبایی شناسانه تعدادی از شاعران جاهلی در هنگام سرودن اشعارشان و اینکه هرکدام در سرودن اشعارشان از چه روشی بهره می‌گرفتند، توجه ویژه‌ای نماید پس در حقیقت مبحث اصلی‌ای که وی در ضمن بررسی شعریت شفاهی در دوره جاهلی مطرح می‌نماید، نگرش زیبایی شناسانه به شعر این دوران می‌باشد؛ این نگرش همپوشانی قابل‌ملاحظه‌ای با همان هدف زیبایی شناسانه‌ای دارد که ناقدان عربی و غربی در ورای مفهوم ادبیّت می‌جوییدند؛ اهمیتی که نویسنده در این مبحث (شعریت شفاهی) به پیام صوتی می‌دهد و بدان ماهیتی آوایی می‌بخشد بی‌شک، بی‌شباهت به الگوی ارتباطی یاکوبسن نمی‌باشد، یاکوبسن نیز معتقد است که پیام شاعرانه از طریق یک کانال صوتی بیان می‌گردد و به مخاطب منتقل می‌شود (جاکوبسن، ۱۹۸۸)؛ از سویی دیگر جایگاه و اهتمامی که ادونیس برای شعر در دیدگاه‌هایش قائل می‌گردد؛ به‌گونه‌ای می‌باشد که می‌توان گفت نظریه شعریتش بمانند ناقدان غربی محصور در شعر است، از آن جمله جان کوهن که معتقد بود « شعریت علمی است که موضوع آن شعر می‌باشد» (کوهن،۲۰۰۰:۲۹).

اما تفاوت بنیادین میان دیدگاه ادبیّت ادونیس با دیدگاه‌های غربی‌ها و دیگر ناقدان معاصر عربی در بخش ذکرشده در اهمیتی است که ادونیس برای مرحله شفاهیت به‌عنوان مرحله‌ای از میراث عرب قائل است؛ به نظر می‌رسد ادونیس سعی دارد تا در بررسی مرحله شفاهی نشان دهد که در این مرحله فضای شاعرانه و ادبی مهمی شکل‌گرفته بوده که

تبدیل به پایگاه اولیه و مرجع گشته و نیز معیاری برای قضاوت درباره متون بعدی تبدیل‌شده است؛ البته موضع ادونیس در مورد میراث یکی از بحث‌برانگیزترین مواضع وی می‌باشد. بسیاری از ناقدان آدونیس را علناً متهم به تلاش برای تخریب میراث می‌کردند؛ اما ادونیس همیشه موضع خود را در مورد میراث و کسانی که ادعا می‌کنند از میراث دفاع می‌کنند، روشن کرده و می‌گفت: «کسانی که از میراث دفاع می‌کنند برای میراث چه می‌کنند؟ اگر مسئله مباهات و افتخار کردن است، هیچ عرب معاصری نمی‌تواند بگوید که وی جنبه‌های روشن وزنده میراث عرب را همان‌طور که من نشان دادم، آشکار کرده، یا آن را همچنان که من آن را موردبررسی و مطالعه قرار داردم، بررسی کرده است... » (ادونیس، ۱۹۸۰:۱۲٤٥)؛ لذا بنابر آنچه بیان کردیم، می‌توان گفت توجه ادونیس به مرحله شفاهیت نشان از آن دارد که این نویسنده نسبت به زیبایی‌شناسی (علم الجمال) اتباعی یا دنباله‌رو بی‌توجه نبوده است؛ البته هرچند، وی در ضمن دیدگاه‌هایش ندای بازگشت و اهتمام به شعر جاهلی و گذشته–به ویژه آن بخش مبدعانه‌اش – می‌دهد؛ اما این بازگشت به معنای تبعیت بی‌چون‌وچرا از آن نبود به‌طور مثال درحالی‌که « ناقدان عرب در دوره جاهلی وزن و قافیه را عامل اصلی خلق شعر می‌دانستند، ادونیس با قبول تأثیر موسیقایی وزن و قافیه در افزایش ادبیّت، وجود وزن و قافیه را لازمه اصلی نمی‌داند» (ادونیس، ۱۹۹۳: ۸۹ و ۸٦).

٤. ۲. ادبیّت و فضای قرآنی

از عنوان محور دوم به‌خوبی پیداست، موضوع اصلی در آن، قرآن و تأثیراتش بر فضای شعر و متن ادبی است البته نویسنده درصدد نیست تا متن قرآنی را ازنظر دیدگاه دینی و یا کشف زیبایی‌های قرآنی موردبحث قرار دهد زیرا ناقدان بسیاری پیش از او به این مقوله پرداخته‌اند بلکه می‌خواهد به آن دسته از افق‌های زیبایی شناسانه و نقدی جدیدی بپردازد که تأثیرپذیری از قرآن در مفهوم ادبیّت ایجاد نموده است البته باید توجه داشت نگاه دینی که وی نسبت به مفهوم ادبیّت دارد کاملاً مغایر با عملکرد فرمال‌هاست ازآنجاکه «فرمال‌ها در مفهوم ادبیّت خود رویکرد دینی نداشتند» *(حمداوی، ۲۰۱٦: ۲۳ و ۲۲)*.

ادونیس برای تحقق این هدف یعنی تبیین سازی افق‌های جدیدِ ادبیّت از خلال رویکرد دینی، « ابتدا به بررسی برجسته‌ترین پژوهش‌هایی می‌پردازد که پیش‌تر، میان متن قرآنی و متن شعری به مقایسه و مقارنه پرداخته و متن قرآنی را به‌عنوان نمونه جدیدی از متن ادبی در مقابل شعر جاهلی قرار داده‌اند » (ادونیس،۱۹۸۹. الف:۳٦)، «آثاری که در آن‌ها متن قرآنی از شعر بسیار برتر است و حتی آن را معجزه دانسته‌اند همانند: رمانی در «النکت فی إعجاز القرآن»، باقلانی در «اعجاز القرآن» و... سپس از آن دسته از مطالعاتی یاد می‌کند که اختصاص به حوزه‌ی شعر و زبان داشته و در آن‌ها مسائل بیانی مشترک میان نظم قرآنی و نظم شعری به عرصه بحث و مناقشه کشانیده شده‌اند بمانند «نقائض جریر و الفرزدق» اثر ابوعبیده و «جمهرة أشعار العرب» اثر قرشی و...» (ر.ک.همان،۳۹ تا ٤۱)؛ درنهایت به مدد این بررسی‌ها، به این نتیجه می‌رسد که می‌توان برای متن قرآنی دو خوانش ارائه داد که به‌واسطه‌ی آن‌ها متن قرآنی، به نمونه‌ی جدیدی از متن ادبی تبدیل می‌گردد، لذا می‌گوید:

«در خوانش اول، زیباترین کلام انسانی همان شعر جاهلی است و زیباترین گزاره از زبان شعر جاهلی که جوهره آن زمینی و آسمانی می‌باشد، مطلقاً متن قرآنی است... پس در این خوانش ...به متن قرآنی در پرتو بلاغتِ شعر جاهلی

نگریسته می‌شود و به شعر جاهلی در پرتو بلاغتِ متن قرآنی... این نگرش به شعر جاهلی خاصیت نمونه و الگو بودن را اضافه می‌نماید ...و سبب می‌شود تا بتوان اسلوب شعر جاهلی را «طریقة العرب» نامید یعنی نمادی از آن چیزی که شعریت عربی را از سایرین متمایز می‌کند پس اگر زبان قرآنی ازآن‌جهت که وحی می‌باشد نبوی و الهی است، از سویی دیگر، متنی شعری است ازآن‌جهت که خودش، زبان شعر جاهلی می‌باشد... و در خوانش دوم، فرهنگ (الثقافة) به آنچه در خوانش اول گفته شد اضافه می‌گردد و سبب افزون شدنِ جنبه معنوی و فکریِ متن می‌گردد ...در این نگرش، قرآن تنها یک دیدگاه یا خوانشی برای انسان و جهان نیست، بلکه نوشتاری جدید است که نشان‌دهنده گسست از جاهلیت در سطح دانش و نیز در سطح شکل بیانی می‌باشد پس متن قرآنی تحول ریشه‌ای و همه‌جانبه را در شعریت ایجاد نمود و آن، تغییر از کلام به نوشتار و از فرهنگ شهود و بداهه‌پردازی به فرهنگ نگرش و تفکر... (ادونیس،۱۹۸۹. الف: ٤٢ و ٤١)؛ ازاین‌رو پژوهش‌های قرآنی نه‌تنها بنیان‌های نقدی نوینی را بنا نهاد، بلکه دانش زیبایی‌شناسی جدیدی را ایجاد کرد که مقدمه رشد و بالندگی شعر عربی را فراهم آورد (همان:۵۰ و ۵۱).

همان‌گونه که مشاهده شد در این محور نویسنده تلاش می‌کند تا از متن قرآنی به‌عنوان متنی ادبی یاد نماید که توانسته، یک حرکت جدید فرهنگی را در جامعه عربی ایجاد نماید؛ حرکتی که سبب تقریب سازی شعر جاهلی و انتقال آن از مرحله‌ی شفاهی به مرحله کتابت گشت و درنهایت دانش زیبایی‌شناسی جدیدی را ایجاد نمود؛ درواقع می‌توان گفت مرحله کتابت، در نظر ادونیس مرحله مهم و به‌مثابه حلقه پیوند میان مرحله اول (شفاهی) با مرحله سوم یعنی نوگرایی ادبی می‌باشد که در ادامه از آن سخن خواهیم راند؛ زیرا ادبیّت در مرحله کلاسیک و شفاهی از ساختاری بسته برخوردار بود که دارای چهارچوب‌های محدود بود و نیاز داشت تا به کمک مرحله دوم که آن را کتابت می‌نامد از آن مرحله گذر کند و به مرحله نوگرایی برسد؛ در این مرحله ادبیت به ساختاری باز با دیدگاه‌های متعددی تبدیل می‌گردد.

ادونیس در خاتمه مهم‌ترین اصول زیبایی‌شناسی که به تأثیرپذیری از پژوهش‌های قرآنی به وجود آمده بودند و سبب افزایش ادبیت متن می‌شدند را در پنج اصل زیر خلاصه می‌نماید:

۱.«اصل نگارش بدون تبعیت از نمونه پیشین یعنی شاعر باید شعرش را از آغاز شروع نماید نه آنکه به الگوبرداری صرف از نمونه‌های پیشین خود بپردازد. این اصل نه‌تنها ضرورت دوری از تقلید نمودن شعر جاهلی را در برنمی‌گیرد بلکه همچنین ضرورت کشف افق‌های ناآشنا (غیرمعمول) در روش‌های تعبیر و فرورفتن به اعماقِ روح و تحلیلِ اشیاء و نیز جهان را در برمی‌گیرد.

۲. اصل نیاز هر شاعر و ناقدی به فرهنگ عمیق و گسترده به‌گونه‌ای که نگارش هر شعری و خواندن آن مستلزم دانش و مهارت کافی است پس تنها شناخت زبانی (لغوی)... برای آن کفایت نمی‌کند.

۳. اصل عدم توجه به زمان در داوری‌های زیبایی شناسه یعنی نباید صرف تقدم و تأخر یک شعر ازنظر زمانی را عاملی برای زیبایی وبرتری آن بر دیگری به شماریم...» (ادونیس،۱۹۸۹. الف:٥٤ و ۵۳) زیرا نو و جدید بودن به‌هیچ‌وجه ربطی به تقدم و تأخر زمانی اثر ندارد و از منظر ابداع، سابق بودن لزوماً به معنای برتری نیست...بدین معنا که بگوییم شعر اگر نو باشد از شعر قدیمی بهتر است ... بلکه در این منظر قدیم و جدید باهم تلاقی می‌یابند و اثر هنری در یک‌زمان هم معاصر می‌باشد و هم غیر معاصر... (ادونیس،١٩٩٤:١٤٥ و ١٤٤)

٤.« اصل اهتمام به غموض و ابهام در شعر، درحالی‌که در شعریت پیشین یعنی شفاهی وضوح از مهم‌ترین معیارهای زیبایی بود، در شعریت جدید، اهمیت آن زائل می‌گردد.

۵. اصل اولویت و اهمیت دادن به ابداع و نوآوری یعنی همواره شاعر در آنچه خودکار و عادی شده است دست به تغییرات زند و از آن تجاوز نماید.» (ادونیس،۱۹۸۹. الف:۵۵ و ٥٤)؛ آنچه در این اصول برایمان جالب‌توجه می‌نماید شباهت مفهومی برخی از آن‌ها با مفاهیم صورت‌گرایان می‌باشد، به‌ویژه اصل اول و پنجم که همان مفهوم آشنایی‌زدایی فرمال‌ها را در ورای خود دارد.

٤. ۳. ادبیّت و نوگرایی

نوگرایی (مدرنیسم) از دید ادونیس پدیده‌ای جامع و همه‌جانبه است و شامل سه گونه متفاوت می‌گردد:۱ –مدرنیسم علمی ۲–مدرنیسم تغییرات انقلابی، اجتماعی و...۳– مدرنیسم هنری؛ وی مقوله ادبیّت را در خلال مدرنیسم هنری خود بحث و بررسی می‌نماید زیرا «این مدرنیسم به سؤالات اساسی‌ای می‌پردازد که از طریق زبان ادبی کشف و در آن تأمل گردد و نیز افق‌های تجربی نوینی در جهت نگارش و کشف راه‌های تعبیر بگشاید» (ادونیس، ۲٤۱:۲۰۱۰)؛ در حقیقت نوگرایی ادبی (مدرنیسم ادبی) ادونیس در سایه نسبت با دو محور پیشین بیان‌شده‌مان –یعنی ادبیت و زبان شفاهی جاهلی، ادبیت و فضای قرآنی– نمود می‌یابد ازآنجاکه، « شعر جاهلی و قرآن در نظرگاهش همان سنت به معنای اصول بودند» (همان:۱۵ و ١٤).

پس در محور سوم، نویسنده علی‌رغم ارزش و احترامی که برای شعر جاهلی و قرآن در خلال دومحور یادشده قائل گشته از شاعر امروزی (معاصر) می‌خواهد که سنت (سطح) را کنار بگذارد و از آن فراتر رود پس می‌گوید: «شاعری که تنها به سطح (سنت) بپردازد گویی در زمان محبوس گشته و همانند مرده‌ای متحرک هست چنین شاعری زنده نیست ... شعر شاعر نوگرا در سنت یا به‌عبارتی‌دیگر در عمق ریشه دارد و درعین‌حال از آن فاصله هم دارد بمانند درختی که شاخه دارد اما شاخه‌هایش در افق‌ها گسترده شده است» (ادونیس، ۱۹۸٦:۱۷۰)؛ البته خروج وی بر سنت به گونه‌ی همه‌جانبه و افراطی نیست و بارها در ضمن آثارش اذعان کرده است: من نمی‌خواهم بر خروج کامل از گذشته تأکید نمایم، زیرا چنین خروجی غیرممکن است و این خروج، درواقع خروج از تاریخ می‌باشد. آینده در لحظه‌ای ایجاد می‌گردد که با گذشته و حال مرتبط باشد (همان: ۱۹۸٦)؛ ازاین‌رو می‌توان گفت نوگرایی ادبی این ناقد از یک‌سو دعوت به واکاوی عمیق در سنت است و از سویی دیگر در پیوند خلاق با اکنون. او از شاعران می‌خواهد که از منظر سنتی فراتر روند و همچو مقلدان سنت به تقلید و تکرار دوباره گذشته نپردازند بلکه به‌جای بازگشت به شکل‌ها، حامل جهشی برای خلق اشکال نو و بدیع باشند به همین دلیل می‌گوید: ملتی که در پی نوآوری نباشد زنده تلقی نمی‌شوند...بلکه تنها مقلدان اصوات‌اند درحالی‌که قادر به صحبت نیستند زیرا این افراد وارثان کلام‌اند نه کلمه. کلام همانند ابر است و کلمه باران. شخصی که کلام را به ارث می‌برد همانند کسی است که تنها جمع کننده و حفظ‌کننده می‌باشد؛ اما وارثان کلمه بمانند باران می‌توانند پاک و مطهر سازند وزندگی بخشند (ادونیس، ۱۹۸٦)؛ اما اصلی‌ترین مباحث در این نوگرایی در دو موضوع مهم یعنی، **زبان ادبی، تعریف شعر و شاعر** نمایان می‌شود.

٤. ٤ . زبان ادبی

ادونیس در آثارش جایگاه ویژه‌ای برای زبان شعری قائل شده است و بارها تأثیر شگرف زبان در تجدد و تبدیل شعر و متن ادبی به اثری که پاسخگوی معیارهای مدرنیته باشد را موردبررسی قرار داده است به‌گونه‌ای که معتقد است "تجدد در متن ادبی به‌ویژه شعر نخست از تجدد زبان آن ناشی می‌شود بدون اینکه از چارچوب آن خارج گردد بعلاوه زبان شعری را معیار اصلی در تمایز بین شعر و نثر می‌داند لذا دراین‌باره می‌گوید: تفاوت بین شعر و نثر در وزن نیست، بلکه درروش تعبیر زبان آن است... زبان شعر، زبان اشاره و رمز است درحالی‌که زبان معمولی و روزمره زبان شفاف‌سازی است (۲٤:۱۹۸۵؛ ۱۷:۱۹۸٦) ازنظر ادونیس، شاعر مدرنیست برای دستیابی به این زبان ادبی یا شاعرانه باید تلاش می‌کرد تا «در نظام زبانی آشنا خلل ایجاد نماید و همه قوانین دستوری، بلاغی و منطقی حاکم بر زبان را نابود نماید. این امر با اعطای آزادی کامل به کلمات و فرا رفتن از آن‌ها... امکان‌پذیر بود به‌گونه‌ای که کلمات به رحم بارور جدیدی تبدیل می‌شدند... روابط میان آن‌ها تغییر داده و ابعاد جدید و زیبایی به مدد نیروی الهام و نمادگرایی به آن‌ها افزوده می‌شد که کلمات را فراتر از واقعیت می‌نمودند» (ادونیس،۹۵:۱۹۸٦و۱۷)؛ بنابراین همان‌طور که ادونیس بیان می‌کند زبان شعری برخلاف زبان عادی و روزمره امری توصیفی و ابلاغی نبود که از خلاقیت و ابهام برخوردار نباشد (همان، ۱٦۳ و ۱۷) بلکه؛ « در آن روابط جدیدی میان انسان، اشیاء و کلمه برپاشده یعنی تصویر جدید و مبدعانه‌ای از زندگی و انسان در آن ارائه گشته است» (ادونیس،۱۵٤:۱۹۸۵).

٤. ٥. تعریف شعر و شاعر

ادونیس ماهیت شعر را محصور به قوانین ثابت شعری نمی‌داند و عقیده دارد شعر غیرقابل تعریف است و تابع قوانین خاصی نیست لذا می‌گوید: همواره شعر، شکستن قوانین و معیارهاست" (۳۱۲:۱۹۸٦)؛ مهم‌ترین تعریفی که وی برای شعر جدید ارائه می‌دهد این است که « شعر جدید نوعی رؤیاست و رؤیا ازنظر ماهیتی مقوله‌ای می‌باشد که خارج از مفهوم‌های رایج است و نیز تغییری در نظام اشیاء و نظام نگرش به آن‌ها می‌باشد لذا شعر جدید در درجه اول نوعی تمرد بر شیوه‌های شعر قدیم و نیز اسلوب‌های به کار بسته‌شده در غرض‌های شعری است. در این شعر تجاوز و تخطی‌ای وجود دارد ...که حقیقت خاص شعر را، حقیقت جهانی می‌نماید و ذهن شخص تقلید گرا توان دیدن آن را نخواهد داشت و تنها شاعر، قادر به دیدن آن خواهد بود» (همان:۱۰)؛ اما مهم‌ترین دغدغه‌ی این نویسنده در تبیین ماهیت شعر نو بیش از آنکه مسئله ساختار شعری، وزن و قافیه و حتی نوع تعبیر آن باشد، در «درجه‌ی اول فرهنگ معرفتی شاعر یا نویسنده است اینکه آیا این مقوله‌ای که نوگرایی ادبی نامیده می‌شود حقیقتاً تازه و ابداعی باشد و به عبارت بهتر آیا تجربیاتی جدید را در بردارد که متناسب با دگرگونی ادبی... است پس یک شاعر نوگرا ابتدا باید از معرفت و شناخت لازم برخوردار باشد و این شناخت از شناخت خود آغاز می‌گردد زیرا شاعر خود منبع زبان و واژگان است و واژگان ابزار کشف و نیز ابهام‌زدایی ...اند» (ادونیس، د.ت: ۱۰۲ و ۱۰۱)؛ لذا « هر شخصی را نمی‌توان شاعر نامید مگر آنکه از سه ویژگی مهم برخوردار باشد: ۱- نگرشی خاص داشته باشد ۲- بتواند ارتباطی خاص بین زبان و اشیا ایجاد نماید ۳- تکنیکی فنی و زیبایی خاصی را ایجاد کند یا زبان شعری خاص...» (ادونیس،۳۷:۲۰۰۲).

همان‌طور که ملاحظه شد، سخنانی که ادونیس در باب زبان ادبی و نیز ماهیت شعر و شاعر مطرح نموده درست رنگ و بوی همان دیدگاه‌هایی را دارد که پیش‌تر از فرمالها بیان نمودیم به‌طور مثال وی بمانند صورت‌گرایان اعتقاد دارد زبان روزمره متفاوت از زبان شاعرانه می‌باشد و اشکال خودکارشده و عادی زبان تنها از طریق غریبه سازی و نوآوری است که می‌توانند جان دوباره‌ای گیرند و یا آنکه معتقد است «زبان ادبی فقط ابزاری برای برقراری ارتباط نیست، بلکه ابزاری برای درون‌گرایی و کشف است که از آن حرکت شروع و تحول صورت می‌گیرد و درهای خلاقیت و نوآوری گشوده می‌گردد» (ادونیس، ۱۰:۱۹۷۹)؛ علاوه براین رابطه‌ی جدیدی که وی میان انسان، اشیاء و زبان ایجاد نموده همان‌گونه است که جان کوهن در نظریه شعرش بیان نموده که «اشیاء چیزی نیستند مگر آنکه بالقوه شاعرانه‌اند و زبان شاعرانگی اشیاء را از قوه بالفعل انتقال می‌دهند و از آغاز زمانی که حقیقت در آن، به شیءای متکلم تبدیل می‌شود، سرنوشت زیبایی‌اش به‌واسطه زبان ساخته می‌شود» (کوهن،۶۱:۲۰۰۰ و ۶۰).

٤. ٦. ادبیّت و زیبایی‌آفرینی

آن‌چنان‌که در محورهای سه‌گانه‌ی ادبیت ادونیس مشاهده شد، وی در خلال هر سه محور یادشده به دنبال اهداف زیبایی آفرینانه است و از اصولی همانند **وحدت و انسجام، ابهام و غموض، غرابت و ابداع و...** بهره فراوانی برده است که در ادامه به‌صورت خلاصه به آن‌ها نیز خواهیم پرداخت.

٤ .٦ .١. وحدت و انسجام: « شکل شعر جدید ازنظر ادونیس وحدتی ساختاری (عضوی) بود...قبل از آنکه یک ریتم یا یک وزن باشد ...» (۱۵:۱۹۸۶) به‌گونه‌ای که دراین‌باره می‌گوید: «شکل بخشی از محتوا و محتوا بخشی از شکل است ... زبان جدا ازآنچه می‌گوید نیست و محتوای آن جدا از کلماتی نیست که بیان می‌کند. پس شکل در هر اثر شاعرانه یک واحد است، یک واحد تلفیقی اصیل» (همان:۱۵)؛ همان‌طور که مشاهده می‌شود وی با بهره‌گیری از اصل وحدت و انسجام که در بخش زیبایی‌آفرینی در مورد آن سخن رانده شد تلاش می‌کند تا با تمرکز بر مسئله وحدت ساختاری (عضوی) از وحدت موضوع و وحدت ساختار زبانی فراتر رود و به وحدتی رسد که همه‌ی عناصر قصیده در آن به یک واحد منسجم و یکتا تبدیل می‌گردد به‌طوری‌که در آن تمامی ساختارهای موزون، عینی و معنایی، روان‌شناختی و... همگن باهم باشند.

٤ .٦. ٢.ابهام و غموض: ابهام در دیدگاه‌های ادبی این نویسنده «حجابی خارجی نیست که شعر را بپوشاند تا برای درک آن لازم باشد که آن حجاب برداشته شود بلکه ابهام همان قلب جهانی است که متن در آن حرکت می‌کند و راز این جهان است پس شعر ارزشی ندارد مگر به غموض و ابهام ختم شود...»(۲۷:۲۰۰۲)؛ لذا ازنظر وی «ابهام ستون شعر نو می‌باشد البته به این شرط که به معماگویی بدل نشود» (همان،۲۱) و «زیبایی شعریت یا ادبیّت در متنی قرار دارد که از غموض و ابهام برخوردار باشد یا اینکه دارای تأویلات و معانی مختلفی باشد» (ادونیس،۱۹۸۹. الف:٥٤)؛ همان‌گونه که ملاحظه می‌شود ابهام در مفهوم ادونیسی نه‌تنها منجر به تولید معنا و ازدیاد می‌گردد بلکه به‌مانند ناقدان غربی، ادونیس از ابهام، به‌عنوان یک پدیده زیبایی‌شناختی و عنصری ضروری برای ارتقا معنای شاعرانه بهره گرفته است.

٤ .٦ .٣ . غرابت وابداع: جوهره و ماده اصلی نوگرایی ادونیس ابداع و نوآوری تشکیل می‌دهد. وی «وجود نگرش خلاقانه و مبدعانه آن‌هم به معنای جامعش را در نوگرایی ضروری میداند و هر حداثتی را ابداع نمی‌شمارد اما معتقد است هر ابداعی به‌صورت دائمی و ابدی حدیث می‌باشد» (همان: ۱۱۲)؛ ادونیس میان دو سطح ابداع و بدعت تفاوت می‌نهد و دراین‌باره می‌گوید: «ابداع بازتاب عمق حیات است یعنی همان رؤیا و نبوت اما توجه بدعت به سطح و پوسته‌ی آن است» (۱۹۸٦:۱۷۰). «بدعت همچو رودی موسمی و فصلی می‌باشد و ابداع رودی عمیق و دائمی. بدعت موج است و ابداع حرکت و عمق ...» (ادونیس،۱۹۷۹:۱۰۰) پس آن‌چنان‌که نویسنده بیان می‌کند؛ ابداع باید فعال و پویا باشد و شاعر در جهش‌های ابداعی خود لازم است که از سخن شاعران پیشینش جدا گردد و همین جدایی و فاصله است که شعر را از تقلید گذشتگان می‌رهاند. « وی این فرایند را میراث فعال ابداعی می‌نامد» (ادونیس،۱۹۸۵:۱٦) که منجر به آفرینش زیبایی‌های هنری می‌شود.

ادونیس از اصطلاح آفرینش به‌عنوان یکی اصلی‌ترین عوامل ایجادکننده اختلاف میان شعر سنتی و مدرن بهره گرفته است و دراین‌باره می‌گوید: شعر نو باید از نوآوری و آفرینش برخوردار باشد و بتواند قالب‌های قدیمی را در بافت و ساختار جدیدی به خواننده ارائه دهد. به‌گونه‌ای که خواننده پیش‌تر آن را نمی‌شناخته است. خاصیت جوهری این شعر، نشاندن زبان آفرینش گری به‌جای زبان بیانی و تعبیری است (ادونیس، ۱۹۸٦) و هر ملتی که فاقد چنین ابداع دائمی و مستمر باشد به‌تدریج از ابداع‌هایش در زمان گذشته نیز دور می‌گردد و غریب می‌ماند و درنهایت زبان و فرهنگ آن ملت از ابداع و خلاقیت خالی گشته و می‌میرد. (ادونیس، د.ت:۱٤۹ و ۱٤۸)

نتیجه

بنابر آنچه بیان شد ادونیس در آثار نقدی‌اش چندان از واژه‌ی ادبیّت بهره نگرفته اما در عوض به‌طور چشمگیری واژه شعریت را به‌کاربرده است؛ با توجه به آنچه از وجود ارتباط و پیوند بسیار تنگاتنگ، میان واژه شعریت و ادبیّت در قسمت مبانی نظری بیان شد، پس این فرضیه مطرح می‌شود که از نظرگاه وی واژه‌ی شعریت معادلی برای ادبیّت بوده است و تنها گذرگاه برای بررسی مفهوم ادبیّت و مؤلفه‌های آن از نگاه این نویسنده /ناقد از طریق بررسی مفهوم شعریتش امکان‌پذیر خواهد بود؛ اما مؤلفه‌های ادبیّت متن از منظر ادونیس را می‌توان در قالب صورت‌ها و محورهای مختلفی دسته‌بندی نمود که نگارندگان این جستار با الهام از اصلی ترین محورهایی که ناقد در کتابش ((الشعرية العربية)) بهره گرفته در غالب سه محور مهم یعنی: ۱- ادبیّت و زبان شفاهی جاهلی ۲- ادبیّت و فضای قرآنی ۳- ادبیّت و نوگرایی دسته‌بندی نمودند زیرا این سه محور، نه‌تنها اصلی‌ترین، بن‌مایه‌های فکری ادونیس در کتاب مزبور را تشکیل می‌دهد بلکه در دیگر آثار نقدی‌اش نیز مورد بسط و اهتمام فراوان قرارگرفته‌اند؛ وی در خلال این سه محور تلاش می‌کند تا پرده از الگوی جدید خود برای ادبیّت برنهد. در این الگو، نویسنده توانسته است که با بهره‌گیری درست از دیدگاه‌های نقدی ناقدان عرب و غربی به دیدگاهی فراتر و جامع‌تر از آنان دست یابد، مهم‌ترین شباهتی که میان دیدگاه ادبی ادونیس با ناقدان عرب و غربی دیده شد، آن است که وی از ادبیّت بمانند آن‌ها به‌عنوان نظریه‌ای برای تأمل در داوری‌های زیبایی‌شناختی متن بهره گرفته است و همانندشان تلاش کرده تا با استفاده از اصول مختلف زیبایی‌شناسی و همچنین زبانشناسی به زیبایی‌آفرینی دست زند؛ اما مهم‌ترین تفاوتی که میان نگرش ادبیّت ادونیس با ناقدان عرب و

غربی‌ها یافته شد آن است که وی در ادبیّتش به دنبال ارائه راهکارهایی برای نزدیک ساختن فرهنگ کلاسیک به فرهنگ مدرن بود چراکه ادبیّت در مرحله کلاسیک و شفاهی از ساختاری بسته برخوردار بود که دارای چهارچوب‌های محدود بود و نیاز داشت تا به کمک مرحله دوم که آن را کتابت می‌نامد از آن مرحله گذر کند. ازنظر این ناقد مرحله کتابت، مرحله بسیار مهم و به‌مثابه حلقه پیوند میان مرحله اول با مرحله سوم یعنی نوگرایی ادبی می‌باشد که شعر در این مرحله به ساختاری باز با دیدگاه‌های متعددی تبدیل می‌گردد.

کتابنامه

۱. آرون، بول و آخرون. (۲۰۱۲). **معجم المصطلحات الأدبية**. ترجمة: محمد حمود. ط ۱. بیروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر.

۲. ابن رشيق القيروانی، أبو علی حسن. (۱۹۰۷). **العمدة في صناعة الشعر و نقده**. تصحيح: السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي. ج ۱. ط ۱. مصر: مطبعة السعادة.

۳. احمدی، بابک. (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن. جلد اول: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی**. تهران: مرکز.

۴. أدونيس، أحمد سعيد. (۱۹۷۹). **مقدمة للشعر العربي**. ط ۳. بيروت: دارالعودة.

۵. _____.(۱۹۸۵). **سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)**. بيروت: دار الآداب.

۶. _____. (۱۹۸۶). **زمن الشعر**. ط ۵. بيروت: دارالفكر.

۷. _____. (۱۹۸۹). **الشعريةالعربية** (الف). ط ۲. بيروت: دارالآداب.

۸. _____. (۱۹۸۹). **كلام البدايات** (ب). ط ۱. بيروت: دارالآداب.

۹. _____. (۱۹۹۳). **ها أنت أيها الوقت**، سيرة شعرية ثقافية. بيروت: دار الآداب.

۱۰. _____.(۱۹۹۴). **الثابت و المتحول بحث فی الابداع و الاتباع عندالعرب. الجزء الاول: الأصول**. ط ۷. بيروت: دارالساقی.

۱۱. _____.(۲۰۰۲). **موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)**. ط ۱. بيروت: دار الآداب.

۱۲. _____.(۲۰۱۰). **فاتحة النهايات القرن**. ط ۳. دمشق: دارالتكوين.

۱۳. _____.(د.ت). **النص القرآنی و الآفاق الكتابة**. بيروت: دارالآداب.

۱۴. امامی نصرالله.(۱۳۷۷). **مبانی و روش‌های نقد ادبی**. تهران: جامی.

۱۵. الجاحظ، أبو عمر عثمان بن بحر.(۱۹۹۸). البيان و التبيين. الجزء الاول. شرح: عبد السلام محمد هارون. ط ۷. القاهرة: مكتبة الخانجی.

۱۶. جاكبسون، رومان.(۱۹۸۸). **قضايا الشعرية**. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. ط ۱. المغرب: دار توبقال للنشر.

۱۷. جون، كوهن.(۲۰۰۰). **النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر اللغة العلياء**. الجزء الأول. تعليق: الدكتور أحمد الدرويش. قاهرة: دار القريب.

۱۸. حمداوي، جميل. (۲۰۱۶). **النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن**. افريقيا الشرق: الدارالبيضاء.

۱۹. شميسا، سيروس. (۱۳۷۳). **كليات سبک‌شناسی**. چاپ دوم. تهران: فردوس.

۲۰. قدامة بن جعفر. (كاتب بغدادی)، أبو فرج (د.ت). **نقد الشعر**. تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دارالكتب العلمية.

۲۱. المسدي، عبدالسلام. (۲۰۰۶). **الأسلوبيه و الأسلوب**. ط ۵. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
۲۲. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۷). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**. چاپ اول. تهران: فکر روز.
۲۳. ناظم، حسن.(۱۹۹۴). **مفاهيم الشعرية: دراسة المقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم**. بيروت: الدارالبيضاء.
۲٤. یاکوبسن، رومن.(۱۳۸٦). **روندهای بنیادین در دانش زبان**، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.
۲۵. قادری، فاطمه و محسن زمانی.(۱۳۹۵). «بررسی هنجارگریزی در بال‌های شکسته اثر جبران خلیل جبران». مجله زبان و ادبیات عربی. شماره ۱٤. صص ۱٤۸-۱۰۷ . Doi:10.22067/jall.v8i14.44062
۲٦. مبروک، خولة.(۲۰۱۳).«الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع،۳۷۸-۳٦۰.
۲۷. نجفی ایوکی، علی. امیرحسین رسول نیا و مهموش حسن پور .(۱۳۹۸).«نقد فرمالیستی سروده انشودة المطر بدر شاکرالسیاب». مجله زبان و ادبیات عربی. سال یازدهم، شماره ۲.صص۷۳-۵۱. Doi:10.22067/jall.v11i2.46984

28.Bressler, Charles (2011). **literary Criticism:An Introducton to Theory and Practice**, published Prentice Hall.
29. Brodie, Thomas (2006**). Introduction: Tracing the Development of the Epistles-the Potential and the Problem,** Sheffield Phoenix Press.
30.Cuddon, John (2013). **Adictionary of literary terms and literary theory**, Publishing Wiley Blackwell.
31.Erlich, Victor (1981). **Russian formalism: History doctrine**, New Haven & London: Yale University Press.
32.Grabes, Herbert(2008). **Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (post) Modern Third Aesthetic Amesterdam**, New York.
33.Mukarovský, Jan (1964). **Standard language and poetic language**. In P. L. Garvin (Ed), Washington, DC: Georgetown University Press.
34.Newton, Ken (1988). **Twentieth-Century Literary Theory Theory**, Macmillan Publishers Limited.
35.Rayneard, Max James Anthony**(** 2011). **Performing Literainess: Literature in the Event in South Africa and the United States**, PhD Thesis. Presented to the Comparative Literature Programand the Graduate School of the University of Oregon.

References

Aaron, P & others. (2012). *Dictionary of literary terms.* Translated by M. Hammoud. First edition. Beirut: The University Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
Ibn Rashiq al –Qaryani, A.A.(1907). *Mayor in the manufacture of poetry and criticism* . The correction of Sayyid M. Badr Al -Din Al -Nasani Al –Halabi .First volum. First edition. Egypt: Al -Saada Press. . [In Arabic].
Ahmadi, B. (1993). *The structure and Interpretation of The Text*. The first volume of semiotics and structuralism. Tehran :Center Publishing.[In Persian].
Adonis, A.S.(1979). *Introduction to Arabic poetry*. Third edition. Beirut: Dar Al –Awda.[In Arabic].
_____.(1985). *Syasat al-Shi'r (studies in contemporary Arabic poetry)*. Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].
_____.(1986). *Zaman al -Sha'ar* .Fifth edition. Beirut: Dar al –Fakr.[In Arabic].
_____.(1989). *Al-Shi'ryyat al-Arabyya*. (a). Second edition. Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].

_____.(1989). *Kalam al- bidayat*. (b). First edition. Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].
_____.(1993). *Ha anta ayyuha l-waqt (a poetic - cultural biography)*. Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].
_____.(1994). *Al-thābit wa-al-mutaḥawwil* (*A Research on Creativity and Follow-up. among Arabs*)first part. Al-uṣūl. seventh edition. Beirut: Dar Al –Saqi.[In Arabic].
_____.(2002). *Mûsiqa al-Hût al-Azraq (Identity, writing, violence*) .First edition) Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].
_____.(2010). *Ushering in the end of the century*. Third edition. Damascus: Dar Attakwin. [In Arabic]
_____.(n.d.) .*The Qur'anic text and the prospects for writing* .Beirut: Dar Al –Adab.[In Arabic].
Emami ,N.(1998). *The basics and methods of literary criticism*. Tehran: Jami. [In Persian].
Al-Jahiz,A.O.(1998) .*Al-Bayan and Al-Tabeen*. first part. Explanation by A.M. Haroun. seventh edition. Cairo: Maktaba Al –Khanji. [In Arabic].
Jacobson, R.(1988). *poetic cases*. Translated by M. Al -Wali & M.Hanoun. First edition. Morocco: Dar Toubkal Publishing. [In Arabic].
Cohen. J.(2000*). Poetic Theory*: Higher Language. first part. comment oF Dr. A.Al –Darwish. Cairo: Dar al -Qarib. [In Arabic].
Hamdawi, J.(2016). *Formalism Theory Of Literature, Criticism And Art*. Africa East: Al –Dar al-Bayda. [In Arabic].
Shamisa, C.(1). *Stylistics general*. Second edition. Tehran :Ferdows Publications. [In Persian].
Qudama ibn Jafar (Katib Baghdadī),A.F. (n.d.) *Poetry Criticism*. investigation by M. A.Khafaji. Beirut: Dar Al-Kotob al-ilmiyah.[In Arabic].
Al-Masadi, A.A .(2006) .*Stylistics and style*. Fifth edition. Beirut: Dar al-Kitab al-Jadid United Co. [In Arabic].
Moghaddadi, B.(1998). *The lexicon of literary criticism from Plato to the current era*. First edition. Tehran: Fekre Rooz Publications. [In Persian].
Nazim, H.(1994). *Poetic Concepts*: *A Study of Origins - Method and Concepts*.Beirut:Dar al-Bayda. [In Arabic].
Jacobson.R.(2007). *Basic trends in language knowledge* .Translated by c. Safavi. Tehran: Hermes. [In Persian].
Qaderi, F& M. Zamani.(2016). Study deviation in the breaking wings of Gibran Khalil Gibran. *Journal of Arabic Language & Literature*.8(14). 107-148. Doi: 10.22067/JALL.V8I14.44062. [In Persian].
Mabrouk, Kh.(2013). Poetic between the multiplicity of term and concept disorder. *Al -Makhbar*. *Journal* Research in Algerian language and literature. University of Biskra. No9.360-378. [In Arabic].
Najafi Ivaki.A. & Rasoulnia,A & Hasanpoor,M(2019). Formalist Criticism of "The Rain Song" (Enshoudah al-Mattar) by Badr Shakir al-Sayyab *Journal of Arabic Language & Literature*.. 11(2).51-73. Doi: 10.22067/JALL.V11I2.46984. [In Persian].

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

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱۴۰۳، صص:۳۵-۱۹

امکان‌سنجی تحلیل شعر معاصر براساس نظریه بوطیقای فضای گاستون باشلار نمونه: تحلیل سروده‌های مصطفی جمال‌الدین

(پژوهشی)

الهام بابلی‌بهمه (دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران، نویسندهٔ مسئول[۱])

سید محمد رضی مصطفوی‌نیا (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2402-1386

چکیده

تطبیق رویکرد شاعرانگی نظریه‌پردازان به‌عنوان چارچوب نظری در تحلیل اشعار شاعران و بازخوانی شعر آنان، می‌تواند در شناخت جنبه‌های کارآمدِ حوزه معرفتی شاعران، سهم بسزایی داشته باشد. به‌کارگیری نظریه بوطیقای فضای گاستون باشلار (۱۹۶۲) به‌عنوان یک نظریه‌پرداز فرانسوی که با نگاهی منحصر به فرد، به توصیف فضاهای زیسته می‌پردازد، می‌تواند در امکان‌سنجی به‌کارگیری این رویکرد، در تحلیل شعر معاصر مؤثر باشد. از این رو، سروده‌های مصطفی جمال‌الدین (۱۹۹۶)، شاعر شیعیِ عراقی با دارا بودن ظرفیت‌های لازم، به‌عنوان نمونه انتخاب شده تا رویکرد وی، به‌منزله چارچوب نظری در تحلیل اشعار، استفاده شود. در پرتو اهمیت مسئله، پژوهش حاضر با تبیینِ کلیِ رهیافت بوطیقای فضای باشلار، در توصیف پدیدار فضا، و سنجشْ در نمونه‌های منتخب، با رویکرد کیفی و روش کتابخانه‌ای توصیفی – تحلیلی به تطبیق نظریه باشلار بر دیوان شاعر مذکور می‌پردازد. از آنجاکه معیار، مفاهیمِ شاخص و بنیادی باشلار در بوطیقای فضا (مکان، فضا، مکان‌کاوی، مکان‌دوستی) به‌مثابه مفاهیمی کاربردی و نه صرفاً نظری است. بنابراین، نویسنده مهم‌ترین شاخص‌های این نگرش تحلیلی را در نمونه‌ها واکاوی کرده، و فضا، خانه و تخیل آن، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بررسی انگاره‌ها و تصاویر شاعرانه بررسی‌شده‌اند. از دستاوردهای پژوهش آن است که شناخت فضا در شعر جمال‌الدین، اهمیت ویژه‌ای در شناخت جهان ذهنی شاعر دارد. در شعر وی، فضا صبغه‌ای وجودی، حسی، عاطفی داشته و بازنمودی از سکنی گزیدن شاعر است. از طرفی، فضا، نحوه مواجه شاعر با جهان به‌منزله مأمنی برای تخیل و سرپناهی روانی را متجلی کرده و عنصر فضا با جهان خیالیِ وی، پیوند خورده و مفهوم فضا و خانه تصویری از آرامش، صمیمت و حضور است. در یک نگاه کلی، از شعر جمال‌الدین چنین برمی‌آید که در یک مفهوم هستی‌شناسی عمومی در رابطه‌ای شاعرانه که میان خرد و کلان وجود دارد، می‌توان فضا را درک کرد. همخوانی و انطباق اغلب سروده‌های شاعر با رهیافت بوطیقای فضای باشلار به‌ویژه در مفهوم مکان‌دوستی و توان این رویکرد پدیدارشناختی در تحلیل متون شعری، نیز از یافته‌های پژوهش است.

کلید واژه‌ها: پدیدارشناسی، بوطیقای فضا، تخیل.گاستون باشلار، مصطفی جمال‌الدین.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶ تاریخ بازنگری : ۱۴۰۳/۲/۱۲ تاریخ پذیرش :۱۴۰۳/۴/۳۱

[۱]. نویسندهٔ مسئول: baboli.elham@yahoo.com

۱. مقدمه

مطالعه رویکرد شاعرانگی نظریه‌پردازان و تطبیق آن، به‌عنوان چارچوب نظری در تحلیل اشعار شاعران و بازخوانی شعر آنان، می‌تواند در شناخت جنبه‌های کارآمدِ حوزه معرفتی شاعران همچون مؤلفه‌های هستی‌شناختی، تفکر و جهان‌بینی، کارایی داشته باشد. گاستون باشلار (۱۹٦۲)، فیلسوف، معرفت‌شناس و نظریه‌پرداز فرانسوی در کتاب «بوطیقای فضا» نگاهی پدیدارشناسانه به مکان دارد و مفاهیمی کاربردی همچون مکان، فضا، مکان‌کاوی و مکان-دوستی را با تکیه بر شاخصِ خیال‌پردازی، شالوده اصلی نگرش خود در توصیف فضاهای زیسته، قرار می‌دهد. با تکیه بر این نوع نگاه باشلار، به‌عنوان نظریه‌پرداز ادبیات، زوایای جدیدی از اندیشه‌های شاعران بازنمایی می‌شود که نشان‌دهنده توانایی و تبحر آنان در استفاده از قوه مخیله در پیکربندی انگاره‌ها و تصویرسازی‌های بدیع شاعرانه است. در واقع، در این نظریه شاعر به منزله «پیکر تراشی است که با وصف دقیق اندام‌ها تندیسی از صور خیال خود را می‌آفریند» (اقبالی، ۱۳۸۸: ۲۵) تا «با بن‌مایه‌های فلسفی مفاهیم ذهنی خود را درباره جهان هستی به تصویر بکشد» (ر. ک: پیرانی شال و ایزدی، ۱٤۰۲: ۲).

از آنجاکه شعر معاصر به دلیل پویایی، انعطاف‌پذیری و توانایی‌ای که شاعران در ایجاد شبکه‌های معنایی در حوزه‌ای خاص دارند تا ارتباطی نظام‌مند را در بافت‌های گوناگون برقرار کنند. از این رو، الهام گرفتن از رهیافت بوطیقای فضای گاستون باشلار در امکان‌سنجی به‌کارگیری این رویکرد، در تحلیل شعر معاصر می‌تواند مؤثر باشد. بنابراین، تبیین مفهوم نظریه مذکور، مستلزم بررسی دقیق بوده‌است، در نتیجه انتخاب نمونه‌ها از دیوان چند شاعر، سبب پراکنده‌گویی و عدم سنجش دقیق می‌شد. در این راستا، نویسنده دیوان مصطفی جمال‌الدین (۱۹۹٦)، شاعر معاصر، فقیه و محققِ شیعیِ اهل عراق را به دلیل دارا بودن ظرفیت‌های لازم انتخاب کرده‌است تا از رهگذر واکاوی و خوانش اشعار وی از منظر بوطیقای فضای باشلار که ماهیتی پدیدارشناختی دارد، میزان مطابقت و عدم مطابقت آن را با رویکرد مذکور بسنجد و به پرسش‌های بنیادی زیر پاسخ گوید.

۱ .۱. پرسش‌های پژوهش

۱. کاربست مفاهیمِ رهیافت بوطیقای فضای باشلار در تحلیل سروده‌های جمال‌الدین، چگونه بازنمایی شده‌است؟

۲. مفهوم‌سازی فضا و تأثرات حسی آن، در شعر جمال‌الدین چگونه شاخصه‌های زبانی خود را باز می‌یابد؟

۳. باتوجه به تطبیق نظریه فضای باشلار بر سروده‌های جمال‌الدین، تا چه میزان امکان سنجش شعر دیگر شاعران معاصر، براساس این نگرش فراهم می‌شود؟

۲.۱. فرضیه‌های پژوهش

۱. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تحلیل سروده‌های جمال‌الدین بر پایهٔ نظریهٔ بوطیقای فضای باشلار، اهمیتی اساسی در شناخت ذهن و جهان ذهنی شاعر ایفا می‌کند.

۲. چنین برداشت می‌شود که در شعر جمال‌الدین، فضا، یک کیفیت است و مفهومی کمی که بتوان آن را در داده-هایی به بحث گذاشت، نیست.

۳. به نظر می‌رسد که همخوانی و انطباق اغلب اشعار شاعر با رهیافت بوطیقای فضای باشلار به‌ویژه در مفهوم توپوفیلیا بر توان این رویکرد پدیدارشناختی در تحلیل متون شعری دلالت دارد.

با توجه به اینکه پژوهش‌های پیرامون شعر معاصر اغلب به شعر از جنبه‌هایی که بازتاب دهنده مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جوامع بوده نگریسته‌اند، و به تطبیق نگرش‌های پدیدارشناسانه بر اشعار، توجه زیادی نکرده‌اند؛ زیرا گاهی، پدیده‌ای (مثلاً خانه) دارای مدخلیتی در ناخودآگاه روان شاعر می‌شود که به‌عنوان عنصری پویا در دریافت آگاهانه ذهن شاعر از جهان پیرامون قلمداد می‌شود. بنابراین، شناخت جهان ذهنی شاعر از این زاویه از ضرورت‌های موضوع پیش‌رو است.

۱ .۳. روش پژوهش

در این پژوهش با کمک رهیافت گاستون باشلار در کتاب «بوطیقای فضا» و با رویکرد کیفی و روش کتابخانه‌ای توصیفی – تحلیلی تلاش می‌شود که به بازخوانی نگرش مصطفی جمال‌الدین به مقوله فضا بپردازد و رویکرد باشلاری، به‌منزله چارچوب نظری در تحلیل اشعار، امکان‌سنجی شود.

۱ .٤. پیشینهٔ پژوهش

در ذیل به مهم‌ترین تحقیقاتی که نظریه تخیل باشلار را در کانون توجه قرار داده‌اند و مطالعات پیرامون دیوان مصطفی جمال‌الدین، اشاره می‌شود و از بررسی آثاری که در چارچوب پژوهش کنونی قرار نمی‌گیرند، صرف‌نظر می‌شود.

مقاله‌هایی با عنوان «پدیدارشناسی تخیل نزد باشلار» (۱۳۸٦) از نامور مطلق که در «پژوهشنامه فرهنگستان هنر» شماره ٦ به چاپ رسیده آرا و نظرات باشلار را بررسی کرده‌است. وی همچنین در مقاله‌ای دیگر، با عنوان «باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیلی» (۱۳۸٦) منتشر شده در شماره ۳ «پژوهشنامه فرهنگستان هنر» پس از معرفی روش نقدی باشلار، آثار و نظرات وی را از زاویه نقد تخیلی، نیز بررسی کرده‌است، «تطبیق عنصر خیال، در متن و نگاره‌های خاوران‌نامه، با رویکرد نقد تخیلی گاستون باشلار» (۱۳۹۳) از اعظم حاج حسنی و فتانه محمودی که در مجله «ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی» شماره ۲ منتشر شده‌است به بررسی و تحلیل رابطه تصویر و متن در کتاب خاوران‌نامه براساس نقد تخیلی باشلار پرداخته‌اند، مقاله‌ای منتشر شده در «همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران» با عنوان «ساخت‌گرایی و روان‌کاوی تقابل‌های محتوایی؛ نقدی بر رمان گلاب‌خانم اثر قاسمعلی فراست» (۱۳۹٤) از پوران علی‌پور، با روان‌کاوی نمونه‌ها و تقابل‌های محتوایی مستخرج از بافت داستان رمان گلاب‌خانم را به مدد عناصر روایت براساس آرای باشلار، تحلیل کرده‌است و «نقد تخیلی معلقه طرفهٔ بن العبد براساس نظریه گاستون باشلار» (۱٤۰۲) از صغری فلاحتی و زهرا ایزدی که در مجله «ادب عربی» شماره پیاپی ۳ به چاپ رسیده که به نقد تخیلی معلقه بر مبنای چهار ماده اصلی آب، خاک، آتش، هوا و خاک پرداخته‌است و هیچ‌گونه قرابتی با بحث مذکور ندارد.

در رابطه با تحقیقات مرتبط با حوزه شعری مصطفی جمال‌الدین، مطالعات مرتبط با پژوهش حاضر ذکر می‌شوند:

مقاله‌ای منتشر شده در «منتدي الثلاثاء الثقافي» با عنوان «قراءة في شعر مصطفى جمال‌الدين» (٢٠٠٦) از عبدالله آل ربح، نگارنده در این اثر با استناد به شواهد شعری اندکی به مهم‌ترین مضامین شعری شاعر همچون شعر مناسبات، غربت و همچنین موسیقی شعر پرداخته‌است، «بازخوانی اندیشه بیداری اسلامی امام خمینی (ره) در اشعار مصطفی جمال-الدین» (۱۳۹۲) از روح‌الله صیادی‌نژاد و همکاران که در مجله «مطالعات بیداری اسلامی» شماره ٤ منتشر شده‌است، نویسندگان با تکیه بر دیوان شاعر به چگونگی تأثیرگذاری اندیشه‌های بیداری اسلامی امام خمینی بر تفکر و شعر جمال‌الدین پرداخته‌اند و پایان‌نامه‌ای با عنوان «الفضاء الشّعريّ في شعر مصطفى جمال‌الدين» (١٤٠١) از اریج داخل عبدالحسین آل محسن با تحلیل شگردهای سبکی همچون هنجارشکنی، بینامتنیت و تصاویر شاعرانه به تبیین فضای شعری مصطفی جمال‌الدین پرداخته‌اند. از آنجاکه بحث پیش‌رو به مفهوم فضا در سروده‌های جمال‌الدین به تعبیر باشلاری نگریسته هیچ‌گونه همپوشانی یا تقاربی با اثر فوق ندارد، و مقاله‌ای همچون «الغربة المكانية والزمانية في شعر مصطفى جمال‌الدين» (۲۰۲۳) از ذوالفقار سعد حمزة الصبوري و همکاران، در مجله «الكلية الإسلامية الجامعة» شماره ۷۱ به چاپ رسیده‌است. نویسندگان در این اثر، بر تصویرسازی‌های شاعر که از غربت و دوری از وطن نشأت گرفته متمرکزشده‌اند. رویکرد این جستار با مقاله موردبحث کاملا متفاوت بوده‌است.

در یک نگاه کلی، می‌توان گفت که پژوهش‌های صورت گرفته، هیچ‌گونه تمرکزی بر گاستون باشلار در مقام نظریه‌پرداز ادبیات در حوزه زبان عربی ندارند، بنابراین جستار حاضر برای نخستین بار به چگونگی شکل‌بندی و پیکره‌بندی تصویر یا ایماژ فضا در شعر جمال‌الدین، براساس نگرش باشلار پرداخته‌است. از این روی؛ موضوع اصلی پژوهش پیش‌رو بوطیقای فضا در شعر مصطفی جمال‌الدین با ماهیتی پدیدارشناسانه است.

۲. چارچوب نظری تحلیلی

۳. تبیین مفهومی بوطیقای فضای باشلار

بوطیقا نخستین بار در آثار افلاطون به‌کار رفته‌است؛ اما معنایی که امروزه از بوطیقا رایج است همان معنای مد نظر ارسطو بوده که بوطیقا را به‌معنای «هنر شاعری و تسلط قاعده‌مند بر سرودن شعر» می‌داند (ارسطو، ١٤٠٠: ٤٧). بوطیقا یا فن شعر در «فلسفه معاصر تنها به سرودن شعر محدود نمی‌شود؛ بلکه خلاقیت را در وسیع‌ترین مفهوم خود، شامل می‌شود» (صفوی، ۱۳۹۹: ۲۵۰). گاستون باشلار، نظریه‌پرداز، معرفت‌شناس و فیلسوف علم تقریباً نخستین فیلسوفی است که در کتاب بوطیقای فضا «ماده کار خود را در ادبیات و خصوصاً شعر قرار می‌دهد» (باشلار، ١٩٨٤: ٣٩) و «فضا را بما هو فضا مورد توجه و بررسی قرار می‌دهد» (همان). «بررسی مجموعه آثار باشلار حاکی از وجود سه دوره متمایز یا به تعبیری دیگر سه باشلار متفاوت است؛ «دوره اولِ باشلار که به حیطه فلسفه علم اختصاص می‌یابد، آثار او از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۸ را شامل می‌شود. دوره دومِ وی که به دوره روانکاوی موسوم است، با کتاب روانکاوی آتش (۱۹۳۸) شروع می‌شود و به‌مرور، بیشتر صورت پدیدارشناختی به خود می‌گیرد. باشلار بوطیقای فضا (۱۹۵۷) را در حد فاصل دوره روانکاوی و دوره سوم خود یعنی دوره پدیدارشناسی می‌نویسد» (باشلار، ۱۳۷۸: ۲۸). وی در دوره سوم، اصول و مبانی‌ای برای شناخت بیان کرده که در حوزه روان‌شناسی و روانکاوی به‌معنای مصطلح کلمه جای نمی‌گیرند. باشلار در این دوره، تمایل چندانی به مسائل مردم‌شناختی-

اسطوره‌شناختی از خود نشان نمی‌دهد و حتی در صورت ورود به آن حوزه، رویکردی پدیدارشناختی اتخاذ می‌کند. وی به مفاهیمی همچون خاطره، رؤیا و خیال‌پردازی اهمیت بیشتری از آنچه در روان‌شناسی داشته می‌دهد.

