بسم الله الرّحمن الرّحيم

ادب عربی

(علمی)

(مجلهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)

شماره استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

مدیرمسئول: **عبدالرضا سیف** (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: عزت ملاابراهیمی (استاد 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

کارشناس و ویراستار ادبی: کمال سحاب اسدی ضمیر

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*

فصلنامه ادب عربی دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی است که در سال، حداکثر در چهار شماره منتشر می‌شود و شرایط پذیرش مقاله در آن به شرح ذیل است:

۱. ویژگی‌های کلّی مقاله

- مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده/نویسندگان باشد.
- مقاله نباید در نشریّهٔ دیگری منتشر شده باشد و تا پایان داوری نیز نباید به مجلّه دیگری فرستاده شود.
- انتشار مقاله منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریّه است.
- پذیرش علمی مقاله، پس از تأیید هیئت داوران به آگاهی نویسنده خواهد رسید.
- مسئولیّت مطالب و درستی محتوای مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان است.
- ویراستار مجلّه در ویرایش ادبی و علمی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.
- حجم مقاله بدون چکیده و صورت انگلیسی منابع نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.
- نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، ایمیل (حتماً ایمیل دانشگاهی باشد) و شمارهٔ همراه نویسنده در فرم سامانه درج و نیز در صفحهٔ جداگانه‌ای ضمیمه شود.
- ارسال مقاله تنها از طریق سامانهٔ مجلّهٔ ادب عربی دانشگاه تهران به نشانی https://jalit.ut.ac.ir امکان‌پذیر است (برای این کار ابتدا باید از طریق گزینه «ورود به سامانه» در سامانه ثبت نام کنید).

۲. اجزای مقاله

- **عنوان:** نام کلّی مقاله که گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد.
- **چکیده:** شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (حداقل ۳۰۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌هاست که باید تنها در یک بند تهیه و از پاراگراف‌بندی آن خودداری شود.
- **واژه‌های کلیدی:** شامل پنج تا هفت واژهٔ تخصّصی که اهمّیّت آنها در مقاله بیش از سایر واژه‌هاست.
- **مقدّمه:** شامل بیان مسئله، پرسش‌های پژوهش، روش، هدف و ذکر پیشینهٔ پژوهشی مقاله (به‌اجمال) و بیان نوآوری‌های نویسنده در این زمینه است.
- **پیکرهٔ اصلی:** شامل متن اصلی مقاله، مبانی نظری، بحث و تحلیل، تقسیم‌بندی‌های محتوایی و...
- **نتیجه:** شامل نتایج منطقی و مفید مقاله که دستاورد پژوهش و پژوهشگر است.

- **پی‌نوشت:** در صورت وجود توضیحات ضروریِ اضافی طی متن، در انتهای مقاله و پس از نتیجه می‌آید.
- **منابع:** فهرست‌نویسی ارجاعات مقاله برمبنای شیوه‌نامه مجلّه.
- **چکیدهٔ انگلیسی:** تعداد واژگان چکیدهٔ انگلیسی که در انتهای فایل اصلی مقاله می‌آید، باید حداقل ۳۰۰ واژه باشد و با فونت Times New Roman 10 تایپ شود.
- **صورت انگلیسی منابع:** در انتهای مقاله و مطابق نمونه‌هایی که در شیوه‌نامه آمده است، تنظیم می‌شود.

۳. شیوه تنظیم متن

- مقاله باید در محیط واژه‌پرداز Word بر صفحهٔ A4، به قلم IRLotus 13 برای عبارات فارسی و قلم Traditional Arabic 14 برای عبارات عربی با فاصلهٔ سطر ۱ نوشته شده باشد. همچنین فاصله باید از پایین صفحه ۳/۵ سانتی‌متر و از بالا و راست و چپ، هرکدام ۴/۵ سانتی‌متر باشد. تعداد کلمات مقاله (بدون چکیدهٔ انگلیسی و صورت انگلیسی منابع) باید بین شش تا هشت‌هزار واژه و تعداد کل صفحات حداکثر ۲۴ باشد.
- چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع، ارجاعات داخل پرانتز، شعرها و هر مطلبی که درون پرانتز و جدول بیاید، در مقالات فارسی باید با اندازه ۱۱ نوشته شود و در مقالات عربی همهٔ این موارد باید اندازهٔ قلمشان ۱۲ باشد. ابیات عربی لازم است با اندازهٔ قلم ۱۲ و بُلد نوشته شوند.
- جدول‌ها، تصاویر و نمودارها با ذکر عنوان در بالا و توضیحات و منبع در زیر آورده شود.
- ابتدای هر بند (پاراگراف)، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ البته سطر نخستِ زیر هر عنوان، نباید تورفتگی داشته باشد.
- نقل قول‌های مستقیمِ بیش از پنج سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هرطرف و با همان قلم، ولی با اندازهٔ ۱۱ در فارسی و اندازهٔ ۱۲ در عربی نوشته شود.
- نشانه‌های ویرایشیِ نقطه، نقطه‌ویرگول و ویرگول بعد از ارجاع درون متنی می‌آید و نه قبل از آن.
- قبل از نشانه‌های ویرایشی هیچ‌گونه فاصله‌ای ایجاد نمی‌شود، بلکه فاصله بعد از نشانه باید ایجاد شود.
- بخش‌های مقاله با بخش ۱ که به مقدمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخشِ اصلی و زیربخش‌ها باید با یک سطر سفید از یکدیگر جدا شوند.
- عنوان‌ها (تیترها)ی هر بخش باید بُلد شوند.
- عنوان کتاب‌ها در متن مقاله ایتالیک شود و عنوان مقالات درون گیومه قرار گیرد؛ لذا از بُلد کردن نام کتاب یا درون گیومه قراردادن آن پرهیز شود.
- در طی مقاله، تنها ابیات عربی و نیز عناوین بخش‌ها بُلد می‌شود؛ لذا از بُلدکردن سایر مطالب مقاله خودداری شود.

- **بسیار مهم:** در مقالات عربی که با فونت Traditional Arabic تایپ می‌شوند، **برای تایپ «یـ» و «ی» (با دو نقطه زیر آن)، حتماً از کلید ترکیبی Shift و X استفاده کنید، اما تایپ «ی» با کلید خودش (D) انجام شود.**

- هرکدام از زیربخش‌های مقدمه شامل بیان مسئله، پیشینه، پرسش و... در پاراگرافی مستقل آورده می‌شود و لذا به عنوان‌بندی مستقل برای آن‌ها نیازی نیست.

- زیربخش‌های هر عنوان نباید از سه لایه تجاوز کند؛ مثال: ۳-۱-۴. که بیانگر زیر بخشی از بخش سوم مقاله است.

- به جز اسامی خاص و نام اصول دستور زبان، سایر پی‌نوشت‌های لاتین با حرف کوچک آغاز شود.

- شماره پی‌نوشت‌ها از آغاز تا پایان مقاله باید دنباله‌دار باشد و از افراط در دادن پی‌نوشت اجتناب شود.

- برای شماره پی‌نوشت‌ها به هیچ وجه از ابزار References استفاده نکنید، بلکه به صورت دستی شماره موردنظر را تایپ کنید و با ابزار Superscript (توان) که به شکل x^2 در برگه Home وُرد وجود دارد، عدد تایپ‌شده را کوچک کنید و در گوشه بالای متن قراردهید؛ به طوری که درست مانند شماره ارجاع با استفاده از ابزار References می‌شود.

- در صورت استفاده از اختصارات ناآشنا، فهرست آنها پس از نخستین کاربرد، در پی‌نوشت ذکر شود.

- چنانچه نویسنده یا نویسندگان در تهیهٔ مقاله از منابع مالی سازمان یا نهادهای خاصی استفاده کرده‌اند، در پی‌نوشت به این مطلب اشاره شود.

- در تهیهٔ نمودارهای درختی و امثال آن از ابزارهای Draw ، Table و Equation در محیط Word استفاده شود تا تنظیم آنها در نسخهٔ نهایی مشکلی به وجود نیاورد.

- کلیهٔ مثال‌ها، نمودارها و تصاویر باید دارای شمارهٔ پیاپی باشد.

- اشعار باید درون جدول تنظیم شود؛ بدین ترتیب که با استفاده از ابزار Table در محیط Word، جدولی با سه ستون ایجاد می‌کنید و مصراع اوّل را درون ستون اوّل و مصراع دوم را درون ستون سوم قرارمی‌دهید. ستون دوم (وسط) نیز برای فاصله بین دو مصراع در نظر گرفته می‌شود. سپس نشانگر را در انتهای هر مصراع قرار می‌دهید و با زدنِ هم‌زمان کلیدهای Shift و Enter مصراع را می‌کشید تا انتهای همهٔ مصراع‌های هر بیت در یک راستا قرار گیرند. ارجاع هر قطعهٔ شعری نیز در زیر آخرین مصراع آن قرار می‌گیرد.

۴. شیوهٔ تنظیم فهرست منابع و نحوهٔ ارجاع به آنها

۴-۱. کلیّات

- منابع مقاله به صورت الفبایی و براساسِ نام خانوادگی مؤلّف تنظیم می‌شود.
- هرگاه از مراجعی، چند چاپ موجود باشد، استفاده از چاپ انتقادی، اولی و مرجح است.
- در مورد آثار مفقود و نیز منسوب، به منابعی که از آنها یاد کرده و یا توضیحی داده‌اند، ارجاع داده می‌شود.
- منابعی که در پایان مقاله ذکر می‌شود، همان منابعی است که در داخل متن استفاده شده است؛ از این‌رو، اگر منبعی تنها در پایان مقاله ذکر شود، امّا در داخل متن بدان ارجاع داده نشده باشد، از منابع پایانی حذف خواهد شد.
- عنوان کتاب‌ها در منابع و نیز در سراسر مقاله ایتالیک می‌شود و عنوان مقالات درون گیومه قرار می‌گیرد.
- در بخش منابع در صورتی که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.
- در فهرست منابع ابتدا منابع فارسی و عربی در یک بخش می‌آید و سپس منابع انگلیسی، فرانسوی و... در بخشی جداگانه ذکر می‌شود.
- در فهرست منابع، فهرست مقالات از فهرست کتاب‌ها نباید جدا نوشته شود.
- در فهرست منابع در صورتی که مشخصات منبعی بیش از یک سطر شد، برای سطر دوم نیم سانتی‌متر تورفتگی ایجاد شود.
- از شماره‌گذاری یا قراردادن خط تیره در آغاز مدخل‌های فهرست منابع پرهیز شود.
- در انتهای منابع انگلیسی، ترجمهٔ کلیهٔ منابع فارسی و عربی نیز باید نوشته 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، صص ۱-۱۱.

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

أزهري، محمد بن أحمد (۱۴۲۱)، تهذيب اللغة، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

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

۴-۲. ارجاع داخل متن

- نام خانوادگی مؤلّف یا نام معروف، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات. به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات و نیز «م»، «ق» یا «ش» برای سال‌ها نیازی نیست. همچنین اعداد از راست به چپ نوشته شوند؛ مثال (ازهری، ۱۴۲۱: ۱۲۲- ۱۳۶).

– متن ارجاعی (نقل قول مستقیم) باید داخل گیومه و نشانی آن به ترتیبِ گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد؛ مثل (الهواري، ۱۹۷۹: ۳۸) یا (علی، ۱۹۹۳: ۶۰۲/۹) که در این مثال ۹ قبل از ممیز نشانهٔ شماره جلد است.

– اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هرکدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر مشخص خواهد شد.

– در صورتی که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کنید و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ مثال (نظامی، ۱۳۸۹الف: ۲۶).

– چنانچه در متن به نام مؤلفی اشاره و مطلبی از وی نقل شود، در ارجاع آن در پایان نقل قول، تنها به سال و صفحهٔ مورد نظر اشاره و از تکرار نام نویسنده خودداری می‌شود؛ مثل (۱۳۵۱: ۱۲۵) و در صورتی که صفحهٔ خاصی مدنظر نباشد، تنها سال درون پرانتز قرار می‌گیرد.

– در صورتی که دو ارجاعِ پشت سر هم از یک منبع و یک صفحه باشد، به جای تکرار، به آوردن «همان» در پرانتز بسنده می‌کنیم؛ امّا اگر صفحه متفاوت باشد، علاوه بر آوردن «همان»، شمارهٔ صفحه را نیز بعد از دونقطهٔ بیانی می‌آوریم؛ مثال (همان: ۲۵).

۳-۴. فهرست منابع

۱-۳-۴. کتاب

– نام خانوادگی مؤلّف یا نام معروف، نام مؤلف (سال انتشار)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، محلّ نشر، نام ناشر (بدون ذکر واژهٔ «انتشارات»)، نوبت چاپ (درصورتی که از چاپ‌هایی غیر از چاپ نخست استفاده کرده‌اید).

– نام کتاب ایتالیک نوشته می‌شود؛ بنابراین، از بولد کردن یا قراردادن آن در گیومه پرهیز کنید.

۲-۳-۴. ارجاع به مقاله

– نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف (سال انتشار)، «عنوان اصلی مقاله»، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه (بدون ذکر واژه مجلّه و...)، دوره یا چندمین سال انتشار، ش (شماره)، صص (صفحاتی که مقاله در آن آمده است).

– عنوان مقاله تنها در گیومه قرار می‌گیرد و ایتالیک یا بُلد نمی‌شود.

۳-۳-۴. پایان‌نامه

– نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف (سال دفاع)، عنوان رساله، مقطع دفاع‌شده، نام و نام خانوادگی استاد راهنما، نام دانشگاه محلّ تحصیل دانشجو.

- نام رساله دکتری ایتالیک نوشته می‌شود و عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تنها در گیومه قرار می‌گیرد و ایتالیک یا بُلد نمی‌شود.

۴-۳-۴. ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد

- نام مشهور مؤلّف، نام مؤلف (سال کتابت)، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند، شمارهٔ طبقه‌بندی و دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصّات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری، ضروری است.

۵-۳-۴. ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی

- نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف (تاریخ درج مطلب در وبگاه)، «عنوان مقاله یا اثر»، نشانی الکترونیکی وبگاه.

- ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع موجود نباشد.

۵. سایر نکات

- مقاله می‌تواند به زبان‌های فارسی یا عربی باشد.

- در صورتی که مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ نویسنده باشد، ذکر نام استاد یا استادان راهنما ضروری است.

- مقالات دانشجویان دکتری به‌تنهایی بررسی نمی‌شود و ضروری است یکی از اعضای هیئت علمی یا دانش‌آموختگان دکتری در تهیهٔ مقاله با آنها همکاری کند. ضمناً از بررسی مقالات دانشجویان یا دانش‌آموختگان کارشناسی ارشد در هر صورت معذوریم؛ لذا این عزیزان از ارسال مقاله به این مجله خودداری فرمایند.

- تلفظ اسامی لاتین و نام‌های دشوار، در متن مقاله با حروف لاتین در مقابل آنها و داخل پرانتز ذکر می‌شود (با قلم Times New Roman 10).

- هر توضیح اضافی دیگری غیر از ارجاع، در پی‌نوشت می‌آید.

- مشخصات دقیق نویسندگان باید به شرح ذیل در یک صفحه Word جداگانه و از طریق سامانه همراه با فایل مقاله برای مجله ارسال شود:

- سمت: اگر عضو هیئت علمی است، لازم است مرتبهٔ وی شامل استادیار، دانشیار یا استاد و نیز گروه درسی و دانشگاه محل تدریس مشخص شود، در غیر این صورت از عنوان «دانشجو» یا «دانش‌آموخته» با ذکر رشته و دانشگاه محل تحصیل استفاده شود.
- حتماً شمارهٔ همراه نویسنده مسئول قید شود.

• حتماً ایمیل دانشگاهی نویسنده مسئول قید شود.

• در نظر داشته باشید که منظور از نویسندهٔ مسئول در سامانه، صرفاً کسی است که قرار است مکاتبات و پیگیری‌ها از طریق ایمیل ایشان انجام شود و لذا در سامانه هرکسی را که با زدن تیکِ مربوط، به‌عنوان نویسندهٔ مسئول مشخص فرمایید، مکاتبات مجله به ایمیل وی فرستاده می‌شود؛ بنابراین، حتماً کسی نویسندهٔ مسئول انتخاب شود که قرار است مکاتبات را پیگیری کند. بدیهی است در زمان صدور گواهی پذیرش و انتشار مقاله می‌توان نویسندهٔ مسئول را بنا بر نظر نویسندگان تغییر داد (در زمان صدور گواهی پذیرش و انتشار مقاله، می‌توان استاد راهنما را به عنوان نویسنده مسئول تعیین کرد).

۶. مثال برای تهیهٔ فهرست منابع

۶-۱. کتاب

الاصفهاني، ابوالفرج (۱۹۹۲)، *الأغاني*، الشارح سمير جابر، بيروت، دارالكتب العلمي، الطبعة الثانية.

الفارابي، ابونصر (۱۹۹۰)، *الحروف*، تحقيق محسن مهدي، بيروت، دارالمشرق، الطبعة الثانية.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چاپ چهارم.

Matthews, B. (1917), *The Philosophy of the Short-Story* (4th ed.), London, Longmans, Green, and co.

۶-۲. مقاله

دعبيس، مسعد (۱۴۰۶)، «مفهوم العدالة الاجتماعية عند الشعراء الصعاليک في العصر الجاهلي»، *الشعر*، العدد ۳۸، صص ۲۰-۴۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، «تکامل یک تصویر»، زبان و ادبیّات فارسی (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)، بهار، دورهٔ ۱۶، ش ۶۰، صص ۷-۱۲.

Sag, I., & Pollard, C. (1991), "An Integrated Theory of Complement Control", *Language*, *67*(1), 63-113.

۷. هزینه چاپ مقاله در مجله ادب عربی

مجلهٔ ادب عربی برای بررسی اولیه، مبلغ ۱٬۰۰۰٬۰۰۰ ریال به‌عنوان هزینهٔ داوری و در صورت پذیرش مقاله، مبلغ ۳،۰۰۰،۰۰۰ ریال به‌عنوان هزینهٔ انتشار دریافت خواهد کرد. به‌همین‌منظور، لازم است پس از اعلام دفتر نشریّه، مبلغ یادشده از طریق درگاه آنلاین موجود در سامانه پرداخت شود.

فهرست مطالب

مقالات پژوهشی **صفحه**

بررسی کهن‌الگوی «حاکم» در رمان *موت صغیر* بر اساس نظریهٔ پیرسون-کی‌مار ۱
علی اسودی و زهرا ایزدی

نشانه‌شناسی «عنوان» در شعر محمّد حلمی الریشة؛ مطالعهٔ موردی: «لاتعطني تفاحة أخری»، «رسالة إلی کلیم اللّه» و «أبابیل»..... ۱۷
ناهید پیشگام، یحیی معروف و مجید محمدی

واکاوی بن‌مایه‌های رئالیسم انتقادی در رمان *عراقیّ في باریس* از صموئل شمعون ۳۹
زهرا حقایقی، احمدرضا حیدریان شهری و بهار صدیقی

قصیدهٔ «نهج البرده»ی احمد شوقی در آیینهٔ آرای نقدی و بلاغی محمود بستانی..... ۶۳
ابوالفضل رضایی و فاطمه رئیس‌میرزایی

تحلیل شخصیّت اصلی رمان *أیّام معه* بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو..... ۸۷
پیمان صالحی و کلثوم باقری

جلوه‌های تمایز در رمان *اللّص وَ الکِلاب* بر اساس الگوی جامعه‌شناختی پیر بوردیو..... ۱۰۹
علی صیادانی، یزدان حیدرپور مرند و سکینه حیدرپور مرند

تعامل تصویرسازه‌های پویا و ایستا در پویایی تصاویر معلقه امروالقیس ۱۲۹
علی‌اکبر فراتی و زهره نورائی‌نیا

سازگاری فرهنگی مهاجران در رمان *شیکاگو*، اثر علاء الأسوانی؛ بر اساس نظریهٔ فرهنگ‌پذیری جان بری... ۱۵۱
نسرین کاظم‌زاده، مصطفی مهدوی‌آرا و مالک عبدی

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.316086.612338
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

A Study of *the Ruler* Archetype in *Little Death* Based on Pearson-Maar Theory

Ali Asvadi
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Iran
Zahra Izadi
Master Student in Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Iran

Received: 2021, January, 9; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

The character and its transcendence are common themes between mysticism, psychology, and literature. Hence, mystics and psychologists have always been curious about understanding it and identifying the path of its evolution. This curiosity has also been manifested in literature. Salient characters' appearance as heroes further adds to the significance of the function of the Self archetype. Little Death narrates the formation of the character of one of the distinguished faces of mysticism and Islamic Sufism, *Muhyī al-Dīn Arabi*. In a way known as the father of the unity of existence in Islamic thought, Ibn Arabi opened a new window to Islamic mysticism by founding theoretical mysticism. Ibn Arabi has propounded many theories in mysticism, the most important of which is the unity of existence and perfect man. The elevation and growth of the character are among the subjects that have reduced the distance between new psychological theories and genuine concepts in mysticism, such as the perfect man theory. Inspired by the autobiography produced by Sheik Akbar in his book *Meccan Revelations*, Mohammad Hassan Alwan adopts a post-modernist approach to narrate two parallel stories. The first story expresses the life events of Ibn Arabi, and the second story tells his biography. This paper examines the character of Ibn Arabi from a psychological and theoretical perspective based on the Pearson-Mar theory.To this end, the two stories were separated, and only the story of Ibn Arabi's life events was examined. Examining the ideas of Ibn Arabi indicated a significant relationship between his theory of perfect man and the archetype of the ruler (among the twelve archetypes of the Pearson-Maar theory). Upon departure, initiation, and return, the protagonist reveals the characteristics of the ruler archetype, which are close to the characteristics of the perfect man propounded by Ibn Arabi: Each has specific criteria for self-actualization of character potentials.

Keywords: Pearson-Maar, the Ruler archetype, Alwan, *Little Death*, Ibn Arabi, perfect man.

بررسی کهن‌الگوی «حاکم» در رمان *موت صغیر* بر اساس نظریهٔ پیرسون-کی‌مار

علی اسودی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
زهرا ایزدی*
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی
(از ص ۱ تا ۱۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

شخصیت و تعالی آن یکی از موضوعات مشترک عرفان و روان‌شناسی و ادبیات است؛ بنابراین، شناخت و تکامل آن همواره مورد توجه عرفا و روان‌شناسان بوده و در ادبیات نیز نمود پیدا کرده است.چنانچه شخصیت‌های حقیقی و برجسته در قالب قهرمان داستان‌ها ظاهر شوند،کارکرد کهن الگوی «خود» اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. رمان موت صغیر روایتگر شکل‌گیری شخصیت یکی از چهره‌های برجستهٔ عرفان و تصوف اسلامی، محی‌الدین عربی است. ابن عربی که به‌نوعی پدر وحدت وجود اسلامی به حساب می‌آید، با پایه‌گذاری عرفان نظری، عرفان اسلامی را به مرحلهٔ جدیدی وارد ساخت. ابن عربی نظریات متعددی در عرفان مطرح کرده است که مهم‌ترین آنها نظریهٔ وحدت وجود و انسان کامل است. کمال و رشد شخصیت،موضوعی است که نظریات روان‌شناسی جدید را به مفاهیم عرفانی اصیل، همچون نظریهٔ انسان کامل نزدیک ساخته است. محمدحسن علوان در رمان موت صغیر و در قالب پست مدرنیسم با الهام از شرح حالی که شیخ اکبر در کتاب فتوحات مکیه از خود ارائه داده، دو داستان موازی را مطرح کرده است؛ داستان اول، بیانگر سرگذشت ابن عربی و داستان دوم، سرگذشت دست‌به‌دست‌شدن زندگی‌نامهٔ او در طی زمان است. این مقاله با رویکرد روان‌شناسی و بر اساس نظریهٔ پیرسون -کی‌مار شخصیت ابن عربی را بررسی می‌کند.به این منظور، ابتدا دو داستان موجود در این رمان از یکدیگرتفکیک شده‌اند و تنها داستان سرگذشت ابن عربی بررسی شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با درنظرگرفتن آراء ابن عربی، از میان کهن‌الگوهای دوازده‌گانهٔ نظریهٔ پیرسون–کی مار، ارتباط معناداری بین کهن‌الگوی حاکم و نظریهٔ انسان کامل ابن عربی وجود دارد؛ به‌طوری که قهرمان داستان پس از طی مراحل عزیمت، تشرف و بازگشت،خصوصیات کهن‌الگوی حاکم را از خود بروز می‌دهد که تا حدودی به ویژگی‌های انسان کامل ابن عربی نزدیک است و هردو به‌نوعی معیارهای خودشکوفایی شخصیت را به همراه دارند.

واژه‌های کلیدی: پیرسون کی‌مار، کهن‌الگوی حاکم، علوان، موت صغیر، ابن عربی، انسان کامل.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *zahraIzadi@khu.ac.ir*

۱. مقدمه

کهن‌الگوی «خود» هستهٔ مرکزی بسیاری از نظریات مبتنی بر نقد کهن‌الگویی است و ریشه در نظریهٔ یونگ دربارهٔ ناخودآگاه جمعی دارد؛ به عبارت دیگر، کهن‌الگوی خود در قالب شخصیت‌های داستانی،امکانی نمادین را برای خوانش و تبیین آثار ادبی فراهم می آورد. این کهن‌الگو در قالب قهرمان داستان در راه اعتلای خود، راهی سفری پرمخاطره می‌شود تا در نهایت با ایجاد تمامیت در روان خود، به فردانیت دست یابد و اغلب چنین تلاشی برای خودیابی و تعالی در پیرنگ سیر و سلوک صورت می‌گیرد. از سوی دیگر، مراحل سفر قهرمان در قالب نظریات متفاوتی همچون نظریهٔ کمبل یا پیرسون-کی‌مار مورد توجه قرار گرفته است. بیشتر این نظریات، نوعی گذار شخصیتی از دوران کودکی به بلوغ جسمی و یا تولد دوباره و بیداری درونی را به تصویر می‌کشند که اغلب با آزمون های سخت همراه است؛ بنابراین، داستان‌هایی که به بررسی زندگی بزرگان سیر و سلوک می‌پردازند، مجال مناسبی برای بروز عملکرد کهن‌الگوها در بنای شخصیت این افراد است. در این میان، رمان موت صغیر، برندهٔ بوکر ۲۰۱۷، یکی از این داستان‌ها به شمار می‌رود که محمد حسن علوان در این رمان دو داستان موازی را مطرح کرده است: داستان اول، بیانگر زندگی‌نامهٔ ابن عربی است که از کتاب فتوحات مکیه الهام گرفته شده و داستان دوم، سرگذشت دست‌به‌دست‌شدن زندگی‌نامهٔ او در طول زمان است. این مقاله به بررسی داستان اول موجود در رمان می‌پردازد که در آن، زندگی ابن عربی به چهار دوره تقسیم می‌شود که هر دوره با سفر همراه است:

۱. دوران کودکی: تولد در مرسیهٔ اندلس و رشد شخصیت علمی او در این شهر و سفر به اشبیلیه؛

۲. دوران جوانی: سفر به غرب عالم اسلام به شهرهایی همچون بجایه و فاس؛

۳. دوران میان‌سالی: سفر به شرق عالم اسلام به مکه، بغداد، حلب، کرک، دمشق و حماه و قونیه و اقامتی چندساله در مکه؛

۴. دوران سالمندی: اقامت در دمشق تا هنگام مرگ.

تا کنون داستان‌های عربی از منظر نظریهٔ پیرسون-کی‌مار مطالعه نشده‌اند و رمان موت صغیر نیز از این امر مستثنا نیست و پژوهشگرانی که به این رمان پرداخته‌اند، جنبه‌های دیگر را بررسی کرده‌اند که برخی از این پژوهش‌هابه شرح زیر است:

- مسعود باوان‌پوری و همکاران (۱۳۹۹)، در مقالهٔ خود، به‌عنوان «الإتصال غير اللفظي في رواية *موت صغير* لمحمدحسن علوان»، به بررسی راه‌های معرفت‌افزایی از طریق ارتباطات غیر کلامی در این رمان پرداخته است.

- یونس قربی(۱۳۹۹)، در مقالهٔ خود با عنوان «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان موت صغیر» به بررسی شخصیت‌های ایستا، پویا، قالبی، نوعی، فرعی، اصلی و ... پرداخته است که با نقد کهن‌الگویی متفاوت است.

بنا برآنچه گفته شد، این مقاله سعی دارد با رویکرد کهن‌الگویی و با توجه به نظریهٔ پیرسون-کی‌مار به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. ارتباط میان نظریهٔ انسان کامل ابن عربی و کهن‌الگوی حاکم در نظریهٔ پیرسون-کی‌مار چیست؟

۲. خویش‌کاری کهن‌الگوی حاکم در تکامل شخصیت ابن عربی در رمان چگونه بوده است؟

۲. خلاصهٔ داستان اول رمان *موت صغیر*

برخی ابن عربی (۵۶۰-۶۳۸ ق) را پدر وحدت وجود اسلامی دانسته‌اند (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۲۵). او در مرسیه اسپانیا متولد شد. پدرش علی، برای محمد ابن سعد بن مردنیش، والی شهر کار می‌کرد (چیتیک، ۱۳۹۴: ۲۰). زندگی محی‌الدین عربی مملو از سفر و سیر و سلوک است. او در این سفرها به دنبال اوتاد[1] چهارگانهٔ خویش است. اولین سفر او از مرسیه به اشبیلیه است که برای دوربودن از نزاع بین المرابطون و الموحدون بر سرحکومت صورت گرفت. وی در اشبیلیه قرآن و حدیث را از ابوبکر خلف می‌آموزد و رسالهٔ قشیری[2] را نزد او حفظ می‌کند. همچنین به واسطهٔ شغلی که پدرش در دستگاه حکومت دارد، در دربار مشغول به کار می‌شود. حضور او در دربار، زمینه‌ساز ملاقات با اشخاص مشهور، همچون ابن رشد و سبتی است؛ و ابن عربی از این دیدارها به مناسبات بین جریان‌های فکری آن دوره، یعنی فقها، فلاسفه و متصوفه پی‌می‌برد. در همین دوران است که با مریم بنت عبدون ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی به نام زینب می‌شود. محی‌الدین همواره برای یافتن اوتاد خود به سفرکردن به سرزمین‌های مختلف می‌پردازد و سعی می‌کند که همواره قلب خود را پاک نگه دارد تا اوتادش او را دریابند. در جریان همین ریاضت هاست که موفق به دیدار وتد اول خود، یوسف الکومی می‌شود. یوسف الکومی او را به پیدا کردن وتد دوم تشویق می‌کند؛ اما یافتن وتد دوم برای ابن عربی کار چندان راحتی نیست و در این راه رنج‌های فراوان متحمل می‌شود. محی‌الدین چندین بار به آفریقا سفر می‌کند و سرانجام متوجه می‌شود که وتد دوم او فوت کرده و دوست دوران کودکی‌اش، خیاط، جانشین وتد دومش شده است. این بار ابن‌عربی برای یافتن گمشده‌اش به مکه می‌رود و در آنجا با دختر شیخ زاهر اصفهانی آشنا و دل‌باختهٔ او می‌شود. محی‌الدین در همین دوران شاهد اتفاقات ناگواری در زندگی شخصی و خانوادگی خود است. دخترش، زینب، در اثر بیماری از دنیا می‌رود و همسرش، مریم، نیز او را ترک می‌کند و بعد از مدتی خبر فوت مریم را می شنود. از سوی دیگر، عشق او به نظام، دختر شیخ زاهر اصفهانی، به ازدواج ختم نمی‌شود. با وجود این، نتیجهٔ اقامت او در مکه خلق کتابی به نام فتوحات مکیه است. شیخ اکبر همچنین ترجمان الاشواق را در وصف نظام می‌سراید که انتشار این کتاب اثر نامطلوبی

بر وجهه و جایگاه شیخ و دخترش می‌گذارد و آنها را وادار به مهاجرت می‌کند. ابن عربی کـه دیگـر دلیلی برای اقامت در مکه نمی‌یابد، راهی سفرهای پی‌درپی می‌شود تا شاید وتد سوم خـود را پیـدا کند. زمانی که او و همراهانش به بغداد می‌روند، متوجه حضور خانوادهٔ شیخ زاهر در آنجا می‌شود؛ اما فرصت ملاقات دوباره با شیخ را پیدا نمی‌کند؛ زیرا که او از دنیا رفته است؛ امـا بـرای او امکـان دیدار دوباره با نظام که در نوانخانهٔ زنان پارسا اقامت داشت، مهیا می‌شـود. دیـدار دوبـاره بـا نظـام منشأ تأثیر عمیقی در اوست؛ چراکه نظام علت بی‌مهری و پاسخ منفی خود را به خواسـتگاری ابـن عربی توضیح می‌دهد. در حقیقت نظام نمی‌توانسته با ابن عربی ازدواج کند؛ زیـرا نظـام وتـد سـوم شیخ اکبر بوده و مأموریت هدایت او را به سوی وتد چهارم بر عهده داشته است. ابن عربـی کـه در این ملاقات پاسخ پرسش‌های بی‌جوابش را دریافت کـرده، بـرای پیـداکردن آخـرین وتـدش راهـی ملطیه می‌شود و بالاخره در بازار این شهر موفق به دیدار وتد چهارم خـود می‌شـود. وتـد چهـارم او کسی نیست جز شمس تبریزی که در لباس درویشان به فـال‌گیـری در بـازار شـهر مشـغول اسـت. گفت‌وگوی بین آنها کوتاه و حاوی مضامین حکیمانه است و بر اهمیت عشق تأکید دارد. شیخ اکبـر که اینک اوتاد چهارگانه‌اش را یافته، به قطب[۳] صوفیه تبدیل می‌شود و در دمشق اقامت می‌کند. ابـن عربی در اواخر عمر در این شهر به تدریس در خانقاه می‌پردازد؛ امـا تألیفـات متعـدد او، از جملـه فصوص‌الحکم، خشم فقها را برمی‌انگیزد؛ به‌گونه‌ای که حکومت، مستمری او را قطع می‌کند و این امر مشکلات مادی فراوانی برای شیخ‌اکبر در این دوران پدید می‌آورد؛ به همین دلیل خانقاه را تـرک می‌کند و تا آخر عمر به باغبانی می‌پردازد.

۳. چارچوب نظری تحقیق

شالودهٔ نقد کهن‌الگویی (Archetypal Critique) بر پایهٔ پژوهش‌های کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) دربارهٔ ناخودآگاه جمعی، اسـطوره و کهن‌الگـو بنـا شـده اسـت.نقد کهن‌الگـویی رویکـردی میان‌رشته‌ای است که با مردم‌شناسی و دین و فرهنگ ارتباط دارد. «محتوای ناخودآگاه جمعی بشـر که بـه‌عنـوان امـری کلـی، عمـومی و مربـوط بـه تمـام انسـان‌هاسـت، کهن‌الگـو (Archetype) نـام دارد»(Jung,1997:6.) ضمیرناخودآگاه جمعی شامل عناصری ساختاری است که اسطوره را بـه وجـود می‌آورند (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۱۳/۱). از آنجا که مفاد ضـمیر ناخودآگـاه جمعـی در ضـمیرخودآگاه قـرار ندارند، این مفاد را به‌طور فردی اکتساب نمی‌کنیم، بلکـه آن را بـه ارث مـی‌بـریم (همـان). از سـوی دیگر، با وجود اینکه منشأ کهن‌الگوها شناخته شده نیست، اما در تمامی ادوار و در همه جـای دنیـا به چشم می‌خورند (یونگ، ۱۳۷۷: ۹۶) و در ادبیات و آثار ادبی نیز مشاهده می شـوند؛ چـرا کـه آثـار ادبی، از جمله داستان‌ها، آینهٔ انعکاس درون انسان‌ها و امیال و آرزوها و مشکلات آنهاسـت کـه در قالب نمادها، نشانه‌ها و شخصیت‌های مثبت و منفی نمود یافته‌اند. از دیـدگاه یونـگ «کهن‌الگوهـا نمادها و نگاره‌هایی هستند که محتوای ناخودآگـاه جمعـی انسـان‌ها را دربرمـی‌گیرنـد. مهـم‌تـرین

کهن‌الگو «خود» می‌باشد که صورت اعلای آن مسیح در فرهنگ غرب است. این کهن‌الگو به اشکال متفاوت در اسطوره و خواب آشکار می‌شود» (یونگ،۱۳۸۳: ۴۹) و البته در ادبیات، در قالب قهرمان داستان تجلی می‌یابد. «تاکنون الگوهای متفاوتی برای تبیین مراحل سفر قهرمان در داستان‌های مختلف ارائه شده است؛ یکی از این الگوهای پیشنهادی، نظریهٔ جوزف کمبل (Joseph Campbel) است که مراحل سه‌گانهٔ عزیمت، تشرف و بازگشت را برای سفر قهرمان در نظر می‌گیرد»(کمبل،۱۳۸۶: ۴۰). پس از کمبل الگوهای دیگری دربارهٔ سفر قهرمان مطرح شد؛ مانند الگوی کریستوفر ووگلر (Christopher Vogler)، یوهان گئورگ فون هامان (Johann Georg Hamann)، اتورانک (Otto Rank)، ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) و الگوی کارول پیرسون(Carol Pearson) که از نمونه‌های دیگر جامع‌تر به نظر می‌رسد.

بر این اساس،کارل پیرسون با همکاری کاترین پوپ (Catherine Pope) در کتاب قهرمانان در ادبیات آمریکا و انگلیس، به بررسی نقش قهرمانان زن پرداخت و بر اساس آن به ارائهٔ طرحی بدون جنسیت و عام‌تر از شخصیت قهرمان دست یافت (پیرسون، ۱۳۹۵: مقدمه/۸). همین موضوع موجب شد تا برخی پژوهشگران الگوی او را جامع‌تر از الگوهای کمبل، رانک و ...، و در ارتباط با زندگی روزمره مردم بدانند (بوی، ۱۳۹۴: ۳۹۸). پیرسون که شناخت درست کهن‌الگو را راهی برای زندگی بهتر و سالم‌تر می‌دانست، در ادامه به تبیین و تشریح دوازده کهن‌الگو به شیوهٔ کاملاً کاربردی پرداخت (پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۸: ۲۷).

«رویکرد پیرسون-کی‌مار در تحلیل روان‌شناسی شخصیت، در واقع ادامهٔ تئوری سفر قهرمان کمبل است؛ به عبارت دیگر، کارل پیرسون و هیو کی‌مار (Hugh K. Marr) با استفاده از نظریهٔ تک‌اسطورهٔ کمبل، طرحی جدید ارائه دادند که براساس آن قهرمان پس از گذشتن از سه مرحلهٔ اصلی عزیمت، تشرف و بازگشت، به شناخت خود می‌رسد» (کمبل، ۱۳۸۹: ۹۳). «هدف از این نظریه نشان‌دادن چگونگی رشد شخصیت یک قهرمان از طریق کهن‌الگوی سفر قهرمان و ذکر دوازده مدل به‌عنوان استراتژی‌های توسعهٔ شخصیت است. این کهن‌الگوهای شخصیتی عبارت‌اند از: ۱. معصوم، ۲. یتیم ، ۳ جنگجو، ۴. حامی، ۵. جستجوگر، ۶. عاشق، ۷. ویرانگر، ۸. آفرینشگر ۹. حاکم، ۱۰. جادوگر، ۱۱. فرزانه، ۱۲. دلقک» (عصاریان و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

این نظریه مراحل بیداری درون در قهرمان را اینگونه توصیف می‌کند:

> در ابتدا قهرمان داستان با بیدارکردن چهار کهن‌الگوی معصوم، یتیم، جنگجو و حامی، خود را آمادهٔ سفر اسطوره‌ای می‌کند، سپس با پدیدآمدن سلسله‌ای از دگرگونی‌ها در زندگی‌اش، به‌وسیلهٔ چهار کهن‌الگوی جستجوگر، عاشق، نابودگر و آفرینشگر هدایت می‌شود. در داستان‌های اسطوره‌ای، قهرمان اغلب سفر ماجراجویانه‌ای را آغاز می‌کند (جستجوگر). با دردها و مشکلات راه روبه‌رو می‌شود (نابودگر). مزهٔ عشق و احساس‌های دلنشین زندگی را می‌چشد (عاشق) و سرانجام شخصیت اصلی داستان از خوش‌فکری و ابتکار خود کمک گرفته و راه حل‌های مناسبی برای مسائل خود می‌اندیشد (آفرینشگر) و اندکی بعد گنجی نمایان شده و در اختیار قهرمان قرار

می‌گیرد. حکایت های اسطوره‌ای در مرحلهٔ بازگشت به کهن‌الگوهـای حـاکم، جـادوگر، فرزانـه و دلقک مربوط می‌شوند (پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۸: ۱۴۲-۱۴۴).

۴. کهن‌الگوی حاکم در رمان *موت صغیر*

با بررسی زندگی ابن عربی از دیدگاه کهن‌الگویی، می‌توان نمونه‌های متفاوتی از این کهن‌الگوهـا را در حیات او یافـت؛ امـا جـامع‌تـرین کهن‌الگـوی شخصـیت او، حـاکم، بیشـترین ارتبـاط بـا آراء انسان‌شناسانهٔ وی، به‌ویژه نظریهٔ انسان کامل را دارد؛ از این‌رو، بررسی هم‌زمان کهن‌الگوی حاکم و نظریهٔ انسان کامل ابن عربی در شناخت بهتر این شخصیت راهگشاست. با بررسی اندیشه‌های ابن عربی و آرای او دربارهٔ انسان کامل، شباهت‌های زیادی بین این نظریه و کهن‌الگوی حاکم مشـاهده می‌شود. «پیدایش مفهوم انسان کامل با پیدایی عرفان اسلامی هم‌زمان بوده است. ظاهراً ابن عربی نخستین کسی است که در عرفان اسلامی این اصطلاح را به کار برده اسـت. پـس از او عزیزالـدین نسفی و عبدالکریم جیلی عناوین کتب خود را همـین نـام قـرار داده‌انـد» (جهـانگیری، ۱۳۹۵: ۴۸۵). «نظریهٔ انسان کامل دارای دو وجه هستی‌شناسی و انسان‌شناسـی اسـت. در جنبـهٔ هسـتی‌شناسـی، انسان کامل خالق و به وجود آورندهٔ هستی، به جز خداوند است و علاوه بر اینکه مظهر اسم اعظـم الهی است، موجب عوالم وجودی نیز بوده و تمام این عوالم را دربرمی‌گیرد. مضاف بر اینکـه وجـه انسان‌شناسی نظریه با توجه به حقیقت محمدیه معنا می‌یابد» (قدرت الهـی، ۱۳۷۷ :۳۷). «بـه اعتقـاد شیخ اکبر ، بر اساس حدیث نبوی[ص] که فرمود خداوند آدم را بر صورت خود آفرید، انسان کامل بـر صورت کامل پروردگار می‌باشد و شایستگی خلافت و جانشینی پروردگـار را دارد» (جیلـی، ۱۳۹۲: ۲۲).

از سوی دیگر، کهن‌الگوی حاکم نیز بر انسانی دلالت دارد که حاکم شرایط درونـی و بیرونـی، وجود خود است «و ارتباط میان دنیای درون و بیرون، موضوع مهمی بـرای کهن‌الگـوی حـاکم بـه حساب می آید» (پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۸: ۱۰۰).

۴-۱. عزیمت

این مرحله از سفر قهرمان باعنوان ندای دعوت نیز شناخته می‌شود. ابن عربـی در زنـدگی خـود دو ندای دعوت بیرونی و درونی را تجربه کرده است؛ اولین‌بار مربوط به زمانی اسـت کـه در نوجـوانی به همراه خانواده‌اش به اشبیلیه مهاجرت کرد. سخنان فاطمه بنت مثنی[۴] این سفر را بـرای ابن‌عربـی پرمعناتر ساخت. فاطمه از وجود یکی از اوتاد محی‌الدین در اشبیلیه خبر داد: «فـي اشـبيلية وتـد من الاوتاد الاربعة ولاشك. ومن هم الاوتـاد؟ اربعـة يحفظـون الارض مـن السـوء. وكيـف اعرفهم؟ هم يعرفونك. وكيف اجدهم؟ هم يجدونك»[۵] (علـوان، ۲۰۱۶: ۴۲). سـپس فاطمـه راه شناختن وتدها را در پاک نگاه‌داشتن قلب از آلودگی‌ها می‌داند؛ بنابراین، به قلـبش اشـاره می‌کنـد و می‌گوید: «طهرهذا ... ثم اتبعه. وعندها فقد يجدك وتدك»[۶] (همان: ۴۲).

اما ندای دعوت درونی و شروع سفر برای خودیابی در نیمهٔ دوم زندگی او اتفاق افتاد. معمولاً در الگوهای مرتبط به سفر قهرمان، نیمهٔ دوم زندگی قهرمان اهمیت ویژه‌ای دارد. «کمبل نیز ورود قهرمان به نیمهٔ دوم زندگی را شرط آغاز سفر می‌داند» (سگال، ۱۳۸۹: ۱۷۷) و از آنجا که نظریهٔ پیرسون-کی‌مار در ادامهٔ نظریهٔ کمبل مطرح شده است، نیمهٔ دوم زندگی در این رویکرد، مهم‌تر به نظر می‌رسد. ابن عربی پس از ناکامی‌های پی‌درپی در پیداکردن وتد دومش، به این نتیجه می‌رسد که هنوز از آمادگی لازم برای شناخت وتد دوم برخوردار نیست.

در همین راستا محی‌الدین به ریاضت نفس خویش مشغول می‌شود تا قلب خود را آمادهٔ شناخت وتد دوم کند: «صليت كل ليلة وانقطعت عن مريم وتصدقت بنصف عطائي الشهري و زرت ثلاثة أضرحة وقرأت ما ودعك ربك وما قلى في كل ركعة من فروضي ونوافلي ونمت ليلتين في مقبرة المدينة»[۷] (علوان، ۲۰۱۶: ۲۲۳).

محی‌الدین پس از هموارکردن ریاضت‌ها بر خود، بالاخره موفق به کشف و شهود می‌شود؛ کشف و شهودی که او را برای یافتن وتد دوم راهی مراکش می‌کند: «وفي منامي رأيت العرش الالهي أمامي محمولاً على لهب. وبينما أنا أحدق فيه إذ رأيت طائراً جميل الصفة و الشكل لم أر مثله فی الدنيا. ذيلة أطول منه. شديد الزرقة حتى كأنه ياقوته تطير، تبعته ببصري و هو يطير حول العرش ثم حط قريباً مني؛ و لما قتربت منه تكلم و قال: عد إلى مراكش تجد رجلاً يرحل معك الى مكة»[۸] (همان: ۲۳۸).

ابن عربی برای تحقق‌بخشیدن به این رویا راهی آفریقا می‌شود؛ اما در بجایه خبر وقوع قحطی در مصر را دریافت می‌کند. عجیب‌تر آنکه به‌طور اتفاقی از طریق کاروانیان از احوال دوستان دوران کودکی خود، یعنی حریری و خیاط باخبر می‌شود. وقتی می‌فهمد آنها به بیماری فلج مبتلا شده‌اند، تصمیم می‌گیرد بی‌درنگ به مصر برود و از آنها پرستاری کند. خیاط پس از بهبودی نسبی، ابن عربی را از وفات وتد دومش باخبر می‌کند و می‌گوید که او شخصی به نام ابوالحسن بجایی بوده و اینک از دنیا رفته است. خیاط علت نشناختن وتد دوم را این‌گونه بیان می‌کند: «لا يكتم الوتد أمره الا اذا رأى في صاحبه ما يكره أو ظن أنه ليس أهلا بعد»[۹] (همان: ۲۸۶). خیاط در ادامه محی‌الدین را به آرامش دعوت می‌کند و سپس خود را به‌عنوان جانشین وتد دوم ابن عربی معرفی می‌کند.

۴-۲. تشرف

همان‌طور که اشاره شد، نیمهٔ دوم زندگی در سفرهای اسطوره‌ای از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. «در میان‌سالی انسان با بحران معنا مواجه می شود» (پالمر، ۱۳۸۵: ۲۰۸)؛ لذا برای برطرف‌کردن این خلأ شناختی در جهت خودشکوفایی گام برمی‌دارد. «اساساً یکی از اهداف کلی عرفان و

روان‌کاوی رسیدن فرد به وحدت درونی و موفقیت در ایجاد وحدت با عالم خارج از وجود است؛ این هدف در قالب اصل سنخیت در عرفان و همانندسازی در روان‌شناسی صورت می‌گیرد» (انزابی‌نژاد و حجازی، ۱۳۸۴: ۳۵). این همانندسازی در روان‌شناسی یونگی با شناخت آنیما یا آنیموس[۱۰] و یکی‌شدن با آنها صورت می‌گیرد. «یونگ این کهن‌الگو را نیروی حیاتی در روان می‌داند که انسان را به کنش وامی‌دارد. با مواجهه با آنیما یا آنیموس در دنیای واقعی، شخص احساس می‌کند که با غریبه‌ای روبه‌رو شده است که در عین حال بسیار آشنا به نظر می‌رسد و او دل‌باختهٔ کسی می‌شود که ناخودآگاهانه به وجهی از خودش شباهت دارد» (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۱۷/۱-۳۱۸) و پیوستن به آن موجب فردانیت و خودیابی می‌شود. «آنیما بر بخش قابل توجهی از کنش‌های رفتاری مرد تأثیر می‌گذارد و باعث شکل‌گیری کهن‌الگوی خود بر پایهٔ چهار کارکرد عاطفه، حس، فکر و شهود می‌شود» (یاوری، ۱۳۷۴ :۱۱۸). در فرآیند فردیت، انسان از «من» می‌میرد و به «خود» یا همان خویشتن اصلی‌اش دست می‌یابد (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۴۵). کسی که به تفرّد می‌رسد، از شخصیتی آزاد برخوردار می‌شود و تغییرات رفتاری بارزی را تجربه می‌کند و در نهایت، به فردی کامل بدل می‌شود؛ بدون آنکه فردگرا و خودمدار باشد (فوردهام، ۱۳۷۴: ۱۳۴).

خودیابی در عرفان نیز با ایجاد وحدت درونی صورت می‌پذیرد:

> در عرفان محبت و عشق الهی منشأ دعوت و حرکت جهت یکپارچه‌سازی قوای درونی سالک است. نزدیک‌بودن معشوق به عاشق نوعی حجاب بین آنها ایجاد می‌کند؛ بنابراین، محبوب به دنبال این عشق در بیرون از وجود خود می‌گردد و از صورتی از صورت‌های عالم محسوس به صورت دیگر منتقل می‌شود؛ اما در نهایت درمی‌یابد که محبوب حقیقی در کنه وجود خود او است و لذا در این لحظه محبوب را فقط از طریق محبوب جستجو می‌کند. در این رویکرد فکری زن همچون آینه‌ای است که مرد صورت خویش را در آن می‌بیند؛ صورتی که با شناخت آن به شناخت خدا می‌رسد (کربن، ۱۳۹۹: ۲۷۶ و ۲۸۶).

آیین تشرف با آزمون‌های سخت همراه است و قهرمان داستان باید از آنها سرافراز بیرون آید. ابن عربی از سویی به همسرش، مریم، متعهد است و از سوی دیگر، به عشق نظام گرفتار شده است؛ اما این چالش به بحران تبدیل نمی‌شود؛ زیرا مریم در اثر فوت دخترشان، زینب، به افسردگی دچار می‌شود و برای همیشه ابن عربی را ترک می‌کند و نزد اقوام خود در بجایه می‌رود و در همان‌جا نیز فوت می‌کند. این‌گونه، نظام به معشوقهٔ یکتای محی‌الدین در میان‌سالی او تبدیل می‌شود.«ما لا یعلمه أحد حتی الان یا نظام هو أني أحبك»[۱۱] (علوان، ۲۰۱۶: ۳۲۰).

عشق و شناخت، لازم و ملزوم یکدیگرند. «آدمی چیزی را که نمی‌شناسد، دوست نمی‌دارد و بدون دوست‌داشتن هم نمی‌توان شناخت» (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۴۹)؛ به این ترتیب که «میان عاشق و معشوق نوعی ارتباط دیالکتیکی برقرار می‌گردد؛ عاشق ویژگی‌های اصلی محبوب را درمی‌یابد و محبوب می‌تواند عاشق را در آگاه‌شدن از استعدادهای خود و تحقق‌بخشیدن به آنها یاری دهد»

(فروم، ۱۳۹۰: ۱۷۳). «این آگاهی باعث به هم پیوستن جنبه‌های آگاه و ناآگاه روان شده و به شکل‌دهی معنا و هدف جدید در زندگی انسان می‌انجامد» (پالمر، ۱۳۸۵: ۲۰۸)؛ معنا و هدفی که بر پایهٔ تفکر بارور و خلاق پایه‌گذاری شده است. «چنین تفکری این قابلیت را دارد که از طریق عمل‌کردن و درک‌کردن با جهان رابطهٔ سازنده برقرار کند و به خلق اشیا بپردازد. تخیل خلاق جزء ذات عشق عرفانی است که خود محل تلاقی عشق طبیعی و عشق روحانی است» (ستاری، ۱۳۷۴: ۲۵۴). این آفرینشگری در محی‌الدین عربی با خلق کتاب‌های ترجمان الاشواق و فتوحات مکیه تحقق می‌یابد.

همچنین شیخ اکبر جنسیت را در تجلی و شهود دخیل نمی داند. وی معتقد است که کمال انسان همان ولایت و قطبیت است و برای هریک از زنان و مردان قابل دستیابی است (شریف، ۱۳۹۴: ۱۲۶)؛ بنابراین، وقتی سال‌ها بعد ابن عربی از خود نظام می‌شنود که او وتد سوم محی‌الدین است، به آرامش درونی می‌رسد. نظام، ابن عربی را به سوی وتد چهارم هدایت می‌کند: «وفي ملطية وتدك الرابع والأخير فأقبل عليه يثبت قلبك»[۱۲] (علوان، ۲۰۱۶: ۴۲۸). بالاخره، محی‌الدین وتد چهارم خود را در ملطیه پیدا می‌کند. او درویشی است که در بازار به فال‌گیری مشغول است. گفتگوی میان ابن عربی و درویش دربارهٔ مسائلی است که محی‌الدین از اوتاد دیگرش آموخته است: «لقد قضيت مع كل وتد من الأوتاد الثلاثة الاوائل ردحاً من الزمن، فأخذت منهم وأخذوا منى، إلا انت. فكيف يكون هذا؟ لقد أخذت مني خيراً مما أخذت منهم. وما هو؟ الحب»[۱۳] (علوان، ۲۰۱۶: ۵۳۸). درویش به درخواست ابن عربی خود را معرفی می‌کند؛ او کسی جز شمس تبریزی نبود.

۴-۳. بازگشت

ابن عربی با پیداکردن وتد چهارم خود، به قطب تبدیل می‌شود که همان ویژگی‌های کهن‌الگوی حاکم را در نظریهٔ پیرسون-کی‌مار دارد. «بحث ماهیت انسان کامل در اندیشهٔ عربی را از طریق مفهومی به نام **قطب** می‌توان بررسی کرد. این مفهوم اولین‌بار توسط ابن عربی مطرح شد و بعد از او به‌وسیلهٔ بعضی فلاسفه همچون ملاصدرا پیگیری شد»(مازن،۱۳۹۴: ۲۲۹). شیخ اکبر نظر خود را دربارهٔ قطب این‌گونه بیان می‌کند: «بدان، اقطاب محمدیین بر دو نوع‌اند: اقطاب بعد از بعثتش و اقطاب قبل از بعثتش؛ اقطابی که پیش از بعثت او بودند، همان رسولان‌اند و آنها ۳۱۳ رسول‌اند؛ اما اقطاب بعد از بعثت او تا روز رستاخیز دوازده قطب‌اند» (ابن عربی، ۱۴۰۵: ۷۵/۴).

با رسیدن به این مقام، شیخ اکبر مورد توجه و احترام صوفیان بوده و در خانقاه منزلتی بالا داشته است؛ به‌طوری که مورد مشورت قضات و پادشاهان واقع می‌شد و در مقابل، با سخنان حکیمانه‌اش آنان را متوجه مسائل اساسی مملکت می‌کرد.

«هدف و چالش اصلی مرحلهٔ بازگشت، درمیان‌گذاشتن استعدادها، آموخته‌ها و ارزش‌های سفر اسطوره‌ای با دیگران و دنیاست» (پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۸: ۱۴۵). اگر انسان خود را در سطح عمیقی بشناسد، کهن‌الگوی حاکم، او را به پی‌گیری اهداف برای بهترکردن وضعیت دنیا موظف می‌کند. مشکلات اصلی مرحلهٔ بازگشت با انتخاب راه خدمت به جهان و مردمانش حل می‌شود (همان: ۱۴۵-۱۴۶). علاوه بر این، «گرداندن امور یک خانواده، گروه، سازمان یا کشور، مسئولیت بزرگی است و کهن‌الگوی حاکم، این مدیریت را به نمایش می‌گذارد» (همان: ۱۰۰). بنا بر آنچه گفته شد، ابن عربی فصوص الحکم را می‌نویسد و به‌خاطر آن مورد انتقاد شدید فقها واقع می‌شود که در نهایت، به قطع‌شدن مستمری وی از سوی قاضی آن زمان می‌انجامد و لذا، فقر در زمان پیری به او روی می‌آورد؛ اما او تن به ذلت نمی‌دهد و به‌خاطر مال و مقام از نوشتهٔ خویش برائت نمی‌جوید. برعکس، در جستجوی شغلی برمی‌آید و سرایدار باغی در دمشق می‌شود. همچنین او در این دوره به امور آموزشی مریدان خود سامان می‌بخشد و فرزندان خود را نیز با توجه به استعدادهایشان راهنمایی و تا آخرین لحظه برای معیشت خانواده‌اش تلاش می‌کند و در همین اوضاع، مرگ او را درمی‌یابد.

در حقیقت تصویری که داستان موت صغیر از اواخر زندگی ابن عربی به نمایش می‌گذارد، تصویر شخصی است که بر نفس خود حاکم شده است و این تسلط بر نفس را می‌توان از سخنان او دریافت: «لن أعود إلى ابن الزكي ولا إلى ناظر الخانقاه لأسألهما دينارا أو دينارين. أعمل في هذا البستان ما دمت أقف على قدمي آكل من عمل يدي»[۱۴] (علوان، ۲۰۱۶: ۵۸۸).

۵. نتیجه

از میان کهن‌الگوهای دوازده‌گانهٔ نظریهٔ پیرسون-کی‌مار، کهن‌الگوی **حاکم** تا حدودی با نظریهٔ **انسان کامل** ابن عربی مشابهت دارد. بی‌شک، الگوی انسان کامل بسیار جامع‌تر از کهن‌الگوی حاکم است؛ چراکه زاویهٔ دید عرفان به انسان، تنها به بعد روانی او محدود نمی‌شود و به ارتباط انسان و هستی نیز توجه ویژه‌ای دارد. با وجود این، می‌توان تا حدودی ویژگی‌های کهن‌الگوی حاکم را با نظریهٔ انسان کامل در یک راستا انگاشت. همان‌گونه که سالک بر اثر ریاضت‌هایی که بر نفس خود هموار می‌کند و پس از سرافرازی در امتحانات الهی و طیّ مقامات عرفانی به مقام قطبیت و کمال می‌رسد، در نظریهٔ پیرسون-کی‌مار نیز قهرمان داستان پس از طیّ مراحل عزیمت، تشرف و بازگشت، پس از پشت سرگذاشتن آزمون‌های سخت به‌نوعی تسلط بر خود و دیگران دست می‌یابد و همان‌طور که نمونه‌های انسان کامل در غیر انبیاء و رسولان در قالب اقطاب ظهور و بروز می‌یابند و با مقام ولایت در امور خود و دیگران تصرف می‌کنند، کهن‌الگوی حاکم تکامل‌یافته نیز قادر به مدیریت خود و دیگران است.

عملکرد کهن‌الگوی حاکم در قالب سفر قهرمان و با طی‌کردن مراحل عزیمت، تشرف و بازگشت قابل تبیین است. در رمان موت صغیر، ابن عربی با دیدن رویای عرش الهی راهی سفر به مکه می‌شود. در مکه عشق او به نظام، دختر شیخ زاهر اصفهانی، آمادگی برای تحول عظیم را در او ایجاد می‌کند که سال‌ها بعد با فهم معنای این عشق، آیین تشرف و خودیابی در درون او قوام می‌یابد و در نهایت با یافتن وتد چهارم به فعلیت و اکمال می‌رسد. ابن عربی با رسیدن به مقام قطبیت، واجد صفات انسان کامل شده و ویژگی‌های کهن‌الگوی حاکم در او پدیدار می‌شود.

پی‌نوشت

۱. وتد وصفی است که برطبقهٔ مخصوص متصوفین اطلاق می‌شود.اوتادچهار نفرهستند و در چهار جهت عالم (شرق،غرب،شمال و جنوب)یافت می شوند وبنابر اعتقاد صوفیه،خداوند به واسطهٔ ایشان این نواحی را محافظت می‌کند (الكاشاني، ۱۴۱۳: ۵۸).

۲. رسالهٔ قشیریه نوشتهٔ زین‌الاسلام استاد ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن القشیری، یکی از اسناد مهم و معتبر تصوف است و از یک مقدمه و دو فصل و ۵۴ باب تشکیل شده است که فضای آن به اعتقادات صوفیه می‌پردازد و در قسمت ابواب، ذکر مشایخ اهل طریقت آمده است (قشیری،۱۳۹۱: ۱۰).

۳. مراد از قطب،شخصی است که در همه حال منظور نظر خداوند متعال است و قطبیت کبری همان مقام قطب الأقطاب است که بر باطن نبوت وحضرت محمد(ص) اشاره دارد و (این مرتبه) جز بر وارثان او منطبق نمی شود (الكاشاني، ۱۴۱۳: ۱۶۲).

۴. محی‌الدین از حضور دو زن در کودکی خود نام می‌برد: اولی مادرش، نور، که کنیز است و با به دنیاآوردن او، آزادی خود را به دست می‌آورد؛ دیگری دایه اش، فاطمه بنت مثنی، که در حقیقت حامی او به شمار می‌رود. ابن عربی خدمت به فاطمه را مایهٔ مباهات خود می داند و می‌گوید: «وخدمت أنا بنفسي إمرأة من المحبات العارفات بإشبيلية يقال لها فاطمة بنت المثنى القرطبي» (ابن عربی، ۱۴۰۵: ۲/ ۳۴۷)؛ معنی: خودم به زنی عارف و واصل در اشبیلیه خدمت کردم که به او فاطمه بنت مثنی قرطبه‌ای گفته می‌شود.

۵. یکی از اوتاد چهارگانه، قطعاً در اشبیلیه است. کدام اوتاد؟ اوتاد چهارگانه‌ای که زمین را از بدی‌ها محافظت می‌کنند. چگونه آنها را بشناسم؟ آنها خود، تو را خواهند شناخت. چگونه آنها را دریابم؟ خود، تو را در خواهند یافت.

۶. این را پاک نگه دار، سپس از آن پیروی کن؛ آن‌گاه وتد تو، تو را خواهد یافت.

۷. هرشب نماز (شب) خواندم و از مریم دوری کردم. نیمی از کمک ماهیانه‌ام را صدقه دادم ... به زیارت سه حرم رفتم. [و آیهٔ] «ما ودعک ربک و ما قلی» را در تمام رکعات نمازهای واجب و نافله خواندم. دو شب در گورستان شهرخوابیدم.

۸. در خواب عرش الهی را مقابلم دیدم که بر زبانه‌هایی از آتش حمل شده است. همان‌طور که به آن خیره می‌نگریستم، ناگهان پرنده‌ای زیبا و بی‌نظیر را دیدم که دمش از خودش بلندتر بود؛ (پرنده‌ای) به رنگ آبی تیره. گویی تکه یاقوتی بود که پرواز می‌کند، با نگاهم دنبالش کردم. در حالی‌که او پیرامون عرش الهی می‌گشت. سپس نزدیک من فرود آمد. هنگامی که به او نزدیک شدم، زبان گشود و گفت: به مراکش بازگرد! مردی را خواهی دید که با تو به مکه سفر خواهد کرد.

۹. وتد تنها زمانی خود را پنهان می‌کند که در دوست خود، چیز ناپسند بیابد یا گمان کند هنوز شایستهٔ آشنایی نشده است.

۱۰. «آنیما» (همزاد مؤنث) تصویر کهن‌الگویی زن کمال مطلوب در ناخودآگاه مردان، و «آنیموس» (همزاد مذکر) تصویر کهن‌الگویی مرد کمال مطلوب در ناخودآگاه زنان است (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۱۷/۱).

۱۱. نظام! چیزی که تاکنون کسی آن را نمی‌داند؛ این است که تو را دوست می‌دارم.

۱۲. وتد چهارم و آخرین وتد تو در ملطیه است. به سوی او برو تا قلبت استوار شود.

۱۳.من با هر سه وتد از اوتاد سه‌گانه‌ی پیشین مدتی را گذراندم، پس، از آنها یاد گرفتم و آنها از من یاد گرفتند به جز تو. این چطور ممکن است؟ تو از من، بهتر از آنچه از آنها یاد گرفتی،آموختی. و آن چیست؟ عشق.

۱۴. من هرگز به سوی ابن الزكي و یا (ناظر)خانقاه باز نمی‌گردم تا یکی دو دینار از آنها بخواهم. من تا زمانی که روی پاهایم ایستاده ام در این باغ کار می‌کنم و از نتیجهٔ کارخودم ارتزاق می‌کنم.

منابع

ابن عربی، محی‌الدین (۱۴۰۵ق)، فتوحات مکیه، تحقیق عثمان یحیی، ج۴ ، بیروت، دار صادر، چاپ دوم.

اریک، فروم (۱۳۹۰)، انسان برای خویشتن؛ پژوهشی در روان‌شناسی اخلاق، ترجمهٔ اکبر تبریزی، تهران، بهجت، چاپ پنجم.

انزابی‌نژاد، رضا و بهجت‌السادات حجازی (۱۳۸۴)، «اصل سنخیت در عرفان و همانندسازی در روان‌شناسی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دورهٔ ۴۸، ش ۱۹۷، صص ۳۵-۵۴.

باوان پوري، مسعود و آخرون (۱۳۹۹)، «الإتصال غير اللفظي في رواية موت صغير لمحمدحسن علوان»، *بحوث في اللغة العربية و آدابها*، العدد ۲۳، صص ۱۰۹-۱۲۴.

بوی، فیونا (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر انسان‌شناسی دین، ترجمهٔ مهرداد عربستانی، چاپ دوم، تهران، افکار.

پالمر، مایکل (۱۳۸۵)، فروید، یونگ و دین، ترجمهٔ محمد دهگان‌پور و غلامرضا محمدی، تهران، رشد.

پاینده، حسین (۱۳۹۸)، نظریه و نقد ادبی، ج ۱، تهران،: سمت.

پیرسون، کارول (۱۳۹۵)، قهرمان درون، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران، پیکان.

پیرسون، کارول، کی‌مار، هیو (۱۳۹۸)، زندگی برازندهٔ من، ترجمهٔ کاوه نیری، تهران، بنیاد فرهنگی زندگی، چاپ نوزدهم.

جهانگیری، محسن (۱۳۹۵)، محی‌الدین ابن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، تهران، دانشگاه تهران، چاپ هفتم.

جیلی، عبدالکریم (۱۳۹۲)، انسان کامل در معرفت اواخر و اوائل، ترجمهٔ علی حسینی آملی، قم، آیت اشراق.

چیتیک، ویلیام سی (۱۳۹۴)، ابن عربی وارث انبیاء، ترجمهٔ قاسم کوهدار، تهران، نامک.

ستاری، جلال (۱۳۷۴)، عشق صوفیانه، تهران، مرکز.

سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹)، اسطوره، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران، بصیرت.

شریف، زهرا (۱۳۹۴)، «جایگاه زن در قوس نزول و صعود از دیدگاه ابن عربی»، مطالعات اسلامی زنان و خانواده، ش ۲، صص ۱۱۵-۱۲۹.

عصاریان، محمدجواد، علی قاسم‌زاده و محمدحسین سرداغی (۱۳۹۳)، «تحلیل کیفیت بیداری قهرمان درون در شخصیت سیاوش و کی خسرو با تکیه بر نظریه پیرسون-کی‌مار»، ادب حماسی، ش ۱۷، صص ۱۰۷-۱۳۴.

علوان، محمدحسن (۲۰۱۶)، موت صغیر، بیروت، دارالساقی.

فوردهام، فریدا (۱۳۷۴)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، ترجمهٔ حسین یعقوب‌پور، تهران، اوجا.
قدرت الهی، احسان (۱۳۷۷)، «نظریهٔ انسان کامل در مکتب ابن عربی»، کیهان فرهنگی، ش۱۴۳، صص ۳۴-۳۹.
قربی، یونس (۱۳۹۹)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان موت صغیر»، کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن، ش ۴، ص ۱۲.
قشیری، عبدالکریم (۱۳۹۱)، رسالهٔ قشیریه، ترجمهٔ ابوعلی‌حسن بن احمد عثمانی، تصحیح مهدی محبتی، تهران، هرمس.
الکاشاني، عبدالرزاق (۱۴۱۳ ق)، *اصطلاحات الصوفية*، تحقيق عبدالعال شاهين، القاهرة، دارالمنار.
کربن، هانری (۱۳۹۹)، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمه و تحقیق انشاءالله رحمتی، تهران، سوفیا.
کمبل، جوزف (۱۳۸۶)، قهرمان هزارچهره، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد، گل آفتاب، چاپ چهارم.
ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز، چاپ ششم.
مازن، محمد (۱۳۹۴)، «انسان‌شناسی از دیدگاه ابن عربی»، شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی، ش ۷۳/۱، صص ۲۲۱-۲۴۰.
یاوری، حورا (۱۳۷۴)، روان‌کاوی و ادبیات، تهران، تاریخ ایران.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳)، آیون، ترجمهٔ پروین و فریدون فرامرزی، مشهد، به‌نشر.
یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷)، انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران، جامی.

Jung, Carl Gustav (1997), *The Portable Jung*, translated R.F.C.Hull, New York, Penguin Hooks.

References

Ibn Arabi, Mohi al-Din (?), *The Meccan Revelations*: Beirut, Dar al sader.
Eric, F, (2011*), Man for Self,* Tehran: Behjat, fifth edition [In Persian].
Anzabi Nejad, R, Hejazi, B. S (2005), "The principle of synchronicity in mysticism and imitation in psychology", *literature and human sciences University of Tabriz*, 48(197), 35-54[In Persian].
Bawan Puri, Abd al-Ahad Gheibi, Mahin Hajizadeh and Khalil Parwini (1399), "Non-verbal Communication in the Novel of Littel Death by Muhammad Hassan Alwan", *Research in Arabic Language and Literature*, Issue 23, pp, 109-124.
Boy, F, (2015), *An Introduction to the Anthropology of Religion*, Tehran, Afkar, II [In Persian].
Palmer, M (2006*), Freud, Jung and Dean*, Tehran, Roshd [In Persian].
Payende, H (1398*), Literary Theory and Criticism*, Tehran, Samat [In Persian].
Pearson, C, (2016), *Inner Hero*, Tehran, Peykan [In Persian].
Pearson, C, Keymar, H (1398), *My Graceful Life, Tehran Cultural Foundation of Life*, 19th edition. [In Persian].
Jahangiri, M (2016), *Mohi-ud-Din Ibn Arabi, a prominent figure in Islamic mysticism*, Tehran, University of Tehran, seventh edition. [In Persian].
Jili, A (2013), *The Perfect Man in the Late and Early Knowledge Qom*, Ayat Ishraq [In Persian].
Chitik, William. C. (2015), *Ibn Arabi, heir of the prophets*, Tehran, Namak [In Persian].
Sattari, J, (1374), *Sufi Love*, Tehran, Center [In Persian]
Segal, R. A, (2010*), Myth*, Tehran, Basirat [In Persian].
Sharif, Z (2015), "The position of women in the arc of descent and ascent from the perspective of Ibn Arabi", *Islamic Studies of Women and the Family*, 2, 115-129, [In Persian].

Assarian, M, J, Ghasemzadeh, Sardaghi, M,H (2014), "Quality Analysis Awakening of the inner hero in the character of Siavash and Ki Khosrow based on Pearson-Ki theory, Mar" , *Journal of Epic Literature*, (17), 107-134.[In Persian].

Alwan, M, H, (2016), *Mouton Sageer*, Beirut, Dar al-Saqi [In Arabic].

Fordham, Frida, (1374) *Introduction to Jungian Psychologyt*, Tehran, Oja [In Persian].

Ghodrat-ollahi, E (1998), "The Theory of the Perfect Man in Ibn Arabi School", *Kayhan Farhang*i, 143, 34-39[In Persian].

Qorbi, Yunes (1399), "Personality and Characterization in Small Death", *International Conference on Language, Literature, History and Civilization*, St. 4, 12 p [In Persian].

Al-Qashiri, A, K, (2012), *Qashiriyah treatise*, Tehran, Hermes [InPersian].

Al-Kashan, Abdul Razzaq (1413), *Sofia's Terms*, research by Abdul Aal Shahin, Cairo, Dar al-Manaar [In Arabic].

Carbon, H, (1399), *Creative Imagination in Ibn Arabi Mysticism*, Tehran, Sophia [In Persian].

Campbell, J, (2007), *The Champion of a Thousand Faces*, Mashhad, Gol Aftab fourth edition [In Persian].

Campbell, J, (2010), *The Power of Myth*, Tehran, Nashr-e-Markaz, Press [In Persian].

Mazen, M (2015), "Anthropology from the perspective of Ibn Arabi", *Cognition, Institute of Humanities*, 73(1). [In Persian].

Yavari, H (1995), *Psychoanalysis and Literature*, Tehran, History of Iran. [In Persian].

Jung, C, G, (1383*), Ion, and Fereydoun*, Faramarzi, Mashhad, beh nashr. [In Persian].

Jung, C, G, (1378), *Man and His Symbols*, Tehran Jami, sixth edition. [In Persian].

Jung, C G (1997), *The Portable* Jung, translated R.F.C.Hull, New York, Penguin Hooks.

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.320023.612368
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Semiotics of “Title” in Mohammad Helmi al-Risheh's Poetry; Cases Studies: “La To'teni Tafahata Okhra” , “Resalatan ela Kalimollah” and “Ababil”

Nahid Phishgam
PhD Student in Arabic Language and Literature, Razi University
Yahya Maroof*
Professor in Arabic Language and Literature, Razi University
Majid Mohammadi
Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Razi University

Received: 2021, March, 8; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

Literary semiotics, as a modern science at the present time, seeks to decode and discover the signs of the text by using the syntagmatic relations between words and the special arrangement of words. “Title” of text is one of the important codes of semiotics and is the showcase of text which can have an important relationship with the main text and guides the reader to discover the author's mental concepts; hence it can be said that “title” plays an important role in decoding a text. Mohammad Helmi Al-Risheh (1985) is one of the poets who often uses symbols and signs to convey his poetic mission to the audience.He considers “title” as a key to entering the text, and has paid special attention to it. “Title” at the beginning of many of his odes gives a fillip to the mind of audience. in this paper, “La To'teni Tafahata Okhra” , “Resalatan ela Kalimollah” and “Ababil” will be discussed as the cases studies.Since the titles of the three poems are based on the invoking of Quranic stories, the present study aims to investigate the title of these odes from semiotic perspective and analyze their relationship with the main text based on the Quranic intertextuality. This paper also recounts the poet's purpose for invoking the Quranic stories and examines the functions of the title of the text during its reading and explores the titles at the structural and significational level and analyzes its functions.The findings of this research indicate that the titles of the poems have been taken from Quranic stories and is in line with the main text, which the poet has used to induce his mental schemata. Also, titles are sometimes directly related to the text; that is, in terms of meaning and sound, they have been taken from the text and sometimes their function is indirect. So the reader to discover this relationship needs more effort. Also, the mentioned titles are signifiers with their own signified and have descriptive and attractive functions.

Keywords: Mohammad Helmi al-Risheh, Semiotics, Title, Functions of Title, Title and Quranic Intertextuality.

*. Corresponding Author: *y.marof@yahoo.com*

نشانه‌شناسی «عنوان» در شعر محمّد حلمی الریشة؛ مطالعهٔ موردی: «لاتعطني تفاحة أخری»، «رسالة إلی کلیم اللّه» و «أبابیل»

ناهید پیشگام
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
یحیی معروف*
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
مجید محمدی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
(از ص ۱۷ تا ۳۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

نشانه‌شناسی ادبی، به‌عنوان دانشی نوین در عصر حاضر، با استفاده از همنشینی واژگان و چیدمان خاصّ کلمات، در پی رمزگشایی و کشف نشانه‌های متن است. عنوان متن، از رمزگان‌های مهم نشانه‌شناسی و به‌منزلهٔ پیشخوان متن است که می‌تواند ارتباطی مهم با متن اصلی داشته باشد و خواننده را به کشف مفاهیم ذهنی نویسنده راهنمایی کند؛ از این‌رو، می‌توان گفت که عنوان، نقش مهمّی در رمزگشایی متن دارد. محمّد حلمی الریشه (۱۹۸۵م)، در زمرهٔ شاعرانی است که غالباً با استفاده از نمادها و نشانه‌ها، رسالت شعری خویش را به مخاطب القاء می‌کند. وی به عنوان، به‌مثابهٔ کلید ورود به متن، اهتمام ویژه داشته است و عنوان در همان ابتدای بسیاری از قصاید وی، تلنگری در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. در این جستار به مطالعهٔ موردی قصاید «لاتُعطِنی تُفاحةً أخرَی»، «أبابیل» و «رِسالةٌ إلَی کلیم اللّه» پرداخته می‌شود. از آنجا که عناوین این سه قصیده مبتنی بر فراخوانی داستان‌های قرآنی است، پژوهش حاضر بر آن است تا به واکاوی نشانه‌شناسانهٔ عناوین این قصاید و ارتباط آنها با متن اصلی با تکیه بر بینامتنی قرآنی پرداخته، هدف شاعر را از این فراخوانی بازگو کند و کارکردهای عنوان را در متن در خلال خوانش آن بررسی کند و به کاوش عناوین در سطح ساختاری و دلالی و نقش‌های آن بپردازد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که عناوین قصاید، برگرفته از داستان‌های قرآنی و در راستای متن اصلی است که شاعر از آنها برای القای انگاره‌های ذهنی خویش بهره جسته است؛ دیگر اینکه عناوین، گاه ارتباطی مستقیم با متن دارند؛ یعنی از نظر معنا و لفظ برگرفته از متن هستند و گاه کارکرد آن به شیوه‌ای غیر مستقیم و نیازمند به تلاش مضاعف خواننده در جهت کشف این ارتباط است. همچنین عناوین مذکور، دال‌هایی با مدلول‌های خاصّ خود و دارای نقش‌های توصیفی و جلب‌کننده هستند.

