بسم اللّٰه الرّحمن الرّحيم

ادب عربی

(علمی)

(مجلهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)

شماره استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: غلامحسین کریمی دوستان (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)

ناشر: دانشگاه تهران

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

محمدعلی آذرشب	**فادیة فائز السیوفی**	**هدی فخرالدین**
(استاد دانشگاه تهران)	(استاد دانشگاه الیرموک اردن)	(دانشیار دانشگاه پنسیلوانیا)
عبدالنبی اصطیف	**علی‌باقر طاهری‌نیا**	**فرامرز میرزایی**
(استاد دانشگاه دمشق)	(استاد دانشگاه تهران)	(استاد دانشگاه تربیت مدرس)
ابوالحسن امین‌مقدسی	**عدنان طهماسبی**	**هومن ناظمیان**
(دانشیار دانشگاه تهران)	(دانشیار دانشگاه تهران)	(دانشیار دانشگاه خوارزمی)

مدیر داخلی: محرم باستانی

ویراستار انگلیسی: سعید کشاورز افشار

کارشناس اجرایی: سعید کشاورز افشار

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان قدس، کوچهٔ آذین، ساختمان شمارهٔ ۲ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، پلاک ۱۰، طبقهٔ سوم، دفتر نشریات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، مجلهٔ ادب عربی

تلفن: ۶۶۹۷۳۲۸۰-۰۲۱ **فکس**: ۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱

پست الکترونیکی: jalit@ut.ac.ir

سایت: http://jalit.ut.ac.ir

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: https://sid.ir

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: https://isc.gov.ir

نشریه ادب عربی براساس نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۱/۵۵۸۹۸ مورخ ۱۳۹۰/۴/۲۱ کمیسیون محترم نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری موفق به کسب درجهٔ علمی- پژوهشی شده است.

شرایط پذیرش مقاله در فصلنامهٔ *ادب عربی*

۱. نحوهٔ نگارش مقالات

- زبان مجله فارسی و عربی است؛ از این‌رو دریافت مقالات در این مجله به دو زبان فارسی و عربی می‌باشد.
- این مجله صرفاً مقالات داده‌محور و پژوهشی در حوزه‌های زبان و ادبیات عربی را منتشر می‌کند و مقالات تحلیلی، مروری و نقد کتاب در اولویت انتشار آن قرار ندارد.
- مقالهٔ ارسالی باید واجد معیارهای علمی ـ پژوهشی همچون نظریه‌پردازی، نقد علمی، ابتکار و نوآوری و استفاده از منابع معتبر باشد.
- هیئت تحریریهٔ مجله در اصلاح و ویرایش علمی و ادبی مقالات آزاد است.
- این مجله از پذیرش مقالات حوزهٔ ادبیات تطبیقی معذور است.
- مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ دانشجویان دوره کارشناسی ارشد در اولویت بررسی و پذیرش مجله نمی‌باشد.
- مقاله ارسالی قبلاً در نشریات دیگر یا همایشی چاپ نشده و هم‌زمان برای نشریهٔ دیگری ارسال نشده باشد.
- مقاله باید بین ۷۰۰۰ تا ۷۵۰۰ کلمه باشد.
- رعایت قواعد دستوری، آیین نگارش و علایم نشانه‌گذاری در نگارش مقاله الزامی است.
- آیات قرآنی باید داخل پرانتز مخصوص آیات قرار گیرند؛ مانند: ()
- آدرس آیات قرآن بلافاصله پس از آیه و پیش از ترجمهٔ آن، درون متن ذکر شود؛ مثال: (تَبارَکَ اللّهُ رَبُّ العـــالَمین) (اعراف/۵۴)؛ مبارک است خداوندی که پروردگار همهٔ جهانیان است.

۲. ساختار و اجزاء مقالات

مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:

- **عنوان مقاله**، کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.
- **نام نویسنده یا نویسندگان همراه با درجهٔ علمی** (نشانی و شماره تلفن و آدرس پست الکترونیک و نویسندهٔ مسئول مکاتبات علاوه بر ثبت در فرم سامانه، در یک صفحه جداگانه در سامانهٔ مجله بارگذاری شود). بدیهی است تعداد و ترتیب نویسندگان پس از ارسال و ثبت مقاله در سامانه به هیچ‌وجه قابل تغییر نمی‌باشد.

- **چکیده**: باید در ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی (در مورد مقالات عربی به سه زبان عربی، فارسی و انگلیسی) نوشته شود و شامل هدف، روش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد؛ به عبارت دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته‌ایم، چگونه گفته‌ایم و چه یافته‌ایم.
- **واژه‌های کلیدی**: حداکثر تا شش واژه از میان کلماتی که نقش نمایه و فهرست را ایفا می‌کنند و کار جست‌وجوی الکترونیکی را آسان می‌سازند. در مقابل عنوان «واژه‌های کلیدی»، علامت دونقطهٔ بیانی (:) گذاشته شود و بعد از آن، واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند.
- **صفحات بعدی**: به ترتیب شاملِ مقدّمه، بدنهٔ مقاله، نتیجه‌گیری، پی‌نوشت‌ها و فهرست منابع است و در نگارش هر قسمت، موارد زیر رعایت شود:
- **مقدّمه**: مقدّمه، بستری است جهت آماده‌شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی. در مقدّمه معمولاً موضوع از کل به جزء بیان می‌شود تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود. همچنین ضروری است که بیان مسئله، روش و هدف‌های پژوهش در مقدمهٔ مقاله مد نظر قرار گیرد. در نوشتن مقدمه، تقسیم‌بندی و شماره‌گذاری به‌ترتیب زیر ضروری است:
عنوان مقدمه با شماره‌گذاری (بدین صورت: **۱. مقدمه**) به همراه توضیحات آورده شود.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش (همراه با توضیحات)

در این بخش نخست مطالب مقدماتی در خصوص موضوع پژوهش بیان می‌شود و در ادامه پیشینه‌های پژوهش در ارتباط با همان موضوع مورد بحث، مرور می‌گردند. سپس استنتاجی منطقی از مرور پیشینه‌ها صورت می‌گیرد، و خلأهای پژوهشی موجود نشان داده می‌شوند. بدیهی است بهترین روش مرور، روش تحلیلی و یا تحلیلی-انتقادی است که در آنها پیشینه‌ها صرف نظر از زمان و مکان انجام آنها، و بر مبنای شباهت‌های رویکردی گروه‌بندی می‌شوند و نظر و دیدگاه پژوهشگر(ان) نسبت به آنها بیان می‌شود.

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش (همراه با توضیحات)

- **بدنهٔ مقاله**: شامل چارچوب نظری پژوهش، نقد، تحلیل و استدلال‌هاست. این بخش با شمارهٔ ۲ شروع می‌شود و بقیهٔ عناوین هم به همین صورت شماره‌گذاری می‌شود. عناوین فرعی به‌صورت ۲-۱، ۲-۲، ۲-۳ و...تنظیم شود. (شماره‌گذاری‌ها باید از راست به چپ باشد).
- **نتیجه‌گیری**: شامل ذکر فشردهٔ یافته‌های مقاله است و باید به‌گونه‌ای سامان یابد که خواننده پاسخ پرسش‌های پژوهش را به‌صورت علمی و مستدل در آن بیابد.
- **پی‌نوشت**: توضیحات اضافیِ ضروری و ... در پی‌نوشت مقاله، قبل از منابع درج شود.

- برابر لاتین اصطلاحات و اسامی نویسندگان خارجی، با فونت تایمز نیورومن ۱۰ درون پرانتز در مقابلشان قید شود.

- **فهرست منابع:** مراجعی که در متن مقاله از آنها استفاده شده است، مطابق ضوابط APA به شرح زیر تنظیم شوند:

- کتاب‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده (سال نشر)، نام کتاب (ایتالیک شود)، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ (اگر چاپ اول باشد، نیازی به ذکر آن نیست)، محل انتشار، ناشر.

- جوادی آملی، عبداللّه (۱۳۸۲)، رحیق مختوم: شرح حکمت متعالیه، تنظیم و تدوینِ حمید پارسانیا، قم، اسرا.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و نام و نام خانوادگی نویسندهٔ دوم (سال نشر)، نام کتاب (ایتالیک شود)، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ، محل انتشار، ناشر.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و همکاران (سال نشر)، نام کتاب (ایتالیک)، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ، محل انتشار، ناشر.

ارجاع به کتاب‌های یک نویسنده در یک سال؛ مانند مثال زیر:

- ضیف، شوقی (۱۹۹۷الف)، الفن و مذاهبة في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف.

- ضیف، شوقی (۱۹۹۷ب)، الفن و مذاهبة في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف.

کتاب‌هایی که نام نویسندهٔ آنها مشخص نیست، بر اساس نام کتاب مرتب شوند:

- هزارویک شب (الف لیله و لیله) (۱۳۹۰)، ترجمهٔ محمدرضا مرعشی‌پور، تهران، نیلوفر.

مقاله‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده (سال نشر)، «عنوان مقاله»، نام مجلّه (ایتالیک شود)، شمارهٔ دوره، شماره، صفحه.

مقاله‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده اول و همکاران (سال نشر)، «عنوان مقاله»، نام مجلّه (ایتالیک شود)، شمارهٔ دوره، شماره، صفحه.

مقالهٔ مجموعه مقالات

- اطّلاعات نویسنده یا نویسندگان (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، عنوان مجموعهٔ مقالات، نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا و انتهای مقاله، محل نشر، ناشر. مثال:

- فدوی، طیبه (۱۳۹۴)، «اعجاز بیانی قرآن کریم با تکیه بر تشبیه و تمثیل»، در مجموعه مقالات دومین همایش ملی قرآن کریم و زبان و ادب عربی، ۲۷-۴۲، کردستان، دانشگاه کردستان.

مقالهٔ دانشنامه

- اطّلاعات نویسنده (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، عنوان دانشنامه، نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا و انتهای مقاله، ناشر، محل نشر.

- حریری، نجلا (۱۳۸۰)، «ربط»، در دایرةالمعارف کتابداری و اطّلاع‌رسانی، ویراستهٔ عبّاس حرّی، ج ۱، ۸۷۰-۸۷۴.

سایت‌های اینترنتی

اطلاعات نویسنده یا نویسندگان (آخرین تاریخ و زمان)، «عنوان موضوع داخل گیومه»، نام و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک.

پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها

اطلاعات نویسنده (سال دفاع)، «عنوان پایان‌نامه یا رساله»، نام دانشگاه یا مؤسسه.

۳. راهنمای کلی نگارش

– مقاله باید در ۲۰ صفحه در ابعاد قطع وزیری (حاشیهٔ بالای صفحه ۴٫۵، پایین صفحه ۳٫۵ و حاشیهٔ چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامهٔ Word 2013 و بالاتر و قلم IRLotus 13 برای متن، و IRLotus 11 برای چکیده و منابع و ارجاعات درون‌متنی تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد و متن‌های عربی به‌کار رفته در مقالات فارسی با فونت Traditional Arabic 11 نوشته شوند.

– مقالات عربی با قلم Traditional Arabic 13 و چکیدهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman11 تایپ شود.

– ارجاعات در داخل متن به صورت (نام خانوادگی مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) و منابعی که بیش از دو مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و همکاران، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) آورده شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود.

– ارجاع تکراری به یک منبع، به جای نام نویسنده یا نویسندگان از واژهٔ «همان» استفاده شود: (همان: ۵۰).

– نقل‌قول‌های مستقیم، داخل گیومهٔ فارسی «» قرار داده شوند و نقل قول‌های بیش از چهل واژه، به‌صورت جدا از متن با تورفتگیِ یک سانتی‌متر از دو طرف و با قلم شمارهٔ ۱۱ درج شود. این‌گونه نقل قول‌ها که جدای از متن و به‌صورت مستقل نوشته می‌شوند، نیازی به گیومه ندارند.

– نقل قول خلاصه یا استنباط‌شده، بدین‌گونه نوشته شود: (نک: کریمی، ۱۳۸۲: ۴۵-۵۰).

– عددنویسی فصول و بخش‌ها، از راست به چپ نوشته شود.

– جدول‌ها، نمودارها و عکس‌ها ترجیحاً در متن در کنار توضیحات مربوط قرار گیرند.

– از گیومهٔ فارسی«» استفاده شود، نه گیومهٔ غیر فارسی"".

– کاما، نقطه، دونقطه، نقطه‌ویرگول به کلمات پیش از خود چسبیده باشد و به واسطهٔ یک Space از کلمات بعدی فاصله داشته باشد.

– کلیهٔ منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده شوند.

– برای کلمات مختوم به های غیرملفوظ، در حالت مضاف و موصوف، از علامت «ۀ» (شیفت+G) استفاده شود: خانهٔ من به جای خانه‌ی من / نامهٔ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامهٔ خودنوشت به جای زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و...

– در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته شود؛ مثال: علی، عِلّی/ مبین، مبیّن.

– «نیم‌فاصله» (کنترل+شیفت+۲) در تمام مواردِ لازم رعایت شود؛ مثال: افعال استمراری: «می‌رود» به جای «می رود»، افعال مرکب مانند «به‌کاربردن» به جای «به کار بردن» و کلمات مرکّب مانند «باستان‌شناسی» به جای «باستان شناسی» و...

- در انتهای مقاله، کلیهٔ منابع فارسی و عربی به انگلیسی ترجمه شود؛ مثال:

– قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۰)، معنی‌شناسی شناختی قرآن، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

– Qaeminia, A.R. (2011), *The Cognitive Semantics of the Quran*, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute, [In Persian].

– شریفی، لیلا (۱۳۸۸)، «رویکردی شناختی به یک فعل چندمعنایی فارسی»، تازه‌های علوم شناختی، سال یازدهم، ش ۴، ۱-۱۱.

– Sharifi, L. (2009), "A Cognitive Approach to a Persian Polysemous Verb", New Sciences of Cognition, 11(4), 1-11, [In Persian].

– أزهری، محمد بن أحمد (۱۴۲۱)، تهذیب اللغة، بیروت، دار إحیاء التراث العربي.

– Azhari, M. (1991), *Tahzib al-Loghat*, Beirut, Dar Ehya al-Torath al-Arabi, [In Arabic].

۴. یادآوری مهم

– مقاله از طریق ثبت نام در سامانهٔ مجله: jalit.ut.ac.ir ارسال شود.

– رسم‌الخطّ مورد قبول نشریّه و اصول نگارش باید بر اساس آخرین شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.

– چنانچه مقاله‌ای فاقد هر یک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

- حقّ انتشار هر مقاله، پس از پذیرش محفوظ است و نویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهّد می‌شوند تا مشخّص‌شدن وضعیّت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیئت تحریریّه در اتّخاذ تصمیم مقتضی مختار است.

گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام مراحل داوری و ویراستاری و تصویب نهایی هیئت تحریریه توسط سردبیر مجله صادر و برای نویسنده مسئول ارسال خواهد شد.

فهرست مطالب

مقالات پژوهشی **صفحه**

واکاوي رمزگان‌هاي ساختاري رمان معاصر لبنان؛ بررسي موردي: رمان الخطايا الشائعة.....۱
فاطمه اکبری‌زاده و رقیه رستم‌پور

خوانش پسااستعماری پنج‌گانهٔ *مدن‌الملح* از دریچهٔ نظریهٔ چندآوایی باختین.....۲۳
کمال باغجری، یدالله احمدی ملایری و نسرین رنجبران

نگاه رمانتیک در تصویرپردازی کلاسیک؛ پژوهشی در غزل‌های ابن زیدون.....۴۵
خداداد بحری

نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ *خارج السرب* محمد الماغوط با نگاهی به نظریهٔ فرزان سجودی.....۶۷
شهلا شکیبایی‌فر، محسن سیفی و علی نجفی ایوکی

فرآیند فراروایت در رمان عین‌الفرس از میلودی شغموم.....۸۷
شهرام دلشاد و جعفر طهماسبی

نشانه‌شناسی الفاظ حاوی مفهوم وطن در اشعار سلیمان العیسی بر اساس دیدگاه چارلز پیرس.....۱۰۵
ربیع امیری، تورج زینی‌وند و جهانگیر امیری

کارکرد گفتگو در اشعار مقاومت محمود درویش بر مبنای نظریهٔ گفتگومندی باختین؛ موردپژوهی شعر «جُنديٌ يحلم بالزنابق البيضاء».....۱۲۷
ساناز کندری و علیرضا نظری

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.303388.612230
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Investigating Structural Codes in Contemporary Lebanon Novel Case Study "Al-Khaṭāyā al-shā'i'ah"

Fatemeh Akbarizadeh
Assistant Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran
Roghayeh Rostampour Maleki*
Associate Professor Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

Received: June 26, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract

Literary text, includes various types of signs. These signs are interweaved in various implicational layers. Barthes in his post-structural reading tries to distinguish five types of codes, among which three types of codes namely connotative code, symbolic code, and cultural code enlightens the structural implication of the text along with the hypertext elements. In this respect, analyzing these codes will indicate the meaning of the text. This article uses the Barthes' method to read contemporary Lebanese novel and in addition to representing the narrative structure, pays attention to the representation of its intellectual structures. Therefore, during this study, the novel of " Al-khaṭāyā al-shā'i'ah (Common Mistakes)" by Fattan al-Mur, with an anthropological approach toward resistance, was analyzed at three levels of connotative, symbolic, and cultural codes. Connotative code studies an implicit meaning in the characteristics of the characters and their action in the story. At the level of cultural code, the cultural and ideological space of the value system of fictional discourse, and in the symbolic code, symbols emphasized in the story were analyzed. .. The analysis of these codes using Barthes' critical approach through the descriptive-analytic method indicated that the novel, in the case of connotative codes depicts the living conditions in Lebanon in the shadow of terror, insecurity, war, and conflict. In such type of condition, a paradoxical manner is also described, full of peace and security of European life and the image of the characters of these two environments with appropriate features. Therefore, the story does not represent a black and white image of European and Lebanese characters but introduces them through aspects such as courage and patriotism as a shared aspect of the fighters. In cultural or referential codes, "martyrdom" and "martyrdom-seeking" are central values in the story, not only independent of the ideology of Muslims but beyond the religion and belief of a nation are also rooted in the culture of patriotism, the spirit of honor, and resistance. At the level of symbolic codes, the story with a realistic approach provides just one example of the character of a female fighter as the symbolic code.

Keywords: Contemporary Arabic Novel, Barthes, Structural Codes, al-Khaṭāyā al-shā'i'ah, Fattan al-Mur.

*. Corresponding author: *r.rostampour@alzahra.ac.ir*

واکاوی رمزگان‌های ساختاری رمان معاصر لبنان؛ بررسی موردی: رمان *الخطایا الشائعة*

فاطمه اکبری‌زاده

استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده ادبیات ، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

رقیه رستم‌پور*

دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده ادبیات ، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

(از ص ۱ تا ۲۱)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

علمی-پژوهشی

چکیده

متن ادبی از جمله رمان برساختی از نشانگان مختلف است که در لایه‌های مختلف دلالتی تنیده شده‌اند. بارت در خوانش پساساختاری از رمان به ترسیم رمزگان‌های پنج‌گانه می‌پردازد که از میان آنها سه رمزگان نمادین، معنایی و فرهنگی دلالت ساختاری اثر را در تعامل با عوامل فرامتنی روشن می‌سازد؛ لذا تحلیل این رمزگان‌ها به تبیین معنای متن منجر می‌شود. این جستار با بهره از این روش بارت به خوانش رمان معاصر لبنانی می‌پردازد تا ضمن بازنمایی ساختار داستانی به بازنمود ساختارهای فکری آن توجه نماید. رمان «الخطایا الشائعة (اشتباهات رایج)» اثر «فاتن المرّ»، با طرح دیدگاه‌های انسان‌شناختی و مقاومت که در سه سطح رمزگان معنایی، نمادین و فرهنگی مورد نظر این پژوهش است و در سه لایه رمزگان معنایی، نمادین و فرهنگی، دال مرکزی رمزگان این رمان رصد می‌شود. در رمزگان معنایی، دلالت ضمنی در خصوصیات شخصیت‌های داستان و کنش آنها بررسی می‌شود. در سطح رمزگان فرهنگی، فضای فرهنگی و ایدئولوژیک نظام ارزشی گفتمان داستانی تحلیل می‌گردد و نهایتاً در واکاوی رمزگان نمادین، رمزگان‌های سمبولیک و نمادهای مورد تأکید در داستان بررسی می‌شود. این پژوهش با بهره از دیدگاه بارت به روش توصیفی- تحلیلی روشن می‌سازد در بازنمایی رمزگان معنایی و با تحلیل داستان در ترسیم شرایط زندگی در لبنان در سایهٔ وحشت، عدم امنیت و جنگ و کشمکش برای زنده ماندن و در وجه متناقض با وجه مرفه، پر از آرامش و امنیت زندگی اروپا، تصویر شخصیت‌های این دو محیط با وجوه خصلت‌نمای متناسب توصیف می‌گردد و تصویر سفید و سیاه از شخصیت‌های اروپایی و لبنانی ارائه نمی‌شود، بلکه جوانب مختلفی از جمله شجاعت و وطن‌دوستی به‌عنوان وجه مشترک مبارزان ترسیم می‌شود. در رمزگان فرهنگی یا ارجاعی شهادت و شهادت‌طلبی از ارزش‌های محوری در داستان، تنها وابسته به ایدئولوژی مسلمانان نیست بلکه برآمده از فرهنگ وطن‌دوستی و روحیه شرف و مقاومت فراتر از دین و اعتقاد یک ملت است. در سطح رمزگان نمادین مشاهده می‌شود داستان با رویکرد واقع‌گرایانه با دوری از رمزگان نمادین تنها یک نمونه شخصیت زن مبارز را به‌عنوان رمزگان وطن بسنده می‌کند.

واژه‌های کلیدی: رمان معاصر عربی؛ بارت؛ رمزگان ساختاری؛ *الخطایا الشائعة*؛ فاتن المرّ.

---

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *r.rostampour@alzahra.ac.ir*

۱. مقدمه

اثر ادبی، جهانی از نشانه‌هاست که به کمک دانش نشانه‌شناسی (Semiology) می‌توان آن را رمزگشایی کرد و به کشف مفاهیم آن پرداخت. نشانه‌شناسی در واقع مطالعهٔ رابطهٔ ساختار نحوی و ساختار معنایی اثر است که در مناسبت میان دلالت‌های متنی و جهان بیرونی برساخته می‌شود؛ از این‌رو، هر متن با تمامی لایه‌های دلالتی و معنایی‌اش باید در بافت فرهنگی آن مطالعه شود و هرگز نمی‌توان لایه‌های فرهنگی و اجتماعی را که در ساخت بافت کلام و سطوح دلالتی آن نقش دارند، نادیده گرفت. علم نشانه‌شناسی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ با تمایل به مطالعات فرهنگی و متأثر از آثار رولان بارت، نظریه‌پرداز فرانسوی، به پدیده‌های فرهنگی-اجتماعی نگاه تازه‌ای کرد؛ آن‌گونه که بارت، دوگانهٔ زبان/گفتار را در نشانه‌شناسی سوسوری به شکل توسعه‌یافته در مباحث برون‌زبان‌شناسی (extra-linguistic) یا فرازبان‌شناسی (meta-linguistic) به کار برد و با نقدهای نشانه‌شناختی به تحلیل جوامع انسانی، فرهنگ روزمره، تبلیغات، اسطوره، ... و تحلیل‌هایی انسان‌شناختی پرداخت (← بارت، ۱۳۹۷: ۱۳). همچنین بارت، در مطالعهٔ متون داستانی و روایتی، ابتدا به خوانش و تحلیل ساختاری روایت همّت گماشت و به دنبال بررسی نظام‌های زیرین سازندهٔ متن رفت؛ اما از آنجا که در تحلیل متن به دنبال این بود که متون چطور معنادار می‌شود، با دست‌کشیدن از یافتن معنایی نهایی به سوی زنجیره‌ای از دال‌ها حرکت کرد و از ساختارگرایی به پساساختارگرایی رفت (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰ :۴)؛ چراکه معتقد بود فروکاستن متن به یک الگوی ساختاری، نهایت نامطلوبی است که باعث می‌شود متن تمایزش را از دست بدهد (Barthes,1970: 9)؛ لذا همان‌طور که اسکولز می‌گوید به دلیل خصوصیات بارت نمی‌توان کار او را در هیچ جعبهٔ کوچکی که بر چسب ساختارگرایی دارد، کاملاً جا داد (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۰۹)، در واقع بارت با درنظرگرفتن عاملیت انسانی در خوانش متن و لایه‌های معنایی شکل‌گرفته، از سطح ساختاری به فراتر از ساختار در خوانش پساساختارگرا رسید.

بارت در رویکردی پساساختارگرایانه به داستان اس/ زد و با تجزیه و تحلیل ادبی، رمزگان‌های پنج‌گانهٔ حاکم بر اثر را شناسایی می‌کند تا دلالت هر واحد معنایی را نه با بازگشت به معنای نهایی و ثابت داستان و نه با بازگشت به واقعیت بیرون متن، بلکه از راه مکالمه میان ساختار اثر و ساختار معنایی (دانسته‌های ذهنی خواننده) روشن کند (احمدی،۱۳۸۰: ۲۴۱). در میان این پنج رمزگانی که بارت تعیین کرد، رمزگان هرمونیتیکی و کنشی به‌عنوان رمزگان‌هایی فرآیندی و سه رمزگان نمادین، معنایی و فرهنگی،

به‌عنوان رمزگان‌هایی ساختاری معرفی می‌شوند (همان: ۱۵۱). سه رمزگان اخیر، به‌عنوان رمزگان‌های ساختاری متن داستانی مورد نظر این مقاله است که شناخت و واکاوی آنها به بازگشایی معنای درون متن می‌انجامد و ضمن بازنمایی ساختار داستانی به بازنمود ساختارهای فکری همراه آنها منجر می‌شود.

با توجه به چشم‌انداز یادشده، شناخت رمزگان‌های دلالتی متون داستانی و به‌طور ویژه ادبیات پایداری در حوزهٔ مقاومت، برای درک واقعیت افکار حیات معاصر ضروری می‌نماید. داستان *الخطایا الشائعة* (اشتباهات رایج) اثر فاتن المرّ، نویسندهٔ زن لبنانی مسیحی در حوزهٔ مقاومت، اولین‌بار در ۲۰۱۰ به چاپ رسید و در ۲۰۱۱ در فهرست رمان‌های برگزیده برای کسب جایزهٔ جهانی رمان عربی موسوم به «بوکر عربی» قرار گرفت. این رمان که به موضوع پایداری می‌پردازد، از زبان راوی زن روایت می‌شود و از نگاهی زنانه به این موضوع نظر می‌کند. این پژوهش با خوانش رمان *الخطایا الشائعة* تلاش دارد دیدگاه‌های انسان‌شناختی مقاومت را که در ورای رمزگان‌های ساختاری آن تنیده شده است، بر اساس الگوی تحلیل رمزگان بارت واکاوی کند؛ زیرا تاکنون از نگاه پژوهشگران ایرانی مغفول مانده است. این جستار درصدد است با استخراج رمزگان‌های ساختاری این رمان زنانه، شامل رمزگان معنایی، نمادین و فرهنگی به واکاوی معنا در لایه‌های دلالتی متن بپردازد و روشن سازد که لایه‌های مختلف متن، برساخته از رمزگان‌های ساختاری، چگونه در داستانِ مقاومت عمل می‌کنند؟ ساختار فکری مقاومت چگونه در رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی این داستان تنیده شده است؟

نظریهٔ بارت با رویکرد ساختارگرایی و پس از آن پساساختارگرایی مورد توجه پژوهشگران ادبی در خوانش متون واقع شده است و کتب و مقالات متنوعی نیز با الهام از آن به رشتهٔ تحریر درآمده است. با توجه به رویکرد این پژوهش در بررسی رمزگان‌های متنی، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

صفیئی و سلامی (۱۳۹۰) در مقالهٔ خود از رویکرد تحلیل متنی رولان بارت برای بررسی نمایشنامه بهره برده‌اند. سجودی در کتاب *نشانه‌شناسی* (۱۳۸۸) خود و در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری» (۱۳۹۱) به بررسی لایه‌های رمزگان‌های متن پرداخته است. رحیمی و دیگران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای داستان کوتاه *توفیق الحکیم* را بر اساس پنج رمزگان بارت تحلیل کرده‌اند و معتقدند این مدل می‌تواند فارغ از عوامل پیرامتنی معنای متن را روشن کند که البته به نظر نگارندگان پژوهش حاضر در بحث از رمزگان‌های فرهنگی، این دستاورد

مورد تردید است. صادقی (۱۳۹۲) در تحلیل داستان ابراهیم گلستان از رویکرد بارت بهره برده و به رمزگشایی متن پرداخته است. سیدان (۱۳۹۴) نیز داستان قرآنی خلقت آدمع را با تأکید بر *کشف الاسرار* میبدی در چارچوب بارت بررسی کرده است و رمزگان‌های هرمونیتیکی و کنشی را دارای بیشترین نقش در پیشبرد فرآیند داستان دانسته است. گل‌پرور و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری داستان کوتاه *آداب سفر* از دیدگاه بارت و گرماس (از مجموعه داستان *طعم باروت*)» (۱۳۹۲) این داستان نمادین با اندیشه‌های تعارض‌آمیز را از منظر رمزگان‌های بارت بررسی کرده و از رویکرد گرماس در تحلیل کنش‌های رمان بهره برده‌اند.

با توجه به تحقیقات و مطالعات صورت‌گرفته، به‌رغم کارآمدی خوانش بارت از متون و دریافت دلالت رمزگان‌های آن، رمان‌های عربی کمتر از رهگذر رمزگان‌های متنی مورد توجه قرارگرفتند؛ لذا این پژوهش یکی از رمان‌های مقاومت معاصر لبنان، *الخطایا الشائعة* را مطالعه کرده است تا ضمن معرفی آن، روشن سازد که ساختارهای فکری داستان زنانهٔ مقاومت چگونه در شبکهٔ معنایی رمزگان‌های متن بروز می‌کنند.

۲. برخی مفاهیم نظری

۲-۱. الگوی نشانه‌شناسی بارت

بارت با جهت‌گیری جامعه‌شناسی در مطالعهٔ متن در کتاب *اِس/ زد* از سازین بالزاک دیدگاه قبلی خود را مبنی بر تجزیهٔ متن به واحدهای ساختاری ثابت کنار گذاشت و در عوض، بر چندمعنایی‌بودنِ متن و بازی پویا و چندلایهٔ معنا تأکید (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۳۱) و پنج دسته رمزگان اصلی را از هم جدا کرد. این رمزگان‌های اصلی هر دو سویهٔ معناشناسیک و همنشینی را دارند (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸۸). بارت با تأکید بر رمزگذاری کلیهٔ جنبه‌های فرهنگ، از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی حرکت کرد (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱۶)؛ یعنی به جای خواندن خطی متن، آن را به شکل شبکه‌ای تفسیر کرد و امکان تفسیرهای چندگانه را به متن داد.

بارت با تحلیل نشانه‌شناسی داستان *اس/ زد*، با تأکید بر مفهوم چندارزشی‌بودن «متن»، به‌واسطهٔ وجود رابطهٔ متقابل نشانه‌ها و گسترش مداوم معنا، متن داستان *اس/زد* را متنی نویسا (Writerly) خواند که در آن، خواننده تولیدکنندهٔ متن است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۷). در متن نویسا خواننده تولیدکنندهٔ خلاق است؛ از همین‌رو، وی

متن را به چندین واحد خوانش یا خوانه تقسیم کرد و به تحلیل تک‌تک آنها پرداخت تا پراکندگی معنا را در آن کشف کند (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰: ۶).

۲-۲. رمزگان متنی

رمزگان نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آنهاست؛ به عبارتی، رمزگان چارچوبی است که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). رمزگان‌ها در تعیین معنا دخیل نیستند؛ اما بازگشایی آنها می‌تواند معنای درون متن را بازگشاید (سجودی، ۱۳۸۸: ۸۷). بارت نشان داد که متن صورت تحقق‌یافتهٔ **یک** رمزگان نیست، بلکه گذرگاهی است که رمزگان‌های متنوعی از آن عبور می‌کنند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۸). بارت مدلی مبتنی بر پنج رمزگان (کد) را برای تحلیل متن روایی ارائه داده است که شامل رمزگان هرمونتیکی (Hermeneutic codes)، پروآیروتیک یا کنشی(Proairetic codes) و معنایی یا القایی، نمادین و فرهنگی است. از نظر او این رمزگان‌ها هستند که فارق از عوامل برون‌متنی، تحلیلی درست از متن ارائه می‌کنند. در نظر بارت این پنج رمزگان که در عربی از آن به نظام «الترمیز» یاد می‌شود، مهم‌ترین ساختار تولید معنا در متن هستند (برکات، ۲۰۰۲: ۷۱). اگر رمزگان‌های متفاوت را نظام‌هایی مشابه لانگ سوسوری تلقی کنیم، آن‌گاه متن نه حاصل همنشینی بین رمزگان‌ها، بلکه حاصل همنشینی میان لایه‌هایی است که هریک بر اساس انتخاب از آن رمزگان‌ها در کنش ارتباطی تحقق عینی یافته‌اند (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۳)؛ لذا تحلیل معانی این رمزگان‌ها، به معنای تحلیل طبقات و لایه‌های معناشناختی متن است.

در میان پنج رمزگان درگیر در پردازش متن، سه رمزگان ساختاری مورد نظر این پژوهش شامل رمزگان معنایی، فرهنگی و نمادین به‌تفصیل در داستان مقاومت لبنان بررسی می‌شود.

۳. تحلیل رمزگان‌های ساختاری داستان *الخطایا الشائعة*

خلاصهٔ داستان

داستان *الخطایا الشائعة* از زبان جوانی لبنانی به نام **انور** آغاز می‌شود که دفتر خاطرات معشوقه‌اش، **ماری کریستین** را می‌خواند؛ لذا در واقع سراسر داستان، روایت زندگی از زبان این دختر اروپایی است که در راه فلسطین کشته می‌شود. ماری بعد از مرگ مادر، در نامه‌ای توسط دوست صمیمی و خانوادگی خود، **هلین**، به خط مادرش دریافت

می‌کند که از رازی خبر می‌دهد؛ اینکه او فرزند یک لبنانی است که مادر بعد از طلاق از او، به زادگاهش در انگلیس برگشته بدون اینکه شوهرش را از وجود طفلشان با خبر کند و به‌تازگی فهمیده خواهر ناتنی ماری، به نام **زینه**، خود را در عملیاتی منفجر کرده است تا اسرائیلی‌ها را نابود کند. این نقطه، آغاز حرکت هویت‌جویانهٔ دختر به لبنان به‌عنوان روزنامه‌نگار می‌شود. او در لبنان به بهانهٔ تهیهٔ گزارش از زندگی افرادی که به عملیات انتحاری دست می‌زدند، در جستجوی خانوادهٔ خود و حقایق پیرامون آنهاست که با واقعیت‌ها و حوادثی روبه‌رو می‌شود. او در رابطهٔ عاشقانه با جوانی مبارز به نام انور قرار می‌گیرد و با افراد مختلف در جریان مقاومت آشنا می‌شود. آخرین باری که به‌عنوان جاسوس به لبنان اعزام می‌شود، در حملهٔ رژیم صهیونیستی به مردم به‌طور تصادفی مجروح می‌شود. او از نزدیک شاهد کشتار صبرا و شتیلا بوده و روایت‌گر آن می‌شود و در جمعیت‌های انسان‌دوستانه برای کمک به فلسطین می‌رود. داستان با محوریت راوی زن به روایت قصهٔ عشق و مقاومت می‌پردازد و حقایق موجود را بازگو می‌کند. راوی دو روایت متناقض لبنانی‌ها و اروپاییان را از مسئلهٔ مقاومت بیان می‌کند؛ از طرفی، با روایت وضعیت مبارزان، از مقاومت و جان‌فشانی آنها، از تغییر آنها و رفتن به سوی سازش و مصالحه صحبت می‌کند و از تاریخ وطنی می‌گوید که همچنان در تناقض رفتار مبارزان، سیاست‌مردان و منفعت‌طلبان نگاشته می‌شود. داستان در خوانش دوگانه‌های متناقض با سرانجام نافرجام رابطهٔ راوی با انور به پایان می‌رسد که به پذیرش مقام در برابر مقاومت رضایت می‌دهد. انور نیز دفتر خاطرات را با روایت شهادت ماری کریستین در برابر بلدزر اسرائیلی در دفاع از فلسطینیان به پایان می‌برد.

۳-۱. رمزگان معنایی (دالی یا القایی: Connotative codes)

رمزگان معنایی به دلالت‌های کمابیش خصلت‌نما، روان‌شناسی و محیط مربوط می‌شود. این رمزگان دربگیرندهٔ معناهای ضمنی با دلالت‌های ویژه‌ای است که از عناصر مختلف متن روایی مانند واژگان، تعابیر و جملات برداشت می‌شود (Barthe, 1970: 18). این رمزگان‌ها، به دلالت‌های ضمنی مربوط می‌شود که خصوصیت شخصیت‌ها یا کنش‌ها را می‌سازند (آلن ، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

در داستان *الخطایا الشائعة* با شخصیت‌های متفاوتی مواجه هستیم که در وهلهٔ اول در دو دستهٔ لبنانی‌ها (خودی‌ها) و اروپایی‌ها (دیگری‌ها) قابل تفکیک‌اند و هرکدام بر اساس اعتقادات و رویکردهایشان شامل مجموعه‌های متنوعی هستند که رمزگان‌های معنایی، نوع شخصیت آنها را در داستان ترسیم می‌کند.

نوع شرایط زندگی در لبنان در سایهٔ وحشت، عدم امنیت و جنگ و کشمکش برای زنده‌ماندن به تصویر کشیده می‌شود که در تناقض کامل با وجه مرفه، پر از آرامش و امنیت زندگی در اروپاست و شخصیت‌های این دو محیط، متأثر از آن، دارای وجوه خصلت‌نمای متناسب هستند. در این میان، شخصیت راوی به‌عنوان حد واسط میان این دو محیط، به هردو متعلق است و به‌نوعی رمزگان بی‌طرف در داستان محسوب می‌شوند تا خواننده بتواند به‌عنوان راوی موثق به وی اعتماد کند.

۳-۱-۱. راوی و شخصیت محوری داستان

ماری کریستین، به‌عنوان شخصیت محوری داستان، به نوعی راوی اصلی است و روایت خاطرات از زبان اوست. نام این شخصیت تنها در سه مورد در داستان تصریح می‌شود: اول از زبان کسی که به شکل مجهول برای مخاطب مطرح می‌شود و فقط نامه‌ای به نام کریستین دریافت می‌کند و صرفاً با ضمیر«أنتَ» در نامه خطاب می‌شود تا برای مخاطب روشن شود این دریافت‌کنندهٔ نامه، مرد است و بعداً در داستان معلوم می‌شود، او انور، معشوق *کریستین* است؛ بعد، در نامهٔ مادر به کریستین در وسط داستان و در اولین برخورد با انور؛ و نهایتاً، در پایان داستان که نام او به شکل سوم‌شخص یاد می‌شود. این شخصیت محوری طیّ یادداشت‌ها و خاطراتی که بیان می‌کند، توسط نشانگان معنایی بازنمایی می‌شود. *ماری* در یادداشت‌هایی که به دست انور رسانده و تا آخرین لحظه تصمیم به انتشار آنها نداشته است، از عواطف، افکار، دیدگاه‌ها و... خود بی‌پرده می‌گوید و همین، او را تبدیل به یک راوی مورد اعتماد برای مخاطب می‌کند.

راوی داستان به‌عنوان دورگه‌ای که از هویت عربی خود بعد از مرگ مادر آگاه می‌شود، همچون مادر، بسیار تلاش می‌کند که با لبنانی‌ها همدردی کند و اخبار رشادت‌های آنها را انعکاس دهد و به انتشار برساند و برخلاف مادر بعد از سفر به لبنان با بازگشت به اروپا، رابطه خود را با سرزمین عربی قطع نمی‌کند. او با یک لبنانی به نام انور رابطهٔ نزیک عاطفی برقرار می‌کند و حتی بیش از او دغدغهٔ لبنان را دارد. بیش از هر چیز، رمزگان القایی این شخصیت را می‌توان در جستجوی حقیقت در او دانست. او ترسیم‌کنندهٔ واقعیت‌ها و روایت‌گر صادقی است که به هیچ‌یک از ریشه‌های عربی (پدری) و اروپایی (مادری) خود وابستگی محض ندارد، بلکه اوست که به‌عنوان راوی بی‌طرف موثق به تبیین وقایع می‌پردازد.

رمزگان القایی این شخصیت را در این جملات او در نامه‌ای که از زندان برای *انور* نوشته است، می‌توان یافت: «لماذا أقوم بكلّ هذا...؟ .... حقاً لا يكفي اكتشافي المتأخر لجزء لبناني في دمي حتّي تتغير هويتي و تنقلب قناعاتي»[1] (المرّ، ۲۰۱۰: ۱۴).

این شخصیت تحت تأثیر جو مقاومت حاکم بر لبنان نیست و از سویی آدم متزلزلی نیز نیست که به‌سادگی تحت تأثیر احساسات خود قرار گیرد و تغییر رویکرد دهد؛ و این نشان می‌دهد او شخصیت قابل اعتمادی است که بی‌دلیل تغییر نظر نمی‌دهد. از سویی، چنین شخصیتی فراتر از خدمت به لبنانی‌ها، در گروه پزشکان بدون مرز، به دیگران، از آفریقایی‌ها تا فلسطینی‌ها، خدمات انسانی می‌دهد و در آخرین نقطهٔ رمان نیز خبری از سرنوشت وی می‌شنویم که با شجاعت جان خود را در دفاع از مظلومان از دست می‌دهد. این موضع او برآمده از حقایقی است که بدان رسیده است. این شخصیت طیّ داستان به زبان خودش، همانند یک دختر عادی با احساسات مختلف و گاهی متناقض روایت می‌شود؛ حتی جملهٔ فوق به‌عنوان آخرین جملات او که البته در صفحات آغازین داستان روایت می‌شود، به‌گونه‌ای پرسشی است تا داستان به دور از جنبه‌ای شعاری، باورپذیر شود.

او با تمام خصایص یک دختر (ترس‌ها، نگرانی‌ها و عشق و ...) به‌شدت نگران وضعیت مردمانی است که برای آرامش و امنیت خود تلاش و مبارزه می‌کنند. این شخصیت در کنار همهٔ تردیدها و دل‌نگرانی‌ها، از جسارت خاصی در تصمیم‌گیری برخوردار است و نظر دیگران تأثیری در تغییر باورهایی ندارد که او درست می‌پندارد؛ برای نمونه، وقتی برای اولین‌بار تصمیم می‌گیرد به‌عنوان روزنامه‌نگار از لبنان دیدن کند، این‌گونه مصمم برخورد می‌کند: «تسألني: لماذا تخاطرين؟ سوف تذهبين في وقت آخر حين تكون ... تبتسم إذ تدرک ضعف حجّتها ... لا يمكن للإنسان أن يحيا متمتعا بصحّة نفسية جيدة وهو وحيد مجرّد من الروابط العائلية ... أرحل إذاً»[2] (همان: ۳۰).

این قاطعیت جزء رمزگان‌های معنایی شخصیت ماری است. او تلاش می‌کند که با مشکلات مواجه شود؛ برای نمونه بعد از اینکه انگشتان پای خود را در سفر به لبنان و درگیری‌های آن منطقه از دست می‌دهد، این‌گونه می‌گوید: «تعلمت كيف أنسي الأصابع المبتورة والفخذ المخطّط. لم يكن الأمر بالصعوبة التي توقعت في البدء ... بضعة تغييرات بسيطة في خزانتي و في أسلوب حياتي لم تؤثّر في كثيراً»[3] (همان: ۱۴۲).

ماری با توجه به خصیصهٔ اروپایی خود، سعی می‌کند زندگی راحت و بی‌دغدغه‌ای داشته باشد؛ اما روحیهٔ پرسشگری و حقیقت‌جویی که از دیگر نشانگان القایی مهم این شخصیت است، او را وادار می‌کند همواره با خود و با دیگران به گفتگو بپردازد و اکثر صفحات داستان به این نوع پرسش‌گری‌ها اختصاص داده شده است. او در این گفتگوها به دنبال حقیقت‌طلبی و اقناع است.

۳-۱-۲. شخصیت‌های اروپایی

دسته‌ای از شخصیت‌ها برآمده از جامعهٔ اروپایی هستند؛ یا کاملاً بدان منتسب‌اند یا مانند شخصیت اصلی داستان نیمی از اصالت آنها بدان‌جا برمی‌گردد. اینان دارای ویژگی‌هایی هستند که توسط رمزگان‌های معنایی در گفتار و کردار و نوع اندیشه و سبک زندگی آنان ترسیم شده است. این افراد را می‌توان در مجموعه‌های متنوعی بررسی کرد: عده‌ای که منفعلانه سبک زندگی مادی دارند و فارغ از دغدغه‌های مردم و حتی با سوء استفاده از شرایط دیگران به دنبال منافع خویش‌اند؛ دوم، کسانی که در کنار زندگی مادی و اروپایی خود به دغدغه‌های مردمان شرق نیز نیم‌نگاهی دارند و دلسوزی می‌کنند؛ و نهایتاً، عده‌ای که برای تغییر زندگی انسان و نجات آنها از جنگ و ویرانی و نکبت فعالانه تلاش می‌کنند.

دستهٔ اول را می‌توان تجسم‌یافته در شخصیت روزنامه‌نگار ادیب و جدی یافت. وی به‌عنوان یک روزنامه‌نگار برای تأمین منافع خود به دنبال جاسوسی در لباس خبرنگاری است. او از زمرهٔ اصحاب رسانه و مطبوعات غربی است که معنای مقاومت مردم را به‌خوبی درک نمی‌کنند و از دیدگاه خود به‌گونهٔ دیگری از آن تعبیر می‌کنند و حاضر نیستند واقعیت حال مبارزان را چاپ و منتشر نمایند.

«ما سرّ الحبّ الذي يكنّه المرء لهذه البقعة من الأرض؟ ... يبتسم أديب بشيء من السخرية الأبوية: – ذات يوم سوف أطلعک علي الوجه الآخر لكلّ هذا النضال ...»[۴] (همان: ۱۴۲).

ظاهر فرهیخته، باسواد و مطلع این فرد و شعارهای جذاب و فریبنده از یک‌سو (← همان: ۸۸) و بُعد تزویر باطنی و دورویی از سوی دیگر، رمزگان معنایی این شخصیت است که راوی موثق داستان، او را با صفتی چون مزدور توصیف می‌کند (← همان: ۱۲۲) یا این‌طور می‌گوید:

> توصّل إلى قناعات راسخة يقول أن القيمة العليا التي يجب على المرء أن ينشدها هي السلام، السلام الداخلي و سلام في المحيط ... . تكشفتُ فيها نوايا أديب الحقيقية بعد مرور شهر على لقائنا شبه اليومية[۵] (همان: ۱۰۱).

این فرد به‌عنوان روزنامه‌نگار در گروه‌های حافظ صلح در میدان‌های مبارزان عربی حضور دارد؛ اما این فقط پوششی است که راوی کم‌کم متوجه آن می‌شود و سپس خود را از او و گروهش دور می‌کند. در کنار ظاهر فریبنده، چنین شخصیتی دارای ابعاد شهوانی است (همان: ۴۵).

برخی اروپاییان مانند شخصیت یادشده، ابعاد منفی پررنگی دارند و برخی نیز مانند شخصیت **هلن**، دوست خانوادگی راوی، فردی کاملاً ساده‌زیست، بی‌آلایش و مهربان است و تنها به دنبال دغدغه‌های عاطفی خود است و نامزدی خود را با فردی که به دنبال مطامع مادی زندگی است و به او خیانت می‌کند، به هم می‌زند. صداقت و صمیمیت، خصیصهٔ اصلی هلن است و به‌خاطر همین ویژگی نیز رابطهٔ نامزدی خود را با **سپاستین** به هم می‌زند (همان: ۱۵۹) و سپس در کنار همسری آرام می‌گیرد که در تصویر متناقض از نامزد قبلی او، جوانی به نام **تییری**، از یک خانوادهٔ اشرافی انگلیسی است که از تمام آن اشرافیت و اصالت اروپایی، به دور از فخرفروشی و برتری‌جویی، ثروت و احساس را به ارث برده است و بسیار رمانتیک و اجتماعی است و در جمعیت‌های انسان دوستانه به مردم فلسطین کمک می‌کند.

> أصبحت قامته الهزيلة تبعث فيّ شعوراً بالفرح و... . استكشفت بفضول خبايا نفس تييري. كلّا، «خبايا» ليست الكلمة المناسبة، فكلّ ما فيه واضح، معروض في كل ضوء، ناصع.... قام بثورته بمحبة ولطف، فهاتان الصفتان متأصّلان في نفسه ... لولا أنّه علماني يدافع عن قراره بضرورة تحييد الأديان عن شؤون السياسة... (همان: ۱۵۷).

داستان تصویری یک‌جانبه و منفی از شخصیت‌های اروپایی ارائه نمی‌دهد، بلکه با اینکه اغلب به دنبال زندگی راحت مادی خود هستند، در عین حال نشان می‌دهد بسیاری از آنان با صداقت، با محبت، نجیب، اجتماعی و دارای دغدغه‌های انسان دوستانه هستند. امثال هلن و تییری از اروپاییانی هستند که در کنار سبک زندگی اروپایی مادی و راحت و بی‌دغدغهٔ خود، نگاه انسان دوستانه دارند. مادر راویِ داستان نیز از همین دسته است؛ به‌عنوان یک اروپایی در گروه‌های کمکی و بشردوستانهٔ پزشکان در مناطق لبنان آماده می‌شود، دل در گرو مردی لبنانی می‌بندد و با او ازدواج می‌کند؛ اما نمی‌تواند نوع دردها و آمال و سبک زندگی مقاومت در سایهٔ جنگ را تاب بیاورد؛ لذا با فرزند در شکم خود بدون اینکه همسرش مطلع باشد، طلاق می‌گیرد و به اروپا برمی‌گردد. او از شخصیت‌هایی است که دل در گرو آلام انسان شرقی دارد؛ اما نمی‌تواند آسایش خود را فدا کند و در دوشادوش آنها بیاستد و لذا از دور همدردی می‌کند؛ «وعد

الحياة الذي أحمله يدفعني لأن أكون أنانية.. لم أعد أفكّر إلا فينا ـ نحن الاثنتين ـ»[۷] (همان: ۲۶)؛

دستهٔ سوم، نمونه اعلای حامیان حقوق بشر و انسان‌دوستانی که دغدغه‌هایی به اندازهٔ بشریت دارند، در ماری کریستین، شخصیت و راوی اصلی داستان خلاصه می‌شود که پیش‌تر درباره‌اش سخن گفته شد. او نمونهٔ یک شخصیت پویاست که بعد از آشنایی با دردهای مردم لبنان و فلسطین با شرکت در گروه‌های داوطلبانهٔ کمک‌رسانی، از نزدیک در کنار مقاومت می‌ایستد و در برابر بلدزری که قصد تخریب خانهٔ یک فلسطینی را دارد، می‌ایستد تا مانع شود و جان خود را فدا می‌کند و این‌گونه توسط راوی اول داستان، یعنی انور توصیف می‌شود: «ماري كريستين حملت بذور البطولة دون أن تدري حملت تاريخا من التضحية ونكران الذات تجلّي بأبهي حلله»[۸] (همان: ۱۶۸).

این نوع از شخصیت‌های اروپایی برخلاف تمام خصایص غالبی همچون مادی‌گرایی، خودخواهی و منفعت‌طلبی که در متن از اروپاییان ترسیم می‌شود، به‌عنوان قهرمان با صفاتی چون ازخودگذشتگی و فداکاری توصیف می‌شوند که با فدای آسایش خود، محرک و پرچم‌دار حرکت‌های انسان‌دوستانه هستند.

۳-۱-۳. شخصیت‌های لبنانی

در میان شخصیت‌های لبنانی ترسیم‌شده، انور به‌عنوان راوی آغازین داستان و مبارزی که با ماری آشنا می‌شود و به‌واسطهٔ او روند مقاومت روایت می‌شود، شاخص‌ترین شخصیت عربی رمان است. رمزگان القایی شخصیت انور در داستان، به‌عنوان جوانی مسئولیت‌پذیر، میهن‌پرست، شجاع، حافظ حریم وطن، مهربان و دوست‌داشتنی شکل می‌گیرد که برای نمونه می‌توان به این جملات از او اشاره کرد: «كيف لا نحبّ هذه الأرض إلى درجة التضحية بأرواحنا في سبيلها»[۹] (المرّ، ۲۰۱۰: ۶۰) یا «كان قرار الانضمام إلى المقاومة الوسيلة الوحيدة لكي لا أحتقر نفسي ...»[۱۰] (همان: ۶۱).

روحیهٔ شجاعت این نمونه از مبارزان لبنانی در صفحات مختلف رمان ترسیم می‌شود؛ جوانانی که با طیب خاطر در راه وطن جان خود را فدا می‌کنند. درجایی این‌چنین می‌گوید: «أرسلاني إلى متابعة دراستي الجامعة في لندن. لكنّني عدت. لم استطع أن أتابع عزلتي بما كان الشّبان الجنوبيون يخوضون معارك بطولية للتصدّي للعدوّ»[۱۱] (همان: ۶۲)؛

این جوانان در تفکر و در عمل، قهرمان توصیف می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که شخصیت ماری به‌عنوان یک اروپایی تحت تأثیر این همه وطن‌دوستی قرار می‌گیرد؛ اما صف این

مبارزان طیّ سال‌ها رویارویی با دشمن و تحمل تلفات بی‌شمار به دو بخش تقسیم می‌شود: عده‌ای که همچنان علم مقاومت را بالا نگه می‌دارند و عده‌ای که تن به سازش می‌دهند. داستان، رمزگان‌های معنایی دال بر شخصیت این دو طیف را از سویی در شخصیت جوان‌های شهادت‌طلب و از سویی در روی دیگر انور ترسیم می‌کند. انور، شخصیتی پویا در داستان است که در پایان داستان، خسته از اختلافات داخلی صفوف مبارزان و تلفات سنگین و ... تغییر رویه می‌دهد.

يروي لي ضعفه وخيبته تجاه ما آلت إليه الأفكار الوطنية التي أضاءت أفق شبابه وشباب المئات أمثاله، يقول هروب الحلم بوطن بعيد الطائفية والفساد والقطاع، يتسائل عن معنى أفول القيم التي طالما حاربوا لأجلها[12] (همان، ۶۰)؛

این نمونه از شخصیت دچار تردید و فرسایش مبارزه می‌شود و کم‌کم ستارهٔ آرزوهایی که برای وطن ساخته‌اند، افول می‌کند. با حرکت فرسایشی جنگ و تغییر تاکتیک‌های دشمن، برخی از همین مبارزان تغییر رویه می‌دهند و به سازش روی می‌آورند و به دلایل مختلف، به مصلحت‌اندیشی و مصالحه تن می‌دهند. انور معتقد است با روش‌های دیگری هم می‌توان مبارزه کرد و ماری تلاش می‌کند او را به یاد حرف‌های گذشته، یاد آرمان‌ها و رویایی برای وطن بیندازد؛ اما موفق نمی‌شود. انور هرگز در این تغییر موضع تردید ندارد، بلکه قیافهٔ طلبکارانه به خود می‌گیرد (← همان: ۱۵۸-۱۶۱)

أصابني الذهول عند مقاربتي أقواله هذه بما سبق وفسرّه لي عن أبطال قاتلوا في الصفوف الأولي، ثمّ لم يتوانوا عن خلع ثياب القتال لخوض غمار السياسة[13] (همان: ۱۶۱).

بدین ترتیب دلایل و بهانه‌های مختلف، آنها را از مسیر جهاد و مبارزه دور می‌کند. انور با تغییر رویکرد و با پذیرش منصبی سیاسی، از مبارزه دست می‌کشد و به دنبال تصاحب کرسی پارلمانی می‌رود که البته مورد سرزنش راوی حقیقت‌طلب داستان قرار می‌گیرد؛ طوری‌که رابطهٔ عاطفی آنها هم تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد و کم‌رنگ می‌شود.

بعد از انور، سایر شخصیت‌های لبنانی که در داستان ترسیم می‌شوند، عمدتاً جنگجو و شهادت‌طلب‌اند. خانواده‌های این قهرمانان، ساده و مبهوت حرکت‌های شجاعانهٔ فرزندانشان، از انواع سطوح اجتماعی و از دیانت‌های مختلف‌اند. این شخصیت‌ها توسط راوی روایت می‌شوند که در نقش خبرنگار بی‌طرف با خانواده‌هایشان مصاحبه می‌کند و رمزگان‌های معنایی شکل‌دهندهٔ آنها ترسیم می‌شود و از مهم‌ترین این شخصیت‌ها، خواهر ناتنی ماری، زینه است. همهٔ این افراد با تمام تفاوت‌های خانوادگی، اجتماعی سطح تحصیلات و رفاه، اغلب دارای یک خصوصیت مشترک‌اند؛ تمامی به خاطر وطن،

شجاعانه از جان خویش گذشتند. راوی، روایت‌گر آلام خانواده‌های آنها و خصوصیات بارز هریک از آنهاست، ولی یک وجه مشترک برای آنها تعریف می‌کند: «ما من قاعدة عامة نستنبطها ما من قاسم مشترک إلا الخيار، الشجاعة القصوي» (همان، ۱۱۵).

نکتهٔ مهم که دغدغهٔ راوی است، دوگانه‌هایی است که در رمزگان القایی از سوی اروپاییان و از سوی هم‌وطنان عرب نسبت به این افراد وجود دارد و راوی حقیقت‌طلب را مجبور به سفر از اروپا می‌کند تا از نزدیک شاهد قضایا و احوال این مردمان باشد. او در این دوگانهٔ القایی که از سویی (از نظر اروپاییان) این افراد را شرکت‌کننده در عملیات انتحاری، یعنی انفجاری با بار معنایی منفی به مفهوم تخریب‌گر توصیف می‌کند و از سوی دیگر استشهادی، به مفهوم شهادت‌طلب معرفی می‌شوند، آنها را شجاع‌دلانی می‌داند که برای وطن جان‌فشانی می‌کنند.

۳-۲.رمزگان فرهنگی (یا ارجاعی)(Cultural codes)

رمزگان فرهنگی به بازگشایی دلالت‌های فرهنگی می‌پردازد که نوعی شناخت کلی از فضای فرهنگی و ایدئولوژیکی داستان می‌دهد (Barthes, 1970: 18). بارت یادآور می‌شود که همهٔ رمزگان‌ها از منظری فرهنگی‌اند؛ اما منظور وی از رمزگان فرهنگی در ساختار روایت متن، رمزگان‌هایی است که مرجعیت علمی یا اخلاقی اساس یک گفتمان را مشخص می‌کنند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۸ و صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۷) و در واقع کل نظام دانش و ارزش‌های مطلوب یک متن را می‌توان تحت این رمزگان شناسایی کرد (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱۷). در نظام ارزشی این داستان چندین محور مورد توجه است: شهادت و شهادت‌طلبی از جمله ارزش‌های محوری در داستان محسوب می‌شود. این رمزگان ارزشی، تنها مربوط به مسلمانان نیست، ولو اینکه از آرمان‌های یک مؤمن محسوب می‌شود؛ اما برآمده از فرهنگ وطن‌دوستی است و روحیهٔ شرف و مقاومت فراتر از دین و اعتقاد افراد است (← المرّ، ۲۰۱۰: ۲۳، ۴۶، ۶۴ و ۱۱۳). این ارزش در کنار ارزش وطن‌دوستی معنا می‌یابد. حس تعلق به میهن و مقاومت برای حفظ آن، در حقیقت تلاش برای حفظ شخصیت و اصالت و هویت انسانی افراد است و این احساس به حدی در مبارزان و شهادت‌طلبان شدت دارد که بی‌محابا و داوطلبانه جان خود را فدا می‌کنند؛ «ليس لدينا طائرات عسكرية لا أسلحة ثقيلة لا نملک إلا فكرنا وجسدنا، وبهذا الفكر وبهذه الأجساد سوف ننتصر. نكون إذا كنا لنا الوطن وبدون وطن لا هوية لنا» (همان: ۲۳).

رمزگان‌های فرهنگی در این داستان بر پایهٔ نگاه منفی به غرب و تمجید شرق شکل نمی‌گیرد. شخصیت‌های غربی اروپایی تماماً سیاه و شخصیت‌های لبنانی تماماً سفید نیست. معیار شهادت‌طلبی و میهن‌دوستی و شجاعت، به‌عنوان رمزگان اساسی داستان بر مبنای چندصدایی در جوامع غربی و شرقی ترسیم می‌شود. در هر دو جامعه بی‌تفاوتان، منفعت‌طلبان و فداکاران دیده می‌شود؛ اما رمزگان غالب فرهنگی فداکاری و حقیقت‌طلبی است. در داستان از عملیات‌های انتحاری به‌عنوان عملیات‌های خرابکانه یاد نمی‌شود، بلکه به شیوه‌های مختلف تقدیس و بزرگ داشته می‌شود. داستان از راوی صادق به روایت ایدئولوژی‌های مختلف می‌پردازد و بدون جانب‌داری، انواع دیدگاه‌ها را روایت می‌کند تا رمزگان فرهنگی رمان، یعنی تأکید بر حفظ روحیهٔ شهادت‌طلبی به خواننده القا شود؛ به‌طوری‌که راوی موضع مصلحت‌طلبانهٔ انور را مورد انتقاد قرار می‌دهد و با ترسیم شهادت‌طلبی یک اروپایی برای فلسطینیان، این خصیصه را تمجید می‌کند؛ برای نمونه در روایت از تلاش و امید برای چاپ خاطرات مبارزان لبنانی این‌چنین می‌گوید:

> إنّ أحداً من الناشرين سيرضي بتبني رواية تعارض كل المفاهيم المتفق عليها والتي تمّ غرسها بعناية فائقة في رأي عام لايملک الاهتمام بقضية بعيدة كل البعد عن مفاهيمه فلا يري ضرورة لاستنباط طمستها سياسات مدروسة، إنّه وجه آخر من وجوه صراعكم[۱۶] (همان: ۱۵).

رمزگان مقاومت و شهادت که آرمان مردم لبنان و فلسطین است، برای اروپاییانی که تحت تأثیر پوشش خبری و رسانه‌ای سیاست‌های غرب قرار گرفته‌اند، با اهمیت نیست و لذا ناشران هرگز برای چیزی که مورد توجه خواننده نیست، هزینه نمی‌کنند.

لازم به توضیح است در کنار مسائل وطن و مقاومت، مسئلهٔ خانواده یکی دیگر از رکن‌های اساسی داستان است و نوع روابط زوجین در خانوادهٔ عربی و اروپایی مورد نظر داستان است. زن اروپایی با روح لطیف غربی (مادر راوی) در کنار مرد عرب عاشقانه قرار می‌گیرد؛ اما نمی‌تواند جنگ و اوضاع مشوش حاکم بر میهن را تاب بیاورد و لذا به دنیای آرام و بی‌هیاهوی غرب برمی‌گردد. از میان این شخصیت‌ها، زنی مبارز به نام **سهاد** ترسیم می‌شود که اسیر می‌شود و انواع شکنجه‌ها را برای آرمان خود تحمل می‌کند. او نمونهٔ قهرمان ملی است که نمونهٔ روحیهٔ مقاومت است (همان: ۸۱). او به‌عنوان قهرمان مبارز داستان که شکنجه‌هایی تا سرحد مرگ چشیده است، نه‌تنها برای سربلندی و عزت میهن مقاومت می‌کند، بلکه در مبارزات نیز مشارکت دارد؛ اما مورد بی‌مهری

همسر خویش قرارمی‌گیرد. بعد از آزادی از زندان، همسرش او را از فرزندان هم محروم می‌کند (همان: ۸۱). به‌نوعی این زن دو بار تحت ظلم واقع می‌شود؛ یک بار از سوی استعمارگر میهن و یک‌بار از سوی مرد حاکم بر سرنوشتش، یعنی شوهرش؛ «تحوّل زوجها من البطل المناضل إلى رجل يتحصن بكل القواعد والقوانين الذكورية وتحولت البطلة إلي امرأة منبوذة... لم يعد له مكان في تاريخ الوطن»[۱۷] (همان: ۸۱). این نقطه به‌شدت راوی را متأثر می‌کند و در همدردی با سهاد تلاش می‌کند از آلامش بکاهد.