باشلار در دوره سوم خود، فضاهای زیسته و اصولاً خانه را دارای مدخلیت تمام در ناخودآگاه روان آدمی می‌بیند. ایشان صورت خیال را از قید زنجیره علیت آزاد کرده و آن را از پویایی و باشندگی خاص خود برخوردار می‌داند که به قسمی وجودشناسی ارجاع می‌دهد. وی می‌گوید که «در این کتاب قصد دارد این قسم خاص از وجودشناسی را بررسی کند» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۷). باشلار در اهمیت قائل شدن برای رؤیا «از روانکاوی فراتر می‌رود و خیال‌بافی[۱] را ماده مطالعه خویش قرار داده و آن را در جایگاه برتری از رؤیا می‌نشاند» (ستاری، ۱۳۵۲: ٧٤). وی وظیفه پدیدارشناسی را «مطالعه پدیدار صورت خیال شعری با درک واقع بودگی آن می‌داند» (باشلار، ۱۳۹۱: ۲۲) و نگاهی فلسفی به فضا دارد. هستی‌شناسی باشلار «دو نقطه خرد[۲] و کلان[۳] را به هم وصل می‌کند، بدون آنکه لزوماً مرزهای مشخصی را میان آن‌ها برقرار سازد» (پرتوی، ۱۳۹۲: ٨٦). این نقطه کوچک را می‌توان خانه و اجزای خانه نامید که در مقام جهانی به کیهان، یعنی عالم کلان و نه لزوماً جهان بیرون متصل است. ازاین‌رو، در بوطیقای باشلار معیار کیهان است و نه جهان بیرون.

باشلار در نظریه بوطیقای فضا، اصطلاح مکان‌کاوی را در برابر روان‌کاوی به‌کار می‌برد. این کار را می‌توان از نشانه‌های عدول وی از روانکاوی به پدیدارشناسی و از صورت به وجود دانست. ترجیح عامل مکان بر زمان در وجودشناسی را می‌توان از نتایج مفهوم مکان‌کاوی قلمداد کرد. توضیح بیشتر اینکه وقتی در خود تأمل می‌کنیم و به خود در زمان می‌اندیشیم، ما تنها «زنجیره‌ای از تثبیت‌ها[٤] در فضای ثابت وجود را در می‌یابیم» (الکرساوی، ۲۰۱۸: ٩٤). ازاین‌رو می‌توان گفت: «مسیر گذار او یک مسیر شاعرانه ، ذهنی، روان‌شناختی و روان‌کاوانه است» (رک: باشلار، ۱۳۹۱: ١٨٦)؛ بنابراین مفهوم خیال که در آن به ذهن اجازه داده می‌شود، حرکت کند، بیش از هر چیزی برای باشلار اهمیت دارد، و نظریه وی به تحلیل نوعِ این حرکت بازمی‌گردد.

همان‌طور که ذکر شد، بررسی سروده‌های مصطفی جمال‌الدین نشان می‌دهد که دل‌بستگی وی به خانه در تعبیر باشلاری وجه برجسته شعر ایشان شده‌است. بدین معنا که خانه صرفاً ابژه‌ای برای مطالعه و توصیف نبوده‌است؛ بلکه هم‌پوشانی فضا و منِ درونی شاعر را به روشنی می‌توان در شعر جمال‌الدین یافت تا جایی‌که خانه به‌منزله سرپناه روانی (در سطح خرد و کلان) برای انسان به یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر ایشان تبدیل گشت. شاید منشأ کشش درونی شاعر به خانه به‌عنوان جایی که به او احساس آرامش و امنیت می‌دهد را بتوان به دو امر نسبت داد؛ الف: به روستای المومنین محل تولد مصطفی جمال که در وصف این روستا آمده‌است: «فقر حاکم بر آن روستا باعث شده که خانه‌هایی کوچک با دیواره‌های گلی و سقف چوبی در آن روستا به‌ندرت دیده شود؛ بلکه اغلب، خانه‌های چوبی سرپناه مردم بوده‌است» (مصطفی جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۹). در این وجه، زندگی شاعر با ایماژهای هنرمندانه در سروده‌هایش حضوری فعال داشته و خانه در مقام سرپناه روانی خرد به تصویر کشیده می‌شود. ب: دروی از وطن که مدت ۲۸ سال را در خارج از وطن خود عراق و اغلب در سوریه سپری کرده‌است و به «مبارزه آشکار با نظام سیاسی عراق پرداخت؛ زیرا این دوره که مصادف با سقوط نظام شاهنشاهی در ایران بود روابط سیاسی ایران و عراق بحرانی و عرصه بر متفکران و ادیبان تنگ شد» (مصطفی جمال‌الدین، ۱۹۹۷: ۷۹) تا جایی‌که

مجبور به ترک وطن شده‌اند. در این وجه نیز، وطن در مقام یک سرپناه روانی کلان، یا در مقام خانه‌ای بزرگ که الگوی صمیمیت و محرمیت را رقم می‌زند در سروده‌های مصطفی جمال ظهور پیدا می‌کند.

٤. بحث و بررسی

١.٤. خانه به‌مثابه سرپناه

باشلار نگاهی «فلسفی و پدیدارشناختی به فضا و خانه دارد» (باشلار، ١٣٩١: ٢٢). از میان رهیافت‌های گوناگون به فضا و خانه، رهیافت اتو فردریش بالنو[٥] ، ایروین آلتمن [٦]، و کریستین نوربرگ شولتز[٧] ، قرابتی نسبی با رهیافت باشلار دارند. شاید از عوامل این قرابت، ریشه فکری مشترک آن‌ها با باشلار باشد. به‌عنوان مثال نوربرگ شولتز به‌شدت تحت تأثیر هایدگر قرار داشت و نظریه‌های فلسفی او را در حوزه معماری به‌کار می‌گرفت. بالنو «خانه را مرکز ثقل اندیشه و بودن در فضای عمومی می‌داند» (ر.ک: اگنتر، ١٣٨٤: ٢٦). وی از نقطه صفر نام می‌برد و می‌گوید «وقتی به سفر می‌رویم هتل یا خانه‌ای که اجاره می‌کنیم، به نقطه صفر آن شهر تبدیل می‌شود و همواره فاصله خود را در شهر نسب به آن نقطه مکانی می‌سنجیم» (ر. ک: همان: ٢٩). آلتمن از «وابستگی و تعلق دوسویه و تعامل دو جانبه انسان و فضا سخن می‌گوید» (حجت، ١٣٩٦: ٥٢)، و نوربرت شولتز «رابطه مکان و هویت انسانی را به بحث می‌گذارد» (رک: نوربرگ شولتز، ١٣٩٣: ٦٤ – ٥٩). با این وجود، در رهیافت گاستون باشلار، «خانه طرحی همچون ناخودآگاه روان انسان دارد» (شار، ١٣٩٤: ١٢). «عالم، یک خانه است، فضایی است که به‌عنوان یک خانه زیسته می‌شود» (باشلار، ١٣٩١: ٣٩). به این دلیل در شعر بسیاری از شاعران به «همنشینی دو مفهوم زمین و خانه بر می‌خوریم» (ر.ک: بلهاشمی: ٢٠١٦: ٢٣٥ – ٢٣٨). نظریه باشلار را می‌توان پدیدارشناسانه نامید، به این معنا که به تجربه زیسته در رابطه شناختی اهمیت می‌دهد. «خانه لزوماً ابژه‌ای عینی نیست و در صورتِ عینی بودن لزوماً به‌معنای محل زندگی یک خانواده نیست» (پیشین: ١٠٨). هر فضایی که ما آن را به عناصر فضایی کوچک‌تر و اجزایی خردتر و سپس آن اجزا را به اجزایی کوچک‌تر تقسیم می‌کنیم، در رویکرد باشلار می‌تواند مصداق مفهوم خانه باشد. عده‌ای از شارحان «فهم پدیدارشناسی باشلار را منوط به فهم این نکته دانسته‌اند» (ستاری، ١٣٥٢: ٨٠). تقسیم کردن را با مرزبندی نباید اشتباه گرفت. تقسیم‌بندی ممکن است از رهگذر مرزبندی سخت و نشانه‌گذاری شده و ثابت صورت بگیرد و ممکن است به شکل نمادین و با تقسیم‌بندی‌های نرم انجام شود. یک میز در کلاس درس دانشگاه، یک کمد در یک اتاق، کشوها در یک کمد و عناصر درون کشوها هر کدام عناصر فضایی کوچک در دل عناصر فضایی بزرگ‌تر هستند.

در دیوان جمال‌الدین، نیز به‌طور عام خانه ابژه‌ای برای مطالعه و توصیف نبوده‌است؛ بلکه عنصری پویا در دریافت آگاهانه ذهن شاعر از جهان پیرامون قلمداد می‌شود. این هم‌پوشانی فضا و منِ درونی را به‌روشنی می‌توان در شعر وی یافت. به بیانی دیگر، می‌توان گفت که این هویت فضایی یا همسانی درون با فضا همان چیزی است که تن تخیلی را با خانه همسان می‌کند:

وَالْبَيْتُ يَكْتَظُّ بِسُكّانِهِ لكنّي أسْكُنُهُ وَحْدي

(جمال‌الدین، ١٩٩٥: ٥٤٣)

از بیت فوق برداشت می‌شود که شعر جمال‌الدین، ما را به رویکرد خانه به‌مثابه سرپناه روانی رهنمون می‌کند. شاعر در شعر زیر سکونت را به‌معنای «در خانه بودن» تلقی کرده، و خانه را مبتنی بر مفاهیم عمیقی همچون پناه، امنیت و حس آرامش می‌داند، و بی‌خانه بودن را به‌معنای دلزدگی به‌کار می‌برد. تأثیر حسی، عاطفی و درونی که مکان بر او گذاشته است، پایه و اساس دلبستگی شاعر به مکان را شکل می‌دهد. از این زاویه، خانه به‌معنای تعلق داشتگی، وابستگی و یا حتی دلبستگی است. علاوه‌بر این، فهم شاعر از خانه، به‌عنوان یک سر پناه روانی بوده که تأمین کننده نیاز روحی و زیست‌شناختی زندگی است و بدون آن ضروریات زندگی متوقف می‌شوند:

وَطَني رمادُ جَنائنٍ مَحْروقةٍ وَأنا وَأنْتِ، هنا، رمادُ حياةٍ!!

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۲۰۸)

يا أنتِ، يا وَطَنًا حَمَلْتُ رُبُوعَهُ فِي غُرْبَتِي، وَجَمَعْتُهُ بِشَتاتِي
عيناكِ مَنْبَعُ رافِدَيْهِ، وَمُلتقَى فَرْعَيْكِ خُضْرُ مُروجِهِ النّضَراتِ
وَإذا نَطَقْتِ سَمَعْتُ عَذْبَ لحُونِهِ بخرير ساقِيةٍ، وَعَزْفِ رُعاةِ

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۲۰۷)

آنچه از شعر فوق بر می‌آید؛ امر حیاتی دائماً به‌وسیله چیزی که می‌خواهد حرکت آن را متوقف کند، تهدید می‌شود و در معرض خطر قرار می‌گیرد؛ بنابراین انسان به سرپناه نیاز دارد. شاعر موقعیت زیسته شده را به‌عنوان یک موقعیت حیاتی در نظر می‌گیرد که به یک سرپناه احتیاج داشته و آن، خانه است. خانه‌ای که به امید محافظت از امر حیاتی بنا می‌شود. این خانه، می‌تواند خیالی نیز باشد، چون به‌وسیله آن، امید و آرزوی محافظت از پویایی زندگی در یک امر حیاتی دنبال می‌شود. شاعر، شاعرانه بودن فضا و حفظ امر حیاتی را از بستر واژه وطن مطرح می‌کند. از طرفی وی، فضای پیرامونی را به‌مثابه ابژه صرفْ تلقی نکرده‌است؛ بلکه به‌منزله پدیداری که هویت و معنایش را در تعاملی متقابل و دوسویه با آگاهی وی حاصل کرده، می‌بیند:

فَتَغنّي لِتَسْتَجِيبَ لِنَجْواها (عشاشٌ) مِنْ حَولها ووَكُور

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۱۳۲)

چنین استنباط می‌شود که فضای (عینی یا ذهنی) اطراف، در مخیله شاعر به‌مثابه آشیانه و لانه پدیدار می‌شود. خانه و مشتقات آن، به‌منزله سرپناه روانی برای انسان، یکی از درون مایه‌های اصلی شعر جمال‌الدین و از پربسامدترین ایماژها و تصویرهای موجود در شعر اوست که با تعابیر و عبارت‌های فراون و گوناگونی بیان می‌شود. اینکه «عُش»، «وکر» و مشتقات آن، از واژگان پربسامد دیوان جمال‌الدین هستند، به بهترین وجه در تأیید همسویی این اشعار با نگرش بوطیقای مکان باشلار هستند. فضای پیرامونی شاعر با حضوری فعال و کارآمد در بیداری، خاطره و خیال وی، در تعریف «خود»، و هویت شاعر، نیز نقشی محوری را ایفا می‌کند. نمایش «صمیمیت» و «محرمیت» در شعر جمال‌الدین از بستر رؤیاپردازی «عُش»، «وکر»، «مهد»، «حضن»، «بیت»، «وطن» و واژگانی از این قبیل، صورت گرفته که همگی دال‌هایی هستند که به خانه در مقام سرپناه و در نتیجه صمیمیت و محرمیت مورد نظر شاعر ارجاع می‌دهند:

طَارَتْ، وأتعبَها الرّفيفُ فَلَمْ تَجِدْ وَكْراً كَثَغْرِكِ مُتْرَفَ البَسَماتِ

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۲۰٦)

در بیت فوق، لانه و آشیانه‌ای همچون دهان خندان را به لانه تشبیه کرده و به شیوه‌ای دلالت‌مند، آشیانه یا لانه در مقام دالی ارجاع دهنده به مفهوم سرپناه روانی، محرمیت و صمیمت را مورد استفاده قرار داده‌است. این سویه روانی و نفسانی سرپناه در بیت زیر و نمونه‌های گوناگون دیگر، نیز آمده‌است:

لَقَدْ كانَ قَلْبِي وَكرَ أحْلامِ أمّةٍ بِشادٍ، أثارَتْ شَجْوَهُ، فَتَرَنّما

(همان: ۳۰۷)

در اینجا اطلاق وصف محرمیت و صمیمیت به فضا، قسمی از فضاست که مشخصه آن، مختصات هندسی و تصویری نبوده، بلکه فضایی است که شاعر از صمیم وجود خود شناخته و با جانش آمیخته‌است:

وَبِقَلْبِ الرّبيعِ حِضْنٌ يَنامُ الْـ ورِدُ فيهِ ... وتَحْلُمُ الأشْذاء

(همان: ١٩٤)

می‌توان گفت که آغوش، خوابیدن و خواب دیدن، دال‌هایی هستند که در شبکه معنایی که شاعر ایجاد کرده بر فضا نه در مقام یک مکان فیزیکی؛ بلکه به‌مثابه سرپناه روانی دلالت دارند که بسیاری از نیازهای روانی انسان از جمله احساس محرمیت، حضور و آرامش در آن، تأمین می‌شوند و در همان افق معنایی که باشلار در مورد خانه ترسیم کرده، قرار می‌گیرند. ایجاد چنین شبکه‌هایی با طیفی از معانی که گویی تناظر عینی ایده‌های باشلار هستند، از خصیصه‌ها و مختصات شعر جمال‌الدین به‌شمار می‌آید:

كَيْفَ هَزَّتْ عَواصِفُ الرَّمْلِ مَهْداً ضَجِرتْ مِنْ بُكائِهِ الأَوْطانُ (همان: ٢٥٩)

وَعَلَى حِضْنِها وَفَوقَ الرَّوابِي الخُضْرِ راحَتْ هُمومُهُ تتوسَّدْ(همان:٢٧٦)

چنان‌که از دو بیت فوق بر می‌آید؛ شاعر «وطن» و «مهد» را در مقام دو زادگاه، یکی خرد و دیگری کلان استفاده می‌کند. گهواره در ابیات فوق، دقیقا به‌معنای باشلاری کلمه به‌کار رفته و متناظر با مفهوم خانه استفاده شده‌است آنجاکه باشلار می‌گوید: «در رؤیاپردازی‌های ما، خانه گهواره‌ای است، بس بزرگ» (باشلار، ١٣٩١: ٤٠). از طرفی، شاعر خوابیدن و آرام گرفتن را که از مصون ماندن در گهواره و خانه نشأت می‌گیرند، و به‌نوعی ایجاد کننده سرپناهی هستند که ما همواره در خاطره‌هایمان بدان باز می‌گردیم، ذکر می‌کند. انبوه تصویرهایی که جمال‌الدین در آن‌ها به گونه‌ای دلالت‌مند و هنرمندانه «وکر» یا «عُش» را در معنای خانه، سرپناه و مأمن به‌کار گرفته، مؤید مهارت وی در ایماژهای شعری بوده که حاصل تجربه رؤیاپردازانه در راستای بوطیقای فضا و تجربه فضا از نوع رویکرد باشلاری است:

وَعُشٍّ رَأَيْتُ، عَلَى ضِيقِهِ، – وَأنتَ معي فيهِ – كُلَّ الدُنا

أُسائِلُ عَنْ طائِرِي وَكْرَهُ وَأَبْحَثُ عَنْهُ: هُنا ... أو هُنا

فَيُخْبِرُنِي كُلُّ شَيءٍ رَآكَ تَعبُّ بِكَأْسِي رَحِيقَ الهَنَا

بِأَنّكَ كُنْتَ (هُنا) زائِرًا وَكانَ سِوايَ لكَ الْمَوْطِنا

(جمال الدين،١٩٩٥: ١٧٩)

باشلار می‌نویسد، خانه با افرادی از خویشان ما پر می‌شود و «تمامی نزدیکان ما می‌توانند بیایند و در آن زندگی کنند» (باشلار، ١٣٩١: ٧٠). همان‌طور که قبلاً اشاره‌ای خلاصه‌وار شد، جمال‌الدین علاوه‌بر خانه، وطن در معنای زادگاه، اقامتگاه، منزل و موطن را نیز در همین معنا به‌کار می‌برد:

لأَنْتِ لِيَ الْوَطَنُ الْمُرْتَجَى وَأَنْتِ بِهِ رَوْعَةُ الْمُقْتَنَى

وأنْتِ لِيَ الأهلُ وَالأصْدِقاءُ وَالنّاسُ كلُّهُم ... والدُنا

(همان: ۱۸۰)

وطن جایی است انباشته و پالایش یافته با صمیمیت که شاعر از مجرای آن، تجربه تمامی خصایص صمیمیت را با حرارتی افزون به ما نمایش می‌دهد. خانه در مقام سرپناهی خرد و وطن در مقام یک سرپناه روانی کلان، یا به بیانی دیگر، خانه در مقام وطنی کوچک و وطن در مقام خانه‌ای بزرگ، جایی که بدون آن درست مانند خانه، زندگی ما فاقد الگوی صمیمیت و محرمیت خواهد بود. در حقیقت این دو، دو روی یک سکه هستند، هر دو جهان نخستین و محل «صمیمیت»، «محرمیت» «و خاطره‌های» ما هستند:

بغدادُ دارُكُمُ الاوْلَى وَلَيْسَ لَها إلاَّكُمُ – مَا اسْتَطَالَ الدَّربُ – دَيَّار

وَ(الْمِرْبَدُ) الخِصبُ مازالَتْ قصَائِدُكم مِنْ أَلْفِ عامٍ به تُجنَى وتُشْتَار

(همان: ۱۷٦)

این نگرش باشلاری جمال‌الدین به خانه و دیگر تعینات آن – بی‌آنکه خود شاعر لزوماً متوجه آن باشد– وجه برجسته دیوان وی، شده‌است.

۲.٤. خیال باشلاری

از دیدگاه باشلار «انسان موجود تخیل امکانات بالقوه است» (حسن، ۱۹۹۹: ۱۳٤). از منظر وی، برداشت‌های ذهنی، عواطف و امیال، تداعی‌های روانی، تجربه‌ها و تأثرات حسی و ناخودآگاه همگی بر هم تأثیر می‌گذارند و ایماژی چند لایه در تخیل هنرمند به وجود می‌آورند که هم جنبه ذهنی (سوبژکتیو) و هم جنبه عینی (ابژکتیو) دارد. در نظر او، «باید به هر کدام از این دو سویه توجه داشت» (باشلار، ۱۳۹۱: ٤۳). به‌عنوان مثال، «تجربه‌ای همچون «خانه» هم تجربه‌ای فردی و منبعث از تجربه زیست شاعر و هم آمیزه‌ای از تخیل است. برای ما هم خیال‌های پراکنده و هم خیال‌های یکپارچه را مهیا می‌کند» (باشلار، ۱۳۹۱: ٤۳). وی می‌گوید: «در خانه جذبه و کششی وجود دارد که خیال‌ها را به سمت خود می‌کشد» (همان). در نظر باشلار، «پدیدارها از معنای واژه‌نامه‌ای خود، فراتر می‌روند و به‌واسطه نیروی تخیل با مفاهیم و ذهنیت‌های دیگری ارتباط می‌یابند» (وقیدی، ۱۹۸۰: ۲۱۵). شاید به این دلیل است که وی می‌گوید: «معنا زبان را می‌بندد؛ اما شعر زبان را می‌گشاید» (همان، ۲۱۵). مصطفی جمال‌الدین نیز خیال را روح تشنه خود که از وادی غیب سرچشمه گرفته و ناشی می‌شود، می‌داند. شاعر، خیال را عمر و طراوت جام خود و شعر و برق ذهن خود که بی‌اختیار می‌جهد، می‌داند:

وَأسْلَمْتَنِي لِرُكامِ الْهُمُومِ يَعيا بوَطْأَتِها بَيْتُنَا

لِأنتِ لِيَ الْوَطَنُ الْمُرْتَجَى وَأنتِ بِهِ رَوْعَةُ الْمُقْتَنَى

وَأنتِ لِي الأهْلُ وَالأصْدقاء وَالنّاسُ كُلُّهُم ... وَالدُنا

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۱۷۹)

در رابطه با حرکت در فضا آمده‌است که «در خیال یا حرکت فیزیکال و جغرافیایی انجام می‌دهیم و در توپوس[۸] (مکان) حرکت می‌کنیم، مثلاً از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر حرکت می‌کنیم، و یا در کرونوس[۹] (زمان) جابه‌جا می‌شویم. مثلاً کودکی خود را به یاد می‌آوریم» (ر. ک: نوربرگ شولتز، ۱۳۹۳: ۱۱٦ – ۱۰۳). باشلار حرکت را به فیزیک و بدن

متصل می‌کند. وی «این حرکت را مانند حرکت فیزیکی واقعی تلقی می‌کند» (باشلار، ۱۳۹۱: ۲۵). وقتی کسی چشم خود را می‌بندد و حرکت مکانی یا فیزیکی می‌کند از نظر باشلار، به اندازه یک حرکت فیزیکی اهمیت دارد. در نتیجه، وی ما را از اصلی دانستن حرکت مکانیکال و بی‌اهمیت دانستن حرکت ذهنی بر حذر می‌داند. این امر، برابری فضای ذهنی و عینی را در اندیشه باشلار تقویت می‌کند. وی این نوع حرکت را شاعرانه دانسته، و بوطیقای فضا در واقع یک نوع رابطه شاعرانه با فضاست و یک تجربه فیزیکی نیست؛ اما یک تجربه زیسته عینی یا ذهنی است:

ظَمِئَتْ لِسَكْبِ الذِكْرَيَاتِ مَسامَعِي وَتَرَقّبَتْ آناءَهنّ ... فَهاتِي

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۲۰٦)

چون امکانی که ذهن برای حرکت به یک نفر می‌دهد از تجربه‌های زیستی و ذهنی ذخیره شده، انباشته شده و پردازش شده، نشأت می‌گیرد. بررسی اشعار جمال‌الدین نشان می‌دهد که فهم و درک این شاعر از خیال با مفهوم باشلاری خیال نه تنها مقارنت، بلکه مطابقت دارد. در شعر جمال‌الدین، چشم‌اندازهای وافری وجود دارد که در ظاهر، وصفی عینی هستند؛ ولی دقت بیشتر، صراحتاً ذهنی بودن آن‌ها را نشان داده و خواننده متوجه می‌شود که عرصه تجلی آن چشم‌اندازها نه واقعیت بیرونی، بلکه خیال شاعر است:

إذْ أطْلَّتْ عَيْناكِ، تَبْحَثُ فِي عَيْنَيّ: عَنْ سرِّ ضَيْعَتِي ... وانْكِسارِي
فَتَلاقَتْ رُوحِي وَرُوحُكِ فِي شَجْوٍ حَبِيبٍ جُنَّتْ بِهِ أوْتَارِي
ثُمَّ ذُبْنَا، مَعَ الظَّلامِ، بِلَحْنٍ صَهَرَ الْعُمْرَ كُلَّهُ فِي (قَرار)

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۱۲٦ – ۱۲۵)

جستجو در چشمان شاعر، به هم رسیدن روح شاعر و دیگری در حسرت محبوب و ذوب شدن در تاریکی و آب شدن عمر همگی در رؤیای شاعر انجام می‌شود.

۳.٤. رابطه دیالکتیکی درون و برون

باشلار میان یک جزء مانند یک جزء خانه مثلا «قفسه کمد خانه یا یک شیء در این قفسه مانند یک دستبند، یک عکس، یک شیء و جهان هستی رابطه شاعرانه برقرار می‌سازد» (باشلار، ۱۳۹۱: ٦۰). جمال‌الدین در فهمی که از خانه دارد آنقدر به عنصر درونیت اهمیت داده که جهان را خانه تفسیر می‌کند و میان آن دو رابطه‌ای دیالکتیکی متصور می‌شود؛ یعنی باز هم موضوع بحث خانه است و نه جهان. شاعر هم خانه را عنصری می‌داند که از بستر آن با کیهان روبه‌رو می‌شود. وی حتی دین را به‌مثابه شهر، خانه و محله‌هایی در این شهر می‌بیند:

أرَأَيْتَم كَيْفَ يَنْزاحُ الدّجَى عَن بيوتِ الدّينِ عَن أَحْيائِه

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۱٤۹)

رابطه‌ای که شاعر میان اشیا برقرار ساخته رابطه‌ای دیالکتیکی است. وی به خیال امکان می‌دهد که بتواند جهان درون و بیرون را به هم پیوند دهد و اشیاء در این دیالکتیک قرار بگیرند. این دیالکتیک درون و بیرون به شاعر امکان می‌دهد که اشیا را در رابطه ساختاری دوگانه درک کند. به زبان باشلار، اگر سخن بیان شود

خانه باید در کلیتش درک شود که سقف و بامی دارد و انبار و اتاق‌هایی دارد و اتاق‌ها از طریق درها و راه‌روها به همدیگر راه پیدا می‌کنند. سیستم‌های افقی از طریق در و راه‌رو و سیستم‌های عمودی از طریق سیستم‌های پلکانی و آسانسور با هم ربط پیدا می‌کنند. حرکت در فضا این‌گونه درک می‌شود. در هر اتاق اشیایی وجود دارد که باز هم می‌توان ریزتر شد. کمدی وجود دارد که می‌توان آن را باز کرد و ریزتر شد و به اجزای درون آن و باز به اجزای درون آن اجزا وارد شد. دیالکتیک درون و برون به شکلی که باشلار مطرح کرده دیالکتیکی است که از یک سو به طرف ژرفا حرکت می‌کند و از سوی دیگر، به‌طرف پهنا و گستردگی، یعنی همان رابطه عمق و کیهان. از یک‌سو، یک‌ذره کوچکی که در کوچک‌ترین نقطه پیدا می‌کنیم و از سویی، دیگر چیز بی‌کرانی که در فضا می‌بینیم:

(دُولابُكِ) الْعُودِيُّ كَمْ جِئْتُهُ أَمْسَحُ فِي مِرْآتِهِ خَدّي

لَعَلَّها تَحْفَظُ فِي سِرِّها بَقيّةً مِنْ ذلكَ الْوَرَدِ

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۵٤۳)

از دو بیت فوق چنین برداشت می‌شود؛ در شعر جمال‌الدین، یک اتاق در خانه، یک کمد در اتاق، یک قفسه در کمد و یک شیء در قفسه درون خانه، فقط در مادی بودن خود قابل تعریف نیستند؛ بلکه هر شیء به دلیل قابلیت و قدرتی که برای باز کردن ذهن به یک جهان دیگر، دارد، خود یک کیهان است. یک چیز کوچک، یک سنگ کوچک که داخل یک قفسه قرار گرفته شاعر را بی‌اختیار در یک فضای شاعرانه در فضایی قرار می‌دهد. اشیاء، شاعر را به جهان به کیهان وصل کرده و در خود رازی دارند که به کیهان ارجاع می‌دهند. گویی اشیا واجد رازهایی هستند که هر کدام به جهانی کلی ارجاع می‌دهند؛ یعنی جهان در یک ذره وجود دارد و این ذره و ذرات دیگر در کل جهان، جاری هستند. این نگاهی که شعر جمال‌الدین به فضا دارد، نگاهی است که پیش از هر چیز عاری از بینشی سطحی است و اشیای مختلف، به‌عنوان مثال کمد در ابیات فوق، در ذهن قابلیت شناختی جدید و سمبولیک ایجاد می‌کنند.

٤.٤. مکان‌دوستی

در رهیافت بوطیقای فضای باشلار، تصویر یا پدیده به‌عنوان نقطه حرکت کنش شاعرانه برگرفته می‌شود. کنش شاعرانه‌ای که باشلار از آن سخن می‌گوید، با کنش تخیلی تناظر معنایی دارد. به دلیل اینکه به ما امکان می‌دهد که از قدرت یک تصویر یا شیء یا یک جزء، خلاقیتی را ایجاد کنیم که با این خلاقیت به چیزهایی برسیم که در خود آن شیء، دیده نمی‌شوند. «در اینجا باشلار مفهوم توپوفیلیا[10] را مطرح می‌کند» (باشلار، ۱۳۹۱: ٤۹). باشلار توپوفیلی را براساس همان «مفهوم فیلوسوفی مطرح کرده و آن را، فضای خوشبختی[11] می‌نامد؛ یعنی فضایی که افراد در آن احساس آرامش و آسایش کرده و احساس می‌کنند در معرض فشار روانی کمتری هستند و برخلاف برخی فضاها خود را در فشار و سرکوب احساس نمی‌کنند» (رک: الکرساوی، ۲۰۱۸: ۲۲۳). می‌توان گفت که «شهرهای مدرن اغلب در خلاف این جهت حرکت کرده و افراد در آنها احساس آرامش نمی‌کنند» (همان). وی می‌گوید: «فضای خوشبختی، فضایی است که پر از ارزش‌های انسانی است، پر از داشتن‌ها، داشتن‌های انسانی منظور است. باشلار، داشتن را به‌معنای داشتن مادی به‌کار نمی‌برد؛ بلکه آن را به معنای داشتن قابلیت‌های انسانی به‌کار می‌برد» (رک:

باشلار، ۱۳۹۱: ۱۵۸)؛ یعنی داشتن قابلیت‌هایی که به چیزی که از انسان خوشبخت می‌توان تعریف کرد، نزدیک کند. بحث زیبایی‌شناسی[۱۲] در اینجا اهمیت فراوانی پیدا می‌کند» (همان). انسانی که می‌تواند حس داشته باشد و از حس‌هایش استفاده کند؛ اما فضا و شهری که انسان را می‌کشد یا انسان ترجیح می‌دهد حس‌های خود را از کار بیاندازد، دقیقاً در جهت عکس آن چیزی که باشلار گفته قرار دارد؛ یعنی در این صورت آدمی حس‌هایش را از خود دور می‌کند. جمال‌الدین چنین حسی به مکان دارد و اگر چنان‌چه باید رهیافت وی به فضا و زیبایی‌شناسی مکان او را در یک تعبیر مفهوم‌سازی کرد، شاید هیچ تعبیری به‌اندازه مفهوم مکان‌دوستی باشلار بر این مقصود دلالت نکند. اشعار فراوانی از جمال‌الدین، مصداقِ این حوزه مفهومی قرار می‌گیرند:

يا أنْتِ، يا وَطَناً حَمَلْتُ رُبوعَهُ فِي غُرْبَتِي، وَجَمَعْتُهُ بِشَتَاتِي
وإذا نَطَقْتِ سَمِعْتُ عَذْبَ لحُونِه بِحَرِيرِ ساقِيَةٍ، وَعَزْفِ رُعاةِ
وَرَأيتُنِي – وَأنا – بِـ (جَلَّقَ) – مالِئاً (سوقُ الشّيوخِ) عَلَيَّ ستَّ جِهاتِي

(جمال‌الدین، ۱۹۹۵: ۲۰۸ – ۲۰۷)

مکان‌کاوی شاعر به ما می‌گوید که مکان‌های روانی از دقت و صحتی وافر برخوردارند و خانه تخیل شده و به یادآورده شده و مفاهیم متناظر آن می‌توانند مادی یا حتی دارای وجود حقیقی نباشند؛ اما کاملاً ساختارمند باشند. شکی نیست که تجربه‌های درونی زیستن و سکنی گزیدن در خانه و مفاهیم متناظر آن، بالاخص هنگامی‌که یادآور یک زندگی نیکبخت باشند، می‌توانند ضامن سلامت روانی و حتی جسمانی فرد باشند. بیت سوم شعر فوق، به‌وضوح تداعی‌کننده مفهوم دیگری از باشلار است. وی برای، درک مسئله توپوس از مفهوم دیگری به نام «توپوآنالیز یعنی تحلیل فضا نام می‌برد» (باشلار، ۱۳۹۱: ۱۹۱). تحلیل فضا به صورتی که باشلار مطرح می‌کند یک نوع تحلیل رؤیاپردازانه، شاعرانه و خیالین فضا است. به تعبیر او «رابطه انسان – کیهان‌شناختی[۱۳] مسئله موقعیت انسانی را به موقعیت کیهانی وصل می‌کند» (همان: ۱۹۱). اینجاست که وی از چیزی به نام کارکرد «زیستن[۱۴]» مهم سخن می‌گوید. به‌معنای سکنی گزیدن که در اصل به‌معنای پرکردن به‌کار می‌رود. چون کنش پر کردنِ مکان همواره به صورتی تکرار شونده عمل می‌کند. انسانی که هر شب یک جا می‌خوابد، هر روز یک جا غذا می‌خورد؛ بنابراین جایی را پر می‌کند. انسان در روزمرگی خود همواره آبیتاهای مختلف دارد. از خانه که بیرون می‌آید مسیری را طی می‌کند؛ یعنی فضایی را به شکل خاصی پر می‌کند، یک فضای کاری را پر می‌کند، در پایان وقتی به خانه بر می‌گردد، باز فضایی را پر می‌کند. به دلیل اینکه انسان بیشترین وقت خود را در خانه می‌گذراند، خانه در بحث باشلار، بهترین نمودار آبیتاسیون است. در شعر فوق، جمال‌الدین با رهیافتی باشلاری، نه تنها از سکنی گزیدن انسان در فضا، بلکه از سکنی گزیدن و اقامت کردن فضا در انسان سخن می‌گوید. وادی‌ها، جلگه‌ها، صحراها و بیابان‌ها به‌مثابه نمودی از فضاهای تماماً گشوده، همواره در شعر جمال‌الدین با دیدی مکان دوستانه و مکان‌کاوانه نگریسته می‌شوند. وجه باشلارگونه این توصیفات وقتی برجسته‌تر می‌شود که خواننده متوجه می‌شود این توصیفات، حاصل نگرش رؤیاپردازانه، شاعرانه و خیالین شاعر به فضا هستند، و توصیفی از واقعیات عینی و بیرونی نیستند. این وجه مکان‌دوستی در شعر جمال‌الدین موج می‌زند:

حُمَيَّدُ يا نَغَمَ المِزْهَرِ وَيا أَرَجَ المِسْكِ والعَنْبَرِ

حُمَيّدُ يا أرَجَ الياسمينِ تَعلَّقَ بالفَنَنِ المثمَرِ
أُنَبّيكَ أنّ نسيمَ الرّبيعِ إذا لمْ يُخالِطْكَ لمْ يَعْطَرِ ....

(جمال الدین،۱۹۹۵: ۳٤۷ و ۳٤۹)

مضمون ابیات فوق بر این امر دلالت دارند که رایحه‌ای آشنا در میان شاخه‌های عطرآگین و دماغ پرور پخش می‌شود. خدا این شاخه‌ها را با لباسی از شکوفه‌های خوشبو پوشانده‌است. نسیم از کشتزارهای آن گذشته و نغمه آوازخوانان را به گوش می‌رساند. فضاهایی که در آن‌ها شاعر حسی را تجربه کرده‌است، حتی اگر وجود خارجی نداشته باشند نیز در خاطره او حضور دارند. در اینجا جمال‌الدین بار دیگر به نگرش باشلار نزدیک می‌شود. وی به کمک ایده مکان‌مندی روان، می‌خواست زمانی را که گاستون بر آن تمرکز تأکید کرده تحت سیطره مکان درآورد. در شعر جمال‌الدین نیز ما هنگامی‌که غرق در ژرفای روانی و محرمیت هستیم، متوجه می‌شویم که «در اینجا فضا همه چیز است» و ناخودآگاه فقط جایی برای امتداد صرف یا خاطرات واپس زده نیست، بلکه «سکنی می‌گزیند» و «منزل می‌کند».

جمال‌الدین در این فضای گسترده‌ای که توصیف کرده، سکنی دارد. وی همه حس‌های خود را در ارتباط با فضا به‌کار می‌گیرد و رابطه‌ای کاملاً حسی و لمسی با فضا هرچند فضای خیالی، فضای شاعرانه و فضای زیباشناسانه ساخته مخیله خویش باشد، برقرار می‌سازد. در نتیجه طعم فضا را می‌چشد، رابطه بینایی، چشایی، بویایی و حسی خود را با آن به اوج رسانده و با همه وجود خویش آن را تجربه کرده، و در آن غرقه می‌شود:

رَدَّدِی یا حَناجِرَ الْبِیدِ لَحْنِي فَالْکَرَی فَرّ مِنْ جُفونِ المغنّي
أَسْلَمَ الْلَیْلَ زَهْوُهُ، حِین طَافَتْ خَاطِراتُ السنَی عَلَی کُلِّ جَفْنِ

(همان: ۳۹۹)

وجه رویکرد باشلاری شعر فوق، بیش از هر چیزی در خیالی بودن فضایی که باشلار توصیف کرده، متجلی می‌شود؛ اما این توصیفات گاهی از ذهنی بودن صرفْ فاصله گرفته و وصف مکان‌هایی عینی می‌شوند. به‌عنوان‌مثال خطاب به زادگاه خویش می‌نویسد:

شَرِبَتْ هَواكَ قَصَائِدِي حتی إذا سَکِرَتْ ... صَرَعْتُ بِهِنّ مَنْ لا یُصْرَع
وَمَلأْتُ أکْؤسَها ... مُنیً لَو أنّها سُکِبتْ بِقَلْبِ الیَأْسِ، أَوْشَکَ یُمرِ

(همان: ٤۰۷)

شاعر نه‌تنها تمام حواس خود را متوجه فضا کرده، بلکه حتی می‌خواهد حواس خود را تشدید و تقویت کند. طعم فضا را تجربه کند، آن را بیشتر ببیند و بو کند و همه‌چیز را در ذهن ثبت کند. گاهی جنبه عینی و ذهنی به هم می‌آمیزند. به بیانی دیگر، متعلق توصیف در اینجا هم ذهن است و هم عین:

شَرِبَتْ حَبَّهُ قُلُوبُ الْقَوافِي فَانْتَشَتْ أحْرفٌ، وجُنَّتْ شُطور
وَتلاقَی بِها خَیالٌ طَرُوبٌ وَرُؤیً غَضّةً، وَلَفْظٌ نَضیرُ

(همان: ۲۲۲)

وَإذا الشَّمْسُ آذَنَتْ بمغیبٍ غَطَّتِ الْکَونَ من سَناها البدورُ

(همان: ۲۲۵)

به نظر می‌رسد که امروزه افراد زیادی که در شهر مدرن زندگی می‌کنند، در نقطه معکوس چیزی قرار داشته باشند که باشلار می‌گوید. افراد اغلب ترجیح می‌دهند که در یک سیستم موتوریزه باشند، با این تصور که سیستم موتوریزه از آنها محافظت می‌کند. به‌مثابه حبابی که می‌توان از فضای بیرونی به آن پناه برد. تمایل اشخاص به خرید اتومبیل و ترجیح حضور در آن به جای پیاده راه رفتن را یکی از نمودهای این مسئله می‌توان دانست. اگر به زبان باشلاری بخواهیم سخن بگوییم باید بگوییم وقتی که حس‌های پنج گانه قطع می‌شوند، دارایی‌های ما را قطع می‌کنند و ما رابطه زیباشناسانه با فضا را از دست می‌دهیم.

به زبان باشلار، خوشبخت کردن فضا یا خوشبخت گونه کردن فضا در آدم‌های مختلف متفاوت است. افراد به صورت‌های مختلف این فضا را مکان دوستانه و توپوفیلیک می‌کنند. به نظر باشلار راه این توپوفیلی این است که سیستم‌های مخرب، منفی و دشمن دور بشوند و سیستم‌های به اصطلاح سمپاتیک نزدیک بشوند. فضای دوست داشتنی گسترش پیدا بکند و آکنده بشود و فضاهای متخاصم دور شوند.

أَلْفَيْتُنِي وَمَلاَعِبُ رَمْلِكِ فِي مدَى عَيْنَيَّ مِن زُهرِ الْكَواكِبِ أبْعَدُ
وَوَجَدْتُنِي أنأي، وَأحْمِلُ فِي دَمِي مِن ذِكْرياتِكِ ما بِهِ أتَجَلَّدُ

(همان: ٢٤١)

این دقیقا درست کردن همان فضای خوشبختی است که باشلار می‌گوید.

أَما كُنْتُ أنْتِ ... وكُنْتِ أنا وَكُنّا جَمِيعًا صَدَى بَعْضِنا؟!
أما ذُبْتُ فِيكِ لَظْيً جاِحمًا وَذُبْتِ بِقَلْبِي نَدىً لَيّنا؟!

(همان: ١٨٠)

این فضای درونی که افراد می‌سازند و می‌تواند به فضایی تبدیل شود که در آن به یک نوع آسایش می‌رسند، در عین حال که می‌توانند فضای بیرونی را سخت‌تر و سخت‌تر کند. البته فضای توپوفیلیک اگر انعطاف‌پذیری لازم را نداشته باشد و نتواند با بیرون از خود رابطه اُسمُزی برقرار کند، می‌تواند عاملی در شیطانی کردن فضای بیرونی و غیرقابل تحمل کردن آن بشود و جامعه‌ای را به وجود آورد مملو از فضاهایی که امکان گفتگو و مبادله را با هم ندارند:

يا وَهْجَ أشْعَارِي، وَزَهْوَ خَواطِرِي وَضِمادَ أوْجاعِي وبُرءَ شَكاتِي
عُودِي – كما قَدْ كُنْتِ – عُشَّ قَصائِدٍ تَأوِي إليكِ مَهِيضَةَ الْكَلِماتِ

(همان : ٢٠٥)

نتیجه

در این پژوهش که نظریه گاستون باشلار بر دیوان مصطفی جمال‌الدین، شاعر شیعیِ اهل عراق، تطبیق داده شد. فضا، خانه و تخیل آن، به‌مثابه یکی از مهم‌ترین جنبه‌های بررسی انگاره‌ها و تصاویر شاعرانه مورد بررسی قرار گرفت. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که شناخت فضا در شعر جمال‌الدین، اهمیتی اساسی در شناخت ذهن و جهان ذهنی شاعر ایفا می‌کند. فضا، بازنمودی از نحوه مواجهه وی با جهان به منزله مأمنی برای تخیل و سرپناهی روانی

است. در شعر او، فضا صبغه‌ای وجودی، حسی، عاطفی و نمایی از سکنی گزیدن شاعر را بازنمایی می‌کند. علاوه‌بر این، جایگاهی است برای تجلی افکار، خاطرات و بینشِ شهودی شاعر که از رهگذر گسترش خانه، خیال گسترش می‌یابد.

عنصر فضا با جهان خیالی شاعر پیوند خورده، و مفهوم فضا و خانه تصویری از مفهوم سکنی، آرامش، صمیمت و حضور را عرضه می‌کند. در شعر جمال‌الدین، فضا، یک کیفیت است. مفهومی کمی که بتوان آن را در داده‌هایی به بحث گذاشت، نیست. ازاین‌رو، جمع‌آوری اطلاعات تصویری درباره خانه، اغراق در یادآوری جزئیات و مختصات بصری، می‌تواند عاملی در جهت مخدوش کردن آن در مقام یک پدیدار باشد و به محرمیت، صمیمیت و سُکنی که برجسته‌ترین خصیصه آن بوده، لطمه بزند. در شعر وی، ناخودآگاه شاعر سکونت می‌گزیند، این سکونت گزیدن به روشی شادکامانه و در فضایی مملو از سعادت انجام می‌شود. خانه جهان نخست است، کیهانی حقیقی به معنای واقعی کلمه. سرپناهی است که اجازه می‌دهد شاعر در آرامش و اطمینان به رؤیابینی بپردازد. گویا شاعر بدون خانه باشنده‌ای پراکنده است. از تدبر در شعر مصطفی جمال‌الدین می‌توان فهمید که چگونه در فضا عمیق شد و در یک مفهوم هستی‌شناسی عمومی در رابطه شاعرانه‌ای که میان خرد و کلان وجود دارد، فضا را درک کرد. از طرفی، همخوانی و انطباق اغلب اشعار شاعر با رهیافت بوطیقای فضای باشلار به‌ویژه در مفهوم توپوفیلیا و توان این رویکرد پدیدارشناختی در تحلیل متون شعری، نیز از یافته‌های پژوهش است.

پیوست‌ها

۱.Daydreaming
۲. Micro
۳. Macro
٤. Fixtation
٥. Friedrich Bollnow
٦. Irwin Altman
۷. Christian Norberg-Schulz
۸. TOPOS
۹. Chronos
۱۰. توپوس به معنای مکان و جا و فیلوس به معنای دوست داشتن یعنی عشق به فضا.
۱۱. Space of happiness
۱۲. Aesthetics
۱۳. Anthropocosmologic
۱٤.Abitation

کتابنامه

۱. ارسطو. (۱٤۰۰). **بوطیقای ارسطو**. ترجمه سعید هنرمند، چاپ دوم. تهران: چشمه.
۲. باشلار، غاستون. (۱۹۸۴). **جمالیات المکان**. ترجمة غالب هلسا، ط۲. بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر والتوزیع.
۳. --------. (۱۳۷۸). **روانکاوی آتش**. ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم. تهران: توس.
٤. --------. (۱۳۹۱). **بوطیقای فضا**. ترجمه مریم کمالی و محمد شیربچه، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

٥. پرتوی، پروین. (١٣٩٢). **پدیدارشناسی مکان.** چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

٦. جمال‌الدین، مصطفی. (١٩٩٥). **دیوان مصطفی جمال‌الدین**. ط ١. بیروت: دار المؤرخ العربي.

٧. ----------. (١٩٩٧). **سید النخیل المقفی**. ط ١. د.ن.

٨. حسن، شعبان. (١٩٩٩). **برونشفیك وباشلار بین الفلسفة والعلم دراسة نقدیة**. ط ٢. بیروت: دار التنویر للطباعة والنشر.

٩. شار، آدم. (١٣٩٤). **کلبه هایدگر.** ترجمه ایرج قانونی، تهران: نشر ثالث.

١٠. صفوی، کوروش. (١٣٩٩). **زبان‌شناسی و ادبیات**. ترجمه از مجموعه نویسندگان، چاپ پنجم. تهران: هرمس.

١١. الکرساوي، أحمد. (٢٠١٨). **مدخل إلى نظرية المعرفة**. ط ١. ریاض: مرکز تکوین للدراسات والأبحاث.

١٢. نوربرگ شولتز، کریستیان. (١٣٩٣). **گزینه‌ای از معماری: معنا و مکان.** ترجمه ویدا نوروز برازجانی، تهران: پرهام نقش.

١٣. وقیدي، محمد. (١٩٨٠). ***فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار.*** ط ١، بیروت: دار الطلیعة للطباعة والنشر.

١٤. اگنتر، نولد. (١٣٨٤). «مفهوم انسان‌شناسانه فضا: نظریه اتو فردریش بالنو در باب مفهوم انسان‌شناختی فضا»، نشریه باغ نظر، ترجمه مونا کعبیان، دوره دوم. شماره ٤، صص ٢٥-٤٢.

١٥. . اقبالی، عباس. (١٣٨٨). «تصویرهای شنیداری در معلّقات سبع»، مجله زبان و ادبیات عربی، دوره یکم. شماره ١، صص ٢٥ - ٤٠. Doi:10.22067/jall.v1i1.3008

١٦. پیرانی‌شال،علی،زهرا ایزدی.(١٤٠٢).«خوانش پدیدارشناسانه قصیده شجرة القمر از نازک‌الملائکه براساس‌نظریه هوسرل»، مجله زبان و ادبیات عربی، دوره پانزدهم. شماره ٤، صص ١ -١٩. Doi:10.22067/jallv15.i4.2308-1307

١٧. . حجت، عیسی، فرهنگ مظفر، سیده پوراندخت سعادتی. (١٣٩٦). «تبیین صفات تأثیرگذار خانه در شکل گیری دلبستگی انسان به آن (ارائه یک مدل فرایند علی)،» نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره بیست و دوم. شماره ٢، صص ٦٣-٥٠. Doi:10.22059/jfaup.2017.63994

١٨. ستاری، جلال.(١٣٥٢). «نظریه گاستون باشلار درباره جوهر تخیل در ادبیات»، مجله رودکی، شماره بیست، صص٧١-٨٨.

١٩. بلهاشمي، أمینة. (٢٠١٦). «**المکان في الشعر الجزائري الحدیث من ١٩٥٠ إلى ٢٠١٠**». رسالة الدکتوره في قسم اللغة العربیة وآدابها. جامعة تلمسان الجزائر.

References

Al-Karsavi, A. (2018). *An Introduction to the theory of knowledge*, 1st volume, Riyadh: Development Center for Studies and Research. [In Arabic]

Aristotle. (2021). *Aristotle Poetics*. Translated by Saeed Artman, 2nd edition. Tehran: Cheshme. [In Persian]

Bachelard, G. (1980). *The aesthetics of the place*. Translated by Ghalib Halsa, Baghdad: Al-Dar al-Wataniyya. [In Arabic]

----------. (2011). *space Poetics*. Translated by Maryam Kamali and Mohammad Shirbache, Tehran: Roshangran and Women's Studies Publications. [In Persian]

----------. (2019). *candle flame.* Translated by Jalal Sattari, 1st edition, Tehran: Toos. [In Persian]

Belhachmi, A. (2016). "*Place in Modern Algerian Poetry from 1950 to 2010*." PhD thesis, Department of Arabic Language and Literature: University of Tlemcen, Algeria.

Egenter, N. (2005). Anthropological concept of space: Otto Friedrich Bollnow's theory about the anthropological concept of space. Translated by Mona Kaabian, *Bagh Nazar Journal*, 2(4), 25-42. [In Persian]

Hassan, Sh. (1999). *Braunschweig and Bachelard between philosophy and science, a critical study*, 2nd volume, Beirut: Dar al-Tanvir. [In Arabic]

Hojjat, I., Muzafar, F., Saadati, P. (2016). Explaining the influential characteristics of the house in the formation of human attachment to it (presenting a causal process model), *Fine Arts-Architecture and Urban Development Journal*, 22(2), 50-63, Doi: 10.22059/jfaup.2017.63994. [In Persian]

Iqbali, A. (2008). Auditory images in Ma'alqat Saba, *Journal of Arabic Language and Literature*, 1(1), 25-40, Doi: 10.22067/jall.v1i1.3008. [In Arabic]

Jamaluddin, M. (1995). *Diwan Mustafa Jamaluddin*, 1st volume, Beirut: Dar al-Muwarrikh al-Arabi. [In Arabic]

Jamaluddin, M. (1997). *Seyyed Al – Nakhil Al – Moghafa*, 1st volume, No Publication. [In Arabic]

Norberg Schultz, C. (2003). *A choice of architecture: Meaning and place*. Translated by Vida Norouz Barazjani, Tehran: Jan Jahan. [In Persian]

Partuvi, P. (2012). *Phenomenology of place*, 2nd edition, Tehran: Farhangistan Honar. [In Persian]

Pirani Shal, A., Izadi, Z. (2023). 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), *Journal of Arabic Language and Literature*, 4 (15), 1-19, DOI: 10.22067/jallv15.i4.2308-1307. [In Persian]

Safavi, K. (2019). *Linguistics and literature*. Translated by a body of authors, 5th edition, Tehran: Hermes. [In Persian]

Sattari, J. (1352). Gaston Bachelard's theory about the essence of imagination in literature, *Rudaki magazine*, 20, 71-88. [In Persian]

Shar, A. (2014). *Heidegger's hut*. Translated by Iraj Kouni, Tehran: Salith. [In Persian]

Vaghidi, M. (1980). *Gaston Bachelads philosophy of Knowledge*, 1st volume, Beyrouth: Arabian Printing and Publishing House. [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، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱۴۰۳، صص:۵۲-۳۶

بررسی مهارتهای تفکر انتقادی براساس رویکرد یادگیری ویگوتسکی مطالعه موردی داستان‌های کودک «تغرید النجار»

(پژوهشی)

آزاده قادری (استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران، نویسنده مسئول)[1]
علی اصغر یاری اصطهباناتی (استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2406-1426

چکیده

از آنجایی که رویکردهای یادگیری شناختی، ازجمله یادگیری اجتماعی ویگوتسکی به مهارت‌های تفکر انتقادی توجه دارد، کاربست مبانی روشمند این رویکردها برای نهادینه‌سازی این مهارت‌ها که از ضروریات زندگی انسان معاصر به شمار می‌آید، اثربخشی بسیار زیادی خواهد داشت. پژوهش پیش رو به بررسی داستان‌های کودکانه «تغرید النجار»، – نویسندهٔ معاصر اردنی– می‌پردازد. این مطالعه با استفاده از روش توصیفی–تحلیلی و بر مبنای مدل شش‌گانه مهارت‌های انتقادی «فاسیونه» انجام می‌شود. هدف اصلی این پژوهش تحلیل کنش‌ها، عملکرد و گفتگوهای شخصیت‌ها در این‌گونهٔ ادبی است و همچنین بررسی نحوهٔ آموزش این مهارت‌ها با تأکید بر اصل سکوسازی و نقش تسهیل‌گری بزرگ‌ترها و همسالان ماهرتر در منطقهٔ تقریبی رشد کودک می‌پردازد. نتایج پژوهش بیانگر این مهم است که «تغرید النجار» با کاربست بیان کودکانه در قالب داستان، آن را بسان ابزار میانجی برای رشد تفکر و خصوصاً تقویت تفکر انتقادی برگزیده‌است که در نهایت منجر به کمک در رشد شناختی و اجتماعی مخاطبش می‌گردد؛ با توجه به ردهٔ سنی مخاطب، آموزش مهارت خودتنظیمی و تفسیر در ردهٔ اول و دوم قرار دارد، که در راستای تقویت شناخت، هویت بخشی، شکل‌گیری شخصیت، آگاهی بخشی، تولید دانش برای کودک بکار گرفته‌شده‌اند؛ همچنین مهارت استنباط، تحلیل، ارزش‌گذاری و توضیح به ترتیب با تکیه بر دو راهبردِ آموزشیِ عاطفی و شناختی مورد توجه نویسنده بوده‌اند که منجر به ارائهٔ ساحتی تازه از قابلیت‌های متون داستانی گردیده‌است و بیانگر آن است که از نگاه «تغرید النجار» زبان و فرهنگ، ابزارهایی برای افزایش رشد ساختارهای ذهنی کودک هستند.

