دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

■ نقد و بررسی نسخهٔ خطی زبدة الإعراب تألیف عبدالله بن محمد ۱

فائزه صفائیه و عبدالحسین فقهی

■ تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان ۲۱

راضیه صدری‌خانلو، علیرضا شیخی، عبدالعلی آل بویه و مصطفی پارسایی‌پور

■ بازنمایی خشونت در رمان علی مائدة داعش با تکیه بر نظریهٔ اسلاوی ژیژک ۴۳

زینب قاسمی اصل و حسین الیاسی مفرد

■ خوانش جامعه‌شناختی رمان شرفة العار با تکیه بر سرمایه و منش کنشگران اجتماعی در میدان تولید فرهنگی ۶۵

محمّدنبی احمدی و ادریس محمدی

■ پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار نزار قبانی؛ بر پایهٔ نظریهٔ هینتون ۸۷

شهلا شکیبایی‌فر و روح‌الله صیادی‌نژاد

■ تحلیل رمان أقُودکَ إلی غَیري از عائشة اَرناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان ۱۰۹

عبدالأحد غیبی، مهین حاجی‌زاده و امیر فرهنگ‌دوست

■ واکاوی شگردهای فرمیِ پست‌مدرن در مجموعهٔ عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب والعكس بالعكس ۱۲۹

فاطمه پیری، علی‌اکبر احمدی چناری و عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی

بسم اللّٰه الرّحمن الرّحيم

ادب عربی

(علمی)

(مجلهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)

شماره استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱

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)

احسان الدیک
(استاد دانشگاه تهران)

کبری روشنفکر
(استاد دانشگاه تربیت مدرس)

سیدمهدی مسبوق
(استاد دانشگاه بوعلی سینا)

عبدالنبی اصطیف
(استاد دانشگاه دمشق)

علی سلیمی قلعه‌ئی
(استاد دانشگاه رازی)

رضا ناظمیان
(استاد دانشگاه علامه طباطبایی)

غلامعباس رضایی هفتادر
(دانشیار دانشگاه تهران)

سیدحسین سیدس
(استاد دانشگاه فردوسی)

شهریار نیازی
(دانشیار دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: محرم باستانی

کارشناس: کمال سحاب اسدی ضمیر

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

مجله ادب عربی در این درگاه‌های علمی نمایه می‌شود:

https://isc.ac/fa
https://sid.ir
https://tehran.academia.edu
https://isc.gov.ir
https://www.researchgate.net
https://publons.com
https://www.magiran.com
https://www.noormags.ir

نشریه ادب عربي براساس نامة شمارة ۳/۱۱/۵۵۸۹۸ مورخ ۱۳۹۰/٤/۲۱ کمیسیون محترم نشریات علمي کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوري موفق به کسب درجة علمي- پژوهشي شده است.

شرایط پذیرش مقاله در فصلنامهٔ *ادب عربی*

۱. نحوهٔ نگارش مقالات

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

۲. ساختار و اجزاء مقالات

مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:

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

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

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش (همراه با توضیحات)

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

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

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

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

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

- کتاب‌ها

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

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

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

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

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

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

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

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

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

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

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

مقاله‌ها

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

مقاله‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

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

مقالهٔ مجموعه مقالات

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

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

مقالهٔ دانشنامه

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

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

سایت‌های اینترنتی

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

پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها

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

۳. راهنمای کلی نگارش

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۴. یادآوری مهم

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

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

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

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

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

فهرست مطالب

مقالات پژوهشی **صفحه**

نقد و بررسی نسخهٔ خطی *زبدة الإعراب تألیف عبدالله بن محمد*..... ۱
فائزه صفائیه و عبدالحسین فقهی

تمهیدات فراداستان و بازی در رمان *لعبة النسیان*..... ۲۱
راضیه صدری‌خانلو، علیرضا شیخی، عبدالعلی آل بویه و مصطفی پارسایی‌پور

بازنمایی خشونت در رمان *علی مائدة داعش* با تکیه بر نظریهٔ اسلاوی ژیژک..... ۴۳
زینب قاسمی اصل و حسین الیاسی مفرد

خوانش جامعه‌شناختی رمان *شرفة العار* با تکیه بر سرمایه و منش کنشگران اجتماعی در میدان تولید فرهنگی..... ۶۵
محمّدنبی احمدی و ادریس محمدی

پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار نزار قبانی؛ بر پایهٔ نظریهٔ هینتون..... ۸۷
شهلا شکیبایی‌فر و روح‌الله صیادی‌نژاد

تحلیل رمان *أَقودکَ إلی غَیري* از عائشة اَرناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان ۱۰۹
عبدالأحد غیبی، مهین حاجی‌زاده و امیر فرهنگ‌دوست