از آنجا که داستان با چند صدایی که پیش می‌گیرد تا از زبان راوی موثق حقایق روایت شود، در کنار نمونهٔ ناهنجار فوق به‌شدت نظام خانواده را در هر دو محیط اروپایی و عربی می‌ستاید و برای آن تقدس قائل است. شدت احترام و دوستی در خانوادهٔ زینه و میان افراد خانواده‌های عربی مورد توجه است (همان: ۶۱). هلن به‌عنوان زن اروپایی به دنبال تشکیل خانواده، ازدواج با روابط صمیمانه، صادقانه و محبت‌آمیز است. داستان درکنار روایت نمونه‌ای ناصالح از مردان اروپایی، نمونهٔ شایسته را نیز معرفی می‌کند (همان: ۱۹). داستان بر رمزگان فرهنگی و ارزشی پیوند با خانواده، داشتن خانواده‌ای گرم با روابط صمیمانه و زندگی آرام تأکید دارد.

۳-۳. رمزگان نمادین (Symbolic codes)

رمزگان نمادین هم جنبهٔ دیگر از ساختار معنایی داستان را مشخص می‌کند. اینها نمادهایی هستند که نویسنده به کار برده است (Barthes, 1970: 17). رمزگان نمادین، ایده یا ایده‌هایی است که اثر حول محور آنها ساخته می‌شود (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱). این رمزگان‌ها، در قالب پیکره‌های معنایی به‌طور منظم، اما به اسلوب‌های متفاوت و به شیوه‌های مختلف در متن تکرار می‌شوند و در نهایت شکل غالب می‌گیرند. مقاومت و شهادت در داستان، رمزگان‌های نمادین هستند که رمان دربارهٔ آن نوشته شده است و با اسلوب‌های متفاوت در متن و در شخصیت‌های مختلف جلوه می‌کنند؛ البته با توجه به نوع رمان که بر اساس اسلوب واقع‌گرایی تدوین شده است، نماد و اسطوره در داستان دیده نمی‌شود، بلکه مفاهیم فوق به اشکال مختلف، اسم، صفت و ... در داستان تکرار می‌شوند و تنها شاید بتوان یک شخصیت (سهاد) را به‌عنوان سمبل زنان مبارز در داستان دانست که راوی خود بدان تصریح دارد: «بدت لي تلك المرأة التي تمثل الحرية في لوحة الفنان الرومنطيقي دولاكروا **الحرية تقود الشعب** ... كانت أسطورة و لكنّها لم تستشهد»[۱۸] (المرّ، ۲۰۱۰: ۸۱).

راوی شخصیت سهاد را به‌عنوان یک نماد معرفی می‌کند. او نماد شهید زنده است که در برابر ظلم متجاوزان به میهن مقاومت کرده است؛ اما مورد ظلم و آزار از سوی مرد درون خانواده و میهن خود قرارگرفته است. سهاد بعد از برگشتن به دامان زندگی، در وطن متحمل بی‌انصافی و بی‌مبالاتی می‌شود که پیش‌تر در موضوع خانواده به آن پرداختیم. روایت در تجلی این سمبل، خواننده را متوجه زمان می‌کند (همان: ۱۵۳) و اینکه چنین شخصیت‌هایی که مورد مباهات وطن‌دوستان و مبارزان بودند، به دلیل تمسک به اعتقادات مبارزه و شهادت‌طلبی، و به دلیل ثبات در هویت مقاومت خود شایستهٔ قدردانی هستند و این زمانه که زمانهٔ خیانت و معاملات است و همه برای رسیدن به اهداف و خواسته‌های خود وطن را می‌درند و به نمادها و اسطوره‌ها رحم نمی‌کنند. سرنوشت این زن به‌عنوان نماد وطن از سرنوشت وطنی حکایت دارد که مورد بی‌مهری مبارزان قرار گرفته است؛ آن‌طور که آنها خسته از مبارزه و مقاومت حاضرند حقوق وطن را نادیده بگیرند و تن به سازش دهند.

۴. نتیجه

بررسی لایه‌های دلالتی متن داستان *الخطایا الشائعة* در سطح رمزگان‌های ساختاری در سه لایهٔ رمزگان معنایی، نمادین و فرهنگی نشان می‌دهد که مقاومت و مبارزه، دال مرکزی تمامی آنهاست.

در سطح رمزگان معنایی یا القایی، شخصیت اصلی داستان و راوی به‌عنوان یک فرد دو رگه به‌عنوان فردی حقیقت‌طلب و مجاهد ترسیم می‌شود. داستان با توصیف ابعاد واقعی از این دختر، وی را به‌عنوان راوی مورد اعتماد به خواننده معرفی می‌کند و آن‌گاه به روایت رمزگان‌های معنایی انواع شخصیت‌های اروپایی و عربی می‌پردازد و هرگز به زشت جلوه‌دادن ویژگی‌های اروپاییان و خوب توصیف‌کردن شخصیت‌های عربی تمایل ندارد؛ آن‌طور که شخصیت محوری مبارز عرب که به‌نوعی آغازگر روایت داستان نیز هست، به‌عنوان یک شخصیت پویا سیر نزولی طی می‌کند و به سازش تن می‌دهد و شخصیت ماری به‌عنوان دو رگه یا تییری به‌عنوان اروپایی اصیل در سیر صعودی، پرچم کمک‌های انسان‌دوستانه به دست می‌گیرد.

در سطح رمزگان فرهنگی، موضوع مقاومت و شهادت‌طلبی پررنگ است. راوی به دنبال روایت دوگانهٔ اروپایی و عربی از مقاومت و عملیات شهادت‌طلبانه، به فرهنگ شهادت و وطن‌دوستی و مبارزه می‌پردازد تا از نگاه راویِ حقیقت‌طلب، حقیقت، روایت

شود. موضوع خانواده به‌عنوان رمزگان فرهنگی مهم دیگر در داستان مطرح است و در دو سطح جامعهٔ اروپایی و عربی مورد توجه است.

داستان با رویکرد واقع‌گرایانه تقریباً فاقد رمزگان‌های نمادین است و به تصریح داستان، تنها یک نمونه زن مبارز عرب، به نام سهاد، به‌عنوان نمادی از شهادت و مبارزه به تصویر کشیده می‌شود. این زن به‌عنوان نمادی از وطن در برابر متجاوز صهیونیستی می‌ایستد و متحمل رنج می‌شود؛ اما از سوی همسر خود نیز در خانواده مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد؛ همان‌طور که وطن در بی‌توجهی و بی‌مهری مبارزان، روی میز سازش مصالحه و مبادله می‌شود.

پی‌نوشت

۱. برای چی این کارها را انجام می‌دهم ...؟ حقیقتاً اینکه اخیراً به ریشهٔ لبنانی‌ام پی بردم، باعث نمی‌شود که هویتم و باورهایم عوض شود.

۲. از من می‌پرسد: چرا ریسک می‌کنی؟ یک زمان دیگر وقتی ... باشد خواهی رفت ... وقتی دلایل ضعفیش را می‌فهمد، لبخند می‌زند ... (گفتم) آدمی که تنها و دور از روابط خانوادگی است، نمی‌تواند با سلامتی روحی کامل باشد ... پس من می‌روم.

۳. یادگرفتم که چطور انگشت‌های بریده‌شده و پای زخمی را فراموش کنم. به آن سختی که اول توقع داشتم، نبود ... چند تغییر کوچک در کمدم و در سبک زندگی‌ام، تأثیر خیلی زیادی در من نداشت.

٤. راز عشقی که مردم به این سرزمین دارند چیست؟ ... ادیب لبخندی با تمسخر مردسالارانه می‌زند: روزی تو را از روی دیگر تمام این مبارزه با خبر خواهم کرد ... .

٥. با اعتقاد محکمی می‌گوید ارزش والایی که انسان باید دنبالش باشد، صلح، آرامش درونی و صلح در جامعه است ... . بعد از گذشت یک ماه از ملاقات‌های تقریباً هر روزه، آنجا متوجه منظور واقعی ادیب شدم.

٦. قامت لاغرش در من احساس شادی ایجاد می‌کرد. با کنجکاوی زوایای پنهان درون تییری را فهمیدم. «زوایای پنهان» کلمهٔ درستی نیست؛ چون همه چیز درونش واضح، عیان، شفاف و روشن است ... با دو صفت محبت و ملاطفتی ریشه‌دار در او، انقلاب خود را شروع کرد ... با اینکه لائیک بود از این ایده‌اش دفاع می‌کرد که ادیان باید در مسائل سیاسی بی‌طرف باشند.

۷. زندگی‌ای که در شکم جریان داشت مجبورم کرد که خودخواه باشم. دیگر فقط می‌توانستم به فکر خودمان، دوتا، باشم.

۸. ماری کریستین بذرهای قهرمانی را در درون خود داشت و بدون اینکه بداند، تاریخی از فداکاری و ازخودگذشتگی را همراه داشت که به بهترین شکل نشان داد.

۹. چگونه این زمین را دوست نداشته باشیم، آن‌قدر که جانمان را برایش فدا کنیم.

۱۰. تصمیم پیوستن به مقاومت تنها وسیله‌ای بود که باعث می‌شد احساس حقارت نکنم.

۱۱. پدر و مادرم مرا برای ادامهٔ تحصیل به دانشگاه در لندن فرستادند؛ اما برگشتم. با وجود جوانان جنوب که در میدان‌های نبرد قهرمانی روبه‌روی دشمن می‌ایستند، نتوانستم تنهایی‌ام را ادامه دهم.

۱۲. انور از ضعف و ناامیدی خود از اندیشهٔ ملی می‌گوید که رویای جوانی‌اش و جوانی صدها نفر مثل او بود. از بربادرفتن رویای سرزمینی به دور از فرقه‌گرایی، فساد، بخش‌بندی می‌گوید. از افول ارزش‌هایی می‌پرسد که مدت‌ها برای رسیدن به آن جنگیدند.

۱۳. وقتی حرف‌های او را با قبل مقایسه می‌کنم متحیر می‌مانم؛ وقتی برایم از قهرمانانی می‌گفت که در صف اول مبارزه می‌کنند و حاضر نیستند برای واردشدن به وادی سیاست لباس مبارزه از تن درآورند.

۱٤. در کل یک قانون کلی و یک ویژگی مشترک میان آنها می‌یابیم و آن فقط انتخاب و نهایت شجاعت است.

۱۵. ما هواپیماهای نظامی و اسلحه‌های سنگین نداریم. ما چیزی به جز اندیشه و جسم‌هایمان نداریم و با این اندیشه و با این جسم‌ها پیروز خواهیم شد. اگر وطن داشته باشیم، هستیم و بدون وطن هیچ هویتی نداریم.

۱٦. یکی از ناشران راضی خواهد شد رمانی را منتشر کند که با تمامی مفاهیم مقبول و مفاهیمی که برای نهادینه‌کردن در آراء عمومی مردم تلاش کردند، مغایرت دارد. این مسئله کاملاً دور از مفاهیم مورد نظر و مهم مردم است و ضرورتی برای فکرکردن و استنباط مسئله‌ای نمی‌بینند که تحت پوشش سیاست‌های پیش‌گرفته شده است. این، روی دیگری از مبارزهٔ شماست.

۱۷. همسرش از یک قهرمان مبارز به مردی تبدیل شد که پایبند به تمامی اصول و قوانین مردسالارانه بود و زن قهرمان به یک زن طرد شده‌ای تبدیل شد ... که دیگر در تاریخ میهن هیچ جایی نداشت.

۱۸. آن زن به نظرم شبیه زنی آمد در تابلوی هنرمند رومانتیکی دولاکروا به نام «آزادی ملت را پیش می‌برد»، نماد آزادگی است ... او یک اسطوره بود؛ اما به شهادت نرسید.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

اسکولز رابرت (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگاه.

بارت، رولان (۱۳۹۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران، علمی و فرهنگی.

برکات، وائل (۲۰۰۲)، «السیمولوجیا بقراءة رولان بارت»، *جامعة دمشق*، ج۱۸، ش۲، صص ۵۵- ۷۶.

چندلر دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.

رحیمی خویگانی، محمد، فاطمه گلی و منصوره زرکوب (۱۳۹۱). «داستان *ابلیس ینتصر* توفیق الحکیم از منظر ساختارگرایانهٔ بارت»، *نقد ادب معاصر عربی*، سال ۲. ش ۳، صص ۱۲۳- ۱۴۲.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم.

ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران، نشر علم.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳)،«*نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری*»، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی: شماره ۱؛ مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، به کوشش فرزان سجودی، تهران، فرهنگستان هنر.*

سیدان، الهام (۱۳۹۴)،«نشانه‌شناسی لایه‌ای رمزگان‌ها در داستان قرآنی خلقت آدم (ع) با تأکید بر *کشف الاسرار* میبدی»، *پژوهش‌های ادبی- قرآنی*، سال ۳، ش ۴، صص ۱۴۴-۱۷۰.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲)، «انشقاق اجتماعی در یک متن نوشتنی: رمزگان‌شناسی خروس»، *مجموعه مقالات نقدهای ادبی هنری، نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر* (نقد و بررسی آثار ابراهیم گلستان و جلال آل احمد)، به کوشش لیلا صادقی، تهران، سخن، صص ۶۱-۲۰۵.

صفیئی، کامبیز و مسعود سلامی (۱۳۹۰)، «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت با نمونهٔ عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فریدیریش دورنمات»، *مطالعات نقد ادبی* (پژوهش ادبی)، ش۲۴-۲۵، صص ۱۹۹-۲۲۱.

گل‌پرور، یوسف، کارمان کسایی و سید اسماعیل قافله‌باشی (۱۳۹۲)، «تحلیل ساختاری داستان کوتاه *آداب سفر* از دیدگاه بارت و گرماس (از مجموعه داستان *طعم باروت*)»، *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، س ۵، ش۱۴، صص ۱۵۹-۱۷۹.

المرّ، فاتن (۲۰۱۰)، *الخطایا الشائعة*، بیروت، الفرات.

مشتاق‌پور، مرضیه و شهلا شریفی (۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان شعر *سورهٔ تماشا* بر اساس نشانه‌شناسی لایه‌ای»، *مجموعه‌آثار دومین همایش ملی آموزش زبان فارسی و زبان‌شناسی*، صص۲-۱۳.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه.

Barthes, roland, (1970). ***s/z***. (trans. Richard Howard & Richard Miller) new York: hill and Wang.

References

al-Mur Fattan (۲۰۱۰), *Khaṭāyā al-shā'i'ah*, Beirut:Alforat. [In Arabic].

Babak, Ahmadi (2009), *The Text-structure and Textual Interpretation*, Tehran: Nashre markaz [In Persian].

Scholes, Robert (2015), *Structuralism in Literature An Introduction*, farzaneh Taheri (Trans), Tehran, Agah [In Persian].

Barakat, Vael (2002), "Alsemiologia be Gharate Roland Barthes*"*, *Demashqe university Magazine*, 18, no 2, pp. 76-55 [In Arabic].

Barthes, rolandng.

Barthes, Roland (2018), *Elements of semiology*, Sadegh rashidi and farzanehdusti (Trans), Tehran, Entesharat Elmi farhangi [In Persian].

Barthes, Roland (2018), The Structural Analysis of Narrative.Antivan Abu yazid (Trans), Beirut, manshurat avaydat [In Persian].

Chandler, Daniel (2008), *The basic semiotics* .Parsa Mahdi (Trans), Tehran, entesharat sureye mehr [In Persian].

Golparvar, Yousef, Karman Kasai and Seyyed Ismail Qafele Bashi (2013, "A Structural Analysis of Adabe safar from the perspective of Bart and Garmas (from the stories of "tame BAroot")", *Persian Language and literature* Quarterly Journal of Islamic Azad University of Sanandaj Branch Zaban o Adab Farsi,V 5. No 14. Pp. 159-179 [In Persian].

Makarik, Irna Rima (2009), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi(Tran), Tehran, Nashre Aghah [In Persian].

Moshtaqpoor Marzieh and Shahla Sharifi (2013), "Analysis of Discourse of Surah-watching Poetry Based on Layered Semiotics", *The collection of 2nd National conference on Farsi Language Teaching and Linguistics*, Pp. 2-13. [In Persian].

Rahimi Khoygani, Mohammad and Fatemeh Goli and Mansoureh Zarkoob (2012), A structuralism analysis for "Tofigh Hakims" short story by name: "Satan wins" In the Barthes codes model, point of view, *Criticism of Contemporary Arabic literature*, V 2. No 3. pp. 142- 123 [In Persian].

Sadeghi, Leila (2013), "Social Divorce in a Written Text: The Coding of Cock", *The Collection of Articles on Artistic Criticism, Semiotics, and Criticism of Contemporary Fiction* (A Review of the Works of Ebrahim Golestan and Jalal Al Ahmad), Tehran:Sokhan, pp. 205-61 [In Persian].

Safiei, Kambiz and Masoud Salami (2011), "Explaining the Methodology of Roland Barthes' Five-Codes with a Practical Example of the Friedrich Dummies Physicists", *Studies in Literary Criticism (Literary Research)*, Pp. 199-221 [In Persian].

Seeidan, Elham (2015), "Layered semiotics of signes in the Qur'anic story of the creation of Adam (p) with emphasis on Kashf al-Asrar Meibodi", *Literary-Qur'anic Researches*, Year 3, No. 4, pp. 144-170 [In Persian].

Sojoodi, Farzan (2008), *Applied semiotics*, Tehran, Nashre Elm [In Persian].

Sojoodi, Farzan (2009), *Semiotics: Theory and Practice*, Tehran: Nashre Elm [In Persian].

Sojoodi, Farzan (2004), S*ymposium Articles, No. 1; Articles of the first symposium of semiotics of art ,by Farzan Sojoudi, Tehran, Academy of Arts* [In Persian].

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2020.306886.612240
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Postcolonial Reading of Novel *Cities of Salt* Based on Polyphony Theory of Mikhail Bakhtin

Kamal Baghjari*
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature
College of Farabi/University of Tehran
Yadollah Ahmadi Malayeri
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature
College of Farabi/University of Tehran
Nasrin Ranjbaran
Ph.D. Candidate in Arabic Language and Literature College of Farabi/University of Tehran

Received: July 25, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract
Post-colonialism and the theory of polyphony are closely related in terms of analyzing the monophonic discourse of power. While Mikhail Bakhtin considers the polyphonic novel as a labyrinthine, colorful world that gives vent to heterogeneous voices, postcolonial theorists attempt to investigate aspects and factors of hegemonic tyranny and discuss the voice of the marginalized and the disadvantaged people as the topic of literary criticism. Cities of Salt by Abdul Rahman Munif (the famous Arab novelist), which is a quasi-historical account of the process of the discovery of oil in Saudi Arabia and the transformation in the point of view of colonialism (from classic to modern), adopts a polyphonic and dialogic narrative in order to offer a multifarious image of the middle east during the colonial and the post-colonial periods. It sets out to show how the modern colonialist perspective of the United States substitutes the classic British one. In theoretical terms, the present study expounds upon some of the most central components of Mikhail Bakhtin's theory of polyphony and dialogism so as to apply it to postcolonial studies. In applied terms, the writers have attempted, relying on assumptions of Bakhtin's polyphonic theory – such as the narrative line, the multiplicity of discourse and the incorporated genres– to offer a postcolonial reading of the pentalogy Cities of Salt. Hence, the findings of the present article can be divided into two theoretical and applied parts: first, dialogism and the polyphonic theory of the novel by Bakhtin can open new horizons in the field of postcolonial studies, such as divulging the hegemonic aspects of the literary text and, more specifically, the narrative. Second, Abdul Rahman Munif, in Cities of Salt, offers various voices and discourses so as to push the dominant discourse of tyranny/ colonialism into a dialogic structure and nullify its made-up authority through juxtaposing it with other, equally valid, anti-discourses. Third, the writer offers incorporated genres adapted from the cultural Arabic-Islamic tradition in order to render null and void the oriental discourse of colonialism, which consists of robbing the colonized of their identity and ignoring their history and culture in an attempt to make them appear as savage barbarians.

Keywords: Abdul Rahman Munif, Cities of Salt, Postcolonialism, polyphony, Mikhail Bakhtin.

*Corresponding author: *kbaghjeri@ut.ac.ir*

خوانش پسااستعماری پنج‌گانهٔ *مدن‌الملح* از دریچهٔ نظریهٔ چندآوایی باختین

کمال باغجری*
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشکدگان فارابی دانشگاه تهران
یدالله احمدی ملایری
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشکدگان فارابی دانشگاه تهران
نسرین رنجبران
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشکدگان فارابی دانشگاه تهران
(از ص ۲۳ تا ۴۴)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

دو نظریهٔ پسااستعماری و چندصدایی (پولیفونی) از جهت واکاوی گفتمان تک‌صدای قدرت، پیوندی نزدیک با یکدیگر دارند. درحالی‌که میخائیل باختین رمان چندصدایی را جهانی هزارتو و رنگارنگ و عرصه‌ای برای پژواک آواهای گوناگون می‌داند، نظریه‌پردازان پسااستعماری نیز می‌کوشند سویه‌ها و مؤلفه‌های سلطه‌گریِ هژمونیک متون ادبی را بکاوند و صدای مردمانِ درحاشیه و فرودست را موضوع نقد ادبی قرار دهند. بر این اساس، پژوهش پیش رو، با اتکای بر مفروضات نظریهٔ چندصدایی باختین، می‌کوشد مؤلفه‌های این نظریه، از جمله شیوهٔ روایت، تعدد گفتمان و گونه‌های الحاقی را در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح (شهرهای نمک)، که روایتی است شبه‌تاریخی از فرآیند پیدایش نفت در شبه‌جزیرهٔ عربستان و دگردیسی رویکرد استعمار (از شیوهٔ کلاسیک به نو)، بکاود و برمبنای آن، خوانشی پسااستعماری از رمان مزبور ارائه دهد. دستاوردهای این مقاله را می‌توان در دو مورد نظری و کاربردی خلاصه کرد: اول، منطق مکالمه‌ای و نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین، به‌دلیل کاربستش در تبیین مؤلفه‌های سلطه‌گری و تک‌صداییِ قدرت مطلقه، می‌تواند افق‌های نوینی در حوزهٔ مطالعاتی پسااستعماری بگشاید؛ و دوم، عبدالرحمن منیف در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، با ارائهٔ آواها و گفتمان‌های مختلف و گونه‌های الحاقیِ برگرفته از سنت فکری و فرهنگیِ عربی-اسلامی، گفتمان مسلط استبداد/استعمار را وارد منطق مکالمه‌ای کرده و مشروعیت برساختهٔ آن را با قراردادن در کنار پادگفتمان‌های هم‌ارز، از کار انداخته است.

واژه‌های کلیدی: عبدالرحمن منیف، مدن‌الملح، نظریهٔ پسااستعماری، میخائیل باختین، چندصدایی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *kbaghjeri@ut.ac.ir*

۱. مقدمه

علی‌رغم اینکه نظریهٔ چندصدایی یا منطق مکالمه‌گریِ میخائیل باختین از مؤلفه‌هایی برخوردار است که می‌تواند در واکاوی سویه‌های هژمونیک سلطه‌گری و تک‌صدایی راهگشا باشد، کمتر مورد توجه اندیشمندان و نظریه‌پردازان حوزهٔ مطالعاتی پسااستعماری بوده است. باختین منطق مکالمه‌گری و نظریهٔ چندصدایی خود را در فضای استالینیستیِ شوروی سابق مطرح کرد؛ فضایی آکنده از اختناق و خودکامگی و تک‌صدایی که صداهای مخالف در نطفه خفه می‌شد. به باور باختین، جهانِ رمانِ چندآوا شهرفرنگی رنگارنگ است که علیه تک‌صدایی می‌شورد. بازتاب این جهان چندصدا و متمرد را می‌توان در رمان‌های عبدالرحمن منیف مشاهده کرد. منیف در آثار داستانی (و حتی غیرداستانی) خود، همواره به طرح و نقد تک‌صدایی و سویه‌های گوناگون آن، اهتمامی ویژه ورزیده است. این تک‌صدایی، یا سویه‌ای درونی دارد که ناظر به رژیم‌های تمامیت‌خواه و استبدادی خاورمیانه و نقش سیاست‌های سرکوب‌گرانهٔ آن‌ها در عقب‌ماندگی سیاسی و فرهنگی جوامع این منطقه است (شرق المتوسط، الأشجار واغتيال مرزوق، الآن هنا...)؛ و یا سویه‌ای بیرونی که ناظر بر سلطه‌گری و رویکرد استعماری و امپریالیستی قدرت‌های غربی در برخورد با کشورهای خاورمیانه است (مدن‌الملح، سباق المسافات الطويلة، أرض السواد). در میان این رمان‌ها، پنج‌گانهٔ مدن‌الملح را خواه از لحاظ کمیت (تعدد شخصیت‌ها و گفتمان‌های گوناگون) و خواه از لحاظ رویکرد و مؤلفه‌های پسااستعماری، می‌توان آیینهٔ تمام‌نمایی از یک رمان چندآوا برشمرد که می‌کوشد با طرح گفتمان‌ها و آواهای متنوع، تک‌صدایی استبداد سیاسی را از یک سو، و سلطه‌گری استعمار غربی را از سوی دیگر، به حاشیه براند. پژوهش پیش رو برآن است تا با تبیین جلوه‌ها و سویه‌های چندآوایی و منطق مکالمه‌گری در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، این فرضیه را اثبات کند که عبدالرحمن منیف در این رمان، با ارائهٔ آواها، گفتمان‌ها و گونه‌های الحاقی متنوع، گفتمان مسلط استعماری را با رویکردی پسااستعماری، به حاشیه رانده و پادگفتمانی نو علیه آن عرضه کرده است؛ بنابراین، این پژوهش درصدد پاسخ به این دو پرسش بنیادین است:

- نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین چگونه می‌تواند در واکاوی سویه‌های هژمونیک سلطه‌گری، در خدمت مطالعات پسااستعماری قرار گیرد؟

- عبدالرحمن منیف با اتکاء به کدام سازوکارهای گفتمانی و روایی، گفتمان مسلط استعمار/استبداد را به‌حاشیه رانده و صدای مردمان فرودست و درحاشیه را هم‌ارز صدای قدرت قرار داده است؟

بنا بر کاوش نگارندگان در مراجع پژوهشی موثق (مرکز اطلاعات و آمار علمی ایران و مجلات معتبر داخلی و خارجی)، تاکنون هیچ پژوهش مستقلی دربارهٔ پیوند نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین با مطالعات پسااستعماری و نیز نقد پسااستعماری پنج‌گانهٔ مدن‌الملح صورت نگرفته است. با این حال، پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، به دلیل اهمیت و جایگاه معتبرش در میان رمان‌های عربی، مادهٔ پژوهش

بسیاری از پژوهش‌های داخلی و خارجی بوده و مؤلفه‌هایی چون رئالیسم اجتماعی، رئالیسم جادویی، ساختار روایی، شخصیت و غیره در آن موضوع پژوهش قرار گرفته است که بالطبع نمی‌تواند به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش تلقی شود. با این حال، تاکنون پژوهش‌هایی نیز به رشتهٔ تحریر درآمده است که در بخش‌هایی از آن‌ها، می‌توان نوعی هم‌ارزی را با پژوهش پیش رو رصد کرد. مهم‌ترین این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

«بررسی استعاره‌های ایدئولوژیکی در رمان مدن‌الملح عبدالرحمن منیف» (۱۳۹۸)، اثر سعیده حسن‌شاهی و روح‌الله صیادی‌نژاد و علی نجفی ایوکی، مجلهٔ جستارهای زبانی: در این مقاله، نگارندگان با اتکاء به نظریهٔ ایدئولوژی ون‌دایک، استعاره‌های ایدئولوژیکِ جلد اول رمان (التیه) را که درخدمت دوگانه‌سازی تصویر من/دیگری قرار گرفته است، واکاوی کرده‌اند. با این حال، پژوهش پیش رو تمرکز خود را بر گفتمان‌های گوناگون قرار داده است و نه صرفاً استعاره‌های ایدئولوژیک.

أزمة الحضارة العربیة فی أدب عبدالرحمن منیف، اثر صالح ابراهیم (۲۰۰۴): در این کتاب نیز، مؤلف اشاراتی پراکنده به سویه‌های پسااستعماری پنج‌گانهٔ مدن‌الملح دارد، اما این اشارات هیچ‌گاه در قالب یک نظریه، خواه پسااستعماری و خواه چندصدایی، عرضه نمی‌شود و غالباً تحلیلی شخصی و من‌عندی از متن ادبی است.

۲. باختین و نظریهٔ چندآوایی

میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵) فیلسوف و زبان‌شناس روس، منطق مکالمه‌ای خود را با بحثی زبان‌شناسی آغاز می‌کند. وی با اتکاء به نظریهٔ فردینان دوسوسور و تمایز این زبان‌شناس سوئیسی بین لانگ (زبان) و پارول (گفتار) و همچنین شناخت نشانه‌های زبانی از مجرای مقابله و مقایسه، میان واژگان قاموسی، که در تفکر سنتی (به‌ویژه در گونه‌های منظوم) به آنها استناد می‌شد، و واژگان زنده، که موضوع رمان و مرجع نظریهٔ باختین است، تفاوت قائل می‌شود. به باور وی، در تفکر سنتی، واژه تنها ذات (سیاق) خود را می‌شناسد و تعبیری که در آن جای گرفته و زبانی که در آن پدیدار شده است. بر این اساس، ارتباط یک واژه با واژهٔ دیگر ارتباطی خنثی است؛ زیرا هر واژه فی‌نفسه افادهٔ معنا می‌کند. باختین با رد قاطع چنین برداشتی از زبان، تصریح می‌کند که در خارج از ساختار زبانی هیچ معنایی را نمی‌توان برای یک واژه متصور شد؛ و یا به عبارت دیگر، خارج از ساختار زبان تنها مشتی از کلمات برهنه و مرده در مقابل رویمان خواهد بود (دراج، ۲۰۰۲: ۶۶). باختین با طرح این دیدگاه که هر واژه لاجرم حامل مضمون یا ایدئولوژی است و واژهٔ متکی‌به‌ذات اصلاً وجود خارجی ندارد، شالودهٔ نظریهٔ «منطق مکالمه‌ای» را پی‌ریزی می‌کند؛ اما جایگاه رمان در این منطق مکالمه‌ای کجاست؟ به باور باختین، رمان چارچوبی است که در آن مجموعه‌ای از صداها و گفتمان‌ها با یکدیگر مکالمه برقرار می‌کنند؛ به عبارت دیگر، همان‌طور که زندگی عادی

خود ما فرآیندی است از تعاملِ گوینده با شنوندگانش، رمان هم به‌عنوان آیینه‌ای تمام‌نما از زندگی اجتماعی انسان، خلاصه‌ای است از برخورد میان نیروها، طبقات و به‌طور کلی منافع و مصالح مختلف که با یکدیگر گفتگو می‌کنند (الرويلي و البازعي، ۲۰۰۷: ۳۱۸). به باور باختین، فقط حضرت آدمِ اسطوره‌ای که قدم به جهانی بِکر و غیرکلامی می‌گذاشت، می‌توانست از این منطق مکالمه‌ای بگریزد؛ اما گفتمان انسانِ تاریخیِ انضمامی (عینی) فاقد چنین مزیتی است و ناگزیز از ورود به جهانی مکالمه‌محور است (Bakhtin, 1981: 279). او چندصدایی را خاص رمان می‌داند و به نظرش شعر ماهیتی تک‌صدا دارد، در صورتی که رمان از قابلیتی منحصربه‌فرد برای بازنمایی صداهای متعدد و چندگانه برخوردار است (باختین، ۱۳۹۷: ۲۳ و ۲۴)؛ به عبارت دیگر، تنها در گونهٔ رمان (رمان چندآوا) است که هیچ گفتمان مجردی نمی‌تواند بر گفتمان‌های دیگر سلطه افکنده، صدای آن‌ها را خاموش کند، حال آنکه در شعر معمولاً چنین وضعیتی پیش می‌آید؛ چراکه شاعر اساساً در پی آن است تا هر واژه را صورتی بدوی و ازلی بخشد؛ گویی‌که آن واژه برای نخستین‌بار است که بر زبان رانده می‌شود. جایگاه واژه در شعر، جایگاهی یگانه و منحصربه‌فرد است که چه‌بسا با کارکردهای پیشینی و پسینی‌اش، اختلافی فاحش داشته باشد (Pechey, 2007: 106). باختین در تبیین نظریهٔ چندصدایی خود، رمان‌های تولستوی را با رمان‌های داستایفسکی مقایسه می‌کند. وی هرچند برای رمان ذات و سیاقی چندصدا و مکالمه‌ای قایل است، نهایتاً دو نوع رمان را از یکدیگر تمییز می‌دهد:

۲-۱. رمان تک‌صدایی

در رمان تک‌صدایی، صرفاً کلام مؤلف، یعنی آوایی منفرد شنیده می‌شود که در رأس صداهای دیگر قرار می‌گیرد و آنها را هماهنگ می‌کند. هرچند صدای شخصیت‌ها نیز حضور دارد، ولی در نهایت دیدگاه راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلط است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۴۹). باختین رمان‌های تولستوی را تک‌صدایی می‌داند و می‌گوید کلام و آگاهی تولستوی هیچ‌جا قهرمان را مورد خطاب قرار نمی‌دهد و او را به پرسش نمی‌گیرد و از او انتظار پاسخی ندارد. مؤلف نه با قهرمانش جدل می‌کند و نه با او موافق است. او با قهرمان حرف نمی‌زند، بلکه درباره‌اش سخن می‌گوید، کلام پایانی از آن مؤلف است و بیرون از آگاهی قهرمان پایه‌گذاری شده است و هرگز ارتباط گفتگویی مؤلف با قهرمان رخ نمی‌دهد؛ در نتیجه، گفتگوی کلانی وجود ندارد که شخصیت‌ها و مؤلف بتوانند با حقوق برابر در آن مشارکت کنند، و تنها گفتگوهای ابژه‌گشتهٔ شخصیت‌ها در میدان بینش مؤلف به چشم می‌خورد (باختین، ۱۳۹۷: ۱۷۸ و ۱۷۹).

۲-۲. رمان چندصدایی

باختین رمان‌های داستایفسکی را نمونهٔ عالی رمان‌های چندصدایی می‌داند و می‌گوید: تنوع و چندگونگی آگاهی‌ها و آواهای مستقل و هم‌آوایی کامل میان آن‌ها از ویژگی‌های آثار داستایفسکی

است. او آفریننده رمان چندصدایی است. در آثار او کلام قهرمان دربارهٔ خودش و جهان به اندازهٔ کلام مؤلف معتبر است؛ به عبارتی آوای قهرمان جایگزین آوای نویسنده نمی‌شود، بلکه دارای استقلالی استثنایی در ساختار اثر و هم‌ارز کلام نویسنده است و به شکلی خاص با آن و با آوای دیگر شخصیت‌ها ترکیب می‌شود. طرح داستانی آثار داستایفسکی آگاهی‌های گوناگون را در کنار هم و به‌طور مساوی مطرح می‌کند. در آثار داستایفسکی جهت‌گیری راوی نیز با رمان‌های تک‌صدایی متفاوت است. دیدگاهی که داستان را بیان می‌کند، تصویری که ساخته می‌شود، یا اطلاعاتی که ارائه می‌شوند، همه به شیوه‌ای تازه و هماهنگ با این جهان تازه مطرح می‌شوند (همان: ۶۴-۶۶). البته چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، چندصدایی و مکالمه‌گرایی به معنای طرح گفتگوهای لفظی میان شخصیت‌های یک رمان نیست، بلکه در این رمان‌ها، هر شخصیتی از ویژگی‌های فردی خاصی برخوردار است که جهان‌بینی و اسلوب گفتار او و موضع‌گیری اجتماعی و ایدئولوژیکش را دربرمی‌گیرد و از طریق سخنانش بیان می‌شود. باختین شخصیت‌ها را بیانگر یک ایده یا جهان‌بینی می‌داند و از انگارهٔ آوایی‌ای سخن می‌گوید که ملازم آن شخصیت است. در رمان‌های داستایفسکی هر شخصیتی جهان خود را تأویل و آن را از راه گفتمان خاص خود بیان می‌کند (آلن، ۱۳۸۹: ۴۱).

آنچه تاکنون ذکر شد، تصویری کلی از نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین بود. با این حال، چنان‌که پیش‌تر آمد، این پژوهش صرفاً درصدد کاویدن مؤلفه‌های چندصدایی در رمان مدن‌الملح نیست، بلکه بیشتر در جستجوی کاویدن سویه‌های هژمونیک متن رمان با اتکاء به نظریهٔ مزبور است. با این توضیح، منطق مکالمه‌گری و چندصدایی‌ای که باختین به شرح و بسط آن می‌پردازد، فضایی اختلاطی و متکثر است که در آن صداها و گفتمان‌های گوناگون، همگی از حق یکسانی برای شنیده‌شدن برخوردارند و هیچ‌یک از آن‌ها بر دیگری غلبه ندارد. اگر در متون شرق‌شناختی سده‌های هفدهم و هجدهم، استعمارگر غربی راویِ تک‌صدایی بود که روایت دلپذیر خویش را هم‌سو با اهداف امپراتوری اروپایی ارائه می‌کرد، اکنون در رمان‌های پسااستعماری عربی، گفتمان‌ها و آواهای گوناگونی را می‌توان رصد کرد که گفتمان مسلط استعمارگران را وارد فضایی گفتگویی می‌کند؛ به دیگر سخن، اختلافی را که باختین میان رمان‌های تک‌صدای تولستوی و رمان‌های چندصدای داستایفسکی شرح می‌دهد، می‌توان در تمایز میان متون شرق‌شناختی و رمان‌های پسااستعماری عربی مشاهده کرد. به باور نگارندگان، نظریه‌پردازان پسااستعماری غالباً به سازوکارهای عینی و مؤلفه‌هایی انضمامی در متون پسااستعماری پرداخته‌اند که نویسندگان با اتکاء به آنها، سویه‌های هژمونیک قدرت استعمارگران را به چالش گرفته‌اند؛ مؤلفه‌هایی چون من/دیگری، اروپامداری، هویت، دورگه‌بودگی، تقلید و غیره. حال آنکه پیش از تبیین این مؤلفه‌ها، باید به جنبه‌های زبانی و گفتمانی اثر ادبی پرداخت که در نویسندگان آثار پسااستعماری، آگاهانه یا ناآگاهانه، تبلور یافته است؛ بنابراین، در ادامه، با استناد به برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها و

مفروضات نظریهٔ باختین، به تبیین و تحلیل سازوکارهایی در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح می‌پردازیم که درخدمت ارائهٔ پادگفتمانی علیه گفتمان مسلط استعمار/استبداد قرار گرفته است.

۳. روایت چندصدا

۳-۱. راوی

چنان‌که می‌دانیم، تعاریف متعددی از مفهوم «راوی» وجود دارد. با این حال، منظور ما از راوی در این پژوهش، «صدایی است که سخن می‌گوید، مسؤولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به عنوان **امری واقعی** تعریف می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۳). به باور باختین، در رمان‌های داستایفسکی، خواننده نه با یک راوی (فرد یا نویسنده) که با راویان متعدد مواجه است. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی می‌کند؛ جهان روایت‌شده، جهان روایت‌های گوناگونی از شخصیت‌هایی است که به‌وسیله دیدگاه دگرگون‌شوندهٔ راوی بیان می‌شود (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۹)؛ البته باید متذکر شد که آنچه در روایت یک اثر چندصدایی اهمیت دارد، صرفاً بهره‌برداری از چند راوی گوناگون نیست، بلکه مهم همزیستی صداهای مختلف و حفظ استقلال آنهاست؛ به‌طوری که آواهای مختلف در کنار هم به نمایش درآیند و نویسنده هیچ‌گونه صلاحیتی برای یک صدای خاص قائل نشود؛ برای مثال، باختین رمان برادران کاراموزوف داستایفسکی را رمانی چندآوا می‌داند، حال آنکه این رمان از زاویهٔ دید دانای کل روایت می‌شود.

راوی در مدن‌الملح راوی خارجی و دانای کل است. او روایت را از ورای شخصیت‌ها ارائه می‌کند و همه چیز را دربارهٔ شخصیت‌ها و حتی بیشتر از آنها می‌داند (کانونی‌سازی صفر). او راویِ دانایِ به اعمال و افکار شخصیت‌هاست و این توانایی را دارد که همهٔ وقایع را تفسیرکند. با این حال، راوی در نقل حوادث به صدای خود شخصیت‌ها اعتماد می‌کند و با استفاده از تکنیک‌های متعدد، به ظهور صداهای گوناگون و متفاوت و درهم‌آمیخته کمک می‌کند؛ به دیگر سخن، روایت داستان مدن‌الملح از مجرای آگاهی شخصیت‌ها و صداها و گفتمان‌هایشان شنیده می‌شود. گویی خواننده، خود، در مقابل صحنه ایستاده است و در آن حال، پرده از اعماق وجود زندهٔ شخصیت‌های صحنه کنار می‌رود (المحایدین، ۱۹۹۹: ۱۲۶). یمنی العید در پژوهشی دربارهٔ رمان التیه، معتقد است راوی در التیه سعی کرده است صرفاً راوی باشد و شخصیت‌ها را واگذاشته تا سخن بگویند. در واقع، راوی شاهدی است که روایتگری را به‌عهدهٔ خود شخصیت‌ها می‌گذارد؛ چنان‌که شنیده‌هایی را که مردم حکایت می‌کنند یا به یاد می‌آورند، عیناً نقل می‌کند. نویسنده، این رویکرد روایی را از آن جهت اتخاذ نمی‌کند که موضع شخصی‌اش را در قبال قضایای مختلف پنهان کند، بلکه چنین رویکردی را اساساً برای فراهم‌آوردن امکان طرح دیدگاه‌های مختلف در پیش گرفته است (العید، ۱۹۸۶: ۱۷۰). گفتنی است رویکرد مزبور به معنای غیبت کامل راوی و تبدیل آن به شاهدی صرف نیست، بلکه در لابه‌لای متن روایی، خواننده گاهی صدا/گفتمان راوی را

نیز می‌شنود؛ اما صدای راوی تنها یکی از ده‌ها صدایی است که در فضای به‌غایت متکثر و چندآوای رمان به گوش می‌رسد. در واقع، راوی دیدگاهی دموکراتیک در قبال شخصیت‌ها دارد و در کنار صدای خودش، اجازه می‌دهد صداها و گفتمان‌های دیگر شخصیت‌ها یا اقشار اجتماعی شنیده شود.

۳-۲ روایت‌های گوناگون و حتی متناقض از یک رویداد تاریخی

یکی از نمونه‌های بارز این شیوهٔ روایتگری نحوهٔ روایت رویدادهای تاریخی، مانند نبردها و جنگ‌های واقع‌شده در شبه‌جزیرهٔ عربستان است که در رمان با نام‌های مستعار آمده است. منیف در توصیف این رویدادهای تاریخی، تنها به روایت مسلط (از دیدگاه حکومت‌های استبدادی محلی یا خاورشناسان) بسنده نمی‌کند، بلکه طیفی از دیدگاه‌ها و گفتمان‌ها را در روایتی متکثر، کنار یکدیگر قرار می‌دهد؛ برای نمونه، در توصیف چرایی و ماهیت جنگ «العوالي»، دیدگاه‌های سیره‌نویسان سلطان، مورخان حکومتی، پژوهشگران، شرق‌شناسان، تاریخ‌نگاران بی‌طرف، و حتی کنسول‌های دیگر کشورها را ذکر می‌کند (منیف، ۲۰۰۵ج : ۱۴۹ - ۱۵۳). چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، در اینجا، راوی شاهدی بی‌طرف است و داوری دربارهٔ اعتبار هریک از این روایت‌های گوناگون و حتی متناقض را بر عهدهٔ خود خواننده قرار می‌دهد. نمونهٔ دیگر، حادثهٔ ترور «سلطان خریبط» است که دیدگاه‌های گوناگون را از زبان شخصیت‌های مختلف نقل می‌کند. از یک سو، دیدگاه دیگریِ استعمارگر مطرح می‌شود که اقدام به ترور را هشداری مهم ارزیابی می‌کند و علت استفادهٔ بدوی‌ها از چاقو و آمادگی برای مرگ را در این راه، ناشی از نفرت از بیگانگان و میل آنها به انتقام می‌داند (منیف، ۲۰۰۵هـ: ۱۶۰ و ۱۶۱)، اما از سوی دیگر، راوی به درون قهوه‌خانه‌ها، مغازه‌ها، بازارِ «الحلال» و خیمه‌گاه‌های اهل بادیه سَرَک می‌کشد و دیدگاه‌های مردم کوچه و بازار را نیز مطرح می‌کند؛ برای نمونه، شمران العتیبی ترور سلطان را مشیت الهی می‌داند: «آهای مردم! مشیت الهی دیر و زود دارد، اما سوخت و سوز ندارد. اگه یک بار جَستی، بار دوم در مشتش گرفتار می‌شوی [...]» (همان: ۱۴۶)؛ اما شخصیت دیگر، یعنی صالح الرشدان، نگاهی عمل‌گرایانه و استعمارستیز دارد: «این حرام‌زاده را باید هزار بار بکشند [...] فقط باید مطمئن شد کجا و چگونه ضربه را وارد کرد» (همان).

۳-۳. استفاده از شیوهٔ نقل‌قول مستقیم

یکی از بارزترین خصیصه‌های روایی مدن‌الملح، بسامد زیاد نقل قول‌های مستقیم است. راوی در سطح روایت، غالباً از فعل «گفت» (قال/قالت) و مشتقات آن (قیل، قالوا، قلن و...) به شیوهٔ نقل قول مستقیم بهره می‌برد تا آواهای گوناگون را بی‌واسطه به خواننده منتقل کند؛ به دیگر سخن، راوی با بهره‌گیری از نقل‌قول مستقیم، علاوه بر اینکه سویهٔ مکالمه‌ای رمان را برجسته ساخته و خواننده و شخصیت‌ها را بلاواسطه وارد منطق گفتگو کرده است، مشروعیت هریک از گفتمان‌های روایی (ریش‌سفیدان، مردم عادی، زنان، استعمارگران، حاکمان و...) را با قراردادن در کنار دیگر گفتمان‌های

هم‌ارز، به چالش کشیده است. این فضای اختلاطی و چندصدایی، به‌ویژه در موقعیت‌های تنش‌زا همچون اوضاع نابسامان سیاسی، اجتماعی و اقتصادی موران، خفقان سیاسی، سرکوب، بازداشت، و شکاف طبقاتی، بارزتر جلوه می‌کند:

[...] ریش‌سفیدان گفتند: آخرالزمان شده ...
زنان گفتند: وقت ظهور مهدی و خضر پیامبر است ...
سفیهان گفتند: باران و آب و آسمان ...
عاقلان گفتند: باید صبر پیشه کرد ... صبر کلید گشایش است ...
سلحشوران گفتند: صبر تنها به قبر منتهی می‌شود ...
جوانان گفتند: موران روزگاری بهشتِ روی زمین بود ... هر طور شده باید به آن دوران بازگردد ...
راکان گفت: اول دستگیر کنید و از دم تیغ بگذرانید، بعدش بروید و بازجویی کنید ...
سلطان گفت: ای جماعت نیکوسرشت! هشیار باشید [...] (همان: ۵۶۴)

این نقل قول‌ها در ادامه از زبان بیست شخصیت دیگر، که هرکدام نمایندهٔ یک قشر یا لایهٔ اجتماعی هستند و برای خود صدا و گفتمانی مستقل دارند، واگویه می‌شود.

۳-۳. بسامد فراوان جمله‌های پرسشی

یکی از شاخصه‌های روایتگری در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح طرح پرسش‌های متعدد در شرح برخی از رویدادهای تاریخی یا کنش‌های روایی است. راوی با طرح پرسش‌های گوناگون و سپس ارائهٔ دیدگاه‌ها و روایت‌های شخصیت‌های مختلف، خواننده را از خوانش انفعالی بازمی‌دارد و او را به کنش‌گری فعال در فرآیند خوانشِ متن تبدیل می‌کند. با این سازوکار، قطعیت و جزمیتِ روایتگری به چالش گرفته می‌شود و خواننده با نوعی تردید و بدبینی، روایت‌های گوناگون را از نظر می‌گذراند. در نهایت، این خودِ خواننده است که باید اعتبار هریک از روایت‌ها را در نسبتش با روایت‌های هم‌ارز بسنجد؛ برای نمونه، در قضیهٔ ترور سلطان خریبط، راوی پس از نقل دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ آن، این پرسش را مطرح می‌کند: «سلطان الان کجاست؟ چرا ظاهر نمی‌شود تا تمام شایعاتی را که کوچه و بازار را پر کرده، از بین ببرد؟» (همان: ۱۴۷) یا در جنگ العوالی، عمو دحیم، النجاب را با اطلاعات مهمی دربارهٔ مقاصد ابن میاح به نزد سلطان می‌فرستد و او باید با پاسخ این نامه بازگردد؛ اما آنجا می‌ماند و کسی را نیز به جایش نمی‌فرستد. راوی این سؤال را مطرح می‌کند که «چرا چنین شد؟» و در پاسخ به آن، یازده روایت گوناگون را ذکر می‌کند (منیف، ۲۰۰۵ج: ۱۴۸-۱۴۹). همچنین در جریان جنگ العوالی، راوی این سؤال را مطرح می‌کند که «چه اتفاقی افتاد؟» و با روایت‌های متعدد درصدد پاسخ به آن برمی‌آید (همان: ۱۵۰- ۱۵۳). پس از اینکه امیرخالد المشاری به‌عنوان امیر جدید حران انتخاب می‌شود نیز، راوی دربارهٔ آن سؤالاتی را می‌پرسد: «او چه می‌خواهد و حران با او چه می‌کند؟ آیا زندگی حران تغییر می‌کند؟ تا زمانی که حران در حال تغییر و تحول است، آیا اگر امیر به آنجا بیاید، وضع حران بهتر خواهد شد یا به

مصائب و مشکلاتش افزوده خواهد شد؟» (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۲۶۵).

۴. تعدد گفتمان

یکی از مفاهیمی که کاربرد بسیار گسترده‌ای در زبان‌شناسی، علوم اجتماعی، نشانه‌شناسی، علوم سیاسی، تاریخ علم و غیره یافته و کم‌کم خود بدیهی انگاشته شده است، مفهوم «گفتمان» است (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۶۵)؛ بنابراین، پیش از آنکه به مقولهٔ «تعدد گفتمان» و تحلیل آن در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح بپردازیم، باید روشن سازیم که وقتی از «تعدد گفتمان در رمان چندآوایی» سخن می‌گوییم، چه تعریف و چارچوب مفهومی‌ای از این اصطلاح مدنظر داریم. گفتمان گاهی صرفاً معادل پیوند گفتار، گفتگو یا مکالمه است؛ چنان‌که در علم زبان‌شناسی به «واحدی از متن گفته می‌شود که زبان‌شناسان آن را برای تحلیل پدیده‌ای زبان‌شناختی که حاوی بیش از یک جمله است، برمی‌گزینند (Mills, 1997: 2). در حوزهٔ سیاست، به‌ویژه در تعریفی پسامارکسیستی، گفتمان به کلیتی اشاره می‌کند که طیفی از عناصر زبانی و فرازبانی را در خود جای می‌دهد. در واقع، گفتمان نظامی تافته و بافته از روابط منطقی و بامعنی است که عمدتاً محصول قالب‌های اجتماعی هستند (تاجیک، ۱۳۸۹: ۳۸-۳۹). تعاریف متعدد دیگری نیز از این مفهوم بحث‌برانگیز ارائه شده است که در این مقام، قصد پرداختن به آن‌ها را نداریم؛ اما معنایی را که باختین در بحث تعدد گفتمان اراده می‌کند، به‌نوعی تمامی دلالت‌های زبان‌شناختی وغیر زبان‌شناختی گفتمان را شامل می‌شود. گفتمان در این تعریف، مفهومی گسترده دارد که به گفتهٔ دیوید کریستال «شامل تمام واحدهای زبانی‌ای می‌شود که دارای یک کارکرد ارتباطی قابل تعریف، اعم از کتبی یا شفاهی هستند» (David Crystal, As cited in: Mills, 1997: 3)؛ از این‌رو، در واکاوی دلالت‌های تعدد گفتمان در رمان، صرفاً گفتار شخصیت‌ها (گفتگو یا تک‌گویی) مدنظر نیست، بلکه طیفی از واحدهای زبانی (واژه، عبارت، گزاره و...) و فرازبانی (ایدئولوژی‌ها، قالب‌های اجتماعی، هژمونی و...) مُراد است که در تاروپود متن، خواه در روایت داستان و خواه در گفتگوها، تبلور می‌یابد. با این توضیح، در رمان چندصدایی، آوای عینی و مؤلفانه‌ای که معرف روابط و مکالمات میان شخصیت‌ها باشد، وجود ندارد، بلکه همهٔ شخصیت‌ها و خود راوی از آگاهی گفتمانی خاص خود برخوردارند. به قول آلن گراهام، رمان چندصدایی معرف دنیایی است که در آن هیچ گفتمان مجردی نمی‌تواند به‌صورت عینی در رأس گفتمان دیگری قرارگیرد؛ همهٔ گفتمان‌ها تأویل‌هایی از جهان‌اند و به دیگر گفتمان‌ها پاسخ می‌دهند و آنها را به خود می‌خوانند. این نوع رمان با هر نگرشی که یک دیدگاه و موضع ایدئولوژیک را به دیگر دیدگاه‌ها و موضع‌ها برتری دهد، مبارزه می‌کند (آلن، ۱۳۸۹: ۴۱- ۴۳).

با این توضیح، پنج‌گانهٔ مدن‌الملح رمانی چندصداست که طیفی از گفتمان‌های رودررو در آن خودنمایی می‌کند. اگر بخواهیم این مقوله را با ادبیات پسااستعماری تبیین کنیم، باید بگوییم که منیف در مدن‌الملح، دوگانگی مرکز/حاشیه یا ارباب/برده یا فرادست/فرودست را با طرح

گفتمان‌های متنوع، از کار انداخته و کرانه‌ای گفتمانی را در روابط قدرت، به نمایش گذاشته است. این در حالی است که در غالب رمان‌های پسااستعماری، خواننده تنها با یک دوگانگی ایدئولوژیک روبه‌روست که در آن گفتمان خشن و نامشروعِ استعمارگر/فرادست در مقابل گفتمان مشروعِ استعمارزده/فرودست قرار می‌گیرد. نمونهٔ بارز این دوگانگی را مثلاً در سه‌گانهٔ الجزائر اثر محمد دیب می‌بینیم که دوگانگی ارباب/برده بر تمامی اجزای رمان سایه انداخته است (باغجری، ۱۳۹۹: ۹۴)؛ اما در مدن‌الملح، نویسنده، فضایی اختلاطی و متکثر خلق کرده است که در آن، گفتمان‌های متعدد و گوناگون در یک گفتگومندی (دیالوژیسم) و چندصدایی (پلیفونی) و البته به شیوه‌ای مساوی، بازتابانده می‌شوند. در ادامه، به معرفی و تحلیل مهم‌ترین گفتمان‌های پنج‌گانهٔ مدن‌الملح می‌پردازیم.

۴-۱. گفتمان سلطه و خرده‌گفتمان‌های هم‌ارز

در این بخش، درصدد تعریف و واکاوی گفتمان‌هایی در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح برمی‌آییم که می‌توان به‌نوعی آن‌ها را در ذیل مفهوم «سلطه» جای داد؛ اما چنان‌که پیش‌تر اشاره شد و در ادامه نیز خواهیم دید، منیف در این پنج‌گانه، کرانه‌ای گفتمانی خلق کرده است و بنابراین، حتی از میان گفتمان‌های به‌ظاهر فرادستانه و سلطه‌جو، می‌توان آواهایی گوناگون شنید. برخی از این گفتمان‌ها (استعمارگران، شرکت‌های خارجی، برخی از امراء و...) برای بسط سلطهٔ خویش، از رویکردی هژمونیک و خزنده بهره می‌برند، حال آنکه برخی دیگر به سیاست مشت آهنین و خشونت برهنه باور دارند. در دو سوی این کرانه، گفتمان‌هایی را نیز می‌توان رصد کرد که بنا بر ملاحظات وقت و مناسبات میان حاکمیت و مردم، سیاست خویش را تعریف می‌کند.

۴-۱-۱. گفتمان استعمار

مهم‌ترین خصیصهٔ این گفتمان که در نزد شرکت‌های آمریکایی و شخصیت‌های غربی همچون فلیپ، همیلتون، سینگلر و دیگران تبلور می‌یابد، ماهیت شرق‌شناسانهٔ آن است. در اینجا، مقصود ما از «شرق‌شناسی» تعریف سوم ادوارد سعید از این اصطلاح است که به‌نوعی شالودهٔ کتاب شرق‌شناسی وی را نیز شکل می‌دهد و به‌طور بسیار خلاصه عبارت است از: «دیگری» خواندن و به حاشیه راندنِ معرفت‌شناسانهٔ استعمارزدگان، با هدف کسب مشروعیت لازم برای تحقق منافع سیاسی و اقتصادی و اعمال هرگونه رفتار و سیاست خشونت‌بار. سعید، خود، در این باره می‌نویسد: «اروپای امپریالیست، شرق را به‌مثابهٔ **دیگری** تعریف کرد؛ بدین منظور که شرق‌شناسی را به‌نوعی ایدئولوژی تبدیل کند که به غرب اجازه می‌دهد تا در رابطهٔ با شرق، خود را در **مرکز** قرار دهد و اسطورهٔ مورد نظر خود را برای مشروع‌جلوه‌دادن اشغال کشورهایی که شرق می‌داند، پدید آورد» (به نقل از بابایی، ۱۳۹۱: ۵۴۱). با این توضیح، شخصیت‌های استعمارگر غربی، در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، سلطهٔ هژمونیک خویش را از خاستگاه **دانش** (در معنای فوکویی آن) آغاز می‌کنند و با

شناختن و شناساندن شبه‌جزیرهٔ عربستان (شرق) به‌عنوان ابژهٔ (موضوع) پژوهش، مشروعیت لازم را برای سلطه‌افکنی و استعمارِ آن به‌دست می‌آورند.

۴-۱-۲. گفتمان استبدادِ وابسته به استعمار

نکتهٔ قابل تأمل دربارهٔ این گفتمان، هم‌زمانی و هم‌ارزی دو سویهٔ متناقضِ سلطه‌گری و سرسپردگی در آن است. این گفتمان که در قالب شخصیت‌های «امیر وادی العیون»، «خالد المشاری» (امیر حران)، «سلطان خریبط»، «سلطان خزعل»، «سلطان فنر» و «جوهر» (رئیس پلیس حران) جلوه‌گر می‌شود، از یک طرف، در مقابله با مردم عادی، سویه‌ای تمامیت‌طلبانه و سرکوب‌گرایانه و فرادستانه دارد، و از سوی دیگر و در مواجهه با بیگانگان، مؤلفه‌های دست‌نشاندگی و سرسپردگی و فرودستی را در خود دارد؛ برای نمونه، امیر وادی العیون در پاسخ به اعتراضات مردم به اقدامات آمریکایی‌ها می‌گوید: «هرکس مانع آنها شود، مجازات خواهد شد. آنها برادران ما هستند و برای کمک به ما آمده‌اند» (منیف، ۲۰۰۵الف: ۴۰). استعمال لفظ «مجازات» برای مردم عادی و لفظ «برادران» برای نیروهای آمریکایی بیانگر این گفتمانِ دو سویه است. خالد المشاری نیز بارها بومیان منطقه را بیابان‌نشینانی می‌خواند که تنها زبان چماق را می‌فهمند (همان: ۳۳۳). همچنین برای سرکوب و ارعاب مردم منطقه، دست «جوهر»، رئیس پلیس حران را کاملاً بازمی‌گذارد (همان: ۵۶۵ - ۵۹۷)،اما در مقابل سیاست مشت آهنینی که در قبال مردم عادی اتخاذ می‌کند، در مقابل استعمارگران، کاملاً منفعل و سرسپرده است؛ برای نمونه، زمانی که «حسن رضایی» (یکی از تاجران مشهور که برای سرمایه‌گذاری به حران آمده است) موضوع ایجاد پالایشگاه‌ها و خط لولهٔ حران–وادی العیون را مطرح می‌کند، با حیرت می‌گوید: «تمام این چیزها در حرانِ ما اتفاق می‌افتد؟ [...] آمریکایی‌های ملعون به ما خبر ندادند. اصلاً به هیچ‌کس چیزی نگفتند. بدجنس‌ها رازشان را به کسی نمی‌گویند!» (همان: ۴۴۴). سلطان خریبط نیز در کنار سرکوب بی‌رحمانهٔ اعتراضات مردمی، با اتخاذ سیاستی منفعلانه در قبال هر دو نیروی استعماری انگلستان و آمریکا، سعی می‌کند همواره دو طرف را از خود راضی نگه دارد: «اگر خدا یاری دهد، غذا را با معاویه می‌خوریم و پشت سر علی نماز می‌خوانیم! موقع سیاست با انگلیس هستیم و به وقت مصلحت و عمل، با آمریکایی‌ها!» (منیف، ۲۰۰۵هـ: ۱۹۶)؛ اما هم‌سویی دو نظام استعماری/استبدادی را به‌طور مشخص در سیاست‌های سلطان فنر می‌بینیم. وی همیلتون را به‌عنوان آموزگار و پدر معنوی خود می‌یابد. همیلتون آموزه‌های نیکولو ماکیاولی در باب حکمرانی و سیاست‌ورزی را به او آموزش می‌دهد و حتی بخش‌هایی از کتاب شهریار ماکیاولی را ترجمه و به او اهداء می‌کند. فنر بعدها این آموزه‌ها را سرلوحهٔ سیاست خود قرار می‌دهد و پایهٔ حکومت خود را (بر اساس فلسفهٔ ماکیاولی) برمبنای ارعاب و سرکوب مردم استوار می‌کند؛ اما در مقابل، وی در برابر مقامات غربی، به‌شدت منفعل و سرسپرده است و حتی با تحریک آنها، وعدهٔ اصلاحات و تدوین قانون اساسی می‌دهد (همان: ۵۱۳).

۴-۲. خرده گفتمان‌های مشروعیت‌بخش به گفتمان سلطه

بدیهی است که گفتمان سلطه در کنار سویه‌های قهرآمیز و خشن، نیازمند خرده‌گفتمان‌هایی است که با تکیه بر سازوکارهای هژمونیک، سلطهٔ تک‌صدای قدرت مطلقه را برای قاعدهٔ هرم قدرت و طبقات فرودست، مشروع جلوه دهد. این خرده‌گفتمان‌ها نظام برساخته‌ای از معانی و ارزش‌های قطعی و خدشه‌ناپذیر ایجاد می‌کنند و آن‌ها را به‌عنوان حقایق مسلم به جامعه می‌قبولانند. این معانی، هرچند در راستای تثبیت نظام سلطه است، به‌عنوان حقایقی مسلم و مشروع، از سوی اکثریت جامعه پذیرفته می‌شود (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۰۵). در مدن‌الملح، این نظام برساختهٔ هژمونیک با دو سازوکار مالی-اقتصادی و دینی-مذهبی عمل می‌کند.