کلیدواژه‌ها: کودک، تفکر، یادگیری اجتماعی، منطقهٔ تقریبی رشد، تغرید النجار.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۴/۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۵/۲۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۳/۶/۱۹
[1]. رایانامه نویسنده مسئول: a.ghaderi@uk.ac.ir

۱.مقدمه

تفکر و اندیشه‌ورزی از پیچیده‌ترین و بارزترین فعالیت‌های شناختی بشر و وجه متمایز وی بشمار می‌آیند. امروزه ضرورت کسب مهارت‌های تفکر در جهان رو به توسعه و تحول کنونی در هر نظام آموزشی به‌وضوح احساس می‌شود؛ ازاین‌رو نظریه‌هایی که تبیین بهتری از تفکر، فرایند تکوین و عوامل تأثیرگذار در آن ارائه دهند، بهترین مبنای نظری را برای الگوی طراحی آموزش تفکر ارائه می‌دهند؛ نظریهٔ یادگیری اجتماعی- فرهنگی ویگوتسکی با طرح خاستگاه اجتماعی برای تفکر، توجه بر تعامل زبان و تفکر و جایگاه ویژهٔ زبان در رشد کارکردهای عالی ذهن، همچنین توجه به بافت تاریخی و اجتماعی – فرهنگی و مقدم دانستن آموزش بر رشد، از جمله نظریات کارآمد در حوزهٔ آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی بشمار می‌آید.

۱.۱.بیان مسئله و ضرورت پژوهش

از آنجائی که تفکّر، در بستر اجتماعی صورت می‌گیرد و می‌تواند در فرهنگ جامعه و روند تصمیم‌های جمعی تأثیرگذار باشد. تفکّرِ افراد و رویارویی متفکّرانه در برخورد با مسائل و مشکلات، قابل ارتقاء و آموزش است(حسینی و زینی وند، ۱٤۰۰: ۱۰۵)؛ از این رو علی الخصوص تفکر انتقادی در هر نظام آموزشی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ اهمیت این موضوع تا آنجا است که برخی از صاحب‌نظران اعتقاد دارند پیشرفت علمی انسان در عرصه‌های گوناگون، منوط به تفکر انتقادی است و از این رو بر آن‌اند که پرورش تفکر انتقادی، هدف اساسی تعلیم و تربیت باشد؛ چراکه در نظام آموزشی مبتنی بر تفکر انتقادی، هدف آفرینش شخصیت‌هایی پویا برای مشارکت در جامعه است؛ این تفکر، تفکری هدفمند و منطقی است، که باید از کودکی در افراد ایجاد شود، تا در آینده جامعه دارای شهروندانی خردمند، خودآگاه و مسئولیت‌پذیر باشد.

در کنار نظام آموزشی مدرسه، ادبیات داستانی از کارآمدترین روش‌هایی است که در پرورش تفکر انتقادی و به‌کارگیری مهارت‌های این تفکر بسیار اثرگذار است؛ چراکه داستان از ابزارهای مهم معنادهی در تفکر محسوب می‌شود و الگویی قدرتمند برای ساماندهی انتقال اطلاعات و معنابخشی به زندگی است؛ بنابراین کودکان از خلال داستان‌ها توانایی حل مسئله، نحوهٔ به‌کارگیری مهارت‌های تفکر انتقادی مثل کشف، تفسیر، استدلال و استنباط را در خود پرورش می‌دهند؛ بنابراین مسئلهٔ این پژوهش بررسی بسامد و ارزیابی مؤلفه‌های تفکر انتقادی در ادبیات داستانی تغرید النجار با توجه به مبانی نظری، نظریهٔ یادگیری اجتماعی- فرهنگی ویگوتسکی است تا کیفیت این گونه ادبی در نحوه آموزش وافزایش مهارتهای تفکر انتقادی به مخاطبش، مورد واکاوی قرار بگیرد؛ زیرا بطور کلی توجه نویسندگان معاصر به رشد زبان و تفکر می‌تواند تبیین‌کنندهٔ چارچوب روش‌های آموزشی و تربیتی مؤثری باشد که به شکل‌گیری محیط آموزشی برای شکوفایی توانایی کودکان منجر می‌گردد؛ و ضرورت پرداختن به آن ازاین‌روست که شناسایی ومعرفی این نوع از ادبیات کودک که از جنبه سرگرم کنندگی صرف جداشده واهداف تربیتی را مد نظر دارند خصوصا اگر در تقویت و پرورش تفکر انتقادی موثر باشند، موجب شکل‌گیری توانایی‌های فکری، ازجمله فلسفه‌ورزی، در کودکان می‌گردد.

۲.۱. هدف، روش، پرسش‌های و فرضیه‌های پژوهش

این جستار در تلاش است با روش توصیفی- تحلیلی و تکیه‌بر نظریهٔ یادگیری اجتماعی- فرهنگی ویگوتسکی، به تدوین و ارائهٔ الگوی خوانش داستان‌های ادبیات کودک و نوجوان و عمق‌بخشی به فرایند خوانش و بازگویی این ادبیات برای کودکان جهت دریافت بازخورد آموزشِ تفکر انتقادی و رهایی از حوزهٔ سرگرم‌کنندگی این‌گونهٔ ادبی بپردازد و در پی پاسخ به سؤالات زیر است:

۱.کاربست مؤلفه‌های یادگیری اجتماعی، چگونه اثربخشی لازم را در فرایند آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی داراست؟

۲.تغرید النجار چگونه توانسته‌است با گونه‌های متعدد ادبیات داستانی، فرایند رشد مهارت‌های تفکر انتقادی کودکان را بهبود بخشید؟

۳.رشد شناختی کودکان از طریق آموزش مبتنی بر فرایند در داستان‌های تغرید النجار چگونه منجر به تعامل کودک با جهان اطراف او می‌شود؟

و بر فرضیه‌های ذیل متکی است: به‌کارگیری مؤلفه‌های یادگیری اجتماعی، کارآمدی و اثربخشی لازم را در فرایند آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی دارد.

تغرید النجار با ارائه انواع مختلف ادبیات داستانی، به مخاطب کودک فرایند رشد مهارت‌های تفکر انتقادی آنان را بهبود بخشیده است.

۳.۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی، مرتبط با کلیدواژه‌های مربوط به پژوهش حاضر صورت گرفته‌است که هر یک تبیین‌کننده‌ی بخشی از عنوان پژوهش حاضر ازجمله: مقاله‌ی «تدوین الگوی طراحی آموزش تفکر مبتنی بر نظریهٔ اجتماعی فرهنگی ویگوتسکی» نوشته‌ی حیدری وهمکاران در سال (۱٤۰۰) این پژوهش باهدف تدوین الگوی طراحی آموزش تفکر مبتنی بر نظریهٔ اجتماعی فرهنگی ویگوتسکی انجام شده‌است و به ارائهٔ الگوی طراحی آموزش با تکیه هم‌زمان بر بعد آموزش و تفکر پرداخته‌است؛ همچنین مقالهٔ «بررسی نظریهٔ ویگوتسکی از دیدگاه روانشناسی و ارتباط آن با مبانی نظری آموزش فلسفه به کودکان» نوشته‌ی مژگان رشتچی در سال (۱۳۸۹) به همخوانی نظریهٔ ویگوتسکی با مبانی فلسفه برای کودکان، مسئلهٔ آموزش کودکان، نقش آموزش در بهبود روندهای فکری کودکان و نقش اجتماعی زبان در پیشبرد تفکر کودکان پرداخته‌است و مقالهٔ «طراحی الگوی تفکر انتقادی بر اساس نظریهٔ ساختن‌گرایی ویگوتسکی و تأثیر آن بر تفکر انتقادی دانش‌آموزان» نوشته‌ی پریسا مسعودیان وهمکاران در سال (۱۳۹۷) پژوهش حاضر با هدف شناسایی مؤلفه‌های الگوی آموزش تفکر انتقادی بر اساس نظریه‌ی ساختن‌گرایی ویگوتسکی و بررسی اثربخشی الگو بر تفکر انتقادی دانش‌آموزان پایهٔ پنجم ابتدایی انجام‌گرفته‌است و مقالهٔ «مهارات التفكير الناقد المتضمنة في نصوص القراءة لتلاميذ السنة الخامسة ابتدائي» نوشتهٔ بهية مداني و خديجه بن مبارك در سال (۲۰۲۲) این مطالعه با هدف شناخت میزان مهارت‌های تفکر انتقادی کتاب زبان عربی سال پنجم ابتدایی در الجزایر و آگاهی از میزان مناسب بودن آن برای دانش‌آموز سال پنجم ابتدایی انجام شد. و پژوهش «اثر قصص الخيال العلمي في تنميه بعض مهارات التفكير الناقد لدي مجموعات من الاطفال من (۱۲-۹) سنه» نوشته‌ی علا امین المفتي در سال (۲۰۰٤) به *شناخت* میزان تأثیر داستان‌های علمی تخیلی بر رشد برخی از مهارت‌های تفکر انتقادی در کودکان پرداخته در پژوهش «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های برگزیدهٔ نوجوان فارسی دههٔ ۸۰ بر اساس فهرست پیتر فاسیونه» نوشته مریم امیدی‌نیا و همکاران در سال (۱۳۸۹)

پژوهش حاضر به بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های نوجوان تألیفی –گروه سنی د و ه – در دهۀ ۸۰ شمسی پرداخته‌است در این پژوهش کنش‌ها، عملکردها و گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان بر اساس شش مهارت تفکر انتقادی فاسیونه سنجیده شده‌است.

اما لازم به ذکر است تاکنون هیچ پژوهشی در حوزۀ بررسی داستان‌های کودک عربی و بالأخص ادبیات «تغرید النجار» و واکاوی مهارت‌های انتقادی داستان‌های کودک و نوجوان وی با تکیه‌بر نظریۀ ویگوتسکی صورت نگرفته‌است که پژوهش حاضر با تکیه بر الگوی مهارت های شش گانه فاسیونه(تفسیر، توضیح، استنباط، ارزش گذاری و خودتنظیمی) و توجه به اصول نظری یادگیری ویگوتسکی به واکاوی نحوه آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی در ادبیات کودک این نویسنده خواهد پرداخت.

۲. یادگیری فرایند اجتماعی درونی شده

همواره در طی تاریخ تحولی مفهوم«یادگیری» تعاریف متعددی برای آن بنا بر دیدگاه‌های مختلف بیان‌شده است؛ اما آنچه که در تعریف یادگیری آمده‌است و اکثر صاحب‌نظران آن را به علت دامنه شمولش مورد تأیید قرار می‌دهند به معنای: «تغییرات نسبتاً دائمی در رفتار یا توان رفتاری که درنتیجه تجربه به دست می‌آید»(هیلگارد، ۱۳۸۵: ۱۷۳) می باشد.دراین تعریف بر اصل اجتماعی بودن یادگیری توجه شده است که دیدگاه ویگوتسکی نیز برآن استوار است وی معتقد است که **یادگیری و شناخت** محصول تعاملات اجتماعی و فرهنگی اند و برخلاف رویکردهای مانند نظریه پیاژه، دانش از طریق مشارکت در فعالیت‌های جمعی و استفاده از **ابزارهای فرهنگی** بخصوص زبان امکان‌پذیر است؛ ویگوتسکی زبان را مهم‌ترین ابزار روان‌شناختی می‌داند که واسطه‌ای برای تفکر و یادگیری است. و تأکید دارد که یادگیری از طریق تعاملات اجتماعی، ابزارهای فرهنگی (به‌ویژه زبان) و تکیه‌گاه سازی صورت می‌گیرد که منجر به خلق منطقه تقریبی رشد –که نشان‌دهنده ظرفیت بالقوه یادگیری است– نیز خواهد شد.

همان‌گونه که خاطرنشان می‌کند: یادگیری انسان دارای ماهیت اجتماعی است و فرایندی منحصربه‌فرد است که کودک طی آن به زندگی فکری افراد پیرامونش وارد می‌شود؛ فرایندهای رشد بر فرایندهای یادگیری منطبق نیست و فرایند رشد به دنبال فرایند یادگیری می‌آید؛ این توالی به قلمرو رشد پروگزیمال(منطقه تقریبی رشد) منجر می‌شود؛ چراکه خصلت اصلی یادگیری، خلق قلمرو رشد پروگزیمال است؛ بین فرایندهای رشد و فراگیری، رابطه پویای نسبتاً پیچیده‌ای وجود دارد که نمی‌توان به یک فرمول فرضی غیرقابل تغییر، محدود گردد. درنهایت یادگیری دارای سازمان‌یافتگی، منجر به رشد عملکردهای عالی ذهنی می‌شود و انواع فرایندهای رشد را به حرکت درمی‌آورد، عملی که جدای از یادگیری غیرممکن است؛ بنابراین یادگیری جنبۀ لازم و عمومی فرایند رشد عملکردهای روانی و ازلحاظ فرهنگی سازمان‌یافته و بالأخص انسانی است (ویگوتسکی، ۱۳۶۹: ۱۳۱ و ۱۳۰).

در راستای نظریه ویگوتسکی مفاهیمی چون منطقۀ تقریبی رشد، تکیه‌گاه‌سازی و میانجی‌گری (واسطه‌مندی) از عناصر بنیادین نظریه وی به شمار می‌آیند که مختصری به تبیین آن‌ها خواهیم پرداخت.

۱.۲. منطقه تقریبی رشد[۱]

منطقۀ تقریبی رشد (zpd) اهمیت تعامل اجتماعی را در رشد و یادگیری نشان می‌دهد و مستقیماً در آموزش دخالت دارد؛ یعنی آموزش‌دهنده باید پیشاپیشِ رشد ذهنی فراگیرنده حرکت کند و او را با مسائلی روبرو گرداند که برایش چالش‌برانگیز جلوه کند. پروگزیمال در لغت به معنای نزدیک‌ترین است؛ در اینجا یعنی سطحی از رشد آنی که به سطح واقعی رشد بسیار نزدیک است منطقه تقریبی رشد فاصله بین سطح واقعی رشد که از طریق حل مستقل مسائل تعیین

می‌شود و سطح رشد بالقوه که از طریق حل مسائل تحت راهنمایی بزرگ‌سالان یا با همکاری همسالان با استعدادتر تعیین می‌شود است (همان:۱۲۲ و ۱۲۱).

۲.۲. تکیه‌گاه‌سازی، پشتیبانی[۲]

تکیه‌گاه‌سازی یک راهبرد آموزشی چالش‌برانگیز است که بر اساس تعامل و انتقال دانش میان کودک و افراد آگاه‌تر از او (همسالان آگاه‌تر، معلم، والدین) رخ می‌دهد؛ این اصطلاح در نظریهٔ اجتماعی فرهنگی ویگوتسکی و در حیطهٔ رشد شناختی در رابطه با مفهوم منطقهٔ مجاور رشد او مطرح گردید و به معنای تنظیم کردن کمک توسط بزرگ‌سال و یا همسال ماهرتر در طول جلسهٔ آموزش برای متناسب شدن با سطح فعلی عملکرد کودک است که در ضمن آن با تمرکز بر حل یک مسئله صورت می‌گیرد.

بر این اساس ویگوتسکی کودکان را به‌عنوان افرادی که دارای مفاهیم غنی اما نامنظم درهم‌ریخته و خود انگیز هستند در نظر گرفت؛ این مفاهیم در مواجهه با مفاهیم منظم‌تر منطقی‌تر و عقلانی‌تر کمک‌کنندهٔ ماهر قرار می‌گیرند؛ در نتیجهٔ این مواجهه و گفتگو بین کودک و کمک‌رسان ماهر، کودک را منظم‌تر منطقی‌تر و عقلانی‌تر می‌گرداند (صلیبی، ۱۳۹۹، ج ۲: ۹۸٤-۹۸۳)

۳.۲. میانجی‌گری[۳]

این اصطلاح در نظریه تاریخی اجتماعی ویگوتسکی در زمینه رشد شناختی مطرح شد بر اساس آن هنگامی که انسان‌ها از نمادها و نشانه‌ها استفاده می‌کنند رفتار واسطه مند را بروز میدهند، درک چگونگی تکوین تفکر و فرایندهای ذهنی با تکیه بر این مفهوم امکان‌پذیر است. ازنظر ویگوتسکی برای انتقال اندیشه و تجربهٔ خود به دیگران به‌طور ارادی و آگاهانه به یک نظام میانجی که نمونه آن زبان می‌باشد، نیاز است؛ همان گونه که بیان کرده: زبانی که زاییدهٔ نیاز آدمی به مراوده دراثنای کارباشد. نقش عمدهٔ زبان ایجاد ارتباط و مراودهٔ اجتماعی است؛ در حقیقت زبان، نظامی از نشانه‌هاست که دربردارندهٔ هر دو نقش هست (ویگوتسکی،۱۳٦۷: ۳۹) کودکان به‌طور ناگهانی نقش نمادین زبان را کشف نمی‌کنند؛ بلکه به‌طور تدریجی و در ضمن یک‌رشته تغییرات صورت می‌پذیرد و این به بُعد کارکردی زبان برمی‌گردد؛ کودک در ضمن کار با واژه‌هایی که ابتدا آن‌ها را جز خواص اشیا می‌داند، نقش واژه را به‌عنوان نشانه، کشف و آن را تحکیم می‌بخشد؛ پس به این واقعیت می‌توان اذعان کرد که پیشرفت تفکر به‌وسیلهٔ زبان تعیین می‌شود؛ به سخنی دیگر ابزار زبانی تفکر و تجارب اجتماعی و فرهنگی تعیین‌کنندهٔ پیشرفت تفکر کودک است (همان: ۹۷-۹٦)

پرواضح است که تفکر و زبان از دیدگاه ویگوتسکی رابطه‌ای تنگاتنگ دارند و اولین گام برای تفکر و علم‌آموزی بشر از طریق ارتباط زبانی برداشته می‌شود؛ البته که زبان تنها وسیلهٔ ابراز همه شکل‌های تفکر نیست؛ اما ازآنجایی‌که ادبیات کودک منبع مهمی است که او را با انواع فرهنگ‌ها آشنا می‌کند و ابزار فرهنگی فعال به شمار می‌آید که یکی از عناصر سازندهٔ شخصیت کودک نیز است، لذا هر تغییر در روند شخصیتی و عقلانی و جسمی کودک که رخ می‌دهد نتیجهٔ دو عامل شبیه به هم است: رشد و دیگری یادگیری و فرهنگ (عبدالهاشمی، ۲۰۰۹: ۷۳) در ادامه پس از تبیین مفهوم تفکر انتقادی، مهارت‌ها و شیوه‌های آموزش آن به بررسی نحوه آموزش این مهارت‌ها و نهادینه کردن آن‌ها در داستان‌های کودک رده سنی (۱۰-۳) تغرید النجار خواهیم پرداخت. تا دریابیم چگونه این نویسنده با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ادبیات کودک، به پرورش تفکر انتقادی در مخاطبان خود کمک می‌کند.

۳. تفکر فرایند عالی ذهن

در ابتدا لازم است مفهوم تفکر را مشخص کنیم لذا می‌توان آن را شامل سه مفهوم دانست:۱. جریان آگاهی و همه مفاهیم آن مانند تولیدات زبانی آرام، احساسات، تصورات و ادراک جهان درونی و بیرونی ۲. فرایندهایی که دربردارندهٔ رفتار و تجارب هستند. ۳.هر محصول ذهنی نظیر قضاوت،دیدگاه،دانش،ایده‌ها و عقاید(Matsumoto, 2009: 543).با این توصیف کلی از مفهوم تفکر و باتوجه به دیدگاه اجتماعی ویگوتسکی در یادگیری از نظر وی تفکر هم یک کلیت یکپارچه است که از طریق معنی و کلمات، تحت اراده فرد و به‌صورت تدریجی، ابتدا دریک سطح درونی(فردی) و سپس در یک سطح اجتماعی بیان می‌شود؛ براساس دیدگاه وی در مقدم دانستن آموزش بر رشد، تکیه به بافت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در فرایند یادگیری و تعامل زبان و تفکر در انتقال دانش نظریه یادگیری اجتماعی – فرهنگی او چارچوبی مفید برای تحلیل نقش زبان، تعاملات گروهی، و فرهنگ در توسعه تفکر انتقادی می‌تواند ارائه دهد.

در تعریف تفکر انتقادی[۵] آمده‌است: تفکر انتقادی صورتی از تفکر مسئله محور است که فرد آگاهانه در موضوعی واکنش نشان می‌دهد و ازنظر ذهنی راه‌حل‌های بالقوه‌ای در توانمندی‌ها، کفایت‌ها، هزینه‌ها و احتمالات، مشکلات و موفقیت‌هایش مورد ارزیابی قرار می‌دهد(همان: ١٤٢)

برای مفهوم تفکر انتقادی تعاریف و الگوهای متعددی ذکرشده‌است که به‌طورکلی، نظریه‌های تفکر نقادانه را می‌توان به دو گروه نظریه‌های توصیفی و هنجاری تقسیم کرد: نظریه‌های توصیفی که در آن‌ها اساساً به کیفیت تفکر توجه می‌شود، در نظریه‌های هنجاری بر ساختار و سازوکار تفکر نقادانه یا چگونگی تحقق آن به‌مثابه یک‌روند با استفاده از مهارت‌های تفکر نقادانه تأکید می‌گردد. ریچارد پاول[۶] و پیتر فاسیونه[۷] نیز ازجمله متفکران این دسته از نظریه‌های تفکر نقادانه‌اند (قاضی مرادی،١٤٠٢: ٢٠–١٨)

این جستار متکی بر رویکرد هنجاری پیتر فاسیونه است؛ ازنظر فاسیونه تفکر انتقادی قضاوتی هدفمند و خودتنظیم کننده است که منجر به انجام فرایندهای تفسیر، تحلیل، ارزشیابی، استنباط و نیز توضیح (شرح) ملاحظات نظری، مفهومی، روش‌شناختی، قیاس یا بافتی می‌گردد، که قضاوت بر اساس آن‌ها صورت گرفته‌است. تفکر انتقادی به‌عنوان یک ابزار، لازمهٔ کندوکاو است. متفکر منتقد عادتاً کنجکاو، آگاه، صادق در مواجه‌شدن با سوگیری‌های شخصی، محتاط در قضاوت کردن، مشتاق ملاحظه، صریح درباره موضوعات، منظم در موضوعات پیچیده، پیگیر در جستجوی اطلاعات مرتبط، معقول و منطقی در انتخاب ملاک، متمرکز در جستجو، مصر در کندوکاو نتایج بوده و در موضوع و شرایط بخصوص جستجو، بسیار دقیق است. (Facione, 1996: 2)

بر این اساس مهارت‌هایی که فاسیونه بر آن تأکید می‌کند، عبارت‌اند از: تفسیر، تحلیل، ارزش‌گذاری، استنباط، توضیح، خودتنظیمی. علی‌رغم تنوع و تعدد تعاریف تفکر انتقادی و مقدم دانستن برخی عناصر بر عناصر دیگر در میان صاحب‌نظران مبالغه‌آمیز است که بگوییم به خاطر عدم اتفاق‌نظر در دیدگاه‌ها ذاتاً با یکدیگر متفاوت‌اند؛ بلکه بدون شک تفکر انتقادی دارای ماهیتی سه‌گانه که در سه اصل: شناخت، مهارت‌ها، ویژگی‌های شخصیتی نمود می‌یابد(هابر، ۲۰۲۰: ۷۸).

٤. داستان‌های کودکانه تغرید النجار راهبردی برای رشد مهارت‌های تفکر انتقادی

تغرید النجار نویسنده و پژوهشگر اردنی در حوزه ادبیات و فرهنگ کودک در سال ۱۹۵۱ در عمّان متولد شد و از دانشگاه آمریکایی بیروت در رشته زبان و ادبیات انگلیسی فارغ‌التحصیل گردید. وی دارای دیپلم علوم تربیتی و روانشناسی است و از پیشگامان ادبیات کودک در اردن است که در سال ۱۹۹٦ یکی از مهم‌ترین انتشارات ادبیات کودک به نام «دارالسوی» را تأسیس کرد. سال ۱۹۷۷ نگارش داستان ورمان برای کودکان و نوجوانان را آغاز کرد و تاکنون بیش از ٦۰ اثر در این حوزه دارد؛ ازجمله آثار وی عبارت‌اند از: من خبأ خروف العید، جدتي النفیسة، البطیخة، مدینة الوان، الغول، ولد أسمه فایز، نشمة وجاسم و... (قاسم، ۲۰۰۷: ۱۵)

وی همواره داستان‌های کودکانه‌اش را با سبک کاملاً واقع‌گرایانه به زبانی ساده و اسلوبی روان که دربردارندهٔ مفاهیم بلند و اندیشه‌های عمیق فرهنگی است، عرضه می‌کند؛ زیرا معتقد است عصر معاصر، عصر سرعت است و کودک معاصر صبر و حوصله تفاصیل و توضیحات طولانی را ندارد؛ لذا عموماً داستان‌های کودکانه باید با اسلوبی روان و زبانی ساده و نو که بیشتر مبتنی بر حوادث و گفتگو محورند، به شکلی مختصر بدون تفاصیل به کودک عرضه شود و این سادگی ضرورتاً به معنای رکاکت نیست؛ داستان می‌تواند با بیانی ساده و زیبا باشد، که کودک آن را درک کند، انگار که نویسنده با زبان عامیانه‌ای که هر روز آن را به کار می‌برد برایش می‌نویسد (سلیمان، ۲۰۱۹: ٤۰). این نویسنده تاکنون به جوایز ادبی بسیاری دست‌یافته‌است؛ از جمله: جایزهٔ ادبی اتصالات، جایزهٔ ادبی کاتارا، جایزهٔ ادبی شیخ زاید و چندین دوره نامزد دریافت جایزهٔ ادبی لیندگرن (نوبل کوچک) وهانس کریستین بوده‌است؛ همچنین برخی از آثار وی به زبان انگلیسی، سوئدی، فرانسوی، ترکی و چینی ترجمه شده‌است؛ وی عضو انجمن نویسندگان اردن است و در حوزه آموزش کودک و نوجوان نیز فعالیت دارد. بسیاری از آثار کودک و نوجوان وی جهت تبیین مفاهیم اساسی در مدارس مورد توجه و اهتمام آموزگاران است.

با توجه به اینکه گستره ادبیّات کودک در هر دوره و جامعه‌ای مورد توجّه بسیاری از جامعه‌شناسان و برنامه‌ریزان علوم گوناگون همچون روانشناسی، مشاوره و حوزه آموزش و پرورش بوده است و داستان به‌عنوان یکی از بخش‌های اصلی ادبیات کودک و نوجوان است که پیکرهای متشکّل از اجزایی گوناگون می‌باشد(لامعی، ۱٤۰۰: ۷۹) اگر مطابق با اصول تربیتی و روانشناسی نگاشته شود، نوعی ابزار روان‌شناختی در نظر گرفته می‌شود که در بالندگی تفکر کودکان مؤثرن است و سرآغازی برای تشویق کودک به تأمل و ابزاری طبیعی برای پرورش تفکّر، دانش و مهارت‌های زبانی فراهم می‌سازد، تغرید النجار به‌عنوان نویسنده و پژوهشگر این حوزه این مهم را دریافته‌است. اکنون به بررسی چگونگی آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی با تکیه بر نظریهٔ ویگوتسکی در داستان‌های تغرید نجار می‌پردازیم:

۱.٤. تفسیر[۸]: توانایی درک و بیان طیف گسترده‌ای از تجربیات، موقعیت‌ها، داده‌ها، حوادث، قضاوت‌ها، عرف‌ها، باورها و قواعد است؛ اما به‌طورکلی می‌توان گفت تفسیر فرآیند درک و بیان ضابطه‌هاست و شامل سه مهارت فرعی است که عبارت‌اند از: دسته‌بندی، رمزگشایی مفاهیم و شفاف‌سازی معانی. (Facione, 1996: 5)

از دیدگاه ویگوتسکی، حل مسئلهٔ کلی و التقاطی که در این زمینه و در ارتباط با فرد دیگر نقش‌هایی که کودک ویاری دهنده‌اش ایفا می‌کنند، تفکیک‌ناپذیر است. کودک در برخورد با مسئله‌ای که تا اندازه‌ای پیچیده و حلش مشکل است از تلاش‌های مستقیم برای دستیابی به هدف و اگر نتواند از ابزار زبان و گفتگو با فرد دیگر بهره می‌گیرد و این مهم نقش بسیار ویژه‌ای در رشد کودک دارد و فرایند رشدی است که در پیوندهای بین تاریخ فردی و اجتماعی عمیقاً ریشه دارد

(ویگوتسکی، ۱۳٦۹: ۳۹) در داستان «من خبأ خروف العید؟» که خاطره گویی مادربزرگ است از اتفاقی در کودکی‌اش به خاطر علاقه‌مندی‌اش به گوسفند عید قربان برایش رخ‌داده‌است، نویسنده با آفرینش فضای فرهنگی و عقیدتی مبتنی بر گفتگو در تلاش است به تبیین ارزش و ضرورت قربانی کردن و مفهوم عید قربان با کاربست مهارت تفسیر بپردازد؛ ازاین‌رو شخصیت مادربزرگ با بازگویی خاطرهٔ خود از عید قربان منطقهٔ تقریبی رشد را برای نوه‌های خود ایجاد می‌کند و شخصیت کودکی وی با چالشی که در وابستگی به گوسفند عید برایش ایجاد شده بود، به عنوان تکیه‌گاهی برای شفاف‌سازی مفاهیمی چون عید قربان، گوسفند قربانی و ارزش‌های اجتماعی به مخاطب کودک می‌باشد: أنا أبكي وأقول: لماذا يجب أن نضحّي بالخروف يا جدي لماذا؟ ضمني جدّي وقال لي بكل لطفٍ: في عيد الأضحي يا حبيبتي يتذكر المسلمون قصة سيدنا إبراهيم –عليه السلام– عندما أرسل الله إليه الملاك جبريل بخروف كبير ليضحي به فداء لإبنه إسماعيل، هززت رأسي وقلت: أعرف هذه القصة يا جدي ولكن ...أضاف جدي موكداً: وهذه الأضحية يا حبيبتي تسعد الفقراء والمساكين عندما نعطيهم جزءا منها وتجمعنا حول مائدة الغذاء فرحين محتفلين بالعيد (النجار، ۲۰۱۲: ۲۱)

این داستان مبتنی بر به‌کارگیری مهارت تفسیر است؛ مادربزرگ فطوم با خلق فضای خاطره گویی تجربهٔ زیسته خود از عید قربان و فرهنگ مردم در این برههٔ زمانی را تبیین می‌کند: في صبيحة العيد لبست فستاني الجديد وركبت أراجيح العيد مع أخوتي تارجحنا وركضنا ولعبنا أكلنا المعمول والحلوي كان عيدا لن أنساه أبدا (همان:۲۷)

لازم به ذکر است که در آموزش تفکر انتقادی، صاحب‌نظران راهبردهای متعددی تبیین کرده‌اند؛ ازجمله تکیه بر دو نوع راهبرد عاطفی و شناختی که در این داستان از راهبرد شناختی استفاده‌شده‌است؛ راهبردهای شناختی متمرکز بر پیشبرد توانایی (تعمیم) و دوری از سطحی‌نگری، پیشرفت در تبیین دلایل و برهان‌ها و پیشرفت در انجام مقایسهٔ میان افکار و عقاید و شناخت تناقضات و وجوه مشترک و همچنین تمرکز بر پیشرفت در قدرت نقد، ارزش‌گذاری افکار و حقایق و پیش‌فرض‌ها و تمرکز بر پیشرفت در توانایی پرسشگری و تمرکز بر پیشرفت در تفکر برای تفکر و آگاهی نسبت به آن متکی است (العتوم، ۲۰۰۹: ۸۸) نویسنده در داستان من «خبّأ خروف العید» با خلق فضای مبتنی بر گفتگو و کنشگری شخصیت‌ها با تکیه بر راهبرد پرسشگری، ارزش‌گذاری افکار و حقایق پیش‌فرض‌ها به آموزش مهارت تفسیر پرداخته‌است. همچنین در داستان «المغامرات العجيبة الغريبة» که ماجرای هند و یادگیری هنر گلدوزی از عمه سهیله را به تصویر می‌کشد و در خلال توصیفات عمه و خیال‌پردازی هند به شناخت از این هنر می‌رسد، مخاطب کودک بعد از خوانش این داستان درمی‌یابد که سؤال و پرسش از دیگران در مورد چیزهایی که در اطراف می‌بیند، یا نسبت به آن آگاهی ندارد عیب نیست و موجب افزایش آگاهی است. تغرید النجار با تأکید بر راهبرد شناختی پرسشگری و پیشبرد توانایی دوری از سطحی‌نگری، از مهارت تفسیر برای تبیین هنر گلدوزی که بخشی از میراث و فرهنگ کشورهای عربی است استفاده می‌کند: في أحد الايام قالت هند لعمّتها: ألاتضجرين من التطريز يا عمّتي ضحكت العمّة وقالت: أبدا يا هند تطريز ليس خيوطا ملوّنة وأشكالا جميلة فقط يا حبيبتي بل أنه يحكي لنا قصصا أيضا...أنظري يا هند إلي هذه الأشكال الهندسية وتمعني فيها،كثير منها يرمز إلي أشياء من حولنا نظرت هند الي قطعة قماش بدهشة وقالت: هذا يشبه شكل طير وهذه شكلها كسنبلة القمح وهذا القمر المشبع وهذا السلّم وهذه الأزهار (النجار، ۲۰۱۷: ۱۱و ٤)

عمه سهیله در نقش تکیه‌گاه، منطقهٔ تقریبی رشد را برای فراگیری این هنر توسط هند با توصیف این هنر و دادن ابزار این کار به او فراهم می‌کند و مخاطب را نیز با ابزار کار این هنر، روش و نحوهٔ کار آشنا می‌کند: سالت هند عمتها: هل التطريز صعب يا عمتي؟ إبتسمت العمة وقالت بحماس: لا أبدا يا عزيزتي سأعلمك إن أردت، عندي قطعة قماش صغيرة يمكنك أن تدربي عليها... عندرجوع هند إلي البيت أهدتها عمّتها سلّة فيها أدوات التطريز وقالت لهند: فيها أبرة سحرية وعدة بكرات الخيوط الملونة تريدين أن

تطرزي بها؟ عندما عادت هند إلي البيت فتحت المقص وأغلقته وضعت الكشتبان علي أصبعها وحركته ثم أمسكت الإبرة وتفصحتها يا تري هل هي إبرة سحرية مثل أبرة عمة سهيلة؟ (همان: ١٦ و ٨)

٢.٤. استنباط[٩] : شناسایی و حفظ عناصری که برای ترسیم نتایج مستدل موردنیاز هستند. به‌بیان‌دیگر، تشخیص اطلاعات مرتبط در یک مطلب و همچنین استخراج کردن نتـایجی کـه در مطلب – به هر شکل ارائه شود – شناور هسـتند و به‌صورت واضـح بیـان نمی‌شود. مهارت‌های فرعی استنباط کردن عبارت‌اند از: بررسی و جستجوی شواهد، حـدس زدن متغیرها و ترسیم نتایج (Facione, 1996:6)

داستان «سر النمر المرقط» بیانگر ماجرای امجد و عادل است که بدون اجازهٔ خانواده، اقدام به عضویت در گروه اینترنتی کرده‌اند و با فردی به اسم مستعار «نمر المرقّط» آشنا می‌شوند. او مدام با عادل در ارتباط است و از تمام جزئیات زندگی خانواده و کار پدر عادل خبر می‌گیرد، تا در نهایت از مغازهٔ جواهرفروشی پدرش سرقت می‌شود؛ عادل در اینجا از مهارت استنباط استفاده می‌کند و شواهد موجود را مورد بررسی قرار می‌دهد و به ترسیم نتیجه می‌پردازد: أنّني بدأت أشعر أنّه يهتمّ بآخبار أبي أكثر من إهتمامه بأخباري فهو لا يتحدث معي إلا عن عمل والدي وعن متجره كأنّه صديق أبي وليس صديقي... وقف صديقي عادل مشدوها وصاحت آمه: متجرنا سرق؟ كيف؟! رد أبو عادل بغضب: لقد تمكن اللصوص من تعطيل جرس الإنذار وتعتيم الكاميرا برشاش أسود، الشرطة تستغرب حصول اللصوص علي كل هذه المعلومات الدقيقة عن المتجر ... فيما بعد أخبرني عادل أنه في تلك الليلة ظل يتقلب في سريره وهو سائل نفسه إذا كان من الممكن أن يكون للفهد المرقط يد فيما حدث؟ لقد إهتم كثيرا بعمل والده وكان يستفسر منه كل يوم عن معلومة جديدة تخص المتجر. وقتها لم يشك أبدا في أمره وظنّ أنه مجرد إهتمام به وبآخباره ...قال عادل: أنا مسؤول لأنني أظنّ بل أنا متأكد أنّ السارق هو الفهد المرقط (النجار،٢٠١٩: ١١و٨)

نویسنده با خلق شخصیت امجد و عادل و کمک از برادر بزرگ‌تر در دستگیری دزد، منطقه تقریبی رشد را برای مخاطب کودک فراهم می‌سازد؛ شخصیت عادل تکیه‌گاه مخاطب کودک است، تا با آسیب‌های ممکن فضای مجازی آشنا شود و در صورت بروز مشکل توانایی حلّ آن را داشته باشد؛ چرا که یادگیری، فرایندی فعال ناشی از فهم و درک یک تجربه است که از طریق تکیه‌گاه سازی و در قلمرو رشد پروگزیمال رخ می‌دهد و نقش اجتماع در گفتگو، تبادل‌نظر و تعبیر و تفسیر نظرات بسیار حائز اهمیت است.

از آنجائیکه ادبیات کودک، ابزاری کارآمد برای پرورش شخصیت، افزایش خلاقیت و تقویت شناخت کودکان است و موجب علاقه‌مندی کودک به جستجو، ماجراجویی و کشف خواهد شد و انسانی نو با باشخصیتی خلاق و اصیل می‌آفریند (الهاشمی، ٢٠٠٩: ٧٤) به نظر می رسد تغرید النجار با آگاهی از این مسأله داستان«مدينة ألوان» نگاشته است؛ در این داستان عامر پسربچهٔ علاقه‌مند به دست زدن و رسیدن به رنگین‌کمان است. در سفری خیالی همراه با قلم‌مو به شهر رنگ‌ها می‌رود؛ عامر در نقش تکیه‌گاه، مخاطب را در منطقهٔ تقریبی رشد قرار می‌دهد، تا به آگاهی از چگونگی تشکیل فرایند رنگین‌کمان، اهمیت خورشید و باران در تشکیل آن و مکان رنگین‌کمان دست یابد و زمانی که قلم‌مو با مهارت تفسیر سه رنگ اصلی را به او می‌شناساند، با استفاده از راهبرد عاطفی – تمرکز بر پیشبرد تکیه‌بر برهان، دلایل و اسباب – مهارت استنباط را آموزش می‌دهد و در مخاطب تقویت می‌کند تا کودک بعد از خوانش داستان به آزمودن اطلاعات دریافت‌کرده اقدام کند: تقدّمت أولاً الألوان الصفراء والحمراء والزرقاء وقالت: نحن الألوان الأساسية نرحب بك...فلاحظ شيئا غريبا فعندما كان اللونان الأزرق والأصفر يمتزجان يصبح لونهما أخضر وعندما يمتزج الأحمر بالأزرق يصبح لونهما بنفسجيا أما اللونان الأحمر والأصفر يصبح لونهما عند الإمتزاج برتقاليا همس عامر في أذن الريشة المستقلية إلي جانبه: لماذا تسمّي الألوان الحمراء والصفراء والزرقاء نفسها ألوانا أساسية قالت الريشة: لأنها إذا إمتزجت ببعضها كونت ألوانا جديدة ولكن مهما إمتزجت الألوان الأخري فإنها لا تستطيع أن تكون

الألوان الأساسية إبتسم عامر وقال: يعني إذا كانت عندي الألوان الحمراء والزرقاء والصفراء أستطيع أن ألون أي لون أريده ولا أحتاج لشراء الألوان الأخري (النجار، ۲۰۱۷: ۱۰)

٤.٣. تحلیل[10]: شناسایی روابط استدلالی واقعی و عقلانی در میان توضیحات، سؤالات، مفاهیم و توصیفات یا هرگونهٔ بیانی دیگر است که بیانگر عقیده، قضاوت، تجربه یا نظری باشد. این مهارت شامل دو مهارت فرعی بررسی ایده‌ها و اندیشه‌ها (آزمودن ایده‌ها)، تشخیص و تحلیل استدلال‌هاست (Facione, 1996: 5). از آنجائی که داستان‌ها ابزاری مؤثر در رشد تفکراند، از خلال آشنایی کودک با شخصیت قهرمان داستان و حوادث در داستان، حس تفکر آن‌ها را برمی‌انگیزاند و آن‌ها را وادار به فکر کردن به شکل منحصربه‌فرد می‌کند و موجب خلاقیت، تحلیل و نقد منطقی می‌گردد (العتوم، ۲۰۱۹: ۵۰). تغرید النجار در داستان «الغول» با تکیه بر راهبرد شناختی، به واسطهٔ خلق شخصیت حسن – که به انجام مقایسهٔ میان افکار و عقاید و شناخت تناقضات و وجوه مشترک و همچنین تمرکز بر پیشرفت در قدرت نقد، ارزش‌گذاری افکار و حقایق و پیش‌فرض‌ها اقدام می‌کند– مهارت تحلیل را به کودک می‌آموزد؛ حسن شخصیتی پرسشگر، کنجکاو و منطقی است که نوع رفتار و کنشگری او در مورد ماهیت غولی که همهٔ اهالی روستا از او می‌ترسند و کودکان را از بردن نام او و فکر کردن به او منع می‌کنند منطقهٔ تقریبی رشد را خلق می‌کند، تا مهارت بررسی افکار و تشخیص استدلال‌ها را آموزش دهد: سأل حسن الخالة أم حامد: أخبريني يا خالة: لماذا يخاف أهل القرية الغول؟ أجابت أم حامد أف ياحسن إن الغول مخلوق ضخيم يغطّي جسمه شعر كثيف له عين واحدة كبيرة في منتصف جبينه ومخالب طويلة مدببة و أسنان كبيرة حادة أما طعامه المفضل فهو الاولاد والبنات الصغار ولكن حسن لم يكتف بهذه الإجابة وعندما عاد إلي بيته سأل والده: هل رأيت الغول يا أبت؟ تنحنح والده وقال لالم آراه ياحسن ولكن مخيف ومرعب سأل حسن عن والدته هل سمعت صوت الغول يا أمّي إرتعدت والدته وقالت لا لم أسمعه إنما صوته مخيف كعواء الذئب (النجار، ۲۰۱۵: ۸ و٦)

در داستان «سرّ النمر المرقط» نیز زمانی که «عادل» دلایل خود را برای «امجد» بیان می‌کند، نویسنده با ترسیم شخصیت پرسشگر و کنجکاو «امجد» بکارگیری مهارت تحلیل را آموزش می‌دهد: قال عادل: لَقَدْ سُرِقَ مَتْجَرُ والِدي يا أمجد وَأَنا... أَنا المسْؤولُ عَنْ ذَلِكَ لَمْ أُصَدِّقْ ما سَمِعْتُ؛ فَصِحْكت قائِلاً: ماذا تَقولُ؟! سُرِقَ؟! كَيْفَ؟ مَتى؟ وَما عَلاقَتُكَ بِالأَمْرِ؟ قالَ عادل: أَنا المسْؤولُ، لأَنَّني أَظُنُّ، بَلْ أَنا مُتَأَكِّدٌ أَنَّ السّارِقَ هُوَ الفَهْدُ المُرَقَّطُ؛ سَكَتُّ لِلَحَظاتٍ مِنْ صَدْمَتي بِالخَبَرِ ثُمَّ قُلْتُ: وَما أَدْراكَ أَنَّ الفَهْدَ المُرَقَّطَ هُوَ السّارِقُ؟ قالَ عادل: تَعْتَقِدُ الشُّرْطَةُ أَنَّ السّارِقَ كانَ يَعْرِفُ كُلَّ شَيءٍ عَنِ المكانِ وَكَأَنَّ أَحَدًا قَدْ أَرْشَدَهُ. أَلا تَذْكُرُ يا أمجد؟ قُلْتُ لَكَ إِنَّ الفَهْدَ المُرَقَّطَ كانَ في الفَتْرَةِ الأَخيرَةِ شَديدَ الاهْتِمامِ بِعَمَلِ والِدي، وَبَيْنَ الحينِ وَالآخَرِ، كانَ يَسْأَلُني عَنِ المتْجَرِ. وَأَنا بِسَذاجَتي كُنْتُ أُفاخِرُ بِما أَعْرِفُ، وَلَمْ أَنْتَبِهْ إِلى أَنَّني أُسَرِّبُ مَعْلوماتٍ خاصَّةً عَنْ عَمَلِ أَبي. (همان: ۱۳)

در این داستان از مهارت‌های متعدد برای حل مشکل استفاده‌شده‌است و نویسنده در تلاش است تا به مخاطب بیاموزد که تفکر، حل مسئله و خلاقیت، واقعیت و پدیده‌ای طبیعی هستند که یادگرفتنی‌اند و در بستر جامعه با تجربیات اجتماعی فراهم می‌شود.

٤.٤. ارزش‌گذاری[11]: نوعی ارزشیابی جهت تشخیص اعتبار مطالب بیان‌شده‌است و شامل دو زیرمهارت ارزیابی استدلال‌ها و ادعاها می‌باشد.(Facione,1996: 6) این مهارت در داستان‌های تغرید النجار در بافت اجتماعی و از طریق ارتباط شخصیت‌های داستان با افراد باتجربه‌تر که در نقش داربست هستند آموزش داده می‌شود؛ چرا که ویگوتسکی جنبه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی را در رشد شناختی بسیار بااهمیت می‌داند و به باور او کنش متقابل میان یادگیرنده و محیط اجتماعی‌اش تعیین‌کنندهٔ اصلی رشد شناختی اوست. خاستگاه روان آدمی اجتماع است و فرایندی که به آن شکل می‌دهد ارتباط است و رشد شناختی کودک عموماً به مردمی که در دنیای او زندگی می‌کنند

وابسته است؛ دانش‌ها، نگرش‌ها، ارزش‌های فرد در تعامل با دیگران تحول می‌یابند (سیف، ۱۳۹۸: ۱۰۲) در داستان من «خبأ خروف العيد» با قرار گرفتن فطوم در منطقهٔ تقریبی رشد و داربست بندی پدربزرگ جهت آموزش مفهوم عید قربان و ارزش قربانی کردن مهارت ارزش‌گذاری را در کودک تقویت می‌کند؛ ارائه راه‌حل جایگزین‌کردن گوسفندی دیگر بجای گوسفند فطوم و به‌کارگیری مهارت تفسیر در تبیین ارزش و جایگاه عید قربان و همچنین ترسیم فضای عید، مهارت ارزش‌گذاری را در مخاطب کودک تقویت می‌کند، تا درنهایت یاد بگیرد که هنجارهای اجتماعی و ارزش‌ها اصل و قابل احترام اجتماع و غیرقابل تغییر هستند: ياجدي ولكن لو تعرف يا جدي كم أحب هذا الخروف الصغير لقد أصبح صديقي أرجوك ساعدني! قال جدي أستغفر الله العظيم ما كان يجب أن يسمح الكبار لصغيرة مثلك أن تتلعق بخروف العيد هيا كفّي عن البكاء يا صغيرتي وسأحاول أن أساعدك ولكن يا فطوم حذار أن تتعلقي بأضحية العيد مرّة ثانية قلت لجدي أعدك يا جدي أعدك قالت جدي لأمّي وسألها: ما رأيك يا إبنتي لو نشتري خروفا آخر للعيد ونربّي «حمل فطوم» مع الأغنام أخرى ... احتجّت أمّي ولكن أخيرا وافقت. أمطرت جدي بالقبلات وأنا أقول أعدك يا جدّي أعدك لن أتعلق بأضحية العيد ثانية (النجار، ۲۰۱۲: ۲۵) استفاده از نفی مطلق و تکرارها، ساختارهای زبانی هستند که در راستای توجه و تأکید بر مهارت ارزش‌گذاری به کار برده‌شده‌اند.

در داستان «المغامرات العجيبة الغريبة» بعد از قرارگیری هند در منطقهٔ تقریبی رشد و یادگیری هنر گلدوزی توسط عمه سهیله، از مهارت ارزش‌گذاری استفاده می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که این هنر، حاصل مهارت و خلاقیت است و بجای خرید کادوی تولد برای مادرش، با بهره‌مندی از عنصر خیال و تکیه بر ابتکار فردی برای مادرش زیرفنجانی بدوزد: فرحت هند و قالت: فكرة رائعة لقد اقتربت عيد ميلاد ماما سأطرز لها مفرشاً صغيراً لفنجان قهوتها (همان: ۸).

در داستان الغول، حسن بعد از به‌کارگیری مهارت تحلیل و بررسی و جستجوی شواهد در مورد ماهیت غول با تکیه بر منطق خود از مهارت ارزش‌گذاری استفاده می‌کند؛ چرا که از ویژگی‌های تفکر انتقادی، فعالیت خلاقانهٔ مثبت و فرایند عقلانی و نه نتیجه بودن است (عبد السلام، ۲۰۲۰: ٥٤) پس درنهایت اعتبار مطالبی که اطرافیان در مورد غول گفته‌اند را تشخیص می‌دهد: إنّ أحدا منك لم ير الغول من قبل ولم يسمع صوته ولو مرّة واحدة ولكنكم متأكدّون أنه موجود وتخافون منه أنا لم أخاف هذا الذي تسمّونه الغول بعد اليوم (النجار، ۲۰۱۵: ۱۰).

٥.٤. مهارت توضیح[۱۲]: قابلیت ارائهٔ یک روش متقاعدکننده و منطقی است، که نتیجهٔ استدلال‌های فرد است. این توانایی فرد را قادر می‌سازد تا نگاهی کلی بر یک تصویر بزرگ داشته باشد؛ به عبارتی، فرد دلایل خود را در قالب شواهد و مفاهیم به صورت روشمند و معتبر بیان می‌کند. مهارت توضیح شامل سه مهارت فرعی بیان نتایج، اثبات روش‌ها و ارائهٔ استدلال‌هاست. (Facione,1996: 6)

داستان «ما المانع» به معرفی دختری بنام سامیه می‌پردازد که شغل پدرش شب خوانی است(فردی که در شب‌های ماه رمضان دعاها و شعرهایی را به آواز می‌خواند و مردم را برای سحری بیداری می‌کند.) و به علت بیماری نمی‌تواند به وظیفهٔ خود عمل کند؛ سامیه تصمیم می‌گیرد که مسئولیت پدر را انجام دهد؛ شخصیت سامیه نقش تکیه‌گاه را برای مخاطب کودک ایفا می‌کند و نویسنده با ترسیم کنشگری این شخصیت و پدرش به فرایند سکوسازی دست‌زده است؛ سکوسازی[۱۳] به سنخی از یادگیری مبتنی بر مسئله اشاره دارد که فرد از یک موقعیت جالب و پیچیده به‌عنوان تکیه‌گاهی برای یادگیری استفاده می‌کند (صلیبی، ۱۳۹۹،ج۲ : ۵۵) این فرایند در داستان بیان‌گر این مهم است که دختران نیز مانند پسران می‌توانند کارهای پدرشان را انجام دهند و از جایگاه اجتماعی برابر برخوردارند؛ بنابراین سامیه برای حل مشکل خود که پذیرش پدر در وهلهٔ اول است از مهارت توضیح استفاده می‌کند و به ارائهٔ استدلال و روش‌های متقاعدکننده دست می‌زند: قالت: إسترح يا أبت ولا تحزن أنا سأنوب عنك. صاح والدها بإستغراب: ولكن أنت فتاة كيف ستقومين بذلك؟ أجابت

سامية بثقة: أنا شجاعة كما ربّيتني يا والدي قال والدهابقلق: ولكنّي أخاف عليك من ظلام الليل يا إبنتي أجابت سامية إطمئنَّ يا أبي سأحمل مصباحاً يبدّد ظلام الليل. قال والدها بقلق أكبر: أخاف عليك من حيوانات الليل المفترسة يا ابنتي قالت سامية: إطمئنِ يا أبت كلبنا برق سيحرسني قال والدها بقلق متزايد: ولكني أخاف عليك أن تضيعي يا حبيبتي ردت سامية: لا تخف علي من الضياع يا أبت سأهتدي بنجوم السماء والان أرجوك أرجوك أن تعود إلي النوم سوف أوقظ أهل القرية وأعود إلي البيت (النجار، ٢٠١٣: ١٠–٨)

همچنین در داستان «سر الفهد المرقط» امجد زمانی که از هدف عادل برای دستگیری دزدی که او را شناسایی کرده بودند و بازگرداندن جواهرات پدرش مطلع می‌شود، از مهارت توضیح استفاده می‌کند و بهترین راه‌حل را کمک گرفتن از برادر بزرگ‌ترش می‌داند: قالَ عادل: لا، لابُدَّ أَنْ تَكونَ هُناكَ طَريقَةٌ نَسْتَدِلُّ بِها عَلَيْهِ، وَنَسْتَرْجِعُ بِها المجَوْهَراتِ الَّتي سَرَقَها...عِنْدَما رَأَيْتُ صَديقي مُصَمِّمًا، قُلْتُ لَهُ: لَيْسَ لَنا إِلّا أَنْ نَطْلُبَ مُساعَدَةَ أَخي جواد فَهوَ أَبو الأَفْكارِ» وَبِالتَّأْكيدِ سَيَجِدُ طَريقَةً لِلْوُصولِ إِلَيْهِ.(همان: ١٣)

جواد پس از شنیدن ماجرا نیز از مهارت توضیح استفاده می‌کند و دلایل خود را در انتخاب این روش به‌صورت متقاعدکننده بیان می‌کند؛ نویسنده برای آموزش این مهارت از راهبرد عاطفی بهره می‌گیرد چرا که این راهبرد بر توسعهٔ گشودگی عقلی، تمرکز بر جرأت‌مندی، تمرکز بر پیشرفت ویژگی‌هایی چون صبر، اخلاص و همچنین تمرکز بر پیشبرد تکیه بر برهان و دلایل تأکید می‌کند (العتوم، ٢٠٠٩: ٨٨):

قال جواد: وَجَدْتُها! وَجَدْتُها! دَعونا نَدْخُلُ المَوْقِعَ وَنُسَجِّلُ تَحْتَ اسْمٍ جَديدٍ. وَفي هَذِهِ المَرَّةِ، سَأُمَثِّلُ أَنا دَوْرَ وَلَدٍ صَغيرٍ، وَأُحاوِلُ بِكَلامي أَنْ أَسْتَدْرِجَ الفَهْدَ المرَقَّطَ، وَإِذا بَلَعَ الطُّعْمَ نَسْتَطيعُ أَنْ نُلْقِيَ القَبْضَ عَلَيْهِ مُتَلَبِّسًا بِالجُرْمِ المشْهودِ. وَأَنْتَ يا عادل، اسْتَمِرَّ بِالحَديثِ مَعَهُ حَتّى لا يَعْرِفَ أَنَّكَ تَشُكُّ بِهِ فَيَخْتَفي تَمامًا سَجَّلَ جواد في المَوْقِعِ بِاسْمِ سوبر دينو». مَرَّتْ عِدَّةُ أَيّامٍ وَلَكِنَّ الفَهْدَ المرَقَّطَ لَمْ يَظْهَرْ. كِدْتُ أَنا وَعادل أَنْ نَفْقِدَ الأَمَلَ، وَلَكِنَّ جواد نَهَرَنا قائِلاً:المَوْضوعُ يَحْتاجُ إِلى وَقْتٍ.اصْبِرا.صَدَقَ جواد في ظَنِّهِ لِأَنَّهُ في اليَوْمِ التّالي وَصَلَتْ رِسالَةٌ مِنَ الفَهْدِ المرَقَّطِ يُعَرِّفُ فيها عَنْ نَفْسِهِ.وَبَدَأَ الأَخْذُ وَالرَّدُّ بَيْنَ سوبر دينو وَالفَهْدِ المرَقَّطِ،وَفي سِياقِالحَديثِ أَخْبَرَ سوبر دينو الفَهْدَالمرَقَّطَ عَنْ عَمَّتِهِ زهرةالغَنِيَّةِ والغَريبَةِ الأَطْوارِ قائِلاً: تَصَوَّرْ أَيُّها الفَهْدُ المرَقَّطُ أَنَّ عَمَّتي زهرة غَنِيَّةٌ وَلا تُؤْمِنُ بِالبُنوكِ؛فَهِيَ تَحْتَفِظُ بِحَقيبَةٍ تَحْتَ سَريرِها تُخَبِّئُ فيها مالَها!(النجار،٢٠١٩: ١٤)

تغرید با خلق چنین فضای داستانی که چالشی را مطرح و با گره‌افکنی و ترسیم عملکرد شخصیت‌ها بر رشد کودک از خلال یادگیری تکیه می‌کند و در کنار جنبهٔ سرگرم‌کنندهٔ داستان‌هایش آموزش را نیز مدنظر قرار می‌دهد؛ چراکه رشد و یادگیری دائماً با یکدیگر سازوکاری تعاملی دارند و بر یکدیگر اثر می‌گذارند و همین مسئله موجب می‌شود که در هر مرحله از مراحل رشد آگاهی‌هایی به کودک افزوده گردد تا در کسب مهارت و آداب رفتاری او کمک‌کننده باشد؛ بنابراین مضامین کتاب‌های فکری در تبلور فرهنگ، روند رشد آیندهٔ کودک دارد و چارچوب شخصیت هنری، اجتماعی و علمی او را شکل می‌دهد (کوفحی، ٢٠٢٠: ٧٤).