واژه‌های کلیدی: محمّد حلمی الریشه، نشانه‌شناسی، عنوان، نقش‌های عنوان، عنوان و بینامتنی قرآنی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *y.marof@yahoo.com*

۱. مقدّمه

نشانه‌شناسی به‌عنوان روشی نو، با بررسی چینش خاصّ واژگان، در پی فهم ارتباطات نهان متن بوده است و راز و رمزهای پنهان را از دل الفاظ بیرون می‌کشد و کدگذاری‌های متن را با واکاوی ارتباط همنشینی واژگان کشف می‌کند؛ بنابراین، باید گفت این دانش، نقش مهمّی در واکاوی و تحلیل متون ادبی، از جمله شعر ایفا می‌کند.

«نشانه‌شناسی، مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۶). یکی از شاخه‌های مهم این دانش، نشانه‌شناسی عنوان است؛ «عنوان یک اثر ادبی، همچون معمّایی است که متن اصلی سعی در حلّ آن دارد» (حمداوی، ۱۹۹۷: ۹۶). نشانه‌شناسی توجه بسیاری به عنوان دارد و آن را حوزهٔ معنایی «دلالی» مستقلی می‌داند که از چگونگی تحقّق ارتباط میان ارسال و دریافت «پیام» و زیبایی‌های عناصر هنری پرده برمی‌دارد (زعرب، ۲۰۱۸: ۹۲). اولین چیزی که هر خواننده‌ای در برخورد با اثر ادبی، با آن مواجه می‌شود، عنوان آن است؛ از این‌رو، عنوان هر اثر ادبی، مهم‌ترین و اساسی‌ترین درگاه ورود به آن است؛ چراکه ارتباط تنگاتنگی با مفاهیم، شخصیت‌ها و عناصر دیگر آن اثر دارد، ذهن خواننده را به چالش کشیده، فرضیه‌هایی برای او مطرح می‌سازد و او را به خوانشی تازه از متن اثر تحریک می‌کند (حسنیه، ۲۰۱۳: ۲۵). محمّد حلمی الریشه،[۱] از شاعران توانمند معاصر است که بخش زیادی از شعر وی را مضامین سیاسی و ملی با تکیه بر نشان‌ها، نمادها و رموز تشکیل می‌دهد؛ به‌طوری که فهم شعر وی بدون توجه به این نشانه‌ها بسیار دشوار و تاحدّی ناممکن است. در این میان، انتخاب عناوین اشعار، از جمله مواردی است که هم از هوش شاعر و هم از ظرفیت بالای شعری وی حکایت می‌کند. در بررسی دیوان شعری شاعر ملاحظه می‌شود که غالب عناوین اشعار وی با توجّه به چهرهٔ سیاسی شاعر، متناسب با این مضمون و در این راستا انتخاب شده است؛ مهم‌ترین این عناوین عبارت‌اند از: زمن الشدة، الموت و المیلاد فی الموت، سنخرج من حوضکم فی هدوء، بکت السماء هنا علیک، الإنتظار، لن یقتلوا فیک الحیاة ... . در همهٔ این اشعار همان‌طور که از عنوان‌ها مشخص است، شاعر به شرایط سخت سرزمین خویش و به خروج از حیطهٔ استعمار پرداخته و با وعدهٔ پیروزی، نور امید را در دل‌ها روشن کرده است.

از آنجا که نویسندگان مقالهٔ حاضر در پی بیان تأثیرپذیری شاعر از داستان‌های قرآنی و تبیین چگونگی ارتباط عنوان با متن هستند، با گزینش سه قصیدهٔ «لَاتُعطِنی تُفاحةً أُخرَی»، «رسالةٌ إلَی کلیم الله» و «أبابیل» از دیوان محمد حلمی الریشه، به دنبال آن هستند تا با روشی توصیفی-تحلیلی به مطابقت عنوان و محتوای این قصاید که بینامتنی قرآنی دارد، بپردازند و در پس آن به این پرسش‌ها پاسخ دهند: ۱. محمّد حلمی الریشه با فراخوانی داستان‌های قرآنی، چگونه بین عنوان و

متن ارتباط برقرار کرده است؟ ۲. عنوان چه کارکردی در متن دارد؟ ۳. شاعر در بهره‌گیری از داستان‌های قرآنی در عنوان قصاید، تا چه اندازه موفّق بوده است؟

تاکنون دربارهٔ نشانه‌شناسی و دلالت عنوان، پژوهش‌های زیادی انجام شده است که از جملهٔ آنها، مقالهٔ «سيميائية العنوان في قصيدة شب‌گير لأحمد شاملو و ليل يفيض من الجسد لمحمود درويش، دراسة مقارنة» نوشتهٔ فاطمه بخیت و همکاران (۲۰۱۳) است که نگارندگان در این مقاله، با ارائهٔ تعاریفی از نشانه‌شناسی و بیان رابطهٔ آن با عنوان، به بررسی دو قصیدهٔ مذکور در سه سطح واژه‌نامه‌ای، ساختاری و دلالی پرداخته‌اند؛ همچنین محمّدعلی آذرشب و همکاران (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی عنوان قصیدهٔ **حفر علی یاقوت العرش** سرودهٔ محمّدعلی شمس‌الدّین»، ضمن بیان مفاهیم نشانه‌شناسی و دلالت‌های عنوانی، قصیده را از نظرگاه دستوری، واژه‌نامه‌ای و دلالتِ عنوان واکاوی کرده‌اند؛ امّا پژوهش‌هایی که به‌عنوان پیشینهٔ بحث حاضر، حائز اهمیت‌اند، عبارت‌اند از: مقالهٔ «الأديب محمّد حلمي الرّيشة» نوشتهٔ ابوصالح (۲۰۱۱) از فلسطین که در آن به نگارش زندگی حلمی الریشه پرداخته است. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «الظواهر الأسلوبية في ديواني الشاعر محمّد حلمي الريشة» از دانشگاه قدس که محمودحسین (۲۰۱۵) در آن، انواع تناص و ساختار ترکیبی شعر شاعر را بررسی کرده است. از آنجا که تاکنون پژوهشی دربارهٔ نشانه‌شناسی و دلالت عنوان در شعر محمّد حلمی الریشه صورت نگرفته است، این نوشتار اولین تلاش برای معرفی این شخصیت در ایران است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

عنوان، پیش‌درآمد و مدخل ورود به متن اصلی در شعر است، شعر در عصر معاصر، دنیایی از رمز و راز است که درک و فهم معنای آن، مستلزم آگاهی از علم نشانه‌هاست. دانش نشانه‌شناسی در دنیای کنونی، درصدد کشف ارتباط بین این دو امر مهم است که در این جستار، با ارائهٔ تعاریف نشانه‌شناسی و عنوان، دریچه‌ای برای ورود به بحث اصلی باز کرده‌ایم.

۲-۱. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، دانشی جدید در عصر حاضر است که محلّ توجه نظریه‌پردازان بسیاری قرار گرفته است. پایه‌گذاران اصلی این علم، دو نظریه‌پرداز بزرگ، یعنی سوسور و پیرس هستند:

> هرچند نشانه‌شناسی را میراث سوسور می‌دانند؛ امّا با افکار و نظریات پیرس، نشانه‌شناسی به رشته‌ای مستقل تبدیل شد و به‌مثابهٔ وجهی بین‌رشته‌ای، برای بررسی پدیده‌ها تکوین یافت. از نظر پیرس، نشانه‌شناسی چهارچوب ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را دربرمی‌گیرد. او می‌گوید: هیچ‌گاه نتوانسته‌ام چیزی را مطالعه کنم، هرچه می‌خواهد باشد، ریاضیات، اخلاق، نجوم، روان‌شناسی، اقتصاد، تاریخ و ... - و به آن چونان چیزی غیر از مطالعهٔ نشانه‌شناختی نگاه کنم (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

«پژوهشگران حوزهٔ زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی را بررسی علمی رمزهای زبانی و غیر زبانی به اعتبار ابزار ارتباطی‌بودن تعریف کرده‌اند» (مختارعمر، ۱۳۸۵، ۲۱). آنچه در علم نشانه‌شناسی حائز اهمیت است، ارتباط بین دالّ و مدلول است. «فردینان دوسوسور نشانهٔ زبانی را متشکل از یک دال (تصور صوتی) و یک مدلول (تصور مفهومی) می‌داند و رابطهٔ بین این دو را که به نشانه، هستی و انسجام می‌بخشد، دلالت می‌نامد» (سوسور، ۱۳۹۲: ۱۷۰)؛ بنابراین، می‌توان گفت «نشانه حاصل انطباق این دو عنصر، یعنی دالّ و مدلول است. نشانه همیشه دو رو دارد؛ دال بدون مدلول، یا به عبارتی، دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ صورتی (دالی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، قابل دریافت و شناخت نیست» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۳)؛ در نتیجه، «نشانه در علم نشانه‌شناسی به‌تنهایی معنایی ندارد و در ارتباط و تقابل با نشانه‌های دیگر ارزش و معنا می‌یابد» (سوسور، ۱۳۹۲: ۱۶۴).

۲-۲. نشانه‌شناسی ادبی

حوزه‌های کارکرد نشانه‌شناسی، وسیع و متعدّد است که از جملهٔ آنها حوزهٔ ادبیات است. نشانه‌شناسی ادبی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های سترگ دانش نشانه‌شناسی، «به تجزیه و تحلیل متون ادبی، از جمله شعر و داستان می‌پردازد. تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی و همنشینی،[۲] بررسی دلالت‌های ضمنی، شناخت سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان از قبیل اسطوره‌ها، نمادها و شناسایی دیگر شگردهای بلاغی، از مواردی است که نشانه‌شناسان به آن توجه نشان می‌دهند» (فرهنگی و یوسف‌پور، ۱۳۸۹: ۱۴۴). در نشانه‌شناسی ادبی می‌توان گفت که هدف آن «کشف ارتباط میان نویسنده، متن و خواننده است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶)؛ به عبارت دیگر، نشانه‌شناسی ادبی در پی کشف معانی نهفته در پس متن است. شعر چنان‌که ریفاتر بیان داشته است «نوعی از کاربرد زبان است؛ لیکن این زبان تأثیرهایی ایجاد می‌کند که زبان روزمره نمی‌تواند آن را به طریقی مداوم ایجاد کند» (Reeffatterre, 1999: 149) . «به طور کلّی، شعر بازنمونِ جهان واقعی به شیوه‌ای کاملاً ناسازگار با اصل واقعیت‌نمایی است. رعایتِ اصل واقعیت‌نمایی در هنر و ادبیات ایجاب می‌کند که نویسنده بکوشد تا جهان آشنا را تا حدّ ممکن، همان‌گونه که هست، بازآفریند؛ چندان‌که متن آینه‌ای از واقعیت‌های تجربه‌شده جلوه کند؛ امّا زبان شعر ذاتاً ناقض این تناظر بین نشانه‌های زبانی و واقعیت بازنمایی شده است. در واقع شعر، به جای محاکات واقعیت، واقعیتی بدیل را با دستگاه نشانه‌ای خود می‌آفریند» (Maranda, 1980: 201). «شعر زمانی پدید می‌آید که زبان آن، به جای بازنمایی (محاکات)، به سمت الگوهایی از دلالت میل کند؛ الگوهایی مختصِّ ساختارهای کلامی خودِ آن شعر (نشانه‌پردازی)»(Connor, 2003: 738-739).

۳-۲. نشانه‌شناسی عنوان

عنوان، ورودی متن و نقطهٔ آغازین ارتباط با متن است. عنوان «علامتی است که بر متن، دلالت و اشاره دارد و تشخیص متن و کشف زوایای آن در چارچوب اثرگذاری عنوان صورت می‌گیرد؛ چراکه آن، کلید ورود به دنیای متن به حساب می‌آید؛ کلیدی که به هنگام ابهام و پیچیدگی در این متن‌ها، مخاطب را قادر می‌سازد تا به دنیای این تصاویر و آواها ورود پیدا کند» (فرج، ۲۰۱۳: ۱۵). بارت بر آن است که عناوین، نظام‌های دلالی و نشانه‌شناسی هستند که با خود ارزش‌های اخلاقی، اجتماعی و ایدئولوژی انتقال می‌دهند (حمداوی، ۱۹۹۷: ۹). در حقیقت، عنوان «خواننده را وامی‌دارد تا قبل از ورود به متن، در برابر [عنوان] تأمّل کند و به خوانش آن بپردازد» (بن الدّین، ۲۰۱۳: ۱۰۵). «شاعر معاصر، بر این امر اصرار دارد که عنوان‌ها، سرشار از الهام و اشاره‌هایی باشد که خواننده را برای خوانش متن وسوسه کند و او را به سوی متن بکشاند» (الضمور، ۲۰۱۴: ۱۲۵۴). «عنوان باید با ساختار عمومی تشکیل‌دهندهٔ متن هماهنگ باشد و کاملاً متناسب با آن شکل گیرد؛ چراکه هرگونه زیادت و نقص در تشکیل فضای عنوان قصیده، لزوماً بازخوردی منفی بر کلّ متن دارد» (عبید، ۲۰۱۵: ۲۷۴).

۳. پردازش تحلیلی موضوع

۳-۱. نقش‌های عنوان

عنوان، نقش مهمّی در معرّفی متن به خواننده ایفا می‌کند. پژوهشگران دربارهٔ این نقش‌ها بحث و بررسی کرده‌اند که از جملهٔ آن نقش ارتباطی زبان است که یاکوبسن آن را کشف کرد. لوی هویک (Louis Howick) و شارل (Charles) و گریفل (Griffel) و میتیرون (Mitiron) و ...، هرکس بر حسب دیدگاه خود، نقش عنوان را مشخص کرده‌اند، ولی ژنت دریافت که این نقش‌ها تابع تعمیم‌های نظری است؛ بنابراین، نقش‌های نخست را اصلاح و در چهار نقش (تعیین‌کننده، توصیفی، دلالت‌کننده، جلب‌کننده) خلاصه کرد (بوصبع، ۲۰۱۰: ۲۰ و الحجمري، ۱۹۹۱: ۱۸).

به دلیل شباهت دو نقش دلالت‌کننده و توصیفی، در این نوشتار و نوع گزینش قصاید، عناوین تنها از دو منظر (توصیفی و جلب‌کننده) مورد کنکاش قرار می‌گیرند.

در نقش توصیفی، متن بیشتر توصیف می‌شود و با استفاده از این نوع نقش، مطابقت بین متن و عنوان مشخص و واضح می‌گردد، گاه عنوان با متن ارتباط مستقیم دارد و خواننده به‌وضوح از خلال عنوان به کنه متن پی می‌برد؛ امّا گاه فرایافت (concept) فکری شاعر در متن از طریق عنوان حاصل نمی‌شود، بلکه با مطالعهٔ متن به‌عنوان پی برده می‌شود. «نقش توصیفی شامل دو نقش موضوعی و نقش اخباری است که علی‌رغم

تفاوت این دو با یکدیگر، هردو یک نقش ایفا کرده؛ و آن توصیف متن است» (بلعابد، ۲۰۰۸: ۸۲-۸۳).

نقش موضوعی مانند «این کتاب دربارهٔ اشعار فردوسی است»، امّا نقش خبری موضوع کتاب را تفسیر می‌کند؛ مانند «این کتاب اشعار فردوسی است»، و این نقش توصیفی نامیده می‌شود (بخیت، ۱۳۹۲: ۴۰). نقش توصیفی به‌منزلهٔ کلید تأویلی برای عنوان است و این نقش متن را برای خواننده آشکار و تصوری از آن به ذهنش القا می‌کند. (بلعابد، ۲۰۰۸: ۸۲-۸۳).

با توجّه به تعریفی که از این نقش ارائه شد، می‌توان گفت که از میان قصاید مورد بحث این پژوهش، تنها قصیدهٔ «رسالة إلى كليم الله» در حیطهٔ نقش توصیفی قرار می‌گیرد و می‌توان اذعان داشت که این عنوان‌ها از نوع توصیفی خبری محسوب می‌شوند؛ چرا که عنوان، مفسّر و توصیف‌گر موضوعی است که در بطن شعر نهفته است و خبر از ارسال نامه و حکایتی می‌دهد که مسلّماً حاوی یک پیام بسیار مهم برای حضرت موسیؑ است و این خبر حسّ کنجکاوی را در مخاطب برمی‌انگیزاند که در ادامه در مبحث دلالت معنایی، مفصّل بیان خواهد شد.

نقش جلب‌کننده (تشویق‌کننده) از مهم‌ترین نقش‌های عنوان به شمار می‌آید؛ زیرا خواننده را برای خواندن متن تشویق می‌کند و توجه او را به متن جلب می‌کند و انگیزهٔ مطالعه و به‌دست‌آوردن کتاب را در خواننده بیشتر می‌کند؛ یعنی عنوان به گونه‌ای گزینش می‌شود که خواننده را برای خواندن متن کنجکاو می‌کند (السلطاني و حمود، ۲۰۱۴: ۲۵۸). این نقش در عناوین شعر محمد حلمی الریشه متجلّی و بارز است. او با بهره‌گیری از زبان رمزی و نمادین، عنوان‌های قصایدش را برمی‌گزیند؛ به‌ویژه در این سه قصیده، نماد و تناص قرآنی را با هم درمی‌آمیزد و بدین شکل، خواننده را به خوانش متن ترغیب می‌کند. در واقع، داستان قرآنی را نمادگونه در مسیر ذهنیات خویش به کار گرفته است، با توجه به اینکه حلمی الریشه، شاعری ملی‌گرا و سیاسی است، در خوانش قصیدهٔ «لا تعطني تفاحة أخرى»، خواننده این دریافت ذهنی را در خود حس می‌کند که شعر دربردارندهٔ مضمونی سیاسی و برگرفته از اندیشهٔ ناسیونالیستی شاعر است؛ پس به سمت متن اصلی کشانده می‌شود تا به رازی که در این عنوان است پی ببرد و منظور شاعر را از تعبیر «سیب دیگری را به من نده» دریابد و ارتباط این عنوان را با داستان قرآنی کشف کند، یا آنجا که عنوان «أبابيل» را برای یکی از قصایدش برگزیده ، خواننده با این پیش‌ذهنیت که اسم أبابیل در قرآن ذکر شده است، به خواندن متن ترغیب می‌شود تا راز و ارتباط بین این الهام قرآنی و متن را واکاوی کند. گنگی و ابهام عنوان، خواننده را به

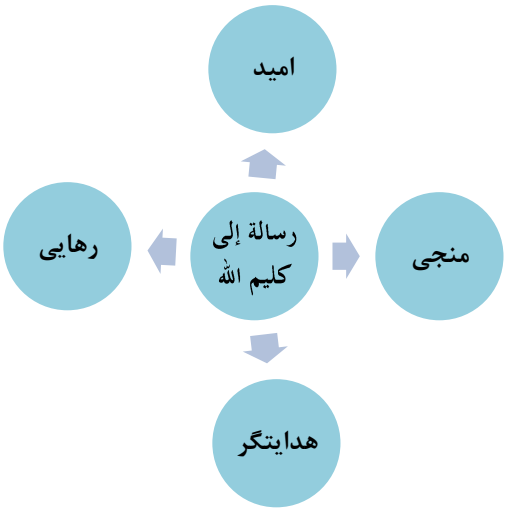
خوانـدن مـتن ترغیـب مـی‌کنـد؛ چراکـه انتخـاب ایـن عنـوان را کمـی نامـأنوس مـی‌پنـدارد و در عنوان «رسالة إلى كليم اللـه» خواننـده می‌دانـد کـه کلـیم اللـه لقـب حضـرت موسـیؑ اسـت و لذا ذهنش به تکاپو می‌افتد تـا پـرده از راز ایـن پیـام بـردارد کـه نویسـنده چـه پیـام و نامـه‌ای در شـعر خطـاب بـه حضـرت موسـیؑ و بـا چـه هـدفی ارائـه داده اسـت؛ در نتیجـه، ملاحظـه مـی‌شـود کـه یکـی از شاخصـه‌هـای مهـم شـعری حلمـی الریشـه، انتخـاب عنـاوینی خـاصّ و متکّی به تناص قرآنی است کـه گـاه بـه‌صـورت معمّـا، ذهـن مخاطـب را بـه چـالش مـی‌کشـد و به‌صورت ناخودآگاه به سمت متن کشیده می‌شود.

۳-۲. عنوان از نظرگاه دلالی (معنایی)

عنـوان، به‌منزلـهٔ هویـت قصـیده اسـت و یکـی از تصـاویر تفسـیر شـاعر از قصـیدهٔ خـود را دربـردارد. ایـن عنـوان، خلاصـه‌ای معنـایی از آن چیـزی اسـت کـه بـه‌زعـم شـاعر، مضـمون قصـیدهٔ او بـوده یـا دغدغـه‌ای اسـت کـه وی را احاطـه کـرده اسـت؛ بنـابراین از یـک سـو، نمـود تفسیر شـاعر از مـتن و توضـیح آن و از سـوی دیگـر، تشـویق و تحریـک خواننـده بـرای اسـتقبال از مـــتن و ورود بـــه آن اســـت (الغـــذامي، ۱۹۹۳: ۴۷- ۴۸). دلالـــت عنـــوان بـــه یکـــی از شخصیت‌هـای مـتن اشـاره دارد کـه معمـولاً یـک قهرمـان اسـت یـا بـه مکـان، زمـان، حـوادث، رویکـــردهـــای فکـــری، سیاســـی، اجتمـــاعی و غیـــره یـــا اســـطوره‌ای اشـــاره دارد کـــه در مـــتن فراخوانده یا به آنها ارجاع داده شـده اسـت و یـا ایـن دلالـت، غیـر مسـتقیم مـی‌باشـد و خواننـده را به تفسـیر وامـی‌دارد (فضـل، ۱۹۹۲: ۳۳۶). عنـوان قصـیده، دلالـت‌هـای معنـایی متعـدّدی را بـه ذهن خواننده منتقل می‌کنـد کـه بـا توجـه بـه نـوع عنـوان، مفـرد یـا مرکـب بـودن، ممکـن اسـت معانی متفاوتی تداعی کنـد. در عنـوان‌هـای مرکّـب، معـانی جزئـی و مجـزّا بـه‌صـورت مفـرد نیـز قابل بررسی و واکاوی است.

با خوانشی که در اشعار حلمـی الریشـه صـورت گرفـت، ایـن امـر حاصـل شـد کـه رویکـرد فکـری وی، مخصوصـاً در قصـاید مـورد بحـث، رویکـردی سیاسـی و در وصـف وطـن اسـت کـه در ایـن مسـیر از زبـان نمـاد و رمـز بهـره مـی‌بـرد. وی نمـاد را بـه‌عنوان پوششـی بـرای بیـان انگاره‌های ذهنی خـویش بـه خـدمت مـی‌گیـرد تـا از ورای آن، درونیـات خـود را رمـزگونـه بیـان کند. چه‌بسا خواننده از طریـق عنـاوین شـعرهـای وی، بـه سیاسـی‌بـودن محتـوای آنهـا پـی نبـرد و از خلال خوانش مـتن و نشـانه‌هـای موجـود در کنـار واکـاوی نمـادهـا، فرایافـت فکـر سیاسـی شـاعر را دریابـد؛ چراکـه «زبـان شـعر در بیـان دلالـت‌هـای خـود بـه بیـرون از مـتن ارجـاع نمی‌دهد؛ البته فرامـتن‌هـا و پیـرامـتن‌هـا در دریافـت دلالـت مـتن بـه خواننـده کمـک مـی‌کننـد؛ اما زبان به کـار رفتـه در مـتن شـعر بـه‌مثابـهٔ اصـلی بنیـادین در خـدمت خواننـده قـرار دارد تـا بـه کمک آن بتواند رمزهای متن را بازگشایی کند» (آذرشب و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۷).

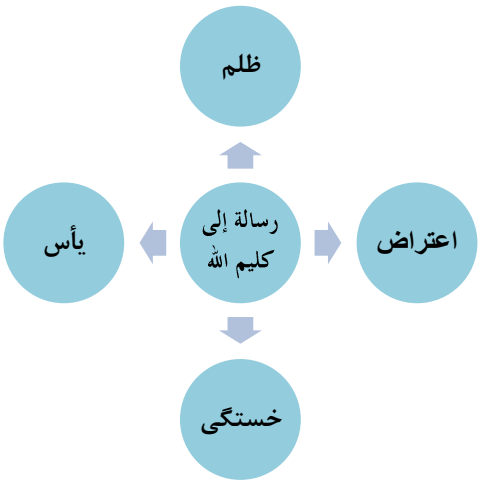
عنوان «رسالة إلی کلیم اللـه»، دیباجهٔ یکی از قصاید شاعر است. «کلیم اللـه» لقب حضرت موسیؑ، از پیامبران بزرگ الهی است و در بدو کلام، تلنگری در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که هدف شاعر از انتخاب این عنوان چیست؟ و دیگر اینکه، وی در پی القای چه مفهومی است؟ آنچه ذهن را از دریافت معنای حقیقی و اینکه شعر در وصف حضرت موسیؑ باشد، دور می‌کند، همنشینی «کلیم اللـه» با «رسالة إلی ...» است؛ از این‌رو، عنوان، معانی و مضامین متعدّدی را می‌تواند در دل خود داشته باشد که شاعر در همین نقطهٔ آغازین کلام، کنجکاوی خواننده را برای کنکاش درونی متن برمی‌انگیزد تا بلکه بتواند کلید این معمّا را بیابد. آن‌گونه که از عنوان فهمیده می‌شود، شاعر در پی نگارش و ارسال یک نامه، به عبارتی بهتر، یک شکوائیه به حضرت موسیؑ است. از آنجا که پیامبران همواره ناجی و هدایتگر و محلّ امید آدمی بوده‌اند، در ابتدا با توجه به عنوان قصیده، به نظر می‌رسد که شاعر، حضرت موسیؑ را فراخوانده تا بلکه از دردهای مردمان سرزمینش بکاهد؛ در نتیجه می‌توان گفت مدلول‌های امید، رهایی، منجی، هدایتگر از جمله مدلول‌هایی هستند که خواننده در ابتدا با دقّت نظر در عنوان به ذهنش خطور می‌کنند:



اما هنگامی که به بطن متن رجوع می‌شود، خواننده با نوعی تضادّ فکری در خود مواجه می‌شود؛ شاعر در متن، صفت «العلیل» را برای حضرتؑ به کار برده است تا بیان دارد که کثرت و فراوانی ظلم به اندازه‌ای است که موسیؑ خود نیز به سبب ستم بی حدّ قومش، ناتوان شده است و با لفظ «لَا تَأتِي»، با بیانی کنایی، ناامیدی از آمدن موسیؑ و بهبودی اوضاع را بیان کرده است:

وَأَقُولُ يا مُوسَى العليـــل: /قَـــد غِبـــتَ أَربَعـــينَ مِـــنَ اللَّيـــالي، فَـــانحَنوا /لِلعِجـــل، وَاتَّخَذُوكَ هُزءَ المَغفِرَة، /وَالآنَ لَا تَأتِي، فَسَاحُوا كُـــلَّ يـــومٍ مَجـــزَرَة /فِـــي/ كُـــلِّ /وَقتٍ /مَجزَرَة[۳] (حلمی الرّیشه، ۲۰۱۶: ۳۷۹-۳۸۰).

با خوانش متن شعر، مـدلول‌هـای ذهنـی خواننـده دچـار تغییـر شـده و یـک واژگـونی تعبیـری در ذهنش شکل بسته است. در پرتو محـور همنشـینی، آمـدن واژگـان «العلیـــل، غبـــت، لاتـــأتي، انحنوا، مجزرة» بـا بـار معنـایی منفـی، نشـانه‌هـایی هسـتند کـه ذهـن را بـه سـمت نـاامیـد بـودن شـــاعر از اوضـــاع راهنمـــایی مـــی‌کننـــد؛ در نتیجـــه، ظلـــم، اعتـــراض، خســـتگی و یـــأس، مدلول‌هایی هستند که خواننده با خوانش در متن بدان می‌رسد:

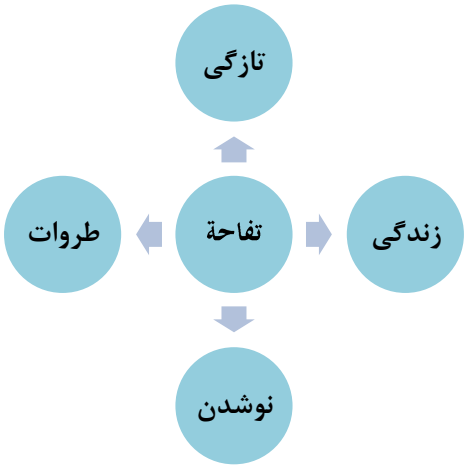


فراخوان حضرت موسیؑ و پیش‌کشیدن ماجرای قومش، غیبت حضرتؑ و گوساله‌پرستی قوم و تمسخر آن حضرتؑ، بیان ناتوان‌شدن وی، اشاره به قتل عام گسترده و کشتارهای فجیع، نشانه‌هایی هستند که مخاطب را به فرایافت فکری شاعر سوق می‌دهد و بدین‌صورت ملاحظه می‌کند که شاعر با این فراخوانی و ارتباط بین عنوان و متن موفق عمل کرده است و به کارکرد عنوان در متن این‌گونه پی‌می‌برد که وی ماهرانه با چنین گزینشی، ذهن را به درون متن می‌کشاند و این‌گونه به کارکرد عنوان در متن پرداخته است. اینها نشانه‌های اعتراض شاعر و بیان نهایت ددمنشی و ظلم صهیونیست‌هاست: «نشانه‌ها علاوه بر بار معنایی خود، باری سنگین از باورها، اندیشه‌ها، اسطوره‌ها و به مفهومی کلّی، فرهنگ را به دوش می‌کشند و نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ تاریخی کهن هستند. این‌گونه از نشانه‌ها از طریق رمزگان‌های فرهنگی ارزش می‌یابند و خوانندگان را به متن تاریخ و فرهنگ هر جامعه‌ای می‌برند» (سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۱۳۸).

عنوان این قصیده، یک جملهٔ اسمیه است و «اسلوب اسمی به دوری از رنگ و بوی فضای شخصی تأکید دارد» (فضل، ۱۹۹۲: ۱۴۲). از آنجا که جملهٔ اسمیه بر ثبوت و استمرار دلالت می‌کند (جرجانی، ۲۰۰۵: ۱۲۴ و زمخشری، ۲۰۰۶: ۹/۱)؛ از این‌رو، شاعر از این اسلوب در جهت بیان

همیشگی‌بودن ظلم قوم حضرت موسیؑ اشاره می‌کند و ستمگری را ویژگی ثابت این قوم برمی‌شمرد که همواره ادامه دارد. نکتهٔ دیگر اینکه با گریز در متن شعر و کشف فرایافت ذهنی شاعر، خواننده به این سمت رهنمون می‌شود که عنوان، تنها برگرفته از معنای شعر است نه لفظ.

«لاتعطني تفاحة أخرى»، عنوان یکی دیگر از قصاید حلمی الریشه است که از نظر لفظ و معنا برگرفته از متن است. این نوع گزینش برای عنوان، دریچه‌ای را پیش روی خواننده می‌گشاید و ذهن پرسش‌گر وی را برای درک معنای مدنظر شاعر از این جمله به تلاش وامی‌دارد که منظور شاعر از «سیب دیگر» چیست؟ انتخاب واژهٔ «تفاحة» (سیب) و متّصف‌کردن آن به واژهٔ «أخری» (دیگر)، بی‌شک یک نشانه برای مفهوم ذهنی شاعر است که خواننده را به کشف معمای آن ترغیب می‌کند. سیب همواره نمادی مثبت با بسامدی امیدبخش بوده است؛ در نتیجه با توجه به آستانهٔ ورودی شعر، از آنجا که **تفاحة** همیشه نشان و دلالت‌کننده برای مدلول‌هایی مانند ابزار معرفت و شناخت، شناخت نیک و بد، نماد تازگی، زندگی، طراوت و نوشدن است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۷۰۱/۳)، در نگاه اول نیز چنین می‌نماید که برای چنین نمادهایی به کار رفته‌است:



با رجوع به دل متن و با کاوش در متن شعر مشاهده می‌شود که پیشخوان شعر در دل متن، بارها تکرار شده است و خواننده با یک واژگونی معنایی مواجه می‌شود که در آن شاعر با گریزی بینامتنی به داستان قرآنی آدم و حوا و ماجرای اغواشدن آنها توسّط شیطان و خوردن میوهٔ ممنوعه، به سیب بار معنایی منفی داده و آن را نشان فریب و نیرنگ به کار برده است.

آن‌گاه خواننده با کمی دقّت نظر در عنوان و همنشینی واژهٔ «تفاحة» با صفت «أخری» و فعل نهی «لَا تُعطِني»، به این نکته پی می‌برد که **تفاحة** در اینجا در معنای اصلی خویش به کار نرفته و یک دالّ برای یک مدلول خاص است:

لَا تُعطِني تُفَاحَةً أُخرَى لِتُخرِجَنِي/ لِلمَلجَأِ العَرَبِي، لَيسَ لَهُ جدَارٌ أَو غِطَاء/ فَالبَرُّ مُنتَهَكٌ/ وَالبَحرُ مُنتَهَكٌ/ وَالجَوُّ مُنتَهَكٌ/ وَالوَحلُ مُنتَهَكٌ/ وَالقَبرُ لِلأَسماء./ لَا تُعطِنِي تُفَاحَةً أُخرَى

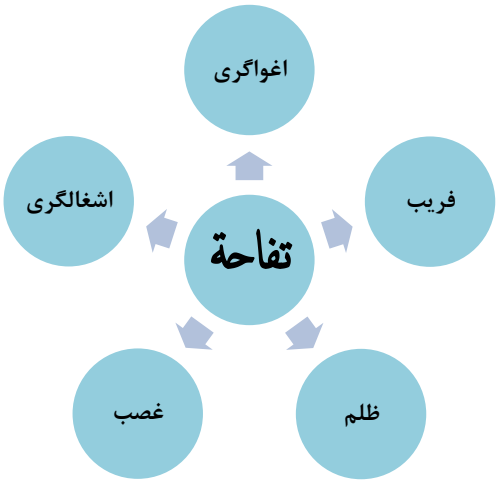
فَأَخرُجُ مِن نَوافِذِ قُرطُبَة/ إنَّ الفَواكِهَ لَاتُناسِبُ شَكلَ فَاهِي/ حِينَ أَقضِمُهَا بِيدَيکَ/ لَاتُعطِنِي تُفَاحَةً أُخرَى/ فَأَقضِمُ إظفَرِي نَدَمًا عَلَى فَرَحٍ مُؤَقَّت/ لَا تُعطِنِي تُفَّاحَةً أُخرَى فَتَلبَسُنِي الخَطِيئَةُ مَرَّتَين/ إبليسُ فِي المَيدَانِ يرقُبُ طَلعَتِي مِن نَجمَتَين/ تَفَتَّحُ الأخطاءُ حَولَهُمَا وَيرسُمُ فِي عُيونِي شَارِعين[۴] (حلمی الرّیشه، ۲۰۱۶: ۱۱۲- ۱۱۴).

شاعر در این قصیده و با برگرفتن این عنوان از دل مضمون یک داستان قرآنی، بین اغواگری شیطان و اسرائیل ارتباط ایجاد کرده و از این داستان برای بیان ایدهٔ سیاسی خویش بهره جسته است تا شیطان‌صفتی اسرائیلیان را به تصویر بکشد، وی با لفظ «أخری»، تکرار وسوسه‌های فریبکارانهٔ شیطان را در پوششی دیگر بازگو می‌کند که اسرائیل با وعده‌های دروغین در پی وسوسهٔ فلسطینیان است تا سرزمینشان را غصب کند و اسرائیل را در پوشش شیطان نمایان کرده است.

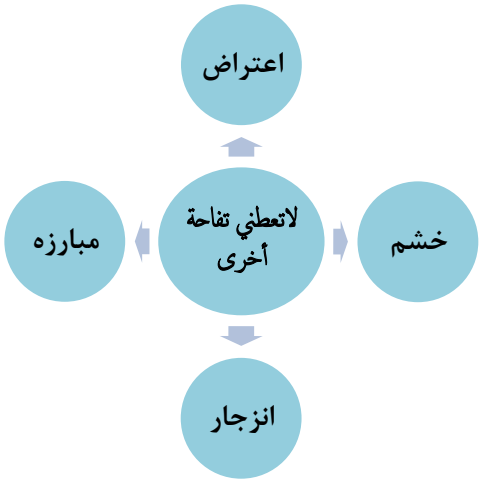
با توجه به آنچه گفته شد، در پس درخواست شاعر برای ندادن سیبی دیگر که در عنوان قصیده آمده، اندیشه‌ای سیاسی نهفته است که از سیب به‌عنوان نمادی برای اغواگری‌های صهیونیست استفاده کرده است تا با واداشتن مردم به فروش زمین، آنان را بفریبند و از سرزمین خود بیرون کنند؛ همان‌طور که شیطان آدم را اغوا کرد و از بهشت بیرون شد. از آنجا که شعر دارای مضمونی سیاسی است، خواننده با چینش واژه‌ها در کنار همدیگر، درمی‌یابد که آنها انباشتی معنایی، فراتر از معانی اصلی در دل خود دارند. در واقع، تکرار «لَا تُعطِنِي تُفَاحَةً أُخرَى»، فریادهای خشم‌آگین شاعر در اعتراض به جولان مکّاران تاریخ در سرزمینش است. شاعر با اسلوبی گزنده و تلخ، در یک همنشینی از واژه‌ها و در پی آن با تکرار لفظ «منتهک»، انزجار خویش را از حضور حیله‌گران فریاد می‌زند که گام‌های ناپاک آنها، طهارت سرزمینش را از بین برده است. اینجاست که خواننده به این نکته پی‌می‌برد که شاعر به صورت تلمیح در این قطعه، از چهرهٔ اغواگرانهٔ صهیونیسم پرده برمی‌دارد.

شاعر از صهیونیسم حیله‌گر به ابلیس، به‌عنوان نماد اغواگری تعبیر کرده که با حیله‌گری، سرزمین فلسطین را غصب کرد. خواننده با گریز در متن درمی‌یابد که هریک از واژگان عنوان، یک نشانه هستند که از خلال محور همشینی به معنابنی (معنای زیرین واژه) که در پس فکر شاعر نهفته است، پی برده می‌شود؛ چراکه «در شناخت معنای شعر، محور دلالت، محور همنشینی است» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۴)، خواننده از طریق همنشینی واژهٔ «تفاحة» با نشانه‌هایی چون واژه‌های «ملجأ العربي، ليس له جدار، البر منتهک، إبليس، الخطيئة» گره از لایهٔ پنهانی آن می‌گشاید؛ چراکه گردش شیطان در سرزمین عربی بدون حریم، که تمام سرزمین را آلوده ساخته در کنار واژهٔ «سیب»، تنها می‌تواند تداعی‌گر ماجرای شیطان و سیب در داستان آدم و حوا[۶] باشد. در نتیجه چنین حاصل می‌شود که این واژه یک بار معنایی فراتر از معنی خود دارد، تفاحة یک نشانهٔ زبانی است که در این قصیده، مدلول غالب آن اغواگری است. این اغواگری از ناحیهٔ اسرائیل شیطان‌صفت

صورت گرفته که با وسوسه‌های شیطانی سعی در فریفتن فلسطینی‌ها داشته است و شاعر چنین هنرمندانه بین موضوع سیاسی اشغالگری صهیونیسم فریبکار و آن موضوع قرآنی ارتباط برقرار کرده است؛ بنابراین، چیدمان الفاظ در کنار یکدیگر، ذهن خواننده را به مدلولی فراتر از آنچه در ابتدا می‌پنداشت، سوق می‌دهد که شامل اغواگری، اشغالگری، فریب، ظلم و غصب است:



امّـا عنـوان، خـود نیـز بـه‌صـورت کلّـی و در چینشـی از تمـام واژگـانی کـه در خـود دارد، حاوی پیامی است کـه هـدف اصـلی شـاعر اسـت و شـاعر آن را دالـی بـرای مـدلول‌هـای ذهنـی خویش، یعنی اعتراض، خشـم، مبـارزه و انزجـار بـه اسـتمداد طلبیـده اسـت و در واقـع مـی‌تـوان گفت این عنوان، شعار اعتراض شاعر است:



حلمی الریشه عنـوان ایـن قصـیده را بـا اسـتفاده از اسـلوب جملـهٔ فعلیـه بیـان کـرده اسـت و «اسـلوب فعلـی بـا فعـل و ضـمایر آن، دارای نشـانه‌هـای شخصـی اسـت. ویژگـی دیگـر آنکـه اسلوب فعلی با فعل خـود عـلاوه بـر اندیشـهٔ شخصـی، بـه زمـان و عـدد نیـز دلالـت دارد و بعـد زمـانی در آن جنبـه‌ای اساسـی بـه شـمار مـی‌رود» (آذر شـب و همکـاران، ۱۳۹۶: ۱۴)؛ پـس

کاربست جملهٔ فعلیه دالّ بر زمان کنونی و حاضر است و بیان می‌دارد که شاعر از اوضاع کنونی جامعه‌اش می‌سراید.

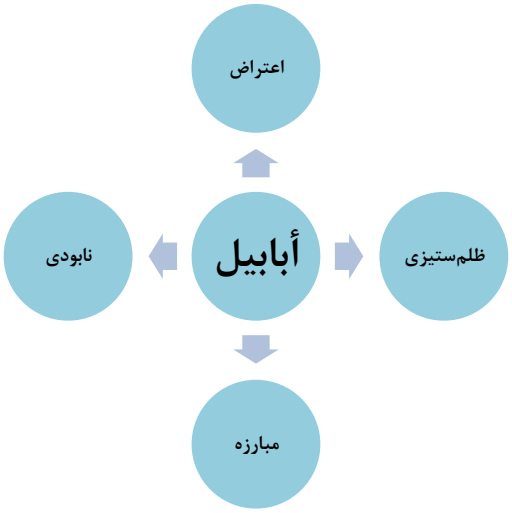
«أبابیل»، عنوان یکی دیگر از قصاید سیاسی حلمی الریشه است. این عنوان برگرفته از محتوای متن است و هیچ‌گونه اشارهٔ لفظی در متن شعر به این کلمه نشده است. آنچه حس کنجکاوی خواننده را برانگیخته، نوع واژه‌گزینی شاعر برای ورود به شعر است. وی خواننده را برای گره‌گشایی از اسرار نهفته در دل متن و ارتباط آن با این عنوان به خوانش متن وامی‌دارد. خواننده نمی‌تواند به‌سهولت از عنوان بگذرد و به دل متن نفوذ کند، همین اهمیت‌دادن به عنوان، او را به متن متوجّه می‌سازد؛ چراکه عنوان از سازوکارهای متن است. این قصیده از جمله قصایدی است که خواننده را از طریق عنوان، در دل اثر خویش قرار می‌دهد و سرایشگر، در همان ابتدا، به هنگام سرایش اثر خویش، برای خواننده نیز سهمی قائل شده است. به‌کارگیری این عنوان برای خواننده که در ابتدا ذهن او را به آیهٔ قرآنی «وَأرسلَ علیهم طیراً أبابیل» (فیل: ۳) سوق می‌دهد، مبهم و گنگ است و او اطمینان دارد که این عنوان، لایه‌های پنهانی از معنا در خود جای داده است و به‌عنوان تحلیل‌گر متن درصدد تحلیل آن برمی‌آید:

مَن عَلَّمَ الطِّفلَ الفِلَسطِيني إلقاءَ الحَجَر؟/ مَن عَلَّمَ الطِّفلَ الفِلَسطيني أن يهوي بِهَامَتِهِ الطَّرِيةِ/ ثُمَّ ينتَفِضُ القَمَر؟/ مَن عَلَّمَ الطِّفلَ الفِلَسطِني أَنَّ الغَيمَ مِن دَمِهِ سَيبدَأ/ ثُمَّ ينهَمِرُ المَطَر؟[5] (حلمی الرّیشه، ۲۰۱۶: ۱۶۰).

به‌کارگیری «إلقاءَ الحَجَر» در این بخش، تداعی‌کنندهٔ آیهٔ شریفهٔ «تَرمِيهِم بِحجارةٍ مِن سِجِيل» (فیل: ۴) است که خواننده با قراردادن این واژه در کنار عنوان قصیده (ابابیل)، یک نشانه دریافت می‌کند تا با گریز به آیات قرآن، ارتباط عنوان را با متن رمزگشایی کند. او ملاحظه می‌کند «أبابیل» هستهٔ فکری شاعر است که منظومه‌ای از معانی را در دل خود جای داده است، «یک عنوان در لحظهٔ تولّد خود، با رشته‌ای مخفیانه به کلّ اثر ادبی وصل است و نسبت آن به کل اثر، مانند نسبت سر به بدن است؛ چراکه عنوان، ویژگی‌های تعبیری، زیبایی‌شناختی، عبارت اندک و معنای فراوان است» (ذویبی، ۲۰۰۶: ۲۱).

در اینجا، با بررسی شعر، لایه‌های زیرین معنای عنوان برملا و این رهیافت حاصل می‌شود که شعر، معنایی اعتراض‌آمیز و ظلم‌ستیز را دربردارد. خواننده با زیرکی، با تکرار «مَن عَلَّمَ الطِّفلَ الفِلَسطِينِ إلقاءَ الحَجَر» و قرار دادن این جمله در کنار عنوان قصیده و معانی نهفته در دل آن، به این نکته پی‌می‌برد که شاعر، به‌گونه‌ای نامحسوس بین پرتاب سنگ به سوی نیروهای اسرائیلی و پرتاب سنگ پرندگان ابابیل بر سواران ابرهه، ارتباطی معنایی به وجود آورده و این‌گونه با استفاده از داستان قرآنی ماجرای اصحاب فیل، بینامتنی قرآنی نامحسوسی را خلق کرده است و پرندگان أبابیل را در

سنگ‌اندازی، نمادی از کودکان فلسطینی معرفی کرده است که همواره در حال اعتراض و مبارزه با صهیونیست‌ها هستند؛ پس می‌توان گفت که أبابیل در اینجا نشان و دالی است که دربردارندهٔ مدلول‌های اعتراض، نابودی، ظلم‌ستیزی و مبارزه است:



۳-۳. عنوان از نظرگاه ساختاری

از لحاظ ساختاری (ترکیبی)، وضع عنوان نزد مؤلّفان، میان یک جمله، جمله‌های اسمیه یا فعلیه و ترکیب جزئی و اسم، خواه علم یا شیء، ظرف مکان یا زمان، صفت و حرف در نوسان است (مطوی، ۱۹۹۹: ۴۵۸)؛ بنابراین، باید گفت عنوان از نظر نحوی به دو بخش مفرد و مرکب تقسیم می‌شود که بسته به فضای فکری شاعر متفاوت است.

محمّد حلمی الریشه در انتخاب عناوین قصاید خویش، هم از ساختار مفرد و هم مرکب بهره جسته و هرچند که ساختار مرکّب، مخصوصاً جمله، بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده است، امّا این نوشتار بر آن است تا با شیوه‌ای گزینشی هر دو نوع را بررسی کند:

عنوان قصیدهٔ «لا تعطني تفاحة أخری» از نظر ساختاری، مرکّب، از نوع جملهٔ فعلیه و متشکّل از سه واژهٔ فعل+ فاعل+ مفعول+ (صفت) است که جملهٔ فعلیه بر تجدّد و حدوث دلالت می‌کند. در این ساختار «لا تعطني» فعل نهی است که از نظر ساختاری دو مفعولی است و مفعول اول آن ضمیر «ي» و مفعول دوم کلمهٔ «تفاحة» است و اینکه در ابتدای کلام، فعل به‌صورت منفی ذکر شده، بیانگر نهایت انزجار و خشم شاعر از شرایط حاکم بر جامعه است و نکره‌آمدن تفاحة نیز، اذعان به ناشناخته‌بودن سیب برای خواننده است و همچنین، صفت «أخری» برای سیب، بر تکرارشدن یک اتفاق، یعنی فریب و اغواگری اشاره دارد. قصیدهٔ «أبابیل» از نظر ساختار دستوری، تنها یک کلمه است و در زمرهٔ عناوین مفرد جای دارد و شاعر بدون هیچ توضیح زائدی، تنها به گفتن

این یک واژه بسنده کرده است تا خواننده تمام فکر خویش را بر آن متمرکز و خود، راز این معما را کشف کند و این نوع انتخاب در عنوان، هدفمندانه و حاکی از خلاقیت و هنرنمایی شاعر است که تنها با یک واژه و در قالب لفظ مفرد، خواننده را به مطالعهٔ شعر تشویق کرده است. در قصیدهٔ «رسالة إلى كليم الله»، طبق ترکیب دستوری، عنوان یک جمله، و مرکّب است و ترکیب نحوی جمله، نشانگر اسمیه‌بودن آن است که از مبتدا و خبر تشکیل شده است؛ اگرچه در اینجا مبتدا (هذه) محذوف است، امّا از ساختار می‌توان به محذوف‌بودن آن پی برد. «رسالة» خبر از مبتدای محذوف و «إلى كليم الله» جار و مجرور متعلّق به رسالة است؛ در نتیجه، این عنوان از نوع مرکب و جملهٔ اسمیه محسوب می‌شود. حذف مبتدا، دال بر این است تا ذهن خواننده را متوجه کلمهٔ رسالة کند که هدف اصلی شاعر بوده است تا مهم‌بودن پیام را بیان کرده باشد و تمام توجه خواننده را به «رسالة» معطوف کند.

۴. نتیجه

نشانه‌شناسی، دانشی برای کشف معانی پنهان متن است و عنوان، از جمله رمزگان‌های این علم است که همچون مدخلی ذهن را آمادهٔ ورود به متن می‌کند. محمّد حلمی الریشه، در گزینش عنوان قصاید خویش به‌گونه‌ای دقت نظر و اهتمام داشته است که خواننده را به کشف ارتباط این دو با یکدیگر واداشته است. ره‌آورد تلاش نگارندگان در این پژوهش، گره‌گشایی از این ارتباط است. حلمی الریشه در انتخاب این سه قصیده، هدفمند عمل نموده و عنوان را بر اساس مفاهیمی خاص و برگرفته از داستان‌های قرآن انتخاب کرده است؛ به عبارت دیگر، در پس این عناوین، اندیشه‌ای خاص نهفته است که درک آن به واکاوی عمیق ذهنی خواننده نیاز دارد که نتیجهٔ این واکاوی در کشف اندیشهٔ شاعر، بیان انزجار و اعتراض وی از اشغالگری اسرائیلیان و مبارزه‌طلبی اوست. شاعر در انتخاب عنوان در قصاید «لاتعطني تفاحة أخرى»، «أبابيل» و «رسالة إلى كليم الله» هوشمندانه عمل کرده است. وی با زیرکی و به‌گونه‌ای ماهرانه بین عناوین و داستان‌های قرآنی برای القای مضامین سیاسی و احساسات ناسیونالیستی خویش ارتباط برقرار کرده، خواننده را به خوانش متن ترغیب می‌کند. او گاه در بعضی از عنوان‌ها به‌مثابهٔ یک کد، خواننده را در رمزگشایی متن رهنمون می‌سازد، گاه معماگونه خواننده را به خوانش متن ترغیب کرده تا خود گره از راز نهفتهٔ آن باز کند.

از آنجا که اشعار الحلمی الریشه سیاسی و وطنی است، سبک شعری او، رمزگونه و نمادین است؛ که این نوع سبکِ خاص، باعث چندلایه سخن‌گویی در شعر وی شده است؛ از این‌رو، فرایافت مفهوم ذهنی شاعر تنها از طریق نشانه‌های موجود میسّر است.

از دیگر دستاوردهای این نوشتار این است که شاعر در گزینش عنوان سروده‌های خویش، گاه در قصایدی از جمله «لاتعطني تفاحة أخرى»، عنوان را هم از نظر لفظ و هم معنی، از بطن متن استخراج می‌کند؛ یعنی شاعر بخشی را که در قصیده آورده، لفظاً و معنیاً، برای عنوان قصیدهٔ خویش برمی‌گزیند که در این مورد درک فرایافت فکری شاعر در متن امکان‌پذیر است و گاه در قصایدی چون «رسالة إلى كليم الله» برگرفته از محتوا و مفهوم متن شعر، این عناوین را برگزیده است؛ اما در قصایدی چون «أبابيل» دریافت استراتژیک فکری شاعر آن‌چنان دور از ذهن و در لایه‌های چندم نهفته است که نیازمند تلاشی عمیق برای درک آن است؛ چراکه شاعر در بطن اصلی شعر، به عنوان اشارهٔ مستقیم نداشته و عنوان نیز به‌گونه‌ای گزینش شده است که از خلال آن فهم این ارتباط دشوار می‌نماید و فقط با موشکافی دقیق می‌توان به معنای ذهنی نویسنده راه یافت. در مجموع، می‌توان گفت که بازتاب داستان‌های قرآن در عنوان این قصاید، فریاد اعتراض و استعمارستیزی و بیان اوج ظلم و اغواگری صهیونیسم است.

پی‌نوشت

۱. محمّد حلمی الریشه (۱۹۵۸م)، در شهر نابلس به دنیا آمد، وی در زمرهٔ شاعران رمزگرایی قرار دارد که به صراحت سخن نمی‌گوید تا جایی که رمز را با غموض درمی‌آمیزد. وی دارای آثار بسیاری در زمینهٔ شعر و ترجمه است؛ از جمله مهم‌ترین آثار شعری وی که دربردارندهٔ مضامینی وطنی و سیاسی هستند، عبارت‌اند از: الخیل والأنثی (۱۹۸۰)، حالاتٌ فی اتّساع الرّوح (۱۹۹۲)، الومیض الأخیر بعد التقاط الصورة (۱۹۹۴)، أنتَ وأنا والأبیضُ السّی الذّکر (۱۹۹۵)، لظلالها الأشجارُ ترفعُ شمسها (۱۹۹۶)، ثلاثیة القلق (۱۹۸۶). شاعر دیوان‌های شعری‌اش را با عنوان الأعمال الشّعریة در سه جلد جمع کرده است (← محمود حسین، ۲۰۱۵: ۱۵ و ابوصالح، ۲۰۱۱: ۲۸۹-۳۱۱).

۲. تعاریف مفاهیم همنشینی و جانشینی: سوسور در تعریف معنای همنشینی واژه‌ها چنین آورده است: «واژه‌ها در گفتار، به دلیل توالیشان، روابطی را میان خودشان برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است؛ این ویژگی امکان تلفظ دو عنصر را در آن واحد ناممکن می‌سازد و به همین دلیل، این عناصر یکی بعد از دیگری بر روی زنجیرهٔ گفتار ترتیب می‌یابند. این ترکیبات را که تکیه‌گاهشان امتداد زمانی است، می‌توان **زنجیره** نامید؛ بنابراین، زنجیره همیشه از دو یا چند واحد پیاپی تشکیل می‌شود» (سوسور، ۱۳۹۲: ۱۷۶). به اعتقاد سوسور محور جانشینی بر پایهٔ موارد مشابه استوار است و می‌تواند با هرچیزی که ارزشی همانند آن داشته باشد، مقایسه شود؛ اما محور همنشینی بر پایه موارد ناهمانند استوار است (Rivkin & Ryan, 1998: 84).

۳. و می‌گویم ای موسای بیمار: چهل شب از چشم آنها غایب شدی؛ پس آنان برای گوساله تعظیم کردند و با تمسخر از تو طلب بخشش کردند و اینک تو نمی‌آیی؛ پس هر روز کشتار و قتل عامی را به راه می‌اندازند،/ در / هر زمانی / کشتاری است.

۴. سیب دیگری را به من نده؛ تا مرا به سوی سرزمین عربی بیرون کنی که نه دیواری دارد ونه پوششی؛ زیرا که خشکی، آلوده است، دریا آلوده است، هوا آلوده است، گل آلوده است، و گوری برای نام‌هاست.

سیب دیگری را به من نده زیرا از پنجره‌های قرطبه بیرون می‌روم. میوه‌هایش مناسب با شکل دهانم نیستند، هنگامی که آن را با دستان تو گاز می‌زنم. به من سیب دیگری را نده که ناخن خود را از سر پشیمانی برای یک شادی مؤقت می‌جوم، سیب دیگری را به من نده، که من دوباره مرتکب گناه و اشتباه شوم، ابلیس در میدان با دو چشم چون ستاره مرا می‌پاید، گناهان در اطراف آن دو (ستاره) نمایان می‌شوند و در چشمان من دو مسیر (خیابان) را ترسیم می‌کند.

۵. چه کسی به کودک فلسطینی پرتاب‌کردن سنگ را آموخت؟ چه کسی به کودک فلسطینی آموخته است که با اندیشهٔ نو خود عاشق شود؛ سپس به سوی ماه می‌رود، چه کسی به کودک فلسطینی آموخت که ابر از خون او آغاز خواهد شد؟ سپس باران فرو می‌ریزد؟

منابع

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

ابوصالح، وائل (۲۰۱۱)، «الأديب محمّد حلمي الرّيشة»، *موسوعة أبحاث و دراسات فی الأدب الفلسطيني الحديث*، الجزء الرابع، الطبعة الأولى، مجمع القاسمي للغة العربية، أكاديمية القاسمي، باقة الغربية، صص ۲۸۷-۳۱۲.

آذرشب، محمدعلی و همکاران (۱۳۹۶)، «نشانه‌شناسی عنوان قصیدهٔ **حفرٌ علی یاقوت العرش**، سرودهٔ محمدعلی شمس‌الدین»، زبان و ادبیات عربی، ش ۱۶، سال نهم، صص ۱-۲۶.

بخیت، فاطمه (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی دلالت «عنوان» در شعر شش شاعر فارسی و عربی معاصر (نیما، شاملو، شفیعی کدکنی، سیاب، مقالح و درویش)، رسالهٔ دکترای تخصصی، به راهنمایی سعید بزرگ بیگدلی، دانشگاه تربیت مدرس.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ ریفاتر بر شعر **ای مرز پرگهر** فروغ فرخزاد»، پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ اول، ش ۴، صص ۱۰۹- ۱۳۰.

بن الدين، بخولة (۲۰۱۳)، «عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية»، *جريدة وطنية*، صص ۱۰۳-۱۱۳.

بلعابد، عبدالحقّ (۲۰۰۸)، *عتبات (ج. جنيت من النصّ إلى المناصّ)*، بيروت، الدار العربية للعلوم.

بوصبع، حفيظة (۲۰۱۰)، «سيميائية العتبات النصية: مقاربة عنوان و رواية حكاية الغراب»، *ورشة الرواية*: حلقة بحث خاصة بالرواية المغربية محمدعزالدين التازي، جامعة الجزائر المركزية، صص ۱۴-۴۱.

الحجمري، عبدالفتّاح (۱۹۹۱)، *عتبات النصّ: البنية و الدلالة*، المغرب، منشورات الرابطة.

حسنيه، مسكين (۲۰۱۳)، «*شعرية العنوان فی الشعر الجزائری المعاصر*»، رسالة الدكتوراه، تحت إشراف داود محمد، جامعة وهران.

حلمي الرّيشة، محمّد (۲۰۱۶)، *الأعمال الشعرية*، المجلّد الأول،فلسطين، دار أبابيل.

الحمداوي، جميل (۱۹۹۷)، «السيموطيقا و العنونة»، *عالم الفكر*، الكويت، وزارة الإعلام، مجلد ۲۵، عدد ۳، صص ۷۹-۱۱۱.

جرجاني، عبدالقاهر (۲۰۰۵)، *دلائل الإعجاز*، بيروت، دار الكتاب العربي.

ذويبی، خثير الزبير (۲۰۰۶)، *سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان*، الحلقة الأولى، الجزاير، رابطة اهل القلم.

زعرب، صبحية عودة (۲۰۱۸)، *تحليل النص الأدبي في ضوء النظريات النقدية الحديثة*، الطبعة الدولية، عمان، دار محدلاوي للنشر و التوزيع.

الزمخشري (۲۰۰۶)، *الكشّاف*، المجلّد الأول، بيروت، دار الكتاب العربي.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر علم، چاپ سوم.

ـــــــــــ و فرناز کاکه‌خانی (۱۳۹۰)، «بازی نشانه‌ها و ترجمهٔ شعر»، زبان‌پژوهی، دورهٔ ۳، ش ۵، صص ۱۳۳-۱۵۳.

السلطاني، إيمان مطرمهدي و إيناس محمّدمهدي حمود (۲۰۱۴)، «وظائف العنوان النّصيّة فی *القرآن الكريم* السور المكية أنموذجاً، اللّغة العربية و آدابها»، جامعة الكوفة، العدد ۲۰، صص ۲۴۵-۲۶۶.

سوسور، فردینان. دو (۱۳۹۲)، دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، هرمس، چاپ چهارم.

شوالیه، ژان، آلن گرابران (۱۳۸۲)؛ فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج ۳، تهران، جیحون.

الضمور، عماد (۲۰۱۴)، «وظائف العنوان في شعر نادر هدى»، *جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)*، المجلّد ۲۸ (۵)، صص ۱۲۷۴- ۱۲۵۳.

عبيد، محمّدصابر (۲۰۱۵)، *التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي –الهوية والمتخيل–*، عمان، دار غداء.

الغذامي، عبدالله (۱۹۹۳)، *ثقافة الأسئلة، مقالات فی النقد و النظرية*، القاهرة، دارسعاد الصباح، الطبعة الثانية.

فرج، حميدالشيخ (۲۰۱۳)، *العنوان في الشعر العراقي الحديث، دراسة سيميائية*، لبنان، البصائر.

فرهنگی، سهیلا و کاظم یوسف‌پور (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر **الفبای درد** سرودهٔ قیصر امین‌پور»، کاوش‌نامه، سال یازدهم، ش ۲۱، صص ۱۴۳- ۱۶۶.

فضل، صلاح (۱۹۹۲)، *بلاغة الخطاب و علم النص*، الكويت، عالم المعرفة، وزارة الإعلام.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.

مختارعمر، احمد (۱۳۸۵)، معناشناسی، ترجمهٔ سیدحسین سیدی، مشهد، دانشگاه فردوسی، چاپ چهارم.

محمودحسین، خالدطالب (۲۰۱۵)، الظواهر الأسلوبية في ديواني الشّاعر محمد حلمي الريشة، رسالة ماجيستر، المشرف بنان صالح الدّين، جامعة القدس.

مطوی، محمدالهادي (۱۹۹۹)، «شعرية كتاب الساق على الساق فی ما هو الفارياق»، *عالم الفكر*، العدد۱، يوليو، الكويت، وزارة الأعلام، صص ۴۵۵-۵۰۱.

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

Connor, steven (2003), structuralism and post – structuralism: from the center to the margin.

Maranda, Pierre (1980), **"**The dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics**"**, The reader in the Text: Essay on Audience and Interpretation Susan Suleiman and Inga CRosman (eds), Princeton, Princeton University, pp. 183- 204.

Reffaterre Michael (1999), Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's **"**Les chats**"** Literary Theories: A reader and Guide, Julian Wolfreys (ed.) Edinburgh University Press، Edinburgh ،pp . 149- 161.

Rivkin, Julie & Ryan, Michael (1998), Literary Theory: An. Antholog, Blackwell Publishers inc.

References

Ahmadi, Babak (2001), Text Structure and Interpretation, Tehran, Center.

Abu Saleh, Wael (2011); The writer Muhammad Helmy Al-Rishah,Encyclopedia of Research and Studies in Modern Palestinian Literature, Part IV, First Edition, Al-Qasimi Complex of the Arabic Language, Al-Qasimi Academy, Baqa Al-Gharbiyye, pp. 287-312.

Azarshab, Mohammad Ali et al. (2017), "Semiotics of the title of the ode of the hole of Ali Yaqut al-Arsh, poem by Mohammad Ali Shamsuddin, Arabic language and literature, vol. 16, ninth year, pp. 1-26.

Bakhit, Fatemeh (2013), A Comparative Study of the Meaning of "Title" in the Poetry of Six Contemporary Persian and Arabic Poets (Nima, Shamloo, Shafiee Kadokani, Siab, Maqaleh and Darvish), Supervisor: Saeed Bozorg Bigdeli, Tarbiat Modares University,

Barakat, Behzad and Tayebeh Eftekhari (2010), "Poetry Semiotics: Application of Rifater Theory on Poetry of "Ey Marz Porgohar" by Forough Farrokhzad, Research in Comparative Language and Literature, Volume 1, Issue 4, pp. 109-130.

Ben El-Din, Bakhouleh (2013), "Thresholds of the Literary Text: A Semiotic Approach", National Newspaper, No. 103-104, p. 105.

Belabed, Abdelhak (2008), Atabat (J. Janit, from the text to the manas), the Arab House of Science, Beirut, Publishers.

Boussaba, Hafida (2010), Semiotics of Textual Thresholds: Approaching the Title and Novel of the Raven's Tale, Novel Workshop: A Research Seminar on the Moroccan Novel of Mohamed Ezzedine Tazi, Central University of Algiers, pp. 14-41.

Al-Qamari, Abdel-Fattah (1991), Text thresholds: structure and significance, Morocco, Al-Rabeteh Publications.

Hassania, Miskin (2013), Title Poetry in Contemporary Algerian Poetry, Ph.D. thesis, Oran University. Helmy Al-Rishah, Muhammad (2016), Poetic Works, Volume One, Ababeel House.

Al-Hamdawi, Jamil (1997), "Symotica and Addressing", Alam Al-Fikr, Kuwait, Ministry of Information, Vol. 25, No. 3, pp. 79-111.

Jarjani, Abdel-Qaher (2005), Evidence of Miracles, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Dhoubi, Khathbar Al-Zubair (2006), the semiology of the narrative text, a semiotic approach to the novel of butterflies and ghouls, the first episode, Algeria, the Association of the writers.

Zarab, Sobhia Odeh (2018), Analysis of the Literary Text in the Light of Modern Critical Theories, International Edition, Amman, Mahdalawi House for Publishing and Distribution.

Al-Zamakhshari (2006), The Scout, Beirut, Vol. 1, Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Sojudi, Farzan (2014), Applied Semiotics, Tehran, Elm Publishing, Third Edition.

_____ and Farnaz Kakehkhani (2011), "The Game of Signs and Poetry Translation", Linguistics, Volume 3, Issue 5, pp. 133-153.

Sultani, Iman Matarmehdi; Enas, Muhammad Mahdi Hammoud (2014); The textual functions of the title in the Noble Qur'an, the Meccan surahs as a model, the Arabic language and its literature, University of Kufa, No. 20, pp. 245-266.

Saussure, Ferdinando (2013), General Linguistics Course, translated by Kourosh Safavid, Tehran, Hermes, fourth edition.

Shevalie, Jean, Alain Grabran (2003); Dictionary of Symbols, translated by Soodabeh Fazaili, vol. 3, Tehran, Jeyhun.

Damour, Imad (2014), “The Title Functions in Nader Huda’s Poetry,” An-Najah University for Research (Human Sciences), Vol. 28 (5), pp. 1274-1253.

Obaid, Muhammad Saber (2015), The Aesthetic Formation of Kurdish Literary Discourse - Identity and Imaginary -, Amman, Ludaa House.

Al-Ghadami, Abdullah (1993), The Culture of Questions, Articles in Criticism and Theory, Cairo, Dar Souad Al-Sabah, second edition.

Faraj, Hamid Al-Sheikh (2013), the title in modern Iraqi poetry, a semiotic study, Lebanon, Al-Basaer.

Farhangi, Soheila and Kazem Yousefpour (2010), "Semiotics of “Alphabet of Poetry” Poem by Qaisar Aminpour", Kavoshnameh, Year 11, Vol. 21, pp. 143-166.

Fadl, Salah (1992), The rhetoric of discourse and the science of the text, World of Knowledge, Issue 164, August, Kuwait, Ministry of Information.

Giro, Peyer (2001), Semiotics, translated by Mohammad Nabavi, Tehran, Agah.

Mokhtar Omar, Ahmad (2006), Semantics, translated by Seyed Hossein Seyed, Mashhad, Ferdowsi University, fourth edition.

Mahmoud Hussein, Khaled Talib (2015), Stylistic Phenomena in the Poet’s Diwans, Muhammad Helmy Al-Rishah, Master’s Thesis, Supervisor: Banan Salih Al-Din, Al-Quds University.

Mutawi, Muhammad Al-Hadi (1999), “The Poetry of the Book of the Leg on the Leg in What is Al-Faryaq”, World of Thought, Issue 1, July, Kuwait, Ministry of Information.

Makarik, Irna Rima (2006); Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer, Tehran, Agah, second edition.

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.317482.612345
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

A Study of Principles of Critical Realism in the Novel of *An Iraqi in Paris* by Samuel Shimon

Zahra Haghayeghi
PhD student in Arabic language and literature, Ferdowsi University of Mashhad
Ahmadreza Heidaryan Shahri*
Associate Professor in Arabic language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
Bahar Seddighi
Assistant Professor in Arabic language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Received: 2021, January, 18; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

Critical realism as a literary school has a special place in the critique of fiction, a school that reflects social life with an objective approach to facts. Samuel Shimon in his novel *An Iraqi in Paris* under the influence of the social structure in which he lived, reflects the immigrant gaze in another country which he lived. Considering the necessity of addressing the phenomenon of migration and its hidden and obvious negative effects on the communities from which migration takes place, The present study uses a descriptive - analytical method to examine the impact of colonialism and government policies on Iraqi society , especially the impact of these policies on the ethnic minorities of Iraq from the perspective of an immigrant. The purpose of this paper is to examine the harmful political, economic and social challenges of the author's era in Iraq , based on the components of critical realism , in order to explain the effective factors on migration. The achievements of the research show that the author has shown his events and political, historical and social conditions of his society with a realistic and critical style with a humorous expression. As an Assyrian immigrant, As an immigrant Assyrian, Shimon represents the social class from which he emerged, criticizing the failure to change the policies of the governments in different historical periods towards the minorities living in Iraq. Influenced by the social and political environment of Iraq, especially the conditions of the Assyrian minority, the author has been able to clearly explain the role of colonialism in sectarian wars by representing history and criticized the space in which societies and their governing policies deprive people of their legal and human rights whether in the immigration environment or in their own homeland by depicting the face of a homeless immigrant.

Keywords: Critical Realism, Colonialism, Immigration Novel, Samuel Shimon, *An Iraqi in Paris*.

*. corresponding author: *heidaryan@um.ac.ir*

واکاوی بن‌مایه‌های رئالیسم انتقادی در رمان *عراقيّ في باريس* از صموئل شمعون

زهرا حقایقی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
احمدرضا حیدریان شهری*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
بهار صدیقی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
(از ص ۳۹ تا ۶۲)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

رئالیسم انتقادی به‌عنوان مکتبی ادبی، جایگاه ویژه‌ای در نقد ادبیات داستانی دارد؛ مکتبی که با رویکردی عینی به واقعیات، به بازتاب زندگی اجتماعی می‌پردازد. صموئیل شمعون در رمان عراقيّ في باريس تحت تأثیر ساختار اجتماعی که در آن زندگی کرده است، به بازتاب نگاه مهاجر در سرزمین دیگری می‌پردازد. با توجه به ضرورت پرداختن به پدیدهٔ مهاجرت و تأثیرات منفی نهان و آشکار آن بر جوامعی که از آن مهاجرت صورت می‌گیرد، پژوهش حاضر می‌کوشد تا به بررسی تأثیر استعمار و سیاست‌های حکومت بر جامعهٔ عراق، به‌ویژه تأثیر این سیاست‌ها بر اقلیت‌های قومی سرزمین عراق از دید یک مهاجر بپردازد. هدف این جستار، بررسی چالش‌های آسیب‌زای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی عصر نویسنده در عراق، برمبنای مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی است تا بن‌مایه‌های مؤثر بر مهاجرت تبیین شود. دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد نویسنده با سبکی رئالیستی و انتقادی با بیانی طنزآمیز، حوادث و اوضاع سیاسی، تاریخی و اجتماعی جامعهٔ خود را نشان داده است. شمعون به‌عنوان یک آشوری مهاجر و نمایندهٔ طبقهٔ اجتماعی که از آن برخاسته است، به انتقاد از عدم تغییر سیاست‌های حکومت‌های حاکم بر عراق در دوره‌های مختلف تاریخی نسبت به اقلیت‌های مقیم در عراق می‌پردازد. نویسنده با اثرپذیری از محیط اجتماعی و سیاسی عراق، به‌ویژه شرایط حاکم بر اقلیت آشوری، به‌خوبی توانسته است با بازنمایی تاریخ، نقش استعمار را در جنگ‌های طایفه‌ای روشن کند و با بازتاب چالش‌های اقتصادی و ترسیم چهرهٔ مهاجر آواره، به انتقاد از فضایی بپردازد که جوامع و سیاست‌های حاکم بر آن، فرد را چه در فضای مهاجرت و چه در وطن خود، از حقوق قانونی و انسانی‌اش محروم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم انتقادی، استعمار، رمان مهاجرت، صموئل شمعون، عراقيّ في باريس.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *heidaryan@um.ac.ir*

۱. مقدمه

ادبیات با جامعه پیوندی انکارناپذیر دارد. رابطهٔ متقابل میان ادبیات و اجتماع، بیانگر این است که محیط ادبی بی‌تأثیر از محیط اجتماعی نیست و به همین نسبت، جامعه و احوال اجتماع، سازندهٔ بسیاری از آثار ادبی هستند. در دوران معاصر، گونهٔ ادبی رمان جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است؛ زیرا «رمان وابسته‌ترین نوع ادبی به جامعه بوده و می‌توان اذعان داشت تنها گونه‌ای است که جامعه واقع‌ترین بازتاب را از چهرهٔ خود در آن می‌سازد» (رضوان، ۱۹۹۹: ۵). ادبیات داستانی را می‌توان از منظرهای گوناگون و از جمله از دیدگاه مکاتب مختلف ادبی نقد و بررسی کرد. در این میان یکی از مهم‌ترین مکاتب ادبی که مکتب‌های بعدی نتوانسته از اعتبار آن بکاهد، رئالیسم است (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۶۹/۱)؛ زیرا رئالیسم معانی مهارناپذیر دارد؛ بنابراین، ادبیات رئالیستی غالباً یکی از مهم‌ترین منابع نقد اجتماعی بوده است.

ادبیات مهاجرت یکی از ژانرهای ادبیات داستانی است؛ گونهٔ ادبی نوینی با ویژگی‌های خاص خود که به لحاظ فرم و محتوا با ادبیات وطن تفاوت دارد. ادبیات مهاجرت در خارج از سرزمینی که خاستگاه اصلی خالق آن است، پدید می‌آید و از یک‌سو، انعکاس مسائلی است که فرد را به مهاجرت وادار کرده و از سوی دیگر، روایت زندگی و مسائل اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی مهاجران در سرزمین بیگانه است. در واقع در ادبیات مهاجرت مفاهیمی چون دیگری، حاشیه، شرق، فرودست و ... مطرح می‌شود و حال، زمانی که این مفاهیم با مؤلفه‌های غربت، وطن، هویت، گم‌گشتگی و آوارگی درمی‌آمیزد، سبب آفرینش آثاری می‌شود که در فضایی متفاوت از فضای وطن و نیز فضایی متفاوت با سرزمین جدید شکل می‌گیرند.

صموئل شمعون در رمان عراقيّ في باريس با پرداختن به موضوع مهاجرت و چالش‌هایی که یک مهاجر با آن روبه‌رو می‌شود، به دنبال دلایل این مهاجرت در بسترهای تاریخی کشور خود است؛ بنابراین، در پژوهش حاضر تلاش بر این بوده است تا از رهگذر مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی به تحلیل رمان مذکور پرداخته و به این پرسش‌های بنیادین پاسخ داده شود: ۱. بر اساس رئالیسم انتقادی مهم‌ترین عوامل اجتماعی تاثیرگذار در پیدایش این رمان چیست؟ ۲. نویسنده چگونه به بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی جامعهٔ عراق و تأثیر آن بر پدیدهٔ مهاجرت پرداخته است؟ ۳. نویسنده چگونه با رویکردی انتقادی تأثیر استعمار را بر جامعهٔ عراق نشان می‌دهد؟

به نظر می‌رسد نویسنده با مد نظر قراردادن چالش‌های اقتصادی و نگاه‌های سیاسی بسته در جامعه و تأثیر آن بر پدیدهٔ مهاجرت، با نگاهی انتقادی به این قضایا، به واکاوی شرایط مهاجر در سرزمین دیگری پرداخته و از طرفی، با مرور تاریخ سرزمین خود، تأثیر استعمار و پیامدهای آن را بر جامعهٔ عراق به تصویر کشیده و با بازنمایی وقایع تاریخی مرتبط با اقلیت آشوری این جامعه به‌عنوان فردی از این اقلیت، به انتقاد از سیاست‌هایی می‌پردازد که به جداسازی اقوام دامن می‌زنند.

این جستار در پی آن است که ریشه‌های مسائل و بحران‌هایی که مهاجر در وطن و سرزمین دیگر با آن روبه‌روست، بررسی کند. اهمیت پژوهش حاضر در این است که با مطالعهٔ ریشه‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی عصر نویسنده، بن‌مایه‌های مؤثر بر مهاجرت از منظر رئالیسم انتقادی تحلیل می‌شود.

تاکنون پژوهش‌های زیادی در زمینهٔ رئالیسم که یکی از مباحث مرتبط با جامعه‌شناسی ادبیات است، صورت گرفته است؛ از جمله مقالاتی که با رویکرد رئالیسم در داستان‌هایی از ادبیات مهاجرت انجام شده است، می‌توان به مقالهٔ احمدرضا حیدریان شهری و همکاران با عنوان «دراسة الواقعية النقدية بين روايتي *بروكلين هايتس* لميرال الطحاوي و *سرزمين نوح* لكيوان أرزاقي» (۱۳۹۹) اشاره کرد که با بررسی مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به چالش‌هایی پرداخته است که مهاجر با آنها روبه‌رو می‌شود. همچنین مقالهٔ امرالله بمانی لیرگشاسی و اسماعیل صادقی ده‌چشمه با عنوان «تحلیل مهم‌ترین بن‌مایه‌های رئالیستی متأثر از محیط غرب در رمان کارت پستال از آثار مهم ادبیات مهاجرت» (۱۳۹۸) نمودهایی از مدرنیته مانند خردگرایی، فمنیسم، نوستالژی و بحران هویت را بررسی کرده است. در باب رئالیسم انتقادی، می‌توان به پژوهش پیمان صالحی و همکاران با عنوان «دراسة مقارنة بين الروايات العربية و الفرنسية المعاصرة من وجهة النظر الواقعية النقدية» (۱۳۹۵) اشاره کرد که رئالیسم انتقادی را در رمان بین القصرین نجیب محفوظ و جزیره‌ای در توفان از رومان رولان، با توجه به بازتاب حوادث و مسائل جنگ جهانی اول تحلیل کرده‌اند. جان‌الله کریمی‌مطهر و ناهید اکبرزاده در مقالهٔ «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر، مطالعهٔ موردی: وکلای مرافعه اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده» (۱۳۹۲) مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی در این اثر را واکاوی کرده‌اند. در مورد رمان عراقيّ في باريس عدنان طهماسبی و فاطمه اعرجی مقالهٔ «التعددية الثقافية في رواية *عراقيّ في باريس* لصموئيل شمعون» (۲۰۱۷) را نوشته‌اند که به مسئلهٔ هویت ترکیبی راوی رمان و موضوع دوگانگی‌های فرهنگی که هویت فرد را می‌سازد، پرداخته است.