۴-۲-۱. گفتمان سرمایه‌دار و دلال سازشگر

این گفتمان به طبقهٔ سرمایه‌دار و دلال اختصاص دارد که از موقعیت برآمده از اکتشاف و استخراج نفت، به نفع خود بهره‌برداری می‌کند و با همکاری با دولت و استعمارگران، در پی ثروت‌اندوزی هرچه بیشتر برمی‌آید. در واقع، این گفتمان درصدد مشروعیت‌بخشی به گفتمان مسلط استبداد/استعمار، از مجرای واردات ابزارها و ماشین‌آلاتِ مدرن است و سعی دارد با رویکردی نرم (هژمونیک) یا سخت (سرکوب)، منافع قدرت مطلقه را تأمین کند. شخصیت‌هایی همچون «دکتر صبحی المحملجی»، «غزوان»، «ابن الراشد» و «حسن رضایی»، بارزترین نمایندگان این گفتمان‌اند؛ برای مثال، دکتر صبحی المحملجی با سوءاستفاده از شرایط نوین اقتصادی، از یک‌سو، با توسل به تجارت و واسطه‌گری ثروت هنگفتی می‌اندوزد و از سوی دیگر، با عقد قرارداد با شرکت‌های اسلحه‌سازی آمریکایی و نیز تأسیس ادارهٔ اطلاعات و امنیت، نقش پررنگی در تثبیت پایه‌های نظام استبدادی سلطان خزعل و سرکوب معترضان ایفا می‌کند. نمونهٔ بارز دیگر، ابن الراشد است که با اتکاء به سیاست‌های عوام‌فریبانه و گاه خشن، نقش بسزایی در اجبار مردم به ترک سرزمین‌هایشان دارد؛ چنان‌که خطاب به مردم بومی منطقه می‌گوید: «مردم شریف! همان‌طور که ساکنان مناطق اطراف، قبل از شما، از اینجا رفتند، شما نیز بهتر است با رضایت خودتان، بار سفر را ببندید، وگرنه مجبور هستیم به زور متوسل شویم» (منیف، ۲۰۰۷ الف: ۱۱۵). حسن رضایی نیز از شخصیت‌های بارز این گفتمان است که با واردات بی‌رویهٔ ابزارها و دستگاه‌های مدرن (رادیو، دوربین و...) نگاه‌های مردم را منحرف می‌کند و زمینه را برای اجرای پروژه‌های بزرگ استعماری فراهم می‌سازد.

۴-۲-۲. گفتمان روحانیان سرسپرده به حکومت

در کنار گفتمان واسطه‌گر در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، می‌توان گفتمانی را رصد کرد که از مجرای باورهای دینی و مذهبی، برای تثبیت ارکان نظام استبدادی مشروعیت کسب کند. عبدالرحمن منیف، خود، دربارهٔ این گفتمان می‌گوید: «حکومت‌های استبدادی برای بقا و تداوم

سیاست‌هایشان، به هر وسیله‌ای از جمله نهاد دین متوسل می‌شوند. نهادهای دینیِ وابسته به این حکومت‌ها با گرفتن رشوه، فتواهایی صادر می‌کنند که ضامن تثبیت منابع آنهاست (۲۰۰۷ب: ۱۶۵). بارزترین نمایندهٔ این گفتمان شخصیت «شیخ العجرمی» است که سلطان خریبط با اعطای هدایای فراوان به وی و ازدواج با دخترش، از حمایتش برخوردار می‌شود. به نظر سلطان خریبط «روحانیون ستون دین و دولت هستند و اگر آنها را راضی نگه داریم و خشنودشان سازیم، در خیر و خوشی به سر خواهیم برد» (منیف، ۲۰۰۵ج: ۳۰۲). در مقابل، شیخ العجرمی به پشتوانهٔ سران حکومتی، تبدیل به مفتی اعظم موران می‌شود و می‌کوشد سیاست‌های نظام حاکم را مشروع و منطبق با ارزش‌های دینی جلوه دهد.

۴-۳. گفتمان اعتراض به استعمار/استبداد

در این بخش، با پادگفتمانی مواجه‌ایم که به برخی شخصیت‌های طبقهٔ فرودست اختصاص دارد و می‌کوشد تا علیه نظام استبدادی بشورد؛ اما نکتهٔ قابل تأمل اینجاست که نویسنده، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، تنها روایتگر داستان آنهاست و هیچ‌گاه قصد تبدیل آنها به یک قهرمانِ استبداد/استعمارستیز را ندارد. این شخصیت‌ها معمولاً فاقد آگاهی و بینش ژرف در درک ماهیت استعمار و سلطه‌گری در دوران اکتشاف نفت هستند و اعتراضشان غالباً سویه‌ای فردی و شخصی دارد. آنها شخصیت‌هایی از بطن جامعهٔ پیشامدرن‌اند که با تحول سبک زندگی و ورود ماشین‌آلات مدرن، پیشهٔ سابق خود را از دست داده‌اند؛ از این‌رو، صدای اعتراضشان هیچ‌گاه تبدیل به جریانی فراگیر و آگاهانه نمی‌شود و نمی‌تواند توده‌های مردم را با خود همراه کند. شخصیت‌هایی چون «متعب الهذال»، «مفضی الجدعان»، «صالح الرشدان» و «شمران العتیبی» نمایندگان بارز این گفتمان‌اند؛ برای نمونه، صالح الراشدان، فردی عامی و بی‌سواد است که پس از عمری کار و تلاش در حرفهٔ نعل‌زنی، در پی تحولاتِ ناشی از مدرنیزاسیونِ جامعهٔ حران، شغل خود را از دست می‌دهد. او که اساساً تعامل با روحِ زندگی ماشینی را برنمی‌تابد، در هیچ حرفهٔ دیگری دوام نمی‌آورد و به‌تدریج صدای اعتراضش علیه قدرت حاکم بلند می‌شود. اعتراض‌های صالح، به‌ویژه در قهوه‌خانهٔ زیدان، سبب می‌شود تا وی بارها مورد ضرب‌وشتم قرار گیرد. یک‌بار هم به‌اتهام ناروای دزدی، دستش را قطع می‌کنند (منیف، ۲۰۰۵ب: ۵۹۸)، تا اینکه سرانجام در زمان حکومت سلطان فنر، به همراه چند نفر دیگر، به اتهام حمله به برخی ادارات دولتی اعدام می‌شود (منیف، ۲۰۰۵هـ: ۵۰۴). شمران العتیبی نیز بسان صالح، با ورود تکنولوژی به مورن، از کار بیکار می‌شود و راه اعتراض و مخالفت را در پیش می‌گیرد؛ اما اعتراض وی نیز تنها رویکردی سلبی دارد و به بحث‌های بی‌فایده در قهوه‌خانه‌ها محدود می‌شود (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۳۷۷). متعب الهذال نیز از شخصیت‌های متمرد مدن‌الملح است که نخست می‌کوشد دستگاه حکومت را از عواقب حضور شرکت‌های غربی آگاه کند: «شاید فردا بعد از اینکه این جماعتِ مسیحی برایتان از زیرِ زمین طلا

درآوردند، قوی‌تر شوید؛ اما من خوب می‌دانم که آمریکایی‌ها هیچ کاری را برای رضای خدا انجام نمی‌دهند» (همان: ۹۲)؛ اما نکتهٔ قابل‌توجه در تحلیل گفتمان متعب الهذال این است که وی فاقد آگاهی و بینش ژرف از چرخش سیاست‌های استعماری است و از این‌رو، غالباً با رویکردی سلبی، مردم را به مقاومت فرامی‌خواند. به همین دلیل است که سرانجام از روحیهٔ سازش‌پذیر و منفعل مردم سرخورده می‌شود و بعد از اینکه خود را در مبارزه تنها می‌یابد، وادی العیون را ترک می‌کند. مفضی الجدعان نیز پزشک سنتیِ حران است که با وجود فقر مالی، در قبال طبابت پولی از بیماران دریافت نمی‌کند. با ورود دکتر صبحی المحملجی (پزشک جدید) به حران، اختلافاتی بین آن‌ها به وجود می‌آید. مفضی بارها در کوچه و بازار عده‌ای از سرمایه‌داران و مزدوران حکومتی، از جمله دکتر صبحی المحملجی را به دزدی متهم می‌کند و چندین بار از طرف آنها مورد ضرب‌وشتم قرار می‌گیرد و به اتهامات واهی روانهٔ زندان می‌شود. آخرین بار، به مدت یک هفته به او مهلت می‌دهند که بین کار در معدنِ سنگ یا ترک حران، یکی را برگزیند؛ اما هنوز چند روز از آزادی او نمی‌گذرد که توسط مزدوران حکومتی به قتل می‌رسد (همان: ۵۳۰ - ۵۶۴).

۴-۴. گفتمان روحانیان سنتی

این گفتمان به علمای دینی و روحانیان مردمی‌ای اختصاص دارد که مخالف سیاست‌های دولت حاکم و استثمار سرزمین خود به دست استعمارگران هستند؛ اما این اعتراض غالباً آبشخوری دینی و مذهبی دارد و بسان اعتراض برخی از شخصیت‌های فرودست، فاقد آگاهی از وضعیت نوین پسااستعماری و ورود مؤلفه‌های هژمونیک سلطه‌گری است؛ به دیگر سخن، مخالفت این گروه با استعمارگران بیشتر به دلیل اضمحلال و کم‌رنگ‌شدن فرایض و احکام دینی در سایهٔ مدرنیزاسیون و دگرگونی سبک زندگی است. اصلی‌ترین نمایندگان این گفتمان، دو شخصیت «ابن نفاع» و «عمیر» هستند؛ برای مثال، ابن نفاع، ورود آمریکایی‌ها را عامل فلاکت و بلایا و معاصی می‌داند: «از زمانی که آمریکایی‌ها آمده‌اند، شیطان‌ها و معاصی و بلایا هم با آنها آمده‌اند» (منیف، ۲۰۰۵الف: ۳۸۳)؛ اما چنان‌که اشاره شد، عامل این وضعیت نابسامان کافربودن آمریکایی‌هاست و نه سیاست‌های سلطه‌گرانه‌شان: «آنها کافر هستند، همه‌شان کافرند و هرکس هم با آنها معاشرت کند، کافر است» (همان: ۲۸۰)؛ از این‌رو، ابن نفاع دستاوردها و تکنولوژی مدرن را نیز حاصل همکاری غربی‌ها با اجنه و شیاطین می‌داند (همان). در همراهی با شورش کارگران شرکت نفت نیز، وی در مسجد نماز جماعت برگزار می‌کند و مردم را به رویارویی با ظالمان فرامی‌خواند: «اگر نماز بر مسلمانان واجب است، مقاومت در برابر ظلم و حمایت از برادر مسلمان و دفاع از سرزمین و حق نیز واجب است» (همان: ۵۸۵). عمیر (یکی از برادران همسران سلطان خریبط) نیز بسان ابن نفاع، از خاستگاهی عقیدتی، با انگلیسی‌ها مخالفت می‌ورزد: «انگلیسی‌ها کافر هستند و هرکس با آنها همکاری کند کافر است» (منیف، ۲۰۰۵ج: ۳۷۹)؛ و با این دیدگاه، مردم را به جهاد فرامی‌خواند:

«تنها راه، جهاد است. نمی‌توان صبر کرد یا ساکت ماند» (همان: ۳۸۵). وی با تحریک مردم به جهاد و گردآوری نیرو، با همکاری ابن میاح و ابن مشعان، به جنگ علیه سلطان خریبط اقدام می‌کند؛ اما در این جنگ شکست می‌خورد و روانهٔ زندان می‌شود.

۴-۵. گفتمان زنان

بدیهی است که پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، بسان هر رمان رئالیستی دیگری، تصویری واقعی از طبقات و گروه‌های اجتماعی، از جمله زنان ارائه داده است. بر این اساس، عمدهٔ نقش زنان در این پنج‌گانه، حاشیه‌ای و تحت‌الشعاع مردان است. به قول شاکر النابلسی، در جوامع مردسالار و غیردموکرات عربی که در رمان‌های منیف بازتاب یافته است، حتی مردان از حقوق شهروندی برخوردار نیستند، چه رسد به زنان که سرکوبی مضاعف را تجربه می‌کنند (النابلسی، ۱۹۹۱: ۴۴۴). با این حال، در مدن‌الملح، در کنار صدای فرودستانه، درحاشیه و سرکوب‌شدهٔ زنان، می‌توان گفتمان مستقلی را رصد کرد که علیه تک‌صدایی جامعهٔ مردسالارِ شبه‌جزیرهٔ عربستان می‌شورد و میل به شکستن سنت‌ها و هنجارهای نهادینه‌شده و مسلم فرض‌شدهٔ پیرامون خود دارد. «وضحة الحمد» (همسر متعب الهذال) یکی از این شخصیت‌هاست که برای مدتی، حتی نقش رهبری اعتراضات را بر عهده می‌گیرد و قافله‌سالار مخالفان برای ترک «وادی العیون» می‌شود (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۱۲۵). «عدله» (همسر سلطان خزعل) نیز شخصیتی متمرد است که همواره می‌کوشد تابوهای قصر سلطان را بشکند (منیف، ۲۰۰۵د: ۲۲۱). «خزنة الحسن» نیز یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی است که در جریان اعتراضات کارگران و مردم حران، با آنها همراهی می‌کند و به یاری مفضی الجدعان (پزشک سنتی موران) به معالجه و پانسمان مجروحان می‌شتابد (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۵۳۲ و ۵۹۴-۶۰۰). «امی زهوه» یا «شیخه» نیز یکی از شخصیت‌های مهم موران و قدرتمندترین فرد در قصر الروض است و تأثیر و نفوذ زیادی بر سلطان دارد. حتی دربارهٔ او گفته می‌شود که لباس رزم بر تن می‌کرد و کنار سلطان خریبط می‌جنگید. همچنین در کارهای خیریه، مثل کمک به فقرا و یتیمان و آزادی زندانیان نیز نقش بسزایی دارد (منیف، ۲۰۰۵ب: ۷۲-۷۸).

۴-۶. گفتمان کارگران

گفتمان کارگران در مدن‌الملح (بسان گفتمان زنان) هرچند جزو گفتمان‌های فرودست به شمار می‌آید، اما در عین حال، حامل نوعی آگاهی طبقاتی، با چاشنی اندیشهٔ مارکسیستی است. کارگران در این پنج‌گانه، از آوایی مستقل برخوردارند و حضوری فعال و کنش‌گرایانه در جای‌جای داستان دارند. این کارگران مطالباتشان را علناً مطرح می‌کنند و در صورت عدم تحقق آنها، دست به نافرمانی مدنی (اعتصاب و تظاهرات) می‌زنند و کارفرمایان را به کرنش وادار می‌کنند؛ برای مثال، با محقق‌نشدن وعده‌های شرکت‌های آمریکایی مبنی بر رسیدگی به وضعیت کارگران و عرضهٔ خانه‌های مستقل به ایشان و نیز اخراج برخی از کارگران، تعداد زیادی از ایشان اعتصاب می‌کنند و

از رفتن به سر کارشان امتناع می‌ورزند. این اعتصاب، با پیوستن بسیاری از مردم عادی، ابعاد گسترده‌تری به خود می‌گیرد و رفته‌رفته به قیامی سراسری تبدیل می‌شود؛ تا اینکه نیروهای امنیتی به دستور جوهر (رئیس پلیس حران) و با توسل به خشونت و شلیک مستقیم به معترضان، درصدد خاموش کردن صدای اعتراض آنها برمی‌آیند. با این حال، مقاومت معترضان به سرانجام می‌رسد و نیروهای امنیتی وادار به عقب‌نشینی می‌شوند. بعداً، به دستور امیر حران، کارگران اخراجی به کار بازمی‌گردند و تحقیق و بررسی در اهداف و دلایل اعتراضات کارگران آغاز می‌شود (همان: ۶۰۷).

۴-۷. گفتمان کوشندگان سیاسی و فرهنگی

در اینجا، تعمداً از به‌کارگیری لفظ «روشنفکران» اجتناب می‌ورزیم و لفظ «کوشندگان سیاسی و فرهنگی» را (به‌نقل از ماشاءالله آجودانی) به کار می‌بندیم؛ چه آنکه در جامعهٔ بدوی، قبیله‌ای و پیشادولتیِ ترسیم‌شده در مدن‌الملح، نمی‌توان ردّی از روشنفکران، یعنی افرادی آزاداندیش دارای تفکر مستقلِ انتقادی دربارهٔ مسائل مهم جامعه یافت. در مقابل، کوشندگان سیاسی و فرهنگی تحصیل‌کردگانی‌اند که در بهترین حالت، هر فکر و اندیشه‌ای را که می‌پسندند، اخذ می‌کنند و آن را به کار می‌بندند تا جامعهٔ خود را دگرگون کنند. ایشان در چنبرهٔ تعصبات نظری و اخلاقی خود فقط به اصولی پایبندند که به‌خاطر آنها مبارزه می‌کنند (آجودانی، ۱۳۹۳: ۳۵). یکی از بارزترین شخصیت‌های این گفتمان «نمر» (پسر شمران) است. وی تمام اخبار موران را از رادیو و روزنامه‌ها دنبال می‌کند و در قهوه‌خانه‌ها بحث سیاسی راه می‌اندازد؛ تا جایی‌که وی را «نمر روزنامه» می‌خوانند. وی در هر اجتماع و مجلسی می‌کوشد تا سیاست‌های پشت پردهٔ حاکمان را برملا کند (منیف، ۲۰۰۵ ب: ۳۷۵)؛ تا جایی که حماد (رئیس ادارهٔ اطلاعات) پیغامی تهدیدآمیز برایش می‌فرستد: «زبونت رو قورت بده؛ چراکه یک کلمه بیشتر بگی، مثل اینه که مادرت نزاییدتت، و بهتره سنگ بخوری و ساکت بشی» (همان: ۴۴۴). پس از خلع سلطان خزعل، نمر انتظار تشکیل حکومتی را دارد که مبتنی بر دموکراسی باشد؛ اما پس از اینکه رادیو در بیانیه‌ای انتصاب شاهزاده فنر را به‌عنوان سلطان جدید اعلام می‌کند، مبهوت می‌ماند: «برای دقایقی از فهم سخنانی که شنیده بود، عاجز شد و گیج و پریشان بود و گویی با خودش صحبت می‌کرد: حتماً اشتباهی رخ داده!» (همان: ۵۹۲ و ۵۹۳) و نهایتاً همان شب بازداشت می‌شود. دیگر شخصیتی که در ذیل این گفتمان جای می‌گیرد، نجم (یکی دیگر از پسران شمران) است. وی نیز فردی علاقه‌مند به مطالعه است؛ تا جایی‌که یک کتاب‌فروشی در موران تأسیس می‌کند. نجم نیز فعالیت‌های ضدحکومتی دارد و تلاش می‌کند با روشنگری، مردم را علیه حکومت مستبد بشوراند (همان: ۵۸۳) و به دلیل همین فعالیت‌ها، زندانی می‌شود و تحت شکنجه قرار می‌گیرد. با این حال، چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، این شخصیت‌ها، به‌رغم برخورداری از آگاهی، از داشتن اندیشهٔ مستقل بی‌بهره‌اند و از این‌رو، نقد ایشان از نظام سیاسی، غالباً نقدی سطحی است.

۵. انواع الحاقی

«انواع الحاقی» یا «گونه‌های تلفیقی» (Incorporated Genres) از دیدگاه باختین، یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین شیوه‌های تلفیق و سامان‌دهیِ ناهم‌گونی زبانی در رمان است (Bakhtin, 1981: 320). در واقع، انواع الحاقی ایدهٔ نخستین نظریه‌ای است که بعداً در ادبیات ساختارگرایان فرانسوی، به‌ویژه ژولیا کریستوا و رولان بارت، دیدمان‌نگری (تئوریزه) شد و از دل آن اصطلاح مشهور «بینامتنیت» بیرون آمد. به باور باختین، رمان، تلفیق گونه‌های مختلف، اعم از گونه‌های هنری (داستان کوتاه، ترانه‌های غنایی، اشعار و صحنه‌های نمایشی) و غیرهنری (گونه‌های روزمره، بلاغی، علمی، مذهبی و غیره) را مجاز می‌داند. بر این اساس، به‌ندرت می‌توان گونه‌ای را یافت که با رمان، حالت الحاقی (تلفیقی) نیافته باشد. باختین بر این باور است که هریک از این گونه‌ها با ورود به متن رمان، زبان خود را نیز با خود می‌آورد و به این ترتیب، بر تنوع گفتاری آن غنا می‌بخشد (همان).

نگارندگان در این مقام، درصدد اثبات بسامد فراوان گونه‌های تلفیقی در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح نیستند؛ چراکه اساساً نخستین پدیدهٔ متنی و زبانی که چشم خوانندهٔ هریک از این پنج رمان را به خود جلب می‌کند، حضور پررنگ و پربسامدِ گونه‌های بومی و کلاسیک فرهنگ عربی (ترانه‌ها، حکایت‌های فولکلور، ضرب‌المثل‌ها، حکمت‌های عربی، اشعار، احادیث، متون کهن و غیره) در تاروپود متن است. ذکر تمامی این گونه‌های الحاقی در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح، مستلزم تدوین کتابی مستقل است. با این حال، تنها برای نمونه، چند مورد را از نظر می‌گذرانیم:

- رمان التیه، صفحات ۴۲۹-۴۳۳: یک حدیث از عمر ابن الخطاب (۴۲۹)، دو حدیث از پیامبر اسلام (۴۲۹)، دو داستان از کتاب کلیله ودمنه (۴۳۰ و ۴۳۱)، بخش‌هایی از اذان (۴۳۳).
- رمان بادیة الظلمات، صفحات ۲۶۹- ۲۷۳: یک بیت شعر (۲۶۹)، یک حدیث از پیامبر اسلام (۲۷۰)، بخشی از آیهٔ ۷۸ سورهٔ یس (۲۷۱)، چند ضرب‌المثل عربی (۲۷۰- ۲۷۱) و یک داستان از کتاب السلوک لمعرفة دول الملوک اثر المقریزی (۲۷۲- ۲۷۳).
- رمان تقاسیم اللیل والنهار، صفحات ۳۳۰: نُه بیت شعر و یک ضرب‌المثل.

با این حال، آنچه در این پژوهش برای نگارندگان حائز اهمیت است، تحلیل کارکردهای گونه‌های تلفیقی در این پنج‌گانه و پاسخ به این پرسش است که آیا بسامد زیاد گونه‌های الحاقی در پنج‌گانهٔ مدن‌الملح می‌تواند واجد دلالت‌های پسااستعماری باشد؟ در این خصوص، باختین در تشریح پیوند میان گونه‌های الحاقی و منطق مکالمه‌گری در رمان می‌نویسد:

> با ورود گونه‌ای الحاقی به متن رمان، نویسنده گفتار شخصی دیگر را (به زبانی دیگر و به شکلی تحریف‌شده) درخدمت هدف و مقصود خود قرار می‌دهد. این گفتار به شکل‌گیری نوعی خاص از گفتمانِ دوصدایی می‌شود؛ به دیگر سخن، گفتار الحاقی، هم‌زمان درخدمت مقصود دو گویندهٔ متفاوت است: مقصود مستقیمِ شخصیت داستانی و مقصود تحریف‌شدهٔ نویسنده. این دو صدا دارای ارتباطی مکالمه‌ای هستند (Bakhtin, 1981: 320).

به دیگر سخن، باختین معتقد است که نویسنده با گنجاندن گونه‌های الحاقی در متن رمان، صدای شخصیت‌های داستانی را با صدای تحریف‌شدهٔ خود، وارد منطق مکالمه‌گری می‌کند.

با این توضیح، منیف با ذکر این گونه‌های الحاقی، پادگفتمانی در تقابل با گفتمان مسلط استبداد/استعمار ارائه می‌کند. این پادگفتمان با گفتمان سلطه‌گرانه‌ای که در گفتار و منش شخصیت‌های مستبد (سلطان خریبط، سلطان خزعل، سلطان فنر، خالد المشاری امیر حران، امیر وادی العیون، جوهر رئیس پلیس حران) و استعمارگر (سینگلر، همیلتون) تبلور می‌یابد، وارد فضایی مکالمه‌ای می‌شود. گفتمان قدرت (مستبد/استعمارگر) همواره درصدد القای این ایده و تصور است که مردمان عادی و فرودستان در یک مَحاق و تُهینای فرهنگی و تمدنی به سر می‌برند؛ به دیگر سخن، ایشان را به‌سان رَمه‌ای فاقد فرهنگ و آگاهیِ تاریخی جلوه می‌دهد که برای بهره‌کشی و پیشبردشان، تنها باید از زبان زور بهره جست. نمونهٔ آشکار این گفتمان را در سخنان سینگلر می‌بینیم که مثلاً دربارهٔ موسیقی عربی می‌گوید: این بادیه‌نشینان فقط یک نوع آواز بَلَدند که هم بیانگر دردهای کهنه‌شان است و هم در شادی‌هایشان آن را واگویه می‌کنند (منیف، ۲۰۰۵ الف: ۲۶۱). دربارهٔ رقص «دبکه» نیز می‌گوید: وقتی می‌رقصند مثل حیوان یکدیگر را هُل می‌دهند و مثل انسان‌های اولیه، این ور و آن ور می‌روند (همان). صالح ابراهیم دربارهٔ این گفتمان شرق‌شناسانه می‌گوید: سینگلر مجهز به فرهنگی شرق‌شناسانه و استعماری است و از این‌رو، می‌کوشد تا پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های خویش را بر هر پدیده و زمانی که می‌خواهد، اعمال کند. در واقع، استعمارگران غربی از هیچ تلاشی برای عقب‌مانده و وابسته نشان‌دادنِ شرق و نیازش به تمدن غربی دریغ نمی‌کنند. آنان پیش‌فرض‌هایی را برای خود تعریف کرده‌اند و اکنون تنها درصدد اثبات حقانیت آنها هستند (ابراهیم، ۲۰۰۴: ۲۸۶ و ۲۸۷). با این توضیح، عبدالرحمن منیف با بازتاب گستردهٔ میراث فکریِ عربی–اسلامی در لابه‌لای متن، این انگارهٔ ایدئولوژیکِ تک‌صدا و بی‌رقیب (در کنش و رویداد) را وارد فضایی مکالمه‌ای می‌کند که در آن، صدای فرادستانه، اما بی‌هویت و بی‌پشتوانهٔ سلطه‌گرانِ داخلی و خارجی با صدای فرودستانهٔ اصیلی که در تاریخ و تمدن ریشه دارد، وارد گفتگو می‌شود. در واقع، صدای دوم که در بسامد فراوان گونه‌های الحاقی جلوه‌گر می‌شود، همان صدای تحریف‌شدهٔ نویسنده است که عامدانه گفتمان قدرت را به چالش می‌کشد. در واقع، نویسنده با نقب‌زدن به آثار و ارزش‌های اصیل عربی و اسلامی، در پی نفی گفتمان مسلط شرق‌شناسی برآمده است.

۶. نتیجه

نتایج این پژوهش را می‌توان در چهار مورد خلاصه کرد:

نخست: منطق مکالمه‌ای و نظریهٔ چندصدایی میخائیل باختین، به دلیل کاربستش در تبیین مؤلفه‌های سلطه‌گری و تک‌صداییِ قدرت مطلقه، می‌تواند افق‌های نوینی در حوزهٔ مطالعاتی پسااستعماری بگشاید و

سویه‌های هژمونیک پنهان در متن ادبی را تبیین کند؛

دوم: روایت پنج‌گانهٔ مدن‌الملح روایتی متکثر و چندصدایی است که با سازوکارهایی نظیر تعدد روایت از یک حادثه یا رخداد تاریخی، بهره‌گیری از جملات پرسشی و استفاده از شیوهٔ روایت نقل‌قول مستقیم، توانسته است روایت تک‌صدای سلطه را با روایت‌های گوناگون و غالباً فرودست، به منطق مکالمه‌گری وارد کند.

سوم: عبدالرحمن منیف در مدن‌الملح، دوگانگی مرکز/حاشیه یا فرادست/فرودست را با طرح گفتمان‌های متنوع، از کار انداخته و کرانه‌ای گفتمانی را در روابط قدرت به نمایش گذاشته است.

چهارم: عبدالرحمن منیف با بازتاب گستردهٔ میراث فکریِ عربی-اسلامی در لابه‌لای متن، انگارهٔ ایدئولوژیکِ تک‌صدا و بی‌رقیبِ سلطه‌گران را به فضایی مکالمه‌ای وارد می‌کند که در آن، صدای فرادستانه، اما بی‌هویت و بی‌پشتوانهٔ سلطه‌گرانِ داخلی و خارجی با صدای فرودستانهٔ اصیلی که در تاریخ و تمدن ریشه دارد، وارد گفتگو می‌شود.

منابع

إبراهيم، صالح (۲۰۰۴)، *أزمة الحضارة العربية في أدب عبدالرحمن منيف*، المغرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۹۳)، یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)، تهران، اختران، چاپ پنجم.

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ نهم.

آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز، چاپ سوم.

بابایی، پرویز (۱۳۹۱)، فرهنگ اصطلاحات و مکتب‌های سیاسی، تهران، نگاه.

باختین، میخائیل (۱۳۹۷)، پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی، چ۲، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، تهران، نیلوفر.

باغجری، کمال (۱۳۹۹)، «خوانش پسااستعماری ثلاثیة الجزایر (الدار الکبیرة، الحریق و النول) اثر محمد دیب»، ادب عربی، دورهٔ ۱۲، ش ۲، صص ۸۵-۱۰۷.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۹)، گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، چاپ دوم.

حسن شاهی، سعیده و روح الله صیادی نژاد و علی نجفی ایوکی (۱۳۹۸)، «بررسی استعاره‌های ایدئولوژیکی در رمان مدن الملح عبدالرحمن منیف، بر اساس نظریهٔ ون‌دایک»، جستارهای زبانی، جلد ۱۰، شماره ۴، صفحات ۱۱۳-۱۴۲.

دراج، فیصل (۲۰۰۲)، *نظرية الرواية والرواية العربية*، الطبعة الثانية، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي.

الرويلي، ميجان و سعد البازعي (۲۰۰۷)، *دليل الناقد الأدبي*، الطبعة الخامسة، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم، چاپ دوم.

العيد، يمني (۱۹۸۶)، *الراوي؛ الموقع و الشكل دراسة في السرد الروائي*، بيروت، موسسة الأبحاث العربية.

المحايدين، عبدالحميد (۱۹۹۹)، *التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف*، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانش‌نامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران، چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه، چاپ دوم.

منیف، عبدالرحمن (۲۰۰۵ب)، *مدن‌الملح الأخدود*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، المملکة المغربیة: المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۵الف)، *مدن‌الملح التیه*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۵د)، *مدن‌الملح المنبت*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۵هـ)، *مدن‌الملح بادیة الظلمات*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۵ج)، *مدن‌الملح تقاسیم اللیل و النهار*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۷الف)، *الکاتب و المنفي*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

ـــــــــ (۲۰۰۷ب)، *بین الثقافة و السیاسة*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، الدار البیضاء، المرکز الثقافي العربي للنشر و التوزیع، الطبعة الحادیة عشرة.

النابلسي، شاکر (۱۹۹۱)، *مدارالصحراء دراسة في أدب عبدالرحمن منیف*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

وبستر، آلن (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزگار.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1981), *The Dialogic Imagination*: *Four Essays*, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas.

Mills, Sara (1997), *Discours*, London, Routledge.

Pechey, Graham (2007), *Mikhail Bakhtin*: *The Word in The World*, Oxford, Routledge.

References

Ahmadi, B. (2007). The Text Structure and Textual Interpretation. (9 ed). Tehran: Markaz. [In Persian]

Al- Eid, Y (1986). The Narrator: Standpoint and Form, The Study of Storied Narration. Beirut: Institution of Arabic Studies. [In Arabic]

Al- Ruvaili, M., Al- Bazegi, S. (2007). The Directory of Literature Critic. (5 ed). Beirut: Arabic Cultural Center. [In Arabic]

Allen, G. (2010). Intertextuality. (3 ed). (P. Yazdanjo, Trans.). Tehran: Marcaz. [In Persian]

Al-Muhayedin, A. (1999). Narrative Techniques in Abdul Rahman Munif's Literatur. Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. [In Arabic]

Al-Nablusi, SH. (1991). Desert Tropic: The Study of Munif's Literature. Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing [In Arabic].

Bagjari, K. (2020). The Postcolonial Reading of Trilogy Aljazayer (The Big House, The Fire, The Loom). Arabic Adab, 12 (1), [In Persian]

Bakhtin, M.M. (2018) Problems of Dostoevsky's Poetics. (2 ed). (S. Solheju,

Trans). Tehran: Niloofar. [In Persian]
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
Ebrahim, S. (2004). Crisis of Arabic Culture in Abdul Rahman Munif's Literature. Almagreb: Arabic Cultural Center, Al – Dar Albeisa. [In Arabic]
Makaryk, I.R. (2006). Encyclopedia of Contemporary Literary Theories. (2 ed). (M. Mohajer & M. Nabavi Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]
Meghdadi, B. (2014). Dictionary of Literary Criticism from Plato to the Present Day. Tehran: Cheshme. [In Persian]
Mills, Sara. (1997). *Discours*. London: Routledge.
Mills, Sara. (2003). *Michel Foucault*. London: Routledge.
Munif, A.R. (2005). Cities of Salt: Quandary. (11 ed) Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2005). Cities of Salt: The Desert of Darkness. (11 ed). Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2005). Cities of Salt: The Trench. (11 ed) Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2005). Cities of Salt: The Uprooted. (11 ed). Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2005). Cities of Salt: Variations on Night and Day. (11 ed). Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2007a). Author and Exile. Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
———— (2007b). Among Culture and Politics. (4 ed). Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing. Almagreb: Arabic Cultural Center for Publishing and Deal. [In Arabic]
Pechey, Graham. (2007). *Mikhail Bakhtin: The Word in The World*. Oxford: Routledge.
Sojoodi, F. (2011). Practical Semiology. (2 ed). Tehran: Elm. [In Persian]
Tajik, M.R. (2010). Discourse anti Discourse and Politics. (2 ed). Tehran: Institution for The Studies of Development in Humanism. [In Persian]

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.296336.612172
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Romantic Insight in the Classical Images, a Research about Ibn Zaydun's Sonnets

Khodadad Bahri*
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University
Received: March 4, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract
Romanticism is one of the most famous contemporary literary schools that has had a great impact on the works of poets and writers from different countries of the world. The most prominent features of this literary school are: honest interpretation of personal emotions and feelings that come to the human conscience; being intrinsic or individualism; empathy and unity with nature; paying close attention to landscapes, especially pristine and wild landscapes; adherence to imagination; interpretation using new and inspiring codes; getting rid of poem meter and rhyme in moderation; back to the beginning and childhood; regretting of the past; dreams, love, despair, thinking about death and... . Although it has emerged recently, it seems that the themes it emphasizes can also be found in poetry from earlier literary periods. The author intends to answer these questions by examining Ibn Zaydoun's sonnets, one of the most prominent poets of Andalusia. Which of the themes that are called romantic themes today exists in the poems of Ibn Zaydun? How close are the images that the poet has created to express these themes to the specifications of the illustrations of the school of Romanticism? The author's method for answering these questions is descriptive-analytical. The results show that although the school of Romanticism is a new school, the following themes can be considered as examples of romantic themes in Ibn Zaydun's sonnets: the individual grief caused by an unexpected love for Valladeh the daughter of Mostakfi that not only led to separation but also to his imprisonment. The longing for home that has been sometimes appeared in poems combined with beloved's memories and sometimes in independent poetry. A return to the past, especially to a period in which the poet's bliss has flourished. The study also shows that the poet's portrayals, especially his descriptions, lack consistency in the vertical axis of poetry, but in many cases he has chosen the metaphorical language that is a characteristic of romantic poetry to express his inner feelings.

Keywords: Romanticism, Classicism, Ibn Zaydun, Imaging, Sonnet.

*.Corresponding author: *Bahri@pgu.ac.ir*

نگاه رمانتیک در تصویرپردازی کلاسیک؛ پژوهشی در غزل‌های ابن زیدون

خداداد بحری*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس بوشهر
(از ص ۴۵ تا ۶۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

مکتب رمانتیسم از معروف‌ترین مکاتب ادبی معاصر است که بر آثار شاعران و نویسندگان کشورهای مختلف جهان تأثیر فراوانی داشته است. بارزترین ویژگی‌های این مکتب ادبی عبارت‌اند از: تعبیر صادقانه از عواطف شخصی و احساساتی که در ضمیر انسان خطور می‌کند؛ ذاتی‌بودن یا فردگرایی؛ همدلی و یگانگی با طبیعت؛ توجه فراوان به مناظر، به‌خصوص مناظر بکر و وحشی؛ پایبندی به خیال و تصورات؛ تعبیر با استفاده از رمزهای جدید و الهام‌بخش؛ رهایی از وزن و قافیه در حد متعادل؛ بازگشت به آغاز و دوران کودکی؛ حسرت بر ایام گذشته؛ رؤیا، عشق، نومیدی، مرگ‌اندیشی و... . این مکتب هرچند نوظهور است؛ اما به نظر می‌رسد بتوان مضامین مورد تأکید آن را در شعر دوره‌های ادبی پیش از آن نیز یافت. نویسنده در این مقاله قصد دارد با بررسی غزل‌های ابن زیدون که از برجسته‌ترین شاعران اندلس است، به این پرسش‌ها پاسخ گوید: کدام‌یک از مضامینی که امروزه مضامین رمانتیک خوانده می‌شوند، در غزل‌های ابن زیدون وجود دارد؟ تصویرهایی که شاعر برای بیان این مضامین ابداع کرده است، تا چه میزان به ویژگی‌های تصویرپردازی‌های مکتب رمانتیسم نزدیک است؟ روش نویسنده برای پاسخ به این پرسش‌ها، روش توصیفی-تحلیلی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که هرچند مکتب رمانتیسم، مکتبی جدید است؛ اما این مضامین را می‌توان از مصادیق مضامین رمانتیک در شعر ابن زیدون دانست: اندوه فردی ناشی از عشق بدفرجام به ولادهٔ دختر مستکفی که علاوه بر رسیدن به هجران، سبب به زندان افتادن وی شد؛ اشتیاق به وطن که گاه در اشعار، آمیخته به یاد محبوب و گاه در اشعار مستقلِ نمودار شده است؛ بازگشت به دوران گذشته، به‌خصوص دورانی که خوشی‌های شاعر در آن رقم خورده است. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که تصویرپردازی‌های شاعر، به‌ویژه توصیف‌های او، در محور عمودی شعر از انسجام کمی برخوردار است؛ اما وی در بسیاری موارد، برای بیان اغراض و احساسات درونی خویش، زبان استعاری را که از ویژگی‌های شعر رمانتیک است، برگزیده است.

واژه‌های کلیدی: رمانتیسم، کلاسیسم، ابن زیدون، تصویرپردازی، غزل.

*. رایانامهٔ نویسنده: *Bahri@pgu.ac.ir*

۱. مقدمه

تصویرپردازی ادبی مهم‌ترین ابزار برای رساندن احساس و اندیشهٔ شاعر است؛ زیرا این امکان را به شاعر می‌دهد که آنچه را در درون دارد، نه به زبان مستقیم که با زبانی آمیخته با خیال به مخاطب برساند؛ زبانی که به او اجازه می‌دهد تا روابط حقیقی اشیاء را درهم ریزد و محملی برای ابلاغ هم‌زمان اندیشه و احساس شود.

شعر رمانتیک شعری است که از عاطفه و احساس شاعر برمی‌خیزد و برای ایجاد تأثیر بر مخاطب به‌کار می‌رود. در این نوع شعر، تصاویر از معانی جدا نیست. برخلاف شعر کلاسیک که تصویر برای تبیین معنا و توصیف اشیاء به‌کار می‌رود و می‌توان به مرزبندی بین اندیشه و تصویر پرداخت، در شعر رمانتیک احساس و تصویر به هم آمیخته و جدایی ناپذیرند.

ابن زیدون (۳۹۴-۴۶۳ق) یکی از برجسته‌ترین شاعران اندلس است که به «بحتری غرب» شهرت یافته است. دیوان وی موضوعاتی مانند مدح، رثاء، غزل، وصف و اخوانیات را دربرمی‌گیرد. بخش بزرگی از شعر او را غزل تشکیل می‌دهد. روایت شده است که وی در زادگاهش، قرطبه، شیفتهٔ ولاده، دختر خلیفه مستکفی شد؛ دختری که اهل ادب و شعر و موسیقی بود. مدتی رابطهٔ عاشقانه بین آنها ادامه داشت، تا اینکه به روایتی به جهت شیفتگی شاعر به یکی از کنیزکان ولاده، و بنا به روایتی دیگر، بر اثر انتقاد از شعر ولاده، این رابطه به پایان می‌رسد و ولاده عشق وزیر، ابی عامر بن عبدوس را بر عشق وی ترجیح می‌دهد. ابن زیدون وزیر را تهدید می‌کند و در نوشته‌ای با نام الرسالة السخریة وی را به تمسخر می‌گیرد؛ بدین جهت، مدتی زندانی می‌شود. شاعر از ابی‌الحزم بن جهور، مؤسس دولت بنی‌جهور، درخواست عفو می‌کند؛ ولی بخشیده نمی‌شود. بدین‌سبب، از زندان فرار می‌کند. پس از فرار از زندان، مدتی در خفا به سر می‌برد، تا زمانی که ابی‌الحزم از او می‌گذرد. پس از ابی‌الحزم، پسرش، ابوالولید، ابن زیدون را سفیر خویش در ملوک طوایف قرار می‌دهد؛ امری که وادارش می‌کند با وجود دلبستگی فراوانش به قرطبه، از سرزمینی به سرزمینی دیگر در حرکت باشد (الفاخوری، ۱۳۸۰: ۱/ ۹۶۹ و ۹۷۰). عمدهٔ غزل‌های او دربارهٔ ولاده است، بخشی از این غزل‌ها را در زمانی سروده که در کنار ولاده بوده و بخشی دیگر را پس از زندانی‌شدن و جدایی از او سروده است.

موضوع این پژوهش غزل است که نوعی ادب غنایی به شمار می‌آید و شاعر، عاشق‌پیشه‌ای است که مدتی در جوار یار بوده و مدتی، عشقش سبب گرفتار شدن و فراق طولانی از او می‌گردد و ناخواسته، از وطن نیز دور می‌شود. این دو امر این پرسش‌ها را به ذهن متبادر می‌کند: کدام‌یک از مضامینی که امروزه از آن‌ها به‌عنوان مضامین رمانتیک یاد می‌شود، در غزل‌های ابن زیدون وجود دارند؟ تصویرپردازی‌های شاعر چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا این تصویرها تابع زمان است و رنگ کلاسیک دارد یا تابع احساس و عواطف است و به شعر رمانتیک جدید نزدیک می‌شود؟

روش تحقیق در این پژوهش، روش تحلیلی- توصیفی است. دیوانی که در این پژوهش مورد استناد قرار گرفته، دیوان ابن زیدون با بررسی و ویرایش عبدالله سنده است که دار المعرفة آن را در سال ۲۰۰۵ منتشر کرده است. نویسنده برای پاسخ به پرسش‌های تحقیق، اوصاف و تعابیری را که شاعر در غزل‌های خود به کار برده است، بررسی کرده و آن را با ویژگی‌های شکلی و مضمونیِ دو مکتب کلاسیسم و رمانتیسم تطبیق داده است؛ بدین‌سبب، غزل‌های وی را از هر دو محور افقی و عمودی بررسی و تحلیل کرده است.

ابن زیدون شاعری برجسته و پر آوازه است؛ از این‌رو، شعر وی از گذشته تا حال، نظر شارحان و پژوهشگران را به خود جلب کرده است؛ لذا پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ آثار او اندک نیست؛ از جمله پژوهش‌های زیر:

۱. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان «تجلی احساس و عاطفه در شعر ابن زیدون» (۱۳۹۵) نوشتهٔ معصومه موسی‌زاده با راهنمایی حسن دادخواه تهرانی، دانشگاه شهید چمران اهواز. نویسنده، در این پایان‌نامه موضوعاتی نظیر حبسیات، هجران، اشتیاق به وطن، اشتیاق به یار، امید و آرزو، وصال، شکوه و ... را به‌عنوان مصادیق احساس و عاطفه برشمرده و نمونه‌هایی از شعر وی را در این زمینه آورده است.

۲. مقالهٔ «تجربة ابن زيدون العاطفية مع ولادة من خلال شعره الغزلي (مقاربة دلالية أسلوبية)» (۱۴۲۲ق) نوشتهٔ حبيب العوادي، مجلة دراسات أندلسية، جمادى الأولى، ج ۲۶، صص ۲۷-۵۶. در این مقاله که همچون مقالهٔ حاضر به بررسی غزل‌های ابن زیدون پرداخته، نویسنده تلاش کرده است از طریق بررسی غزلیات شاعر، ابعاد عشق و عواطف و احساساتی که عوالم درونی او را شکل داده است، کشف کند. وی در خاتمه بیان کرده است که متن شعر بر تجربهٔ شاعر گواهی می‌دهد و سبک شاعر پدیده‌ای لفظی و فنی است که کاملاً با شخصیت مبدع درآمیخته است.

۳. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان «بررسی و تحلیل غزلیات ابن زیدون» (۱۳۸۹) نوشتهٔ ایرج سلیمانی با راهنمایی تورج زینی‌وند، دانشگاه رازی. نویسنده، غزل‌های ابن زیدون را به غزل عذری و مادی و متکلف و مطبوع تقسیم کرده است. همچنین غزلیات وی را از جهت بلاغی (معانی، بیان و بدیع) بررسی و به اقتباسات شاعر از قرآن کریم، ضرب‌المثل‌ها و شاعران پیشین اشاره کرده است و در آخر، به شعر وی از جهت موسیقی درونی و بیرونی پرداخته است.

۴. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی هنر تصویرگری در وصفیات ابن زیدون» (۱۳۹۲) نوشتهٔ ظریفه شکوهی با راهنمایی سیدمهدی مسبوق، دانشگاه بوعلی سینا. نویسنده در این پژوهش به بررسی تصویرپردازی‌های ابن زیدون پرداخته است. نتیجهٔ حاصل از تحقیق نویسنده نشان می‌دهد که شاعر معانی و مفاهیمی که در ذهن او یا اطرافیانش بوده را با استفاده از آرایه‌های بلاغی چون تشبیه، استعاره، اغراق و غیره به تصویر کشیده است؛ اما تشبیه، به‌خصوص تشبیه حسی به حسی در تصویرگری او بیشتر نمایان است. همچنین، عناصر طبیعت ابزار مهم او در

تصویرگری به حساب می‌آیند. شاعر تصاویر گوناگونی از صور دیداری، شنیداری، چشایی، حرکتی و بویایی را در اشعار خود به نمایش گذاشته است که در این میان، نقش تصویر دیداری به دلیل نگاه سطحی و برون‌گرای شاعر برجسته‌تر از دیگر تصاویر است.

۵. مقاله «الأصالة الشعرية الغزلية عند ابن زيدون» (۲۰۱۸) نوشتهٔ علی دیاب، مجلة التراث العربي، شماره ۱۵۰ و ۱۵۱، صص ۵- ۱۴. این مقاله بسیار مختصر به برخی ویژگی‌های غزل‌های ابن زیدون اشاره کرده است. این پژوهش نویسنده بر این دلالت می‌کند که هرچند شعر ابن زیدون از غزل مذکر خالی است؛ ولی غزل‌های وی را نمی‌توان از نوع غزل عفیفی دانست که از وصف حسی معشوق به دور است؛ زیرا غزل‌هایی که در کنار معشوق سروده است، هرچند نه به زبانی بد، در وصف معشوق است و سعادت خویش را بیان می‌کند و غزل‌هایی که در زمان فراق او سروده، از این حکایت می‌کند که گویی در غزل از پیروان جهت‌گیری حسی است.

۶. مقالهٔ «بررسی کارکردهای غزل در شعر ابن زیدون و شهریار»(۱۳۹۶) نوشتهٔ ربابه رمضانی و پریسا فیضی، مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، سال یازدهم، شماره ۴۴، صص ۱۵۳-۱۷۴. این مقاله که با هدف تبیین کارکردهای زیبایی‌شناسانه در شعر ابن زیدون و شهریار نوشته شده است، به این اشاره دارد که با توجه به برخورداری ایران و اندلس از طبیعت حاصلخیز و مناظر طبیعی افسونگر، ابن زیدون و شهریار از عناصر طبیعت برای وصف معشوقه‌های خود بسیار استفاده کرده‌اند. همچنین با توجه به آگاهی آنها از قرآن کریم، به اقتباس از آیات آن پرداخته‌اند. نویسندگان شعر هر دو شاعر را عفیف و به دور از مظاهر وقاحت دانسته‌اند.

۷. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «مقایسهٔ طبیعت در شعر ابن رومی و ابن زیدون» (۱۳۹۳)، نوشتهٔ سمیرا سیاه کمری با راهنمایی مجید مجیدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه. در این پایان‌نامه نیز مانند پژوهش حاضر، به شیوهٔ تصویرپردازی ابن زیدون اشاره شده است. نویسنده که سبک ابن زیدون و ابن رومی را در توصیف طبیعت مقایسه کرده، به این نتیجه رسیده است که تأمل ابن رومی در طبیعت در مقایسه با این زیدون از عمق بیشتری برخوردار است و ارتباط عاطفی وی با آن، بیش از شیفتگی ابن زیدون است؛ اما تصویربرداری‌های هر دو شاعر در توصیف ویژگی‌های حسی از قبیل رنگ، بو، مزه و صدا و... از هر حیث کامل است.

بر اساس اطلاع نویسنده، تا زمان انجام این پژوهش، تحقیقی که به بررسی غزل‌های ابن زیدون از جهت میزان تطبیق با مکتب رمانتیسم پرداخته باشد، وجود ندارد و پژوهش حاضر نخستین تحقیقی است که شعر وی را از این زاویه سنجیده است.

۲. ویژگی‌های مکتب رمانتیسم (Romanticism)

نام این مکتب از کلمهٔ «رمانس» (Romance) مشتق شده که به زبان‌های محلی گرفته شده از لاتین گفته می‌شده است. آثار عامیانه، نظیر داستان‌ها و شعرها را با این زبان می‌نوشتند. لاتین خود، زبان

علم بود و آثار علمی و مذهبی با آن نوشته می‌شد. رمانتیسم به معنی مخیل، غیر عقلی، رازآمیز، غیر واقعی، پهلوانی، پرماجرا، مالیخولیایی، زیبا و آراسته، جذاب و احساساتی نیز آمده است. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۲-۶۳) نام رمانتیسم را نخستین بار فردیک شله‌گل آلمانی در معنای ادبی آن به کار برد (همان: ۶۳). منظور از رمانتیک در ادبیات سه مکتب مشابه زیر است:

الف) مکتب نویسندگان آلمانی به رهبری فردریک شله‌گل؛ مشخصهٔ این مکتب، انقلاب علیه اصول و قوانین زیبایی‌شناختی ارسطو و تبدیل آن به وجدان و احساسات شخصی است و نیز به حساب آوردن روایت منثور به‌عنوان مهم‌ترین گونهٔ ادبی که از این مدرسه تعبیر می‌کند.

ب) مکتب شعر و نقد انگلیسی که در دههٔ آخر قرن هیجدهم، به رهبری کالیرج (**Coleridge**) و وردزورث (Wordsworth) به وجود آمد. این مدرسه نیز انقلابی بود علیه قوانین رایج ارسطویی در این عصر در انگلیس، و می‌خواست شعر را از قوافی خشک و افراط در به‌کارگیری محسنات بدیعی نجات دهد و ادبیات را وسیله‌ای قرار دهد برای تعبیر صادقانه از ضمیر نویسنده و توجه به طبیعت خارجی در توصیفات شعری.

ج) مکتبی که بین سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۸۵۰ در فرانسه رونق گرفت. مهم‌ترین ویژگی این مکتب، توجه شدید به «من» بود و تعبیر از احساس تنهایی و اندوه ناشی از نگرانی. از این جهت‌گیری، توجه جدیدی به ادبیات ژرمن‌ها و اسکاندیناوی ایجاد شد که با بازگشت به منابع الهام در ادبیات عامیانهٔ بومی همراه بود. این به‌منزلهٔ تعبیری از یک پریشانی روحی بود که انسان را در یک تمایل پرشور که بقیهٔ بشر را شامل می‌شد، به سوی فرار از واقعیت و محوشدن سوق می‌داد (وهبة و المهندس، ۱۹۸۴: ۱۸۹).

بارزترین ویژگی‌های شعر رمانتیک که در کتاب‌های نقد ادبی ذکر شده است، عبارت‌اند از:

۱. تعبیر صادقانه از عواطف شخصی و احساسات عمیقی که به ضمیر انسان خطور می‌کند و تسلیم‌شدن به عالم روح و جریان مستمر آن، به دور از عالم فکر و واقعیت (الأصفر، ۱۹۹۹: ۶۹). ذاتی‌بودن یا فردگرایی، برجسته‌ترین ویژگی شعر رمانتیک است و قهرمان رمانتیک داخل محیط ذات خود می‌چرخد (راغب، ۲۰۰۳: ۳۱۴). در این مکتب، فرد در مرکز حیات و تجربه قرار می‌گیرد و در حقیقت رمانتیسم تحولی است از موضوعیت به سوی ذاتی بودن (فتحی، ۱۹۸۶: ۱۸۸)؛

۲. همدلی و یگانگی با طبیعت (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۷: ۱۱۷) و پناه‌بردن به آغوش آن و احساس مهربانی کردن و ستودن زیبایی‌هایش و راز و نیاز با آن بسان یک دوست و مادر (الأصفر، ۱۹۹۹: ۶۹) و نیز توجه فراوان به مناظر، به‌خصوص مناظر بکر و وحشی (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۳). در کلام بزرگان مکتب رمانتیسم، بر توجه به طبیعت به شدت تأکید شده است. ویکتور هوگو در مقدمهٔ کرمویل می‌گوید: «این نکته را تأکید می‌کنم که برای شاعر شایسته نیست که نصیحتی بپذیرد، مگر از طبیعت و حقیقت و الهامی که خود نیز حقیقت و طبیعت است» (۱۹۹۴: ۱۴۶)؛

۳. پایبندی به خیال و تصورات، خواه تصورات، ابداعی و آگاهانه باشد، خواه رؤیا و وهم. این امر به نفرت از واقعیت یأس‌آور و فرار به عالم خیال برمی‌گردد (الأصفر، ۱۹۹۹: ۶۹)؛

۴. تعبیر با استفاده از رمزهای جدید و الهام‌بخش؛ زیرا برای فضاهای غبارآلودی که معین و روشن‌کردنش دشوار است، مناسب است (همان)؛

۵. آزادشدن از وزن و قافیه در حد متعادل آن (همان: ۷۰)؛

۶. بازگشت به آغاز و دوران کودکی (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۷: ۱۱۷)؛

۷. نوستالژی و حسرت بر ایام گذشته (خاکپور و اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۲۸)؛

۸. رؤیا، عشق، نومیدی، مرگ‌اندیشی، توصیف فضاهای مبهم و سراسر وحشت، کابوس، مضامین گناه‌آلود و شیطانی و ... (همان: ۲۲۸).

۳. جلوه‌های رمانتیسم در غزل‌های ابن زیدون

ادب غنایی در اصل به اشعاری اطلاق می‌شود که بیان‌کنندهٔ احساسات و عواطف شخصی باشد (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۲۷). غزل از بارزترین گونه‌های ادب غنایی به شمار می‌آید؛ زیرا در آن، شاعر عواطف و احساسات شخصی خویش را با رقیق‌ترین الفاظ بیان می‌کند. معنی غزل (sonnet) در لسان‌العرب چنین آمده است: «غزل سخن‌گفتن مردان و زنان جوان است. ابن سیده گفته است: غزل عشق‌بازی با زنان است. ومغازلتهن [مغازلة النساء]: هم‌صحبتی و مراوده با آنان است» (ابن منظور، ۱۹۹۲: ۶۵/۱۰). و گفته شده است که «عشق‌بازی با زنان در شعر است یا شعر لطیف گفتن دربارهٔ زنان است» (وهبه و المهندس، ۱۹۸۴: ۲۶۵). ابن القیم الجوزیة دربارهٔ غزل گفته است: «اشتقاق آن از **الرقة** است؛ زیرا متغزل، الفاظ خویش را رقیق می‌کند تا دل‌ها را به خود متمایل سازد و آنها را برای نامه‌ها و واسطه‌های بین عاشق و معشوق آماده سازد. شایسته است که الفاظ غزل دلنشین باشد و معانی آن لذت‌بخش و طرب‌انگیز» (ابن القیم، ۱۹۱۰: ۲۱۰). قدامة بن جعفر دربارهٔ نسیب (بخش غزلی قصیده) می‌گوید:

> لازم است نسیب چیزی باشد که نشانه‌های فناشدن در [ره] عشق در آن فراوان باشد و شواهد بر زیادت اشتیاق و سوز عشق در آن خودنمایی کند و اظهار عشق و مهربانی در آن بیش از ابراز خشونت و ثبات، و افتادگی و فروتنی بیش از ذکر مناعت و قدرت باشد. و به‌طورکلی، نسیب چیزی است که ضد مصلحت اندیشی و اراده راسخ است و متناسب با لطافت و نرمی است. اگر نسیب چنین باشد به هدف رسیده است (۱۳۰۲: ٤۳).

آنچه دربارهٔ معنی لغوی و اصطلاحی غزل ذکر شد و خصوصیاتی که قدامه برای غزلِ نیکو بر می‌شمارد، جملگی بر این نکته دلالت دارد که غزل محمل عواطف است و سخنی است که احساسات شخص را به‌شکلی دلنشین منتقل می‌کند؛ به عبارتی، سخنی است پر از عشق و عاطفه که غالباً بین عاشق و معشوق به کار می‌رود. در حقیقت، غزل حس فردی است در قبال شخصی دیگر و این امر در کلیت خود با اصول رمانتیک مطابقت دارد. شاید بنا بر نظر صاحب کتاب

بلاغت تصویر از همین‌روست که خاورشناسان منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی نظیر ویس و رامین، یوسف و زلیخا، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون را آثار رمانتیک به شمار آورده‌اند و عده‌ای نیز شاعرانی مانند خیام و حافظ و نظامی و دیگر شاعران غزل‌سرای ایران را شاعران رمانتیک شمرده‌اند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

برای بررسی میزان مطابقت غزل‌های ابن زیدون با ویژگی‌های شعر رمانتیک، پژوهش حاضر به دو بخش تقسیم می‌شود: در بخش نخست، جلوه‌هایی از مضامین رمانتیک در غزلیات ابن زیدون بررسی می‌شود و در بخش دوم، شیوهٔ تصویرپردازی او با ویژگی‌های تصویرهای این مکتب مقایسه می‌شود.

۳-۱. مضامین رمانتیک در غزلیات ابن زیدون

بدیهی است که تمام مضامین مکتب رمانتیسم را در شعر یک شاعر رمانتیک به معنی خاص نیز نمی‌توان یافت، چه رسد به یافتن این ویژگی‌ها در گونه‌ای خاص از شعر شاعری که سال‌ها پیش از ظهور این مکتب می‌زیسته است؛ از این‌رو، بدون قصد انتساب شاعری پیشین به مکتبی نو ظهور، صرفاً به مضامینی از غزلیات شاعر اشاره خواهد شد که به ویژگی‌های این مکتب نزدیک است.

۳-۱-۱. فردگرایی و احساسات شخصی

غزلیات ابن زیدون را به سه مرحلهٔ وصل، فراق و یأس تقسیم کرده‌اند. در غزل‌های مرحلهٔ نخست، شادمانی و سرور جلوه می‌کند؛ زیرا شاعر از معشوق خویش برخوردار است و غرق در خوشبختی است؛ در غزل‌های مرحلهٔ دوم، شکایت و سوز و گداز فراق و حسرت از بهشت گمشده نمایان است؛ غزل وی در مرحلهٔ سوم، غزل اندوه‌زده‌ای است که از اقبال خویش گریان و نالان است (ضیف، بی‌تا الف: ۲۸۴). همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، غزل گونه‌ای از شعر است که به بیان عواطف عاشقانهٔ شاعر در قبال معشوق می‌پردازد؛ از این‌رو، فردگرایی و احساسات شخصی، در کلیت غزل نهفته است. عواطف و احساسات ابن زیدون نیز در جای‌جای غزلیاتش پیداست، خواه مربوط به مرحلهٔ نخست باشد و خواه متعلق به دوره‌های بعد. در برخی از غزل‌ها، احساس وی با شادی عجین است:

إنّي ذَكَـــرتُكِ بالزَهـــراءِ مُشتاقاً ... وَالأُفقُ طَلقٌ وَمَرأى الأَرضِ قَد راقا
وَلِلنَســـــيمِ اِعتِلالٌ فـــــي أَصائِلِهِ ... كَأَنَّـــــهُ رَقَّ لـــــي فَاعتَلَّ إِشفاقا
وَالرَوضُ عَـــــن مائِهِ الفِضِي مُبتَسِمٌ ... كَما شَقَقتَ عَـــنِ اللَبّاتِ أَطواقا...
نَلهـــــو بِما يستَميلُ العَينَ مِن زَهَرٍ ... جالَ النَدى فيـــهِ حَتّـــى مالَ أَعناقا[1]

(ابن‌زیدون، ۲۰۰۵: ۵۱)

در این ابیات احساس عشق هویداست؛ اما از سوز عشقی که معمولاً در شعر غزل‌سرایان یافت می‌شود چندان خبری نیست؛ به همین‌روی، جز در بیت دوم که به شکل کنایی خبر از عشق فراوان

خویش می‌دهد، در سایر ابیات احساس عاشقی است شیفتهٔ معشوق که همه چیز بر وفق مرادش می‌شود؛ نه شکایتی از یار دارد، نه از روزگار؛ بلکه همه چیز مطابق میل اوست. فرح و شادمانی وی را واداشته که به وصفی حسی از مناظر طبیعی بپردازد. افق زیباست، زمین روشن و باصفاست، بوستان می‌خندد، غنچه‌ها پر از شبنم است و... .

در برخی غزل‌ها نیز، خواننده عشق بدفرجام و اندوه فراق را با تمام وجود احساس می‌کند:

أَضحى التَنائـــي بَديلاً مِن تَدانينا ... وَنابَ عَـن طيبِ لُقيانا تَجافينا
أَلّا وَقَـــد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا ... حَيـــنٌ فَقامَ بِنا لِلحَيـــنِ ناعينا
مَـن مُبلِغُ المُلبِسينا بِانتـــزاحِهِمُ ... حُـزناً مَعَ الدَهرِ لا يبلي وَيبلينا
أَنَّ الـزَمانَ الَّـذي مازالَ يضحِكُنا ... أُنساً بِقُـربِهِمُ قَـد عادَ يبكينا[۲]

(همان: ۱۱)

آنچه در تمام این ابیات آشکارا دیده می‌شود، اندوه شاعر است؛ اندوهی ناشی از جداییِ بعد از وصال که سراسرِ وجود شاعر را فراگرفته و از لابه‌لای تک‌تک واژه‌هایش هویداست. کلمات و ترکیبات دست‌به‌دست هم داده‌اند تا اندوه رمانتیک شاعر را منتقل کنند: «تنائی»، «تجافی»، «صبح البین»، «انتزاح»، «حزن»، «یبلی» و «یبکی». واژه‌هایی که بر وصال و شادی دلالت دارند نیز، با الفاظی که نشان‌دهندهٔ اندوه‌اند هم‌نوا شده‌اند و حسرت به پا می‌کنند: «تدانی» (نزدیکی) رفته و «تنائی» (دوری) جای آن را گرفته است. «لقیاء» (دیدار) به پایان رسیده و «تجافی» (دوری) به جایش نشسته است، «إضحاک» (خنداندن) روزگار نیز به «إبکاء» (گریاندن) بدل شده است.

حزن رمانتیک را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: حزن و اندوه فردی، اندوه فلسفی و اندوه اجتماعی (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۷: ۱۴۱ و ۱۴۲). در غزل غالباً، اندوه اجتماعی بیان نمی‌شود؛ اما در کلام شاعران غزل‌سرا، اشاره به اندوه فلسفیِ ناشی از نگرش شاعر به زمانه و پایان‌رسیدن عمر و ناپایداری جهان، فراوان است. آنچه در غزل‌های ابن زیدون خودنمایی می‌کند، اندوه فردی است و لذا، نه از اندوه فلسفی خبری می‌توان یافت، و نه از اندوه اجتماعی. در سراسر ابیات یادشده نیز اندوه فردی موج می‌زند؛ اندوهی که از عشقی ناکام و به شکست رسیده برخاسته است.