٦.٤.خودتنظیمی[١٤]: مهم‌ترین مهارت شناختی است؛ این مهارت به فرد امکان می‌دهد که فعالیت‌های شناختی خود را مورد بازبینی قرار دهد و با کمک آن بتواند تفکر خود را ارتقا دهد. خودتنظیمی شامل دو مهارت فرعی خودسنجی و خوداصلاحی است. (Facione,1996:7) بنابراین علاوه بر مهارت‌ها، داشتن ویژگی‌هایی شخصیتی نیز برای متفکر ناقد لازم است و در تعریف فاسیونه نیز این مهم در ذیل اصل خودتنظیمی گنجانده‌شده‌است. مهم‌ترین این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: تواضع فکری، شجاعت فکری، گشودگی و کنجکاوی فکری، استقلال فکری، انصاف در تفکر، پشتکار و استقامت فکری، صداقت فکری، تکیه به منطق (هابر، ٢٠٢٢: ٧١)

با توجه به دیدگاه ویگوتسکی یادگیری مقدم بر رشد است و یادگیری عبارت است از فراگیری نشانه‌ها به‌وسیلهٔ آموزش و اطلاعات حاصل از دیگران و رشد عبارت است از درونی ساختن این نشانه‌ها توسط کودک به‌طوری‌که بتواند بدون کمک دیگران فکر کند و مسائل را حل نماید؛ ویگوتسکی معتقد بود رشد شناختی قویاً با درون داد ناشی

از دیگران ارتباط دارد (اسلاوین، ٢٠٠٦: ٥٤) در داستان «ما المانع» نحوهٔ کنشگری سامیه، پدرش و ابوحمزه یکی از اهالی روستا همان‌گونه که قبلاً ذکر شد با خلق منطقهٔ تقریبی رشد و تکیه‌گاه‌سازی به آموزش مهارت خودتنظیمی اقدام کرده‌اند تا اگر طرح‌وارهٔ شناختی به خطا شکل‌گرفته باشد فرد آن را تغییر دهد و بهبود بخشد؛ موافقت پدر با سامیه برای جانشینی او یا زمانی که ابوحمزه سامیه را می‌بیند و از دیدن او متعجب می‌شود؛ درنهایت فرزندان خود را به همراهی کردن سامیه دعوت می‌کند و بر ویژگی شخصیتی تواضع فکری و انصاف در تفکر که برای متفکر انتقادی لازم است تکیه می‌کند:

سرعان ما أضيء مصباح البيت ومدّ أبو حمزه رأسه من النافذة وحوله أفراد عائلته وهو يصيح قائلا: فتاة تدّق الطبلة وتوقظ الناس أين أبو سامية مسحِر قريتنا؟ قالت سامية يا عميّ أبا حمزة أصيب والدي بوعكة صحية في منتصف الليل و عزّ عليه ألا يقوم بواجبه ويوقظ الناس للسحور فوعدته أن أحلّ مكانه حتي يشفي. قال أبو حمزه: بارك الله فيك يا سامية ثم إلتفت إلي إبنه حمزة وقال له: هيا أخرج مع سامية وساعدها قال إخوته الأربعة: نريد أن نخرج نحن أيضا ضحك أبو حمزة وقال: ما المانع أسرعوا هيا هيا (النجار، ٢٠١٣: ١٩–١٨)

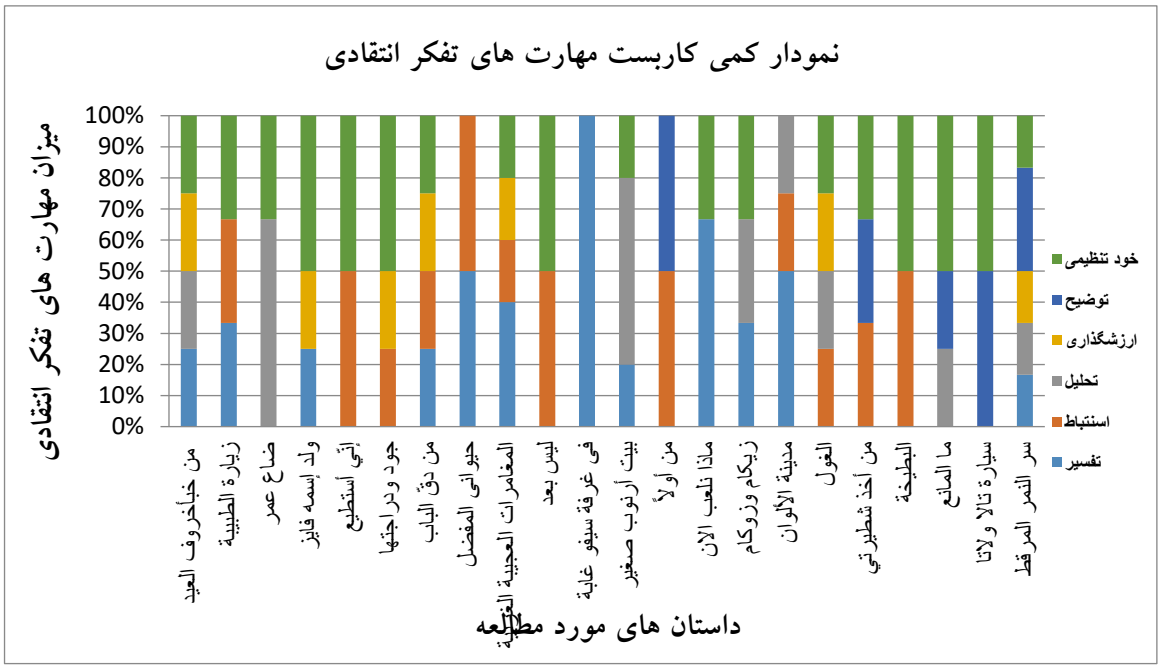
تواضع فکری یعنی آگاهی فرد از حدود دانش و خطاهای احتمالی در تفکر؛ همچنین انصاف در تفکر یعنی تلاش برای رسیدن به حسن نیت در برخورد با همهٔ دیدگاه‌ها به‌صورت منصفانه صرف‌نظر از باورهای شخصی یا واکنش عاطفی به مسائل مورد بحث، یا هنجارهای اجتماعی (هابر، ٢٠٢٢: ٧١). عنوان داستان و عبارت تکراری «ما المانع» در راستای تقویت خودتنظیمی و تکیه بر ویژگی شخصیتی استقلال فکری و خلاقیت بکار گرفته‌شده است؛ با استقلال فکری فرد پیروی مطلق در افکار از دیگران ندارد؛ بلکه گرایش و منش خاص خود را با تکیه بر منطق در نظر دارد و به مبارزه‌طلبی با افکار، پیش‌فرض‌ها باورهای رایج برای رسیدن به افکار متمایز برجسته تمایل دارد (جبر، ٢٠٠٤: ٣٧) زمانی که دوستان سامیه قصد همراهی او را دارند، ولی ابزار لازم را ندارند، با عبارت ما المانع به تسهیل‌گری در جایگاه تکیه‌گاه اقدام می‌کند و موجب رشد شناختی همسالان و مخاطب کودک می‌گردد تا در حل مسئله از مهارت استقلال فکری و خلاقیت کمک بگیرد: مشي الأطفال مع سامة من بيت إلي آخر عند أحد البيوت إنضمّ إليهم عمر الذي قال: لاتوجد عندي طبلة هل من الممكن أن أحضر معي دفاً؟ قالت سامية: ما المانع وعندما وصلوا إلي بيت عدنان قال لهم: لا توجد عندي طبلة ممم هل من الممكن أن أحضر عوداً؟ صاح الجميع بصوت واحد: نعم ما المانع وعند بيت آخر إنضمت إليهم فاطمة التي قالت: لاتوجد عندي طبلة هل من الممكن أن أحضر معي شبابة؟ قال الجميع وهم يضحكون: نعم ما المانع (النجار، ٢٠١٣: ٢٢–٢٠)

در داستان الغول شخصیت حسن و نوع رفتار او در مواجهه با مسئلهٔ حقیقت و ماهیت غول بر مهارت خودسنجی و ویژگی شجاعت فکری تأکید دارد؛ شجاعت فکری تمایل در به چالش کشیدن باورهای عامه است و آگاهی نسبت به نیاز به روبرو شدن و منصفانه پرداختن به باورها یا دیدگاه‌هایی است که شخص، احساسات منفی شدیدی نسبت به آن‌ها دارد و مستلزم تمایل به رویارویی با عدم تائید گروه به هنگام به چالش کشیدن یک ایدهٔ متداول است (paul & elder,2005: 54) : أنا لن أخاف هذا الذي تسمّونه الغول بعد اليوم سألعب وأصرخ وأضحك وأتسلق جبل الجبال أيضا غداً صباحاً سأبدء رحلتي فلا تحاولوا أن تثنوني عن عزمي في الصباح الباكر حمل حسن زوّادته وودّع والديه ثم خرج من البيت (النجار،٢٠١٣: ٢١)

وی به قلهٔ کوه میرود وآنجا با غول روبرو می‌شود و متوجه می‌گردد که غول آنطور که دیگران می‌گفتند نیست و بعد با غول به شهر برمی‌گردد: هز الغول رأسه مستغربا ثم قال: ولكن نحن لاناكل إلا أعشاب والحشراتتنفس حسن الصعداء وقال: سيفرح أهل قريتي عند سماعهم هذا الخبر...ضحك حسن وقهقه الغول ثم ركضا يلعبان معاً ومنذ ذلك اليوم أصبح أعز صديق لحسن ولأهل القريةيبعد عنهم الأخطار (همان: ٢٢).

البته تغرید النجار به مبانی خودشکوفایی نیز توجه داشته‌است؛ چون در این داستان بر توجه به انگیزش درونی اهمیت می‌دهد؛ انگیزش درونی یعنی فرد به خاطر علاقه و چالش خودِ فعالیت، نه به خاطر پاداش بیرونی آن را انجام دهد و منجر به تحقق بخشیدن استعداد و توانایی‌های فرد می‌شود و ارضای آن با عزت‌نفس بالا و خود شکوفایی، همبستگی مثبت دارد (شولتز، ۱۴۰۱: ۴۱۷).

با توجه به مجال محدود این پژوهش و گستردگی کمی و کیفی آثار تغرید النجار، ماحصل بررسی آثار وی در حوزهٔ آموزش مهارت‌های تفکر انتقادی در قالب نمودار ترسیم می‌گردد:



نتیجه

- در بررسی داستان‌های تغرید مشخص گردید که بکارگیری مفاهیم نظریهٔ یادگیری اجتماعی ازجمله منطقهٔ تقریبی رشد و میانجیگری در روند آموزش مهارت‌های انتقادی کودکان بسیار سودمند است.
- هدف داستان‌های تغرید النجار همراه کردن رشد کودک با آموزش از طریق فرایند تفکر برای تفکر است تا توانایی‌های کودک در یادگیری را از طریق تعامل با افراد داناتر شناخته شود.
- نویسنده در تلاش است با ترسیم فضاهای اجتماعی، ارتباط شخصیت‌ها داستانی بر مبنای گفتگو با یکدیگر سطح یادگیری از فردی به جمعی تغییر دهد و سهولت آن را افزایش بخشد.
- نویسنده برای آموزش مهارت تفسیر که منجر به تولید دانش برای کودک می‌گردد، از راهبردهای شناختی تکیه بر پرسشگری و دوری از سطحی‌نگری و مقایسهٔ افکار استفاده می‌کند که زمینهٔ وابسته به فرهنگ دینی و میراث گذشتگان و در مواردی وابسته به محیط روزمره و حوادث معمولی زندگی کودک است، که در داستان‌های ماذا نلعب الان؟، المغامرات العجيبة الغريبة، من دقّ الباب، مدينة الالوان، زيكام وزوكام، في غرفة سيفو غابة، با بکارگیری مهارت تفسیر به مخاطب مفاهیم بسیاری را آموزش می‌دهد.
- تکیهٔ اصلی نویسنده بر تقویت و بالندگی مهارت خودتنظیمی است و در تلاش است بر روی شناخت کودک تأثیر بگذارد و ویژگی جرأتمندی، انصاف فکری، تواضع فکری، استقلال فکری را در مخاطب کودک به بالندگی برساند و این مهم را در داستان‌های الغول، ما المانع، ولد إسمه فايز، ليس بعد، البطيخة، ضاع عمر، جود

ودراجتها، من خبأ خروف العيد، زيارة الطبيبة و چندين داستان ديگر از طريق كنش شخصيت‌ها و عملكردشان ترسيم می‌كند.

- تغريد النجار تلاش می‌كند ذهن خواننده را بر فرآيند تفكر و تجربه متمركز كند، تا داستان‌هايش در كنار نقش سرگرم‌كنندگی و كيفيت ادبی خوب نقش آموزشی نيز داشته باشند؛ لذا با آفرينش داستان از موضوعات سادۀ روزمره كه توأم با تجربه و تفكر هستند، مهارت استنباط، تحليل، توضيح را به مخاطب می‌آموزد؛ در داستان‌های سر الفهد المرقط، من أخذ شطيرتی، ما المانع، من أولا، فی غرفة سيفو غابة و چند داستان ديگر با به‌كارگيری تفكر خلاق اين مهارت‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد.

- مهارت ارزش‌گذاری كه وابستگی بسيار زيادی با يادگيری اجتماعی دارد و فرد در ارتباط با ديگران به اين مهارت دست می‌يابد، در داستان‌های تغريد بيشتر از خلال داستان‌هايی كه موضوعات دينی، فرهنگی و اجتماعی را ترسيم می‌كنند تبيين می‌شود؛ ازجمله داستان من خبأ خروف العيد، ولد اسمه فايز، من دقّ الباب، المغامرات العجيبة الغريبة، لماذا أنام بالكرا.

پی نوشت

۱. the zone of proximal development
۲. scaffolding
۳. inter mediating
٤. thinking
۵. Critical Thinking
٦. R.Paul
۷. P.Facione
۸. Interpretation
۹. Inference
۱۰. Analysis
۱۱. Evaluation
۱۲. Explanation
۱۳. anchored instruction
۱٤. Self regulation

كتابنامه

۱. اسلاوين. رابرت ايي.(۱۳۸۵/۲۰۰٦). **روانشناسي تربيتي نظريه وكاربست.** ترجمه يحيي سيد محمدي. چاپ هشتم. تهران: روان.
۲. اسميت، ادوارد و ديگران .(۱۳۸۵).**زمينه روانشناسي هيلگارد.** چاپ سوم. ترجمه نصرت پورافكاري. تهران: آينده ساز.
۳. جبر، احمد فهيم. (۲۰۰٤). **تفكر مغاير (تنمية مهارات التفكير الناقد والإبداعي لدي الأطفال).** فلسطين: مركز القطان للبحث والتطوير.
٤. سليمان، أماني. (۲۰۱۹). **تقنيات الكتابة القصصية للطفل.** الأردن: الان الناشرون الموزعون.
۵. سيف، علي اكبر.(۱۳۹۸). **روانشناسي پرورشي نوين.** روانشناسي يادگيري وآموزش. چاپ نوزدهم. تهران: دوران.
٦. شولتز، دوان. پي وشولتز، سيدني. الن. (۱٤۰۱). **نظريه هاي شخصيت.** مترجم يحيي سيد موسوي. چاپ چهل وهفتم، تهران: ويرايش.

۷. صليبي، ژاسنت. (۱۳۹۹). **فرهنگ توصيفي روانشناسي تربيتي**. تهران: جلد دوم. پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگی.

۸. عبد الهاشمي، عبدالرحمن وآخرين. (۲۰۰۹). **أدب الأطفال فلسفته وانواع تدريس**. الأردن: دار زهران.

۹. العتوم، عدنان يوسف والآخرين. (۲۰۰۹). **تنمية مهارات التفكير نماذج نظرية وتطبيقات عامة**. عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع.

۱۰. عبدالسلام، محمد. (۲۰۲۰). **التفكير الناقد دراسة نظرية وتطبيقات عربية وعالمية**. د.م: مكتبة نور.

۱۱. قاسم، محمود. (۲۰۰۷). **موسوعة كتاب الأطفال في الوطن العربي**. قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

۱۲. قاضي مرادي، حسن.(۱۳۹۸). **درآمدي بر تفكر انتقادي سنجش تفكر انتقادي وغير انتقادي**. تهران: نشر اختران.

۱۳. كوفحي، ابراهيم. (۲۰۲۰). **ادب الطفل والناشئة**: عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع.

۱٤. النجار، تغريد. (۲۰۱۲). **من خبّأ خروف العيد؟**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۱۵. _____. (۲۰۱۳). **ما المانع**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۱٦. _____ (۲۰۱۵). **الغول. الأردن**: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۱۷. _____. (۲۰۱۹). **سرّ الفهد المرقّط**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۱۸. _____. (۲۰۱۷). **مدينة الألوان**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۱۹. _____. (۲۰۰٦). **ماذا نلعب الآن**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۲۰. _____. (۲۰۱۷).**مغامرات العجيبة الغريبة**. الأردن: دارالسلوي للنشر وتوزيع.

۲۱. ويگوتسكي، لوسيمونوويچ. (۱۳٦۷). **تفكر وزبان**؛ ترجمه بهروزعزبدفتري. تبريز: نيما.

۲۲. ويگوتسكي، لوسيمونوويچ. (۱۳٦۹). **ذهن واجتماع رشد فرايندهاي عالي ذهن**. ترجمه رويا منجم. تهران: موسسة مطبوعاتي علمي.

۲۳. هابر، جوناثان. (۲۰۲۲). **التفكير النقدي**. ترجمه إبراهيم سند أحمد. د.م: .موسسة الهنداوي.

۲٤. حسینی طالمی، زهرا و زینی وند، تورج.(۱٤۰۰). «آموزش اندیشه برای کودکان در ادبیات داستانی معاصر مصر (مطالعة موردی :»تاجربغداد« اثر کامل کیالنی: براساس نظریة لیپمن)». مجله زبان و ادبیات عربی، دوره سیزدهم، شماره۲. ص۱۲۱-۱٠٤.Doi:10.22067/jallv13.i2.2104-1042

۲۵. لامعی گیو، احمد.(۱٤۰۰). «جنس شخصیّتها و کارکرد تربیتی آنها در داستانهای کودک زکریا تامر (مطالعه موردی: نصائح مهملة)» مجله زبان و ادبیات عربی، دوره سیزدهم، شماره۳ . ص۹۷-۷۸.Doi:10.22067/jallv13.i3.87330

۲٦. Matsumoto, David & others.(2009). *The Cambridge Dictionary Of Psychology*; New York: Cambridge University Press.

۲۷. Richard, Paul & Elder Linda. (2005). *A Guide for Educators to Critical ThinkingCompetency standards: principles, performance, Indicators and Outcomes*; Dillon, California: Foundation for Critical Thinking.

Facione, Peter. (1996). *Critical Thinking: What It Is and Why It Counts*; U.S.A: the California Academic Press.

References

Al abdul Hashemi, A and others. (2009). *Children's Literature: Its Philosophy and Types of Teaching*. Jordan: Dar Zahran .[In Arabic].

Al abdul Salam, M. (2020). *Critical thinking: a theoretical study and Arab and international applications*. Without a place: Nour Library .[In Arabic].

Al-Atoum, A and others. (2009). *xhg*. Amman: Dar Al-Maysara for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Al-Najjar, T. (2006). *What are we playing now?*. Jordan، Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2012). *Who hid the Eid sheep*?. Jordan، Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2013). *why not*. Jordan: Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2015). *beast*. Jordan: Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2017). *City of colours*. Jordan: Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2017).*The Adventures of the Strange Stranger*. Jordan: Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
_____. (2019). *The secret of the spotted leopard*. Jordan: Dar Al-Salwi for publishing and distribution. [In Arabic].
Jabr, A. (2004). *Thinking differently (developing critical and creative thinking in children)*. Palestine:Al-Qattan Center for Research and Development. [In Arabic]
Kofhi, I. (2020). *Children's and young people's literature*. Omman: Dar Al Khaleej for Publishing and Distribution .[In Arabic].
Qasim, M. (2007). *Encyclopedia of children's books in the Arab wo*rld. Cairo: Egyptian General Book Authority. [In Arabic].
Qazi Moradi, H. (2018). *An introduction to critical thinking, assessment of critical and non-critical thinking*. Tehran: Akhtaran Publishing. [In Persian].
Saif. .A. *Educational psychology: psychology of learning and Instruction.* 19th edition Tehran: Doran Publishing. [In Persian].
Salibi, J. (2019). *Descriptive culture of educational psychology*. Tehran: Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies. [In Persian].
Schultz, D. P. Weschultz, S. E (2022). *Personality theories*. Translated by Yahya Seyed Mohammadi. 47th edition., Tehran: Publishing edit. [In Persian].
Slavin R. (2006). *Educational psychology, theory and application*. Translated by Yahya Seyed Mohammadi. 8th edition, Tehran: Ravan Publishing. [In Persian].
Smith, E and others. (2006). *Hilgard's field of psychology*.. Translated by Nosrat Pourafkari. 3th edition. Tehran: Ayandeh Saz Publication. [In Persian].
Soleiman, A. (2019). *Story writing techniques for children. Jordan*. publishers and distributors . . [In Persian].
Vygotsky, L. (1988). *Thinking and language*.Translated by Behrouz Azbdaftari. Tabriz: Nima Publications .[In Persian].
Vygotsky, L. (1990). *Mind and society, the development of the great processes of the mind. Interpretation of the dream of an astrologer*. Translated by Roya monjjem. Tehran: Scientific Press Institute. [In Persian].
Hosseini Talami, Z and Zainiwand, T. (2021) " Mentality Education for Children in Egypt's Contemporary Fiction: Case Study of Kamel Kilani' The Merchant of Baghdad using Lipman's Theory". *Journal of Arabic Language and Literature*. Volume 13. Number 2. pp. 104-121. [In Persian]. Doi:10.22067/jallv13.i2.2104-1042
Lamei giv.A.(2021). "The gender of the characters and their educational function in Zakaria Tamer's children's stories (Case study: Nasaeh mohmalah) ". . *Journal of Arabic Language and Literature*.Volume 13.Number 3.pp.78–97. Doi:10.22067/jallv13.i3.87330 [In Persian].

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

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱٤۰۳، صص:۷۳-۵۳

تحلیل جادوی مجاورت در آفرینش موسیقی و معنا در حماسه «مجد الاسلام» اثر احمد محرم با تکیه‌بر نظریه شفیعی کدکنی

(پژوهشی)

رمضان رضائی (دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران ، نویسنده مسئول)[۱]
زهرا نصری (دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک، اراک، ایران)
محمدرضا اسلامی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1489

چکیده

جادوی مجاورت یکی از مهم‌ترین مباحث در تحلیل ساختار موسیقایی شعر است که موردتوجه پژوهشگران واقع‌شده و شامل محورهای همنشینی و جانشینی است. جادوی مجاورت به معنای توازن‌های موسیقایی و آوایی در متن است. محورهای جانشینی و همنشینی از مهم‌ترین ابزارهای مطرح شده در نقد فرمالیستی و علم معناشناسی به شمار می‌آیند. رابطه جانشینی، پیوند موجود میان واحدهایی است که به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحدهای تازه‌ای پدید می‌آورند. در محور همنشینی ارتباط واژه با واژه‌های پیش و پس از آن بررسی می‌شود. موسیقی مشترک بین واژه‌ها بدون در نظر گرفتن بعد معنایی آن‌ها منجر به حضور واژه‌ها در کنار هم می‌گردد. محور جانشینی و همنشینی شیوه‌ای برای تعیین ویژگی‌های سبک هنری و ادبی به شمار می‌آید. این پژوهش قصد دارد تأثیر جادوی مجاورت را در آفرینش معنا و موسیقی به روش توصیفی – تحلیلی در حماسهٔ «**مجد الإسلام**» واکاوی نماید. عاملی که بر ضرورت انجام این جستار تأکید می‌کند، تبیین روش‌های مؤثر در آفرینش معنا، هارمونی و موسیقی شعر احمد محرم و کشف زیبایی‌های فنی و سبکی در حماسه «مجد الإسلام» برای مخاطب است. یافته‌های این جستار حاکی از آن است که رابطه جانشینی و همنشینی موجب انسجام و اتحاد معنایی در حماسه «**مجد الإسلام**» شده است. هم‌نشینی درست کلمات، عرصه را برای تمایز سبک این اثر حماسی فراهم کرده است. به‌کارگیری صنایع ادبی و همنشینی آن‌ها در کنار هم و بهره‌مندی از مشخصات آوایی سبب هماهنگی و ایجاد موسیقی ویژه‌ای در این اثر شده است و بدین ترتیب مفاهیم و معناها با تأکید بیشتری ذکر شده است. گزینش صحیح واژه‌ها در این اثر حماسی موجب توجه بیشتر مخاطب به اشعار احمد محرم می‌شود؛ چراکه هنگامی‌که واژه‌ای در معنای صحیح استفاده شود انسان مشتاق آن شده و این موسیقی برخاسته از کلمات سبب فخیم شدن سخن می‌شود.

کلید واژه‌ها: جادوی مجاورت، روابط جانشینی و همنشینی، موسیقی درونی، احمد محرم، حماسه مجد الإسلام.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/٤/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/٦/۲۵

۱- ایمیل نویسنده مسئول: R.Rezaei@ihcs.ac.ir

۱. مقدمه

هم‌آیی و همنشینی کلمات از موضوعات مهم در علم معناشناسی است که به پیوند میان سطح واژگان و مفاهیم می‌پردازد. تحلیل جنبه‌های زبانی در پرتو جادوی مجاورت به پژوهشگر در فهم عناصر زیبایی‌شناسی کلام کمک می‌کند. موسیقی شعر اصلی‌ترین عنصر لذت‌بخشی و تأثیرگذاری بر مخاطب به شمار می‌آید. موسیقی و اثرگذاری آن در شعر حماسی در مقایسه با دیگر گونه‌های شعر بسیار چشمگیر است. جادوی مجاورت یکی از شگردهای ادبی و بلاغی به شمار می‌آید که بیانگر کاربست همانندی‌ها و تکرارهای آوایی به‌منظور ایجاد کارکردهای معنایی است. کارکرد معنایی یعنی اتحاد معنایی و انسجام بخشیدن به واژه‌هایی که از نظر معنایی از یکدیگر دور هستند؛ امّا بنا بر همانندی آوایی در کنار یکدیگر واقع‌شده‌اند و از طریق همانندی ظاهری میان کلمات، معنایی تازه خلق می‌شود.

شاعر در این رویکرد با استفاده از تکرار آواها، مفهوم موردنظر خویش را با قدرت بیشتری به مخاطب منتقل می‌کند. شفیعی کدکنی معتقد است «جادوی مجاورت حاصل موسیقی پنهان بین آواها و کلمات است که به وسیلهٔ سجع یا جناس تجلّی می‌یابد» (زاد اخوت و همکاران، ۱٤۰۲: ۳۰۳). جادوی مجاورت بیانگر برخی از توازن‌های موسیقایی و آوایی در زبان است. جادوی موسیقایی و ویژگی‌های آوایی پیوند میان کلمات را توجیه می‌کند. جادوی مجاورت و در هم نشستن واژه‌هایی که دارای آوای مشترک هستند توجه مخاطب را جذب خود می‌کند و بدین ترتیب باعث می‌شود فاصله معنایی میان کلمات را حس نکند و آن‌ها را همچون کلماتی مرتبط و وحدت یافته بپذیرد.

گاهی میان شکل واژه‌ها و مفاهیم موردنظر شاعر هماهنگی وجود دارد، گاهی شاعر از طریق واژه‌ها حالات گوناگون را ترسیم می‌کند و گاهی از طریق موسیقی واژه‌ها، حس، معنا و... منتقل می‌شود؛ ازاین‌رو شاعر در گزینش کلمات دقت می‌کند. شاعر توانمند از ویژگی القایی کلمات بیشترین بهره را می‌گیرد. افزون بر واژه‌ها، آواها نیز بیانگر معناها و حالات خاصی هستند به عنوان نمونه آواهای نرم به منظور ترسیم اندیشه‌ها و احساسات حزن‌آلود، جدی و تأسف‌بار به کار می‌روند (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳)

از دیدگاه شفیعی کدکنی «جادوی مجاورت به خلاقیّت نویسنده و شاعر می‌انجامد. آثار این رویکرد در متون مقدس به‌ویژه قرآن کریم و شاهکارهای ادبی جهان به خوبی نمایان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۷). شایان ذکر است که نمی‌توان کاربست صنعت جناس را به تنهایی جادوی مجاورت به شمار آورد؛ چرا که عامل اساسی جادوی مجاورت آن است که در پی شکل واژه‌ها، معنی پدید آید (شفیعی کدکنی و گلچین، ۱۳۸۱: ۳۸). این رویکرد هنری چیزی فراتر از استفاده از صنایع لفظی و جناس است و آنگاه تحقق می‌یابد که ویژگی‌های مشترک در همشینی، موسیقی لفظی و نزدیکی کلمات از جهت ظاهری سبب افزایش بار معنای کلام شود و مفهوم مراد شاعر با قدرت بیشتری به مخاطب انتقال یابد (همان: ۳۱). لازم به ذکر است که جادوی مجاورت به دنبال محورهای همنشینی و جانشینی و کاربست درست از کلمات برای ایجاد معنا و موسیقی کلام به وجود می‌آید.

جادوی مجاورت در حماسه «مجد الإسلام» بازتاب گسترده‌ای دارد؛ از این رو جستار حاضر با انتخاب این اثر به عنوان یکی از ارزشمندترین آثار ادبی در عرصه شعر به تحلیل جادوی مجاورت در آفرینش معنا و موسیقی در دیوان «مجد الإسلام» با تکیه بر نظریه شفیعی کدکنی می‌پردازد و بدین ترتیب پژوهشی جدید را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد تا زیبایی‌های فنی و زوایای پنهان این اثر حماسی را درک کنند.

۱. ۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر بر آن است تا با تکیه بر دیدگاه شفیعی کدکنی به واکاوی جادوی مجاورت در محورهای جانشینی و همنشینی در حماسه «مجد الإسلام» اثر احمد محرم بپردازد و به این پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. احمد محرم از چه روش‌هایی به منظور ایجاد موسیقی و جادوی مجاورت در حماسه «مجد الإسلام» استفاده کرده است؟

۲. جادوی مجاورت چگونه در خلق معناهای جدید در شعر احمد محرم تأثیر نهاده است؟

۱. ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. احمد محرم در محور همنشینی از شگردهای ادبی مانند جناس، سجع، مراعات‌النظیر، مقابله، تضاد، تکرار و واج-آرایی و در محور جانشینی از استعاره، تشخیص و کنایه به منظور ایجاد موسیقی و جادوی مجاورت در حماسه «مجد الإسلام» استفاده کرده است.

۲. به‌کارگیری صنایع ادبی و همنشینی آن‌ها در کنار هم و بهره‌مندی از مشخصات آوایی سبب هماهنگی و ایجاد موسیقی ویژه‌ای در این اثر شده است و بدین ترتیب مفاهیم و معناها با تأکید بیشتری ذکر شده است.

۱. ۳. پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی درباره اشعار احمد محرم صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود تا وجه تمایز آن‌ها با پژوهش حاضر تبیین شود:

- (مختاری و نصیری) در پژوهشی با عنوان «بررسی حماسه‌های اسلامی در شعر معاصر عربی ۱۳۹٤» به این نتایج رسیده‌اند که رویدادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در جهان عرب سبب سرودن حماسه‌های اسلامی شده‌اند. این آثار در قالب تعلیمی، رویدادهای تاریخ صدر اسلام را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کنند.

- یافته‌های (عبدی) در جستاری با عنوان «واکاوی مؤلفه‌های وجدت اسلامی در اشعار احمد محرم ۱۳۹۷» این بوده است که مؤلفه‌های وحدت اسلامی در شعر وی شامل خودداری از تفرقه و اختلاف، پرهیز از حس ناسیونالیستی و قومیت‌گرایی، تمسک به دین اسلام و پناه بردن به پیامبر (ص) است.

- (صدقی و صاعدی) در مقاله‌ای با عنوان «الوطنية الصادقة في شعر احمد محرم» به این نتایج دست‌یافته‌اند که مؤلفه‌های وطن‌گرایی در اشعار احمد محرم شامل عشق به مصر، توجیه ثروتمندان مصر در پرداختن به واجبات ملی، نصیحت مصری‌ها به رهایی از قیدوبندهای اشغال مصر توسط بیگانگان و نکوهش پادشاهان و فرمانروایان خودکامه است.

- یافته‌های (حسینی اشلقی) در پژوهشی با عنوان «فراخوانی شخصیت‌های موروثی در شعر احمد محرم ۱٤۰۰» این بوده است که فراخوانی میراث تاریخی و دینی در مقایسه با دیگرگونه‌های فراخوانی در اشعار احمد محرم از بسامد گسترده‌ای برخوردار است و عوامل سیاسی، فرهنگی و ملی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در روی آوردن شاعر به فراخوانی میراث در اشعارش است.

درباره جادوی مجاورت نیز پژوهش‌هایی انجام شده است که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

– (زادخوت و همکاران) در پژوهشی با عنوان «بررسی جادوی مجاورت در مجموعه آیینه‌ای برای صداها سروده شفیعی کدکنی ١٤٠٢» به این نتایج دست یافته‌اند که جادوی مجاورت سبب انسجام در شعر شفیعی کدکنی شده است و کاربست این روش با هدف القای تصاویر، احساسات و صداها است.

– (شاهوردی و همکاران) در مقاله‌ای با عنوان «جادوی مجاورت در گفتارهایی چند از نهج‌البلاغه ١٤٠٢» به واکاوی جادوی مجاورت در خطبه‌های سیزدهم، صد و سی و سوم و شقشقیه را پرداخته‌اند. نگارندگان به این نتایج دست‌یافته‌اند که جادوی مجاورت از طریق ایجاد هماهنگی‌های پنهان میان بخش‌های کلام تبدیل به عاملی بی‌بدیل در کلام امام علی (ع) شده است.

با توجه به تحقیقات صورت گرفته تاکنون پژوهشی در زمینه جادوی مجاورت در آفرینش معنا و موسیقی در حماسه «مجد الإسلام» احمد محرم انجام نشده است. از آن‌جا که پژوهش‌های صورت گرفته درباره شعر احمد محرم به واکاوی مباحثی چون فراخوانی شخصیت‌های موروثی، عناصر وحدت اسلامی و وطن‌گرایی در شعر احمد محرم پرداخته‌اند و ساختار موسیقایی شعر وی مورد غفلت واقع شده است، پژوهش حاضر پژوهشی جدید به شمار می‌آید.

لازم به ذکر است که حماسه «مجد الإسلام» از ١٦٠ قصیده تشکیل شده است و جامعه آماری پژوهش حاضر ٥٠ نمونه از قصاید این اثر حماسی است.

١ .٤. مروری بر حماسه «مجد الإسلام»

حماسه مجد الإسلام از سه هزار بیت تشکیل شده است و حیات پیامبر (ص) را از هنگام تولد تا رحلت ایشان به تصویر می‌کشد. احمد محرم این اثر را به منظور ترسیم افتخارات پیامبر (ص) نگاشته است. موضوع آن جنگ‌های صدر اسلام، جهاد و هجرت پیامبر (ص) است. این اشعار به سبب درون‌مایه‌ای که دارد مورد توجه ادبیان و نویسندگان بسیاری قرار گرفته است (ر.ک: مختاری و نصیری، ١٣٩٤: ٢٦٨). احمد زکی ابوشادی، این اثر را درّ بی‌همتای ادبیات عربی به شمار می‌آورد؛ چرا که علاوه بر ترسیم زندگانی پیامبر (ص)، روح جهان اسلام را به شیوه‌ای هنری به تصویر می‌کشد (الفار، ٢٠٠٥م: ٥٦–٥٧).

حماسه «مجد الإسلام» از نظر موضوعی با تاریخ اسلام پیوند خورده است. هدف از این حماسه ترسیم قهرمانی‌ها و دلاوری‌های پیامبر (ص) در جهت حفظ و تحکیم اسلام و محقق ساختن وحدت اسلامی است. احمد محرم با این اثر قصد دارد با روشی هنری و ادبی مخاطبان خویش را به دین اسلام فراخواند. این اثر به سبب در برگرفتن ویژگی‌های حماسی از سوی ناقدان لقب «**مجد الإسلام**» با به خود اختصاص داده است (ر.ک: مختاری و نصیری، ١٣٩٤: ٢٦٩).

٢. مبانی نظری پژوهش

٢. ١. جادوی مجاورت

جادوی مجاورت یکی از مفاهیمی است که نخستین بار به وسیلهٔ شفیعی کدکنی مطرح شد. وی در مقاله‌ای با عنوان «جادوی مجاورت» به واکاوی ویژگی‌های موسیقایی در ضرب‌المثل‌های فارسی پرداخت. او بر این باور است که بسیاری از حکمت‌ها، سخنان بزرگان و ضرب‌المثل‌های به کار رفته در ادبیات فارسی و عربی دارای ویژگی جادوی مجاورت است. وی دربارهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ این ساختار هنری این‌گونه می‌نویسد: «یکی از عناصر مشخص‌کنندهٔ

روش‌های بلاغی و تأثیرات زبانی، جادوی مجاورت است؛ همان رویکردی که نویسندگان و اهل بلاغت از برخی از گونه‌های آن در بلاغت کشورهای مختلف جهان با نام «جناس» یا دیگر برابر نهاده‌های آن در زبان‌های خارجی یاد کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ٤٠٩).

می‌توان گفت که جادوی مجاورت حاصل هم‌نشینی کلماتی است که از نظر آوایی به یکدیگر نزدیک هستند؛ امّا ازنظر معنایی از یکدیگر دور هستند و این بُعد معنایی تحت تأثیر همانندی آوایی قرارگرفته و بدین ترتیب واژه‌هایی که دارای معنای دور هستند در قالب معناهای نو ارائه می‌شوند؛ بنابراین جادوی مجاورت نه‌تنها سبب القای بهتر معناها و مفاهیم می‌گردد؛ بلکه موسیقی لفظی واژه‌ها را نیز غنی‌تر می‌کند (ر.ک: نوروزی، ١٤٠١: ١٨٧). لازم به ذکر است که جادوی مجاورت چیزی فراتر از کاربست گونه‌های صنایع لفظی و انواع جناس است و تنها آنگاه تجلّی می‌یابد که نزدیکی واژه‌ها در اشتراک موسیقی لفظی و صورت، به افزایش معنای جدید بیانجامد یا مفهوم مراد نویسنده یا شاعر باقدرت بیشتری به مخاطب منتقل شود (ر.ک: شفیعی کدکنی و گلچین، ۱۳۸۱: ۳۱). می‌توان گفت «متن ادبی دارای ساختار است و همهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ آن ارتباط متقابلی با همدیگر داشته و میان آن‌ها وابستگی وجود دارد. هر عامل به تنهایی دارای کارکردی خاص است و از طریق آن کارکرد با کل متن پیوند دارد» (برتنس، ١٣٩٤: ٥٧).

هنگامی که میان صورت و محتوای یک متن ادبی به شیوه‌ای پیوند ایجاد شود که مخاطب، اثر ادبی را بهتر درک کند و در وی آثار زیباشناختی ایجاد کند، می‌توان از خوانش شکل‌گرایانه و فرمالیستی سخن گفت؛ خوانشی که به روشی قاعده‌مند به نقد متون ادبی می‌پردازد. صورت‌گرایان در نخستین تلاش خویش به ارائهٔ تعریف ادبیت پرداختند و میان زبان روزمره و زبان شعر تمایز قائل شدند (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۹۹). جادوی مجاورت به سبب برخورداری از موسیقی نهفته موجود در متن، مخاطب را به خویش جلب کرده و سبب قوت جذب مفاهیم پنهان متن می‌شود. این رویکرد در سرگذشت تاریخی و اجتماعی اقوام و ملل گوناگون، تأثیر چشمگیری ایفا کرده است. ملت‌ها بسیاری از مشخصات فکری خویش را تحت تأثیر جادوی مجاورت فرا گرفته‌اند. جناس یا سجع مخاطب را به گفتن سخنان سنجیده و نسنجیده تحریک کرده و به دنبال آثار این شگرد هنری، این سخنان پس از مدتی کوتاه به ضرب‌المثل یا حکمت تبدیل شده‌اند (ر.ک: فیضی، ۱۳۸۸: ٥٦٤).

موسیقی یکی از مهم‌ترین عوامل سرودن شعر به شمار می‌آید که سبب تشخص کلمات می‌شود. میان شعر و موسیقی پیوندی ناگسستنی وجود دارد که اهل هنر و فرهنگ از آن آگاه هستند. موسیقی از بارزترین ویژگی‌های شعر است که بر روح خواننده نفوذ کرده و بر قوای تخییلی و ذهن وی تأثیر می‌گذارد (ر.ک: جوادی و همکاران، ١٤٠١: ٢). عواطف و احساسات درونی مؤلف موجب می‌شود که وی بتواند از آواها و کلماتی خاص به منظور ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری بیشتر کلام خویش بر خواننده بهره گیرد (ر.ک: غفوری‌فر و همکاران، ۱۳۹۵: ١٢٦).

در جادوی مجاورت، توازن و هماهنگی موسیقایی موجود میان واژه‌ها به خلق معنای تازه می‌انجامد بدین ترتیب که موسیقی برخاسته از یکسانی یا تضاد بین صامت‌ها و مصوت‌های واژه‌ها با مفهوم مراد شاعر دارای تطابق و هماهنگی است. برخی از روش‌های شاعرانه نظیر حس‌آمیزی، تضاد، پارادوکس، مراعات‌النظیر، تکرار و جناس که از عوامل اصلی موسیقی درونی هستند جلوه‌گاه جادوی مجاورت به شمار می‌آیند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۲). گاهی مفاهیمی که در ورای ساختار آوایی واژه‌ها وجود دارد و نظام موسیقایی که از طریق همنشینی واژه‌ها ایجاد می‌شود می‌تواند عرصهٔ تجلی جادوی مجاورت قرار گیرد. لازم به ذکر است که میان موسیقی درونی و جادوی مجاورت پیوند تنگاتنگی وجود

دارد؛ چراکه در جادوی مجاورت صورت واژه‌ها منجر به نقش‌آفرینی می‌شود. جادوی مجاورت هنگامی منجر به آفرینش معنا می‌شود که اگر به‌جای واژه‌هایی که موسیقی لفظی مشترکی دارند، معادل آن‌ها قرار داده شود، تناسب به وجود آمده، معنای جدید و تقویت معنا در شکل نخست به‌طورکلی از بین خواهد رفت (ر.ک: شفیعی کدکنی و گلچین، ۱۳۸۱: ۳۱– ۳۲).

۲ .۲. محورهای همنشینی و جانشینی

سوسور نخستین بار محورهای همنشینی و جانشینی را بیان کرد. او با مطرح نمودن این محورها عرصه را برای تحلیل‌های زبانی فراهم نمود. وی زبان را زنجیره سخن در نظر می‌گرفت که از عناصر زبانی مانند کلمات، تک‌واژها و واج‌ها تشکیل شده است که با توجه به نظامی خاص در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا مفاهیم و معناها را به خواننده منتقل نماید. محور همنشینی بنا بر موارد متفاوت و محور جانشینی بر پایهٔ عناصر مشابه شکل می‌گیرد. در محور همنشینی واحدهای روابط کلام بنا بر ترکیب و در محور جانشینی روابط متکی بر گزینش است (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۵: ۱۲).

شایان‌ذکر است که محورهای یادشده، سبب تناسب کلام و موسیقایی‌شدن آن می‌شوند. جادوی مجاورت به دنبال محورهای همنشینی و جانشینی و کاربست درست از کلمات و ایجاد معنا به وجود می‌آید. گاهی موسیقی سخن از طریق همنشینی حروف خاص و جادوی مجاورت نمایان می‌شود. توالی آواها و نظم موجود در کلمات و بافت جمله، آهنگی را به وجود می‌آورد که بدان واج‌آرایی گویند. این شگرد هنری حاکی از حالات احساسی و عاطفی و مفاهیم مورد نظر شاعر است (ر.ک: علی‌پور، ۱۳۷٤: ۵۳). لازم به ذکر است که اگر جناس و واج‌آرایی، دارای کارکرد معنایی باشند دربرگیرنده ارزش هنری و ادبی خواهند بود. از جمله کارکردهای واج‌آرایی می‌توان به القاگری تصاویر و آواها، حالات احساسی، القای مفاهیم و معناها و ایجاد نظم اشاره کرد (ر.ک: سجودی، ۱۳۸۰: ۱۲۳).

۲ .۳. سجع

یکی از عواملی که سبب آهنگین شدن اشعار احمد محرم شده توجه بسیار وی به شگرد هنری سجع است و چه‌بسا این روش، نخستین نشانه موسیقایی اشعار او است که نظر مخاطب را از همان ابتدا جلب خویش می‌نماید. اشعار مسجع وی با موسیقی دل‌نواز و روح‌پرور خود موجی از احساسات بسیار تأثیرگذار است.

«وثُمَّ الرّحيل فنعم السبيل سبيل القتيل الجليل الخطر» (محرم، ۲۰۱۱م: ۲٦۲)

سجع بنا بر وحدتی که در کلام پدید می‌آورد سبب انسجام فکری، وحدت اندیشه و دریافت بهتر معناها می‌شود. با توجه به تمایل فطری انسان به همانندی و تناسب، خواسته یا ناخواسته، کلامی که در آن سجع به‌کاررفته توجه وی را جلب خویش نموده و بدین ترتیب زمینه برای پذیرش مفاهیم در وی پدیدار می‌گردد. سجع در حماسه «**مجد الإسلام**» سبب هماهنگی موسیقایی، تناسب لفظ و معنا و برخورداری از عناصر آوایی سخن در بافت اشعار احمد محرم شده است. این پدیده نشان می‌دهد که بلاغت و شیوایی در کلام وی ریشه دوانده و سخن‌پردازی او به دور از تصنع و تکلف بوده و از ظرافت ادبی برخوردار است. در این بیت میان واژه‌های «**الرّحيل**» و«**السبيل**» سجع به کار رفته است. لازم به ذکر است که انسجام الفاظ و هماهنگی آوایی حاصل از صنعت سجع در این بیت به قدرت و استحکام کلام

می‌انجامد. حروف واژه‌ها و الفاظی که در کنار یکدیگر همنشین شده‌اند، بار معنایی هماهنگی را در ساختار اشعار احمد محرم ایجاد کرده است. هم‌آیی این واژه‌ها به خلق موسیقی درونی در کلام وی کمک شایانی کرده است.

جدول زیر نمونه‌های دیگری از سجع‌های استفاده شده در حماسه «**مجد الإسلام**» را نشان می‌دهد:

من كلِّ منغمس في النّفس مرتجس	وكلِّ منبجس بالبأس فوّار (همان: ۵۱).
ترفق يا عُيَينة باللقاح	وبالخيل المغيرة والسلاح
وخفض من غرورك والطماح	فما مال النبيَّ بمستباح
	ولا هو يوم حرب أو كفاح (همان: ۲۰۱).
أريد حياته و يريد قتلي	عذيرك من خليلك من مراد (همان: ۳۷۷).
كلا الرّجلين غطريف كريم	له في قومه حسب قديم
زعيم جاء يصحبه زعيم	كذلک يظهر الدّين العظيم (همان: ۲۸۵).
يفكّ العناة ويعطي العفاة	ويكسو العراة ويحمي الحرم (همان: ٤٢٧).
أرأيت حكمة سيد الكرماء؟	وعرفت شيخ السادة الحكماء (همان: ۳۱۵).
لعمرک ما لقاتله شفيع	صريع طاح في دمه صريع (همان: ۲۰۳).
ثقيف انظري أين قصد الطريق؟	وكيف يلقى النجاة الغريق؟ (همان: ۳۱۹).
ضعاف القلوب قعود جمود	يخافون كلّ سفوح دفوق (همان: ۳۲۰).
يا ناقصَ العهد لا شكوى ولا أسف	الله منتقم والسّيف منتصف (همان: ٤٢١).

سجع به‌عنوان یکی از عوامل موسیقایی بسیار مهم در حماسه «مجد الإسلام» نقش بسزایی در تکامل موسیقایی کلام احمد محرم ایفا می‌کند؛ بنابراین قدرت شاعر در بهره‌گیری از هماهنگی‌های آواها و نغمه‌های حاصل از سجع در شعر وی تبدیل به عنصری یگانه شده است که کارکرد اصلی آن تأثیرگذاری در ذهن خواننده است. انسجام فرم و هماهنگی‌های آوایی در اشعار وی موجب تقویت و انسجام کلام شده است و بدین وسیله توانسته است مفاهیم حماسی را به‌خوبی به خواننده منتقل کند. سجع سبب هماهنگی میان دو حوزه لفظ و معنا در اشعار وی شده است. سجع از یک‌سو انگیزه‌های دل‌بستگی و جلب توجه مخاطب به کلام احمد محرم را افزایش داده و از سوی دیگر زمینه را برای پیوند عمیق‌تر و قوی‌تر مخاطب و کشف زیبایی‌های ساختاری و هنری اشعار احمد محرم فراهم کرده است. سجع در اشعار وی نه تنها جزء ارکان اصلی ابیات است؛ بلکه عامل تکامل آوایی و معنایی نیز است.

۲ .٤. جناس

جناس یکی از عناصری است که نقش آشکاری در موسیقی سخن دارد. «جناس نه‌تنها به هارمونی، توافق و انسجام سخن می‌انجامد؛ بلکه بنا بر همگونی واژه‌های متجانس موجب شکل‌گیری موسیقی‌ای می‌شود که گوش خواننده با شنیدن آن به لذت دست می‌یابد» (ابن عاشور، بی‌تا: ٤٢؛ الجندی، ۱۹٥٤: ۲۹). جناس و گونه‌های متفاوت آن در شکل‌گیری نظام‌های آوایی موجود در یک متن تأثیر بسزایی دارند و شاعران با استفاده از آن به آفرینش شکل‌های زیباشناسی در ساختار سخن خویش می‌پردازند و بدین ترتیب عرصه را برای ایجاد سبکی متفاوت فراهم می‌کنند.

احمد محرم در حماسهٔ خود با بهره‌گیری از گونه‌های متفاوت جناس، سبکی طنین‌انداز را پدید می‌آورد که سبب انتقال بهتر معناها شده و هر مخاطبی را به خویش جذب می‌کند؛ به بیانی دیگر گزینش صحیح واژه‌ها در دیوان «**مجد الإسلام**» موجب توجه بیشتر مخاطب به اشعار وی می‌شود؛ چراکه هنگامی‌که واژه‌ای در معنای صحیح استفاده شود انسان مشتاق آن شده و این موسیقی برخاسته از کلمات، سبب فخیم شدن سخن می‌شود.

«خفَّ الرّجال إليك يهتف جمعهم وقلوبهم فرحًا أخفُّ وأعجل» (محرم، ٢٠١١م: ٣٧)

موسیقی پدید آمده در پی همنشینی واژگان در چارچوب جناس منجر به زیبایی و لطافت خاصی در اشعار احمد محرم شده است. جادوی مجاورت در این بیت از طریق جناس ایجاد شده است. عامل جناس در این بیت به یکی از مشخصات موسیقایی استفاده شده در ساختار شعر وی شده است که از طریق ایجاد هم‌آوایی در بیت تبدیل به یکی از عناصر مؤثر در خلق تصاویر جمال‌شناسی کلام شده است. در این بیت از طریق جناس، موسیقی داخلی به‌گونه‌ای به گوش می‌رسد که کلام نه‌تنها با طنین بیشتری خوانده می‌شود؛ بلکه در کلام هارمونی و انسجام خاصی حس می‌شود. همان‌گونه که پیش از این گفته شد نزدیکی واژه‌ها در اشتراک موسیقی لفظی و فرم، سبب افزایش معنای جدید در کلام می‌شود. جناس میان «خفَّ» و «أخفُّ» باعث شده مفاهیم مورد نظر شاعر با قوت بیشتری به خواننده منتقل شود. هم‌نشینی عناصر مشابه در قال جناس به لحاظ اشتراک صوتی و آوایی سبب انشجام این بیت شعری شده است. اگر شاعر به جای «خفَّ» و «أخفُّ»، از واژه‌های دیگری استفاده می‌کرد، کلام بار معنایی خویش را از دست می‌داد. همنشینی این کلمات در ساختار متن، تحت تأثیر جادوی مجاورت و تشابه صوری منجر شده لفظ و معنا به یکدیگر نزدیک شوند.

اللّيث في محرابه و كتابه واللّيث في أشباله وعرينه (همان: ٣٨٥).

کاربست جادوی مجاورت در چارچوب صنعت هنری جناس تام باعث شده نه‌تنها بیت از منظر موسیقی لفظی دل‌نشین‌تر شود؛ بلکه منجر شده شاعر در انتقال معنا به مخاطب موفق‌تر عمل کند. جناس تام بین واژه‌های «اللّیث» به کار رفته است. اولی بیانگر پیامبر (ص) است و دومی بر شیر حقیقی دلالت دارد. احمد محرم می‌توانست به جای واژه «اللیث»، واژه «الأسد» یا اسم حیوانات دیگری را قرار دهد اما شاعر با خلاقیت و توانمندی واژه «اللیث» را برگزیده است. جناس تام در این بیت سبب شده شاعر مفهوم مراد خویش را با قوت اقناع بیشتری به شنونده القا نماید. در این بیت به خوبی ثابت می‌شود که آفرینش معنا از طریق موسیقی لفظی در قالب جناس به وجود آمده است. شاعر با کاربست جناس تام توانسته مفهوم شجاعت را به خوبی ترسیم کند.