همان‌گونه که ملاحظه شد، پژوهشی به‌طور خاص و با رویکرد رئالیسم انتقادی، رمان را تحلیل نکرده است و ما در این جستار، با بررسی مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی، بن‌مایه‌های متأثر از استعمار را در این رمان مهاجرت بررسی کرده‌ایم.

۲. رئالیسم انتقادی (Critical realism)

رئالیسم به‌عنوان مکتبی ادبی، تصویری از واقعیت چشم‌اندازهای زندگی را ارائه می‌دهد و آزاد از هرگونه ایدئالیسم‌گرایی، ذهن‌گرایی و جلوهٔ رمانتیکی است؛ بدین معنا که ادبیات رئالیستی به جامعه و زندگی و حوادث و مشکلات آن توجه می‌کند (خفاجی، ۱۹۹۵: ۱۵۷). تعریف رئالیسم با عبارت نمایاندن زندگی آن‌چنان که واقعاً هست، ابهام دارد؛ زیرا رئالیسم در حقیقت به تصویر آنچه

به چشم می‌آید، قانع نمی‌شود، بلکه همیشه عوامل و شرایط اجتماعی را در نظر می‌گیرد؛ بنابراین، واقعیت پدیده‌ای تاریخی اجتماعی است، بدین صورت که جریان‌های متضادی که واقعیت را در یک مرحلهٔ تاریخی شکل می‌دهند، خود زادهٔ سلسلهٔ بی‌پایانی از روابط و تعاملات علت و معلولی هستند که بدون شناخت آنها درک حقیقت ممکن نیست (پرهام، ۱۳۶۲: ۳۹-۴۱). بنابراین، با این نگاه رئالیسم به معنای مشاهدهٔ دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آنها و بیان و تشریح و تجسم آنهاست (الایوبي، ۱۹۸۴: ۳۰۹).

رئالیسم با توجه به نگاه هنرمند به واقعیت و بازتاب آن در اثر، خود به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که یکی از این‌گونه‌ها، رئالیسم انتقادی است. در واقع رئالیسم بعد از رسیدن به مرحلهٔ آغازین و ایستایی، گامی فراتر از آن برداشت و به تمرکز بر واقعیت اجتماعی و انسانی متمایل شد تا در تلاش جدی برای بیان نشانه‌های فقر و بدبختی سرنوشت‌ساز و پدیده‌های عدم تعادل اجتماعی باشد و این روند بعداً به‌عنوان رئالیسم انتقادی شناخته شد. این نوع رئالیسم عصر جدیدی در رشد و تعالی ادبیات جهانی به نمایش گذاشت که به رئالیسم نویسندگان قرن نوزدهم اطلاق می‌شود. کارشناسان ادبیات روسیه بنیان‌گذار این سبک نوشتاری را گوگول (Gogol) می‌دانند؛ زیرا در «رئالیسم روسیه از زمان نگارش بازرس و نفوس مردهٔ او، یکی از عناصر چشمگیر آثار ادبی محتوای انتقادی و اجتماعی بود» (ژوکوف به نقل از کریمی‌مطهر وهمکاران،۱۳۹۲: ۶۰). بسیاری دیگر معتقدند مبانی رئالیسم انتقادی را نخستین‌بار ماکسیم گورکی (Maxim Gorky) مطرح کرد که در واقع به نقد روابط بورژوازی در سطوح مختلف آن پرداخت و جنبه‌های زشت آن را به تصویر کشید (جانجی، ۱۹۸۴: ۱۴۵). البته ریشه‌های این رئالیسم به قرن‌های پانزدهم تا هیجدهم می‌رسد؛ هنگامی که پایه‌های آن به‌عنوان شیوهٔ ادبی بنیان گذاشته شد (بیتروف، ۲۰۱۲: ۵)؛ چنان‌که در سدهٔ هیجدهم و آستانهٔ انقلاب فرانسه به تجسم زندگی اجتماعی، آشکارساختن واقعیت نوین، انتقاد بی‌امان از اصول فئودالیسم و انتقاد از جنبه‌های منفی جامعهٔ بورژوازی پرداخت. در قرن بیستم گئورک لوکاچ، تئورسین و منتقد مجار، نام واقع‌گرایی انتقادی را بر این‌گونه رئالیسم نهاد و قلمرو آن را گسترش داد (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۳۰-۳۵).

رئالیسم انتقادی در حوزهٔ ادبیات به واقع‌گرایی گفته می‌شود که در آن شخصیت‌ها برای تغییر وضعیت اجتماعی با وضعیت موجود در جنگ هستند و نویسنده در آن به نقد و تحلیل مسائل و مشکلات جامعه می‌پردازد و ضمن بیان اندیشهٔ خود در این خصوص، از تسلیم‌شدن در برابر رخداد و رضایت نسبت به آنچه هست، سربرمی‌تابد (فضل، ۱۹۹۲: ۹۴). رئالیسم انتقادی ضمن تجسم زندگی در جامعه و تحلیل رابطهٔ فرد و جامعه در شرایط جدید تاریخی، نشان می‌دهد که اکنون شرایط لازم برای از میان برداشتن بیگانگی و پیامدهای آن در جامعه فراهم آمده است؛ بنابراین، دستاورد آن بر تحلیل، مطالعهٔ هنری و شناخت واقعیت و بر تجسم انسان و ارتباط او با محیط زندگی و فعالیت استوار است (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۳۵۰). گاه جلوه‌ای از این ادبیات انتقادی به

زبانی طنزآمیز است که از آن برای نشان‌دادن گوشه‌ای از زندگی با معایب و مفاسد آن بهره می‌برند. در واقع این رئالیسم، مکتبی است که پیشگامان آن آثار ادبی خود را ابزاری برای انتقاد از جامعهٔ سرمایه‌داری و کشف بیماری‌های اجتماعی و انحطاط معنوی قرار دادند؛ هرچند به قصد تمسخر یا تلاش برای اصلاح آن بود (نصّار، ۲۰۰۷: ۲۲۷). این نوع رئالیسم با تصویرگری نقادانه‌اش اوضاع اجتماعی و سیاسی را نشان می‌دهد و احساس و اندیشه‌ها و دردهای مردم را به تصویر می‌کشد (ترحیبی، ۱۹۸۸: ۱۹۷)؛ بنابراین، این واقع‌گرایی تنها به انتقاد صرف از نابسامانی‌ها خلاصه نمی‌شود، بلکه برای رسیدن به هدف اصلی خود، یعنی آگاهی ملت به دنبال ارائهٔ راه حل مناسب برای رفع مشکلات است (ساچکوف،۱۳۶۲: ۳۱۱-۳۱۳). بدین ترتیب، به‌صورت کلی می‌توان گفت مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی برای درک بهتر ماهیت تضادهای از هم‌پاشیدهٔ اجتماع، تعامل واقعیت و ارزش در جامعه، به‌تصویرکشیدن مظاهر طبیعت و زندگی، ماهیت انقلابی و مبارزهٔ انسان برای ادامهٔ زندگی است. هرکدام از این مؤلفه‌ها هنگامی که با عناصر داستانی درمی‌آمیزد، بر غنای اثر می‌افزاید و جلوه‌های انتقادی آن را بیشتر به نمایش می‌گذارد.

۳. صموئل شمعون و رمان *عراقيّ في باريس*

صموئل شمعون، نویسنده و شاعر روزنامه نگار عراقی، متولد ۱۹۵۶م در حبانیه عراق است و اکنون در لندن زندگی می‌کند و در کنار تأسیس مجلهٔ پانیبال و مجلهٔ کیکا با محور موضوعاتی دربارهٔ ادبیات جهان به‌عنوان مترجم ادبیات عربی به انگلیسی نیز فعالیت می‌کند، او در ۲۰۰۵م با انتشار اولین رمانش، عراقيّ في باريس، نام خود را در میان رمان‌نویسان موفق ثبت کرد. رمانی که فراتر از مرزهای جهان عرب رفت و برندهٔ جایزه کتارا شد. اکنون این رمان به زبان‌های انگلیسی، سوئدی و فرانسوی ترجمه شده است (طهماسبی و اعرجی، ۲۰۱۷: ۱۴۶؛ العین الأخبارية، ۲۰۱۹/۲/۱۳).

صموئل شمعون در رمان عراقيّ في باريس، داستان سفر و مهاجرت و پناهندگی خود را روایت می‌کند. داستان به شیوه‌ای بین سیره‌نگاری و رمان‌نویسی نگاشته شده است. شبیه یک سناریوی بلند است و گویا دوربینی تیزبین نظاره‌گر همه جاست. عراقيّ في باريس با بیانی طنزآمیز، طعم تلخ زندگی روزمره را بازگو می‌کند. طرح کلی این رمان از یک‌سو، پرداختن به فضای مهاجرت و از دیگر سو نشان‌دادن وضعیت اقلیت آشوری در سرزمین خویش است. دوره‌ای که این سیره‌نگاری دربردارد، بین سال‌های ۱۹۷۹-۲۰۰۴م است. وقتی نویسنده، مادرش را در یکی از شهرهای کالیفرنیا می‌بیند و با این دیدار، داستان خود را آغاز می‌کند؛ آن‌گاه نخستین برگ خاطرات خود را ورق می‌زند و از لحظهٔ ترک وطن برای تحقق رؤیایش، شروع به بازگویی خاطراتش می‌کند. او می‌خواهد کارگردان سینمای هالیوود شود و از پدر کر و لالش «فرّان» که عاشق ملکهٔ انگلیس است، فیلمی بسازد. او برای تحقق این رؤیا از بغداد به امّان، دمشق و بیروت می‌رود؛ اما در هر سه شهر به اتهام تروریست‌بودن دستگیر و شکنجه می‌شود. یکی از دلایل این اتفاقات، نام اوست (صموئل) که نام پیامبری از قوم یهود است. به هرحال، بعد از اتفاقاتی تبرئه می‌شود. بعد از گرفتن

گذرنامه به یمن و از آنجا به قبرس و تونس می‌رود تا اینکه به‌عنوان پناهندهٔ سیاسی وارد پاریس می‌شود و از اینجا دوران آوارگی او در این شهر آغاز می‌شود. آوارگی او در خیابان‌ها و کافه‌های پاریس و خوابیدن در ایستگاه‌های قطار و مرکز پناهندگان، ... و آشنایی با بسیاری از فرهیختگان ادب که تن به مهاجرت داده‌اند، باعث می‌شود تا به جای نوشتن سناریویی دربارهٔ پدر، داستان زندگی خود را بنویسد و اینجاست که برگ دوم این رمان ورق می‌خورد. نویسنده با مرور گذشته، داستان را وارد فضایی دیگر می‌کند؛ بدین صورت که ضمن مرور حوادث تاریخی آن سال‌ها، داستان اقلیت آشوریانی که در سرزمین خود آواره‌اند، بازگو می‌کند و از تأثیر استعمار بر فکر و جان مردم می‌گوید، در نهایت، اقلیتی محروم از زندگی را به تصویر می‌کشد که در سرزمین خویش، یعنی عراق آواره‌اند و بنا به تصمیم حکومت و حزب بعث آن زمان که حبانیه را پایگاه نظامی کرد، تن به مهاجرت اجباری از این شهر دادند.

۴. بازتاب مسائل اجتماعی در رمان *عراقيّ في باريس* بر اساس رئالیسم انتقادی

در رئالیسم انتقادی انسان در جریان مبارزه برای ادامهٔ زندگی است؛ زیرا این رئالیسم به تجسم اختلافات میان خواسته‌ها و آرزوهای فرد و تضادهای اجتماعی پیرامون وی و جدالی که فرد با شرایط جامعه دارد، می‌پردازد (سلدن و ویدسون،۱۳۷۷: ۹۹). با توجه به اینکه این رمان به انعکاس مشکلات و بحران‌های مهاجران می‌پردازد و نویسنده به دنبال این است که لایه‌های زیرین این واقعیت اجتماعی را هویدا سازد، در این بخش پرتکرارترین مضامین اجتماعی مرتبط با مهاجرت بیان می‌شود که به بهترین شکل واقعیت‌های جامعهٔ معاصر را برملامی‌سازد.

۴-۱. فقر و مهاجرت

چهرهٔ نازیبای فقر در سراسر رمان به شکل‌های مختلفی دیده می‌شود. این رمان، فقر را در قالب رنگ تلخ مهاجرت به نمایش می‌گذارد؛ چراکه مهاجرت خود می‌تواند واکنشی منفی به تأثیر شرایط اقتصادی و اوضاع اجتماعی باشد. در رمان‌های مهاجرت، این واکنش منفی به شکل فرار از جامعه‌ای است که نمی‌تواند مشکلات آنها را حل کند؛ البته در رمان عراقيّ في باريس دلیل مهاجرت، رؤیای سینمایی راوی است، اما وقتی به گذشته و زندگی راوی داستان می‌پردازد، فقر و مشکلات اقتصادی جامعه را به نمایش می‌گذارد. این رمان برهه‌ای از تاریخ عراق، از استعمار مستقیم و غیر رسمی بریتانیا تا روی کار آمدن حزب بعث را ورق می‌زند و در همهٔ اینها نگاه راوی به زندگی اقلیت‌ها و طایفه‌هایی است که با تغییر سیاست‌ها و ایدئولوژی‌ها، زندگی آنها نیز دگرگون می‌شود؛ البته نگاه راوی به خود فقری است که اقلیت‌های جامعهٔ عراق را در خود فروبرده است.

نویسنده در همان ابتدای رمان، ضمن اشاره به شرایط بد اقتصادی و فقر خانواده‌اش به توصیف آغاز سفر خود و شرایط سخت زندگی‌شان در عراق می‌پردازد:

● رأيتهم نائمين بكامل ثيابهم العادية على أفرشة بالية مفروشة على الأرض الاسمنة الرطبة (شمعون، ۲۰۰۵: ۱۱).

ترجمه: دیدم با لباس‌های همیشگی روی تشک‌های فرسوده روی زمین سیمانی نمناک خوابیده‌اند.

شمعون با انتقاد از وضعیت جامعه، کودکان را بیش‌ازهمه قربانی شرایط بد اقتصادی می‌داند. راوی وقتی به مرور گذشته‌اش می‌پردازد، فقر و مشکلات اقتصادی را به تصویر می‌کشد. وی خود، نمایندهٔ تمام کودکان کاری است که کودکی‌شان به کار در خیابان‌ها می‌گذرد. او از ساندویچ‌فروشی تا جمع‌کردن نمک و کارهای مختلفی که باید انجام می‌داد و نیز از نحوهٔ کارکردنش در حبانیه می‌گوید:

● قبل أن أسمع جرس المدرسة بدقيقين كنت أجمع عدة الشغل وأضعها في العربة وأدخل الصف و ... (همان:۲۴۱).

ترجمه: دو دقیقه قبل از اینکه زنگ مدرسه را بشنوم، همهٔ وسایل کارم را جمع می‌کردم و در گاری می‌گذاشتم و وارد کلاس می‌شدم و ... .

گویا این کودکان بر این تقدیر زاده شده‌اند که باید کودک کار باشند. بدین ترتیب، او به‌خاطر کارکردن، دیرتر به مدرسه فرستاده می‌شود و قبل و بعد از مدرسه به انبه‌فروشی و ساندویچ‌فروشی می‌پردازد.

طنز جلوه‌ای از ادبیات انتقادی است که در صورت داشتن آرمان سیاسی و اجتماعی، می‌توان از آن در راه بیداری مردم سود جست و جامعه را به تحریک واداشت؛ بدین ترتیب، طنز واقعی ابزاری برای مبارزه با پلیدی‌ها، شناساندن دردها و مشخص‌کردن هدف‌هاست و از این‌رو، می‌تواند در تغییر وضع موجود مؤثر باشد (نصر اصفهانی و فهیمی، ۱۳۹۰: ۷۸). همان‌طورکه شمعون به انتقاد از شرایط جامعه می‌پردازد، با بیانی طنزآلود و تلخ از فقر حاکم بر آن یاد می‌کند:

● كنت في غرفة السينما أتناول صحنا من الرز والشوربة العدس الأصفر بلالحم؛ لأنّنا مثل المسيح لم يحب أكل اللحم (همان: ۲۲۱).

ترجمه: در اتاقک سینما بودم و یک بشقاب برنج و سوپ عدس زرد بدون گوشت می‌خوردم؛ چون ما هم مثل حضرت مسیح دوست نداشتیم گوشت بخوریم.

در اینجا راوی هنگامی که می‌گوید ما مثل مسیح گوشت را دوست نداریم، به طعن و طنز به فقرخانواده‌اش اشاره می‌کند و اینکه طعم گوشت را اصلاً نچشیده‌اند و برای توجیه ذهن خود، دوست‌نداشتن گوشت را بهانه می‌کند و همین شوربای عدس بی‌رنگ و لعاب را نعمتی می‌داند که آنها را از گرسنگی نجات می‌دهد.

شمعون تنها به فقر و مشکلات اقتصادی جامعهٔ عراق بسنده نمی‌کند، بلکه دنیای بعد از مهاجرت را نیز به تصویر می‌کشد. شرایط مالی و اقتصادی سخت او نمونه‌ای از زندگی بسیاری از مهاجران آواره در خیابان‌های سرزمین دیگر است؛ اما نویسنده در بیان سیرهٔ خود، نگاهی به دیگر

آوارگان مهاجر می‌اندازد و شرح حالی از روزگار آنان می‌نویسد. در این میان، می‌توان به شخصیت‌هایی چون «زیاد»، مهاجر سوری اشاره کرد که نمایندهٔ مهاجرانی شکست‌خورده و بی‌پول است که سعی در سوء استفادهٔ مالی از دیگران دارند؛ چنان‌که زیاد وقتی می‌بیند صموئل بی‌سرپناه است و از طرفی در حال نوشتن سناریویی است، از صموئل می‌خواهد که با او زندگی کند؛ اما در واقع در پی آن است که ببیند این سناریو چقدر ارزش دارد:

● هل تعتقد أن قصة حياة والدک يمكنها أن تجلب لک المال؟ (شمعون، ۲۰۰۵: ۵۷)

ترجمه: آیا معتقدی داستان زندگی پدرت، باعث خواهد شد به پول و ثروت دست یابی؟

و این پرسش‌های زیاد از صموئل ادامه دارد. ضمن آنکه در مدت زندگی صموئل با وی، مدام به بهانه‌های مختلف از او پول قرض می‌گیرد تا اینکه یک روز وقتی صموئل به خانه می‌آید، با این صحنه روبه‌رو می‌شود:

● رأيت طابعتي وحقيبتي مرمين عند مدخل البناية. تفقدت محتويات الحقيبية فلم أجد محفظة أوراقي التي تحتوي على السيناريو... (همان: ۶۰).

ترجمه: دستگاه تایپ و چمدانم را دیدم که در ورودی ساختمان افتاده بود. محتویات کیف را چک کردم و کیفی که برگه‌های سناریو در آن قرار داشت، نبود ... .

یا زنان مهاجری که برای داشتن سرپناه و اندکی پول به روسپیانی بدل می‌شوند که در خیابان‌ها در تلاش‌اند تا انتخاب شوند؛ در این میان، می‌توان به داستان «نادیه»، روسپی‌ای اشاره کرد که ادعای مسلمانی داشت و می‌گفت مؤمن و پایبند به تعالیم اسلامی است و در ماه رمضان با مشتریان مسیحی همراه نمی‌شود:

الفلوس، الفلوس، اللعنة على الفلوس، أنني أترک أطفالي لوحدهم وأقف في هذا البرد، وكل هذا من أجل الفلوس ... . إنني مؤمنة ومتمسكة بتعاليم الاسلام، وقد توقفت عن ممارسة الجنس مع الزبائن النصاري خلال شهر رمضان ... (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

ترجمه: پول، پول، لعنت به پول، کودکانم را تنها گذاشته‌ام در این سرما ایستاده‌ام به‌خاطر پول ... . من مؤمن و پایبند به آموزه‌های اسلام هستم و در ماه رمضان با مشتریان مسیحی رابطهٔ جنسی برقرار نمی‌کنم.

در اینجا تعارضی بین اعتقادات دینی و اجبار به انجام کاری که در تضاد با مبانی دینی اوست و نیاز پول و فقری که او را به روسپی‌گری کشانده است، دیده می شود. این خود نمایانگر فقری است که در تضادها و تعارض‌های ریشه ذهنی دارد و بیانگر انسان‌هایی است که دنیای پاکدامنی را دوست دارند، اما فقر آنها را گرفتار فحشا می‌کند و این سرنوشت طبقه‌ای از مهاجران بی‌سرپناهی است که به امید واهی دست به دامان پناهندگی سیاسی می‌شوند، لیکن با دنیایی متفاوت از رؤیاهاشان روبه‌رو می‌شوند؛ همان‌طور که «رئالیسم انتقادی در پی آشکارکردن کلیهٔ تضادها، کشمکش‌ها و ابهام‌های بشر در لحظه‌ای خاص از زمان است» (زرافا، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

نگاه انتقادی به مشکلات اقتصادی از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی است. هدف رئالیسم، تشخیص تأثیر محیط و اجتماع بر واقعیات زندگی و بیان عوامل آنهاست (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲۹۵/۱-۲۹۶) که در این رمان در قالب یکی از دلایل مهاجرت نمود می‌یابد. در عین حال که نویسنده با ترسیم شرایط مهاجران، به‌ویژه پناهندگان، سعی دارد آگاهی افراد جامعهٔ خود را افزایش دهد.

۴-۲. بحران هویت و مهاجرت

بحران هویت یکی دیگر از چالش‌های مهمی است که فرد مهاجر علاوه بر مشکلات متعدد اقتصادی، سیاسی و غم غربت، همواره با آن روبه‌روست؛ هویتی که از یک سو می‌کوشد خود را با هنجارها و انتظارات محیط جدید سازگار کند و از سوی دیگر، وطن در جان او ریشه دارد و می‌کوشد به ریشه‌های خود وفادار بماند. «هویت مهاجر به‌مثابهٔ خرده‌فرهنگی است که در فضای خاص مهاجرت در حاشیهٔ دو فرهنگ اصلی حاکم یا بر روی خط مرزی دو فرهنگ یا به تعبیری، فضای سوم شکل می‌گیرد و آن را هویت سرگردان یا آواره می‌نامند» (فلاح و برامکی،۱۳۹۴: ۱۷۹). بحران هویت جزء مهم‌ترین مسائلی است که تقریباً در همهٔ آثار ادبیات مهاجرت دیده می‌شود. بهترین نمونه از بحران هویت در رمان عراقيّ في باريس، اسامی مختلفی است که راوی داستان را با آن می‌نامند؛ اسم‌هایی که در مکان‌ها و زمان‌های مختلف تغییر می‌یابد؛ مانند جوئی، شموئیل، صموئیل، سام، سامی، آشوری، عراقی، صعلوک و آواره. گویا نویسنده می‌خواهد بگوید هویت، برساخته‌ای اجتماعی است و هویت هر فرد مجموعه عناصری از شخصیت اوست و به او این امکان را می‌دهد که موضع خود را نسبت به جهان و دیگران مشخص کند.

بحران هویتی که راوی داستان با آن روبه‌روست، در همان صفحات آغازین رمان نمود می‌یابد؛ هنگامی که در پی گرفتن ویزا و پناهندگی از کشورهای مختلف است، صموئیل بعد از درخواست از سفارت فرانسه، در برههٔ این انتظار، احساس می‌کند که گم شده است و لذا در ورطه‌ای از سرگردانی به شراب پناه می‌برد:

> ● وحين طلبت فيزا من السفارة البريطانية جاءني الرفض وحين قدمت طلب فيزا لباريس، أبلغوني في السفارة أن الأمر يحتاج إلى موافقة وزارة الداخلية، قدمت طلبي ورحت انتظر.وشيئا فشيئا بدات أشعر بالضيع.....ولم أعد أستطيع النوم، فأخذت أشرب الكثير من الكحول ولم أتردد حتى في الشرب «البوخا» (ويسميها البعض بفودكا اليهود) في الصباحات (شمعون، ۲۰۰۵: ۳۳).
>
> ترجمه: هنگامی که از سفارت انگلیس درخواست ویزا کردم، درخواستم رد شد و زمانی که از پاریس درخواست ویزا کردم، در سفارت به من گفتند که این موضوع نیاز به تأیید وزارت کشور دارد، درخواست خود را دادم و منتظر ماندم. کم‌کم احساس گمشدگی می‌کردم، دیگر نمی‌توانستم بخوابم، شروع به نوشیدن شراب کردم و حتی صبح‌ها برای نوشیدن «بوخا» (برخی به آن ودکای یهودی می‌گویند) دست برنمی‌داشتم.

مهاجر گاهی رودرروی هویت ملی خود می‌ایستد تا این‌گونه به تقابل با گذشتهٔ خود بپردازد و این را تنها راه رهایی از آن گذشته می‌داند؛ از همین‌رو، راوی داستان گاهی آواره و بدون سرپناه در خیابان‌ها به تلقین آرامش در درون خود می‌پردازد:

● في وسط أحد الشوارع أشعلت سيجارة،لم أفكر ولو لحظة واحدة كنت بلا مأوى، بالعكس لقد شعرت بسلام داخلي كأنّي كنت أتخلص من أدران الماضي، هل أحتج على الماضي الكئيب؟ تسألت مع نفسي ثم قلت: إنّي فقط أريد أن ابتعد عنه، أريد أن أتيه (همان: ۶۳).

ترجمه: وسط یکی از خیابان‌ها سیگاری روشن کردم، حتی یک لحظه هم فکر نمی‌کردم بی‌خانمان هستم، برعکس آرامشی درونی داشتم؛ انگار داشتم از هرآنچه در گذشته بود خلاص می‌شدم، آیا بر آن گذشتهٔ تلخ اعتراض کنم؟ از خودم پرسیدم و بعد گفتم: فقط می‌خواهم از آن دور شوم، می‌خواهم گم شوم.

احساس بیگانگی از خود در این سطر دیده می‌شود. «بیگانگی» در اصطلاح علوم اجتماعی به معنای گسستگی یا جدایی فرد از شخصیت و از جنبه‌های مهم جهان تجربه است. بیگانگی دارای حالت‌های متفاوتی است؛ از جمله جدایی انسان از جهان عینی، نظیر محیط کار یا جدایی خود از خود که همان از خودبیگانگی است (گولد وکولب، ۱۳۷۶: ۱۷۰). بدین ترتیب، از خودبیگانگی می‌تواند نشان‌دهندهٔ بحران هویت باشد که در این حالت انسان با خود سرستیز دارد و در واقع، حقیقت خود را گم می‌کند و این واقعیتی است که بسیاری از مهاجران با آن روبه‌رو می‌شوند؛ همان‌طور که نویسنده درگیری ذهنی‌اش را با هویت عربی خود در همان عنوان عراقيّ في باريس رمان خود نشان می‌دهد.

از ویژگی‌های رئالیسم این است که «هریک از اشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی‌اش و تصویر گروهی از افراد بشری باشد» (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۲۸۴/۱). نویسنده با مرور گذشتهٔ خود، در هویت آشوری و عراقی خویش تردید وارد می‌کند و به ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه که قومیت‌ها را از یکدیگر تفکیک می‌کنند و یکی را بر دیگری برتری می‌دهند، می‌تازد. زمانی که حزب بعث آنان را از خانه و کاشانه‌شان، حبانیه، آواره کردند، در گفتگویی بین صموئیل و گریاگوس (دوست سامی در دوران زندگی او در حبانیه که خانواده‌اش در کشتار سمیل به قتل رسیدند)، از او می‌پرسد:

ماذا يعني مخلفات انكليزية؟ أ لسنا عراقيين؟/ قرياقوس: طبعا، نحن أصل هذه البلاد، نحن تماما مثل الهنود الحمر في أميركا (شمعون، ۲۰۰۵ :۲۹۴).

ترجمه: بازمانده‌های انگلیسی یعنی چه؟ ما عراقی نیستیم؟/ گریاگوس: البته ما اصل و خاستگاه این کشور هستیم؛ درست مثل سرخپوستان آمریکا.

و با طرح این سؤال به سیاست‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعهٔ خود می‌تازد و نگاه اقلیت آشوری را منعکس می‌کند که در جامعهٔ عراق نادیده گرفته شده‌اند. نویسنده با طرح مسائل خود و

دیگری، چه در فضای مهاجرت و چه در موطن خود، به انتقاد از فضایی می‌پردازد که فرد را از حقوق قانونی و انسانی خود محروم می‌کند. راوی با نام اقلیت در زادگاه خود، شهروند درجه دو به حساب می‌آمده است و حال با عنوان مهاجر، هنوز عنوان شهروند درجه دو را یدک می‌کشد.

۴-۳. آوارگی

واژه‌هایی همچون «مهاجرت»، «تبعید» و «کوچ» همواره با مفهوم سرگردانی، آوارگی، فقر و محرومیت و ... عجین و همراه است؛ بنابراین، تعجبی نخواهد داشت رمانی که براساس مهاجرت نگاشته شده، پی‌رنگ اصلی روایت بر نحوهٔ برخورد مهاجر با این آوارگی باشد. در برخورد با این آوارگی می‌توان به گفتگویی بین صموئل و دینو، دوست ایتالیایی‌اش، اشاره کرد که دربارهٔ آوارگی او در خیابان‌ها می‌پرسد و اینکه چگونه با این درد کنار می‌آید؟ سامی می‌گوید:

> ● أوجلها، نعم أحاول أن أؤجل آلامي إلى وقت آخر... على المشرد أن يكون ذكيا مثل شهرزاد ألف ليله وليلة أن يروي أحلامه وأوهامه ليغوي أسلفت الشوارع (همان: ۱۲۲).
>
> ترجمه: آن را به تعویق می‌اندازم، آری سعی می‌کنم دردم را به زمان دیگری موکول کنم ... . يك آوارهٔ بی‌خانمان باید به اندازهٔ شهرزاد هزارویک شب زیرك باشد که آرزوها و تصورات خود را بازگوید تا حتی کف خیابان‌ها را بفریبد.

اصلاً راوی در این رمان، مظهر مهاجرانی است که آوارگی و سرگردانی سهم اصلی آنان از مهاجرت است. زندگی صموئیل بیش از هر چیزی با آوارگی در خیابان‌های پاریس می‌گذرد. صموئیل از رهگذر آوارگی‌اش در خیابان‌ها و پناهگاه‌ها با آدم‌ها و شخصیت‌های دیگر داستانش روبه‌رو می‌شود؛ شخصیت‌هایی که هرکدام در هویتی سرگردان، جهنم آوارگی را به تصویر می‌کشند؛ مانند «مایا»، پناهجویی که چشمان زیبای دخترش را پنجره‌هایی بدون خانه توصیف می‌کند (← همان: ۴۳). اما این رمان بیش از هر چیز، روایت آوارگی خود صموئل شمعون است. او با پذیرش این واقعه از زندگی یک مهاجر، آن را مرحله‌ای می‌داند برای فرار از گذشتهٔ دردناک خود و ساختن زندگی جدید؛ بنابراین، بدون اینکه به سرزنش کسی یا جریانی و یا ... که باعث مهاجرت او شده باشد، بپردازد، سعی می‌کند این حس تنهایی و آوارگی را در درون خود بپذیرد (← همان: ۶۵).

با وجود این، مسافر آوارهٔ ما هنگامی که مدتی در منزل جسیکا اقامت می‌گزیند، این سرپناه را سعادتی بی‌حدوحصر می‌شناسد:

> ● كنت كانّني في الجنة (همان: ۱۳۸). ترجمه: گویا در بهشت بودم.

بعد از بازگشت جسیکا از سفر، صموئیل دوباره مجبور بود به پناهگاه مهاجران آواره بازگردد. او این حس تنهایی، سرگردانی، گمشدگی و خستگی‌اش را در آغاز فصلی از رمانش که «تولوز» نام دارد، با سرایش شعری در وصف آوارگی‌اش بیان‌می‌کند:

● فوق جسر كونكورد/ وجد الآشوري الحزين/ ذات الليلة/ لغته الضايعة/ فوق جسر الكونكورد/ لم‌يكن وحده/كان يحمل جوعة/ ثيابه القديمه/ وذقنه/ شحوب وجهه/ وحذاءه المتعب/ مثل جيبه ... (همان: ۱۵۳).

ترجمه: بر فراز پل کنکورد/ آشوری غمگینی است/ آن شب/ زبان گمشده است/ روی پل کنکورد/ تنها نبود/ گرسنگی‌اش را به دوش می‌کشید/ لباس کهنه‌اش/ و چانه‌اش/ صورت رنگ پریده‌اش/ و کفش‌های خسته‌اش/ مثل جیبش ... .

راوی در این شعر احساس تمام مهاجران آواره، تنها، سرگردان، خسته و گمشده را در دیار غربت به تصویر می‌کشد. سامی در فصلی از داستان زندگی‌اش، مدتی با زنی که از نظر سنی خیلی بزرگ‌تر از خودش است، به نام «میشلین» آشنا می‌شود و در منزل او زندگی می‌کند؛ اما اخلاق و رفتار او را توهین‌آمیز می‌داند و حتی مدتی او را ترک می‌کند و آوارهٔ خیابان‌ها می‌شود، ولی دوباره برای فرار از جهنم خیابان‌ها به خانهٔ او بازمی‌گردد:

● وافقت على الرجوع إلى ميشلين هربا من جحيم الشارع (همان: ۱۷۱).

ترجمه: قبول کردم برای فرار از جهنم خیابان‌ها به نزد میشلن برگردم.

حس آوارگی صموئیل تنها به دوران مهاجرت او بازنمی‌گردد، او این سرگردانی و آوارگی را در کشور خود در کودکی تجربه کرده است؛ آن‌گاه که بنا به سیاست‌های کشور و حزب بعث، آشوریان را بازمانده‌های استعمار انگلیس خواندند و به‌اجبار از شهر و دیارشان، حبانیه کوچاندند. صموئیل برای نخستین‌بار، زمانی که خانواده‌اش سرگردان بودند و نمی‌دانستند با باروبنهٔ اندکشان به کدام سو بروند، در عمق وجود خود، معنای آوارگی را فهمید:

● فيما العسكريون يأمروننا بخلاء بيتنا الصغير فورا. وبعد ساعات شاهدنا البولدوزرات تهدم بيتنا أمام أعيننا... في ذلک الغروب، جلسنا عند المفترق الطريق العام القريب من سلسلة الجبال المشرفة على الحبانية... ولما لم نكن نعرف الى أين نذهب (همان: ۲۹۴-۲۹۵).

ترجمه: در حالی که ارتشی‌ها به ما دستور می‌دادند که فوراً خانهٔ کوچکمان را تخلیه کنیم، ساعاتی بعد دیدیم که بولدوزرها در مقابل چشمانمان خانهٔ ما را خراب کردند ... . در آن غروب آفتاب در چهارراه جادهٔ اصلی نزدیک به رشته‌کوه مشرف به حبانیه نشستیم ... و نمی‌دانستیم به کجا برویم.

در اینجا نویسنده با گذر از تاریخ زندگی خود و مرور دوران کودکی به بسط این گمشدگی و آوارگی در سرزمین خویش می‌پردازد. آشوریانی که خود را ریشه‌های سرزمین عراق می‌دانند، سیاست‌ها و ایدئولوژهای حاکم بر جامعه، آنها را بازمانده‌های استعمار می‌شناسد و طردشان می‌کند. در حقیقت راوی داستان می‌خواهد از نگاه ایدئولوژی‌گرایی که به جداسازی اقوام از یکدیگر می‌پردازد، انتقاد کند و با آشکارساختن این واقعیت سعی در بیداری جامعه دارد. بدین ترتیب، نویسنده در قالب شخصیتی تیپیک به‌عنوان نمادی از یک طبقه یا گروه اجتماعی، از یک طرف نگاه مهاجران را در سرزمین میزبان در رمانش منعکس می‌کند و از سویی دیگر، نگاه آشوریان گمگشته را در سرزمین خود به تصویر می‌کشد.

نویسنده در تمامی ارتباط‌ها و گفتگوهای خود با شخصیت‌های رمان، تلاش کرده است که ساختارهای اجتماعی و فکری جامعهٔ مهاجران را به تصویر بکشد و با بسط مفهوم مهاجرت، گم‌گشتگی اقلیت‌ها را نیز در سرزمین خود بیان کند. در اینجا شمعون با بازتاب مشکلات اقتصادی جامعهٔ عراق و چالش‌های اقتصادی یک مهاجر در سرزمین دیگری، سعی دارد بحران هویتی‌ای که مهاجر با آن روبه‌روست (بحرانی که با آوارگی درآمیخته است) و در نهایت، تأثیر تفکر قوم‌گرایی را در اوضاع و احوال یک جامعهٔ اقلیت به نمایش بگذارد و با این کار، در بیداری و افزایش آگاهی‌های جامعهٔ خود نقش‌آفرینی کند.

۵. بازتاب استعمار در رمان *عراقيّ في باريس*

استعمار از جمله نمودهای بارز امپریالیسم است؛ قدرتی که از مرزهای ملی و قومی خود تجاوز کرده، بر سرزمین‌ها، ملت‌ها و اقوام دیگر برتری می‌یابد و اراده‌اش را بر آنها تحمیل می‌کند؛ اما در این رابطه «ماهیت واکنش استعمارگران یکسان نیست؛ درست همان‌گونه که فرآیند استعمارگری در هر منطقه شکل منحصربه‌فردی دارد» (گرین و لبیهان به نقل از صالح‌بیک و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۱).

عراقيّ في باريس رمانی است که در آن، نگاه مهاجری دیده می‌شود که با مرور گذشتهٔ خود، رد پای استعمار را در بسیاری از اتفاقات زندگی خویش می‌بیند. هنگام مطالعهٔ این رمان چنین به نظر می‌رسد که نویسنده برهه‌ای از تاریخ سرزمین‌های عربی را به تصویر می‌کشد و دورانی از استعمار انگلیس را بر سرزمین عراق نشان می‌دهد؛ زمانی که نیروهای مزدور آشوری با وعده‌های توخالی به خدمت انگلیس درآمدند، تا کشتار سمیل[1] و به خاک و خون کشیدن آشوریان عراق، که حاصل جنگی طایفه‌ای به بازی‌گردانی انگلیس در عراق بود. بن‌مایه‌های استعمار در این رمان از یک‌سو در قالب انتقاد از جامعه‌ای که فرهنگ طایفه‌ای بر آن غالب است و به نفوذ استعمار منجر شده، نمود یافته است؛ و از دیگر سو، به شکل انتقاد از سکوت جهانی در پی حوادث تاریخی که رد پای استعمارگران در آنجا دیده می‌شود، نشان داده شده است.

۵-۱. انتقاد از فرهنگ قوم‌گرایی

یکی از مهم‌ترین مباحث در بررسی ریشه‌های استعمار و پسااستعمار، نقد فرهنگ خودی است؛ بدین معنی که اندیشمندان این حوزه تنها به نقد فرهنگ غربی اکتفا نکرده، بلکه فرهنگ خود را نیز مورد انتقاد و آسیب‌شناسی قرار می‌دهند (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۴۷). در این رمان نمود بارزِ سال‌های پسااستعمار در شخصیت‌هایی چون «فرّان کرولال»، پدر راوی، که شیفتهٔ دوران قیمومیت بریتانیاست، به تصویر کشیده شده است؛ پدری که زندگی‌اش در علاقهٔ بسیارزیاد به جعبهٔ نقره‌ای خلاصه می‌شود؛ جعبه‌ای که ملکهٔ انگلیس در دوران خدمت او در ارتش بریتانیا، به وی هدیه داده است؛ لذا هنگامی که خانه‌شان در اثر حادثه‌ای دچار حریق می‌شود، پدر صموئل به تنها چیزی که فکر می‌کند، جعبهٔ نقره‌ای‌است که تصویر ملکهٔ انگلیس در آن قرار دارد:

● بينما أبي منشغلا (وصل اثناء وجودي في عمق النيران) بفتح الصرّة بتلهف دون أن يأبه لجمهرة الناس ورفع الغطاء القطني ثم الغطاء النايلوني ثم غطاء الدانتيلا فظهرت «العلبة الفضية» نفخ فيها، مسحها على صدره ... . رأى الناس صورة بالأسود والابيض للملكة الشابة اليزابت الثانية كانت ملصقة داخل العلبة (شمعون، ۲۰۰۵: ۲۴۹).

ترجمه: همین‌طور که پدرم، بدون توجه به انبوه جمعیت، سرگرم بازکردن بسته بود (اطراف مرا آتش فراگرفته بود)، او پوشش پارچه‌ای و سپس روکش نایلونی و بعد پوشش پرنقش و نگار را کنار زد و «جعبه نقره‌ای» را دید و بر روی آن فوت کرد و به سینه‌اش مالاند ... . و مردم تصویر سیاه و سفید ملکهٔ جوان، الیزابت دوم را دیدند که داخل جعبه چسبانده شده بود.

این عشق و علاقه، نمادی از وابستگی به استعمار است؛ به‌طوری که صموئیل شمعون درآغاز رمان، بارها عنوان می‌کند که می‌خواهد سناریویی دربارهٔ پدرش، با عنوان «الحنين إلى الزمن الانكليزي» (همان: ۱۳۸) بنویسد. نویسنده با بیان حال و اشتیاق پدرش به دوران قیمومیت انگلیس، در عین حال که به تفکر ارباب و رعیتی و استعمارگر و مستعمره اشاره دارد (طهماسبی و اعرجی، ۲۰۱۷: ۱۳۹)، می‌خواهد با تکرار این مسئله که قصد دارد سناریویی از پدر و دلتنگی‌اش برای دوران قیمومیت انگلستان بر عراق بنویسد، پرده از این واقعیت بردارد که آشوریانِ سرزمین عراق چنان نادیده گرفته شده‌اند که برای بودن و دیده‌شدن در سرزمین اجدادی خویش، حاضرند مزدورانی در خدمت استعمار و دنباله‌رو دیکته‌های آن باشند و حتی دلتنگ آن دوران می‌شوند.[۲]

چنین به نظر می‌رسد که اقلیت آشوری در آن زمان از دیگر اقلیت‌ها موقعیت بهتری داشتند؛ هرچند که انگلستان در ۱۹۳۲م بعد از توافق با دولت عراق، بنا به منافع خود، از حمایت این اقلیت دست کشید و به دنبال آن، فاجعهٔ تلخ قتل عام سمیل رخ داد؛ بنابراین، وضعیت اقلیت‌ها، به تغییرات سیاسی و ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه بستگی دارد و نویسنده به این نگاه بسته در سیاست انتقاد می‌کند؛ البته این، بدین‌جا ختم نمی‌شود. آنچه به‌صورت بارز در این رمان رخ می‌نماید، نگاه طایفه‌ای تلخ است که بر جامعهٔ عراق مستولی است. اشارهٔ راوی به کشتار سمیل که در آن روز تعداد زیادی از خانواده‌های آشوری با یاری ارتش عراق به دست نیروهای مسلح کُرد به خاک و خون کشیده شدند، بهترین نمونه از نگاه طایفه‌ای است. نمونه‌ای از انتقاد به این تفکر طایفه‌ای که در وحدت مردم رخنه ایجاد کرده و دست استعمار را باز نموده است، در گفتگوی بین سامی و گریگوس نمود می‌یابد و این را ناشی از عقب‌ماندگی مردم می‌داند:

● جويي: لماذا يريد الأكراد ذبحنا؟ إنّ معظم أصدقائي من الأكراد/ قرياقوس: الأكراد، مساكين يدعون أن شمال العراق بلادخاصة بهم ... يسمونها كردستان ... لايريدون أن يقيم فيها من الأقوام الأخرى/ جويي: ماذا يعني أقوام؟/ قرياقوس: يعني بشر... أي جماعات بشرية يقيمون في العراق. اسمع جويي! إنّني أخبرتک بالمجازر التي ارتكبها الأكراد بحق الآشوريين .... أستطيع أن أقول ألآن لو الآشورين كانوا الأقويا لقاموا بذبح الأكراد مثلما فعل العرب بالأكراد لأنّنا في النهاية ضحايا التخلف/جويي شنو يعني التخلف؟/ قرياقوس: عندما يفكّر الأنسان مثل الخروف (شمعون،۲۰۰۵: ۲۵۸-۲۵۹).

ترجمه: جویی: چرا کردها می‌خواهند ما را سلاخی کنند؟ اکثر دوستان من کرد هستند/ گریاگوس: کردها، مردمان فقیری هستند که ادعا می‌کنند که شمال عراق کشور خودشان است ... آنها به آن کردستان می‌گویند ... آنها نمی‌خواهند اقوام دیگر در آنجا ساکن شوند... / جویی: اقوام یعنی چه؟/ گریاگوس: یعنی بشر... یا همان گروه‌های انسانی که در عراق ساکن هستند. گوش کن جویی! من در مورد قتل‌عام کُردها علیه آشوری‌ها گفتم ... می‌توانم بگویم اگر آشوری‌ها هم قوی‌تر از آنها بودند، کردها را قتل عام می‌کردند؛ همان‌طور که اعراب این کار را با کُردها انجام دادند؛ چون در نهایت ما قربانیان عقب‌ماندگی هستیم./ جویی: عقب‌ماندگی یعنی چه؟/ گریاگوس: وقتی انسانی مثل گوسفند فکر کند.

استعمارگران تفکر قوم‌گرایی را چنان در کنه وجود مردمان این سرزمین جای داده‌اند که حتی مهاجرت اجباری خانواده‌اش و مردم از حبانیه که حزب بعث باعث آن شد، به بهانهٔ این بود که این کار برای مبارزه با امپریالیسم است و اینان بازمانده‌های استعمار انگلیس‌اند و صموئیل با این سؤال که مگر ما اصل این سرزمین نیستیم؟ (← همان :۲۹۴)، به انتقاد از این دیدگاه می‌پردازد و در واقع با بیان آن، قصد بیداری جامعه را دارد و فراخوانی به اندیشه‌ای آزاد و بدون نگاهی بسته بر مبنای قوم‌گرایی است.

این تفکر قوم‌گرایی در فکر و جان مردم سرزمین‌های عربی چنان نفوذ کرده است که گویا زدودن آن کاری بس دشوار است. نویسندهٔ رمان بهترین نمود این تفکر را در شخصیت اصلی آن نشان می‌دهد. صموئیل به‌رغم اینکه به انتقاد از این تفکر می‌پردازد، گاهی با این دیدگاه همسو می‌شود؛ زمانی که صموئیل بارها در گفتگو با دوستانش، تأکید می‌کند که یک عراقی است و عرب نیست:

● أنا عراقيّ لست عربياً... ماذا يعني أنا عراقيّ ولست عربياً؟ سامي: إنّ العراق يتكوّن من القوميات العرقية المتعددة مثل العرب، والتركمان والآشوريين والأرمن والأكراد والصائبة واليهود ...كما ترى أنّ العراق مثل طبق البابيلا الإسبانية (همان: ۱۳۹).

ترجمه: من عراقی هستم، نه عرب ... عراقی هستم و عرب نیستم، یعنی چه؟ سامی: عراق از ملیت‌های قومی متعددی مانند عرب، ترکمن، آشوری، ارمنی، کُرد، صابئین و یهودی تشکیل شده است ... . همان‌طور که می‌بینی، عراق مانند بشقاب غذای پائلای اسپانیایی است.

گلدمن معتقد است که نویسنده نمایندهٔ همان طبقه اجتماعی است که از آن برخاسته یا به هر دلیلی به آن گرایش دارد و اینکه خالق واقعی اثر را همان گروه و طبقهٔ اجتماعی می‌داند؛ البته نقش فرد را کاملاً نادیده نمی‌گیرد، بلکه فرد به‌واسطهٔ تولید یا وضعیت اجتماعی‌اش جزئی از آن طبقه یا گروه اجتماعی شمرده می‌شود (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۹)؛ همان‌گونه که یکی از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی وجههٔ تیپیک قهرمان داستان است که ضمن برخورداری از ویژگی‌های فردی، بسیاری از خصوصیات طبقهٔ اجتماعی خود را بیان می‌کند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۸۵). در این رمان نیز می‌بینیم که صموئیل هرچند به انتقاد از تفکر قوم‌گرایی می‌پردازد و این تفکر را نشان عقب‌ماندگی جامعهٔ خود می‌داند، اما نفوذ این تفکر در ذهن و جان نویسنده، نشان‌دهندهٔ ساختارهای اجتماعی حاکم بر

روان اوست؛ ساختارهایی که با آن بزرگ و در درونش نهادینه شده است. در واقع نویسنده به‌عنوان فردی از اقلیت آشوری، جهان‌بینی خاص طبقهٔ خود را القاء می‌کند. چندگانگی که شمعون در توصیف خصوصیات راوی ارائه می‌دهد، در واقع اشاره به انسان‌های نمونه‌واری است که ویژگی‌هایشان بیان رئالیستی گرایش‌های عام و تضادهای یک دورهٔ معین است؛ همان‌گونه که راوی گاه اندیشه‌های مبتنی بر قوم‌گرایی را رد می‌کند و گاه برای بیان هویت خود، با این چندگانگی درگیر است.

۵-۲. انتقاد از سکوت جامعهٔ جهانی در مقابل استعمارگران

تاریخ‌گراییِ خودانگیختهٔ تفکر خلاقِ رئالیست‌های انتقادی به ایشان امکان داد تا در ورای سرنوشت‌های شخصی آدمیان، روندهای اجتماعی بنیادی و عام را ببینند و منعکس کنند. یافتن فرمولی نو از مسئلهٔ روابط میان فرد و جامعه باعث شد توجهشان برجنبه‌های مسؤلیت اجتماعی انسان نسبت به آنچه در جهان رخ داده است، معطوف شود (ساچکوف،۱۳۶۲: ۳۰۳). بدین‌ترتیب، اگر به دوران مهاجرت راوی بازگردیم، اشاراتی به برخی قضایای تاریخی می‌کند که در همهٔ آنها دست دول استعمارگر دیده می‌شود، گاهی با اشاره به واقعهٔ تاریخی چون کشتار فاکهانی[۳] در ۱۷ جولای ۱۹۸۱م، تجاوز اسرائیل را به سرزمین‌های لبنان به نقد می‌کشد (← شمعون، ۲۰۰۵ :۲۹)؛ کشتاری که جامعهٔ جهانی در مقابل آن سکوت کرد؛ زیرا پشت این تجاوز و کشتار دست استعمارگران بزرگی چون انگلیس و امریکا پنهان بود. صموئیل در این زمان در دفتر مجله‌ای حامی فلسطینیان مشغول به کار است که در گفتگویی، سردبیر مجله از او چنین می‌پرسد:

- كيف نفكر بالسفر إلى هذا البلد الأمپرياليستي البشع؟ (همان).

ترجمه: چگونه در مورد سفر به این کشور چندش‌آور امپریالیستی فکر می‌کنی؟

که به نظر می‌رسد صموئیل با این عبارت خواسته است گفتمان امپریالیستی مدعی دموکراسی و حقوق بشر یا نویددهندهٔ صلح و برابری را به تمسخر بگیرد. گرچه راوی زیاد به مباحث سیاسی علاقه‌ای ندارد و فقط برای رسیدن به رؤیای سینمایی‌اش می‌خواهد به آمریکا برود، ولی بخش‌ها و سطرهایی از رمان فقط به کشتارها و تجاوزگری‌ها و ... اشاره می‌کند که نشان‌دهندهٔ رنجی تلخ در نهاد روای است:

- حيث عثرنا على مئات القتلي من الأطفال والنساء والرجال.كان فرانسوا اولهم وقد نقل جثمانه ... في فرنسا، أجلت سفري لبعض الوقت حتى ننسى مجزرة الفاكهاني (همان: ۳۰).

ترجمه: جایی با صدها کودک و زن و مرد کشته‌شده مواجه شدیم، که فرانسوا نخستین آنها بود. پیکرش را به فرانسه بردند، سفرم را مدتی به تعویق انداختم تا قتل عام منطقهٔ فاکهانی را فراموش کنیم.

با توجه به اینکه رفتار هر انسانی کوششی است برای دادن پاسخی معنادار به وضعیتی خاص، به همین خاطر گرایش به آن دارد که میان فاعل عمل و موضوع عملی که به آن مربوط می شود، یعنی جهان پیرامون آدمی، تعادلی برقرار کند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۶۰). نویسنده با بیان حوادثی که

واقعی هستند، همچون سندی تاریخی، برهه‌ای از جامعه، رنج‌ها و دردهای انسان‌های بلاکشیده را که طعمهٔ زیاده‌خواهی‌های دول استعمارگر شده‌اند، به تصویر می‌کشد. نویسنده توانسته است با بازتابی از واقعیت‌ها، با ماهیتی تاریخی، جهان‌بینی مستتر در این اثر را منعکس کند و در حقیقت این نمود بارز امپریالیسم را محکوم می‌کند.

نویسنده به سوگیری‌های سیاسی روزنامه‌ها در غرب و اهداف استعماری دول اروپایی اشاره می‌کند و اینکه روشنفکران چگونه به خدمت حکومت‌های تحت سیطرهٔ استعمار درآمده‌اند. در گفتگوی بین راوی و مصطفی حداد (شاعر و دوست راوی در پاریس) صموئل از او می‌پرسد چرا برای اقامت در پاریس تلاش نمی‌کند، و مصطفی در پاسخ می‌گوید:

> ● المثقف العربي لا يستطيع أن يعيش في باريس إلاّ في حالتين أن يقدم على لجوء سياسي مثل حالک أو يعمل في إحدي مجلات العربية الصادرة من باريس أو لندن وهي مجلات تابعة للسورية والقذافي وصدام حسين وأنا كما قلت مجرد شاعر فقير و مستقل، لاأريد أن أقع في فخ الدعاية ولهذه الأنظمة الديكتاتورية (شمعون، ۲۰۰۵: ۵۱-۵۲)
>
> ترجمه: روشنفکر عرب تنها به دو شکل می تواند در پاریس زندگی کند: یکی مانند تو درخواست پناهندگی سیاسی می‌کند، یا در یکی از مجله‌های عربی چاپ پاریس یا لندن که وابسته به سوریه، قذافی و صدام‌حسین هستند، کار کند. من همان‌طور که گفتم تنها یک شاعر فقیر و مستقل هستم که در دام تبلیغ برای این رژیم های دیکتاتوری نمی‌افتم.

پاسخ مصطفی حداد بیانگر این واقعیت وضعیت روشنفکران عربی است، به‌ویژه آنها که به دور از وطن در تبعید و مهاجرت به سر می‌برند یا در انتظار پذیرش درخواست پناهندگی هستند و در شرایط اسف‌باری زندگی می‌کنند (مانند شرایط زندگی صموئل) یا آنکه جیره‌خوار اربابان استعمارگر خود هستند.

ظهور و بروز بسترهای واقعی در جامعه، یکی از ویژگی‌های رمان‌های اجتماعی است که ریشه در رابطهٔ متقابل ادبیات و جامعه دارد. نشان‌دادن برگی از واقعیت‌های اجتماعی به این خاطر است که پژوهشگر به معنای درونی آن پی‌ببرد؛ چنان‌که راوی در اینجا پرده از واقعیت زندگی روشنفکر مهاجر برمی‌دارد. روشنفکرانی که یا پناهنده سیاسی‌اند و در غربت و عزلت هستند یا بنا به گفتهٔ ادوارد سعید روشنفکران حرفه‌ای هستند که همسو با اسباب قدرت و در ازای دریافت پاداش، آن چیزی را می‌نویسند و می‌گویند که اربابانشان از آنان خواسته‌اند و هیچ‌گونه استقلال فکری ندارند (سعید، ۱۳۸۲: ۲۰-۲۱).

بهترین نمونه، اشاره به فراخ‌دهانی استعمار در فصل «لماذا لايحب العرب الأحذية» است؛ در این فصل نویسنده با بیان داستانی از هم‌اتاقی‌اش، کامیرون، که مدام برای هر چیزی به شکل‌های مختلف از او قرض می‌گیرد، سخن می‌گوید که به‌صورت نمادین این گرفتن اجباری وسایل را از یک عرب، می‌توان مظهر استعمار غرب تصور کرد. غرب با خوردن از جیب عرب روزگار می‌گذراند و آن وقت کامیرون با تمسخر می‌گوید:

● الأحذية من علامات التحضّر الاّ تعتقد ذلک؟ (شمعون، ۲۰۰۵: ۷۵).

ترجمه: کفش نشانهٔ تمدن است، این‌طور فکر نمی کنید؟

و در جایی دیگر می‌گوید: «لماذا لایحب العرب الأحذية» و به عقب‌ماندگی عرب‌ها اشاره می‌کند. راوی پاسخ سؤال را این‌گونه می‌دهد:

● لأنّ العرب يشترون البيرة والبصل والرز والطماطم ... وهم لايمتلكون عقدة نقص تجاه الأحذية (همان: ۷۶).

ترجمه: چون عرب‌ها آب‌جو و پیاز و برنج و گوجه فرنگی می‌خرند و در خصوص پوشیدن کفش عقدهٔ حقارت ندارند.

اما در نهایتِ فصل، وقتی راوی اجازه نمی‌دهد که کامیرون دیگر از جیب او ارتزاق کند، کامیرون او را متهم به دزدی می‌کند و صموئیل مجبور به ترک آن منزل می‌شود:

● بعد أيام سمعت السيدة بولين تشتكي من اختفاء موادها الغذائية من المطبخ ...كان الكاميروني الذي يتحدث الفرنسية بطلاقة يدافع عن نفسه ... نظرت اليها و أنا أحاول أن أقول شيئا ... [قالت السيدة] أنت لا تعرف الا الحديث عن افلام، لماذا لا تكتب سيناريو عن سرقة مطبخي، ها ... في الصباح يوم تالي تركت لي تحت الباب رسالة تطلب فيها اترك البيت في اقرب فرصة ... (همان: ۷۶-۷۷).

ترجمه: چند روز بعد شنیدم که خانم پولین از ناپدیدشدن مواد غذایی‌اش از آشپزخانه شکایت می‌کند ... کامرون که زبان فرانسه را خوب صحبت می‌کرد از خودش دفاع کرد ... . به او نگاه کردم و سعی کردم چیزی بگویم. ... [خانم پولین گفت] تو تنها از فیلم‌ها سخن می‌گویی، چرا فیلم‌نامه‌ای در مورد دزدی از آشپزخانهٔ من نمی‌نویسی؟ صبح روز بعد، او نامه‌ای را زیر در اتاقم گذاشته بود و از من خواست که خانه را در اسرع وقت ترك كنم ... .

نویسنده با بهرگیری از سبکی رئالیستی و انتقاد اجتماعی خود، تمثیلی از رفتار استعمار را به نمایش می‌گذارد و در نهایت نیز نشان می‌دهد که هرگاه استعمار از دول مستعمره منفعتی به دست نیاورد، به اتهام‌زنی و طردکردن متوسل می‌شود. به نظر اسپیواک «در فضای استعماری هیچ حقی برای صدای طبیعی و عادی فرودستان وجود ندارد» (حیدری و البرزی اوانکی، ۱۳۹۶: ۳۴۵).

نمونه‌ای از انتقاد به دول استعمارگر را در این رمان، می‌توان با ورق‌زدن برگی از تاریخی دید که نویسنده خشم خود را از استعمار و دخالت‌های آنها در سرزمین دیگری بیان می‌کند؛ وقتی که آواره در خیابان‌های پاریس قدم می‌زند و مردم فرانسه مشغول جشن و پایکوبی هستند؛زیرا چهارده ژوئن، روز آغاز انقلاب فرانسه است. صموئیل کنار یکی از خیابان‌ها، بانویی اندوهگین را می‌بیند و دلیل اندوه او را می‌پرسد و او می‌گوید در این روز خاص، سگ خود را گم کرده و در این لحظه سامی نیز می‌گوید:

● وأنا أضعت وطني في كاتوز جوئية، مدام أليس هذا محزناً؟ (شمعون،۲۰۰۵ :۱۶۱).

ترجمه: من وطنم را در چهارده ژوئن گم کردم؛ آیا این اندوهناک نیست، مادام؟

در این جملهٔ دردناک، به روز انقلاب فرانسه در ۱۹۵۸م اشاره می‌کند؛ روزی که فرانسویان وارد عراق شدند و نظام سلطنتی عراق را نابود کردند و عراق از آن زمان توسط نظامیان اداره می‌شد و استبداد و استعمار در این کشور بیداد می‌کرد.

یکی از ویژگی‌های رمان اجتماعی، فریاد اعتراضی است که آشکارا و پنهان در شخصیت‌های رمان وجود دارد؛ اعتراضی که در دل واژه‌ها و رفتارها نمود می‌یابد؛ همان‌گونه که در این کلام صموئل، پژواکی از اعتراض مردم عراق دیده می‌شود یا می‌توان آن را اعتراضی فردی از جامعهٔ آشوریان عراق دید که با تغییر حکومت، روزگار این مردمان نیز تغییر کرد. اشارهٔ نویسنده به تغییر نظام سلطنتی، در واقع اشاره به تغییر سیاست‌ها در برابر اقلیت‌های جامعه است و به انتقادی تلخ از فضایی می‌پردازد که سیاست‌هایی بسته بر آن حاکم است.

۶. نتیجه

عراقيّ في باريس زندگی‌نامه‌نوشتی با نگرش رئالیسم انتقادی است که ضمن بیان علت و شرایط مهاجرت، نمود حقیقی آن را در بسترهای تاریخی و اجتماعی می‌جوید و نگاهی به زندگی اقلیت‌ها در عراق دارد. پرتکرارترین مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی در این پژوهش به شرح ذیل است:

۱. با بررسی موضوع رمان و نگاهی به تصویر برخی از شخصیت‌ها، می‌بینیم که نویسنده بر پایهٔ سیره‌نامهٔ خود، با اثرپذیری از محیط اجتماعی و سیاسی عراق، به‌ویژه شرایط حاکم بر اقلیت آشوری، به‌خوبی توانسته است با درون‌مایه‌ای سیاسی و اجتماعی، به پدیدهٔ مهاجرت، دلایل آن و چالش‌های آسیب‌زای آن بپردازد. در این رمان، آسیب‌های نگاه سیاسیِ بسته و ایدئولوژی‌گرا به شکل چالش‌های اقتصادی بازتاب یافته است. چهرهٔ فقر در قالب رنگ مهاجرت به نمایش درآمده است که واکنشی منفی به تأثیر شرایط اقتصادی و اوضاع اجتماعی است. از طرفی، مشکلات اقتصادی ناشی از مهاجرت به شکل چالش‌هایی که هر مهاجر با آن روبه‌روست، در قالب فقر، بحران هویت و آوارگی ترسیم شده است.

۲. بحران هویت در این رمان، از دریچهٔ نگاه فردی مهاجر از یک اقلیت قومی به شکل گم‌گشتگی در سرزمین دیگری، تناقض و دوگانگی شخصیت مهاجر در افکار و احساسات خود، ایستادگی در مقابل هویت ملی و بیگانگی از خود ترسیم شده است و این‌گونه نویسنده به انتقاد از فضایی می‌پردازد که فرد را چه در فضای مهاجرت و چه در موطن خود از حقوق قانونی و انسانی‌اش محروم می‌کند.

۳. پی‌رنگ اصلی این رمان بر نحوهٔ برخورد مهاجر با آوارگی خود ریخته شده است که راوی، این آوارگی را در سرزمین دیگری با مرور گذشته به آوارگی در وطن خود پیوند می‌زند و به بسط گم‌گشتگی در سرزمین خود می‌پردازد و به سیاست‌هایی که تحت تأثیر استعمار به جداسازی اقوام دامن می‌زنند، انتقاد می‌کند.

۴. هدف رمان با اشاره به وقایع تاریخی، به‌ویژه سرنوشت آشوریان عراق و جنگ‌های طایفه‌ای، در واقع بازنمایی تاریخ است و بنابراین، قصد نویسنده تنها ذکر وقایع تاریخی نبوده است، بلکه با درون‌مایه‌ای سیاسی و اجتماعی به دنبال نشان‌دادن رنگ استعمار در این جنگ‌های طایفه‌ای است و همچنین با به تصویرکشیدن زندگی اقلیت آشوریان عراق، به انتقاد از سیاست‌هایی می‌پردازد که به جداسازی و تبعیض بین قومیت‌ها دامن می‌زنند و این‌گونه به نقد فرهنگ خودی می‌پردازد و آن را مورد انتقاد و آسیب‌شناسی قرار می‌دهد؛ اما در خود نویسنده، به‌عنوان نماینده‌ای از طبقه‌ای اجتماعی، یعنی اقلیت آشوری، تأثیر این تفکر قوم‌گرایی دیده می‌شود؛ چنان‌که در بیان هویت عربی خود، شاهد چندگانگی در شخصیت راوی رمان هستیم.

۵. نویسنده در جریان مهاجرت خود نیز، با بازنمایی وقایع تاریخی به نقد نگاه جامعهٔ جهانی می‌پردازد و به سوگیری‌های سیاسی روزنامه‌های غربی و اهداف استعماری آنان انتقاد می‌کند و با بازتابی از واقعیت‌ها، سعی در بیداری و افزایش آگاهی‌های جامعه دارد.

پی‌نوشت

۱.کشتار سمیل در ۷ اوت ۱۹۳۳م به وقوع پیوست. به دنبال استقلال عراق در ۱۹۳۰ و دست‌کشیدن انگلستان از آشوریان، دولت مرکزی عراق دست به کشتار آنان در روستای سمیل زد که در پی آن چندهزار تن از مردم بی‌دفاع این قوم، اعم از زن و کودک کشته شدند.

۲. در دوران قیمومیت بریتانیا بر عراق، آشوری‌ها به‌عنوان مزدور به خدمت دولت انگلیس درآمدند و نگهبانی مرزها بر عهدهٔ آنان بود و مطابق این وظیفهِ قوای آشوری تمام کردستان را در جهت منافع انگلستان به تصرف در آوردند («خیانت انگلیسی‌ها به آشوریان در قتل عام سمیل»، ۱۳۹۴/۱/۱۶).

۳. یکی از حمله‌هایی که رژیم غاصب صهیونیسم در ۱۷ ژولای ۱۹۸۱به جنوب لبنان منطقهٔ فاکهانی با هدف تصفیهٔ فیزیکی نیروهای مقاومت فلسطینی و ملت فلسطین ساکن در این منطقه انجام داد.

منابع

الأيوبي، یاسین (۱۹۸۴)، *مذاهب الأدب معالم و انعکاساته*، بیروت، دار العلم للملایین، الطبعة الثانیة.

بیتروف، س. (۲۰۱۲)، *الواقعیة النقدیة فی الأدب*، ترجمة د. شوکت یوسف، دمشق، الهئیة العامة السوریة للکتاب.

بمانی لیرگشاسی، امرالله و اسماعیل صادقی ده‌چشمه (۱۳۹۸) «تحلیل مهم‌ترین بن‌مایه‌های رئالیستی متأثر از محیط غرب در رمان کارت پستال از آثار مهم ادبیات مهاجرت»، مکتب‌های ادبی، سال سوم، ش ۵، صص ۳۸-۶۲.

پرهام، سیروس (۱۳۶۲)، رئالیسم وضد رئالیسم در ادبیات، تهران، آگاه، چاپ هفتم.

ترحیني، فایز (۱۹۸۸)، *الدراما ومذاهب الأدب*، بیروت: مؤسسة الجامعیة الدراسات والنشر والتوزیع.

حیدری، فاطمه و رضا البرزی اوانکی (۱۳۹۶)،«خوانش پسااستعماری همسایه‌ها، از احمد محمود، در پرتو نظرات اسپیواک»، پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان، ش ۷۶، صص۳۳۷-۳۵۲.

جانحي، موریس (۱۹۸۴)، «قراءة في الواقعیة النقدیة»، السنة الثالثة والعشرون، تشرین الاول، العدد ۲۷۲، صص ۱۴۴-۱۶۱.

خفاجي، محمدعبدالمنعم (١٩٩٥)، *مدارس النقد الأدبي الحديث*، مصر: الدار المصرية اللبنانية.
«خيانت انگليسي‌ها به آشوريان در قتل عام سميل» (١٣٩٤/١/١٦)، مركز تحقيقات، مطالعات و مقالات آشور: www.ashour.ir
حيدريان شهري، احمدرضا، زهرا حقايقي و بهار صديقي (١٣٩٩)، «دراسة الواقعية النقدية بين روايتي بروكلين هايتس لميرال الطحاوي و سرزمين نوچ لكيوان أرزاقي»، *اللغة العربية وآدابها*، السنة ١٦، العدد ٤، صص ٥٢٨-٥٥١.
رضوان، عبدالله (١٩٩٩)، *دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية الرائي*، عمان، داراليازوري العلمية.
زرافا، ميشل (١٣٨٦)، جامعه‌شناسی ادبيات داستانی، ترجمهٔ نسرين پروينی، تهران، سخن.
ساچکوف، بوريس (١٣٦٢)، تاريخ رئاليسم؛ پژوهشی در ادبيات رئاليستی از رنسانس تا امروز، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، تندر.
سعيد، ادوارد (١٣٨٢)، نقش روشنفکر، ترجمهٔ حميد عضدانلو، تهران، نی، چاپ دوم.
سلدن، رامان و پيتر ويدسون (١٣٧٧)، راهنمای نظريهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو، چاپ دوم.
سيدحسينی، رضا (١٣٨٧)، مکتب‌های ادبی، ج ١، تهران، نگاه،چاپ پانزدهم.
شاهميری، آزاده (١٣٨٩)، نظريه و نقد پسااستعماری، تهران، علم.
شمعون، صموئيل (٢٠٠٥)، *رواية عراقيّ في باريس*، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، مکتبة طليطلة.
شميسا، سيروس (١٣٩٠)، نقد ادبی، تهران، فردوس، چاپ پنجم،
صالح‌بيک، مجيد، زهرا سلطانی و زينب دهقانی (١٣٩٨)، «گفتمان پسا استعماری در دو رمان موسم الهجرة إلى الشمال از طيب صالح و سووشون از سيمين دانشور»، کاوش‌نامهٔ ادبيات تطبيقی (مطالعات تطبيقی فارسی-عربی)، سال نهم، ش ٣٣، صص ٥٩-٨٠.
صالحي، پيمان و الآخرون (١٣٩٥)، «دراسة مقارنة بين الروايات العربية و الفرنسية المعاصرة من وجهة النظر الواقعية النقدية»، *دراسات الأدب المعاصر*، السنة الثامنة، العدد ٣٢، صص ٩-٢٧.
طهماسبي، عدنان و فاطمه اعرجي (٢٠١٧)، «التعددية الثقافية في رواية *عراقي في باريس* لصموئل شمعون»، *الآداب*، العدد ١٢٣، صص ١٢٩-١٤٦.
فلاح، غلامعلی و سارا برامکی (١٣٩۴)، «بررسی و تحليل متون مهاجرت فارسی با رويکرد روايت شناسی پسااستعماری»، زبان و ادبيات فارسی، ش ٧٩، صص١٦٩-١٩١.
فضل، صلاح (١٩٩٢)، *منهج الواقعية فی الإبدا ع الأدبي*، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر.
«الكاتب العراقي صموئيل شمعون: عمل روائي واحد يمكن‌أن يخلد صاحبه» (٢٠١٩/٢/١٣)، العين الأخبارية، www.al-ain.com
کريمی‌مطهر، جان‌الله و ناهيد اکبرزاده (١٣٩٢)، «بازتاب رئاليسم روسيه در ادبيات فارسی معاصر، مطالعهٔ موردی، وکلای مرافعه اثر ميرزا فتحعلی آخوندزاده»، ادب فارسی، دورهٔ ٣، پياپی ١١، صص ٥٩-٧١.
گلدمن، لوسين (١٣٧١)، جامعه‌شناسی ادبيات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمهٔ محمدجعفر پوينده، تهران، هوش و ابتکار.
گولد، جوليس و ويليام کولب (١٣٧۶)، فرهنگ عمومی اجتماعی، ترجمهٔ مصطفی ازکيا و همکاران، تهران، مازيار.
نصّار، نواف (٢٠٠٧)، *المعجم الأدبي*، الأردن، دار ورد للنشر و التوزيع.
نصر اصفهانی، محمدرضا و رضا فهيمی (١٣٩٠)، «نگاهی به طنز اجتماعی در دو اثر آنتوان چخوف وصادق هدايت»، پژوهش‌های زبان و ادبيات تطبيقی، دورهٔ٢، ش ٣، پياپی ٧، صص ٨٥-١٠٧.

References

Abu Haif, Abd (2000), *The New Arab Criticism (In Fiction, Novel and Narration)*, Damascus,Union of Arab Writers. [In Arabic]

Al-Ayoubi, Yassin (1984). Doctrines of literature, features and reflections; The second edition, Beirut, Dar Al-Alam for Millions. . [In Arabic]

Bemani Lirgshassi, A. & S. Sadeghi Dehcheshmeh (2020) "Analysis of the most important realist principles influenced by the Western environment in the postcard novel of important works of immigration literature" Journal of Literary Schools, Year 3, No. 5, pp.38-62. [In Persian].

Fallah, Gh. A.& S. Bramaki (2015), "Study and Analysis of Persian Migration Texts on the Application of Postcolonial Narratives", Bi-Quarterly Journal of Persian Language and Literature, 79, pp. 169-191. [In Persian]

Fazl, S. (1992), *A Realism Approach to Literary Creativity*, Cairo, Mukhtar Publishing Corporation. [In Arabic].

Gangi, M. (1984), "Reading in Critical Realism," 23rd year, October, 272, pp. 144-161. [In Arabic].

Grant, D. (1997), *Realism*, translated by Hassan Afshar, second edition, Tehran, Ministry of Foreign Affairs. [In Persian]

Goldman, L. (1992), *Sociology of Literature (Defense of Sociology of the Novel)*, translated by Mohammad Jafar Pooyandeh, first edition, Tehran, Intelligence and Initiative. [In Persian]

Gould, J. & K. William (1997*), General Social Culture*, Group Translation, Bija, Maziar. [In Persian].

Heidari, F. & R. Alborzi Avanki (1396), "Postcolonial reading of the neighbors, Ahmad Mahmoud, in the light of Spivak's views", Research in Con Literature, 76, pp. 337-352. [In Persian]

heidaryan shahri, A.R & Z haghayeghi & B. Seddighi.(2021)" A Study of Critical Realism in the Novels of "Brooklyn Heights", by Miral Al-Tahawi, and "Noah Land", by Kevan Arzaghi", Arabic Language and Literature, Year 16, No. 4, pp. 528-551. [In Arabic].

Khafaji, M.(1995), *Schools of Modern Literary Criticism*, First Edition, Egypt, The Egyptian Lebanese House. [In Arabic].

Karimi Motahar, J. (2013), "Reflection of Russian Realism in Contemporary Persian Literature, Case Study: Lawyers for the Law by Mirza Fath Ali Akhundzadeh", Persian Literature, 3(11), pp. 59-71. [In Persian]

Mirsadeghi, J. (1998), *Fiction literature*, Tehran, Mahour. [In Persian].

Nassar, N. (2007*), The Literary Dictionary*, First Edition, Jordan, Ward House for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Nasrasfahani, M.R. & R. Fahimi (2011), "A look at social humor in the works of Antoin Chekhov and Sadegh Hedayat", Research in Comparative Language and Literature 3(7) D2, pp. 85-107. [In Persian]

Petrov, C (2012), *Critical Realism in Literature*, translated by: Dr. Shawkat Youssef, Damascus, General Authority publications Syrian Book. [In Arabic].

Parham, S (1362), *Realism and anti-realism in literature*, seventh edition, Tehran, Agah .[In Persian]

Razwan, Abd. (1999), *a study in the sociology of the Arabic novel Al-Ra'i*, Amman, Al- Yazuri's Scientific House for Publication and Distribution. [In Arabic].

Sachkov, B. (1983), *History of Realism, a Study of Realist Literature from the Renaissance to the Present*, translated by Mohammad Taghi Faramarzi,Tehran, Thunder. [In Persian]

Saeed, E. (2003), *The Role of the Intellectual*, translated by Hamid Azdanloo, second edition, Tehran, Ney. [In Persian]

Selden, R. & P. Wilson (1998),*A Reader`s Guide to Contemporary Literary Theory*, Translated by Abbas Mokhber, Second Edition, Tehran, New Design. [In Persian]

Salehi, P & M. Abdi & P. Khalili & A. Gerst.(2017). "A comparative study between contemporary Arabic and French novels from a realistic critical point of view" Studies of Contemporary Literature, Year 8, No. 32, pp. 9-27. [In Persian].

Seyed Hosseini, R. (2008), *Literary Schools*, Fifteenth Edition, Tehran, Negah. [In Persian].

Shahmiri, A. (2010), *Postcolonial Theory and Criticism*, First Edition, Tehran, Alam. [In Persian]

Shimon, S. (2005), *Novel of An Iraqi in Paris*, Dr. M., The Arab Science House Publishers, Toledo Library. [In Arabic].

Shamisa, S. (2011), *Literary Criticism*, Fifth Edition, Tehran, Ferdows. [In Persian] .

Salehbek, M., Z. Soltani & Z. Dehghani (1398), "Post-Colonial Discourse in Two Novels of the Season to the North by Tayeb Saleh and Savushun by Simin Daneshvar", Exploration of Comparative Literature (Persian-Arabic Comparative Studies), Year 9, 33, pp. 59-80. [In Persian].

Tahmasebi, A.& F. Araji (2017), "Multiculturalism in the novel" An Iraqi in Paris "by Samuel Shimon, Al-Adab Magazine, 123, pp. 129-146. [In Arabic].

Tarhibi, Fayez (1988). drama and literature; Beirut, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Zarafa, M. (2007), *Sociology of Fiction*, translated by Nasrin Parvini, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Website

Al-Ain Al-Akhbari, 13/2/2019, "Iraqi Writer Samuel Shamoon: A single work of a novelist that can immortalize its author". www.al-ain.com. [In Arabic].