۳-۱-۲. بازگشت به روزگار گذشته

از بارزترین ویژگی‌های شعر رمانتیک، بازگشت به دوران سپری شده است. ابن زیدون در غزل‌های خود بارها از روزگار گذشته یاد کرده است. این یادآوری در بیشتر غزل‌هایی که پس از جدایی از ولاده سروده است، وجود دارد. ابیات زیر از «نونیه»ی وی بر این امر گواهی می‌دهد:

حالَت لِفَقـدِكُمُ أَيامُنا فَغَـدَت ... ســـوداً وَكانَت بِكُم بيضاً لَيالينا
إِذ جانبُ العَيشِ طَلقٌ مِـــن تَأَلُّفِنا ... وَمَربَعُ اللَهوِ صافٍ مِن تَصافينا
وَإِذ هَصَـرنا فُنونَ الـوَصلِ دانيـةً ... قِطافُهـا فَجَنَينا مِنـــهُ ما شينا[۳]

(ابن زیدون، ۲۰۰۵ :۱۲-۱۳)

همان‌گونه که پیداست، اندوه فراق، شاعر را به گذشته برده است؛ به گذشته‌ای لذت‌بخش، پیش از هجران غمبار و تیره‌ای که دست روزگار بر او تحمیل کرده است. شاعر به گذشته‌ای برمی‌گردد که به جهت انس بین او و معشوق، زندگی برایش زیبا و به سبب مهر و محبت میان آنها دنیا برایشان سراسر لذت و صفا بوده است و چیزی توان کدرکردن آن را نداشته است.

احساس رمانتیک در ابیات زیر نیز به خوبی نمایان است:

أَذَكَرتَني سالِفَ العَيشِ الَّـــذي طابا　　يا لَيتَ غائِـــبَ ذاكَ العَهدِ قَد آبا
إِذ نَحـــــنُ في رَوضَةٍ لِلوَصلِ نَعَّمَها　　مِـــنَ السُرورِ غَمامٌ فَوقَهـــا صابا[۴]

(همان: ۸۱)

یاد یار، گذشته را به خاطر شاعر می‌آورد؛ گذشته‌ای که خوشی‌هایش در دل و جان وی نیک نشسته و گذشت سال‌ها نیز آن را از یادش نبرده است؛ از همین‌رو، آرزوی بازگشت آن عهد را می‌کند؛ آرزویی ناممکن که دلیل روشنی است بر تلخی حال و گذشتهٔ شیرین. هرگاه شاعر در اندوه و رنجی قرار می‌گیرد، به حکم «تُعرف الاشیاء بأضدادها»، روزهای شیرین وصال برایش تداعی می‌شود.

۳-۱-۳. اشتیاق به سرزمین

شوق به سرزمین از بارزترین جلوه‌های شعر رمانتیک است. ابن زیدون نیز در اشعار فراوانی از وطن خویش و خاطراتی که در آن داشته است، یاد می‌کند. اشتیاق شاعر به قرطبه، در ابیات زیر که در زندان سروده است، کاملا هویداست:

أَقُرطُبَةُ الغَـــرّاءِ هَل فيكِ مَطمَعُ　　وَهَل كَبِـــدٌ حَـــــرّي لِبَينِكِ تُنقَعُ
وهل لِلَياليكِ الحميـــدةِ مرجِـــعُ　　إِذِ الحسنُ مرأىً فيكِ واللهوُ مَسْمَعُ
وَإِذ كَنَفُ الدُنيا لَدَيكِ مُوَطَّأٌ[۵]

أليسَ عجيباً أن تَشُطَّ النَوى بِكِ　　فَأَحيا كَأَن لَـــم أَنسَ نَفحَ جَنابِكِ
وَلَم يلْتَئِمْ شَعْبِـــي خلالَ شعابكِ　　وَلَم يكُ خَلقِـــي بَدؤهُ مِـــن ترابكِ
وَلَم يكتَنِفني مِن نَواحيكِ مَنشَأٌ[۶]

(همان:۴۱ و ۴۲)

عمق احساس لطیف ابن زیدون در ابیات فوق نمایان است. سختی زندان و رنج فراق، سبب شده که ذهن شاعر به سوی زادگاهش قرطبه پر بکشد و آرزو کند به سرزمینی برگردد که در نگاهش مجمع تمام خوبی‌هاست؛ شب و روزش قشنگ است و زیبایی و خوشی در آن خیمه زده است. گوشت و خون شاعر با قرطبه عجین است و دل‌کندن از آن برایش ناممکن و زیستن بدون یاد آن برایش محال است؛ از همین‌رو، عجیب می‌داند که بین او و موطنش جدایی افتاده باشد، ولی مانند

کسی که نه هوای لطیف آن سرزمین را حس کرده، نه در آن استقرار داشته، نه بر خاکش زاده شده و نه در آن پرورش یافته است، زنده مانده باشد.

شاعر در موشحی دیگر از قرطبه و مکان‌ها و منازل مختلف آن چنین یاد کرده است:

سَقــی جَنَباتِ القَصرِ صَوبُ الغَمائِمِ وَغَنّی عَلــی الأَغصانِ وُرقُ الحَمائِمِ
بقــــرطبةَ الغــــراءِ دارِ الأكــارمِ بِــــلادٌ بِها شقَّ الشبابُ تمائمــــي
وَأَنجَبَنی قَومٌ هُناكَ كِرامُ...[۷]
وَيومٍ لَدی النَبتِي فــــي شاطِئِ النَهرِ تُدارُ عَلَينا الــــراحُ في فِتيةٍ زُهــرِ
وَليسَ لَنا فَرشٌ سِوی يانِعِ الــــزهرِ يدورُ بِها عَــذبُ اللَمی أَهيفُ الخَصرِ
بِفيهِ مِنَ الثَغرِ الشَنيبِ نِظامُ[۸]
وَيومٍ بِجَــــوفِي الرُصافَةِ مُبهِجِ مَــــرَرنا بِرَوضِ الأُقحُــوانِ المُــدَبَّجِ
وَقابَلَنا فيــــهِ نَسيــــمُ البنفسجِ وَلاحَ لَنا وَردٌ كَخَــــدٍّ مُضَــــرَّجِ
نَراهُ أَمامَ النورِ وَهوَ إِمامُ[۹]

(همان: ۳۳ - ۳۶)

شاعر در این موشح که ابیاتی از آن نقل شد، از حمی و اطلالش، قصر یار در قرطبه، نبتی و ساحل رودش، جوفی الرصافة، عقاب، عقیق و پلش یاد می‌کند و روزهایی را وصف می‌کند که با یار خویش در آن سرزمین به سر برده است. گاه، برای برخی از مکان‌هایی که به خاطر بودن در کنار یار، در دل و جانش لانه کرده دعا می‌کند؛ مکان‌هایی که با یاد آن‌ها، شمیم یار، کلام، لطافت رخسار، آب دهان و شیرینی کلامش را به خاطر می‌آورد. در کلام وی پیوندی است آشکار بین قرطبه و معشوق. این هردو چنان در ذهن شاعر درهم تنیده شده‌اند که بین آن‌ها جدایی نتوان یافت. یاد هریک دیگری را تداعی می‌کند. یار و خصالش قرطبه را در یاد او زنده می‌کند و اشاره‌ای به مکانی در قرطبه، یار را پیش چشمانش می‌نهد.

قصیدهٔ زیر از دیگر قصائدی است که اشتیاق به سرزمین در آن به‌خوبی نمایان است:

عَلــی الثَغبِ الشَهدِيِّ مِنّي تَحِيةٌ زَكَت وَعَلی وادي العَقيقِ سَلامُ
وَلازالَ نورٌ في الرَصافَةِ ضاحِكٌ بِأَرجائِها يَبكــــي عَلَيــهِ غَمامُ
مَعاهِدُ لَهوٍ لَــم تَزَل فــــي ظِلالِها تُــدارُ عَلَينا لِلمُجــونِ مُــــدامُ
زَمانَ رِياضُ العَيشِ خُضرٌ نَواضِرٌ تَــــرِفُّ وَأَمواهُ السُرورِ جِمــامُ
فَــإِن بانَ مِنّــي عَهدُها فَبِلَوعَةٍ يشُبُّ لَها يَــنَ الضُلوعِ ضِــرامُ
تَذَكَّــــرتُ أَيامــی بِها فَتَبادَرَت دُمــوعٌ كَما خانَ الفَريدَ نِظامُ[۱۰]

(همان: ۷۶)

در ابیات یادشده، احساس رمانتیک در ذکر اماکن قدیم و یاد روزگار خوش سپری‌شدهٔ شاعر جلوه‌گر است. وی کلامش را با فرستادن تحیت بر مکان آغاز می‌کند. این امر خود دلالت دارد بر

اهمیت آن مکان‌ها در نزد وی و علاقهٔ شدید به آنها. مکان‌هایی که ذکر می‌کند، چنان در دلش جای دارند که به آنها شخصیت انسانی می‌بخشد و با آنها سخن می‌گوید و ارزنده‌ترین کلام انسانی را نثارشان می‌کند. به برخی سلام می‌فرستد و برای برخی بهترین‌ها، یعنی پوشیده‌شدن با گل‌های خندان و سیراب‌شدن با باران سرشار را آرزو می‌کند. این خود بیانی است آشکار از اوج دلبستگی شاعر به این مکان‌ها و عمق احساس وی. در چهار بیت آخر، اشاره‌ای است به سبب دلبستگی به آن منازل و آن دوران. شاعر یادی می‌کند از بهترین خوشی‌های زندگی‌اش؛ زمانی که از زندگی کام می‌گرفته‌اند، بر جمعشان باده‌گردانی می‌شده، عیششان در اوج و شادی آنها به غایت بوده است. یاد آن ایام ازدست‌رفته، در درونش شعله‌ای از حسرت به پا می‌کند و قطرات زلال اشک را بسان مروارید رشته‌بریده از چشمانش جاری می‌سازد.

۳-۲. وجوه اشتراک و افتراق تصویرپردازی‌های ابن زیدون با مکتب رمانتیسم

«تصویر کلاسیک نقش تزئینی و توضیحی بر عهده دارد و کار انتقال تجربهٔ حسی هنرمند به مخاطب را انجام می‌دهد؛ ولی تصویر رمانتیک، نقش تزئینی ندارد، بلکه احساس شاعر را منتقل می‌کند و در مخاطب تأثیری همسانِ احساس هنرمند ایجاد می‌کند» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۷: ۱۵۰). برخلاف پیروان مکتب کلاسیسم، رمانتیک‌ها به استعاره بیش از تشبیه علاقه دارند؛ زیرا استعاره بیش از تشبیه به آنان امکان تصرف خیالی در شیء را فراهم می‌کند. در آثار رمانتیک تشبیه‌های حسی به حسی کمتر یافت می‌شود. تشبیه حسی بین دو واقعیت ارتباط ایجاد می‌کند؛ در حالی که شاعر رمانتیک بین واقعیت و احساس شناور است، شاعر رمانتیک در پی توصیف روابط سطحی میان امور نیست، بلکه با وجدان و عاطفهٔ خویش به تعبیر امور می‌پردازد؛ به همین سبب، رمانتیک‌ها از تشبیهات خیالی و عقلی بیش از دیگر انواع تشبیه استفاده کرده‌اند؛ زیرا این دو گونه تشبیه امکان تصرف تخیلی بیشتری در اشیا فراهم می‌کند (همان: ۱۵۰- ۱۵۱).

۳-۲-۱. تصویرپردازی‌های ابن زیدون و محور افقی و عمودی شعر

از بارزترین خصوصیات شعر رمانتیک، پیوستگی و فرورفتگی تصویر در احساس است. در شعر رمانتیک تصویر برای توضیح اشیاء نمی‌آید، بلکه عاطفه و تصویر بسان حل‌شدن شکر در آب در هم ترکیب شده‌اند؛ به نحوی که انفکاک و جدایی بین آنها ممکن نیست. پیوستگی در شعر را در عربی «الوحدة العضویة» می‌خوانند (وهبة و المهندس، ۱۹۸۴: ۸۸۱). ناقدان ادبیات فارسی، برای انسجام کلی شعر اصطلاح «محور عمودی خیال» و برای تصویرهای جزئی که غالباً در تک‌تک ابیات خلق می‌شوند اصطلاح «محور افقی خیال» را وضع کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶۹) .

برخلاف شعر رمانتیک، اشعار کلاسیک هرچند دارای وحدت موضوعی باشند و کلیت قصیده نیز بر محور خاصی شکل گرفته باشد، پیوند بین اجزاء آن چندان استوار نیست و همت شاعران، بیشتر بر محور افقی خیال متمرکز بوده است. شوقی ضیف این خصوصیت شعر کلاسیک را که

شعر قدیم عرب نمونه‌ای از آن است، عیب می‌شمارد و به این امر اشاره می‌کند که تصور عرب از قصیده در گذشته، با تصور امروزی که به قصیده به‌عنوان یک تجربهٔ شعری می‌نگرد، متفاوت بوده است(بی‌تا ب: ۱۴۱ و ۱۴۲). وی بیان می‌کند که شاعران قدیم، حتی اگر به جای موضوعات مختلف در قصیده، فقط به یک موضوع می‌پرداختند، برایشان کافی بود که ابیات دربارهٔ یک موضوع باشند. چنین نبود که شاعر خود را مرکز شعر بداند و احساس کند آنچه می‌آفریند عاطفی و عقلی است و به همین جهت، لازم است به تجربه‌ای شکل‌یافته با ساختاری کامل تبدیل شود. وی تجربهٔ شعری را تجربه‌ای می‌داند که صاحبش در آفرینش شعر صبوری و تفکر پیشه کند و تمام احساسات و معانی مد نظر خود را در آن بریزد و هیچ جزئی از شعر را پیش از کامل‌شدن رها نکند؛ اما هرگاه جزئی کامل شد، به جزء دیگر بپردازد و احساسات خود را بر آن نیز جاری سازد و به جلو رود تا در نهایت، تجربهٔ شعری به غایت برسد. وی همچنین اشاره کرده است که اکتفای شاعر به گردش بیت بر محور موضوع، سبب شده است بیشتر قصاید شبیه خیالاتی زودگذر و قطره‌هایی کوچک باشند که نتوان آن را تجربهٔ کامل شعری نامید.

غزل‌های ابن زیدون، هرچند سرشار از احساس و عاطفه است و از عشق سوزان وی به ولاده خبر می‌دهد، ولی از دایرهٔ اشعار قدیم عرب که اصالت را به بیت می‌دهد، فراتر نمی‌رود. در بسیاری از اشعارِ وی، استقلال ابیات حتی در زمانی که شاعر در اوج احساس عاشقانه است، کاملاً هویداست؛ به نحوی که گاهی امکان جابه‌جایی بیت با بیت دیگر یا ابیاتی با ابیات دیگر یا حذف آنها به‌آسانی امکان‌پذیر است؛ بی آنکه به موضوع قصیده خللی وارد کند. این امر در «نونیه»ی شاعر که یکی از مشهورترین اشعار اوست، به‌خوبی نمایان است. شاعر در این قصیده، نوزده بیت نخست را به بیان عشق خود به ولاده و حسرت بر ایام گذشته اختصاص می‌دهد، ناگاه غزل را رها می‌کند و ده بیت متوالی را به مدح پسر پادشاه اختصاص می‌دهد، سپس بار دیگر به ولاده و عشق او می‌پردازد (← ابن زیدون، ۲۰۰۵: ۱۳-۱۴). این رهاکردن موضوع و پرداختن به موضوع دیگر در تعارض تمام با «وحدت عضویه» است که از بارزترین خصوصیات شعر رمانتیک است. آنچه از آن به وحدت عضویه تعبیر می‌شود، اقتضا می‌کند که در شعر معانی و افکار، کاملاً مرتب باشد و به هر فکری در جای خود در قصیده چنان پرداخته شود که پس از انتقال از آن به فکر بعد، امکان بازگشت به تفکر نخست نباشد و انتهای قصیده، نتیجهٔ طبیعی تسلسل تصویرهایی باشد که شاعر آنها را آورده است و قصیده در آن در حرکت رو به رشد به پایان جلو رفته است. (هلال، ۱۹۹۷: ۳۷۵). ابن زیدون تابع سنت شعری عصر خویش است که بیت و تصویرهای جزئی را اصل و کلیت قصیده را فرع و عرضی می‌داند؛ از همین‌رو، هرچند در غزل‌های وی احساس رمانتیک هویداست، اما آن پیوندی که در اشعار رمانتیک متصور است، میان ابیات غزل‌های وی وجود ندارد؛ بلکه ابیاتی هستند که هرچند پیرامون موضوعی شکل گرفته‌اند، با هم ارتباط محکمی ندارند.

شاعر در یک موشح که از قرطبه و مجالس انس و عشق یاد می‌کند، قطعه‌هایی را در پی هم قرار داده است که از نظامی استوار بی‌بهره است و در حقیقت خاطره‌هایی پراکنده است که رابطه‌ای منطقی در ترتیب آن‌ها دیده نمی‌شود و امکان جابه‌جایی آنها با یکدیگر وجود دارد:

أَأَنْسَـــى زَماناً بالعِقابِ مُـــرَفَّلاً وَعَيشاً بِأَكنافِ الـــرُصافَةِ دَغْفَلا
وَمَغنـــىً إزاءَ الجَعفَـــرِيـــةِ أقْبَـــلا لَنعمَ مَـــرادُ النَفسِ رَوضاً وَجدوَلا
وَنعمَ مَحَلُّ الصَبوَةِ الـــمُتَبَوَّأُ[11]
وَيا رُبَّ مَلهـــىً بِالعَقيـــقِ وَمَجلِسِ لَـــدى ثُـــرعَةٍ تَرنو بِأَحداقِ نَرجِسِ
بِطاحُ هَـــواءٍ مُطمِـــعِ الحالِ مؤيسِ مَغيمٍ وَلَكِن مِن سَنا الراحِ مُشْمِسِ
إذا ما بَدَت فی كَأسِها تَتَلَأْلَأُ[12]
وَقَد ضَمَّنا مِـــن عَيـــنِ شُهدَةَ مَشهَدُ بَدَأنا وَعُـــدنا فيـــهِ وَالعَودُ أَحمَدُ
يـــزُفُّ عَـــروسَ اللَهـــوِ أحورُ أغْيَدُ لَـــهُ مَبسِمٌ عَـــذبٌ وخـــدٌّ مُـــورّدٌ
وَكَفٌّ بِحِنّاءِ الـــمُدامِ تُقَنَّأُ[13]

(ابن زیدون، ۲۰۰۵: ۴۳-۴۴)

پیداست که امکان هرگونه جابه‌جایی در این سه قطعه از موشح امکان‌پذیر است، بی آنکه به اصل معنا خللی وارد کند.

گفتنی است غزل قدیم عرب از نظر برخی ادیبان، نمونه‌ای است از شعری که دارای ابیاتی متنافر و گسسته است. خلیل مطران ضمن اشاره به بی‌ارتباطی بین معانی قصیده و اجزای آن در شعر عربی قدیم می‌گوید:

> نه ارتباطی بین معانی وارد شده ضمن یک قصیدهٔ واحد می‌بینم و نه انسجامی میان اجزای آن و نه مقاصدی عام که بنیان‌هایش بر آن استوار باشد و ستون‌های آن را استوار نگه دارد. گاهی اوقات در یک قصیده از شعر چیزهایی جمع شده شبیه آنچه در موزهٔ اشیاء گرانبها گرد آمده؛ اما بدون ارتباط و ترتیب. بگذریم از غرض‌های متوالی در غزل عربی که فقط جمع شده‌اند تا در ذهن خواننده ایجاد ناسازگاری کند و روی هم تلنبار شود (هلال، ۱۹۹۷: ۳۸۱).

۳-۲-۲. ویژگی‌های تصویرهای بیانی

> ادبیات رمانتیک به قطب استعاری زبان نزدیک‌تر است. رمانتیک‌ها استعاره را بیش از تشبیه می‌پسندند؛ چراکه استعاره امکان تصرف خیالی در شیء را بسیار بیشتر از تشبیه فراهم می‌آورد. در کار رمانتیک‌ها تشبیه‌های حسی به حسی معمولاً اندک است. تشبیه حسی میان دو واقعیت ارتباط برقرار می‌کند؛ اما شاعر رمانتیک میان واقعیت و احساس شناور است؛ کار او توصیف روابط سطحی و حسی میان اشیا نیست، بلکه او شیء را با وجدان و عاطفهٔ شخصی خود تعبیر می‌کند (فتوحی رودمعنجی، ۱۳۹۷: ۱۵۴-۱۵۵).

غزل‌های ابن زیدون را می‌توان حد وسطی بین تصویرهای حسی و غیر حسی نامید. شاعر آن‌گاه که به توصیف می‌پردازد، کلامش یا از تعبیرات بیانی خالی است یا حاوی تشبیه و استعارهٔ مصرحه است که برای تبیین یا تحسین مشبه می‌آید:

أَهيـــمُ بِجَبّارٍ يعِـــزُّ وَأَخضَـــعُ شَـــذا المِسكِ مِن أَردانِهِ يتَضَوَّعُ
إِذا جِئتُ أَشكوهُ الجَـــوي لَيسَ يسمَعُ فَما أَنا فی شَیءٍ مِنَ الوَصلِ أَطمَعُ
وَلا أَن يزورَ المُقلَتَينِ مَنامُ[۱۴]
قَضيبٌ مِـــنَ الرَيحانِ أَثمَـــرَ بِالبَـــدرِ لَواحِظُ عَينَيـــهِ مُلِئنَ مِـــنَ السِحرِ
وَديباجُ خَدَّيـــهِ حَكَـــي رَونَقَ الخَمرِ وَأَلفاظُهُ فـــي النُطقِ كَاللُؤلُؤِ النَثرِ
وَريقَتُهُ فی الإِرتِشافِ مُدامُ[۱۵]

(ابن زیدون، ۲۰۰۵: ۳۲-۳۳)

قطعهٔ نخست موشح، از صور خیال تهی است و شاعر در قالب الفاظی حقیقی به بیان عشق سوزان خود به معشوق و بی‌توجهی وی به خود سخن می‌گوید و به حدیث بی‌تابی خویش در برابر عشق به محبوب و یأس از وصال می‌پردازد. قطعهٔ دوم سرشار از تصاویر بیانی است؛ تصویرهایی تشبیهی که برای زیبا جلوه‌دادن معشوق برای مخاطب آمده است. هر دو سوی تشبیه نیز حسی است (قد و بالا= شاخهٔ ریحان، رخسار= ماه‌تمام، رخ= شراب، الفاظ= مروارید، آب دهان= باده).

در شعر ابن زیدون، تصویرهایی که غالباً از تشبیه‌های محسوس به محسوس یا به‌کارگیری استعارهٔ مصرحهٔ حسی ساخته شده‌اند، فراوان است؛ مانند استعارهٔ غزال، شادن و بدر برای محبوبه (همان: ۲۲ و ۲۶)، و تشبیه وی به شمس، کوکب و ... .

هرچند می‌توان توصیفات حسی را در غزل‌های ابن زیدون غالب دانست، شاعر بارها با به‌کارگیری استعارهٔ مکنیه تشبیه‌هایی غیر حسی در شعر خویش وارد کرده است که نشان از قدرت خیال و اوج احساس وی دارد. شاعر گاه به اشیاء و معانی جان می‌بخشد. در شعر ابن زیدون عشق نیرنگ‌بازی می‌کند (همان: ۲۷)، روزگار به او تیر می‌اندازد (همان:۲۹)، دل به او امید می‌دهد، (همان:۲۸)، اندوه زندانی می‌شود (همان:۲۸)، آرزوها باکره هستند (همان:۵۰)، نسیم بیمار است و بوستان خندان (همان:۵۱)، روزگارمی‌خوابد (همان:۵۱)، زمان غلام است (همان: ۳۲)، روزگار دست دارد (همان: ۵۳)، خشم نقاب برچهره دارد (همان: ۶۴)، ابر می‌گرید (همان: ۷۶)، افق می‌خرامد، (همان: ۸۰)، شب فریاد می‌کشد (همان: ۸۰) و... ؛ تعابیری که شاعر قوای طبیعی را جان می‌بخشد تا بدان وسیله از احساس درونی خود تعبیر کند. از همین‌روست که وقتی لویس شیخو، بحتری غرب (ابن زیدون) را با بحتری شرق مقایسه می‌کند، اولی را در غزل لطیف‌گفتارتر و در به تصویرکشیدن کشش‌های نفس و سوز عشق و درآمیختن غزل به وصف طبیعت ماهرتر می‌داند و بیان می‌کند که ابن زیدون طبیعت را وامی‌دارد تا در احساسش شریک شود و برای عشق سوزان و حسرت فراقی که می‌کشد، بگرید (البستاني، ۱۹۵۱: ۵۱/۵). «[ابن زیدون] در طبیعت اندلس زیسته

است، هم در آن اثر گذاشته و هم از آن تأثیر پذیرفته است؛ به همین جهت، در سایهٔ طبیعت از عشقش سخن گفته و در دل عشقش از طبیعت سخن گفته است» (دیاب، ۲۰۱۸: ۶). اگر ابن زیدون در غزل‌های خویش ویژگی منحصربه‌فردی داشته باشد، آن ویژگی در ابتکار معانی نیست؛ بلکه در روش به تصویرکشیدن معانی است با عباراتی که جان‌ها را به تسخیر خود درمی‌آورد و بر دل‌ها چیره می‌شود؛ به نحوی که به خاطر زیبایی و تنوع تعبیر و اسلوب، گویی انسان نه مانند آن را خوانده و نه شنیده است (ضیف، ۱۹۹۸: ۹۳).

جان‌بخشی تنها شیوهٔ بیان تعابیر غیر حسی ابن زیدون نیست. تعابیری نظیر «طعم الکری» (ابن زیدون: ۸۰) و «لبسنا الصبا» (همان: ۴۶) که شاعر برای خواب مزه قرار داده و عشق را چون لباس در نظر گرفته است، از انواع حس‌آمیزی به شمار می‌رود که از مهم‌ترین شیوهای تعبیر رمانتیک است.

هرچند شاعر در استعاره‌های غیر حسی غالباً به تصویرهای جزئی اکتفا می‌کند و مأموریت استعاره نیز همانند مأموریت تشبیه در پایان بیت تمام می‌شود، آن‌گاه که از سوز درون خود سخن می‌گوید، از توصیف به سوی تعبیر میل می‌کند و تصویرهای استعاری پی‌درپی می‌آفریند:

رَمَتني اللَيالي عَن قَسِـيِّ النَوائِبِ فَما أَخطَأَتني مُـرسَلاتُ المَصائِبِ
أَقضي نَهاري بِالأَماني الكَواذِبِ وَآوي إِلى لَيـلٍ بَطيءِ الكَواكِبِ
وَأَبطَأُ سارٍ كَوكَبٌ باتَ يكلَأُ[16]
أقُرْطبـةُ الغرّاء هلْ فيكِ مطمعُ[17] ...

(همان: ۴۱-۴۲)

شاعر در این ابیات برای بیان رنج خویش، روزگار را چون تیراندازی به تصویر می‌کشد که او را آماج تیرهای خود قرار داده است؛ تیرهایی که از چلهٔ کمان مصیبت‌ها رها می‌شوند. تیرهای مصیبت نیز، خردمند تصور شده‌اند. آنها بی آنکه به خطا روند، خود را به وی می‌کوبند. برای به تصویرکشیدن درازی شبِ غمباری که با امیدهای واهی سرمی‌کند، ستارگانش را به چارپایانی تشبیه کرده است که به چرا رفته‌اند و چرا، آنها را از رفتن و به مقصدرسیدن باز داشته است. همچنین قرطبه را به انسان مانند و از آن دربارهٔ امکان بازگشت پرسش می‌کند.

۴. نتیجه

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که هرچند ابن زیدون قرن‌ها پیش از ظهور مکتب رمانتیسم زیسته است، اما در غزل‌های وی برخی مضامین رمانتیک را می‌توان یافت که از مهم‌ترین آنها، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. فردگرایی و احساسات شخصی: این امر در عشق شاعر در برابر ولاده، دختر مستکفی نمایان است که به‌صورت اندوه فردی جلوه کرده است؛ ۲. بازگشت به عهد گذشته: شاعر بارها از روزگار خوشی که پیش از جدایی از معشوق، در قرطبه و منازل و مجالس مختلف آن

داشته، یاد کرده و با سوز و گدازی کم‌نظیر بازگشت آن دوران را آرزو کرده است؛ ۳. اشتیاق به سرزمین: این موضوع بیشتر در اشعاری جلوه‌گر است که شاعر در زندان یا هنگام دوری ناخواسته از دیار خود سروده است.

از جهت شکل تصویرپردازی، در شعر ابن زیدون دو رویکرد می‌توان یافت: ۱. رویکرد توصیفی: شاعر وقتی به توصیف یار یا منازل و طبیعت می‌پردازد، تصویرهایش رنگ حسی به خود می‌گیرد و کلامش به شعرای کلاسیک پیوند می‌خورد. در این تصویرها بیت، محور کلام است و مأموریت تصویر در پایان بیت به انتها می‌رسد؛ به همین سبب در میان قصائد وی، اشعاری یافت می‌شود که به‌راحتی می‌توان ابیاتی از آن را حذف یا جابه‌جا کرد، بی آنکه خللی در اصل معنا ایجاد شود؛ ۲. رویکرد تعبیری: آنجا که شاعر به تعبیر از احساس درونی خویش می‌پردازد، زبان استعاری برمی‌گزیند و اتحاد بین تصاویر نیز بیشتر است؛ البته پیوستگی تصاویر آن‌گونه که امروزه مطرح می‌شود و به وحدت عضویه شهرت یافته است، در شعر وی وجود ندارد؛ زیرا شاعر در دوره‌ای می‌زیسته که به بیت نگاه استقلالی داشته‌اند و پیوند بین تصاویر چندان مورد توجه نبوده است.

پی‌نوشت

۱. من با اشتیاق در شهر الزهراء (قرطبه) به یاد تو افتادم، درحالی‌که افق آزاد بود و چشم‌انداز زمین روشن./ و نسیم در عصرگاهان بیمار بود (با ملایمت می‌وزید)؛ گویی برای من دلسوزی کرده و از روی دلسوزی مریض شده است./ بوستان با آب نقره‌گونش لبخند می‌زند؛ گویی که تو طوق از سینه باز کرده‌ای./ سرگرم غنچه‌هایی می‌شویم که چشم را سوی خود می‌خواند؛ غنچه‌هایی که چنان از شبنم پر شده که [از سنگینی] گردن کج کرده‌اند.

۲. فراق جایگزین وصالمان شد و دوری به جای دیدار لذت‌بخشمان نشست؛/ هان! وقت صبح جدایی فرا رسید، [گویی] مرگ به هنگام سپیده به سراغمان آمده و خبرآورنده از مرگمان، در میان ما برخاسته است؛/ کیست که این خبر را برساند به آنان که با دوریشان اندوهی بر تن ما کردند که با گردش روزگار خود نمی‌پوسد؛ ولی ما را می‌پوساند؟/ روزگاری که همیشه ما را به جهت انس با وصالشان می‌خنداند، برگشته و ما را می‌گریاند.

۳. روزهای ما به‌خاطر نبودن شما تغییر کرد و سیاه شد، درحالی‌که [قبلاً] به‌خاطر بودن شما، شب‌هایمان نیز سفید بود؛/ زمانی که زندگی به سبب هم‌صحبتیمان، زیبا و منزلگه لذت، به خاطر صفا و محبت ما پاکیزه بود؛/ و زمانی که شاخه‌های وصال را که میوه‌اش در دسترس بود، به پایین می‌کشیدیم و هرچه می‌خواستیم از آن می‌چیدیم.

۴. ای زندگی خوش گذشته، آیا مرا به یاد آوردی؟ ای کاش، غائبی که در آن عهد با ما بود بازمی‌گشت!/ زمانی که ما در بوستان وصال بودیم و ابری از شادمانی بر آن [بوستان] می‌بارید.

۵. ای قرطبهٔ درخشان، آیا امیدی هست که به سوی تو برگردم؟ و آیا جگرِ سوخته از فراقت سیراب خواهد شد؟ و آیا شب‌های زیبایت باز خواهد گشت؟ زمانی که [کل] زیبایی در تو دیده می‌شد و [همهٔ] خوشی‌ها در تو شنیده می‌شد. و زمانی که لذت‌های دنیا در تو فراهم بود.

۶. آیا شگفت‌آور نیست که هجران تو را [از من] دور کرده باشد و من چنان زندگی کنم که گویی نه انسی با بوی تو داشته‌ام، نه قومم در میان دره‌هایت دور هم جمع شده بوده‌اند، نه آغاز خلقتم از خاک تو بوده، و نه پرورش‌گاهی از نواحی تو مرا دربرگرفته بوده است؟

۷. بارانِ ابرها اطراف قصر یار را سیراب کند و کبوتران خاکستری بر شاخه‌ها آواز بخوانند؛ در قرطبهٔ درخشان، منزلگاه کریمان، سرزمینی که در آن جوانی‌ام تعویذ کودکی‌ام را از هم درید (از کودکی به جوانی رسیدم) من از نسل قوم نجیبی هستم.

۸. و روزی که در نبتی، در ساحل رود به سر بردیم، شراب بر ما در جمعی از جوانان درخشان‌روی گردانده می‌شد؛ و فرشی جز شکوفه‌های رسیده نداشتیم. آن باده را شیرین‌لبی باریک‌میان بر ما می‌گرداند که در دهانش رشته‌ای از دندان نازک و منظم بود.

۹. چه روزهای شادی که در جوفی الرصافه، از بوستان گل‌های بابونهٔ آراسته گذر کردیم؛ در آن روز، بوی بنفشه به ما می‌خورد و گلی سرخ، بسان گونه‌ای خضاب‌شده برایمان نمایان شد. آن را امام (جلو) نور (گل) می‌دیدیم، در حالی که خود امام (پیشوای) [زیبایی‌ها] بود.

۱۰. درود من به برکهٔ عسل‌گونه و پاکیزهٔ شهدی و سلام بر وادی عقیق؛/ و پیوسته در رصافه شکوفه‌ها لبخند زنند و ابرها در نقطه‌نقطهٔ آن بگریند؛/ کانون‌های لذتی که در سایهٔ آنها جام شراب برای کام‌جویی بین ما گردانده می‌شد؛/ زمانی که باغ عیش سرسبز و با طراوت بود و روان و آب‌های شادی جوشان؛/ گرچه آن زمان از [دسترس] من دور شده، به خاطر آن، آتشی در درونم شعله می‌کشد؛/ به یاد روزگار خوش خود در آن [مکان‌ها] افتادم؛ زان سبب اشک‌هایم بسان رشته‌ای مروارید که ریسمانش گسسته باشد، سرازیر شد.

۱۱. آیا روزهای شیرین عقاب و زندگی مرفه در اطراف رصافه، و مجلسی که جلوی جعفریه برای ما ظاهر شد را فراموش می‌کنم؟ برای روح بوستان و جویبار چه نیکوست! و چه خوش است مقام عشق!

۱۲. چه عشرتکده و مجلسی در عقیق داشتیم! نزد جویباری که با چشمانی چون نرگس خیره می‌شد، در جلگه‌ای که هوایی دلپذیر در آن می‌وزید که خواستهٔ جان بود. هوایی ابری، ولی روشن از پرتو شراب؛ شرابی که اگر در جام نمایان می‌شد (ریخته می‌شد) می‌درخشید.

۱۳. و مجلسی در عین شهده ما را گرد هم آورد، آن مجلس را آغاز کردیم و به آن باز گشتیم و بازگشت ستوده‌تر است. عروس لذت (باده) را جوانی به دست ما می‌داد سیه‌چشم، نیک‌اندام، شیرین‌لب و سرخ‌گون با دستانی خضاب‌شده با حنای باده.

۱۴. سرگردان عشق فردی قدرتمند هستم که درشتی می‌کند و من در مقابل، فروتنی می‌کنم؛ بوی مشک از دامنش منتشر می‌شود؛ اگر از دلباختگی‌ام شکایت کنم، نمی‌شنود. این منم که نه امیدی به وصالش دارم و نه امیدی به رفتن خواب به چشمانم

۱۵. شاخه‌ای ریحان، ماه‌تمام به بار آورده، پلک چشمانش پر از سحر است، و حریر رخسارش زیبایی باده را به یاد می‌آورد و الفاظش، به هنگام سخن، بسان مروارید پراکنده است و آب دهانش برای سر کشیدن به باده می‌ماند.

۱۶. روزگار با کمان‌های مصیبت‌ها مرا تیرباران کرد، و مصیبت‌های گسیل‌شده به سوی من به خطا نرفت. روزم را با آرزوهای دروغین سرمی‌کنم و به شبی با ستارگانی کندرو پناه می‌برم و کندترین رونده، ستاره‌ای است که تمام شب چرا می‌کند.

۱۷. ای قرطبهٔ درخشان، آیا به بازگشت به سوی تو امیدی هست؟ ... .

منابع

الأصفر، عبدالرزاق (۱۹۹۹)، *المذاهب الأدبية لدي الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها*، دمشق، اتحاد كتاب العرب.

ابن زیدون (۲۰۰۵)، *دیوانه*، دراسة وتهذیب عبدالله سندة، بیروت، دارالمعرفة.

ابن القيم الجوزية الحنبلي (۱۹۱۰م)، *كتاب المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان*، تصحيح محمدبدرالدين النعساني، مصر، مكتبة الخانجي.

ابن منظور (۱۹۹۲)، *لسان العرب*، الطبعة الثانية، المجلد ۱۰، بيروت، دار إحياء التراث العربي و مؤسسة التاريخ العربي.

البستاني، فؤاد أفرام (۱۹۵۱)، *المجاني الحديثة عن مجاني الأدب شيخو*، بيروت، منشورات الآداب الشرقية.

الفاخوري، حنا (۱۳۸۰ش)، الجامع في تاريخ الأدب العربي، قم، منشورات ذوي القربى.

خاکپور، محمد و میرجلیل اکرمی (۱۳۸۹)، «رمانتیسم و مضامین آن در شعر فارسی»، کاوش‌نامه، سال ۱۱، ش ۲۱، صص ۲۲۵-۲۴۸.

دياب، علي (۲۰۱۸)، «الأصالة الشعرية الغزلية عند ابن زيدون»، *التراث العربي*، العدد ۱۵۰-۱۵۱، صص ۵-۱۴.

راغب، نبيل (۲۰۰۳)، *موسوعة النظرية الأدبية*، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.

رمضانی، ربابه، پریسا فیضی (۱۳۹۶)، «بررسی کارکردهای غزل در شعر ابن زیدون و شهریار»، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال یازدهم، ش ۴۴، صص ۱۵۳-۱۷۴.

سلیمانی، ایرج (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل غزلیات ابن زیدون»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما تورج زینی‌وند، دانشگاه رازی.

سیاه کمری، سمیرا (۱۳۹۳)، «مقایسهٔ طبیعت در شعر ابن رومی و ابن زیدون»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، مجید مجیدی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، صور خیال در شعر فارسی، چ۶، تهران، آگاه.

شکوهی، ظریفه (۱۳۹۲)، «بررسی هنر تصویرگری در وصفیات ابن زیدون»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما سیدمهدی مسبوق، دانشگاه بوعلی سینا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، مکتب‌های ادبی، چ۶، تهران، قطره.

ـــــــــ (۱۳۹۴)، انواع ادبی، چ ۵، تهران، میترا.

ضيف، أحمد (۱۹۹۸)، *بلاغة العرب في الأندلس*، الطبعة الثانية، سوسة، دارالمعارف.

ضيف، شوقي (بی‌تا الف)، *تاريخ الأدب العربي عصر الدول والأمارات الأندلس*، القاهرة، دارالمعارف.

ـــــــــ (بی‌تا ب)، *فی النقد الأدبي*، الطبعة التاسعة، القاهرة، دارالمعارف.

العوادي، حبيب (۱۴۲۲ق)، «تجربة ابن زيدون العاطفية مع ولادة من خلال شعرة الغزلي (مقاربة دلالية أسلوبية)»، *دراسات أندلسية*، الجزء ۲۶، صص ۲۷-۵۶.

فتحي، ابراهيم (۱۹۸۶)، *معجم المصطلحات الأدبية*، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۷)، بلاغت تصویر، چ۵، تهران، سخن.

قدامة بن جعفر (۱۳۰۲ق)، *نقد الشعر*، قسطنطنية، مطبعة الجوائب.

موسی‌زاده، معصومه (۱۳۹۵)، «تجلی احساس و عاطفه در شعر ابن زیدون»، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما حسن دادخواه تهرانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده الهیات و معارف اسلامی.

وهبة، مجدي و كامل المهندس (۱۹۸۴)، *معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب*، الطبعة الثانية، بيروت، مكتبة لبنان.

هلال، محمد غنيمي (۱۹۹۷)، *النقد الأدبي الحديث*، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

هيغو، فيكتور (۱۹۹۴)، *مقدمة كرمويل «بيان الرومانتيكية»*، الترجمة على نجيب إبراهيم، دمشق، دارالينابيع.

References

Al-Asfar, A. R. (1999), Literary Religions in the West, with translations and texts for the media, Damascus, United Arab League [In Arabic].

Al-Awadi, H. (1422 AH), "The experience of Ibn Zaydun Al-Atefi with his birth through the poetry of Al-Ghazli (intercourse of professional signification)", Andalusian Studies, Volume 26, pp. 27-56 [In Arabic].

Al-Bustani, F. A (1951), Al-Majni Hadith on Majani Al-Ab Shekho, Beirut, Oriental Literature Publications [In Arabic].

Al-Fakhouri, H. (1380 AH), the most comprehensive in the history of Arabic literature, Qom, publications of those close to her. [In Arabic].

Diab, A. (2018), "The lyrical poetic authenticity of Ibn Zaydun", Arab Heritage, Issue 150-151, pp. 5-14 [In Arabic].

Fathi, I. (1986), Dictionary of Literary Terms, Safaqas, Arabic Foundation for Unified Publishers [In Persian].

Fotoohi Rudmajani, M. (1397), Picture Rhetoric, Ch 5, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Helal, M. Gh. (1997), Modern Literary Criticism, Cairo, Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution [In Arabic].

Hugho, V. (1994), Carmwell's Introduction "The Romantic Manifesto", translated by Ali Najib Ibrahim, Damascus, Dar Al-Yanabi [In Arabic].

Ibn al-Qayyim, J. H. (1910 AD), The Book of Interest in the Sciences of the Qur'an and the Science of Rhetoric, corrected by Muhammad Badr al-Din al-Naasani, Egypt, Al-Khanji Library [In Arabic].

Ibn Manzur (1992), Lisan al-Arab, second edition, Beirut, House of Revival of Arab Heritage and Foundation for Arab History, Volume 10 [In Arabic].

Ibn Zaydoun (2005), his poetry, study and refinement, Abdullah Sanad, Beirut, Dar Almarifa [In Arabic].

Khakpour, M. & Mir Jalil, A. (2010), "Romanticism and its themes in Persian poetry", Kavoshnameh, Vol. 11, No. 21, pp. 225-248 [In Persian].

Shamisa, S. (2015), Literary Types, Ch 5, Tehran, Mitra [In Persian].

Musazadeh, M. (2016), Manifestation of Emotion and Emotion in Ibn Zaydun's Poetry, Master Thesis, Hassan Dadkhah Tehrani, Shahid Chamran University of Ahvaz, Faculty of Theology and Islamic Studies [In Persian].

Qudamah bin Jaafar (1302 BC), Criticism of Poetry, Constantinople, Al-Jawa'ib Press [In Arabic].

Ragheb, N. (2003), Encyclopedia of Literary Theory, Cairo, The Egyptian International Publishing Company - Longman [In Arabic].

Ramezani, R. & Feizi, P. (1396), A Study of the Functions of Ghazal in the Poetry of Ibn Zaydun and Shahriyar, Comparative Literature Studies, Eleventh Year, Vol. 44, pp. 153-174 [In Persian].

Shafiee Kadkani, M. R. (1375), Imaginations in Persian Poetry, Ch 6, Tehran, Agah. [In Persian].

Shamisa, S. (2014), Literary Schools, Ch 6, Tehran, Qatreh [In Persian].

Shokouhi, Z. (2013), A Study of the Art of Illustration in Ibn Zaydun's Attributes, Master Thesis, Seyed Mehdi Masbouq, Bu Ali Sina University, Faculty of Humanities [In Persian].

Siah Kamari, S. (2014), Comparison of Nature in the Poetry of Ibn Rumi and Ibn Zaydun, Master Thesis, Majid Majidi, Islamic Azad University, Kermanshah Branch [In Persian].

Soleimani, I. (2010), A Study and Analysis of Ibn Zaydun's Lyric Poems, M.Sc. Thesis, Touraj Zinivand, Razi University, Faculty of Literature and Humanities [In Persian].

Wahba, M. & Kamel Al-Mohandes (1984), A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, second edition, Beirut, Bibliotheca Alexandrina [In Arabic].

Zaif, A. (1998), The Rhetoric of the Arabs in Andalusia, second edition, Sousse, Dar Almarifa [In Arabic].

Zaif, Sh. (n d A), History of Arabic Literature in the Age of Countries and Emirates of Andalusia, Cairo, Dar Almarifa [In Arabic].

Zaif, Sh. (n d B), in Literary Criticism, ninth edition, Cairo, Dar Al Maaref [In Arabic].

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2020.289866.612135
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Layered semiotics of place in the play “kharej –al- Serb” by Mohammad Al-Maghout based on the theory of “Farzan Sojudi”

Shahla shakibaee far
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Payame noor University
Mohsen Seifi*
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Kashan University
Ali Najafi ivaki
Associate Professor, Department of Arabic Language and Litrature, Kashan University

Received: Sebtember 29, 2019; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract
Research "Semantics of Place in the play of “kharej-al-serb”by Mohammed Al-magout" Using a descriptive-analytic method based on Farzan Sujoudi's theory, he has studied the layered element of the place and has examined how it is related to other symbolic levels. The semantic analysis of the place in the play is important in that respect that Based on this method one can examine the explicit and implicit function of the place element in identifying the hidden talents of the text and the secondary concepts related to the cultural, political and economic values of society. In addition, by presenting a new reading of the literary work, he expressed the influence of this element in explaining the possibilities of textual creation and by examining how it relates to other levels, it has played a role in shaping dramatic discourse. The purpose of this study is to explain the most important Symptoms of place and how they are organized, Describe the function of the cues mentioned in the formation of text encryption systems such as scene, personality, conflict and time. On the other hand, the impact of this system in place of the representations is described. The purpose of this study is to answer the following questions: How has the place code been linked to other markup levels? What characteristic and structural components do these passwords have in the aforementioned play? The results of this research indicate the place is formed in the form of a cryptocurrency layer consisting of numerous surfaces and deep-level structures. This layer contributes objectively and abstractly to the creation of dramatic discourse and the representation of social cultural meanings, sometimes it manifests physically on stage, sometimes its objective function is weakened and its mental aspects is enhanced. It can be said that understanding and interpreting space as a semiotic process is possible by studying how it correlates and interacts with the branding layers in the play. There is interplay between location and other layers. On the one hand, Place explicitly and implicitly promotes surfaces such as decor, light, sound, and so on. On the other hand, those levels have a great impact on the organization and selection of Place components.

Keywords: Layered Semiotics, Farzan Sojudi, place, Play, kharej-al-serb, Mohammad al-Maghout.

*.Corresponding author: *Seifi@kashanu.ac.ir*

نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ *خارج السرب* محمد الماغوط با نگاهی به نظریهٔ فرزان سجودی

شهلا شکیبایی‌فر
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور
محسن سیفی*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
علی نجفی ایوکی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
(از ص ۶۷ تا ۸۶)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

این پژوهش با تکیه بر نقد نشانه‌شناسی و بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی به خوانش لایه‌ای عنصر مکان پرداخته و چگونگی ارتباط این عنصر را با دیگر سطوح نشانگانی بررسی کرده است. هدف از انجام این پژوهش آن است که ضمن تبیین مهم‌ترین نشانه‌های مکانی و نحوهٔ سازمان‌دهی آنها، کارکرد نشانه‌های یادشده در شکل‌گیری نظام‌های رمزگانی متن از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان بیان شود و از سوی دیگر تأثیر نظام‌های مذکور در بازنمود سطح مکانی شرح داده شود. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که عنصر مکان به‌عنوان یک نظام رمزگانی در شکل‌گیری گفتمان این اثر نقش بسزایی دارد؛ همچنان‌که در تنظیم حوادث روایی و آفرینش مضامین ساختاری آن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این عنصر در قالب یک لایهٔ رمزگانی از سطوح روساختی و ژرف‌ساختی متعددی تشکیل شده است. این لایه به‌صورت عینی و انتزاعی در آفرینش گفتمان نمایشی و بازنمایی معانی فرهنگی اجتماعی نقش دارد؛ گاهی به شکل فیزیکی در صحنه تجلی می‌یابد، گاهی کارکرد عینی آن تضعیف و جنبهٔ ذهنی‌اش افزون می‌شود. می‌توان گفت درک و تفسیر مکان به‌عنوان یک فرآیند نشانه‌شناختی از طریق مطالعهٔ نحوهٔ همبستگی و تعامل آن با لایه‌های دلالی موجود در نمایشنامه امکان‌پذیر است. میان مکان با لایه‌های دیگر، ارتباطی متقابل وجود دارد. ازسویی مکان، به‌صورت صریح و ضمنی سبب پیشبرد سطوحی همچون دکور، نور، صوت و ... می‌شود؛ از سوی دیگر، آن سطوح در سامان‌دهی وگزینش مؤلفه‌های مکانی تأثیر بسزایی دارند. همچنین یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در این متن، میان مکان و دیگر لایه‌های نشانه‌ای از قبیل صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان همبستگی متقابلی وجود دارد. همچنان‌که رمزگان مکان با این لایه‌ها ادغام شده و در پیشبرد آنها مؤثر است، لایه‌های دیگر هم به‌طور صریح و ضمنی بر مکان دلالت می‌کنند. در واقع این رمزگان به‌واسطهٔ تعامل با دیگر سطوح دلالی به رمزگشایی آن دسته از معانی ثانویه و نهفتهٔ موجود در متن می‌پردازد که مرتبط با ارزش‌های فکری، اخلاقی و سیاسی حاکم بر جامعه عربی هستند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی لایه‌ای، فرزان سجودی، نمایشنامه، مکان، خارج السرب، محمد الماغوط.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Seifi@kashanu.ac.ir*

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است که به مطالعهٔ بازآفرینی و مؤلفه‌های مربوط به آن می‌پردازد. در چارچوب دانش نشانه‌شناسی هر متن ادبی، حاصل هم‌زیستی نشانه‌های بی‌شماری است که خوانش آنها به صورت منفک و مستقل از یکدیگر امکان‌پذیر نیست؛ بلکه در نتیجهٔ همبستگی و ترکیبشان با یکدیگر، نظام درهم‌تنیده‌ای از سطوح و لایه‌های رمزگانی ایجاد می‌شود. در واقع جهان نمایشی با تعامل سطوح نشانگانی شکل می‌گیرد. سجودی معتقد است به‌واسطهٔ پیوند سازمان‌یافتهٔ نشانه‌ها، شبکه گسترده‌ای از لایه‌های دلالی در اثر ادبی شکل می‌گیرد. هریک از لایه‌ها دارای ارتباط معناداری با دیگر سطوح است. در نتیجهٔ همبستگی و تأثیرگذاری لایه‌ها بر یکدیگر، مفاهیم مورد نظر متن حاصل می‌شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

نمایشنامه از جمله اجناس ادبی است که همواره به بازسازی حالات، حرکات و ارتباطات انسان می‌پردازد و تصویری تقلیدگونه از حقایق زندگی ارائه می‌دهد؛ بر این اساس، یکی از ابزارهای بازآفرینی به شمار می‌رود و می‌تواند به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای بررسی شود. هریک از عناصر نمایشی از قبیل مکان، زمان، گفتگو و ... که به شیوهٔ خاص خود به پیدایش معنای نمایشنامه یاری می‌رساند، دربردارندهٔ نشانه‌های اصلی و فرعی بی‌شمار خواهد بود (أنوال، ۲۰۱۱: ۱۷۲).

مکان به‌عنوان یک رمزگان فرهنگی- اجتماعی، از اصلی‌ترین لایه‌های دلالی در نمایشنامه به شمار می‌رود. نشانه‌شناسان بر این باورند که به‌واسطهٔ حضور این رمزگان، نظام چندلایهٔ نشانه‌ای برای تماشاگر ارائه می‌شود و متن نمایشی بیش از هرچیز، بر اساس روابط مکانی تعریف می‌شود و بدون وجود این روابط، هیچ‌گاه قابلیت اجرا نخواهد یافت (اسلین، ۱۳۸۷: ۲۲). تحلیل نشانه‌شناختی مکان در نمایشنامه از آن جهت دارای اهمیت است که با تکیه بر این روش، می‌توان کارکرد صریح و ضمنی عنصر مکان را در شناسایی استعدادهای نهفتهٔ متن و مفاهیم ثانویهٔ مرتبط با ارزش‌های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی جامعه بررسی کرد. علاوه بر این، می‌توان با ارائهٔ خوانشی نوین از اثر ادبی، تأثیر این عنصر را در تبیین امکانات زایایی متن بیان نمود و با بررسی شیوهٔ ارتباطش با سطوح دیگر، نقش آن را در شکل‌گیری گفتمان نمایشی نشان داد.

هدف از این پژوهش آن است که با تکیه بر نقد نشانه‌شناسی و بر اساس نظریهٔ فرزان سجودی به خوانش لایه‌ای عنصر مکان پرداخته و چگونگی عملکرد نظام مکان در فرآیند بازتولید معنا تشریح شود. همچنین نحوهٔ تعامل و ارتباط این نظام با چهار لایهٔ صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان در نمایشنامهٔ خارج السرب بررسی و به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود: ارتباط مکان به‌عنوان یک لایهٔ رمزگانی با دیگر سطوح نشانگانی با تکیه بر نظریهٔ سجودی، چگونه صورت گرفته است؟ این لایهٔ نشانه‌ای در نمایشنامهٔ یادشده دارای چه ویژگی‌های خاص و مؤلفه‌های ساختاری است؟

پیشینهٔ این پژوهش که شامل برخی از مهم‌ترین کتب و مقالاتی است که دربارهٔ نشانه‌شناسی مکان در ادبیات عربی نگاشته شده، عبارت است از: *جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري* (۲۰۱۶) نوشتهٔ بوطولة أمینة که نقش و کارکرد عنصر مکان را در پیشبرد متون نمایشی و همچنین سطوح برساختی و ژرف‌ساختی آن را تبیین می‌کند؛ «دلالات المكان في رواية سجن السجن لعصمت منصور» (۲۰۱۶) نوشتهٔ جمیله عماد النتشة در مجلهٔ الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية که به بررسی دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌های مکانی و تعامل با زمان، کنش و شخصیت‌ها در نمایشنامهٔ سجن السجن می‌پردازد.

همچنین برخی از مقالاتی که دربارهٔ محمد الماغوط و آثار او نگاشته شده عبارت‌اند از: «جلوه‌های مقاومت در آثار محمد الماغوط» (۱۳۸۹) در نشریهٔ ادبیات پایداری از فاطمه قادری که به بیان مظاهر مقاومت و معرفی دیدگاه‌های ماغوط دربارهٔ مسائل جهان عرب می‌پردازد؛ «اللون و معانية الرمزية في آثار محمد الماغوط» (۱۳۹۳) در فصلنامهٔ إضاءات نقدية نوشتهٔ فاطمه کریمی و حسین سیدی به تحلیل دلالت‌های نمادین رنگ در اشعار، نمایشنامه و دیگر آثار ماغوط می‌پردازد. بر اساس کنکاش نویسندگان، تاکنون پژوهشی دربارهٔ تحلیل نشانه‌شناختی مکان در آثار ماغوط انجام نشده است؛ لذا نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش کرده‌اند با واکاوی نشانه‌های مکانی، ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در نمایشنامهٔ خارج السرب و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی ماغوط را تبیین کنند.

۲. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، علمی است که چگونگی تولید معنا را در جامعه مطالعه می‌کند. اسلین این دانش را شاخه‌ای از علوم بشری می‌داند که موضوع آن نشانه‌ها و چگونگی کاربرد آنها برای ارتباط میان انسان‌ها و انتقال معناست (۱۳۸۷: ۱۰). می‌توان گفت نشانه، علامت یا پدیده‌ای است که به‌واسطهٔ تصویر ذهنی آن، تصویر یا محرک دیگری در اندیشه تداعی می‌شود. نشانه‌ها می‌توانند در قالب کلمات، اصوات، حرکات، اشیا و ... ظاهر شوند؛ اما باید به خاطر سپرد که آنها هیچ‌گاه به‌تنهایی معنایی ندارند، بلکه باید در قلمرو و محدودهٔ نظام رمزگانی بررسی شوند تا معنا و مفهوم موردنظر را منتقل کنند (چندلر، ۲۰۰۸: ۲۹).

نظریات فردیناند دوسوسور و چارلز پیرس آغازگر نشانه‌شناسی به معنای امروزی است. اگرچه این دانش را میراث سوسور می‌دانند، اما با افکار و آراء پیرس به یک شاخهٔ علمی مستقل و وجهی بین‌رشته‌ای تبدیل شد. نظریات این دو اندیشمند با وجود شباهت‌هایی که با یکدیگر دارند، هریک دارای ویژگی‌های خاصی هستند. سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید دارد و در آراء خود یک الگوی دووجهی برای نشانه مطرح کرده که عبارت است از اتحاد دال و مدلول (عابد، ۲۰۰۸: ۱۱)؛

اما پیرس بیشتر به کارکرد منطقی نشانه گرایش دارد و برای آن الگویی سه‌وجهی معرفی کرده است: نمود (صورتی که نشانه به خود می گیرد)، تفسیر (معنایی که از نشانه حاصل می شود)، موضوع (نشانه به آن ارجاع می‌دهد) (أنوال،۲۰۱۱: ۲۲).

۳. نشانه‌شناسی لایه‌ای سجودی

الگوی نشانه‌شناسی لایه‌ای، از زیر شاخه‌های نظام نشانه‌شناسی و از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است که زبان‌شناس ایرانی، فرزان سجودی، آن را مطرح کرده است. این الگو به‌عنوان یک دیدگاه نظری، زمینه‌ساز نوعی نشانه‌شناسی کاربردی است و فرصتی را برای تحلیل متون ادبی از جمله نمایشنامه، در بستر رابطهٔ تعاملی و چندسویه میان نظام‌های نشانه‌ای و سطوح دلالی فراهم می‌آورد. نشانه‌شناسی لایه‌ای با زیرساخت رمزگان، زبان، گفتار و بافت در پی تحلیلی دقیق از متن است. در چارچوب این نظریه با خوانش گفتاری نشانه‌ها در قالب رمزگان، لایه‌های متنی ایجاد و هر نشانه در تعامل گفتمانی به متن تبدیل می‌شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۸-۱۵۹). بر اساس این الگو، متن، شبکه‌ای باز از لایه‌های متعدد خواهد بود که هریک از لایه‌ها حاصل رمزگان‌های متفاوت است؛ برخی از آنها در مقایسه با سطوح دیگر اصلی‌تر تلقی می‌شود و در تجلی‌های متنی حضور ثابت دارد. لایه‌ها دارای ارتباط تنگاتنگی با یکدیگرند و به‌واسطهٔ تعامل و تأثیر متقابلی که از یکدیگر می‌پذیرند، در قالب متن و عینیت ناشی از یک نظام دلالت‌گر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند (همان: ۱۴۶-۱۴۷).

۴. خلاصهٔ نمایشنامه *خارج السرب*

محمد الماغوط نمایشنامهٔ خارج السرب را در ۱۹۹۹ در یک پرده، به شیوهٔ نمایشنامه در نمایشنامه تدوین کرد. او در این اثر با درهم‌آمیختن دو فن کمدی و تراژدی به توصیف اوضاع نابسامان کشورهای عربی پرداخته است. سلطه‌طلبی و خودکامگی سران دولتی، نفی ارزش‌های فرهنگی-هنری و سرکوب افراد آزاده و مبارزان فرهیخته، از عمده‌ترین موضوعات مورد نقد این نمایشنامه هستند.

خارج السرب روایتی از گروه **النخبه** است. این گروه سعی دارد اثر رومئو و ژولیتِ شکسپیر را بازنمایی کند. هنگامی که نمایندهٔ انجمن عالی زبان عربی به صحنه وارد می‌شود، در روند اجرای نمایشنامه تحولات اساسی به وجود می‌آید. دکور که پیش از این قصر ورونا در کشور انگلستان را تصویر می‌نمود، اکنون با ریختن تکه‌های زباله و نوشتن چند جمله بر دیوار، رنگ و بوی عربی یافته است. در مضامین نمایشنامه هم تغییراتی ایجاد می‌شود، اختلافات قبیله‌ای به صلح ختم شده و امکان ازدواج رومئو و ژولیت فراهم می‌آید. با وجود تحولات انجام‌شده، نمایش مورد اقبال تماشاگران قرار نمی‌گیرد. پس از این شکست، اعضای گروه می‌کوشند دسیسه‌ای را علیه

عاطف، محوری‌ترین شخصیت نمایش که همواره مخالف اقدامات گروه و منتقد اعمال آنهاست، طراحی کنند. این دسیسه را ژولیت اجرایی می‌کند. او از عاطف درخواست می‌کند که به منظور ماندگاری هنر نمایش، همچون رومئو و ژولیت در متن شکسپیر، خودکشی کنند؛ اما ساعاتی پس از نوشیدن سم، عاطف به هوش می‌آید و متوجه خدعهٔ ژولیت و جعلی‌بودن سم می‌شود. در پایان، او همچون سربازی سرافراز به پا می‌خیزد و هموطنان خود را به پایمردی در برابر استبداد فرامی‌خواند.

۵. رمزگان مکان

مکان نمایشی حاصل هم‌زیستی رمزگان‌های متعدد و تعامل سطوح روساختی و ژرف‌ساختی است. سطح روساختی که در نتیجهٔ همبستگی نشانه‌های دال بر حجم، شکل، بافت و خط به توصیف ساختار هندسی و ابعاد جغرافیایی مکان می‌پردازد، زمینه‌ای است برای به جریان‌آمدن کنش‌های روایی، گفتگو و حرکات اشخاص. سطح ژرف‌ساختی در امتداد نشانه‌های روساختی قرارگرفته است (الدليمی، ۲۰۰۷: ۲۰) و ارتباطی همه‌جانبه با نشانه‌های یادشده دارد؛ این سطح خود از لایه‌های متعددی همچون زایا، پلکانی و درهم‌تنیده تشکیل شده است (همان: ۲۷).

۵-۱. ساختار زایا

در این ساختار، جزئی از مکان ذکر می‌شود که به‌واسطهٔ ذکر آن جزء، کل مکان و معانی ضمنی آن در ذهن تداعی شود (أمينة، ۲۰۱۶: ۴۴). در نمایشنامهٔ خارج السرب، فضایی که آسیاب در آن واقع شده، جزء کوچکی از یک مزرعه یا طبیعت گستردهٔ روستایی است. این فضا بر مفاهیم متعددی همچون کمال، دگرگونی، بازگشت به سرشت نخستین و ... دلالت می‌کند.

۵-۲. ساختار پلکانی

ساختار پلکانی به‌صورت تدریجی یا مرحله به مرحله، یک منطقهٔ خاص را بازنمایی می‌کند. این نوع ساختار، اختلاف سطوح تکوینی مکان را نشان می‌دهد (الدليمي، بی‌تا: ۹۴)؛ برای مثال، نویسنده پیش از تصویر سالن نمایش، محدودهٔ اطراف آن را مرحله به مرحله توصیف می‌کند؛ نخست حاشیهٔ شرقی شهر، سپس زمین‌های کشاورزی، پل اول، پل دوم و ...، در نهایت از سالن نمایش سخن می‌گوید. در حقیقت او با به‌کارگیری ساختار پلکانی درصدد آن است که بگوید شکوفایی فرهنگی به‌صورت تدریجی و با تحمل مشقت‌های جسمی و روحی فراوان حاصل می‌شود:

> بتاخد باص الشرق للنقل ... بيوصلک لضواحي البلد. بتنزل ... باتجاه الطريق الزراعي ... بعدين بتوصل لاول جسر بتلاقي الدورية مرور. بعدين دورية الشرطة... بعدين حاجز نفسي ... و بعدين بوجهک بتلاقي أنوار المسرح عم تتلالا في ظلمات الجهل، الفقر و التخلف (ماغوط، ۱۹۹۹: ۲۳).