از آنجا که تحلیل همه ابیاتی که در آن‌ها جناس به کار رفته است در این جستار نمی‌گنجد، نمونه‌های دیگری از جناس‌های به کار رفته در شعر احمد محرم در قالب جدول زیر ارائه می‌شود:

الثاوياتُ على هدى من ربّها	والسابحاتُ السائحاتُ الجُوَّلُ (محرم، ٢٠١١م: ٤١).
القوم غاظهم الصحيح فزيّفوا	ومن الأمور مزيف و مصحح (همان: ٦١).
إخشع أبا لهب فإن تک ذا عمًى	فجبال مكة والأباطح خُشَّع (همان: ٦٥).
أنت نشأت للنفوس حياةً	غيَّرت كل كائنٍ تغييرا (همان: ١٣).
جنى على زعماء السوء ما اجترحوا	وحاق بالمعشر الباغين ما اجترموا (همان: ٧٩).

إذا الحادثات السود عبّ عبابها كففن البلايا أو كشفن الدياجيا (همان: ١١٢).

أجَلْ يا سعدُ فارفعها سماء تُجاوِزُ كُلَّ مُطَلَّعٍ سَناء (همان: ٢٠٥).

تنحُّوا عنه إذا كره التّنحّي فما ابتلّت جوانحهم بنضح (همان: ٢٠٦).

اذكروا الأبطال تهوي واتّقوا حاصد الموت كفاكم ما حصد (همان: ١٢٣).

حرةٌ من حرةٍ أنجبها ونماها نابِهٌ من نابِهِ (همان: ١٤٥).

إذا انصرفت شعوب الأرض عنه فبشِّر كل شعب بالشقاء (همان: ١٤٨).

هدم الإمام العبقري أساسه وسما بدين العبقرية بانيا (همان: ١٧٦).

رميت الألى حبس الفاتحون بموتٍ حبيس وبأس طليق (همان: ٣٢٠).

لسنا نقاتل بالآلاف نحشدها ألفًا لألف من الأبطال مكتمل (همان: ٢٧٢).

وخُلِّيَت النساء فلا ذمار لبكريٍّ يصان ولا ذمام (همان: ٤١٨).

در ابیات فوق اشتراک حروف سبب جادوی مجاورت و القای بهتر مفاهیم موردنظر شاعر به مخاطب شده است. اگر شاعر به‌جای این واژه‌ها از واژه‌های دیگری استفاده می‌کرد نه‌تنها جنبه‌های آوایی و موسیقایی در کلام به وجود نمی‌آمد؛ بلکه اشعار وی فاقد زیبایی نیز بود. شاعر با استفاده از جناس، تناسب و وحدت معنایی را در سخن خویش به وجود آورده است. شاعر از طریق جناس، موسیقی کلام را دوچندان کرده است. موسیقی پدید آمده در این ابیات در پی همنشینی واژگان و جناس منجر به زیبایی و لطافت خاصی در اشعار احمد محرم شده است. عامل جناس در شعر وی یکی از مشخصات موسیقایی استفاده شده در ساختار دیوان «مجد الإسلام» به شمار می‌آید که از طریق هم‌آوایی در ابیات از یک‌سو به انسجام کلام و از سوی دیگر به ایجاد جنبه‌های زیباشناسی سخن منجر شده است.

٢ .٥. تکرار

جادوی مجاورت یکی از شگردهای ادبی و بلاغی به شمار می‌آید که گاهی از طریق کاربست همانندی‌ها و تکرارهای آوایی به منظور ایجاد کارکردهای معنایی تحقق می‌یابد. کارکرد معنایی یعنی اتحاد معنایی و انسجام بخشیدن به کلام که از طریق همانندی صوی میان کلمات به وجود می‌آید. (شفیعی کدکنی، ١٣٩١: ٤٠٩). تکرار یکی از عناصر سبک‌ساز به شمار می‌آید که موجب وحدت و انسجام قصیده و افزایش موسیقی آن می‌شود. شاعر از طریق این روش به قدرت القای عواطف، انتقال پیام خویش و تصویر آفرینی آن می‌افزاید (جمشیدی و همکاران، ١٣٩٩: ٨).

تکرار نه تنها در شعر شاعران گذشته ادبیات عربی به کار رفته؛ بلکه در اشعار شاعران معاصر نیز این روش به گونه‌ای متمایز به کار می‌رود. این روش در شعر شاعران معاصر به شکل‌های گوناگون همراه با مفاهیم فراوان نمود می‌یابد (ناصر عاشور، ٢٠٠٤م: ٣٨)؛ چرا که آن‌ها بر این باورند که تکرار علاوه بر غنای معنا، سبب اصالت معنا نیز می‌شود (همان: ١١). این رویکرد یکی از ابزارهای زیباسازی متن به شمار می‌آید که در تصویرسازی کمک شایانی به شاعر می‌کند. تکرار بیانگر اهمیت و تأکید بخشی از متن است. از طریق تکرار مفاهیم به غنا می‌رسند و ساختار شعری رشد می‌کند (سعید الجبار، ١٩٨٤م: ٤٧).

احمد محرم در بیت زیر این‌گونه از جادوی مجاورت در چارچوب صنعت ادبی تکرار استفاده کرده است:

نصرٌ علی نصر وفتحٌ بعده فتحٌ یغیظ المشرکین محجُّل (محرم، ۲۰۱۱م: ٤٨).

تکرار واژه‌های «نصر» و «فتح» در این بیت موسیقی خاصی را به سخن احمد محرم بخشیده است. موسیقی‌ای که منجر به هم‌نوایی واژگان شده است. کارکرد جادوی مجاورت در این بیت آن است که احمد محرم بر مفهوم پیروزی مسلمانان تأکید کند و آن را به گونه‌ای مطلوب در ذهن مخاطب مجسم نماید. او از طریق تکرار به این مفهوم اشاره می‌کند که یاری و پیروزی مسلمانان سبب خشم مشرکان شده است. تکرار در این بیت نه تنها سبب وحدت و انسجام در ساختار این بیت شده است؛ بلکه به افزایش بار معنایی آن نیز انجامیده است. احمد محرم در این بخش از اشعار خویش بنا به حفظ موسیقی کلام از رویکرد جادوی مجاورت در چارچوب تکرار استفاده کرده است.

لازم به ذکر است که احمد محرم در یکی از ابیات پیش از این بیت با صراحت به این موضوع اشاره می‌کند که مسلمانان به پیروزی دست می‌یابند و این پیروزی است که خداوند آنان را یاری رسانده است و با نوری تابان که هرگز خاموش نمی‌شود آن‌ها را پشتیبانی کرده است. وی در این بیت می‌گوید:

الله أیّدکم به وأمدّکم منه بنور ساطع ما یأفل (همان)

قبیله‌های اوس و خزرج از قبایل بزرگ مدینه در دوران هجرت پیامبر (ص) به شمار می‌آیند. جنگ‌های گوناگونی میان این دو قبیله رخ داده است. اما با وجود اختلافات میان آن‌ها، پیامبر (ص) توانست میان آن‌ها الفت ایجاد کند. احمد محرم در قصیده‌ای با عنوان «بین الخزرج والمهاجرین» به نبرد میان قبیله اوس و خزرج اشاره می‌کند. وی می‌گوید:

هفت السُّیوف إلی السُّیوفِ وأوشکت صُمُّ الرِّماحِ علی الرِّماحِ تقصَّف (همان: ١٤٩). تکرار اسم

همان‌گونه که مشاهده می‌شود جادوی مجاورت در این بیت در چارچوب تکرار اسم نمود یافته است. واژه‌های «**السّیوف**» و «**الرّماح**» تکرار شده است. احمد محرم با بهره‌گیری از تکرار به توصیف صحنه جنگ می‌پردازد. صحنه‌ای که شمشیرها به روی یکدیگر می‌لغزیدند و نیزه‌ها نیز در هم می‌شکنند. فعل مضارع «تقصف» بیانگر استمرار تجددی است و شاعر از این فعل استفاده کرده است تا استمرار در هم شکسته شدن نیزه‌ها را به خوبی بیان کند. لازم به ذکر است که افزون بر تکرار واژه‌های بیان شده، تکرار حروف «سین»، «راء» و «فاء» نیز بر موسیقی این بیت اضافه کرده است.

احمد محرم با تدبر، واژگان شعر خویش را گزینش نموده و به موسیقی آن‌ها توجه بسیاری دارد. حرف «سین» نشانهٔ امتداد، استقرار، صوت، خفا، انتشار، استقرار، نرمی، نجوای پنهان، روانی و قطع شدن است (عباس، ۱۹۸۹م: ۱۰۹). صامت «راء» حاکی از تکرار، سستی، لرزش، خشونت، اضطراب، حرکت پیاپی، حرارت و زیبایی است (همان: ۸۲). حرف «فاء» نیز بیانگر تباعد، قطع و فصل، گستردگی و حفر است (همان:۱۳۱). تکرار و آهنگ موجود در واژه‌ها و حروف در شعر احمد محرم، هماهنگی و نظام آوایی خاصی را ایجاد کرده است. شاعر توانسته از رهگذر جادوی مجاورت در قالب تکرار، معناهای جدید را با توانمندی بیشتری به مخاطب منتقل کند. حرف «سین» در این بیت بیانگر پایان یافتن ضربات شمشیرها و لرزش آن‌ها است. حرف «راء» نشانگر سستی و لرزش نیزه‌ها و حرف «فاء» نیز بیانگر خاتمه یافتن نبرد است.

از آنجا که تحلیل همه ابیاتی که در آن‌ها تکرار استفاده شده است در این مجال نمی‌گنجد در جدول زیر نمونه‌های دیگری از تکرار در شعر احمد محرم ارائه شده است:

وقام بالسّيف دون اللّيث صاحبه	يذوذ عنه وعزَّ اللّيث والأجم (همان: ٧٨). تکرار اسم
عليٌّ والزبير لكلّ عضب	صقيل منها عضب صقيل (همان: ١٨٢). تکرار اسم
فطافوا وصلُّوا وخفُّوا معًا	إلى الرّكن يغشَونه والحجر (همان: ٢٦٢). تکرار فعل‌های ماضی
ترمي الجلامد والحديد بقوة	تمضي فتصدع ما تشاء وتقصف (همان: ٣٩٩). تکرار فعل‌های مضارع
يا أبا سفيان أنصت واستمع	ثمّ أنصت وانّئد ثم انّئد (همان: ١٢٣). تکرار فعل‌های امر
ها هنا ها هنا يطيب المقام	هذه يثربٌ وهذا الإمام (همان: ٣٨٩). تکرار عبارت
ما رأينا كالمطعم بن عدي	جافيًا واصلًا هيوبًا جسورا (همان: ١٥) تکرار حال

تکرار در حماسه «مجد الإسلام» به گونه‌های تکرار اسم، فعل‌های ماضی، مضارع و امر، تکرار عبارت و حال نمود یافته است. تکرار در اشعار احمد محرم شعر را به اوج لذت موسیقایی نزدیک می‌سازد. وی با بهره‌گیری از این شگرد هنری از یک سو مفاهیم را با قوت بیشتری بیان کرده است و از سوی دیگر توانسته صحنه‌های نبرد را به خوبی در ذهن مخاطب ترسیم نماید.

٢ .٦.مراعات النظير

مراعات‌النظیر بیانگر هم‌نشینی واژه‌هایی است که در یک دایره معنایی قرار دارند و در محور همنشینی عمل می‌کنند. آهنگ و هماهنگی بین بخش‌های شعر یکی از ویژگی‌های آثار ادبی است. انتخاب واژه‌ها در انتقال مفاهیم موردنظر شاعر به مخاطب مؤثر است (قربان‌زاده و تقوایی، ١٤٠٢: ٨٣). صنعت ادبی مراعات‌النظیر به وسیلهٔ هم‌آوایی موسیقایی و واژگانی، آهنگی دل‌نشین را به عبارات به‌کاررفته در اشعار احمد محرم بخشیده است. در بیت زیر این شگرد هنری باعث پیوستگی عبارات و حفظ پیوند میان واژه‌ها شده است. همنشینی صحیح واژه‌ها این‌گونه عرصه را برای تمایز سبک احمد محرم فراهم نموده است:

جئتَ ترمي عُبابُه بعُبابٍ راح يطوي سُيولهُ وَالبحورا (همان: ١٣).

احمد محرم به‌منظور تبیین بهتر معناهای موردنظر از همنشینی واژه‌های «**عبابه**»، «**سیوله**» و «**البحورا**» در قالب مراعات‌النظیر بهره جسته است. وی با استفاده از این روش علاوه بر چینش عناصر همانند، وحدت و تناسب را در شعر خویش پدید آورده است. احمد محرم به وسیلهٔ استفاده از جادوی مجاورت در چارچوب مراعات‌النظیر صحنه دریای مواج را به‌خوبی در ذهن مخاطب ترسیم نموده است.

نمونه‌های دیگری از کاربست هنری مراعات‌النظیر در شعر وی در قالب جدول زیر ارائه می‌شود:

ما لدى «اللات» أو «مناة» أو «العز	ى» غَنَاءٌ لمن يقيسُ الأمورا (همان: ١٤).
راكعًا ساجدًا يسبّح مولا	ه ويُزجي التهليل والتكبيرا (همان: ١٧).

نال منها محلة لم ینلها صوت داود حین یتلو الزبورا (همان: ۱۷).

عقلت بمقتلها السِّهام وما عسی یبقی الرَّميُّ إذا أصیب المقتل؟ (همان: ٤٢).

عنتِ الوجوه فراکع متخشِّع یخشی الإله وساجد متبتِّل (همان: ٤٧).

ما في جهادک أمَّ زیدٍ ریبةٌ نار الوغی احتدمت وأنت الجحفل (همان: ۳۹).

بینا یحید عن السهام أصابه نبأٌ تصاب به السهام فتجرح (همان: ٥٨).

هنا العدل والسماحة والإحســـ ـان أعظم بذا المقام مقاما (همان: ٦٨).

عاد رتقًا کأنّه سد یأجو ج ومأجوج ما تری فیه ثلما (همان: ۲۲۳).

أبیا اصطناع الرأي في وهج الوغی لم تصطنعه قواضب وحراب (همان: ١٦٩).

یبثُّ الوجدَ مبتئس حزین وتذري الدمع والهة ثکول (همان: ۱۸۱).

والمؤمناتُ الصالحاتُ کأنّما فیهن سارة والرضیة مریم (همان: ۲۰۸).

لنعم الزّرع زرعک حین تبغي جناه وحین یُدرکه الحصاد (همان: ۳۰۰).

ولِع الرماة بهم فتلک سهمامهم ملء القسيّ إلی النّحور تصوَّب (همان: ۳۰۲).

کرهوا السُّیوف وللوغی أبطالها فکأنّها بدم الرماة تُخضَّب (همان: ۳۰۲).

پس از بررسی ابیات فوق، به‌نوعی از تناسب‌های درونی به وجود آمده از رهگذر مراعات‌النظیر می‌توان دست‌یافت که بدیع و تازه هستند؛ بنابراین از ارزش هنری برخوردار هستند. احمد محرم مراعات‌النظیر را برای آفرینش تناسب هنری در شعر خویش به روشی شگفت‌انگیز به کار گرفته است. او از طریق این صنعت ادبی عمل ترکیب بر روی محور همنشینی را در ابیات مذکور انجام داده است. مراعات‌النظیر سبب تقویت موسیقی و به دنبال آن زیبایی شعر وی شده است. می‌توان گفت این شگرد هنری در این ابیات تبدیل سبب انسجام و وحدت معنایی نیز شده است.

۲ .۷. واج‌آرایی

ناقدان عرب از روابط پنهان میان لفظ و معنا آگاهی داشتند و بر هماهنگی میان آن‌ها تأکید می‌کردند به‌گونه‌ای که الفاظ ظریف، نرم و ملایم به‌منظور بیان معنای ظریف و الفاظ فصیح و محکم برای اشاره به معناهای متین و قوی استفاده می‌شود. زبان عربی از الفاظ بسیاری برخوردار است که آواها و صداهای موجود در آن‌ها به ایجاد موسیقی در کلام می‌انجامد (غریب، ۱۳۷۸: ۱۵). یکی از مشخصات جادوی مجاورت به‌کارگیری موسیقی درونی است که با تکرار حروف (واج‌آرایی) نمود می‌یابد. در بیت زیر ایجاد موسیقی از طریق تکرار حروف «عین»، «صاد» و «راء» نمود یافته است. همگونی واژه‌ها از طریق موسیقی برخاسته از تکرار حروف موجب پدیدار شدن جادوی مجاورت شده است.

جنود ربّک إن قلت اعصفوا عصفوا یرمون في الحرب إعصاراً بإعصار(محرم،۲۰۱۱: ٥١).

شایان‌ذکر است که حرف «عین» بیانگر «صوت، عیوب روحی و جسمی، احساسات انسانی، نرمی، بروز، چیرگی، صلابت، علوّ و صوت» (عباس، ۱۹۹۸م: ۲۰۳) است. احمد محرم با بهره‌جستن از تکرار حرف «عین» موسیقی شعر خود را غنی‌تر کرده است و بدین وسیله صلابت و شدّت صحنه‌های جنگ را در ذهن مخاطب ترسیم نموده است. تکرار این صامت در این بیت موسیقی خاصی را به کلمات بخشیده است. همان‌گونه که اشاره شد الفاظ فصیح و محکم

برای اشاره به معناهای متین به کار می‌روند. در این بیت نیز احمد محرم به شیوه‌ای مبتکرانه در فعل‌های «**اعصفوا**» و «**عصفوا**» و واژه‌های «**إعصاراً**» و «**بإعصار**» اقدام به تکرار حرف «عین» نموده است.

حرف «صاد» بیانگر «شیرینی، شدّت، پاکیزگی و صفا» (همان: ١٤٧) است. در این بیت تکرار حرف «شین» بیانگر شدّت یافتن و اوج گرفتن آتش جنگ است. حرف «راء» بیانگر «حرارت، زیبایی، تحرک، نرمی، تکرار و اضطراب» (همان: ٨٢) است. احمد محرم به‌منظور تبیین حرارت و تحرک حاصل از جنگ از حرف «راء» بهره جسته است. وی با کاربست صنعت ادبی واج‌آرایی افزون بر القای بهتر مضامین به دل‌نشین کردن متن از طریق ویژگی‌های آوایی سخن، پرداخته است. تکرار حروف در این بیت منجر به پیوستگی کلام، حفظ ارتباط میان واژه‌ها و حفظ وزن و تناسب شده است.

از آنجا تحلیل همه نمونه‌های واج‌آرایی در این جستار نمی‌گنجد در جدول زیر به ذکر نمونه‌های دیگری از کاربست واج‌آرایی در شعر احمد محرم بسنده می‌شود:

منطق القدرة التي ترهق القا	در عجزًا والعبقري قصورا (محرم، ٢٠١١م: ١٣). واج‌آرایی «قاف»
نقطع البيد بعد صحب كرام	قطعوا غارب العباب عبورا (همان). واج‌آرایی «عین» و «ب»
لَمَّا حملت الحقَّ أجمع والهدى	أمسى بحبل اللهِ حبلكِ يوصل (همان: ٣٨). واج‌آرایی «ح»
يرمي العروش إذا استعصت ويبعثها	مبثوثةً في جناحي عاصفٍ ذار (همان: ٥٠). واج‌آرایی «ث»
لهم دمهم والدين والمال ما وفوا	فإن غدروا فالسّيف وافٍ مساعف (همان: ٥٤). واج‌آرایی «ف»
ذهبوا وأخلفهم رجاء زلزلوا	فيه فزال كما يزول الضحضح (همان: ٦١). واج‌آرایی «ز» و«لام»
اليوم توردها الدِّماء فترتوي	وتردها نشوى المتون فتقرح (همان: ٥٨). واج‌آرایی «ت»
بعث الأسطولَ في آياتِه	جائلًا يُعيي الأساطيل اصطيادا (همان: ٧١). واج‌آرایی «ط»
وأظلم النّاس من ظنّ الظّنون به	ما كلّ ذي نشوة في النّاس متهم (همان: ٧٨). واج‌آرایی «ظ»
طال القتال فما للقوم إذ دلفوا	إلّا البلاء وإلّا الهول يرتكم (همان: ٧٨). واج‌آرایی «لام»
تلقّى صيحة الحق الصّراح	فقام يصيح من كلّ النّواحي (همان: ٩٥). واج‌آرایی «صاد»
أَأَبَيُّ أين العودُ والعلف الذي	أعددته وجعلته لطعامه؟ (همان: ١١٨). واج‌آرایی «عین»
غارة الله على أعدائه	تتوالي مددًا بعد مدد (همان: ١٢٣). واج‌آرایی «دال»
وكنت أسرى فككتِ وكم سبايا	رددتِ إلى الخدور بلا فداء (همان: ١٤٧). واج‌آرایی «كاف» و «لام»
جهجاه ما لك هجتها مذمومة	هوجاء لولا الله ظلّت تعصف؟ (همان: ١٤٩). واج‌آرایی «جیم»، «هاء» و «لام»

ما جلَّ مدَّخر فخيم شأنه إلّا الّذي اذخروا أَجلَّ وأفخم (همان: ۲۱۲). واج‌آرایی «خ»

یکی از عوامل سبک‌ساز حماسه «مجد الإسلام» توجه بسیار احمد محرم به کاربست واج‌آرایی است و چه‌بسا این شگرد هنری یکی از ویژگی‌های موسیقایی اشعار وی به شمار می‌رود که توجه مخاطب را از همان ابتدا به خود جلب می‌کند. هماهنگی آوایی و انسجام کلماتی که در آن‌ها واج‌آرایی به‌کاررفته به دلیل توانمندی زبانی و قدرت کلامی احمد محرم انجام‌شده است تا بتواند مفاهیم حماسی را به‌خوبی به مخاطب منتقل کند. پدیده واج‌آرایی در آفرینش زیبایی آوایی و موسیقایی حماسه «مجد الإسلام» نقش اساسی دارد. احمد محرم از رهگذر حروف و آواها به‌عنوان عاملی برای ترسیم و تجسیم معناها در ذهن مخاطب بهره می‌گیرد. تکرار حروف از جمله جنبه‌های موسیقایی و هنری این اثر حماسی است که به‌گونه‌ای چشمگیر در بیشتر اشعار حضور ویژه‌ای دارد و احمد محرم بدین وسیله اغراض خویش را بیان می‌کند.

۲. ۸. تضاد

شگرد هنری «تضاد در ایجاد موسیقی و هماهنگی کلام مؤثر واقع می‌شود. چه‌بسا این موسیقی به شکل مستقیم قابل‌فهم نباشد؛ امّا با اندکی درنگ و برقراری پیوند تضاد میان کلمات تأثیر می‌نهد» (هدارة، ۱۹۹۰م: ۱۰٦). احمد محرم با کاربست هنری کلمات متضاد، تناسب و توازن چشمگیری را در میان عبارات و جملات خود پدید آورده و موسیقی داخلی اشعار خود را مستحکم نموده است، به‌طوری‌که ذهن مخاطب نه‌تنها با شنیدن آن‌ها دچار خستگی نمی‌شود؛ بلکه به جوش‌وخروش درمی‌آید. احمد محرم در بیت زیر این‌گونه برای خلق موسیقی در کلام خویش از تضاد استفاده کرده است:

وما يستوي البحران هذا مذاقه أجاج وهذا طعمه سائغ عذب (محرم، ۲۰۱۱م: ۳۹۷).

کاربست جادوی مجاورت در چارچوب آرایه ادبی تضاد موجب اتحاد معنایی و انسجام در این بیت شده است. احمد محرم با استفاده از تضاد، واژه‌های دور از هم را به روشی هنرمندانه در کنار هم چیده است و بدین ترتیب فاصله آن‌ها را بسیار کمرنگ نموده است و از طریق همنشینی کلمات متضادِ «**أجاج**» و «**سائغ عذب**»، دو دریای متفاوت را در ذهن مخاطب ترسیم نموده است که آب یکی گوارا و شیرین و دیگری شور و تلخ است. وی بدین وسیله با بهره‌گیری از آیه ۱۲ سوره فاطر ﴿**وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ**﴾ بر قدرت خداوند تأکید می‌کند که این دو دریا را به گونه‌ای خلق کرده است که با اینکه کاملاً با یکدیگر تفاوت دارند به یکدیگر متصل هستند و آب آن‌ها با وجود مختلف بودن طعم‌شان با یکدیگر مخلوط نمی‌شود. لازم به ذکر است که منظور از «**بحران**» در واقع دین و شر در بیت قبل از این بیت است. وی وحدت معنایی را با کاربست صنعت تضاد پدید آورده است که بر موسیقی معنایی تأثیر می‌گذارد.

نمونه‌های دیگری از کاربست تضاد در شعر احمد محرم در قالب جدول زیر ارائه می‌شود:

رحمةُ الله والسَّلامُ عليكم	آل عوفٍ كبيرِكم والصَّغيرا (همان: ۳۵).
دنيا من العجبِ العجابِ ودولةٌ	يهوي النُّضار بها ويعلو الجندل (همان: ۳۸).
يجود بالدّم والآجال ذاهلة	ويبذل المال في يسر وإعسار (همان: ۵۰).

اللهُ أَلَّف بين المؤمنين فهم في الحرب والسِّلم صف ليس ينقسم (همان: ٧٨).

ويتوب جاهلهم إلى دين الهدى والنور من دين العمى وظلامه (همان: ١١٨).

در ابیات فوق میان واژه‌های مشخص شده تضاد مشاهده می‌شود. احمد محرم از تضاد برای آفرینش تصاویر زیبای متقارن و متناظر و ایجاد موسیقی در کلام بهره گرفته است. وی با کاربست هنری کلمات متضاد، تناسب و توازنی ملموس را میان عبارات و جملات به وجود آورده است و موسیقی درونی ابیات را استحکام بخشیده است. لازم به ذکر است که بیشترین بسامد تضاد در این اثر حماسی از نوع تضاد میان دو اسم است و آهنگی خاص را به کلام احمد محرم بخشیده است. تضاد در اشعار وی نوعی تکرار معنوی را ایجاد می‌کند که در موسیقی ابیات مؤثر واقع می‌شود.

۲. ۹. مقابله

احمد محرم با بهره‌گیری از شگرد هنری مقابله، تصاویری متضاد و متفاوت را در ساختاری زیبا و موزون ترسیم می‌کند به‌طوری‌که مخاطب با صحنه‌های متقابل رویارو شده و تحت تأثیر هماهنگی صوتی بین آن‌ها قرار می‌گیرد و روی واژه‌ها درنگ می‌کند و بار دیگر به‌مرور واژه‌ها در ذهن خویش می‌پردازد و بدین ترتیب مفاهیم و معناهای متضاد در ذهن وی منتقل می‌شود و لذتی معنوی را احساس می‌کند. وی در بیت زیر این‌گونه از مقابله برای تأثیرگذاری بیشتر کلامش بر مخاطب بهره می‌گیرد:

جاء الغياث فدين الله منتصر عالي اللواء ودين الشرك منهزم (همان: ٧٩).

جادوی مجاورت در چارچوب مقابله در محور همنشینی کارکرد معنایی را به شعر احمد محرم می‌بخشد. شایان ذکر است که مقصود از کارکرد معنایی، بخشیدن اتحاد و انسجام معنایی به کلام است که در پی کلماتی ایجاد می‌شود که ازنظر معنایی از یکدیگر دور هستند؛ اما ازلحاظ آوایی میان آن‌ها همانندی مشاهده می‌شود. چینش هنرمندانه کلمات توسط احمد محرم به آفرینش مقابله در این بیت منجر شده است که به دنبال آن در کلام انسجام ایجاد می‌شود. در این بیت احمد محرم با چیدمان مبتکرانه واژه‌ها و کاربست صنعت ادبی مقابله از طریق واژه‌های «**دین الله**»، «**منتصر**»، «**دین الشرک**» و «**منهزم**»، نقش بسزایی در آفرینش موسیقی کلام ایفا می‌کند. وی بدین وسیله بر فانی بودن شرک و ماندگاری دین اسلام تأکید می‌کند.

در جدول زیر نمونه‌های دیگری از کاربست مقابله در اشعار احمد محرم ارائه شده است:

السَّهل يصعب إن تواكلت القوى	والصَّعب إن مضت العزائم يسهل (همان: ٤١).
خير على خير يضمُّ ركامه	شرٌّ على شرٍّ يضمُّ ويركم (همان: ٢١٣).
للبغي حينٌ ثمّ يقصم صلبه	والعدلُ صلبٌ قائمٌ ما يُقصم (همان: ٢١٤).
أيُّ حقٍّ ذلَّ في سلطانه؟	أيُّ زورٍ عزَّ في الدُّنيا وسادا؟ (همان: ٧١).
إذا ما تردّى في الضلالة جاهل	فما عذر من يأبى الهدى وهو عارف؟ (همان: ٥٤).
ولا الموت مكروه على العزّ وِرده	ولا العيش مورود إذا خيف إذلال (همان: ١٣٤).
وراح يلقاه والإسلام مبتسم	والشّرك متّسم بالحزن مرتجف (همان: ٤٢٣).

صنعت ادبی مقابله در حماسه «مجد الإسلام» حضوری پررنگ دارد. مقابله از جمله الگوهای صوتی به شمار می‌رود که در شکل‌گیری نظام‌های آوایی در شعر احمد محرم نقش بسزایی دارد. او با بهره جستن از مقابله به آفرینش تصاویر برجسته پرداخته است و بدین ترتیب زمینه را برای ایجاد سبکی متفاوت فراهم کرده است. احمد محرم به دور از تکلف از این نوع از موسیقی درونی در شعر خویش استفاده می‌کند. او با همنشینی دقیق واژه‌ها، سخنی بی‌نظیر را خلق کرده است. در ابیات بالا تقابل میان واژه‌های خیر و شر، ظلم و عدل، گمراهی و هدایت، مرگ و زندگی، سربلندی و خواری، اسلام و شرک، تبسم و لبخند، تصاویری زیبا را به وجود آورده است به‌طوری‌که مخاطب تحت تأثیر این صحنه‌ها و تناسب آوایی میان آن‌ها قرار می‌گیرد و بر روی آن‌ها درنگ کرده و بار دیگر این کلمات را در ذهن خویش مرور می‌کند تا مفاهیم و معانی متضاد در ذهن وی تداعی گردد و این لذتی معنوی را برای او ایجاد می‌کند.

۲. ۱۰. استعاره و کنایه

واکاوی شگردهای هنری مانند کنایه، استعاره و تشخیص در سخن نویسندگان و شاعران به تفاوت‌های معناداری در سبک نویسندگان و شاعران می‌انجامد. در واقع ذهنیت و دیدگاه شخصی در گزینش واژگان در استعاره و کنایه و چگونگی جانشینی عناصر آن با هم موجب تنوع سبک نویسنده یا شاعر می‌شود. صنایع هنری نقش بسزایی در کیفیت ادبی زبان ایفا می‌کنند. شخصی‌سازی زبان در پی کاربست صنایع بلاغی تجلّی می‌یابد. احمد محرم در محور جانشینی این‌گونه عمل کرده است:

الشَّرُّ غَطَّى أديم الْأَرض فارتكست أقطارها بين آثامٍ وأزوار (همان: ۵۰).

احمد محرم در مصرع نخست برای ایجاد جادوی مجاورت در محور جانشینی از استعاره بهره گرفته است. گزینش صحیح واژه‌ها در محور جانشینی در این بیت نه‌تنها به استعاره منجر شده؛ بلکه به دنبال آن انسجام درونی در شعر وی ایجاد شده است. لازم به ذکر است که کارکرد معنایی استعاره، القای مفاهیم مورد نظر شاعر از طریق به‌کارگیری واژه مترادف و جانشین کردن آن است. در عبارت «**الشَّرُّ غَطَّى أديم الْأَرض**» استعاره مکنیه به کار رفته است؛ چرا که «شر» استعاره از گیاهی است که سطح زمین را می‌پوشاند. احمد محرم برای اینکه شدّت فراگیری شر و پلیدی در زمین را به‌خوبی در ذهن مخاطب ترسیم نماید آن را به گیاهی همانند کرده و یکی از لوازم آن یعنی پوشاندن را ذکر کرده است.

احمد محرم در حماسه «مجد الإسلام» این‌گونه از جادوی مجاورت در قالب کنایه بهره می‌جوید:

الحرب تُوضَع بيننا أوزارها وتعود إن جمع الحجيجَ الموسمُ (همان: ۲۱۲).

احمد محرم در این بیت از جادوی مجاورت در قالب کنایه استفاده کرده است. مصرع اول کنایه از پایان‌یافتن جنگ است؛ چراکه جنگجویان هنگام پایان جنگ، سلاح‌های خویش را کنار گذاشته و از جنگ دست برمی‌دارند این عبارت در آیه ٤ سوره محمد نیز آمده است. خداوند بلندمرتبه در بخشی از این آیه فرموده است: ﴿**حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا**﴾. شایان‌ذکر است که مخاطب این آیه، امّت‌های مسلمان در دوره‌های گوناگون است؛ چراکه هنگامی‌که کافران با مسلمانان به نبرد برمی‌خیزند، وظیفه مسلمانان این است که مبارزه به آن‌ها را تا زمان خلع سلاح ادامه بدهند. احمد محرم با استفاده از کنایه و بهره‌گیری از آیه بیان‌شده افزون بر القای بهتر مضامین، اقدام به دل‌نشین کردن سخن خویش نموده است.

دعا سفهاءهم فمشوا إليه وما التفَّتْ لهم ساق بساق (همان: ٤٠٩).

در مصرع دوم این بیت به آیه ۲۹ سوره قیامت اشاره شده است که در آن به در هم پیچیده شدن دنیا با آخرت پرداخته‌شده است. «**التفّ**» از ماده «**لفف**» گرفته شده که در اصل بیانگر در هم پیچیده شدن یا ضمیمه شدن دو چیز (ابن زکریا، ۲۰۰۱م، ج۵: ۲۰۷) و به بیانی دیگر به معنای گرد هم آمدن است به‌گونه‌ای که با در هم پیچیدن همراه نباشد (المصطفوی، ۱۳۹۳، ج ۱۰: ۲۱٦). در آیه ١٦ سوره نبأ واژه «**الفافًا**»، در آیه ١٠٤ سوره إسراء واژه «**لفيفًا**» و در آیه ۲۹ سوره قیامت این واژه به‌کاررفته است. شایان‌ذکر است که هر انسانی مراحل گوناگونی را در زندگی خویش پشت سر می‌نهد. مرحله پیش از دنیا، در دنیا و پس از دنیا. وی برای وارد شدن به هر مرحله‌ای باید مقدماتی را فراهم کند. قرآن کریم حالت انسان‌هایی را که به آموزش‌های الهی بی‌توجه هستند در هنگام جان دادن و در جهان آخرت، اسفناک وصف می‌کند. در واقع انسان هنگام جدایی از دنیا ساق پاهایش به یکدیگر می‌پیچد. مقصود از پیچیده شدن ساق‌ها، پیچیدگی امور آخرت با امور دنیا و سختی جان دادن و هم‌چین شدت ترس از قیامت است. هنگامی‌که روح انسان به گلوگاه وی می‌رسد، حیات جاری و زندگی در اطراف بدن را از دست می‌دهد. اصطلاح پیچیده شدن ساق کنایه از ورود پی‌درپی مشکلات و چیرگی آن‌ها بر انسان است؛ چراکه از هنگام مرگ تا روز قیامت، مشکلاتی پشت سر هم او را فرامی‌گیرند (ر.ک: طبرسی، ۱۳۷۲، ج۱۰: ٦٠٦؛ طباطبایی، ١٤١٧ق، ج۲۰: ۱۱۳). احمد محرم در این بیت با استفاده از صنعت ادبی کنایه کلام خویش را برجسته ساخته و بر بار معنایی آن افزوده است.

در جدول زیر به نمونه‌های دیگری از کاربست جادوی مجاورت در شعر احمد محرم در قالب استعاره، تشخیص و کنایه پرداخته می‌شود:

ما العبقرية في مراتبها العلى؟	هو في سماء العبقرية كوكب (همان: ۳۰۳). استعاره
هنالک قوم یا این حرب کأنَّهم	إذا عصفت ریح الکریهة أغوال (همان: ۱۳۳). استعاره
تمسَّک من قول این عمرو بموثق	وطارت به في الجوِّ هوجاء مجفال (همان: ١٣٤).کنایه
تزوَّدَ منه کنزًا لیس یفنی	تزود دعوة سعدًا وتیمینا
لئن خاضت غمار الموت ظمأی	لقد عرفت مشاربه العِذابا (همان: ٢٢٦). عبارت غمار الموت ظمأی: تشخیص
إنّ الّذي جعل الإسلام معقله	أعلی لأمّته الأرکان والسقفا (همان: ۲۹۰) معقل: استعاره مصرحه از دین اسلام
حيًّا الشمائل کالخمائل فالرّبی	تبدي البشاشة والخمائل تطرب (همان: ٣٩٤). الخمائل تطرب: صنعت تشخیص
أ غَرَّكِ نُجُرٌ بیدي شقّيٍّ؟	وما یدریک أیکما السَّعید (همان: ٤٤٣) تشخیص

پس از واکاوی ابیات بالا مشخص شد که گزینش صحیح واژه‌ها توسط احمد محرم در محور جانشینی به وسیله استعاره، کنایه و تشخیص منجر به ایجاد انسجام درونی شده است. لازم به ذکر است که کارکرد معنایی استعاره، تشخیص و کنایه در شعر وی بیانگر القای مفاهیم مراد شاعر از طریق به‌کارگیری مترادف و جانشین آن است.

نتیجه

پس از بررسی جادوی مجاورت در حماسه «**مجد الإسلام**» نتایج این پژوهش به شرح زیر بیان می‌شود:
جادوی مجاورت به دنبال محورهای همنشینی و جانشینی و کاربست درست کلمات برای ایجاد معنا و موسیقی کلام به وجود می‌آید. احمد محرم در محور هم‌نشینی از شگردهای ادبی مانند جناس، سجع، تکرار و واج‌آرایی و در محور جانشینی از استعاره، تشخیص و کنایه بهره جسته است. وی به وسیلهٔ تضاد میان واژه‌های دور از هم به روشی هنرمندانه آن‌ها را در کنار هم قرار داده است و فاصله میان آن‌ها را کم کرده است. وی وحدت معنایی را با کاربست صنعت تضاد پدید آورده است که بر موسیقی معنایی تأثیر می‌گذارد. واج‌آرایی موسیقی خاص و دل‌نشینی را به کلام احمد محرم بخشیده است. یکی از مشخصات جادوی مجاورت به‌کارگیری موسیقی درونی است که با تکرار حروف نمود می‌یابد. تکرار حروف، کلمات و فعل‌ها موسیقی دل‌نشین و خاصی را به اشعار احمد محرم بخشیده است. همگونی واژه‌ها از طریق موسیقی برخاسته از واج‌آرایی موجب پدیدار شدن جادوی مجاورت در شعر وی شده است. الفاظ فصیح و محکم برای اشاره به معناهای متین به کار می‌روند احمد محرم به شیوه‌ای مبتکرانه اقدام به استفاده از این واژگان در حماسه «مجد الإسلام» استفاده کرده است. واکاوی شگردهای هنری مانند کنایه، استعاره و تشخیص در سخن نویسندگان و شاعران سبب تفاوت‌های معناداری در سبک نویسندگان و شاعران می‌شود. در واقع ذهنیت و دیدگاه شخصی در گزینش واژگان در استعاره و کنایه و چگونگی همنشینی عناصر آن با هم موجب تنوع سبک نویسنده یا شاعر می‌شود. گزینش صحیح واژه‌ها در اشعار احمد محرم در محور جانشینی از طریق استعاره، کنایه و تشخیص موجب ایجاد انسجام درونی شده است. لازم به ذکر است که کارکرد معنایی استعاره در شعر وی القای مفاهیم مراد شاعر از طریق به‌کارگیری مترادف و جانشین آن است. کاربست جادوی مجاورت علاوه بر ایجاد جنبه‌های زیبایی‌شناسیک به سبکی منحصر به فرد در حماسه احمد محرم انجامیده است.

کتابنامه

قرآن کریم

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز.
۲. برتنس، هانس. (۱۳۹٤). **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
۳. الجندی، علی. (۱۹٥٤م). **فن الجناس**. القاهرة: دار الفكر العربي.
٤. ابن زكريا، ابي حسين أحمد بن فارس. (۲۰۰۱م). **معجم مقاييس اللغة**. ج ٥. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
٥. سجودی، فرزان. (۱۳۸۰). **ساختگرایی و پسا ساختگرایی مطالعات ادبی**، تهران: سوره مهر.
٦. سعيد الجبار، مدحت. (۱۹۸٤م). **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**. ليبي: الدار العربية للكتاب والمؤسسات الوطنية.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). **موسیقی شعر**. چاپ چهارم. تهران: آگاه.
۸. ----------. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. تهران: سخن.
۹. طباطبایی، سید محمد حسین. (۱٤۱۷ق)، **المیزان في تفسیر القرآن**. ج ۲۰، چاپ پنجم، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
۱۰. طبرسی، فضل بن سهل، (۱۳۷۲). **مجمع البیان في تفسیر القرآن**. ج ۱۰، چاپ سوم، تهران: ناصر خسرو.

۱۱. ابن عاشور، محمد طاهر. (د.ت). **موجز البلاغة**. تونس: مطبعة التونسية.

۱۲. عباس، احسان. (۱۹۹۸م). **خصائص الحروف ومعانيها**. دمشق: منشورات اتّحاد كتّاب العرب.

۱۳. علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). **ساختار زبان شعر امروز**. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

۱٤. غریب، رز. (۱۳۷۸). **نقد بر مبانی زیباشناسی و تأثیر آن در نقد عربی**. ترجمه نجمه روحانی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۵. الفار، مصطفی. (۲۰۰۷م). **شاعر احمد محرم؛ دراسة في حياته وشعره**. عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى.

۱٦. فیضی، کریم. (۱۳۸۸). **صد سال تنهایی**. تهران: اطلاعات.

۱۷. قومی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوها و القاء**. تهران: نشر هرمس.

۱۸. محرم، أحمد. (۲۰۱۱م). **ديوان مجد الإسلام**. مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر.

۱۹. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمدرضا نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگاه.

۲۰. المصطفوي، حسن. (۱۳۹۳). **التحقيق في كلمات القرآن الكريم**. ج ۱۰. قم: مركز نشر آثار العلامة المصطفوي.

۲۱. ناصر عاشور، فهد. (۲۰۰٤م). **التكرار في شعر محمود درويش**. عمان: دار الفارسي للنشر والتوزيع.

۲۲. هدارة، محمد مصطفی. (۱۹۹۰م). **في النقد الحديث**. بيروت: دار الكتب.

۲۳. جمشیدی، فاطمه، وصال، میمندی، فاطمه، قادری، رضا افخمی عقدا. (۱۳۹۹). **«نگاهی به سبک فردی «علی فوده» در سروده «بلال حبشی» با تکیه بر سطح زبانی آن**. فصلنامه زبان و ادبیات عربی. سال دوازدهم. شماره ۲. صص ۱-۲۰. Doi:10.22067/jallv12.i2.56241.

۲٤. جوادی، علی، حجت‌اله فسنقری، عباس گنجعلی، سید مهدی نوری کیذقانی. (۱٤۰۱). «بررسی و تحلیل کارکرد موسیقی در تصویرهای شعری حافظ برسی حلّی (نمونه‌های مورد مطالعه: مدایح و مراثی اهل بیت علیهم السلام)**.** . فصلنامه زبان و ادبیات عربی. سال چهاردهم، شماره ٤. صص ۱-۲۹. Doi:10.22067/jallv14.i482641

۲۵. زاد خوت، مینا، حیدر حسن‌لو. نزهت نوحی و حسین آریان. (۱٤۰۲). «بررسی جادوی مجاورت در مجموعة آیینه‌ای برای صداها سرودة شفیعی کدکنی». مجله مطالعات زبانی و بلاغی. شماره ۳. صص ۳۰۱- ۳۳٤.

۲٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا و میترا گلچین. (۱۳۸۱). «جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در مثنوی». دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شماره ٤ و ۵. صص ۲۹- ٤۲.

۲۷. غفوری‌فر، محمد، مهدی خرمی و حسن شمس آبادی. (۱۳۹۵). «تحلیل سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج‌البلاغه»، زبان فصلنامه زبان و ادبیات عربی. شماره ۱۵. صص ۱۲۳-۱۵٦ Doi: 1022067/jallv8.i15.48320

۲۸. قربان‌زاده، بهروز و سارا تقوایی. (۱٤۰۲). بررسی جلوه‌های آوایی دیوان «أحزان صحراوية». فصلنامه زبان و ادبیات عربی. شماره ۱۳. صص ۷۹-۹۵ Doi: 1022067/jallv15.i3.2311-1342

۲۹. مختاری، قاسم و مژگان نصیری. (۱۳۹٤). «بررسی حماسه‌های اسلامی در شعر معاصر عربی». ادب عربی. شماره ۲. سال ۷. صص ۲٦۱-۲۷۹.

۳۰. نوروزی، یعقوب. (۱٤۰۱). «جادوی مجاورت در شعر شفیعی کدکنی». فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، دوره سیزدهم. شماره ۵۳. صص ۱۸۳- ۲۰۸.

References

The Holy Quran

Abbas, H. (1998). *The Features of The Letters and their meanings*. Damassus: Publishers of the Union of Arabs Writers. [In Arabic]

Ahmadi, M.(1986). *The structure and interpretation of Text*. 12th edition. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
Alipour, M. (1999). *The Language Structure of Today's Poetry*. 4th edition. Tehran: Ferdous. [In Persian]
Aljondi, A. (1954). *The art of Allitration*. Cario: Dar Al-Fikr Al-Arabi. [In Arabic]
Alfar, M .(2007). *Poet Ahmed Moharram*; *A study of his Life and Potery*. Omman: Greater Omman Municipality Publications. [In Arabic]
Al-Mostafavi, H. (2014). *Investigating The Words of The Holy Quran*, vol1. Qom: The center for Publishing the Works of Allamah Al-Mostafavi. [In Persian]
Ibn Ashur, M. *Summary of Rhetoric*. Tunisia: Tunisian Publishing House. [In Arabic]
Bertens, H. (2015). *The Basic of the Literary theory*. Translated by M. Abul-Qasimi. Tehran: Mahi. [In Persian]
Feizi, M. (2004). *Sounds and Inspiration*. Tehran: Hermes. [In Persian]
Gafourifar, M, Khorrami, M & Shams Abadi, H (2016). Analysis of the Phonetic stylistic of Nahj Al-Balagha Sermons. *Journal of Arabic Language and Literature,* 8(15), 123-156. [In Persian]Doi : 1022067/jallv8.i15.48320
Ghorbanzadeh, B & Taqvai, S. (2023). A Study of the Phonetic Peatures in the poems if "Taisir Saboull" Relying on the Poetry Book of "Desert Sorrows". *Journal of Arabic Language and Literature,* 15(3), 79-95.[In Persian] Doi: 1022067/jallv15.i3.2311-1342
Hadarah, M. (1990*). In Contemporary Criticicm*. Beirut: Dar-Alkutub. [In Arabic]
Gharim, R. (1999). *Criticism on Aesthetics and It's Impact on Literary Criticism*. Translated by N, Rohani. Mashhad: Ferdousi University. [In Persian]
Jamshidi, F. Meymandi, V. Ghaderi, F & Afkhami Aghda, R. (2020). A Look at the Style of "Ali Foudeh" in the poem "Bilal Habashi" Based on the Linguistic Level. *Journal of Arabic Language & Literature*, 12(2), 1-20. [In Persian] Doi:10.22067/jallv12.i2.56241.
Javadi, A. Fasanghari, H. Ganjali & Nuri Keyzaghani, M. (2022). Investigation and analysis of the music in the poetic images if Hafez Rajab Borsi Helli (Exampels studied: praises and dirges of Ahl al-Bayt, peace be upon them). *Journal of Arabic Language & Literature,* 14(3), 1-29. [In Persian] Doi:10.22067/jallv14.i482641
Makarik, I. (2009*). Encyclopedia of Contemporary Literery Theories*. Translated by M, Mohajer & M.R, Nabavi. 4th edition. Tehran: Agah. [In Persian]
Moharram, A. (2011). *Diwan Glory of Islam*. Egypt: Arabic Words for Translation and publishing. [In Arabic]
Mokhtari, Q. Nasiri, M. (2115). Study of Islamic Epics in Contemporary Arab Poetry *Arabic Liyerature*. 7(2), 261- 279. [In Persian]
Nasre Ashoor, F. (2004*). Repitition in Mahmoud Darvish*. Omman: Dar Al- Farsi for Publishing & Distribution. [In Arabic]
Norouzi, Y. (2023). The Magic of Proximity in Shafiei Kadkani's Poetry. *Literary Aeshetic Quarterly,* 13(53), 183- 208. [In Persian]
Sojodi, F. (1981). *Structuralism and Poststructuralism*. (1981). Literary Studies. Tehran: Soreh Mehr. [In Persian]
Saied Aljabbar, M. (1984). *The Poetic Image of Abi Al- Qasim Al- Shabbi*. Libyan: The Arab Language for writers and Institutions. [In Arabic]
Shafiei Kadkani, M.R. (1994). *Music of Poetry*. 4th edition. Tehran: Agah. [In Persian]
----------. (2013*). Resurration of Words*. 3th edition. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M.R. Golchin. M. (2000). *The Effects of Proximity in Masnavi*. Faculty of Literature and Human Sciences.Tehran Universoty. (4), 29- 42. [In Persian]
Tabatabaie, M. (1996*). Al-Mizan in Interpretation of the Qur'an*. 20vol. Qom: Islamic Publications Office. [In Persian]

Tabarsi, F. (1993). *Al-Bayan complex in Interpretation of the Qur'an*.10th vol. 3 edition. Tehran: Naser Khosrow. [In Persian]

Zadkhoot, M. Hasanloo, H. Noohi & Arian. (2024). Examining The Magic of Ploximity in Collection of Mirrors for Sounds Written by Shafiei Kadkani. *Journal of Linguistic & Rhetorical Studies*. (3), 301- 334. [In Persian]

Ibn Zakaria, H. (2001). *Dictionary of Language Standards*. 5th edition. [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، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱٤۰۳، صص:۹۳-۷٤

خوانش اسطوره‌بنیاد ترامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد

(پژوهشی)

بهار صدیقی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[1]

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1485

چکیده

پیوند میان یک متن با متن‌های دیگر در خوانش، توصیف، نقد و تحلیل آثار ادبی و هنری، مورد توجّه اندیشه‌مندان و صاحب‌نظرانی مانند یولیا کریستوا، رولان بارت، میکائیل ریفاتر و ژرار ژنت قرار گرفته است. ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی البته گسترده‌تر و سامان‌یافته‌تر از دیگران به بررسی و تحلیل «ترامتنیت» پرداخته است. آن‌چه نگارش جستار حاضر را به عنوان یک ضرورت در ذهن نگارنده مطرح ساخته است، ناشناخته بودن عبدالکریم کاصد، اندیشه‌ها و اشعار او و به‌ویژه متن‌های آستانه‌ای این ادیب فرهیخته در پژوهش‌ها و آثار نقد ادبی معاصر عربی بوده است.نگارنده در این نوشتار کوشیده است بر بنیاد نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت و با تمرکز بر گونه‌های پیرامتنیت و بینامتنیت به خوانش اسطوره‌بنیاد آستانه‌های متنی عبدالکریم کاصد به‌ویژه در نگاشته‌ی «برکه‌های کهن، بهشت گمشده» بپردازد. دستاوردهای پژوهش پیش‌رو نشان می‌دهد پیرامتن‌ها در طرح رو و پشت جلد، آستانه‌ی عنوان، زیرعنوان، صفحات شناسنامه، پیش‌گویه‌ی آغاز و در آستانه‌های متنی عناوین سروده‌های این نگاشته از گونه‌ی پیرامتن‌های مؤلّفی یا انتشاراتی است تا پیرامتن شخص دیگر. هم‌چنین از میان سه گونه‌ی بینامتنیت مطرح در انگاره‌ی ژنت، دو گونه‌ی بینامتنیت صریح و ضمنی در آثار این ادیب قابل بازیابی و تحلیل است.

کلیدواژه‌ها: ترامتنیت، متن، اسطوره، عبدالکریم کاصد.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/٤/۱۱ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/٦/۳۰

۱- ایمیل نویسنده مسئول:seddighi@um.ac.ir

۱.مقدّمه

۱. ۱. طرح مسأله

متن‌های آفریده‌ی عبدالکریم کاصد، دارای یک ویژگی برجسته است که بررسی و تحلیل اسطوره‌بنیاد، آن‌ها را ژرف‌تر، پررنگ‌تر و تأثیرگذارتر می‌سازد و آن عبارتست از: آفرینش و پدید آوردن آگاهانه‌ی متن‌های آستانه‌ای به منظور ارائه‌ی ایماژهایی ساده، طبیعی ولی کنشگر و تأثیرگذار. وی در اثر خویش با نام «برکه‌های کهن بهشت گمشده» از صفحه‌ی روی جلد و پیرامتن عنوان تا پیرامتن‌های مؤلّفی و انتشاراتی بعدی و از آستانه و سرآغاز متن خویش که پیش‌گویه‌ای ٤٢ صفحه‌ای را تا رسیدن به متن سروده‌ها به خود اختصاص داده است به بازآفرینی طبیعت زادگاه خویش پرداخته است و با بیان اندوه، حسرت و دردمندی خویش به گاهِ دور گشتن از سرزمین مادری‌اش به آفرینش تصاویری ناب از آن زادگاه طبیعی ساده می‌پردازد که اکنون فرسنگ‌ها از آن فاصله دارد و بیشتر در قاب خاطرات می‌تواند دوباره به دلِ آن پاکی‌ها، زیبایی‌ها و سادگی‌ها سفر نماید؛ پس به فراخوانی گسترده‌ی شکوهمندی و شکوفایی شهرآیین، فرهنگ و زبان سومر در سرزمین میانرودان از یادسپار و حافظه‌ی اساطیری خویش پرداخته است.

۱. ۲ پرسش بنیادین

پرسش بنیادینی که پژوهش حاضر بر آن است تا با خوانش اسطوره‌بنیاد آستانه‌های متنی در سروده‌های عبدالکریم کاصد بدان پاسخ گوید عبارتست از این‌که: کدامین گونه‌های ترامتنیت ژرار ژنت در سروده‌های عبدالکریم کاصد قابل بازیابی است و هریک در پرتو کدام قالب زیرمجموعه‌ی نظریه‌ی ژنت قابل تحلیل است؟

در راستای یافتن پاسخی روشن برای پرسش مطرح شده نگارنده به خوانش اسطوره‌بنیاد و بازیابی و تحلیل برجسته‌ترین نمونه‌های ترامتنیت ژنتی در سروده‌های کاصد با تأکید بر پیرامتنیت مؤلّفی از میان انواع پیرامتن و بازیابی و تحلیل دو گونه‌ی بینامتنیت صریح و ضمنی خواهد پرداخت. آستانه‌های متنی مورد بررسی، نقد و تحلیل در این پژوهش عبارتند از: طرح، تصویرپردازی و رنگ‌آمیزی روی جلد و پشت آن، عنوان اصلی، عنوان فرعی و مشخصات پدیدآور و انتشارات روی جلد، صفحه‌ی عنوان داخل کتاب، سروده‌های: «القصب هو الأصل»: نِی، اصل و اساس است، «جوامیس»: گاومیش‌ها، «قصب»: نِی ، «آنکی»: خدای فرزانگی و «فی جنوب العراق»: در جنوب عراق.

۱. ۳. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی نظریه‌ی ژرار ژنت و آستانه‌های متنی تاکنون آثار ارزشمندی در ادب فارسی و عربی نگاشته و منتشر گردیده است ولی نظر به اینکه عبدالکریم کاصد از ادبای مهجر عربی است که سال‌هاست در انگلستان، روزگار می‌گذراند و آثارش نیز در آن‌جا منتشر می‌گردد پژوهش‌های انجام شده پیرامون او و اندیشه‌هایش در جهان عرب تنها به این چند نمونه محدود می‌گردد: کتاب «عبدالکریم کاصد من الحقائب إلی رقعة الشطرنج» از عبدالباقی فرج، مقاله‌ی «جمالیات العنوان الوظیفیة فی شعر الشاعر العراقی المعاصر عبدالکریم کاصد» از مکارم حسن عبدالسید حسن و دیگران و نگاشته‌ی «عبدالکریم کاصد، الشاعر خارج النص، حوارات» از عبدالقادر الجموسی که در هیچ‌کدام، سروده‌های مورد بررسی و تحلیل در پژوهش حاضر مورد توجّه قرار نگرفته است و هیچ‌گونه خوانش یا تحلیل اسطوره‌بنیادی از آستانه‌های متنی کاصد ارائه نگشته است.