The betrayal of the British to the Assyrians in the massacre of Samil, 1/16/1594: Assyrian Research, Studies and Articles Center, www.ashour.ir. [In Persian]

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.309395.612271
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Ode to “Nahj al-Burdeh” by Ahmad Shoghi in the Mirror of Critical and Rhetorical Views, by Mahmoud Bostani

Abolfazl Rezaei
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University
Fatemeh Rais Mirzaei
PhD student in Arabic language and literature, Shahid Beheshti University

Received: 2020, December, 22; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

The structuralism method, which is considered by Mahmoud Bostani as one of the methods of text analysis, analyzes a literary work based on eight literary elements: message, subject, semantic, formal, verbal, musical, literary and structure and by explaining the relationship between the aesthetic and semantic aspects of a literary work, examines and analyzes its general structure as a single body. Bostani's views on the structural method, which he explains and introduces in the two books "Al-Qawa'd al-Balaghah in the light of the Islamic method" and "Al-Balaghah al-Hadith in the light of the Islamic method", is a combination of traditionalism and modernism in the analysis of a literary work. This means that he tries to apply new literary perspectives in studying and analyzing the work based on its structure and texture, while adhering to traditional rhetoric. What we are looking for in this research is the study of the beauties and literary meanings of Nahj al-Burdeh's ode by Ahmad Shoghi based on Mahmoud Bostani's structuralism method and based on four elements: semantic, formal, musical and structure, in this regard, we found that in Nahj al-Burda's ode, among the mentioned elements, mystery and metaphor as two elements of formal elements, pun and balance as musical elements, in addition to aesthetic aspects, had a semantic function and played an effective role in inducing concepts and themes. In this regard, we found that in Nahj al-Barda's ode, among the mentioned elements, code and metaphor as two elements of formal elements and pun and balance as musical elements, in addition to the aesthetic aspect, also had a semantic function and played a role in inducing concepts and themes. They have been effective and the element of repetition and contrast as semantic elements, by creating an internal rhythm, have also strengthened the aesthetic aspect of the ode and based on the element of structure, we found that the themes and concepts of the ode with each other and with other verbal and musical elements and imagination have a reciprocal relationship. In other words, the elements of aesthetics and semantics in this ode are interrelated, which indicates that this ode has homogeneity and organism of the text and this has made it one of the best prophetic praises, not only in form and structure, but also in content.

Keywords: Ahmad Shoghi**,** Nahj al-Burda**,** Mahmoud Bostani**,** Literary Elements, Structural Analysis.

قصیدۀ «نهج البرده»ی احمد شوقی در آیینۀ آرای نقدی و بلاغی محمود بستانی

ابوالفضل رضایی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
فاطمه رئیس‌میرزایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
(از ص ۶۳ تا ۸۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

روش ساختارگرایی که محمود بستانی آن را به‌عنوان یکی از شیوه‌های تحلیل متن قلمداد کرده است، بر مبنای هشت عنصر ادبیِ پیام، موضوع، معنایی، صوری، لفظی، موسیقایی، ادبی و ساختار متن به تحلیل یک اثر می‌پردازد و با تبیین ارتباط بین جنبه‌های زیبایی‌شناسی و معناشناسی اثر، ساختار کلی آن را به‌عنوان پیکری واحد بررسی می‌کند. دیدگاه‌های بستانی در روش ساختارگرایی که در دو کتاب القواعدالبلاغية في ضوء المنهج الإسلامي و البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي تبیین و معرفی شده است، تلفیقی از سنت‌گرایی و نوگرایی در تحلیل اثر ادبی است؛ بدین معنا که وی ضمن پایبندی به بلاغت سنتی، سعی دارد دیدگاه‌های جدید ادبی را در بررسی و تحلیل اثر بر مبنای ساختار و بافت آن به کار بندد. آنچه ما در این پژوهش در پی آن بوده‌ایم، بررسی زیبایی‌ها و معانی ادبی قصیدۀ «نهج البرده»ی احمد شوقی با تکیه بر روش ساختارگرایی محمود بستانی و بر اساس چهار عنصر معنایی، صوری، موسیقایی و ساختار است. در این راستا دریافتیم که در قصیدۀ نهج البرده از بین عناصر مذکور، رمز و استعاره به‌عنوان دو عنصر از عناصر صوری و جناس و توازن به‌عنوان عناصر موسیقایی، علاوه بر جنبۀ زیبایی‌بخشی دارای کارکرد معنایی نیز بوده‌اند و در القای مفاهیم و موضوعات، نقش مؤثری داشته‌اند و عنصر تکرار و تقابل نیز به‌عنوان عناصر معنایی، با ایجاد نظم‌آهنگ درونی، جنبۀ زیبایی‌شناسی قصیده را نیز تقویت کرده‌اند و بر مبنای عنصر ساختار، دریافتیم که موضوعات و مفاهیم قصیده با یکدیگر و نیز با دیگر عناصر لفظی، موسیقایی و صورخیال، رابطه‌ای متقابل دارند؛ به عبارتی، عناصر زیبایی‌شناسی و معناشناسی در آن با یکدیگر ارتباط منسجم دارند و این، نشانگر آن است که قصیده از تجانس و اندام‌واری متن برخوردار است و همین امر، آن را نه‌تنها از لحاظ شکل و ساختار، بلکه از نظر محتوا، در ردیف بهترین مدائح نبوی قرار داده است.

واژه‌های کلیدی: احمد شوقی، نهج البرده، محمود بستانی، عناصر ادبی، تحلیل ساختاری.

*. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: *a_rezayi@sbu.ac.ir*

۱. مقدمه

مدایح نبوی از جمله اغراض و موضوعاتی است که در زمان حیات پیامبر خدا و با سرودن قصیدهٔ «برده»ی کعب بن زهیر ظهور یافت. در قرن هفتم هجری، یعنی در دورهٔ انحطاط، این فن با عنوان «بدیعیات» به اوج شکوفایی خود رسید و شاعران، انواع صنایع بدیعی را در مدایح خود به کار گرفتند. در این میان «برده»ی بوصیری را می‌توان نام برد که آن را به تقلید از بردهٔ کعب بن زهیر سرود؛ تا حدی که شاعران بسیاری بعد از وی این مسیر را ادامه دادند؛ از جمله احمدشوقی که در معارضه با بردهٔ بوصیری، قصیدهٔ نهج البرده را سرود.

قصیدهٔ نهج البرده که احمد شوقی آن را در ۱۹۰ بیت سروده، دارای سه محور اساسی است: محور اول، تغزل است که به تقلید از بوصیری قصیده را بدان آغاز کرده است؛ محور دوم که مقدمه‌ای برای انتقال شاعر به محور اصلی قصیده است، از دنیا و تقوای الهی و تهذیب نفس و طلب مغفرت سخن می‌گوید؛ و محور سوم، موضوع و هدف اصلی قصیده، یعنی مدح پیامبر است. این قصیده ساختار ادبی و بلاغی ویژه‌ای دارد که در ساختار هنری و نیز در مفاهیم دینی آن نمود یافته است. برای نمایاندن این ویژگی‌ها باید از روش بلاغی بلاغت‌شناسان قدیم و جدید یاری جست که یکی از این روش‌ها روش بلاغی محمود بستانی در تحلیل آثار ادبی و هنری است. بستانی پس از بررسی و تعمّق در علم بلاغت سنتی و ایجاد نوآوری در بسیاری از مباحث آن، عناصر ادبی را از آن استخراج و این عناصر را به هشت عنصر اساسی تقسیم می‌کند: پیام، موضوع، معنایی، صوری، لفظی، ادبی، موسیقایی و ساختار. در حقیقت وی روشی نو تحت عنوان «روش ساختارگرایی» را مبتنی بر هشت عنصر یادشده در تحلیل آثار ادبی پایه نهاده است که بر مبنای آن، برخی از این عناصر، از جنبهٔ زیبایی‌شناسی و برخی نیز از جنبهٔ معناشناسی به بررسی و تحلیل آثار ادبی می‌پردازد. هدف وی در این شیوه، نخست، تجدید و نوآوری در مباحث علم بلاغت و بررسی و تحلیل متن در سطحی فراتر از سطح کلمه و جمله؛ و دوم، تبیین ارتباط بین جنبه‌های زیبایی-شناسی و معناشناسی یا به عبارتی تبیین ارتباط بین صورت و مضمون اثر به‌عنوان ساختار و پیکره-ای واحد است. بستانی دیدگاه‌های خود را بر مبنای رویکرد اسلامی، در دو کتاب القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي و البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي (تلخيص القواعد البلاغية) مطرح کرده و در این دو اثر، اصول و قواعدی را بر پایهٔ بلاغت سنتی تدوین کرده است تا از یک سو تکیه بر آموزه‌های معنوی و دینی داشته و از سوی دیگر با ادبیات معاصر منطبق باشد.

بستانی که در تبیین عناصر ادبی بر مبنای روش ساختارگرایی، بلاغت سنتی را اساس کار خود قرار داده و به تجدید و نوآوری در بسیاری از مباحث آن پرداخته است، علت این نوآوری را این‌گونه بیان می‌کند:

> بلاغت سنتی دچار کمبودها و نواقص غیرقابل اغماض است، به ویژه زمانیکه ژرف‌تر به موضوع می‌نگریم درمی‌یابیم که اصول و قواعد آن بیش از هزارسال پیش وضع شده است. می‌دانیم که در

> این دوران طولانی، دگرگونی‌های ادبی بی‌شماری پدید آمده است و رویکردهای هنری گوناگونی به منصه ظهور رسیده، در حالیکه بلاغت قدیم همپای این تحولات حرکت نکرده و راکد و ایستا باقی مانده است (بستانی، ۱۳۹٤: ٥).

برخی ناقدان همچون محمد عبدالمطلب نیز که از جمله نوآوران در بلاغت سنتی به شمار می‌رود، معتقدند که ارائهٔ مباحث بلاغی در قالب‌هایی خشک و بدون تغییر سبب شده است که مباحث آن به ادوات تفسیری عمیقی تبدیل شود که کارکردهای درست زیبایی‌شناسی آن را مستور داشته است؛ به همین دلیل، تجدیدنظر در مباحث بلاغی با هدف نگاهی شمول‌گرایانه به مباحث آن ضروری به نظر می‌رسد (عبدالمطلب، ۲۰۰۷: ۱).

اما بستانی نظر برخی از ناقدان و بلاغت‌پژوهانی که بلاغت سنتی را انکار می‌کنند و تلاش‌های دانشمندان این فن را در دوره‌های قبل نادیده می‌گیرند، هم نمی‌پذیرد و کاستی‌های بلاغت را نه از بلاغت سنتی، بلکه از ناپویایی بلاغت معاصر می‌داند:

> ما از بلاغت‌شناسان قدیم این انتظار را نداریم که از روزگار خود پیشی گرفته و اصول و قواعد مترقّی‌تر از زمان خود را ارائه دهند، اما این انتظار را از بلاغت‌پژوهان معاصر داریم؛ آنانی که شیفتهٔ بلاغت قدیم هستند؛ بلاغتی که بسیاری از مباحث مطرح‌شده در آن به جای شکوفایی‌بخشیدن به ذوق هنری و ادبی، چشمهٔ ذوق را می‌خشکانند و احیاناً خواننده را به مباحث غیرمرتبط با ادبیات می‌کشانند و یا او را درگیر مناقشات خشک فلسفی می‌کنند (بستانی، ۱۴۱۴: ۱۳).

زیرا علم بلاغت که از ابتدای ظهور اسلام، در پیِ شناخت اعجاز بیانی قرآن به وجود آمد و تألیفات بسیاری در آن نگاشته شد، در قرن سوم هجری، وارد محیط جدیدی از فلسفه و منطق شد و علت آن، یکی، ورود فلسفهٔ یونان به ساحت فکری نویسندگان و دانشمندان بود که با ترجمهٔ کتاب منطق ارسطو و ورود رویکردهای بلاغی یونانی به بلاغت عربی صورت گرفت (ضیف، بی‌تا: ۶۴) و دیگری، تأثیر فلسفه اسلامی بر بلاغت و شکل‌گیری فنون بلاغی تحت تأثیر آن بود (الخولي، ۱۹۶۱: ۱۵۰). سرانجام دانش بلاغت عربی با همین رویکردها، در قرن پنجم هجری توسط عبدالقاهر جرجانی(متوفی ۴۷۱ق) با تألیف دو اثر ارزشمند دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة به‌صورت دانشی مستقل درآمد؛ و این دو اثر، مقدمه‌ای برای تدوین کتب بلاغی شد تا اینکه در دورهٔ معاصر، برخی از ناقدان و بلاغت‌پژوهان از جمله سلامه موسی، احمد الشایب، مصطفی‌صادق الرافعی، احمدحسن الزیات، امین الخولی و برخی دیگر در زمینهٔ تجدید فنون بلاغی تلاش‌هایی کردند و در پژوهش‌هایشان کوشیدند بلاغت قدیم را به پژوهش‌های سبک‌شناسی و زبان‌شناسی جدید پیوند بزنند؛ اما روش بستانی در این زمینه، از این جهت متمایز است که وی سعی بر این دارد تا ضمن پایبندی به مباحث بلاغت سنتی، با تقسیم‌بندی مباحث آن در قالب‌هایی نو و افزودن برخی مباحث نقدی جدید که متناسب با مقضیات دورهٔ معاصر و مبتنی بر رویکرد اسلامی است، به تجدید در مباحث آن بپردازد.

در شرح و تحلیل قصیدهٔ نهج البرده تألیفات و پژوهش‌هایی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه به‌صورت جداگانه و تطبیقی نگاشته شده است؛ از جمله کتاب‌ها در این موضوع نهج البردة نظم أحمد شوقي و علیه وضح النهج (۱۹۸۷) تألیف شیخ سلیم البشری، استاد دانشگاه الازهر است، وی در این کتاب ابیات قصیده و برخی از واژگان آن را شرح داده و به بیان برخی از نکات بلاغی آن پرداخته است. او در شرح ابیات، حوادث تاریخی را که در قصیده آمده، مفصل توضیح داده و گاهی برخی ابیات شعری را به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرده است. کتاب دیگری که دربارهٔ این قصیده چاپ شده است، آسمان مدینه (۱۳۹۳) تألیف محمد دشتی نیشابوری است. وی در این کتاب که شرح تطبیقی بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ احمد شوقی است، ضمن بررسی زندگی و آثار شوقی، به شرح موضوعی دو قصیده و همچنین بررسی تطبیقی الفاظ و ترکیب‌های آنها پرداخته است.

اما از جمله مقالاتی که در موضوع نهج البرده نوشته شده، مقاله‌ای با عنوان «بررسی و بسامد انواع جناس در قصیده نهج البرده و نعت حضرت رسالت» (۱۳۹۸) تألیف محمدرضا عزیزی و حسین کارگر است که صنعت جناس به‌عنوان ابزار سازندهٔ موسیقی در این دو قصیده و مقایسهٔ موارد آن بررسی شده است. همچنین مقالهٔ «بررسی روابط بینامتنی در قصیدهٔ بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ احمد شوقی» (۱۳۹۳) از عبدالأحد غیبی و علی صیادانی، پژوهش دیگری است که بر اساس نظریهٔ بینامتنی، میزان اثرگذاری بوصیری را بر شوقی در سرودن قصیده‌اش ارزیابی کرده است. مقالهٔ «درآمدی تطبیقی بر مدائح نبوی شوقی و بهار» (۱۳۸۳) از ابوالحسن امین‌مقدسی نیز مقایسهٔ مضمونی و محتوایی مدایح نبوی شوقی و بهار است. همچنین مقالهٔ «سیمای پیامبر در اشعار عبدالرزاق اصفهانی و احمد شوقی» (۱۳۹۴) از مهین حاجی‌زاده و سعید احمدی مقایسهٔ مضمونی اشعار این دو شاعر در مدح و توصیف پیامبر است. مقالات دیگری نیز در حوزهٔ تطبیقی بین نهج البرده و آثار دیگر شاعران صورت گرفته است که از اشاره به آنها درمی‌گذریم.

از جمله پایان‌نامه‌هایی که در آن به تحلیل و ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده پرداخته شده است، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مجیدرضا صادقی با عنوان «ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده و همزیه نبویه احمد شوقی و بیان برخی نکات نحوی و بلاغی» (۱۳۸۹) است. در این پژوهش ضمن بررسی زندگی و آثار احمدشوقی، دو قصیدهٔ او در مدح پیامبر خدا ترجمه و برخی از نکات نحوی و بلاغی آن بیان شده است. پایان‌نامهٔ دیگر در این موضوع، «بررسی و نقد مدایح نبوی احمد شوقی» (۱۳۸۱) تألیف حسن سرباز است. این پژوهش ضمن بررسی زندگی و آثار احمدشوقی، سیر تاریخی مدایح نبوی را بررسی کرده، سپس به بررسی مدایح نبوی احمد شوقی از حیث مضمون و اسلوب پرداخته است. فاطمه پسندیان نیز پایان‌نامهٔ خود را با عنوان «بررسی جلوه‌های بلاغی (بیان و بدیع) در قصیده بانت سعاد کعب‌بن‌زهیر، برده بوصیری و نهج البرده احمد شوقی» (۱۳۸۹) به بررسی سیر تحول مدایح نبوی و سپس بررسی بردهٔ کعب بن زهیر و بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ

احمد شوقی و مقایسهٔ این سه قصیده از لحاظ مضمون و شکل اختصاص داده و در این زمینه برخی از نکات بلاغی آنها را بیان کرده است.

پژوهش‌هایی که دربارهٔ قصیدهٔ نهج البرده انجام شده، بیشتر در حوزهٔ تطبیقی بوده‌اند که به تحلیل مضمونی و محتوایی آن پرداخته و زیبایی‌های ادبی و بلاغی آن را به‌طور محدود بررسی کرده‌اند؛ از این‌رو، جنبهٔ نوآوری پژوهش حاضر در این است که ضمن زیبایی‌شناسی و معناشناسی این قصیده، به روش ساختارگرایی محمود بستانی ارتباط بین شکل و مضمون این اثر را بررسی کرده است.

هدف پژوهش حاضر، معرفی و تحلیل برخی از جلوه‌های ادبی و بلاغی قصیدهٔ نهج البرده است که به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس عناصر چهارگانهٔ نقد ادبی به دنبال پاسخ به این پرسش اساسی است که جلوه‌های ادبی و بلاغی قصیدهٔ نهج البرده از دو جنبهٔ زیبایی‌شناسی و معناشناسی کدام‌اند؟

۲. نگاهی کوتاه به زندگی شوقی و بستانی

احمد شوقی از شاعران معاصر مصر در ۱۸۶۸م در زمان خدیو اسماعیل متولد شد. او بعد از اتمام تحصیلات ابتدایی و متوسطه برای تحصیل در رشتهٔ حقوق به فرانسه رفت و سپس به مصر بازگشت. او در ۱۹۲۷م لقب امیرالشعراء را دریافت کرد. شوقی آثاری در شعر و نثر از خود بر جای گذاشته که از مهم‌ترین آثار منثور او، نمایشنامهٔ أمیرة أندلس و داستان‌های بلند وی با نام‌های عذراء الهند، لادیاس و ورقة الآس است. مقالات اجتماعی او نیز با عنوان أسواق الذهب به چاپ رسیده است. شعر شوقی سه مرحله را پشت سر گذاشته: مرحلهٔ تقلید، مرحلهٔ انتقال از قدیم به جدید و مرحلهٔ تجدید. او در بیشتر اغراض شعری از مدح، رثا، غزل، فخر، خمر و وصف، شعر سروده است. از جمله آثار منظوم او عبارت‌اند از: دیوان الشوقیات در چهار جلد، مجنون لیلی و مصرع کیلوباترا. شوقی در ۱۹۳۲م وفات یافت (الفاخوري،۱۴۳۳: ۹۷۲-۹۸۴).

محمود بستانی، شاعر و ادیب بزرگ در ۱۹۳۷م مطابق با ۱۳۶۶ق در نجف اشرف چشم به جهان گشود (امینی، ۱۹۶۴: ۶۸). او پس از پشت سر گذاشتن تحصیلات ابتدایی و متوسطه، تحصیلات خود را در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد در دانشکدهٔ فقه نجف ادامه داد، سپس برای تحصیل در مقطع دکترای دانشگاه الأزهر عازم مصر شد. او توانست در ۱۹۷۳م از رسالهٔ خود با موضوع نقد ادبی دفاع کند. پس از بازگشت از مصر در دانشکدهٔ فقه نجف به تدریس ادبیات عرب، نقد ادبی و دیگر دروس پرداخت و با تحصیل در فقه و اصول تا درجهٔ اجتهاد پیش رفت (الساعدي، ۲۰۰۰: ۲۱۸). او که برای اسلامی‌کردن علوم انسانی تلاش می‌کرد، پژوهش‌های فراوانی در این زمینه انجام داد و آثاری را در ادبیات، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فقه و ... از خود بر جا گذاشت؛ از جمله آثار او عبارت‌اند از: الإسلام و الفن، الإسلام و علم النفس، الاسلام و علم

الإجتماع، القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي و دراسات فنية في قصص القرآن. بستانی در اسفند ۱۳۸۹ش در قم دار فانی را وداع کرد.

دیدگاه بستانی در تحلیل اثر بر مبنای روش ساختارگرایانه، تلفیقی از سنت‌گرایی و نوگرایی است. وی خاستگاه عناصر ادبی را بلاغت سنتی عربی می‌داند و در عین حال سعی دارد با نگاه ساختارگرایانه، دیدگاه‌های ادبی جدید را در توجه به بافت و سیاق متن و بررسی کلی اثر واکاوی کند؛ بدین معنا که هریک از مباحث بلاغت سنتی را در چارچوب بافت متن بررسی می‌کند. به علاوه اینکه به کل اثر به‌عنوان یک پیکره و مجموعه می‌نگرد و معتقد است که تک‌تک اجزاء و عناصر متن باید دارای انسجام و پیوستگی باشند. هرچند این دیدگاه در نظریات ساختارگرایی جدید مطرح شده که البته ریشهٔ آن در نظریهٔ بوطیقای ارسطو و نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی است، اما بررسی عناصر ادبی اثر بر مبنای مباحث بلاغت سنتی و در چارچوب ساختار کلی آن، دیدگاهی تازه و نوآورانه است.

۳. تحلیل ادبی قصیدهٔ نهج البرده

بی‌شک نکات بلاغی و ادبی قصیدهٔ نهج البرده در مدح رسول اللّه بسیار است؛ اما به جهت حجم محدود مقاله، ناگزیریم در تحلیل این قصیده از چهار عنصر ساختارگرایانهٔ معنایی، صوری، موسیقایی و ساختاری بر اساس دیدگاه بستانی استفاده کنیم. شایان ذکر است که در تحلیل و ترجمهٔ ابیات نهج البرده از شرح محمدحسین هیکل بر مجموعه اشعار احمدشوقی با عنوان الاعمال الشعرية الكاملة و نیز کتاب نهج البردة نظم احمدشوقی و علیه وضح النهج تألیف شیخ سلیم البشری یاری جسته‌ایم.

۳-۱. عنصر معنایی

بستانی در بخش عنصر معنایی مهم‌ترین مباحث علم معانی را مطرح کرده است. این علم را نخستین‌بار بنیان‌گذار دانش بلاغت، عبدالقاهر جرجانی (متوفی: ۴۷۱ق) در کتاب دلائل الإعجاز به‌عنوان یکی از سه شاخهٔ علم بلاغت و تحت عنوان «معانی النحو» (نظام نحوی کلام)یا «نظم» (نظم و چینش الفاظ برای ادای معانی) بررسی کرده است. وی در این کتاب ضمن بررسی نظریهٔ «نظم» و وحدت بین لفظ و معنی و نیز توجه به جنبهٔ نحوی و ارتباط نحو با معنا و همچنین ارتباط یک کلمه با کلمات دیگر در جمله، به مباحثی چون تقدیم و تأخیر، ذکر و حذف، قصر، فصل و وصل، نفی و اثبات پرداخته است. عبدالقاهر جرجانی در تعریف نظم و چینش کلام (دانش معانی) می‌گوید: «معنای نظم کلام این است که اساس کلام را آن‌گونه که **علم نحو** اقتضا می‌کند، بگذاری و کلام را بر پایهٔ اصول و قوانین این علم بنا کنی و روش‌هایی را که کلام بر اساس آن می‌آید، بشناسی و از آن راه‌ها منحرف نشوی و حدود و مرزهایی را که برای تو تعیین شده است، نگه داری»

(جرجانی، عبدالقاهر، بی‌تا: ۸۱). دیدگاه بستانی در عنصر معنایی همان دیدگاه جرجانی و دیگر بلاغت‌شناسان سنتی است. وی در تعریف عنصر معنایی می‌گوید: «چینش منطقی جزئیات یک موضوع در ذهن، بر اساس واژه، جمله و بخش‌های متن از نگاه تقدیم و تأخیر، ذکر و حذف، اجمال و تفصیل، ایجاز و اطناب، نفی و اثبات، وحدت و تنوع و غیره... در واقع رسایی و تا اندازهٔ زیادی برجستگیِ متن بستگی به نحوهٔ چینش معانی در ذهن و رعایت این ترتیب از سوی پدیدآورندهٔ متن دارد» (بستانی، ۱۳۹۴: ۵۴).

چینش معانی و دلالت‌ها در این قصیده به روش‌های گوناگونی دیده می‌شود که ناگزیریم تنها به دو مورد از برجسته‌ترین نمونه‌های آن در قصیده بپردازیم:

۳-۱-۱. تأکید

«تأکید» یا «توکید» در لغت به مفهوم محکم‌کردن و استوارساختن است. کاربرد نحوی آن نیز منحصر در دو نوع لفظی و معنوی است که برای تثبیت مفهوم متبوع یا برای فراگیربودن حکم است که شامل همهٔ اجزای پیش از خود می‌شود (جرجانی، علی، بی‌تا: ٤٥). بستانی دربارهٔ تأکید چنین معتقد است: «سبک بلاغی کلی و فراگیری است که با بهره‌گیری از ادوات و شیوه‌های متنوعی مانند تکرار، تقدیم و تأخیر و قصر صورت می‌گیرد.» (بستانی، ١٣٩٤: ٩٣) و عبارت است از تثبیت و تمکین یک معنا و مفهوم در ذهن مخاطب و تقویت و تعمیق آن برای رفع هرگونه اسلوب‌های خاص بیانی (فاضلی، ۱۳۸۲: ۵۵۳). جملهٔ اهل سخن بر این باورند که وقتی سخن همراه با تأکید مناسب بیاید، در جان شنونده تأثیر عمیق‌تری دارد و ابهامی در ذهن او باقی نمی‌گذارد. بدیهی است که چنین سخنی متناسب با اسلوب فصاحت و بلاغت خواهد بود (علوی مقدم، ۱۳۶۴: ۴۲).

الف) تکرار

به اعتقاد بستانی مهم‌ترین شیوهٔ تأکید «تکرار» است که به‌عنوان شگردی هنری از دیرباز مورد توجه ادیبان بوده است و اهمیت آن از این اصل روان‌شناختی مایه می‌گیرد که یکی از ارکان مهم فراگیری یک رفتار، تکرار است (بستانی، ۱۳۹۴: ۹۴). این شیوه به‌طور برجسته‌ای در قصیدهٔ نهج البرده به کار رفته است؛ مانند این بیت:

يَا بنتَ ذي اللَّبَدِ المحمِيِّ جانِبُــهُ ألقَاكَ في الغَابِ أم ألقَاكَ في الأُطُمِ[1]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۲/۱)

در این بیت، فعل «ألقاک» برای تأکید شاعر بر دیدار معشوق تکرار شده؛ و مانند این بیت:

لَم أغشَ مَغنَاكَ إلّا في غُضُون كَرَى مَغناكَ أبعدُ للمُشــتَاق مِــن إرَمِ[2]

(همان)

در این بیت واژهٔ «مغناک» (منزلگه) تکرار شده است که هدف از تکرار آن، تأکید شاعر بر اشتیاق فراوانش در رسیدن به منزل محبوب بوده است. در مواردی که ذکر شد، واژه‌های تکرارشده،

واحد هستند؛ اما در مواردی نیز واژه‌ها و ساختارها با هم متفاوت‌اند، اگرچه ریشهٔ واحدی دارند؛ مانند تأکید فعل با مصدر خودش در این بیت:

أفديکَ إلفاً و لا آلو الخيالَ فدیً أغراکَ بالبُخلِ من أغراهُ بالکَرمِ[۳]

(همان: ۱۹۱)

واژه «فدیً» مصدر و مفعول مطلق از فعل «أفدی» است که با وجود تفاوت ساختار، بدین علت که ریشهٔ واحدی با فعل دارد، برای تأکید آن آمده است. هرچند به گفتهٔ بیشتر علمای نحو تأکید کلام به‌وسیلهٔ مفعول مطلق، بدان جهت است که خود، نوعی از تکرار است که در واقع به جای تکرار دوبارهٔ فعل می‌آید (زرکشي، ۱۴۳۰: ۴۰۷/۲)، اما در حقیقت، مفعول مطلق، مؤکد مصدر فعل است نه فعل؛ زیرا فعل دالّ بر حدث مقترن به زمان است، ولی مصدر تنها حدث است و وقتی بگوییم «قمت قیاماً» تنها حدث را تأکید کرده‌ایم و نه حدث و زمان را (السامرائي، ۲۰۰۰: ۱۵۱/۲)؛ بنابراین مفعول مطلق در بیت مذکور با وجود تفاوت ساختار با فعل، جنبهٔ تأکیدی دارد.

ب) قصر

از دیگر اسلوب‌های تأکید، اسلوب «قصر» است که برخی صاحب‌نظران تعداد اسلوب‌های آن را چهارده نوع ذکر کرده‌اند. احمد شوقی در این قصیده از اسلوب‌های گوناگون قصر از جمله «انما»، «نفی و استثناء» و «عطف به لا پس از اثبات» استفاده کرده است؛ اما اسلوب قصری که در این قصیده، فراوان استفاده شده، اسلوب «عطف به لا پس از اثبات» است؛ مانند آنجا که می‌گوید:

تِلکَ الشواهدُ تَتري کلَّ آونةٍ في الأعصُرِ الغُرِّ لَا في الأعصُرِ الدُّهُمِ[۴]

(همان: ۲۰۲)

در این بیت، شاعر به روش اثبات، شواهد را متعلق به دوران معاصر دانسته، سپس به‌وسیلهٔ حرف عطف «لا»، دوران گذشته را از آن نفی کرده است و با این روش قصر، تأکید کرده که آن شواهد تنها متعلق به دوران معاصر است. در جایی دیگر می‌گوید:

و اترُک رَعمسیسَ إنَّ المُلکَ مظهرُهُ في نهضَةِ العدلِ لَا في نهضةِ الهَرَمِ[۵]

(همان: ۲۰۵)

در این بیت نیز شاعر در ابتدا جلوهٔ پادشاهی را مقصور در برپاداشتن عدل می‌کند و آن را اثبات و سپس نقش برپاداشتن اهرام را در جلوهٔ پادشاهی نفی کرده است؛ یعنی بدین طریق تأکید می‌کند که ماندگاری حکومت تنها در برپایی عدل است.

۳-۱-۲. تقابل

در بلاغت سنتی، تضاد با عناوین گوناگونی مطرح شده است؛ تفتازانی (متوفی ۷۹۲ق) در المطول با نام‌هایی چون مطابقه، طباق، تضاد، تطبیق و تکافؤ بدان پرداخته، آن را جمع بین دو متضاد، یعنی دو معنای متقابل در جمله می‌داند (تفتازانی، ۲۰۱۳: ۶۴۱)؛ اما به اعتقاد بستانی چنانچه دو امر در تضاد با هم باشند، آن را «تقابل» گویند و تقابل همانند تشبیه و یا تعریف، یکی از راه‌های

شناساندن پدیده‌هاست (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در حقیقت زبان، متشکل از مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که وقتی نشانه‌ای در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، معنا و مفهوم پیدا می‌کند (وبستر، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۹). تقابل میان واژه‌ها در این قصیده بسیار استفاده شده و به حدود سی نمونه می‌رسد؛ مثال:

يَا وَيلتَاه لِنفسِي رَاعَها و دَها مُسوَدّةُ الصُّحفِ في مُبيضَّةِ اللّمَمِ[۶]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۳/۱)

که تقابل میان «مُسودّة الصحف» و «مُبیضّة اللّمم» وجود دارد. همچنین در این بیت:

طَوراً تُمُدُّکَ فِـــي نُعمَـــي و عافيَةٍ و تَارةً في قَرارِ البُؤسِ و الوَصَمِ[۷]

(همان: ۱۹۳)

در این بیت میان واژه‌های «نعمت» و «بی‌نوایی» و نیز میان «سلامتی» و «بیماری» تقابل وجود دارد و از آن‌جهت نعمت و سلامتی مورد توجه قرار گرفته که نقطهٔ مقابل بی‌نوایی و بیماری ذکر شده است. دیگر شیوهٔ تقابل در این قصیده، میان مفاهیم و موضوعات است؛ برای مثال، شاعر از بیت نخست تا بیت بیست‌وچهارم قصیده، به تبعیت از سبک استهلال قصیده به غزل، تغزل نموده و به توصیف زیبایی‌های معشوق پرداخته است و از فراق وی می‌نالد و می‌گوید:

رِيمٌ عَلـــى القَـــاعِ بـــينَ البَـــانِ و العَلَـــمِ أحَـــلَّ ســـفکَ دَمِـــي فِـــي الأشـــهُرِ الحُـــرُمِ
لَّـــا رَنَـــا حـــدَّثَتني الـــنَّفسِ قَائلـــةً يَا ويـــحَ جنبـــکَ بالسَّـــهمِ المُصـــيبِ رُمِـــي
لَم أغـــشِ مَغنَـــاکَ إلّـــا في غُضُـــونِ کَـــرَى مَغنَـــاکَ أبعـــدُ للمُشـــتَاق مِـــن إرَمِ[۸]

(همان: ۱۹۰)

اما از بیت بیست‌وپنجم تلاش می‌کند نفس خویش را قانع کند که به ظواهر فریبندهٔ دنیا اعتماد نکرده، فراموش نکند که خود را از طریق اصلاح اخلاق به توشهٔ طاعت و عبادت مجهز گرداند؛ پس می‌گوید:

يَا نفسُ دُنيـــاکِ تُخفـــي کلَّ مُبکيَةٍ وَ إن بَدَا لکِ منها في حُسنِ مُبتسَمِ
يَا وَيلتَاه لِنفسِي رَاعَهـــا و دَهـــا مُسوَدّةُ الصُّحفِ فـــي مُبيضَّـــةِ اللّمَمِ
صَلَاحُ أمـــرِکِ للأخـــلاقِ مَرجعُـــهُ فقَـــوّمِ النَّفسَ للأخـــلاقِ تستَقِـــمِ[۹]

(همان: ۱۹۳)

در این ابیات، آن چنان‌که می‌بینیم به شیوهٔ تقابل میان مفاهیم و از طریق تقابل میان ابیات، دو موضع‌گیری متضاد استنباط می‌شود.

۳-۲. عنصر صوری

در بلاغت سنتی صور خیال شامل تشبیه، مجاز (مجاز مرسل، مجاز عقلی و مجاز مفرد به استعاره) و کنایه بوده و در علم بیان بررسی شده است؛ اما بستانی صورخیال را شامل تشبیه، استعاره، تقریب، تمثیل، رمز، استدلال، تضمین، توریه، فرضیه، مبالغه و احاله می‌داند که برخی همچون توریه،

تضمین، مبالغه و احاله در علم بدیع و در بخش آرایه‌های معنوی آن بحث می‌شود. در ادامه به دو مورد از این صور خیال در قصیده بر اساس دیدگاه بستانی می‌پردازیم:

۳-۲-۱. استعاره

بلاغت‌شناسان سنتی در تعریف استعاره دیدگاه یکسانی دارند که بر اساس دیدگاه آنان و در تعریفی جامع می‌توان گفت که استعاره در اصطلاح به‌کاربردن لفظی است در غیر آنچه برای آن وضع شده است (در غیر معنای حقیقی‌اش) به جهت علاقهٔ (پیوند) مشابهتی که بین معنای منقول‌عنه (معنای حقیقی) و معنای مستعمل‌فیه (معنای مجازی) وجود دارد، همراه با قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنای اصلی آن (الهاشمي، بی‌تا: ۲۵۸). بلاغت‌شناسان همچنین استعاره را به دو نوع «مصرّحه» یا تصریحیه و «مکنیّه» یا بالکنایه تقسیم کرده‌اند. در استعارهٔ مصرحه به لفظی که دلالت بر «مشبه‌به» می‌کند و مقصود از آن «مشبه» است، تصریح می‌شود و در استعاره مکنیّه «مشبه‌به» یا «مستعارمنه» حذف و به چیزی از لوازم آن اشاره می‌شود (عتیق، ۱۹۸۵: ۱۷۹-۱۸۰). به اعتقاد بستانی استعاره عبارت است از: «ایجاد رابطه‌ای تخیلی میان دو یا چند پدیده از طریق انتقال صفات یکی از آنها به دیگری» (۱۳۹۴: ۱۴۲). در حقیقت این تعریف بستانی از استعاره، تنها استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه را شامل می‌شود که مشبه‌به در آن حذف و به چیزی از لوازم آن اشاره می‌شود. بستانی استعارهٔ مصرحه را تحت عنوان «رمز» بررسی می‌کند که در ادامه بدان خواهیم پرداخت. نمونهٔ استعاره را در این بیت نهج البرده می‌بینیم:

هُنَـــاکَ أَذَّنَ للرَّحمـــنِ فامتلأت　　أسماعُ مکّـــةَ من قُدسيَّةِ النَّغَمِ[۱۰]

(شوقي، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۶)

در این بیت در ترکیب «اسماع مکة» استعاره وجود دارد؛ زیرا برای مکه، گوش تخیل شده که از اعضای انسانی و موجود زنده است و انتقال صفت شنوایی به گونه‌ای جزئی و اضافی به مکه صورت گرفته؛ چرا که گوش تنها جزئی از پیکر موجود زنده است. در بیت دیگری آمده است:

فُضّي بِتقوَاک فاهاً کلّمَا ضَحکَت　　کَمَا يُفَضُّ أذَى الـــرَّقشاء بالثَّرَمِ[۱۱]

(همان: ۱۹۳)

در اینجا در واژه «ضَحِکَت» که از صفات دنیا متصور شده است، استعاره وجود دارد و این صفت به گونهٔ کلی به دنیا منتقل شده است؛ زیرا دنیا شکل موجود انسانی را به خود گرفته است.

اما در نسبت «فاه» به دنیا، داشتن دهان به گونهٔ جزئی به دنیا نسبت داده شده است؛ زیرا دهان، عضوی از موجود زنده است، نه تمام پیکر او.

۳-۲-۲. رمز

همچنان‌که در بحث از استعاره بیان شد، تعریف بستانی از استعاره تنها شامل استعارهٔ مکنیه می‌شود و او استعارهٔ مصرّحه را به‌عنوان یکی از صور خیال تحت عنوان «رمز» بررسی می‌کند؛ بر

این اساس به عقیدهٔ وی «رمز یا نماد عبارت است از برقراری رابطه میان دو پدیده از رهگذر حذف یکی از آن دو طرف و باقی‌گذاشتن طرف دیگر با هدف پی‌بردن به ماهیت طرف نخست. اساساً رمز و نماد در ادبیات معاصر به‌جهت کارایی فراوان و توانایی‌اش در ژرفابخشیدن به معانی و دلالت‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد» (بستانی، ۱۴۱۴: ۲۰۵-۲۰۶). پاره‌ای از تصویرها ممکن است با تصویرهای نمادین یکسان تلقی شوند؛ درحالی‌که با آن تفاوت دارند؛ از این‌رو، لازم است تصویر نمادین را از تصاویر دیگری که غالباً با آن اختلاط یافته‌اند، به‌درستی تفکیک کرد. تصاویر مشابه با نماد عبارت‌اند از: کنایه، استعاره، تمثیل، نشانه، خاصه، علامت، مثل و حکایت (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۶۶). شاعر از رمز و نماد، به‌ویژه در بخش تغزل قصیده، فراوان استفاده کرده است که تنها دو نمونه از آن را ذکر می‌کنیم:

مَا کُنتُ أعلمُ حتّی عنَّ مسکَنُهُ إنَّ المُنی و المَنایَا مَضرِبُ الخِیَمِ[۱۲]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۲/۱)

در این بیت واژهٔ «المُنَی» جمع «المُنیَة» (آرزو) رمز و نماد برای معشوقه بوده و واژهٔ «المَنایا» جمع «المَنیَّة» (مرگ) رمز برای پدر معشوقه است. شاعر در جایی دیگر می‌گوید:

یُرِعنَ للبَصَر السامِي و من عَجَبٍ إذَا أشرنَ أسرنَ اللّیثَ بالعَنَمِ[۱۳]

(همان)

در اینجا نیز واژهٔ «اللیث» (شیر درنده) رمز و نماد برای مرد قوی و نیرومند و «العنم» (درختی دارای میوه‌های سرخ) رمز برای سرانگشتان معشوقه است.

۳-۳. عنصر موسیقایی

موسیقی شعر دامنهٔ پهناوری دارد. گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین‌بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی در هنگام کار احساس کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۸).

موسیقی (آهنگ) رشته‌ای یا مجموعه‌ای از آواهاست که در یک بافت هم‌نوا سامان‌دهی می‌شود و این هم‌نوایی ممکن است از تکرار آواها یا تناسب مخارج آنها صورت پذیرد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۶). همچنین موسیقی هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد، نیز دربرمی‌گیرد (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴). بستانی موسیقی را در دو سطح بررسی می‌کند:

۳-۳-۱. ساختار

نظام آوایی به لحاظ ساختار کلی آوا، بر پایهٔ دو عنصر اصلی شکل پیدا می‌کند:

الف) آوا: مقصود، حروف هستند (بستانی،۱۳۹۴: ۱۸۶)؛ مانند تکرار حروف «ح»، «م» «ل» و «ز» در «حزم»، «عزم»، «حاط»، «محن»، «حلم» و «محتلم» که تولیدکنندهٔ آوا در این بیت هستند:

بالحَزمِ و العزمِ حـاط الـدّينُ في محـنٍ أضـلّت الحلـم مـن كهـلٍ ومحـتلمِ

(شوقی، ۱۹۸۸: ۲۰۷/۱)

و مانند تکرار حروف «ف» و «غ» در «أفديک»، «الفاً»، «فدی»، «أغراک» و «اغراه» در این بیت:

أفديکَ إلفاً و لا آلُو الخيالَ فدیً أغراکَ بالبُخلِ من أغراهُ بالكرمِ

(همان: ۱۹۱)

هر مجموعه گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی و صوتی ممکن است با یکدیگر یا بعضی از آنها با بعضی دیگر توازن‌ها یا تناسب‌هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعهٔ آوایی وجود داشته باشد، انواع موسیقی قابل تصور است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۸). اگر همان مجموعه عناصر آوایی مفروض را در نظر بگیریم، به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌های موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار، و نه در مقاطع خاصی، امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می‌رود؛ مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلاً صامت سین یا شین یا میم اگر به تناسب خاصی تکرار شود، خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه‌ها (همان: ۱۰). فایدهٔ تناسب میان آواها و حروف، دل‌نشین‌بودن آن برای گوش و سهولت تلفظ آن و نیز جای‌گرفتن معنای آن در روح و جان است (شرشر، ۱۹۸۸: ۷)

ب) دامنه: مقصود حرکات و سکنات حروف، به لحاظ مدّ، قصر، فخامت و ظرافت است (بستانی،۱۳۹۴: ۱۸۷)؛ برای مثال، شاعر در این قصیده به تناسب محتوا از تکرار دامنه‌های متشابه یا متجانس استفاده کرده که سبب کشش صوت شده و موسیقی زیبایی به قصیده داده است؛ مانند تکرار حروف مدّی در واژه‌های «الموائس»، «بانا»، «الرُّبَی»، «قنا»، «اللاعبات»، «روحي»، «السّافحات» و «دمِي». همچنین ضخامت و تشدید در حروف «اللاعبات» و «السافحات» و ظرافت در «روحِي» و «دَمِي»:

مَـن المَـوائسُ باناً بالرُّبَی و قَنا اللّاعباتُ بِـرُوحي السّافحاتُ دَمِي

(شوقی: ۱۹۸۸: ۱۹۱/۱)

شاعر در این بیت به تناسب محتوا که حزن و تحسر و ملامت معشوقه است، از حروف مدی و افزونی مصوت‌ها نسبت به صامت‌ها استفاده کرده که سبب کشیدگی صوت شده و علاوه بر ایجاد نظم‌آهنگ درونی، مفهوم حزن را تقویت و آن را به خواننده القا می‌کند؛ این بدان خاطر است که در حالت حزن و اندوه و درد، اعضای بدن از جمله صورت دچار انقباض و گرفتگی می‌شود و در پیِ آن لب‌ها حالت متناسب با صوت لیّن و نرم، یعنی بازشدن دهان را به خود می‌گیرد و این حالت، به ایجاد صوتی مانند «آه» (که معنای اندوه و تحسر دارد) منجر می‌شود (انیس، ۱۹۸٤: ۲٤).

۳-۳-۲. شکل

نظام آوایی به لحاظ شکل آواها، تابع سامانهٔ ویژه‌ای است و به‌طور خاص در جناس و توازن نمود می‌یابد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۷) که در ادامه به نمونه‌هایی از هریک در قصیدهٔ نهج البرده می‌پردازیم:

الف) جناس: مقصود از آن همگونی دو آوا یا بیشتر از آن است (همان: ۱۸۸). شاید جناس از برجسته‌ترین انواع بدیع در دایرهٔ واژگان از لحاظ زیبایی و موسیقایی باشد و فنی است که بر تکرار و گرداندن آواها و نظم‌آهنگی که گوش‌ها از آن به طرب می‌آیند، تکیه دارد (غنیم کمال، ۱۹۹۸: ۲۸۸). از آنجایی که شاعر این قصیده را به تقلید از بدیعیات سروده است، از صنایع بدیعی بیش از سایر صنایع ادبی استفاده کرده که از میان آنها جناس، برجسته‌ترین صنعت بدیعی است که در بیش از سی مورد آن را به کار برده است و ما به ذکر چند نمونه از آن می‌پردازیم:

لَا تَحفَلِـــي بِجَنَاهَا أو جنايَتِها المَوتُ بالزَّهـــرِ مثلُ المَوتِ بالفَحَمِ

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۳/۱)

در این بیت میان «جَنَاها» و «جنایَتِهَا» جناس مطلق[۱۴] در آغاز و پایان واژه‌ها وجود دارد. نمونهٔ دیگر جناس مطلق در بیت زیر است:

علَقتُ من مَدحِهِ حَبلاً أعزُّ بِهِ في يَومِ لاعزَّ بالأنسابِ و اللُّحَمِ

(همان: ۱۹۴)

که هم‌آوایی در میانه و پایان واژه‌های «أعزّ» و «عزّ» در حروف «ع» و «ز» وجود دارد. نمونهٔ دیگر جناس، جناس قرار[۱۵] میان واژه‌های «العَلَم»، «الحُرُم» و «الأَجَم» در تک آوای «م» در این دو بیت است:

رِيمٌ عَلـــى القَاعِ بينَ البَانِ و العَلَمِ أحَلَّ سفـــكَ دَمِي فِي الأشهُرِ الحُرُمِ

رَمَـــى القضاءُ بِعَينَـــى جُـــؤذَرٍ أسَداً يَا سَاكنَ القاعِ أدرِک سَاكنَ الأَجَمِ

(همان:۱۹۰)

ب) توازن: کارکرد توازن با تمام انواعش، خلق زیبایی موسیقایی از طریق هماهنگی شکلی و آوایی است و هرچه توازن بر قصیده مسلط شود، تعادل در آن بیشتر می‌شود و مقصود از آن هماهنگی میان آواهایی است که در یک مجموعه شکل یافته‌اند (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۲). جملات متوازن، جملاتی هستند که ادیب به تقطیع متساوی آنها به‌گونه‌ای می‌پردازد که در ساختار نحوی کاملاً با هم هماهنگ‌اند و چه این جملات در دلالت و معنا با هم هماهنگ باشند و چه نباشند، آنچه مهم است، مطابقت کامل آنها در ساختار نحوی است (عبدالجواد ابراهیم، ۲۰۰۳: ۶۷). توازن بر دو نوع است:

۱) توازن شعری (تفعیلی):[۱۶] یعنی هر وزنی از اوزان شانزده‌گانهٔ شعری از مجموعه‌ای از تفعیله‌ها تشکیل می‌یابد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۳). بر اساس این نوع توازن، هر مصراع از قصیده که در بحر بسیط است، شامل چهار تفعیله است که هر تفعیله با تفعیله‌های مصراع بعد در توازن است:

رِيمٌ عَلى ال/قَــاعِ بــى/نَ البَــانِ و ال/عَلَــمِ أحَلَّ سف/كَ دَمِي/ فِــي الأشــهُرِ ال/حُــرُمِ
مستفعلن/فاعلن/مســــــــــــــتفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مســــــــــــــتفعلن/فعلن

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۰)

۲) توازن مطلق:[۱۷] این نوع توازن، میان واژه‌ها، عبارت‌ها و بندها برقرار است (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۳)؛ همانند توازن میان عبارت‌ها در دو مصراع این بیت:

تَخطَّفَت مُهَجَ الطّاغينَ من عَرَبٍ وَ طَيَّرَت أنفُسَ البَاغينَ من عَجَمِ
(همان: ۱۹۷)

همچنان‌که می‌بینیم دو مصراع بیت یادشده هم‌وزن بوده و از لحاظ ساختار نحوی نیز با هم مطابقت دارند؛ از این‌رو، میان آنها توازن مطلق وجود دارد. همچنین این بیت:

مَن أنبَتَ الغُصنَ مِن صَمصامةٍ ذَكَرٍ وَ أخرَجَ الرِّيمَ من ضَرغَامة قَرِمِ
(همان: ۱۹۲)

۳-۴. عنصر ساختاری

عنصر ساختار، مفهومی نزدیک به «وحدت ارگانیک» دارد که منتقدان آن را برای فهم دقیق متنی و نفوذ به لایه‌های آن وضع کرده‌اند. همچنین به مفهوم تناسبی نزدیک است که قرآن‌پژوهان دربارهٔ آن تحقیق کرده و به‌وسیلهٔ آن توانسته‌اند رابطهٔ میان سطوح متن و دقیقاً رابطهٔ میان آیات و سوره‌ها را کشف کنند (معصومی و شریفی تشنیزی، ۱۳۹۶: ۱۱۰). از دیدگاه ناقدان، یکپارچگی یک اثر ادبی مستلزم وحدت موضوعی، ارگانیک و منطقی آن است؛ بدین معنا که هر اثر ادبی باید دارای یک موضوع بوده یا بین موضوعات گوناگون آن ارتباط برقرار باشد، همچنین احساس و عاطفه در سراسر آن جریان داشته باشد و خیال و اندیشه و اسلوب نیز متناسب با آن احساس و عاطفه پرداخته شود، نیز بین اجزای آن، چه در سطح کلمات و چه در سطح عبارات و بندها، ارتباط منطقی وجود داشته باشد. مفهوم عنصر ساختار همچنین با مفهوم ساختارگرایی نزدیکی دارد که به‌عنوان یکی از نظریات جدید زبان‌شناسی به حوزهٔ نقد و ادبیات نیز راه یافته و نخستین‌بار فردیناندو سوسور (Ferdinand de Saussure) آن را با نظریهٔ «نشانه‌شناسی» مطرح کرده است. به گفتهٔ ناقدان ادبی «روش یا نظریهٔ ساختارگرایی، کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی؛ یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازهٔ آن و فهم روابط درونی آن‌ها» (احمدی، بی‌تا: ۷). نقد ساختارگرایی در هر اثر ادبی سه کارکرد مهم دارد: نخست، استخراج اجزاء درونی اثر؛ دوم، نشان‌دادن پیوند موجود میان اجزاء؛ و سوم، نشان‌دادن معنا و دلالتی که در کلیّت ساختار وجود دارد (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۰).

عنصر ساختار نیز از دیدگاه بستانی دارای کارکردهای نقد ساختارگرایی است. به اعتقاد وی فرآیند عنصر ساختار بدین صورت است که اصولاً متن ادبی از پیام‌ها و موضوعاتی تشکیل می‌شود که در ساختار خود از یک نقشهٔ خاص پیروی می‌کنند؛ بدین ترتیب که آغاز، میانه و پایان آن با یکدیگر و نیز هریک از موضوعات آن با موضوعات قبل یا بعد از خود ارتباط منطقی دارد. علاوه بر

این، عناصر لفظی و موسیقایی و صور خیال نیز با این موضوعات و پیام‌ها در پیوندند و این نشانگر آن است که متن ادبی، واحد هنری یکپارچه‌ای متشکل از موضوعات و شیوه‌های گفتاری مختلف است که از یک ساختار کلی قانون‌مند پیروی می‌کند و پیکره‌ای واحد دارد که به آن اندام‌واری متن می‌گوییم (بستانی، ۱۳۹۴: ۲۲۶). بستانی عنصر ساختار را در دو سطح درونی و بیرونی بررسی می‌کند:

۳-۴-۱. ساختار درونی

الف) ساختار موضوع: احمد شوقی در ساختار نهج البرده از روش وحدت در هدف و تعدد موضوعات استفاده کرده است. او برای تحقق هدف خویش، یعنی مدح پیامبر خدا، موضوعات متنوعی را مطرح می‌کند؛ هرچند این تنوع و تعدد بسیار در موضوعات، قدری سبب گسستگی موضوعی شده و هدف را تحت‌الشعاع قرار داده است. این قصیده همان‌گونه که بیان شد، با مقدمه‌ای غزلی آغاز می‌شود، سپس شاعر در آن به مذمت دنیا پرداخته و این‌گونه به موضوع مدح پیامبر ورود کرده است. وی در ادامه نیز به موضوعاتی چون جریان بعثت پیامبر، وصف قرآن، میلاد پیامبر خدا، شب معراج، هجرت، مدح بوصیری، مدح پیامبر، مقایسهٔ اسلام و مسیحیت و مدح جانشینان پیامبر می‌پردازد و در پایان، بر پیامبر و خاندان ایشان صلوات می‌فرستد.

ب) تجانس: ویژگی دیگر قصیدهٔ نهج البرده، تجانس و هماهنگی میان عناصر است که در تجانس میان موضوعات و پیام‌ها با عناصر هنری همچون عناصر لفظی، موسیقایی، تصویری و مانند آن نمود یافته است. همچنان‌که بیان کردیم، این قصیده دارای موضوعات متعددی است که برای رسیدن به یک هدف، یعنی مدح پیامبرخدا چینش شده‌اند و شاعر در بیان موضوعات و تحقق هدف و مقصود قصیده از عناصر و اسالیب گوناگون ادبی و تنوع در به کارگیری آنها استفاده کرده است؛ از جملهٔ این عناصر، صور خیال‌انگیز مانند تشبیه، رمز و استعاره است که علاوه بر کارکرد زیبایی‌بخشی، در تجسم و تصویر مفاهیمی که دریافت آنها برای خواننده دشوار است، نقش دارند؛ برای مثال، شاعر در بیت زیر از سه تصویر هنری رمز، تشبیه و استعاره استفاده کرده است:

بــدرٌ تطَلَّعَ فِـــي بَـــدرٍ فَغُرَّتُهُ كَغُرّةِ النَّصر تجلُو داجِي الظُّلَمِ[۱۸]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱/۲۰۰)

در این بیت «بدر» رمز برای پیامبر خداست و عبارت «غُرتُه کغُرّةِ النصر» تشبیه است و در عبارت «غُرّة النصر» استعاره وجود دارد. تمام این تصاویر علاوه بر اینکه سبب گسترش خیال می‌شود، حقیقت حضور پیامبر خدا را در نبردها مانند تصویری زنده در پیش چشم خواننده مجسم می‌کند؛ از این‌رو، نقش مهمی در القای این مفاهیم به مخاطب بازی می‌کند.

عنصر دیگر، عنصر موسیقی است که در موسیقی حروف و واژگان نمود یافته و شاعر برای این منظور، از صور بدیعی مانند جناس و توازن استفاده کرده است. «در واقع جناس از یک‌سو ایجاد

موسیقی در کلام می‌کند و از سویی دیگر، سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه، به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۲).

مانند جناس در واژه‌های «تَطغَی»، «طَغَی»، «نُمُوا»، «نُمِي»، «يُتم» و «يُتُم» که علاوه بر کارکرد زیبایی‌بخشی، کارکرد معنایی نیز دارد؛ زیرا در «تطغی» و «طغی» علاوه بر جناس، تشبیه نیز وجود دارد که همچنان‌که گفتیم، تشبیه و دیگر صور خیال علاوه بر جنبهٔ زیبابخشی، دارای بُعد معنایی و القای مفاهیم به مخاطب است؛ همچنین است در مورد «نموا» و «نمی» که جناس در آنها جنبهٔ تأکیدی و معنایی دارد؛ و نیز «يُتم» و «يُتُم» که جناس تام در آنها بیانگر دو معنای «یتیمی» در اولی و «بی‌همتایی» در دومی است:

تَطغَی إذا مکّنت من لـــــذّةٍ و هَوَی　　طَغی الجِيادِ إذا عضَّت علی الشُّکُمِ
نُمُوا إلیـــه فزَادُوا فِـــی الوَرَی شَرَفًا　　و رُبَّ أصلٍ لِفرعٍ فـــي الفخَارِ نُمِي
ذُکرتَ بالیُتـــمِ فـــي القـــرآنِ تَکرمَةً　　و قِیمـــةُ اللؤلـــؤِ المَکنُونِ فِـــي اليُتُمِ
(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۴/۱)

گاهی این درهم‌آمیختگی صورت و معنا را می‌توان در تقابل جست و همچنان‌که بیان کردیم، تقابل به‌عنوان یکی از عناصر معنایی، مانند تشبیه یا تعریف، یکی از راه‌های شناساندن پدیده‌هاست و گاهی شناخت ما از مشخصات هر پدیده از طریق تضاد آن با پدیدهٔ دیگر است و گاهی پدیده‌های متقابل علاوه بر معناسازی، در ایجاد نظم‌آهنگ درونی کلام نیز مؤثرند؛ برای نمونه، واژه‌های «مُنتشر» (پراکنده) و «مُنتظم» (نظم‌یافته) دو واژهٔ متقابل‌اند که میان آنها جناس و تناسب آهنگین نیز وجود دارد؛ از این‌رو، موسیقی درونی نیز ایجاد کرده‌اند:

حلّیتَ من عَطَلٍ جیـــــدَ البیانِ بهِ　　فِي کل مُنتشرٍ فِـــــي حُسن مُنتظمِ
(همان:۱۹۷)

و واژه‌های «نائم» (خواب) و «ساهر» (بیدار) علاوه بر تقابل، دارای توازن نیز هستند:

کَم نَائمٍ لایَرَاها و هِی ساهرةٌ　　لولا الأمانیُّ و الأحلام لم یَنَمِ
(همان:۱۹۳)

همان‌طور که بیان کردیم، تکرار واژگان یکی از ابزارهای تأکیدی و معنوی کلام است و تکرار حروف و واژگان ابزار دیگری است که شاعر در جهت تقویت موسیقی درونی به کارگرفته است. «تکرار سبب جوشش عاطفه و بالارفتن درجهٔ تأثیرگذاری آن شده، همچنین سبب تمرکز ریتمی و تشدید فرکانس‌های صوتی می‌گردد» (الملائکه، ۱۹۸۳: ۲۶۳).

حسن انتخاب شاعر در گزینش واژگان و عدم استفاده از کلمات نامأنوس و نافصیح، عامل دیگری در تقویت نظم‌آهنگ درونی ابیات است. وزن عروضی بسیط که دارای ویژگی انبساط در ضرب‌آهنگ است نیز نقش مهمی در موسیقی قصیده ایفا کرده و موسیقی دلنشینی به قصیده داده

است (إن البسیط لدیه یبسطُ الأملُ) که متناسب با مضمون و درون‌مایهٔ آن، یعنی مدح و ستایش پیامبر خداست؛ از این‌رو، می‌توان گفت عنصر موسیقی، عنصر صوری، عنصر معنایی و دیگر عناصر این قصیده در عین اینکه با یکدیگر تجانس و هم‌سازواری دارند، جملگی در خدمت به مضمون و محتوا و غنای معنایی قصیده به کار گرفته شده‌اند و میان آنها تجانس و هماهنگی وجود دارد. به عبارتی، عناصر زیبایی‌شناسی و معناشناسی در آن با یکدیگر ارتباط منسجم دارند؛ بنابراین، می‌توان گفت این قصیده از اندام‌واری متن برخوردار است.

۳-٤-۲. ساختار بیرونی

شکل بیرونی ساختار موضوعات و پیام‌ها را نیز می‌توان در گونه‌های ساختار افقی، طولی و مقطعی یافت؛ و این قصیده از ساختار افقی تبعیت کرده است. در این نوع ساختار، موضوع معینی در متن عنوان می‌شود، ولی مجدداً همان موضوع در پایان مطرح می‌شود (بستانی، ۱۳۹٤: ۲٤٥). موضوع قصیدهٔ نهج البرده، همچنان‌که بیان شد، ستایش پیامبر خداست. شاعر در ابتدا به سبک استهلال به غزل، قصیده را آغاز می‌کند و با سرودن ابیاتی در موضوع تقوا و زهد و مذمت گرایش به دنیا، به محور اصلی، یعنی مدح پیامبر خدا وارد می‌شود و به همین منظور، قصیده را با موضوعاتی مرتبط چون بعثت پیامبر خدا، میلاد او، شب معراج، هجرت به مدینه، مقایسهٔ اسلام و مسیحیت و مدح جانشینان پیامبر ادامه می‌دهد و در نهایت، با مدح و صلوات بر آن حضرت و خاندانش به پایان می‌رساند.

٤. نتیجه

— احمد شوقی در قصیدهٔ نهج البرده در به‌کارگیری عناصر ادبی و بلاغی مهارت داشته، تا جایی که اثر وی در ردیف بهترین مدائح نبوی، نه‌تنها از لحاظ شکل و ساختار، بلکه از نظر محتوا قرار گرفته است.

— از جمله عناصر معنایی به‌کاررفته در قصیده، عنصر تکرار است که ضمن کارکرد تأکیدی، در ایجاد موسیقی شعری نقشی مهم دارد؛ همچنین است عنصر تقابل که علاوه برکارکرد معنایی، در ایجاد نظم‌آهنگ درونی مؤثر است.

— از جمله عناصر صوری در این قصیده، رمز و استعاره است که ضمن گسترش افق خیال و تقویت تصاویر هنری، در القای مفاهیم، سهم به‌سزایی دارند.

— جناس و توازن، به‌عنوان دو عنصر مهم در ایجاد موسیقی، علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌بخشی، دارای بُعد معنایی نیز بوده است.

– هدف شاعر در قصیدهٔ نهج البرده از به‌کاربردن آرایه‌های ادبی و عناصر موسیقایی، علاوه بر جنبهٔ زیبایی، بیان روشن‌تر موضوعات و به عبارت دیگر، معنابخشی است؛ از این‌رو، برای دریافت این معانی، ناگزیر از بررسی آرایه‌های ادبی و تصاویر هنری قصیده هستیم.

– آنچه بر اساس روش ساختارگرایی محمود بستانی در تحلیل این قصیده بدان دست یافتیم، این است که پیام‌ها و موضوعات متن با یکدیگر و نیز با دیگر عناصر لفظی، موسیقایی و صورخیال رابطه‌ای متقابل دارند؛ و این، نشانگر آن است که قصیده از تجانس و اندام‌واری متن برخوردار است.

پی‌نوشت

۱. ای دختر شیر باهیبت، آیا تو را در بیشه ملاقات کنم یا در قصر [پدرت] ملاقات نمایم؟

۲. منزلگه تو را درنخواهم یافت، جز به هنگام خواب که منزلگه تو برای عاشق، دورتر از کاخ ارم است.

۳. من در فکر و خیال خود دوستی و محبت خود را فدای تو کنم و در این زمینه کوتاهی نکنم، و تو در برابر این بخشش، بر من بخل ورزی.

۴. آن شواهدی که هر زمان خود را نشان می‌دهد، تنها در دورهٔ درخشان معاصر و نه در دوران تاریک گذشته.

۵. رعمسیس (حاکم مصر) را رها کن که جلوهٔ پادشاهی و حکومت، فقط در برپاداشتن عدل است، نه در برپاداشتن اهرام.

۶. ای وای برنفسم که دنیا و خوشی‌های دنیا آن را فریفت و اکنون کارنامهٔ اعمالم سیاه شده و مویم سپید.

۷. دنیا گاهی برایت بساط نعمت و سلامتی می‌گستراند و گاهی در بی‌نوایی و بیماری قرارت می‌دهد (گاهی باتوست و گاهی علیه تو).

۸. آهویی سپید در دشت میان درختان بان و میان کوه، ریختن خونم را در ماه‌های حرام حلال شمرد. چون چشم دوخت، نفس با من گفت: آه که تیر چشمانش بر دلت نشست. (ای معشوق) منزلگه تو را درنخواهم یافت جز به هنگام خواب که منزلگه تو برای عاشق، دورتر از کاخ ارم است.

۹. ای نفس، دنیای تو هر غم و اندوه را در خود پنهان کرده، هرچند رویِ خندانش را به تو نشان می‌دهد. ای وای برنفسم که دنیا و خوشی‌های دنیا آن را فریفت و اکنون کارنامهٔ اعمالم سیاه گشته و مویم سپید. صلاح کار تو در اخلاق است؛ پس به اصلاح اخلاق پرداز تا اصلاح شوی!

۱۰. در آنجا پیامبر خدا به درگاه خداوند دعا کرد، و گوش‌های مکه از صوت دلنشین و مقدس او پر شد.

۱۱. هرگاه دنیا خندید، با تقوای خود دهانش را خُرد کن، آن‌سان که اذیت و آزارِ مار خوش‌خط‌وخال با شکستن دندانش از بین می‌رود.

۱۲. تا زمانی‌که منزلگه معشوقه را نیافته بودم ، نمی‌دانستم که آرزو و مرگ در یک مکان [می‌توانند] گرد هم آیند (یافتن منزل معشوقه هم رسیدن به آرزوی وصال است و هم جان باختن از فرط عشق).

۱۳. آن زیبارویان باعث حیرتِ بینندگان خود شوند و عجیب است که چون اشاره کنند، مرد نیرومند را با سرانگشتان سرخ خود اسیر کنند.

۱۴. جناس مطلق: تجانس دو حرف یا بیشتر در کل عبارت‌هاست؛ اعم از اینکه در پایان، آغاز یا میانهٔ عبارت‌ها بیاید. در واقع تجانس از جهت رابطه‌ای که در یک عبارت با عبارت قبل یا بعد از خود دارد، مد نظر قرار می‌گیرد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۹)

۱۵. جناس قرار: تجانس یا هم‌آوایی میان عبارت‌هایی که در پایان جمله قرار می‌گیرند، اعم از اینکه عبارت شعری باشد یا نثری؛ با این تفاوت که واژهٔ پایانی عبارت نثری را «فاصله» می‌گویند و واژهٔ قرارگرفته در آخر مصراع شعری را «قافیه» می‌نامند (همان: ۱۹۰).

۱۶. توازن شعری (تفعیلی): توازن میان تفعیله‌ها در شعر و نثر.

۱۷. توازن مطلق: توازن و هم‌وزنی میان کلمات، عبارات و بندها.

۱۸. ماه کاملی که در نبرد بدر طلوع کرده و پیشانی او چون پیشانی پیروزی، سیاهی ظلمت را روشن می‌کند و بر آن پرتوافشانی می‌کند.

منابع

احمدی، بابک (بی‌تا)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ دوازدهم.

امین مقدسی، ابوالحسن (۱۳۸۳)، درآمدی تطبیقی بر مدائح نبوی شوقی و بهار، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران زبان و ادبیات عربی، دوره۲، شماره۲، صص ۱-۱۸.

اميني، شيخ محمدهادي (١٩٦٤)، *معجم رجال الفكر و الادب في النجف خلال ألف عام*، النجف الاشرف، مطبعة الآداب.

انیس، ابراهیم (۱۹۸٤)، *دلالة الالفاظ*، مصر، مکتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة.

بستانی، محمود (۱۳۹٤)، بلاغت جدید، ترجمهٔ محمدحسن معصومی، قم، مارینا.

ـــــــــــ (١٤١٤)، *القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي*، مشهد، مجمع البحوث الاسلامية.

البشری، شیخ سلیم (۱۹۸۷)، نهج البردة نظم احمد شوقي و عليه وضح النهج، قدّم له محمد المويلحي، مکتبة الآداب، القاهرة.

تجلیل، جلیل (۱۳٦۷)، جناس در پهنهٔ ادب فارسی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

پسندیان، فاطمه (۱۳۸۹)،بررسی جلوه‌های بلاغی (بیان و بدیع) در قصیده بانت سعاد کعب‌بن‌زهیر، برده بوصیری و نهج البرده احمد شوقی، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمود آبدانان مهدیزاده، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده الهیات و معارف اسلامی.

تفتازانی، سعدالدین مسعود (۲۰۱۳)، *المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم*، تحقيق عبدالحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة.

جرجاني، عبدالقاهر (لاتا)، *دلائل الإعجاز*، تعليق محمود محمدشاكر، لامک، الخانجي.

جرجاني، علي بن محمد (لاتا)، *معجم التعريفات*، تحقيق و دراسة محمدصديق المنشاوي، القاهرة، دارالفضيلة.

حاجی‌زاده، مهین و سعید احمدی (۱۳۹٤)، سیمای پیامبر در اشعار عبدالرزاق اصفهانی و احمد شوقی، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه محقق اردبیلی، دوره ۱۰، صص٤٨٦-٤٩٣.

الخولي، امين (١٩٦١)، *مناهج تجديد في النحو و البلاغة و التفسير و الأدب*، لامک، دار المعرفة.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳٤۸)، سایه روشن شعر نو فارسی، تهران، فرهنگ.

دشتی نیشابوری، محمد (۱۳۹۳)، آسمان مدینه شرح تطبیقی برده و نهج البرده در ستایش پیامبر گرامی اسلام، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، چاپ دوم.

زركشي، بدرالدين محمد (١٤٣٠)، *البرهان في علوم القرآن*، مجلد٢، بيروت، دار الفكر.

الساعدي، الشيخ محمد (٢٠٠٠)، *الدكتور محمود بستاني مفكراً اسلامياً*، لامک، المؤلف.

السامرائي، فاضل صالح (٢٠٠٠)، معاني النحو، المجلد٢، الأردن، دار الفكر.

سرباز، حسن (۱۳۸۱) بررسی و نقد مدایح نبوی احمد شوقی، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: خلیل پروینی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

شرشر، محمدحسن (١٩٨٨)، *البناء الصوتي في البيان القرآني*، القاهرة، دار الطباعة المحمدية.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٨٤)، موسیقی شعر، تهران، آگه، چاپ هشتم.

شوقي، احمد (١٩٨٨)، *الاعمال الشعرية الكاملة*، المجلد ١، بيروت، دار العودة.

صادقی، مجیدرضا (۱۳۸۹) ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده و همزیه نبویه احمد شوقی و بیان برخی نکات نحوی و بلاغی، کارشناسی ارشد، با راهنمایی ابوالفضل رضایی، دانشگاه شهیدبهشتی.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲)، درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات، فرهنگ، ش ٤٦ و ٤٧، صص ۱۵۹-۱۷۷.

ضيف، شوقي (لاتا)، *البلاغة تطور و تاريخ*، القاهرة، دار المعارف، الطبعة التاسعة.

عبدالجواد ابراهيم، رجب (٢٠٠٣)، *موسيقي اللغة*، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق.

عبدالمطلب، محمد (٢٠٠٧)، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، القاهرة، لونجمان، الطبعة الثانية.

عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٥)، *علم البيان*، بيروت، دار النهضة العربية.

عزیزی، محمدرضا وحسین کارگر (۱۳۹۸)، «بررسی و بسامد انواع جناس در قصیده نهج البرده و چکامه نعت حضرت رسالت»، پنجمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه زبان و ادبیات ایران (با رویکرد فرهنگ مشارکتی)، ۱۲ اسفند، تهران.

علوی مقدم، محمد (١٣٦٤)، جلوهٔ جمال، تهران، بنیاد قرآن.

غیبی، عبدالاحد و علی صیادانی (۱۳۹۳)، «بررسی روابط بینامتنی در قصیده برده بوصیری و قصیدهٔ نهج البردهٔ احمد شوقی»، همایش ملی بینامتنیت (التناص)، ج٤، قم، صص۸۲۹-۸۵٤.

غنيم كمال، احمد (١٩٩٨)، *عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، القاهرة*، مدبولي.

الفاخوري، حنا (١٤٣٣)، *تاريخ الأدب العربي*، قم، ذوي القربى.

فاضلی، محمد (۱۳۸۲) شیوه‌های بیان قرآن کریم، مشهد، دانشگاه فردوسی.

گلدمن، لوسین (١٣٦٩)، نقدتکوینی، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، بزرگمهر.

معصومی، محمدحسن و فاطمه شریفی تشنیزی (١٣٩٦)، «تحلیل عناصر زیباشناسی و معناشناسی در سوره قارعه بر اساس روش ساختارگرایی»، زیبایی‌شناسی ادبی، دورهٔ ۸، ش ۳۱، صص ۹۵-۱۱۵.

الملائكه، نازک (١٩٨٣)، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزنگار.

الهاشمي، احمد، (لاتا)، *جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع*، ضبط و تدقيق و توثيق يوسف الصميلي، بيروت، المكتبة العصرية.

References

Abdulmutalleb. M. (2007), Arabic rhetoric, other readings, Cairo, Lunjman, second edition [In Arabic].

Abdul Jawad I. R. (2003), Linguistic Music, Cairo, Zahra Al-Sharq School [In Arabic].

Ahmadi.B. (n d), Text structure and interpretation, Tehran, Markaz, Twelfth edition [In Persian].

Alavi Moghadam. M. (1945), Jelweh Jamal, Tehran, Quran Foundation [In Persian].

Al-Bashri.Sh.S (1987) Nahj al-Burdah, composed by Ahmad Shoghi with its description [In Arabic] .

Al-Fakhouri. H. (1433 A H), History of Arabic Literature Qom, zavi al-Qorba [In Arabic].

Al-Hashimi. A. (n d), The Jawaher Al-Balagha in Meanings, Expression, and Innovation, Recording, Verification, and Authentication: Yusuf Al-Samili, Beirut, Al-Maktabah Al-Asri, [In Arabic].

Al- Malaeka. N. (1983), The Cases of Contemporary Poetry, Beirut, Dar Al-Alam for the Clans, Eighth edition [In Arabic].

Al-Khouli. A. (1961), Methods of Renewal in Syntax, Rhetoric, Interpretation and Literature,(n p) , Dar Al-Ma'rifah [In Arabic].

Al-Saedi. Sh. M. (2000), Dr. Mahmoud Bostani, Islamic thinker, (n p), Al-Moallef [In Arabic].

Al-Samarai. F. S. (2000), Meanings of Syntax, Volume 2, Jordan, Dar al-Fikr [In Arabic]. .

Amin Moghaddasi.A. (2004), Comparative Introduction to the Prophetic Praises of Shoghi and Bahar, Journal of the Faculty of Literature University of Tehran, Arabic Language and Literature, Vol44 No. 2 , pp. 1-18 [In Persian].

Amini.Sh.M.H (1964) Dictionary of Men of Thought and Literature in Najaf during the general period, Najaf Al-Ashraf, Press of Literature [In Arabic].

Anis.I.(1984), Meaning of words, Egypt, Egyptian Anglican Library, fifth edition [In Arabic].

Atiq, A. A. (1985), Elam al-Bayyan, Beirut, Dar al-Nahda al-Arabiya [In Arabic].

Azizi. M. R. and Kargar. H. (1398), The study and frequency of types of puns in the ode Nahj al-Burdeh and the narration of Hazrat Resalat, the fifth national conference on new research in the field of Iranian language and literature (with a participatory culture approach) [In Persian].

Bostani. M. (2015), New Rhetoric, translated by Mohammad Hassan Masoumi, Qom, Marina [In Persian].

——— (1994) The rhetorical rules with Islamic method, Mashhad, Islamic Research Complex [In Arabic].

Dashti Neyshabouri. M. (2014), Aseman Medina A Comparative Description of Slave and Nahj al-Burdeh in Praise of the Holy Prophet of Islam, Mashhad, Astan Quds Razavi Research Foundation, Second Edition [In Persian].

Dastgheib. A. (1929), The Bright Shadow of Modern Persian Poetry, Tehran, Farhang, [In Persian].

Fazeli. M. (2003) Methods of expressing the Holy Quran, Mashhad, Ferdowsi University [In Persian].

Gheibi. A. and Sayadani. A. (2014), A Study of Intertextual Relations in the Ode to the Slave of Busiri and the Ode of Nahj al-Burdeh Ahmad Shoghi, Qom, National Conference on Intertextuality (Al-Tanas), Vol. 4, pp. 829-854[In Persian].

Goldman. L. (1991), Critique of Criticism, translated by Mohammad Taghi Ghiasi, Tehran, Bozorgmehr [In Persian].

Ghonaim Kamal. A. (1998), Elements of Innovation in the Poetry of Ahmad Matar, Cairo, Madbouli [In Arabic].

Hajizadeh. M. and Ahmadi. S. (2015), The Image of the Prophet in the Poems of Abdolrazaq Isfahani and Ahmad Shoghi, Meeting of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature of Iran, Mohaghegh Ardabili University, Volume 10, pp. 486-493 [In Persian].

Jorjani. A. I. M (n d), Moajam Al-Taarifat, Research and Studies by Muhammad Siddiq Al-Manshawi, Cairo, Dar al-Fadhila [In Arabic].

Jorjani. A. Q (n d), Dalael Al-Ejaz, Description by Mahmoud Mohammad Shakir, (n p) Al-Khanji [In Arabic].

Masoumi. M. H. and Sharifi Tashnizi. F. (2017), Analysis of aesthetic and semantic elements in Surah Qareh based on the method of structuralism, Literary Aesthetics, Vol 8, no 31, pp. 95-115 [In Persian].

Pasandian.F.(2010), A Study of Rhetorical Effects (Expression and Innovation) in the Ode of Banat Soad for Ka'b Ibn Zahir, Burdeh for Bousiri and Nahj al-Burdeh for Ahmad Shoghi, M.Sc., Supervisor: Mahmoud Abdanan Mehdizadeh, Shahid Chamran University of Ahvaz, Faculty of Theology and Islamic Studies [In Persian].

Sadeghi. M. R. (2010) Translation of the poem Nahj al-Burda and the companion of the prophet Ahmad Shoghi and the expression of some syntactic and rhetorical points, M.Sc., Supervisor: Abolfazl Rezaei, Shahid Beheshti University, Faculty of Literature and Humanities [In Persian].