۵-۳. ساختار درهم تنیده

این لایه گاه با ترکیب دو فضا که میان آنها هماهنگی و مشابهت وجود دارد، شکل می‌گیرد و گاهی با مجاورت دو مکان که به لحاظ دلالی در تقابل با یکدیگر هستند، ایجاد می‌شود (أمینة، ۲۰۱۶: ۴۹). در جملهٔ «أنا واقف فوق الاهرام و قدامي بساتين الشام» باغ‌های شامی و منطقه‌ای که اهرام ثلاثه در آن واقع شده است، هر دو فضایی باز به شمار رفته‌اند و دلالت بر قدرت و شکوه اعراب در عصور پیشین می‌کنند. در عبارت «ينظر داخل الكواليس و شباک التذاكر» اگرچه سالن و باجهٔ بلیط‌فروشی مکان بسته محسوب می‌شوند، اما کارکردهای معناییشان کاملاً متفاوت است. سالن، رمز اسارت و جهل است و باجهٔ بلیط‌فروشی، نشانهٔ آزادی و آگاهی است.

علاوه بر آنچه گفته شد، رمزگان مکان می‌تواند کارکردهای مختلف روایی، کنشی، استعاری و استعلایی داشته باشد و نظام‌های معنایی متعددی را ایجاد کند. به‌طورکلی می‌توان مکان را بر اساس کارکردهایش در دو شکل عینی و انتزاعی بررسی کرد.

۵-۴. مکان عینی

این‌گونه مکان با نام‌هایی همچون صوری و فیزیکی شناخته می‌شود و به‌واسطهٔ دو امر تناسب و هم‌جواری موجودیت پیدا می‌کند و از برجسته‌ترین ویژگی‌های آن، می‌توان به محدودیت، ساختمندی، کنشی و ناپیوستاربودن اشاره کرد. می‌توان گفت هرچه بُعد فیزیکی صحنه تقویت شود، وجوه شناختی آن اوج می‌گیرد (حامد سقایان و شعیری و رجبی، ۱۳۹۲: ۳۶-۳۷). مکان عینی در نمایشنامهٔ خارج السرب از بسامد گسترده‌ای برخوردار است. اتاق تمرین، راهرو، باغچه، ایوان و باجهٔ بلیط‌فروشی، از جمله اماکن فیزیکی موجود در این اثر هستند.

۵-۵. مکان انتزاعی

مکان انتزاعی با نام‌هایی همچون مجازی، تخیلی و ذهنی شناخته می‌شود و مستقل از کنشگران و تأثیر آنها معنا می‌یابد. گستردگی، پیوستگی و پویایی از اساسی‌ترین خصائص آن است؛ کارکردی ذهنی دارد و جنبهٔ مادی آن بسیار ناچیز است، از مفهوم اولیهٔ خود که همان ایفای نقش ظرفیت برای عناصر نمایشی است، خارج شده، به سوی مفهوم فضاشدگی حرکت می‌کند (همان: ۳۸). این نوع مکان در آن بخش نمایش مشاهده می‌شود که عاطف در افکار خود فرورفته، صحنهٔ دیدار و گفتگوی عاشقانه رومئو و ژولیت را تصور می‌کند. این صحنهٔ خیالی که عاطف را به‌شدت مبهوت خود ساخته است، دیری نمی‌پاید و با شنیدن صدای تلفن از هم فرومی‌پاشد.

۶. نظام لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ *خارج السرب*

اگر بپذیریم در نشانه‌شناسی، واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است، مکان نمایشی به دلیل آنکه تصویری ثانوی و توهمی از جهان را با تمام پیچیدگی‌هایش در برابر تماشاگر قرار

می‌دهد و تقلیدی از ارتباط انسانی می‌آفریند، یکی از ابزارهای بازآفرینی است و می‌تواند به‌عنوان یک لایهٔ متنی مطرح شود. در چارچوب دانش نشانه‌شناسی لایه‌ای، تحلیل نظام مکان هنگامی امکان‌پذیر است که چگونگی تعامل آن با لایه‌های متنی دیگر بررسی شود. در این پژوهش، ارتباط مکان با چهار سطح نشانه‌ای صحنه، شخصیت، کشمکش و زمان مطالعه می‌شود.

۶-۱. کارکرد صحنه در مکان

صحنه یک فضای دلالتی گسترده است که به‌واسطهٔ همبستگی و انسجام رمزگان‌های گوناگونی همچون موسیقی، دکور، نور، حرکت و ... شکل می‌گیرد. مکان از اساسی‌ترین عناصر این فضای دلالتی به شمار می‌رود. دیگر سطوح سازندهٔ صحنه، زمانی قابلیت اجرا می‌یابند که حرکت خود را در بستر نشانه‌های مکانی آغاز کنند و به‌واسطهٔ پیوند با آنها از شکل‌های ساده به پیچیده برسند (عباسی، ۱۳۹۱: ۷). از سوی دیگر، این نوع نشانه‌ها نیز با کمک رمزگان‌هایی همچون موسیقی، نور و ... در ذهن مخاطب معنا پیدا می‌کنند و به‌عنوان یک منبع نشانه‌ای از ارزش مضاعفی برخوردار می‌شوند. در تحقیق حاضر کارکرد صحنه در مکان از طریق تحلیل سه لایهٔ متنی (دکور، نور و صوت) انجام شده است.

۶-۱-۱. کارکرد دکور در مکان

دکور عبارت است از کیفیت تجسم، تکوین و سازمان‌دهی عناصر بصری موجود در سکوی نمایش؛ به‌گونه‌ای که متناسب با نوع گفتمان و دربرگیرندهٔ اهداف مورد نظر متن باشد. این رمزگان با ترسیم جزئیات مربوط به جهان پیرامون به مستندسازی مکان می‌پردازد (جعفرسلیمان،۲۰۱۶: ۱-۲). هر آنچه به‌عنوان ابزار صحنه در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد، به‌وضوح محیط جغرافیایی را مشخص می‌کند. برخی پژوهشگران دربارهٔ پیوند مستحکم این دو رمزگان گفته‌اند:«دکور طراحی فنی و همگام‌سازی مکان با رویدادهای روایی است» (همان: ۳). در نمایشنامهٔ یادشده انواع متعدد عناصر ساختمانی و اثاثیه، ارتباط مستقیم و ضمنی دکور را با مکان نشان می‌دهد.

الف) عناصر ساختمانی: پنجرهٔ بلیط‌فروشی واقع در سمت راست و اتاق کنفرانس در مرکز و عمق صحنه از بارزترین عناصر ساختمانی هستند که در دکور این اثر به کار رفته‌اند:

> شباک التذاکر الی الیمین قریب من الجمهور، في وسط و في عمق المسرح غرفة اجتماعات و تمارین ... (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵).

سمت راست، نماد تعامل یا عبور جوهر از یک شیء به اشیاء دیگر (گربران و شوالیه، ۱۳۸۲: ۳۱۰/۳) و پنجره، رمز آزادی و بینش روشنفکرانه است؛ بنابراین، همنشینی واژهٔ «شباک» با عبارت «الی الیمین قریب من الجمهور» بیانگر هدایت افکار آزادی‌خواهانه از نویسنده به اجتماع است؛ از سوی دیگر، نشان می‌دهد ارتباط تماشاگران با پنجره در راستای یک خط افقی صورت گرفته است. وجود این نوع خط در دکور، جامعه‌ای ساکن و فارغ از هرگونه هیجان را تصویر می‌کند. در

جملهٔ «في وسط و في عمق المسرح غرفة اجتماعات و تمارين» عبارت «في وسط» دلالت بر استبداد حکومت می‌کند؛ زیرا مرکز، نماد قدرت مطلقی است که آحاد یک ملت را تحت سلطهٔ خود درمی‌آورد (همان: ۲۱۸/۵). شبه جملهٔ «في عمق المسرح» بیانگر اختلاف سطح اتاق کنفرانس با پنجره است و «غرفة اجتماعات و تمارين» اشاره به گردهمایی سران دولتی دارد. به دلیل آنکه هر نوع عمق و گودی، نماد منفی برای فکر یا عمل به شمارمی‌رود و بر مرگ دلالت می‌کند (همان:۷۶۶/۴). اختلاف سطح صحنه با اتاق به‌طور ضمنی از دوری حکومت و ملت، همچنین از اقدامات ویرانگر دولتی که موجبات مرگ جامعه را فراهم می‌آورد، سخن می‌گوید.

ب) اثاثیه: از برجسته‌ترین اشیائی که در چیدمان صحنه استفاده شده‌اند، می‌توان به جاسیگاری‌های بلند کنار در و تصویر هنرمندانی همچون شکسپیر، فاکنر و فرید اطرش بر روی دیوار اشاره کرد. جاسیگاری، نماد ناکامی آگاهانه و اهتمام به سرگرمی‌های زیان‌بار است و صفت «طويلة» خط قائم یا عمودی را یادآوری می‌کند، این‌گونه خط نشانهٔ استمرار و پایداری است؛ بنابراین، اسناد جاسیگاری به صفت یادشده بیانگر تداوم یأس و انجام پیاپی امور مخرب است. همچنین در جملهٔ «على جانب الباب منفضة السجائر» از آنجا که واژه «الباب» رمز گذرگاهی است که میان دو مرحله یا دو عالم شناخته و ناشناخته واقع شده، می‌توان گفت مجاورت جاسیگاری با درب خروجی، ورود اعراب را به مرحلهٔ جدیدی از رکود پایدار اجتماعی فرهنگی تصویر می‌کند:

> منفضة سجائر معدنية طويلة الى جانب الباب .... و على الجدران تتوزع صور الكبار الممثلين في العالم شكسبير، فاغنر... تتوسطها صورة كبير بإطار لفريد الأطرش (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵).

هریک از قاب عکس‌های نصب‌شده بر دیوار، علاوه بر آنکه اماکن خاصی از قبیل انگلستان، آمریکا و سوریه را تداعی می‌کند، ابزاری است برای برانگیختن حس هنردوستی مخاطبان و فراخوانی آنها به ایجاد تحولات فرهنگی. آویخته‌شدن عکس فرید اطرش در جایگاهی مابین سایر تصاویر، با قابی بزرگ‌تر، سوریه و دستاوردهای هنری آن را در مرکز توجه تماشاگران قرار می‌دهد.

۶-۱-۲.کارکرد صدا در مکان

صداپردازی با به‌کارگیری انواع خاصی از سازها و نغمه‌ها، منطقهٔ جغرافیایی معینی را القا می‌کند. همچنین با تکیه برقابلیت‌های متعدد خود امکان تجسم اماکن نامرئی، افزایش ابعاد صحنه، دوری یا نزدیکی منبع صوتی را فراهم می‌آورد. می‌توان گفت اوج و شدت صدا بیانگر واقع‌گرایی و ترسیم‌کنندهٔ مکان عینی است، حال آنکه هرگونه تغییر در امواج صوتی و ضعیف‌ساختن آن موجب پدیدآمدن شرایط غیر واقعی و آفرینش مکان انتزاعی می‌شود (مصباحی طریقی و مختاری، ۱۳۹۳: ۱۶).

در نمایشنامهٔ یادشده تحلیل ارتباط صوت و مکان با استفاده از دو لایهٔ دلالی موسیقی و صداهای محیطی صورت گرفته‌است:

الف) صداهای محیطی: انواع گوناگون نام‌آوا، صدای برخاسته از اشیای مختلف و هرگونه صوتی که از جنس گفتار یا موسیقی نباشد، صدای محیطی نامیده می‌شود. به‌کارگیری سه نام‌آوای «قعقعة السیوف»، «صهیل‌الخیول» و «لعلعة الرصاص»، آن‌گاه که عاطف مقابل ایوان ژولیت ایستاده و در افکار خویش رومئو را تجسم می‌کند، نوعی مکان جنگی انتزاعی را تصویر می‌کند. صدای شمشیر و شیههٔ اسب تداعی‌کنندهٔ کشورهای عربی است که با استفاده از ابزارهای سنتی و غیرپیشرفته وارد صحنهٔ نبرد می‌شوند، حال آنکه غرش گلوله، به کشورهای غربی و دستاوردهای مدرن آنها اشاره دارد. نویسنده با ذکرنکردن صریح وجه مکانی، علاوه بر عینیت بخشیدن به فضا، محدوده‌ای خارج از دید و دسترسی بیننده را ترسیم می‌کند تا بدین‌وسیله به ناتوانی عرب در مقابله با استعمار اشاره کند. از سوی دیگر، به‌واسطهٔ همنشینی صفت «البعیدة» با عنصر صوتی «الهتافات» از ناکامی هم‌وطنانش در تحقق رویای پیروزی سخن می‌گوید:

> ثم يختفي صوته وسط قعقعة السيوف و صهيل الخيول و لعلعة الرصاص و الهتافات البعيدة الوهمية التي تدوى تحية و إكبارا لأدائه و انتصاراته الوهمية ... مع رنين الهاتف ... يضاء المسرح على العاطف (ماغوط، ۱۹۹۹: ۹).

آنجا که عاطف از پشت صحنه با صدای بلندِ ضربات، آغاز نمایش را اعلام می‌کند، کشور یونان و رسوم هنری آن در ذهن یادآوری می‌شود؛ زیرا به صدا درآوردن زنگ در ابتدای تئاتر، سنتی است که آن را در این کشور سوفوکولیس برای آگاه‌کردن بینندگان پایه‌گذاری کرد (همان: ۳۷). از سوی دیگر، شنیدن طنین پیاپی ضربات از پشت صحنه، بیانگر غیرعلنی بودن فراخوان عمومی به مبارزه است. لرزش دکور و فروافتادن ابزارهای آن بر روی زمین که به‌واسطهٔ انعکاس صوت صورت گرفته است، دلالت بر آن می‌کند که با آگاه‌شدن جامعه، نازایی قوانین پوچی که در محافل دولتی تصویب می‌شود، بر همگان آشکار خواهد شد:

> تدوي ثلاث ضربات قوية من وراء الكواليس تتبعها دقة رابعة، فخامسة، فسادسة الخ بحيث يهتز الديكور ... و تتساقط بعض القطع الاكسسوار على أرض المسرح (همان: ۳۸).

ب) موسیقی: از آنجا که پیدایش سازهایی همچون عود، دف و دونای به کشورهای اسلامی نسبت داده شده و بهره‌گیری از آنها در موسیقی عربی اصلی بدیهی است، نواختن آن سازها هنگام ورود رومئو به صحنهٔ نمایش، از لحاظ جغرافیایی، کشورهای حوزهٔ خاورمیانه را بازنمایی می‌کند. در عبارت «دقوا المزاهر لفريد اطرش» اسناد واژهٔ «المزهر» به فرید اطرش، به‌طور ضمنی به کشور مصر و پیشینهٔ تاریخی عود اشاره می‌کند:

يطل روميو بلباس الدور ... و يحمل باقة ورد و يتقدم نحو السلم المتصل بالشرفة ... و موسيقى دقو المزاهر لفريد الاطرش بمشاركة اللجنة التى تستقبله أو ترافقه و كل منهم يعزف على آلة: الرق، الطبلة، المزمار، المجوز (همان: ۷۷).

علاوه بر آنچه گفته شد، هریک از آلات یادشده در ژرف‌ساخت معنایی خود دلالت بر مکانی خاص می‌کنند: «الرق» نماد نقطهٔ اولیهٔ خلقت، یعنی بهشت است، به‌ویژه در ارتباط با زمین، رمز آسمان به شمار می‌رود. «الطبلة» نشانهٔ جدایی عالم برین از زیرین است، آوای المزمار و المجوز به آب‌های نخستین و عالم ملکوت اشاره می‌کند (گربران و شوالیه،۱۳۸۲: ۲۱۳/۴). می‌توان گفت برهم‌کنش سازهای زهی، کوبه‌ای و بادی در این مقطع متن، از تلفیق روحیهٔ حماسی و صوفی‌گرایی اسلامی سخن می‌گوید.

هنگامی‌که کارگردان دستور می‌دهد متناسب با متن نمایش، قطعه‌ای با صدای پیانو از آثار نوازندهٔ فرانسوی، «فدریک شوپن» پخش شود، از آنجا که پیانو یک ساز غربی است، موسیقی برگرفته ازآن، اروپا، به‌ویژه کشور فرانسه را خاطر نشان می‌سازد. همچنین با توجه به آنکه پیانو در زمان پیدایش خود متعلق به قشر مرفه جامعه بود، به‌طور تلویحی یادآور دربار حکام است:

المهندس: يضع الشريط المطلوب في مسجلة العرض ... «تنطلق موسيقى ساحرة معبرة» ... تنساب ضربات البيانو المتتالية لشوبان و الكل يهز راسه و يتنهد» (همان: ۲۸).

۶-۱-۳.کارکرد نور در مکان

نور در شکل‌گیری نشانه‌های مکانی سهمی بسزا دارد؛ بدان‌ها هویت جدید می‌بخشد و با خلق رموز دینامیکی مرتبط با هویت جدید، معانی نمادینی را خلق می‌کند. تابش نور بر نواحی معینی از صحنه و در سایه قرارگرفتن نقاط دیگر، امکان برجسته‌سازی، تغییر مساحت، جداسازی، همچنین تداخل مکانی در مکان دیگر را فراهم می‌آورد (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۴). مکان نیز در آفرینش مفاهیم ضمنی نورپردازی بسیار تأثیرگذار است. برحسب اینکه نور در کدام نقطه از صحنه منعکس شده باشد، دارای کاربردهای متفاوتی خواهد بود. نور از جلو برای روشن‌کردن چهره، از پشت برای تفکیک بازیگر از دکور، از پائین به منظور بیان حالات منفی و ... به کار می‌رود (جمیل محمد، ۲۰۰۲: ۱۴۱).

آنجا که رومئو رو به سوی ژولیت می‌کند تا به راز و نیاز با او بپردازد، نورافشانی ماه و ستارگان بر صحنه، با هدف برجسته‌سازی و تمرکز هرچه بیشتر بر ایوان صورت گرفته‌است؛ گویی سایر نقاط صحنه خارج از اهتمام نویسنده است. در جملهٔ «شرفة جولييت يغمرها ضوء القمر»، ایوان به‌عنوان مرتفع‌ترین ناحیهٔ نمایش، نشانهٔ عروج عرفانیست و ماه با توجه به آنکه گوهری دگرگون‌شونده دارد، یادآور تقدیر دردناک بشر و مرگ اوست (گربران و شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۲۱)؛ بنابراین،

ارتباط نور با مکان در این جمله از سویی بیانگر قداست عشق رومئو و ژولیت است و از سوی دیگر به‌طور ضمنی دلالت بر سرنوشت غم‌انگیز آن عشاق می‌کند:

شرفة جولييت يغمرها ضوء القمر، و أشعة النجوم الملونة تسقط على شبح روميو و هو يمد ذراعيه نحو شرفة جولييت في حالة إبتهال صوفي (ماغوط، ۱۹۹۹: ۴۱)

ستارگان درخشان صحنه، تأکیدی بر مفهوم ملکوتی و آسمانی فضای نمایش هستند. فعل «تسقط» نشان می‌دهد تابش نور مستقیماً از بالا به پائین صورت گرفته است؛ این‌گونه نورپردازی باعث می‌شود که در صحنه سایه‌روشنی ایجاد شود. هدف از ایجاد سایه‌روشن، جداسازی رومئو از فضای پشت سر و عمق‌بخشیدن به مکانی است که بازیگر نامبرده در آن حضور دارد (جمیل محمد، ۲۰۰۲: ۱۴۱). در حقیقت بدین‌وسیله تعالی روحی او به شکل ملموس تصویر شده است.

۶-۲. کارکرد شخصیت‌پردازی در مکان

شخص را می‌توان یک نظام نشانه‌ای منسجم به شمار آورد که با استفاده از لایه‌های درونی و بیرونی خود به بازنمایی محیط می‌پردازد. از آنجا که مکان، بافتی برای انجام کنش انسانی است، هیچ‌گاه بدون شخصیت معنا پیدا نمی‌کند. به گفته شعیری فضای نمایشی دارای مفاهیم خاص عاطفی، انسان‌شناختی، حسی و ادراکی است. این فضا در نتیجهٔ تعامل و آمیختگی با بازیگر حاصل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۲). مکان نیز نقش مهمی در تعیین سطح و جایگاه اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شخصیت‌ها دارد و با بازنمود ایدئولوژی و حالات روانی، نوع و کیفیت روابط را نشان می‌دهد.

در پژوهش حاضر تحلیل روابط دو نظام شخصیت و مکان با استفاده از لایه‌های بیرونی و درونی انجام شده است. سطح بیرونی دربرگیرندهٔ نشانه‌هایی است که موقعیت ظاهری و اجتماعی شخص را توصیف می‌کند. سطح درونی شامل رمزگان‌های روان‌شناختی و عاطفی است.

۶-۲-۱. لایه‌های بیرونی

از جمله رمزگان‌های این لایه می‌توان به متعلقات فردی، پوشش و شغل اشاره کرد:

الف) پوشش: پوشش پس از حرکت و گفتگو سومین بعد شخصیت‌پردازی بیرونی را ایجاد می‌کند و به‌واسطهٔ عناصر متعددی از قبیل جنس، رنگ و طرح به بازآفرینی مکان می‌پردازد (فردونی، بی‌تا:۱۰). هنگامی‌که رومئو ناخرسندی خود را به پوشیدن پیراهن نایلونی ابراز می‌کند و از دلبستگی‌اش به پوشاک مارک‌دار و ابریشمی سخن می‌گوید، انتخاب جنس لباس، بیانگر تجمل‌گرایی و انتساب او به قشر مرفه است. خرید جامهٔ پلاستیکی از کهنه‌فروشی و بازار هفتگی ارتباط این نوع پوشش را با حاشیهٔ شهر و افراد تهی‌دست بیان می‌کند، حال آنکه پوشاک مارک‌دار به مناطق توسعه‌یافته یا اعیان‌نشین شهر و پارچهٔ ابریشمی به طبیعت و تاکستان‌های وسیع اشاره دارد. علاوه بر این، در جملات «لكن هذا بنطلون امير؟ و الله بنطلون عاطف أحسن منو» رومئو با

استفاده از جنس شلوار مکان اجتماعی عاطف را مشخص می‌کند و او را از طبقهٔ فرودست می‌داند:

رومئو: و أنا شو هالقميص يللي جايبلي ياه؟ من البالة؟ من سوق الجمعة. شوف حضرة المنتج، خيش كتان نايلون ما حدا بيعرف.../ رومئو: أنا بتهمني النوعية يا بني آدم و الماركة أهم شي بدي قميص حرير طبيعي بتعرف شو يعني طبيعي؟ بدي دود القزّ عم يطلع من قبتو و كمامو،... لكن هذا بنطلون أمير؟ و الله بنطلون عاطف أحسن منو... (ماغوط، ۱۹۹۹: ۳۱).

ب) متعلقات فردی: لایهٔ متعلقات فردی که در قالب عناصری همچون ادکلن، عینک، کیف دستی و ... نشان داده می‌شود، دارای کارکردهای دلالی متعدد است. به‌ویژه هنگامی‌که به‌عنوان جزئی از مکان بررسی شود، ارزش نشانه‌ای عظیم می‌یابد. عناصر تشکیل‌دهندهٔ این لایه آشکارا گویای مرتبه و جایگاه اشخاص هستند. در پاره‌گفتاری که میان ژولیت و تهیه‌کننده صورت گرفته است، اعتراض به تهیهٔ زیورآلات کم‌بها و درخواست خریداری عطر خالصی که رایحهٔ آن متعلق به قرن پانزدهم یا هجدهم باشد، نشانهٔ تعلق ژولیت به طبقهٔ اشراف است. همچنین در جملهٔ «لكن هي حلق و أساور، والله القرباط ما بيلبسوها» نسبت‌دادن دو واژهٔ «حلق» و «اسوار» به قبیلهٔ «القرباط» از سویی صحرانشینی را تداعی می‌کند و از سوی دیگر به منزلت ناچیز آن قبیله در جامعه اشاره دارد.

جولييت (للمنتج): تفضل هالعطر يللي جايبلي ... و لک المسرحية بتدور أحداثها بالقرن الخامس عشر و كلها امراء و أميرات و ملوک و فرسان و بلاط و قصور و صيفات و حفلات جايبلي قنينة ريحة تعباية ... بدي عطر فيه ريحة القرن السابع عشر او الثامن عشر على الاقل... / جولييت: لكن هي حلق و أساور، و الله القرباط ما بيلبسوه (همان: ۳۰-۳۱).

ج) شغل: آن‌گاه که نمایندهٔ انجمن عربی به‌صورت سرزده وارد صحنه می‌شود، تصورات گوناگونی دربارهٔ حرفهٔ او در ذهن بازیگران شکل می‌گیرد. برخی بر این گمان‌اند که او روزنامه‌نگار است و عده‌ای دیگر او را مأمور مالیات یا نظارت بر خواروبار می‌دانند. این نوع تصورات ارتباط شغل را با اماکنی همچون سازمان مطبوعات، اداره امور مالیاتی و ... بیان می‌کند:

يلتفت الجميع الى انبثاق شخص غريب من وسط خشبة المسرح.../ عاطف:... يمكن صحافي أو ضرائب أو تموين .../ المندوب: ... لا يروح فكركم لبعيد أنا مجرد مندوب لجنة لا اكثر و لا أقل/ المخرج: لجنة المسرحية؟ رقابة؟ لجنة متابعة، لجنة مبايعة، لجنة أمنية؟/ المندوب: أنا مندوب و عضو فى المنظمة العربية العلي لتطوير و تحرير المسرح التابعة للجامعة العربية (همان: ۴۳).

استفاده از واژهٔ «صحافي» در آغاز کلام عاطف، همچنین گزینش «سازمان عالی توسعه و تدوین نمایشنامهٔ عربی» به‌عنوان نهادی که نماینده در آن مشغول به کار است، دلالت بر آن دارد

که مسائل فرهنگی بیش از سایر امور مورد اهتمام نویسنده است. پرسش‌های پیاپی کارگردان دربارهٔ عضویت نماینده در مؤسسات گوناگونی از قبیل «لجنة متابعة»، «لجنة مبایعة» و «لجنة امنیة»، به نحوی از اضطراب درونی ماغوط نسبت به خفقان حاکم بر جامعه حکایت می‌کند.

درآن مقطع نمایش که درباره هویت تماشاگران و نحوهٔ پراکندگی آنها در سالن، میان کارگردان و نماینده گفتگویی صورت می‌گیرد، حضور تاجران مواد غذایی در صندلی‌های ردیف اول نشان می‌دهد که هرچه فرد از موقعیت اقتصادی و اجتماعی برتری برخودار باشد، قدرت بیشتری در تصاحب مکان خواهد داشت و به همان نسبت، میزان عاملیت او در گفتمان نمایشی بیشتر خواهد بود. در واقع ترکیب نشانه‌های مکانی و شخصیتی دال بر شغل در این مقطع، بیانگر آن است که در عصر حاضر هنر به بهای ناچیز فروخته می‌شود و در اختیار افراد مرفهی قرار می‌گیرد که از مهارت و تخصص لازم برای درک اصول زیبایی‌شناختی آن برخوردار نیستند:

المخرج: لكن مين هدول العابسين و قاعدين مثل التماثيل بالصف الاول؟/ المندوب: سيدى هدول تجار بسطرما/ المخرج: بسطرما ، و ... رومئو و جولييت ... (همان: ۴۴).

۶-۲-۲. لایه‌های درونی

در این لایه به تعامل مکان با برخی حالات روانی از قبیل جمود معنوی و رویاپردازی نابهنجار پرداخته می‌شود:

الف) انزوا و رکود معنوی: ماغوط برای بیان ناکامی اعراب در تعامل با جهان خارج و جمود اخلاقی آنان عبارت «الطابع العربي للبيت و الحارة» را به کار گرفته است. «الحارة» به کوچهٔ قدیمی یا گذرگاه بسیار کم‌عرضی اطلاق می‌شود که دارای ابعاد محدود است. از آنجا که این نوع گذرگاه واسطهٔ ارتباط افراد انگشت‌شمار است، دلالت بر انزوا می‌کند. در جملهٔ ذکرشده، واژهٔ «بیت» کنایه از کشورهای عربی است. خصوصیات معنوی این واژه به‌وسیلهٔ جملات «يفرغ محتويات تنكة على أحواض الزهور و يعثرها تحت الشرفة» بیان شده است. می‌توان‌گفت لفظ «أحواض الزهور» به مرحله‌ای از تکامل روح اشاره می‌کند که با طبقات بهشت ارتباط دارد، اگر این لفظ را رمز کشت و زرع در مقابل طبیعت وحشی بدانیم، در سطوح بالاتر نماد امر متفکرانه، نظم وآگاهی است (کوپر، ۱۳۷۹: ۴۸-۴۹). «الشرفة» نیز دلالت بر سیر و سلوک عرفانی می‌کند. پاشیدن زباله بر باغچه و ایوان، دلالت معنایی آن دو را کاملاً دگرگون می‌سازد و نشان می‌دهد که دوری از معنویات، امور خودجوش بدون تعقل، بی‌نظمی و ناآگاهی از اساسی‌ترین کارکردهای روان‌شناختی کلمه بیت است.

المندوب: الدكور رغم جمالو و اتقانو ناقصو شيء اساسي ... الطابع العربي للبيت و الحارة ... فليش الدكور ما بيكون الو طابع عربي ... قصدي يا ريت لو بالامكان بالإضافة لمسة مميزة من ... واقعتنا و ثقافتنا و تقاليدنا المعروفة .../ عاطف: أنا فهمت ... يغيب عاطف

وراء الكواليس و يعود حاملا تنكة قمامة و فضلات ...، يفرغ محتويات تنكة على أحواض الزهورهنا و هناک، و يبعثرها تحت الشرفة حيث يقف روميو... (ماغوط، ۱۹۹۴: ۴۵-۴۶).

ب) رویاپردازی نابهنجار: در آن صحنه که مدام مکر را خطاب به عاطف می‌گوید:«شايف الى القمر و شايف الى النجوم يا حبيبي»، ماه و ستاره را می‌توان مجاز از آسمان دانست. این دو نماد در جملهٔ یادشده از گسترهٔ اشیاء مادی و احساسات نشئت‌گرفته از آن، به سوی برداشت‌های انتزاعی و عواطف فردی حرکت و بر نوعی تخیلات دست‌نایافتنی دلالت می‌کنند که واقعیت در مقایسه با آن بسیار ناقص است؛ بنابراین، درخواست پیاپی نگریستن به آسمان بیانگر رویاپردازی بیمارگونهٔ مدام است که بدون درنظرگرفتن حقایق، اندیشهٔ یک عشق آرمانی و عاری از هرگونه زشتی را در ذهن می‌پروراند. از سوی دیگر، عاطف که شخصیتی کاملاً متفاوت با مدام دارد، با ترسیم چهرهٔ حقیقی جهان امروز از واقع‌گرایی خود سخن می‌گوید. در جملهٔ «الدنيا خلو النجمة بالسماء» خالی‌بودن آسمان از ستاره، بر مرگ معنویات و فراموشی ارزش‌های اصیل انسانی در جوامع کنونی دلالت می‌کند:

المدام: شايف القمر ياحبيبي/ عاطف: صارخا أنا ماني روميو، أنا ملک لير، أنا ملک فاروق.../ المدام: شايف القمر ياحبيبي/ عاطف فهموا على ياجماعة ...اللاجئين و المشردين و النائمين تحت المطر و الثلج/ المدام: شايف النجوم يا حبيبي ... شايف النجوم يا حبيبي ... شايف النجوم يا حبيـــــــي/ عاطف: و لک أيا النجوم وينها دلّيني ... الدنيا خلو النجمة بالسماء (همان: ۸۱).

۶-۳. کارکرد کشمکش در مکان

کشمکش در اصطلاح به جدال دو شخصیت یا نیروی مخالف که بنیان حوادث را می‌آفرینند، دلالت می‌کند. این رمزگان از نقطه عدم تعادل آغاز می‌شود، اوج می‌گیرد، و سپس فرود می‌آید؛ به عبارتی دارای سیر صعودی- نزولی است (حمادة، ۱۹۸۵: ۱۶۲). از مبدأ، مقصد و زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهات گوناگون که نقطهٔ آغاز را به پایان پیوند می‌دهند، تشکیل شده است. از سوی دیگر، کشمکش نیز با تکیه بر انواع متعدد خود نقشی بسزا در آفرینش مکان دارد. نزاع گفتاری در قالب نظامی از نشانه‌های زبانی به تجسم فضایی می‌پردازد که امکان تصویرپردازی عینی آن در صحنه وجود ندارد و کشمکش فیزیکی عامل اساسی تقسیم‌بندی صحنه به مناطق مشخص است (همان: ۸۴).

در مقطعی از نمایش میان عاطف و کارگردان در انتخاب محل نمایش، اینکه در مرکز یا حومه شهر واقع شود، نوعی تضاد عقیدتی ایجاد شده است. به باور عاطف شهر به‌عنوان اجتماعی گسترده از انسان‌ها با رفتارها و هنجارهای خاص، کانون بسیاری از تحولات اجتماعی است؛ بدین

علت، تأثیری عظیم در تعالی نمایش خواهد داشت. حال آنکه کارگردان معتقد است نمایش می‌باید در طبیعت و به دور از هیاهوی شهر اجرا شود؛ زیرا درک مفاهیم اصیل هنری مستلزم بازگشت به سرشت نخستین و ریاضت نفسانی است، شهر تمامی ارزش‌های والای انسانی را به ابتذال کشیده است و ناهمگرایی عمیقی با آثار هنری دارد:

> عاطف: ليش اخدتو المسرح بره البلد و بعيد عن الناس و المواصلات/ المخرج: لاني بدي المشاهد يجي ع لمسرح مثل ما لمريض بيجي لعند الطبيب ... و الجندي ع لحرب/ عاطف: هلأ ... مناشر الخشب و كسارات الحجار بنص البلد، و المسرح رمز التقدم و الحضارة يكون بره البلد/ المخرج: يا عاطف يا ابني. لما المسرح بيكون بنص البلد. مين بيكون زباينو؟ يللي مالاقي محل بالسينما أو كرسي فاضية بخمارة أو لعبة ورق بقهوة ... أو العسكري المتخلف (همان: ۲۱-۲۳).

هنگامی که نماینده دستور می‌دهد در چیدمان صحنه تغییراتی ایجاد شود، تبدیل ایوان به انبار، تابوت به میز مذاکره و کفن به پیراهن، در روساخت معنایی از تقابل نمادهای مکانی و در ژرف‌ساخت دلالی از کشمکش عقیدتی کارگردان و نماینده در تحریف مضامین نمایشنامه رومئو و ژولیت سخن می‌گوید. بر اساس کارکردهای روایی متن، «الشرفة» نشانهٔ عشق آسمانی است، «بيت المؤنة» که غالباً در طبقات زیرین منازل واقع می‌شود، نماد عشق زمینی بوده و از نظر دلالی در تقابل با شرفة قرار می‌گیرد. الفاظ «التابوت» و «الكفن» رمز جهان زیرین و مرگ هستند؛ از این‌رو، کارکرد معنایی آنها متضاد با مفاهیم ضمنی «الطاولة» و «الردایة» خواهد بود که بر دنیا و حیات دلالت می‌کنند. بدین ترتیب، دگرگون‌سازی فضای صحنه موجب می‌شود میان مفاهیم متن شکسپیر با مضامین مورد نظر نماینده دوگانگی ایجاد شود؛ یعنی عشق معنوی به عشق مادی، هجران به وصال و مرگ به حیات بدل می‌شود:

> المندوب: بصراحة أهل روميو و جولييت لازم يتصالحوا ... وينسوا الماضي.../ المخرج: مستحيل/ المندوب: روميو جوليطت بدل ما ينتحروا بيتجوزوا/... المخرج: و بهالحالة شو بيكون بقى من شكسبير ... أنت ما تركت للصلح مطرح: المأتم عرس، ... و الشرفة بيت المؤنة، و التابوت طاولة و الكفن بردایة (ماغوط، ۱۹۹۹: ۵۳-۵۸).

همچنین آنجا که نماینده خطاب به بازیگران می‌گوید با چشمان بسته کاربرگ‌های مربوط به علل پیدایش اختلافات را بنگرند و دربارهٔ آن گفتگو کنند، در پاره‌گفتاری که میان ابوماهر و ابونوار صورت می‌گیرد، به‌کارگیری قیدهای مکانی دور و نزدیک «هنا» و «هناک» و الفاظ «المقدمة» و «الخاتمة» در ظاهر کلام، از کشمکش لفظی آن دو شخصیت دربارهٔ اهتمام به نقطهٔ آغاز یا پایان اختلافات سخن می‌گوید؛ اما در باطن، جدال آنان را برای تعیین سطح عاملیت و سلطه‌جویی بر دیگری نشان می‌دهد. أبوماهر با به‌کارگیری شاخص‌های مکانی نزدیک به خاستگاه و ریشه‌های

درگیری دو قبیله توجه دارد و أبونوار با استفاده از اسم اشارهٔ دور به نتایج و فرجام دشمنی آنان عنایت می‌کند:

عاطف: هی نسخة لکل واحد من ورقة العمل، و مصنف فیه کل الخلافات و تواریخها... ثم یضع نظارات طبیة فوق عیونهم المغطاة بعصابة سمیکة من القماش .../ أبوماهر: في هذه اللحظات التاریخیة أعلن من هنا.../ ابونوار: في هذه اللحظات المصیریة أعلن من هناک .../ أبوماهر: أنا بحتج ع لمقدمة .../ أبونوار: أنا بحتج ع الخاتمة ... (همان: ۶۵-۶۸).

۶-۴. کارکرد زمان در مکان

گفتمان نمایشی هیچ‌گاه بدون حضور زمان موجودیت نخواهد یافت. این رمزگان به‌واسطهٔ ادغام با دیگر سطوح دلالی، از جمله مکان، به بازتولید معنی می‌پردازد. پیوند میان زمان و مکان تا بدان حد عمیق و ناگسستنی است که برخی صاحب‌نظران همچون سیزا قاسم در این خصوص گفته‌اند: «چنانچه زمان را خطی فرض کنیم که کنش‌ها بر آن واقع می‌گردند، مکان همواره بر این خط آشکار می‌شود، همراه آن است و آن را دربرمی‌گیرد» (۱۹۸۵: ۱۰۲). همچنین طرح اصطلاح «زمکانیة» توسط باختین بیانگر تعامل درون ذاتی این دو عنصر و دشواربودن تفکیک آنها در آثار هنری است:

در دستورصحنهٔ نخست، همنشینی سه نشانهٔ «ظلال»، «قاتمة» و «الليل» با واژهٔ «الشرفة» تعامل مستقیم زمان و مکان را در راستای بازنمایی احساسات درونی رومئو و ژولیت نشان می‌دهد. از آنجا که در فرهنگ عرفانی شب، سیاهی و تاریکی رمز تعالی مطلق به شمار می‌روند، هدف از تصویر شبی با سایه‌های تاریک بر ایوان، آفرینش نوعی فضای عارفانه و معنوی همچنین خلق مکانی رازآلود و پیچیده است که متناسب با گفتگوی مخفیانهٔ عشاق باشد. در واقع نویسنده با تکیه بر کارکرد ابهام و ناشناختگی شب، در اندیشهٔ مخاطب نسبت به آنچه در تاریکی قرار گرفته، ایجاد تعلیق کرده است:

تفتح الستارة علی ظلال قاتمة لمشهد الشرفة في مسرحیة رومئو و جولییت لشکسبیر حیث یلتقي العاشقان خلسة في الليل و یتناجیان (الماغوط، ۱۹۹۹: ۷).

همچنین ماغوط با ایجاد همبستگی میان زمان و مکان تاریخی، آشفتگی سیاسی جهان عرب را در عصر حاضر به تصویر می‌کشد. او با درهم‌آمیختن مرزهای زمانی، از حال به قرن هفدهم و کشور انگلستان وارد می‌شود تا با استفاده از دلالت‌های نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت، اختلافاتی را که از دیرباز تا کنون در میان سرزمین‌های عربی وجود داشته است، بیان کند. سپس بار دیگر سیر طبیعی رویدادها را دچار گسست می‌کند و به اعماق تاریخ، یعنی عصر اموی و عباسی در مصر و سوریه بازمی‌گردد تا شکوه پیشین آن کشورها را در تقابل با اوضاع کنونی آنها قرار دهد. پس از آن

به‌ناگاه، از گذشته وارد قرن بیست‌ویکم می‌شود و با ذکر فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و جنگ خلیج فارس از تجزیهٔ قلمرو عثمانی و اختلافات عراق و کویت در ۱۹۹۱ سخن می‌گوید:

> عاطف: ... بدنا نقدم المسرحية الخالدة (روميو و جولييت البطل)... أنا واقف فوق الاهرام و قدامي بساتين الشام، و بعده مباشرة مسلسل من اهيار الشيوعية و تفكك الاتحاد السوفياتي ... و فيلم بوليسي عن حرب الخليج ... بس للقرن الواحد و عشرين و بدي اختم حياتي الفنية بفيلم سياسي كوميدي درامي راقص عن الامة العربية ... (همان: ۱۰).

۷. نتیجه

تحلیل و بررسی نمایشنامهٔ خارج السرب بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای فرزان سجودی بیانگر آن است که مکان به‌عنوان یک نظام رمزگانی مستقیماً یا ضمنی در شکل‌گیری گفتمان این اثر نقش بسزایی دارد و در تنظیم حوادث روایی و آفرینش مضامین ساختاری آن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

این رمزگان در نمایشنامهٔ مورد بحث در نتیجهٔ هم‌زیستی سطوح روساختی و ژرف‌ساختی تشکیل شده است. لایه‌های روساختی از طریق حجم، اشکال و خطوط به تصویر اماکن فیزیکی از قبیل اتاق کنفرانس، باغچه، ایوان، راهروها و ... می‌پردازند. لایه‌های ژرف‌ساختی دربردارندهٔ مفاهیم نهفته‌ای هستند که مرتبط با بحران‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی موجود در جوامع عربی است. از مهم‌ترین این مفاهیم می‌توان به تجزیهٔ قلمرو وسیع عربی، اشغال فلسطین، اختلافات کشورهای عربی، رکود فرهنگی-اقتصادی و خودکامگی سران دولتی اشاره کرد.

در این نمایشنامه عناصر صحنه از قبیل دکور، صوت و نور، پیوندی ناگسستنی با مکان دارند. دکور به‌واسطهٔ عناصر ساختمانی و اثاثیه به بازآفرینی فضای سیاسی و فرهنگی حاکم بر جوامع عربی می‌پردازد. سطح صوتی با به‌کارگیری صداهای محیطی و انواع آلات موسیقی، کشورهای عربی و سرزمین‌های اروپایی را تداعی می‌کند. در لایهٔ نورپردازی بازتاب نور با هدف برجسته‌سازی مکان و ایجاد تاریکی در سطوح ژرف‌ساخت معنایی، به‌طور ضمنی عشق آزادی‌خواهان را به وطن بیان می‌کند.

لایهٔ شخصیت متشکل از سطوح بیرونی و درونی است. مؤلفه‌های بیرونی در قالب پوشش، متعلقات فردی و شغل، غالباً جایگاه اجتماعی هریک از اشخاص را نشان می‌دهند. سطوح درونی نمایانگر عواطف روحی شخصیت‌ها هستند. شدت و عمق عواطف با تکیه بر نسبت‌های مکانی بیان شده است. نظام کشمکش غالباً از نوع گفتاری یا عقیدتی بوده و از تقابل فرهنگی شخصیت‌ها و در لایه‌های عمیق معنایی از استبداد حکام حکایت می‌کند. همبستگی مکان و زمان اغلب با هدف بیان عواطف روحی و بحران‌های سیاسی موجود در جوامع عربی از قبیل فروپاشی قلمرو گستردهٔ اسلامی صورت گرفته است.

منابع

اسلین، مارتین (1387)، دنیای درام، ترجمه محمد شهبا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

أمينة، بوطولة (۲۰۱۶)، «جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري»، رسالة ماجستير، الزاوي الفتيحة، جامعة وهران.

أنوال، طامر (۲۰۱۱)، *المسرح و المناهج النقدية الحديثة*، الجزائر، دار القدس العربي.

بنی‌اسدی، نسیم و فرزان سجودی (۱۳۹۳)، «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا»، هنرهای نمایشی و موسیقی، ش۱۱، صص۲۳-۳۸.

جعفرسلیمان‌ابوبکر، دعاء (۲۰۱۶)، «الديكور مكون بصري على خشبة المسرح»، رسالة ماجستير، الأستاذ المشرف:زينب عبدالله محمد صالح، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا.

جمیل‌محمد، جلال (۲۰۰۲)، *مفهوم الضوء و الظلام فی العرض المسرحي*، القاهرة، الهيئة العامة المصرية.

چندلر، دانیال (۲۰۰۸)، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.

حامدسقایان، مهدی و حمید رضا شعیری و محمدفرزان رجبی (۱۳۹۲)، «بررسی استحالهٔ مکانی در کانال نمایشنامه کانال کمیل رویکرد نشانه‌معناشناختی»، هنرهای نمایشی و موسیقی، ش۶، صص ۳۵-۴۶.

حمادة، ابراهيم (۱۹۸۵)، *معجم المصطلحات الرواية*، قاهرة، دارالمعارف.

الدليمي، منصورنعمان‌نجم (۲۰۰۷)، *المكان في النص المسرحي*، أربد، دارالكندي للنشر.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، قصه.

شعیری، محمدرضا (۱۳۹۱)، «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، صص ۹۷-۱۱۷.

عابد، عبدالحمید (۲۰۰۸)، مباحث فی السیمیائیات، المغرب، دار القرويين.

عباسی، علی (۱۳۹۱)، نشانه‌شناسی فضا و مکان، تهران، سخن.

عماد النتشة، جميلة (2016)، «دلالات المكان فی رواية سجن السجن لعصمت منصور»، مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الإنسانية، العدد۲۴، صص۶۹-۸۸.

فردوني، ماريو (بی‌تا)، *الموضات و الازياء فی الفلم*، ترجمة طه فوزي، القاهرة، الموسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و النشر.

قادری، فاطمه (1389)، «جلوه‌های مقاومت در آثار محمد الماغوط»، ادبیات پایداری، شماره۳ و۴، صص۴۲۹-۴۵۳.

قاسم، سيزا (۱۹۸۵)، *بناء الرواية*، بيروت، دار التنوير للطباعة و النشر.

كريمی، فاطمه و حسين سيدی، (1436)، «اللون و معانية الرمزية فی آثار محمد الماغوط»، إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي، العدد ۱۶، صص۱۳۷-۱۵۹.

کوپر، جی.سی (۱۳۷۹)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.

گربران، آلن و ژان شوالیه (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها،ج۵/۴/۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

الماغوط، محمد (۱۹۹۹)، *خارج السرب*، بيروت، دار المدي.

مصباحی طریقی، شیرین و فرهاد مختاری (۱۳۹۳)، «بررسی تعامل ارزش‌های زیبایی‌شناسانه صوت و تصویر بر مخاطب»، مطالعات رسانه‌ای، ش۹، صص۱۳-۲۲.

References

Abbasi, A, (2012), *Semantics of Space and Place*, Tehran, Speech, [In Persian].

Abed, A, (2008), *Debates in Semiotics*, Morocco, House of villagers, [In Arabic] .

Al-Dulaimi, M, (2007). *The Place in the Dramatic Text*, Jordan, Kenedi library for press [In Arabic].

Amini, B, (2016), *The Aesthetics of Dramatic Place in Algerian Plays*, "Master's Thesis", Al-Zawawi al-Fatihah, University of vahran, [In Arabic].

Al-Moghout, M, (1999), *out of Team*, Beirut, House of Mada, [In Arabic] .

Anwal, T, (Dateless), *Plays and methods of modern criticism*, Algeria, Arabic Library of al-Quds [In Arabic].

Beni-Asadi, N and Sujoodi, F. (2014), "Semantics of Place in Contemporary Iranian Theater with Emphasis on Cinderella Performances", Performing Arts and Music, vol 11, pp 23-38, [In Persian] .

Chandler, D, (2008). *The Basics of Semiotics*. Talal Wahhabah, Beirut, The monumental al-Arabi for the translation [In Arabic] .

Cooper, G, (2000), *Traditional Symbols Illustrated Culture*, Karibassian Malihe, Tehran, Farshad, [In Persian].

Emad Alnatshah, J,(2016), "Place Indication of Sejn al-sejn by Esmat Mansour", Journal of Islamic University in Humanities, vol 24, pp 69-88 ,[In Araabic].

Ferdoni, M, (Dateless), *cover and dress in the theater*, Taha Fuzi, Cairo, Egyptian Public Broadcasting Organization ,[In Arabic] .

Ghaderi, F,(2010),"Effects of Resistance in the Works of Mohamam Al-Maghut", Resistance Litrature, vol 3-4, pp 429-453, [In Persian].

Gerbran, A and Schwalier, j, (2006), *Symbol Culture*, Sudabeh Fazili, Tehran, Jeyhun, [In Persian]

Hemadah, I, (1985), *The Narrative Idiom Culture*, Cairo, Encyclopedia, [In Arabic].

Hamed Saghayan, M, And Shoairi, H and Rajabi, M, (2013), "Investigating Spatial Transformations in the Channel of the Camille Channel - Critical - Semantic Approach", Performing Arts and Music, vol 6, pp 35-46, [In Persian] .

Ja'far Suleiman Abu Bakr, D, (2016), *Visual Element of Decor on the Stage*. 'Master's Thesis', Zainab Abdullah Mohammed Saleh, Sudan University of Science and Technology, [In Arabic].

Jamil Mohammad, J, (2002), *The Concept of Light and Darkness in Dramatic Discourse*, cairo, The Egyptian General Staff, [In Arabic].

Karimi, F, (2014)," Colors and their symbolic meanings in the Works of Mohamamd Al-Maghut", Critical approaches in Arabic and Persian literature, vol 16, pp 137-159, [In Arabic].

Mesbahi Tarighi, Sh, and Mokhtari, F. (2014). "Investigating the Interaction of Aesthetic Values of Sound and Image on the Audience", Media Studies, vol 9, pp 13-22 [In Persian].

Qassim, Siza, (1985), *the Structure of Narrative*, Beirut, House of brightness for Pablication and propagation, [In Arabic].

Shoaeiri, M, (2012). "Typology of Place and its Role in the Production and Threat of Meaning", Proceedings of the Seventh Symposium on Semiotics, pp 97-117, [In Persian] .

Slelin, M, (1996), *the World of Drama*, Mohammad Shahba, Tehran, Farabi Cinema Foundation, [In Arabic] .

Sojouedi, F, (2004), *Applied Semiotics*, Tehran, A Tale, [In Persian].

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.313467.612307
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Process of Meta-Narration in the Novel *Ein Al-Fars*, by the Melody Shaghmum

Shahram Delshad*
PhD Graduate in Arabic language and literature, Bu Ali Sina University
Jafar Tahmasebi
PhD student in Arabic language and literature, Shahid Madani University of Azerbaijan

Received: November 10, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract

The breaking of the fantasy world with reality, the breaking of the boundary between writer and reader, and in general the breakdown of narrative brought about by postmodern literature, led to the formation of a special form of narrative in the postmodern novel called metanarrative. In this way, the author distances himself from the usual methods in the classic novel and creates an innovative and norm-breaking work that contradicts the well-known definitions of the novel. In this type of novel writing, the author's interaction with the narrator, character, narrative text and linguistic aspect is completely different, and all elements of the novel evoke deep social conditions and developments. What attracts attention in the meantime is the turn of Arab novelists to this method in the early years of the emergence and spread of this method in European novels. Considering the speed of modernity in the last decades of the twentieth century in Arab countries and also the compatibility of this narrative style with classical Arabic literature in which there is a living relationship between the narrator and the narrator and usually the narrator tends to hide in the story. No, this method was taken into consideration. A closer look at the history of the evolution of Arabic novelism in the last decades of the twentieth century shows the use of this method by anonymous writers whose literary position in academic and narrative research has been neglected, including the melodic melody of the Maghreb writer. In Ain al-Fars novel, this method is innovative and systematic. In this article, using the most important theoretical sources on the method of metanarrative, an attempt is made to examine the most important components of metanarrative and how it is used in this novel. The result shows that Shagham in this short novel, by creating mechanisms such as the entry of the author or narrator in the work, communication with the narrator and the fusion of reality and fantasy or storytelling, as well as the use of storytelling industries, try to create a metanarrative process. Is trained.

Keywords: Melody Shaghmum, Metanarrative, Ein al-Fars, Postmodern, Artificial Novel.

*. Corresponding author: *sdelshad@gulian.ac.ir*

فرآیند فراروایت در رمان *عین‌الفرس* از میلودی شغموم

شهرام دلشاد*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا
جعفر طهماسبی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
(از ص ۸۷ تا ۱۰۴)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

در هم شکستن مرز میان جهان واقعیت با خیال، شکستن مرز میان نویسنده و خواننده و در مجموع شکست و گسست روایی که ادبیات پست مدرن به ارمغان آورد، سبب شکل‌گیری شکل خاصی از روایت‌پردازی در رمان پسامدرن شد که به آن فراروایت می‌گویند. نویسنده در این شیوه از روش‌های رایج و مرسوم در رمان کلاسیک فاصله می‌گیرید و اثری نوآورانه و هنجارشکنانه پدید می‌آورد که با تعاریف شناخته شده رمان در تضاد است. در این نوع گرایش از رمان نویسی نحوه تعامل نویسنده با راوی، شخصیت، متن داستانی و جنبه زبانی کاملاً متفاوت است و همه عناصر رمان شرایط و تحولات عمیق اجتماعی را تداعی می‌کند. آنچه در این میان جلب توجه می‌کند روی آوردن رمان‌نویسان عربی به این شویه در سال‌های اولیه پیدایش و رواج این شیوه در رمان اروپایی است. با توجه به سرعت مدرنیته در دهه‌های پایانی قرن بیستم در کشورهای عربی و همچنین همخوانی این شیوه داستانی با ادبیات کلاسیک عربی که در آن رابطه‌ای زنده میان راوی و روایت‌شنو برقرار است و معمولاً راوی تمایل به پنهان‌کاری در داستان ندارد، این شیوه مورد توجه گرفت. با بررسی بیشتر تاریخ تطور رمان‌نویسی عربی در دهه‌های پایانی قرن بیستم شاهد استفاده این شیوه از جانب نویسندگان گمنامی هستیم که جایگاه ادبی آنها در پژوهش‌های دانشگاهی و روایت‌شناسی مغفول مانده است که از جمله آنها میلودی شغموم نویسنده اهل مغرب در رمان عین الفرس از این شیوه به گونه نوآورانه و نظام‌مند است. در این مقاله، با استفاده از مهم‌ترین منابع نظری در خصوص شیوهٔ فراروایت، تلاش می‌شود به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های فراروایت و چگونگی کاربرد آن در این رمان پرداخته شود. نتیجه نشان می‌دهد که شغموم در این رمان کوتاه، با ایجاد سازوکارهایی چون ورود نویسنده یا راوی در اثر، ارتباط با روایت‌شنو و بروز آمیختگی واقعیت و خیال یا داستان‌وارگی و همچنین استفاده از صناعات داستان‌نویسی، به خلق فرآیند فراروایت اهتمام ورزیده است.

واژه‌های کلیدی: میلودی شغموم، فراروایت، عین‌الفرس، پسامدرن، رمان تصنعی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *sdelshad@gulian.ac.ir*

۱. مقدمه

رمان، تحول‌پذیرترین گونهٔ ادبی معاصر، از بدو پیدایش تاکنون به شکل‌های مختلفی درآمده و ویژگی‌ها و شیوه‌های متعددی را به خود گرفته است. این موضوع تنها مختص رمان غربی نیست، بلکه رمان عربی نیز به‌عنوان یکی از پویاترین گونه‌های ادبی جهان عرب، از آغاز شکل‌گیری، تقلید از شیوه‌های غربی و بومی‌گرایی را به‌طور توأمان سر لوحهٔ فعالیت خویش قرار داده است. بدین‌سان ما در رمان عربی شاهد تحولات فزآینده و مهمی هستیم که در طی آن آثار داستانی متنوعی، به‌طور خلاقانه با سبک و ویژگی‌های ممتاز و جدید ظهور کرد که با شیوه‌های مدرن همگام بود؛ همچنان که از جهت محتوایی و بسیاری از تکنیک‌ها و شیوه‌های روایت‌پردازی، از آثار موجود در میراث عربی و قضایا و تحولات جامعهٔ عربی فاصله نگرفت. در این راستا، شکل داستانی فراداستان یا فراروایت که با بهره گیری از دستاوردهای جدید رمان غربی و نگاهی به میراث داستانی کلاسیک عربی، در ادبیات عربی با عناوینی چون «میتاقص»، «میتاروائی»، «المیتاالسرد» و ... نامیده می‌شود، همگام با پیدایش در جهان غرب، مورد استفادهٔ نویسندگان عرب قرار گرفت؛ زیرا این شیوه همراه با شیوه‌های دیگر، نظیر روایت چندصدایی، کولاژگونه و غیره سرآغاز جنبش رمان پسامدرن بود که در جهان عربی نیز همچون غرب با سرعت بسیار به کار گرفته شد؛ همچنان که با توجه به سنخیتی که این شیوه با سبک‌های داستان‌پردازی در ادبیات کهن مشرق داشت، و با عنایت به اینکه شیوه‌های رمان کلاسیک و رئالیسم دیگر پاسخگو نیاز مخاطبان و خالقان اثر نبود، این شیوه به‌شدت در بسیاری از آثار به کار گرفته شد.

اهمیت موضوعی این مقاله، از ضرروت بررسی جدیدترین دستاوردهای روایی و چگونگی شکل آن ناشی می‌شود که برای شناخت بهتر و کارآمد رمان‌نویسان عربی و آثار داستانی آنها مؤثر است و می‌تواند نشانگر تحولات رمان عربی از دو دههٔ پایانی قرن بیستم تاکنون باشد. در میان نویسندگان عرب؛ نویسندگان مغرب، الجزایر و تونس با توجه به پیشرفت نقد روایت‌شناسی در آن، در به‌کارگیری شیوه‌های مدرن، همواره پیش‌قدم بوده‌اند و ازاین‌رو، بسیاری از سبک‌های روایی جدید غربی ابتدا از این کشورها سر برآورد؛ بنابراین، بررسی جزبه‌جز این شیوه‌ها، در رمان‌هایی که همگام با نظریه‌ها و تئوری‌های رمان پسامدرن ارائه می‌شود، از ضروریات بحث روایت‌شناسی مدرن است که سهم رمان عربی و به‌تفکیک سهم نویسندگان کشورهای مختلف را در چنین حرکتی ارزیابی می‌کند. نویسندگان برای پیشبرد نظریات روایی به نگارش آثاری در آن چارچوب تعریف‌شده پرداختند. رمان فراداستان که شورشی بود علیه شیوه‌های روایی گذشته، درصدد طرد حقیقت‌نمایی پوشالی و دروغین رمان رئالیسم بود؛ و سعی بر آن بود تا مخاطب را در فضایی جدید و برساخته، اما نشئت‌گرفته از واقعیت قرار دهد. در این سبک، نویسنده دیوار حقیقت دروغین را می‌شکند و سعی دارد با خواننده آن‌گونه که در جهان بیرون در تعامل است، ارتباط برقرار

کند؛ همچنان‌که از جهت شکلی، با توجه به رویکردهای سیاسی و اجتماعی عصر، ویژگی‌های ساختاری جدیدی چون شالوده‌شکنی و هنجارگریزی و استفاده از روش‌های خیال‌آمیز و فانتزی، مورد توجه قرار گرفت. پاره‌ای از نویسندگان عربی همچون محمد برادهٔ، یوسف القعید، أحمد المدینی و دیگران از این شیوهٔ مهم بهره گرفته‌اند که در این میان، **میلودی شغموم** با رمان عین‌الفرس از پیشتازان این سبک داستانی است. در این مقاله سعی بر آن است تا مهم‌ترین سازوکارهای سبک فراروایت و زیباشناسی و کارکردهای آن در این رمان بررسی شود تا سرانجام پاسخی برای پرسش‌های زیر یافت شود:

رمان عین‌الفرس از چه سازوکارهای فراروایتی بهره گرفته است؟

نویسنده به چه منظوری از این سازوکارها استفاده کرده است؟

در چند سال اخیر پژوهش‌های مختلفی دربارهٔ فراداستان انجام شده که در این میان، سهم رمان‌های عربی، به‌رغم پیشتازی در به کارگیری این سبک جدید، بسیار ناچیز است و بیشتر، رمان‌های فارسی از این نظر بررسی شده‌اند؛. از جمله مقالاتی که می‌توان در این زمینه به آنها اشاره کرد، مقالهٔ «کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه مرثیه برای ژاله و قاتلش، نوشتهٔ ابوتراب خسروی» (۱۳۹۵) از محمدجواد شکریان و همکاران است؛ این مقاله داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» را از مجموعه داستان دیوان سومنات، نوشتهٔ ابوتراب خسروی، بررسی و مؤلفه‌های فراداستانی نظیر برهم‌آمیختگی امر واقع و امر تخیلی، ورود نویسنده به داستان و آشکارساختن سنت‌ها و عرف‌های رایج ادبی را در این اثر واکاوی کرده است. همچنین مقالهٔ «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو» (۱۳۹۵) از هاجر فیضی و همکاران، بررسی تطبیقی به‌کارگیری عنصر فراداستان در دو رمان کولی کنار آتش و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری انجام شده است. این مقاله شاخصه‌های فراروایتی نظیر اقدام آگاهانهٔ نویسنده برای توجه خواننده، افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی را بررسی کرده است. در واقع نویسندگان هر دو اثر کوشیده‌اند، تا این حقیقت را به خواننده القا کنند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت.

اما دربارهٔ نقد رمان‌های عربی، می‌توان به مقالهٔ «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان الفراشهٔ الزّرقاء اثر ربیع جابر» (۱۳۹۹) به قلم مهین حاجی‌زاده و شادی ابراهیمی اشاره کرد. این پژوهش نشان داده است که ربیع جابر با شگردهایی چون اشارهٔ صریح راوی به داستان‌نویسی، مخاطب قرار دادن مخاطب، توصیف، حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان، ادغام خیال و واقعیت و دادن اطّلاعات دربارهٔ کتاب و نویسندهٔ آن، توانسته‌است غیرواقعی بودن رمان خود را به خوانندگان القاکند و به‌خوبی از عهدهٔ خلق یک فراداستان برآید. همچنین در همین زمینه

می‌توان به مقالهٔ «تمظهرات التشظي فی روایة أحیاء فی البحر المیت لمؤنس الرزاز» (۱۴۴۱)، از سیده زهرا بهشتی و همکاران اشاره کرد که در آن یکی از تکنیک‌های فراروایتی، یعنی پراکنده‌گویی در داستان مذکور بررسی شده است. در این مقاله به ویژگی‌هایی چون درهم‌رفتگی فضاهای داستانی و طرح‌های روایی، ساختار پراکنده و نامنجسم زمان و مکان و شخصیت و پی‌رنگ پرداخته‌اند. همچنین مقاله‌ای دیگر ، از همین نویسندگان با عنوان «تجلیات السرد البولیفوني فی روایة *اعترافات کاتم الصوت* لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة» (۱۳۹۷)، که نگارندگان در پاره‌ای از موارد به تداخل صداها و در هم تنیدگی‌ها که مؤید تکنیک فراروایتی است، پرداخته‌اند.

همچنین در میان پژوهش‌های انجام‌شده در کشورهای عربی، می‌توان به کتاب، *المیتاقص فی الروایة العربیة، مرایا السرد النرجس* (۲۰۱۱) اشاره کرد که در آن نویسنده این شگرد را از آغاز پیدایش شعر عربی تا دورهٔ معاصر مطالعه کرده است. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان *المیتاقص فی الروایة العربیة والجزائریة" ، روایة سمیر قسیمی تصریح بضیا ع أنموذجاً* (۲۰۱۸) به قلم سهام شابو. نویسنده در این تحقیق با بررسی کلی فراداستان به نقد و بررسی دقیق رمان سمیر قسیمی به‌عنوان نمونه پرداخته است. اما مقالهٔ حاضر با بررسی بارزترین مؤلفه‌های فراروایت در رمان عین‌الفرس میلودی شغموم، از نویسندگان گمنام، اما پیشتاز در کاربرد تکنیک‌های جدید، پژوهشی جدید است.