۲. گذاری بر زندگی، اندیشه و آثار عبدالکریم کاصد

عبدالکریم کاصد پس از جنگ جهانی دوم به سال ١٩٤٦ در شهر بصره چشم به جهان گشود و در دل طبیعت بکر و ساده‌ی بصره پرورش یافت. نخستین سروده‌ی خویش را در چهارده سالگی و به سال ١٩٦١ در مجله‌ی «صوت الأحرار»: صدای آزادگان منتشر ساخت و پس از به پایان رساندن مراحل مقدماتی تحصیل خویش در بصره در سال ١٩٦٧ جهت ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی فلسفه، وارد دانشگاه دمشق شد.(حسن، ۲۰۲۳: ۱) وی پس از بازگشت به عراق، مدّتی به تدریس زبان عربی و روانشناسی پرداخت و سپس در جایگاه معلّم زبان عربی، راهی الجزایر شد؛ آن‌جا به یادگیری زبان فرانسوی پرداخت و پس از سه سال، آهنگ عراق کرد و همزمان به کار در دفتر روزنامه و برگردان و ترجمه‌ی نگاشته‌های شاعر فرانسوی، سن ژون پرس و بسیاری از دیگر متون و آثار فرانسوی پرداخت که در آن هنگام در مجله‌ی «ادیب» منتشر می‌گردید. در سال ۱۹۷۸ پس از تعقیبش از سوی نیروهای رژیم وقت، همراه با شاعر دیگری به نام مهدی محمد علی با کمک چند راه‌بلد از راه بادیه و سوار بر شترانی تیزتک به سوی صحرای سماوه گریخت (الجموسی، ۲۰۰۷: ۳۸) و پس از آن حدود پنج ساعت با مهاجران دیگری که به شکل غیرقانونی عازم کویت بودند درون تانکر آبی مخفی گشت تا اینکه به مرز کویت رسیدند و از کویت، راهی یمن شده و از یمن، راه سوریه را در پیش گرفت و بیست سال از زندگی خویش را آن‌جا سپری کرد تا شرایط زندگی‌اش در لندن به ثبات لازم برسد. در تمام این مدت، سفر پیوسته و کوچ پایان‌ناپذیر از سرزمینی به سرزمین دیگر به شاعر این امکان را داد تا تنهایی و عزلت و احساس بی‌کسی و غربت را تجربه نماید و همواره در جست و جوی میهنی باشد که پس از مرگ همسرش در لندن در سال ۲۰۰۳ به پاره‌ای از وجودش بدل گردید. »(فرج، ۲۰۱۱: ٥٦)

از برجسته‌ترین نگاره‌های شعری عبدالکریم کاصد عبارتند از:

«الحقائب» چمدان‌ها، «النقر على أبواب الطفولة»:کوبه بر در کودکی، «الشاهدة» سنگ مزار ، «وردة البيكاجي» سرخ‌گل آتشکده‌ی ورهرام عدن والا، «نزهة الآلام» گلگشت دردها ، «سراباد»: ناکجا، «دقات لايبلغها الضوء» ضرب‌آهنگ‌هایی به دور از روشنایی، «قفا نبک» بایستید تا بگرییم، «زهیریات» چکامه‌های زهیری و «ولائم الحداد» سور سوگباری.

از آثار داستانی او، یکی نگاشته‌ای است با نام «المجانين لايتبعون»دیوانگان را رهروی نیست و دیگری داستان «حكاية جندي»: سرگذشت یک سرباز. از دیگر آفریده‌هایش در زمینه‌ی نثر نیز عبارتنداز: «جنة أبي‌العلاء» بهشت ابوالعلاء و «أحوال ومقامات» احوال و مقامات (حسن عبدالسیّد، مکارم، ۲۰۲۳: ۳) هم‌چنین از ارزشمندترین نگاشته‌های ادبیات غربی که وی به برگردان و ترجمه‌ی آن دست یازیده است عبارتنداز: «کلمات» واژگان، نوشته‌ی ژاک پره‌ور ، «آناب‌باز » آناباز/ اسب‌سواری اثر سن ژون پرس، «نكهة الجبل»: عطر کوه، «ربّة الشعر هي الكومبيوتر» ایزد شعر، رایانه است، «أفكار موجزة عن الخرائط» اندیشه‌گزیده‌هایی درباره‌ی نقشه‌ها، «هربرت زبغنييف» زبیگنیف هربرت/ سراینده‌ی لهستانی (الجموسی،۲۰۰۷: ۱۲۳)

۳.گونه‌شناسی و تحلیل پیرامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد

طرح روی جلد» نخستین آستانه‌ی متنی است که نگاه خواننده را به سوی خود می‌کشد و جلب توجّه می‌نماید و ای بسا در دریافت و فهم متن اصلی نیز خواننده را یاری نماید؛ از این رو سرایندگان و پدیدآوران متن‌های ادبی یا هنری، به چشم‌نوازیِ این آستانه‌ی متنی در جایگاه نخستین پیشگاه هنگام خوانش متن، توجّه ویژه‌ای دارند(الخطيب، ۲۰۰۸:

۱۷) زیرا در نمونه‌های بسیاری، برداشت خواننده از کتاب و نوع نگاه او به متن، کنش‌پذیر و متأثّر از طرح روی جلد است. در واقع پیام‌هایی که از این آستانه دریافت می‌گردد، ما را به شناخت و کشف پیوندهای متنی نگاشته‌ی مورد بررسی با دیگر متون رهنمون می‌سازد.(حماد، ۱۹۹۷: ۱۱۸) و در پرتو بررسی و تفسیر رنگ‌ها، تصویر یا تصاویر روی جلد، پس‌زمینه، نام انتشارات و... روشن می‌شود که چگونه همه باهم در یک بافت کلّی منسجم و هماهنگ در راستای نمایان ساختن زیبایی و الهام‌گری طرح با یکدیگر همگرایی دارند.(بوغنوط، ۲۰۰۷: ۱۷۱) ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی به ویژه در دو نگاشته‌ی مشهور خویش با نام «أطراس»: «الواح بازنوشتنی» و «عتبات»: «آستانه‌ها» درباره‌ی ترامتنیت/ پیوندهای متنی می‌گوید: «ترامتنیت یا پیوند متنی عبارت است از هر آن چیزی که آشکارا یا نهانی، متن ما را با دیگر متن‌ها پیوند دهد(منصر،۲۰۰۷: ۲۰) مطالعات ژنت در گستره‌ی ساختارگرایی باز، پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی این امکان را به وی داده است تا به خوانش و بررسی پیوندهای میان‌متنی با متغیّرات آن دست یازد؛ وی، مجموعه‌ی این پیوندهای متنی را «ترامتنیت» نامیده است معادل چگونگی پیوند متنی با متن‌های دیگر؛ ژنت این روابط را به پنج دسته‌ی بزرگ یعنی: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت تقسیم کرده است (بلعابد،۲۰۰۸: ۲۸-۳۱، نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۸۵-۸٤)

ژنت درباره‌ی پیرامتنیت بر این باور است که در بیشتر موارد، یک متن، بی‌آرایه، بی‌پیرایه و بی‌زیور ارائه نمی‌شود بلکه مستقیم یا غیرمستقیم، پوششی از متن‌ها و واژگان و آرایه‌ها، آن را در میان می‌گیرند. این‌ها همان پیرامتن‌ها یا متن‌های پیرامونی هستند. آستانه‌هایی که روایت‌شنو و خواننده در آغاز ورود به جهان متن و برای گام زدن تدریجی در پهن‌دشت متن و سپس دریافت ژرفاهای متن باید از آن‌ها گذر نماید؛ این آستانه‌ها به باور ژنت، دیباچه‌ای ناب از متن را از بافتار، ساختار، نامگذاری، نشانگری، چگونگی خوانش روشن، بن‌مایه‌ی کانونی، شاخصه‌های بنیادین، گونه‌شناسی، خاستگاه پدیداری و پیدایش متن و...را پیش روی رهگذر این سفر پدیدار می‌سازند. (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۵)

انواع پیرامتن:

درون‌متن یا پیرامتن درونی، گونه‌ای پیرامتن پیوسته است؛ پیرامتنی که به شکل مستقیم و بی‌واسطه با متن کانونی پیوند خورده و پیوسته است. خوانش درست و دریافت روشن متن به خوانش، شناخت و دریافت این پیرامتن‌ها بستگی دارد؛ به دیگر بیان چنان که ما بدون شناخت حومه‌ی پیرامون خانه و ورود به آن نمی‌توانیم وارد حیاط خلوت شویم به همین شکل پیش از گذر از آستانه‌های متنی/ آرایه‌ها و پیرایه‌های پیرامون آن، ما را توان ورود به جهان متن کانونی نخواهد بود.(بلال،۲۰۰۰: ۲۳) این پیرامتن‌ها هستند که داده‌های مهمی مانند نام متن، نام پدیدآور، تاریخ چاپ، نام انتشارات،سازه‌های بنیادین متن و شاخصه‌های اصلی آن و...را در اختیار خواننده می‌گذارند تا از رهگذر آن‌ها بتواند به شناسایی پیوندهای معنایی و شکلی متن حاضر با دیگر متون و گونه‌های ادبی هم‌ساز بپردازد؛ این چنین متلقّی و خواننده‌ی متن را یارای آن هست که پیرامتن‌ها را بسان نت‌های منسجم و به‌هم‌پیوسته‌ی برسازنده‌ی یک قطعه‌ی موسیقایی ببیند.(لحمیدانی،۲۰۰۳: ٤٤)

«پیرامتن‌ها توضیحاتی این چنین درباره‌ی متن ارائه می‌دهند که گاه بدون این توضیحات نمی‌توان متن را دریافت. پیرامتن‌های درونی یا پیوسته در یک اثر کتابی عبارت‌اند از: عنوان، عنوان دوم، زیرعنوان/ عنوان فرعی، عنوان‌های میانی، اندازه‌ی کتاب، طرح روی جلد، مجموعه، پیشکش‌نامه، شناسنامه، مقدمه، پی‌نوشت و... پیرامتن‌های درونی به نوبه‌ی خود به سه دسته قابل تقسیم هستند: ناشری، مؤلّفی و شخص دیگر که این تقسیم‌بندی براساس مرجع خلق و

کنشگران پیرامتن‌ها می‌باشد یا به دیگر بیان، معیار تقسیم‌بندی‌های این‌چنینی، آفرینشگران و پدیدآوران هر پیرامتن هستند». (نامور مطلق،۱۳۸٦ : ۹۱)

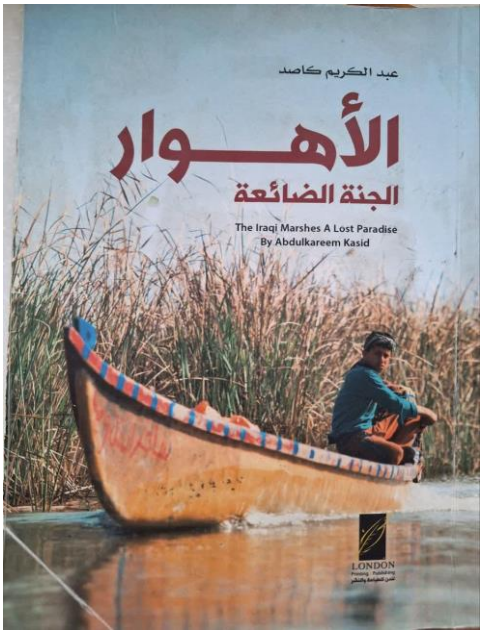
۳. ۱. تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی در آستانه‌های متنی عنوان اصلی و فرعی کتاب

آستانه‌ی متنی «الأهوار» به اعتبار آستانه‌ی متنی عنوان فرعیِ «الجنّة الضائعة» یا همان «بهشت گمشده» به «برکه‌های کهن» برگردان شده است از آن رو که گزینش این عنوان با پس‌زمینه‌ی روی جلد و ایماژ اساطیری ژرفی که در نگاره و عکس روی جلد، نقش بسته است بی‌شک و تردیدی در پستوی ذهن و در یادسپار عبدالکریم کاصد در جایگاه آفریننده‌ی متن، پیوندی ناگسستنی دارد با بهشت سومری دیلمون یا همان «اسطوره‌ی روزگار زرّین». این بینش یوتوپیایی افزون بر «عنوان فرعی»/ زیر عنوانِ «بهشت گمشده در اندرونه‌ی متن نیز با درنگ و اندیشه در اسطوره‌گرایی گسترده‌ی پدیدآور متن به روشنی دریافت‌پذیر و قابل درک است به‌ویژه در سایه‌ی اسطوره‌های سومریِ بنیاد و کاربست گسترده‌ی نام‌ها و سازه‌های اساطیری سومری و بازآفرینی بیش‌متن‌های امروزین برخی از آن‌ها با رویکرد تراگونگی نسبت به گِل‌نوشته‌های کهن.

بر فراز تصویر بهشت‌آیین و یوتوپیایی طرح روی جلد کتاب، آستانه‌ی متنی عنوان اصلی و عنوان فرعی، هر دو با رنگ سرخِ تیره در دل پس‌زمینه‌ای خاکستری‌رنگ خودنمایی می‌کند، نام شاعر در بالای عنوان اصلی با رنگ سیاه و نشان و مشخّصات انتشارات در پایین صفحه بر بازتاب کرجی قهوه‌ای رنگ بر آب با رنگ سیاه نقش بسته است. «از جهت نمادگرایی، رنگ سرخ، دارای نمادگرایی دوگانه است؛ از یک‌سو نماد جنگ، خونریزی، ویرانی، شورش و آتش‌افروزی، قدرت، ماجراجویی و خشم است و از سوی دیگر نماد عشق و احساسات نیرومند عاطفی است و رنگ خاکستری، نشانگر احساس اندوه و تنهایی و بی‌کسی است.» (قدور،۲۰۰۵: ۱۱۳) و «رنگ سیاه نیز در دلالت نخستین، نماد اندوه، سوگباری، مرگ، از دست دادگی، نیستی و نابودی است.»(احمد مختار عمر،۱۹۹۷: ۱۸٦)

در آستانه‌ی متنی عنوان، رنگ سرخ تیره‌ی عنوان اصلی و فرعی که با فونت بسیار درشت و کشیده نیز نگاشته شده است درون پس‌زمینه‌ای خاکستری‌رنگ، نگاه خواننده را به خود جلب می‌کند و نظر به این‌که «خاکستر، بازمانده‌ی کالبد خاکی پس از خاموش گشتن آتش زندگی است و با بینشی آخرالزمانی، نماد پوچی زندگی بشری است و عبرانیان برای نشان دادن رنجشان، بر خود، خاکستر می‌پاشیدند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ۵۷—۵۵) با این نشانگری و دلالت اندوهبار نهفته در پس‌زمینه‌ی خاکستری و سیاه آستانه‌ی عنوان و به ویژه به قرینه‌ی دریغ، حسرت و اندوهی که در زیرعنوان وصفیِ «بهشت گمشده» رخ می‌نماید، رنگ سرخ عنوان، نماد عشق سرشار از افسوس و درد و ملال شاعرِ دور از میهن در آرزوی برکه‌های کهن میهنش در جایگاه بهشت گمشده می‌باشد و رنگ سیاه نام شاعر و نام انتشارات نیز در آستانه‌ی عنوان، پژواک نوای سوگباری شاعر بر این ازدست‌دادگیِ بزرگ و زندگی در سایه‌ی غربت و کوچی ابدی است که هیچ پایانی برایش متصوّر نیست.

۳. ۲.تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی، زیبایی‌شناسی و نمادگرایی رنگ‌ها در تصویرپردازی طرح جلد کتاب



اگر تصویرِ نقش بسته بر طرح روی جلد که در پشت جلد نیز امتداد یافته و بـا آن یکـی گشـته و ایمـاژی یوتوپیـایی آفریده است را هم‌زمان پیش چشم قرار دهیم آن‌چه فراورِیمان نمایان می‌گردد تابلوی است بهشت‌آیین و ایمـاژی نـاب از پردیسِ گمشده‌ی دیلمون در دل بیکرانگیِ آب‌های بی‌انتهایی که کودکی پاک و معصـوم هـم‌چـون مسـافرِ همیشـگیِ آب‌های این برکه‌های کهن، سوار بر کَرَجی چوبیِ قدیمیِ پدران سومریِ گنـدمگون خـویش، امتـداد ابـدیّت را در ایـن فضای آرمانشهریِ نخستین به تماشا نشسته است!!!

در برکه‌های کهن عبدالکریم کاصد که در چشمش «همان بهشت گمشده‌ی اساطیری سـومر» اسـت عنصـری سـاده و کم‌ارج که در چشم بسیاری نه گیاهی زیبا که حتّی گیاهی سودمند نیز به شمار نمی‌رود اینجا به برجسته‌تـرین عنصـر و سازه‌ی تصویری رو و پشت جلد کتاب بدل گشته است و هم در اندرونه‌ی متن‌های وی به یکی از موتیف‌های بنیـادین نگاشته‌ها و سروده‌هایش و آن سازه چیزی نیست جز «قَصَب»، «نِی» همان‌که مولوی در نی‌نامه، اندوهگنانه در جایگاهی نمادین، اصل وجود و هستی می‌نامدش که از جدایی خویش از نیستان، آن خانـه و کاشـانه‌ی حقیقـی شِـکوِه‌هـا دارد و نمود ناله‌های نوع بشر از مرد و زن است.

«نِی» و سازه‌های پیرامون آن در آستانه‌ی متنی تصویر روی جلد کتاب با نمایی روشن و واضـح و در آسـتانه‌ی متنـی تصویر پشت جلد کتاب با نمایی محو، مات و جادویی و وهم‌آلود هم‌چون آستانه‌ای آرمانی که یادآور بهشت گمشده‌ی دیلمون در شهرآیین و تمدّن سومری است، پدیدار می‌گردد با دو رنگ درهم‌آمیخته‌ی قهوه‌ای و سبز، کرجی کهنه‌ای بـا رنگ قهوه‌ای روشن با شعارنوشته‌ی قرمز رنگ «ساحر القلوب» معادل «دلربا» کـه نـاظر بـر ایمـاژ نوسـتالژیک سـرزمین مادری در روان شاعر است و کودک سوار بر کرجی با آن نگاه معصومانه‌ی نگران پنـداری، بـازآفرینی کـودک درون یـا روزگار کودکیِ شاعری است کوچ کرده از میهن که دیری است در تبعید و دور از این سرزمین آبائی زنـدگی مـی‌کنـد، کودکی گندمگون با پیراهن فیروزه‌ای سیر و شلوار قهوه‌ای‌رنگ و سربندی رنگی و بازتاب رنگ قهوه‌ای نیزارهـای بلنـد پیرامون کرجی بر آب همراه با امتداد خطّیِ نیزارهای قهوه‌ای‌رنگ مات تـا آنجـا کـه آب‌هـا ادامـه دارد و پـس‌زمینـه‌ای خاکستری‌رنگ که گِرداگِرد عکس انتشار یافته است و پنداری در جای آسمان نشسـته اسـت. نشـانگری و دلالـت ایـن

رنگ‌ها در تصویر جلد کتاب چیست؟ نظر به این‌که کاربست رنگ‌ها و گونه‌شناسی آن‌ها در هر آستانه‌ی متنی، نشانگری و پیام خاصّی را در بر دارد پیش از ورود به نمادگرایی رنگ‌های به کار رفته در آستانه‌ی متنی «برکه‌های کهن» بهتر است نخست گذاری داشته باشیم بر انواع و گونه‌های رنگ و بیان فشرده‌ی نمادگرایی هر کدام.

رنگ‌ها در یک تقسیم کلّی به رنگ‌های بنیادین یا اصلی، رنگ‌های ثانویه یا درجه‌دو و رنگ‌های خنثی تقسیم می‌شوند. رنگ‌های بنیادین/ اصلی عبارتنداز: زرد، قرمز و آبی که دیگر رنگ‌ها از ترکیب آن‌ها به دست می‌آیند.(الصقر، ۲۰۱۰: ٦٤) رنگ‌های ثانویه یا درجه‌دو شامل: نارنجی، سبز و بنفش می‌باشد که از ترکیب مقدار مساوی دو رنگ اصلی به دست می‌آیند(عبدالهادی، ۲۰۱٤: ۲۲) و رنگ‌های خنثی عبارتنداز: سیاه، سفید و خاکستری.

در طرح جلد کتاب «برکه‌های کهن» چندین رنگ در عکس و در پس‌زمینه به‌روشنی، خودنمایی می‌کنند؛ رنگ‌های قهوه‌ای، سبز، خاکستری، قرمز، سیاه و زرد در عکس پشت جلد که تصویری است از شاعر، در سفری که به زادگاه خویش داشته و در یک شب‌نشینی صمیمانه با دوستانش بوده است.

در بررسی و تفسیر رنگ‌های به‌کار رفته در آستانه‌ی متنی جلد و عناوین اصلی و فرعی، نخستین و برجسته‌ترین رنگ چشم‌نوازی که در عکس نقش بسته بر جلد کتاب جلوه‌گری می‌نماید رنگ قهوه‌ای نیزارهای پیرامون آب است و ما نیک می‌دانیم که «طیف رنگ قهوه‌ای از اُخرایی تا خاکی سوخته است و پیش از هر چیز، رنگ کلوخه‌ی خاک، خاک رس و زمین خاکی است...در میان رومیان و همچنین در کلیساهای کاتولیک، قهوه‌ای نماد فروتنی به معنای خاک و فقر است و به این جهت است که برخی مذهبیون، دلق پشمین قهوه‌ای‌رنگ بر تن می‌کنند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج٤: ٤٩١-٤٩٠)

از سوی دیگر در باورها و بینش اقوام کهن، رنگ قهوه‌ای نماد انرژی حاصل از طبیعت و زمین و دلبستگی به میهن و زادگاه است و دانه‌های خاک، ذرّات شن و تنه‌ی درختان، رنگ قهوه‌ای زده شده است که نشان قدمت، اصالت،آرامش، شکیبایی، ماندگاری در میهن و سازگاری با ناملایمات زندگی است.(جمعة،۲۰۰٦: ٤٦)

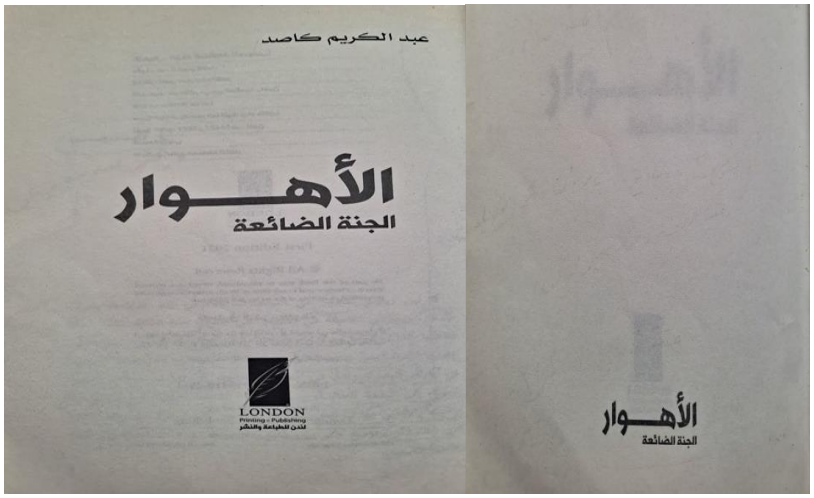
بر بنیاد نمادگرایی ارائه شده از رنگ قهوه‌ای، روشن می‌شود که رنگ قهوه‌ای از یک‌سو در به تصویر کشیدن نمای نیزارهای انبوه برکه‌های کهنِ بهشت گمشده‌ی زادگاه شاعر در مقیاسی وسیع و به شکل فزاینده‌ای، رنگ دیرینگی، اصالت و آغاز آفرینش انسان از خاک را غنا می‌بخشد که روان ناهشیار انسان را با رنگ قهوه‌ای، پیوندی است دیرین و ناگسستنی که وی در طبیعت پیرامونش بدان خو گرفته است و به روایت اساطیر و ادبیّات بسیاری از اقوام و ملل، در اعجاز نگارگری آفرینشگر ازلی، نخستین خمیرمایه‌ی آفرینش انسان و اصل وجود او، خاک است که این مادّه‌ی قهوه‌ای‌رنگ در چشم بی‌ارزش و ناچیز، بستر رویش همه‌ی رستنی‌ها، گل‌ها، گیاهان و درختان است و عبدالکریم کاصد که زاده‌ی این‌چنین طبیعتی است با گزینش این رنگ به‌عنوان رنگ غالب عکس، آگاهانه بر آن بوده است تا سرگذشت آفرینش انسان را از خاک و نقش این نیزارهای انبوه قهوه‌ای‌رنگ را در زندگی هورنشینان جنوب عراق -که در حال حاضر باوجود اندک بودنشان، اصیل‌ترین قوم ساکن در عراق هستند و تبارشان به سومریان باستان ساکن در این سرزمین می‌رسد- فرایاد آورد.

در آستانه‌ی متنی جلد کتاب «برکه‌های کهن»، در لابه‌لای انبوه نیزارها، رنگ سبز درخشان ساقه‌های نی چونان سبزِ اساطیری درختان باغ گمشده‌ی بهشت یا بسان جامه‌های پرنیانی و ابریشمین سبزفام بهشتیان، پنداری آرایه و زیوری است که اصالت و دیرینگی آن‌ها را جلا می‌بخشد و از راز جاودانگی، زندگی‌بخشی و ماندگاری و بقای رویش گیاهی

این خطّه و ساکنان آن با ما سخن می‌کند که «رنگ سبز، نماد بارآوری، حاصلخیزی، رشد و بالیدن و در یک بینش کهن، نشان زندگی، بودن و تندرستی و سرزندگی است.(مختارعمر،۱۹۹۷: ۲۲٦) و «سبز، رنگِ سلطنت گیاه است و سبزی آن از آب‌های جان‌بخش به دست می‌آید و در قرون‌وسطا، پزشکان –که از ادویه‌ی گیاهی و علف‌ها استفاده می‌کردند– عبایی سبز می‌پوشیدند و رنگ سبز در داروسازی، اکسیر زندگی جاوید گشت و در هیاهوی زندگی شهری، رفتن به فضاهای خرّم و سرسبز و محیط طبیعت، جانشین دامان مادر شد. سبز، دربرگیرنده، آرامش‌بخش، تازه‌کننده، آهنگین و در بناهای مذهبی که نیاکانمان در صحرا و بیابان برمی‌افراشتند، تقدیس می‌شد و در فرهنگ اسلامی، خضر، آن سبزینه‌پوشِ جاویدانِ ساکن در ملتقای آسمان و زمین، پس از آب‌تنی در چشمه‌ی آب زندگانی، عبایش، سبز شد.»(شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ۵۲۱–۵۱۷) «خضر از دیرباز در ادبیات اسلامی، الگوی زنده‌ی جاویدان و نماد نامیرایی بوده است و در روایات گوناگون درباره‌ی او گفته می‌شود وی با گذر از بحر ظلمات، چشمه‌ی آب زندگانی را یافته و با نوشیدن از آن، عمر جاویدان یافته است.» (حیدریان شهری، ۱۳۹۱: ۸۹)

در نمای پشت جلد امّا؛ رنگ سبز در انبوه قهوه‌ای نیزارها محو گشته است و ما شاهد امتداد موازیِ قهوه‌ای سیر و آبی تا بیکرانِ ابدیّت هستیم تا بدان‌جا که آبیِ برکه‌ها و آبیِ لایتناهی آسمان با یکدیگر تلاقی یافته و فراتر از مرزهای آبی ربع مسکون تا قدسیّت بهشت، تا خانه‌ی آسمانی خدایان در اسطوره‌های سومری، تا شهر آبیِ جاودانگان در سنّت هندو و تا آبیِ پرهای صداقت و آبیِ خالص عشق در ادبیات سهراب سپهری فرا می‌رود که آبی از دیرگاه، نماد لاهوت و قدسیّت آسمان بوده است و «رنگ آبی، سردترین، پرمعناترین و ژرف‌ترینِ رنگ‌هاست؛ رنگ قدسی خالصی که نشان‌دهنده‌ی فروغ، جلوه و شفافیّت طبیعت است.»(عبید،۲۰۱٤: ۸۱) بر فراز آبی مقدّس پشت جلد، عکس شاعر با لباس‌های سیاه، خرسند از بازی با مرغی زیره‌ای‌رنگ درون قابی زرّین خودنمایی می‌کند؛ قابی زرّین که نظر به بشائر چهره‌ی شاعر و لبخند رضایت‌بخشش، پنداری شعله‌ی فروزان یک آتش مقدّس نامیراست در پرستشگاهی دیرین و افروختگی آتش زندگانی در آتشکده‌ای کهن است یا پرتوهای زندگی‌بخش خورشید جهان‌افروز و بلکه نمودی از روشنای ازلی خداوند و نظر به نمادگرایی یاد شده برای رنگ زرد و قرینه‌های موجود در تصویر، رنگ سیاه درون قاب نیز در این‌جا دارای نشانگری و نمادگرایی منفی نمی‌باشد بلکه برعکس نمودی است از ارجمندی و بشکوهی اراده و عزم راسخ شاعر برای ادامه دادن زندگی با وجود همه‌ی ناملایمات.

۳.۳.تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی در صفحات داخلی عنوان کتاب:



پس از آستانه‌ی متنی عنوان و طرح جلد کتاب در صفحه‌ی بعدی، عنوان اصلی«الأهوار: «برکه‌های کهن» با فونت نسبتا درشت و با رنگ کاملا سیاه و سپس در زیر آن عنوان فرعی «الجنّة الضائعة»: «بهشت گمشده»، با فونتی بسیار ریز که در نخستین نگاه به صفحه برای چشم، ناخوانا و مبهم می‌نماید درست در پایین صفحه نگاشته شده است؛ پنداری آن برکه‌های کهن از بلندای مینوییِ تصویر روی جلد در بالای صفحه، خیلی زود در برهوتی دوزخی و تهی فرود آمده‌اند؛ این اپیزود دقیقا ترسیم‌کننده‌ی نشانگریِ منفی رنگ سیاه و دلالت بر ازدست‌دادگی، مرگ، نیستی، سوگباری و اندوه‌گساریِ شاعرِ دور از خانه و سامان بهشتیِ زادگاه خویش دارد بلکه حذف تمام آن رنگ‌های گونه‌گون زندگی‌بخش و سرشار از روشنای آرزومندی و بازگوکننده‌ی اصالت و جایگزین کردن همه‌ی آن‌ها با صفحه‌ای کاملا سفید که تنها دو عنوان سیاه در پایین آن به چشم می‌آید درست یادآور و تداعی‌کننده‌ی پشت یک سیه‌نامه یا به بیان امروزین پشت یک کارت عزاست که قرار است کلمات و واژگانی که شرحِ این سوگباری و مرگ را بازمی‌گویند در متن داخل این کارت و در صفحه‌ی پس از آن باشد و چه‌قدر این سه واژه‌ی سیاهِ نقش‌بسته بر پایین این سیه‌نامه، همانند و همسان است با تعابیری مانند «بازگشت همه به سوی اوست» یا «هو الباقی» یا «إنّا لله وإنّا إلیه راجعون» و خیلی زود در متن داخل کارت که معادل صفحه‌ی بعدی کتاب است، با درشت‌نمایی سیاه واژگان «الأهوار، الجنّة الضائعة» درست در بخش میانی و وسط صفحه، نامِ درگذشته مشخّص می‌گردد و معلوم می‌شود که این سوگباری و عزا در ضایعه‌ی ازدست‌دادن مادری سرشار از زیبایی و مهربانی برگزار می‌شود، مادر و مام میهنِ «عبدالکریم کاصد»!!! آری واژگان حک شده بر بالای این متن در گوشه‌ی سمت راست که با رنگ سیاه و با فونتی نسبتا درشت نگاشته شده است، نشان می‌دهد که صاحب‌عزا کسی نیست جز خود شخص شاعر که سال‌هاست در غربت جانفرسای خویش به دور از سرزمین مادری‌اش در لندن، سوگباری و عزاداری می‌کند و نقش بستن نشان انتشارات کتابش در لندن با رنگ سیاه در پایین این سیه‌نامه، تأکیدی است بر همین ازدست‌دادگیِ دیرین شاعری که حتّی واژگان کتابش نیز از سر همدردی و هم‌نوایی با او در این تعزیه، سیاه‌جامه‌ی سوگ بر تن کرده‌اند درست بدانسان که آداپای اساطیری، فرزندِ خدای «إآ» پس از شکستن بالِ باد جنوب به سفارش پدر، هنگام دیدار خدایانِ درگذشته‌ی «تمّوز» و «نین‌گیشزیدا» بر دروازه‌های آسمان، موی، بلند گردانید و سیاه‌جامه‌ی اندوه در بر کرد!!!(السوّاح، ۱٤۰۰: ۲٦۹-۲٦۸) که «استوره‌ها/ اسطوره‌ها»: ستاره‌نگاشته‌هایی است بازگوکننده‌ی بودگی ستارگان و اختران ایستای فرو رفته در آرامش گاهان در آن روزگاران و نگارندهی پیدایش اباختران و ستارگانِ در گردش و در استوره/ اسطوره، ستارگان ایستا، ایزدان خاموش نخستین هستند و اباختران، فرزاندان آنان و ایزدان کنشگر گیتی!(صدیقی،۱٤۰۰: ۷۳)

٤. تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی و صریح در سروده‌های کاصد

ژنت در مقدمه‌ی کتاب الواح بازنوشتنی، بینامتنیت را یک شیوه‌ی محدود به وسیله‌ی رابطه‌ی هم‌حضوری میان دو یا چند متن و بیشتر با حضور واقعی یک متن در متن دیگر تعریف کرده است پس هرگاه بخشی از یک متن/ متن۱ در متن دیگری/ متن ۲ حضور داشته باشد پیوند این دو، بینامتنی به شمار می‌رود.(نامور مطلق، ۱۳۸٦ :۸۷)

بینامتنیت در توضیحات ژنت به سه دسته‌ی بزرگ «بینامتنیت صریح و اعلام شده»، «بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده» و «بینامتنیت ضمنی» تقسیم شده است؛ بینامتنیت صریح و اعلام شده، بیانگر حضور آشکار و روشن یک متن در متن دیگر است، در این گونه، مؤلّف متن دوم درپی پنهان ساختن مرجع متن خود یعنی نهان نمودن متن اوّل نیست؛ از این

منظر، نقل قول سنتی و گیومه، صریح‌ترین گونه‌ی بینامتنی است زیرا در نقل قول، مؤلّف متن دوم، بینامتن را متمایز می‌سازد به گونه‌ای که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده نمود که نقل قول به دو دسته‌ی بزرگ با ارجاع و بی‌ارجاع تقسیم می‌شود. بینامتنیت پنهان شده یا غیرصریح، معادل حضور پنهان یک متن در متن دیگر است؛ این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایلی فرا ادبی دارد و سرقت ادبی–هنری یکی از مهمترین انواع بینامتنیت غیرصریح تلقی می‌شود. سرقت ادبی–هنری، استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و بدون ذکر و ارائه‌ی مرجع است.(همان:۸۸)

بینامتنیت ضمنی: گاه مؤلّف متن دوم، قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل، نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت ولی این کار هیچ‌گاه به شکل صریح انجام نمی‌گیرد و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود یعنی بینامتن ضمنی نه مانند بینامتن صریح، مرجع خود را اعلام می‌کند و نه مانند بینامتن پنهان شده، سعی در پنهان‌کاری دارد و به همین دلیل در این نوع بینامتنیت، مخاطبان خاصّی که نسبت به متن مبدأ/ متن نخست مورد استفاده‌ی مؤلّف متن دوم آگاهی دارند،متوجّه بینامتن می‌شوند؛ مهمترین اشکال این بینامتن: کنایات، اشارات، تلمیحات و...است.(همان:۸۹)

٤. ١.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در متن «القصب هو الأصل»

در این سروده، نی، نماد و رمز سومری و عراقی اصیل ساکن در میانرودان به عنوان نخستین کانون تمدن است و شاعر با بازگویی و تکرار عبارات «إنه القصب/ یقول الرب» افزون بر تأکید بر اصالت و دیرینگی تمدّنی این منطقه از این تکرار در بافتی آیینی جهت آفرینش فضایی اساطیری و تبیین ارجمندی جایگاه سومر در تاریخ و اساطیر میانرودان بهره گرفته است. «قصب» نماد تمدّن سومر و سومریان است که به خاطر این همه ویرانگری و نابودی، ناله سر داده است.

در این شعر–نگاره، نظر به این‌که از دیرباز، آب/ ماء، سمبول جاودانگی، پاکی، تطهیر و تقدّس بوده است پس از مرگ این نخستین سازه‌ی آفرینش با خشکاندن تالاب‌ها و نِی‌هایش مخاطب با برپایی سوگباری و مراسم عزاداری روبرو می‌گردد و بازگویی و تکرار رنگ سیاه در این بخش در خدمت آفرینش ایماژی آیینی و سمبولیک قرار گرفته است به گونه‌ای که چنین به ذهن متبادر می‌گردد که همه‌ی عناصر و سازه‌های این سرزمین با تقلید از رنگ سیاهِ مردمان اصیل این منطقه، سیاه‌جامه‌ی سوگباری و عزا بر تن کرده‌اند حتّی ستارگان آسمان. در پایانه‌ی این متن با کاربست نام خدای سومری «انلیل» در اساطیر میانرودان، شاعر به بازنمایی آغاز آفرینش پرداخته است و در فراگشتی نمادین برای توصیف اختناق حاکم بر عراق و شرایط دشوار آن در حال حاضر به فراخوانی هوا–خدای «انلیل» و توصیف احساس خفگی حاکم پرداخته است؛ همان گونه که انسان‌شناس مشهور، برانیسلاو مالینوفسکی نیز از پیوند «اسطوره و پراگماتیسم» سخن گفت بر این بنیاد که اسطوره با جهان واقعی در ارتباط است و هدفش، محقق ساختن پایانی کارکردگرا و عملی است و مقصود از بازگویی و روایت اساطیر، ریشه‌دار ساختن عادات طایفه‌ای مشخص یا پشتیبانی از روی کار بودن یک قبیله، خانواده یا رژیم است (صدیقی ،١٤٠٠: ٧٣).

«القصب هو الأصل»

آستانه‌ی متنیِ عنوان در این سوگ‌سروده‌ی اسطوره‌بنیاد سومری–بابِلی، جمله‌ی اسمیّه‌ای است معادل: «نِی، اصل و بنیاد است.» که به رمزگشایی از ایماژ «نِی» و شرح نمادگرایی «نیزارهای» نمود یافته بر آستانه‌ی متنی جلد کتاب پرداخته است. این شعرنگاره که با پرسش و استفهام از خاستگاه ناله‌ای شبانه آغاز گشته و از فرسنگ‌ها فاصله به گوش جان شاعر دردمند رسیده است، در مجموع از ۳ بند نسبتاً کوتاه تشکیل شده است. در ٦ سطر نخست بند اوّل و ۳ سطر پایانی آن، تک‌واژه‌ی «نِی»/ «قَصَب» که نخستین واژه‌ی این آستانه‌ی متنی نیز هست با ٤ بار بازگویی و تکرار ضمن هم‌نشینیِ پیوسته در همه‌ی نمونه‌ها با تک‌واژه‌ی رابا/ «بزرگ‌خداوندگار شکوهمند»/ ربّ به ارجمندترین موتیف اصلی مورد توجّه شاعر بدل شده است و شایان درنگ است که درست مانند گِل‌نوشته‌های سرشار از یاد و نام خدایان اسطوره‌های سومری، واژه‌ی «ربّ» ۵ بار بازگویی شده است. در سطر نخست از بخش دوم بند نخست نیز شاعر، دست به آفرینش ایماژی زیبا از حرکت یکی از هورنشینان بر پهنه‌ی آب برکه زده است و «نِی»/ «قصب» را به عنوان نماد سومری کنونی میانرودان یعنی عراقیان امروز به کار گرفته است که میراثداران این نیزارها و تالاب‌های کهن هستند : ما در این چکامه شاهد گونه ای بدوی گرایی فرهنگی هستیم؛ گرایش بازگشت به ریشه، روییدن بر ریشه و بازگشت به اصل. شاعر با بازگشت به گذشته افسانه ای و اسطوره‌ای ، تلاشی پیوسته و پایان ناپذیر برای آفرینش دوباره سرزمین خویش دارد (حیدریان شهری،۱۳۹۱: ٤٢).

.۱

–من هذا النائح في الليل؟/ – إنه القصب/ يقول الربّ/ – من هذا السائر فوق الماء على قدمين/ – إنّه../ إنه القصب/ يقول الربّ (كاصد، ۲۰۲۱: ٤٥)

موتیف «نِی» در متن بالا به روشنی یادآور بافتار و تعابیر اسطوره‌ی توفان در گِل‌نوشته‌ای بابِلی است که متأثّر از متن سومری پدید آمده است: «آنو» سخنشان را به کلبه‌ی «اوتناپیشتیم» برد:/ کلبه‌ی نِی ای کلبه‌ی نِی، دیوار ای دیوار/ کلبه‌ی نِی گوش کن و تو دیوار بیندیش/ ای مرد «شوروپاک» ای فرزند «اوبارا توتو»/ خانه‌ات را درهم بکوب و با چوب‌های آن، یک کشتی بساز(السوّاح، ۱٤۰۰: ۱۸۵)

و «اوتناپیشتیم» این کَپرنشینی که در متن بنیاد بابِلی با عنوان «کلبه‌ی نی» مورد خطاب قرار گرفته است نیای جاویدان گیلگمش در بهشت دیلمون در سرزمین سومر است: در أهوار، در برکه‌های کهن جنوب عراق که سرزمین نیاکان و پدران سیه‌چرده‌ی سومری شاعر است، او با به تصویر کشیدن وزش باد در دل شب بر این نیزارهای انبوه و بازتاب یافتن نوایی شبیه به ناله، در این متن، پنداری از زبان این تمدّن کهنی که در هیأت «نِی» نمود یافته است در دل شب، دردمندانه بر وضعیت پریشان خویش و بر هورنشینان ناله سر داده و شِکوه‌ها دارد: از این آتش‌هایی که «آتش مقدّس جاویدان آسمانی» نیست که پرومته‌اش از خدایان ربود و در اختیار انسان گذاشت و با این کار، شکنجه و نفرین ابدی خدایان را به جان خرید و نه «آتش مقدّس زرتشت» است و نه «آتش مقدّس معابد کهن» و نه «آتش افروخته‌ی سخاوتمندان عرب در تاریکی شب»؛ بلکه آتش‌های ویرانگری است که دهکده‌های جنوب عراق را از هر سو در میان گرفته است و استعاره است از آتش زدن نیزارهای اهوار جهت استحصال نفت و گاز که خاکستر و دود سیاه ناشی از این آتش‌ها چون نشان سوگباری بر رخسار و بر جامه‌های هورنشینان و بومیان ساده‌دل این سرزمین دیرین می‌نشیند:

-و هذه النار القادمة/ ترى أين تخبئها؟/ أين تخبئها؟/ أيها الربّ/ – في القصب ... في القصب/ يقول الربّ(كاصد، ۲۰۲۱: ٤٥)

در بند دوم این شعر–نگاره نیز خواننده باز هم با کاربست آرایه‌ی بلاغی «تکرار» روبرو می‌گردد ولی این‌بار مانند «قصب» و «ربّ» تکرار تک‌واژه نیست بلکه با ۳ بار تکرار جمله‌ی اسمیّه‌ی «الماء یئنّ»، ناله‌های آب برکه‌های خشکیده‌ی جنوب عراق بسان بازگویی ترجیع و جمله‌ی سوگ و عزا درپی ایماژ حضور سوگباران و عزاداران سیه‌پوش با کاربست وصف ثابت «سوداء»/ سیاه برای موصوفی متغیّر که هر بار یکی از اجزاء و عناصر این سرزمین است؛ بار نخست، در بافتی تلخ و طعن‌آمیز، سوگباری و تعزیه به نیروهای رژیم صدّام نسبت داده شده است که با کفش‌هایی سیاه در این منطقه حاضر شده و به دستور صدّام به خشکاندن این تالاب‌ها دست یازیدند، بار دوم، این هورنشینان و ساکنان سومری برکه‌های خشکیده ی کهن هستند که برای عزاداری، سیاه‌جامه‌ی سوگ بر تن کرده‌اند و بار سوم، عزاداران سیه‌پوش، ستارگان آسمان هستند از باب اشاره به آشنایی سومری‌ها با ستارگان آسمان و بیان این واقعیت که نخستین‌بار، سومری‌ها بودند که بر بنیاد شناخت ستارگان هفتگانه‌ی آسمان، با در نظر گرفتن و شمارش هفت روز پشت سرهم و متوالی، أسبوع یعنی هفته را ابداع کردند ولی در پایان این بند، سراینده‌ی دور از این میهن دیرین و دارای پیشینه‌ی تمدّنی و طبیعی درخشان با لحنی سرشار از سوگباری و اندوه از زبان نیِ جداافتاده از اصل خویش در نیستان می‌پرسد:خدایا در غربت و تنهایی من چه کسی بر من، سوگباری خواهد کرد؟:

.۲

الجنود بأحذيةٍ سوداء/ (الماء يئنّ)/ البدو يسيرون بأردية سوداء/ (الماء يئنّ)/ النجوم تطلّ بوجوهٍ سوداء/ (الماء يئنّ)/ من يقيم العزاء لي/ أيها الربّ؟(کاصد، ۲۰۲۱ : ٤٦)

در پایانه‌ی این شعر–نگاره، عبدالکریم کاصد با فراخوانی اسطوره‌ی بنیاد «آفرینش سومری» از دل گِل‌نوشته‌های سومری میانرودان در یادسپار و خودآگاه اساطیری خویش، هم‌گاه با بازآفرینی سوگباری برکه‌های کهن زادگاهش در جنوب عراق به بازنمایی اسطوره‌ی آفرینش دختر و پسر نخستین آب یعنی ایزد–بانو «نمو» پرداخته است که عبارت بودند از: «ایزد «آن/ آنو/ آنوم» و ایزد–بانو «کی» که در آغاز، این دو به یکدیگر، پیوسته بودند و از مادرشان «نمو» جدا نمی‌شدند و پس از زاده شدن هوا–خدای «انلیل» بود که وی پدرش «آن» را بالا برد و شد آسمان و مادرش «کی» را پایین آورد و شد زمین و هوا–خدای «انلیل» نیز در فضای پدید آمده در میانه‌ی آسمان و زمین قرار گرفت.»(السوّاح،۱٤۰۰: ۵۷–۵۵):

.۳

إنليل/ السماء تلتصق بالأرض/ ثانية/ إنليل/ السماء تنطبق على الأرض/ إنليل/ أنا أختنق(کاصد، ۲۰۲۱ : ٤٦–٤٧)

٤ .۲.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در متن جوامیس

آستانه‌ی متنی عنوان، تک‌واژه‌ی «جاموس» است معادل «گاومیش» و شکل معرّب این نامِ مرکّب فارسی که در زبان عربی در قالب ساخت جمع مکسّر «جوامیس» جمع بسته شده است؛ گاومیش جانوری است که تنها در برکه‌ها و تالاب‌هایی که نیزارها درمیانشان گرفته است یافت می‌شود و بیشتر در این‌گونه آب‌ها زندگی می‌کند. شاعر در این سروده، مخاطب را به تماشای تصویری بهشت‌آیین و یوتوپیایی از برکه‌های کهن زادگاهش می‌برد، برکه‌هایی کهن با آب‌های فیروزه‌ای درخشان در واحه‌ی میان نیزارهای قهوه‌ای و سبز درحالی‌که چند گاومیش بزرگ درون این برکه‌های خیال‌انگیز دیده می‌شوند. در بخش نخست این شعر–نگاره، شاعر از یک‌سو به تصویر فرود آمدن گاومیش‌ها در

آب‌های برکه می‌پردازد و از سوی دیگر، سوار شدن خویش بر پشت این گاومیش‌ها را به نمایش می‌گذارد درحالی‌که در فضایی آرمانی از اشتیاق خویش از آغاز سفری رؤیایی به دل اساطیر خدابنیادِ سومری بر پشت این گاومیش‌ها سخن می‌گوید و رو به این گاومیش‌های اساطیری در حالی‌که خدایان/ آلهۀ را عطف به خانواده و خویشان خویش نموده و فاصله و حائلی میان خدایان و انسان قائل نشده است می‌گوید:

الجواميس تهبط/ أهبط/ فوق ظهور الجواميس/ أين ترى سوف تمضين بي/ يا جواميس أهلي/ وآلهتي؟(کاصد، : ٢٠٢١: ٤٨)

این نگاره برای مخاطب آشنا به فضای اساطیر میانرودان به منزله‌ی ایماژی اسطوره‌بنیاد است که یادآور صحنه‌ی «نبرد گیلگمش و گاو آسمانی» در اسطوره‌ی سومریِ بنیاد و اسطوره‌ی بابِلی پس از آن است «هنگامی که گیلگمش، ابراز عشق و اظهار دلدادگی خدا–بانو «اینانا»، دختر خدای «آن» ایزد آسمان‌ها را نمی‌پذیرد و «اینانا» نرگاو آسمانی را از پدرش می‌گیرد تا او را برای نبرد با گیلگمش و شکست دادنش به زمین بفرستد و سرانجام به روایت متنِ بابِلی، گیلگمش با همکاری دوستش «انکیدو» بر نرگاو آسمانی پیروز می‌شود.» (السوّاح، ١٤٠٠: ٢٤٧) آن‌چه هم در سطرهای آغازین و هم در دو سطر پایانی این شعر–نگاره، رنگی اساطیری به بافتار شعر بخشیده است تکرار تک‌واژه‌ی ارجمند «آلهۀ» جمع مکسّر «إله» یعنی خداست و کاربست گسترده‌ی این تک‌واژه در قالب جمع مکسّر «آلهۀ»، شاخصه‌ی متون اساطیری سومری است که در بخش آغازین این نگاره‌ی شعری ٣ بار تکرار و بازگویی شده است: بار نخست در خطاب «يا جواميس أهلي وآلهتي؟» بار دوم با اسلوب انشائی دعا در قالب «سلامٌ لمائك أيتها الآلهة» که تعبیر دعایی «سلام لمائک أيتها الآلهۀ»: «سلام بر آب‌هایتان ای خدایان کهن» بی‌تردید برای کسی که اساطیر میانرودان را می‌شناسد یادآور و تداعی‌کننده‌ی ساخته شدن نخستین خانه‌ی خدایان در این سرزمین به دست خداوندگار «إآ/ آنکی» بر فراز آب‌های شیرین و بر روی جنازه‌ی خدای «آپسو» می‌باشد:

«...پس از آن‌که «إآ» دشمنانش را شکست داد ...خانه‌ی خود را «آپسو» نام نهاد و تقدیسش کرد و در آن‌جا برای خویش، تالاری ساخت...و خدای «مردوک» در دل «آپسو»ی مقدّس زاده شد...مردوک لب به سخن گشود و گفت: من بر فراز ساختمان «اشارا» برای خویش، خانه‌ای و پرستشگاهی خواهم ساخت و هنگامی که شما خدایان برای گردهمایی از «آپسو» بالا می‌روید آن‌جا برای پذیرایی از شما باز خواهد بود و من این پرستشگاه را «بابِل» می‌نامم یعنی دروازی خدایان»(همان: ٨٤ و ١٠٣)

و سومین بار، بازگویی و تکرار تک‌واژه‌ی «آلهة» در سیاقی تفکّربرانگیز و با ارائه‌ی تصویر معبدی بزرگ است که از دوران شکوفایی و اوج تمدّن سومری برجای مانده است و در روایت گِل‌نوشته‌های میانرودانی، جایگاهی برای گردهمایی و نشست‌های خدایان بوده و به گونه‌ای، تالار خدایان به شمار می‌رفته است ولی اکنون به متروکه‌ای ویران بدل گردیده است که هیچ نشانی از حضور انسان و پرستش و عبادت خدایان در آن به چشم نمی‌خورد و شاعر، سرگشته از این دیگرگونی تاریخی با طرح استفهامی انکاری از این سرگشتگی و حیرت فرهنگی خویش پرده برمی‌دارد که این تصویر با حدیث «مساجدهم عامرة وهی خربة» برای خواننده‌ی آگاه، دارای نوعی پیرامتنی درونی غیرصریح است از آن‌رو که تا امروز، ویرانه‌ها و خرابه‌های زیگورات‌های سومری که روزگاری برای پرستش خدایان در این منطقه برافراشته شده و از شکوه ویژه‌ای برخوردار بوده هنوز برجای است:

معبدٌ كبير/ يغصّ بآلهة/ فأين البشر؟(کاصد، ٢٠٢١: ٤٩–٤٨)

در سطور پایانی این شعر–نگاره شاهد آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر» هستیم با یک تراگونگی و تغییر از اسطوره و خدایان متعدّد اسطوره‌های سومری به دین و بینش ابراهیمی و توحید و یکتاپرستی؛ شاعر در ۱۰ سطر آغازین از بند نخست این شعر–نگاره در هر سه جایی که از خداباوری سخن گفته است برای نشان دادن چندخدایی و تعدّد خدایان در باورهای اساطیری از ساخت جمع مکسّر «آلهة» بهره گرفته است ولی در پایانه‌ی متن تنها لفظ «الله» یعنی خدای یگانه و یکتا را که اکنون دیگر در این برکه‌های کهن، معبدی برایش ساخته نشده به کار گرفته است تا نشان دهد سیر و تطورِ خداباوری در میان این هورنشینان سومری‌تبار و ساده‌ی بدوی تا بدان‌جا رسیده است که درون کپرهای نی‌ساخته‌ی خویش در این منطقه‌ی دورافتاده، خداوند را پرستش می‌کنند؛ آرایه‌ی طباق/ تضادّ به کار رفته در ایماژ پایانی این شعر–نگاره میان سازه‌ی وصفی «الکوخ النائی»/ کپر دورافتاده و شبه‌جمله‌ی خبری «قریبا منک»/ نزدیک تو ای خدا– که اوّلی در توصیف کپرهای دور از تمدّن جدید هورنشینان و دومی در توصیف احساس نزدیکی خداوند است– به همراه آفرینش گونه‌ای آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر» که میان آخرین واژه‌ی بند پایانی متن یعنی «الله» و آخرین واژه‌ی بند نخست متن یعنی «آلهة» در سطح گسترده‌ای، بر بلاغت متن افزوده و تأثیر این تصویر را دوچندان ساخته است و چنان‌که گفته آمد ارجمندتر از این بلاغت تصویر رسیدن انسان کهن این منطقه از «چندخداپرستی» به «یکتاپرستی» است:

في هذا الكوخ النائی/ كم أبدو منك قريبا يا الله (همان: ۵۰)

٤. ٣. تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در سروده‌ی «قصب»

گزینش دوباره‌ی «قصب» برای آستانه‌ی متنی عنوان، نشاه‌دهنده‌ی تلاش سراینده جهت بازآفرینی و تأکید دوباره‌ی او بر «نی» به عنوان سازه‌ی اصلی زندگی در برکه‌های کهن جنوب عراق است. وی در آغاز این شعر–نگاره با آفرینش یک ایماژ ناب از شور و جست و خیز و بازی کودکان کپرنشین جنوب عراق بر سطح آب برکه‌ها، ماهِ فروزان کودکیِ خویش را که در پس غبار حزن‌انگیز غربت، دور از میهن در محاق گردید به سوگ نشسته است و با کاربست «أقف»: می‌ایستم در ساخت «متکلّم وحده»/ اوّل شخص متکلّم آن هم پس از توصیف نومیدانه‌ی حالت بی‌کسی خویش در غربت با کاربست حال جامد مؤوّل به مشتقِ «وحدی» در برابر فعل جمع «یسیرون»: جست و خیز می‌کنند که به جمع مکسّر معرّفه‌ی «الأطفال» یعنی کودکان اهوار برمی‌گردد همزمان به آفرینش چهار تصویر متضاد پرداخته است که در قالب «کودکانِ ساکنِ اهوار در برابر شاعرِ میانسالِ مهاجر»، «شور و پویه و بازی کودکانه‌ی آن‌ها در برابر شکسته‌دلی و ایستایی و توقّف خویش»، «انجمن صمیمانه‌ی کودکان در برابر تنهایی شاعر مقیم غربت» و «آب‌های آشنا و آرامش‌بخش تالاب‌های میهن در برابر خشکی‌های دلتنگی‌آور و بیگانه‌ی غربت» نمود یافته است که«آن خشکی» نماد هجرت و دوری‌اش از زادگاه مادری و «این آب‌ها» نماد میهن آرمانیِ اساطیری اوست؛ زیرا که در اسطوره‌های بنیاد سومری، آب از عرش هبوط می‌کند و قلمرو حکومتی بسیاری از خدایان سامی نیز بر روی آب است. بدانسان که در باورهای آنان آب حیات همان آب جادویی است که مرده را زندگی می‌بخشد و در بسیاری از داستان‌های آنان، قهرمانان با آب که از چاه یا برکه آورده می‌شود، حیات دوباره می‌یابند(زارعی و دیگران ،۱۴۰۱: ۹۰)

الأطفال يسيرون على الماء/ وحدي/ أقف على اليابسة(همان: ۵۱)

در بخش بعدی این سروده، شاعر با جابه‌جا نمودن و قلب تصویری رنگ آسمان و زمین در تالاب‌های جنوب عـراق، توانسته است ایماژی یوتوپیایی، بکر و نوآیین پدید آورد:

الارض زرقاء/ أنظر...!// والسماء من القصب (همان)

ایماژی برساخته از زمینی آبی به رنگ آبیِ آسمان و آسمانی آشنا و دیرین به رنگ نِی؛ در این نگـاره‌ی بهشـت‌آیـین، همه‌چیز رنگ سومر باستان را دارد: زمین پاک و زیبای برکه‌ها با آن آب‌های آبی روشـن و درخشـان بـه رنـگ آسـمان اسطوره‌های سومری است و آسمانشان از جنس «نِی» که اصیل است و دیرین است و نـاب اسـت و نمـاد تمـدّن کهـن سومر؛ این ایماژ افزون بر بلاغت شگرف نهفته در آن یادآور اسطوره‌ی آفرینش سومری است :

«در آغاز، هیچ هستنده‌ای جز آبی که زندگی از آن سرچشمه گرفته، نبود و در میانه‌ی این آب، جزیـره‌ی خشـکی بـه شکل یک کوه پدیدار گشت که ستیغش، آسمان و پایه‌اش، زمین بود.»(السوّاح، ١٤٠٠: ٥٦) و در اپیزود بعدی، شاعر به روشنی به بازنمایی فضای اساطیر سومری در برکه‌های کهـن سـرزمینش پرداختـه اسـت ؛« زیـرا در فرهنـگ اسـاطیری سومری آب به معنای رازآموزی ، باززایی، جاودانگی، گوهر ازلی و عنصر حیات است. در تـاریخ ادیـان ایـن تمـدن، آب دربردارنده مفهوم حیـاتی دوبـاره اسـت» ؛ (زارعـی و دیگـران ،١٤٠٠: ٦٢) بـدین سـان شـاعر در بـافتی تلمیحـی، خداباوری‌های نخستینی که در آثارِ برجای مانده از تمدّن‌های باستانی میانرودان از نام خـدایان متعـدّد سـومری و بـابلی سخن می‌گفت را تبیین نموده است چنان‌که گویی هم‌اکنون پشت این نیزارهـای بلنـدی کـه گِرداگِـرد آب‌هـا بـه جـای آسمان نشسته‌اند و از پس انبوهی آن‌ها، چشم را یارای دیدن آبیِ آسمان نیست خدایانی سومری به سخنان او گوش فرا داده‌اند:

وراء القصب/ آلهة/ تصغي(كاصد، ٢٠٢١: ٥١)

در دو بخش بعدی این نگاره‌ی شعری، شاعر در تصاویری آب‌بنیاد، همه‌ی هستیِ خویش را گرچه فرسنگ‌هـا دور از میهن و گرچه در غربت با کاربست تشبیهی بلیغ از گونه‌ی مبتدا و خبر به آبِ زندگی‌بخشی مانند کرده است کـه مـاهیِ میهن و همه‌ی سازه‌ها و کائنات آن را در آسمان و زمین و برکه‌هایش نگهدار خواهد بود:

سأقول لتلك السمكة التي تمرّ/ أنا ماؤك الذي يَحِنّ/ الطائر السابح في الهواء/ يحطّ مَلاكا/ فوق الماء (همان: ٥٢)

زندگی ماهی به عنوان نماد بارآوری، زایایی و استمرار این کهن‌دیار و این خاستگاه تمـدّنی نخسـتین بـه آب وابسـته است و شاعر، نمود، نماد و جلوگاه عشقی نوستالژیک و اوج احساس تعلّق و وابستگی به میهن است و تنـدیس تمنّـای حاصلخیزی و جاودانگی‌خواهی و ماندگاری آن، که هم ماهیان برکه در بسـتر آرامشـش شـنا مـی‌کننـد و هـم پرنـدگان آسمان، هم‌چون فرشتگان بر سطح آرام درخشانش فرود می‌آیند و شاعر پس از سال‌ها دوری از میهن، اکنون هنگام گـام زدن در این بهشت گمشده‌ای که دیرگاهی است از مقابل دیدگانش نهـان گشـته اسـت حتـی در تـاریکی شـبانه نیـز از تماشای زیبایی‌های طبیعتش سیر نمی‌شود :

الطريق الذي حُذّرتُ/ كم يبدو جميلاً/ في الليل(همان)

در سطر پایانی این شعر–نگاره ضمن تلمیحی به ضرب المثل رایج «مع ورور!» در یک بینامتنی غیرصـریح بـا میـراث فولکلور یمنی از سفر بی‌بازگشت و هجرانِ پایان‌ناپذیر خویش در غربت لندن خبر می‌دهد!