Sarbaz. H. (2002) Review and Critique of the Prophetic Praises of Ahmad Shoghi, M.Sc., Supervisor: Khalil Parvini, Tarbiat Modares University, Faculty of Literature and Humanities. [In Persian].

Shafiee Kadkani. M. R. (2005), Poetry Music Tehran, Agah, eighth edition [In Persian].

Shar Shar. M. H. (1988), The Audio Construction in the Quranic Expression, Cairo, Al-Muhammadiyya Printing House [In Arabic].

Shoghi. A. (1988), Complete Poetry Works, Vol 1, Beirut, Dar Al-Ouda [In Arabic].

Taftazani.S.M. (2013), Al-Motavval Sharh Talkhis Meftah Al-Ulum, Research: Abdul Hamid Hindawi, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Alamiya, Third Edition [In Arabic].

Tajlil.J. (1988), Punishment in Persian Literature, Tehran, Cultural Studies and Research [In Persian].

Webster. R. (2003), An Introduction to the Study of Literary Theory, translated by Elahe Dehnavi, Tehran, Rooznegar [In Persian].

Zarkashi. B. M. (1430 A H), Al-Burhan Fi Uloom Al-Quran, Vol 2, Beirut, Dar Al-Fikr [In Arabic].

zeif. Sh. (n d), rhetoric, evolution and history, Cairo, Dar al-Ma'arif, development [In Arabic].

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.318421.612354
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Analysis of Protagonist in the Novel *Ayyām Maʿah* based on Abraham Maslow's Self-Actualization

Payman Salehi
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ilam University
Kolsum Bagheri
PhD Student in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University

Received: 2021, February, 6; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

The psychological criticism is one of the novel techniques in literary criticism which tries to examine what is beyond the literary work in order to find the interconnection between art and the artist. The American psychologist, Abraham Maslow, believes that human beings need to grow, and to achieve this growth and development, they need to fulfill five steps of requirements including physiological, security, social, esteem and self-actualization needs. In fact, these needs help the individual accomplish the ultimate goal and first, lower level needs must be satisfied so that the person can reach higher levels and finally self-actualization. In this regard, the present research, through the descriptive-analytical approach, examines the protagonist of the novel *Ayyām maʿah* by Colette Khoury, the Syrian author based on Maslow's theory. The novel is mostly indicative of Koury's character and her society whose restrictions are the biggest obstacles to the growth and excellence of the women. Despite the obstacles, most of the women are trying harder to resist them in order to reach perfection for creativity and self-actualization. The results of this study indicate that the aforesaid novel matches the indices mentioned by Maslow for self-actualization. Most women and girls do not have the chance to develop and nurture their talents and capacity because of obstacles like irrational customs and traditions. The most obvious need of the protagonist is the presence of a supporter who can remove the obstacles to her growth and grant her wishes. Although she does not have all self-actualization components, having characteristics such as resistance to acculturation, problem-centeredness, acceptance of herself and others, creativity, simplicity, and being natural is a sign of self-actualization. She tries to reach the requirements in steps 4 and 5 of Maslow's pyramid, and on this way, along with the resistance to the dominant culture, she reaches self-actualization by developing her talents like composing poems and playing music.

Keywords: Colette Khoury, *Ayyām maʿah*, Abraham Maslow, Need, Self-Prosperity.

تحلیل شخصیّت اصلی رمان *أیّام معه* بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو

پیمان صالحی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام
کلثوم باقری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس
(از ص ۸۷ تا ۱۰۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

نقد روان‌شناختی یکی از روش‌های نوین نقد ادبی است که می‌کوشد به آنچه در ورای اثر ادبی است، بپردازد تا پیوستگی میان هنر و هنرمند را پیدا کند. آبراهام مزلو، روان‌شناس آمریکایی، معتقد است که انسان طبیعتاً به رشد نیاز دارد و برای رسیدن به این رشد و کمال، نیازمند گذر از پنج مرحله از نیازهاست: نیازهای فیزیولوژیکی، نیازهای امنیتی، نیازهای اجتماعی، نیازهای احترامی و نیازهای خودشکوفایی. در حقیقت، این نیازها وسیله‌ای است که فرد را برای رسیدن به هدف یاری می‌رساند و ابتدا باید نیازهای سطح پایین تأمین شود تا بتوان به سطوح بالاتر و در نهایت به خودشکوفایی رسید. در همین راستا پژوهش حاضر به بررسی شخصیّت اصلی رمان أیّام معه (روزهایی که با او گذشت) اثر کولیت خوری، نویسندهٔ زن سوری، بر اساس نظریهٔ مزلو پرداخته است. رمان مذکور تا حد زیادی بیانگر شخصیّت خوری و جامعهٔ اوست؛ جامعه‌ای که محدودیت‌های آن، از بزرگ‌ترین موانع رشد و تعالی زنان است. با وجود این، بسیاری از آنان برای خودشکوفایی و خلاقیّت، در برابر این موانع، مقاومت و تلاش خود را برای نیل به کمال، بیشتر می‌کنند. نتایج پژوهش، نشان از آن دارد که این رمان، با شاخصه‌های مطرح‌شده از سوی مزلو برای خودشکوفایی هم‌خوانی دارد. بسیاری از زنان و دختران به‌خاطر موانعی چون سنت‌ها و آداب و رسوم نادرست حاکم، زمینه‌ای برای رشد و شکوفایی و پرورش استعدادهای خود نمی‌یابند. بارزترین نیاز شخصیّت اصلی رمان، وجود یک حامی است که بتواند موانع رشد او را بردارد و آرزوهایش را محقّق کند. او علی‌رغم اینکه تمامی مؤلفه‌های خودشکوفایی را ندارد، امّا وجود شاخصه‌هایی همچون مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری، مسئله‌مداری و پذیرش خود و دیگران، خلاقیت و سادگی و طبیعی‌بودن در او نشان از خودشکوفایی دارد. وی برای دستیابی به نیازهای سطح چهارم و پنجم هرم مزلو تلاش می‌کند و در این راه، ضمن مقاومت در برابر فرهنگ غالب، با پرورش استعدادهای خود، از جمله سرودن شعر و نواختن موسیقی، به خودشکوفایی می‌رسد.

واژه‌های کلیدی: کولیت خوری، أیّام معه، آبراهام مزلو، نیاز، خودشکوفایی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *p.salehi@Ilam.ac.ir*

۱. مقدمه

نقد روان‌شناختی، یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر است که به فهم بهتر آثار ادبی و کشف درون‌مایه‌های آنها کمک می‌کند. روان‌شناسی و ادبیات از جهات مختلفی ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند؛ یکی از این جهت که هر متن ادبی، زادهٔ ذهنی خلاّق و به‌نوعی یک آفرینش است، پس می‌تواند برگرفته از نفسانیات و ذهنیات و همین‌طور حالات روانی خالق آن باشد؛ دیگر آنکه متن ادبی (داستان) متشکل از قهرمان و دیگر شخصیّت‌هاست و «بسیاری از منتقدان و حتی سبک‌شناسان معتقدند که قهرمان اصلی داستان، انعکاس و برآیندی از زندگی خود نویسنده است؛ لذا در بسیاری از آثار ادبی می‌توان از طریق اثر، به زندگی و روان ادیب دست یافت» (صمصامی و حمامیان، ۱۳۹۳: ۷۸). زیگموند فروید (Sigmund Freud،۱۹۲۱م)، بنیان‌گذار روان‌شناسی و پایه‌گذار مطالعات روان‌شناسانهٔ ادبیات و هنر، با کشف ضمیر ناخودآگاه، تحوّل بزرگی در عرصهٔ نقد به وجود آورد؛ زیرا تا پیش از او مطالعات و نقد ادبی و هنری به‌طور عمده بر این اساس استوار شده بود که روشن کند هدف از خلق اثر چه بوده است؛ به بیان دیگر، تا پیش از او در جست‌وجوی آن بودند تا کشف کنند که هنرمند و ادیب چه می‌خواسته بگوید؛ اما پس از فروید نقد به سوی کشف و خوانش ضمیر ناخودآگاه سوق یافت و در پی کشف مسائلی برآمد که هنرمند و ادیب یا نمی‌دانستند یا نمی‌خواستند صراحتاً ابراز کنند (یاوری، ۱۳۸٤: ۱۷۹). آبراهام مزلو (Abraham Maslow)، روان‌شناس انسان‌گرای آمریکایی، برخلاف دیگر روان‌شناسان که توجه خود را به بررسی مشکلات روانی معطوف می‌داشتند، به بررسی علل موفقیت افراد پرداخت و با طرح نظریهٔ سلسله‌مراتب نیازها که از مهم‌ترین نظریه‌های انگیزشی معاصر محسوب می‌شود، شهرت جهانی یافت. براساس نظریهٔ او که به نام «هرم مزلو» مشهور است، نیازهای انسانی به پنج دسته تقسیم و در قالب سلسله‌مراتب نشان داده می‌شوند که پیچیده‌ترین آنها، نیاز به خودشکوفایی و استعدادهای بالقوهٔ فردی است و در رأس هرم قرار دارد و خاص انسان است و می‌توان از آن با نام «هنر انسان‌شدن» یاد کرد. به اعتقاد مزلو نیازهای بالاتر در فرایند تکامل، دیرتر و اغلب در سنین بالاتر بروز می‌کنند و ارضای آنها نیز آرامش و رضایت عمیق‌تر و پایدارتری را برای فرد به ارمغان می‌آورد و افراد، در این سطح نسبت به سطوح دیگر نیازها، بیشترین تفاوت را با یکدیگر دارند (مزلو، ۱۳٦۹: ۸۳-۸٤). این نظریه، تحوّلی شگرف در زاویهٔ دید روان‌شناسان به انسان ایجاد کرد و دامنهٔ آن به ادبیات و بررسی روان‌شناسی آثار ادبی بر اساس هرم مزلو کشیده شد؛ چراکه با این روش می‌توان اندیشه‌های حاکم بر اثر ادبی را به‌صورت دقیق‌تری تجزیه و تحلیل کرد.

با عنایت به جایگاه مهم نویسندگی کولیت خوری، نویسندهٔ سوری، در ادبیات عرب و اهمیت نظریهٔ مزلو در نمودهای خودشکوفایی انسان، پژوهش حاضر تلاش می‌کند شخصیّت اصلی رمان أیّام معه را از این نویسنده بر اساس نظریهٔ مذکور بررسی و تحلیل کند تا در پایان، پاسخگوی این

پرسش‌های باشد: ۱. بررسی رمان أیّام معه با هرم مزلو، چه ابعادی از شخصیّت کولیت خوری را مشخص می‌کند؟ ۲. با توجه به نظریهٔ آبراهام مزلو، کدام‌یک از نیازهای هرم در رمان ایام معه شاخص‌تر است؟

در خصوص نظریهٔ هرم مزلو کم‌وبیش تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به برخی از آنها اشاره می‌شود: مقالهٔ «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روان‌شناسی انسان‌گرایانهٔ آبراهام مزلو» (۱۳۸۷) از بیژن ظهیری ناو و همکاران که با بررسی مؤلفه‌های خودشکوفایی در مثنوی مولوی، به این نتیجه دست یافته‌اند که مؤلفه‌هایی چون درک بهتر واقعیت و برقراری رابطهٔ سهل‌تر با آن، مسئله‌مداری، کیفیت کناره‌گیری، نیاز به خلوت و تنهایی، حس همدردی و شوخ‌طبعی فلسفی، پذیرش خود، دیگران، طبیعت و ... به‌وفور در اشعار مولانا دیده می‌شود. علی‌اکبر باقری خلیلی و منیره محرابی‌کالی در مقالهٔ «بررسی ادراک واقعیت و پذیرش خود و دیگران در غزلیات حافظ (براساس نظریهٔ شخصیّت-خودشکوفایی آبراهام مزلو)» (۱۳۹۰)، نتیجه می‌گیرند که مؤلفهٔ توصیف واقعیت و پذیرش خود و دیگران و طبیعت که از مهم‌ترین ویژگی‌های خودشکوفایی انسانی از نظر مزلو است، به‌فراوانی در اشعار حافظ دیده می‌شود. سهراب مروتی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی سلسله‌مراتبی‌بودن نیازهای انسان در نظریهٔ مزلو با رویکردی بر آیات قرآن کریم» (۱۳۹۲) بیان می‌دارند که نظریهٔ مزلو با وجود نقاط قوّت و دیدگاه‌های آن دربارهٔ سرشت انسان، ظرفیت‌های انسانی را نشناخته و سیر تعالی انسان را یک سیر خطی دانسته است، در حالی که انسان موجودی پیچیده است و تحت تأثیر گرایش‌های فطری و تعالیم اکتسابی است و توانایی به‌کارگیری تمام نیازمندی‌های خود را برای رسیدن به کمال مطلوب دارد. با وجود این، امکان انطباق نظریهٔ مزلو با رمان مذکور وجود دارد؛ چراکه کولیت خوری شخصیت اصلی رمان را نمودی از دختران و زنان جامعهٔ خود می‌داند که با وجود مشکلات و موانع در دستیابی به نیازها، برخی از آنان به ظرفیت وجودی خود دست یافته و به خودشکوفایی رسیده‌اند.

دربارهٔ رمان أیّام معه، می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد: سهی‌محمد هایل در رسالهٔ دکتری خود با عنوان الرؤیا والتشکیل فی ابداع کولیت خوری الروائیة (۲۰۰۹)، جامعة مؤتة اردن، رمان‌های أیّام معه، لیلة واحدة، مرّالصیف و أیّام مع الأیّام را از نظر مضامین اجتماعی، سیاسی، شیوهٔ بیان و همچنین زمان و مکان بررسی کرده است. سلوي عدنان الحصني در مقالهٔ «بنیة خطاب المرأة في أعمال کولیت خوري الإبداعیة في ضوء الدراسات المقارنة» (۲۰۱۰) جایگاه زنان و دختران را در آثار کولیت خوری کاویده است. فروزان شهرکی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی زبان بدن در دو رمان أیّام معه از کولیت خوری و بامداد خمار از فتانه حاج‌سیدجوادی» (۱۳۹۸) ضمن بیان پربسامدترین کارکردهای زبان بدن، شخصیّت‌های زنانهٔ این دو رمان را بررسی و مقصود دو نویسنده را از رفتارهای غیرکلامی شخصیّت‌ها تبیین کرده‌اند. فائزه سواری و همکاران در مقالهٔ «تجلیّات النسویة ولغتها في أعمال کولیت خوري (لیلة واحدة و أیّام معه)

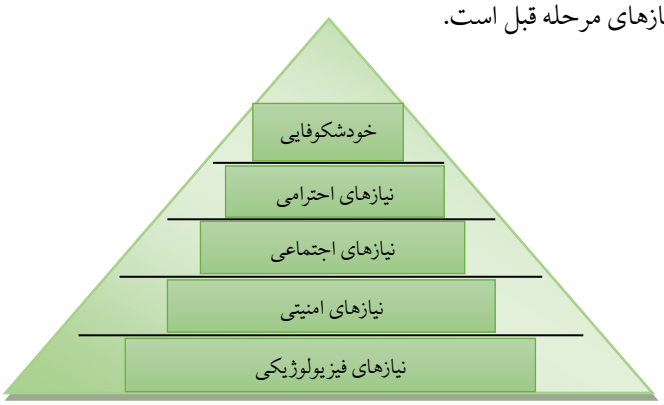
و منیرو روانی‌پور (دل فولاد و کولی کنار آتش)» (۱۳۹۹) به بررسی زبان بدن و وجوه اشتراک و افتراق بین کولیت خوری و منیرو روانی‌پور در به‌کارگیری مفاهیم زنانه در آثارشان پرداخته‌اند، امّا براساس مطالعات نظام‌مند تاکنون پژوهشی دربارهٔ رمان‌های کولیت خوری بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو صورت نگرفته است؛ لذا با عنایت به جایگاه مهم این نویسنده در ادبیات عرب، انجام چنین پژوهشی می‌تواند در نوع خود، جدید و درخور توجّه باشد.

۲. نظریه آبراهام مزلو

آبراهام مزلو، از رهبران روان‌شناسی انسان‌نگر، انگیزه‌های آدمی را به شیوه‌ای جالب طبقه‌بندی کرده است. «اساس نظریهٔ انگیزش مزلو بر این مهم استوار است که انسان، کلی، یکپارچه و سازمان‌یافته است» (خیاطیان و فدوی، ۱۳۹۵: ۱۰). مزلو در کتاب انگیزش و شخصیّت خود بیان می‌کند که نیازهای روزانه، معمولاً وسایلی برای رسیدن به هدف هستند و خود ذاتاً هدف نیستند (۱۳٦۹: ۵۱). سلسلهٔ نیازها در هرم مزلو بدین صورت طبقه‌بندی شده است:

- **نیازهای فیزیولوژیکی:** هوا، غذا، آب، مسکن، نیازهای جنسی و خواب؛
- **نیازهای امنیتی:** حفاظت، امنیت، ثبات در قانون و شغل و نداشتن ترس از عوامل اجتماعی و محیطی؛
- **نیازهای اجتماعی:** داشتن روابط دوستانه، وابستگی عاطفی و روابط خانوادگی، عضویت در گروه‌های خانوادگی، دوستانه و کاری؛
- **نیازهای احترامی:** موفقیت، مهارت، استقلال، موقعیت اجتماعی و مورد احترام واقع‌شدن؛
- **نیازهای خودشکوفایی:** تحقّق توان بالقوه شخصی، شکوفایی، رشد تجارب شخصی و اجتماعی (مزلو، ۱۳۷۲: ۷۰-۸۳ و شولتز، ۱۳۸۵: ۳٤۱-۳٤۲).

بنا بر سلسله‌مراتب هرم مزلو، نیازهای روی پله‌های پایینِ نردبان باید ارضاء شوند تا نیازهای پله‌های بعدی خودنمایی کنند. وقتی نیاز سطح دوم برآورده شد، نیاز سطح سوم محسوس می‌شود و به همین ترتیب، تا به آخر (مزلو، ۱۳٦۷: ۹). در واقع، محرّک هر مرحله از نیازهای انسان، برآورده‌شدن نیازهای مرحله قبل است.



هرم نیازها (مزلو، ۱۳۷۲: ۷۱)

۳. دربارهٔ کولیت خوری

کولیت خوری در ۱۹۳۵م، در دمشق به دنیا آمد. پدرش، سهیل خوری، مقام وزارت داشت و پدربزرگش، فارس خوری، نخست وزیر و اولین رئیس مجلس سوریه بود که به ادیبان، بسیار احترام می‌گذاشت. کولیت در سال‌های ۱۹۷٤-۱۹۷۸ تحصیلات عالی خود را در دانشگاه دمشق سپری کرد و زبان فرانسوی را نیکو آموخت و در همان دانشگاه نیز مشغول تدریس شد. مدتی بعد وارد میدان سیاست شد و در ۲۰۰۸م به‌عنوان مشاور بشار اسد منصوب شد. خوری در انجمن‌هایی مشارکت فعّال داشت که در جهان عرب، به‌عنوان مهم‌ترین انجمن‌های آزادی زن محسوب می‌شود. اثر ادبی برجستهٔ او رمان أیّام معه است (هایل، ۲۰۰۹: ۳-٤). قهرمان اکثر روایات وی، زنان هستند که در جامعهٔ سنتی با آداب و رسومی مواجه‌اند که محدودیت‌های زیادی برای آنان به وجود آورده است؛ سنت‌هایی که زن را در چارچوب خانه محصور می‌کند و خوری در قالب روایاتش، این مسئله را به تصویر می‌کشد.

۴. خلاصهٔ رمان *أیّام معه*

داستان، ماجرای زندگی شخصیّتی به نام «ریم» است که در سن هفده‌سالگی بعد از گرفتن دیپلم، برای ادامهٔ تحصیل با مخالفت پدرش مواجه می‌شود؛ اما او دختری نیست که اجازه دهد دیگران برای او تصمیم بگیرند. سرانجام با پافشاری فراوان، پدرش با نارضایتی می‌پذیرد که درس بخواند. ریم به ادبیات و شعر علاقه‌مند است و شاعری او خالی از سرزنش دیگران، خصوصاً عمویش نیست. بعد از دو ماه از تحصیل با شخصی به نام «آلفرد» نامزد می‌شود، ولی دیری نمی‌پاید که به‌خاطر اختلاف نظر، از هم جدا می‌شوند. پس از آن، ریم احساس تنهایی می‌کند و با مرگ ناگهانی پدر این تنهایی برای او سخت‌تر و از ادامهٔ تحصیل منصرف و با وجود مخالفت‌های عمو و مادربزرگش، در اداره‌ای مشغول به کار می‌شود. مدّتی بعد با پسری به نام «زیاد» آشنا می‌شود که استاد موسیقی است. زیاد وقتی می‌فهمد که ریم شاعر است، خواهان تعامل و معاشرت با او می‌شود. در همین معاشرت‌ها به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند و همه او را به‌خاطر این رابطه سرزنش می‌کنند. ریم خواهان ازدواج با زیاد و تشکیل خانواده است؛ اما زیاد نمی‌خواهد هنر را فدای عشق و ازدواج کند و از ریم می‌خواهد که ادامه تحصیل دهد و به هنرش توجه کند و نگذارد عشق که بنیانی سست دارد، هنرش را محدود کند. ریم از این طرز فکر زیاد، آزرده‌خاطر می‌شود و برای تغییر دید او به عشق و ازدواج تلاش می‌کند. پس از مدّتی زیاد نیز متوجه می‌شود که بدون ریم نمی‌تواند زندگی کند و هنر را بر عشق ترجیح دهد؛ لذا از ریم می‌خواهد با او ازدواج کند، اما ریم در این مدت توانسته عشقِ مخلّ آسایش را به عشقی هنرمندانه تبدیل کند و به این باور برسد که هنر و ازدواج با هم نمی‌سازند و می‌خواهد شاعر بماند.

۵. بررسی رمان *أیّام* معه بر اساس هرم نیازهای مزلو

بدیهی است که انسان برای زندگی، رشد و سلامت، نیازهای متعدّد و متنوّعی دارد که تأمین این نیازها، برای حفظ و بقای فرد ضروری هستند؛ به همین دلیل زمان زیادی از زندگی انسان، به تلاش برای برآورده‌کردن این نیازها اختصاص می‌یابد. در این بخش، شخصیّت اصلی رمان أیّام معه را بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی مزلو بررسی و تحلیل می‌کنیم:

۵-۱. نیازهای فیزیولوژیکی

نیازهای فیزیولوژیکی در زندگی انسان از اهمیّت خاصی برخوردارند. «این نیازها شامل نیاز به هوا، غذا، آب، مسکن، نیازهای جنسی و خواب است» (سیف، ۱۳۹۰: ۲۳٤). خوری به شیوه‌ای هنرمندانه و با کنایه، نیازهای زنان را بر زبان شخصیّت‌ها جاری می‌سازد. توصیف‌های ناب وی در سراسر رمان، سبب می‌شود خواننده در هر مرحله، شخصیّت رمان و نیازهایش را درک کند. شخصیّت اصلی، یعنی ریم، معتقد است که برای دختران، خوردن تنها لذّتی است که در جامعه، منتقدی ندارد:

● نَعَم... كُنتُ أَتلَهَى... بِالأَكلِ... أَو لَيسَ الأَكلُ مِن لِذَّاتِ الحَياةِ؟ بل اللَّذَةُ الوَحيدَةُ المُباحَةُ لِلفَتَياتِ فِي بَلَدِي... (خوري، ۱۹۵۹: ۳۵).

ترجمه: بله ... میل دارم ... به خوردن ... آیا خوردن از لذّت‌های زندگی نیست؟ بله تنها لذّت مباح در کشور من برای دختران همین خوردن است.

ریم نیاز به هوایی دارد که بتواند با نفس‌کشیدن در آن، غم‌هایش را فراموش و برای دیگر امور و نیازهایش تلاش کند:

● أحسَستُ بِحَاجَةٍ إِلَى التَحلِيقِ فِي الفَضاءِ ... (همان: ۲۰).

ترجمه: حس کردم که نیاز دارم در هوا پرواز کنم.

● شَعَرتُ بِحَاجَةٍ إِلَى اِستِنشَاقِ الهَواءِ الطَلقِ (همان: ۳۹٤).

ترجمه: به نفس‌کشیدن در هوای آزاد احتیاج دارم.

او خواب را از شیرین‌ترین لحظات عمر می‌داند؛ چراکه می‌تواند برای ساعاتی از واقعیات دردناک جامعهٔ خویش دور بماند:

● كانَت سَاعَاتُ النَّومِ مِن أَهنَأَ سَاعَاتِ يَومِي... يَغيبُ فِيهَا الإنسانُ عَنِ الوَاقِعِ... (همان: ۴۴).

ترجمه: ساعات خواب از گواراترین ساعات روز است ... در آن انسان از واقعیت فاصله می‌گیرد.

در جایی دیگر، ریم دوست خود، «لیلا» را به گلی تشبیه می‌کند که نیازهای بسیاری دارد، ولی به علّت شرایط بد حاکم بر جامعه، روزبه‌روز پژمرده‌تر می‌شود:

● إنَّها وَردَةٌ فِي أَوجِ تَفتَحُها بِحَاجَةٍ إِلَى مَن يَسقِيهَا ويَسكُرُ بِعَبيرِها... لَكَنَّها تَذبُلُ وَحيدَةً يَومَاً بَعدَ يَومٍ (همان: ۴۷).

ترجمه: او چون گلی است که در اوج شکفته‌شدن نیاز دارد به کسی که او را سیراب کند و از عطر آن مست شود ...؛ اما روزبه‌روز به‌خاطر تنهایی پژمرده می‌شود.

۵-۲. نیازهای امنیتی

پس از تحقق نیازهای سطح اول، یعنی نیازهای فیزیولوژیکی، سطح بالاتری از نیازها نمود می‌یابد. مزلو این طبقه از نیازها را امنیتی می‌نامد. در این مرحله فرد به «امنیت، ثبات، وابستگی، حمایت، شغل، خانواده، دارایی، سلامتی و ایمنی بدنی و ... احتیاج دارد» (مزلو، ۱۳۷۲: ۷٤). ریم به‌صراحت بیان می‌کند امنیتی در جامعه وجود ندارد و این نیاز برای آنان مرتفع نشده است:

● لاتجدُ مَكانَاً أمِيناً تَرتَاحُ فِيهِ (خوري، ۱۹۵۹: ۳۸۹).

ترجمه: مکان امنی نمی‌یابی که در آن آسوده باشی.

در این‌گونه جوامع هرگونه فعالیت اجتماعی زنان، برابر با بی‌آبرویی تلقّی می‌شود:

● الفَتاةُ تَخافُ المجتَمَع... تَخافُ أَن تُلَوِّثَ سَمعتَها أَلسِنَةُ السُّوءِ... وأَن تَحَطَّمَ مُستَقبَلَها الأفاوِيلُ... (همان: ٥٦).

ترجمه: دختران از جامعه می‌ترسند ... از اینکه زبان‌های بد آبرویشان را خدشه‌دار کند و سخنانی که بر سر زبان‌ها می‌افتد، آیندهٔ آنان را درهم شکند، می‌ترسند ... .

در بخشی از رمان، خوری از سنّت‌های موجود در جامعه که زنان را محدود می‌کند انتقاد می‌کند:

● لَقَد سَلَا النَّاسُ التَقالِيدَ التِّي أُحِبُّ لِيَتَمَسَّكُوا فَقَط بِالتَقالِيدِ التِّي تُقَيدُ حُرِّيَةَ الفَتاةِ (همان: ١٠٦).

ترجمه: مردم از رسوماتی که من دوست دارم روی‌گردانند و فقط به سنّت‌هایی پایبند هستند که آزادی دختران را محدود می‌کند.

«زیاد» شخصیّت دیگر رمان، دائماً به جامعهٔ ریم انتقاد می‌کند و از او می‌خواهد در کشوری زندگی کند که در آنجا آزادی داشته باشد:

● لماذا تعيشين في هذِهِ البَلدَةَ وباستِطاعَتِكَ أَن تَذهَبي أَينما تَشائِين؟!(همان: ۷۸).

ترجمه: چرا تو در این کشور زندگی می‌کنی، حال آنکه می‌توانی هرجا که بخواهی بروی؟

● أنتَ تَعيشينَ في حَياةِ اِجتِماعِيَّةٍ طَغَت قَوانِينُها عَلَى العَاداتِ الطَّبيعِيَةِ (همان: ۱۸۰).

ترجمه: تو به صورت اجتماعی زندگی می‌کنی که قوانین آن بر ضدّ عادت‌های طبیعی است.

امّا ریم، طالب آزادی است و آن را وسیله‌ای برای شکوفایی خود و زنان کشورش می‌داند:

● لا تُوجَدُ حُرِيَةٌ في بَلَدِي لا مَجالَ فيها لِممارَسَةِ هذِهِ الحُرِيَة... أنا حُرَّةٌ أَستطيعُ أَن أَذهَبَ مَعَ زيادٍ اِلى أَيِّ مَقهَى أَشاءُ (همان: ۱۳۳).

ترجمه: در کشور من آزادی وجود ندارد و مجالی برای تجربه‌کردن این آزادی هم وجود ندارد ... من آزادم می‌توانم به همراه «زیاد» هر قهوه‌خانه‌ای که می‌خواهم بروم.

ریم با مرگ پدر تنهاتر می‌شود:

● لِماذَا أَنا اليَومَ أَشعُرُ بِالوَحدَةِ أَكثَرُ مِن بَقِيَّةِ الأَيّامِ؟! وَحدِي في هذِهِ الحِجرَةِ!! (همان: ۹۰).

ترجمه: چرا من امروز بیشتر از همه روزها احساس تنهایی می‌کنم؟! تنها در این اتاق!

این تنهایی موجب می‌شود که ریم تصمیم بگیرد برای خود شغلی انتخاب کند تا از تنهایی حاکم بر وجودش رهایی یابد؛ اما اطرافیانش نیز وی را به‌خاطر این تصمیم سرزنش می‌کنند:

- فَقَد تَذَكَّرَني عَمّي وِلِأَوَّلِ مَرّةٍ جَاءَ إِليّ في مَساءِ اليومَ التّالي ... .

ترجمه: عمویم یادی از من کرد و برای اولین بار، عصر روز دوم نزد من آمد ... .

- أَصحيحٌ أَنَّكَ سَتَعمَلينَ؟

ترجمه: راست است که تو کار می‌کنی؟

- أَجَبتُهُ بِهُدُوءٍ: لَقَد اِبتَدَأتُ العَمَلَ اليومَ

ترجمه: به‌آرامی پاسخ دادم: امروز کارم را شروع کرده‌ام.

- زأَرَت نَقمَةُ في أَساريرِهِ.

ترجمه: عصبانیت، بین خطوط پیشانیش موج می‌زد.

- ماذَا تَقُولينَ؟! اليومَ؟! كيفَ لا تُفَكّرين في عَواقِبِ الأُمورِ، ماذَا سَيَظُنُّ النَّاسُ؟! ماذَا سَيَقُولُونَ عَنَّا؟! ألا تَكفِينَا الأَقاوِيلُ التّي تُلاحِقُك في كُلِّ مَكانٍ؟!(همان: ۳۱).

ترجمه: چه می‌گویی؟! امروز؟! چطور به عواقب این کار فکر نمی‌کنی؟! مردم چه گمان می‌کنند؟! دربارهٔ ما چه می‌گویند؟! آیا این شایعاتی که همه‌جا پشت سرت می‌گویند بس نیست؟!

اما ریم برخلاف نظر دیگران، معتقد است که کارکردن به آبروی انسان لطمه‌ای وارد نمی‌کند:

- هَل مِنَ العَيبِ أَن يَعمَلَ الإنسانُ؟! هَلَ يُسيءُ ذلكَ إلى سَمعَتِي؟! هل يَمُسُّ أَخلاقِي؟! (همان).

ترجمه: آیا کارکردن برای انسان عیب و ننگ است؟ آیا آن به آبروی انسان خدشه وارد می‌کند؟ آیا به اخلاقم لطمه می‌زند؟

با اینکه جامعه و سنّت‌ها و مردم مخالف کارکردن زنان هستند و دائماً زنان را مورد سرزنش قرار می‌دهند:

- المُجتَمَعُ... المُجتَمَعُ... لِماذا يَلومُنُي دائماً المجتمعُ ...؟! (همان: ۵۵).

ترجمه: جامعه ... جامعه ... چرا جامعه دائماً مرا سرزنش می‌کند؟!

ولی ریم، خود را شخصیّتی آزاد می‌داند که تقالید نباید آزادی‌اش را سلب کنند:

- أنا شَخصِيّاً أَعبُدُ الحُرِّيَةَ (همان: ۷۲).

ترجمه: من به‌طور خاصی آزادی را ستایش می‌کنم.

۵-۳. نیازهای اجتماعی

مرحلهٔ سوم هرم مزلو، برآوردن نیازهای اجتماعی است. «به مجرد اینکه نیازهای فیزیولوژیکی و امنیتی، تا حدّی برطرف می‌شود، نیاز به عشق و محبّت در ابتدای مرحلهٔ بعدی خودنمایی می‌کند تا بتواند انسان را به طرف جلو سوق دهد؛ به همین دلیل، در انسان تمایل شدیدی برای ارتباط عاطفی با دیگران ایجاد می‌شود» (محمد، ۱۹۹۸: ٤٥٣-٤٥٧). وابستگی عاطفی و روابط خانوادگی، عضویت در گروه‌های خانوادگی، دوستانه و کاری، از مهم‌ترین موارد نیاز اجتماعی است (مزلو،

۱۳۷۲: ۹). نکتهٔ قابل توجه این است که «در این مرحله، آدمی آشکارا نبودِ عزیزان را در پیرامون خود احساس می‌کند؛ کسانی چون همسر، پدر، مادر و فرزند و ... . در نتیجه فرد در این مرحله، به‌شدت تشنهٔ برقراری پیوندهای عاطفی با مردم و پدیدآوردن جایگاهی درخور خویش در خانواده است» (سیف، ۱۳۹۰: ۲۳٤) . ریم، به‌ویژه بعد از مرگ پدر، به‌شدّت خواهان یک حامی است:

● كُنتُ بِحاجَةٍ إلى أبٍ يَدفَعُني إلى الأمامِ يُشَجِّعُني ويَحمِيني (خوری، ۱۹۵۹: ۱٤٤).

ترجمه: من به پدری احتیاج دارم که مرا به جلو سوق بدهد و تشویق کند و حامی من باشد.

مزلو اعتقاد دارد که «نیازهای هر سطح معیّن باید دست کم تا حدودی ارضاء شوند تا نیازهای سطح بعدی بتوانند به‌صورت عوامل تعیین‌کننده به عمل درآیند» (۱۳۷۲: ۹۲). ریم پس از آشنایی با آلفرد، گمان می‌کند او همان کسی است که می‌تواند نیازهای امنیتی وی را محقّق کند؛ اما اختلاف دیدگاه، بین آن دو جدایی می‌اندازد. آلفرد به اروپا برمی‌گردد و بار دیگر ریم این تنهایی را تجربه می‌کند؛ لذا تصمیم می‌گیرد این بار با پیوستن به گروه‌های دوستانه و شب‌نشینی‌ها، خود را سرگرم کند. ریم که نیاز سطح دوم برایش مرتفع نشده، در تلاش است با ارتباط با دوستان و فعل و انفعالات اجتماعی، بخشی از نیازهای سطح دوم و هم‌زمان نیاز سطح سوم خویش را محقّق سازد. نیاز به دوست، به عشق و همسر و نیاز به محبّت و عاطفه در بخش‌های مختلفی از رمان ذکر شده است:

● أَبحَثُ أَن أَجِدَ بَينَ النُجُومِ إنسانًا أَن أَجِدَ صَديقًا (خوري، ۱۹۵۹: ۲۸).

ترجمه: در بین ستارگان به دنبال انسانی هستم تا دوستی پیدا کنم.

● شَعَرتُ بِحاجَةٍ إلى عَطفٍ... إلى كَتِفٍ رَحيمَةٍ... إلى صَديقٍ... (همان: ۸۵).

ترجمه: من به عاطفه و مهربانی شخصی مهربان و به یک دوست ... نیاز دارم ... .

● كُنتُ بِحاجَةٍ إلى التَحَدُّثِ إلى أَيِّ شَخصٍ (همان: ۱۲۳).

ترجمه: من نیاز دارم با هر کسی سخن بگویم.

● أنا أريدُ رَجُلًا يُحِبُّني لأنَّه يَفهَمُني (همان: ۱۷۸).

ترجمه: من مردی را می‌خواهم که مرا دوست داشته باشد و مرا بفهمد.

● كُنتُ سَأَقُولُ إنَّني في حاجَةٍ إلى شَخصٍ حَبيبٍ يبقي إلى جانبي (همان: ۱۸٦).

ترجمه: خواهم گفت که من به محبوبی نیاز دارم که کنارم بماند.

● أنا في حاجَةٍ إلى رَجُلٍ يَقيني العاطفةَ... كم أنا بِحاجَةٍ إليه لِيَقُولُ لي أَنَّني جميلةٌ (همان: ۲۱٦).

ترجمه: من به مردی نیاز دارم که عاطفه را در من به وجود آورد ... چقدر نیاز دارم که به من بگوید تو زیبایی!

● أنا بِحاجَةٍ إلى عَطفٍ وزيادٍ هو الذي يَستَطيعُ أَن يُعطِيني هَذَا العَطفُ (همان: ۲۷۱).

ترجمه: من به عطوفت نیاز دارم و «زیاد» کسی است که می‌تواند این عاطفه را به من ببخشد.

۵-٤. نیازهای احترامی

مرحلهٔ چهارم هرم مزلو، برآوردن نیازهای احترامی است. «اشباع‌شدن این نیازها باعث احترام انسان نسبت به خود و احترام مردم نسبت به او می‌شود؛ در این صورت جایگاه و هویّت او مستحکم شده و به طرف کار و کسب موفّقیت گرایش پیدا می‌کند» (مبروک، ۲۰۱۱: ٦۳). در این مرحله، ریم در تلاش برای برآوردن نیازهای سطح چهارم، یعنی نیازهای احترامی است؛ «این نیاز به دو گروه فرعی تقسیم می‌شود: ۱. نیاز به توانایی، موفقیت، مهارت، شایستگی، استقلال و آزادی ۲. نیاز به اعتبار، مقام، افتخار، شهرت و اهمیّت» (مزلو، ۱۳٦۷: ۱۵٤)؛ اما برآورده‌شدن این نیازها با موانعی همراه است. پایبندی به رسوم و سنّت‌ها از جملهٔ این موانع است. «هنگامی که زن تلاش می‌کند تا این وضعیت را تغییر دهد، علاوه بر اینکه جامعه مانع او می‌شود، گاهی اوقات می‌بینیم که خود او نیز این موقعیت را می‌پذیرد و تبدیل به جزئی از هستی و افکار و اعتقادات او می‌شود و به آن چنگ می‌زند؛ به‌گونه‌ای که جامعهٔ مردسالار وظایف او را مشخّص می‌کند و زن نباید از آنها تخطّی نماید» (سواری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰۸).

ریم که هم شاعر، هم نقاش و هم موزیسین است، دوست دارد تحصیلاتش را ادامه دهد و هنرش را شکوفا کند؛ امّا با مخالفت پدرش مواجه می‌شود:

● لكنَّ والِدي رَفَضَ أَن أَكمِلَ دِراسَتِي وأَدخُلُ الجامِعَةَ لأنَّ الفَتاةُ في بَلَدِي لا حَاجَةَ بها إلى الشَّهادَاتِ العُلَيا (خوري، ۱۹۵۹: ۲۳).

ترجمه: اما پدرم نپذیرفت که تحصیلاتم را ادامه بدهم و وارد دانشگاه شوم؛ چراکه در کشورم دختر به مدارک سطح بالا احتیاجی ندارد.

شخصیّت اصلی رمان به‌رغم مخالفتش با سنّت‌ها و رسوم، برای احترام، جایگاه ویژه‌ای قائل است:

● أنَا أَيضَاً رَاضِيَّةٌ عَن بَعضِ تَقالِيدِنا بَل اَتَمَسَكُ بِها... أَنَا مَثَلاً اَعتَقِدُ أَنَّه مِن واجِبِ الفَردِأن يَحتَرِمَ مَن هُوَ أَكبرُ منُهُ سِنَّاً (همان: ۱۰۵).

ترجمه: من همچنین از بعضی از رسوم راضی هستم و به آنها پایبندم ...؛ مثلاً من معتقدم که واجب است انسان به بزرگ‌تر از خود احترام بگذارد.

ریم احترام به هر فرد را واجب می‌داند، حتی اگر مخاطب را نشناسیم:

● أَنَا لا أَعرِفُها لكِنَّني إحتَرِمها (همان: ۸۳).

ترجمه: من او را نمی‌شناسم، اما به او احترام می‌گذارم.

چراکه معتقد است احترام‌گذاشتن به یکدیگر، فاصله‌ها را کاهش می‌دهد:

● إحتَرَمتُ كِبرياءَهُ وشَعَرتُ بالهُوَةِ تَردِ (همان: ۳۰٤).

ترجمه: به غرورش احترام گذاشتم و احساس کردم فاصلهٔ بین ما کم شده است.

ریم پس از آشنایی با زیاد و دلبستگی‌اش به او، یک روز اتفاقی متوجّه می‌شود زیاد با دختری تلفنی صحبت می‌کند. با وجود اینکه او نمی‌تواند وجود فرد دیگری را در کنار محبوبش تحمّل کند، زیاد را می‌بخشد و به نظر خودش این بخشش، عزّت نفسش را جریحه‌دار می‌کند:

● سَامَحتُ... فجَرَحَ السِماحُ عزّةَ نَفسِي (همان: ۲۶۳).

ترجمه: بخشیدم ... و این بخشش عزّت نفسم را خدشه‌دار کرد.

به اعتقاد مزلو: «ارضای نیاز به عزّت نفس، به احساساتی از قبیل اعتماد به نفس، ارزش، قدرت، کفایت و مفید و مثمر ثمربودن در جهان منتهی خواهد شد» (مزلو، ۱۳۷۲: ۸۲). ریم طالب کرامت و عزّت نفس است که ارزش و قدرت را برای او مهیّا می‌کند و همچون پلی او را به آرزوهایش می‌رساند و موجبات شکوفاییش را فراهم می‌سازد:

● حَتّى أَنّني كُنتُ في بَعضِ الأحيانِ أَشُكُّ في نَفسِي وأَتساءَل إذا كنتُ فِعلاً تِلكَ الفَتاةُ التّي تَخلُقُ المَشاكلَ لِأُسرَتِها لِسَبَبٍ وحيدٍ، هُوَ نَفسُها لاتَخلُو مِن الطُمُوحِ وإنّها تُطالِبُ بِكَرامَتِها كَإنسَانَةٍ تُريدُ أَن تَحيا (خوري، ۱۹۵۹: ۲۳).

ترجمه: به‌گونه‌ای که گاهی اوقات به خودم شک می‌کردم و سپس از خودم می‌پرسیدم من همان دختری بودم که برای خانواده‌اش مشکل به وجود می‌آورد، تنها به یک دلیل؛ و آن اینکه نفْسش از بلندپروازی دست نمی‌کشید و مثل هر انسانی که می‌خواهد زنده باشد و زندگی کند، طالب کرامت و بزرگی بود.

۵-۵. نیازهای خودشکوفایی

مزلو بر این باور است که «انسان‌ها برای خودشکوفایی، یک نیاز هوشیار دارند و می‌خواهند به کسی تبدیل شوند که می‌توانند باشند» (راتوس، ۱۳۸۸: ٦۳۱). «وقتی انسان، به خودشکوفایی می‌رسد به‌وسیلهٔ آن در میان جمع متمایز می‌شود و بر دیگران برتری می‌یابد» (حمدي الفرماوي، ۲۰۰۸: ۱۲). به اعتقاد مزلو خودشکوفایی همان تمایل انسان به تحقّق خویشتن است. مهم‌ترین ویژگی‌های خودشکوفایی از دیدگاه او عبارت‌اند از: درک بهتر واقعیت و برقراری ارتباط با آن، مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری، پذیرش خود و دیگران و طبیعت، خودانگیختگی، ساده و طبیعی‌بودن، کیفیت کناره‌گیری و نیاز به خلوت، خلاقیّت و آفرینندگی، تمایز بین وسیله و هدف و مسئله‌مداری (← مزلو، ۱۳٦۹: ۲۱٦-۲۳۸). با توجه به اهمیّت خودشکوفایی در زندگی انسان، این مرحله به‌صورت مفصّل‌تری مورد مداقّه قرار می‌گیرد:

۵-۵-۱. درک بهتر واقعیت و برقراری ارتباط با آن

در این مرحله، وابستگی عاطفی بین زیاد و ریم موجب شده است که ریم دربارهٔ حرف‌های زیاد بیندیشد:

● أُريدُ صالِحَكَ يا ريمُ! أُريدُكَ قَوِيَّةً! أَنتَ خَلقتَ كي ما تَكونينَ فَنّانَةً لماذا لاتَكتُبين؟ هل نَضِب نَبعُ إلهامَكَ؟ اِستَفيدِي مِن مَواهِبَک، اُكتُبِي ... اِستَثمِري حُروفَک! ضَحِّي مِن أَجلِ فَنَّك واجعَلِي مِن الفَنِ حَياتِكَ لا مِن الحُبِّ! (خوري، ۱۹۵۹: ۲۱۹).

ترجمه: من صلاح تو را می‌خواهم ریم! می‌خواهم تو قوی باشی! تو آفریده شده‌ای تا هنرمند شوی،چرا نمی‌نویسی؟! آیا سرچشمهٔ الهام تو خشک شده است؟ از نعمت‌هایت استفاده کن! بنویس ... از حروفت استفاده کن! خودت را به‌خاطر هنرت قربانی کن و زندگی‌ات را بر اساس هنرت قرار بده نه بر اساس عشق!

ریم که واقع‌گرایی‌اش بر عشق و خیال او غلبه کرده، پس از اعتراف زیاد به علاقه‌اش به او، سعی می‌کند وی را قانع کند که تصمیم گرفته است به هنرش بیشتر توجه کند:

●لكنَّكَ اَنتَ يا زيادُ! حَمَلتَني إلى الواقِعِ عَلَّمَتني أَن أَحِبَّ فَنّي أَن أَعتِني بِفَنّي أَن أَعيشَ لِلشِعرِ ... وأنا الآن مُؤمِنةٌ بِأَنّ الزِواجُ والفَنُ لايجتمعان (همان: ۳۷۷).

ترجمه: اما تو «زیاد» مرا به واقعیت رساندی، به من یاد دادی که هنرم را دوست بدارم و به هنرم توجه کنم و برای شعر زندگی کنم ... من الان ایمان دارم که ازدواج و هنر با هم جمع نمی‌شوند.

۵- ۵- ۲. مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری

مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری، یعنی «مقاومت در برابر هم‌رنگ‌شدن با جماعت و مستحیل‌نشدن در مقرّرات، آداب و رسوم اجتماعی و فرهنگی» (شاملو، ۱۳۸۸: ۱٤۱). افراد خودشکوفا به‌غایت خودجوش، مستقل و خودکفا هستند. آنها در برابر فشارهای اجتماعی و فرهنگی برای فکرکردن و رفتارکردن به شیوه‌ای ویژه ایستادگی می‌کنند (شولتز دوان و شولتز آلن سیدنی، ۱۳۹۲: ۳٥٦)؛ بنابراین، آنها کاملاً سازش‌یافته با فرهنگ غالب جامعه نیستند و اگرچه به روش‌های گوناگون با فرهنگ رسمی کنار می‌آیند، به‌طرز عمیق و معناداری در برابر فرهنگ‌پذیری مقاومت نشان می‌دهند و از فرهنگی که در آن غوطه‌ور شده‌اند، نوعی جدایی درونی احساس می‌کنند (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۳۸). ریم شخصیّتی است که زیربار ارزش‌ها و رفتارهایی که فرهنگ غالب از او طلب می‌کند، نمی‌رود؛ فرهنگ‌های غلطی که دختران و زنان را محدود می‌کند. او وقتی با پیشنهاد زیاد دربارهٔ رفتن به سینما مواجه می‌شود، این‌گونه واکنش نشان می‌دهد:

●أنا أمامَ مُشكِلَةٍ! مُشكِلَةٌ سَهلَةٌ جدّاً وبَسيطَةً جدّاً ولكنَّها مُشكِلةٌ! هل أُرافِقُ زيادَ إلى السِّينما؟ ولكنَّ لماذا لاأُرافِقَهُ؟! طَبعَاً إنَّ أولَ جَوابٍ يَتَبادِرُ إلى ذِهنِي هو: لأنَّ التَقاليدُ تَمنَعُ ذلك... لكنَّنا الآن في القَرنِ العِشرين، لقَد تبَدّل المجتمعُ وتَغَيَّرَت العَقلِيات وتَطَوَّرَ تَفكيرُ شَعبِنَا ... كُلُّ شَيءٍ تَطَوَّرَ إلا التَقالِيدُ (خوري، ۱۹۵۹: ۱۰۴-۱۰۵).

ترجمه: (در برابر یک مشکل قرار دارم؛ مشکلی خیلی آسان و ساده، ولی مشکل است! آیا با زیاد به سینما بروم؟ ولی چرا با او نروم؟! البته اولین جوابی که به ذهنم می‌رسد این است: چون سنّت‌ها مانع می‌شوند ... اما ما الآن در قرن بیستم هستیم، جامعه عوض شده، عقل‌ها تغییر یافته و فکر ملت ما ترقّی کرده است ... همه چیز دچار تغییر و تحوّل شده به جز سنّت‌ها.

۵- ۵-۳. پذیرش خود، دیگران و طبیعت

افراد خودشکوفا در مقایسه با دیگران شناخت واقعی‌تری از خویش دارند. آنان انگیزه‌ها، هیجان‌ها، استعدادها ونقاط ضعف خود را کاملاً می‌شناسند (لاندین، ۱۳۷۸: ۳۲۳). ریم نیز شخصیّتی است که به خود، خواسته‌ها، احساسات و توانایی‌هایش کاملاً واقف است:

● كُنتُ أَعرِفُ ماأُريدُ ووَاثِقَةٌ بماأُريدُ ومُقَرَّرَةٌ أَن أَستَمِرَ في تَجرِبَتِي مَع زيادٍ حَتّى نَهايَتِها (خوری، ۱۹۵۹: ۱۴۱).

ترجمه: می‌دانستم چه چیزی می‌خواستم و مطمئن بودم به آنچه که می‌خواستم و تصمیم گرفته بودم، تجربه‌ام را با زیاد تا پایان ادامه دهم.

به اعتقاد مزلو «برای افراد سالم امکان‌پذیر است که خود و فطرتشان را بدون آزردگی یا شکوه وحتّی بدون تفکّر زیاد دربارهٔ موضوعی بپذیرند. آنها می‌توانند فطرت بشری خودشان را با همهٔ نقایصش و با همهٔ تفاوت‌هایش بپذیرند» (۱۳۷۲: ۲۱۹). انسان‌های خودشکوفا از کاستی‌هایی که به‌طور طبیعی در آنها وجود دارد، ناراحت نمی‌شوند (جلیلی و نوروز، ۱۳۹۸: ۳۳۵). ریم می‌داند که با زیاد بدخلقی کرده است، اما از این کار پشیمان نیست؛ زیرا آن را طبیعت بشر می‌داند:

● أَخطَأتُ! لكنَّني لَم أَندُم. فَأَنَا طَبيعَةٌ بَشَرِيَّةٌ تَتَأثّرُ، وتَغضِبُ، وتَثُورُ وتَحقِدُ ثُمَّ تَفرِغُ عُصارَةَ حِقدِها في كِلماتٍ جَارِحَةٍ وتَرتاحُ مِن كابُوسٍ يُرهِقُ اَعماقِها (خوري، ۱۹۵۹: ۳۴۲).

ترجمه: خطا کردم! اما من پشیمان نیستم. من طبیعتی بشری هستم که متأثّر می‌شود، عصبی می‌شود، فوران می‌کند، کینه‌توزی می‌کند، سپس عصارهٔ کینه‌اش را در قالب کلماتی خشن خالی می‌کند و از کابوسی که درونش را آزرده می‌سازد، راحت می‌شود.

از جنبه‌های پذیرش دیگران از سوی شخصیّت اصلی رمان، می‌توان به بخشیدن و گذشت‌کردن از گناه دیگران اشاره کرد:

● سَامَحتُ ... فَجَرَحَ السَماحُ عِزَّةَ نَفسِي (همان: ۲۶۳).

ترجمه: بخشیدم ... و این بخشش، عزّت نفسم را خدشه‌دار کرد.

اعتمادداشتن به دیگران را می‌توان نمونه‌ای دیگر از پذیرش محیط و دیگران دانست. ریم به زیاد اطمینان می‌کند و حرف‌های مردم و آنچه درباره‌ی او گفته می‌شود شایعه می‌شمرد:

● أنا أَثِقُ بِهِ بِرَغمِ كَلامِ النَّاسِ برُغمِ اِعتِقادِ النَّاسِ بِرُغمِ الأقاوِيلِ وبِرُغمِ مُحاوِلاتِ سُوزان لِرُبحِ عَطفِهِ (همان: ۲۰۸).

ترجمه: من به‌رغم سخن مردم و اعتقاد آنان و وجود شایعات و نیز به‌رغم تلاش‌های سوزان برای بهره‌مندی از عاطفهٔ او، به وی اعتماد دارم.

به باور مزلو، افراد خودشکوفا گاهی از بعضی جنبه‌های رفتارشان، احساس گناه و شرمساری می‌کنند؛ مثلاً از نقص‌هایی در خود و دیگران که بازدارندهٔ کمال انسانی است و می‌تواند برطرف شود، مثل تنبلی، بی‌فکری، حسد و تعصّب، آزرده می‌شوند (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۳۱).

● نَقَمَت عَلَى نَفسِي لماذا لَم أُزَيِّنُ وَجهِي قَبلَ أَن أَخرَجَ مِن البَيتِ؟ لِماذا اِرتَدَيتُ هَذَا المِعطَفَ القَدِيمَ ولَم أَهتَمّ بِتَصفِيفِ شَعرِي؟ (خوري، ۱۹۵۹: ۴۰).

ترجمه: از دست خودم عصبانی شدم چرا صورتم را قبل از اینکه از خانه خارج شوم، زینت ندادم؟ چرا این پالتوی قدیمی را پوشیدم و چرا موهایم را مرتّب نکردم؟

● أنا ضَعِيفَةٌ! أنا تافِهَةٌ! أنا كَكُلِّ النّاسِ دُمَيَّةٌ تَتقاذِفُها سائِرُ الدمَى ونَهَضَت ناقِمَةً! كيفَ لاأَنتَقِد نَفسِي واحسِّن نَفسِي قَبلَ أَن أَلُومُ المجتمَعَ (همان: ۲۰۵)؟!

ترجمه: من ضعیفم من بی‌ارزشم! من مانند همهٔ مردم عروسکی هستم که عروسک‌های دیگر او را دور می‌اندازند! با ناراحتی برخاستم! چگونه از خودم انتقاد نکنم و خودم را نیکو نگردانم قبل از اینکه جامعه را سرزنش کنم؟!

۵- ۵-۴. خودانگیختگی، ساده و طبیعی‌بودن

مزلو معتقد است که «همهٔ افراد خودشکوفا را می‌توان نسبتاً خودانگیخته در رفتار و بسیار خودانگیخته‌تر از آن در زندگی درونی و افکارشان توصیف کرد» (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۲۱). منظور از فطری و طبیعی‌بودن آن است که این افراد، به شیوه‌ای قراردادی عمل نمی‌کنند، بلکه رفتار آنها ذاتی و درونی است (نوروزی و همکاران، ۱۳۹۱: ٢٤). فرد خودشکوفا نیازی به تظاهر ندارد و منزّه از حیله و دغل است؛ زیرا او تمایل دارد همان‌گونه که هست، خود را نشان دهد و از دورویی و تظاهر بیزار است (ظهیری‌ناو و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۰۱). در این رمان شخصیّت‌ها خود واقعی خویش را نشان می‌دهند و بدون نیرنگ احساسات و عواطف خود را بروز می‌دهند؛ مانند این جمله که نشان از خوش‌رویی ریم است:

● اَنتَ تَعلَمينَ يا لَيلَى أَنّنِي لاأَحِبُّه ولكنَ فُضُولِي يَشُوقنِي إليه يَسَّرَنِي أَن أَراهُ بَعدَ كُلِّ هذِهِ الأيامِ ثُمَّ أنا أَعِزَّهُ كَثيرًا (خوري، ۱۹۵۹: ۴۸).

ترجمه: لیلا تو می‌دانی من او را دوست ندارم؛ اما کنجکاوی‌ام تشویقم می‌کند و خوشحال می‌شوم بعد از این همه مدت او را ببینم و به او عزّت و احترام بگذارم.

یا جملاتی از این قبیل که خشم و عصبانیت او را نشان می‌دهد:

● ثارَت ثَورَتِي وافرَغَت في وَجهِ جَدَّتِي كُلُّ ما يَنهُشُ قَلبِي: أنا لَستُ بِحاجَةٍ إلى أَموالِكُم! أنا لَستُ بِحاجَةٍ إلى وُجُودِكُم حَولِي! أنا في حَاجَةٍ إلى حَياتِي... إلى شَخصِيّتِي إلى فَردِيَتِي... إلى اِثباتِ وُجُودِي كيف لاتَفهَمُون ذلك؟! أنا لَستُ عبدةً! عبدَةً لكم... لِلمُجتَمَعِ ... لِآراءِ النَّاسِ و ... (همان: ۳۴).

ترجمه: خشمم فوران کرد و همهٔ چیزهایی که قلبم را تحریک می‌کرد سر مادربزرگم خالی کردم: من به اموال شما نیازی ندارم. من به وجود شما در کنارم احتیاج ندارم. من به زندگی‌ام و به شخصیّتم و به فردیتم و به اثبات وجودم نیاز دارم. چطور این را متوجّه نمی‌شوید؟ من برده نیستم بندهٔ شما و جامعه و حرف‌های مردم نیستم.

اعتراف صریح ریم به ناآگاهی‌اش دربارهٔ مباحث جغرافیایی نیز نشانی از سادگی و طبیعی‌بودن اوست:

- –أينَ تَقعُ اَوسلُو؟

اَجَابَني عِصامُ ... اُوسلُو هي عاصِمَةُ النرويج! التَفَتُ إليّ الموسيقيّ مُستَغرِبَاً مَدهُوشَاً:

- –اَلاتَعرِفينَ أَينَ تَقَعُ اُوسلُو؟!

- أَجَبتُ بحَياءٍ مُؤكَدَةٍ: لا... لَم اَكُن أعرِف! ويُؤسِفُني أَن أَعتَرِفَ لَكَ بأنّني أمية تَماماً وخُصوصَاً في الجُغرافيا.

- ثُمَّ قَالَ: تُعجِبُني صِراحَتَك قَلَّما تُوجِدُ فَتاةٌ تَعتَرِفُ بِجَهلِها في هَذَا البَلَد (همان: ۵۴).

ترجمه: اسلو کجاست؟ عصام به من جواب داد: اسلو پایتخت نروژ است! مرد موسیقی‌دان با تعجب به من نگاه کرد و پرسید: تو نمی‌دانی اسلو کجاست؟! با حیای خاصی گفتم: نه، نمی‌دانم. باید اعتراف کنم که من کاملاً بی‌سوادم، به‌ویژه در جغرافیا ... . بعد گفت: از صراحتت خوشم می‌آید. کمتر دختری در این کشور وجود دارد که به جهل خود اعتراف کند.

۵- ۵- ۵. کیفیت کناره‌گیری و نیاز به خلوت

افراد می‌توانند بدون اینکه به کسی زیان برسانند، منزوی باشند. «برای آنها آسان است که کناره‌گیر و نیز آرام و متین باشند. شاید به این دلیل که آنها می‌خواهند به تعبیری که خودشان از یک وضعیت دارند اعتماد کنند» (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۱۸). ریم که گرایش زیادی به دوستان و گذراندن وقت با آنان داشت، پس از مدّتی میل زیادی به خلوت‌گزینی پیدا می‌کند و این کناره‌گیری گامی بلند برای رسیدن به شکوفایی‌اش می‌شود:

- صِرتُ أَميلُ إلى الهُدُوءِ والسُّكُونِ وأَضيقُ بِصَحبَةِ الآخَرينِ وأَصبَحتُ أَجِدُ في فِراغِي عَالِمَاً جَديدَاً لَم أَفهَمهُ تَماماً يَختلِطُ فيه اليأسَ بالسُرورِ (خوري، ۱۹۵۹: ۱۱۱).

ترجمه: میل زیادی به آرامش و سکوت داشتم، در جمع دیگران احساس دلتنگی داشتم و در تنهایی خود به دنبال دنیای جدیدی می‌گشتم که به‌طور کامل آن را نمی‌فهمیدم و در آن ناامیدی با شادی در هم آمیخته بود.

- في المَساءِ حِينَ جاءَت ليلَي وجَدَّتي وبَعضُ الاَقرِباءِ الذّينَ لم أَرَهُم مُنذُ زَمَنٍ بَعيدٍ حَاوَلتُ أَن أَلهَى نَفسي بأحَادِيثِهِم... شَعَرتُ بارتِياحٍ حِينَ اِنصَرَفَ الجَميعُ (همان: ۱۴۹).

ترجمه: لیلا و مادربزرگم و بعضی از دوستان که مدت زیادی آنها را ندیده بودم، عصر که آمدند، تلاش کردم خودم را با حرف‌های آنان مشغول کنم ... . زمانی‌که همه رفتند، احساس راحتی و آرامش کردم.

۵- ۵- ۶. خلاقیت و آفرینندگی

از مظاهر مهم خلاقیت در افراد خودشکوفا، آفرینش زیبایی و خلاقیت هنری است و در ادامهٔ کشف ارزش‌های والاتر فطرت آدمی، مزلو معتقد بود که افراد خودشکوفا نگاه تازه‌ای به هر آنچه

انجام می‌دهند، دارند و قاضی، عدالت را و هنرمند، زیبایی را نه برای سودآوری، کسب نام یا قدرت، بلکه آن را با همهٔ وجود و عشق خود دنبال می‌کند (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۳۱).

ریم در نهایت خودباوری و واقع‌بینی برای شکوفاکردن هنرش تلاش می‌کند:

● أَنا أُحِبُّ الشِعرَ لِأَنَّ الشِعرَ يُزينُ حَياتِي بِالمَعانِي (خوري، ۱۹۵۹: ۳۵۶).

ترجمه: من شعر را دوست دارم؛ زیرا شعر، زندگی‌ام را با معانی زینت می‌دهد.

● سَأَملَأُ كَأسِي بِرَحِيقِ الفَنّ فَالفَنُّ نَبعٌ فَيّاضٌ دَفقٌ وُجودٌ لا يَنضِبُ مَهما غَرَفنَا مِنه يَظِلُّ يَغرِقُنا بِالجَمالِ ومَهمَا نَهلنَا مِنه يَظِلُّ يَسكُرنا بِالآمَالِ والحُبِّ (همان: ۴۰۷).

ترجمه: جامم را با شراب هنر پر خواهم کرد؛ چراکه هنر چشمهٔ جوشان و تمام‌ناشدنی وجود است، هر اندازه از آن برگیریم، همچنان زیبایی‌اش ما را غرق می‌کند و هرچه از آن بنوشیم، پیوسته ما را با آرزوها و عشق مست می‌کند.

۵- ۵-۷. تمایز بین وسیله و هدف

از نگاه مزلو افراد خودشکوفا نفس عمل را به‌خاطر خود عمل و به طریقی مطلق ارج می‌نهند و به‌ندرت در زندگی آنها، آن آشفتگی، سردرگمی، ناسازگاری یا کشمکشی را که در برخوردهای اخلاقی افراد معمولی رایج است، دیده می‌شود. این افراد بسیار پایبند اخلاق و دارای استانداردهای اخلاقی معیّنی هستند (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۳٤). افراد خودشکوفا بینش خود را به‌جای وسیله بر اهداف متمرکز می‌کنند و توانایی زیادی در متمایزکردن این دو دارند. آنها از انجام‌دادن هر کاری به‌خاطر خود آن لذّت می‌برند و نه‌فقط به‌خاطر اینکه وسیله‌ای برای هدف دیگر است (فیست جسو و فیست گرگوری، ۱۳۹۱: ٦۰۹). ریم با تشخیص درست هدفش بر آن متمرکز می‌شود و از هر چیزی که او را از رسیدن به هدف بازدارد، گریزان است:

● أمَّا أَنا فَقَد تَرَكتُ الوَظيفَةَ لانّني اَقنَعتُ بِأنّه يَجب عَلَيَّ أَن اَكمِلَ دِراسَتِي وبَقيتُ في البَيتِ أهَيِّيءُ نَفسِي لِدُخُولِ الجَامِعَةِ بَعدَ أَشهُرٍ وأُحاوِلُ أَن أَجمَعُ قَصائِدي القَديمَةِ وأَنقِحَها لِأَطبَعَها في يومٍ مِنَ الأيّامِ اِرضَاءً لِزيادٍ (خوري، ۱۹۵۹: ۱۴۸).

ترجمه: من شغلم را کنار گذاشتم؛ زیرا من قانع شدم که باید تحصیلاتم را ادامه دهم. من در خانه ماندم تا خودم را برای چند ماه دیگر برای ورود به دانشگاه آماده کنم و تلاش می‌کنم قصائد قدیمی‌ام را جمع کنم و آنها را ویرایش کنم تا روزی برای رضایت خاطر زیاد، آنها را چاپ کنم.

● أنا لا أريدُ أَن أُضيّعَ اَوقاتِي بِاللَهوِ أُريدُ أَن أَعُودَ إلى بَيتِي أُريدُ أَن أَكتُبَ سَأبرَهُنَ لِزيادٍ أَنّني قَادِرَةٌ... قَادِرَةٌ... قَادِرَةٌ (همان: ۲۳۷).

ترجمه: من نمی‌خواهم وقتم را با لهو و لعب از بین ببرم، می‌خواهم به خانه برگردم و بنویسم تا به زودی به زیاد نشان دهم که من می‌توانم ... می‌توانم ... می‌توانم!

۵- ۵- ۸. مسئله‌مداری

مزلو معتقد است که «افراد خودشکوفا بیشتر مسئله‌مدار هستند تا خودمدار. در کل توجه زیادی به خودشان ندارند. این افراد عموماً دارای رسالتی در زندگی هستند و وظیفه‌ای بر دوش دارند، خارج

از خودشان مسئله‌ای دارند و نسبت به آن احساس مسئولیت می‌کنند» (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۲۳). دغدغهٔ نبود آزادی برای دختران و زنان در جامعه و عدم فعالیت آنها و ضعیف‌دانستن آنان را می‌توان نشانی از مسئله‌مداری ریم دانست؛ به همین دلیل، تلاش می‌کند با رسیدن به آرزوهایش الگویی برای این دختران باشد تا راه شکوفایی برایشان هموار شود و از قید و بند محدودیت‌ها رهایی یابند:

● أُریدُ أَن أَقُومَ بِأَيِّ عَمَلٍ اِيجابِيّ لِأَثبُتَ أَنَّني مَوجُودَةٌ أُريدُ أَن أَملَأَ حَياتِي بِالمَعاني، نَعَم! قَدتَكونُ هذِهِ المُغامَرَةُ نَارًا اِحتَرَقَ بِها ولكنَّ عَلىَ الأَقَلِ يَومًا ما في المُستَقبَلِ سَأَشعُرُ بِأنَّ وُجُودِي لَم يَكُن تَافِهًا وبِأنَّ رُوحِي اَصبَحتُ قِيمَةً لِأَنَّها تَكُونُ قَداِحتَرَقتُ واَضاءَت أَكثَرَ مِن أَروَاحِ الآخَرين (خوري، ۱۹۵۹: ۱۲۹).

ترجمه: می‌خواهم کار مثبتی انجام دهم تا ثابت کنم که من هم وجود دارم، می‌خواهم زندگی‌ام را با معانی پر کنم. بله! این ماجراجویی آتشی است که با آن می‌سوزم؛ اما حداقل روزی در آینده احساس خواهم کرد که وجودم بی‌ارزش نیست و جان من ارزشمند شده است؛ چراکه بیش از جان دیگران، سوخته و نورانی کرده است.

او در انتخاب مسیر خود، بسیار مطمئن و ثابت قدم است؛ به‌گونه‌ای که حتّی معتقد است دختران می‌توانند بر کشورش حکومت کنند:

● سَنَبرَهُنَّ لَكم اَنتُم الرِّجالُ أَنَّنا عَظيمَاتٌ ويَومًا مَا سَنَحكُمُ البِلادَ (همان: ۱۹۰).

ترجمه: به شما مردها نشان خواهیم داد که ما زنان، فوق‌العاده و بزرگیم و روزی بر کشور حکومت خواهیم کرد.

خوری در این داستان بیان می‌دارد که زن برای پخت‌وپز و ازدواج و بچه‌داری و سپس مردن متولد نشده است. وی این اعتقاد را در قالب یک کاراکتر قوی که سعی در بهبود شخصیت خود دارد، به تصویر می‌کشد. زنی که اگرچه سنت‌های جامعه در تضاد با باور او و خانواده‌اش است، اما تمامی موانع را کنار می‌زند و برای شکوفایی خود وجودی‌اش تلاش می‌کند.

۶. نتیجه

تحلیل شخصیّت اصلی رمان أیّام معه اثر کولیت خوری بر اساس نظریهٔ خودشکوفایی مزلو نشان داد که خوری به‌گونه‌ای شخصیّت اصلی رمانش را آفریده است که از ابتدا برای ارضای نیازهای سطح بالا چون نیازهای احترامی و خودشکوفایی تلاش می‌کند؛ شخصیّتی که با وجود محقّق‌نشدن برخی نیازهایش در مرحلهٔ دوم، باز با جدیّت برای شکوفایی هنر و اعلام موجودیت خویش می‌کوشد.

شخصیّت اوّل داستان با وجود اینکه تمامی مؤلفه‌های خودشکوفایی را ندارد، اما وجود شاخصه‌های مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری، مسئله‌مداری و پذیرش خود و دیگران، خلاقیت و سادگی و طبیعی‌بودن در او نشان از خودشکوفایی دارد.

رمان مذکور تا حد زیادی بیانگر شخصیّت کولیت خوری است. نویسنده در تلاش است خود وجودی خویش را در قالب شخصیّت ریم به نمایش بگذارد و برای آزادی دختران و زنان سرزمینش از قید سنّت‌ها و تقالید فریاد برآورد. او در این رمان با تحقّق‌یافتن آرمان‌های شخصی ریم، نشان می‌دهد که دختران جامعه‌اش نیز به خودشکوفایی و رشد و بالفعل‌شدن نیاز دارند و هیچ چیزی نباید مانع آنها شود؛ زیرا آنان قادر هستند حتّی بر کشور خود نیز حکومت کنند.

منابع

باقری خلیلی، علی‌اکبر و منیره محرابی کالی (۱۳۹۰)، «بررسی ادراک واقعیت و پذیرش خود و دیگران در غزلیات حافظ (براساس نظریهٔ شخصیت/ خودشکوفایی ابراهام مزلو»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، سال سوم، ش ۳، صص ۱-۱۸.

جلیلی، رضا و نوروز، مهدی (۱۳۹۸)، «بررسی سبک فکری ناصرخسرو با الگوهای نوین: نمودهای خودشکوفایی در اندیشه و شخصیّت ناصرخسرو بر پایهٔ نظریهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال دوازدهم، ش ۳، صص ۳۳۱-۳۵۳.

حمدي، علي الفرماوي (۲۰۰۸)، *الحاجات النفسية في حياة الناس اليومية (قراءة جديدة في هرم ماسلو)*، القاهرة، دار الفكر العربي.

خوري، كوليت (۱۹۵۹)، *أيام معه*، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر.

خیاطیان، قدرت‌الله و صبا فدوی (۱۳۹۵)، «نیل به کمال در نظریه‌های انسان کامل ابن عربی و انگیزش آبراهام مزلو»، پژوهشنامهٔ عرفان، سال نهم، ش ۱۹، صص ۱-۲۰.

راتوس، اسپنسر(۱۳۸۸)، روان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ حسین ابراهیمی‌مقدّم و همکاران، تهران، سالاوان، چاپ دوم.

سواری، فائزه و همکاران (۱۳۹۹)، «تجلیّات النسوية ولغتها في أعمال كوليت خوري (ليلة واحدة و أيام معه) و منیرو روانی‌پور (دل فولاد و کولی کنار آتش)»، إضاءات نقدية، سال دهم، ش ۳۷، صص ۱۳۰-۱۰۳.

سیف، علی‌اکبر(۱۳۹۰)، روان‌شناسی پرورشی نوین؛ روان‌شناسی یادگیری و آموزش، تهران، دوران.

شاملو، سعید (۱۳۸۸)، مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیّت، تهران، رشد، چاپ نهم.

شولتز، دوان (۱۳۸۵)، روان‌شناسی کمال، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران، پیکان، چاپ سیزدهم.

ـــــــــ و شولتز، آلن سیدنی (۱۳۹۲)، نظریه‌های شخصیّت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران، چاپ بیست‌وچهارم.

صمصامی، شیرین و امین حمامیان (۱۳۹۳)، «بررسی اختلال شخصیّت ضد اجتماعی سودابه در شاهنامهٔ فردوسی»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال دهم، ش ۱۸، صص ۷۷-۹۳.

ظهیری‌ناو، بیژن، مریم علائی ایلخچی و سوران رجبی (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روان‌شناسی انسان‌گرایانهٔ آبراهام مزلو»، گوهر گویا، سال دوم، ش ۷، صص ۳۸-۵۰.

عدنان‌الحصني، سلوى (۲۰۰۹)، *بنية خطاب المرأة في أعمال كوليت خوري الإبداعية في ضوء الدراسات المقارنة*، رسالة الماجستير، إشراف، راتب سكر، جامعة البعث.

عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط و همکاران (۱۳۹۸)، «بررسی تطبیقی زبان بدن در دو رمان أیام معه از کولیت خوری و بامداد خمار از فتانه حاج‌سیدجوادی»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ش ۳، صص ۱۹۶-۲۲۱.

فیست، جسو و گرگوری فیست (۱۳۹۱)، نظریّه‌های شخصیّت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران، روان، چاپ هفتم.

لاندین، رابرتویلیام (۱۳۷۸)، نظریّه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران.

مبروك، رشامحمدعلي (۲۰۱۱)، *الحاجات النفسية في ضوء نظرية ماسلو (دراسة مقارنة بين الكفيف و مبصر)*، رسالة الدكتوراه، المشرف: فوقية حسن‌عبدالحميد رضوان وآمال العرباوي مهدي، جامعة بورسعيد.

محمد، السيدعبدالرحمن (۱۹۹۸)، *نظريات الشخصية*، القاهرة، قباء.

مروتی، سهراب و همکاران (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی سلسله‌مراتبی بودن نیازهای انسان در نظریهٔ مزلو با رویکردی بر آیات قرآن کریم»، پژوهش‌های علم و دین، سال چهارم، ش ۲، صص ۱۲۹-۱٤٦.

مزلو، آبراهام (۱۳٦۷)، روان‌شناسی شخصیّت سالم، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، هدف.

ـــــــــــ (۱۳۶۹)، انگیزش و شخصیّت، ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، افق‌های والاتر فطرت انسان، ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.

نوروزی، زینب، علیرضا اسلام و محمدحسین کرمی (۱۳۹۱)، «بررسی شخصیّت بهرام در هفت پیکر با توجه به نظریهٔ مزلو»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال چهارم، ش ٤، صص ۱۷-۳۲.

هايل، سهيمحمد (۲۰۰۹)، *الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي*، رسالة الدكتوراه، المشرف: محمد الشوابكة، اردن، جامعة مؤته.

یاوری، حورا (۱۳۸٤)، زندگی در آینه؛ گفتارهایی در نقد ادبی، تهران، نیلوفر.

References

Adnan Al-Hassani. S. (2009), Thestructure of women's call in innovative works of KoulitKoury the light of comparative studies, MA.Thesis, Supervisor RatibSakar, Al-Baath University.

Al-Farmawi. H.A. (2008), The needs of human beings in daily life (a new reading in the Maslow pyramid), Cairo, *Dar al-Fikr al-Arabi*.

Arab Yousefabadi. A. et al. (2019), A comparative study of body language in two novels of the days of KolitKhoury and the Morning of Hangover by Fataneh Haj SeyedJavadi, *Comparative Literature Research*, Vol. 3, pp. 196-221.

BagheriKhalili.A.A. Mehrabi Kali. M. (2011), Study of perception of reality and acceptance of self and others in Hafez's lyric poems (based on the theory of personality /self-actualization of Ibrahim Maslow, *Persian Language and Literature Research*, 3rd Year, Vol. 3, pp. 1-18.

Fist. JesvoF.G. (2012), Theories of personality, translated by YahyaSeyed Mohammadi, Tehran, *Ravan*, 7th Ed.

Haleh. S.M. (2009). Dream and its formation in the works of the author of the novelist KolitKhoury. Ph.D. Thesis. Supervisor: Mohammad Shavabekeh. Ordon. MotehUnversity.

Jalili. R..Norouz. M. (2019), Study of NaserKhosrow's thought style with new patterns: manifestations of self-actualization in NaserKhosrow's thought and personality based on Abraham Maslow's theory of self-actualization, stylistics of persian poetry and prose, *BaharAdab*, 12thYear, No.3, pp. 331-353.

Khayatian. Q.Fadavi. S. (2016), Achieving perfection in IbnArabi's theories of the perfect man and the motivation of Abraham Maslow, *Journal of Mysticism*, 9th Year, Vol. 19, pp. 1-20.

Khoury. C. (1959), Days with her, Beirut, *Commercial Office of Publishing and Distribution.*

Landin. R.W. (1999), Theories and systems of psychology, translated by YahyaSeyedMohammadi, Tehran.

Marshall. R .J.(2012), Motivation and excitement, translated by YahyaSeyedMohammadi. *Tehran*. Ed.

Maslow. A. (1988), Psychology of healthy personality, translated by Shiva Roygarian, Tehran, Hadaf.

——————— (1990), Motivation and Personality, translated by Ahmad Rezvani, Mashhad, Astan Quds Razavi.

——————— (1993), Higher horizons of human nature, translated by Ahmad Rezvani, Mashhad, *Astan Quds Razavi*.

MobrookRasham.M.A. (2011), The needs of the soul in the light of Maslow's theory (Comparative study between the blind and the sighted), Ph.D. Thesis, Supervisor Foghieh Hassan Ab-Al-Hamid Rezvan and AmalArbavi Mehdi, Boursaeed University.

Morvati. S. et al. (2013), Critique and study of the hierarchy of human needs in Maslow's theory with an approach to the verses of the Holy Quran, *Research in Science and Religion*, 4th Year, Vol. 2, pp. 129-146.