۲. فراروایت چیست؟

فراروایت، یکی از شیوه‌های داستان‌پردازی در عصر جدید، به‌ویژه از دو دههٔ پایانی قرن بیستم است که به مانند بسیاری از شیوه‌های داستان‌نویسی ابتدا در غرب مورد توجه گرفت و سپس نویسندگان دیگر کشورها آن را به کار گرفتند. این شیوه در قالب یک جریان ادبی بزرگ‌تر به نام پست‌مدرن قابل تحلیل است که نظر به اهتمام نویسندگان به ایجاد سبک‌های داستانی جدید با توجه به شرایط عصر به کار گرفته شد. جریان‌هایی چون آشوب و دوگانگی، مرکزیت‌زدایی، ناپایبندی به نظم و قانونی مشخص، عصیان و تفرقه (صالح، ۲۰۰۱: ۲۷۵ و بهشتی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۲)، از میان رفتن فاصله‌ها و مرزها با گسترش انواع جدید تکنولوژی همچون اینترنت، در شکل‌گیری چنین فرم‌هایی تأثیر گذاشت؛ بدین‌سان، شکل فراروایت از درون جامعه و تحولات اجتماعی و سیاسی پایان قرن بیستم و پس از آن پدید آمد.

مهم‌ترین ویژگی و مؤلفه‌ای که در این شیوه مورد توجه قرار می‌گیرد، این است که نویسنده زمانی که داستانی خیال‌انگیز و هنری می‌آفریند، کوشش می‌کند در حین آن، ملاحظات و

دیگاه‌های نقدی و توضیحی خود را دربارهٔ فرآیند داستان‌نویسی ارائه دهد که این عملکرد به‌نوعی مرز میان واقعیت و خیال و همچنین مرز میان روایت‌گری و نقد را فرومی‌ریزد (یقطین، ۲۰۱۰: ۱۷۳).

بر اساس همین رویکرد، فراداستان به‌شکلی ناخودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ میان داستان و واقعیت مطرح کند (وو، ۱۳۹۰: ۸). نویسنده در این شیوه، برعکس رئالیست‌ها که می‌خواستند از طریق داستان و خلق سازوکارهای مختلف، داستان را عین واقعیت قلمداد کنند، به‌صراحت اعلام می‌کند که اثر وی چیزی جز کاربرد ساختار و صناعات داستان‌نویسی نیست و تنها تصویری از واقعیت بیرونی است. در واقع نویسنده در فراداستان از یک‌سو دنیایی شبیه واقعیت می‌سازد و از سوی دیگر غیر واقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند (← پاینده، ۱۳۸۱: ۵۷-۸۲)؛ بدین‌سان، فراروایت، نوعی از متون داستانی است که نویسنده آشکارا از داستان به‌عنوان صنعت ادبی سخن گفته و آن را ساخته و پرداختهٔ ادیب می‌داند؛ تا میان واقعیت و خیال ارتباط برقرار کند. در واقع فراروایت، بازتاب دیدگاه‌های نقدی و داستان‌نویسی نویسنده است که در داستان در نقش ناقد ظاهر می‌شود و متن فراروایتی، یک متن نقدی در قالب و ساختار داستانی است (حمد، ۲۰۱۱: ۹). این شیوه به‌عنوان سبکی نو و متفاوت در داستان‌نویسی در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته است.

۳. شکل‌گیری فرآیند فراروایت

در این بخش از مقاله در چهار محور مهم، به بررسی و تحلیل مهم‌ترین شاخصه‌های فراروایت در رمان عین‌الفرس میلودی شغموم،[۱] پرداخته می‌شود.

۳ـ ۱. ورود نویسنده به متن

از مهم‌ترین سازوکارهای فرآیند فراروایت در رمان پسامدرن ورود آشکار نویسنده در متن داستانی است، که از آن با عنوان تکنیک اتصال کوتاه یاد می‌شود. در این سبک داستانی نویسنده به شیوه‌های گوناگون به متن ورود می‌کند و به‌صراحت در روایت‌گری و شیوه‌های بازگویی داستان، آشنایی‌زدایی صورت می‌دهد و بدعت‌گذاری می‌کند. راوی در این‌گونه داستان‌ها، دربارهٔ شخصیت‌ها و رویدادها هم اظهار نظر می‌کند، در این مورد از اصطلاح «راوی» بیش از حد فضول استفاده می‌کند (پاینده، ۱۳۹۴الف: ۵۷). در همین راستا دیوید لاج (David Lodge) معتقد است که «این یک نوع آشکارسازی تمهید از روش‌هایی است که نویسنده برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده می‌کند» (۱۳۹۴: ۱۶۷). راوی با این ترفند، هدف اصلی خود را که همان القا داستان‌وارگی و امتزاج میان واقعیت و خیال است، به ظهور می‌رساند. نویسنده سعی می‌کند داستان‌بودن داستان را به خواننده مدام متذکر شود و وی از از حقیقت‌نمایی دور کند.

میلودی شغموم، در اثر فرروایتیِ نوآوارنهٔ خود، به‌عنوان نویسنده، مکرراً وارد اثر می‌شود و به ایفای نقش در متن داستانی به طرق مختلف می‌پردازد. او به جای اینکه، به مانند روش‌های سنتی، یک راوی تصنعی برای روایت ماجراهای مورد نظر تعیین کند، خود آشکارا وارد داستان شده، وظیفهٔ داستان‌گویی را بر عهده می‌گیرد. او چسان با راوی در هم می‌آمیزد که حدفاصلی میان نویسنده و راوی در داستان وجود ندارد. چنین روشی هرچند یادآور پاره‌ای از تألیفات داستانی کلاسیک است که پدیدآورندگان تمهیدی مبتنی بر شرح ساختار و محتوای اثر ذکر می‌کردند، اما در قالب سازوکارها و قالب جدید و معاصر، یعنی رمان، آمیخته با متن اصلی ارائه شده است. شغموم فصل اولِ رمان خود را با ترکیب اضافی «رأس الحکایة» عنوان‌بندی کرده است و به‌طور آشکاری فضا را برای ورود خود به داستان فراهم می‌کند. بند آغازین این فصل، که به‌نوعی بند آغازین کل رمان است، بدین‌گونه آمده است: «الوقائع الغريبة التى سأرويها لكم في هذه الحكاية، وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة، وقائع حدثت سنة ۲۰۱۸ بإحدي الإمارات الكئيبة»[۲] (شغموم، ۱۹۸۸: ۵).

«رأس الحکایة» به معنای آغاز حکایت است و چنین عنوان‌بندی‌هایی بیشتر مختص کتاب‌های نظری است تا نوشته‌های روایی و داستانی. گویی شغموم ناقدی است که بر اثر نویسنده‌ای دیگر مقدمه می‌نگارد یا محقق و مصححی است که تمهیدی قبل از شروع اثر می‌نشاند. نویسنده در این بند آغازین رمان، با ضمیر متکلم وحده به‌طور روشن و شفاف وارد داستان شده است. شفافیت ورود نویسنده بدین معناست که نویسنده از صیغهٔ روایت استفاده می‌کند و تنها به ضمیر متکلم بسنده نمی‌کند که شاید کارکرد تکنیک ضمیر متکلم را که یکی از زمینه‌های ورود راوی است، تداعی کند. «نویسنده آشکارا فرآیند روایت و موضوع روایت را بازگو می‌کند و نقش خود را به‌عنوان نویسنده آشکار می‌سازد» (یقین، ۲۰۱۰: ۲۰۰). ناگفته نماند که نویسنده چنین شگردی را در قالبی فانتزی و سحرآمیز بیان می‌کند و همان‌طور که دیده می‌شود هم رویدادها را با صفت العجیبهٔ وصف می‌کند همچنان که با ذکر سالی که یک قرن بعد از انتشار رمان است بر شگفتی حوادث روایت شده در اثر می افزاید. شغموم با ورود خود به داستان، فرآیند شکل‌گیری آن را شرح می‌دهد و با بازنمایی حضور خویش در متن داستانی به‌طور مکرر، سعی در اثبات و تحکیم جایگاه خود در متن داستانی دارد، آنجا که می‌گوید:

> والله ما ادعيت شيئاً من هذا، وإنما قصدى أن الحكى يحتاج إلى قوة لم أعد أملكها كاملة، وأما الحكايات فلسنا صانعيها إذا لا أحد يعلم من يصنع الحكاية حقاً، ولكننا نجعلها فى الحال وكأنها لم تحك من قبل أو كأنها تحكى فى زمن لايتبدل بحيث تبدو وكأنها لأول مرة تبدو وكأنا خالقوها[۳] (شغموم، ۱۹۸۸: ۷).

در این بند مشخص است که نویسنده نه‌تنها حضور خود را اعلام می‌کند، بلکه از آن دفاع می‌کند و آثاری که نویسنده در آن حضور ندارد، به چالش می‌کشد. اصولاً بسامد زیاد ضمیر «أنا» و متعلقات آن در رمان عین‌الفرس، نشان از حضور پر نقش و ثابت نویسنده در جریان رمان دارد. وی هیچ‌وقت از صحنهٔ رمان کنار نمی‌رود و این‌گونه نیست که حضور وی را فقط مختص به بخش تمهید یا بخش پایانی که زمان جمع‌بندی حوادث است، بدانیم، بلکه شاهد حضور پرنگ نویسنده در جای‌جای رمان با استفاده از ضمیر أنا هستیم؛ برای مثال، در این نمونه که از بخش میانهٔ داستان اقتباس شده است، بسامد زیادضمیر متکلم وحده و متعلقات آن دیده می‌شود:

> وعلى كل حال، فهذا هو انطباعي الأول عن تلك المدينة، لقد أخرجني بعض الصيادين من الكيس، ولما رأوا حالي رقوا لي ونصحوني بأن أبحث لي عن مكان، في الدور المهجور أو مخازن السمک أو المغاور، أستقر فيه إلى أن تفرج، تركتُهم ورحتُ أقطع الشاطئ طولاً وعرضا مرات عديدة محاولاً أن أملاء نفسي بهذا الفضاء الجديد[۴] (شغموم، ۱۹۸۸: ۴۶).

بنابراین، همان‌طور که دیده می‌شود، نویسنده حضوری پررنگ در داستان ایفا می‌کند و این تعدد و بسامد زیاد، گرچه ناشی از ضمیر متکلم وحده و زاویهٔ دید داستان است، اما با توجه به اعتراف نویسنده به حضور خود در متن، در مقدمه چنین ضمایری را صرفاً نمی‌توان به‌عنوان عنصر زاویهٔ دید تحلیل کرد، بلکه در راستای تکمیل و تشدید حضور نویسنده در متن قابل تفسیر است و به‌نوعی در پی پاردوکس‌ها و عناصر متضاد و دوگانه مورد توجه قرار می‌گیرد؛ برای مثال در این نمونه، تناقض میان کنش روایت‌گری در داستان که یک صبغهٔ فروایتی است دیده می‌شود:

> هی كذلک، يا مولای، ولكن ما سأحكيه قد يكون وقع، وإن كنت لاأعلم متى و لاأين، وإلا فإنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لاأعلم متى و لاأين[۵] (همان: ۱۱).

در این نمونه بر طبق ساختار فراروایتی، راوی درونه‌ای برای روایت‌شنوی فرضی حکایتی می‌خواهد نقل کند که هم رخ داده است و هم رخ نداده است و آشکارا پاردوکس میان وقوع حادثه با عدم وقوع حادثه در گفتار راوی دیده می‌شود. چنین گفتاری بر سبیل طنز و انتقاد از شرایط جامعه، آمادگی آن را برای بروز حوادث ناگهانی آماده می‌کند؛ شرایطی که پیش‌بینی راوی را ممکن ساخته است. نویسنده در همه‌حال، با هدف خلط واقعیت و خیال و برهم‌زدن نظم ساختگی رمان‌نویسی و تلاش برای القا روایتی متفاوت از سبک یکنواخت و ملال‌آور روایت‌های گذشته، مدام سعی دارد تصور و احتمالات خواننده را که درصدد تشکیل تصویر ذهنی منسجم و عادی از جهان روایت است را فرو بریزد. مسلماً شغموم از این سازوکار، یعنی ورود نویسنده به متن، کارکرد جامعه‌شناختی مهمی را در نظر دارد؛ و آن، پرهیز از یکنواخت‌گویی و نظم داستانی است که نشانگر تحیر و عدم وجود نظم در جامعه است. برهم‌ریختن نظم و پارادوکس‌گویی، مسیری برای بازنمایی جهان سراسر تناقض و نابسامان جهان مدرن، به‌ویژه جهان مدرن عربی مغربی نویسنده است که میان سنت و مدرنیته متحیر است؛ یعنی نه توانایی ورود به جهان مدرنیته و نه ماندن در

پوستهٔ سنت را صلاح می‌داند؛ بنابراین، شغموم با شیوهٔ فراروایت، علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی، چنین دلالت اجتماعی را القاءمی‌کند.

۳ـ۲. ارتباط با روایت‌شنو

از ویژگی‌های دیگر فراروایت که زمینه را برای ساختارشکنی داستان و ایجاد روایتی هنجارشکنانه ایجاد می‌کند، ارتباط راوی با روایت‌شنو یا خواننده و مخاطب به‌طور مستقیم است. در واقع ارتباط با گیرندهٔ پیام داستانی که توسط راوی یا همان فرستنده صورت می‌گیرد، به منظور خلط میان واقعیت و خیال و ایجاد پیوند میان جهان داستانی و جهان واقعی به کار گرفته می‌شود و نظم ساختگی داستان را در هم می‌ریزد و مناسبات جدیدی برای شکل‌گیری داستان با بهره‌گیری از هر دو جهان می‌آفریند. ناقدان روایت از جمله «پتریشیا وو» (Petrishia Wu) برای فراداستان‌های پسامدرن این ویژگی را ذکر کرده‌اند و فرآیند روایت در این رویکردِ رمان‌نویسی را با درنظرگرفتن عنصر خواننده عملی می‌سازند. در واقع «اعطای نقش به خواننده مد نظر است؛ تا حدی که خواننده در آفرینش معنای داستان، فعالانه مشارکت دارد» (پاینده، ۱۳۹۴الف: ۷۶)؛ به عبارتی دیگر «در فراداستان نویسنده پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که در حال خواندن داستان است و برای این کار از شگردهای مختلفی بهره می‌گیرد» (پیروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷۷). هدف نویسنده از این کارکرد، به مانند مؤلفهٔ نخست، گریز به سبک ضد رمان است که عناصر فراروایت مهم‌ترین ابزار برای ایجاد چنین سبکی است. با استفاده از ارتباط با روایت‌شنو، نویسنده از شکل سنتی نقالی که در آن پشت صحنه تمامی رویدادها را مدیریت می‌کرد، خارج می‌شود و آشکارا در فضای متن به همراه خواننده، در تولید متن مشارکت می‌کند.

شغموم رمان خود را در ارتباط با خواننده شکل داده است. یک رابطهٔ دوگانهٔ مداوم میان خواننده و نویسنده برقرار است که نویسنده اساس شکل‌گیری رمان عین‌الفرس را چه بر اساس ارتباط درونی و چه بیرونی بر پایهٔ همین ارتباط قرار داده است؛ زیرا اصل رمان از روایت یک راوی (نویسنده) به روایت‌شنوی مشخصی (امیر امارت عین‌الفرس) شکل گرفته است؛ مانند سبکی که در آثار کلاسیک همچون هزارویک شب داریم و در آن شهرزاد (راوی) برای شهریار (روایت‌شنو) قصه‌های دلکش و شیرینی نقل می‌کند؛ اما نویسنده فراتر از این ارتباط درونی، به ارتباط بیرونی میان رمان و خوانندگان حقیقی نیز توجه کرده است که شکل فراروایت از این فرآیند دومی نشئت می‌گیرد؛ هرچند فرآیند اولی در ایجاد فرآیند دوم، به‌عنوان عاملی مهم، بی‌تأثیر نیست. شغموم در مراحل مختلف فرآیند رمان، خواننده را از شروع روایت تا پایان روایت در جریان داستان می‌گذارد و مدام وی را فرامی‌خواند و در تولید متن به کار می‌گیرد؛ برای مثال، در آغاز روایت می‌گوید: «الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية ...»[۶] (۱۹۸۸: ۵). تا میانهٔ روایت که این

ارتباط به‌طور زنجیری و نظام‌مند تکرار می‌شود، آنجا که می‌گوید: «أتريدون حكاية أخرى!؟ إني على استعداد تام ولو أن الوقت نهار...»[۷] (همان: ۳۶).

در اینجا نویسنده با صیغه‌های مشخص و به‌طور مستقیم خواننده را خطاب می‌کند و وی را در فرآیند روایت قرار می‌دهد. ضمیر مخاطب «کم» به سوی خوانندگانی است که رمان را در دست گرفته، شروع به خواندن آن می‌کنند و نویسنده با فراخواندن آنها به شرح فرآیند روایت، موضوع، کیفت داستان و غیره می‌پردازد. گاهی نویسنده مخاطب را به‌طور غیرمستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد؛ برای مثال، در فصل پایان رمان می‌گوید:

> إذا أمهلني العمر قليلاً، و لم يطلني أى قرار أميري، فإني سأروي للناس نفس الحكاية، عندما تصبح كل قرية، بعد المدن، إمارة، إن لم يروا بعد أن كل التجمعات السكانية فى طريقها إلى أن تصير امارة، وأو كل فرد في طريقة إلى أن يصبح أميراً[۸] (همان: ۸۸).

از این‌رو همان‌طور که مشهود است، نویسنده مردم را که همانا خوانندگان‌اند، تلویحاً به‌عنوان مخاطب حکایتی که می‌خواهد نقل کند، قرار داده است؛ حکایتی که نقل شده است و نویسنده آرزو می‌کند که اگر فرصتی باشد، آن را به گونه‌ای دیگر برای مردم روایت کند. در هر حال، آنچه نمی‌توان نادیده گرفت، حضور روایت‌شنو و ارتباط تنگاتنگ میان راوی و مردم و خوانندگان داستان است؛ مقوله‌ای که شغموم در چندین موضع از رمان بدان توجه کرده است.

اما همان‌طور که اشاره کردیم، در رمان عین‌الفرس یک گونه روایت‌شنوی دیگری در سطح متن، به شکل درونی که از ارتباط میان راوی و روایت‌شنو نشئت می‌گیرد، پدید آمده است. چنین شگردی که نویسنده در آن روایت‌شنوی درونی خود را آشکارا مشخص کرده است، پدیده‌ای کمیاب در رمان‌نویسی است و آن نقل حکایت از جانب نقال درونی داستان برای امیر خیالی امارت عین‌الفرس است: «قلتُ حاشى يا مولاي، ساحكي لكم حكاية جديدة تماما»[۹] (همان: ۹).

نویسنده از این ساختار سنتی، برای ورود به ساختاری فراتر از آن، یعنی ارتباط با خوانندهٔ بیرونی، بهره گرفته است. با چنین فرآیندی، خواننده به‌آسانی می‌تواند جایگاه خود را تثبیت کند. وی می‌تواند خود را روایت‌شنوی بیرونی فرض کند و یا خود را در جایگاه روایت‌شنوی درونی داستان بگذارد. با توجه به پیوندی که خواننده در نمونهٔ قبلی، میان امیر امارت عین‌الفرس با مردم عادی قرار داد، خواننده می‌تواند چنین رویایی را در ذهن بپروراند و اندکی با همسان‌پنداری خود با روایت‌شنوی مرفه، ثروتمند و آسوده‌خاطر رمان، که گویی انعکاسی است از امیران حاشیهٔ خلیج فارس، با ثروتی که از ذخایر دریایی و زمینی دوخته‌اند، از رنج و آزردگی خود بکاهد؛ به عبارتی دیگر، در ورای چنین ارتباطی، نویسنده سعی در آگاه‌سازی خواننده از حوادث جامعه دارد که آگاهی و بصیرت او را می‌طلبد. امیرانی که با استفاده از ثروت مردم، برای خود جهانی مرفه و به دور از دموکراسی ساخته‌اند و در امارت‌های خود مشغول خوش‌گذارنی‌اند. شغموم با تذکر مدام به خوانندگان به آنها یادآوری می‌کند که بایسته است این گونه حوادث را در نظر بگیرید و علیه فساد

موجود در جوامع عربی برخیزید؛ آن‌چنان که می‌توان نتیجهٔ آن را در بهار عربی و خیزش مردم علیه ستم سلاطینی دید که از دارایی مردم برای خود ثروت افسانه‌ای دوخته‌اند؛ موضوعی که قبل از خیزش به طرز استعاری در امارت عین‌الفرس نویسنده دیده می‌شود.

۳ـ۳. ادغام روایت با نقد

یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم در سبک فراروایت، گزارش‌هایی مبتنی بر فرآیند داستان‌پردازی توسط نویسنده است. نویسنده در این سبک تلاش می‌کند تا ویژگی‌های محتوایی، ساختاری و شگردهای داستان‌پردازی را بیان کند و به‌نوعی علاوه بر نگارش داستان به نقد آن نیز بپردازد. وی با این کار، کار ناقدان را نیز راحت می‌کند و آنها را برای فهم حقیقت داستان در تناقض‌گویی قرار نمی‌دهد. اصولاً «یکی از ویژگی‌های برجستهٔ فراداستان این است که راوی دربارهٔ خود داستان و صناعات ادبی و داستانی به‌کاررفته در آن اظهار نظر می‌کند؛ البته این از جمله شگردهای داستانی است که مثلاً در رمان قرن هجدهم (تریسترام شندی) نیز به چشم خورده است؛ اما فراداستان‌نگاران آگاهی خود را نسبت به ماهیت داستان مستمراً و به‌نحوی برجسته به نمایش می‌گذارند» (پژمان، ۱۳۹۷: ۸۴). این مؤلفه خارج از چارچوب فراروایت نیست و به‌عنوان ابزاری جهت ایجاد فضای واقع‌بینانه به کار می‌رود.

شغموم در رمان عین‌الفرس، در مواضع مختلفی با استفاده از نشانه‌هایی خواننده را از فرآیند داستان‌نویسی و چگونگی قصه و ویژگی‌های آن آگاه می‌کند. وی هم دربارهٔ رمان به‌طور کلی سخن می‌گوید، وهم اینکه اختصاصاً دربارهٔ رمان خویش و موضوع و رویدادهایی که بدان پرداخته است، باب سخن می‌گشاید. شغموم مدام سعی می‌کند خواننده را با ویژگی‌های داستان خود آگاه کند و جنس رویدادها و کیفیت آن را روشن سازد؛ برای مثال، در صفحات اولیهٔ رمان که نقش مهمی در چارچوب‌دهی به اثر ایفا می‌کند، دربارهٔ حکایت خویش بعد از مقدمه‌ای خیالی، چنین بیان می‌دارد: «قل له إن الحکایة لیست الخرافة، لایمکن للمرء أن یتسلی بالحکایة، کما لایمکن أن یتسلی بالتاریخ، إنی تعبتُ من المساهمة فی نشر الخرافة مادام لاأحد یفهم لأی شیء تصلح الحکایة»[۱۰] (همان: ۸).

همان‌گونه که دیده می‌شود، نویسنده در این موضوع به جانب‌داری از حکایت به‌طور کلی و حکایت روایت‌شدهٔ خویش که نشانه‌های افسانه‌ای دارد، می‌پردازد؛ اینکه حکایت خرافه یا افسانه نیست؛ تصوری که برای عموم خوانندگان وجود دارد و نویسنده سعی دارد این تصور را به چالش بکشد. به همین منظور نویسنده کارکرد تسلابخش‌نبودنِ حکایت را متذکر می‌شود که در این موضوع با تاریخ مشترک است. شغموم می‌خواهد اثبات کند که حکایت و رمان بی‌فایده نیست؛ زیرا قابلیت تسلابخشی دارد و انسان را به تأمل و تفکر وامی‌دارد. وی با این ترفند، از رمان رفع اتهام می‌کند و به‌نوعی ویژگی رمان خود را هم به خواننده القا می‌کند؛ از این‌رو شغموم اعتقاد دارد

که چنین قصه‌هایی دروغ پنداشته نشود؛ زیرا گرچه عین این داستان با مختصات زمانی و جغرافیایی صحت ندارد، اما مانند آن به‌وفور در عالم رخ داده است؛ آنجا که می‌گوید: «فلاشکّ أن مثل هذه الحکایة، أی نفس الحکایة، تقع فی کل إمارة وتحتاج فقط إلی من یعید حکایتها»[۱۱] (همان: ۸۷).

در واقع نویسنده آغاز و پایان قصهٔ خود را با چنین شگردی به هم می‌دوزد و گمان دروغ‌پنداشتن قصهٔ روایت‌شده را از خود دور می‌کند. چنین موضوعی موجب تناقض در فرآیند داستان‌پردازی می‌شود؛ چیزی که نویسندهٔ فراروایت، چندان هم بدش نمی‌آید که خوانندگان به چنین گمانی بیفتند؛ زیرا از یک جهت داستان‌وارگی رمان را اثبات می‌کند و بر طبل خیالی‌بودن داستان می‌کوبد و از یک جهت، سعی دارد حقیقت ماجرا را اثبات کند؛ همچنان‌که هیچ‌گاه مرز میان واقعیت و خیال را دقیق معین نمی‌کند.

شغموم بیشتر سعی دارد ویژگی‌هایی را توجیه و مستدل کند که در رمان به کار می‌برد و معمولاً مانند نمونهٔ قبل، دیدگاه‌هایی را که دربارهٔ قصهٔ او وجود دارد، نقد می‌کند و به چالش می‌کشد؛ برای مثال، در این نمونه به انکار رویکرد فلسفی در رمان خویش می‌پردازد؛ آنجا که می‌گوید: «بعض الناس یتصورون أنی أتفلسف الآن... الآن..... أبداً، إني ما زلتُ أحکي، وإذا کانوا عاجزین عن إدراک الحکایة فی شمولها فهذا لیس ذنبي»[۱۲] (همان: ۵۴).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، نویسنده در این بند، به نقد دیدگاه‌هایی می‌پردازد که دربارهٔ قصه انجام شده است و مسلماً سبک فراروایتی که در پی فروریختن دیوار قصه‌گویی با جهان بیرون نویسنده صورت می‌گیرد، چنین امکانی را برای نویسنده فراهم کرده تا به و طرح و نقد دیدگاه‌ها و در همان حال به توصیف ویژگی‌های داستانی خویش بپردازد. در این نمونه، نویسنده علاوه بر آنکه تفلسف را از آثار خود نفی می‌کند، پیروی از قانون حکایت‌گویی را به اثبات می‌رساند.

آنچه دربارهٔ شغموم قابل اثبات است، این است که نویسنده معمولاً مستقیم یا غیر مستقیم به توجیه و تمجید قصهٔ خود می‌پردازد؛ البته از نویسندهٔ فراروایت غیر از این انتظار نمی‌رود. وی سعی می‌کند از ویژگی‌های نیک اثر یاد کند؛ همان مؤلفه‌هایی که اثر او را متمایز و شایستهٔ مطالعه می‌کند؛ برای نمونه، او دربارهٔ نوبودن قصهٔ خود چنین نظر می‌دهد: «حاشی یا مولاي، سأحکي لکم حکایة جدیدة تماما»[۱۳] (همان: ۹). یا آنجا که دربارهٔ ویژگی‌های فنی داستان سخن می‌گوید: «حفظ الله مولانا الأمیر وفتح له أوسع أبواب الجنان. لکل حکایة باب، یا مولاي، والمقدمات درجات العتبة»[۱۴] (همان: ۱۲).

در چنین حالاتی که نمونه‌های آن در رمان عین‌الفرس زیاد است، نویسنده خود را نویسنده‌ای طراز اول می‌داند و دربارهٔ ویژگی‌های مهم و برجستهٔ داستان خویش سخن می‌گوید. با چنین

طرحی نویسنده مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و شگردهای داستانی را ذکر می‌کند که خواننده با مطالعهٔ رمان، علاوه بر اینکه از رویداد داستان آگاه می‌شود، به ماهیت و ویژگی‌های روایت مورد بحث نیز اشراف پیدا می‌کند. در مجموع با توجه به این مؤلفه، همراهی نقد با روایت‌پردازی مورد توجه قرار گرفته است.

۳-۴. ادغام واقعیت با خیال

چهارمین مؤلفهٔ مهم سبک فراروایت، آمیختگی واقعیت با خیال است. در چنین سبکی نه مشخص است که حادثه‌ای واقعی روایت می‌شود؛ آن‌گونه که در رمان‌های تاریخی شاهد آن هستیم، نه با حادثهٔ خیالی صرف مواجه هستیم؛ بلکه نویسنده هر دو را در هم می‌آمیزد و از امتزاج میان آنها رمان فراداستان شکل می‌گیرد. هاچن معتقد است فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جدا کنند. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۶۹). اصولاً آمیختگی میان خیال و واقعیت، گرچه یک موضوع در تمامی رمان‌هاست، اما در رمان فراروایتی شگردی است که نویسنده تعمداً و آشکارا آن را به کار می‌گیرد.

شغموم در رمان بدیع عین‌الفرس، آشکارا مرز میان واقعیت و خیال، راست و دورغ را از بین می‌برد. وی قصد ندارد خواننده، رمان او را واقعی فرض کند؛ همچنان که قصد ندارد رمان او، اثری صرفاً تخیلی قلمداد شود. با این هدف خواننده را سرگردان میان حوادثی رها می‌کند که پاره‌ای از آنها بوی واقعیت می‌دهد وپاره‌ای دیگر سراسر خیال است. علاوه بر روایت چنین رویدادهایی، شغموم مدام تلاش می‌کند تا در کلام و عبارت یا در متن روایت چنین تردیدی را در خواننده زنده کند و او را مدام در بین دو راهی واقعیت و خیال گرفتار کند؛ زیرا اصل و هدف رمان در این آمیختگی نفهته است؛ برای مثال، در این سطر از ایجاد شرایط و غوغایی سخن می‌گوید که میان واقعیت و حکایت/خیال خلط ایجاد می‌کند: «ألا يتفضل مولای فيحصر مدى عين‌الفرس، في هذا المجلس العامر، الغوغاء قد تسيء الفهم تخلط بين الحكاية والواقع؟!»[۱۵] (شغموم، ۱۹۸۸: ۱۱).

در حقیقت غوغایی که از تجسم اوضاع قصر امیر ولایت عین‌الفرس و پیرو آن در جوامع عربی رخ داده است، شبیه همان غوغا و آشفتگی است که در متن رمان رخ داده است؛ از این‌رو، همان‌طور که شخصیت داستانی نمی‌داند آنچه مقابل چشمان او می‌گذرد واقعیت است یا خیال، خوانندهٔ داستانی نیز در این فرض با او همگام است. آنچه به این گمان کمک می‌کند، نوع روایت‌پردازی راوی است که در موقعیت‌های مختلف فرصت را غنیمت می‌شمارد تا چنین سازوکاری را ارائه دهد؛ برای مثال، در این سطر بعد از اینکه روایت اندکی رنگ واقعیت و حقیقت‌نمایی به خود گرفت، بیان می‌دارد:

سکتتُ لأنی أردتُ أن أفکر قلیلاً فی هذه الأحداث التی أقل ما یمکن أن یقال عنها إن الکذب أو الوهم قد اختلط فیها بالصدق، وأنها من لاشیء أصبحت شیئاً وکأن الکذب فیها هو الصدق والصدق هو الکذب واللاشیء هو الشی[۱۶] (همان: ۲۶).

بنابراین نویسنده بسیار زود، توهم واقعیت یا حقیقت‌نمایی خواننده را که برای مدت کوتاهی شکل گرفته بود، ناگهان از میان می‌برد. به همین منظور، نویسنده با استفاده از جزئیاتی که از زندگی خود در رمان ارائه می‌دهد، مرز میان واقعیت و داستان را می‌شکند، در چنین زمانی این پرسش برای خواننده ایجاد می‌شود که آیا متنی واقعی را می‌خواند یا متنی تخیلی را؟ همچنین گاهی با حضور برخی شخصیت‌های تاریخی در کنار شخصیت‌های خیالی، چنین پرسشی در ذهن خواننده تداعی می‌شود. در واقع «در داستان‌های پسامدرن گاه شخصیت‌های واقعی در متنی که آشکارا داستانی است، نقش‌آفرینی می‌کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۵). شغموم، گرچه شخصیت‌های تاریخی مشهوری را به کار نمی‌برد، لیکن در این راستا، رمان وی از مکان و شخصیتی شبه‌واقعی تشکیل شده است که آن را به گونهٔ واقعی روایت می‌کند؛اما پاره‌ای از گفته‌های وی مبتنی بر خیالی‌بودن این گونه عناصر است. آنچه اهمیت دارد، آمیختگی خیال با واقعیت است. در واقع نویسنده از این موضوع طفره می‌رود تا آن را واقعی محض یا خیالی محض بداند و این موضوع سبب سردرگمی خواننده می‌شود، به‌عنوان مثال در موضع ذیل بیان می‌دارد:

إذن کان علی أن أقاوم علی واجهتین متناقضتین خوفاً من هذا اللیلة أو الجنون، ولکن... هکذا بدأت علاقتی بعین‌الفرس الفعلیة أو الخیالیة!؟ وأنا أخشی أن أکون مخطئاً أو مبالغاً فی تقدیر تلک العلاقة ...[۱۷] (شغموم، ۱۹۸۸: ۵۱).

در واقع نویسنده به‌طور آشکار به دو نوع عین‌الفرسِ واقعی و خیالی اشاره می‌کند و مرزبندی و پاردوکس را عیناً به کار می‌گیرد. در ادامه به‌طور لفظی، خود نویسنده بیان می‌دارد که امکان دارد در توصیف و خلط این دو، مرتکب اشتباه شده باشد. در واقع این نشانگر سرگردانی نویسنده در مقابل اشیاء واقعی و خیالی همگام با خواننده است. در راستای همین مقوله نویسنده با شخصیت تعامل برقرار می‌کند. «تعامل شخصیت و نویسنده هم از تکنیک‌های فراداستانی آن است» (براهنی، ۱۳۸۵: ۵۵۷). در رمان عین‌الفرس این موضوع زمانی است که نویسنده با شخصیت روایت‌شنوی داستان ارتباط دارد و با اینکه شخصیت امیر عین‌الفرس یکی از شخصیت‌های داستان است، اما مرز میان او و نویسنده، از میان می‌رود و با هم در متن داستانی تعامل دارند؛ آنجا که بیان می‌دارد: «أنت تخاطب أمیراً مجلس أمیر لیس اطفالاً! ویدخل الأمیر، دعه یقدم بما یشاء، فذلک یزیدنا شوقاً إلی الحکایة»[۱۸] (شغموم، ۱۹۸۸: ۱۱).

در واقع در چنین مواردی، شگرد تداخل سطوح روایی شکل می‌گیرد و در چارچوب متن داستانی که مشتمل بر نویسنده و شغموم و اهالی دربار و قصر امیر است، روایت دیگری متولد می‌شود که نویسنده با شخصیت‌های روایت درونی نیز در تعامل است؛ از این‌رو، نویسنده عملاً

در جهان داستانی رمان وجود دارد و با شخصیت‌های مختلف آن در راستای ادغام واقعیت یا خیال در ارتباط است. این مؤلفهٔ مهم، با توجه به شکل‌گیری استبداد جدید و پنهان در جوامع جهان سوم، سبب شد تا نویسندگان با رویکردی محافظه‌کارانه و محتاطانه به روایت‌پردازی مبادرت کنند. به همین منظور، شغموم به‌طور غیر صریح به نقد اجتماعی و انتقاد از نظام‌های مدیریتی فاسد و پوسیده در کشورهای عربی پرداخته است؛ اما بنابر مقتضیات داستان‌نویسی و در امان ماندن، آن را به شیوهٔ فراروایتی با خیال در هم آمیخته است؛ به نوعی که هم از گزند در امان مانده و هم توانسته است مقصود و اندیشهٔ خود را دربارهٔ جوامع عربی آشکار کند.

۵. نتیجه

نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که رمان عین‌الفرس میلودی شغموم، به دلیل برخورداری از اصلی‌ترین مؤلفه‌های فراروایت، یک اثر فراروایتی تمام عیار است که از آن می‌توان به‌عنوان یکی از اولین آثار در این سبک در رمان عربی نام برد. شغموم مهم‌ترین مؤلفه رمان را که ورود نویسنده به متن یا همان تکنیک اتصال کوتاه است، به‌صراحت و به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به کار می‌گیرد و تمامی عناصر روایی از قبیل مکان، شخصیت، پی‌رنگ، زمان و ... را در چارچوب آمیختگی واقعیت با خیال که مهم‌ترین مبنا و اصل در رمان فراروایتی است، به کار می‌گیرد. رمان‌نویس برای بیان نابسامانی و ناهماهنگی حاکم بر مسائل اجتماعی جدید و جدایی میان بسیاری از الگوها و ارکان تشکیل‌دهندهٔ جوامع بشری، این تکنیک را که شورشی است علیه شگردهای روایی گذشته و تبعیتی است از وضعیت و شرایط موجود جامعه به کار گرفته است. شغموم با آمیختگی خیال و واقعیت، داستان‌وارگی رمان خویش و دوری از حقیقت‌نمایی را آشکار می‌کند؛ همچنان‌که با برقراری ارتباط با روایت‌شنوی درونی و بیرونی، رمان را از شکل تابویی خود دور کرده، تعامل میان اثر و خواننده را عینی‌تر و آشکارتر می‌سازد و از سازوکارهای روایی سنتی سر باز می‌زند. همچنین نویسنده سعی دارد خواننده را به ویژگی‌ها و تکنیک‌هایی آگاه کند که رمان از آن تشکیل شده است و با همین هدف، به نقد مؤثر اثر، به تمجید از اثر به شیوهٔ خودستایانه می‌پردازد. در این بین آنچه بیش از همه آشکار است، پرده‌برداری نویسنده از ویژگی‌ها و ساختار و محتوای اثر است که شغموم به‌کارگیری آنها را آشکار می‌کند.

پی‌نوشت

۱. شغموم نویسنده‌ای مغربی است که در ۱۹۴۳ در شهر رباط مغرب به دنیا آمد. در رشتهٔ فلسفه تحصیل کرد؛ اما علاوه بر آن، در حوزهٔ داستان‌نویسی به نقد و نگارش آثار پرداخت. در ۱۹۷۲ اولین مجموعهٔ داستانی خود را به نام أشیآء تتحرک منتشر ساخت. رمان کوتاه عین‌الفرس وی، اثری نمادین است که از مشرب فلسفی او نشئت می‌گیرد. در این رمان نویسنده شهری نمادین را به تصویر کشیده که مملو از گرسنگان و آوارگان است؛ شهری که از مدرنیته و دموکراسی به دور است. این رمان به‌نوعی واکنشی به شیوه‌های سیاسی و اجتماعی پوسیده در کشورهای عربی است

که نویسنده به‌طور نمادین مخالفت خود را با آنها بیان می‌کند و با اتخاذ شیوهٔ جدید، به‌نوعی ضرورت تحول در جامعهٔ عربی را به خواننده گوشزد می‌کند.

۲. رخدادهای عجیبی که در این داستان برای شما روایت می‌کنم، و در ضمن آن قصهٔ پسری ترسناک و دختر شگفت‌انگیز روایت می‌شود، رویدادهایی است که در ۲۰۱۸ در یکی از امارت‌های مغموم رخ داده است.

۳. ادعایی در این خصوص ندارم، مقصودم این است که حکایت‌پردازی به قدرت نیاز دارد که من آن را در اختیار ندارم؛ اما در حکایت‌هایی که من سازندهٔ آن نیستم، کسی نمی‌داند چه کسی آنها را ساخته است؛ از این‌رو خود را در اینجا قرار دادیم که گویی کسی قبلاً آن را روایت نکرده است و در زمانی که قابل تغییر نیست، گویی آن برای اولین‌بار روایت می‌شود که ما خالق آن هستیم.

۴. به هرحال، این اولین احساس من از این شهر بود، برخی از صیادان از کیسه مرا بیرون آوردند و چون مرا دیدند، بر من دل سوزاندند، و مرا نصیحت کردند تا من به جستجوی مکانی باشم، در منطقهٔ خالی و در مخزن‌های ماهی، یا در غارها، در آن مستقر شوم تا اینکه به تفریح برود، آنها را رها کرده و خود طول و عرض ساحل را چندین بارمی‌پیمایم، تا خود را از با این فضای جدید وفق دهم.

۵. این‌گونه است ای سرورم، آنچه را که برای تو روایت خواهم کرد، رخ داده است؛ اما نمی‌دانم کی و کجا، و اگر هم رخ نداده است، حتماً رخ خواهد داد؛ اما باز نمی‌دانم در کی و کجا.

۶. رخدادهای عجیبی در این حکایت برایتان روایت می‌کنم.

۷. آیا حکایت دیگری را می‌خواهید؟ من آمادگی کامل دارم، اگرچه روز است و وقت مناسبی برای حکایت گفتن نیست.

۸. اگر فرصت دوباره‌ای بیابم و وعدهٔ امیر مرا پاگیر نکند، برای مردم همان حکایت را نقل می‌کنم، هنگامی که هر روستایی بعد از شهرها، به امارتی تبدیل می‌شودو تمامی مجتمعات مسکونی به امارتی تبدیل شود و هر فردی در حوزهٔ خودش امیر باشد.

۹. هرگز ای سرورم، برای شما حکایتی کاملاً جدید نقل خواهم کرد.

۱۰. به او بگو که حکایت خرافه نیست، ممکن نیست انسان با حکایت تسلی پیدا کند؛ همچنان که با تاریخ آرامش نمی‌یابد. من از مشارکت در انتشار افسانه خسته شدم؛ تا زمانی که کسی نفهمد که حکایت به چه کار می‌آید.

۱۱. بدون شک، مانند این حکایت، یعنی خود حکایت در همهٔ امارت‌ها رخ داده است، تنها به کسی نیاز دارد تا آن را بازنگری و بازنویسی کند.

۱۲. برخی از مردم تصور می‌کنند که من الآن متفلسفانه قصه می‌گویم، .... الآن ... هرگز، من مدام در حال حکایت‌گویی هستم و اگر آنها در فهمیدن حکایت من ناتوان‌اند، این دیگر تقصیر من نیست.

۱۳. حاشا ای امیر، همانا برای تو قصه‌ای کاملاً جدید روایت می‌کنم.

۱۴. خدواند سرور ما را حفظ کند و درهای بهشت را به سوی او بگشاید، همانا هر داستانی دری دارد ای سرورم، و مقدمات آن پله‌های ورود به آن هستند.

۱۵. سرورم، آیا نمی‌فرماید، میزان عین‌الفرس را مشخص کند، در این مجلس آباد، آیا غوغایی جلوی فهم را می‌گیرد و باعث آمیختگی حکایت با واقعیت می‌شود؟

۱۶. خاموش شدم؛ زیرا می‌خواستم کمی در این رویدادها تأمل کنم، که کمتر از آن چیزی است که می‌توان گفت، همانا دروغ و وهم با راستی آمیخته، آن از هیچی به چیزی تبدیل شد، و گویی که دروغ در آن چون راستی بود و راستی چون دروغ و بی‌چیزی همچون چیز.

۱۷. بدین‌سان بر من است که در مقابل دو موضوع متناقض به مقابله برخیزم، در این شب، یا دیوانگی و اما ... آیا این‌گونه رابطه‌ام را با عین‌الفرس کنونی یا خیالی آغاز کردم؟! من می‌ترسم که خطا کار باشم و یا اینکه در تبیین این واقعه جانب مبالغه را پیش گیرم.

۱۸. تو امیر را خطاب می‌کنی، در مجلس امیر، کودکان نیستند، امیر وارد می‌شود، رها کن آنچه را می‌خواهد پیش بکشد؛ این شوقِ ما را به حکایت بیشتر می‌کند.

منابع

براهنی، رضا (۱۳۸۵)، آزاد خانوم و نویسنده‌اش، تهران، کارون.

بهشتی، زهرا و همکاران (۱۳۹۷)، «تجليات السرد البوليفوني في رواية *اعترافات كاتم الصوت* لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة»، *إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي*، ش ۳۱، صص ۸۷-۱۱۰.

ـــــــــــ (۱۴۴۱)، «تمظهرات التشظي في رواية أحياء في البحر الميت لمؤنس الرزاز»، *دراسات في السردانية العربية*، ش ۱، صص ۱-۲۹.

پاینده، حسین (۱۳۹۴الف)، نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر، چاپ سوم.

ـــــــــــ (۱۳۹۴ب)، گفتمان نقد، تهران، نیلوفر چاپ سوم.

ـــــــــــ (۱۳۸۱)، «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن»، متن‌پژوهی ادبی، ش۱۵، صص ۵۷-۸۲.

پژمان، هدی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۶)، «شیوه‌های بازتاب استراتژی روایی فرداستان در رمان پسامدرن فارسی»، مکتب‌های ادبی، ش۳، صص ۶۷ ـ ۹۸.

پیروز، غلامرضا و همکاران (۱۳۹۳) «فراداستان تاریخ نگارانه، مطالعه موردی: مارمولکی که ماه را بلعید»، ادب پژوهشی، ش ۲۷، صص ۱۶۳ ـ ۱۸۶.

حاجی‌زاده، مهین و شادی ابراهیمی (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان الفراشة الزّرقاء اثر ربیع جابر»، ادبیات داستانی، ش۲۴، صص ۶۷-۸۰.

حمد، محمد (۲۰۱۱)، *الميتاقص في الرواية العربية*، حيفا، المجمع القاسمي للغة العربية وآدابها.

شغموم، میلودی (۱۹۸۸)، *عین‌الفرس*، الرباط، دارالأمان.

شکریان، محمدجواد و همکاران (۱۳۹۵)، «کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه مرثیه برای ژاله و قاتلش نوشتهٔ‌ابوتراب خسروی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۱، ش ۱، صص ۵۹- ۷۴.

لاج، دیوید (۱۳۹۴)، رمان پسامدرنیستی؛ نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

صالح، فخري (۲۰۰۱)، «الأسس النظرية لمابعد الحداثة»، عمان، *مجلة نزوى*، رقم ۲۸، صص ۲۷۲-۲۷۶.

لوئیس، بری، (۱۳۸۳)، پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیستم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار.

گرجی، مصطفی و همکاران (۱۳۹۱)، «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی پور»، سبك شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ ۵، ش۱، صص۷۹-۹۰.

وو، پاتریشا (۱۳۹۰)، فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.

هاچن، لیندا (۱۳۹۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ‌نگارانه)، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار.

یقطین، سعید (۱۹۹۷)، *تحلیل الخطاب الروائي*، بیروت، دار البیضاء، الطبعة الثالثة.

ـــــــــــ (۲۰۱۰)، *قضایا الروایة الجدیدة، القاهرة*، دارروٴیة للنشر والتوزیع.

Reference

Braheni, Reza (2006), *Azad Khanoum and her author*, Tehran, Karun.

Beheshti, Zahra and Hamkaran (1397), "Representations of the Polyphonic Narrative in the Novel "Confessions of a Silencer" by Munis Al-Razzaz as a Manifestation of Postmodernism, *Critical Illuminations in Arabic and Persian Literature*, No. 31, pp. 87-110.

_____ (1441), "Manifestations of Fragmentation in the Novel Alive in the Dead Sea by Munis Al-Razzaz", *Studies in Arabic Sardaniya*, St. 1, pp. 1-29.

Payende, Hossein (2015a A), *Literary Criticism and Democracy*, Ch III, Tehran, Niloufar.

_____ (1394 b), *Discourse of Criticism*, Tehran, Niloufar.

_____ (2003), *Simin Daneshvar, Postmodern Shahrzad*, Tehran, Rozgar.

Pejman, Hoda, Mahmoudi, Mohammad Ali (1396), "Methods of reflecting the narrative strategy of tomorrow in the postmodern Persian novel," *Journal of Literary Schools*, No. 3, pp. 67-98.

Pirooz, Gholamreza, et al. (2014) "Historical meta-story, a case study: a lizard that swallowed the moon", *Research Literature*, Vol. 27, pp. 163-186.

Hajizadeh, Mahin, Ebrahimi, Shadi (1397), "Analysis and study of meta-fiction aspects of the novel Al-Farasha Al-Zarqa by Rabi Jaber", *Journal of Fiction*, Vol. 7, No. 24, pp. 67-80.

Hamad, Muhammad (2011), *Al-Mitaqas in the Arabic Novel*, Haifa, Al-Qasimi Academy of Arabic Language and Literature.

Shagmoum, Melody (1988), *Ain al-Faras*, Rabat, Dar Al-Aman, first edition.

Shokrian, Mohammad Javad et al. (2016), "Application of trans-provincial components in the short story" Lament for Jaleh and his killer "by Abu Trab Khosravi", *Research in Contemporary World Literature*, Vol. 21, No. 1, pp. 59-74.

Lodge, David (2015), *Postmodernist Novel, Novel Theories from Realism to Postmodernism*, translated by Hossein Payendeh, Tehran, Niloufar.

Saleh, Fakhri (2001), "Theoretical Foundations of Postmodernism", Amman, *Nizwa*, No. 28.

Lewis, Barry, (2004), *Postmodernism and Literature, Modernism and Postmodernism in the Novel*, translated by Hossein Payendeh, Tehran, Rooznegar.

Gorji, Mostafa et al., (2012), "Discourse Analysis of the novel" Gypsy by the Fire "by Moniro Ravanipour", *Stylistics of Persian Order and Prose* (Bahar Adab), Vol. 5, No. 1, pp. 79-90.

Wu, Patricia (2011), *mitanarative*, translated by Shahriar Waqfipour, Tehran, Cheshmeh.

Hutchen, Linda, (2014), *Modernism and Postmodernism in the Novel* (Historical Metanarrative), translated by Hossein Payendeh, first edition, Tehran, Rooznegar.

Yaqtin, Saeed, (1997*), an analysis of the narrative discourse*, Beirut, Dar Al Bayda, third edition.

---------- (2010), *Issues of the New Novel*, Cairo, Dar Roya Publishing and Distribution.

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2020.308779.612263
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Semiotics of Words Denoting the Concept of Homeland in the Poems of Suleiman al-Isa According to Pierce's View

Rabi Amiri
PhD student in Arabic language and literature, Razi University
Toraj zinivad*
Professor in Arabic Language and Literature, Razi University
Jahangir Amiri
Professor in Arabic Language and Literature, Razi University

Received: August 27, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract

Literary semiotics is a new method of literary criticism that examines the role of linguistic signs in the creation of poetic themes and manifests its internal actions by exploring the secondary layers of the text and represents the main meaning and purpose of the poet. Pierce is one of the most famous semiotic theorists who, by presenting a three-dimensional model for the sign, created a great change in this science and provided the ground for criticizing the semantic structure of literary works. The concept of sign in this model arises from the relationship between its three components, namely representation, interpretation and subject. Signs in Pierce's theory consist of a chain of causes and effects that are governed by a kind of cause and effect relationship. The new poetry is completely different from the old one in terms of structure and content, and instead of explicitly expressing the themes of his poetry, the poet uses virtual language and linguistic symbols and indirectly expresses the purposes of his poetry. Suleiman Al-Issi is a famous Syrian poet and one of the poets of modernity whose most important and frequent subject of his poetry is patriotism due to his committed tendency towards the literature and thoughts of nationalism. Considering that Suleiman Al-Issi also uses covert and indirect language to express his literary messages and uses language signs, the present study based on Pierce's theory tries to analyze the signs related to the concept of homeland and to critique the role of secrets in the construction of signs. The concept of homeland in Al-Issi's poetry is not limited to his country, Syria, but includes the entire Arab world. From the results of the research, it can be pointed out that the signs of patriotism in the poems of Suleiman Al-Issi have been produced in the form of cryptographic structures of the creator of the work, aesthetics, space, time and intertextuality. Through the correct aArrangement of explicit meanings together and within the context of the text, he expresses the implicit meanings of the concept of homeland in imaginative language, thereby guiding the reader's mind from the surface of speech to the deepest layers of the text and by this, he has recited the secondary intentions behind words and the phrases of his poetry. Therefore, in this way, it gives sensory and tangible effects to abstract concepts. Hence, Al-Issi can be considered one of the best poets in the Arab world in using abstract concepts in an eloquent, effective and at the same time believable format that can impress any reader. He develops readers' minds to feel the poetry more easily and sympathize with it.

Keywords: Semiotics, Cryptography, Pierce, Suleiman al-Issi, Homeland.

*. Corresponding author: *T_zinivand56.razi.ac@yahoo.com*

نشانه‌شناسی الفاظ حاوی مفهوم وطن در اشعار سلیمان العیسی بر اساس دیدگاه چارلز پیرس

ربیع امیری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
تورج زینی‌وند*
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
جهانگیر امیری
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
(از ص ۱۰۵ تا ۱۲۶)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

نشانه‌شناسی ادبی از شیوه‌های نقد جدید ادبی است که به بررسی نقش نشانه‌های زبانی در خلق مضمون‌های شعری می‌پردازد و با کاوش در لایه‌های ثانویهٔ متن، کنش‌های درونی آن را کشف و مدلول و مقصود اصلی شاعر را بازنمایی می‌کند. پیرس یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی است که با ارائهٔ الگوی سه‌وجهی برای نشانه، تحول عظیمی در این علم پدید آورد و زمینه را برای نقد ساختار دلالتی آثار ادبی فراهم آورد. مفهوم نشانه در این الگو از ارتباط، میان سه جزء آن، یعنی بازنمون، تفسیر و موضوع پدید می‌آید. نشانه‌ها در نظریهٔ پیرس از زنجیره‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها تشکیل می‌شوند که نوعی رابطهٔ علی و معلولی بر آنها حاکم است. شعر جدید از لحاظ ساختار و محتوا با شعر قدیم کاملاً تفاوت دارد و شاعر به جای بیان صریح مضمون‌های شعری‌اش از زبان مجازی و نشانه‌های زبانی کمک می‌گیرد و به شکلی غیر مستقیم اغراض شعری‌اش را بیان می‌کند. سلیمان العیسی، شاعر مشهور سوری، یکی از شاعران نوگرایی است که به‌خاطر گرایش متعهدانه‌اش به ادبیات و تفکرات ملی‌گرایی، میهن‌پرستی و وطن‌گرایی مهم‌ترین و پربسامدترین مضمون شعرش است. با توجه به اینکه سلیمان العیسی نیز برای بیان پیام‌های ادبی خود از زبانی پوشیده و غیر مستقیم و از نشانه‌های زبانی بهره می‌برد، پژوهش حاضر می‌کوشد بر اساس نظریهٔ چالز پیرس به تحلیل نشانه‌های مربوط به مفهوم وطن پردازد و نقش رمزگان‌ها را در ساخت نشانه‌ها نقد کند. از نتایج این پژوهش می‌توان اشاره کرد به اینکه نشانه‌های وطن‌دوستی در اشعار سلیمان العیسی در قالب ساختار رمزگان‌های خالق اثر، زیبایی‌شناسی، مکانی، زمانی و بینامتنی تولید شده‌اند. وی از طریق چینش صحیح دلالت‌های صریح در کنار هم و در درون بافت متن، دلالت‌های ضمنی مفهوم وطن را با زبانی خیال‌انگیز بیان داشته و با این کار ذهن خواننده و مخاطب خود را از سطح ظاهری کلام به عمیق‌ترین لایه‌های متن هدایت کرده و اغراض ثانویهٔ نهفته در ورای واژگان و عبارت‌های شعرش را بازگو ساخته است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، رمزگان، پیرس، سلیمان العیسی، وطن.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *T_zinivand56.razi.ac@yahoo.com*

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی علمی نوین است که گسترهٔ کاربرد آن بسیار وسیع است و می‌توان آن را تلفیقی از همهٔ علوم دانست. بر این اساس، «نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای همچون زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و ... می‌پردازد» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). یکی از حوزه‌هایی که در آن نشانه‌شناسی از جایگاه بسیار والایی برخوردار است، زبان و ادبیات است. امروزه نشانه‌شناسی ادبی یکی از شیوه‌های جدید نقد ادبی است که پژوهشگران با تکیه بر نظریه‌های نشانه‌شناسی به نقد و بررسی تعاملات میان اجزا و عناصر متن می‌پردازند. در حوزهٔ زبان، ترکیب مفهوم و صورت آوایی، مجموعه‌ای به نام «نشانه» را به وجود می‌آورند. مفهوم، «معنی» یا «مدلول (Signified) و صورت آوایی، «لفظ» یا «دال» (Signifier) نامیده می‌شود (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۲۶)؛ از این‌رو، هر مدلولی دارای دال‌های بی‌شمار است و این دال‌ها به «صریح» و «ضمنی» تقسیم می‌شوند که در ادبیات و شعر، دال‌های ضمنی مورد نظر هستند. یکی از نظریه‌پردازان معروف نشانه‌شناسی، چارلز سندرز پیرس (Charles Sanders Peirce) است که با ارائهٔ دیدگاه خود، تحول عظیمی در نشانه‌شناسی پدید آورد و شیوهٔ نقدیِ دقیقی در اختیار پژوهشگران قرار داد. وطن‌گرایی، یکی از مضمون‌های شعری پربسامدی است که در شعر هر شاعری می‌توان یافت. مفهوم وطن در قاموس واژگانی و چارچوب اندیشگانی هر ادیبی، معنای خاص و متفاوتی دارد و گاهی به یک کشور و گاهی به یک گسترهٔ جغرافیایی وسیع و دربرگیرندهٔ چندین کشور اطلاق می‌شود. سلیمان العیسی، شاعر معروف و توانمند سوری است که مفهوم وطن در شعر او بازتاب گسترده‌ای داشته است. مفهوم وطن در شعر العیسی محدود به کشورش نیست و تمام جهان عرب را شامل می‌شود. این پژوهش تلاش دارد تا بر اساس نظریهٔ پیرس به نشانه‌شناسی مفهوم وطن در شعر سلیمان العیسی بپردازد و نقش رمزگان‌های مؤلف، زیبایی‌شناسی زمانی و مکانی و بینامتنی را در ساخت نشانه‌های مربوط به مفهوم وطن واکاوی نماید.

این پژوهش می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. بر اساس نظریهٔ پیرس، سلیمان العیسی برای تولید نشانه‌های مربوط به وطن از کدام رمزگان‌های زبانی بهره برده است؟ ۲. کدامیک از رمزگان‌ها بیشتر بیانگر عوامل فرامتن و نگرش شخصی و اجتماعی سلیمان العیسی هستند و کدامیک بر عوامل درون متن و عناصر بافت جمله تأکید دارند؟ ۳. سلیمان العیسی چگونه توانسته از طریق ارتباط عناصر نشانه، بهترین مفاهیم ثانوی و دلالت ضمنی را برای مفهوم وطن برگزیند؟

دربارهٔ نشانه‌شناسی ادبی بر اساس نظریهٔ پیرس پژوهش‌هایی انجام گرفته است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریهٔ پیرس؛ مطالعه مورد پژوهانه‌ی اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو (۱۳۹۶). در این مقاله احمد محمدی نژاد پاشاکی و همکاران بر اساس نظریهٔ پیرس به بررسی رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، زیباشناسی کلام، روابط بینامتنی، زمان و مکان و فُرم در شعر این دو شاعر پرداخته‌اند. هرچند در این مقاله تأکید شده که از

شیوهٔ پیرس استفاده شده، ولی به هیچ‌کدام از سه بخش اصلی نشانه از دیدگاه او، یعنی بازنمون، تفسیر و موضوع اشاره‌ای نشده است و تحلیل‌ها بر اساس مفاهیم نظریهٔ پیرس نیست و بیشتر بر مفهوم رمزگان‌ها تأکید شده است؛ ۲. بررسی نشانه‌شناختی قصیدهٔ مازال یکبر أوراس بذاکرتی سروده عبدالله حمادی (۱۳۹۴). حجت رسولی و شلیر احمدی در این مقاله با تکیه بر دیدگاه دوسوسور و پیرس، رمزگان‌های مربوط به عنوان، خالق اثر، زیبایی‌های کلام، زمان و مکان، فرم و موسیقی را در این قصیده تحلیل کرده‌اند؛ البته، استفاده از دو روش دوسوسور و پیرس با هم در تحلیل این مقاله باعث ایجاد نوعی آشفتگی در نظم محتوایی آن شده است؛ زیرا دیدگاه این دو در برخی موارد، به‌ویژه تقسیم‌بندی اجزای نشانه، با هم تفاوت‌های زیادی دارد؛ ۳. نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سرودهٔ **عودة سندباد** از **علی فوده** (۱۳۹۶). در این مقاله فاطمه جمشیدی و همکاران بر اساس دیدگاه‌های رولان بارت و پیرس، نقش رمزگان‌های روایی، بینامتنی، اسطوره‌ای و زیبایی‌شناختی را در انسجام معنایی این قصیده نقد و تحلیل کرده‌اند. اگرچه تحلیل‌های این مقاله دربارهٔ نقش رمزگان‌ها در تولید نشانه‌ها مفیدند، ولی به‌خاطر اینکه از یک چارچوب و نظریهٔ نشانه‌شناسی واحد استفاده نشده است، در ساختار کلی پژوهش عدم انسجام و حاشیه‌گویی وجود دارد.

دربارهٔ شعر سلیمان العیسی مقالاتی به چاپ رسیده است که عمدهٔ آنها دربارهٔ بازتاب ادبیات کودک در شعر اوست؛ برای نمونه: ۱. گونه‌های شعر کودکان در دیوان الأطفال؛ اثر سلیمان العیسی (۱۳۹۵) سمیه اکبرپور و همکاران؛ ۲. بررسی و تحلیل اشعار تعلیمی سلیمان العیسی در حوزهٔ ادبیات کودک (۱۳۹۴) مهین حاجی‌زاده و همکاران؛ ۳- فاعلیة الرموز الطبیعیة فی شعر الأطفال لسلیمان العیسی (دیوان "أراجیح تغنی للأطفال" نموذجا) (۱۳۹۸) زهرا فرید؛ ۴. المقاومة الفلسطینیة فی شعر الأطفال مقاربة الشخوص ووظائفها فی نصوص المقاومة للشاعر السوری سلیمان العیسی (۲۰۱۹) رسول بلاوی و مهتاب دهقان؛ ۵- البنیة السردیة فی قصیدة "الأطفال یحملون الرأیة" لسلیمان العیسی (۱۳۹۸) رسول بلاوی و مهتاب دهقان؛ ۶. «استعاره در اشعار کودکانهٔ محمود کیانوش و سلیمان العیسی» (۱۴۰۰) محمدرضا نجاریان و زهره سرخی زاده؛ ۷. «الهویة الوطنیة فی شعر سلیمان العیسی للأطفال دراسة سیمیائیة ثقافیة» (۱۳۹۸) زهرا فرید و فاطمه اکبری زاده. در بیشتر این پژوهش‌ها بر ادبیات کودک در اشعار العیسی تأکید شده و وجوه دیگر شعر او همچنان جای بررسی دارد؛ ازجمله نشانه‌شناسی اشعار وی که کمتر مورد توجه قرار گرفته است و با توجه به بازتاب گستردهٔ مفهوم وطن در شعر او، تحلیل کارکرد نشانه‌های زبانی در خلق مفاهیم ثانویه در شعر وی ضرورت می‌یابد؛ و می‌توان گفت این مقاله نخستین پژوهش اختصاصی دربارهٔ نشانه‌شناسی شعر سلیمان العیسی بر اساس نظریهٔ پیرس است که در آن تلاش شده است اساس کار الگوی پیرس باشد و از دیگر الگوها استفاده نشود تا تشتت و عدم انسجام معنایی در مقاله پدید نیاید.

این پژوهش با تکیه به نظریهٔ پیرس، به بررسی نشانه‌شناسی شعر سلیمان العیسی می‌پردازد. نمونه‌های شعری به صورت تصادفی و از کل دیوان شعری انتخاب شده است.