٤.٤.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت صریح در سروده‌ی «آنکی»

قال إله الحکمة آنکی/ «یاکوخ القصب! یاکوخ القصب!/ اسمع یاکوخ القصب!/ یا جدار! یا جدار!/ انتبه یا جدار!»/ اهدم بیتک وابن قارباً! (همان: ٥٦)

آستانه‌ی متنی عنوان این سروده، تک‌واژه‌ای است که از سیاهه‌ی نام‌های خدایان اساطیری سومر برگزیده شده است و چنان‌که از شرح کوتاه شاعر در سطر نخست نیز پیداست از حیث نشانگری و دلالت زبانی، معادل خدای سومری «إآ/ إئا» به معنای «خدای خِرد و فرزانگی» می‌باشد که در برخی متون بابِلی با نام «إنکی» از او سخن رفته است. شاعر با گزینش این نام نشان می‌دهد که متن پیش‌روی مخاطب، بی‌تردید دربردارنده‌ی یکی از انواع سه‌گانه‌ی بینامتنیت بر بنیاد نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت خواهد بود که نظر به قرار دادن بخش آغازین و اصلی متن در گیومه و ذکر ارجاع به «ملحمة جلجامش»/ «حماسه‌ی گیلگمش» در پاورقی، این بینامتنیت از گونه‌ی صریح و اعلام شده و در پیوند مستقیم با بخش زیر از گِل‌نوشته‌ی یازدهم از سلحشورنامه‌ی بابِلی گیلگمش در توصیف «اسطوره‌ی توفان» است که خود در این بخش، وامدار اسطوره‌ی سومری توفان می‌باشد:

«یاکوخ القصب یاکوخ القصب، جدار یا جدار/ إصغ یاکوخ القصب و تفکّر یا جدار/ رجل شوریباك یاابن أوبارا–توتو قوّض بیتك وابن سفینة» (السوّاح، ١٩٩٦: ١٦٣)

این چکامه درحقیقت جهشی بیرون از مفاهیم ایستای موجود است. واژگان پویه و گذر هستند و با گذر از دوره و گذشته همراه است (صدیقی،٢٦٠: ١٣٩٨). دگرگشتگی شعر–نگاره‌ی جدید نسبت به متن اسطوره‌ی بابِلی توفان از یک‌سو در کاربست فعل امر «إسمع» به‌جای «إصغ» و فعل امر «انتبه» به جای «تفکّر» توسّط عبدالکریم کاصد می‌باشد و از سوی دیگر در کاربست فعل امر «إهدم» به جای «قوّض» و مفعولٌ‌به «قارب« به جای «سفینه» در حالی‌که از جهت وزن شعری، کاربست سفینهٔ نیز ممکن بوده است؛ این جایگزینی آخر در نگاه نخست به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که شاید شمار مسافران کشتی نجات، کاهش یافته که شاعر به جای اصطلاح «سفینه» معادل کشتی از اصطلاح «قارب» معادل قایق بهره گرفته است ولی با دیدن دو سطر پایانی این متن آستانه‌ای و مشاهده‌ی تراگونگی و تغییر متن مقصد نسبت به متن اسطوره‌ی توفان بابِلی و به قرینه‌ی استفهام انکاری که شاعر نیک می‌داند پاسخ به پرسش او از زمان دقیق ساخت «کشتی نجات» به حکم قرائن معنوی و لفظی متن: «هیچ‌گاه» است زیرا در متنِ بابِلی، پس از مشخص شدن زمان دقیق ساخت کشتی و بیان مشخصات کشتی از سوی خدایان، ساخت کشتی آغاز می‌شود (همان: ١٦٥–١٦٤) ولی در متنِ نوساخته و دگرگشته‌ی این شاعر عراقی مهاجر دو نکته‌ی منفی وجود دارد: از یک‌سو، خانه‌اش را خراب کرده است و آواره‌ی غربت گشته است تا شاید از آن‌جا بتواند به دور از چشم نیروهای رژیم وقت با تمام وجود برای رهایی، نجات، آزادی و سربلندی این میهنِ آبایی گام بردارد و فرزندان میهن را رهایی بخشد و از سوی دیگر این آرمان هرگز محقّق نگشته است و شاعر در غربتِ خویش و به دور از زادگاهش، سرگشته و حیران چشم بر راه رسیدن پیغام و آغاز حرکت رهایی‌بخشی است ولی با طرح استفهامی انکاری در آخرین سطر و خطاب قرار دادن «إنکی» خدای فرزانگی در اساطیر بابِلی در پرتو کاربست آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر»، نومیدی و یأس خویش از عملی شدن این آرمان را به تصویر می‌کشد:

هدمتُ بیتی ولم أبنِ القارب/ متی أبنی القارب یا أنکی؟(کاصد، ٢٠٢١: ٥٦)

و دریافت و تفسیر خاستگاه این نومیدی، تنها در پرتو خوانش متن بعدی یعنی «فی جنوب العراق» که به نظر می‌رسد گونه‌ای «تذییل» و متنِ مکمِّل و متمِّم شعر «آنکی» است امکان‌پذیر می‌باشد؛ در این شعر نسبتا کوتاه، سراینده رازِ نومیدی فراگیر خویش را از امکان رهایی و نجات و رستگاری عراق در به نمایش می‌گذارد و در سطور پایانی، آه حسرت از نهاد برآورده با خود زمزمه می‌کند :

الأیائل انقرضت/ الأسود انقرضت/ الحمرُ الوحشیة../ –یا للخیبة–(همان: ۵۷))

نتیجه

بررسی ترامتنیت و خوانش و تحلیل نمونه‌های پیرامتنیت و انواع بینامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد حکایت از آن دارد که پیرامتن‌ها در طرح رو و پشت جلد، آستانه‌ی عنوان، زیرعنوان، صفحات شناسنامه، پیش‌گویه‌ی آغاز و در آستانه‌های متنی عناوین سروده‌های این نگاشته از گونه‌ی پیرامتن‌های مؤلّفی است یا پیرامتن‌های انتشاراتی است تا پیرامتن شخص دیگر. هم‌چنین از میان سه گونه‌ی بینامتنیت مطرح در انگاره‌ی ژنت، دو گونه‌ی صریح و ضمنی در آثار این ادیب قابل بازیابی، بررسی و تحلیل است.

از سوی دیگر تحلیل نمونه‌های پیرامتنیت و انواع بینامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد نشان‌دهنده‌ی کاربست آگاهانه‌ی دو نوع قرینه توسّط شاعر است؛ این قرینه‌ها تنها لفظی یا تنها معنوی نیستند بلکه در بخش پیرامتن‌ها، قرینه‌ها، ایماژیستی است و با کاربست نمادین رنگ‌ها به نگارگری و تصویر بهشت گمشده‌ی سومری می‌پردازند؛ دسته‌ی دوم در بخش بینامتن‌ها، قرینه‌های کلامی بازآینده و تکرارشونده‌ای هستند که در پرتو آن‌ها، تک‌واژه‌ای در قالب موتیف و ترجیعی بنیادین و کلیدی در سراسر متن یک یا چند شعر هم در آستانه‌ی عنوان و هم در آستانه‌ی زیرعنوان یا همان عنوان فرعی و هم در اندرونه‌ی سروده، بازگویی و تکرار می‌شود. بافتار تجلّی و نمود این گونه از قرینه‌های کلامی یا بینامتنیت ضمنی است مانند سروده‌های «القصب هو الأصل»، «جوامیس» و «قصب» یا بینامتنیت صریح می‌باشد مانند دو شعر کوتاه «آنکی» و «فی جنوب العراق» أمّا بینامتنیت غیر صریح در سروده‌های عبدالکریم کاصد، نمودی نیافته است.

از حیث ساختار نحوی آستانه‌های متنی، عنوان «القصب هو الأصل» جمله‌ی اسمیه است و سه عنوان «جوامیس»، «قصب» و «آنکی» نیز هر سه اسم می‌باشند بدانسان که عنوان «فی جنوب العراق» نیز شبه جمله‌ای است برساخته شده از حرف جرّ «فی» و سازه‌ی اضافی «جنوب العراق» که از دو اسم مضاف و مضافٌ إلیه پدید آمده است؛ به بیان روشن تر تمام آستانه‌های متنی یاد شده، اسم‌بنیاد هستند و این امر، حکایت از گرایش سراینده و تعمّد او به گزینش اسامی به عنوان بیشتر عناوین و آستانه‌های متنی خود دارد از آن‌رو که اسم دارای نشانگری و دلالت ماندگاری، بقاء و ثبوت است و حکایت از عدم تغییر و دگرگونی دارد. این طیف گسترده از آستانه‌های متنی در این سروده‌ها و دیگر سروده‌های کاصد، تعبیری است از باور درونی شاعر و علاقمندی او به حفظ طبیعت بکر و دست‌نخورده و ماهیت قدیمی و کهن تالاب‌های جنوب عراق چنان‌که از آغاز آفرینش بوده‌اند تا یادگاری باشند از واپسین تصویر بازمانده از اسطوره‌ی بهشت گمشده و انگاره‌ی آرمانشهر سومری دیلمون.

کتابنامه

۱. بلال، عبدالرزاق (۲۰۰۰) .**مدخل إلى عتبات النص**، أفريقيا الشرق: الدار البيضاء.
۲. بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸). **عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص**، بيروت: الدار العربية للعلوم.
۳. معة، حسين (۲۰۰٦). **الألوان من السيكولوجية إلى الديكور**، القاهرة: مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية.
٤. الجموسی، عبدالقادر (۲۰۰۷). **الشاعر خارج النص، حوار الفكر والشعر والحياة**، المغرب: المطبعة السريعة.
٥. جينيت، جيرار (۱۹۹۷). **خطاب الحكاية، بحث فی المنهج، ترجمه محمد معتصم وآخرون**، القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.
٦. حماد، حسن محمد (۱۹۹۷) **تداخل النصوص في الرواية العربية**، مصر: الهيئة المصرية للكتاب.
۷. فرج عبدالباقی (۲۰۱۱) **عبدالكريم كاصد، من الحقائل الى رقعة شطرنج**، تموز للطباعة والنشر.
۸. الخطيب، عبدالله (۲۰۰۸).**النسيج اللغوی فی روايات الطاهر وطار**، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع.
۹. السوّاح، فراس (۱٤۰۰). **نخستین کنجکاوی خرد، پژوهشی در اساطیر شامات و میانرودان**، برگردان، نقد و تحلیل: صدیقی و حیدریان شهری، تهران: جامی.
۱۰. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، ج ۳ و ٤، تهران: جیحون.
۱۱. الصقر، اياد محمد (۲۰۱۰). **فلسفة الألوان، عمان، الأردن**: الأهلية للنشر والتوزيع.
۱۲. عبدالهادی، عدلی (۲۰۱٤). **مبادیء التصميم واللون**، عمان، الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
۱۳. عبيد، كلود (۲۰۱٤). **الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها**. مراجعة والتحقيق محمد حمود .ط۱.بيروت:مجد الموسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع .
۱٤. قدور، عبدالله ثانی (۲۰۰٥) **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية فی أشهر الإرساليات البصرية فی العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع.
۱٥. كاصد، عبدالكريم (۲۰۲۱).**الأهوار الجنّة الضائعة**، لندن: للطباعة والنشر.
۱٦. لحميدانی،حميد (۲۰۰۳). **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا فی قراءة النصّ الأدبی**، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافی العربی،
۱۷. مختار عمر، أحمد (۱۹۹۷).**اللغة واللون**، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.
۱۸. بوغنوط، روفيه (۲۰۰۷).**شعريّة النصوص الموازية فی دواوين عبدالله حمادی**، رسالة ماجستير، جامعة منتوری: قسطنطنية، الجزائر .
۱۹. حسن عبدالسيد حسن، مكارم (۲۰۲۳).**جماليات التشكيل الفنّی فی شعر عبدالكريم كاصد**، أطروحة الدكتوراه، جامعة فردوسی مشهد .
۲۰. حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹۱). «بررسی نمادهای خیزش در سروده های خلیل حاوی». نشریه لسان مبین، سال چهارم ، شماره ۹.صص۸۳-۱۰٤.
۲۱. _____(۱۳۹۱)« بررسی تطبیقی شهرگریزی و بدویگرایی در شعر عبدالمعطی حجازی » نشریه زبان و ادبیات عربی . شماره ٦.صص۳۹-٦۲. doi: 10.22067/jall.v4i6.16281
۲۲. صدیقی ، بهار (۱۳۹۸). بازیابی نشانه های «جریان سیّال ذهن» در چکامه های ادونیس. زبان و ادبیات عربی . دوره یازدهم شماره ۱ .صص ۲۵۳-۲۸۷. Doi: 10.22067/jall.v11i1.74275

۲۳. _____(۱٤۰۰). از «استاره»ی فارسی تا «اسطوره»ی عربی؛ واکاوی ریشه‌شناسی و نشانگری «اسطوره » نشریه زبان و ادبیات عربی . دوره ۱۳. شماره ۲. صص ٦۳-۷۷. Doi :10.22067/jallv13.i2.2103- 1033

۲٤. زارعی فرزانه، بهارصدیقی و احمدرضا حیدریان شهری (۱٤۰۰). «واکاوی تطبیقی کهن الگوی آب در سروده های لمیعه عباس عماره و فروغ فرخزاد». کاوشنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۱. شماره ۱.صص ٦۱-۸٤.
Doi:10.22126/jccl.2020.3622.1911

۲۵. زارعی ، فرزانه بهار صدیقی ، احمدرضا حیدریان شهری ومحمد جعفر یاحقی(۱٤۰۱) «خوانش تطبیقی سیمای زن قهرمان بر بنیاد نظریه ی لرد راگلن خوانش اسطوره‌بنیاد دو روایت «تیامات-مردوک» و «ارنواز، شهناز-فریدون» پژوهش های ادبیات تطبیقی. دوره ۱۰. شماره ۱. صص ۷۷-۱۰۲.
Dor:20.1001.1.23452366.1401.10.1.2.1

References

Abdel Hadi, A (2014*). Principles of Design and Color*, Amman, Jordan: Arab Society Library for Publishing and Distribution.

Al-Jamousi, A (2007). *The Poet Outside the Text, Dialogue of Thought*, Poetry and Life, Morocco: Al-Matba'a Al-Sa're'a.

Al-Khatib, A (2008). *The Linguistic Fabric in the Novels of Taher Wattar,* Amman: Spaces for Publishing and Distribution.

Al-Saqr, I.M (2010). *The Philosophy of Colors*, Amman, Jordan: Al-Ahliya for Publishing and Distribution.

Al-Suwah, F (1400). *The first curiosity of wisdom, a research in the mythology of Shamat and Mianrudan*, translation, review and analysis: Sediqi and Heydarian Shahri, Tehran: Jami

Belaabed, A (2008). *Thresholds, Gerard Genette from text to context*, Beirut: Arab House for Sciences.

Bougnot, R (2007). *The Poetics of Parallel Texts in the Collections of Abdullah Hamadi*, Master's Thesis, Mentouri University, Constantinople, Algeria.

Bilal, A.R. (2000*) Introduction to the Thresholds of the Text*, East Africa: Casablanca.

Chawalet, J & Gerberan, A (1385). *Farhang Namadha*, translated by Sodabeh Fadaili, vol. 3 and 4, Tehran: Gihon.

Genette, G (1997). *Narrative Discourse, A Study in Methodology,* translated by Muhammad Moatasem and others, Cairo: Supreme Council of Culture, Cairo.

Hammad, H.M. (1997) *Intertextuality in the Arabic Novel*, Egyptian Book Authority, Egypt.

Hassan H, M (2023). Aesthetics of artistic formation in the poetry of Abdul Karim Kased, doctoral thesis, Ferdowsi University, Mashhad.

Jumaa, H (2006*). Colors from Psychology to Decoration*, Cairo: Office of Engineering Studies and Consultations.

Kassed, A. (2021). *The Marshes, The Lost Paradise*,London :London for Printing and Publishing.

Lahmidani, H (2003*). Reading and generating significance, changing our habits in reading literary texts*, Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center,

Mukhtar O, A (1997). *Language and Color*, Cairo: Alam Al-Kutub for Publishing and Distribution.

Obeid, C (2014). *Colors, their role, classification, sources, symbolism and significance*. Reviewed and investigated by Muhammad Hammoud. 1st ed. Beirut: Majd University Institution for Studies, Publishing and Distribution.

Qaddour, A, T. (2005) *Semiotics of the Image, a Semiotic Adventure in the Most Famous Visual Transmissions in the World,* Dar Al-Gharb for Publishing and Distribution.

Heydarian Shahri, A (2012). "A Study of Symbols of Uprising in the Poems of Khalil Hawi.*"* *Lisan Mobin Journal*, 4(9), 83-104.

_____(2012) A Comparative Study of Urbanism and Primitivism in the Poetry of Abdul Moati Hejazi» *Journal of Arabic Language and Literature*. 4(6) 39-62. doi: 10.22067/jall.v4i6.16281

Seddiqi, B (2019). Retrieving the Signs of the "Fluid Flow of the Mind" in the Tales of Adonis. *Journal of Arabic Language and Literature.* 11(1) 253-287

Doi: 10.22067/jall.v11i1.74275

_____(2021)From Persian "star" to Arabic "myth"; An Etymological and Denotative Analysis of "Myth*"* *Journal of Arabic Language and Literature*. 13(2). 63-77.

Doi:10.22067/jallv13.i2.2103-1033

.Zarei F, seddighi .B.& Heydarian Shahri.A (2021). "A Comparative Analysis of the Archetype of Water in the Poems of Lamia Abbas Amara and Forough Farrokhzad". *Kawsnameh of Comparative Literature*, 11(1), pp. 61-84

Doi:10.22126/jccl.2020.3622.1911

Zarei F& seddighi .B.& Heydarian Shahri.A&Yahaghi. M.J (2022) "Comparative Reading of the Image of the Heroic Woman Based on Lord Raglan's Theory of Reading the Mythology of the Two Narratives "Tiamat-Marduk" and "Arnavash, Shahnaz-Freydoun" *Comparative Literature Research*.10(1).77-102 Dor:20.1001.1.23452366.1401.10.1.2.1

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

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱۴۰۳، صص:۱۱۱-۹۴

واکاوی عناصر مثلث عشق استرنبرگ در طوق‌الحمامه ابن‌حزم اندلسی

(پژوهشی)

حسن اسماعیل‌زاده باوانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان،ایران، نویسنده‌مسئول)[1]
عبدالمبین سوری (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2408-1449

چکیده

بسیارند کسانی‌که در باب عشق سخن رانده‌اند ولی از اولین کسانی‌که بدان پرداخته است، ابن‌حزم، ادیب، فقیه و فیلسوف اندلسی؛ عالم و جامع علوم زمان خویش است؛ او در کتاب طوق‌الحمامه به صورت بی‌سابقه و بی‌مانند به‌سان روانشناسی به عشق پرداخته است و کتاب خویش را بر سی باب مشتمل نموده و بر هر بابی اسمی قرار داده و در بیان و بررسی این ابواب قلم نهاده است، در سویی دیگر یکی از اندیشمندان حوزه روانشناسی به نام رابرت استرنبرگ رئیس پیشین انجمن روانشناسان آمریکا، عشق را به سان مثلثی می‌داند که از سه ضلع «صمیمیت » «میل » و «تعهد » شکل گرفته و رابطه هریک از این اضلاع انواع عشق را شکل می‌دهند. هرچند با وجود غنای ادبیات عربی در مسأله روانشناسی عشق، هنوز به اندازه شایسته‌ای بدان پرداخته نشده، لذا جا داشت تا بدین موضوع از منظر این نظریه مهم حوزه روانشناسی پرداخته شود. نوشته حاضر تلاش نموده تا به شیوه تحلیلی– توصیفی، این نظریه را که به دیدگاه‌های ابن‌حزم بسی نزدیک است، بر کتاب طوق‌الحمامه تطبیق دهد و بدین وسیله روشن گردد که طوق‌الحمامه کدامین مؤلفه‌ها را داراست؟ وکدامیک بسامد بیشتری دارند؟ او در این اثر کوشیده به مدد تجربه شخصی خویش انواع عشق را واکاوی نموده، علل و آفتهایش را بررسی نماید. نتایج بدست آمده حاکی از آن است که عناصر «صمیمیت» «میل» و «تعهد» در کتاب به صورت چشمگیری و به طرق مختلف به شکل داستان‌گونه در لابلای اشعار آمده‌اند یا به شیوه نثر نمود یافته‌اند. همچنین یافته‌های پژوهش حاکی از انطباق این نظریه بر کتاب طوق‌الحمامه است، از سویی دیگر در خلال پژوهش عیان شد که شیدایی و عشق آرمانی از بیشترین بسامد در این کتاب برخوردارند.

کلیدواژه‌ها: ابن‌حزم، طوق‌الحمامه، استرنبرگ، مثلث عشق.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۴/۲۶ تاریخ بازنگری : ۱۴۰۳/۶/۲۶ تاریخ پذیرش:۱۴۰۳/۶/۳۱

[1]- رایانامه نویسنده مسوول:h.esmailzade@gmail.com

۱. مقدمه

پیوند میان روان‌شناسی و ادبیات پیوندی است ناگسستنی و یکی از رابطه‌های این دو، عشق است؛ عشق پدیده روانی مهمی است که پرداختن به آن از اوان خلقت آدمی بوده است و هردم صاحب نظرانی از دیرباز اندر احوالش گفته‌اند و نگاشته‌اند صواب یا ناصواب، برایش ابواب گذاشته‌اند و انواعی برایش ذکر نموده‌اند، آن را زمینی یا آسمانی دانسته‌اند و هرکه به درخور حال خویش و فهم و بینشش قلمی زده، از فیلسوف تا ادیب و از فقیه تا روانشناس و جامعه‌شناس، لذا باید توقع داشت که بین این صاحب‌نظران اتفاق‌رای وجود نداشته باشد مثلاً برخی روان‌کاوان باور دارند «عشق یک‌گونه زیست‌شناختی پیچیده است که بر امیدبستن و اطمینان‌دادن، اعتقاد، لذت و ... استوار است»(ایچ، ۲۰۰۵: ۱). و برخی دیگر به‌مانند گونزاگا و همکاران در مقاله عشق و مشکل تعهد در روابط عاشقانه و دوستی، معتقدند «لذت و میل جنسی و تولیدمثل نیز نوعی عشق است» (گونزاکا و همکاران، ۲۰۰۱: ۲۵۵). در حالی‌که مازلو خلاف آنان، میل جنسی را یک نیاز فیزیولوژیکی می‌داند که با عشق‌ورزی متفاوت است ولی وی باور دارد این میل برای استحکام بنیان‌های عشق یک ابزار قوی به‌شمار می‌رود(شولتز و شولتز، ۱۳۸۹: ۳٤۸). همان‌گونه که شماری دیگر از پژوهشگران عصب-شناس براین باورند عشق پیش‌نیاز میل جنسی نیست و میل جنسی لزوماً منجر به عشق نمی‌شود(بلومونت و همکاران، ۲۰۱٤: ۲). برخی دیگر عشق را ابزار تعهد و صمیمیّت در روابط طولانی‌مدت به شمار می‌آورند(گونزاکا و همکاران، ۲۰۰۱: ۲٥٤). اریکسون آن‌را یک نیروی بنیادی که حاصل صمیمیت سال‌های جوانی است، می‌داند و آن را مهم‌ترین مزیت انسان معرفی نموده و به عقیده او عشق یعنی یکی‌شدن دو فرد(شولتز، ۱۳۸۹: ۲۵۸). از سویی دیگر افلاطونیان براین باورند ارزش عشق والاتر از تمایلات نفسانی و فیزیکی است و اساساً رابطه متقابل ضرورت ندارد(تهران پور،۱۳۸٦: ۲٤۲-۲٤۳). اساس دیدگاه این افراد مربوط به عالم فرودین است درصورتی‌که در نظر برخی دیگر چون مولوی، عشق؛ پیوند میان عالم فرودین وعلیاست؛ او باور دارد عاشق و معشوق یکی هستند چنانکه در این رباعی می-سراید:

دستت دو و پایت دو و چشمت دو رواست — اما دل و معشوق دو باشند خطاست
معشوق بهانه است و معبود خداست — هرکس که دو پنداشت جهود و ترساست
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۲۷۹)

اما در مورد عشق فرودینی والاترین آن عشق عذری است و مهم‌ترین ویژگی‌های عشق عذری را می‌توان زمینی و انسانی‌بودن عشق، پاکدامنی در عشق، جدایی و مرگ در راه عشق دانست. این ویژگی‌ها به صورت جزئی‌نگرانه و مفصل در برخی کتاب‌های قدیم از جمله: «الزهره» ابن‌داود اصفهانی، «طوق‌الحمامه» ابن‌حزم اندلسی و «روضة‌المحبین» ابن‌قیم جوزیه آمده است(محمدزاده و همکار، ۱۳۹۳: ۱۰۷). کتاب طوق‌الحمامه گواهی زنده است از پرداختن به عشق، موضوعی بس خطیر از جانب فقیهی ظاهری و عالمی قدر، موضوعی که از آن نتوان چشم‌پوشی کرد. با توجه به اینکه سالیان متمادی است که شاعران و نویسندگان بسیاری در این زمینه قلم زده‌اند ولی غلو نباشد اگر بگوییم کسی چون ابن‌حزم[1] اندر این باب قلم‌فرسایی نکرده و کتابش در این‌باره بی‌نظیر است و بی‌بدیل. فیلسوف شهیر اسپانیایی ارتگا یی گاست اذعان دارد: «در تمدن اسلامی این کتاب از عالی‌ترین و شاهکارترین آثاری است که به موضوع عشق پرداخته است»(سعد، ۲۰۱۳: ۱۲۱۰). او علاوه بر اینکه با قلمی ادیبانه، رسا و محکم، «به دور از اصول جدل دیالکتیکی افلاطونی به دور از هرگونه تناقض‌گویی»(همان: ۱۳٦٦) چند و چون عشق را به صورت میدانی واکاوی نموده، بسیار ظریف و

ریزبینانه به بیان عشق می‌پردازد: «بدان که عشق بر جان‌ها حکمران است و فرمان می‌راند، امری است که یارای مخالفتش نمی‌رود، حدّی است که از آن فراتر نتوان پانهاد و ملکی است از آن نتوان گذشت و فرمانبرداریست که سرباززدن را نسزد»(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ٦٤). سپس به بیان مهارت خویش در موضوع می‌پردازد و می‌گوید: «من زنان زیادی دیده‌ام و چنان به اسرار شخصیتی آنان علم دارم که فکر می‌کنم کسی در این زمینه همچون من وجود نداشته باشد؛ چون من در حرمسرا و سراپرده زنان بزرگ شدم و در دستان آنان رشد یافتم. در دوران کودکی سر و کارم فقط با زنان بود. با مردها فقط در دوره جوانی که ریش درآوردم، همنشینی کردم. زنان به من قرآن آموختند و بسیاری از اشعار را به من یاد دادند و در زمینه خط مرا آموزش دادند. من اوایل نوجوانی، هم‌وغمی جز پی‌بردن به اسرار آنان و مطلع‌شدن از کارهای آنان نداشتم. من هیچ رفتاری از آنان را فراموش نمی‌کنم و فطرتا نسبت به آنان بدبین هستم (همان: ٩٦). او در این کتاب از عشق و دوستی میان دو فرد سخن می‌راند و انواع عشق را ذکر کرده به آفت‌های عشق می‌پردازد؛ سبک پرداختن به موضوع کاملا رئالیستی است، تحلیل‌های واقع‌بینانه همراه با چاره‌اندیشی‌های حکیمانه در لباس فقه و اخلاق را فراموش ننموده، او به‌سان روان‌شناسیست که هم درد را می‌داند و هم درمان را؛ لذا از همین منظر، پژوهشگران برآن شدند این کتاب او را بر مبنای یکی از نظریات مهم حوزه روانشناسی که از جانب روانشناس آمریکایی، رابرت استرنبرگ به نام «مثلث عشق» مطرح شده، مورد کنکاش قرار دهند. استرنبرگ باور دارد رابطه افراد بر اساس اضلاع «صمیمیت»، «میل» و «تعهد» شکل می‌گیرد(استرنبرگ١٣٩٦: ٥). اضلاعی که باهم مثلثی را به نام «مثلث عشق» شکل می‌دهند و عالی‌ترین نوع این عشق زمانی است که هرسه ضلع رابطه به صورت متوازن بین طرفین رابطه برقرار گردد که عشق آرمانی نام دارد ولی در صورت عدم وجود هرکدام از این اضلاع، مثلث ناقص گشته در رابطه طرفین خلل ایجاد می‌شود. ازآنجا که کتاب طوق‌الحمامه خود اثریست جامع در باب عشق، و از آنجا که شیوه پرداختن به موضوع از جانب ابن‌حزم در کتاب، حکیمانه، روانشناسانه و واقعیست، می‌توان گفت بیشتر مولفه‌ها و عناصر استرنبرگ و انواع عشق‌هایی را که معرفی نموده در خود می‌گیرد، گویی ابن‌حزم در این باب به‌سان روانشناسان امروزی می‌ماند. البته نباید از نظر دورداشت که ابن‌حزم معتقد است: «بهترین تحفه عشق، پاکدامنی و سوارنشدن بر مرکب گناه است» (ابن‌حزم، ١٤٢٦: ٢١٧)؛ لذا امروزه با اطلاع از تعامل آثار ادبی و سایر علوم می‌توان ادعا کرد بررسی این آثار با رویکردهای روانکاوانه می‌تواند دریچه جدیدی از معنا برای مخاطبین باز کند(سروش و همکاران، ١٤٠١: ٨٥).

١ . ١ . پرسش‌های پژوهش

١- کم و کیف رابطه علم روانشناسی با ادبیات و ازجمله کتاب طوق‌الحمامه چگونه است؟
٢- تجربه واقع‌گرایانه ابن‌حزم در باب عشق تا چه‌اندازه قابلیت تطابق بر نظریه استرنبرگ را دارد؟
٣- در کتاب طوق‌الحمامه کدامین مولفه‌های عشق از بسامد بیشتری برخوردارند؟

١ . ٢ . فرضیه‌های پژوهش

١- ادبیات و روانشناسی کاملاً درهم‌تنیده‌اند به‌گونه‌ای که مباحث روانشناسی در ادبیات قدیم ازجمله طوق‌الحمامه ابن‌حزم مورد توجه بوده است.

۲- بازتعریف عشق و مؤلفه‌های آن در کتاب طوق‌الحمامه برگرفته از تجربه زیسته و دانش عمیق ابن‌حزم است و با نظریه «مثلث عشق» استرنبرگ منطبق است.

۳- عناصر «شیدایی» و «عشق آرمانی» بیشترین بسامد را در کتاب طوق‌الحمامه دارند.

۱ . ۳ . روش پژوهش

شیوه انجام این جستار، توصیفی-تحلیلی است و نحوه فراهم‌نمودن اطلاعات، کتابخانه‌ای است؛ نویسندگان با مطالعه و بررسی کتاب طوق‌الحمامه و جدا نمودن هریک از بخش‌های مرتبط با نظریه کوشیدند آن را به صورت کمی و کیفی بر نظریه انطباق دهند.

۱ . ٤ . پیشینه پژوهش

با توجه به رابطه نزدیک ادبیات و روانشناسی و پیوند عشق با هردوی آن‌ها، می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

۱- محمدرضا رسولی و پریسا کیومرثی(۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در حکایت «شیخ صنعان» عطار و نمایشنامه فانتزی شیخ صنعان اثر محمدحسین میمندی» در فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی به این نتیجه رسیده‌اند که از ترکیب صمیمیّت و تعهد، عشق خدایی حاصل می‌شود ولی اشتیاق افراد به هم، نشان از شور شهوت در رابطه دارد.

۲- امید و پروانه مجد (۱۳۹۰) «نظریه مثلث عشق اشترنبرگ و انطباق آن با عقاید سعدی»، مجله زن در فرهنگ و هنر،

۳- محبوبه رشیدی ظفر و همکاران(۱۳۹۹) «بررسی مؤلّفه‌های عشق در رمان سووشون، براساس نظریهٔ مثلّث عشق استرنبرگ» پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی

٤- منی سعد (۲۰۱۳) «نظرية الحب الإنساني في كتاب طوق‌الحمامة» مجلة قطاع أصول‌الدين (JSAD)

٥- محمد سرّالعلی(۲۰۲۰) پژوهش دانشگاهی «الحبّ فی القصّ القصیرة أسعد زوجین لتوفیق الحکیم عن روبرت استرنبرغ». دانشگاه مولانا مالک ابراهیم الاسلامیه الحکومیّه مالانج.

٦- اصغر سلیمی نوه و مریم پور رضا قلی(۱۳۹٦) «تبیین نظری حب در اندیشه‌های اخلاقی ابن‌مسکویه و ابن-حزم» پژوهش نامه مذاهب اسلامی .

۷- وجیهه سروش و همکاران(۱٤۰۱) « روابط عاطفی در دو رمان « أنا أحیا » و « عادت می‌کنیم » بر اساس نظریه هرم عشق استرنبرگ» فصلنامه علمی زبان و ادبیات عربی.

با وجود پژوهش‌هایی مستقل درباب نظریه مثلث عشق استرنبرگ و کتاب طوق‌الحمامه ابن‌حزم، تاکنون جستار و نوشته‌ای دال بر انطباق این نظریه بر کتاب طوق‌الحمامه صورت نگرفته و پژوهش حاضر در نوع خود بدیع و جدید است.

۱ . ۵. معرفی طوق‌الحمامه

این اثر به یکی از جنبه‌های غریزی انسان که همان محبت و عشق است پرداخته است، کتاب بر سی باب مشتمل است؛ با ماهیت عشق و تعریف آن آغاز می‌شود سپس به ذکر نشانه‌های عشق می‌پردازد و بعد از آن انواع گونه‌های دلباختگی را بیان کرده و در باب‌های دیگر ویژگی‌ها و محاسن و معایب عشق را ذکر نموده است. مؤلف، کتاب را در عنفوان جوانی، به رشته تحریر درآورده است چراکه زمانی در میان درباریان و کنیزکان قصور بنی‌عامر زیسته و ماجراجویی‌هایی در آن ایام داشته و از هر نعمتی برخوردار و بر احوال عشاق مطلع بوده است، از جهتی دیگر کتاب بیانی صریح و بی‌پروا اما عفیفانه دارد که نتیجه تجربه شخصی نویسنده و نزدیکان اوست،« گویی که خویشتن درد و رنج عشق را چشیده و این درد را در احوال یاران خویش دیده است»(سعد، ۲۰۱۳: ١٢١٤)؛ لذا برآن شده تا تجربه خویش و دیگران را به شکلی مستدل و مستند تحریر نماید. او در این اثر در کنار پرداختن به موضوع عشق، «جانب وعظ دینی و آموزه‌های اخلاقی و تحلیل‌های فلسفی ماهیّت عشق و نیز تحلیل روانشناسانه دقیق از حال و احوال عشاق را همراه با اسلوب ادبی زیبایی و لهجه‌ای رمانتیک»(همان: ۱۲۱۹). فراموش ننموده و« توانسته با زبانی رسا و بیانی شیوا جزئی‌ترین دغدغه‌ها و ظریف‌ترین احساسات را تعبیر نماید، و تجربه زندگانی خویش را بی‌تکلف و تصنع برای مردم توصیف و احساسات خویش را به دور از مبالغه و زیاده‌روی خیال، برایشان بازگو کند»(زکریا، ١٩٦٦: ۷۵).

۲. مبانی نظری

۲. ۱. عشق

عشق مفهومی است بسیار پیچیده که اهل منطق می‌گویند نمی‌توان تعریف کامل و دقیقی از آن ارائه کرد، در لغت-نامه‌ها به معنی درگذشتن از حد در دوستی، افراط در حب از روی عفاف یا فسق، بسیار دوست‌داشتن و محبت تام آمده است. ابن‌سینا می‌گوید: «عشق عبارت از مرضی است وسوسه‌ای و به مالیخولیا شباهت دارد. سبب این بیماری آن است که انسان فکر خود را به کلی به شکل و تصویرهایی مبذول می‌دارد و در خیالات خود غرق می‌شود، و شاید آرزوی آن نیز در پدید آمدن بیماری کمک کند و ممکن است آرزو کمک نکند ولی این تمرکز فکرمتمادی سبب بیماری می‌شود»(ابن سینا، ج٤، ۱۳۷۰، ۱۳۵-١٣٦). با این اوصاف «عشق چه یک واکنش هیجانی باشد یا یک عاطفه مرکب از تمایلات جسمانی و... یا اینکه یک جاذبه فیزیکی نسبت به شخصی دیگر» (رشیدی ظفر و همکاران، ۱۳۹۹: ٤٤) باید پذیرفت که حقیقتی است انکارناپذیر که بخشی از واقعیت طبیعی زندگی آدمیان است واقعیتی که اکثریت مردمان دستکم تجربه‌ای از آن دارند.

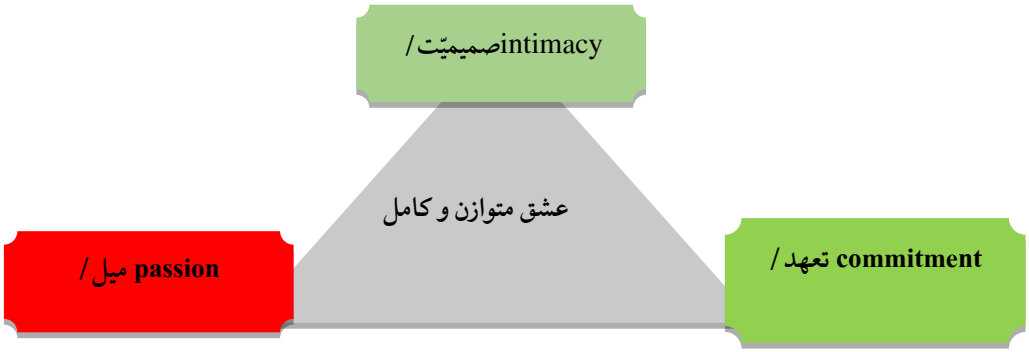
۲ . ۲ . عشق از منظر ابن‌حزم

ابن‌حزم در باب اول همچون یک فیلسوف سخن از عشق می‌راند و می‌گوید: « عشق آغازش شوخی و پایانش جدیت است معانی دقیق عشق به دلیل عظمتش غیر قابل توصیف هستند و حقیقت آن جز با مشق به دست نمی-آید»(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ۳۳). او معتقد است عشق پیوندی است میان نفوس پیش از آنکه در جسم‌های انسانی حلول نماید. او عشق‌ورزی را چندگونه می‌داند: محبت میان دو شخص به خاطر خداوند، محبت هم‌عقیده بودن، محبت خویشاوندی، محبت نیکی که در حق کسی صورت گرفته، محبت بین دو شخصی که رازی را نگه‌داشته‌اند، محبت به

خاطر لذت و کام‌جویی و در آخر محبت از روی عشق که تنها علتش همان اتصال جان‌ها و نفوس است. به باور ابن‌حزم تمام این محبت‌ها با از میان رفتن عللشان کم می‌شوند و از میان می‌روند، جز محبتی که از روی عشق است و آن تنها با مرگ پایان می‌یابد (همان: ۳۷-۳۶). ابن‌حزم برخلاف افلاطون عشق را مانند سایر امور دیگر سایه عالم مثل نمی‌داند، عشق نزد او امری است فرودینی، پیوندی است که در آن فرد دنبال مشابه خود است. اساس پیوند عشق نزد ابن‌حزم تشابه و همنوایی جان‌های آدمی است، به باور او این همگونی و همنوایی بین جان‌هاست که موجب آرامش و سکنای خاطر است و این سکنای خاطر سرّیست از اسرار الهی که کسی از آن آگاهی ندارد هرگاه این همزادی و همنوایی بین دو روح بیشتر باشد پیوند عشق محکم‌تر می‌گردد.

۲ . ۳ . استرنبرگ و مثلث عشق

رابرت استرنبرگ دانشمند و رئیس پیشین انجمن روانشناسان آمریکا، نویسنده کتاب‌های«قصه عشق» و «روانشناسی شناختی» و صاحب نظریه‌های برجسته «هوش سه‌گانه» و «مثلث عشق» متولد ۱۹٤۹ نیوجرسی آمریکاست، عمده کانون تحقیقاتی وی روانشناسی شناختی است، به باور او عشق تنها یک نیاز فیزیولوژیکی داروینی برای بقا نیست، اعتقادی که تا دهه‌ها بر روانشناسی حاکم بود، بلکه «یک رابطه عاشقانه متوازن و کامل از سه ضلع صمیمیت(رأس بالای مثلث)، میل یا اشتیاق(رأس سمت چپ مثلث) و تعهد (رأس سمت راست مثلث) شکل می‌گیرد» (استرنبرگ، ۱۹۸٦: ۱۱۹) «و نقص و کمبود در هریک از این اضلاع موجب کاستی در این رابطه گشته و معیوب می‌گردد، او معتقد است وجود هریک از این سه ضلع به‌صورت مساوی در یک فرد به‌ندرت اتفاق می‌افتد اما این بدان معنا نیست که در هیچ‌کسی وجود ندارند؛ بلکه هریک از این ابعاد در افراد به اشکال مختلفی ممکن است دارای شدت و ضعف باشند.



۲ . ۳ . ۱ . ضلع میل و شهوت

اگر میل و جاذبه به عنوان نیروی محرکه یک رابطه بین همسران در نظر گرفته شود، باید اذعان کرد که این کشش در آغاز «بسیار شدید است؛ لکن به‌سرعت به سمت یک عادت متمایل می‌شود» (مجد، ۱۳۹۰: ۸۱). «حال با برانگیختگی از راه تماس چشمی باشد، یا معاشقه فیزیکی یا خواه از راه فکر کردن، غالباً با هیجاناتی چون شرم، آرزو و تحسین یا ترس همراه است» (استرنبرگ، ۱۹۸٦: ۱۲۱-۱۲۰).

۲ . ۳ . ۲ . ضلع صمیمیت

اگر صمیمیّت را همان احساس شادمانی از حضور در کنار همدیگر تفسیر کنیم، این صمیمیّت با برطرف نمودن نیازهای همدیگر، احترام همراه با درک متقابل، ارتباطات کلامی، حمایت از هم، همراهی‌نمودن به‌صورت مادی و

همدلی نمودن، افزایش می‌یابد. صمیمیّت باعث می‌شود که طرفین آگاه به اسرار هم باشند، حاضرند هرچه دارند با هم شریک شوند و قسمت نمایند، هنگامه سختی تکیه‌گاه هم باشند و سرآخر آسودگی همدیگر را بر خویشتن ترجیح دهند.«این ضلع به احساس نزدیکی و پیوند در روابط عاشقانه اشاره دارد»(همان: ۱۱۹).

۲ . ۳ . ۳. ضلع تعهد

این ضلع به میزان توانایی طرفین در حفظ رابطه و به مقدار هزینه‌ای که برای ابقای آن صرف می‌شود، اشاره دارد، تعهد به معنای وفاداری و مسؤلیّت‌پذیری نسبت به طرف مقابل است. از دیدگاه استرنبرگ پیمان‌بستن و فاداری سطوح اول و دوم تعهد هستند و ازدواج سطح آخر آن است. او معتقد است تعهد دارای دو جنبه است؛ کوتاه‌مدت و بلندمدت «تعهد کوتاه‌مدت؛ همان تصمیمی است برای عشق‌ورزی به طرف مقابل و تعهد بلندمدت؛ حفظ این عشق است» (استرنبرگ، ۱۹۸٦: ۱۱۹).

انواع عشق از منظر استرنبرگ(همان: ۱۲۳-۱۲٤)

انواع عشق	**میل**	**صمیمیت**	**تعهد**
فقدان عشق (کذایی)	ضعیف	ضعیف	ضعیف
شیفتگی	قوی	ضعیف	ضعیف
همدلی یا دوستی	ضعیف	قوی	ضعیف
عشق تهی	ضعیف	ضعیف	قوی
عشق رمانتیک	قوی	قوی	ضعیف
عشق رفاقتی	ضعیف	قوی	قوی
عشق ساده‌لوحانه	قوی	ضعیف	قوی
عشق آرمانی	قوی	قوی	قوی

البته نباید ازنظر دور داشت که قوت و ضعف هریک از این اضلاع بسته به مدت رابطه فی‌مابین طرفین دارد، زیرا «در روابط کوتاه‌مدت به‌ویژه عاشقانه، ضلع میل و اشتیاق نقش به‌سزایی دارد و صمیمیّت نقش متوسط‌تری دارد و تعهد به‌ندرت ممکن است نقشی را ایفا نماید و برعکس این تعهد است که در روابط طولانی‌مدت نقش اصلی را بازی می‌کند» (همان: ۱۲۰).

۲ . ٤ . انواع عشق

۲ . ٤ . ۱ . فقدان عشق یا عشق کذایی

این نوع از رابطه هیچ‌یک از اضلاع عشق را در خود ندارد، استرنبرگ معتقد است بیشتر روابط روزمره ما از این دست هستند؛ چراکه اساس این روابط را عشق شکل نمی‌دهند.

۲ . ٤ . ۲ . شیفتگی

رابطه‌ای است تک‌ضلعی که تنها بر پایه میل و شهوت جنسی شکل گرفته و دو ضلع دیگر یعنی «تعهد» و «صمیمیّت» را در کنار خود نمی‌بیند، «این نوع از رابطه عشق سودائی نیز نام دارد و پوچ و بی‌اساس است و به‌سرعت نیز از بین می‌رود» (مجد، ۱۳۹۰: ۸٤). «شیفتگی همان عشق در نگاه اول است، این نوع عشق فورا ایجاد می‌شود و اگر شرایط فراهم باشد به‌سرعت فروکش می‌کند، مشخصه آن برانگیختگی‌های روانی فیزیولوژیک است» (استرنبرگ،۱۹۸٦: ۱۲٤).

۲ . ٤ . ۳ . همدلی یا دوستی

این نوع از دوست‌داشتن از «میل» و «تعهد» تهی است و غالباً با احساس دلسوزی و رفاقت، همراه است. مانند رابطه استاد و شاگرد یا احساسی که ممکن است نسبت به همکار داشته باشیم.

۲ . ٤ . ٤ . عشق تهی

از منظر استرنبرگ این ضلع دارای دو وجه است؛ ۱- «عشقی است که در روابط راکد که سال‌ها ادامه داشته رخ‌می‌دهد، دو مؤلفه «میل» و« صمیمیّت» را ندارد و این نوع عشق غالباً در مراحل پایانی یک رابطه طولانی‌مدت اتفاق می‌افتد. به عبارتی، طرفین وجودشان برای هم عادی شده و به سبب بار مسئولیّت فرزندان یا واهمه‌ای که از سرزنش دیگران یا بی‌کسی در دل دارند به این رابطه ادامه می‌دهند ۲- «یا در یک رابطه، تعهد ممکن قبل از «میل» و« صمیمیّت» ایجاد شود و به دنبال آن دو ضلع یا یکی از آن‌ها به وجود آید و این نوع بیشتر در جوامعی رخ می‌دهد که طرفین بدون هیچ پیشینه رابطه‌ای یا بدون شناخت، باهم ازدواج‌کرده‌اند»(همان).

۲ . ٤ . ٥ . عشق رمانتیک

عشق رمانتیک از ترکیب مؤلفه‌های «میل» **و** «صمیمیّت» ناشی می‌شود(همان: ۱۲۵) و در بین زوج‌هایی مشاهده می‌شود که رابطه‌شان تازه است. در این نوع عشق طرفین به شدت نسبت هم نزدیک و پرانرژی هستند، هریک وجود خود را در وجود طرف مقابل می‌بینند؛ لذا احساس یکی‌بودن بین زوجین بسیار بالاست از طرفی دیگر «عشق رمانتیک، رابطه‌ای است که در آن هیچ‌کدام از دو طرف نمی‌خواهند یا قادر نیستند به‌هم تعهد داشته باشند»(سروش: ۱٤۰۱، ۸۸).

۲ . ٤ . ٦ . عشق رفاقتی

رابطه‌ایست پایدار که بر پایه دو ضلع «**تعهد**» و «**صمیمیّت**» بنا شده، طرفین این رابطه مصمم به همراهی و دوست داشتن هم هستند، به‌هم عشق می‌ورزند و در قبال یکدیگر احساس مسؤلیّت می‌کنند، هرچند ممکن است زیاد به‌هم اشتیاق و میل جنسی نداشته باشند، البته این نوع از رابطه در دوران میانسالی به بعد رخ می‌دهد آنجا که غرایز و اشتیاق فروکش‌کرده جای خود را به دو ضلع دیگر می‌دهد. این نوع عشق میان فرزندان و والدین یا اعضای خانواده به‌شکل بسیار قوی مشاهده می‌شود.

۲ . ٤ . ۷ . عشق ساده‌لوحانه

این نوع عشق نام‌های دیگری چون «عشق ابلهانه»، «احمقانه»، «فریبنده» و « کورکورانه» نیز دارد و «از پیوند دو ضلع میل و تعهد شکل می‌گیرد و عنصر صمیمیّت در آن دیده نمی‌شود و غالباً طوفان‌گونه و شدید و هالیوودی است» (استرنبرگ، ۱۹۸٦: ۱۲٤). «در چنین رابطه‌ای صمیمیّت فرصتی برای توسعه یافتن پیدا نمی‌کند و هوس به‌زودی رو به افول می‌رود، در نهایت طرفین احساس ناامیدی می‌کنند و چنین رابطه‌ای به‌احتمال‌زیاد کوتاه‌مدت خواهد بود؛ مانند زوج‌هایی که برای هم جذاب هستند اما همخوانی و تجانسی باهم ندارند»(رشیدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۵۰).

۲ . ٤ . ۸ . عشق آرمانی

همان مثلث عشق است که سه ضلع(صمیمیّت/ تعهد/ میل) آن را همراهی می‌کنند، «عشقی است که بسیاری از ما برای رسیدن به آن تلاش می‌کنیم عشقی است که پاسداری از آن، از رسیدن بدان دشوارتر است» (استرنبرگ، ۱۹۸٦: ۱۲٤). این نوع رابطه با امنیت، آرامش، گذشت، مهرورزی، درک متقابل و احترام همراه است.