Muhammad. S.A.R. (1998), Theories of personality, Cairo, *Qaba*.

Nowruzi. Z. Islamo. A.R..Karami. M.H. (2012), Study of Bahram's personality in seven bodies according to Maslow's theory, *Textbook of Persian Literature*, 4th Year, Vol. 4, pp. 17-32.

Samsami. Sh..Hamamian. A. (2015), Study of personality disorder of social ant-sociality in FerdowsiShahnameh, *Journal of Epic Literature*, 10th Year, Vol. 18, pp. 77-93.

Savari. F. et al. (2020). Feminine effects and its language in the works of Gypsy eating (LaylatVahed and Ayam Ma'am) and MoniroRavanipour (Heart of steel and Gypsy by the fire). Cash Loss. *Critical Trends*. 10th Year. Vol. 37. pp. 130-103.

Schultz. A. (2013), Theories of personality. translated by YahyasidMohammadi, Tehran. 24thEd.

Schultz. D. (2006), Thepsychology of perfection, translated by GitiKhoshdel, Tehran, *Peykan*, 13thEd.

Seif. A.A. (2011), Modern Educational Psychology; Psychology of learning and teaching, Tehran, *Doran*.

Shamloo. S. (2009), Schools and theories in personality psychology, Tehran, *Roshd*, 9th Ed.

Spencer. R. (2009), General Psychology, translated by HosseinEbrahimi, Moghaddam et al, Tehran, *Salavan*, 2nd Ed.

Yavari. H. (2005), Life in the mirror; discourses in literary criticism, Tehran, *Niloufar*.

ZahiriNaw. B.. AlaeiIlkhchio. M..Rajabi. S. (2008), A Comparative study of manifestations of self-actualization in Masnavi with the Humanistic Psychology of Abraham Maslow, *Gohar Goya*, Vol. 2, No. 7, pp. 38-50.

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.317112.612340
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Manifestations of Difference in the Novel *al-Las and al-Kilab* using Bourdieu's Sociological Model

Ali Sayadani
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Yazdan Heydarpour Marand
MA Graduated of Arabic Language Translation, Azarbaijan Shahid Madani University
Sakineh Heydarpour Marand
PhD student in Sociology, Tabriz University

Received: 2021, January, 11; Accepted: 2021, December, 21

Abstract
In Bourdieu's view, social world is based on difference, and difference is manifested in structural concepts such as social space, field, class, capital and also in practice concepts like habitus, actions within field, taste and preference. Usually such fields as art, literature, and culture are rich representations of society, the analysis of which will result in understanding society. Therefore, understanding literary texts, for example, through Bourdieu's approach will show ways of difference in societies. *al-Las va al-Kilab* is one of Najib Mahfuz's symbolic novels that is suitable to be investigated using the above-mentioned concepts as the novelist, considering concepts such as religion, culture, society and class, deals with social and political status of society of Egypt and criticizes the dominant injustice. The novel narrates limitations and specific conditions that are dependent on a vast and complicated set of personal and social necessities. Within sociological criticism and using Bourdieu's theory, that this research examines the novel *al-Las va al-Kilab* from a sociological perspective and with an analytical approach.the study tried to investigate and show manifestations of difference in *al-Nas va al-Kilab* represented in concepts of habitus, field, capital, social space and social classes, taste and preference. The results of the study showed that the novelist highlights a kind of cultural and class difference based on habitus and capitals of characters in different fields by examining the role of characters in social structures, so that characters in different fields and based of their habitus and according to their capitals, taste and their position and social classes in social spaces, show different manifestations of difference.

Keywords: Contemporary Novel, Story Criticism, Sociological Critique, Najib Mahfuz, *al-Las va al-Kilab*.

جلوه‌های تمایز در رمان *اللَّص وَ الکِلاب* بر اساس الگوی جامعه‌شناختی پیر بوردیو

علی صیادانی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
یزدان حیدرپور مرند
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
سکینه حیدرپور مرند
دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تبریز
(از ص ۱۰۹ تا ۱۲۸)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

در نگاه بوردیو جهان اجتماعی بر پایهٔ تمایز استوار است که این تمایز در مفاهیم ساختاری چون فضا، میدان، طبقه و سرمایه و همچنین در سطح مفاهیم کنشی، یعنی عادت‌واره، عملکردهای درون میدان و ذائقه و سلیقه نمایان است. معمولاً متن‌هایی چون هنر، رمان، ادبیات و حوزه‌های دیگر فرهنگ‌عامه سرریزهای جامعه‌اند که تحلیل و بررسی آنها می‌تواند پژوهشگران را به درک و فهم جامعه رهنمون سازد. فهم متن‌های ادبی با رویکرد بوردیویی، می‌تواند شیوه‌های تمایز در هر جامعه‌ای را نشان دهد. رمان اللَّص وَ الکِلاب از داستان‌های نمادگرایانهٔ نجیب محفوظ است که قابلیت بررسی در چارچوب مصادیق مزبور را دارد؛ چراکه نویسنده با درنظرداشتن مفاهیمی همچون دین، فرهنگ، جامعه و طبقه به بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم در جامعهٔ مصر می‌پردازد و به ناعدالتی‌های حاکم بر آن جامعه خُرده می‌گیرد. روایت داستان به‌گونه‌ای شکل یافته که محدودیت‌ها و شرایط خاص اجتماعی، به مجموعه‌ای گسترده و پیچیده از الزامات فردی و جمعی وابسته است. پژوهش حاضر به روش نقد جامعه‌شناسی با تکیه بر نظریهٔ پیر بوردیو است که رمان اللَّص وَ الکِلاب را از بعد جامعه‌شناختی و با رویکرد تحلیلی بررسی می‌کند و درصدد نشان‌دادن و بررسی جلوه‌هایی از تمایز در این رمان است که در قالب مفاهیم بوردیویی همچون منش‌ها و عادت‌واره‌ها، زمینه‌ها و میدان‌ها، عرصه‌ها و سرمایه‌ها، فضاهای اجتماعی، طبقات اجتماعی و نیز ذائقه‌ها و سلیقه‌ها نمود یافته است. یافته‌های پژوهش حکایت از این واقعیت دارد که نویسنده در رمان مزبور، با بررسی نقش عاملان کنش در ساختارهای اجتماعی، نوعی تشخص طبقانی و فرهنگی را بر اساس عادت‌واره‌ها، سرمایه‌ها، فضاهای اجتماعی و شخصیت‌ها در میدان‌های مختلف برجسته می‌کند؛ به‌طوری که شخصیت‌ها در میدان‌های مختلف متناسب با عادت‌واره‌هایشان که ناشی از سرمایه‌ها، ذائقه‌ها و نیز جایگاه و طبقات اجتماعی آنها در فضاهای اجتماعی است، جلوه‌هایی از تمایز را به نمایش می‌گذارند.

واژه‌های کلیدی: رمان معاصر، نقد داستان، نقد جامعه‌شناختی، نجیب محفوظ، رمان اللّص و الکلاب.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *a.sayadani@azaruniv.ac.ir*

۱. مقدمه

پیربوردیو (Pierre Bourdieu) از بانفوذترین جامعه‌شناسان نظریه‌پرداز است. یکی از مصادیق رهیافت نظری بوردیو مفهوم «تمایز» (Discrimination) است. مفهوم تمایز در مجموعهٔ رفتارها و سبک زندگی متفاوت افراد جامعه خلاصه می‌شود؛ یعنی تمایز، مجموعهٔ تفاوت‌های برخاسته از رفتارها، کنش‌ها و سبک زندگی متفاوت افراد جامعه است که به‌جهت شرایط و موقعیت‌های متفاوتشان از لحاظ سرمایه‌ها و جایگاه آنها در میدان‌های اجتماعی گوناگون آشکار می‌شود؛ بنابراین، مسئلهٔ محوری بوردیو، نشان‌دادن این است که تمایز، واقعیت جامعهٔ مدرن است و اینکه چگونه تمایز افراد بر اساس تفاوت در عادت‌واره‌ها (Habitus) و موقعیت آنها در میدان قابل شناخت است، و همچنین او بر اساس سرمایه‌های موجود در میدان و عادت‌واره، نوعی تمایز طبقاتی را هم برجسته می‌سازد؛ بدین‌گونه که طبقات اجتماعی در میدان‌های مختلف بر اساس سرمایه‌ها و عادت‌واره‌ها خود را متمایز می‌کنند و در جامعه نوعی ساخت طبقاتی شکل می‌گیرد و هر طبقه‌ای در میدانِ ویژهٔ خودش متناسب با سرمایه و عادت‌وارهٔ منتسب به آن میدان، تمایل به متمایز جلوه دادن خود دارد. نکتهٔ مهم دیگرِ نظریهٔ بوردیو، آن است که طبقات فرادست و فرودست در جامعه درگیر مبارزه‌ای بی‌پایان برای تثبیت موقعیت و هویت اجتماعی خود هستند.

این مسئله همواره «اسلوب‌های توالی را در ساختارهای اجتماعی نمایان می‌سازد که باعث ایجاد رهیافتی جدید از درک و تطبیق نظام‌های اجتماعی می‌شود» (شوفالییه و شوفیری، ۲۰۱۳: ۲۸۶). این درک و تطبیق نشان از رابطه‌ای خطی و ساده میان اصل عادت‌واره، نظام‌ها و ساختارهای اجتماعی دارد. به عبارت ساده‌تر، می‌توان گفت که اصل مزبور هم محصول نظام اجتماعی است که ساختارهای اجتماعی را بازتولید می‌کند و هم نقش‌ها و نشان‌های فردی و جمعی ساختارهای اجتماعی را دربرمی‌گیرد.

نجیب محفوظ، از پیشگامان داستان‌نویسی در مصر، همواره در رمان‌هایش دغدغهٔ جامعهٔ خود را داشته و به‌نوعی در داستان‌هایش به دنبال توصیف وضعیت جامعه و مشکلات آن است و از آنجا که نظریهٔ بوردیو بر پایهٔ تمایزها و تفاوت‌ها در جامعهٔ سرمایه‌داری و قشربندی‌شدهٔ غرب، به‌ویژه فرانسه شکل‌گرفته است، چالش اصلی این پژوهش بررسی نظریهٔ بوردیو در یکی از رمان‌های معروف نجیب محفوظ، با نام اللِّص وَ الکِلاب (۱۹۶۱) است که در فضای اجتماعی مصر رخ می‌دهد و بررسی این مسئله که جلوه‌های تمایزبندی در این فضا به چه صورتی شکل‌گرفته است. رمان مزبور جامعهٔ مصر در اوایل دههٔ شصت را به تصویر می‌کشد. جامعه‌ای که نجیب محفوظ همراه با شخصیت‌های اصلی و رویدادهای اجتماعی توصیف می‌کند، «جامعه‌ای است پر از عدالتِ فراموش‌شده و بسیاری از فقیرانی که در ذلت و پوچی به سر می‌بردند» (بادرستانی، ۱۳۹۰: ۲۰۲). چنین توصیفی از جامعه، واکاوی عناصر فرهنگی و اجتماعی را بر پایهٔ اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بر مصر ملموس‌تر می‌نماید. در رمان حاضر، عملکرد شخصیت‌ها

متأثر از شرایط اجتماعی حاکم در جامعه است. در واقع داستان، روایت مشکلات فراگیر جامعهٔ مصر است.

بنابراین، با توجه به نظریهٔ بوردیو، می‌توان گفت کنش شخصیت‌ها در این متن، درون میدان‌ها رخ می‌دهد و به‌نوعی کنش‌ها را در درون ساختارهای اجتماعی (Social Structures) پیوند می‌دهد و در عین حال، تعامل و برخورد میان شخصیت‌هایی که هرکدام نمایندهٔ طبقهٔ خاصی از جامعه هستند، عادت‌واره‌های آن طبقه را نمایان می‌کند که تمایز در این جامعه را برجسته می‌سازد.

پژوهشگران با توجه به اهمیت این موضوع به نقد جامعه‌شناسی شواهدی از رمان اللّص وَ الکِلاب بر اساس مضامین نظریهٔ پیربوردیو پرداخته‌اند که ساختار اصلی جستار حاضر را شامل می‌شود.

پژوهش حاضر ضمن بررسی مفاهیم اصل عادت‌واره در رمان مزبور، درصدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست: ۱. مطابق رویکرد اجتماعی پیر بوردیو در بحث از تمایز، مفاهیم عادت‌واره، میدان، سرمایه و ذائقه چگونه در شخصیت‌های رمان اللّص وَ الکِلاب بروز و ظهور یافته است؟ ۲. فرآیند تمایز طبقاتی و تشخص بر اساس مفاهیم بوردیویی در رمان اللّص وَ الکِلاب چگونه شکل گرفته است؟

پژوهش‌های معدودی دربارهٔ رمان اللّص وَ الکِلاب انجام شده است؛ از جمله می‌توان به تحقیقی با عنوان «بررسی و تطبیق عنصر شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ و بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم اثر نادر ابراهیمی» (۱۳۹۵) اشاره کرد که عادل آزاددل و همکاران با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و مقایسه‌ای انجام پذیرفته است. فاطمه جمشیدی و وصال میمندی نیز پژوهشی با عنوان «شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ» (۱۳۹۶) انجام داده‌اند که در آن با برشمردن اقسام شخصیت و شیوه‌های پردازش آن، شخصیت‌های رمان را با توجه به معیارهای ارزیابی معرفی می‌کنند. همچنین می‌توان به تحقیقی با عنوان «Habitus and Intellectual Trajectory in the Translational Process: A Case Study» (۲۰۱۹) به قلم لیندا الخواجه اشاره کرد که در آن نویسنده میزان تأثیر اندیشه، ایدئولوژی مترجم، آگاهی و دانش و کیفیت پیشینهٔ عملی او را در فرآیند ترجمانی مشخص می‌کند. نویسنده در ادامهٔ بحث از رویکرد بوردیو (هابیتوس) در تحلیل ترجمهٔ دو رمان زقاق المدق (۱۹۴۷) و اللّص و الکلاب نجیب محفوظ استفاده می‌کند. نتیجهٔ بحث نشان از واقعیت ارتباط بین توانایی‌ها و رفتار فرد در راستای فرآیندهای اجتماعی و تولیدات فرهنگی دارد.

کاتوم زدام در رسالهٔ «البعد الاجتماعي في رواية اللص و الكلاب لنجيب محفوظ» (۲۰۱۳) رمان اللص و الکلاب را از منظر اجتماعی مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. شاکلهٔ اصلی بحث مورد نظر او تمایز توده‌های طبقات اجتماعی است. به اعتقاد نویسنده تمایز موجود در میان

توده‌های طبقات اجتماعی تصویری از واقعیت اجتماعی و نمودی از مسائل متعدد موجود در جامعه، همچون جایگاه زنان، دین و غیره است و این همان چیزی است که ما در اللص و الکلاب می‌یابیم؛ اما آنچه پژوهش حاضر را از سایر تحقیق‌های مزبور متمایز می‌سازد، بررسی روند اصول جامعه‌شناختی بوردیویی در اللص و الکلاب است. پژوهشگران این پژوهش به بررسی ابعاد مختلف اصول مزبور در چارچوب‌های اجتماعی و جامعه‌شناختی رمان حاضر پرداخته‌اند و در این مسیر کوشیده‌اند تا مفاهیم مزبور را در قالب چارچوب‌های جامعه‌شناختی و اجتماعی به تصویر بکشند.

۲. الگوی جامعه‌شناختی پیربوردیو

بوردیو با بینش تلفیقی و انتقادی، کنش یا عمل اجتماعی (Social Action) را در ارتباط با مفاهیمی همچون میدان، عادت‌واره، سرمایه‌ها و غیره در سطوح مختلف تحلیل کرده است. از نظر وی «افراد در فضای اجتماعی، مشخصه‌های فرهنگی خاصی پیدا می‌کنند که آنان را از یکدیگر جدا می‌سازد. آنان فرهنگ‌های متفاوتی دارند و تمایز از اینجا برمی‌خیزد؛ البته این تفاوت‌ها می‌توانند به نقطهٔ کانونی ستیز نمادین مبدل شوند» (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۶۳). با درنظر داشتن این مسأله می‌توان این‌گونه برداشت کرد که تمایز به مجموعهٔ کنش‌ها و سبک زندگی افراد یک جامعه اطلاق می‌شود که «به دلیل موقعیت‌های متفاوتشان ازلحاظ سرمایه و قرار گرفتنشان در میدان‌های اجتماعی گوناگون میان آن‌ها ظاهر می‌شود» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۳۱). از نظر بوردیو تمایز با تفاوت فرق دارد؛ در تمایز نوعی رجحان و سلسله‌مراتب برقرار است؛ به این معنی که افراد با توجه به تفاوت‌هایی که در شرایط و وضعیت‌های اجتماعی با یکدیگر دارند، میان این شرایط اجتماعی آنها سلسله‌مراتبی حاکم است که همان طبقه‌بندی اجتماعی است.

بوردیو در واقع کنش را نتیجهٔ ارتباط میان تمایلات شخصی (عادت‌واره) و جایگاه او در میدان (سرمایه) و نیز تمایز در موقعیت‌های اجتماعی می‌داند. ارتباط و تلفیق مفاهیم مزبور بدین‌صورت قابل تبیین است.

[(عادت‌واره) × (سرمایه)] + میدان=کنش

(همان: ۱۰۷)

بوردیو در بحث از تمایز، عادت‌واره را حاصل درونی‌کردن مجموعه قواعد اجتماعی می‌داند؛ درونی‌کردنی که به‌طور ناخودآگاه فقط از طریق مشارکت در زندگی اجتماعی رخ می‌دهد. عادت‌واره در ارتباط با میدان‌هایی که فرد در آنها حضور دارد، به‌واسطهٔ باور شکل می‌گیرد. شکل‌گیری تمایز با عادت‌واره نیز در ارتباط است. عادت‌واره سلیقه و ذائقهٔ عاملان اجتماعی را نیز شکل می‌دهد. در واقع این مفاهیم «یک کلِ یکجا جمع‌شوندهٔ فرهنگی و تجارب شخصی است

که هر فرد آنها را به‌عنوان تجربیات زندگی با خود به همراه دارد» (توحیدفام و حسینیان امیری، ۱۳۸۸: ۸۷). این مفاهیم به‌طورکلی در قالب شاخصه‌ها و مصادیق ذیل قابل تبیین است.

۲-۱. منش یا عادت‌واره

بوردیو مفهوم عادت‌واره را «مجموعه‌ای ثابت از خلق‌وخوها تعریف می‌کند که محصول تجربه‌های کنشگران در موقعیت‌های خاصی در ساختار اجتماعی است؛ ساختاری که کنش‌ها و بازنمودها را تولید می‌کند و به آنها نظم می‌بخشد» (۱۹۹۵: ۵۳). به باور بوردیو جامعه‌پذیری با تضمین ادغام عادت‌واره‌های طبقانی، به‌واسطهٔ بازتولید طبقه به‌مثابهٔ گروهی که عادت‌وارهٔ مشابهی دارند، در افراد تعلق طبقاتی ایجاد می‌کند. عادت‌واره‌ها با توجه به زمینهٔ طبقاتی، متفاوت هستند. این تفاوت‌ها در عادت‌واره، اغلب به نابرابری در به‌کارگیری منابع منجر می‌شود.

۲-۲. فضای اجتماعی

در نظر بوردیو، جامعه به‌عنوان فضای اجتماعی (Social Space) بازنمایی می‌شود. این فضای اجتماعی جایگاه رقابتی شدید و بی‌پایان است و در جریان این رقابت‌ها، تفاوت‌هایی ظهور می‌کند که ماده و چارچوب لازم برای هستی اجتماعی را فراهم می‌آورند. این فضا موجودیتی غیر یکپارچه است که در آن مدل‌های کوچکِ متمایزی از قواعد و مقررات و اشکال قدرت وجود دارد؛ این مدل‌های کوچک متمایز، «میدان» خوانده می‌شوند.

به اعتقاد بوردیو فضای اجتماعی از «مجموعه میدان‌های اجتماعی ساخته شده که عاملان اجتماعی در آن بر اساس جایگاهشان در توزیع سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی تقسیم می‌شوند» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۷۵). به‌این‌ترتیب، موقعیت کنشگران در میدان، بسته به سرمایه‌های در دسترس آنها است.

۲-۳. زمینه (میدان)

بوردیو بر این باور است که میدان (Field) «به‌عنوان حوزه‌ای از کشمکش‌ها، نوعی میدان کنش به لحاظ اجتماعی برساخته‌شده که در آن عاملان برخوردار از منابع متفاوت با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند تا روابط قدرت موجود را حفظ یا دگرگون کنند. عاملان، کنش‌هایی را در میدان انجام می‌دهند که اهداف، وسایل و تأثیرشان، به جایگاه آنان در میدان نیروها و در ساختار توزیع سرمایه بستگی دارد» (۱۳۸۶: ۸۴). در بحث از میدان بوردیو درک تعامل میان کنشگران (مردم) و پدیده‌های اجتماعی را منوط به بررسی فضاسازی‌های اجتماعی میان کنشگران می‌داند.

۲-۴. سرمایه‌ها

مفهوم سرمایه (Capital) از عناصر اصلی رویکرد بوردیو است. به اعتقاد بوردیو «سرمایه در مفهوم اصلی خود تنها ابزاری برای رسیدن به نتیجه نیست، بلکه علاوه بر آن، ابزاری اجتماعی میان

طبقات اصلی جوامع سرمایه‌داری و نیز ارتباط بهره‌گیری مالکان اصلی و کارگزاران آنهاست» (بوردیو به نقل از أبودوح، ۲۰۱۹: ۳۲۳). بر اساس نظریهٔ بوردیو، چهار نوع سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و سرمایهٔ نمادین را می‌توان از یکدیگر متمایز کرد. بوردیو در بحث از سرمایهٔ اقتصادی، مالکیت منابع مادی و مالی و نیز مجموع دارایی‌های اقتصادی را ملاک بحث و بررسی می‌داند. از سوی دیگر، بوردیو بحث سرمایهٔ فرهنگی (Cultural-Capital) را مطرح می‌کند. به اعتقاد او «سرمایه‌های فرهنگی با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری منطبق است که توسط نظام آموزشی تولید می‌شوند یا از طریق خانواده انتقال می‌یابند» (بوردیو به نقل از بون ویتز، ۱۳۹۰: ۶۸). بوردیو با بیان این تعبیر سرمایه‌های فرهنگی را در وضعیت‌های پایدار ذاتی (استعدادها) و وضعیت‌های پذیرفته‌شده و نهادینه‌شدهٔ اجتماعی خلاصه می‌کند. این وضعیت‌ها حاصل نظام‌های آموزشی و خانواده هستند.

مسئلهٔ دیگر، سرمایهٔ اجتماعی (Social-Capital) است که بوردیو ایجاد آن را از طریق مبادلات و ارتباط اعضای گروه با وظایف و هویت‌های مشترک میسر می‌داند. سرمایه‌های اجتماعی به «توانایی گروهی از افراد صاحب قدرت با ویژگی تأثیرگذاری جمعی اشاره دارد که در آن افراد و توانایی‌های ویژهٔ آنها شبکهٔ اجتماعی خاصی را برای جامعه و عاملان آن ترسیم می‌کند» (عبدالله، ۲۰۲۰: ۱۳۱). از سوی دیگر، بوردیو سرمایهٔ نمادین را مطرح می‌سازد که خود تولید سرمایه می‌کند؛ به تعبیر دیگر، رشد و توسعهٔ سایر سرمایه‌ها مرهون سرمایهٔ نمادین است. سرمایهٔ نمادین علاوه بر بیان اهمیت نمادها در جامعه، به این موضوع تأکید می‌کند که ارزش سرمایه‌های مختلف نیز تا حدی در گرو شناخت و پذیرش جامعه از آن سرمایه است.

۲-۵. انواع طبقات اجتماعی

بوردیو در کتاب تمایز (۱۳۹۰) ویژگی‌های طبقات مختلف را نشان می‌دهد. او فضای اجتماعی را به سه طبقهٔ فرادست، متوسط و فرودست تقسیم می‌کند. بوردیو از طبقات اجتماعی، نخست در تحلیل ساختارهای اجتماعی دربارهٔ مفهوم هابیتوس استفاده می‌کند که به‌وسیلهٔ آن نظام اجتماعی از استعدادهای ذاتی کنشگر از جمله اندیشه‌ها، ادراک و تعبیرات به‌صورت سازمان‌یافته صورت می‌پذیرد؛ در وهلهٔ دیگر، بوردیو تحلیل طبقات اجتماعی را مبتنی بر نظام‌های نمادین (Symbolic Systems) قرار می‌دهد. به‌طورکلی باید گفت بررسی طبقات اجتماعی همچون حلقه‌ای بنیادین و در عین حال پیچیده در ساختارهای اجتماعیِ مبتنی بر الگوهای عادت‌واره، امری ضروری به نظر می‌رسد.

۲-۶. ذائقه‌ها

آشکارترین نمودهای عادت‌واره را می‌توان در مفهوم سلیقه یا ذائقه (taste) بررسی کرد. در این مسیر، توجه به رابطهٔ پویای میان ساختارهای اجتماعی و کنش اجتماعی، پیوسته به تحلیل رابطه میان ذائقه‌ها و کنش‌های اجتماعی بستگی دارد که موقعیت‌ها و طبقات اجتماعی کنشگران در

فضاهای اجتماعی، نظم‌دهنده و قاعده‌مندساز میان این منش‌ها و کنش‌ها هستند. به باور بوردیو «ذائقه بیان تمایز است و تمایز گروه‌های مختلف اجتماعی و تشخص طبقاتی را شکل می‌دهد و می‌توان گفت که مجموعه‌ای از ذائقه‌ها و باورها هستند که یک طبقه یا بخشی از یک طبقه معین را مشخص می‌کند» (بوردیو به نقل از بون ویتز، ۱۳۹۱: ۹۷).

ذائقه برای بوردیو از طریق عادت‌واره یا سبک زندگی نخبهٔ فرهنگی تعریف می‌شود. وی میان سه نوع از ذائقهٔ فرهنگی تمایز قرار می‌دهد: «نخست فرهنگ یا ذائقهٔ متشخص (والا: Highbrow) که ویژگی طبقهٔ مسلط است؛ دوم ذائقهٔ میان‌مایه (Middlebrow) نوعی از طبقهٔ متوسط یا خرده‌بورژواست؛ و درنهایت، ذائقهٔ عوامانه که ویژگی‌های طبقهٔ پایین است» (Turner, 2002: 22). بوردیو تمایز و تملک انواع سرمایه‌ها را منشأ تفاوت در ذائقه‌ها می‌داند. وی بر این نکته تأکید می‌کند که سلیقه یا ذائقه در جامعه از ساختار طبقاتی برخوردار است و موقعیت و منزلت افراد در جامعه، تعیین‌کنندهٔ عادت‌واره و سلیقهٔ افراد است و کنشگران با استراتژی تمایز، موقعیت خود را در میدان بازتولید می‌کنند.

۳. تحلیل رمان بر اساس رهیافت‌های نظری بوردیو

نجیب محفوظ از نویسندگان معاصر، در فضای کاملاً سیاسی و ملی‌گرایانه رشد یافته است. جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند، سرشار از کشمکش‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی و سیاسی است که این مسئله در آثار وی تأثیر می‌گذارد. به‌خصوص در اللِّص وَ الکِلاب (۱۹۶۱) که رمانی انتقادی است که واقعیت‌های جامعهٔ مصر را بعد از انقلاب ۱۹۵۲ به چالش می‌کشد. جامعهٔ مصر متأثر از تقابل طبقاتی بین طبقهٔ فرودستان و فرادستان بوده است که این تقابل در شخصیت‌های داستان به تصویر کشیده شده است. شخصیت‌ها، سبک زندگی و شیوهٔ تعامل آنها با محیط اجتماعی و نیز عملکرد آنان در جریان فضای سیاسی و اجتماعی شاکلهٔ اصلی رمان مزبور را شکل می‌دهد. در این رمان عملکرد و رفتار شخصیت‌های اصلی همچون سعید مهران، شیخ جنیدی و نور در ارتباط با شخصیت‌های فرعی همچون نبویه، رؤوف علوان، علیش سدره و غیره تابع فضای سیاسی و اجتماعی جامعه صورت می‌پذیرد. شرایط اجتماعی در این فضا به‌گونه‌ای رقم خورده است که هریک از این شخصیت‌ها در موقعیت‌های متفاوتی قرار دارند؛ و این تفاوت در فضاسازی، شخصیت‌های مزبور را به خشونت و تنش هدایت می‌کند. سعید مهران، به‌عنوان قهرمان داستان، نماد کشمکش شخص فقیری با جامعهٔ خود است. او در این مسیر با شخصیت‌های متفاوتی برخورد می‌کند و این شخصیت‌ها با ایجاد انگیزش‌های لازم فرآیند کنش اجتماعی او را در بستر اجتماعی فراهم می‌آورند.

کشمکش میان شخصیت‌های داستان در بستر یک میدان خاص بر سر دستیابی به سرمایه‌های متفاوتی صورت می‌پذیرد. این شخصیت‌ها با پذیرش قواعد و الگوهای آن میدان، یعنی عادت‌واره،

به جهت موقعیت‌های اجتماعی خاص خود و نیز با تکیه بر ذائقه‌ها، به‌صورت گوناگون از این سرمایه‌ها برخوردار می‌شوند که آن‌ها را از طبقات دیگر متمایز می‌کند. با درنظرداشتن این مسئله سعی شده است تا ساختار محتوایی اثر بر اساس مفاهیم مزبور بررسی شود.

۳-۱. فضای اجتماعی

به باور بوردیو فضای اجتماعی حوزهٔ قدرت و سلطه است که تأثیر خود را به‌طور مستقیم بر عاملان کنش اجتماعی می‌گذارد و از سوی دیگر، حوزهٔ منازعه میان این عاملان است که عاملان کنش به‌حسب موقعیت خود و با اهداف متفاوت در حال رقابت با یکدیگر هستند. در فضای اجتماعیِ رمان حاضر آنچه شخصیت اصلی آن را به انحراف می‌کشاند، به‌نوعی از شرایط اجتماعی متأثر بوده است و در واقع فضای نامساعد و ناامنی که در جامعه حاکم است، باعث می‌شود شخصیت رمان به هر کنشی دست بزند تا از وضعیت موجود رهایی یابد. این فضا در نمونه‌های ذیل قابل تبیین است.

- أغمضُ عینیه فی الظلام واعترف اعترافاً صامتاً بأنّه یحبها و أنّه لا یتردد في بذل النفس لیستردها سالمة؛ و نفخ غاضباً و هو یتسائل: هل تهتز شعرة فی الوجود لضیاعها؟ (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۵۸).

ترجمه: چشمانش را در تاریکی بست و در دل اعتراف کرد که او را دوست می‌دارد و در اینکه با بذل جان او را به سلامت بازگرداند، تردید نمی‌کند. سپس باخشم نفَس خویش را بیرون داد و گفت: ببین آیا سر مویی در تمام کائنات، با از میان رفتن نور تکان خواهد خورد؟

جامعه‌ای که نجیب محفوظ در عبارت حاضر به تصویر می‌کشد، فقیرانی هستند که در ذلالت و بی‌عدالتی به سر می‌برند. نویسنده در این عبارت کلی ضمن بیان بی‌عدالتی حاکم در جامعه، به زنان قربانی‌شدهٔ فقر می‌پردازد که از روی تنگنا و ناچاری تن به خودفروشی می‌دهند. نجیب محفوظ شخصیت «نور» را به تصویر می‌کشد. هنگامی‌که نور گم می‌شود. نویسنده از زبان «سعید مهران» عبارت «هل تهتز شعرة فی الوجود لضیاعها؟» را مطرح می‌سازد. این عبارت رفتارهای اجتماعی حاکم بر جامعهٔ مصر را نشان می‌دهد؛ که در آن آشکارشدن تار موی زن که نشان از فقر و تنگنای آن باشد، برای دیگران ارزشی ندارد. در واقع این نوع رفتار و باور (Doxa) نسبت به ناهنجاری، «ماحصل رفتاری است که بر اساس عملکردهای جامعه و شرایط حاکم و بر اساس قدرتی که بر اذهان عمومی حاکم است، ایجاد می‌شود» (بوردیو، ۱۹۹۵: ۱۸۵). در حقیقت، شرایط حاکم در جامعه این نوع رفتار را در جامعه ایجاد می‌کند.

- و یتحدث عنك ناس کأنك عنترة و لکنهم لا یدرون عذابنا ... فقال ببساطة: أکثریة شعبنا لاتخاف اللصوص و لاتکرههم ... و تواصلت خمس دقائق فی التهام الشواء ثم قال: و لکنهم بالفطرة یکرهون الکلاب ... (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۲۶)

ترجمه: مردم به‌گونه‌ای از تو حرف می‌زنند که انگار عنتره بن شداد هستی. آنها نمی‌دانند که ما چه عذابی می‌کشیم. سعید به‌آرامی گفت: بیشتر مردم ما از دزدها نمی‌ترسند و از آنها بدشان نمی‌آید. پنج دقیقه که از گوشت‌خوردنشان گذشت، سعید گفت: ولی آنها ذاتاً از سگ‌ها بدشان می‌آید.

در عبارت مزبور آنچه عملکرد کنشگران جامعهٔ حاضر را به تصویر می‌کشد، ظلم و توزیع ناعادلانهٔ ثروت بوده است که در فضای اجتماعی رمان نمود می‌یابد. تشبیه عاملان این ظلم و توزیع ناعادلانهٔ ثروت به سگان، نمودی از فضاست. درواقع این تعبیر از سوی کنشگران، وقتی آشکار می‌شود که بدانیم افرادی که مردم را به آزادی فراخوانده‌اند، خود در خانه‌های مجلل و زیبا زندگی می‌کنند و این خوی اشرافی‌گری در این افراد که داعی انقلاب و مبارزه با نظام حاکمیتی بوده‌اند، تأثیر نهاده و خود اصول و مبانی انقلابی را زیر پا گذاشته‌اند. سعید مهران برخلاف مردم مصر، به این استبداد حاکمانی که مدعیان آزادی بودند، اعتراض می‌کند و برای اثبات وجود خود در برابر این استبداد می‌ایستد. او از ظالمان متنفر است و باور به اینکه ظلم حاکمان آزادی‌خواه به‌مثابهٔ ستم پادشاهان پیشین است و این ظلم در توزیع ناعادلانهٔ ثروت میان اقشار مردم نمود یافته، موجب شده است وی دست به این حرکت‌های اعتراضی بزند.

در واقع «نوع عملکرد و رفتارها و منش‌های مختلف کنشگران شرایط حاضر، متأثر از گفتارهای متضادگونهٔ راهبران آزادی‌خواه آنهاست که ارتباط خاص مردم و رفتارهای آنها از طریق موقعیت‌های ایجادشده و جایگاه عملکردی مردم در آن شرایط مشخص می‌شود» (بوردیو، ۲۰۰۲: ۲۵۴). این تقابل و تنازع میان عاملان کنش، تحت تأثیر قدرت و سلطهٔ حاکم در فضای اجتماعی است. رؤوف به خاطر وابستگی به طبقهٔ بالای جامعه، می‌تواند نوعی سلطه را علیه شخصیت اصلی رمان اعمال کند. در این تعبیر «مفهوم سلطه در چارچوب ساخت اجتماعی و زمینهٔ عملکردی عاملان آن آشکار می‌شود» (الشهري،۲۰۰۴: ۲۲۱). آنچه در این گفتار نمود یافته، تسلط و قدرت رهبران آزادی‌خواه است که با شرایط خاص و گفتارهای متضادگونهٔ خود بر رفتار و باورهای آنها تأثیر می‌گذارند.

۳-۲. زمینه (میدان)

زمینه از عناصر اصلی نظریهٔ بوردیو است که در آن نویسنده به توصیف این میدان‌ها می‌پردازد. فرد با قرارگرفتن در موقعیت مشخصی از میدان، می‌آموزد که چگونه باید عمل کند. «هر میدان، منطق عمل خاص خود را دارد. عاملان اجتماعی که جایگاه‌های خاص را تصرف می‌کنند، می‌فهمند که چگونه باید در میدان رفتار نمود و این درک نه‌تنها طبیعی به نظر می‌رسد، بلکه می‌توان آن را به کمک باور عمومی حاکم بر میدان توضیح داد» (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

در این رمان شاهد میدان‌های مختلفی هستیم؛ مانند میدان اقتصاد، میدان اخلاق و میدان قدرت که افراد در این میدان‌ها باهم در رقابت‌اند. این میدان‌ها و بسترها در نمونه‌های زیر نمود می‌یابد:

● و لم تفارق عيناه الڤيللا رقم ١٨ لحظة واحدة، ... يا لها من ڤيلا خالية من ثلاث جهات و الجهة الرابعة حديقة مترامية؛ و أشباح هذه الأشجار تتناجي حول جسد الڤيلا الأبيض (محفوظ، ۱۹۶۱: ۳۶).

ترجمه: یک‌لحظه هم چشم از ویلای شماره ۱۸ برنداشت ... عجب ویلایی! از سه طرف خالی و از طرف چهارم باغی وسیع. سایه‌های درختان اطراف دیوارهای این ویلای سفید نجوا می‌کردند.

از عوامل مهمی که در بررسی گفتار حاضر اهمیت می‌یابد، ارزیابی رویدادها در زمینهٔ مشخص و مکان معینی بوده است؛ از این‌رو، هر حادثه‌ای که روی می‌دهد، باید با شرایط و اصول خاص مکانی منطبق باشد. در گفتار حاضر آنچه نمود می‌یابد، عملکرد قهرمان داستان (کنشگر) در مواجهه با بستر مشخصی است. در گفتار حاضر نویسنده با مطرح‌ساختن دارایی رؤوف علوان، نوعی بحث از ساختار میدان اقتصادی متأثر از شرایط اجتماعی را میان عاملان کنش مطرح می‌سازد. به باور بوردیو ساختار میدان اقتصادی توسط حجم و ساختار سرمایه‌ها تعیین می‌شود. در بررسی گفتار مزبور، باید اشاره کرد که سرمایهٔ مالی مورد نظر بوردیو، ساختار میدان اقتصادی را آشکار می‌کند. به تَبَع ساختار میدان اقتصادی ایجادشده، نوع باور و بینش میان عاملان کنش نیز شکل می‌یابد. باید گفت این ساختار نوع باور سعید مهران را در قبال کنش رؤوف علوان آشکار می‌کند. این نوع باور گواه تمایز میدان اقتصاد بین شخصیت‌هاست؛ به‌طوری‌که دوست سعید، رؤوف علوان، همان‌طور که در متن رمان اشاره می‌شود، روزنامه‌نگار و فردی ثروتمند است؛ البته او تصویری از فرصت‌طلبانی است که به اصول خود خیانت و به یُمن انقلاب ترقی کرده‌اند، ولی در مسیر انباشت سرمایه، به ارزش‌های انقلاب بی‌توجه‌اند و به‌عنوان طبقهٔ بالای جامعه، مشکل مالی ندارد و این نکته را از توصیف ویلا و وسایل خانهٔ این شخصیت درمی‌یابیم. از لحاظ منزلت اجتماعی و شغلی، موقعیت مناسبی دارد. با درنظرداشتن این موضوع باید اشاره کرد که این منزلت اجتماعی و شغلی گواه باور عمومی است.

كتبت الجريدة في السهاب مثير عن تاريخه في اللصوصية و سلسلة المغامرات التي كشفت عنها محاكمة و قصور الأغنياء التي سطا عليها و عن شخصيته و جنونه الخفي و جرأته الاجرامية التي انتهت إلى سفك الدماء (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۰۶).

آن روزنامه دربارهٔ تاریخ دزدی‌های او زیاده‌روی کرده بود. از ماجراهایی نوشته بود که طی محاکمه‌اش اقرار کرده بود، از قصرهای ثروتمندانی که از آنها دزدی کرده، از شخصیت او، دیوانگی پنهان او و از خوی جنایت‌کارانهٔ او که به خون‌ریزی منتهی می‌شد.

در این گفتار عامل قدرت سبب ایجاد زمینه و بستر کنش اجتماعی کنشگر داستان شده است. به اعتقاد بوردیو میدان قدرت، میدان بازی است که برندگان این میدان دارای سرمایه‌ها و عادت‌واره‌هایی هستند. در واقع کارت برنده عادت‌واره و سرمایه است. در این بخش، سعید در برابر رؤوف خودش را بازنده می‌بیند و احساس بی‌قدرتی می‌کند. او در رؤوف عادت‌واره‌ها و سرمایه‌هایی می‌بیند و خودش به این آگاهی دست می‌یابد که رؤوف برندهٔ میدان قدرت است.

رؤوف علوان جز افرادی است که در داستان، سگ خطاب شده است. علوان از هر شرایطی بر ضد سعید به نفع خود بهره می‌برد. او را متهم به عدم تعادل روحی می‌کند و با خشونت پنهانی موانع را از سر راه خود برمی‌دارد؛ مثلاً زمانی که رؤوف با انجام اقداماتی همچون رسانه‌ای‌کردن کارهای سعید از طریق روزنامه، آن زمان که همه از پیشگیری کارهای او دست کشیدند، لجوجانه بازار کینه را نسبت به سعید گرم می‌کند و او را دزد و قاتل می‌خواند، بیانگر میدان قدرت اوست که از این میدانِ قدرت بهره می‌گیرد تا از هر موقعیتی برای رسیدن به اهدافش بهره ببرد؛ بنابراین، می‌توان گفت میدان قدرت را باید میدان اصلی یا غالب در هر جامعه تلقی کرد، روابط سلسله‌مراتبی قدرت پایهٔ ساخت‌یافتن همهٔ میدان‌های دیگر است.

۳-۳. تمایز در منش یا عادت‌واره

یکی از شاکله‌های اصلی رمان را می‌توان بر اساس عادت‌واره‌های کاملاً متمایز از هم دانست. سعید مهران، نور و طرزان را می‌توان دارای پایگاه طبقاتی پایین و رؤوف علوان و علیش سدره را با پایگاه طبقاتی بالا دانست. این بحث در سراسر رمان در نوع مسکن، زبان روزمره، شغل و سبک زندگی قابل مشاهده است. آنچه در گفتار حاضر نمود پیدا می‌کند، تقابل اجتماعی دو شخصیت اصلی رمان از دو طبقهٔ خاص اجتماعی است.

در این رمان سعید با نمادهایی چون نوع پوشش، موقعیت اقتصادی بد، سابقه‌داربودن و غیره به تصویر کشیده شده است. از طرفی نیز رؤوف علوان را با نمادهایی مثل برخورداری از امکانات رفاهی متنوع، موقعیت شغلی مناسب، سبک زندگی و غیره متعلق به طبقه بالا می‌یابیم. این دو طبقه با یکدیگر نمی‌توانند گفتگوی مصالحه‌آمیز داشته باشند و ارتباطشان به درگیری لفظی منتهی می‌شود؛ از جمله در گفتگویی که میان سعید مهران و رؤوف علوان صورت می‌پذیرد با این مسئله مواجه می‌شویم:

> ● لم أتقن في حياتي الّا حرفة واحدة ... فتساءل كالمتزعج: أترجع الى اللصوصية؟ هي مخزية جدا كما تعلم ... فصرخ بحدة: كما تعلم! من أين لي أن أعلم؟! فرمقه بدهشة قائلاً: لم تغضب هكذا؟ قصدت أن أقول كما تعلم عن ماضي، أليس كذلك؟ (محفوظ، ۱۹۶۱: ۴۴)
>
> ترجمه: در زندگی‌ام فقط یک کار بلد هستم ... . رؤوف مثل یک آدم نگران پرسید: دزدی را تکرار می‌کنی؟ همان‌طور که می‌دانی پول خوبی دارد ... . رؤوف به‌شدت فریاد کشید: همان‌طور که می‌دانی! من از کجا می‌دانم؟! سعید با وحشت به او نگاه کرد و گفت: این‌طور عصبانی نشو، منظورم این بود همان‌طور که از گذشتهٔ من باخبری، این‌طور نیست؟

در این رمان بارها از گفتگو صحبت می‌شود، اما در اصل گفتگویی که به توافق بین طرفین منجر شود، صورت نمی‌گیرد. در عوض این گفتگو به تنش و سوءتفاهم می‌انجامد. آن‌گونه که پروایی بیان می‌کند «در جامعه‌ای که امکان گفت‌وگو منتفی شده است، همه‌چیز به جدایی ختم می‌شود؛ از جمله جدایی طبقات پایین جامعه از متوسط» (۱۳۹۵: ۱۸۵). این مورد در گفتگو میان

دو شخصیت مصداق پیدا می‌کند. رؤوف به‌عنوان نمادی از طبقه بالای جامعه سعی در تبرئهٔ خود از عملکرد ناهنجار در انباشت ثروت دارد و در مقابل، سعید مهران را به دزدی متهم می‌کند. این کنش رؤوف به ایجاد نفرت و اندیشهٔ انتقام در سعید مهران منجر می‌شود.

در واقع تقابل و کشمکش میان شخصیت‌های حاضر، محصول تمایزِ قالب‌های زبانی طبقهٔ بالا که رؤوف علوان نماد آن است و طبقه پایین جامعه که سعید مهران نماد آن است، در قالب گفتگوها آشکار می‌شود. «اختلافات و تعارض آشکار میان کسی که می‌کوشد تبعیض و طبقات را آشکار کند و کسی که سعی در کتمان آن دارد موجب نزاع و درگیری قابل ملاحظه‌ای میان دو شخصیت می‌گردد» (بوردیو، ۲۰۰۷: ۶۵)؛ و این تعارض آشکار، نمودی واقعی از این تمایز میان طبقات است که به‌صورت روشن در گفتگوی موجود میان شخصیت‌های مزبور به‌حسب احساس نارضایتی طبقهٔ پایین جامعه از شرایط موجود جامعه (انباشت ثروت) ایجاد شده است.

● قلت لنفسي اذا كان الله قد مد له في العمر فسأجد الباب مفتوحاً ... فقال الشيخ بهدوء: خذ مصحفاً و اقرأ ... فارتبك سعيد قليلاً ثم قال بلهجة المعتذر: غادرت السجن اليوم و لم أتوضأ. توضأ و اقرأ (محفوظ، ۱۹۶۱: ۲۸).

ترجمه: با خود گفتم اگر عمرش به دنیا باشد و زنده باشد، آن در را باز می‌بینم. شیخ به‌آرامی گفت: قرآنی بردار و بخوان ... ! سعید کمی دست‌پاچه شد و با حالت عذرخواهی گفت: امروز از زندان آزاد شدم. وضو نگرفتم ... . وضو بگیر و بخوان!

در گفتار حاضر می‌بینیم که شخصیت اصلی داستان (سعید مهران) دارای اخلاق معنوی است که از عادت‌وارهٔ خانوادگی خود در دوران کودکی تأثیر پذیرفته است؛ به‌طوری‌که بعد از آزادی از زندان به‌خاطر تعلقات دینی به خانهٔ شیخ جنیدی بازمی‌گردد. در واقع رابطهٔ میان سعید مهران و شیخ جنیدی نماد بخش ایمان‌گرایی سعید مهران است. در مقابل، در طبقهٔ فرادست جامعه رؤوف علوان قرار دارد که هیچ تعلق معنوی در زندگی روزمرهٔ او دیده نمی‌شود. حتی در رفتارها و گفتارهای این شخصیت دال‌های مذهبی و دینی مصداقی نمی‌یابد؛ به‌طوری که رؤوف علوان، همان شخصیت قدیم که نماینده آزادی‌خواهان بوده است، به‌واسطهٔ آمیخته‌شدن با طبقهٔ ثروتمند به فردی تبدیل می‌شود که به اصول اخلاقی گذشتهٔ خود پایبند نیست.

۳-۴. عرصه‌ها و سرمایه‌ها

بوردیو مفهوم عرصه‌ها و سرمایه‌ها را در میدان‌های اجتماعی بررسی می‌کند. به باور او «استنباطی که از مفهوم میدان بوردیو می‌شود، درست مثل میدان فوتبال است که به‌خودی‌خود معنایی ندارد» (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۲۸- ۱۲۹). چیزی که در میدان بر سر آن بازی می‌شود، افزودن سرمایه است. سرمایه هم روند و هم محصول یک میدان است؛ بنابراین، طبق دیدگاه بوردیو، یک میدان عرصهٔ اجتماعی است که مبارزه‌ها با تلاش بر سر منابع و منافع معین و دسترسی به آنها در آن صورت

می‌گیرد و وسعت میدان‌ها هم متفاوت است. در این رمان ما با سرمایه‌های متعددی مواجه هستیم که شخصیت‌ها در طی زمان از دست داده یا به دست آورده‌اند.

● عم مهران الكهل الطيب بواب عمارة الطلبة. العمل و القناعة و الأمانة؛ و قد اشتركت معه في الخدمة منذ الطفولة؛ و رغم البساطة و الفقر كانت الأسرة تفوز في ختام يومها بجلسة هنية في الحجرة الأرضية بحوش العمارة الرجل و امرأته يتحادثان و الطفل يلعب (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۱۲).

ترجمه: عم مهران آن پیرمرد خوب، دربان ساختمان دانشجویی. کار و قناعت و امانت‌داری. تو از زمان بچگی در خدمتکاری با آن همکاری کردی. با وجود آن سادگی و فقر، آخر هر روز خانواده با آرامش در سالن حیاط ساختمان کنار هم می‌نشستند. آن مرد و زن گرمِ صحبت می‌شدند و بچه هم بازی می‌کرد.

از توصیفاتی که در این متن دربارهٔ پدر سعید ارائه می‌شود، می‌توان به سرمایهٔ خانوادگی وی پی‌برد. او در خانواده‌ای با سرمایهٔ اقتصادی پایین به دنیا آمده بود؛ به‌طوری که با توجه به شغل خدمتکار ساختمان دانشجویی در مرتبهٔ پایگاه شغلی پائینی قرار گرفته است. واژگانی همچون «دربان ساختمان»، «خدمتکاری» و «فقر» مفاهیمی هستند که سرمایهٔ اقتصادی پائین شخصیت اصلی داستان را نمایان می‌سازند.

دربارهٔ سرمایهٔ معنوی سعید مهران در کودکی، می‌توان به دو نمونه اشاره کرد؛ در آنجایی که بعد از رهایی از زندان به محلهٔ قدیمی خود و شیخ‌علی جنیدی سر می‌زند و خاطرات کودکی زنده می‌شود:

● و ترنح الأب وسط الذكر، غابت عيناه، بح صوته، تصيب عرقا؛ و جلس هو عند النخلة و يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس و يقضم دومة و ينعم بسعادة عجيبة؛ و كان ذلك سابقا لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب (همان: ۲۶).

ترجمه: پدر در میان ذکر تلوتلو می‌خورد. چشمانش را می‌بست، صدایش می‌گرفت و عرقش جاری می‌شد. سعید کنار نخل می‌نشست و صفوف مریدان را زیر نور فانوس تماشا می‌کرد و از خرماهای آن می‌خورد و احساس خوشبختی عجیبی می‌کرد؛ و آن آغاز ریزش اولین قطرهٔ سوزان از شراب عشق بود.

همان‌طور در ارتباط با شخصیت سعید با توجه به متن رمان، مشخص می‌شود که در کودکی در خانواده‌ای با سرمایهٔ معنوی بزرگ شده است. ترکیباتی همچون «سرودهای صوفیانه»، «ذکرهای پدر» و «صفوف مریدان» نمودهایی از سرمایهٔ معنوی خانوادهٔ سعید مهران است که نشان می‌دهد در کودکی در فضایی معنوی بزرگ شده است؛ اما با گذشت زمان و با تغییر شخصیت و انحرافات رفتاری او، سرمایهٔ معنوی وی از دست می‌رود؛ چنان‌که در مواجهه با شیخ‌جنید می‌بینیم که این سرمایه در او رنگ‌باخته است:

● الصبر مقدّس تقدس به الأشياء ... فقال سعيد بغم: بل المجرمون ينجون و يسقط الأبرياء ... فقال الشيخ برحمة: التوكل ترك الايواء الا الى الله ... فسأله باشفاق: هل تتخلى عنى؟ معاذالله ... فتسأل في يأس: هل في وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذني؟ أنت تنقذ نفسك ان شئت ... (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۶۳).

ترجمه: صبر مقدس است با آن دیگر چیزها را قداست ببخش ... سعید با ناراحتی گفت: جنایتکاران و مجرمان نجات پیدا می‌کنند و این بی‌گناهان هستند که سقوط می‌کنند ... شیخ با مهربانی گفت: توکلت به خدا باشد ... سعید با دلخوری از او پرسید: دست از سرم برمی‌داری؟ پناه بر خدا ... با ناامیدی پرسید: می‌توانی به قدر فضل و کرمی که به تو داده شده، من را نجات ببخشی؟ تو اگر بخواهی خودت را نجات می‌دهی؟

همان‌طور که در متن مشخص است، شیخ در مواجهه با بحران قهرمان داستان، نمی‌تواند برای او راه حلی ارائه دهد و فقط چارهٔ کار را در صبرکردن و کنارآمدن با شرایط حاضر جامعه می‌داند؛ اما وی قانع نمی‌شود و با دلسردی با شیخ برخورد می‌کند و آن چهرهٔ عرفانی شیخ جنیدی در نظر سعید مهران فرومی‌ریزد. در واقع باید گفت اندیشهٔ مثبتی که سعید مهران برای رفع مشکل به شیخ داشت، به‌جهت کارسازنبودن راهکار وی، به تصویری منفی تبدیل می‌شود و با این اندیشهٔ منفی او را هم‌تراز رؤوف علوان قرار می‌دهد.

همچنین در ادامه با توجه به گفتگوی درونی شخصیت سعید در متن زیر، می‌توان سرمایهٔ فرهنگی او را بازشناخت:

و علمتني حبّ الكتاب و ناقشتني كأنّي ندٌّ لك (محفوظ، ۱۹۶۱: ۱۲۴).

و به من دوست‌داشتنِ کتاب را یاد دادی و به‌گونه‌ای با من بحث کردی که انگار من به‌مانند تو هستم.

همان‌طور که اشاره شده است، سعید به لطف دوستش، رؤوف علوان که دانشجوی انقلابی بود، توانست در مدرسه ثبت نام کند و با وجود تعلق‌داشتن به طبقهٔ پایین جامعه، سرمایهٔ فرهنگی را به دست آوَرد. این مسئله در گفتار حاضر نیز نمود می‌یابد. سعید مهران شخصیتی است که عشق خود را به کتاب مرهون رؤوف علوان می‌داند. در واقع عشق به کتاب در گفتار مزبور، نمودی از سرمایهٔ فرهنگی سعید مهران است؛ البته باید یادآور شد که سعید مهران این سرمایه‌ها را که طی زمان کسب می‌کند، در مواجهه با شرایط اجتماعی از دست می‌دهد.

در مقابل، شخصیت رؤوف علوان دارای مجموعه‌ای از دارایی‌ها و قدرت و سرمایهٔ اقتصادی (روزنامه‌نگار برجسته و ثروتمند) است. همچنین دارندهٔ سرمایهٔ فرهنگی است که تمایز خود را در سه شکل این سرمایه نمایش می‌دهد: سرمایهٔ تجسم‌یافته، سرمایهٔ عینی به شکل کالاهای فرهنگی، مثل کتاب، و سرمایهٔ نهادینه‌شده که با عناوین تحصیلی و روزنامه‌نگاری برجسته می‌شود، حتی به اعتبار روزنامه‌اش، از سرمایهٔ نمادین هم برخورداراست که به‌نوعی از این طریق به رسمیت شناخته می‌شود و برخورداری از هر سه نوع سرمایهٔ دیگر برایش امکان‌پذیر می‌گردد؛ چراکه سرمایهٔ نمادین

به‌نوعی از شأن و منزلت شخصی سرچشمه می‌گیرد و مجموعه ابزارهای نمادینی چون شخصیت و اعتبار، احترام و قابلیت‌های فرد در رفتارها (کلام و نحوهٔ سخن‌گفتن و اعتمادبه‌نفس) را به فرد اعطا می‌کند؛ که این مسئله در ذائقه‌ها و سبک زندگی شخصیت‌های داستان نمود می‌یابد و ما در ادامه بدان می‌پردازیم.

۳-۵. تمایز در ذائقه‌ها

همان‌طور که اشاره شد، ذائقه برای بوردیو از طریق عادت‌واره یا سبک زندگی نخبهٔ فرهنگی تعریف می‌شود. مجموعهٔ واحدی از ترجیحات متمایز که هدف معنادار یکسانی را در منطق خاصی از هر خرده فضای نمادین بیان می‌کنند؛ خرده فضاهایی همچون مبلمان، لباس، زبان یا بدن. وی از انواع ترجیحات ذائقه‌ای در موسیقی، غذا و آشپزی، ورزش، علایق سیاسی، ادبیات و حتی آرایش مو سخن می‌گوید. در این رمان به‌وضوح می‌توان در سبک زندگی رؤوف علوان این خرده فضاها را یافت.

- و أضاء خادم النجفة فخطفت بصر سعید بمصابیحها الصاعدة و نجومها و أهلتها؛ و علی ضوئها المنتشر تجلت مرایا الأرکان عاکسة الأضواء و تبدت التحف الثاویة علی الحوامل المذهبة کأنما بعثت من ظلمات التاریخ و تماویل السقف و زخارف الابسطة و المقاعد الوثیرة و الوسادة المستقرة عند ملقي الأقدام (همان: ۳۸).

ترجمه: خدمتکار لوستر را روشن کرد. چراغ‌های پرنور و ستاره‌ها و هلال‌هایی که درونش بود، چشم سعید را زد. با پراکنده‌شدن نورِ چراغ‌ها، آیینه‌هایی که نور را منعکس می‌کردند، گوشه‌های خانه نمایان شدند. جواهرات روی بست‌های طلایی که انگار از ظلمت تاریخ برخاسته و نقش و نگارهای سقف و شکل فرش‌ها و صندلی‌های راحتی و بالشتک‌هایی که جلوی پا گذاشته شده بود، نمایان شد.

در این بخش از رمان، توجه اصلی نویسنده به نوع امکاناتی بود که سعید مهران در شیوهٔ زندگی رؤوف علوان مشاهده می‌کرد. لوستر روشن، چراغ‌های پرنور و هلال‌های درون آن، نور چراغ‌ها که در آینه تلألؤ یافته است و نیز جواهرات و روبست‌های طلایی، نقش و نگارهای سقف و شکل فرش‌ها و صندلی‌های راحتی و بالشتک‌هایی که جلوی پا گذاشته بودند، همگی موجب خیرگی سعید مهران شده است.

همچنین در ادامه در جای دیگری از رمان، نویسنده به توصیف قهوه‌خانهٔ طرزان می‌پردازد:

لم یتغیر شیء کأنّه ترکها بالأمس. الحجرة المستدیرة، النصبة النحاسیة، الکراسی الخشبیة ذات المقاعد من القش المقتول، الزبائن القلائل المعروفون الموزعون فی الأرکان، یحتسون الشای و یعقدون الصفقات (همان: ۵۸).

ترجمه: هیچ‌چیز تغییر نکرده. انگار دیروز آنجا را ترک کرده بود. آن اتاق دایره‌ای‌شکل، آن تابلوی مسی، آن صندلی‌های چوبی با نشیمن‌های حصیربافت، آن مشتری‌های انگشت‌شمار همیشگی که این گوشه و آن گوشه پخش شده بودند، چای می‌نوشیدند و معامله می‌کردند.

همهٔ این موارد اشاره دارد به تفاوت در ذائقه‌های فرهنگ متشخص یا ناب که رؤوف علوان نماد آن است، با ذائقهٔ عوامانه که ویژگی‌های طبقهٔ پایین است و سعید مهران و دوستانش مثل صاحب قهوه‌خانه در آن جای می‌گیرند؛ در آنجا که نویسندهٔ رمان به توصیف قهوه‌خانهٔ طرزان می‌پردازد و نشان می‌دهد که اعضای این طبقه در موقعیت جذب‌شدن در فرهنگ متشخص نیستند. همان‌طور که بوردیو به‌خوبی اشاره می‌کند و تمایز و تملک انواع سرمایه‌ها را منشأ تفاوت در ذائقه‌ها می‌داند، نویسندهٔ اللص و الکلاب نیز در پاره‌ای گفتارها، حتی به شیوه‌ها و آداب نوشیدن و غذاخوردن اشاره دارد که ترجیحات ذائقه‌ای در غذا را نشان می‌دهد.

> و أوماً الاستاذ للخادم فإنسحب و راح يملأ بنفسه الكأسين ثم قدم إحداهما إلى سعيد و رفع الأخرى قائلاً: صحة الحرية؛ و أفرغ سعيد كأسه دفعة واحدة على حين تناول رئوفه رشفة (محفوظ،۱۹۶۱: ۳۹).
>
> ترجمه: استاد به خدمتکار اشاره کرد و او عقب رفت و خودش مشغول پرکردن لیوان‌ها شد. یکی از آنها را به سعید داد و دیگری را بلند کرد و گفت: به‌سلامتی آزادی؛ درحالی‌که رؤوف در حال نوشیدن بود، سعید یک‌باره لیوان را خالی کرد.

نجیب محفوظ در ادامهٔ گفتار حاضر با بیان عبارت «راح يملأ بنفسه الكأسين» به طرز ریختن نوشیدنی در لیوان و شیوهٔ نوشیدن رؤوف و نیز در ادامه با بیان عبارت «أفرغ سعيد كأسه دفعة واحدة على حين تناول رئوفه رشفة» به طرز نوشیدن سعید مهران در رمان اشاره دارد. در واقع رؤوف علوان به‌آرامی نوشیدنی خود را می‌نوشد و سعید یکسره آن را سر می‌کشد؛ و همچنین در ادامهٔ گفتار «سعید بدون اجازه از رؤوف علوان» یک لیوان دیگر را پر کرده و می‌نوشد. بررسی هر یک از این نوع از رفتارها اشارهٔ کلی به سبک زندگی شخصیت‌های رمان دارد و نوع سبک زندگی در ذائقه‌های عاملان کنش خلاصه می‌شود.

در جمع‌بندی مفاهیم ذکرشده، می‌توان گفت که نجیب محفوظ در رمان اللّص و الکِلاب نوعی تمایز و تشخص طبقاتی را بر اساس تمایز در سرمایه‌ها، عادت‌واره‌ها و ذائقه‌ها در یک فضای اجتماعی برجسته می‌سازد.

۴. نتیجه

در این پژوهش، پژوهشگران با بررسی هریک از نمونه‌ها در قالب مفاهیم اصل عادت‌واره به نتایج ذیل دست‌یافته‌اند:

۱. با توجه به دیدگاه بوردیو، فضای اجتماعی، بزرگ‌ترین ساختاری است که می‌تواند نمایانگر جامعه باشد؛ لذا می‌توان جامعهٔ مصر را به‌عنوان یک فضای اجتماعی در رمان اللّص وَ الکِلاب قلمداد کرد. نویسندهٔ این رمان، قهرمانان داستانش را از میان مردم در فضای اجتماعی آن دورهٔ مصر انتخاب کرده است. از آنجایی‌که ساختار فضای اجتماعی به‌صورت سلسله‌مراتبی و مبتنی بر

تمایزها و تفاوت‌هاست، افراد و گروه‌ها بر اساس نوع روابطشان با یکدیگر بر پایهٔ نوع تمایز و تفاوت و جایگاهی که نسبت به هم دارند، موجودیت می‌یابند؛ لذا به‌راحتی می‌توان از طریق شخصیت‌های رمان نیز این تمایز را نمایان ساخت.

۲. تمایز و نوعی موقعیت طبقه‌ای بر اساس نوع و حجم سرمایه‌های افراد شکل می‌گیرد که در این رمان شخصیت‌های اصلی داستان (سعید مهران و رؤوف علوان) بر پایهٔ انباشت سرمایه‌ها در میدان‌های مختلف تجلی می‌یابد. رؤوف به‌عنوان نماد طبقهٔ فرادست، بیشترین میزان سرمایه‌ها و قدرت را دارد که از طریق تمایزگذاری، هویت معینی را تأیید و با مشروعیت‌سازی گاهی بینش معینی از جهان اجتماعی را برای طبقهٔ فرودست جامعه (که سعید مهران نماد آن است) تعریف و بر آن تحمیل می‌کند. این مسئله به‌نوعی تشخص و تمایز را میان طبقات اجتماعی آشکار می‌نماید. رؤوف علوان با مشروعیت‌سازی به‌نوعی شخصیت اول رمان را فردی بی‌نهایت خطرناک و مجرم معرفی می‌کند. در مقابل سعید مهران کمترین مقدار نوع و حجم سرمایه‌ها را دارد. شاخص اصلی طبقات پایین، محرومیت آنهاست و در پایین‌ترین فضای اجتماعی قرار گرفته‌اند و محکوم به انتخاب اجباری هستند.

۳. همچنین این وضعیت طبقه‌ای، بافتی را شکل می‌دهد که عادت‌واره‌های شخصیت‌ها هم در چارچوب آن شکل می‌گیرد؛ لذا طبقات فرودست، تجربه‌های متفاوتی با طبقات فرادست دارند؛ زیرا سرمایه‌های آنها و نیز فرصت‌ها و محدودیت‌های ناشی از این سرمایه تفاوت دارد. این تجارب در عادت‌واره‌های آنها مستقر می‌شود. بدین شکل، افراد در میدان‌های مختلف بر اساس سرمایه‌ها و عادت‌واره‌ها خود را متمایز می‌کنند و نوعی تمایز بین طبقات اجتماعی برساخته می‌شود. تفاوت‌های ذکرشده در شرایط طبقاتی مختلف دربارهٔ شخصیت‌های رمان، دو نوع منش طبقاتی متمایز را ایجاد می‌کند که به‌نحوی دیالکتیکی آشکار می‌شود. این دو منش متفاوت، دو نوع ذائقه را هم تولید می‌کند که در شخصیت تجملاتی رؤوف همچون نوع پوشش، آداب غذاخوردن و نوشیدن و غیره نمود یافته است. این مسئله نیز در منش، باور و رفتار سعید تأثیرگذار است.

۴. مسئلهٔ دیگری که در محتوای رمان نمود یافته، بحث سلطه و خشونت نمادین است که متأثر از شرایط و موقعیت اجتماعی سعید مهران در قبال قدرت و سرمایه‌های رؤوف علوان است. از آنجا که سعید توانایی ورود به موقعیت رؤوف را ندارد، دست به نوعی مقاومت در برابر سلطه می‌زند که این عمل به خشونت نمادینی منجر می‌گردد که علیه او اعمال می‌شود. در این رمان رؤوف به خاطر وابستگی به طبقهٔ بالای جامعه، می‌تواند نوعی سلطه را علیه شخصیت اصلی رمان اعمال کند. در واقع خشونت نمادین به‌صورت قانون‌های نانوشته در فضای اجتماعی، نقش ایفا می‌کند و به برتری فرادستان می‌انجامد. این طبقهٔ مسلط است که سرنوشت سعید مهران را تعیین می‌کند و نه خود او. شرایط سعید نتیجهٔ ساختار نابرابر جامعه است. او تلاش می‌کند خود دست به اقدام بزند؛ اما چون در حاشیهٔ جامعه قرار گرفته است، عملاً توانایی و قدرتی برای تغییر ندارد.

منابع

أبودوح، خالدكاظم (۲۰۱۹)، «رأس المال الثقافی مقاربة سوسيولوجية»، *التفاهم*، العدد ۶۳، وزارة الأوقاف و الشؤون الدينية في مسقط، سلطنة عمان، صص ۳۲۱-۳۳۶.

آزاددل، عادل، شهریار گیتی و نرگس معصومی (۱۳۹۵)، «بررسی و تطبیق عنصر شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب، اثر نجیب محفوظ و بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم، اثر نادر ابراهیمی»، یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، صص ۵۷۱-۶۰۰.

بادرستانی، محبوبه (۱۳۹۰)، دزد و سگ‌ها (ترجمه، بررسی و نقد)، تهران، علم و دانش.

بوردیو، بییر (۲۰۰۷)، *الرمز و السلطة*، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، المغرب، الدار البيضاء.

ـــــــــــ (۲۰۰۲)، *بعبارة أخرى محاولات بإتجاه سوسيولوجيا إنعكاسية*، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، ميريت للنشر و المعلومات.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، تمایز، نقدهای اجتماعی قضاوت‌های ذوقی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، ثالث.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، علم علم و تأمل پذیری، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران، مرکز تحقیقات سیاست علمی کشور.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، نظریهٔ کنش، ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران، نقش نگار.

ـــــــــــ (۱۹۹۵)، *أسئلة علم الاجتماع حول الثقافة و السلطة و العنف الرمزي*، ترجمة إبراهيم فتحي، القاهره، دارالعالم الثالث.

بون ویتز، پاتریس (۱۳۹۱)، درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو، ترجمهٔ جهانگیر جهانگیرپور و حسن پورسفیر، تهران، آگه.

پروایی، شیوا (۱۳۹۵)، «خوانش جامعه‌شناختی بوردیویی از فیلم جدایی نادر از سیمین با تأکید بر جامعهٔ ایران»، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوازدهم، ش ۴۴، صص ۱۷۳-۱۹۷.

توحیدفام، محمد و مرضیه حسینیان امیری (۱۳۸۸)، «تلفیق کنش و ساختار در اندیشهٔ گیدنز، بوردیو و هابرماس و تأثیر آن بر جامعه‌شناسی جدید»، پژوهشنامهٔ علوم سیاسی، سال چهارم، ش ۱۵، صص ۷۹- ۱۰۷.

جمشیدی، فاطمه و وصال میمندی (۱۳۹۶)، «شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ»، ادب عربی، دورهٔ ۹، ش ۱، صص ۱۳۳-۱۵۲.

زدام، کاتوم (۲۰۱۳)، *البعد الاجتماعي في رواية اللص و الكلاب لنجيب محفوظ*، الجزائر، جامعة محمد بوديافـ.

شوفالیية، ستیفان و کریستیان شوفیری (۲۰۱۳)، *معجم بوردیو*، ترجمة الزهرة إبراهيم، دمشق، الشركة الجزائرية السويرة للنشر و التوزيع.

الشهري، عبدالهادي بن ظافر (۲۰۰۴)، *إستراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية*، بنغازي، دارالكتاب الجديد المتحدة.

عبدالله، مروة صلاح‌الدين (۲۰۲۰)، «رأس المال الاجتماعی و التنمية الاجتماعية: تحليل مقارن لنظريتی تماسک العلاقات و الشبكة الإجتماعية بالتطبيق على جماعات العمل فی الجمعيات الأهلية»، *بحوث العلوم الاجتماعية و التنمية*، المجلد الثاني، صص ۱۲۷-۱۸۰.

گرنفل، مایکل (۱۳۹۳)، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو، ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی، تهران، افکار، چاپ سوم.

محفوظ، نجیب (۱۹۶۱)، *اللّص و الكِلاب*، قاهرة، دار مصر.

Turner.B and Edmunds.T(2002), *"The Distate of Taste, Bourdieu, cultural capital and Australian"*, Consumer Culture. Vol 2, 219-244.

Alkhawaja. A. Linda (2019), *"Habitus and Intellectual Trajectory in the translational Process: A case study"*, Al- Balqa Journal for research & studies, Vol 22, No 1. 9-24.

References

Abdullah, M. S. (2020). Social capital and social development: A comparative analysis of the theories of relational cohesion and the social network by applying to work groups in NGOs. *Journal of Social Sciences and Development Researches, 2(*2), 127-180. [In Arabic]

Abudouh, Kh. (2019). Cultural capital, a sociological approach. *Al-Tafahom, 63*, 321-336. [In Arabic]

Alkhawaja. A. Linda (2019), *"Habitus and Intellectual Trajectory in the translational Process: A case study"*, Al- Balqa Journal for research & studies, Vol (22), No (1). 9-24. [In English]

Al-Shahri, A. (2004). *Discourse strategies: A pragmatic and linguistic approach*. Benghazi, Libya: Dar al-Kutub al-Jadid al-Motahidah. [In Arabic]

Azaddel, A., Giti, Sh., & Masoumi, N. (2016). Exploring and comparing characterization in the novel *The Thief and the Dogs* by Najib Mahfouz and *Once more the City I Loved* by Nader Ebrahimi. Paper presented at *The Symposium Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature*, (11). Guilan University, Guilan, Iran. 571-600. [In Persian]

Bonnewitz, P. (2012). *Some lessons on the sociology of Pierre Bourdieu* (J. Jahangirpour & H. Poursafir, Trans.). Tehran, Iran: Agah. [In Persian]

Bourdieu, P. (2001). *Action theory* (M. Mardiha, Trans.). Tehran, Iran: Nagsh Negar. [In Persian]

Bourdieu, P. (2002). *In other words: Essays towards a reflexive sociology* (A. Hesan, Trans.). Cairo, Egypt: Merit. [In Arabic]

Bourdieu, P. (2007). *Code and power* (A. Benabod al-Ali, Trans.). Rabat, Morocco: Dar al-Baiza'. [In Arabic]

Bourdieu, P. (2007). *Science of science and reflexivity* (Y. Emami, Trans.). Tehran, Iran: National Research Institute for Science Policy. [In Persian]

Bourdieu, P. (2007). *Sociology questions about culture, power and symbolic violence* (E. Fathi, Trans.). Cairo, Egypt: Dar al-Alam al-Salis.[In Arabic]

Bourdieu, P. (2011). *Distinction a social critique of the judgment of taste* (H. Chavoshian, Trans.). Tehran, Iran: Sales. [In Persian]

Chevallier, S., & Chauviré, C. (2013*). Bourdieu dictionary* (Z. Ibrahim, Trans.). Damascus, Syria: Dar al-DJazair. [In Arabic]

Grenfell, M. (2014). *Pierre Bourdieu: Key concepts* (M. Labibi, Trans.). Tehran, Iran: Afkar. [In Persian]

Jamshidi, F., & Meimandi, V. (2017). Al- Kilāb by Najib Mahfūz. *Journal of Arabic Literature, 9*(1), 133-152. [In Persian]

Mahfouz, N. (1961). *The thief and the dogs*. Cairo, Egypt: Dar Misr. [In Arabic]

Mahfouz, N. (2011). *The thief and the dogs* (M. Baderestani, Trans.). Tehran, Iran: Elm va Danesh. [In Persian]

Parvaie, Sh. (2016). Sociological reading by Bourdieu of the film A Separation of Nader from Simin with an emphasis on Iran's society. *Journal of Cultural Studies Communication, 12*(44), 173-197. [In Persian]

Turner.B and Edmunds.T(2002), *"The Distate of Taste, Bourdieu, cultural capital and Australian"*, Consumer Culture. Vol (2). 219-244. [In English]

Tohidfam, M., & Hosseinian Amiri, M. (2009). Integration of action and structure in the thoughts of Giddens, Bourdieu and Habermas and its effect on the new sociology. *Research Letter of Political Sciences, 4*(15), 79-107. [In Persian]

Zedam, K. (2013). *Social dimension of Najib Mahfouz's The Thief and the Dogs*. Unpublished thesis. [In Arabic]

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
.10.22059/jalit.2021.313541.612309
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Interaction of Dynamic and Static Illustrators in the Dynamics of Imro al-Qays's Moallaghe Images

Aliakbar Forati
Assistant Professor in Arabic language and literature, University of Tehran
Zohre Nooraenia
Assistant professor in Persian language and literature, Yadegar-e-lmam Khomeini(RAH) Shahre Rey Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: 2020, November, 11; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

Living in desert and not being permanently settled in one place have been the poetic features of the pagan Arab poets, especially Imro al-Qais; The factor that has caused this movement and dynamism to be considered as a dominant element in their poetry, so that there has always been a kind of metamorphosis in their poetry along with the passage of time. In Imro al-Qais's Muallaqa, which is considered to be the foremost of ignorant poetry, parallel movement occurs in his poetry and becomes an effective element in the pictorial structures of the poem and also an important factor in its advancement, so that it can be claimed this dynamic element is the most important mortar of the coherence and continuity in his components of Muallaqa. An element that is born of the poet's realistic approach and his sensory view of nature and the result of his life balanced with the world around him. An inward-outward movement that originates from his inner feelings, gradually expands it into his out world, and finally connects the pulse of his romances to the paradigm shift of nature in the final images of the poem. In this way, the images of movement become an important and prominent element in the literary image of Imro al-Qais's poet. The present study, which has been done in a descriptive-analytical manner and with the aim of creating a new look at illustration in the Imro al-Qais's Muallaqa, seeks to answer the question of what structures provided dynamic images in his poetry and how these structures achieve a general picture of movement and life were they effective in this poem? This study shows that the image of motion in the Imro al-Qais's Muallaqa is the result of the active presence of static and dynamic structures such as linguistic, rhetorical narrative components and also effective elements of time and place that referred to as structures images or pictorial structures. Structures that sometimes independently and sometimes in interaction with each other have made the general image of movement in his poetry stand out.

Keywords: Illustration, Visual Interaction, Dynamic Illustrators, Static Illustrators, Imro al-Qais's Muallaqa.

تعامل تصویرسازه‌های پویا و ایستا در پویایی تصاویر معلقهٔ امروالقیس

علی‌اکبر فراتی*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران
زهره نورائی‌نیا
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
(از ص ۱۲۹ تا ۱۵۰)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

زندگی در بادیه و عدم استقرار دائم در یک مکان از ویژگی‌های شعری شاعران عرب جاهلی، به‌ویژه امرؤالقیس بوده است؛ عاملی که سبب شده تا این حرکت و پویایی به‌عنوان عنصری غالب در شعر آنان به شمار آید، به‌طوری‌که همواره نوعی دگردیسی در شعر آنان همپای گذر زمان و گردش روزگار وجود داشته است. در معلقهٔ امرؤالقیس نیز که سرآمد شعر جاهلی به شمار می‌رود، حرکت به موازات ایام در شعرش رخ می‌نماید و عنصری مؤثر در سازه‌های تصویری شعر و نیز عاملی مهم در پیشبرد آن می‌گردد تا جایی که می‌توان ادعا کرد مهم‌ترین ملاط انسجام و پیوستگی اجزاء معلقهٔ او همین عنصر پویایی است. عنصری که زاییده رویکرد واقع‌گرایانهٔ شاعر و نگاه حسی او به طبیعت و حاصل سیر متوازن زندگی او با جهان پیرامون اوست. حرکتی از درون به بیرون که خط سیر پویایی را از عواطف و احساسات درونی او پی گرفته، آن را در جهان بیرونی او به‌تدریج وسعت می‌بخشد و در نهایت نبض احساس او را در عاشقانه‌هایش به پویش سهمگین طبیعت در تصاویر پایانی قصیده پیوند می‌زند. بدین ترتیب تصاویرِ حرکت، عنصری مهم و برجسته در سیمای ادبی شعر امرؤالقیس می‌گردد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با هدف ایجاد نگاهی تازه به تصویرگری در معلقهٔ امرؤ القیس انجام گردیده در پی پاسخ به این پرسش است که تصاویر پویایی در معلقهٔ او از چه سازه‌هایی فراهم آمده و این سازه‌ها چگونه در دستیابی به تصویر کلی حرکت و حیات در این قصیده مؤثر بوده‌اند؟ این بررسی نشان می‌دهد که تصویرِ حرکت در معلقهٔ امرؤالقیس حاصل حضور فعال سازه‌های ایستا و پویایی چون انواع سازه‌های زبانی، بلاغی، مؤلفه‌های روایی و نیز عناصر موثر زمان و مکان است که در این گفتار با عنوان تصویرسازه یا سازه‌های تصویری معرفی می‌شوند. سازه‌هایی که گاه مستقل و گاه در تعامل با یکدیگر موجب برجستگی سیمای کلی حرکت در شعر او شده است.