۲. نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس

شاید نشانه‌شناسی با مفهوم نوین خود، در آغاز با اسم سوسور معرفی شد، ولی هم‌زمان با او، چارلز پیرس آمریکایی با رویکرد فلسفی خود مفهوم جدیدی از نشانه‌شناسی را ارائه کرد. وی مفهوم نشانه‌شناسی را توسعه داده و حوزهٔ کاربردی آن را از زبان و ادبیات، به تمام علوم تعمیم داد. پیرس بر خلاف نشانه‌شناسان دیگر، زبان‌شناس نبود و تئوری خود را نیز بر شالودهٔ زبان‌شناسی پی نریخت. او همچون آونگی بود آویخته میان فیزیک و متافیزیک و بسیار می‌کوشید تا «متافیزیکی» الهام‌گرفته از «علم نوین» بسازد (شفلر، ۱۳۶۶: ۳۰). این مسئله باعث شد که مفهوم نشانه‌شناسی بسیار گسترش یابد و حتی تمام نظام هستی را شامل شود. بر این پایه، نظم منطقی ذهن پیرس، نشانه‌شناسی را به همهٔ عرصه‌های زندگی و تفکر بشر تعمیم می‌داد و نشانه‌شناسی از دیدگاه او چارچوبی ارجاعی برای مطالعهٔ همه چیز بود. از دیدگاه پیرس «کل اندیشه، محصور در نشانه‌ها است. تمام شناخت‌ها، توسط نشانه‌ها بیان می‌شوند و از این‌رو به‌گونه‌ای ضمنی به یکدیگر رجوع می‌کنند و خطاپذیرند» (به نقل از کوپال، ۱۳۸۶: ۴۱). هرچند که بسیاری از مبانی نشانه‌شناسی سوسور و پیرس نزدیک و شبیه به هم هستند، ولی تفاوت‌هایی اساسی میان دیدگاه آنها، به‌ویژه در تقسیم‌بندی اجزای نشانه وجود دارد. سوسور الگویی دووجهی یا دوقسمتی برای نشانه ارائه می‌دهد و معتقد است نشانه از دال و مدلول تشکیل شده که دال تصویر صوتی است و مدلول مفهومی که دال بر آن دلالت می‌کند و رابطهٔ این دو «دلالت» نام دارد (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۳)؛ اما پیرس، مفهوم نشانه را گسترده‌تر می‌داند و به یک الگوی سه‌وجهی باور دارد: ۱.نمود یا بازنمون: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و لزوماً مادی نیست و معادل همان دال در دیدگاه سوسور است؛ ۲. موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد؛ ۳. تفسیر: معنایی است که از نشانه حاصل می‌شود و در واقع ادراکی است که به وسیلهٔ نشانه به وجود می‌آید و معادل مدلول در دیدگاه سوسور است. پیرس بر هم کنش میانِ نمود، موضوع و تفسیر را «فرآیند نشانگی» (semiosis) می‌نامد. نور قرمز چراغ راهنما در یک چهار راه، نمود؛ توقف وسایل نقلیه، موضوع؛ و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند، تفسیر است (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰-۶۱ و باقری و عینی‌فر، ۱۳۹۵: ۳)؛ از این‌رو، افزون بر دال و مدلول، موضوع نیز در تفکر پیرس، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و می‌توان گفت بیانگر چگونگی ارتباط دال و مدلول است و نشان می‌دهد که فاصله‌ای میان آنها نیز وجود دارد؛ لذا پیرس بر این باور است که معنای نشانه، نشانه‌ای دیگر است، یا به زبان ساده‌تر، معنای نشانه حاضر نیست. همواره فاصله‌ای ناگذشتنی و ناشناختنی میان دال، تصور ذهنی و موضوع واقعی وجود دارد (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۵). ولی، این تعریف از نشانه از سوی پیرس، تنها محدود به ارتباط میان این سه بخش از متن نیست، بلکه از دیدگاه وی، اساساً نشانه‌ها تنها در بافتی

ارتباطی با چیزهایی غیر از خودشان تشخّص می‌یابند؛ از این‌رو، نشانه‌ها زمانی ویژگی منحصربه‌فرد خود را پیدا می‌کنند که با توجه به آبشخورهای فرهنگی و تاریخی خود تفسیر شوند (حیدری، ۱۳۹۵: ۱۵۲؛ به نقل از: wolfreys & et al, 2006: 91)؛ لذا در تحلیل نشانه‌ها، افزون بر عوامل درون‌متنی، به عوامل برون‌متنی و شرایط فرهنگی و اجتماعی که متن ادبی در آن تولید شده است، توجه می‌کند. یکی از موضوعات مهم دیدگاه پیرس، رمزگان است که انواعی دارد و کارکرد و نقش آنها در ساخت نشانه‌ها بسیار اثرگذار است و باعث انسجام معنایی متن ادبی می‌شود. در اصطلاح نشانه‌شناسی، رمزگان عبارت از وضعیتی خاص در سیر تاریخی مجموعهٔ نمایه‌ها یا نشانه‌هاست که به منظور تحلیل هم‌زمان مشخص شده است (ضیمران، ۱۳۸۳: ۸۵). بر این پایه، رمزگان مانند موجود زنده‌ای است که طیّ تاریخ، تحت تأثیر عوامل مختلف زیسته و ادامه یافته و در شکل‌گیری نشانه‌های موجود در متن نقش داشته است. میان رمز و نشانه ارتباط نزدیکی وجود دارد، معنای نشانه به رمزی که در آن قرار گرفته است، بستگی دارد. رمزگان چارچوبی به وجود می‌آورد که در آن، نشانه‌ها معنا می‌یابند. تفسیر معانی مرسوم نشانه‌ها، مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادهاست. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کند و باعث ایجاد رابطهٔ میان دال و مدلول می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). بر این اساس، رمزگان‌ها، سازندهٔ معنای مجموعه‌ای از نشانه‌هایی هستند که در درون متن تولید می‌شوند؛ البته، افزون بر انسجام‌دادن به معنای متن، رمزگان‌ها معناهای خاص و محدودی را برای واژگان می‌آفرینند؛ بنابراین، نشانه‌ها در هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند که این کار به محدودشدن معناهای آنها می‌انجامد؛ به بیان دیگر، هرچند که متون همواره برای تفسیر باز هستند، اما به‌کارگیری رمزگان‌ها، ما را به سمت خوانش ارجح راهنمایی می‌کند (همان: ۲۳۰-۲۳۲)؛ در نتیجه، معنای واژگان یا عبارات در هرکدام از رمزگان‌ها، متفاوت و متنوع از دیگر رمزگان‌هاست و این به تأویل خوانش متعدد مفهوم نشانه‌ها کمک می‌کند.

۳. تحلیل رمزگانی شعر سلیمان العیسی

۳-۱. رمزگان مربوط به خالق اثر ادبی

در تحلیل معنایی یا نشانه‌شناختی متن چهار عامل کلّی متن، تولیدکنندهٔ متن، دریافت‌کنندهٔ متن و بافت متن دخالت دارند و به شکل‌گیری معنای کل متن و خوانشی که از متن حاصل می‌شود، کمک می‌کنند (ساسانی، ۱۳۸۴: ۶۱)؛ از این‌رو، شعر یا هر اثر ادبی، در واقع بازتابی از جهان درونی خالق اثر ادبی است و تصویری فشرده از احساسات، اندیشه‌ها و آرمان‌های اوست؛ البته، جهان‌بینی مؤلف اثر، تحت تأثیر شرایط محیطی که در آن زندگی می‌کند، شکل می‌گیرد و با زبانی ادبی بازآفرینی می‌شود؛ لذا هر اثر ادبی به شیوه‌های مختلف، خواه به‌صورت مستقیم و خواه مجازی، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیتی وی و محیط اجتماعی که او در آن پرورش یافته است، دلالت می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۹۳).

سـلیمان العیسـی جـزء ادیبـان ملی‌گراسـت کـه وطـن و مؤلفـه‌های میهن‌پرسـتی در شـعر او پربسامدترین مضمون شعری را دارد؛ البته، مفهوم وطن در اندیشهٔ وی محدود به مرزهای سرزمینی و زادگاه خود (سوریه) نیست، بلکه تمام جهان عرب را شـامل می‌شـود. او تحـت تـأثیر ملی‌گرایـان عرب، ندای وحدت جهان عرب را سر داده و تنها راه بازگشت بـه گذشـتهٔ باشـکوه اعـراب را حفـظ یکپارچگی میان تمام سرزمین‌های عربی می‌داند:

صَلّیتُ لِلوَحدَةِ الکُبرَی، کَتَبتُ دَمـي شِعراً، جَعَلتُ وُجُودِي مِن مَنَابِرِهِ[1]

(العیسی، ۱۹۹۵: ۴۴۶/۴)

این تعصب و ملی‌گرایی عربی با خون و جان او آمیخته و هر گوشه از جهان عرب برای او حکم شریانی دارد که خون زندگی و عزت را در جسم و روح او جاری می‌سازد. این رویکـرد ملی‌گرایانـهٔ العیسی پس از شکست اعراب از اسرائیل در جنگ حزیران (۱۹۶۷م) شدت بیشـتری یافـت؛ البتـه، صبغهٔ اشعار ملی‌گرایانهٔ او پس از این اتفاق ناگوار به اندوه می‌گراید؛ زیرا روح سـرکش و جاه‌طلـب شاعر نمی‌تواند ضعف ملـت عـرب را ببینـد و بـه‌خاطر وضـعیت نامناسـب فلسـطینی‌ها، دل‌آزرده می‌شود و به مدت یک سال شعری نمی‌سراید و احساس خفت می‌کند؛ چراکه پـاره‌ای از سـرزمین بزرگ و باشکوهش مورد ستم واقع شده است:

طِوَالَ عَامٍ کَامِلٍ لَم یستَطِیع أن یقُولَ بَیتاً

أن یکتُبَ کَلِمَةً ...

طِوَالَ عَامٍ کَامِلٍ ...

کَانَ یتَنَفَسُ الذُّلَّ

یختَنِقُ بِالعَارِ ...

وَمَن یختَنِق لَا یستَطِیع أن یکتُبَ[2] (همان: ۴۶۵)

شاعر در تعبیری زیبا امت عربی را به جسم خود تشبیه می‌کند کـه از میلیون‌هـا سـلول تشـکیل شده است. او رمز زندگانی و پویایی این جسم را فعالیت و نشاط تـک‌تـک ایـن سـلول‌ها می‌دانـد. شاعر با این تشبیه، می‌خواهد پیام‌آور اتحاد جهان عرب باشد که دچار بیماری تفرقه شده و جلال و هیبتش را از دست داده و در دام استعمارگران فرصت‌طلب افتاده است:

أنَا خَلِیةٌ فِی جَسَدٍ

تَبحَثُ عَن مَلایِینَ الخَلایا مِن أخوَاتِهَا

وَتُکافِحُ بِلَا هَوَادَةٍ،

لِکَی یتَحَرکَ الجَسَدُ، وَتَتَفَتّحَ الجَسَدُ

وَجَسَدِی هُوَ أمَّتِي ...

هَذِهِ الأمَّةُ العَرَبِیةُ العَظِیمَةُ، المَنکُوبَةُ، المُمَزَّقَةُ[3] (همان: ۱/ ۳).

از دیگر ابعاد شخصیتی سلیمان العیسی، رویکرد انتقادی و شجاعانهٔ او در قبال شرایط جامعـه و اوضاع سیاسی کشور است. او شاعری متعهد و برآمـده از مـردم اسـت و درد و رنـج آنهـا را درک

می‌کند و در شعرش به نکوهش سردمدارانی می‌پردازد که عامل فقر و بدبختی مردم‌اند؛ مردمی که بر گنج نشسته، ولی از آن بی‌بهره‌اند. با نگاهی به ابیات زیر، عمق عشق شاعر به کشور و هم‌میهنانش نمایان و عاطفهٔ صادقانهٔ او در کلامش جلوه‌گر می‌شود:

طَوّفتُ فِي الدُنيا فَمَا رَأيتُ
يا وَطَنِي ... أجمَلَ مِن ثَرَاكَ
أكرَمَ مِن كَفَّيكَ مَا رَأيتُ
يا وَطَنَ البُؤسِ الذي ينَامُ عَلَى أسَاطِيرَ مِنَ التَّرَفِ
عَلَى بحَارِ ذَهَبٍ نَنَامُ
يا وَطَنِي ... وَنَمضِغُ السَّعَفَ[۴] (همان: ۲۲).

با دقت در این ابیات متوجه می‌شویم که جهان‌بینی سلیمان العیسی تحت تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر جهان عرب شکل گرفته و تفکر تشکیل وطن بزرگ عربی، تمام ذهن و روان شاعر را درگیر کرده است؛ در نتیجه، مفهوم وطن، کلید واژهٔ اصلی شعر اوست و مضمون بسیاری از اشعار او، وطن‌پرستی است و این مسئله سبک بیانی شاعر و رویکرد متعهدانهٔ او را نشان می‌دهد. العیسی در شعر خود نشانه‌هایی در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا با طرز فکر او آشنایی کامل یابد.

۳-۲. رمزگان زیبایی‌شناختی

نشانه‌های زیبایی‌شناختی، خود را از قید هر گونه قراردادی می‌رهاند و معنا به بازنمایی روی می‌آورد؛ این ویژگی به نشانه‌های زیبایی‌شناختی قدرت آفرینندگی می‌بخشد. شاعر کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند (انوشیروانی، ۱۳۸۴: ۱۴-۱۵). بر این اساس، خالق اثر ادبی از دلالت صریحی که در زبان عامه وجود دارد، عامدانه می‌گریزد و به زبانی ادبی که لبریز از دلالت‌های ضمنی و معانی ثانوی است، گرایش می‌یابد و مضمون خود را پوشیده و پنهان بیان می‌کند و خواننده با کاوش در رابطهٔ میان دال‌ها و مدلول‌ها به عمق متن راه می‌یابد. مهم‌ترین ابزار برای بیان ادیبانهٔ تفکرات ادیب، آرایه‌های ادبی هستند؛ بنابراین، استعاره، مجاز و کنایه در مطالعات نشانه‌شناسی رمزگان زیبایی‌شناسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند (سجودی، ۱۳۸۲: ۵۴).

اشعار سلیمان العیسی به‌خاطر گرایش متعهدانه‌اش، رویکردی واقع‌گرایانه دارند و همچون شاعران رمانتیک، اشعارش بسیار خیال‌انگیز نیست، ولی به این معنا نیست که او از عنصر خیال بهره نبرده است؛ لذا وی برای اینکه شعرش واقع‌گرایی صرف و خشک و خالی از عاطفه نباشد، به صنعت‌های ادبی که بستر و مأمن خیال شاعرانه هستند روی آورده و حس میهن‌پرستی‌اش را لطیف‌تر به خواننده انتقال می‌دهد. وطن بزرگ و اتحاد جهان عرب، آرمان والای العیسی است که با نگاهی به عظمت گذشتهٔ تمدن اسلامی-عربی خواهان تجدید آن است. او برای بیان ادیبانهٔ این حس میهن‌پرستانه از زبانی رمزگونه بهره می‌برد و شمشیر را که استعاره از قدرت جهان عرب و

شکوه و عظمت گذشته است، با استفاده از جان‌بخشی به آن، حس امید به پیروزی و اتحاد بزرگ را در دل‌ها زنده می‌کند. در ادامه جلبک‌های شناور بر روی آب دریا را استعاره از سیطرهٔ دشمنانی می‌داند که با امواج آب کنار می‌روند و آب زلال می‌شود. این جان‌بخشی و بیان نمادین، حس مقاومت و انقلاب علیه ستم، و امید به پیروزی و آمدن روزهای خوب را بهتر به خواننده منتقل می‌کند:

لَا الحُلمُ مَاتَ ...
وَلَا السيفُ المُرَجّي مَاتَ
دَع الطَحَالبَ تَطفُو ... خَلّهَا تَقتَاتُ
بِمَا تَشَاءُ[۵] (العیسی، ۱۹۹۵: ۱۲۸/۴).

شاعر از قابلیت‌هایی که در استعاره وجود دارد برای خیال‌انگیزی کلامش کمک می‌گیرد و با زبانی رمزگونه، کشوری را که تحت ستم استعمار و دشمنان است، بسان جنگلی تاریک و مخوف می‌داند که هزاران شورشگر را در خود جای داده است. «جنگل تاریک» استعاره از سرزمین شاعر و ملت آن است که صاحب تمدن کهنی است و تحمل ستم بیگانگان را ندارد و با لشگری از جوانان انقلابی به متجاوزان یورش می‌برد و آنها را بیرون می‌کند. العیسی با استفاده از جان‌بخشی به جنگل و ترسیم فضای تاریک، یک تصویر پویا و حماسی آفریده و قیام ملت علیه ستم دشمنان را به زیباترین شکل ممکن برای خواننده به نمایش گذاشته است. این شورش، پایان فقر و گرسنگی و کوتاه‌شدن دست بیگانگان در امور کشور است. شاعر با این استعارهٔ مفهومی، از دلالت صریح جنگل دوری جسته و معنای ثانوی و دلالت ضمنی آن، یعنی ملت انقلابی را اراده کرده است:

الغَابَةُ السَودَاءُ بنتُ الأزَل
تَجَلّلَت بِالشُّعَلِ
بِألفِ ثَأرٍ عَطِش
يزحَفُ تَحتَ الغَبَشِ
قَد انتَهى ... تَارِيخُ هَذا الجَوعِ وَالظَّمَأ
وَقَد انتَهَى ... فَلَيخرِجِ اللّصُوصَ[۶] (همان: ۱۸۳).

بر اساس دیدگاه پیرس، در این ابیات «الغابةُ السُوداءُ» تصور ذهنی از نشانه است که مفهوم انتزاعی و تفسیر آن، وطنی است که در شرایط بد و خفقان‌آوری قرار گرفته است، ولی به پیروزی امیدوار است و برای رسیدن به آن تلاش می‌کند. موضوعی که باعث ارتباط بازنمون و تفسیر می‌شود، نیز تفکر انقلابی و حفظ روحیهٔ جنگندگی و مقاومت است که نشانه را شرح می‌دهد و حس وطن‌دوستی شاعر را برجسته می‌کند.

یکی از وجوه رمزگان زیبایی‌شناسی، تحلیل شعر بر اساس محور افقی و عمودی کلام یا محور همنشینی و جانشینی واژگان است. یاکوبسن محور جانشینی را قطب ساختار استعاره می‌داند و محور همنشینی را با قطب مجازی در ارتباط می‌داند. به این ترتیب، عملکرد قطب استعاری بر

رابطهٔ تشابه و عملکرد قطب مجاز بر رابطهٔ مجاورت است (صفوی، ۱۳۸۶ :۲۹). مقصود از محور همنشینی آن است که در هر جمله تعدادی از واحدهای زبانی در کنار هم قرار می‌گیرند و هنگامی که این واحدها به هم می‌پیوندند، رسانندهٔ مفهوم خاصی می‌شوند که از همنشینی واژه‌ها به وجود می‌آید. در این ساختار، واژه‌ای می‌تواند جانشین واژه‌ای دیگر شود تا معنای متفاوتی حاصل گردد که این قابلیت را جانشینی می‌نامند (امامی، ۱۳۸۲: ۲۰-۲۱). سلیمان العیسی شاعری روشن‌بین است که با وجود حوادث ناگواری همچون اشغال فلسطین، ستم استعمار فرانسه در الجزایر و سوریه و بریتانیا در عراق، ناامید نمی‌شود و به رهایی ملت عرب از یوغ استعمار باور دارد. او برای بیان این حس شکست‌ناپذیری از خیال نهفته در استعاره یاری می‌جوید و با کمک با هم‌آیی عناصر طبیعت همچون شب، باد و صحرا، بدون تصریح به مدلول مورد نظر خود اشاره می‌کند. در ابیات زیر شب با جان‌بخشی و تشبیه آن به حیوان درنده، مفهومی تازه پیدا کرده که با کل تصویر شعری هماهنگی معنایی دارد و نشانی از خفقان و ظلم دشمن وحشی و متجاوز است. باد استعاره از خیزش و حرکت مردمی است که سرزمین خود را دوست دارند و برای آزادی‌اش پیوسته مبارزه می‌کنند. ستاره نیز استعاره از امید برای آزادی و سرافرازی ملت و نسل آینده است. اسناد صفت درنده‌خویی به شب و با هم‌آیی فعل «لَن تَمُوت» که دارای بار معنایی (جاندارپنداری) است با واژهٔ «الرِیحُ» که پدیده‌ای بی‌جان است، مفهوم ثانوی و دلالتی ضمنی، نه صریح برای این واژگان آفریده است که اساس آنها بر محور مجاورت واژگانِ ناهمگون از لحاظ ماهیتی، نهاده شده است:

أیهَا اللَیلُ الشَرِسُ
لَن تَمُوت الرِیحُ فِی هَذه الصَحَارِي
وَسیبقَی فِی الرَمَالِ السُودِ نَجمٌ لِلحَیارَی[۷] (العیسی، ۱۹۹۵: ۲ / ۴۹۴).

بر پایهٔ نظریهٔ پیرس، شب، باد و ستاره، صورت آوایی نشانه یا همان بازنمون هستند و تفسیر و مفهوم این نشانه‌ها، ستم، قیام و امید است و موضوع، ادامه‌یافتن راه مقاومت و بیداری مردم با وجود موانع و مشکات بسیار است.

آرمان‌طلبی سلیمان العیسی باعث شده است که هیچ‌گاه از تحقق‌یافتن آرزوی بزرگش، یعنی یکپارچگی میهن بزرگ و همدلی جهان عرب نومید نشود. وی با وجود ناملایمات روزگار و اوضاع بد اعراب، همچنان به رستاخیز عرب باور دارد. در ابیات زیر او از زبان مجاز بهره می‌برد و با استفاده از قدرت خیال موجود در استعاره‌های «الحُلم الذَبِیح» و «الزَّمنُ القَبِیح» و بر پایهٔ اصل تداعی و تشابه و همچنین محور مجاورت و با هم‌آیی فعل «تَضحَکُ» با واژهٔ «الشَمسُ» این روحیهٔ امیدواری را برجسته می‌کند. حیوان سر بریده و چهرهٔ زشت، به‌خاطر ماهیت حسی و عینی که دارند، در ذهن ما آشناتر از مفهوم بربادرفتن آرزو و ناملایمتی زمانه هستند و خواننده با استفاده از پیش‌زمینهٔ ذهنی که با این واژگان دارد، بهتر و سریع‌تر می‌تواند غرض شاعر را درک کند. از سوی دیگر العیسی به کمک با هم‌آیی فعل «تَضحَکُ» که دارای بار معنایی (جاندارپنداری) است، برای واژهٔ «الشَمسُ» که شیئ بی‌جان است، به وسیلهٔ اصل مجاورت واژگان ناهمجنس مفهوم و بار

معنایی جدید و خیال‌انگیزی برای این واژه می‌آفریند که ذهن مخاطب را از دلالت صریح این واژه دور و به دلالت ضمنی آن رهنمون می‌سازد. این واژگان تصویر صوتی نشانه‌هایی هستند که ما را به مدلول و تفسیر و مفهوم انتزاعی نشانه‌ها رهنمون می‌سازند. واژهٔ «الذَبیح» در نگاه اول ما را یاد حیوان ذبح شده می‌اندازد، ولی با آگاهی از تجاوز دشمن زورگو به سرزمین‌های عربی و جدا کردن آن‌ها از هم، مفهوم و دلالت ضمنی آن، خدشه‌دار شدن و از بین رفتن یکپارچگی جهان عرب است که همان آرمان بزرگ شاعر است. ارجاع صفت «القَبیح» به واژهٔ زمان، کارکردی مجازگونه دارد و تفسیر و مدلول آن دشمن بدذات و متجاوزی است که پایدار نیست و نابود می‌شود:

نَمضِي عَلَى الحُلمِ الذَبیحِ
نَنسى رُؤى الزَّمَنِ القَبیحِ
فِي هَذه الأرضِ العَتِیقَةِ
سَوفَ تَبقِى الشَمسُ تَضحَكُ ... وَالقَمَرُ[۸] (العیسی، ۲۰۱۴: ۲/۱۰۴).

با نگاهی به دیدگاه پیرس، واژهٔ «الشَمس» تصویر صوتی و بازنمونی از تفسیر و معنای اصلی نشانه، یعنی روشنایی امید و ظفرمندی است و موضوع که نشانه به آن ارجاع داده شده، تداوم حس مقاومت و رسیدن به اتحاد است؛ لذا با وجود ستم‌ها و مصیبت‌هایی که جهان عرب دیده است، همچنان پایدار است و برای رسیدن به هدفش این سختی‌ها را فراموش می‌کند.

۳-۳. رمزگان مکانی

در تقسیم‌بندی پیرس از انواع نشانه، نشانه‌های زمانی و مکانی در گروه نشانه‌های نمایه‌ای قرار می‌گیرند که به‌طور فیزیکی یا علّی به مدلول‌هایشان وابسته‌اند. این رابطه را می‌توان مشاهده یا استنتاج کرد (سجودی،۱۳۸۲: ۲۵). بدون شک خالق اثر ادبی در هر اثرش، از مکان و یا ظرف‌ها و قیدهای مکانی استفاده می‌کند؛ زیرا مکان، ظرف و موقعیت جغرافیایی خاصی است که هر پدیده‌ای برای رخ‌دادن به آن نیاز دارد.

در اشعار سلیمان العیسی نیز مکان از بار معنایی خاصی برخوردار است. هر چند مفهوم وطن در تفکر العیسی بسیار گسترده است، ولی رابطهٔ جزء و کل نیز در اندیشهٔ او نسبت به مفهوم مکان وجود دارد؛ زیرا موجودیت هر چیزی وابسته به موقعیت مکانی اوست؛ بنابراین، اسم کشورهای عربی، شهرها، کوه‌ها و هر پدیدهٔ طبیعی که مربوط به سرزمین‌های عربی است، نشانی از مفهوم وطن بزرگ در فرهنگ واژگانی العیسی است. العیسی چنان عاشق سرزمینش است که وجود خود را از آن می‌داند و بر این باور است که هر نقطه و مکانی از آن، پاره‌ای از وجود او هستند و معنای زندگی او در کوه و دریا و دشت سرزمینش تبلور می‌یابد. هر مکانی یادآور تجربه‌ها و خاطرات تلخ و شیرین شاعر است و اساس عاطفه و جهان‌بینی او را می‌سازد:

خَمرَتُنا الأولَى ...
هَذا الجَبَلُ، وَهَذا الشَطُّ
وَكَرمُ اللهِ الوَحدِ مِنهُ تُعتَصَرُ الكَأسَانِ

فَأملَأ ... وَإشرِب
هَذا تَاريخُک ...
وَأكتُبهُ شِعراً ...
وَإستَلهِم أرضَکَ ...
أرضُکَ هَذِي ...
جَبَلاً كَانَت ... أو بَحراً
لَا فَرقَ ...
تَوَحَّد فِي ذَرَاتِ العِطرِ
وَغَنِّ بِلَادَک[9] (العیسی، ۲۰۱۴: ۲/ ۷۸).

این مکان‌ها، از مفهوم جغرافیایی خود بالاتر رفته و تبدیل به هویت تاریخی شاعر شده‌اند. در واقع بر اساس نظریهٔ پیرس، این دریا و کوه و رود، بازنمون و تصویر عینی از تفسیر نشانه و مفهوم والا و عمیق وطن است و موضوعی که نشانه به آن ارجاع دارد، درگیرشدن فکر و ذهن و روان شاعر با هر نقطه از سرزمینش است.

وطن در فرهنگ زبانی العیسی مفهومی وجودگرایانه دارد؛ چون او وطنش را مانند جسمش می‌پندارد که هر شهر و هر نقطه‌ای از آن، بخشی از جسم اوست و جداشدن هر شهر و کشوری، برابر با از هم پاشیده‌شدن جسم اوست؛ زیرا در هر شهر و مکانی عربی، گوشه‌ای از احساس و قلبش را به جا گذاشته است:

أكثَرُ مِن بُقعَةٍ مَرَرتُ بِهَا ذَاتَ يومٍ،
وَحَمَلتُها فِي قَلبِي ... وَمَضَيتُ ...
صَارَت جُزءاً مِنِي ...
وَصِرتُ جُزءاً مِنهَا
هَل أذكُرُ لَکِ بَعضَهَا يا نَخلَةَ السندبَادِ؟
بِجلمَاسَةِ مَثَلاً وَعَينَ دِيابَ
عَلَى شَاطِئِ الأطلَسِي، فِي المَغرِبِ العربِي، عَلَى الجِناحِ الآخرِ مِن وَطَنِنَا المُمَزّق الكَبِيرِ
رَأسُ النَبعِ[10] (العیسی، ۱۹۹۵: ۹/۳).

هر کدام از این شهرها و موقعیت‌های جغرافیایی، کارکرد معنایی غیر از مفهوم مکانی نیز کسب کرده‌اند و بازنمونی از نشانهٔ وطن و تفسیر و مفهوم میهن‌پرستی و عرق ملی هستند و موضوعی که نشانه بدان ارجاع داده شده، فکر و آرمان شاعر برای اتحاد جهان عرب است که باعث شده است هر نقطه‌ای از آن را سرزمین خود بداند.

گاهی مکان در شعر العیسی تبدیل به نماد می‌شود و افزون بر بار معنایی جغرافیایی خود، مفهومی انسانی و عاطفی می‌گیرد. اعراب پس از شکست در جنگ شش روزهٔ ۱۹۶۷ اندوهگین و شکست‌خورده، امیدهایشان رو به خاموشی می‌نهد. العیسی این فضای دردناک و نومیدانه را با

جان‌بخشی به مکان‌ها و موقعیت‌های جغرافیایی، همچون صحرای سینا و بلندی‌های جولان ترسیم می‌کند؛ سینایی که اشک می‌ریزد و جولانی که زخمی است:

كُلُّ دَمعٍ مَازَالَ فِي جَفنِ سينا
كُلُ جُرحٍ مَازَالَ فِي الجَولانِ[11] (همان: ۱۹۵).

بر اساس نظریهٔ پیرس، سینا و جولان، تصویری آوایی از مفهوم و تفسیر نشانهٔ وطن‌دوستی و تعصب بر آن هستند و منظور شاعر از این دو مکان، مردمان ستمدیدهٔ مصر و سوریه است. موضوعی که به این نشانه ارجاع داده می‌شود، این تفکر شمول‌گرای العیسی است که هر مکان عربی را وطن خود می‌داند.

۳-۴. رمزگان زمانی

در رمزگان زمانی ما با مفاهیم دلالت صریح و دلالت ضمنی بیشتر مواجه‌ایم و تأویل و تفسیر دلالت‌های ضمنی و انتخاب بهترین دلالت از میان دلالت‌های متعدد، مربوط به این رمزگان است. در دلالت ضمنی با یک دلالت درجهٔ دوم یا ثانویه روبه‌رو هستیم؛ «نظام اوّل سطح رومعنا» (دلالت صریح) و نظام دوم که گسترده‌تر از اوّلی است (سطح زیرمعنا یا دلالت ضمنی) را می‌سازند (بارت، ۱۳۹۶: ۱۰۳)؛ از این‌رو، دلالت ضمنی از کنار هم قرار گرفتن چند دلالت صریح ساخته می‌شود.

زمان و قیدهای زمانی در شعر سلیمان العیسی، بار معنایی متعدد و متفاوتی دارد و با توجه به تنوع بافت جمله، مفهومی استعاری پیدا می‌کند. پس از شکست اعراب از اسرائیل، نوعی حس شکست و سرخوردگی همهٔ سرزمین‌های عربی را فرا گرفت و بر شعر عربی نیز سایه انداخت. شب یکی از ظرف‌های زمانی است که دارای مفاهیم متعدد و گاهی متناقض است، ولی با توجه به شرایط نامناسب جهان عرب در دههٔ هفتاد میلادی، شب در اشعار شاعران، استعاره‌ای از شکست و یأس شد. سلیمان العیسی نیز در اشعارش نشانه‌هایی به کار برده است که در چارچوب رمزگان زمانی، مفهوم خود را تولید کرده است. او شب طولانی را ترسیم می‌کند که بر تمام جهان عرب سنگینی می‌کند؛ شب و رنگ سیاه و طولانی‌بودن آن، دلالت‌های صریح و عینی و سطح رومعنای نشانه هستند و از طریق آنها به سطح زیرمعنا و مفهوم و تفسیر نشانه می‌رسیم. موضوع نیز سکوت مرگ‌بار و تن‌دادن برخی از حکومت‌های عربی به وعده‌های دشمنان است:

أبداً يا جَسَدِي الآخرَ، مَازَالَت مَعِي
قِصَةٌ تُحكى عَلَى المَوقِدِ فِي اللَيلِ الذى كَانَ طَوِيلا
لَيلنا الأسوَدَ ... مَازَالَ عَلَى القُدسِ، عَلَى العَاصِي، عَلَى صَنعَاءَ[12] (العیسی، ۱۹۹۵: ۱۵۳/۳).

صبح و روشنایی آن، در ذهن انسان حال خوبی را تداعی می‌کند و شاعران از این واحد زمانی در بیشتر اشعارشان بهره می‌برند و متناسب با مضمون شعری، بدان مفهومی خاص و ناآشنا می‌دهند. در ادبیات پایداری، پگاه و بامداد استعاره از امید و سرزندگی و نشاط است و فردا نیز قید

زمانی است که حس تلاش بیشتر و امید به پیروزی را در انسان برمی‌انگیزد. این دو واحد زمانی در شعر العیسی بار معنایی متناقضی می‌یابند و شاعر که به‌خاطر شکست‌های پیاپی اعراب و ضعف و عقب‌ماندگی کشورهای عربی، نومید و دلگیر شده است، مژدهٔ آمدن فردای بهتر و روزنهٔ امید را در چنین شرایطی بیهوده و بی‌معنا می‌داند. روشنایی صبح و معنای تقویمی فردا، بازنمون نشانهٔ میهن‌پرستی شاعر است که بیانگر دلالت ضمنی این نشانه، یعنی حس امیدواری و بهبود اوضاع میهن است و موضوعی که نشانه به آن ارجاع دارد، عدم اتحاد اعراب و وضیعت وخیم سرزمین‌های عربی است:

یا لَحنِی الأسیر
یا أعَاصِیرَ النَفیرِ ...
فِی بِلَادِي یا تُخُومَ العَتَمَاتِ
أتُرَانِي عَبَثاً بَشَّرتُ بالفَجرِ العَنِیدِ؟
بِالغَدِ الحُرِ السَعِیدِ![۱۳] (همان: ۲/ ۲۱۸).

۳-۵. رمزگان بینامتنی

هر متنی استقلال کامل ندارد و پیوندی هرچند اندک و محدود با دیگر متون دارد و می‌توان رد پای یک واقعهٔ تاریخی همسان یا متن دیگری را در آن یافت. بینامتنیت را نخستین بار **ژولیا کریستوا**، از مشهورترین پساساختارگرایان، به‌کار برد. او معتقد بود ساختار ادبی در مجموعهٔ اجتماعی که به منزلهٔ مجموعه‌ای متن‌هاست، قرار دارد. از دیدگاه او هر متنی در محل تلاقی چندین متن سامان می‌یابد که خود هم خواندن دوباره و هم تأکید و جابه‌جایی و هم عمق آن است (به نقل از تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۷-۲۶۱). بر این اساس، خالق اثر ادبی با تکیه بر بخشی از مفهوم آثار پیشین، مضمونی را با چهره‌ای متفاوت و بار معنایی جدید در اثر خود خلق و شاکلهٔ آن را دگرگون می‌کند و پیام خویش را به مخاطب منتقل می‌نماید؛ در نتیجه، رابطهٔ میان دو یا چند متن در درک «درون متن» مؤثر است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۴۳). بنابراین، در درون رمزگان بینامتنی، نشانه‌ها ساخته می‌شوند و شاعر با دلالت‌های ضمنی، مضمون شعری خود را بیان می‌کند؛ لذا متونی که موضوع مشترک دارند، در همهٔ دوره‌های تاریخ، به هم مربوط‌اند و با هم گفتگو دارند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۶۸).

سلیمان العیسی، از دسته شاعران آگاه و باسوادی است که دربارهٔ تاریخ و میراث دینی و ادبی کهن اطلاعات گسترده‌ای دارد و در اشعار خود از متون قدیمی و مذهبی و اشعار معروف شاعران عصر جاهلی و اسلامی بسیار تأثیر پذیرفته است. روح حماسی سلیمان العیسی باعث شد که به تمام جنبش‌های انقلابی در جهان عرب واکنش نشان دهد. الجزایر یکی از کشورهای عربی است که علیه استعمار بریتانیا برخاست و در راه پیروزی، شهدای بسیاری تقدیم کرد. العیسی که مفهوم وطن نزد او بسیار گسترده است، قیام مردم الجزایر را رودی خروشان می‌داند که از خون شهیدان سرخ شده است و نوید نوزایی تمدن قدرتمند و گذشتهٔ عرب را می‌دهد؛ اما او برای شرح اتفاقات

بزرگی که قرار است در آیندهٔ نزدیک رخ دهد و انقلاب الجزایر به بار بنشیند، از قرآن کریم بهره می‌برد. شاعر آیهٔ ۵ سورهٔ علق را تکرار می‌کند و با جان‌بخشی به رود که استعاره از ملت انقلابی الجزایر است، نشان می‌دهد که خبرهای خوبی برای جهان عرب در راه است، و این رود این پیام را به اعراب می‌رساند:

هُوَ نَهرٌ مِن أضَاحٍ وَدَمِ
لَم يجِد يوماً، وَلَم يستَسلِمِ
هُوَ نَهرٌ يا صَدِيقِي عَلَّمَ الإنسَانَ مَا لَم يعلَم
هُوَ نَهرٌ كَانَ أحمَرَ
وَتَمَطَّي الآنَ أخضَر
وَوسامي الضَّخمُ أن أسمَعَ أنبَاءَ الحَبِيبَة
أبداً ... تَزرَعُ أشجَارَ الغَدِ المَوعُودِ، ميلَادَ العَروبَةِ[۱۴] (العیسی، ۱۹۹۵: ۱۵۴/۳).

شاعر با اقتباس این آیه از قرآن، شعر خود را با مفاهیم والای این کتاب آسمانی پیوند می‌زند و با آن وارد گفتگویی متقابل می‌شود. او با این آیه که برای تمام مسلمانان آشناست، می‌خواهد این پیام را به جهان اعراب برساند که این رود خروشان، یعنی ملت الجزایر، با شجاعت خود، درس‌هایی از حماسه، شهادت و آزادی را به آنها یاد می‌دهد. این آیه تصویر صوتی نشانه‌ای است که مفهوم و تفسیر آن، بیداری مقاومت ملت الجزایر است که به جهانیان درس پایداری یاد داده‌اند.

نمادهای مذهبی در اشعار مقاومت بازتاب گسترده‌ای داشته است، یکی از داستان‌های واقعی که در قرآن کریم و در آیه‌های ۳ و ۴ سورهٔ فیل ذکر شده است، واقعهٔ حملهٔ پرندگان ابابیل به لشکر ابرهه است. سلیمان العیسی از وضعیت سرزمین‌های عربی که در چنگال استعمارگران است، نگران است، ولی با وجود این، روحیهٔ مقاومت خود را از دست نداده و معتقد است که ملت عرب در برابر همهٔ مصیبت‌ها و ستم‌ها پایداری می‌کند. او برای ترسیم این هجوم بی‌رحمانهٔ دشمنان، از مضمون و داستان قرآنی حملهٔ پرندگان ابابیل استفاده می‌کند؛ البته، در این ابیات شاعر کارکرد و بار معنایی جدید و متناقض برای پرندگان ابابیل می‌آفریند؛ زیرا در داستان اصلی، این پرندگان در مقابل کفر می‌ایستند، ولی اکنون در جبههٔ دشمن متجاوز قرار می‌گیرند. شاعر در خطاب دشمنان اعلام می‌دارد که اگر پرندگان ابابیل را نیز علیه ما بشورانید، ما همچنان مقاومت خواهیم کرد و ترسی نداریم:

رُبّما جُنّتِ الأرضُ وَالسَمَاءُ
وَرَمَتنَا الطُّيورُ الأبَابيلُ
بِقَدِيمِ الحُقُودِ، بِالنّارِ، بِالسِّجّيلِ
إبدَئِيهِ ... أى الخَسَائِرِ نَخشي؟[۱۵] (همان: ۱۹۵).

این اقتباس العیسی باعث شده است صدایی خارج از چارچوب متن قصیده در آن بروز یابد تا خواننده با خوانش آن با تأویل‌ها و تفسیرها متعددی روبه‌رو شود. رابطه‌ای که میان اجزای نشانه بر

اساس دیدگاه پیرس وجود دارد، در ساختار رمزگان بینامتنی باعث شده است که نشانهٔ مربوط به وطن‌پرستی و مقاومت در شعر العیسی شکل بگیرد. بازنمون این نشانه، تصویر صوتی آن است که در پرتاب سنگ توسط پرندگان ابابیل بازتاب می‌یابد، ولی مفهوم ثانوی و تفسیر آن، یورش همه‌جانبه و بی‌رحمانهٔ دشمنان به سوی سرزمین شاعر است و موضوع که نشانه به آن ارجاع داده می‌شود، دلاوری و پایداری ملتی است که طیّ تاریخ در برابر ستم‌ها و بلاها تکرار شده است.

سلیمان العیسی علاقهٔ بسیار شدیدی به ادبیات کلاسیک عربی دارد و ابیات بسیاری از شاعران قدیمی را در شعر خود ذکر یا بازآفرینی کرده است؛ و از این میان، طرز فکر و اشعار ابوطیب متنبی را به شکل گسترده و ویژه در اشعار خود بازتاب داده است. اندیشهٔ وطن بزرگِ العیسی باعث شده است که هر نقطه‌ای از سرزمین‌های عربی را وطن خود بداند؛ وطنی که دستخوش تحولات خوبی نشده و روزگار بدی دارد و هر روز تکه‌ای از آن زیر یوغ استعمار می‌رود. او برای ترسیم این فضای اندوهناک از فضای کلی قصیدهٔ معروف «**وَاحَرّ قَلْباه**» متنبی بهره برده و مصراع اول این بیت از آن را در شعرش تکرار کرده است:

شاعر، به‌نوعی ساختار معنایی آن قصیده را در شعر خویش بازآفرینی کرده و حس و حال خود

أخَيــلُ وَاللّيــلُ وَالبَيــداءُ تَعرِفُنــي وَالسيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَــمُ

(المتنبّی، ۱۴۰۳: ۳۳۲)

را با وضعیت روحی متنبی پیوند می‌زند که پس از جدایی از سیف‌الدوله، اندوهگین شده و در غربت و تنهایی است:

مَقبرَتِي السَوداءُ تَخنُقُني /وَالرِيحُ تَلعَقُني

بَينَ المياهَينِ أوطَاناً تُمَزّقُني عَوَاصِماً، وَمَمَالِيكاً ... تُمَزّقُني

وَالخَيلُ وَاللَيلُ وَالبَيداءُ تَسحَقُني وَأستَابحُ، وَأُسبي فِيكَ يا وَطَني

وَيَيأسُ الحُلمُ مِن بَعثي وَيَنسَحِبُ وَيَصمِدُ المُتَنَبّي فِيّ ... وَالعَرَبُ[۱۶]

(العیسی، ۱۹۹۵: ۳/ ۱۸۳)

این اقتباس از شعر متنبی باعث شده که گفتگویی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی میان دو متن، از دو زمان مختلف ایجاد شود. این بیت که بر تنهایی و دوری از یار تأکید می‌کند، بازنمونی از تفسیر و مفهوم نشانهٔ وطن‌دوستی است؛ وطنی که شکوه گذشته‌اش را ندارد و تکه‌تکه شده و موضوعی که نشانه به آن تأویل داده می‌شود و ارجاع دارد، حس آوارگی و دوری از وطن و بربادرفتن آرزوی اتحاد بزرگ است.

بینامتنی تنها به ارتباط میان متن جدید با متن قدیمی نیست، بلکه خالق اثر ادبی گاهی از متون و از ادیبان هم‌عصر خویش تأثیر می‌پذیرد. در ادبیات عربی معاصر، محمود درویش نماد شعر مقاومت و سرآمد آن است و اکثر شاعران این حوزه از مفاهیم شعری او تأثیر پذیرفته‌اند. سلیمان العیسی نیز از این حیث مستثنا نبوده و از اندیشه‌های محمود درویش تأثیر پذیرفته است. او در

یکی از قصایدش به ستایش پایداری عمر مختار، رهبر انقلاب لیبی می‌پردازد و باور دارد که اعراب، مقاوم و شکست‌ناپذیرند و در برابر دشمنان تن به ذلت نمی‌دهند. این قصیده از لحاظ نظام آوایی و چارچوب اندیشگانی، ما را به یاد قصیدهٔ معروف «بطاقة هوية» می‌اندازد:

سجِّل
أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيفْ!
فهلْ تغضبْ؟ (درویش، ۲۰۰۵: ۸۰/۱).

این اثرپذیری سلیمان العیسی از این قصیده باعث چندصدایی شدن متن شعر او شده است؛ زیرا در یک متن، اندیشه‌های دو ادیب با یکدیگر پیوند و امتزاج می‌یابند و یک پیام را فریاد می‌زنند و آن، مقاومت و بیداری جهان عرب و ظلم‌ناپذیری آنهاست. سلیمان العیسی نیز در ابیات زیر و با مخاطب قرار دادن دشمن، این پایداری و ذلت‌ناپذیری ملت عرب را برجسته می‌سازد:

إقرَأ ... أنا العَرَبِيُّ أمسَحُ جَبهَتِي لِأعُودَ مُحتَرَقَ الرُّؤي مَكدُودا
لَم آتِ مِن قَحطِ الزَمَانِ، وَقَادِمٌ مُهرِي دَمي ... ألِدُ الزَمَانَ جَدِيدا[۱۷]
(العیسی، ۱۹۹۵: ۳ / ۲۰۶)

نوع خطاب آمرانهٔ هر دو قصیده، طرز تفکر مشترک هر دو شاعر و پیام همسان شعرشان را به مخاطب انتقال می‌دهد. مفهوم و تفسیر نشانهٔ مربوط به وطن‌دوستی و هویت عربی را می‌توان از بازنمون و تصویر صوتی این نشانه که در عبارت «أنا عربی» است، دریافت کرد و موضوعی که به نشانه ارجاع دارد، مقاومت و دفاع از موجودیت ارضی است که حس تعلق به خاک و میهن را بیان می‌کند.

۴. نتیجه

با خوانش شعر سلیمان العیسی این نتایج حاصل شد: ۱.مهم‌ترین و پربسامدترین مضمون شعری العیسی، وطن و مؤلفه‌های میهن‌پرستی است؛ ۲. رویکرد متعهدانهٔ شاعر و شرایط نابسامان جهان عرب، باعث تقویت حس ملی‌گرایی در او و در نتیجه گسترده‌شدن مفهوم وطن در فرهنگ واژگانی او شده است؛ ۳. سلیمان العیسی برای آفرینش نشانه‌های مربوط به وطن از رمزگان‌های خالق اثر، زیبایی‌شناسی مکانی، زمانی و بینامتنی بهره برده است؛ ۴. رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، مکانی و بینامتنی بیشتر به عوامل فرامتنی اشاره دارند و دربرگیرندهٔ احساسات و عواطف شخصی شاعر، خط مشی فکری و نگرش او به مسائل سیاسی، اجتماعی و دینی و اعتقادی هستند و بازتابی از اوضاع جهان عرب و فرازوفرودهای سرزمین‌های عربی هستند؛ ۵. العیسی در رمزگان‌های زیبایی‌شناسی و زمانی بیشتر به عوامل درون متن و ساختار جمله و رابطهٔ میان واژگان در بافت متن

توجه می‌کند و این‌گونه، نقش عوامل زبانی را در فرآیند خلق دلالت‌های زبانی و شعری را برجسته می‌کند؛ ۶. در شعر العیسی آرایه‌های ادبی، افزون بر کارکرد زیبایی‌شناسانه، زمینه را برای گریز از زبان عادی و آفرینش نشانه‌های زبانی پدید آورده‌اند و با چاشنی خیال و مبالغهٔ موجود در تشبیه و استعاره، ذهن مخاطب را از دلالت صریح واژگان دور می‌کنند و به سمت دلالت‌های شاعرانه‌ای سوق می‌دهند که شالودهٔ معنایی شعر را تشکیل داده‌اند؛ ۷. او از طریق چینش دلالت‌های صریح و ایجاد زنجیرهٔ معنایی میان عناصر متن شعرش از میان دلالت‌های ضمنی متعددی که برای مفهوم وطن وجود دارد، بهترین دلالت ضمنی را انتخاب می‌کند؛ ۸. وی با استفاده از محور همنشینی و جانشینی واژگان، تصویرهای هنری و شعری آفریده که در پَسِ این تصاویر، نشانه‌های شعری نهفته است که معنای وطن را در ذهن مخاطب بازنمایی می‌کند؛ ۹. العیسی با استفاده از اصل گفتگو با متون دیگر، باعث چندصدایی شدن متن شعرش شده و بدان بُعدی تاریخی بخشیده است. او شخصیت‌های دیگری را که مربوط به زمان گذشته‌اند، به متن خود وارد و مفهوم وطن‌پرستی را متناسب با مقتضیات عصر خود بازآفرینی کرده است؛ ۱۰. این شاعر با بارگذاری معانی غیر ظرفی برای اسم‌های زمان و مکان، دلالت‌های ضمنی‌ای برای مفهوم وطن آفریده که خواننده با دقت در رابطهٔ معنایی که میان عناصر متن و دال‌ها و مدلول‌ها وجود دارد، به مفاهیم ثانوی این قیدهای زمانی و مکانی پی‌می‌برد و با چارچوب اندیشگانی و آرمان‌گرایی العیسی و درون‌مایهٔ اصلی شعرش آشنا می‌شود؛ ۱۱. العیسی از بازنمون و تصویر صوتی واژگان برای بیان معانی ثانوی و تفسیر و مفهوم نشانه استفاده کرده و با این کار به مفاهیم انتزاعی چون وطن‌دوستی، مقاومت و اتحاد جلوه‌ای حسی و ملموس بخشیده است و از طریق ارجاع نشانه به موضوع، مانع از ارادهٔ دلالت صریح و مفهوم سادهٔ واژگان شده است؛ ۱۲. رمزگان‌های به‌کار رفته در شعر العیسی بیانگر این است که تنها عوامل زبانی و کنش‌های درون متن باعث تولید نشانه‌های زبانی مربوط به مفهوم وطن نشده است، بلکه عوامل برون‌متنی و شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر دوران زندگی شاعر نیز در خلق زبان شعری او تأثیر داشته است و مفهوم وطن در شعر وی محصول ترکیب عوامل زبانی و عوامل جامعه‌شناختی است.

پی‌نوشت

۱. برای وحدت بزرگ نماز به جا آوردم، خونم را بسان چکامه‌ای سرودم، وجود و هستی‌ام را منبرهای آن کردم.

۲. در طول یک سال کامل نتوانست یک بیت بگوید، حتی کلمه‌ای بنویسد، ... در طول یک سال کامل، تنها خواری و ذلت را نفس می‌کشید و از ننگ احساس خفگی می‌کرد... و کسی‌که احساس خفگی کند نمی‌تواند بنویسد.

۳. من سلولی در جسمی هستم که دنبال میلیون‌ها سلول هم‌نوعش می‌گردد و بدون نرمش و مدارا مبارزه می‌کند تا این جسم حرکت کند، تا این جسم شکوفه دهد. و جسم من، امت من است، این امت بزرگ عربی که بلادیده و تکه‌تکه شده است.

٤. دنیا را گشتم، ای وطنم، زیباتر از خاک تو را ندیدم، و از دستان تو بخشنده‌تر ندیدم. ای وطن بینوایی که بر روی اسطوره‌های ناز و نعمت می‌خوابی و بر روی دریاهایی طلا می‌خوابیم، ولی ای وطنم ... ما برگ خرما را می‌جویم.

٥. نه آرزو مرده ... و نه شمشیر امید مرده است. جلبک‌ها را رها کن، شناور می‌روند، آن‌ها را به حال خود واگذار از هر چیزی که بخواهند، نیازشان را تأمین می‌کنند.

٦. جنگل سیاه، دختر جاودان و ازلی است که با شعله‌ها و هزاران قیام‌کنندهٔ تشنه که زیر تاریکی شب حرکت می‌کنند، نمایان می‌شود ... تاریخِ این گرسنگی و تشنگی پایان یافت و پایان یافت ... و دزدها باید بیرون رود.

۷. ای شب درنده و وحشی، بدان که باد در این دشت‌ها نخواهد مرد و در ریگ‌های سیاه، ستاره‌ای برای سرگشتگان خواهد ماند.

۸. رؤیای قربانی‌شده را از سر می‌گذرانیم، چهرهٔ زشت زمانه را فراموش می‌کنیم. در این سرزمین کهن، خورشید و ماه همچنان لبخند خواهند زد.

۹. شراب آغازین ما، این کوه و این رود است. تنها درخت انگور خدا است که دو جام از آن پر می‌شود. پس پر کن و بنوش، این تاریخ توست و آن را به شکل سروده‌ای بنویس، و از سرزمینت الهام بگیر. این سرزمین توست، خواه کوه باشد خواه دریا، هیچ فرقی نیست، در ذرات عطر عزلت گزین و از میهنت لذت ببر.

۱۰. از مکان‌های بسیاری گذشته‌ام و دیدار کرده‌ام و آنها را در قلبم نگه داشتم، پس جزئی از من شدند و من نیز جزئی از آنها شدم. ای نخل سندباد برخی از آنها را برایت یادآور شوم؟ مثلاً جلماسه و عین دیاب در ساحل اطلسی در غرب سرزمین عرب یا رأس نبع (شهری در لبنان) در آن سوی دیگر سرزمین تکه‌تکه شده و بزرگمان.

۱۱. پیوسته هر قطرهٔ اشکی در چشمان سینا و هر زخمی بر جسم جولان است.

۱۲. تا ابد، ای جسم دیگر من، پیوسته داستانی کنار اجاق در شبی دراز حکایت می‌شود؛ شب ما همچنان بر قدس و عاصی و صنعاء سیاه و تاریک است.

۱۳. ای صدای دربندم، ای طوفان بوق و شیپور در سرزمینم، ای مرزهای تاریکی، آیا به نظر شما من بیهوده مژدهٔ بامداد لجوج و فردای آزاد و خوشبخت را دادم؟

١٤. آن، رودی از قربانی‌ها و خون است، نه روزی تهدید کرد و نه تسلیم شد. دوست من، آن، نهری است که به انسان چیزی را تعلیم داد که نمی‌دانست. آن، رودی سرخ بود و اکنون مدال بزرگ افتخارم، بر گسترهٔ سبز دراز کشیده است، تا من اخبار معشوقه‌ام را بشنوم که همیشه درخت فردای موعود و تولد دوبارهٔ عرب را می‌کارد.

۱۵. چه‌بسا زمین و آسمان پوشیده شوند و پرندگان ابابیل کینهٔ کهنه، آتش و سنگ گِل، به سویمان پرتاب کنند، آغاز کن ... از چه زیان‌ها و خسارت‌هایی بترسیم؟

١٦. قبر سیاهم، مرا خفه می‌کند و باد مرا لیس می‌زند. در میان دو آب (رود) وطن‌هایی هست که مرا بسان پایتخت‌ها و مملکت‌هایی، پاره‌پاره می‌کند. اسب و شب و صحرا، مرا له می‌کنند و من خونم مباح می‌شود و ای وطنم در تو اسیر می‌شوم. آرزو (اتحاد عرب) از رستاخیز دوبارهٔ من ناامید می‌شود و عقب‌نشینی می‌کند. و متنبی و عرب در منم جاودانه می‌شوند.

۱۷. بخوان... من عرب هستم، پیشانی‌ام را پاک می‌کنم تا با رخساری سوخته و خسته برگردم. من از زمانهٔ خشکسالی نیامده‌ام، من آماده‌ام، در حالی که خونم، کُرّه اسب جوانم است، و من با این عصر جدید دشمنی و سرناسازگاری دارم.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، مرکز، چاپ هشتم.

اکبرپور، سمیه، اکرم روشنفکر و صادق عسکری (۱۳۹۵)، «گونه‌های شعر کودکان در دیوان الأطفال؛ اثر سلیمان العیسی»، مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، دوره ۲، شماره ۲، صص ۷۵-۸۵.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ساخت‌گرایی و نقد ساختاری، اهواز، رسم.

انوشیروانی، علیرضا، (۱۳۸۴)، «تأویل نشانه‌شناختی ساختارگرای شعر زمستان اخوان ثالث»، پژوهش زبان‌های خارجی، ش۲۳ ، صص ۵-۲۰.

بارت، رولان (۱۳۹۶)، عناصر نشانه‌شناسی، گزینش و ویرایش امیرعلی نجومیان، تهران، مروارید.

باقری، سحر و علیرضا عینی‌فر (۱۳۹۵)، «تدقیق و تحدید حوزهٔ شمول و نمود نشانه‌ها در معماری»، معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ش ۱۷، صص ۱-۱۰.

بلاوي، رسول و مهتاب دهقان (۲۰۱۹)، «المقاومة الفلسطينية في شعر الأطفال مقاربة الشخوص ووظائفها في نصوص المقاومة للشاعر السوری سليمان العيسي»، *كلية التربية الأساسية*، ش ۴۲، صص ۱۶-۳۰.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، «البنية السردية في *قصيدة الأطفال يحملون الرأية* لسليمان العيسي»، اضاءات نقدية، سال ۹، ش۳۳، صص ۱۰۷-۱۲۴.

تادیه، ژان یو (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.

جمشیدی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۶)، «نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سرودهٔ عودة سندباد از علی فوده»، نقد ادب معاصر عربی، دوره ۷، ش۱۳، صص ۱۹۷-۲۲۵.

حاجی‌زاده، مهین، مایه گوزل بهمن و محدثه ابهن (۱۳۹۴)، «بررسی و تحلیل اشعار تعلیمی سلیمان العیسی در حوزهٔ ادبیات کودک»، نقد ادب عربی، دوره ۶، ش ۱، صص ۶۷-۹۱.

حیدری، مرتضی (۱۳۹۵)، «نشانه شناسی نگرش‌های حروفی مولانا در کلّیات شمس تبریزی»، متن‌پژوهی ادبی، دوره ۲۰، ش ۶۷، صص ۱۴۷-۱۷۸.

درویش، محمود (۲۰۰۵)، دیوان، ج۴، ریاض، الریس للکتب والنشر.

دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۰)، درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان، پرسش.

رسولی، حجت، احمدی، شلیر (۱۳۹۴)، «بررسی نشانه‌شناختی قصیدة مازال یکبر أوراس بذاکرتی سرودهٔ عبدالله حمادي»، نقد ادب عربی، دوره ۵، ش۲، صص ۷۷-۱۰۷.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴)، معناکاوی؛ به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، تهران، علم.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، قصه.

شفلر، ایزریل (۱۳۶۶)، چهار پراگماتیست، ترجمهٔ محسن حکیمی، تهران، مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، راهنمای ادبیات معاصر، تهران، میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۶)، آشنایی با معنی‌شناسی، تهران، پژواك کیوان.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، قصه، چاپ دوم.

العیسی، سلیمان (۱۹۹۵)، *الأعمال الشعرية*، ج۴ ، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ـــــــــــ (۲۰۱۴)، الأعمال الأخيرة، ج۲، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

فرید، زهرا (۱۳۹۸)، «فاعلية الرموز الطبيعية في شعر الأطفال لسليمان العيسي (ديوان *أراجيح تغني للأطفال* نموذجاً)»، *اضاءات نقدية*، سال ۹، ش۲، صص۳۱-۵۹.

ـــــــــ و فاطمه اکبری‌زاده (۱۳۹۸)، «الهوية الوطنية في شعر سليمان العيسي للأطفال دراسة سيميائية ثقافية» اللغة العربية وآدابها، دوره ۱۵، ش۴، صص ۵۶۵-۵۸۹.

کوپال، عطاء الله (۱۳۸۶)، «فراز و فرود نشانه‌شناسی از دانش تا روش»، باغ نظر، ش۷، صص ۴۸-۳۹.

گیرو، پیر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه.

المتنبّي، أبوالطيب (۱۴۰۳)، *دیوان*، بیروت، دار بیروت للطباعة والنشر.

محمدی‌نژاد پاشاکی، احمد و همکاران (۱۳۹۶)، «نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریهٔ پیرس؛ مطالعهٔ مورد پژوهانهٔ اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو»، لسان مبین، دوره ۹، ش ۳۰، صص ۱۵۹-۱۸۱.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی؛ از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز.

مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۴)، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، تهران، آگه.

نجاریان، محمدرضا، سرخی‌زاده، زهره (۱۴۰۰)، «استعاره در اشعار کودکانهٔ محمود کیانوش و سلیمان العیسی» (۱۴۰۰)، پژوهش‌های دستوری و بلاغی، دانشگاه قم، دوره ۱۱، شماره ۱۹.

Wolfreys, J, Robbins & R, Kenneth, W. (2006), *Key Concepts in Literary Theory*, 2th Ed, Edinburgh University.

References

Ahmadi, B. (2009), From Visual Signs to Text, Tehran, Center, Eighth Edition [In Persian].

Akbarpour, S., Roshanfekr A., Askari S. (2016), "Types of children's poetry in Divan al-Atfal; The work of Suleiman Al-Issi ", Studies in Literature, Mysticism and Philosophy, Volume 2, Number 2, pp. 75-85 [In Persian].

Emami, N. (2003), Constructivism and Structural Criticism, Ahvaz, Rasm [In Persian].

Anoushirvani, A., (2005), "Structural semiotic interpretation of the poetry of Winter by Akhavan-Sales", Foreign Languages Research, Vol. 23, pp. 5-20 [In Persian].

Bart, R. (2017), Elements of Semiotics, Selection and Editing by Amir Ali Nojoumian, Tehran, Morvarid [In Persian].

Bagheri, S. and Alireza E. (2016), "Investigation and delimitation of the scope and appearance of signs in architecture", Armanshahr Architecture and Urban Planning, Vol. 17, pp. 1-10 [In Arabic].

Balawi, R., Dehghan, M. (2019), "al-moghavemat al-Felestini in poetry al-atfal mogharebat al-shokhous and vazaefoha fi nosous al-moghavemat lel-shaer al-Souri Suleiman Al-Issi", Journal of the Kolliat al-tarbiat Al-asasia, No. 42, pp. 16-30 [In Arabic].

Balawi, R, Dehghan, M. (2019), "Al-Baniyat al-Sardiyya in the poem "al-atfal yahmaloun al-rayat"of Sulayman Al-Issi", Naghdie Ezaat, Volume 9, Number 33, pp. 107-124 [In Arabic].

Tadiyeh, Jan Yu (1999), Literary Criticism in the Twentieth Century, translated by Mahshid Nonhali, Tehran, Niloufar [In Persian].

Chandler, Daniel (2008), Fundamentals of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, Tehran, Surah Mehr [In Persian].

Jamshidi, F., Meymandi, V., Ghaderi, F., Afkhami, A., Reza (2017), "Semiotics of linguistic cryptography in the poem Odeh Sinband by Ali Foudeh", Critique of Contemporary Arabic Literature, Volume 7, Number 13, pp. 197 -225 [In Persian].

Hajizadeh, M., Bahman, Mayeh Gozel, Abhan, M. (2015), "Study and analysis of Suleiman Al-Issi's educational poems in the field of children's literature", Critique of Arabic Literature, Volume 6, Number 1, pp. 67-91 [In Persian].

Darwish, M. (2005), Diwan, vol. 4, Riyadh, Al-Ris for books and publishing [In Arabic].

Dineson, Anhamari (2001), An Introduction to Semiotics, translated by Muzaffar Ghahraman, Abadan, Porsesh [In Persian].

Rasouli, H., Ahmadi, Shalir (2015), "A Semiotic Study of the poem "Mazar Yekbar Auras Bezakerti" by Abdullah Hamadi", Journal of Critique of Arabic Literature, Volume 5, Number 2 - Consecutive Number 2, pp. 77-107 [In Persian].

Sasani, F. (2005), Meaning: Towards Social Semiotics, Tehran: Elm [In Persian].

Sojudi, F. (2003), Applied Semiotics, Tehran, Gheseh [In Persian].

Scheffler, Izriel (1987), Four Pragmatists, translated by Mohsen Hakimi, Tehran, Center [In Persian].