۳ . عناصر مثلث عشق در طوق‌الحمامه

۳. ۱ . شیدایی یا عشق در نگاه اول

بعضی از حکیمان گفته‌اند: «چه‌بسا جنگی که با گفتاری آغاز و عشقی که با نگاهی پا گیرد»(ظاهری، ج۱، ۱۹۸۵: ٤۵). ابن‌حزم باب دوم کتابش را با نشانه‌های شیدایی آغاز می‌کند و می‌گوید: «عاشقی نشانه‌هایی دارد که فرد باهوش آن‌ها را تشخیص می‌دهد، اولین آن‌ها نگاه طولانی و خیره‌شدن است. چشم دریچه روح است، اوست که اسرار نهفته دل را هویدا می‌کند و خبر می‌دهد از سر درون. لذا عاشق خیره را می‌بینی که چشمانش بدون پلک زدن با حرکت محبوب درحرکتند و هر سمتی که معشوق متمایل می‌شود چشم او نیز به آن سمت می‌چرخد همانند سر آفتاب‌پرست که با حرکت آفتاب می‌چرخد. در این‌باره این چنین می‌گویم:

فَلَیسَ لعَیْنِي عند غیرِكَ مَوْقِفٌ كأَنَّكَ ما یَحكُونَ مِنْ حَجَر البَهْتِ[1]
أُصرِّفها حیثُ انْصَرَفتَ وَكَیْفَما تَقَلَّبْتَ كَالْمَنعوتِ فِي النَّحوِ وَالنّعتِ
(ابن‌حزم، ۱٤۲٦: ٤۲)

(ترجمه) «چشمان من جز سمت تو به جای دیگری نمی‌نگرند گویا تو همان چیزی هستی که از حجرالبهت حکایت می‌کنند (تو همان سعادت و خوشبختی هستی که همه مات و مبهوت تو هستند) – هر جا می‌روی و هر طرف که می‌چرخی چشمم درپی توست مانند رابطه تابع و متبوع درعلم نحو».

این همان شیدایی است که استرنبرگ به عنوان ضلعی از اضلاع مثلث آن را آورده و قرن‌ها پیش ابن‌حزم بدان اشاره نموده، او همچنین معتقد است «شیدایی غالباً همراه اشتیاق فراوان به هم‌صحبتی با معشوق است، عاشق دوست دارد با دقت پای صحبت‌های معشوق بنشیند و هر چه معشوق می‌گوید برایش جالب و شنیدنی است، حتی اگر دروغ باشد، برای رسیدن به معشوق شتاب می‌کند، هرچه بیشتر خویش را بدان نزدیک می‌نماید، عوامل فاصله‌اندازی را کنار می‌نهد

[1] – سنگی است قیمتی که مردم گمان می‌کنند خوش‌یمنی و سعادت می‌آورد.

و چون محبوب ناگهان ظاهر شود مات و مبهوت گشته دستپاچه می‌گردد اگر هنگام غذاخوردن نام محبوب آورند غذا در گلویش گیر می‌کند، عاشق هرچند سخنور و فصیح باشد با یاد و خاطره معشوق به لکنت می‌افتد، گوشه‌گیر و لاغر می‌شود و بی‌خواب می‌گردد و رفیق و همدم شب می‌شود (ابن‌حزم ١٤٢٦هـ: ٤٢-٤٧).

ابن‌حزم در بیان یکی از نشانه‌های شیفتگی که گریه عاشق بر معشوق باشد، تجربه شخصی خویش را چنین نقل می‌کند: «گریه از نشانه‌های شیدایان است. برخی هرگاه اراده نمایند از درد عشق فراوان اشک می‌ریزند، و برخی دیگر خشک‌چشم هستند و اشک نمی‌ریزند و من هم از این دست هستم» سپس اذعان می‌کند که در جوانی به درد عشق دچار شده و به سبب تپش قلب مجبور شده که گیاه کندر مصرف نماید(همان: ٤٩). او همچنین در باب پنجم(عاشق شدن در یک نگاه) به داستان «رمادی» شاعر اشاره می‌کند که در بازار عطرفروشان *قرطبه* در بحبوحه جمعیت چشمانش بر کنیزکی می‌افتد و دلباخته او می‌شود، او را دنبال می‌کند، کنیز برمی‌گردد و از رمادی سؤال می‌کند:«مالَکَ تَمشِی ورائي؟» چرا دنبالم می‌کنی؟ رمادی از دلباختگی‌اش صحبت می‌راند، کنیز می‌گوید: «دَعْ عَنك هذا ولا تَطْلُبْ فضيحتي، فلا مَطمَعَ لَكَ فِيَّ البتّة ولا إلى ما ترْغَبُه سبيلٌ» دست بردار و رسواییم را مخواه و به‌هیچ‌وجه به من دل‌خوش نکن، که راهی برای رسیدن به من وجود ندارد» (همان:٥٧-٥٨) گویا آن کنیز «خلوه» بوده که آتش به دل «رمادی» شاعر انداخته و بعد از آن روز هرگز وی را ندیده است.

از آفت‌های این نوع عشق که نقطه مشترک بین استرنبرگ و ابن‌حزم می‌باشد، اتفاق بر عدم پایداری و نبود شکیبایی و عدم ثبات و پایبندی در نگهداری چنین عشقی است. از سویی دیگر، اشاره به این قول ابن‌حزم جای خود دارد آنجا که می‌گوید: «البته خود من از کسی که ادعا می‌کند با یک نگاه عاشق شده بسیار در شگفتم و به زحمت حرف او را قبول می‌کنم و عشق او را جز نوعی شهوت نمی‌دانم»(ابن‌حزم، ١٤٢٦هـ: ٦١). و« باید گفت آنگاه که ابن‌حزم از عشق می‌نویسد در کنار عشق، تشویق به فضایل اخلاقی و عفت و ننگی گناه را فراموش نکرده او همچنین همراه تحلیل‌های روانشناسانه ژرف در باب عشق، نصایح اخلاقی ارزشمندی دارد»(ابراهیم، ١٩٦٦: ٢٦٦). او بعد از ذکر جمیع اوصاف عشق در باب بیست و نهم همچون اندرزگویی از زشتی گناه سخن می‌راند، از پیروی نفس و شیطان برحذر می‌دارد و چشم را دروازه فتنه‌ها می‌انگارد:

«لا تُتْبِعِ النَّفْسَ الهَوَى وَدَعِ التَّعَرُّضَ لِلْمِحَنْ
إِبْلِيسُ حَيٌّ لَمْ يَمُتْ وَالعَيْنُ بَابٌ لِلْفِتَنْ»
(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ١٩٨)

او تاکید می‌کند که پروردگار، دانا به احوالش است، و پاک‌دامن بوده و هرگز دامنش را به گناه نیالوده است(همان: ١٩٦).

٣ . ٢.عشق تهی (دووجهی)

همان‌گونه که اشاره شد این نوع عشق دو وجه دارد، و اینجا وجه دوم رابطه مدنظر ماست و این همان بخشی است که ابن‌حزم در باب(من لايُحِبُّ إلّا مَعَ المُطاوَلَة) بدان پرداخته است. ازآنجاکه لب کلام استرنبرگ آن است که در ازدواج‌هایی که طرفین رابطه از قبل ارتباطی عشقی با هم نداشتند یا تنها یکی از طرفین به‌طرف مقابل خود علاقه‌مند است رابطه تنها بر اساس تعهد فی‌مابین شکل‌گرفته، شعله‌ور شدن میل زمان کمتر ولی صمیمیّت زمان بیشتری می‌خواهد و در این راه یکی یا هردو طرف نیاز به فداکاری و شکیبایی بسیاری دارند و این نکته‌ای است که ابن‌حزم در

باب ششم بر آن دست گذاشته می‌گوید: «برخی از مردم هستند که تنها با احتیاط و بررسی و زیرنظر گرفتن‌های طولانی انس و الفت می‌گیرند و این‌گونه از عشق بیشتر به ثبات و دوام نزدیک‌تر است و گذر زمان و روزگار تأثیری در آن ندارد و طرفین این عشق هرگاه وارد مشکل سختی شوند به‌آسانی از آن خارج می‌شوند و من این نوع از عشق را می‌پسندم»(همان: ٦٠)

۳ . ۳ .عشق رمانتیک

«نوعی از عشق‌ورزی که ریشه در فرهنگ غرب دارد، در این نوع از عشق، مؤلفه شور جنسی و ایده‌ال‌گرایی بیشترین نقش را ایفا می‌کند و زیبایی ظاهری اهمیت فراوانی دارد، فرد به دنبال نیمه گمشده خویش است»(طالبی و ویسی، ۱۳۹۱: ٢٦٤) از نشانه‌های این نوع، تغییر طبع بعد از عاشق شدن است. ابن‌حزم خود اعتراف می‌کند که در دوران جوانی عاشق کنیزی موبور می‌شود و بعد از آن کنیز موبور هرگز زنان سیه‌مو را نپسندیده ولو بسیار زیبارو بوده باشند. این سرسپردگی به‌حدی است که شاه و گدا، جاهل و دانا نمی‌شناسد و همه در آستانه عشق ذلیل و افتاده خواهند بود، عاشق هرچند در برابر کرشمه معشوق تحقیر می‌شود؛ اما کسی این تحقیر را ذلت و خواری نمی‌شمارد؛ بلکه صبر عاشق بر معشوق معنا شده پیوندهای رابطه محکم می‌گردد.

لَيسَ التَّذَلّلُ فِي الهَوَى يُستَنكَرُ فالحُبُّ فِيهِ يَخضعُ الْمُستكْبِرُ
لا تَعْجَبُوا مِنْ ذِلَّتِي فِي حَالَةٍ قَدْ ذَلَّ فِيهَا قَبْلِيَ الْمُسْتَنصِرُ
(همان:۸۷)

(ترجمه) «حقارت عشق قبیح نبوَد، چونکه هر گردن کشی در عشق افتاده می‌شود – لذا از حقارت من متحیر نشوید ؛چراکه مستنصر نیز در این حالت ذلیل شد».

ابن‌حزم در روایتی نقل می‌کند که «سعید بن منذر» فقیه و شاعر و متکلم معتزلی و امام جماعت مسجد قرطبه در زمان حکم «مستنصر» کنیزی داشت که بسیار او را دوست می‌داشت، سعید به او پیشنهاد می‌دهد در ازای آزادی‌اش با او ازدواج کند که کنیز جواب می‌دهد: «إنَّ لِحيَتَكَ أَستَبشِعُ عِظَمَها، فَإِن حَذَفتَ مِنها، كانَ ما تَرغَبُه» من از ریش بلند تو متنفرم اگر کوتاهش کنی، آنچه خواهی می‌شود. او نیز قیچی آورده ریشش را می‌زند و این ننگ را به‌جان می‌خرد و افرادی را گردآورده، در حضور آنان کنیز را آزاد نموده، درخواست ازدواج می‌نماید و کنیز باز هم از ازدواج با او امتناع ورزیده سرباز می‌زند تا اینکه با پا درمیانی برادر سعید، به این ازدواج رضایت می‌دهد(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ٨٨).

۳ . ٤ .عشق آرمانی

همانگونه که از اسمش معلوم است عشقی است کامل که بنیانش سه ضلع است، عشقی است که شور و لذت می‌آورد امنیت و آرامش او را همراهی می‌کند و گذشت و فداکاری خمیرمایه آن است، وفا و همرازی و انس ارکان اویند و همه سعی دارند بدان دست یابند.

ابعادی که یک عشق آرمانی می‌تواند داشته باشد لذتی است که دلباخته از درد عشق می‌برد، دردی که روزگاران از آن نکاهند و نتواند این خوشی را از میان برند، حتی اگرهم دلباخته واقعی در این راه سرزنش شود از عشقش دست نتواند

کشید؛ چرا که عشق معشوق، آرزو لذت عاشق گشته، عاشق خویش را ملزم به وفاداری و قربانی‌دادن در این راه می‌نماید.

«أَسْتَلِذُّ بَلائِي فِيكَ يا أَمَلِي وَلَسْتُ عَنْكَ مَدَى الْأَيّامِ أَنْصَرِفُ
إِنْ قِيلَ لِي تَتَسلَّى عَنْ مَوَدّتِهِ فَما جَوابِي إِلّا اللّامُ وَالْألِفُ»

(همان: ٤١)

بعد دیگر این رابطه به سان آب دریاست که نوشنده‌اش تشنه‌تر گشته، سیراب نمی‌گردد؛ لذا طرفین از بودن در کنار هم خسته نشده دل‌زدگی بدان‌ها راه نمی‌یابد، هجران برایشان جانکاه است و اگر هم چند صباحی رخ‌دهد وصل برایشان حیاتی است دوباره که نهایت آرامش و انتهای آرزوهاست، برخلاف گفته برخی که باور دارند: ««إنَّ دوامَ الوَصْلِ يُودِي بالحبّ»: باهم بودن عشق را می‌کُشد. این گفته خود بی‌اساس است و تنها در مورد افراد آزرده‌خاطر و سیر صدق می‌کند؛ بلکه برعکس هرچه وصل فزون‌تر شود رابطه محکم‌تر گردد. از خودم بگویم که هرگز از آب وصال سیراب نشدم و جز تشنگی‌ام نیفزود و این حکمی است درباره کسانی‌که با درد وصال درمان می‌کنند.

وَدِدتُ بأنّ القلبَ شُقَّ بِمُدیَةٍ وأُدخِلتِ فیه ثُمّ أُطبِقَ فِي صَدري
فأصبحتِ فیه لا تَحُلّین غیرَه إلى مُقتَضى یومَ القیامة والحشر
تعِیشِینَ فیه ما حیِیتُ، فإن أَمُت سکنتِ شِغافَ القلبِ في ظُلَمِ القبرِ

(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ١١٣)

(ترجمه) «دوست داشتم قلبم با کاردی شکافته می‌شد و تو ای محبوبم در آن وارد می‌شدی سپس سینه‌ام بسته می‌شد و پنهان می‌گشتی- در آن داخل گشتی و جز در قلب من ننشستی و تا قیام قیامت از دیده اغیار پنهانی - تا زمانی‌که زنده باشم در قلبم هستی واگرهم بمیرم در تاریکی گور در ته دلم جای داری».

گاهی نیز نوع نگاه طرفین به عشقشان متفاوت بوده و سه ضلع رابطه به‌صورت مساوی بین طرفین برقرار نمی‌گردد به‌ویژه هنگامی‌که رابطه عشق براساس احکام شرعی مرزبندی شوند؛ لذا اگر یکی از طرفین درخواست رابطه خارج از عرف شرعی از طرف مقابل خود نماید، باز می‌توان بنیان این نوع از عشق را تک‌ضلعی (میل) یا حتی دوضلعی(میل و صمیمیت) نامید و پایبندی طرف مقابل به عفت را می‌توان نوعی تعهد به علاوه بر دو ضلع دیگر دانست، ابن‌حزم تعریف می‌کند که پسر و دختر جوانی همدیگر را دوست می‌داشتند تا اینکه یک روزی، پسر جوان درخواست نامشروعی از دختر جوان می‌نماید، دختر جوان نیز گلایه‌کنان چکامه‌ای این چنین می‌سراید:

غَزَالٌ قَدْ حَكَى بَدْرَ التَّمَامِ كَشَمْسٍ قَدْ تَجَلَّتْ مِنْ غَمَامِ
سَبَى قَلْبِي بِأَلْحَاظٍ مِرَاضٍ وقَدِّ الغُصْنِ فِي حُسْنِ القَوَامِ
خَضَعتُ خُضُوعَ صَبٍّ مُسْتَكِينٍ لَهُ وذَللتُ ذِلَّةَ مُسْتَهَامِ
فَصِلْنِي يَا فَدَيْتُكَ فِي حَلَالٍ فَمَا أَهْوَى وِصَالًا فِي حَرَام

(همان: ٦٩)

(ترجمه) «آهویی چون ماه شب چهارده و چون خورشید برآمده از پشت ابر، دلم را با نگاه‌های خمار و قامتی چون ساقه‌ای استوار، ربود – چو کودکی مطیع، تسلیمش شدم و به سان دلباخته‌ای بدو سرسپردم – پس فدایت شوم، حلال گونه به من برس، چراکه هیچ وصال ناروایی را نمی‌خواهم».

نقطه اوج یک عشق آرمانی، وفاداری یکی از طرفین یا هر دوی آنهاست ابن‌حزم برای این ضلع بسیار مهم، شروطی قرار داده ازجمله: «طرفین حافظ پیمان خویش باشند، در نبود هم خیانت نورزند و آشکار و نهانشان نسبت به هم یکی باشد، عیوب هم را بپوشانند، از خطاهای هم درگذرند، و در حق هم جفا نورزند»(همان: ۱۳۸).

جدایی که بانی‌اش مرگ است به قول ابن‌حزم: «امیدی به بازگشتش نیست، کمرشکن و سخت‌ترین مصیبت روزگار است پایان‌بخش هر آرزویی، خواه ناخواه جز شکیبایی چاره‌ای برایش نیست و بزرگ‌ترین بلایی است که عشاق بدان گرفتار آیند و گرفتار آمده بدین مصیبت تنها کارش نوحه و زاری است یا خود را تلف می‌نماید یا دست از شیون می‌کشد به‌راستی زخمی است که درمان ندارد و دردی است بی‌پایان». سپس ادامه می‌دهد: «من خود از کسانی هستم که بدین بلا گرفتار آمده‌ام و این مصیبت زود دامنگیرش شده، من دلباخته‌ترین مردمان بودم و بیش از هرکس دلبسته کنیزی به نام «نُعُم»، او آرزوی هر آرزومندی و خو و جمالش به کمال بود، او نیز همین حس را به من داشت و من اولین کسی بودم که به او نزدیک شده بودم، بسیار دلبسته هم بودیم و به یکدیگر عشق می‌ورزیدیم، تا اینکه دست قضا مرا به مصیبت او داغدار نمود، و روزگار او را دربود، سنّم زمان مرگش کمتر از بیست بود و او از من کمتر، هفده ماه عزادارش بودم و اشکم فروکش نمی‌کرد باوجوداینکه آدم خشک‌چشمی بودم و به‌ندرت اشکم سرازیر می‌شد، به خدا سوگند هنوز تسلّی نیافته‌ام و عشقم به او تمام دلدادگی‌های پیشین را از میان برد و بعد از او همه را بر من حرام نمود»(ابن‌حزم، ١٤٢٦هـ: ۱۵۰ –۱۵۱). این اعترافی بس شگفت‌آور نه از جانب یک فرد معمولی بلکه از زبان ابن‌حزم فقیه و متکلم و فیلسوف سیاستمدار زمان خویش است، شجاعت او در بیان حقایق زندگی‌اش ستودنی است، حقیقتی که پرده از عشقی بی‌آلایش و پاک برمی‌دارد، این اعتراف بهترین گواه بر وفاداری این فرد نسبت به یک کنیزک است نه یک زن آزاد، او هیچ‌گاه فراموشش نمی‌نماید و همان‌گونه که خود می‌گوید پیمانش را با او حتی زیر خاک نقض نمی‌کند زمانی که سر بر بالین می‌نهد خیال «نعم» در سکون و تاریکی شب به سراغش آمده وی را به روزگارانی می‌برد که باهم گذرانده‌اند:

« أتى طَيفُ نُعمٍ مَضجَعِي بَعدَ هَدأَةٍ وَلِلَّيلِ سُلطانٌ وَظِلٌّ مُمَدَّدُ
وَعَهدِي بِها تَحتَ التُّرابِ مُقيمةٌ وَجاءَت كما قَد كُنتُ مِن قَبلِ أَعهَدُ
فَعُدنا كما كُنّا وَعادَ زَمانُنا كَما قَد عَهِدنا قَبلُ وَالعُودُ أَحمَدُ
(همان: ١٦٠)

۳ . ۵ . عشق رفاقتی

از آنجاکه این نوع از رابطه تهی از غریزه میل و اشتیاق است، اطراف این رابطه را تنها دو ضلع صمیمیّت و تعهد شکل می‌دهد و میزان پایداری در آن بسیار بالاست، اگر طرفین رابطه زوجین باشند غالباً میان‌سال به بالا بوده و میل و اشتیاق، بعد دوران مدیدی در ایشان به کاستی گراییده، و در غیر زوجین غالباً در روابط خویشاوندی و خانوادگی

مخصوصاً بین والدین و فرزندان رخ می‌دهد و این عشق بسیار نیرومند است که منجر به حمایت و پشتیبانی و مسئولیت‌پذیری شده اطراف رابطه برای حمایت از هم هزینه می‌دهند.

ابن‌حزم در باب بیست و پنج که قناعت باشد می‌گوید: « وقتی عاشق از وصل با معشوق محروم شود به‌ناچار به هر آنچه که برایش مقدور باشد، قناعت می‌کند و از این طریق دلش آرام می‌گیرد و امیدوار و آرزومند می‌ماند سرگرم می‌شود و اندکی آسوده خاطر می‌گردد»(ابن‌حزم، ١٤٢٦هـ: ١٥٧). او پیراهن یوسف را مثال می‌زند زمانی که از دور یعقوب رایحه فرزندش را استشمام می‌نماید و نزدیکانش او را دیوانه می‌پندارند، هنگامی‌که پیراهن فرزندش را بر دیدگان می‌نهد دوباره دیده‌اش را بازمی‌یابد.

لَمَّا مُنِعْتُ القُرْبَ مِنْ سَيِّدِي وَلَجَّ فِي هَجْرِي وَلَمْ يُنْصِفِ
صِرْتُ بِإِبْصَارِيَ أَثْوَابَهُ أَوْ بَعْضَ مَا قَدْ مَسَّهُ أَكْتَفِي
كَذَاكَ يَعْقُوبُ نَبِيُّ الهُدَى إِذْ شَفَّهُ الحُزْنُ عَلَى يُوسُفِ
شَمَّ قَمِيصًا جَاءَ مِنْ عِنْدِهِ وَكَانَ مَكْفُوفًا فَمِنْهُ شُفِي

(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ١٥٨).

(ترجمه) «چو از مجاورت سرورم محروم شدم، و او نیز بر هجران خویش پافشاری نمود و انصاف نورزید – بر جامه‌هایش دیده افکندم یا به بعضی از آنچه لمس نموده بود بسنده کردم – همچنان، آنگاه که اندوه یوسف، یعقوب نبی را نحیف و بیمار نمود، پیراهنش را بویید و نابینایی‌اش را با آن بازیافت».

٣ . ٦ . همدلی

همانگونه که پیشتر اشاره کردیم رابطه‌ای است بر پایه محبت بین دو فرد، این نوع از رابطه به عشق تعبیر نمی‌شود و ازآنجاکه از دو مؤلفه «میل و « تعهد» تهی است غالباً در روابطی رخ می‌دهد که دوستانه و اخوانی است و عامل صمیمیّت بین دو دوست ممکن است، اخلاقی، دینی، کاری، فکری، ادبی، علمی یا اقتصادی باشد.

ابن‌حزم از آنجا که جمیع انواع عشق و محبت را مورد بررسی قرار داده به صورت پراکنده اشاراتی به دوستی‌های خویش و غدر و جفاهایی که از طرف دوستان و نزدیکان به وی شده، نموده است او در باب تسلّای خاطر و فراموشی به دو ویژگی خویش پرداخته، می‌گوید: دوخصلتی که در من جمع گشته و بر آن دو سرشته‌ام و با آنان زندگی گوارایی نداشته‌ام لکن تلاش نموده‌ام که هردو آن‌ها را گرد آورم یکی؛ وفای بی‌غل و غش و دومی عزت‌نفس است.

سپس در باب مرگ به دوستی خویش و محمدبن‌یحیی معروف به ابن‌طُبْنِی می‌پردازد و جمیع خصال نیکو را برایش ردیف نموده اذعان می‌دارد که: «هرگز به مانند او فردی نیکومنظر و خوش‌خو، ادیب و نکته‌سنج، پاکدامن و بزرگوار، جوانمرد و خردمند، دیندار و حافظ قرآن و حدیث، و شاعر و خوش‌خط، ندیدم، من و او هم‌سن بودیم و دو یار صمیمی که هرگز جدا نمی‌شدیم و همیشه باهم بودیم و هیچ اختلافی باهم نداشتیم، تا اینکه سربازان بربر بر منازلمان تاختند او به دربار مغیث رفت و من به «المریا» و بسیار باهم مراسله می‌کردیم»(ابن‌حزم، ١٤٢٦: ١٨٥-١٨٦). در آخرین نامه‌ای که برایم فرستاد این قطعه را سروده بود:

لَيْتَ شِعْرِي عَنْ حَبْلِ وُدِّكَ هَلْ يُمْ سِي جَدِيدًا لَدَيَّ غَيْرَ رَثِيثِ
وَأُرَانِي أَرَى مُحَيَّاكَ يَوْمًا وَأُنَاجِيكَ فِي بَلَاط مُغِيثِ

فَلَوَ انَّ الدِّيَارَ يُنْهِضُهَا الشَّوْ قُ أَتَاكَ البَلَاطُ كَالمُسْتَغِيثِ
وَلَوَ انَّ القُلُوبَ تَسْطِيعُ سَيْرًا سَارَ قَلْبِي إِلَيْكَ سَيْرَ الحَثِيثِ
كُنْ كَمَا شِئْتَ لِي فَإِنِّي مُحِبٌّ لَيْسَ لِي غَيْرُ ذِكْرِكُم مِنْ حَدِيث
لَكَ عِنْدِي وَإِنْ تَنَاسَيْتَ عَهْدٌ فِي صَمِيمِ الفُؤَادِ غَيْرُ نَكِيث

(همان:۱۸٦).

(ترجمه) «کاش می‌دانستم رشته محبت نسبت به من هنوز تازه هست و کهنه نشده – و ای کاش روزی در دربار مغیث نشانم می‌دادند که به چهره‌ات می‌نگرم و با تو درددل می‌کنم – اگر دیار، شوق او را برمی‌انگیخت، دربار دست به دامانت می‌آمد – و اگر قلب‌ها را یارای رفتن بود، قلبم شتابان به سویت می‌شتافت – نسبت به من هرگونه که خواهی باش، ولی من دوستدار توأم و جز یاد تو سخنی نمی‌دانم – هرچند تو فراموش کنی ولی از ته دل تو را نزد من پیمانی است ناگسستنی».

آنچه که ذکر شد نمونه‌ای بود از اخوانیات بین دو دوست که چرخش قهری زمامداری، شربت هجرانشان نوشانده و هرکه را به بلادی فکنده ولی پیمان اخوت و برادری همچنان برقرار است، پیمانی که منفعت شخصی را نزدش منزلتی نیست و هرچه هست همدلی هست و صفا.

نتیجه

با توجه به رابطه تنگاتنگ ادبیات و بالأخص موضوع خطیر عشق با دانش روانشناسی، نویسندگان در پژوهش خویش به نکات زیر دست یافتند:

۱- کتاب طوق‌الحمامه اثر گراسنگ ابن‌حزم اندلسی به شکلی استادانه و واقع‌گرایانه عشق و علل و آفت‌هایش را ادیبانه ولی نظام‌مند و اصولی مورد کاوش دقیق قرار داده، کاوشی که در راستای اهداف دانش روز روانشناسی قراردارد، رابرت استرنبرگ در نظریه «مثلث عشق» خود همان دیدگاه ابن‌حزم را دارد که بیانگر هم‌نوایی و تشابه بین طرفین عشق است.

۲- عشق در نگاه هردو، عشقی است فرودینی بین دو فرد یا محبتی است بین دو دوست یا پیوندی است خانوادگی که همه آن‌ها را یکی یا هردو یا همه اضلاع مثلث عشق به هم متصل می‌کند. این نوع عشق در دیدگاه این‌دو ارتباطی با عشق علیایی ندارد و این‌دو از آن سخن نرانده‌اند؛ چراکه هیچ‌یک دیدگاه علیایی و عارفانه نسبت به عشق ندارند.

۳- واژگان به کاررفته در فرهنگ‌لغت هردو یکی است؛ هردو از واژگان میل و شهوت، تعهد و وفاداری، الفت و صمیّمیت بهره می‌گیرند، با این تفاوت که نوع نگاه ابن‌حزم اخلاقی و بر پایه شرع استوار است.

٤- هر سه مؤلفه و عنصر «مثلث عشق» استرنبرگ در کتاب طوق‌الحمامه به اشکال مختلفی در قالب داستان‌ها و بیان احساسات شاعرانه نمود پیدا کرده‌اند.

٥- هردو در مورد عاشقان سینه‌چاک و رمانتیک هم‌صدا و هم‌نوایند و معتقدند دو مؤلّفه میل و صمیمیّت در اوج خود است و عاشق کشته‌مرده محبوب و ذلیل و حلقه‌به‌گوش درگاه اوست. البته باید اعتراف کرد که این هم‌صدایی در تمام مؤلّفه‌ها دیده می‌شود به‌خصوص زمانی‌که هردو از یک عشق آرمانی که از هر سه ضلع متشکل است، سخن می‌رانند.

٦- در کتاب طوق‌الحمامه ابن‌حزم، همه عناصر و انواع عشق استرنبرگ را می‌توان مشاهده نمود به جز مؤلّفه‌های عشق ابلهانه که ابن‌حزم از آن سخن نرانده و این بدان خاطر است که ابن‌حزم عشق بدون الفت و صمیمیت را عشق نمی‌داند و رابطه‌ای که تنها به خاطر میل و تعهد شکل بگیرد را، رابطه نمی‌شمارد؛ از این‌رو ابن‌حزم در کتابش بدان اشاره ننموده است.

۷- چندوچون و سبک پرداختن به موضوع، روانکاوانه و رئالیستی است و راه‌حل‌های ابن‌حزم برای هریک از انواع عشق، واقعی است، احساس‌گرایی بی‌منطق و به دور از خرد، نزد او کم‌ارزش است.

۸- از میان انواع عشق در کتاب طوق‌الحمامه ابن‌حزم در درجه اول عشق آرمانی سپس شیدایی و رمانتیک به ترتیب از بیشترین بسامد برخوردارند.

پی‌نوشت

۱ «نامش علی و کنیه‌اش ابومحمدبن‌احمد به‌سال (۳۸٤هـ) در قرطبه دیده به جهان گشود، در هفتاد و دو سالگی به سال (٤٥٦هـ) دیده فروبست. پدرش از وزرای دولت عامری بود و بعد از پدرش خود در عهد عبدالرحمن‌بن‌هشام متولی امر وزارت گردید، بعد از چندی به سبب حوادث و دگرگونی‌های روزگار و دشمنی حاسدان و طبع تندش از امر وزارت عزل و اوقات خویش وقف علوم گوناگون نمود».(ابن‌کثیر، ج۱۲: ۹۸)، (ابن‌خلکان، ج۳: ۳۲۵). حمیدی می‌گوید: «او حافظ و عالم به علوم حدیث و فقه بود، احکام را از کتاب و سنت استنباط می‌کرد، در علوم فراوان تبحر داشت و به علم خود عمل می‌کرد و بعد از پست وزارتی که خود او و پدرش داشتند از دنیا و مناصب دنیوی دوری نمود و در عین فضائلی که داشت، متواضع بود و در همه علومی که تبحر داشت؛ تالیفات زیادی از خود به‌جا گذاشت. او در ادامه می‌گوید: در ذکاوت، سرعت و قوت حافظه، بزرگ‌منشی و دینداری، کسی چون او را ندیده‌ام. شعر زیادی دارد که بر اساس حروف معجم آن را گردآوری کرده‌ایم» (حمیدی، ۱۹۸۳: ٤۹۱).

کتابنامه

قرآن کریم

۱. ابراهیم، زکریا. (۱۹٦٦). **مشکلةالحب، مجموعة مشکلات فلسفیة**. ط ۳. ابن‌حزم الأندلسی. الدار المصریة.
۲. ابن‌حزم، علی‌بن‌احمد. (۱٤۲٦). **طوق‌الحمامة**. تحقیق: ابراهیم اعرابي آغا. ط ۱. بیروت: دارالارقم.
۳. ابن‌خلکان، احمدبن‌محمد. (۱۹۹٤). **وفیات‌الاعیان**. تحقیق: احسان عباس. ج۳. ط ۱. بیروت: دار صادر.
٤. ابن‌داوود الظاهری، محمد. (۱٤۰٦). **الزهرة**. تحقیق: إبراهیم السامرائی. الجزء ۸. الاردن: مکتبةالمنار.
٥. ابن‌کثیر، اسماعیل‌بن‌عمر. (۱۹۸۸). **البدایة والنهایة**. تحقیق: علی شیری. ط ۱. دار إحیاالتراث العربی.
٦. ابوعلي سینا، حسین‌بن‌عبدالله. (۱۳۷۰). **قانون در طب**. ترجمه: عبدالرحمن شرفکندي. ج٤. چاپ ششم.تهران: سروش.
۷. استرنبرگ، رابرت. (۱۳۹٦). **قصه عشق**. ترجمه علی اصغر بهرامی. چاپ هفتم. تهران: جوانه رشد.
۸. _____. (۱۳۹٦). **قصه عشق**. ترجمه مژگان جمالی. چاپ اول. تهران: کتیبه پارسی.
۹. تهرانپور، لیلا. (۱۳۸٦). **فلسفه انتقادی عشق**. کتاب نقد. شماره ٤۳.
۱۰. حمیدی، محمد. (۱۹۸۳). **جذوةالمقتبس في تاریخ علماء الاندلس**. تحقیق: ابراهیم الأبیاري. بیروت: دارالکتب اللبناني.

۱۱. شولتز، دوان پی و سیدنی إلن شولتز. (۱۳۸۹). **نظریه‌های شخصیت**. ترجمه: یحیی سید محمدی. ویراست هشتم چاپ هفدهم.تهران: ویرایش.

۱۲. مولوی بلخی، جلال‌الدین. (۱۳۸٦). **کلّیات شمس**. بر اساس نسخه بدیع‌الزّمان فروزانفر. تهران: هرمس.

۱۳. رسولی، محمدرضا و پریسا کیومرثی. (۱۳۹۸). «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در حکایت «شیخ صنعان» عطار و نمایشنامه فانتزی شیخ صنعان اثر محمدحسین میمندی». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی سال ۱۵ ـ ش ٥٤.صص۱۰۹-۱۳۳

۱٤. رشیدی ظفر، محبوبه و سهیلا قسیمی ترشیزی و شیرین کوشکی و محمدعلی گذشتی. (۱۳۹۹). «بررسی مولفه‌های عشق در رمان سووشون براساس نظریه مثلث عشق رابرت استرنبرگ». پژوهشنامه ادبیات داستانی دانشگاه رازی. دوره نهم شماره ۱. صص ٦۰ - ٤۳.

۱٥. سعد، منی. (۲۰۱۳). «نظرية الحب الإنساني في كتاب طوق‌الحمامة». مجلة قطاع أصول الدين (*JSAD*). المجلد ۸. العدد۸.صص ۱۱۸۹-۱۳۷٤. Doi: 10.21608/jsad.2013.17077

۱٦. سروش، وجیهه و جهانگیر امیری و علی سلیمی و یحیی معروف. (۱٤۰۱). «روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریه هرم عشق استرنبرگ». نشریه زبان‌و ادبیات عربی. دوره ۱٤. شماره۳. ص۹۹-۸٤. Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2209-1188

۱۷. طالبی، ابوتراب و سیمین ویسی. (۱۳۹۱). «رابطه میان عشق رمانتیک و تحقق ارزش‌های زوجیت». فصلنامه مطالعات راهبردی زنان. سال چهاردهم. ش٥٦.صص۲٤۷-۲۸۳.

۱۸. غیبی، عبدالاحد. (۱۳۹۱).«بارقه‌های عفت در عاشقانه‌های ابراهیم ناجی».نشریه زبان و ادبیات عربی. دوره٤. شماره۷. صص ۱٤۹-۱۲۸. Doi: 10.22067/JALL.V4I7.1980

۱۹. مجد، امید و پروانه مجد. (۱۳۹۰). «نظریه مثلث عشق استرنبرگ و انطباق آن با عقاید سعدی». مجله زن در فرهنگ و هنر. دوره ۲. ش٤. ۸۱-۸۹

۲۰. محمدزاده، فرشته و حسن عبداللهی. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی مضامین عشق عذری در «لیلی و مجنون» و «عروه و عفراء» نشریه زبان و ادبیات عربی . شماره ۱۱.صص ۱۰۳-۱۲۱. Doi:10.22067/jall.v6i11.18025

۲۱. نوه، اصغر و مریم پوررضاقلی. (۱۳۹٦). «تبیین نظری حب در اندیشه‌های اخلاقی ابن‌مسکویه و ابن‌حزم». پژوهش‌نامه مذاهب اسلامی. س٤. ش۸. صص٦۳-۸۳.

۲۲. سرّالعلی، محمد. (۲۰۲۰). الحبّ فی القصّة القصیرة أسعد زوجین لتوفیق الحکیم عن روبرت استرنبرغ. درجة بکالوریوس .جامعة مولانا مالک ابراهیم الاسلامیه الحکومیه مالانج.

23.Esch.Tobias.&Stefano.Georg.B.(2005).The neurobiology of love. *Neuroendocrinology Letters*. 26(3). 175-192.

24.Gian C. Gonzaga. Dacher Keltner. Esme A. Londahl. and Michael D. Smith(2001). Love and the Commitment Problem in Romantic Relationships and Friendship. *Journal of Personality and Social Psychology*.. 81(2). 247-262.

25.Mylene Bolmont. John T. Cacioppo and Stephanie Cacioppo(2014) Love Is in the Gaze: An Eye-Tracking Study of Love and Sexual Desire. *Psychological Science 25(9): 1748–1756.*. DOI: 10.1177/0956797614539706

26.Robert J. Steinberg(1986) A Triangular Theory of Love. *Psychological Review*. 93(2). 119-135. doi:10.1037/0033-295X.93.2.119

References

Holy Quran

Abu Ali Sina, H, A, (1991). *Law in Medicine*. Translated by: Abdolrahman Sharafkandi. Vol. 4. Sixth edition. Tehran: Soroush. [In Persian]

Ghaibi, A. (2013). "The sparks of chastity in the romances of Ibrahim Naji". *Journal of Arabic Language and Literature*.4(7)128-149.[InPersian]. Doi: 10.22067/JALL.V4I7.1980

Hamidi. M. (1983). *Juzwa al-Muqtabs in the history of the scholars of Andalusia*. Research: Ibrahim Abiari. Beirut: Dar al-Kitab Lebanese. [In Arabic]

Ibn Dawood. Z. (1985). *al-Zahrah.* research: Ibrahim al-Samrai. part 8. Jordan: Al-Manar library. [In Arabic]

Ibn Hazm. A. (2005), *Tawq al-Hamamah. The research of Ibrahim Arabi Agha*. volume 1. Beirut: Dar al-Arqam [In Arabic].

Ibn Kathir. (1988). *al-Badaiya and al-Nahaiya*. Research by Ali Shiri. Vol.1. , Dar Al-Ahya al-Torath al-Arabi. [In Arabic]

Ibn Khalqan. (1994). *Deaths of Al-A'iyan. research by Ehsan Abbas*. vol.3. vol.1. Beirut: Dar Sadir. [In Arabic]

Ibrahim. Z .(1966). *The problem of al-Hab. Philosophical problems collection*. Volume 3. Ibn Hazm Al-Andalusi. Al-Dar al-Masri. [In Arabic]

Majd. A. Majd. P. (2013). Sternberg's love triangle theory and its adaptation to Saadi's ideas. *Women in Culture and Art Magazine*. 2(4)81-89. [In Persian]

Mohammadzadeh, F & Abdullahi.H (2014). "A Comparative Study of the Themes of Excused Love in "Layla and Majnun" and "Urwah and Afra" *Journal of Arabic Language and Literature*. 6(11). 103-121. [In Persian] Doi:10.22067/jall.v6i11.18025

Nave. A. poureza Qoli. M. (2016). Theoretical explanation of love in the moral thoughts of Ibn-Maskuyeh and Ibn-Hazm. *Research Journal of Islamic Religions*. 4(8)63-83 [In Persian]

Rashidi. Z. (2019) Investigation of the components of love in Suvshon's novel based on Robert Sternberg's love triangle theory. *Razi University Fiction Literature Research Journal*. 9(1). 43-60. [In Arabic]

Rasouli. M. Kiyomurthi.P. (2018). Examining the concept of love from Robert Sternberg's point of view in the story of "Sheikh Sanaan" by Attar and the fantasy play of Sheikh Sanaan by Mohammad Hossein Maimandi. *Mystical Literature and Mythology Quarterly Q* 15(54)109-133. [In Persian]

Saad. M. (2013). The Theory of Al-Hab Al-Husani in the Book of Toq al-Hamamah. JSAD. 8(8). 1189-1374. [In Arabic] Doi: 10.21608/jsad.2013.17077

Shultz. P. Shultz. S. (1389). *Personality Theories*. translated by: Yahya Seyed Mohammadi. 8th edition. 17th edition.Tehran: Virayesh. [In Persian]

Sir Al-Ali. M. (2020). *Al-Hab in the short story of Asaad Zojin Latufiq Al-Hakim by Robert Sternberg.* Bachelor’s degree. Maulana Malik Ebrahim Islamic University of Malang. [In Arabic]

Sternberg. R. (2016). *The Story of Love*. Translated by Ali Asghar Bahrami. 7th edition. Tehran: Javane Rushd Publications. [In Persian]

_____(2016) *Love Story*. Translated by Mojgan Jamali. First edition. Tehran: Katibeh Parsi.. [In Persian]

Talebi. A. Vaisi.S (2012). The relationship between romantic love and the realization of marital values. *Women's Strategic Studies Quarterly*. 14(56).247-283. [In Persian]

Tehranpour. L. (2007). *Critical Philosophy of Love*. Book Review. No. 43. [In Persian]

Vajiheh. Soroush & Amiri,J & Salimi,A & Marouf,Y. (2022).Investigation of emotional relationships in two novels "Anna Ahia" and "Adat MiKonim" based on Sternberg's love pyramid theory. *Journal of Arabic Language & Literature*, 14(3) 84-99
Doi: 10.22067/jallv14.i3. 2209-1188

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

Analyzing the elements of Sternberg's triangular theory of love in the book "Toq al-Hamama" by Ibn Hazm al-Andalusi

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2408-1449

Hasan Esmailzade Bavani[6]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Abdolmobin Souri
PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran

Received: 16 July 2024 ▌Received in revised form: 16 September 2024 ▌Accepted: 21 September 2024

Abstract

Many scholars have explored the concept of love throughout history, but one of its earliest and most profound analysts was Ibn Hazm, the Andalusian writer, jurist, and philosopher. A polymath well-versed in all the sciences of his time, Ibn Hazm addressed the subject of love in his book Tawq al-Hamama (The Ring of the Dove) with unprecedented psychological insight. He structured his work into thirty chapters, each meticulously titled and analyzed, offering a comprehensive examination of love's various dimensions. Centuries later, psychologist Robert Sternberg, former president of the American Psychological Association, proposed his Triangular Theory of Love, defining love as an interplay of three core components: intimacy, passion, and commitment. The dynamic relationship between these elements gives rise to different forms of love. Despite the richness of Arabic literary discourse on the psychology of love, this subject has not yet been sufficiently explored through modern theoretical frameworks. To bridge this gap, the present study applies Sternberg's theory—which notably aligns with many of Ibn Hazm's observations—to Tawq al-Hamama in an analytical-descriptive manner. This article seeks to answer two key questions: 1. Which of Sternberg's three components (intimacy, passion, commitment) are present in Tawq al-Hamama? 2. Which of these elements appears most frequently? Through textual analysis, the study examines Ibn Hazm's typology of love, its causes, and its challenges, drawing on his personal experiences and anecdotes. The findings reveal that all three components of Sternberg's triangle—intimacy, desire (passion), and commitment—are prominently featured in Tawq al-Hamama, expressed through poetic narratives, prose, and introspective reflections. Additionally, the research highlights the adaptability of Sternberg's theory to Ibn Hazm's work, while also identifying mania obsessive love) and ideal love as the most recurrent themes in the text.

Key words: Ibn Hazm, Toq al-Hamama, Sternberg, Love triangle.

6. Responsible author Email: h.esmailzade@gmail.com

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

Reading The Myth Of The Foundation Of Transtextuality In The poems Of Abdul Karim Kasad

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1485

Bahar Seddighi[5]
Associate Professor Department of Arabic language & Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran.

Received: 1 July 2024 ▌Received in revised form: 17 August 2024 ▌Accepted: 20 September 2024

Abstract

The relationship between a text and other texts—whether in reading, description, criticism, or the analysis of literary and artistic works—has been explored by thinkers and scholars such as Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, and Gérard Genette. Among them, Gérard Genette, the French theorist and critic, has examined transtextuality in a more systematic and comprehensive manner. The motivation behind this study stems from the relative obscurity of Abdul Karim Kassad—a contemporary Arabic writer—along with his thoughts, poetry, and particularly his threshold texts, which have received little attention in existing research and critical works. In this article, the author applies Gérard Genette's theory of transtextuality—with a focus on paratextuality and intertextuality—to analyze Kassad's textual thresholds, particularly in his work Old Ponds, Lost Paradise. The findings of this research reveal two key points: 1. The paratexts in Kassad's work—including the front and back cover designs, title thresholds, subtitles, birth certificate pages, and introductory sections—are predominantly authorial paratexts (originating from the writer himself) rather than publisher paratexts or those contributed by others. 2. Among the three types of intertextuality in Genette's framework, two—explicit and implicit intertextuality—can be identified and analyzed in Kassad's writin

Keywords: Transtextuality, Text, Myth, Abdul Karim Kassed.

5. Corresponding Author. Email: seddighi@um.ac.ir

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.2 Serial Number. 37 page: 4

Analyzing the magic of proximity in the creation of music and meaning in the epic "Majd al-Islam" by Ahmed Muharram based on Shafi'i Kadkani's theory

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1489

Ramazan Rezaei[4]
Associate Professor, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Zahra Nasri
PhD in Arabic Language and Literature, Arak University, Arak, Iran

Mohamad reza Eslami
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran

Received: 30 June 2024 ▌Received in revised form: 8 August 2024 ▌Accepted: 15 September 2024

Abstract

The magic of proximity stands as one of the most significant elements in analyzing the musical structure of poetry, attracting considerable scholarly attention through its paradigmatic and syntagmatic dimensions. This phenomenon refers to the presence of specific phonetic and rhythmic balances within a poetic text. Both paradigmatic and syntagmatic relations represent crucial analytical tools in formalist criticism and semantic studies.A paradigmatic relationship denotes the connection between interchangeable linguistic units at the same structural level, while syntagmatic relations examine how words interact sequentially with their immediate context. The musical harmony between words, independent of their semantic value, often determines their proximate placement. These two axes serve as fundamental methods for identifying characteristics of artistic style in literary works.This research employs a descriptive-analytical approach to examine how the magic of proximity contributes to meaning creation and musicality in Ahmad Muharram's epic *Majd al-Islam*. The study's significance lies in elucidating the techniques that generate meaning, harmony, and musicality in Muharram's poetry, while revealing the stylistic and aesthetic qualities of this Islamic epic.The findings demonstrate that paradigmatic and syntagmatic relationships foster narrative coherence and semantic unity throughout *Majd al-Islam*. Muharram's strategic lexical combinations establish the work's distinctive stylistic framework. The skillful deployment of literary devices alongside phonetic features creates remarkable harmony and produces a unique musical quality that amplifies the text's conceptual emphasis.The epic's meticulous word selection particularly engages readers with Muharram's verse. When vocabulary is employed with precise intentionality, it generates both intellectual appeal and aesthetic pleasure. The resulting musicality elevates the discourse, transforming speech into an art form of noble expression. This linguistic craftsmanship explains the enduring appeal of *Majd al-Islam* among its audience.

Keywords: Proximity magic, Paradigmatic and Syntagmatic relationships, Inner music, Ahmed Muharram, Epic Majd al-Islam.

4. Corresponding author R.Rezaei@ihcs.ac.ir

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

Investigating the application of critical thinking skills based on Vygotsky's socio-cultural learning approach A case study of children's stories by Taghrid al-Najjar

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2406-1426

Azadeh Ghaderi[3]
Assistant professor, Department of Arabic language and literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran.

Aliasghar Yari Istahbanati
Assistant professor, Department of Arabic language and literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran.

Received: 26 June 2024 ▌Received in revised form: 17 August 2024 ▌Accepted: 9 September 2024

Abstract

Since cognitive learning approaches—including Vygotsky's social learning theory—support the development of critical thinking skills, applying the methodological foundations of these approaches can help institutionalize such skills in contemporary human life. This research examines the children's stories of Taghreed Al-Najjar, a contemporary Jordanian writer, analyzing the actions, performances, and dialogues of the characters through a descriptive method based on Facione's six critical thinking skills models. Additionally, it explores how these skills can be taught using the principle of scaffolding, emphasizing the facilitating role of adults and more skilled peers within the child's zone of proximal development (ZPD). The findings reveal that Taghreed Al-Najjar simplifies the cognitive complexities of critical thinking by applying social learning theory in her children's stories. Depending on the audience's age group, self-regulation and interpretation skills rank first and second in priority, serving to enhance cognition, identity formation, character development, awareness, and knowledge generation in children. Furthermore, the skills of inference, analysis, evaluation, and explanation—supported by both emotional and cognitive educational strategies—have been central to the author's objectives, ultimately contributing to a new perspective on the pedagogical potential of fictional texts. The study also highlights that, from Taghreed Al-Najjar's perspective, language and culture serve as vital tools for advancing children's cognitive development and mental structuring.

Key words:children, thinking, social learning, the zone of proximal development, Taghrid al-Najjar

3. Corresponding Author. E-mail: a.ghaderi@uk.ac.ir

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

Feasibility of Contemporary Poetry Analysis Based on Gaston Bachelard's theory of spatial poetics [Case study: Analysis of Mustafa Jamaluddin's poems]

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2402-1386

Elham Baboli Bahmeh[2]
Ph.D in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign languages, Kashan University, Iran, Kashan

Sayyed Mohammad Razi Mostafavinia
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran

Received: 6 March 2024 ▌Received in revised form: 1 May 2024 ▌Accepted: 21 July 2024

Abstract

Adopting a poetic approach as a theoretical framework for analyzing and reinterpreting poetry can significantly enhance our understanding of the epistemological dimensions within a poet's work. The application of Gaston Bachelard's The Poetics of Space (1962), which examines lived spaces through a phenomenological lens, offers particularly valuable insights. This study employs Bachelard's framework to analyze Diwan Mustafa Jamal al-Din (1996) as a case study. The research presents a comprehensive overview of Bachelard's The Poetics of Space, focusing on spatial phenomena and their manifestations in selected poetic samples. Utilizing a qualitative approach and descriptive methodology, the study treats Bachelard's key concepts—including place, space, spatial exploration, and topophilia (place-friendliness)—as practical analytical tools rather than merely theoretical constructs. Special attention is given to space, home, and their imaginative representations as crucial elements in examining poetic imagery. Key findings reveal that spatial awareness in Jamal al-Din's poetry plays a vital role in uncovering the poet's psychological landscape. His treatment of space carries existential, sensory, and emotional dimensions, effectively constituting a poetic representation of dwelling. Furthermore, space emerges as both a sanctuary for imagination and a mental refuge, reflecting the poet's engagement with the world. The spatial element maintains profound connections with his imaginative universe.More broadly, space in Jamal al-Din's poetry functions as an ontological concept that mediates between microcosmic and macrocosmic perspectives. The study also demonstrates the successful application of Bachelard's framework, particularly through the concept of topophilia, while highlighting the interpretive power of this phenomenological approach in literary analysis.

Keywords: Gaston Bachelard, Mustafa Jamaluddin, Phenomenology, the poetics of space, Imagination.

2. Corresponding Author. Email: baboli.elham@yahoo.com

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

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.2 Serial Number. 37 page: 1

Study and analysis of the concept of literariness and its components from Adonis's point of view

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2105-1049

Somayeh Big Ghalejoghy
PhD Candidate in Arabic Language and Literature Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Sayyed Hosain Sayyedi[1]
Professor in Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 25 January 2024 ▌Received in revised form: 16 May 2024 ▌Accepted: 25 July 2024

Abstract

The concept of literariness and its components remains one of the most contentious issues in literary criticism, as critics and scholars have yet to establish a definitive and precise definition. Among the few theorists who have proposed innovative perspectives on literariness is Adonis, a prominent Arab critic and literary theorist. His views extend beyond the narrow confines of poetic definition, entering the broader domain of literary theory. In this article, we employ a descriptive-analytical approach to examine literariness and its components from Adonis's perspective. The necessity of such research lies in uncovering Adonis's unique stance on literariness, which not only facilitates a deeper understanding of his poetic theory but also underscores his distinctive position as a literary theorist. Accordingly, this study aims to elucidate Adonis's conception of literariness. To achieve this, we first outline the general understanding of literariness and its key components based on the perspectives of both Arab and Western critics. We then compare these foundational views with Adonis's literary theories to derive his distinctive insights on the subject. The findings reveal that Adonis equates poetry with literariness in his theoretical framework. Like other Arab and Western critics, he employs literariness as a lens for evaluating the aesthetic dimensions of a text. Furthermore, Adonis posits that the stage of writing serves as a bridge between the initial (oral) phase and the third stage (literary modernity). In his view, poetry at this juncture evolves into an open structure, accommodating diverse interpretations.

Key words: literary theories, the concept of literariness, literariness components, Arab and Western critics, Adonis.

1. Corresponding author. Email: seyedi@um.ac.ir

Table of Contents

		pages
Study and analysis of the concept of literariness and its components from Adonis's point of view	Somayeh Big Ghalejoghy Sayyed Hosain Sayyedi	**1**
Feasibility of Contemporary Poetry Analysis Based on Gaston Bachelard's theory of spatial poetics [Case study: Analysis of Mustafa Jamaluddin's poems]	Elham Baboli Bahmeh Sayyed Mohammad Razi Mostafavinia	**2**
Investigating the application of critical thinking skills based on Vygotsky's socio-cultural learning approach A case study of children's stories by Taghrid al-Najjar	Azadeh Ghaderi Aliasghar Yari Istahbanati	**3**
Analyzing the magic of proximity in the creation of music and meaning in the epic "Majd al-Islam" by Ahmed Muharram based on Shafi'i Kadkani's theory	Ramazan Rezaei Zahra Nasri Mohamad reza Eslami	**4**
Reading The Myth Of The Foundation Of Transtextuality In The poems Of Abdul Karim Kasad	Bahar Seddighi	**5**
Analyzing the elements of Sternberg's triangular theory of love in the book "Toq al-Hamama" by Ibn Hazm al-Andalusi	Hasan Esmailzade Bavani Abdolmobin Souri	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature

Vol.16, No.2,summer 2024
Serial Number 37/2/194

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Sayyed Hosain Sayyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Bahar Seddighi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea Albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosain Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editor:
Dr.Farzaneh Zarei

English Language Editor:
Ali Nourmandipour

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

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

Post code:
9177948883

Tel:
+98 9033629533
(+98 51) 38806723

Website & E-mail:
https://jall.um.ac.ir/
jal@ferdowsi.um.ac.ir

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad

Volume 16, No.2, Summer 2024, Serial Number 37/2/194

Study and analysis of the concept of literariness and its components from Adonis's point of view — Somayeh Big Ghalejoghy, Sayyed Hosain Sayyedi

Feasibility of Contemporary Poetry Analysis Based on Gaston Bachelard's theory of spatial poetics [Case study: Analysis of Mustafa Jamaluddin's poems] — Elham Baboli Bahmeh, Sayyed Mohammad Razi Mostafavinia

Investigating the application of critical thinking skills based on Vygotsky's socio-cultural learning approach A case study of children's stories by Taghrid al-Najjar — Azadeh Ghaderi, Aliasghar Yari Istahbanati

Analyzing the magic of proximity in the creation of music and meaning in the epic "Majd al-Islam" by Ahmed Muharram based on Shafi'i Kadkani's theory — Ramazan Rezaei, Zahra Nasri, Mohamad reza Eslami

Reading The Myth Of The Foundation Of Transtextuality In The poems Of Abdul Karim Kasad — Bahar Seddighi

Analyzing the elements of Sternberg's triangular theory of love in the book "Toq al-Hamama" by Ibn Hazm al-Andalusi — Hasan Esmailzade Bavani, Abdolmobin Souri

Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681