واژه‌های کلیدی: تصویرگری، تعامل تصویری، تصویرسازه‌های پویا، تصویرسازه‌های ایستا، معلقه امرؤالقیس.

*.رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *a.forati@ut.ac.ir*

۱. مقدمه

تصویر، یکی از معیارهای ارزیابی زیبایی در ادبیات است که در میان ناقدان معاصر برجسته شده است. پژوهش حاضر ضمن ارائهٔ نگاهی نو به تصویرگری در «معلقه»ی امرؤالقیس درصدد تبیین این مسئله است که یکی از مهم‌ترین وجوه تصویرگری در این قصیده، حرکت و پویایی مبتنی بر عوامل پویا و ایستاست که گاه این پویایی از تقابل و تعامل این عوامل در دل تصویرهای ایستای او زاده می‌شود. عناصر ساختاری این تصاویر مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی است که در دو محور افقی و عمودی شعر او با یکدیگر مرتبط شده‌اند و چون زنجیره‌ای به‌هم پیوسته از معنی و صورت، شعر را در جهت مقصود شاعر پیش می‌برند. قابل ذکر است که توزیع عناصر پویا و ایستا در بخش‌های مختلف معلقه یکسان نیست؛ از این‌رو توجه به سازه‌های غالب در هر بخش، پایهٔ تقسیم‌بندی مطالب بوده است. این سازه‌ها انواع مختلفی چون سازه‌های واژگانی، توصیفی، نحوی، بلاغی و تکنیک‌های روایی دارند که بررسی نقش و جایگاه آنها در تصویرگری معلقه، می‌تواند دلالت‌های معنایی تازه‌ای را در کشف لایه‌های پنهان شعر جاهلی ایجاد و اهمیت بررسی تصویر را در مطالعات ادبی کهن تبیین کند.

پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده، درصدد پاسخ به این پرسش است که تصاویر پویایی و حرکت در معلقه امرؤالقیس از چه سازه‌هایی فراهم آمده و این سازه‌ها چگونه در دستیابی به تصویر کلی حرکت و حیات در این قصیده مؤثر افتاده‌اند؟

در باب معلقهٔ امرؤالقیس به‌جهت جایگاه ویژه‌ای که در ادبیات عربی دارد، پژوهش‌های بسیاری به‌صورت مستقل یا با رویکرد تطبیقی در هر دو زبان فارسی و عربی انجام شده است؛ از جمله پیشگر در مقالهٔ «بررسی فن تشبیه در معلقه امرؤالقیس» (۱۳۹۰) که به تشبیهات او پرداخته است. نیز پشت‌دار و شکردست در مقالهٔ «صور خیال در معلقه امرؤالقیس» (۱۳۹۶) که به بررسی نسبت تصاویر مجازی و زبانی در معلقه پرداخته است، و مقالهٔ محسنی‌نیا و حجت با عنوان «طبیعت و عناصر آن در شعر امرؤالقیس» (۱۳۸۷) که عناصر طبیعت را در تشبیهات او بررسی کرده است.

در هیچ‌کدام از این مطالعات، از منظر مورد توجه در پژوهش حاضر به معلقه نگریسته نشده است. از مقالات مرتبط با موضوع به زبان عربی نیز می‌توان به مقالهٔ «الحیز المتحرک فی شعر امرئ‌القیس و عمر بن أبی ربیعة دراسة دلالیة في تشکیل الصور الفنیة» از کنیهل و حداد (۲۰۱۱) اشاره کرد. این مقاله گرچه مباحث مفیدی در بحث تصاویر حرکتی دارد، اما به تصاویر ایستا نمی‌پردازد و نیز به تعامل تصویر پویا و ایستا در شکل‌گیری تصویر مؤثر توجه ندارد. از سویی هدف آن، مقایسهٔ تصاویر حرکتی میان شعر دو شاعر است که با مقالهٔ حاضر متفاوت است.

۲. مفهوم تصویر

«تصویر» (Image) یا «الصورة» واژه‌ای است که امروزه در نقد ادبی بیش از گذشته به آن توجه می‌شود. تصویر، صورتی پرداخته از ادراکات ذهنی ادیب از اشیاء و محیط پیرامونش است که در اثر او مجال ظهور یافته و قابل انتقال به مخاطب است. به‌عبارتی تصویر، حاصل تخیلِ شاعر است که در شعر او انعکاس می‌یابد. در واقع مخاطب از طریق تصویرسازی‌های شاعر، پس‌زمینهٔ ذهنی او از اشیا و عکس ذهنی او را در مواجهه با موضوعات گوناگون دریافت می‌کند. ایجاد تصاویر شعری به شیوه‌های گوناگون و با اسباب مختلفی انجام می‌شود. ناقدان ادبی قدیم شاخص‌هایی چون وزن و قافیه را زمینه‌ساز ظهور شعر می‌دانستند و به تصویر در ساختار شعر اهمیت نمی‌دادند. آنها همچنین اغلب تصویر را حاصل کاربرد سازه‌های صور خیال چون تشبیه، استعاره و مجاز می‌دانستند. با دگرگونی رویکردهای صاحب‌نظرانِ عرصهٔ نقد ادبی معاصر و ظهور مکاتب ادبی، شاخص‌های کهن به‌تدریج جای خود را به عوامل دیگری در باب ادبیت شعر بخشید و در این میان، تصویر جایگاهی ویژه پیدا کرد. چنان‌که امروزه تصویر، گذشته از عناصر بلاغی، می‌تواند از عناصر دیگری چون سازه‌های توصیفی زبان، ویژگی‌های آوایی و موسیقایی، تکنیک‌های روایی و برخی ویژگی‌های صرفی و نحوی برخوردار باشد؛ به‌طوری که «برخی آن را معادل شکل‌های مجازی زبان و صور خیال می‌دانند و برخی نیز که بیشتر در میان نواندیشان معاصر قرار دارند، تصویر را شامل هرگونه تصرف خیالی در زبان می‌دانند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱-۴۵). قدیمی‌ترین تعریف دربارهٔ تصویر یا الصورة از جاحظ است؛ او شعر را نوعی از تصویر می‌داند (۱۴۲۴: ۶۷/۳). قدامة بن جعفر تصویر را معادل شکل و ظاهر گرفته است (۱۳۰۲: ۴). از نظر جرجانی تصویر حاصل تعامل میان لفظ و معناست و «هرگونه تغییری در الفاظ موجب تغییر تصویر و به‌عبارتی تغییر در معنا می‌شود» (۱۴۰۴: ۳۷۳). شفیعی کدکنی تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش‌های او را برای برقراری نسبت میان این دو، خیال یا تصویر می‌نامد و آن را عنصر معنوی شعر در همهٔ زبان‌ها و همهٔ ادوار می‌خواند (۱۳۹۸: ۲) که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است (همان: ۱۷). مادهٔ اصلی اثر ادبی تخیل است (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱). از نظر کالریج که تخیل را به اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند، تخیل ثانویه همان تصویر است که شاعر برای هماهنگی در معنی و اجتماع در اضداد آن را به صورتی خودآگاه به‌کار می‌گیرد (دیچز،۱۳۸۸: ۱۷۹)؛ و نیز «کوششی از جانب ذهن خلاق شاعر است تا میان اجزاء طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند» (داد، ۱۳۸۰: ۱۲۲) و «برای برانگیختن کنش خلاقانهٔ تولید ادبی به کار می‌رود » (استاک ول، ۱۳۹۳: ۳۰۲).

تصویرگرایی را می‌توان شروع شعر مدرن نامید (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۶۸). به‌عبارتی «شعر جدید، شعر تصویر است» (براهنی، ۱۳۴۰: ۷۶). یکی دیگر از مباحث مورد توجه در نقد جدید در باب تصویر، اصطلاح «تصویر زبانی» است در برابر شعر مبتنی بر صور خیال «که از رهگذر کاربرد

قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۷). زرقانی نیز در بحث از نظام تصویرگری، اصطلاح «شعر بی‌تصویر» را به‌کار می‌برد (← زرقانی، ۱۳۹۴: ۳۷) «در نقد جدید، تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کارکردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر مقدمات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱). سعید الورقي تجربهٔ شعری را در اساس، تجربه‌ای زبانی می‌داند و تصویر شعری را با همهٔ سازه‌ها و ابعادش بخشی از زبان شعر به شمار می‌آورد (۱۹۸۴: ۵). در نقد نو و به‌ویژه در آراء کسانی چون یاکوبسن، بر واژگان به‌عنوان سازندگان شعر تأکید شده است (احمدی،۱۳۹۶: ۳۳۲) که در کنار تصویر، موسیقی و شکل از تکنیک‌های شعر به شمار می‌رود (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱۹). از این دیدگاه هر شعر «دربردارندهٔ مجموعه‌ای از تمهیدات واجی، واژگانی، تصویری و سازه‌های صناعتی است که آن را از متن غیر هنری متمایز می‌کند» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۳۴).

۳. پویایی در شعر امرؤالقیس

امرؤالقیس از شاعران طبقهٔ اول جاهلی و معلقهٔ او از مشهورترین و بدیع‌ترین اشعار پیشین عرب است. برخی آن را زائیدهٔ عشق او به دختر عمویش عنیزه و حرص او به شکار و شب و انگیزه‌اش را در سرودن آن، روز «دارة جُلجُل»[1] می‌دانند (الفاخوري، ۱۳۸۳: ۸۲ و المصطاوي، ۱۴۲۵: ۱۱-۱۴).

معلقهٔ امرؤالقیس سرشار از فراز و فرودهای عاطفی و تصاویر آن، بازتاب حرکتی احساسی است که گاه شعر او را در مسیر هیجان و حرکتی شدید قرار می‌دهد و گاه آن را آرام و بی‌حرکت می‌سازد. آنچه مسلم است، این است که شاعر درصدد بیان دقیق ادراکات حسی خود از جهان پیرامونش است؛ لذا هرگاه توصیفات محسوس را راهگشای بیان احساس خود نمی‌بیند، به جانب صور خیال، به‌ویژه تشبیه می‌رود. در تشبیه نیز «نگاهی گذرا و کوتاه به اشیاء دارد و گاه بُعدی را پنهان و مبهم رها می‌کند» (المصطاوي، ۱۴۲۵: ۱۲). او به‌ندرت از استعاره نیز استفاده می‌کند؛ چون در بیان احساس درونی‌اش به عنیزه، از استعاره بهره می‌گیرد تا لایه‌های درونی احساسش را با صنعتی عمیق‌تر از تشبیه بیان کند.

این قصیده مجموعه‌ای از قطعه‌های مجزاست که در پیوند با یکدیگر، تصویری از زندگی او شده است. «تصاویر به محیطی قابل زیست احتیاج دارند تا قوام یافته و به زندگی ادامه دهند» (براهنی، ۱۳۴۰: ۸۵)؛ در این محیط «هریک از تصاویر تأثیر جداگانهٔ خود را خواهد گذاشت [و] همگی به شکل یک واحد کامل، ذهن خواننده را تسخیر خواهند کرد» (همان: ۸۶). بر این اساس، می‌توان گفت پویایی و ایستایی موجود در تصاویر امروالقیس، بازتاب محیط زیستی اوست.

شعر جاهلی شعری واقع‌گراست و شاید همین موضوع، آن را مستعد می‌سازد تا تصاویر واقعی را از دل واژگان سازندهٔ آن بیرون بکشیم. واقع‌گرایی شاعر و نگاه حسی او به جهان پیرامون و نیز توازن

و توازی مداوم او با طبیعت، موجب احساس نبض پویایی و حیات طبیعی در رگ‌های شعر او شده است.

در پس همهٔ تصاویر پراکنده در شعر امرؤالقیس، سیمای تصویری کلی را می‌توان یافت؛ این تصویر کلی همان گذرابودن زمان است که شاعر را همراه با رویدادها به حرکت درمی‌آورد و بازتاب آن به‌صورت حرکتی همواره، در سراسر قصیدهٔ او جریان می‌یابد و می‌تواند همان درون‌مایهٔ مسلطی باشد که در هر اثر هنری غالب است و «نگرش» خوانده شده است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۷۶). امرؤالقیس شاعر جاهلی است و شعرش با طبیعت بادیه در پیوندی ناگسستنی است. شاعر جاهلی هیچ‌گاه بدون مرکب (شتر یا اسب) نیست و مرکب، یعنی حرکت؛ بنابراین، حرکت و پویایی، عنصر جداناشدنی تصویرگری‌های شاعر است. این حرکت و پویایی در سراسر قصیدهٔ او به چشم می‌خورد، حتی در لفظ آغازین آن (قفا) که به‌ظاهر بر ایستایی دلالت دارد، ولی مطابق متضاد خود، یعنی حرکت را تداعی می‌کند. عزّالدّین اسماعیل این تعامل تصویری-حرکتی را «ترکیبی عقلی-عاطفی می‌داند که در فکر و احساس و در وحدت عاطفی با هم جمع می‌شوند» (۱۹۶۶: ۱۳۴).

۴. سازه‌های تصویری معلقه

تعامل سازه‌های پویا و ایستا در معلقه در نهایت به حرکتی مستمر در قصیده می‌انجامد؛ بنابراین، می‌توان این سازه‌ها را در سه محور ایستا، پویا و تعاملی بررسی کرد.

۴-۱. تصویرسازه‌های ایستا

سازه‌های تصویری ایستا در کاربرد تقابلی و طباق‌گونهٔ خود با سازه‌های حرکتی، عناصری مهم در برجسته‌سازی حیات و حرکت در معلقه‌اند؛ مهم‌ترین این سازه‌ها عبارت‌اند از: تصویرسازه‌های زبانی در انواعی از عناصر صرفی و نحوی، واژگان تصویری، عناصر بلاغی و نیز سازه‌های مکانی که گاه به‌صورت تعاملی و گاه مستقل به ترسیم تصویر حرکت و پویایی در معلقه می‌پردازند.

۴-۱-۱. سازه‌های زبانی-بلاغی

یکی از تصاویر ایستا در بخش آغازین قصیده، تصویر توقف بر اطلال است که در لایهٔ پنهان آن تصویر ایستایی از عواطف اندوه‌بار شاعر وجود دارد؛ اندوهی که از رخداد کوچ معشوق، در جان شاعر حاصل شده است:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ

در اینجا فعل «قفا» ایستادنی در زمان و مکان و توقفی از سر ارادهٔ شاعر است که شعر او را در نقطهٔ عطف توقف بر اطلال قرار می‌دهد که محور اصلی شعر جاهلی و در عین حال نقطهٔ وحدت شعر است. شاعر با این واژه، برای لحظاتی زمان را در مکانی که برای او ارزشمند است، به توقف وامی‌دارد تا آثار قبیلهٔ معشوق را درجای پای بادهای جنوب و شمال بجوید. کاربرد نحوی حال

«وقوفاً» در اشاره به یاران شاعر سازه‌ای ایستاست و در همنشینی با «عليّ مطيّهم» تداعی‌گر سکونی مسبوق به حرکت است، از سویی شاعر همچنان ایستایی و حیرت روز کوچ را با این قید استمرار می‌بخشد:

وقوفاً بِها صَحبي عَلَـيَّ مَطِيَّهُم يَقُولونَ لا تَهلِكْ أسًى وَتَجَمَّلِ

یکی از برجسته‌ترین مواضع ایستایی و سکون در قصیدهٔ امرؤالقیس، قطعهٔ توصیف شب است. از مهم‌ترین تصویرسازه‌های این قطعه، عناصر بلاغی است که در تعامل با سازه‌های دیگر بر دلالت معنای ایستایی شب می‌افزاید. توصیف خیالی-عاطفی شاعر از شب، آن را به تصویری برجسته در سیمای کلی قصیده بدل ساخته است. شب با وجودی که پاره‌ای از عنصر پویای زمان محسوب می‌شود، لیکن شاعر با توصیف طولانی خود، تصویری ایستا را از آن به نمایش می‌گذارد:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمـــومِ لِيَبتَلـــي

در اینجا شب چون امواج دریاست و این امواج به‌قدری بلند است که دنباله‌ها یا پاره‌های آن، شاعر را با انواعی از اندوه فرامی‌گیرد. شب و موج، هردو، سازه‌هایی پویا هستند؛ اما تصویر حاصل از همانندی آنها در تشبیه شاعر، تصویری ایستاست. بحر که کانون امواج است، در تعاملی پیوسته از پویایی و ایستایی، جلوه‌ای از تصویر گستردهٔ وقفه و سکون می‌شود. حتی «أرخی» نیز که به‌سبب ماهیت، فعلی حرکتی‌است، در خدمت تصویر شب و ایستایی آن به‌کاررفته است. توصیف در این بیت با سازهٔ نحوی جملهٔ اسمیه آغاز می‌شود که بر پایداری شب دلالت می‌کند. همچنین «و» که به معنای «رُبَّ» آمده است، بر تکرار چنین شب‌هایی در زندگی شاعر تأکید دارد. حرف جر «علی» گویای استعلا و غلبه است و بر فراگیری تاریکی یا اندوه در وجود شاعر تأکید دارد. جمع‌آوردن «سدول»، «انواع» و «هموم» نیز دامنهٔ این ایستایی را می‌گسترانند. در بیت بعد شاعر برای بیان استیلا و توقف خفقان‌آور شب، تصویر دیگری را به مدد عناصر تشخیص و استعاره ترسیم می‌کند و با تکرار ضمیر در «له» و «صُلبه» به تصویر قبلی پیوند می‌زند تا وسعت این ایستایی را به تصویر بکشد:

فَقُلتُ لَـهُ لَمّا تَمَطَّـــى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أعجازًا وَناءَ بِكَلكَلِ

در این تصویر، شب در توقف و ایستایی به شتری در حال نشستن تشبیه می‌شود. نشستن شتر نشان وقفه‌ای طولانی برای اوست. هم‌آیی واژگان در محور همنشینی با رعایت تقدم و تأخر در اجزای تصویر مستعار، سیر تدریجی آن را به‌جانب سکون نشان می‌دهد. افعال در جملات «تمطی بصلبه»، «أردف أعجازه» و «ناء بکلکل»، افعالی تصویری- حرکتی هستند که در کنار یکدیگر تصویر نشستن شتر را بر زمین کامل می‌کنند. سازه‌های تصویر از حرکت به سکون می‌روند و در نهایت به ایستایی کامل می‌رسند تا به این ترتیب تصویرِ امتداد تحمل‌ناپذیر شب آفریده شود.

استفاده از عنصر خیالی **تشخیص** برای شب به آن اقتدار می‌بخشد. شاعر با التماس، شب را مخاطب ساخته، از او می‌خواهد پرده‌های تاریکش را برچیند تا صبح بر وجود او ظهور کند:

ألا أَيُّها اللَّيلُ الطَّويلُ ألا انجَلِـــي بِصُبـــحٍ وَما الإصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ

صفت «طویل» برای شب، باز تأکیدی بر وقوف شب و در واقع توقف اندوه بر قلب شاعر است. درخواست طلوع صبح و کنار رفتن پرده‌های شب، در واقع تلاش شاعر است برای برون‌رفتن از اندوهی که بر او سیطره انداخته و او را از حرکت بازداشته است؛ هرچند شاعر اعتراف می‌کند که آمدن صبح نیز تأثیر چندانی در رهایی او از این ایستایی اندوه‌بار نخواهد داشت. استفاده از جناس اشتقاق «صبح» و «إصباح» تأکیدی بر معنای مورد نظر شاعر است. شاعر می‌کوشد تا صبح را که بازهٔ زمانی حرکت و پویایی است، در برابر شب علم کند؛ لیکن با جملهٔ «وما الإصباح منك بأمثل» گویا از این‌کار منصرف یا ناامید می‌شود و این می‌تواند نشانه‌ای از ناتوانی شاعر برای زدودن اندوه دیرپایی باشد که وجودش را از حرکت بازداشته است. در بیت دیگر شاعر برای تأکید بیشتر بر ایستایی شب، تصویر دیگری را به کمک تشبیه خلق می‌کند؛ تصویر ستارگانی که با طناب‌های کتانی بر صخره‌های کوه جندل بسته شده‌اند:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَـــهُ بِأَمراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

از سازه‌های دیگر این تصویر، جمع‌آوردن أمراس (طناب‌ها) و توصیف مطنب این تصویر خیالی در واژگان «صم جندل» است تا مفاهیم سرسختی و تحمل‌ناپذیری را در تصویرسازی از ایستایی شب القا کند؛ تصویری که در تقابل بی‌قراری درونی شاعر با دیرپایی اندوه او برجستگی می‌یابد.

۴-۱-۲. سازه‌های مکانی

عنصر مکان از دیگر دلالت‌های تصویری ایستا در این بخش است که به‌واسطهٔ خاصیت سکون و ایستایی ذاتی‌ای که دارد، موجب برجستگی ایستایی تصاویر این بخش می‌شود.

واژهٔ «منزل» نیز در آغاز معلقه تصویری ایستا را حمل می‌کند. این واژه از چند جهت بر ایستایی بیت دلالت می‌کند: اسم مکان بودن، دلالت معنایی توقف و اسکان، و به‌طور خاص، محل سکونت محبوب شاعر. این سازهٔ ایستا در ادامه با ذکر خاص مکان‌های چهارگانه‌ای که شاعر آنها را با استفاده از عنصر بلاغی **اطناب** در شعرش ذکر می‌کند، به نفوذ ایستایی در ذهن مخاطب کمک می‌کند.

فَتوضِـــحَ فَالمِقراةِ لَم يَعـــفُ رَسمُها لمـــا نَسَجَتهـــا مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

در ابیات بعدی، اشاره‌های مکانی «بعرالارآم»، «عرصات»، «قیعان»، «سمرات الحی» (بوته‌های خار) و «حنظل» (میوه‌ای بسیار تلخ در بیابان و بادیه)، تصویر ایستای گسترده‌ای را به وجود

می‌آورند که در تقابل با تصویر پویای روز کوچ معشوق و قبیلهٔ او، نمایشگر هیجان و حرکت احساسی شاعر در این رویداد می‌شود:

تَرى بَعَـرَالارام فـــي عَـــرَصاتِها و قيعانها كـــانه حَبُّ فُلفُـــلِ
كانـــي غَـــداةُ البَيـــنِ يـــومَ تَحَمَّلوا لَدى سَمُراتِ الحَـــيِّ ناقفُ حَنظلِ

واژگان تصویری «سمرات» و «حنظل» در عین حال عناصری مکانی هستند که بر دلالت حالت پایدار و مستمر اندوه شاعر در کوچ معشوق می‌افزایند؛ چنان‌که بوته‌های خار بر خلش خار اندوه در عمق جان شاعر و حنظل نیز، به تلخی فراق دلالت دارد.

خار یا «سمُرَة» که شاعر در اینجا با جمع‌آوردن آن در تبیین گسترهٔ رنج هجران کوشیده است، عنصری وابسته به مکان است. شاعر با استفاده از سازه‌های صرفی «لدی»، تصویر ماندگاری و توقف خود را نزد این بوته‌ها، که در واقع جلوه‌ای از تلاش شاعر بر تحمل رنج هجران است، به مدد تصویر بلاغی تشبیه روشنی می‌بخشد. در این تصویر که همراهی واژهٔ صرفی «كأنَّ» با آن در آغاز جملهٔ اسمیه، تأکیدی بر ثبوت حیرت و شیون شاعر در ناباوری فراق یار است، شاعر خود را در شدت اشک‌باری در این رویداد، به «ناقف حنظلی» مانند می‌کند که «اشک فراوانی به‌سبب تندی بوی حنظل از چشمانش جاری شده است» (ابن قتیبه، ۱۴۲۳: ۱۳۹/۱ و جاحظ، ۱۴۲۴: ۳۲۵/۲). از سویی، فعل امر«تَجَمَّل» به‌سبب تشدید و تأکیدی که در لفظ و در معنای آن وجود دارد، ضمن دلالت بر خویشتن‌داری و تحمل بسیار، با تبادر معنایی لفظ «جمل» هماهنگی بیشتری با بیابان پیدا می‌کند که سکونت و ایستایی ملال‌آوری دارد و در عین حال، زیستگاه مألوف و مشهور شتر است. ضمن آنکه همگی این تصاویر در لایهٔ بیرونی، سازه‌های تصویر بزرگ‌تری از دشواری هجران و ناشکیبایی شاعر در این موقعیت هستند.

۴-۲. تصویرسازه‌های پویا

٤-۲-۱. سازه‌های زبانی

در بخش توقف بر اطلال، چنان‌که اشاره شد، فعل «قفا» مسبوق بر حرکتی بازداشته شده است. علاوه بر آن، فعل مضارع «لم يَعفُ» بیانگر استمرار بی‌وقفه و حرکت پایدار جدال هرروزهٔ بادهای جنوب و شمال در محو این آثار است؛ از سویی، تقابل حرکت بادها با ایستایی و ایستادگی دیار، ناکامی روزگار را نیز در محو این آثار نشان می‌دهد.

ضمن آنکه طباق لفظی بادهای جنوب و شمال نیز مبیّن حرکت است و احساس شاعر را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند، در تصویری تقابلی، عطف این مکان‌ها که خود عنصری حرکت‌ساز است، موجب حرکت ذهنی مخاطب در آنها می‌شود. این گسترهٔ مکانی و کاربست ظرف مکانی «بَينَ» و ضمیر «ها» در رسم‌ها، نسجت‌ها، عرصات‌ها و قیعان‌ها که به این مواضع برمی‌گردد، تعدد و تحرک تصاویر عاطفی ذهن شاعر را موجب می‌شود.

در قطعهٔ اطلالی بخش زیادی از بار پویایی بر عهدهٔ واژگان تصویری است؛ چون: نبك (حرکتی- عاطفی)، نسجت (وزیدن) تحملوا (تصویر کوچ)، لاتهلك (طلب ترک گریستن)، واژگان مجازی «جنوب» و «شمال»، و نیز در ترکیب «عبرة مُهَراقَة» که در هردوی این واژگان پویایی و حرکت نهفته شده است:

وإنَّ شِفائـــي عَبـــرَةٌ مُهَراقَــة فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَــوَّلِ

در این بخش تصاویر پویا با حرکت ذهنی شاعر به گذشته و خاطرات أم حویرث و أم رباب و هم‌آیی واژگان «قامت»، «تضوَّعَ»، «مِسك»، «نسیم صبا»، «جاءت» و در آخر «رياالقرنفل» (بوی میخک) که حرکتی چون نسیم و از جنس آن دارد و همگی واژگانی تصویری- حرکتی هستند، استمرار می‌یابد.

إذا قامَتـا تَضَـــوَّعَ المِسکُ مِنهُما نَسیـــمَ الصبا جاءَت بِرَیَّا القَرَنفُلِ

در آخرین بیت این بخش «فاضت» در معنای ماضی معنی جوشیدن اشک، حرکتی است و اسناد «دموع» (به‌صورت جمع) به فعل، بر گریستنی مستمر دلالت دارد. ادوات «علی» و «حتی» تأکیدی بر جریان و حرکت اشک بر گردن شاعر و رسیدن آن به حمایل شمشیر اوست. «صَبابَة» بیانگر حرکت عاطفی در وجود شاعر است. تکرار مفهوم گریستن و تأکید آن با «فاضت»، «دموع» و «دمعي» و استفاده مکرر از ضمیر متکلم «یاء» در «مِنِّي»، «دَمعي» و «مَحمِلي» بر غنای این تصویر افزوده، پیوستگی عمیق شاعر را با اندوه برجسته می‌سازد. پویاترین تصویر این بخش، تصویر وزش بادهای جنوب و شمال است؛ درحالی که یکی، پوششی از خاکستر و شن می‌گستراند و دیگری آن را می‌زداید و بدین ترتیب، تصویر ثابت و ماندگاری از آثار محبوب برجا می‌ماند. از منظر عاطفی، این کشاکش ناکام بادها می‌تواند نشانه‌ای از ماندگاری یاد و خاطرهٔ معشوق باشد که دست زمان آن را نزدوده و همچنان در قلب شاعر زنده است.

در بخش خاطرات دارهٔ جلجل نیز تصاویر، اغلب از نوع قاموسی است؛ فعل «عَقَرتُ» (ذبح شتر) به جهات گوناگون، تصویری حرکتی را خلق می‌کند؛ چون فعل ذاتاً حاوی عمل وکنش است؛ دیگر اینکه فعلی تصویری-حرکتی است و عمل ذبح شتر را تجسم می‌بخشد. علاوه برآن، «مطیة» (شتر) خود نماد حرکت است. شاعر با توجه به نوعی پارادوکس درونی که در واژه «عَقَرتُ» وجود دارد، تقابل پویایی و ایستایی را نشان می‌دهد؛ با این توضیح که عَقَرتُ علاوه بر اینکه حاوی حرکت است، سبب ایستایی است و پویایی را از شتر می‌گیرد. ذبح شتر تصویری پویاست؛ اما تداعی‌گر تصویر پایان حرکت و پویایی شتر نیز است:

وَیَومَ عَقَــرتُ لِلعُذاري مَطِیَّتي فَیا عَجَبا مِــن کَورِهَا المُتَحَمَّلِ

علاوه بر آن، الفاظ «کور» و «مُتِحَمِّل» که واژگانی تصویری-حرکتی هستند و نیز ضمیر «ها» در «کورها» که به عذاری برمی‌گردد، تصویر پویایی و حرکت را در این بیت گسترش می‌دهند. «ظِل» استمرار حرکت این دختران در بیت قبل است، ضمن آنکه می‌تواند دلالتی زمانی نیز داشته باشد. در این بیت، پرتاب پاره‌های گوشت شتر توسط دختران که با فعل «يَرتَمينَ» بیان می‌شود، تصویری حرکتی است؛ این تصویر با سازهٔ بلاغی تشبیه در همانندی این پاره‌ها به ابریشم تابیده، وضوح می‌یابد. در ادامه، جملهٔ حالیهٔ «وَقَد مالَ الغَبيطُ بِنا مَعاً» در بازسازی بخشی از تصویر حرکتی این بیت مؤثر است؛ اما آنچه که پویایی این تصویر را کامل می‌کند، جملهٔ دیگری از عنیزه است با سازه‌های متعدد حرکتی که بیت را پایان می‌بخشد: **عَقَرتَ بَعيري يا امرَأَ القَيسِ فَانزِلِ**

همنشینی به‌جای واژگان حرکتی «عَقَرتَ»، «بَعير» و «أنزِل» موجب ایجاد تصویری پویا و شوق‌انگیز دراین بیت شده است، ضمن آنکه تصویر کجاوه‌ای را در حال واژگونی نیز به ذهن می‌رساند؛ علاوه بر اینها، فعل امر«سيري» نیز خود مبین حرکت است.

۴-۲-۲. پاره‌های زمانی

زمان به‌عنوان عنصری ذاتاً پویا، از عوامل مؤثر حرکت در این قصیده است که در پاره‌های زمانی چون «غداة» در «غداة البين» و «يوم» که نشانهٔ حرکت زمان و رسیدن روز است، جلوه‌گر می‌شود؛ زیرا روز، زمان تلاش وتداعی‌گر نشاط و حرکت است.

در بخش خاطرات روز «دارة جلجل»، زمان بار دیگر سازه‌ای مؤثر در تقابل تصاویر پویا و ایستا می‌شود. در این قصیده پاره‌های زمانی یوم و اجزاء آن در راستای تقابل تصویری کاملی با شب و اجزاء آن قرار دارد؛ چنان‌که نشاط، حرکت، پویایی و سرزندگی‌های شاعر با روز و اجزای آن و در مقابل، سکون، ایستایی و توقف او با سنگینی، سکوت و طول شب همراه است. شاعر با حرف عطف واو تصویر این روز را گسترش می‌دهد و با واژهٔ «يوم» ضمن تأکید بر پیوستگی این واقعه با وقایع پیش‌گفته، به نوعی ابتهاج درونی خود را از یادآوری این روز بیان می‌کند:

ألا رُبَّ يَـــومٍ لَکَ مِنهُنَّ صالِـحٌ وَ لا سِيَّما يَـــــومٍ بِدارَةِ جُلجُلِ

علاوه بر پاره‌های زمانی که در خلق سازه‌های تصویری به کار می‌رود، شاعر برای نشان‌دادن نسبت زمانی خود با وقایع، از دلالت زمانی افعال نیز استفاده می‌کند؛ برای مثال، آن‌گاه که در تداعی خاطراتش با عنیزه روبه‌رو می‌شود، با آوردن فعل «تقول» تصویر خاطره‌اش را به زمان حال می‌کشاند و آن را در زمان جابه‌جا می‌کند؛ گویی عنیزه هم‌اکنون در برابر اوست و با او سخن می‌گوید: «**تقول و قد مال الغبيط بنا معا**». در بیت بعد شاعر با فعل گذشتهٔ «فقلت» به‌تدریج از زمان این رویداد فاصله می‌گیرد و به یاد خود و مخاطبانش می‌آورد که این، رویدادی در گذشته بوده است: «**فقلت لها سيري و أرخي زمامَه**».

در بخش وصف طبیعت نیز زمان، سازه‌ای پویاست که در «بات»، «اضحی»، «غدیة»، «صبحن» و «عشیة» جریان دارد و درتصاویر حرکت ابرها، باران، سیل و آب‌گرفتگی دشت‌ها خود را نشان می‌دهد.

۴-۲-۳. تکنیک‌های روایتگری

تکنیک‌های روایتگری را می‌توان سازه‌ای مؤثر در تصویرسازی بخش‌های مختلف معلقه به حساب آورد. یکی از مهم‌ترین این بخش‌ها دربارهٔ خاطرات پراکندهٔ شاعر از معشوقه‌های صحرانشین اوست که گسترهٔ زیادی از قصیده را دربرمی‌گیرد. در این قسمت که با خاطرهٔ روز دارة جلجل آغاز می‌شود، تصاویر، حاصل حرکت ذهنی شاعر در زمان هستند:

أَلا رُبَّ يَـــومٍ لَكَ مِنهُـنَّ صالِحٌ وَلا سِيَّما يَـــومٍ بِـــدارَةِ جُلجُلِ
وَيَومَ عَقَـرتُ لِلعَـــذاري مَطِيَّتي فَيا عَجَبـاً مِـن كَـورِها المُتَحَمَّلِ
فَظَلَّ العَـــذاري يَـــرتَمينَ بِلَحمِها وَشَحـمٍ كَهُـدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّلِ

شاعر با استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته که نشانهٔ جریان سیال ذهن است، به حرکتی ذهنی دست می‌زند و به احیای خاطرات خود در زمان می‌پردازد. او با تصاویر زبانی و بلاغی، تابلویی از وقایع آن روز را فراروی مخاطب می‌نهد. شاعر در همان آغاز، برای تصویرپردازی موفق از آن رخداد، بیت را با واژه «رُبّ» آغاز می‌کند. «ألا» ابزار دیگری برای جلب مخاطب به این یادمان است. شاعر با این بیت، دری به گذشته می‌گشاید و مخاطبانش را با خود به روز دارة جلجل می‌برد. سپس به‌تدریج با ایجاد گفتگویی درونی در تداعی خاطراتش، از این رویداد فاصله می‌گیرد؛ خاطراتی که شرح عاشقانه‌های او با زنانی‌است که هرکدام با اوصافی در معلقه به تصویر درآمده‌اند.

۴-۲-۴. تعامل تصویرسازه‌های زبانی- بلاغی

بخش توصیف اسب، از برجسته ترین مقاطع تصویری-حرکتی در معلقه است. اسب در غالب بخش‌های قصیده درحضوری همواره با شاعر است؛ با وجود این، در این بخش، حدود پانزده بیت به‌طور مستقل به توصیف آن اختصاص یافته است. شاعر در اینجا برای نشان‌دادن تصاویر حرکتی، از مطابق‌های حرکتی گوناگونی، اغلب از نوع تشبیه و گاه واژگان توصیفی-تصویری استفاده کرده است. این بخش پویاترین تصاویر معلقه را عرضه می‌کند؛ به‌طوری که در ادامهٔ قصیده ناگهان با حرکتی پرشتاب و پویا که گویا عصیانی علیه همهٔ بازدارنده‌های شاعر است، روبه‌رو می‌شویم.

وَقَـــد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَـرِدٍ قَيـدِ الأَوابِـــدِ هَيكَلِ

شاعر که قصد خاتمه‌دادن به شب و سلطهٔ مقتدرانهٔ آن را دارد، پیش از سپیده‌دم، با بی‌تابی و شتاب در بیابان می‌تازد؛ چنان‌که گویی به شب و همهٔ جلوه‌های آن چون خواب، تاریکی و ایستایی

یورش می‌برد. در این بیت، تقابل حرکت و سکون و در نهایت، غلبهٔ پویایی بر سکون به نمایش گذاشته می‌شود. شاعر در آغاز، توصیف اسبش را با واژگانی تصویری آغاز می‌کند:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

نحوهٔ به‌کارگیری واژگان، خود عنصری مؤثر در ساختار تصویر حرکت در بیت است. آهنگ تند موسیقی شعر، پشت هم آوردن واژگان متضاد بدون فاصله‌گذاری با هرگونه قید و ربطی، سرعت جابه‌جایی را از لفظ به ضدش باعث شده و در نتیجه، سرعت انتقال ذهن در تصور حالت اسب و چالاکی آن را موجب شده است. تنگاتنگی تصاویر منتج از این واژگان، نشانه‌ای از سازهٔ معنوی کمال اتصال در بیت است. شاعر با این شیوه، با هنرمندی تمام زمان را در واژگانش به بند کشیده تا اوج سرعت اسب را در تغییر رفتارش نشان دهد و در انتها با «معا» در نقش سازهٔ نحوی «حال» تنگاتنگی این تصاویر متضاد را در بی‌درنگی اسب و سوار به اوج برساند و بر نفوذ این تعبیر بیفزاید. فاخوری کاربرد مقطّع و سریع کلمات را در اینجا، نشانهٔ اوج شور سوارکاری امروالقیس می‌داند (الفاخوري، ۱۳۸۳: ۹۳). این بیت یکی از زیباترین و در عین حال، ماندگارترین ابیات شعر جاهلی است. این بیت نشانهٔ تجدید مطلع در معلقه است و اصطلاحاً دارای تقطیع‌های صوتی است (ضیف، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۳).

می‌توان گفت تقابل و تضاد، زیرساخت اصلی این تصویر است که در واژگان «مکر» و «مفر» و «مقبل» و «مدبر» جمع آمده است. کلمات چهارگانه همگی اسم فاعل است و از جهت بلاغت، دلالت بر ایجاز دارد تا به سرعت انتقال در اوصاف مذکور نیز اشاره کند. حذف مبتدا می‌تواند به جهت اهمیت رفتار اسب باشد، ضمن آنکه ضمیری که در هرکدام از اوصاف مستتر است نیز، به اسب برمی‌گردد. در پی هم آوردن این کلمات متضاد، ضمن برجسته‌سازی تصویر، نوعی وحدت و انسجام معنایی نیز در آن به وجود آورده است. از حیث صرفی وجود «معا» در کنار این صفات متضاد، نوعی پارادوکس ذهنی نیز ایجاد می‌کند که هرچه عمیق‌تر باشد، سرعت عمل و پویایی حاصل از حرکت اسب نیز برجسته‌تر می‌شود. در مصراع دوم، با آوردن مطابقی تصویری، حرکت اسب را به سنگ عظیمی که از بلندای کوهی چپ و راست می‌شود و به زیر می‌غلتد، همانند می‌سازد تا بر سهمگینی حرکت اسب در تصویر بیفزاید. تجنیس واژگان «یزل» و «زلت» و هم‌حروفی این دو با «متنزل» در بیت دیگری از این بخش که سبب اجتماع واج «ز» شده، القاگر حرکت لغزش و سرخوردن است:

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَـــن حالِ مَتنِهِ كَما زَلَّتِ الصَفـــــواءُ بِالْمُتَنَـــــزَّلِ

مطابق تصویری دیگر، برای سرعت و چالاکی اسب همانندسازی حالت شیهه‌کشیدن اسب به دیگ جوشانِ بر آتش است. لفظ «ذبل» به معنای لاغر، از ویژگی‌های اسب‌های دونده، سازهٔ دیگر این تصویر است، ضمن اینکه مطابق تصویریِ دیگ جوشان نیز تأکیدی بر جوش و خروش و

پویایی اسب می‌تواند باشد. اسم مبالغهٔ «جیّاش»، در هم‌آیی با «اهتزام»، «جاش»، «حمی» و «غلی» که همگی واژگانی تصویری-حرکتی هستند، پویایی را در این تصویر به اوج می‌رسانند.

در بیت بعد، شاعر به مدد عنصر تقارن و تقابل در مقایسهٔ کودک و سوارکار ماهر، بار دیگر در جهت تأکید بر پویایی و شتاب بی‌نظیر اسبش دست به تصویرگری می‌زند؛ تصویر اسبی چنان سریع که نه‌تنها کودک ناوارد و سبک‌وزن، بلکه سوارکار ماهر نیز بر روی آن توان حفظ تعادل و خویشتن‌داری ندارد. در اینجا سازهٔ تصویری، تقارن و تضاد میان کودک و سوارِ معتبر است که در خلق تصویر اصلی (شتاب اسب) مؤثر است. در مطابقتی دیگر، شاعر سرعت اسب را که گویی در حرکت خود، دورانی گریز از مرکز دارد، به حرکت «خذروف» یا بادریسه در دستان کودک تشبیه می‌کند؛ آن‌گاه که طناب‌های دو سرآن را پی‌درپی می‌کشد و در نتیجه، حرکتی سریع و دورانی را در صفحهٔ میانی آن ایجاد می‌کند.

در بیت دیگر، شاعر مجموعه‌ای از تصاویر دیداری-حرکتی را در واژگان «ظبی»، «نعامة»، «سرحان» (گرگ) و «تتفل» (بچه روباه) که همگی نماد حرکت و پویایی هستند، جمع می‌آورد. تصویر دو تشبیه اول، توصیفی و بصری است؛ اما دو تشبیه بعدی، گریز و جهیدن اسب را در مطابق تصویری گرگ و بچه‌روباه به‌نمایش می‌گذارد، درحالی که با الفاظ «ارخاء» و «تقریب» که خود واژگان تصویری-حرکتی هستند، تأکید شده است. مجموع «ظبی، نعامة، سرحان و تتفل» همگی، نظایری در حرکت و پویایی و دوندگی برای اسب به‌شمار می‌روند:

لَـه أیطَـلا ظَبـیٍ و ساقـا نعامـةٍ و إرخاءِ سِـرحـانٍ و تقـریبِ تتفـلِ

در این تصاویر، سازه‌های تصویری-حرکتی، هم‌زمان مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی هستند؛ بدین‌گونه که هرکدام علاوه بر اینکه واژگانی تصویری هستند، کاربردی تشبیهی نیز یافته‌اند. بیت از چهار جملهٔ اسمیه تشکیل شده است که فقط در جملهٔ اول، خبر به‌صورت مقدم و به‌جهت تأکید بر اسب ذکر شده و باقی با رعایت ایجاز حذف و با هدف پیوستگی و انطباق هرچه بیشترِ تصاویر، معطوف شده است تا در نتیجه، تصویر واحد و متحدی را از حرکت و دوندگی برای اسب ثبت کند. در آخرِ این بخش، شاعر با بیتِ

کَـأنَّ دِمـاءَ الهادیـاتِ بِنَحـرِهِ عُصـارَةُ حِنّـاءٍ بِشَیـبٍ مُـرَجَّـلِ

که گویی نوعی تخلص در این قطعه به شمار می‌رود، ما را به صحنهٔ شکار می‌برد که آن نیز، از پویاترین صحنه‌های قصیده است:

فَعَـنَّ لَنا سِـربٌ کَأَنَّ نِعاجَـهُ عَـذاری دَوارٍ فـي مُلاءٍ مُذَیَّـلِ

بخش زیادی از تصاویر حرکتی در معلقهٔ امروالقیس به شکار گاو وحشی تعلق دارد. با توجه به حضور گاو وحشی در اغلب اشعار جاهلی، می‌توان گفت این حیوان جایگاه ویژه‌ای نزد عرب جاهلی داشته است. برخی از محققان، موضوع گاو وحشی را با دین و شعائر و رسوم و سنن ادب

عربی مرتبط دانسته‌اند؛ از جملهٔ این پژوهشگران عبدالجبار مطلبی است که معتقد است گاو در ادبیات سومری از قداست و تکریم برخوردار بوده است (افخمی عقدا، ۱۳۸۸: ۲-۴). او به سروده‌ای معروف در میان سومری‌ها اشاره می‌کند که در آن «عشتار» (خدای سرسبزی و حاصلخیزی) دوشیزگان معبد را فراهم می‌آورد تا گرد استخوان ران گاو آسمان که به دست گیلگمش کشته شده بود، ناله و زاری سر دهند (همان: ۵-۴)؛ تصویری که شاید بی ارتباط با تصویر طواف‌کنندگان «دوار» در این قطعه از معلقه نباشد.

در این بخش، مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی در ساختار تصاویر قابل بررسی هستند؛ مانند «عنَّ» که خود فعل حرکتی است؛ «سرب» (گله) و «نعاج» که به‌صورت جمع به کار رفته نیز، نشانه‌ای از گسترهٔ حرکت و حیات است. شاعر دویدن نعاج را با آن موهای بلندشان که چون پارچه‌های بلند پیچیده بر تن دخترکان طواف‌کننده است، به‌صورت حرکتی دایره‌وار به تصویر درآورده است. این حرکت و پویایی تسلسلی با جملهٔ اسمیهٔ تأکیدی «كأنّ نعاجه عذاري» به شکل مستمری به اثبات می‌رسد. هم‌حروفی کلمات «عذاری»، «دوار»، «ملاء» در واکهٔ «آ» به القاء این حرکت و استمرار آن در ذهن مخاطب کمک می‌کند. فعل جمع «أدبرن» فعلی تصویری-حرکتی است که وسعت تصویر پراکندگی نعاج را نشان می‌دهد.

در بیت دیگر، شاعر در فعل متکلم «ألحقنا» با اسبش در این حرکت شریک می‌شود؛ حرکتی سریع که او و اسبش را به راهنمایان گله می‌رساند. ضمن آنکه بار دیگر، تصویری دورانی را در مواجهه با گاو وحشی ترسیم می‌کند. شاعر و اسبش در تاختنی سریع و یکباره برای رسیدن به گاوهای وحشی به حرکت درمی‌آیند؛ حرکتی چنان سریع که انتهای گله را به ابتدای آن ملحق می‌سازد و قدرت حرکت را از آنها می‌گیرد. شاید این تصویر که در آن گویا شاعر و اسبش به دور گله می‌چرخند و حلقهٔ محاصره را تنگ می‌کنند، مطابق دیگری برای تصویر طواف‌کنندگان دوار باشد:

فالحقنا بالهاديات و دونـــــــه جَواحِـــــرُها في صُرة لم تَزَيَّلَ

در ایجاد این تصویر تمام کلمات و اجزای بیت در انسجام و پیوستگی با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ چون کاربرد فعل متکلم «الحقنا» که به ساختار شعر وحدت بخشیده و فعل مجزوم «لم تزیل» که به تشکیل این دایرهٔ متحد و منسجم کمک کرده است و نیز هم‌آیی متضاد «هادیات» و «جواحر» که از اسماء جمعِ متضمن معنای حرکت و پویایی هستند و بر سرعت عمل شاعر و اسبش در گردآوردن گلهٔ شکار تأکید می‌کنند. جملهٔ حالیهٔ «و لم ینضح» (عرق بر نیاوردن) تأکیدی بر پویهٔ سریع اسب در تصویر شکار گاوهای وحشی و فعل «عادی» و مصدر آن نیز واژگانی حرکتی هستند. کلمات «بَین» و«دِراکا» نیز به اطناب آمده‌اند تا به وضوح تصویر کمک کند. در ابیات

بعد، شاعر با توصیف ظاهر اسب از این شور و پویایی می‌کاهد و مخاطب را برای تصویری دیگر از حیات و پویایی طبیعت آماده می‌کند.

از اینجا به بعد، مظاهر پویایی و حرکت در تصاویر شاعر دگرگون می‌شود و نشانه‌های حیات در رویش گل‌ها و نوای پرندگان جلوه‌گر می‌شود؛ به‌ویژه درتصویر زنده و پویای نغمه‌خوانی شاد پرندگان صبحگاهی که شاعر آنها را به صبوحی‌زدگان مانند می‌کند:

كـأنّ مَكَاكِـيَّ الجِـــوَاءِ غُدَيَّـةً صبحـن سلافا مـــن رحيق المُفلْفَلِ

در تصویر اخیر، حرکت موجود در شعر، حرکت بانشاطی است که در واژگان «مكاكي الجواء» که ترکیبی تصویری-حرکتی است و نیز در جملهٔ اسمیهٔ تأکیدی که نشانهٔ ثبوت و استمرار حرکت و نشاط در این پرندگان است، و همچنین در پاره‌های زمانی «غدية» و«صبحن» که دلالت‌گر شروع حرکت و پویایی هستند، جلوه‌گر می‌شود. واژگان «سلاف» و«رحيق مفلفل» نیز که در تناسبی معنایی با خود و با پاره‌های زمانی مذکور قرار دارند، بر شدت این پویایی می‌افزایند؛ ضمن آنکه در تشبیه حال پرندگان صبحگاهی به صبوحی‌زدگان، تصویر این پرندگان، رنگی از سرزندگی به آخر قصیده می‌بخشد که بازتاب روحیهٔ شاد و اهتزاز درونی شاعر است و جمع‌آوردن واژگان «مكاكي» و «صبحن» نیز آن را تأکید می‌کند. تصویر کلی این بیت، ترکیبی از تصاویر دیداری، شنیداری و حرکتی است که به کمک تشبیه و استعاره گسترش می‌یابد تا موجب تداعی صدای این پرندگان در خیال مخاطب و حرکت حس حیات در وجود او شود. ضمن آنکه می‌تواند بازتاب حس سرزندگی و تحرک درونی احساس و عاطفهٔ شاعر در آینهٔ طبیعت نیز باشد. سازهٔ دیگر این تصویر، عنصر «صدا» است که هرچند ممکن است تجسم بیرونی آن در سایهٔ تصاویر دیداری کم‌رنگ به نظر برسد، لیکن در بیشتر تصاویر شاعر وجود دارد. مخاطب می‌تواند از ورای این تصاویر، صدای خندهٔ دختران دارة جلجل و یا صدای شاعر و شیههٔ اسب او را آن هنگام که در بیابان یا در صحنهٔ شکار می‌تازد، بشنود؛ صداهایی که شاعر از طریق توصیف شاعرانهٔ پدیده‌ها در محیط شعرش توجه خوانندگان را به آن جلب می‌کند (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷).

۴-۳. تعامل تصویرسازه‌های ایستا و پویا

سازه‌های تصویری ایستا وپویا در سراسر قصیده در هم تنیده شده‌اند. تعامل این سازه‌ها در برخی مواقع موجب غلبه یکی از این دو بر دیگری شده است. با وجود این، تعامل فعال سازه‌های ایستا و پویا در نهایت به خلق تصویر کلی پویایی در قصیده انجامیده است.

در بخش اطلالی، ایستایی تصویر در واژهٔ قفا در تقابل با فعل حرکتی «نبک» (گریستن) قرار می‌گیرد که امتداد حرکت درونی احساس و عاطفهٔ شاعر است و به موازات حرکت ذهنی او در خاطراتش شدت می‌یابد. این حرکت ذهنی باز در تقابل با واژهٔ ایستای «منزل» و مکان‌های قبیلهٔ معشوق قرار می‌گیرد. در بیت دیگر، پاره‌های زمانی «غداة البين» و «يوم» و نیز فعل تصویری-

حرکتی «تحملوا» در برابر واژگان ایستای «سمرات الحي» قرار می‌گیرد. در اینجا غلبهٔ تصویری با سازه های پویاست، ضمن آنکه بر دلالت معنایی حرکت و کوچ معشوق تأکید دارد. در اینجا، شاعر از توصیف مکان به توصیف خود و حالات اندوهگینش در هجران معشوق و از آن، به خاطراتی از او می‌رسد که شرح وقایع گذشتهٔ شاعر است و در حرکت زمان از او جا مانده‌اند.

وَإِنَّ شِفائـي عَبـرَةٌ مَهـراقَـةٌ فَهَـل عِنـدَ رَسمٍ دارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ

قید «عند رسم دارس» تصویری ثابت را عرضه می‌کند، ضمن آنکه در تقابل با سازهٔ حرکتی ریزش اشک‌ها در «عبرة مهراقة» قرارمی‌گیرد. در عین حال، استفهام انکاری موجود در این مصراع، با تردیدی که در شاعر ایجاد می‌کند، احساس و فکر او را از توقف بر اطلال به جانب رهاسازی این موقعیت به حرکت درمی‌آورد. در این بخش، سکون و وقوف حالت قبل به‌تدریج جای خود را به حالتی پویا می‌دهد.

در اینجا نوعی تقارن تصویری نیز هست؛ به‌عبارتی تصویر وزش بی‌وقفهٔ بادهای مخالف بیانگر ثبوت احساس حب در عاطفهٔ شاعر در کنار ثبوت آثار منزلگاه معشوق است. تقابل تصویری مکان (رمز ایستایی) و بادها (رمز پویایی) موجب ایجاد ترکیبی از تصویرسازه‌های ایستا و پویا در دو سطح زبانی و بلاغی می‌شود.

در بخش توصیف شب، یکی از واژه‌های قابل تامل، «بحر» است که از سویی به‌سبب ظرفیت مکانی خود، واژه‌ای ایستا به حساب می‌آید و از دیگر سو، به‌سبب مظروفی که دربردارد، سرشار از حرکت و پویایی‌است و پارادوکسی از درآمیختگی این دو حالت ارائه می‌کند، ضمن اینکه نشان‌دهندهٔ قرار بیرونی و بی‌قراری درونی شاعر است؛ به‌عبارتی، همنشینی شب و بحر انعکاسی از وجود شاعر است که در ظاهر آرام می‌نماید، در حالی که در درونش طوفانی از احساسات و عواطف گوناگون در حرکت و طغیان است.

در آغاز قطعه، وصف اسب، جملهٔ حالیهٔ «والطير في وكناتها» که دلالت بر تداوم خواب پرندگان دارد، ضمن آنکه تصویری ایستا را نمایش می‌دهد، جلوه‌ای از توقف، سکون و ادامهٔ پایداری شب است و در مجموع، در برابر تصاویر پویایی قرار می‌گیرد که شاعر در ادامه، در توصیف اسب می‌آورد. تقابل پارهٔ زمانی «اغتدی» نیز در برابر این تصویر ایستای «والطير في وكناتها» پویایی تصویر را افزوده است. در این قطعه، تقابل تصویری واژگان «جلمود صخر» که تصویری ایستا دارند، با «حط» و «سیل» که واژگانی تصویری-حرکتی هستند، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ عناصر پویایی در بیت است.

در ابیات بعد، شاعر همچنان برای عینیت‌بخشی به تصویر ذهنی خود از اسب، به مدد سازهٔ بلاغی تشبیه، مطابق‌های متعددی برای آن خلق می‌کند؛ چون تشبیه سُرخوردن نمد زین از پشت صافِ اسبِ در حال دویدن، به قطرات بارانی که به‌سرعت از روی تخته‌سنگی صاف و هموار

فرومی‌غلتند. در بررسی این تصاویر برخی از سازه‌های ذاتی پویا و ایستا را در کاربستی متناقض با جوهر درونی آنها می‌یابیم؛ مانند واژهٔ «صفواء» (تخته سنگ) که نماد ایستایی‌ست، لیکن به‌عنوان سازه‌ای تأکیدی در ساختار تصویرِ پویای اسب به کار رفته و با واژگان حرکتی باران، اسب و لغزیدن همنشین شده است؛ چنان‌که واژگان «مسح» و «سابحات» در تقابل با واژهٔ ایستای «ونی» (سستی) تصویری تقابلی از دوندگی اسب شاعر در برابر اسب‌های دیگر ایجاد می‌کند.

در بخش شکار نیز عناصر و سازه‌های حرکتی و ایستا در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند تا تصویری پویا و مؤثر از اسب و راکب آن ارائه دهند. «الحقنا» در آغاز بیت، فعلی حرکتی است که با «لم تزیل» درآخر بیت که دلالت بر ایستایی دارد، در تقابل قرار گرفته است.

در قطعهٔ پایانی توصیف طبیعت، سازه‌های ایستا و پویا در تقابل با یکدیگر حضور یافته و باعث برجستگی تصویر حیات در شعر شده‌اند؛ همچون تصویر پویای صاعقه در تشبیه به «لمع الیدین» (حرکت دست‌ها) که در تقابل با فعل «قعدت» قرار می‌گیرد که بر ایستایی شاعر دلالت دارد. در اینجا هیچ نشانی از مرکب شاعر نیست؛ گویی همهٔ آن هیجان و حرکت به یکباره در وجود او فرونشسته و شاعر به آرامش رسیده است. در اینجا نیز همچون در آغاز قصیده، شاعر با یارانش در این نشستن همراه است: «قعدت له و صحبتي بين ضارج». شاعر در اینجا تصویری تقابلی میان این توقف و حرکت ابرها در آسمان ایجاد می‌کند. در حالی که او و یارانش در نقطه‌ای نشسته و به آسمان می‌نگرند، ابرهای باران‌زا در آسمان حرکت کرده، باران سیل‌آسای خود را بر مناطق گسترده‌ای فرومی‌ریزند. در ادامه، این بارش‌ها به سیلی ویرانگر تبدیل می‌شود که از فراز کوه‌ها به جانب دشت‌ها سرازیر می‌شود و در مسیر خود درختان را ریشه‌کن و بناهای سست را ویران می‌کند. در این ابیات واژگان پویا و ایستا در مقابل هم قرار دارند.

چنان‌که واژهٔ تصویری-حرکتی «صوب» (باران) با کوه‌های «قطن»، «ستار» و «یذبل» و افعال حرکتی «یسح» با «کتیفه» (نام کوهی) و «یکب» (ریشه‌کنی) با «دوحة کنحبل» (ریشهٔ درختان تنومند) در تقابل قرار می‌گیرند؛ کوه و ریشه در توازن معنایی استقامت و افعال مذکور در تناسب معنایی حرکت و تغییر قرار دارند. این تقابل به برجسته‌کردن پویایی سیل و در واقع تغییر در طبیعت می‌انجامد. سازه‌های حرکتی «مر» و «انزل» از افعال حرکتی و واژگان «نفیان» (ریزش قطرات باران) و «عصم» (بزهای کوهی) که نماد چالاکی و حرکت است، باز در تقابل با ایستایی «قنان» (نام کوهی) و «منزل» که نشانهٔ توقف و ایستایی است، قرار می‌گیرند. «منزل» و «انزل» با وجود تجنیس در تقابل تصویری نیز هستند.

تقابل حرکت و سکون می‌تواند نشانه‌ای از نزاع نیروهای طبیعت باشد؛ نزاعی که نتیجهٔ آن زندگی و حیات است و همان‌گونه که پس از پایان سیل و حمل بار آن بر کوه‌ها و دشت‌ها، طبیعت در رویش بهاری به اعتدال می‌رسد، شاعر نیز پس از فراز و فرودهای بسیار به آرامش می‌رسد. در

این بخش، تصاویر ایستا در توصیف شاعر از فضای بعد از سیل و در تقابل با آن ادامه می‌یابد؛ چون تصویر کوه «ثبیر» و نیز «رأس المجیمر» که شاعر آنها را با سازه‌های بلاغی به‌تصویر می‌کشد.

آخرین تصاویر متقابل پویا و ایستا در بیت آخر معلقه و در تصویر درندگان غرق‌شده در گِل‌ولای و رسوبات سیل ظاهر می‌شود. در این بیت تقابل ایستایی و پویایی حیات در واژه «غرقی» جمع شده که جلوه‌ای از واقع‌گرایی شعر جاهلی در پذیرش حقایق هستی و در عین حال نویدبخش حیاتی دوباره برای زمین و به تعبیری، جان و روح شاعر است؛ آنجا که تصویر ایستای وحوش غرق در گل‌ولای در کنار تصویر پویای سیل، نشانه‌ای از حرکت به سوی رویش و زندگی دوباره برای طبیعت و جان شاعر می‌شود.

۵. نتیجه

- تصویر، عنصر ثابت همهٔ انواع شعر، جوهر اصلی آن و تن‌پوش مفاهیم و عواطف خیال‌انگیز شاعر و بازتاب ادراکات او از جهان پیرامونش است. آنچه مسلم است، امروزه تصویر برخلاف گذشته، از جایگاه ویژه‌ای در بررسی ادبیت اثر ادبی برخوردار است؛ از این‌رو، در رویکرد نقد نو به موضوع تصویر تنها به عناصر مبتنی بر صور خیال بسنده نمی‌شود، بلکه به سازه‌های زبانی تصاویر نیز توجه می‌شود.

- معلقهٔ امروالقیس به‌عنوان نمونهٔ مثالی شعر جاهلی، همچون سایر اشعار این طبقه، از ویژگی‌های تصویری ویژه‌ای برخوردار است که آبشخور اصلی تصاویر او را موضوعاتی چون اقلیم طبیعی و جغرافیای خاص روزگار شاعر، سنن و اجتماعیات عصر او و نیز ویژگی‌های زبانی مسلط بر شعر عصر جاهلی تشکیل می‌دهد.

- می‌توان گفت که در تصویرگری‌های امروالقیس از موضوعات یادشده، این تصویرها تنها بر صور خیال مبتنی نیست، و شاعر تنها زمانی به سراغ صور خیال، به‌ویژه تشبیه می‌رود که بخواهد منظور خود را در این توصیفات وضوح بیشتری ببخشد؛ به همین دلیل، او گاه در تبیین افکارش از سازه‌های غیر بلاغی سود می‌برد. در استفاده از صور خیال نیز برحسب نیاز، گاه به یک تشبیه بسنده می‌کند و گاه به تعدد، تشبیهات مختلفی را پشت سر هم می‌آورد تا مقصود را بیان کند.

- در کنار سازه‌های بلاغی، سازه‌های زبانی گوناگونی نیز چون عناصر صرفی و نحوی، واژگان تصویری، جملات توصیفی، تکنیک‌های روایتی و عناصر زمان و مکان، ساختار تصاویر معلقه را تشکیل می‌دهند.

- یکی از مهم‌ترین وجوه تصویری در معلقهٔ امروالقیس، حرکت و پویایی است که به اشکال گوناگونی در شعر او جلوه‌گر می‌شود؛ چون حرکت شاعر در زمان (در تداعی خاطراتش) یا حرکت زمان بر او، مثل گذر روز و شب و اجزاء زمان، حرکت در مکان، حرکت عناصر و موجودات

طبیعت، حیوانات، ابر، باران و سیل، حرکت احساسات درونی او از غم به شادی، حرکت از موجودات ایستا و ثابت چون شب و ستارگانش و از هر آنچه شاعر را به توقف و سکون وامی‌دارد. می‌توان گفت حرکت در شعر امروالقیس متأثر از طبیعت بیرونی و درونی اوست؛ به تعبیری دیگر، این حرکت ذاتی و جوهری عالم، در روح و جان شاعر سرایت می‌کند و او را از اندوه پایدار آغازین شعرش رهایی می‌بخشد و با تبدیل آن به حسی تازه، مخاطب را به بخش‌های دیگر قصیده می‌رساند. در قطعهٔ وصف شب، شاعر گرفتار ایستایی و وقوف شب است؛ اما سرانجام به مدد عنصر زمان خود را رها می‌سازد و در ادامه، با تداوم زندگی و در حقیقت به نوعی گذر از افکار و اندیشه‌های خود، مخاطب را با خود به قطعات پویای اسب و شکار و در نهایت به صحنه‌های پویا و فعالی از طبیعت در تصاویری از ابرها، صاعقه، باران و سیل می‌رساند که جلوهٔ حرکت مستمر و فزایندهٔ حیات‌اند.

– در مجموع، تقابل و هم‌جواری این دو دسته از سازه‌های تصویری، موجب برجستگی تصاویر حرکتی در قصیدهٔ امروالقیس شده است و به تعبیری دیگر، با بررسی رابطهٔ تعاملی تصویرسازه‌های پویا و ایستا در این قصیده، می‌توانیم به تصویر کلی حرکت و پویایی به‌عنوان عنصری مؤثر در سرآمدی و ماندگاری این معلقه دست یابیم.

پی‌نوشت

۱. دارة جلجل به ضم دو جیم: نامی است برای برکه و غدیری در دیار کنده (البغدادي، ۱۹۹۷: ۳/ ٤٥۱) و ماجرای یوم دارة جلجل از ایام العرب است؛ و آن روزی است که در آن ماجرای دیدار امرؤ القیس با عنیزه رخ داد و شاعر بخشی از آنچه میانشان گذشته را شرح داده است (← ابن عبد ربه، ۱۹۸۳: ۸/ ۱۰۱).

منابع

ابن جعفر، قدامة (۱۳۰۲)، *نقد الشعر*، قسطنطنية، مطبعة الجوانب.

ابن عبد ربه، أحمد (۱۹۸۳)، *العقد الفريد*، تحقيق عبدالمجيد الترحيني، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن قتيبة الدينوري، ابومحمد عبدالله (۱۴۲۳)، *الشعر و الشعراء*، تحقيق احمدمحمد شاكر، قاهرة، دارالحديث.

احمدی، بابک (۱۳۹۶)، ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز، چاپ نوزدهم.

استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، درآمدی بر شعرشناسی شناختی، ترجمهٔ لیلا صادقی، تهران، مروارید.

اسماعیل، عزالدین (۱۹۶۶)، *الشعر العربي المعاصر*، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة.

افخمی عقدا، رضا (۱۳۸۸)، «تحلیل اساطیری گاو وحشی در شعر جاهلی»، زبان و ادبیات عربی، پاییز و زمستان، ش ۱، صص ۱-۲۴.

براهنی، رضا (۱۳۴۰)، طلا در مس، تهران، کتاب زمان.

البغدادي، عبد القادر (۱۹۹۷)، *خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب*، ج ۳، قاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة.

پشت‌دار، علی‌محمد و فاطمه شکردست (۱۳۹۶) «صور خیال در معلقهٔ امرؤالقیس»، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، دورهٔ ۲، ش ۱، صص ۵۷- ۷۱.

پیشگر، احد (۱۳۹۰)، «بررسی فن تشبیه در معلقهٔ امرؤالقیس»، نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، ش ۲۴، صص ۲۰۷-۲۲۷.

الجاحظ، ابوعثمان‌عمرو (۱۴۲۴ق)، *الحیوان*، محقق محمدباسل عیون السود، ج ۲ و ۳، بیروت، دارالکتب العلمیة، الطبعة الثاني.

الجرجاني، عبدالقاهر (۱۴۰۴)، *دلائل الاعجاز*، تعلیق ابوفهدمحمود محمدشاکر، القاهرة، مکتبة الخانجي.

داد، سیما (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید، چاپ چهارم.

دیچز، دیوید (۱۳۸۸)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، چاپ ششم.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، «شیوهٔ تصویرگری نیما در اشعار آزاد»، زبان و ادبیات (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، بهار، دورهٔ ۳۷، ش ۱۴۴، صص ۴۷-۶۶.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث، چاپ پنجم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چاپ بیست‌ویکم.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران، سخن، چاپ چهارم.

ـــــــــــ (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ دوم.

الفاخوري، حنا (۱۳۸۳)، تاریخ الادب العربي، تهران، توس، چاپ سوم.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران، سخن.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، زبان تصویر (علم بیان و ساختار تصویرهای ادبی)، تهران، قلم.

کنیهل، عبدالحسین حداد و علی عبدالحسین حداد (۲۰۱۱)، «الحیز المتحرک في شعر امرئالقیس و عمر بن أبي ربیعة دراسة دلالیة في تشکیل الصور الفنیة»، *أبحاث میسان*، المجلد ۸، ش ۱۵، صص ۱۱۰– ۱۸۲.

محسنی‌نیا، ناصر و محمد حجت (۱۳۸۷)، «طبیعت و عناصر آن در شعر امرؤالقیس»، نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، ش ۲۴، صص ۲۰۷-۲۲۷.

المصطاوي، عبدالرحمن (۱۴۲۵)، *شرح دیوان امروالقیس*، بیروت، دارالمعرفة، الطبعة الثاني.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانشنامهٔ نقد ادبی، تهران، چشمه.

الورقي، سعید (۱۹۸۴)، *لغة الشعر الحدیث، مقوماتها الفنیة و طاقاتها الابداعیة*، بیروت، دار النهضة العربیة، الطبعة الثالثة.

References

Ibn-jafar, Q (1885), *Naqd al-Sher*, Constantinople.

Ibn Abd Rabbeh, A (1983), *Al-Eqd al-Farid*, investigated by Abd al-Majid al-Tarhini, Beirut, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, first edition .

Ibn Qutaybah al-Dinwari, A (2002), *Al-Sher & al-Shoara*, research by Ahmad Muhammad Shakir, Cairo, Dar al-Hadith.

Ahmadi, B (2017), *Text Structure and Interpretation*, Tehran, Markaz, 19th edition.

Stockwell, P (2014), *An Introduction to Cognitive Poetry*, translated by Leila Sadeghi, Tehran, Morvarid.

Ismail, I (1966), *Contemporary Arabic Poetry*, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Third Edition.

Afkhami Aghda, R (2009), "Mythological Analysis of Wild Cattle in Ignorant Poetry*", Arabic Language and Literature*, Autumn and Winter, Vol. 1, pp. 1-24.

Braheni, R (1962), *Gold in Copper*, Tehran, Book of Time.

Al-Baghdadi, A (1997*), khizanat al-Adab & Lobb Lobab Lisan Al-Arab*, Cairo, al-Khanji Library.

Poshtdaar, A and Shekardust, (2018), "Images of the Fiction of Dor Ma'laqa Imru' al-Qais*", Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism*, Session 2, St. 1, pp.57-71.

Pishgar, U (2012), "The art of simile of the Mu'allaqa, Imru' al-Qais", *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, St. 24, pp. 207-227.

Al-Jahiz, O (2003), *Al-Hayawan*, Investigated by Muhammad Basil Oyoun Al-Soud, Volumes 2 and 3, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmia.

Al-Jorjani, A (1984), *Dalael Al-Ejaz*, Commentary by Abu Fahd Mahmoud Muhammad Shaker, Cairo, Al-Khanji Library.

Dad, S (2002), *Dictionary of literary conventions*, Tehran, Morwarid.

Diches, D (2010), *Methods of literary criticism*, translated by Muhammad Taqi Sedqiani and Gholamhossein Yousfi, Tehran, Elmi.

Zarghani, M (2005), "The method of illustration of Nima in free poems", *Language & Literature (Faculty of Literature and Human Sciences)*, 37 (144), 47-66.

———— (2016), *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry*, Tehran, Thaleth.

Shafiee Kadkani, M.R (1398), *Images of Imagination in Persian Poetry*, Tehran, Agah, twenty-first edition.

———— (2001), *Persian Poetry Periods (from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy)*, Tehran, Sokhan, fourth edition.

———— (1989), *Poetry Music*, Tehran, Agah, Second Edition.

Al-Fakhouri, H (2005), *History of Arabic Literature*, Tehran, Toos, third edition.

Fotouhi, M (2007), *Rhetoric of Image*, Tehran, Sokhan.

Fazilat, M (2011*), Language of Image (Expression Science and Structure of Literary Images)*, Tehran, ghalam.

Kanihel, A & Haddad (2011), "The moving movement in the poetry of Imro al-Qays and Umar ibn Abi Rabi'ah, the study of signification in the formation of technical images*", Maysan Research*, Volume ۸, Vol. 15, 110-182.

Mohseninia, N & Hojjat (2008), "Nature and its elements in the poetry of Imro al-Qays", *Journal of Prose Studies of Persian Literature (Literature and Language)*, Vol. 24, 207-227.

Al-Mastawi, A (2004), *Description of the poetical works of Imro al-Qays*, Beirut, Dar al-Ma'rifah, second edition.

Meghdadi, B (2014), *Encyclopedia of Literary Criticism*, Tehran, Cheshmeh.

Al-Waraqi, S (1984*), Language of new Poetry, its technical components and innovative strengths*, Beirut, Dar Al-Nahzat Al-Arabiya, third edition.

ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.317476.612344
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Cultural Compatibility of Immigrants in Alaa al-Asvani's Novel *Chicago* Based on Barry's Theory of Culturalization

Nassrin Kazemzadeh
PhD in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University
Mostafa Mahdavi Ara
Assistant Professor In in Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University
Malek Abdi
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Ilam University

Received: 2021, January, 17; Accepted: 2021, December, 21

Abstract
The phenomenon of migration is one of the most complex demographic phenomena, and the process of adaptation of migrants to the destination is a much more complex phenomenon.Because living in a new human society, which is based on a set of specific value frameworks, specific expectations, requires a degree of adaptation.This adaptation takes place during culturalization, that is, the changes that individuals make in response to their cultural environment in order to have the power to meet the challenges posed by the collision of two different cultures. *chikago* by Ala al-Asvani is the story of the emigration of a number of Egyptian intellectuals who immigrate to the United States to continue their education and have a better future.After entering the new community, these people adopt cultural strategies to be more compatible with the host country. this paper aims to address this strategy by relying on the theory of Bery culture to address these strategies from the personality of the novel and answer the questions that the characters of this novel are adapted to the new western culture and which is influenced by what cultural strategies proposed in john Bery theory. the results indicate that the process of culture is a complex and complex process and elements such as religious, ethnic, patriotic, and individual attitudes are involved. with different backgrounds and attitudes in this process, various strategies such as separation, similarity and integration are adopted to adapt to the new environment. It is to be noted that integration strategy is the best strategy for resolving cultural challenges because the expatriate needs to create a dual or compound identity to have beneficial interaction in the new environment, so as to preserve the culture of the host, can adapt to the values and cultural norms of the host community.

Keywords: Immigration, Compatibility, Acculturation, John Berry,Ala Al-Asvani, *Chicago*.

سازگاری فرهنگی مهاجران در رمان شیکاگو، اثر علاء الأسوانی؛ بر اساس نظریهٔ فرهنگ‌پذیری جان بری

نسرین کاظم‌زاده*
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس
مصطفی مهدوی‌آرا
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
مالک عبدی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام
(از ص ۱۵۱ تا ۱۷۲)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

پدیدهٔ مهاجرت یکی از پیچیده‌ترین پدیده‌های جمعیتی است، و فرآیند سازگاری مهاجران در مقصد، پدیده‌ای به‌مراتب پیچیده‌تر از آن است؛ چراکه زندگی در یک جامعهٔ انسانی جدید که بر اساس مجموعه‌ای از چارچوب‌های ارزشیِ مشخص، انتظارات و توقعات خاص شکل گرفته، مستلزم رسیدن به درجه‌ای از سازگاری است؛ این سازگاری در جریان فرهنگ‌پذیری، یعنی در حین وقوع تغییراتی صورت می‌گیرد که افراد در پاسخ به محیط فرهنگی خود صادر می‌کنند تا قدرت مواجهه با چالش‌های ناشی از برخورد دو فرهنگ متفاوت را داشته باشند. نظریهٔ فرهنگ‌پذیری جان بری که در حقیقت نوعی سازگاری با فرهنگ‌های مخالف است، یکی از جامع‌ترین نظریه‌ها دربارهٔ سازگاری مهاجران است. رمان شیکاگو اثر علاء الأسوانی، روایتگر زندگی تعدادی از روشنفکران مصری است که برای ادامهٔ تحصیل و داشتن آینده‌ای بهتر به آمریکا مهاجرت می‌کنند. این افراد بعد از ورود به جامعهٔ جدید برای سازگاری هرچه بیشتر با سرزمین میزبان دست به اتخاذ استراتژی‌های فرهنگی می‌زنند. مقالهٔ پیش رو بر آن است تا با تکیه بر نظریهٔ فرهنگ‌پذیری بری به بررسی این استراتژی‌ها از طرف شخصیت‌های رمان مذکور بپردازد و به این سؤالات پاسخ دهد که شخصیت‌های این رمان چگونه خود را با فرهنگ جدید غرب سازگار کرده‌اند و این سازگاری متأثر از کدام استراتژی‌های فرهنگیِ مطرح‌شده در نظریهٔ جان بری است؟ نتایج حکایت از آن دارد که فرهنگ‌پذیری فرآیندی مرحله‌ای و پیچیده است و عناصری همچون ریشه‌های دینی، قومی، میهنی و نگرش‌های فردی در آن دخیل هستند. قهرمانان با پیشینه‌ها و نگرش‌های متفاوت در این فرآیند، استراتژی‌های متعددی از قبیل جدایی، همانندی و یکپارچگی را برای وفق‌دادن خود با محیط جدید اتخاذ می‌کنند. استراتژی یکپارچگی، بهترین راهبرد برای حل چالش‌های فرهنگی مهاجر است؛ زیرا مهاجر برای داشتن تعامل سودمند در محیط جدید، به ایجاد هویتی دوگانه در خود نیاز دارد تا در عین حفظ فرهنگ مادری، خود را با ارزش‌ها و معیارهای فرهنگی جامعهٔ میزبان نیز وفق دهد.

واژه‌های کلیدی: مهاجرت، سازگاری، فرهنگ‌پذیری، جان بری، علاء الأسوانی، شیکاگو.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *nassrin.kazemzadeh@modares.ac.ir*

۱. مقدّمه

مهاجرت بین‌المللی به تحرکات جمعیتی اطلاق می‌شود که در عصر حاضر متأثر از عوامل کششی جوامع مدرن همچون رفاه اقتصادی، کاریابی و جستجوی آزادی یا فرار از نظام‌های مستبد حکومتی شکل می‌گیرد و از جنبه‌های مختلف جمعیتی، جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی مورد مطالعهٔ صاحب‌نظران قرار گرفته است. این پدیده از بعد جامعه‌شناختی و فرهنگی، مهاجران را با موضوعاتی همچون رویارویی با فرهنگ جامعهٔ میزبان مواجه می‌سازد و باعث می‌شود تا فرد مهاجر نسبت به هنجارها و ارزش‌های فرهنگی خود دچار تردید و بحران هویتی شود. «در چنین حالتی مهاجر با دو مسئلهٔ مهم روبه‌روست: اینکه فرهنگ غالب را بپذیرد و در جامعهٔ مدرن ادغام شود؛ یا در برابر فشار فرهنگی تاب آورده و ارزش‌های فرهنگی خود را حفظ کرده و همچون فرد بیگانه در چنین جامعه‌ای زندگی کند» (مدرسی، ۱۳۹۳: ۳٦).