Shamisa, S. (1995), Guide to Contemporary Literature, Tehran: Mitra [In Persian].

Safavi, K. (2007), Introduction to Semantics, Tehran, Pazvak Keyvan [In Persian].

Zimran, M. (2004), An Introduction to Art Semiotics, Tehran, Gheseh, Second Edition [In Persian].

Al-Issi, Suleiman (1995), Al-Amal al-sharia, vol. 4, Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing [In Arabic].

—— (2014), Al-Amal al-Akhira, vol. 2, Damascus, Syrian Public Procurement Publications for the book [In Arabic].

Farid, Z. (2019), Faelia Alromouz Altabieie in poetry al-Atfal le-Suleiman Al-assi (Divan" Arajih taghni le-Atfal" Namouzja), Ezaate Naghsie, Volume 9, Number 2, pp. 31-590 [In Arabic].

Farid, Z., Akbarizadeh, F. (2019), "al-Hoviat al-Vatanie in poetry Suleiman Al-Issi le-Atfal drasa Simiaie Saghafie", Arabic Language and Etiquette, Volume 15, Number 4, pp. 565-589 [In Arabic].

Kupal, A. (2007), "The ups and downs of semiotics from knowledge to method", Bagh-e Nazar, vol. 7, pp. 48-39 [In Persian].

Giro, Pir (2001), Semiotics, translated by Mohammad Nabavi, Tehran, Age [In Persian].

Al-Mutanabi, Abu al-Tayyib (1973), Diwan, Beirut, Dar Beirut le-Tabae va al-Nashr [In Arabic].

Mohammadinejad Pashaki, A., Heidarian Shahri, A. R., Sedifi, K., Sidi, H. (2017), "Semiotics in Palestinian poetry based on Pierce's theory; A Case Study of the Poems of Haroon Hashem Rashid and Moin Basiso ", Lesan Mobin, Volume 9, Number 30, pp. 159-181 [In Persian].

Meghdadi, B. (1999), Dictionary of Literary Criticism Terms: From Plato to the Present Age, Tehran: Fekr Rooz [In Persian].

Makarik, Irnarima, (2005), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer, Tehran, Age [In Persian].

Najarian, M. R., Sorkhizadeh, Z. (1970), "Metaphor in the Children's Poems of Mahmoud Kianoosh and Suleiman Al-Issi" (1970), Grammatical and Rhetorical Research, Qom University, Volume 11, Number 19 [In Persian].

Wolfreys, J, Robbins, R, Kenneth, W. (2006), *Key Concepts in Literary Theory*, 2th Ed, Edinburgh University [In English].

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.312711.612300
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Function of Dialogue Element in Mahmud Darwish's Poetry of Resistance According to Bakhtin's Dialogism Theory
(Case Study of Jundy yahlam bi-alzanabiq al-bayda')

Sanaz Kondori
master graduate in Arabic language and literature, , Imam Khomeini International University
Alireza Nazari*
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University

Received: October 28, 2020; Accepted: Sptember 21, 2021

Abstract
Bakhtin's theory about dialogism of texts, polyphonic novel, intertextual relations and carnivals has inspired several literary critics and theoreticians in west. In Bakhtin's point of view, human is a social being that finds his/ her truth of being in dialogic relationship with others; therefore, the truth of being of a text not only expresses the writer's ideology, but also is a place for expression of ideologies possessed by each character that each one of them is representative of a stratum and ideology. However, this point of view has appeared in analysis of narrative texts such as Dostoevsky's works initially, relying on it in poetry has also confronted these texts with a new analysis. One of the most important blaze situations of polyphony and logic of conversation is the element of dialogue in these texts. Although, dialogue cannot be the same as dialogism merely, it can be considered as a place for expression of polyphony of literary texts. Therefore, the present study seeks to address the function of polyphony in the structure of poetic texts, meanwhile explaining the voices that Darwish had utilized in his poems through investigating existing dialogues in Mahmud Darwish's one poem that is uttered by characters depicted by Darwish and demonstrate dialogism of his poetry. The results of the analysis show that Darwish have not selected monologue in order to demonstrate oppression of the Palestinian people, but in simple narrative formats and various dialogues between Palestinians and occupiers has changed his poems to a place for expression of characters' legitimacy meanwhile presenting both parties' point of views and surrounding voices and the reader is invited to his poem as a fair judge.

Keywords: Bakhtin, Dialogism, Dialogue, polyphony, Mahud Darwish, Poetry of resistance.

*. Corresponding author: *a.nazari@hum.ikiu.ac.ir*

کارکرد گفتگو در اشعار مقاومت محمود درویش بر مبنای نظریهٔ گفتگومندی باختین؛ موردپژوهی شعر «جُندیٌ یحلم بالزنابق البیضاء»

ساناز کندری

دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

علیرضا نظری*

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)

(از ص ۱۲۷ تا ۱۴۵)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

علمی-پژوهشی

چکیده

باختین در فضای تک‌صدای حاکم بر جامعه خود، ادبیات را عرصه‌ای برای انتقاد قرار داد و با ارائه نظریهٔ گفتگومندی، پایه‌گذار برخی از نظریه‌ها و رویکردهای نقدی و ادبی شد. متن ادبی به ویژه رمان، از دیدگاه باختین، محل تضارب ایدئولوژی‌هایی هست که شخصیت‌های اثر آن را نمایندگی می‌کنند. گرچه این دیدگاه در ابتدا با تحلیل متون روایی از جمله آثار داستایوفسکی جلوه‌گر شد، اما اتکاء به آن در تحلیل متون شعری نیز این متون را با تحلیلی نو مواجه کرد. از مهم‌ترین موقعیت‌های جلوه‌گری چندصدایی و منطق مکالمه، وجود عنصر گفتگو در این متون است. گرچه گفتگو صرفاً نمی‌تواند با گفتگومندی یکی باشد، اما می‌تواند محلی برای ابراز چندصدایی متون ادبی تلقی گردد. بنابراین این پژوهش درصدد است تا با استفاده از نظریهٔ گفتگومندی باختین به بررسی گفتگوهای موجود در شعر «جُندیٌ یحلم بالزنابق البیضاء» محمود درویش بپردازد تا ضمن تبیین صداهایی که درویش در این شعر بازتابانده است به کارکرد این عنصر در ساختار متن شعری بپردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که درویش در راستای تبیین مظلومیت ملت فلسطین، تک‌صدایی را انتخاب نکرده است؛ بلکه در قالب‌های روایی ساده و گفتگوهایی متعدد از زبان فلسطینیان و اشغالگران ضمن ارائهٔ دیدگاههای هر دو سو و دیگر صداهای پیرامونی، شعرش را به محلی برای ابراز حقانیت شخصیتها بدل کرده و خواننده را در مقام داوری منصف به شعر خود دعوت نموده است.

واژه‌های کلیدی: شعر مقاومت، گفتگومندی، چندصدایی، باختین، محمود درویش.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *a.nazari@hum.ikiu.ac.ir*

۱. مقدمه

امروزه نظریه‌های گوناگونی دربارهٔ نقد ادبی شکل گرفته است که هر کدام، متن ادبی را از یک چشم‌انداز خاص، تحلیل می‌کنند. در این میان نظریهٔ منطق مکالمه، یا گفتگومندی میخائیل باختین، متفکر و نظریه‌پرداز قرن بیستم، رویکردی نوین در عرصهٔ خوانش متون ادبی پیش روی ما قرار می‌دهد. باختین زمانی به طرح نظریهٔ گفتگومندی پرداخت که حکومت خودکامه و استبدادی استالین مجالی را برای ظهور صداهای دیگر باقی نگذاشته بود و جز صدای خود، صدای دیگری را برنمی‌تافت؛ و از سویی دیگر جریان‌های نقدی چون سبک‌شناسی، ساختارگرایی سوسور و همچنین فرمالیست‌های روسی در اوج خود بودند که همهٔ آن‌ها زبان را در حصار محدود (واج‌ها، تک‌واژها و واژه‌ها) مورد مطالعه قرار می‌دادند.

گرچه ابتدا باختین با الگوبرداری از نویسندگانی چون داستایوفسکی (Fyodor Dostoevsky) و رابله (François Rabelais) در میان متون ادبی، رمان را واجد خاصیت چندآوایی و گفتگومندی دانست، امّا چون قائل به این نکته بود که تمام گفتمان‌ها از جمله متون ادبی در فضای پیرامونی محیط خود شکل می‌گیرند و درگیر تنشی با گفتمان‌های قبل و بعد خود هستند متون ادبی دیگر از جمله شعر و نمایشنامه را نیز گفتگومند خواند. باختین با تکیه بر اصطلاحاتی چون «چندآوایی» (Polyphony)، «کارناوال» (Carnival) و «چندزبانی» (Heteroglossia) متن را از حاکمیت تک‌صدایی راوی جدا کرد و فضایی چندآوایی به وجود آورد که به موجب آن چندین صدا به طور هم‌زمان در متن با یکدیگر و بدون اینکه یکدیگر را طرد کنند، به گفتگو می‌پردازند. بر اساس چنین رویکردی، هدف باختین از شخصیّت‌پردازی در متون ادبی این نیست که به جمع آوری اندیشه‌های مختلف دست بزند؛ بلکه برای او سخن شخصیّت‌ها و رابطهٔ متقابل آنها با یکدیگر و همچنین منطقی که بر گفتمان آنها حاکم است، مهم می‌آید؛ بنابراین، آنچه نظریهٔ گفتگومندی باختین را در پیوند با شعر مقاومت فلسطین از جمله شعرای مقاومت، از جمله محمود درویش قرار می‌دهد؛ این است که آنها نیز همچون باختین در زمانه‌ای تک‌صدا می‌زیستند که تحت تأثیر عواملی چون استبداد، آوارگی، غصب و غارت و نبود آزادی فردی و جمعی اجازهٔ بازگو کردن افکار را به آنان نمی‌داد، از این‌رو نویسندگان مقاله معتقدند از نگاه گفتگومندی، به نظر می‌رسد برخی شعرای مقاومت از جمله محمود دوریش، برای بیان احساسات و رنج‌های درونی خود و همچنین آرمان ملّت فلسطین، به دنبال فضایی چندآوایی و زبانی نمادین بودند تا از طریق آن آرمان‌های خود را بازگو کنند. لذا از آنجا که ارائهٔ تحلیل کل اشعار در یک مقاله امکان‌پذیر نیست، این پژوهش می‌کوشد شعر بلند «جُندیٌ یحلم بالزنابق البیضاء» را که

در بخش کاربستی معرفی می‌شود، بر مبنای گفتگو تحلیل کند تا نشان دهد که گفتگو به‌عنوان یک عنصر در متون ادبی از نوع شعری، می‌تواند ابزاری برای بروز محسوس چندصدایی باشد؛ سؤال محوری پژوهش این است که گفتگومندی در شعر درویش مبتنی بر چه عناصر و چه کارکردهایی است؟

اگر پیشینهٔ تحقیق را بر مبنای دو متغیر رویکرد (گفتگومندی) و ماده (شعر مقاومت درویش) در نظر بیاوریم، هر یک به‌تنهایی در پژوهش‌های متعددی مشاهده می‌شود. در خصوص گفتگومندی با برخی پایان‌نامه‌ها مواجه‌ایم از جمله: پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زهرا عظیمی با عنوان «بررسی شخصیت‌پردازی بر مبنای گفتگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان جای خالی سلوچ نوشته محمود دولت‌آبادی» (۱۳۹۱) که در آن تلاش شده است گفتگومندی و منطق مکالمه را جهت تبیین عنصری مهم، یعنی شخصیت در متون روایی به کار گیرد. همچنین پایان‌نامهٔ دکتری مریم رامین‌نیا با عنوان «چندصدایی در آثار مولوی» (۱۳۹۰) از حیث حجم و کاربست گفتگومندی دربارهٔ اشعار روایی قابل توجه و اهمیت است. علاوه بر پایان‌نامه و رساله، اشعار بزرگان ادب فارسی همچون حافظ نیز بارها در مقالات، ماده تحلیل گفتگومندی بوده است؛ از جمله مقالهٔ «حافظ و خود دیگر: بررسی زبان‌شناختی چندصدایی در تخلص غزل‌های حافظ» (ابوالحسنی چیمه، ۱۳۹۴) به این نتیجه رسیده که بیت‌هایی که حافظ در آن تخلص خود را بیان کرده، حاوی ویژگی چندصدایی است تا در قالب آن نگرش‌های مختلفی در میدان گفتمان امکان بروز بیابند. همچنین مقالهٔ «حافظ و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶) به این نتیجه رسیده است که حافظ در مقام منتقدی اجتماعی با زبانی تلخ و افشاگر به مسائل و موضوعات اجتماعی رنگ و بویی زیبایی‌شناختی داده و در کلامی نمادین بر آن‌ها درنگ کرده است؛ این دو پژوهش، نشان‌دهندهٔ امکان کاربست گفتگومندی بر آثار شعری است. از موارد قابل توجه در پژوهش‌های عربی مقالهٔ «مرایا البولیفونیة فی روایة الزمن الموحش علی ضوء نظریة باختین السردیة» (۱۳۹۸) است که نویسندگان آن ضمن بررسی برخی مؤلفه‌های چندصدایی در رمان *الزمن الموحش*، به این نتیجه رسیده‌اند که پی‌رنگِ ازهم گسسته، ویژگی کارناوالی، پارودی و ... از جمله جلوه‌های چندصدایی در رمان هستند. پژوهش‌های انجام‌گرفته در حوزهٔ ادبیات مقاومت از جمله پژوهش دربارهٔ آثار محمود درویش نیز بسیار متعدد است؛ اما هیچ‌یک از این پژوهش‌ها جامع نظریهٔ گفتگومندی باختین دربارهٔ شاعر مقاومت و از جمله محمود درویش نیست و پژوهش حاضر برای اوّلین‌بار است که به این موضوع می‌پردازد.

۲. نظریهٔ گفتگومندی باختین

به باور باختین گفتار، محصول فرآیندی تکوینی است که مادهٔ زبان‌شناختی تنها یکی از اجزای آن را تشکیل می‌دهد. جزءِ دیگر گفتار همهٔ آن چیزی است که به‌واسطهٔ اداشدن به محصول کلامی راه می‌یابد؛ یعنی زمینهٔ منحصربه‌فرد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی گفتار، زمینه‌ای که در شکل‌دهی به معنای گفتار نقشی اساسی دارد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۵۹)؛ بنابراین، گفتار متعارف و دلالت‌گر مشتمل بر دو بخش است: بخش تجسم‌یافته‌ی زبانی و بخش ضمنی؛ و بدین جهت است که گفتار را می‌توان با «قیاس ضمنی» مقایسه کرد (همان: ۸۸).

اصحاب مکتب باختین تأکید می‌کردند که کلیهٔ جنبه‌های زبان باید در یک بافت اجتماعی مور توجه قرار گیرد. زبان را نمی‌توان کاملاً از زندگی اجتماعی جدا کرد (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ۱۶۲). آن‌ها معتقد بودند زبان را مجموعهٔ روابط اجتماعی معینی به وجود می‌آورد که در یک‌زمان و مکان خاص جریان دارند. چنین زبانی هرگز هیچ‌سوگرا و به لحاظ ایدئولوژیکی بی‌طرف نیست (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۰۷). در واقع کلمه در تمامی مسیرهای گوناگون خود، به سوی موضوع و در تمامی جهات با کلمهٔ بیگانه‌ای روبه‌رو می‌شود و چاره‌ای جز رویارویی با آن در قالب تعاملی پویا و پرتنش ندارد (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۸). باختین معتقد است زبان باید ذاتاً پدیده‌ای «گفت‌وشنودی» در نظر گرفته شود و صرفاً برحسب جهت‌گیری ناگزیر آن به‌سوی دیگری درک شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۶۱)؛ و به عبارتی، سخن حاضر و بر زبان آمده با تمام وجود به سخنگوی نامرئی پاسخ می‌گوید و واکنش نشان می‌دهد و به چیزی بیرون از خود و فراتر از محدودهٔ خود اشاره دارد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵۴). باختین به اعتبار مشارکین گفتگو و آواهای نمودیافتهٔ آن، انواع زیر را برمی‌شمارد: ۱. گفتگوی بیرونی؛ ۲. گفتگوی درونی (رامین‌نیا: ۱۳۹۰، ۷۸)؛

از این‌رو، مکالمه‌گرایی لزوماً به معنی گفتگو میان سوژه‌های برخوردار از توانی برابر در بازی زبانی نیست؛ مکالمه‌گرایی، به صورت خاص‌تر، حاکی از برخورد زبان‌ها و گفته‌هایی است که می‌توانند نه‌تنها تفکیک اجتماعی، بلکه فضای اساساً تفکیک‌شدهٔ شاکله‌های گفتمانی در یک سوژهٔ فردی را برجسته سازند (آلن، ۱۳۹۲: ۲۳۲)؛ بنابراین، باختین بیشتر بر زمینهٔ عملی و راستین ارتباط زبانی تأکید می‌کرد (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴).

در گفتگومندی، ایده‌ها از استقلالی ذاتی برخوردارند و حقیقت گفتگومندی در همین استقلال ذاتی ایده‌هاست. سلطهٔ یک ایده بر ایدهٔ دیگر که اصطلاحاً در این قاموس «صدا» نامیده می‌شود، معنا نداشته و ایده‌ها در عرض هم مطرح می‌شوند (بلخاری، ۱۳۹۰: ۳۵۶-۳۵۷).

۲-۱. مفهوم چندصدایی

میان گفتگومندی و چندصدایی رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد؛ چنان‌که چندصدایی ویژگی گفتگومندی محسوب می‌شود؛ چندصدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است؛ به‌گونه‌ای که تمام صداها حق حضور داشته باشند و یکی بر دیگری مسلط نباشد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۴). از نظر باختین حقیقت مکالمه‌ای، مستلزم وجود دو یا چند صدای رقیب است که امکان بازی آزادانه در «ایدئولوژی شاکله»ی نثر رمان را فراهم می‌کنند؛ پس رمان، تک‌گویی را مردود می‌شمارد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۹۹). در واقع متنی چندآوا و گفتگومند است که با شکستن سلسله نظام‌های طبقاتی به تمام صداهای رانده‌شده و در حاشیه قرارگرفته، مجال حضور دهد؛ نه اینکه با رأس قرار گرفتن یک صدا به حذف صداهای دیگر بپردازد. باختین رمان‌های چند آوایهٔ داستایوفسکی را با اصطلاح «دگرآوایی» یا «چندزبانگی» (Heteroglossia) معرفی می‌کند: زبان‌های دگرآوایی همانند آیینه‌هایی هستند که روبه‌روی یکدیگر قرار دارند؛ به‌طوری که هر آینه، ممکن است در خودش بخش کوچکی از جهان را منعکس کند و این وضعیت، ما را وامی‌دارد تا پشت جوانب منعکس‌کننده در آن‌ها را حدس بزنیم (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۷۲).

برای باختین، حقیقت با گفتگو بوجود می‌آید؛ در چندصدایی داستایوفسکی، گفتگومندی هدفی اساسی برای بیان حقیقت است؛ حقیقت واقعی که واقعیت را با تناقضات وتفاوت‌های فکری و اقتصادی و طبقاتی بازگو می‌کند (تلاوی، ۲۰۰۰: ۵۷).

به اعتقاد باختین، رمان متشکل از لایه‌های چندگانهٔ گفتمان است که به شیوه‌های گوناگون در کنار هم قرار می‌گیرند؛ برخی به نحوی هماهنگ و برخی دیگر به شکلی متقابل. رمان گفتمان تک‌گویانه و آمرانهٔ سایر انواع زبان را که زبان و ارزش‌های محوری و رسمی را به سخره می‌گیرند یا بر هم می‌زنند، به چالش می‌کشد. این قابلیت رمان با مفهوم مورد نظر باختین از «کارناوالی» مرتبط است که به موجب آن، ادبیات می‌تواند گفتمان‌های خارج از زبان مسلط را به کار گیرد تا ساختار سلسله‌مراتبی و همهٔ شکل‌های هراس، تکریم، پرهیزکاری و ضوابط اخلاقی مربوط به آن را تعلیق کند (وبستر، ۱۳۸۲: ۶۹-۷۰).

۲-۲. گفتگومندی در شعر و ادبیات

میخائیل باختین آشکارا منطق گفتگویی خود را در ژانر ادبی خاصی همانند رمان جستجو می‌کند (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۶۸). او در مقالهٔ «گفتار در رمان»، نثر و شعر را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد. به نظر وی نثر، طبیعتی بینامتنی دارد و شعر از چنین خصلتی محروم است. شاعر در مونولوگ و تک‌گویی با خود مستغرق است. گفتار در شعر به خود شاعر تعلق دارد. از نظر باختین پیچیدگی شعری، در میانهٔ سخن و جهان موجود

واقع می‌شود، ولی پیچیدگی نثر بین سخن و اداکنندگان آن قرار می‌گیرد؛ از این‌رو، تعریف باختین از رمان عبارت است از «تکثّر سبک‌ها در پژواک متقابل» یا «کلامی همواره در حال گفتگو». به نظر او رمان و به‌طورکلی زبان رمان‌گرا ماهیتی مجادله‌ای دارد (نولز، ۱۳۹۱: ۵). مشخصهٔ نوع ادبی رمان نه تصویر انسان، بلکه تصویر زبان است. رمان نوعی است که بهتر از هر نوع دیگری چندنوایی را بیان می‌کند و انسانی که متجلی می‌سازد، موجود گفتگوهاست؛ موجودی ناهمگون و در حال شدن و ناکامل (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۸۶).

گرچه باختین در ابتدا گفتگوگرایی را مختص گونهٔ رمان اعلام کرد و در *بوطیقای* داستایوفسکی، خود، این نویسنده را مبدع رمان چندصدایی دانست، در نوشته‌های پسینش به اصلاح این نظر پرداخت و در تعریف گفتمان رمان‌گرا، گونه‌های دیگر ادبی را نیز لحاظ کرد؛ از این‌رو، مباحث باختینی مانند چندصدایی، کارناوال‌گرایی و دیگرزبانی، امروزه برای خوانش انواع گوناگون متن از شعر و درام تا فیلم به کار گرفته می‌شود (نولز، ۱۳۹۱: ۴).

اسکین در مقاله‌ای با عنوان «باختین در شعر» به استدلال مفصلی می‌پردازد که طی آن ثابت می‌کند شعر نیز ویژگی‌های چندصدایی را به ذات داراست. وی می‌گوید اگر هر کلمه در دیالوگ زاده شده باشد؛ یعنی اگر هر کلمه به‌طور طبیعی دیالوگی باشد، چگونه می‌تواند پاره‌گفتاری وجود داشته باشد که دیالوگ نباشد؟ هیرشکاپ نیز می‌گوید: «تاجایی که بنا بر نظر باختین هر گفتمانی دیالوگی است، شعر هم باید دیالوگی باشد. شعر فقط تظاهر می‌کند که دیالوگی نیست. وی تأکید می‌کند دیالوگی‌بودن نه‌تنها برای شعر ممکن است، بلکه در واقع شعر را می‌سازد» (اسکین و هیرشکاپ به نقل از ابوالحسنی چیمه، ۱۳۹۴: ۷)؛ از این‌رو، دگرمفهومی (زبان‌های اجتماعی – ایدئولوژیک دیگر) در وهلهٔ نخست، می‌تواند از طریق گفتار شخصیت‌ها به گونه‌های شاعرانهٔ ناب راه یابد؛ اما در چنین بافتی، دگرمفهومی مقوله‌ای عینی است؛ دگرمفهومی، حالت به تصویر کشیده‌شدهٔ شخصیت‌هاست، نه یکی از جنبه‌های کلمه که ارائهٔ تصویر هنری را بر عهده دارد (باختین، ۱۳۸۷: ۳۷۷).

۳. تحلیل گفتگومندی در شعر درویش

تمام اشعار محمود درویش به یک موضوع اساسی واحد مربوط می‌شود که همان وطن و آزادی فلسطین است (جحا، ۱۹۹۹: ۴۷۴). محمود درویش به سبب سرایش اشعار پایداری خود، جوایز مختلفی دریافت کرد؛ از جمله «لوتوس» (۱۹۶۹م)، «دریای مدیترانه» (۱۹۸۰م) ، «زره انقلاب فلسطینی» (۱۹۸۱م)، «نشان شعری اروپا» (۱۹۸۱م)، «ابن سینا» (۱۹۸۲م)، «صلح لنین» (۱۹۸۳م)، «بنیاد پرنس کلاروس» (۲۰۰۴م) (عبدالهادی، ۲۰۰۹: ۲).

آنچه در این مقاله به‌عنوان مادهٔ تحقیق انتخاب شده است، شعر «جُندیٌ یَحلُمُ بِالزَنابِقِ البَیضاءِ» خواهد بود که با توجه به دو ویژگی «برخورداری از عنصر گفتگو» و «برخورداری از ساختاری طولانی و روایتمند» از بین کلیهٔ مجلدات *المولفات الکاملة* محمود درویش اثر علی مولا انتخاب شده است که در ضمن تحقیقی گسترده‌تر با تعداد اشعار بیشتری از این شاعر و دیگر شعرای برجسته مقاومت قرار دارد . افزون بر آن، گفتگوی موجود در این شعر بین شخصیت اصلی شاعر و یک نیروی نظامی اسرائیلی به تقابلی از صدای ظالم و مظلوم بدل شده و بیشتر از موارد دیگر، از دو بعد گفتگومندی و نمود ادبیات پایداری قابل تحلیل است.

۳-۱. معرفی قصیدهٔ جُندیٌ یَحلُمُ بِالزَنابِقِ البَیضاءِ

شعر **جُندیٌ یَحلُمُ بِالزَنابِقِ البَیضاءِ** از یک سرباز اسرائیلی صحبت می‌کند که مانند همهٔ انسان‌های دیگر در جستجوی یک زندگی عادی و بدون جنگ است؛ درحالی‌که در سایهٔ آن خواستار صلح و امنیت خود و ملّتش است و از پیامدهای جنگ اعلام انزجار می‌کند. در واقع این قصیده تحت تأثیر جنگ «۱۹۶۷» بین کشورهای عربی و اسرائیل سروده شده است و پنج صفحه از قصاید دیوان *آخر اللّیل* (۱۹۶۷م) را به خود اختصاص داده است و نام آن برگرفته از بخش‌های آغازین آن است:

یحلُمُ بالزَّنابقِ البیَضاءِ
بِغُصنِ زَیتُونِ
بِصَدرِهَا المُورِقِ فِي المَساءِ
یَحلُمُ – قالَ لِي– بِطائِرِ
بِزَهرِ لیمونِ
وَلَم یُفلَسِف حُلمُهُ، لَم یَفهَمِ الأشیاءَ
إلّا کَما یَحِسُّها...یَشُمُّها[1] (درویش، ۲۰۰۵:۲۰۳).

۳-۲. طرف‌های گفتگو

۳-۲-۱. خود شاعر

خود شاعر همان انسان فلسطینی است که اسرائیلیان، سرزمین او را به غارت برده و اشغال کرده‌اند و موجب آوارگی او و بسیاری از هم‌وطنانش شده‌اند؛ با این‌حال، آنچه برای او اهمّیّت دارد، حفظ سرزمین نیاکانش از یوغ اسارت بیگانگان است؛ بنابراین، شاعر گفتگوی خود را با سرباز اسرائیلی با سؤالی از او دربارهٔ مفهوم «وطن» آغاز می‌کند و می‌خواهد علاقه و رابطه‌اش را نسبت به وطنش یا همان فلسطین جویا شود؛ در واقع سؤال او نوعی تحقیر سرباز به شمار می‌آید:

سَأَلَتهُ وَالأرضُ؟
قالَ: لا أَعرِفُها
وَ لا أَحِسُّ أَنَّها جِلدي وَ نَبضي
مِثلَما يُقال فِي القَصائِد...[۲] (درویش، ۲۰۰۵: ۲۰۳)

شاعر در سراسر شعر، گفتگویی از سوی خود واقعی‌اش و نه خود شاعرش، پیش روی سرباز اسرائیلی قرا می‌دهد. خودی که او در این شعر ارائه می‌دهد، قابل همـذات‌پنـداری همهٔ فلسطینیانی است که دغدغهٔ وطن دارند و از آن جدا افتاده‌اند.

۳-۲-۲. سرباز اسرائیلی

در مقابل، سرباز اسرائیلی (شلوموساند) هم تجربه‌ای مشابه تجربهٔ شاعر را دارد؛ به این معنا که او نیز از زادگاهش دور است و در غربت به سر می‌برد؛ چون از سرزمین‌هـای دیگـری به فلسطین اشغالی آورده شـده اسـت. در واقـع او ابـزاری اسـت در دسـت صهیونیسـم؛ فلسطین برای او سرزمینی تصنعی است که صهیونیسم برای او ساخته است؛ از این‌رو، او هر نوع علاقه‌ای را به این سرزمین ساختگی نفی می‌کند؛ به همـین دلیـل او از جنـگ و خون‌ریزی بیزار است و خواستار برقراری آرامـش در آن سـرزمین اسـت. تقابـل شـاعر و سرباز اسرائیلی بیزار از جنگ، بیانگر اندیشهٔ نهفته در متن شعر یا همان نفرت ملـت‌هـا از جنگ است و آنکه این دو را در برابر هم قـرار داده اسـت، سیاسـت‌هـای اسـتعماری و امپریالیسی غرب و فرصت‌طلبی اسرائیلی‌ها از فضای سیاسی جهان بعد از جنگ جهـانی است.

زمانی که خطاب شعری درویش بر یگانگی «من» بـا «زمـین» تأکیـد مـی‌کنـد. در مقابل شاعر سعی دارد جدایی بین وطن و دیگری را وسیع‌تر جلوه دهد و هر پیوندی که آن‌ها را به هم ربط می‌دهد، قطع کند و وجودش را در آن کتمان نماید. شاعر در این راه به شکل‌های مختلف عمل کرده است؛ یکـی از ایـن راه‌هـا اعتـراف گـرفتن او از دیگـری است. شاعر هر آنچه که باید یک فلسطینی وطن‌دوست بگوید، در قالبی معکوس از زبـان سرباز اسرائیلی بیان می‌کند:

وَ كُلُّ ما يَربِطُني بِالأَرضِ مِن أَواصِرِ
مَقالَةٌ نارِيَّةٌ ... مُحاضَرَه!
قَد عَلَّموني أَن أُحِبَّ حُبَّها
وَ لَم أُحِسَّ أَنَّ قَلبَها قَلبي،
وَ لَم أَشُمَّ العُشبَ، وَ الجُذورَ، وَ العُصُون ...[۳] (همان: ۲۰۴)

در اینجا سرباز موضعی منفی نسبت به وطن گرفته است؛ چراکه او دور از وطـن و در اختلاف با آن زندگی می‌کند و ارتباط بین آن دو بر پایهٔ دشمنی و قدرت است کـه ایـن

ارتباط با جدایی آن‌ها از یکدیگر بیشتر می‌شود و علاقهٔ او به سرزمینش برآمده از وجودش نیست، بلکه آن از بیرون بر وی تحمیل‌شده است، «قَد عَلَّمونی أن أُحِب حُبُها» و علاقهٔ حقیقی بین آن‌ها از بین رفته است (أبوحمیده، ۲۰۰۰، ۷۲).

۳-۳. تحلیل گفتگوها

در این قصیده ما با دو شخصیت حقیقی، از یک طرف «شاعر» و در مقابل، «شلوموساند»، سرباز اسرائیلی، روبه‌رو هستیم که از جنگ با عرب‌ها بازگشته و شاهد لحظه‌به‌لحظهٔ اوضاع جنگ بوده است؛ شاعر، محمود درویش، نیز در فلسطین بوده و بارها ظلم‌ها و جنایت‌های اسرائیلی را از نزدیک دیده و لمس کرده است؛ بنابراین، جنگ بیشترین حجم گفتگوها را به خود اختصاص داده است؛ به‌طوری‌که شاعر در خلال چهار سؤالی که دربارهٔ جنگ از سرباز می‌کند، در پی آن است که به توصیف آثار و فجایع جنگ بپردازد و بیزاری انسان‌ها را از جنگ و درگیری بازگو کند، ضمن اینکه گفتگوهای دیگر آن‌ها نیز تأکیدی برای همین مسئله است:

سَأَلتُهُ، مُعَذِباً نَفسي، إذَن
صِف لِي قَتيلاً وَاحِداً.
أَصلَحَ مِن جَلسَتِه، وَداعَبَ الجَريدَةَ المَطويَّةَ
وَعانَقَ الكَواكِبَ المُحطَّمَة
كانَ عَلَى جَبينِه الواسِعِ تاجٌ مِن دَم
وَ صَدرِه بدون أَوسِمَة
لِأَنَّهُ لَم يُحسِنِ القِتالَ
يَبدو أَنَّهُ مُزارِعٌ أَو عاملٌ أو بائِعٌ جَوّالُ
كَخَيمَةٍ هَوى عَلَى الحَصى...وَ ماتَ...
كانَت ذِراعاهُ
مَمدودَتَينِ مِثلَ جَدوَلَينِ يابِسَين
وَ عِندَما فَتَّشتُ في جُيوبِهِ
عَن اِسمِهِ، وَجَدتُ صُورَتَين
واحِدَةً ... لِزَوجَتِهِ
واحِدَةً... لِطِفلَتِه ...[۴] (درویش، ۲۰۰۵: ۲۰۶)

در این متن «مُعَذِّباً نَفسی» که بین مفعول اول (هاء) و جملهٔ فعلیه (صِف لی قتیلاً واحداً) به‌عنوان مفعول‌به دوم به صورت معترضه آمده است، بیانگر جنبهٔ تراژدی و اندوه برآمده از عمق فاجعه و حادثه است و همچنین تأثیر حادثه بر جان‌هاست؛ در نتیجه، سؤال شاعر فقط نوعی سرزنش و نکوهش برای کسی است که مرتکب این جرم شده و همچنین کشف ابعاد غیر انسانی این جرم است (أبوحمیده، ۲۰۰۰: ۲۸۰) این انبوه تصاویر

حسی، تصاویر ظاهریِ «إصلاح الجلسة»، «الجریدة المطویة»، «الخیمة»، «السقوط علی الحصی»، «الکوکب المحطمة»، «التاج علی الجبین»، ... و تصاویر سمعی «القول»، «أغنیة»، «صوت السقوط علی الحصی» شعر او را پویاتر کرده و با تأثیری بیشتر در ذهن خواننده جای داده است؛ و این تصاویر حسی باعث شده است که خواننده هم‌حسی و همدردی بیشتری با شاعر یا سخن او داشته باشد (همان: ۲۲۴ و ۲۸۰).

شاعر با این توصیفات و ذکر جزئیات کشته‌های جنگ در واقع می‌خواهد تأثیر جنگ را بیان کند که چگونه چهرهٔ انسانی را از آدمی می‌گیرد و او را به خون‌ریزی تبدیل می‌کند که به‌جای آبادکردن سرزمینش به نابودی آن می‌پردازد و به آوارگی‌ها و ویرانی منجر می‌شود.

شاعر گفتگوی خود را با سرباز دربارهٔ جنگ ادامه می‌دهد؛ به‌طوری‌که سعی دارد از چهرهٔ غیرانسانی و حیوانی سرباز پرده بردارد، ولی در مقابل سرباز اذعان می‌دارد جنگ و سیاست عواطف و احساسات نمی‌شناسد، گرچه خود او نیز از جنگ بیزار است؛ امّا جنگ از او انسانی ساخته تا به نابودی تمام مظاهر هستی، حتّی انسان بپردازد:

سَأَلْتُهُ: حَزِنتَ؟
أَجابَنِي مُقاطِعًا: یا صاحِبِي مَحمودُ
الحُزنُ طَیرٌ أَبیَضُ
لایَقرِبُ المَیدانَ. وَ الجُنُودُ
یَرتَکِبونَ الإثمَ حِینَ یَحزَنونَ
کُنتُ هُناكَ آلَةٌ تَنفَثُ نارًا وَ رِدی
و تَجعَلُ الفَضاءَ طَیراً أَسوَدا[5] (درویش، ۲۰۰۵: ۲۰۷).

ادبیات یهودی اسرائیلی، قهرمانش را با برتری نژادی، دینی و ملیتی از ادبیات عربی جدا می‌کند، در ادبیات آن‌ها، ادبیات عربی پست و حقیر و ضعیف است و ادبیات یهودی برتر است. درحالی که شاعران فلسطینی دیدگاهی مغایر با آن‌ها در پیش گرفتند (زیدان، ۲۰۰۹: ۱۹۶).

درویش از زشتی‌ای که روح این سرباز را دربرگرفته، پرده برمی‌دارد و همچنین نشان می‌دهد که چگونه روح دشمنی بر او چیره شده است (النّقاش، ۱۹۷۱: ۲۳۰).

گفتگوها در این قصیده میان دو انسانی است که یکی شاعر است که با وجود بیزاری از جنگ، عشق به وطن چنان در وجود او نهادینه شده که تا آزادسازی آن از دست دشمن، حاضر به ترک پیکار نیست؛ از این‌رو، بعد از اینکه رغبت سرباز را برای ترک وطن می‌بیند، با سخنی تمسخرآمیز به انتقاد و تحقیر او می‌پردازد؛ چراکه شاعر عشق سرباز به سرزمین فلسطین را تصنعی و از روی اجبار می‌داند:

حِينَ مَلَأتُ كَأسَهُ الرابع
قُلتُ مازِحَاً ... تَرحَلُ و ... الوَطَنُ؟
أَجابَ: دَعني ...
إنَّني أَحلُمُ بالزَنابِقِ البَيضاءَ
بشارِعٍ مُغرِّدٍ وَ مَنزِلٍ مضاء
أُريدُ قَلبَاً طَيِّباً، لا حَشوَ بُندُقِية
أَرى يَومَاً مُشمِساً، لا لَحظة انتِصار
مَجنونةً... فاشيّةً
أريد طفلاً باسماً يضحكُ للنَهار،
لا قطعةً في الآلةِ الحَربيةِ.
جِئتُ لأَحيا مَطلعَ الشُموس
لا مغربها[۶] (درویش، ۲۰۰۵: ۲۰۸).

در مقابل، سرباز اسرائیلی هدفی دیگر را دنبال می‌کند؛ در واقع برای سرباز، وطن با انسان‌هایش است که معنا پیدا می‌کند؛ زندگی‌ای در کمال آرامش و صمیمیت در سرزمینی آباد. او همچنین هدف انسان را ایجاد سرزندگی و حیات‌بخشی دوباره به سرزمین و ملّتش می‌داند، نه ویرانی آن؛ از این‌رو، تمام موضع‌گیری‌های نژادپرستی را رد می‌کند و انزجار خود را از جنگ و درگیری اعلام می‌کند.

شاعر این سرباز یهودی را به‌صورت انسانی عادی مانند انسان‌های دیگر به تصویر می‌کشد که رؤیاهای طبیعی دارد، ولی قربانی‌ای از قربانیان نژادپرستی صهیونیستی شده است که او و دیگر یهودیان را به زشتی و گناهی کشانده که به قتل و کشتار عرب‌ها منجر شده است. درویش از بُعد انسانیِ سرباز پرده برمی‌دارد که جنگ چهرهٔ او را زشت و او را به یک خون‌ریز تبدیل کرده است، درحالی‌که قلب و رؤیاهایی انسانی دارد (النّقاش، ۱۹۷۱: ۲۲۹-۲۳۰). تصویری که این چند سطر ترسیم می‌کند، بر اساس تناقض بین دو جایگاه استوارشده است: جایگاه دوستدار خیر و صلح و آرامش؛ و جایگاه انسان شروری که دوستدار جنگ است. از این تناقض، شاعر قصد دارد تصویری ارائه دهد که همان تصویر پیروزی خیر بر شر است (أبوحمیده، ۲۰۰۰: ۲۲۲).

۳-۴. بعد کارناوالی

علاوه بر گفتگو و صدای شاعر و سرباز که متن را از حاکمیت تک‌صدایی رها کرده و به سمت یک متن گفتگومند سوق داده است، ما شاهد صداهای دیگری نیز هستیم که رویکرد چندآوایی را در متن تقویت کرده است؛ ویژگی گفتگومندی متن، به شاعر مقاومت اجازه داده است تا در مقام منتقد اجتماعی علیه تک‌صدایی حاکم و ارزش‌ها و

هنجارهای آن اعتراض کند. در واقع، واقعیت تلخ پیرامون شاعر، او را بر آن داشته تا در قالب سخن کارناوالی، لایه‌های پنهانی و ناگفته‌های سخن خود را بازگو کند؛ به عبارت دیگر، شعر درویش به میدانی تبدیل شده است که گروه‌های مختلف سیاسی و جبهه‌های مختلف فلسطینی هر روز در آن تجمع می‌کنند و دیدگاه خود را فریاد می‌زنند.

درویش با بیان نگرش‌های مخالف دو شخصیت دربارهٔ موضوعی واحد، در واقع تغییر و تعدد در زاویهٔ دید را در روایت به تصویر می‌کشد؛ اینکه چگونه شخصیت‌های موجود که همگی مخلوق صاحب اثرند، این قدرت را بیابند که دیدی متفاوت از رخداد یا قضیهٔ اصلی، یعنی اشغال فلسطین ارائه دهند و خواننده گویی این تغییر زاویهٔ دید را در انتقال از گفتگوی یک شخصیت به شخصیت دیگر احساس می‌کند. گرچه تنها حضور یک راوی و سخنگو در شعر احساس می‌شود، امّا در حقیقت این سخنگو با ایدئولوژی‌های مختلف به گفتگو با مخاطب می‌پردازد؛ از جمله وقتی شاعر صدای اندوه مادر سرباز را روایت می‌کند؛ یعنی هنگامی‌که فرزندش را به منطقه‌ای در جبهه می‌بردند. در واقع مادر سرباز، نماد انسان‌هایی است که همچون طعمه‌ای در دست زیاده‌خواهان و خودخواهی‌های سران صهیونیسم قرارگرفته‌اند و هر زمان که آن‌ها اراده کنند، باید از تمام آمال و رؤیاهای های خود دست بکشند؛ درحالی‌که تنها خواستهٔ آن‌ها، زندگی‌ای بدون جنگ و با آرامش در کنار خانواده است:

حَدَّثَني عَن لَحظَةِ الوِداعِ
وَ كَيفَ كانَت أُمُّهُ
تَبكي بِصَمتٍ عِندَما ساقُوهُ
إِلى مكانٍ ما مِن الجَبهَةِ[۷] (درویش، ۲۰۰۵: ۲۰۵).

یا در جای دیگر که سرباز اسرائیلی به تمسخر و انتقاد از باورهای غلط و سطحی سران حکومتی و اسرائیل می‌پردازد که با این‌چنین اعمال زشت و فجیع که انسانیّت آن‌ها را زیر سؤال برده است، خود را قهرمان و اسطوره می‌خوانند:

حَدَّثَني عَن حُبِّه الأَوَّل، ،
فيما بَعد
عَن شَوارِعَ بَعيدَة
عَن بُطُولَةِ المِذياعِ وَ الجَريدَة (همان: ۲۰۸)

(از نخستین عشق خود با من سخن گفت/ پس آن‌گاه/ از خیابان‌هایی دور/ از قهرمان‌شدن در رادیو و روزنامه)

شاعر برای بازگوکردن بیزاری هر دو طرف از جنگ که در تقابل با یکدیگرند، رویکرد دموکراتیک داشته است؛ به‌طوری‌که او به‌عنوان یکی از طرفین گفتگو، هیچ‌گونه

جانب‌داری یا مداخله‌ای در صدای شخصیت‌ها نکرده و اجازه داده است هر دو طرف گفتگوی آزادانهٔ ایدئولوژی‌های خود را بازگو کنند.

۳-۵. ساختار گفتگوها

با عنایت به دیدگاه درویش در تبیین تضاد آراء و دیدگاه‌ها در فضای شعری، او ترجیح داده است این چندصدایی را نه در زبان صاحب اثر (خودش) مطرح کند، بلکه برای مقصود خویش زبان شعری را به سمت روایتگری سوق داده است. این ساختاربندی، شعر او را عامه‌پسند و تأثیرگذاری آن را بر طبقات مختلف جامعه گسترده‌تر کرده است. گرچه در چنین گونهٔ روایی همهٔ عناصر مهم روایت همچون پی‌رنگ و صحنه و شخصیت‌پردازی مورد توجه قرار نمی‌گیرد، اما گفتگو به‌عنوان یکی از عناصر روایت، بنای شعرهای او را به سمت روایت‌هایی گفتگومحور کشانده است. برای همین است که این اشعار طولانی، صحنهٔ گفتگوی شخصیت‌هایی می‌شوند که صدای طبقه یا جبههٔ مختص خود هستند. از لحاظ ساختار گفتگوها، جملات پرسشی و ندایی نقش قابل‌توجهی را برای ایجاد فضایی گفتگومند ایفا کرده‌اند؛ به‌طوری‌که گاه این گزاره‌های خطابی در خدمت فضای عاطفی شاعر قرارگرفته‌اند و گاه جنبه‌های انسان‌شناسانهٔ رویکردهای شاعر را دارند، ضمن اینکه بیشتر گفتگوها به‌صورت مستقیم و با فراخوانی شخصیّت‌های تاریخی یا ابداعی صورت گرفته است که در دیگر ویژگی‌های زبان شعری درویش خودنمایی کرده است.

۳-۵-۱. روایت غیرمستقیم

گفتگو در این قصیده به‌صورت غیرمستقیم و توسط راوی نقل می‌شود؛ یعنی شاعر خود را در قالب راوی بین دو طرف گفتگو قرار داده و به‌عنوان دانای کل از آنچه بین آن دو می‌گذرد، آگاه است؛ بنابراین، در بیان گفتگوی آن دو، با استفاده از عناصر زبانی مانند «سأل» و «أجاب» به حضور خود در این بین تأکید دارد:

وَ عِندَما خَبَأَ في مِنديلِهِ سَعَلتهُ
سَأَلتُهُ: أَ نَلتَقي
أَجابَ: في مَدينَةٍ بَعيدَةٍ[۸] (همان).

۳-۵-۲. روابط گفتگو

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر درویش، «تحدّی» است که در بیشتر آثار او و در سه بعد اصلی دیده می‌شود: بعد فردی و قهرمانی، بعد قومی، و بعد تاریخی-انسانی. منظور از بعد فردی و قهرمانی، آن چیزی است که شاعر از رهگذر تصویر، قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را درنبرد با بیداد عرضه می‌دارد، و او خود با تأکیدی که بر نقش شعر در

مبارزه دارد، به نوعی دیگر همین مسئله را تعقیب می‌کند. در بعد قومی افتخار شاعر به ملیت عربی و سرزمینش جلوه‌گر می‌شود و بعد سوم، آنجاست که جوهر فرهنگ انسانی را مبارزه با ظلم و زیبایی‌بخشیدن به زندگی انسان می‌داند؛ ولی آنچه بیشتر در مرکز هنر او قرار دارد، مسئلهٔ قومی اوست؛ اگرچه مشکل ملی خویش را حلقه‌ای از زنجیرهٔ مشکلات همهٔ اقوام جهان می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۵۴-۲۵۵).

علاوه براینکه جملات پرسشی بین شاعر و سرباز زمینهٔ تداوم گفتگو را در شعر به وجود آورده است، آنچه بیشتر اهمّیّت دارد، افعال «سأل» و «أجاب» است که در دو طرف گفتگو به‌کاررفته است؛ و این حکایت از آن دارد که هر دو طرف، جایگاهی خاص دارند. تکرار پیاپی این دو عبارت (سأل و أجاب) به نظر می‌رسد فضای شعری را از یک گفتگوی هم‌طراز به سمت نوعی بازجویی عمومی کشانده است؛ یعنی خود شاعر در مقام یک فلسطینی، تمام پرسش‌های بی‌جواب ملت خود را متوجه سربازی می‌کند که نماد اشغالگری صهیونیسم است؛ اما این رابطهٔ پرسش و پاسخ با توجه به آزادی و استقلالی که شاعر به شخصیت‌های خود داده است، بیشتر بیانگر چندصدایی است تا تک‌صدایی.

۴. نتیجه

نظریه گفتگومندی باختین و تبیین چندصدایی در آثار ادبی در اشعار محمود درویش نیز قابل تطبیق و تحلیل است و این امر در عنصر گفتگو در بین شخصیت‌های موجود در اشعار وی نمود بارزی یافته است. درویش برای بیان دیدگاه خود دربارهٔ غصب و غارت و آوارگی‌ها و ویرانی‌های سرزمینش، در کنار دیگر مؤلفه‌های زبان شعری، دست به خلق شخصیّت‌های مختلفی زده است و هر صدایی راوی بخش‌هایی از دردها و رنج‌های ملّت آوارهٔ فلسطین و حقایق تلخ پیرامون شاعر است.

نکتهٔ حائز اهمیت در چنین تصویر شعری، پرهیز شاعر از تک‌صدایی شخصیت‌های موجود در اشعار خود است. شاعر تلاش کرده است نگرش‌های نژادپرستانه و سلطه‌طلبانه و اعتقادات تحریف‌شدهٔ قوم یهود را در کتاب‌های *تورات* و *تلمود* و حتی عدم تعلق برخی شهرک‌نشینان به سرزمین جدید غصب‌شده را در قالب شخصیت‌های اسرائیلی همچون سرباز جنایکار اسرائیلی نمایان سازد؛ لذا شعر درویش ساحت بیان صداهای متضاد است که شاعر در مقام راوی در جهت تبیین مظلومیت فلسطین به کار گرفته است.

گفتگومندی در شعر درویش با بروز در عنصر گفتگو، شعر او را از گونه‌ای شعر کوتاه احساس‌گونه به سمت روایتگریِ شاعرانهٔ رئالیستی سوق داده است و لذا شعرهای او به داستان‌های کوتاه با شخصیت‌ها و کنش‌های محدود شباهت دارد که تکیه بر گفتگوهای شاعرانهٔ بنیاد، آن را از متون روایی رئالیسی متمایز کرده است؛ و برخورداری از تکنیک‌های جدید زبان شعری، همچون فراخوانی شخصیت‌های تاریخی، تکنیک نقاب

(قناع)، توسل به اساطیر و بینامتنیت‌های متعدد، شعر او را به عرصهٔ تبلور گفتگومندی هدفدار در تبیین آرمان‌های ملت فلسطین سوق داده است.

پی‌نوشت

۱. زنبق‌های سپید را به خواب می‌بیند/ و شاخه‌ای زیتونی را/ و شاخسار پر برگش در شبانگاهان/ به من گفت، در رؤیا پرنده‌ای می‌بیند/ و شکوفهٔ لیمو را/ رؤیایش فلسفه‌بافی نمی‌کند و همه چیز را فقط آن‌گونه می‌فهمد/ که او احساس می‌کند ... و می‌بوید.

۲. از او دربارهٔ سرزمین پرسیدم؟/ گفت نمی‌شناسمش/ آن را پوست و خون خود احساس نمی‌کنم/ آن‌گونه که در اشعار گفته می‌شود.

۳. همهٔ آنچه مرا به سرزمین پیوند می‌دهد/ فقط مقاله‌ای آتشین یا خطابه‌ای / یادم داده‌اند تا دوستش بدارم/ اما آن را هنوز در قلبم احساس نکرده‌ام/ و سبزه و ریشه‌ها و شاخه‌هایش را نبوییده‌ام.

۴. از او، دل‌آزرده و رنجور، پرسیدم/ یکی از کشتگان را توصیف کن/ جابه‌جا شد، با روزنامهٔ لوله‌شده بازی کرد/ انگار که آواز بخواند، گفت:/ چونان خیمه‌ای بود که بر ریگ‌ها بیفتد/ و اختران درهم‌شکسته را در آغوش کشد/ بر بالای پیشانی بلندش تاجی از خون بود/ و سینه‌اش بدون هیچ مدالی/ چون او از کسانی بود که جنگ را بلد نبودند/ به نظر می‌آمد کشاورز یا کارگر و یا فروشنده‌ای دوره‌گرد باشد/ چونان خیمه‌ای بر ریگ‌ها فروافتاد و مرد/ و بازوانش / همچون دو جویبار خشک کشیده شده بود/ وقتی برای فهمیدن نامش/ جیب‌هایش را گشتم، دو عکس یافتم/ یکی همسرش/ و دیگری کودکش بود.

۵. از او پرسیدم غمگین شدی؟/ سؤالم را قطع کرد و پاسخم داد: دوست من محمود/ غم پرنده‌ای است سپید/ که به میدان جنگ نزدیک نمی‌گردد/ سربازان اگر غمگین شوند، مرتکب گناه شده‌اند/ من آنجا ابزاری جنگی بودم که آتش و مرگ می‌بارید/ و آسمان را به پرنده‌ای سیاه می‌گردانید.

۶. و آن‌گاه که چهارمین جامش را پر کردم/ مزاح‌کنان گفتم ... می‌روی؟ پس وطن چه می‌شود/ گفت: رها کن/ من زنبق‌های سپید را در رؤیا می‌بینم/ در خیابانی پر از صدای پرندگان و خانه‌ای روشن/ من قلبی پاک می‌خواهم نه خشاب پر یک تفنگ را/ روزی آفتابی می‌خواهم، نه لحظهٔ پیروزی را/ لحظات جنون‌آمیز فاشیستی/کودکی متبسم می‌خواهم که بر روز لبخند زند/ نه تکه‌ای از تجهیزات جنگی/ آمدم طلوع خورشیدها را زندگی کنم/ نه غروبشان را.

۷. از لحظهٔ بدرود با من سخن گفت/ و اینکه چگونه مادرش/ خاموش می‌گریست/ هنگامی که او را به سمتی در جبهه می‌راندند.

۸. و هنگامی که سرفهٔ خویش را در دستمال پنهان می‌کرد/ از او پرسیدم همدیگر را ملاقات خواهیم کرد/ گفت در شهری دور.

منابع

ابوالحسنی چیمه، زهرا (۱۳۹۴)، «حافظ و خود دیگر؛ بررسی زبان‌شناختی چندصدایی در تخلص غزل‌های حافظ»، *جستارهای زبانی*، ش ۵، صص۱-۲۵.

أبوحميدة، محمدصلاح زكي (۲۰۰۰)، *الخطاب الشعري عند محمود درويش*، غزة، مطبعة المقداد.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و هرمنوتیک مدرن*، تهران، گام نو.

آلن، گراهام (۱۳۹۲)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

آنسته، رضا و همکاران (۱۳۹۸)، «*مرايا البوليفونية في رواية الزمن الموحش علي ضوء نظرية باختين السردية*»، *ادب عربی*، دورهٔ ۱۱، ش ۱، صص ۴۹-۷۰.

انصاری، منصور (۱۳۸۴)، *دموکراسی گفتگویی*، تهران، نشر مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران، نشرنی.

بلخاری، حسن (۱۳۹۰)، «*چندصدایی فرهنگی در فیلم بودای کوچک، با تکیه بر نشانه، مضمون و موسیقی*»، مجموعه *مقالات گفتگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی، تهران، سخن، ۳۵۵-۳۶۷.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز.

التلاوي، محمد نجيب (۲۰۰۰)، *وجهة النظر في روايات الأصوات العربية*، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب.

جحا، ميشال (۱۹۹۹)، *أعلام الشّعر العربي الحديث من احمد شوقي إلى محمود درويش*، بيروت، دارالعودة.

درويش، محمود (۲۰۰۵)، *الأعمال الكاملة*، باهتمام علي مولا، بيروت، رياض الريس للكتب و النشر.

رامین‌نیا، مریم (۱۳۹۰)، *بررسی و تحلیل چندآوایی در مثنوی مولوی*، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت مدرس.

زيدان ، رقية (۲۰۰۹)، *أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني*، بيروت، دارالهدى.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *شعر معاصر عرب*، تهران، انتشارات سخن.

عبدالهادي، محمد (۲۰۰۹)، *تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش*، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية ، جامعة محمد خيذر بسكرة ، الجزاير.

عشري زايد، علي (۱۹۹۷)، *إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*، القاهرة، دار الفكر العربي.

عظیمی‌راد، زهرا (۱۳۹۱)، «بررسی شخصیت‌پردازی بر مبنای گفتگو و منطق مکالمه از دیدگاه باختین در رمان *جای خالی سلوچ* نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، با راهنمایی ذوالفقار علامی مهماندوستی، دانشگاه الزهراء.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۶)، «حافظ و منطق مکالمهٔ رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۳۹، صص ۹۵-۱۱۰.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و راهبردها*، تهران، سخن.

النّقاش، رجاء (۱۹۷۱)، *محمود درويش شاعر الأرض المحتلة*، القاهرة، دارالهلال.

نولز، رونلد (۱۳۹۱)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران، هرمس.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزنگار.

الورقي، سعيد (۱۹۸۴)، *لغة الشعر العربي الحديث*، بيروت، دار النهضة العربية.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۱)، *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبیات از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ شاپور جورکش، تهران، چشمه.

Reference

Abd al-Hadi, M. (2009), *The manifestations of the woman's symbol in the poetry of "Mahmoud Darwish*, Department of Arabic Literature.University of Mohamed

Kheither Biskra, Algeria [In Arabic].
Abolhassani Chimeh, Z. (2015), '*Hafez and the other Self: A linguistics account of polyphony in signature verse Ghazals of Hafez*' Language Related Research, Volume 6(5), 1-25 [In Persian] .
Abu Hamidah, M.S.Z. (2000), *The poetic discourse of Mahmoud Darwish*, Gazzah:Matbaat-Almeqdad [In Arabic].
Ahmadi, B. (2001) , *structure and Modern Hermeneutics*, Tehran: Gam Nuo [In Persian] .
Allen, G. (2013), *Intertextuality*, Translated by: Yazdanjoo, P. Tehran: Nashre Markaz [In Persian] .
Al-Naqash, R. (1971), *Mahmoud Darwish, Poet of the Occupied Territory*, Cairo, Dar Al-Hilal [In Arabic].
Al-Talawi, M. N. (2000), *Viewpoint in the novels of the Arab voices*, Damascus: Itihad alkottab alarab [In Arabic].
Al-Warqi, Saeed (1984), *The Language of Modern Arabic Poetry*, Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya [In Arabic].
Anesteh, R & and others.(2019) '*Investigating Multivocality Representations in the Novel al-Zaman al-Mūhish (the Desolate Time) Using Bakhtin's Narrative Theory'* Arabic Literature, 11(1), 49-70 [In Persian]
Ansari, M. (2005), *Dialogue Democracy*, Tehran: Nashre Markaz [In Persian] .
Ashry Zayed, A. (1997), *Invocation of traditional characters in Contemporary Arabic Poetry*, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi [In Arabic].
Azimi Rad, Z. (2012), *The Study of Personality Based on Conversation and Conversational Logic from Bakhtin's Perspective in the novel "Jai Khali Salouch*' by Mahmoud Dolatabadi, Master Thesis in Persian Language and Literature, Supervisor: Z. Alami Hospitality, Al-Zahra University [In Persian] .
Bakhtin, M. (2008), *The Dialogic Imagination, Essays on the novel*, Translated by: Poor Azar, R. Tehran: nashre Ney [In Persian] .
Balkhari, H. (2011), '*Cultural polyphony in the film Little Buddha, based on signs, themes and music, Collection of Dialogism articles in literature and art*, by Namvar Motlagh, B. & Kangrani, M.,Tehran: Sokhan, 355-367 [In Persian] .
Darwish, M. (2005), The *Complete Works*, interest by: Ali Molla, Beirut: Riad Al Reas Lelkotob Wa alnshr [In Arabic].
Eagleton, T. (2001), *Introduction to Literary Theory*, Translated by: Mokhber, A., Tehren: Nashre Markaz [In Persian] .
Gholamhosseinzadeh, G. R. (2007) '*Hafez and the Logic of Conversation, Bakhtini's Approach to Hafez Shirazi's Poems*', Foreign Languages Research, 39, 95-110 [In Persian].
Harland, R. (2002), *A Historical Introduction to the Theory of Literature from Plato to Barthes*, translated by: Jorkesh, Sh., Tehran: Cheshmeh [In Persian].
Juha, M. (1999), *The Celebrities of Modern Arabic Poetry from Ahmad Shawqi to Mahmoud Darwish*, Beirut, Dar Al-Awda [In Arabic].
Knowles, R.(2012), *Shakespeare and carnival: after Bakhtin*, translated by: Pourazar, R. Tehran: Hermes [In Persian].
Namvar Motlagh, B. (2011), *Introduction to Intertextuality*, Theories and Strategies, Tehran: Sokhan [In Persian].
Raminnia, M. (2011), *A Study of Polyphony in Rumi's Masnavi*, PhD Thesis in Persian Language and Literature, under the guidance of Ghobadi, H.A. Tarbiat Modares University [In Persian].
Selden, R. & Widson, P. (1998), *Handbook of Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Tarhe Now [In Persian].
Shafiee Kadkani, M.R. (2001*), Contemporary Arabic Poetry*, Tehran: Sokhan [In Persian].

Todorov, T. (1998), *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*, translated by: Dariush Karimi, Tehran: Markaz [In Persian].

Webster, R. (2003), *Introduction to the Study of Literary Theory*, translated by: Dehnavi, E. Tehran: Rooznegar [In Persian].

Zidan, Ruqayya (2009*), The Impact of Leftist thought on Palestinian Poetry*, Beirut: Dar Al-Huda [In Arabic].

Investigating Structural Codes in Contemporary Lebanon Novel **1**
Case Study "Al-Khaṭāyā al-shā'i'ah"
Fatemeh Akbarizadeh and Roghayeh Rostampour Maleki

Postcolonial Reading of Novel *Cities of Salt* Based on Polyphony Theory of Mikhail Bakhtin **23**
Kamal Baghjari, Yadollah Ahmadi Malayeri and Nasrin Ranjbaran

The Romantic Insight in the Classical Images, a Research about Ibn Zaydun's Sonnets **45**
Khodadad Bahri

Layered semiotics of place in the play "kharej –al- Serb" by Mohammad Al-Maghout based on the theory of "Farzan Sojudi" **67**
Shahla shakibaee far, Mohsen Seifi and Ali Najafi ivaki

The Process of Meta-Narration in the Novel Ein Al-Fars, by the Melody Shaghmum/ Shahram Delshad and Jafar Tahmasebi **87**

Semiotics of Words Denoting the Concept of Homeland in the Poems of Suleiman al-Isa According to Pierce's View **105**
Rabi Amiri, Toraj zinivad and Jahangir Amiri

Function of Dialogue Element in Mahmud Darwish's Poetry of Resistance According to Bakhtin's Dialogism Theory (Case Study of Jundy Yahlam bi-alzanabiq al-Bayda') **127**
Sanaz Kondori and Alireza Nazari

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 13, No. 3, autumn, 2021

Concessionaire: University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities
Chief Executive: Gholam Hosein Karimi Dustan (Professor at University of Tehran)
Editor-in-Chief: Javad Asghari (Associate Professor at University of Tehran)
Publisher: University of Tehran

Editorial Board

Mohammad Ali Azarshab	(Professor at University of Tehran)
Abdul-Nabi Isstaif	(Professor at Damascus University)
Abulhasan Amin Moghaddasi	(Associate Professor at University of Tehran)
Fadiah Faez al-Soyoufi	(Professor at Yarmouk University)
AliBagher Taherinia	(Professor at University of Tehran)
Adnan Tahmasbi	(Associate Professor at University of Tehran)
Huda Fakhr al-Din	(Associate Professor at Pennsylvania University)
Faramarz Mirzaei	(Professor at Tarbiat Modares University)
Houman Nazemyan	(Associate Professor at Kharazmi University)

Executive Director: Moharram Bastani
English Editor: Saeid Keshavarz Afshar
Executive Expert: Saeid Keshavarz Afshar

Address (headquarters): Journal of Arabic Literature, Publications Office of Faculty of Literature and Humanities, 3rd floor, No. 10, Building No. 2 of Faculty of Literature and Humanities, Azin alley, Qods st., Enghelab st., Tehran, Iran.

Phone: +9821-66973280 **Fax:** +9821-66978885
Email: jalit@ut.ac.ir **Website**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

https://sid.ir
https://isc.gov.ir

According to letter No. 3/11/55898, dated 12/07/2011 issued by the Commission of Scientific Publications, Ministry of Science, Research and Technology, *Journal of ADAB-E-ARABI* is a scientific-research journal.