ادبیات مهاجرت و آثار داستانی، بستر مناسبی است که در دهه‌های اخیر توانسته است چنین چالش‌هایی را در آثار نویسندگان برون‌تبار به نمایش بگذارد. از آنجا که نویسندگان مهاجر در جوامع مدرن، زندگی در «فضای سومی» را تجربه کرده و تجربه‌های میان‌فرهنگی را به دست آورده‌اند، توانسته‌اند چالش‌های فرهنگی و هویتی مهاجر را در دنیای داستان و در باورها و کنش شخصیت‌های داستانی به تصویر بکشند. نمونه‌هایی از این چالش فرهنگی بین غرب و شرق، در ادبیات داستانی عرب دیده می‌شود؛ آثاری همچون الحي اللاتيني (۲۰۰٦) از سهیل ادریس، عصفور من الشرق (۱۹٦۰) از توفیق الحکیم، حمار من الشرق (۱۹۹۱) از محمود سعدنی و ... از این قبیل است.

نویسندگان برون تبار در مواجهه با فرهنگ غالب، دو گونه عمل می‌کنند: «برخی تمایل دارند تصورات خود و دیگران را مطلق پنداشته و امکان جابه‌جایی الگوها و ارزش‌های فرهنگی را نادیده بگیرند؛ ولی برخی دیگر به جای فروافتادن در تلهٔ صف‌بندهای افراطی و بومی‌گرایی، تضادهای فرهنگی را در آثار خویش به شیوه‌های خلاقانه بازتاب دهند» (خدایی، ۱۳۹۵: ٤۰).

علاءالأسوانی ازجمله نویسندگان مصری‌تبار است که به نظر می‌رسد توانسته در رمان شیکاگو احساسات و چالش‌های هویتی مهاجر مصری، تفاوت‌های فرهنگی این اقلیت، ابعاد و تبعات مهاجرت ایشان را به تصویر بکشد و تنازعات فرهنگی شخصیت‌های داستانی و پذیرش یا رد فرهنگ سرزمین مادری مهاجر را ترسیم کند. این جستار بر آن است تا کنش‌ها و رفتارهای شخصیت‌های این رمان را در پرتو نظریهٔ «فرهنگ‌پذیری»[1] تحلیل کند؛ اصطلاح «Acculturation» که نخستین‌بار آن را امیرحسین آریان‌پور در فارسی به «فرهنگ‌پذیری» ترجمه کرده (← آگ‌برن و تیم‌کف، بی‌تا: ۱۲٦) توسط جان بری (Jahn Bery)، فرهنگ‌شناس و روان‌شناس آمریکایی مطرح شده است. همان‌طور که در بخش نظری خواهد آمد، «فرهنگ‌پذیری یک فرآیند یادگیری است که از طریق آن فرد در یک زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی جدید زندگی را شروع می‌کند. در واقع این فرآیند

فرهنگ‌پذیری از اجتماعی‌شدن اولیه که در جامعهٔ قبلی رخ داده بود، به وجود می‌آید؛ فرآیندی مداوم و متقابل که تمامی افرادی را که در یک جامعهٔ متکثر فرهنگی زندگی می‌کنند، دربرمی‌گیرد» (بری، به نقل از برومندزاده و نوبخت، ۱۳۸۷: ۷۳-۹۰).

رمان شیکاگو روایتگر دو نسل از مهاجران و دانشجویان مصری است که برای ادامهٔ تحصیل به آمریکا مهاجرت کرده‌اند و در دانشگاه شیکاگو مشغول تدریس یا تحصیل هستند. به نظر می‌رسد اسوانی درصدد است از زبان شخصیت‌های داستان به وجود تقابل‌های فرهنگی شرق و غرب بپردازد و با زبان هنر، ایدئولوژی‌های موجود و گاه کاذب را در قبال فرهنگ «دیگری» از وجود برخی باورهای اشتباه پیراسته کند. نویسنده در پشت راوی داستان قرار می‌گیرد و درصدد است در راهبردهایی که برخی شخصیت‌های داستان مثل «ناجی» اتخاذ می‌کنند، راه حلی برای برون‌رفت مهاجران از این تعارضات ارائه دهد و از موضعی انسانی و به‌دور از تعصبات قومی و نژادی، تضادهای فرهنگی را به تصویر بکشد. از شخصیت‌های داستان شیکاگو می‌توان «دکتر رأفت» را نام برد که سی سال است به آمریکا مهاجرت کرده و پس از طی مراتب پیشرفت به‌عنوان استاد دانشگاه شیکاگو، به نظر می‌رسد عناصر فرهنگی جامعهٔ میزبان را می‌پذیرد و با خانمی آمریکایی به نام میشل ازدواج می‌کند و صاحب دختری به نام ساره می‌شوند. قهرمانان دیگر داستان دختری روستایی به نام شیما محمدی و طارق، فرزند یکی از نظامیان مصری هستند که برای طیّ مقطع دکتری به آمریکا مهاجرت کرده، در دانشگاه شیکاگو مشغول به تحصیل می‌شوند، این دو شخصیت، نمایندهٔ مهاجران نو ورود به آمریکا هستند که در رویارویی با فرهنگ جامعهٔ مقصد با چالش‌هایی روبه‌رو می‌شوند. شخصیت‌های دیگری مانند صلاح، دنانه، گراهام و صفوت، حضوری فرعی در این رمان دارند.

از آنجا که عنصر مکان از جنبهٔ زیباشناسی، نقش مهمی در تکوین شخصیت دارد و شخصیت‌های روایت از مکان تأثیر می‌پذیرند (یونسی، ۱۳۸۸: ٤۳۱)، اسوانی توانسته است از این جنبه نیز تأثیر مکان بر این شخصیت‌ها را به تصویر بکشد. شهر «شیکاگو» که به زبان بومیان سرخ‌پوست به معنای «رایحهٔ قوی» است (الأسواني، ۲۰۰۷: ۷)، مکان رویدادها در این داستان است و از منظر نشانه‌شناسی عنوان، همان رایحهٔ عطرآگین مدنیت است که به مشام شرقیان می‌رسد و ایشان را مسحور خود می‌سازد. اسوانی توانسته است تأثیرپذیری مکانی هرکدام از این شخصیت‌ها را بعد از ورود به آمریکا به نمایش بگذارد و کنش هریک را در رویارویی با جامعه و فرهنگ جدید نشان دهد. این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری فرهنگ‌پذیری بری، سعی در پاسخ به این پرسش‌های اساسی دارد: شخصیت‌های این رمان چگونه خود را با فرهنگ جدید غرب سازگار کرده‌اند؟ این سازگاری متأثر از کدام استراتژی‌های فرهنگی مطرح‌شده در نظریهٔ بری است؟ أسوانی در این رمان از چه نظرگاهی به فرهنگ خودی و فرهنگ جامعهٔ میزبان نگریسته است؟

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر باید گفت که حسن روحوند در «فضاهای فرهنگی و تجربهٔ مهاجرت در داستان همنام» (۱۳۹۱) به مطالعهٔ مفاهیم فضا و فرهنگ به‌عنوان دو متغیر اصلی در داستان همنام اثر لاهیری جومپا می‌پردازد و رابطهٔ این دو متغیر را در دو لایهٔ مهاجرتی «فضای تفاوت‌ها» و «فضای رابطه‌ها» بررسی می‌کند. شیخ‌الاسلامی در «بازسازی هویت در ادبیات مهاجرت ایتالیا» (۱۳۹۱) به بررسی هویت مهاجران ایتالیایی و تأثیر سرزمین میزبان در شکل‌گیری سبکی جدید در ادبیات می‌پردازد. مریم عاملی رضایی در «تقابل خود و دیگری در رمان مهاجرت دهه شصت و هفتاد» (۱۳۹۳)، گرایش به مقاومت در برابر فرهنگ بیگانه و عدم پذیرش عناصر اساسی این فرهنگ، خصوصاً در حیطهٔ باورها، ارزش‌ها، زندگی خانوادگی و گرایش به حفظ و تجدید سنت‌ها را به تصویر کشیده است. فلاح و همکاران در «چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی» (۱۳۹۵) ، نتیجه می‌گیرند که نشانه‌های هویت‌ساز در سرزمین میزبان به سبب ازدست‌دادن قدرت‌های حامی خود و تعارض با نشانه‌های هویت‌ساز میزبان، ممکن است به حاشیه فرستاده شوند. سعیدی و رضایی در «بازنمایی تنازع میان سرزمین مادری و سرزمین دیگری در ادبیات داستانی مهاجرت» (۱۳۹٦)، به بیان تنازعات نسل اول و دوم مهاجران در برابر فرهنگ جامعهٔ میزبان پرداخته، معتقدند نسل اول مقاومت بیشتری در برابر فرهنگ میزبان دارد و نسل دوم بر اساس ارزش‌های فرهنگ میزبان رفتار می‌کند. خدایی در کتاب ادبیات بین‌فرهنگی، نویسندگان برون‌تبار در آلمان (۱۳۹۵) به مطالعهٔ آثار نویسندگان برون‌تباری پرداخته که از کشورهای ایران، ترکیه، سوریه و مصر به آلمان مهاجرت و آثار خود را به زبان آلمانی ارائه کرده و تقابل خرده‌فرهنگ‌ها را در جوامع مدرن به تصویر کشیده‌اند.

در خصوص رمان شیکاگو نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ از جمله دهنوی امیری و همکاران در «سیمای دیگری در رمان ثریا در اغماء، اثر اسماعیل فصیح و رمان شیکاگو، اثر علاء الأسوانی» (۱۳۹٤) مهاجرت گروهی از روشنفکران را به اروپا به تصویر می‌کشند که بیانگر تقابل شرقی همراه با سنت و آزادی غرب است. مقالهٔ «نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو، اثر علاء الاسوانی بر پایهٔ نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی» (۱۳۹۸)، نوشتهٔ توکلی محمدی و آذرشب نتیجه می‌گیرد که اسوانی با اثرپذیری از محیط اجتماعی مصر در زمان ریاست جمهوری حسنی مبارک، مشکلات قشر روشنفکر مصری را در داخل و خارج کشور به تصویر کشیده است. همچنین محمدی و آذرشب در «دراسة روایة شیکاجو علی ضوء نظریة الواقعیة العظیمة لجورج لوکاتش» (۱۳۹۸) با استفاده از نظریهٔ واقع‌گرایی لوکاچ، به‌ویژه نظریات فردی و اجتماعی وی، مسائل مربوط به قشر تحصیل‌کردهٔ مهاجران مصری را بررسی کرده‌اند.

همان‌گونه که ملاحظه شد پژوهش‌های یادشده، موضوع تنازعات فرهنگی مهاجران را در سرزمین میزبان، در ادبیات فارسی بررسی کرده‌اند؛ اما مقالهٔ پیش رو بر آن است تا فرآیند سازگاری

مهاجران را از بُعد دیگری، یعنی اتخاذ استراتژی‌هایی که در درازمدت به فرهنگ‌پذیری مهاجران منجر می‌شود، در رمان عربی مطالعه کند که این موضوع، خود دلیلی بر نوبودن این پژوهش است.

۲. نظریهٔ فرهنگ‌پذیری جان بری

«فرهنگ‌پذیری» (Acculturation) مفهومی است که برای نخستین‌بار در سال‌های آغازین دههٔ بیست میلادی، در دو حوزهٔ جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی مطرح شد. پژوهشگران، این واژه را برای شرح پویایی‌های رفتار افراد متعلق به فرهنگ‌های متفاوت و در تماس با یکدیگر به‌کار گرفتند (تقی-یاره، ۱۳۹۲: ۱۰۱). تاکنون نظریه‌های متعددی برای توصیف پدیدهٔ فرهنگ‌پذیری تدوین شده است که از جملهٔ آنها می‌توان به نظریهٔ جان بری اشاره کرد.

از نظر بری، فرهنگ‌پذیری مجموعه فرآیندهایی است که موجب تغییر در فرهنگ افراد و گروه‌های با فرهنگ متمایز می‌شود. در نتیجهٔ مهاجرت، بسیاری از جوامع مدرن به گروه‌های متکثر فرهنگی تبدیل می‌شوند که از نظر قدرت اقتصادی و سیاسی با هم برابر نیستند. در اینجا فرض بر این است که «اقلیت» ناگزیرند به بخشی از فرهنگ اصلی بپیوندند و عمدتاً به اراده، تحرک و ماندگاری افراد بستگی دارد (Berry, 1997: 8).

جان بری تأکید می‌کند هرچند این نظریه مربوط به مهاجران است، ولی نتایج آن به گروه‌های اقلیت و افراد بومی نیز قابل تعمیم است. وی معتقد است مهاجر پس از ورود به جامعهٔ میزبان با دو مسئلهٔ مهم روبه‌روست: یکی آنکه آیا هویت فرهنگی خود را به‌عنوان یک ارزش حفظ کند یا اینکه ارزش آن است که برای ایجاد ارتباط سازنده با جامعهٔ بزرگ‌تر، با فرهنگ میزبان درآمیزد (Berry, 2019: 28). آنچه در این انتخاب عامل تعیین‌کننده است، این است که مهاجر تا چه میزان به حفظ هویت خود یا مشارکت و تماس با سایر گروه‌های فرهنگی تمایل نشان دهد (Berry, 1997: 9). هنگامی که این دو موضوع به‌طور هم‌زمان در نظر گرفته می‌شود، چهار استراتژی فرهنگ‌پذیری ایجاد می‌شود که در قالب پاسخ مثبت یا منفی به دو سؤال اساسی مذکور شکل می‌گیرد (Ibid: 28).

۲-۱. جدایی (Repli Communautaire)

این نوع راهبرد زمانی اتفاق می‌افتد که مهاجر می‌خواهد هویت فرهنگی خود را حفظ کند و به برقراری تعامل با دیگران تمایلی ندارد (Berry, 1997: 9). این استراتژی نوعی پاتک فرهنگی است؛ و این حالت مهاجرینی است که به خود آویخته شده‌اند و پایبند به عقاید و اندیشه‌ها و ارتباط از بالا با جامعهٔ میزبان‌اند (أمین، ۲۰۱۶: ٤٠).

۲-۲. همانندگردی (Assimilation)

در این نوع استراتژی تمایل به مشارکت و تماس با سایر گروه‌های فرهنگی حاضر در جامعه مطرح و تعامل با سایر فرهنگ‌ها در چارچوب این راهبرد تعریف می‌شود (Berry, 2010 : 7). در این حالت

مهاجر به‌خاطر فرهنگ سرزمین میزبان، تمایل دارد فرهنگ و هویت اصلی خود را رها کند. او خود را شبیه بسیاری از ارزش‌های افراد جامعهٔ جدید و معیارهایشان می‌کند. بدین‌ترتیب، شخصیت مهاجر قبل و بعد از مهاجرت دستخوش تغییر اساسی می‌شود. غالباً مهاجرانی که این نوع استراتژی را برای سازگاری با جامعهٔ میزبان برگزیده‌اند، فارغ از هر نوع اظهار دلتنگی، ارتباطشان را با گذشته و سرزمین مادری خود کاملاً قطع می‌کنند (أمین، ۲۰۱٦: ٤۱).

۲-۳. یکپارچگی (Integration)

این نوع استراتژی زمانی مطرح می‌شود که مهاجر علاقه‌مند است با جامعهٔ میزبان در تعامل روزمره باشد و از طرفی ارزش‌های فرهنگی خود را حفظ کند. در چنین حالتی راهبرد یکپارچگی مطرح می‌شود و اگر از طرف گروه‌های فرودستِ مهاجران در جامعه گسترش یابد، جامعه را به سمت تنوع فرهنگی پیش می‌برد (Berry, 1997: 9).

این استراتژی در جوامعی قابل پیگیری است که سیاست‌های کلان اجازهٔ ظهور چندفرهنگی را بدهد و برای تحقق آن، چند پیش شرط روان‌شناختی لازم است: ۱. گستردگی پذیرش ارزش‌ها در جامعه با تنوع فرهنگی؛ ۲. وجود نگرش مثبت در میان گروه‌های فرهنگی؛ ۳. فقدان تعصبات قومی و نژادی؛ ٤. احساس دلبستگی برای عضویت در جامعه‌ای بزرگ‌تر در میان همهٔ گروه‌ها (Ibid: 11).

۲-٤. حاشیه‌ای‌شدن (Marginalization)

زمانی که دلبستگی به فرهنگ مادری و حفظ هویت اصلی کم‌رنگ شود و از سوی دیگر علاقه به ایجاد رابطه و تعامل فرهنگی با دیگران،به دلیل ترس از حذف یا تبعیض کاهش یابد؛ راهبرد حاشیه‌ای‌شدن مطرح می‌شود (Berry, 2019: 56). این وضعیت در جای خود استراتژی نیست، بلکه نوعی از خودبیگانگی روانی و تباهی یا ازهم‌پاشیدگی است (أمین، ۲۰۱٦: ٤۱).

مهاجر ناگزیر است یکی از این استراتژی‌ها را انتخاب کند؛ هرچند نباید از نظر دور داشت که در اقامت‌های طولانی‌مدت در محیطی جدید، ممکن است نگرش‌های مهاجران به فرهنگ مادری یا میزبان اصلاح شود یا تغییر کند و در پی آن استراتژی و کنش‌های پیشین او نیز دگرگون گردد.

«نگرش، به تمایل مثبت یا منفی شخص نسبت به یک شیء، فرد، نهاد یا رویداد گفته می‌شود و از سه مؤلفهٔ احساس، شناخت و رفتار تشکیل می‌شود» (داوری اردکانی و جلیلیان، ۱۳۹۲: ۱۳٦). از این‌رو، انتخاب استراتژی متأثر از عوامل مشخصی است:

> برخی از این عوامل مربوط به ویژگی‌های جامعهٔ میزبان است؛ مانند ساختار اجتماعی و اقتصادی، میزان استقبال فرد از فرهنگ میزبان، سیاست و قوانین مهاجرت؛ و برخی مربوط به ویژگی‌های فردی مهاجر، مانند یادگیری زبان میزبان، موضعش نسبت به فرهنگ مادری، سطح فرهنگی و علمی، دلایل مهاجرت، آرمان و اهداف ورای آن؛ همچنین برخی از آنها مربوط به

فرهنگ اصلی می‌باشد که از آن مهاجرت کرده است، مانند ساختار اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و ... (أمین، ۲۰۱۵: ۱۱).

۳. بخش تحلیلی

در ادامه به تحلیل استراتژی‌های اتخاذشده از سوی شخصیت‌های مهاجر رمان شیکاگو بر اساس نظریهٔ فرهنگ‌پذیری بری می‌پردازیم:

۳-۱. جدایی

این استراتژی بیشتر در مهاجران نسل اول نمود می‌یابد؛ بدین صورت که مهاجر به دلیل اینکه بخش عمده‌ای از حیات خود را در سرزمین مادری گذرانده است، بیشتر از فرزندان خود پایبند به فرهنگ و زبان مادری است. گیدنز این استراتژی را بهترین راه برای ایجاد جامعهٔ متکثر فرهنگی می‌داند، به شرط اینکه برای خرده‌فرهنگ‌ها اهمیت مساوی قائل شده، به رسمیت شناخته شوند (گیدنز، ۱۳۸٦: ۳۷٤). در رمان شیکاگو استراتژی شخصیت‌های نسل اول داستان همچون احمد دنانه، صفوت شاکر، رأفت ثابت و محمد صلاح در مواجهه با فرهنگ غرب از این امر حکایت دارد. برخی بر این استراتژی ماندگار مانده و برخی دیگر بعد از یک دوره تلاش برای همانندگردی، از فرهنگ میزبان جدا و به انسان حاشیه‌ای تبدیل می‌شوند.

احمد دنانه، دیپلمات مصری، از جمله شخصیت‌هایی است که طی اقامت خود بر اتخاذ استراتژی «جدایی» ماندگار می‌ماند. در توصیف أسوانی از شخصیت دنانه، نمودهای این تفاوت با فرهنگ غرب نمایان می‌شود. نویسنده از او در شمایل مصری‌اش، به انسانی تعبیر می‌کند که گویی از چراغ جادو یا گذشته به حال پرتاب شده است:

> في خضم هذا المشهد الإمريكي الخالص يبدو الدكتور أحمد دنانة خارجًا عن السياق تمامًا، كأنّه خرج لتوه من القمقم السحري أو آلة الزمن ... ملامحة مصرية ريفية، وزبيبة الصلاة المثلثة تتوسط جبهته، ... والمسبحة لاتفارق يده وبدلته الكاملة صيفًا وشتاءً صنع المحلة يستحضرها من مصر[1] (الأسواني، ۲۰۰۷: ٦٦).

«مذهب عامل هویت‌ساز بسیار نیرومندی است که به‌خاطر کارکردهای ایدئولوژیکی و اعتقادی، افراد به‌سختی می‌توانند از آن دست بکشند. این عامل یکی از دلایل نیرومندی خود را از طریق بودن در فضای سرزمین اصلی به‌دست می‌آورد» (عاملی‌رضایی، ۱۳۹۳: ٦٦). احمد دنانة علاوه بر اینکه خود پایبند ارزش‌های فرهنگی و دینی مصر است، دیگران را نیز به آن فرامی‌خواند. نهادهای اجتماعی مثل مساجد، انجمن‌های دانشجویی و ... در حفظ هویت ملی-آیینی اقلیت‌های مهاجر بسیار دخیل هستند. دنانه به‌عنوان رئیس انجمن مصریان مقیم شیکاگو، تلاش می‌کند با ساختن مسجد و حفظ ارتباط دانشجویان با مسائل فرهنگی و اجتماعی مصر، ارزش‌های قومی- دینی را در بین آنها حفظ کند. او و صفوت شاکر از شخصیت‌های دیپلمات و وابسته به

حکومت وقت مصر هستند. از آنجا که یکی از اهداف اسوانی در این رمان به نظر، نقد نظام حاکم بر جامعهٔ مصر است، تصویری که از این دو شخصیت ارائه می‌کند، به نوع نگاه وی به دنباله‌های این نظام در شیکاگو مرتبط است؛ او با فعالیت‌های سیاسی این دو شخصیت در دنیای داستان مخالف است و پایبندی آنها را به فرهنگ مصر، نه از اثر شناخت عمیق ارزش‌های بومی خود، بلکه از سر تعصب‌های سطحی و صرفاً برای تأییدگرفتن از دولت مصر می‌داند.

روستایی‌بودن دنانه قبل از مهاجرت وی به آمریکا، از عوامل مؤثر در گزینش استراتژی جدایی است؛ همچنان‌که شیماء محمدی (هرچند از مهاجران نسل نو به آمریکاست) به دلیل روستایی‌بودن در آغاز زندگی در آمریکا، استراتژی جدایی را انتخاب می‌کند. طارق دربارهٔ سبک لباس شیماء در شیکاگو می‌گوید:

> كلّ شيئ فيها مصريّ تمامًا: الجلباب الكستور ذو الورود الصغيرة، رقبتها الناصعة الجميلة، أذناها الدّقيقتان اللّتان يتدلّي منهما قرط ذهبيّ ريفي على شكل عنقود عنب، الشبشب الخدوجة الذي يكشف قدميها الصّغيرتين النظيفتين وأظافرها المستديرة المقلمة بعناية، المتروكة دون طلاء[۲] (الأسواني، ۲۰۰۷: ۸٦-۸۷).

نوع نگرش به فرهنگ جامعهٔ مقصد، در انتخاب استراتژی مهاجران مهم است؛ شیماء که به دلیل برخی فشارهای روانی ناشی از عدم ازدواج و به‌رغم مخالفت خانواده، مجبور به سفر به آمریکا شده است (همان: ١٦)، دربارهٔ احساس خود در بدو ورود به شیکاگو می‌گوید:

> أشعر لأنّني منبوذة في هذا البلد. الأمريكيون ينفرون منّي لأنّي عربية ومحجبة، في المطار استجوبوني وكأنّني مجرمةٌ، وفي الكليّة بعض الطلبة يسخرون مني كلّما رأوني،...ليس لديّ أصدقاء ولامعارف. لاأعرف كيف أتعامل مع الأمريكيين...لاأفهمهم. طوال عمري أحصل على الدّرجة النّهائية في اللّغة الإنجليزية، لكنّهم يتكلّمون إنجليزية أخرى[۳] (همان: ۸۲).

«مهاجرت، پیامدهای فرهنگی و اجتماعی بسیاری دارد، مهاجر تنها از مرز جغرافیایی دور نمی‌شود. آنچه بیش از جغرافیا اهمیت دارد، حضور یک فرهنگ و غیاب فرهنگی دیگر است. مهاجر از یک‌سو با غیاب یک فرهنگ و آدم‌های غایب سروکار دارد و از سوی دیگر، با حضور فرهنگی بیگانه و آدم‌هایی ناآشنا مواجه است» (خدایی، ۱۳۹۵: ۳۷).

اما استراتژی جدایی برای شیماء پایدار نیست؛ به این معنی که با گذر زمان و تسلط نسبی وی بر زبان انگلیسی و زیر فشار فرهنگ مقصد، کنش‌های وی در قبال فرهنگ میزبان دچار دگرگونی می‌شود و به‌تدریج دلبستگی خود را به فرهنگ عربی از دست می‌دهد و تلاش می‌کند خود را با فرهنگ غرب سازگار کند؛ این امر طی فرآیند «همانندگردی» فرهنگی شخصیت کامل می‌شود. او با تغییر در رفتار و سبک پوشش، با طارق حسیب وارد روابط آزاد می‌شود و به بارداری وی می‌انجامد؛ اما با نزدیک‌شدن به پایان دورهٔ اقامت و تحصیل در شیکاگو، شیماء که در خانواده‌ای

مذهبی پرورش یافته است، از گذشتهٔ خویش دست می‌شوید و با فکر کردن به برگشت خود به مصر و ابراز پشیمانی، از فرهنگ غرب جدا می‌شود.

تلاش در جهت همانندگردی در مورد رأفت ثابت و محمد صلاح که از مهاجران نسل اول هستند نیز صدق می‌کند؛ این دو شخصیت دانشگاهی که استاد دانشگاه «الینوی» هستند، در مرحلهٔ نخست و قبل از «جدایی» تلاش می‌کنند تا به‌تدریج از فرهنگ مصری گذر کنند و خود را با فرهنگ غرب سازگار نمایند؛ ازدواج این دو با همسران آمریکایی حاکی از این تلاش است. راوی دربارهٔ سرگذشت شخصیت رأفت می‌گوید:

> فتعلّم حتى حصل على الدكتوراه، وعمل بالتدريس في عدة جامعات أمريكيّة في نيويورك وبوسطن، ثمّ استقرّ في شيكاجو منذ ثلاثين عامًا، وتزوّج من الممرّضة ميتشيل وحصل على الجنسيّة الأمريكيّة، وصار أمريكيًا في كلّ شئ ... فهو لايتحدّث العربية مطلقًا، ويفكّر بالإنجليزية وينطقها بلكنة أمريكية متقنة ... بل إنّه يهزّ كتفيه ويحرك يديه ويصدر أصواتًا من فمه أثناء الكلام تمامًا كالأمريكيين[٤] (الأسواني، ۲۰۰۷: ٤٢- ٤٣).

این تلاش رأفت را می‌توان در پرتو استراتژی همانندگردی تفسیر کرد و رهیافت این همانندی آن است که رأفت، زبان، طریقهٔ پوشش، سبک زندگی، نگرش‌های فرهنگی و حتی رفتار، علایق و حرکات خود را مطابق الگوهای رایج در آمریکا تغییر دهد تا هرچه بیشتر در نظم اجتماعی جدید ادغام شود:

> وفي حفلات الاستقبال والمناسبات الاجتماعية عندما يسأله أحدهم:من أين أنت؟ يجيب رأفت من فوره: «I am Chicagoan» أي: أنا من شيكاجو.يتقبّل كثير من الناس إجابته ببساطة ... لكن بعضهم، أحيانًا، ينظر إلى ملامحة العربيّة باسترابة ثم يسأله: أين كنت قبل أن تأتي إلى آمريكا؟ عندئذ يتنهّد ويهزّ كتفيه مردّدًا جملته الأثيرة التي صارت شعاراً له: ولدت في مصر، وهربت من الظلم والتّخلف إلى العدل والحرّية[٥] (همان: ٤٣).

رأفت بیش از محمد صلاح برای ادغام در فرهنگ مقصد تلاش می‌کند؛ به‌طوری که نه‌تنها فرهنگ خود را کوچک می‌شمرد، بلکه به فرهنگ آمریکایی افتخار کرده، می‌گوید:

> هذا الاعتزاز المطلق بكلّ شئ أمريكي مقابل احتقار كلّ ما هو مصريّ، يفسّر كلّ ما يفعله، يحرص الدكتور رأفت على اقتناءِ أحدث الأجهزة الأمريكية، بدءًا من سيارته الكادياک الحديثة وأحدث طراز من التليفون المحمول وفي حضور المصريين بالذات، يحلو له أن يستعرض في زهو إمكانات أجهزته الحديثة. ثمّ يسألهم ساخرًا: متى تستطيع مصر أن تنتج مثل هذا الجهاز ... بعد كم قرن؟[٦] (همان: ٤٣-٤٤).

اما این تلاش برای همانندگردی، آن‌گاه که نوبت به کنارگذاشتن و نادیده‌گرفتن برخی ارزش‌های مهم‌تر فرهنگ شرقی همچون غیرت نسبت به ناموس می‌رسد، با شکست مواجه می‌شود، رأفت نمی‌تواند ببیند که دخترش ساره با «گیف» دوست خود، روابطی خارج از چارچوب ازدواج داشته باشد. یا در مورد محمد صلاح که مجبور شده است برای به‌دست آوردن تابعیت

آمریکایی با پیشخدمت یک کاباره ازدواج کند نیز، همین گونه است. رسوبات فرهنگ شرقی بعد از چند دهه، این دو شخصیت را رها نمی‌کند و گهگاه آهنگ جدایی می‌زنند؛ به‌طوری که مشکلات مواجهه با فرهنگ غرب، بعد از چند دهه آنان را بر آن می‌دارد که آرزو کنند ای کاش به آمریکا مهاجرت نمی‌کردند. صلاح در مقطعی از رمان در گفتگو با «کریس»، همسر آمریکایی خود، می‌گوید:

عندما أنظر خلفي إلى السنوات الطويلة التي مرّت يتأكد لي بأنني اتخذت قرارات كثيرة خاطئة[۷] (الأسواني، ۲۰۰۷: ۱۷۳).

او با یادآوری معشوق سی‌سال قبل خود «زینب رضوان» و ارتباط تلفنی دوباره با وی، ازدواج خود با کریس را تصمیمی اشتباه می‌داند؛ همان‌طور که دربارهٔ مهاجرت خود می‌گوید:

أعتقد الآن أن قراري بالهجرة لم‌يكن صائباً (همان: ۱۷٤).

یادآوری دوستی با زینب رضوان در این مقطع از داستان، می‌تواند نماد دلدادگی او به وطن باشد. دکتر صلاح بعد از جدایی از همسر خود و زندگی در زیرزمین خانه‌اش، به دنبال لباس‌های قدیمی و مصری خود می‌رود و آنها را می‌پوشد و با یافتن دفترچه‌تلفن کهنهٔ خود با دوستان و به‌خصوص زینب رضوان تماس می‌گیرد. او بعد از اقامت طولانی‌مدت در آمریکا آرزوی برگشت به وطن را می‌کند و از فرهنگ حاکم بر جامعهٔ غربی روی برمی‌تابد.

سرنوشت رأفت نیز همچون صلاح است، او نیز در پی فرار دخترش، ساره، به همسر خود بدبین می‌شود و وی را در این امر مقصر اصلی می‌داند. صلاح که همراز وی در مدت اقامت در شیکاگو است، درباره وی می‌گوید:

إنّه لايطيق فكرة أن تعشق ابنته رجلاً آخر... فهو مازال يحمل عقلية الرجل الشرقي ... رأفت يحتقر ثقافته [العربية] ويحملها داخله في نفس الوقت[۸] (همان: ۷۹-۸۰).

شاید بتوان فرجام مهاجرانی مثل رأفت و صلاح را بعد از تلاشی ناکام برای همسوشدن با فرهنگ غرب، به تعبیر جان بری «انسان حاشیه‌ای» تعبیر کرد؛ این اصطلاح نخستین‌بار در ۱۹۲۸ از سوی «رابرت پارک»، جامعه‌شناس آمریکایی، که از بنیان‌گذران مکتب جامعه‌شناسی شیکاگو و بوم‌شناسی و ارتباطات اجتماعی است، به‌کار گرفته شد؛ به نظر او یکی از پیامدهای مهاجرت، پیدایش وضعیتی است که فرد می‌کوشد تا در دو گروه فرهنگی متفاوت زندگی کند؛ زیرا نه می‌خواهد پیوندش را با گذشته قطع کند و نه در جامعهٔ میزبان جای محکمی دارد. حاصل این تلاش، به وجود آمدن یک شخصیت بی‌ثبات است که او را باید انسان حاشیه‌ای نامید (مدرسی، ۱۳۹۳: ۸۹)؛ به عبارتی دیگر، در پدیدهٔ مهاجرت، با «فضای سومی» روبه‌رو هستیم که بر روی خط مرزی دو فرهنگ ساخته شده است. در این فضا، هویتی ثالث که از آن با عنوان «هویت» یا «سوژه‌گردان» نام می‌برند، شکل می‌گیرد که ماهیتی نامتجانس و ناهمگون دارد (احمدزاده، ۱۳۹۱: ۷ و ۸).

برآیند کلی در این بخش این است که اگرچه استراتژی جدایی به تعبیر جان بری، پشت‌کردن به فرهنگ جامعهٔ میزبان است، اما می‌توان آن را فرآیندی دانست که در برخی مثل احمد دنانه، به‌عنوان یک استراتژی، به هر دلیلی پایدار می‌ماند و برخی مثل شیماء محمدی که از دانشجویان نوورود به آمریکاست، بعد از یک دوره تلاش برای همانندگردی، به دلیل تربیت خانوادگی و برخی ارزش‌های دینی و مهم‌تر از همه، برگشت به مصر، به استراتژی جدایی بازمی‌گردد و برخی همچون رأفت ثابت و محمد صلاح که از مهاجران نسل اول هستند، تحت فشار فرهنگ جامعهٔ مقصد تلاش می‌کنند خود را با فرهنگ غرب سازگار کنند؛ اما برخی عوامل همچون پیشینهٔ فرهنگی، غیرت خانوادگی و در یک جمله، رسوبات فرهنگی شرق آنها را بر آن می‌دارد تا بعد از یک دوره طولانی از فرهنگ غرب جدا شوند و با آرزوی برگشت به وطن، به حاشیه رانده می‌شوند؛ فضای سومی که مرز بین فضای فرهنگ خودی و «دیگری» قرار می‌گیرد.

۳-۲. همانندگردی

مهاجرانی که به‌طور کامل در جامعهٔ میزبان آمیخته شده‌اند، غالباً نگاه منفی به فرهنگ مادری خود دارند. این فرآیند پس از گذر مهاجر از سه مرحلهٔ تماس، رقابت با فرهنگ غالب، و هم‌نوایی با آن حاصل می‌شود و بر طبق آن، افراد از فرهنگ خودشان به نفع فرهنگ گروه غالب دست می‌کشند (کرامبی و همکاران، ۱۳٦۷: ۳۷). اغلب این مهاجران در برابر جامعهٔ میزبان احساس حقارت، کمبود و خجالت می‌کنند. برخی از آنها بعد از برخورداری از حق رأی به نفع گروه‌های راست افراطی که مخالف مهاجران هستند، رأی می‌دهند و این به‌طور ناخودآگاه دلیلی بر آن است که آنها هرچند محدود، جزئی از جامعهٔ میزبان شده‌اند و همین باعث می‌شود به این رفتار خود افتخار کنند (قاسمی سیانی، ۱۳۸۲: ۱۵۲).

همان‌طور که در بخش قبل گذشت، ما نمودهایی از این ویژگی‌ها را در کنش‌های رأفت ثابت و شیماء دیدیم؛ برای مثال در نشستی که در دانشکده برای گزینش یک دانشجوی مصری به نام «ناجی عبدالصمد» برای ادامهٔ تحصیل در مقطع فوق لیسانس دانشگاه آلینوی برگزار می‌شود؛ دکتر رأفت ثابت که خود مصری است، با پذیرش ناجی مخالفت می‌کند:

> باعتباري كنت مصريًّا في يوم من‌الأيام، فأنا أعرف جيّدًا كيف يفكّر المصريون إنّهم لايتعلّمون من أجل العلم وإنّما من أجل الحصول على ترقية في بلاد الخليج. فكّر أنّ المصريين سيفسدون القسم ... هذه الحقيقة ... المصريون لايصلحون للعمل في أماكن محترمة لأنّ عيوبهم كثيرة وفادحة: الجبن والنفاق، الكذب والمُراوغة والكسل، عدم القدرة على التفكير المنظّم، وأسوأ من كلّ ذلک: العشوائية والفهلوة[۹] (الأسواني، ۲۰۰۷: ٤۲).

برخی از مهاجران در جریان همانندسازی، افکار قالبی منفی را دربارهٔ جماعتی که به آن منتسب هستند، می‌پذیرند؛ گویی اصلاً به این گروه منسوب نیستند، در حالی که به افکار سرزمین میزبان افتخار می‌کنند؛ این استراتژی، «هویت جایگزین» (Combination Culturus) نامیده

می‌شود (کوئن، ۱۳۸۷: ۷٦). به نظر می‌رسد اسوانی هرچند در اینجا به‌درستی به بخشی از واقعیت‌های موجود و مرتبط با مهاجران عرب‌زبان در شیکاگو اشاره می‌کند، اما در موضع نقد و بیان تضادهای فرهنگی مهاجران، با جایگزین‌کردن هویت ایشان مخالف است؛ از این‌رو در پایان رمان، فرجام غالب شخصیت‌هایی که این استراتژی را انتخاب کرده‌اند، به‌صورت تبدیل‌شدن به انسان حاشیه‌ای ترسیم می‌کند. شیماء یکی دیگر از این شخصیت‌هاست که در پی چالش درونی و تقابل ارزش‌های دینی و فرهنگ غربی در وی، با خود می‌گوید:

إذا كانت كلّ علاقة خارج الزّواج عيبًا وحرامًا وذنبًا عظيمًا تحيق االّعنة حتمًا بمرتكبة فلماذا لايلعن الله هؤلاء الأمريكيين الّذين يعيش معظمهم فيالحرامِ؟[۱۰] (الأسواني، ۲۰۰۷: ۲۲۹).

او در پی این افکار متناقض، از برخی ارزش‌های دینی فرهنگی خود دست می‌کشد، نمازخواندن را رها می‌کند و گاه آموزه‌های دینی را دستاویزی برای رابطهٔ آزاد خود با طارق قرار می‌دهد. این چالش‌ها وی را بر آن می‌دارد تا خود را با فرهنگ غرب، هرچند برای مدتی کوتاه، سازگار کند؛ از این‌رو، در ظاهر و سبک لباس پوشیدن خود تغییر محسوسی ایجاد می‌کند:

تخلّصت من بثور الوجه باستعمال صنفرة الملح وزيت الزّيتون. صارت تزجّج حاجبيها بعناية، حتى ثيابها الشّرعية رصّعت أكمامها وقامت بتضييقها قليلاً بالقدر الّذي يبرز استدارات جسدها. لم تعد تمشي على خطّ مستقيم كالعسكري، باتت تتأوّد وتتثنّى بطريقة رقيقة، تقع بالضبط في منتصف المسافة بين الدلال والاحتشام ... حتى نظّارتها الطبيّة تتركها[۱۱] (همان: ۱٤۳).

در همانندی فرهنگی؛ سنت، فرهنگ، پیشینه و پشتوانهٔ تاریخی و هویتی مهاجر از بین نمی‌رود، بلکه فقط در شکل‌دادن به محیط اجتماعی جدید سهیم می‌شود (سعیدی و رضایی، ۱۳۹۷: ۹۰). تلاش‌های دکتر رأفت و شیماء محمدی و عضویت آنان در جامعهٔ مقصد، همان‌طور که گذشت، محدود و نسبی بود و در نهایت، از این فرهنگ روی برتافتند؛ چراکه در فرآیند همانندسازی ظاهراً هنوز نتوانسته بودند در جامعهٔ مقصد حس اعتماد به نفس و پذیرش را کسب کنند؛ از این‌رو، خود را در برابر فرهنگ غرب، دیگرِ شرقی می‌دانستند.

اما مهاجران نسل دوم مصر، از جمله شخصیت‌هایی هستند که استراتژی همانندگردی را به‌عنوان استراتژی پایدار انتخاب می‌کنند. این گروه از مهاجران اغلب، فرزندان نسل اولی هستند که غالب ایشان در شیکاگو به دنیا آمده و یکی از والدین آنان آمریکایی هستند. در رمان شیکاگو «سارة»، دختر رأفت، نمایندهٔ این طبقه است. هرچند أسوانی ابعاد شخصیتی وی را آن‌گونه که باید واکاوی نکرده، اما از آنچه دربارهٔ فرار او از خانه و زندگی مستقل با دوستش ذکر کرده است، می‌توان به همانندگردی وی با فرهنگ غرب پی‌برد. او شخصیتی است که از مادر آمریکایی خود الگو پذیرفته است و پدرش درباره شیوهٔ تربیتی او می‌گوید:

أنا أمريكي وقد ربّيت ابنتي على القيم الأمريكية تخلّصت إلى الأبد من التّخلفّ الشرقيّ ...[١٢] (الأسواني، ٢٠٠٧: ٧٨).

اطلاق اسم مهاجر بر فرزندان نسل اولی از طرف دوستان و گاه تعصبات نژادی افراد جامعهٔ مقصد در قبال خرده‌فرهنگ‌ها، زمینه را برای فراتر عمل‌کردن نسل دوم از فرهنگ غرب فراهم می‌کند. این «همانندی در فرهنگ میزبان نوعی **هویت وابسته یا تابع** (Function Identity) نامیده می‌شود؛ زیرا نتیجهٔ عکس‌العمل مستقیم دربارهٔ افکار قالبی منفی است که جامعهٔ میزبان آن را منعکس می‌کند؛ در نتیجه مهاجرین این افکار را می‌پذیرند و ناخودآگاه طبق آنها رفتار می‌کنند و کامیلری آن را **هویت منفی** نامیده است» (أمین، ٢٠١٥: ٣٠).

ساره برای پنهان‌کردن اصالت شرقی خود و هم‌ترازی با دوستانش، به همهٔ خواسته‌های گیف پاسخ می‌گوید و بعد از فرار از خانه با وی در محلهٔ اکلاندا زندگی مستقلی را شروع می‌کند. دکتر رأفت برای برگرداندن او به خانه، به این محلهٔ فقیرنشین می‌رود و وقتی گیف را به باد کتک می‌گیرد، او رو به ساره کرده، می‌گوید:

لقد أسفر أبوك عن وجهه الهمجي ... يريد أن يـــتحكم في حياة إبنته البالغة، كأنّه مازال يعيش في الصحراء![١٣] (الأسواني، ٢٠٠٧: ٢٩٥).

اختلاف رأفت با دخترش، مسئلهٔ پذیرش الگوی روابط جنسی خارج از چارچوب ازدواج است. رأفت از نسل اول مهاجران است؛ «یعنی کسی که در شرق به دنیا آمده و بعد از جامعه‌پذیری به غرب مهاجرت کرده است» (خدایی، ١٣٩٥: ١٩)؛ اما ساره از نسل دوم مهاجرانی است که یکی از والدینش مهاجر نسل اولی (پدر شرقی و مادر آمریکایی) است و خود در آمریکا متولد شده است؛ از این‌رو، روابط جنسی پیش از ازدواج در بین نسل دوم مهاجرانی چون ساره که فرهنگ‌پذیری عمیق غربی دارد تا حد زیادی عادی و پذیرفته شده است. این موضوع به اختلاف اساسی میان ساره و رأفت منجر شده و روابط آنان را دچار چالش جدی کرده است. ساره با وجود مخالفت‌های شدید پدرش خانه را ترک می‌کند و تحت‌تأثیر دوست‌پسرش معتاد می‌شود و رفتارهایی نشان می‌دهد که هیچ سنخیتی با فرهنگ شرق ندارد.

گاهی وجود فرزندان، با توجه به تفاوت فرهنگی مهاجر و میزبان مشکل‌ساز می‌شود. در خانواده‌های مهاجرانی که در دو فضای فرهنگی متفاوت به سر می‌برند (والدین در سرزمین مادری پرورش یافته و فرزندان در سرزمین میزبان به دنیا آمده‌اند)، اختلافی اساسی در طرز تفکر فرزندان با والدین آنها به وجود می‌آید؛ زیرا گرایش‌ها، ذائقه‌های اجتماعی، هنری و آرمان‌های آنان با والدین متفاوت است و بیش از هر چیز، تحت تأثیر شرایط فرهنگی و اجتماعی سرزمین میزبان قرار می‌گیرد (شفرز، ١٣٨٨: ٦).

برآیند کلی در این بخش این است که استراتژی همانندسازی، در وجود نسل اولی‌ها که به فرهنگ مادری تعلق عمیقی دارند و یا مثل شیماء که قرار است تنها دورهٔ تحصیل را در این کشور

بماند، استراتژی ناپایدار است و به نظر می‌رسد علاء اسوانی با تأکید بر ناپایداربودن آن، قصد دارد این راهبرد را برای هم‌وطنان خود، راهبردی ناکارآمد به تصویر بکشد، هرچند این راهبرد در نسل دوم مهاجران، به‌طور طبیعی تا حدود زیادی نهادینه شده است؛ امری که برای نسل اول تلاش و کوششی نافرجام محسوب می‌شود؛ زیرا جامعه‌پذیری آنان در شرق و رسوبات فرهنگ شرقی مانع از آن می‌شود تا بتوانند مانند فرزندان خود با فرهنگ جامعهٔ مقصد هماهنگ شوند، یا حتی دانشجویانی مانند شیماء محمدی و طارق حسیب، تنها برای مدت محدودی (دورهٔ تحصیل در آمریکا) می‌توانند این استراتژی را انتخاب کنند. نظر به اینکه علاء الأسوانی خود از مهاجران نسل اول است و به این نسل تعلقی ندارد، نتوانسته است به‌خوبی مشکلات فرهنگی این گروه را با والدین در خانه و با دوستان و هم‌کلاسی‌های خود در فضاهای اجتماعی مثل مدرسه و دانشگاه به تصویر بکشد.

۳-۳. یکپارچگی

مهاجرانی که به انسجام فرهنگی روی می‌آورند، به‌طور کلی دارای اعتمادبه‌نفس زیادی هستند و تصویر مثبتی از فرهنگ مادری خود دارند و به آن افتخار می‌کنند؛ ولی در عین حال، فرهنگ جامعهٔ میزبان را شایستهٔ احترام می‌دانند و از موضع بالا و نژادپرستانه با آن ارتباط برقرار نمی‌کنند (عنابی و همکاران، ۲۰۰۵: ۱۳۸). این راهبرد، دو سویه است و مهاجر در مقابل آنچه از فرهنگ میزبان می‌گیرد، برخی از ویژگی‌های فرهنگی خود را به آن منتقل می‌کند (وثوقی و نیک‌خلق، ۱۳۸۰: ۱٦۸).

به نظر می‌رسد راهبرد «یکپارچگی» در بین استراتژی‌های موجود، بیشتر مورد تأیید اسوانی است؛ چراکه آن را راهبردی متعادل در حفظ ارزش‌های فرهنگ مادری و در عین حال، هم‌زیستی با فرهنگ بیگانه می‌داند. به اعتقاد وی این راهبردی است که بیشترِ مصریان مهاجر، بدان چنگ می‌زنند:

> هناک مصريون كثيرون أنجبوا في آمريكا واستطاعوا أن يحتفظوا بالتوازن بين ثقافتين[۱٤] (الأسواني، ۲۰۰۷: ۸۰).

بخش عمده‌ای از این مهاجران، قبطیانی هستند که در مصر در اقلیت بوده و در پی تحقیر و دیده‌نشدن در مصر، به آمریکا مهاجرت کرده‌اند.

در توصیفی که نویسنده از شخصیت‌های داستان و ارتباط آنها با مکان ارائه می‌کند، به نظر می‌رسد این اقلیت دینی و دکتر کرم‌دوس به‌عنوان نمایندهٔ آنان، توانسته‌اند بین فرهنگ شرق و غرب توازنی برقرار کنند. کرم‌دوس از جمله قبطی‌هایی است که در اثر فشار اسلام‌گرایان افراطی و تعامل نادرست مصریان با ایشان مجبور به مهاجرت شده است. در گفتگویی که بین او و «گراهام» شکل می‌گیرد، متوجه می‌شویم که این اقلیت ضمن دلبستگی به وطن اصلی خود، به‌خوبی توانسته‌اند با فرهنگ جامعهٔ مقصد سازگار شوند. به نظر می‌رسد مهاجرت اجباری و تفاوت در ریشه‌های دینی و

فرهنگی ایشان با اسلام، زمینهٔ سازگاری این اقلیت را با فرهنگ غرب مناسب‌تر ساخته است. در این گفتگو کرم بر این باور است که «الأقباط مضطهدون في مصر» (الأسواني، ٢٠٠٧: ١٦٥). او معتقد است دولت‌های عربی مصر طیّ تاریخ بر قبطیان ستم روا داشته‌اند؛ وی برای مثال خاطرهٔ سی‌سال پیش خود و رفتار تبعیض‌آمیز رئیس گروه آموزشی پزشکی دانشگاه عین شمس را با خویش به یاد می‌آورد؛ تعامل نادرستی که وی را مجبور به ترک مصر و ادامهٔ تحصیل در آمریکا می‌کند. هرچند در روزهای نخست اقامت در شیگاگو، درمی‌یابد که به‌رغم مسیحی‌بودن، او را یک مهاجر عربی رنگین‌پوست می‌دانند (← همان: ٢٤٢)؛ اما همین شباهت‌های دینی و فرهنگی وی با غرب به‌تدریج روند سازگاری وی را آسان‌تر از مسلمانانی همچون دکتر رأفت و دکتر صلاح کرده است.

اما ترک مصر و مهاجرت به آمریکا هرگز باعث نشده است که او سرزمین مادری خود را فراموش کند؛ زیرا مصر را هنوز به‌عنوان سرزمین مادری خود دوست دارد و در پاسخ به ناجی که وی را بی‌توجه به سرنوشت مصر می‌داند، می‌گوید:

> أرجوك... أريدك فقط أن تعرفني على حقيقتي خلال ثلاثين عاماً عشتها في آمريكا لم أنس مصر يومًا واحدًا[١٥] (همان: ٢١٣).

دکتر کرم توانسته است با رفتار و منش خود، احترام و محبت کادر پزشکی دانشگاه الینوی را به خویش جلب کند، که این امر نشان از آگاهی و اعتمادبه‌نفس و رشد شخصیتی او دارد؛ اما هنوز به فرهنگ عربی خود وابسته است؛ برای مثال، وی به‌عنوان رئیس تیم پزشکی اتاق عمل، هنگام عمل جراحی همیشه به موسیقی عربی گوش می‌دهد:

> هو منذ أن تولى رئاسة الفريق الجراحي منذ عشرة أعوام، تعوّد أن يجري عملياته وهو يستمع إلى أغاني أم‌كلثوم[١٦] (همان: ٢٤٦).

در چنین شرایطی «مهاجر به جای حذف یا نادیده‌گرفتن یکی از فرهنگ‌های اصلی یا میزبان به **هماهنگی مرکب** (Distinctive Identity) یا ترکیب بین دو فرهنگ روی آورده است (أمین، ٢٠١٥: ١٨) .

ناجی عبدالصمد، شخصیت دیگری است که همچون دکتر کرم توانسته است استراتژی «انسجام» را در تعامل با فرهنگ غرب اتخاذ کند. او که به نظر می‌رسد همان نویسندهٔ رمان علاء أسوانی است، به‌عنوان یکی از دانشجویان معترض سیاسی، ولی در عین حال پرتلاش و کوشا، توانسته بود در امتحان بورس تحصیلی خارج از کشور بهترین نمره را کسب کند و راهی آمریکا شود.

ناجی، شخصیتی است که هم در حوزهٔ علمی و آموزشی و هم در حوزهٔ زندگی اجتماعی و تعامل با فرهنگ غرب موفق است. جهان‌بینی که أسوانی از این شخصیت ارائه می‌کند، همان دیدگاه او دربارهٔ همهٔ مسائل سیاسی و فرهنگی و اجتماعی مرتبط با جامعه (مصر/ آمریکا) است. وی شخصیت متعادلی دارد که توانسته است بین فرهنگ عربی و غربی هم‌سازی برقرار کند. او از

شرایط حاکم بر مصر ناراضی است و در دورهٔ اقامت خود در آمریکا، ضمن ارتباط با دیگر مهاجران مصری برآن است تا آنان را نسبت به مشکلات حاضر مصر مطلع کند. در زندگی خصوصی خود نیز به سبک انسان غربی رفتار می‌کند؛ شراب می‌نوشد، با زنان و دختران روابط آزاد دارد و معتقد است که زندگی شخصی هر کسی به خود او مربوط است. وی فرهنگ آمریکا را پذیرفته است و کنش‌های وی هیچ سنخیتی با دین وی ندارد. روزی به‌هنگام شراب نوشیدن بین او و استادش، دکتر گراهام، گفتگویی صورت می‌گیرد، استاد از او می‌پرسد

ماذا تشرب؟/ – نبيذ أحمر./ –أليس الخمر محرّمًا في الاسلام؟ / – أنا مؤمن بالله في قلبي ... لست متزمتًا ... –كما أنّ رجال الدين في العراق أثناء حكم الدولة العباسية أباحوا شرب النبيذ[۱۷] (الأسواني، ۲۰۰۷: ۱٥٦).

«مهاجر در انسجام فرهنگی، تعلق هویتی خود به فرهنگ و عناصر هویت‌ساز سرزمینش را حفظ می‌کند و در عین حال، تعاملی سازنده با عناصر ارزش‌آفرین میزبان برقرار می‌کند و با افزودن عناصری از فرهنگ میزبان به مجموعهٔ عناصر هویت‌ساز خود، به ساخت هویتی آمیخته دست می‌زند» (فلاح و همکاران، ۱۳۹٥: ۲٥).

ناجی از منظر نشانه‌شناسیِ نام شخصیت‌های داستان، نجات‌دهندهٔ مصر از خفقان حاضر و حاکم بر مصر خواهد بود؛ او با وجود تحصیل در دانشگاه شیکاگو و برخورداری از امکانات، نوشیدن شراب و زندگی آزاد در غرب، قادر است تعادل منسجمی میان ارزش‌های شرقی خویش و فرهنگ غربی برقرار کند و آن چهرهٔ مهاجر رهاشده در فرهنگ غرب نباشد که فرهنگ مادری را فراموش کرده است و از آن در برابر مهاجرانی که مصر را فراموش کرده و به سرنوشت آن بی‌توجه‌اند، تمام‌قد دفاع نکند؛ این یعنی وی به‌عنوان روشنفکر به درجه‌ای از آگاهی و اعتمادبه‌نفس رسیده است که تفکرات قالبی و منفی غربی‌ها دربارهٔ شرق مانع از دیدگاه مثبتش به سرزمین مادری و فرهنگش نشود و بر خود ببالد و در عین حال، به دیگران اجازهٔ هرگونه توهین و تحقیری را ندهد. درگیری بدنی او با هم‌کلاسی‌های یهودی‌تبار که وی را شترچرانِ صحرانشین می‌خوانند و دفاع وی از دین، قومیت و هویت اسلامی، نشان از دلبستگی ناجی به فرهنگ مادری خود دارد.

٤. نتیجه

رمان شیکاگو همچون بسیاری از آثار داستانی عرب، بیانگر تقابل دو فرهنگ شرق و غرب است. أسوانی توانسته است کنش‌ها و چالش‌های مهاجران مصری را با خلق شخصیت‌های داستانی متفاوت در دنیای متن، مبدعانه به تصویر بکشد. در پرتو نظریهٔ فرهنگ‌پذیری جان بری، مشخص شد که راهبردهایی را که این مهاجران برمی‌گزینند، شامل جدایی، همانندگردی و یکپارچگی می‌شود. این استراتژی‌ها به‌تدریج و در نتیجهٔ تعامل هدفمند با فرهنگ میزبان شکل می‌گیرد. استراتژی جدایی فرآیندی است که نهایتاً به حاشیه‌ای‌شدن مهاجر می‌انجامد؛ استراتژی

همانندگردی راهبردی زیان‌بار است که باعث ذوب مهاجر در فرهنگ جامعهٔ میزبان و به عقب‌راندن فرهنگ مادری شده، منجر به شکل‌گیری نوعی هویت منفی در مهاجر می‌شود. از نظر علاء اسوانی استراتژی یکپارچگی، بهترین راهبرد برای حل چالش‌های فرهنگی مهاجر است؛ زیرا مهاجر برای داشتن تعامل سودمند در محیط جدید، به ایجاد هویتی مرکب و دوگانه در خود نیاز دارد تا در عین حفظ فرهنگ مادری، خود را با ارزش‌ها و معیارهای فرهنگی جامعهٔ میزبان نیز وفق دهد. اسوانی توانسته است با خلق دنیاهای متفاوت برای شخصیت‌های داستان، راهبردی موفق را برای مهاجران ارائه کند تا در دنیای واقع بتوانند از چالش‌های فرهنگی رهایی یابند. موضع وی در این رمان، موضع مهاجری نیست که بخواهد فرهنگ بومی خود را کم‌اهمیت بشمارد و در عین حال، با تعصبات قومی و نژادی با الگوهای فرهنگی غرب برخورد نمی‌کند. با اینکه او چند دهه در آمریکا زیسته است، اما در این رمان تلاش کرده است که ضمن نقد نظام سیاسی حاکم بر مصر، از بعد اجتماعی با نگاهی غیر بومی به مبانی فرهنگی جامعهٔ میزبان بنگرد تا درکش از ناهمسانی‌های ارزش‌ها درکی درست باشد.

پی‌نوشت

۱. در کشاکش این صحنهٔ ناب آمریکایی دکتر احمد دنانه کاملاً خارج از سبک و سیاق به نظر می‌رسد؛ گویی ناگهان از چراغ جادو یا ماشین زمان خارج شده است، شمایل مصری روستایی‌اش، و تیرگی مثلثی‌شکل وسط پیشانی‌اش که در اثر نماز است، تسبیحی که از دستش جدا نمی‌شود و لباس رسمی محلی که از مصر آن را با خود آورده و در زمستان و تابستان آن را می‌پوشد.

۲. همه چیز در وی مصری است، پیراهن بلند با گل‌های قرمز کوچک، گردن سفید زیبا، گوش‌های ظریف لاغری که گوشوارهٔ طلایی دختران روستایی که به شکل خوشهٔ انگور است، از آنها آویزان است، صندل‌هایی که پاهای کوچک تمیزش و ناخن‌هایی که با دقت کوتاه شده و بدون لاک است، از آن پیداست.

۳. احساس می‌کنم در این کشور طرد شده‌ام. آمریکایی‌ها به‌خاطر آنکه عرب و محجبه هستم از من گریزان‌اند، در فرودگاه از من بازجویی کردند؛ گویی که مجرمم، در دانشکده بعضی از دانشجویان زمانی که مرا می‌بینند، مسخره‌ام می‌کنند. دیدی که نیروهای پلیس با من چه رفتاری داشتند؟ هیچ دوست و آشنایی ندارم. نمی‌دانم چگونه با آمریکایی‌ها رفتار کنم. طی زندگی‌ام بالاترین نمره را در زبان انگلیسی می‌گرفتم؛ اما آمریکایی‌ها انگلیسی دیگری صحبت می‌کنند.

٤. رأفت درس خواند تا دکترا گرفت و در تعدادی از دانشگاه‌های آمریکا در نیویورک و بوستن مشغول به تدریس شد. سپس از سی سال پیش در آمریکا ساکن شد و با پرستاری به نام میشل ازدواج کرد و تابعیت آمریکا را گرفت و یک آمریکایی شد، او مطلقاً به زبان عربی صحبت نمی‌کرد، انگلیسی فکر می‌کرد و انگلیسی را با لهجهٔ آمریکایی درستی صحبت می‌کرد، وی در هنگام صحبت‌کردن درست مانند آمریکایی‌ها شانه‌ها و دست‌هایش را تکان می‌داد و صداهایی از دهانش خارج می‌کرد.

۵. در جشن‌های استقبال و مناسبت‌های اجتماعی، هنگامی که کسی از او می‌پرسید: اهل کجا هستی؟ رأفت بلافاصله می‌گفت من یک آمریکایی‌ام. خیلی از مردم جواب ساده‌اش را می‌پذیرفتند، اما برخی با شک به چهرهٔ عربی‌اش نگاه می‌کردند، سپس از او می‌پرسیدند: قبل از اینکه به آمریکا بیایی کجا بودی؟ در این هنگام آهی

می‌کشید و شانه‌هایش را تکان می‌داد و این جمله معروف را که شعارش شده بود، تکرار می‌کرد: در مصر به‌دنیا آمدم و از ظلم و عقب‌ماندگی به آغوش عدالت و آزادی گریختم.

٦. این افتخار مطلق به هر آنچه آمریکایی است، در مقابل ناچیزشمردن هر آنچه مصری است، همهٔ کارهای رأفت را تفسیر می‌کرد. وی سعی می‌کرد تازه‌ترین تجهیزات آمریکایی را بخرد؛ از جمله ماشین کادیاک مدل جدید و جدیدترین مدل تلفن همراه. در جمع مصری‌ها دوست داشت امکانات تجهیزات آمریکایی‌اش را به رخ بکشد، سپس با تمسخر از آنان می‌پرسید: مصر کی می‌تواند مانند این دستگاه را بسازد، بعد از چند قرن؟

۷. زمانی که به سال‌های طولانی که پشت‌سر گذاشته‌ام نگاه می‌کنم، مطمئن می‌شوم که تصمیمات اشتباه زیادی گرفته‌ام.

۸. رأفت نمی‌تواند تصور کند که دخترش عاشق مرد دیگری شود؛ زیرا او هچنان تفکر یک مرد شرقی را دارد، وی فرهنگ عربی را تحقیر می‌کند، در حالی که آن را درون خود دارد.

۹. روزگاری من یک مصری بودم. به‌خوبی می‌دانم که مصری‌ها چگونه فکر می‌کنند؛ آنان به‌خاطر علم درس نمی‌خوانند، بلکه به‌خاطر رسیدن به ترقی در کشورهای خلیج درس می‌خوانند. فکر کن مصری‌ها گروه را خراب می‌کنند؛ این حقیقت است، مصری‌ها شایستگی کارکردن در مکان‌های خوب را ندارند؛ زیرا عیب‌های بسیاری مثل ترس، دورویی، حیله‌گری، تنبلی، ناتوانی در تفکر منظم و بدتر از همهٔ اینها، بی‌هدفی و رنگ عوض‌کردن دارند.

۱۰. اگر هر ارتباط خارج از ازدواج عیب وحرام است و گناه بزرگی است که انجام‌دهندهٔ آن مستحق لعنت است، چرا خداوند آمریکایی‌هایی که بیشتر عمرشان را در کار حرام سپری می‌کنند، لعنت نمی‌کند؟

۱۱. شیماء با استفاده از مخلوط نمک و زیتون از جوش‌های صورتش رها شد. ابروهایش را با دقت اصلاح می‌کرد، حتی لباس رسمی‌اش را که آستین‌های مرتبی داشت، به‌اندازه‌ای تنگ کرد که برجستگی‌های بدنش را نشان دهد. دیگر مانند یک نظامی بر روی یک خط مستقیم راه نمی‌رفت، بلکه به‌شکل لطیفی متمایل راه می‌رفت؛ که به‌طور دقیق، چیزی بین ناز و متانت بود، حتی عینک طبی‌اش را هم کنار گذاشت.

۱۲. من یک آمریکایی هستم و دخترم را بر اساس ارزش‌های آمریکایی بزرگ کرده‌ام. برای همیشه از عقب‌ماندگی شرق رها شدم.

۱۳. پدرت پرده از چهره وحشیانه‌اش برداشت، می‌خواهد در زندگی دختر بالغش دخالت کند؛ گویی همچنان در صحرا زندگی می‌کند.

۱٤. مصری‌های زیادی هستند که در آمریکا بچه‌دار شدند و توانستند تعادل بین دو فرهنگ را حفظ کنند.

۱۵. لطفا، ... فقط می‌خواهم حقیقت مرا بدانی. سی‌سالی که در آمریکا زندگی کردم، یک روز هم مصر را فراموش نکردم.

۱٦. از ده سال پیش که رئیس تیم جراحی شد، عادت کرده بود که در حین عمل جراحی به آهنگ‌های أم کلثوم گوش بدهد.

۱۷. چی می‌نوشی؟ – شراب قرمز. - نوشیدن شراب در اسلام حرام نیست؟ – من قلباً به خدا ایمان دارم، متحجر نیستم؛ همان‌طوری که علمای دین در زمان حکومت عباسی در عراق نوشیدن شراب را جایز دانستند.

منابع

آگ‌برن، ویلیام فیلدینگ و مایرفرانسیس نیم‌کف (بی‌تا)، زمینهٔ جامعه‌شناسی، اقتباس و ترجمهٔ منوچهر آریان‌پور، بی‌جا، بی‌نا.

احمدزاده، شیده (۱۳۹۱)، مهاجرت در ادبیات و هنر، تهران، سخن.

الأسواني، علاء (۲۰۰۷)، *شيكاجو*، القاهرة، الشركة المصرية للنشر الدولي والعربي.

أمين، عزام (۲۰۱۵)، «التكيف الاجتماعي والهوية العرقية لدى الشباب من أصول عربية مغاربية في فرنسا حين يكون العنف استراتيجيا هوياتية»، *عمران*، العدد ١٤/٤، صص٧-٣١.

ـــــــــــ (۲۰۱٦)، «سايكولوجيا المهاجرين استراتيجيات الهوية واستراتيجيات التثاقف دراسة تحليلية نظرية»، مركز حرمون للدراسات المعاصرة .

برومندزاده، محمدرضا و رضا نوبخت (۱۳۸۷)، «مروری بر نظریات جدید مطرح‌شده در حوزهٔ مهاجرت»، جمعیت، ش ۹۰/۸۹، صص ۷۳-۹۰.

تقی‌یاره، فاطمه (۱۳۹۲)، «مطالعهٔ عوامل روان‌شناختی تأثیرگذار بر فرهنگ‌پذیری دانشجویان»، راهبرد فرهنگ، ش ۲۳، صص ۹۹-۱۲٦.

توکلی محمدی، محمودرضا و محمدعلی آذرشب (۱۳۹۸)،«نقد جامعه‌شناختی رمان شیکاگو اثر علاء الاسوانی بر پایه نظریه ساختارگرایی تکوینی»، نقد ادب معاصر عربی، دورهٔ ۹، ش ۱۷، صص ۱٤۳-۱٦۹.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، «دراسة رواية شيكاجو لعلاء الأسواني على ضوء نظرية الواقعية العظيمة لجورج لوكاتش»، *دراسات الادب المعاصر*، دورة ١١، العدد ٤٣، صص ٩-٣٥.

خدایی، نرجس (۱۳۹۵)، ادبیات بینافرهنگی؛ نویسندگان برون‌تبار در آلمان، تهران، علمی- فرهنگی.

داوری اردکانی، نگار و آذردخت جلیلیان (۱۳۹۲)، جامعه‌شناسی زبان، برنامه‌ریزی فارسی و نگرش‌های زبانی، تهران، جامعه‌شناسان.

دهنوی امیری، فریده و همکاران (۱۳۹٤ش)، «سیمای زن در رمان ثریا در اغما اثر اسمائیل فصیح و زن در شیکاگو اثر علاء الاسوانی»، ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۷، ش ۱۲، صص ۱۲۳-۱٦٤.

روحوند، حسن (۱۳۹۰)، «فضاهای فرهنگی و تجربه مهاجرت در داستان «همنام»، نقد زبان و ادبیات خارجی، دورهٔ ۴، ش ۷، صص ۶۵-۷۹.

سعیدی، مهدی و سیده نرگس رضایی (۱۳۹۷)، «بازنمایی تنازع سرزمین مادری و سرزمین دیگری در ادبیات داستانی مهاجرت»،پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ٤۸، صص۸۵-۱۱۰.

شفرز، برنهارد (۱۳۸۸)، مبانی جامعه‌شناسی جوانان، ترجمهٔ کرامت‌الله راسخ، تهران، نی.

شیخ‌الاسلامی، مه‌زاد (۱۳۹۱)، «بازسازی هویت در ادبیات مهاجرت ایتالیا»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۱۷، ش ۱، صص ۵۵-۷۲.

عاملی رضایی، مریم (۱۳۹۳)، «تقابل خود و دیگری در رمان مهاجرت دههٔ شصت و هفتاد»، مطالعات انتقادی ادبیات، سال اول، ش ۳، صص٦٤-۸۰.

عنابي، سليم والاخرون (۲۰۰۵). «الهجرة وأمراضها النفسية»؛ *الثقافة النفسية المتخصصة*، العدد ۲۳، المجلد السادس عشر.

فلاح، غلامعلی، فرزان سجودی و سارا برمکی (۱۳۹۵)،«چالش عناصر هویت‌ساز سرزمین مادری و میزبان در فضاهای بیناگفتمانی مهاجرت در رمان‌های ادبیات مهاجرت فارسی»، جستارهای زبانی، دورهٔ ۷، ش ۵ (پیاپی ۳۳)، صص ۱۹-٤۲.

قاسمی‌سیانی، علی‌اصغر (۱۳۸۲)، «تعاملات فرهنگی ایرانیان مهاجر با جوامع میزبان (بررسی موردی ایرانیان مقیم آلمان)»، مطالعات ملی، سال پنجم، ش ۲، صص ۱۳۸-۱٦۰.

کرامبی، نیکلاس آبر، استیفن میل و برایان. اس. ترنر (۱۳٦۷)، فرهنگ جامعه‌شناسی، ترجمهٔ حسن پویان، تهران، چاپخش.

کوئن، بروس (۱۳۸۷)، مبانی جامعه‌شناسی، ترجمهٔ غلامعباس توسلی و رضا فاضل، تهران، سمت.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸٦)، جامعه‌شناسی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، نی، چاپ چهارم.

مدرسی، یحیی (۱۳۹۳)، زبان و مهاجرت، پیامدهای زبانی مهاجرت ایرانیان به آمریکا، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

وثوقی، منصور و علی‌اکبر نیک‌خلق (۱۳۸۰)، مبانی جامعه‌شناسی، تهران، بهینه، چاپ پنجم.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸)، هنر داستان نویسی، تهران، نگاه، چاپ دهم.

Berry, W. J. (2010), " *Is The Best Acculturation Strategy?*", Gueen's University", Kingeston, Canada, Bulletin, Number 2, Serial 58, pp 6-10.

_____ .(2019), *Acculturation*, Cambridge University Press, Gueen's University, Kingeston and Higher School of Economic, Moscow.

_____ .(1997), "Immigration, Acculturation and Adaptation", Applied Psychology, Gueen's University, Ontario, Canada, N 46 (1), 5-68.

References

Agbern,W.F & M.F. Timkaf(bita). *Sociological context*.translation by Aryanpoor.Bija.[in persian]

Ahmadzadeh, Sh. (1391). *Migration in literature and art*. Tehran: Sokhan .[In Persian]

Al-Asvãni, A. (2007).*Shikajo*.Al-khãhereh.Al-Sherkat Al-Mesriat Lelnashr Al-dovali Va Al-Arabi.Al-Tabat Al- oula.[In Arabic]

Amin,A. (2015).”Al- Takayof Al-Ejtemaie Va al-Hoviat Al- Erkhiat Lada Al-Shabãb Men Osolen Arabiaten Magharebiaten Fi Ferensa Hina Yakono Al – Onfu Esteratijian Hoviatiatan”.Omran.4(14).7-31.[In Arabic]

Amin,A. (2016).”Saykolojia Al-Mohãjerin Esteratijiat Al- Hoviat Va Estratijiãt Atasãkhof”.Markaz Harmoon Lederasat Al-Moãserat.[In Arabic]

Berry, W. J. (2010), " Is The Best Acculturation Strategy?", Gueen's University", Kingeston, Canada. *Bulletin*. Number 2. Serial 58. 6-10.

——— (2019*), Acculturation,* Cambridge University Press, Gueen's University, Kingeston and Higher School of Economic. Moscow.

——— (1997). “Immigration, Acculturation and Adaptation”. *Applied Psychology*. Gueen's University. Ontario. Canada. N 46 (1). 5-68.

Boruomand,M& R, Nobakht.(2015).” An overview of new theories in the field of immigration”. *Brigade*. V 89/90. 73-90.[In Persian]

Takhiyareh,F.(2014).” Study of psychological factors affecting students' cultural acceptability*”. Culture strategy*.N23.99-126.[In Persian]

Tavakoli Mohamadi,M &.M.A.Azarshab.(2020).”Nakhd Jãme Shenãkhti Roman *Chicago* Asar Ala Al- Asvani bar Payeh Nazarieh Sãkhtãrgaraei Takvini”,*Nakhd Adab Moaser Arabi*.9(17).143-169.[in Persian]

——— (2020).”Derãsat Revãyat *Chicago* Le Alã Al-Asvãni Alã Zoe Nazariat Al-Vãkheiat Al-Azimat Le Jorj Lokatsh”.*Derãsãt Al-Adab Al- Moaser*.11(43).9-35.[in Persian]

Khodaei, N. (2017). *Intercultural literature; Foreign authors in Germany*.Tehran: Elmi & Farhangi.[In Persian]

Davary Ardakani, N & A, Jalilian.(2014). *Sociology of language, Persian programming and language attitudes*.Tehran: Jameeshenasan.[In Persian]

Dehnavi Amiri,F.& Hamkaran.(2016).”Simãye Zan Dar Romãn Sorayã dar Eghmã Asar Esmãeil Fasih va Zan dar *Chicago* Asar Alã Al- Asvãni”. *Adaptive literature*.7(12).123-164 .[in Persian]

Rohvand,H.(2012).”fazāhāye Farhangi va Tajrebeh Mohājerat dar Dāstān Hamnām”. *Critique of foreign language and literature*.4(7).65-79.[in Persian]

Saeidi,M.& S. N. Rezaei.(2019).” Representation of the conflict between the motherland and another land in immigration fiction”. *Persian language and literature research*.N48.85-110.[In Persian]

Shaykh Al-Eslāmi,M.(2013).” Reconstruction of Identity in Italy Immigration Literature”. *Research in contemporary literature.*17(1).55-72.[in Persian]

Sheferz, B.(2010). *Fundamentals of Youth Sociology*. Translation by Kerāmatullah Rāsekh.Tehran: Ney.[In Persian]

Ameli Rezaei,M.(2015). “Confrontation of self and other in the immigration novel of the sixties and seventies”. *Critical Studies of Literature*.1(3).64-80.[In Persian]

Anabi,S.& Akharoon.(2005). “Al-Hejrat Va Amrazoha Al- Nafsiat”. Al-Sakhafat Al- Nafsiat Al-Motekhasesat.23(16).[In Arabic]

Falah,Gh.&, F.Sojoodi,&S.Barmaki.(2017). “The Challenge of Identifying Elements of the Motherland and Host in Migration Interspecific Spaces in Persian Immigration Literature Novels”. *Linguistic inquiries*.5(33). 19-42.[In Persian]

Khāsemi Sayāni,A.(2004).” Cultural Interactions of Iranian Immigrants with Host Communities (A Case Study of Iranians Living in Germany)”. *National Studies*.5(2).138-160.[In Persian]

Krambi,N.A &,.& E, Mill.& B.S.Terner.(1989). *Sociological culture*.Translation by Hasan Poyan.Tehran: Chapakhsh.[in Persian]

Koen,B.(2010). *Fundamentals of Sociology*. Translated by Gholāmabbās Tavassoli and Reza Fāzel.Tehran: Samt.[In Persian]

Gidenz, A.(2008). *Sociology*.Translation by Hasan Chāvoshian.Tehran: Ney. 4th ed .[in Persian]

Modaresi,Y.(2015). *Language and Immigration, The Linguistic Consequences of Iranian Immigration to the United States*.Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.[In Persian]

Vosokhi, M. & A, Nikkholgh(2002). *Principles of Sociology*.Tehran: Behineh. 5th ed.[in Persian]

Yunesi,E.(2010). *The art of storytelling*.Tehran: Negah. 10th ed.[In Persian]

TABLE OF CONTENTS

A Study of the Ruler Archetype in Little Death Based on Pearson-Maar Theory **1**
Ali Asvadi and Zahra Izadi

The Semiotics of "Title" in Mohammad Helmi al-Risheh's Poetry; Cases Studies: "La To'teni Tafahata Okhra" , "Resalatan ela Kalimollah" and "Ababil"/ Nahid Phishgam, Yahya Maroof and Majid Mohammadi **17**

A Study of Principles of Critical Realism in the Novel of *An Iraqi in Paris* by Samuel Shimon **39**
Zahra Haghayeghi ,Ahmadreza Heidaryan Shahri and Bahar Seddighi

Ode to "Nahj al-Burdeh" by Ahmad Shoghi in the Mirror of Critical and Rhetorical Views, by Mahmoud Bostani **63**
Abolfazl Rezaei and Fatemeh Rais Mirzaei

The Analysis of Protagonist in the Novel *Ayyām Maʿah* based on Abraham Maslow's Self-Actualization **87**
Payman Salehi and Kolsum Bagheri

Manifestations of Difference in the Novel *al-Las and al-Kilab* using Bourdieu's Sociological Model **109**
Ali Sayadani, Yazdan Heydarpour Marand and Sakineh Heydarpour Marand

Interaction of dynamic and Static Illustrators in the Dynamics of Imro al-Qays's Moallaghe Images **129**
Aliakbar Forati and Zohre Nooraenia

Cultural Compatibility of Immigrants in Alaa al-Asvani's Novel *Chicago* Based on Barry's Theory of Culturalization **151**
Nassrin Kazemzadeh, Mostafa Mahdavi Ara and Malek Abdi

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 13, No. 4, Winter, 2022

Concessionaire: University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities
Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor at University of Tehran)
Editor-in-Chief: Ezat Mollaebrahimi (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
Executive Expert: Kamal Sahab Asadi Zamir

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.