واکاوی شگردهای فرمِ پست‌مدرن در مجموعهٔ *عذابات المتنبي في صحبة کمال أبودیب والعکس بالعکس*..... ۱۲۹
فاطمه پیری، علی‌اکبر احمدی چناری و عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی

ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.311326.612289
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Study and Investigation of the *Zubdat al-I'rab* Manuscript Written by AbdAllah-Ibn-Muhammad

Faezeh Safaieh
PhD Student of Arabic Language and Literature, University of Tehran
Abdolhosein Feghhi
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Tehran

Received: 2020, October, 9; Accepted: 2021, January, 24

Abstract

The manuscripts are the written heritages and possessions of our predecessors and their maintenance and retention is of great importance. The "Zobdat al-E'rab" manuscript, which is written by "AbdAllah-Ibn-Muhammad", is a book including Morphological and syntactical topics, which in particular deals with the grammatical analysis and brief description of the "Ezhar al-Asrar Fi al-Nahv" that is written by "Muhammad-Ibn-PirAli-Ibn-Eskandar Berkavy". Besides the technical, educational and scientific worthiness and importance, this book worths noting, correction and criticism since it is the first grammatical analysis of the "Ezhar al-Asrar" book. It should be emphasized that the "Ezhar Al-asrar" book is among the important and significant morphological scientific and educational books which is taught in most of the religious schools of Turkey. Four copies of the "Zobdat-al-E'rab" have been found in the libraries all over the world, which one of them preserves in the library of the Islamic Parliament of Iran. Other copies of this valuable book exist in big libraries in the world such as the French National library and library of the "King Faisal" university. Using a descriptive, analytical approach, this paper provides biographies of the authors of the "Ezhar al-Asrar" and the "Zobdat al-E'rab " books and introduces the "Zobdat al-E'rab" manuscript completely. Also, the excellences, shortcomings and technical issues of the manuscript have been presented which are obtained during the collation, investigation, and correction. The exact writing dates for two copies of this manuscript are unknown to us. Also the writing dates of the two other copies are much later than the writing date of the original copy. As a result, determination of the first and the original copy seems to be difficult. One of the important results which is obtained and reported by this paper is the best way which can be used in order to correct this manuscript.

Keywords: *Zobdat al-E'rab* , *Ezhar al-Asrar*, AbdAllah-Ibn-Muhammad, Mohammad Berkavy, Educational Syntactical texts.

نقد و بررسی نسخهٔ خطی
زبدة الإعراب تألیف عبدالله بن محمد

فائزه صفائیه*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
عبدالحسین فقهی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
(از ص ۱ تا ۲۰)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۵
علمی-پژوهشی

چکیده

نسخه‌های خطی، میراث مکتوب و برجای‌مانده گذشتگان است و ارزش و اهمیت حفظ این آثار بر کسی پوشیده نیست. نسخهٔ خطی زبدة الإعراب تألیف عبدالله بن محمد، کتابی است حاوی مباحث صرفی و نحوی که به‌طور ویژه به اعراب و شرح مختصر کتاب إظهار الأسرار في النحو نوشتهٔ محمد بن پیرعلی بن اسکندر بِرکَوِی می‌پردازد. این اثر، گذشته از ارزش فنی، آموزشی و علمی‌اش، از آن جهت که نخستین اعراب نگاشته‌شده بر کتاب إظهار الأسرار است شایسته توجه و تصحیح و نقد است. شایان ذکر است إظهار الأسرار از مهم‌ترین کتب علمی و آموزشی نحوی در مدارس دینی ترکیه به شمار می‌آید. از زبدةالإعراب چهار نسخه در کتابخانه‌های سراسر دنیا به دست آمده است که یکی از آنها در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. نسخه‌های دیگر این اثر، در کتابخانه‌های بزرگی چون کتابخانهٔ ملی فرانسه و کتابخانهٔ دانشگاه ملک فیصل عربستان موجود است. این مقاله با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی، ضمن بیان شرح حالی از مؤلف إظهار الأسرار و مؤلف زبدة الإعراب، نسخهٔ زبدة الإعراب را کامل و جامع معرفی می‌کند. سپس از محاسن، معایب و ویژگی‌های فنی آموزشی این نسخه که در جریان مقابله، تحقیق و تصحیح به دست آمده است، گزارشی ارائه خواهد داد. از آنجا که تاریخ کتابت دو نسخه از نسخه‌های موجود نامعلوم است و تاریخ کتابت دو نسخهٔ دیگر نیز با زمان تألیف کتاب فاصلهٔ زیادی دارد، تشخیص نسخهٔ نخست و اصل دشوار است؛ از همین‌رو، از مهم‌ترین نتایج این مقاله، دریافت بهترین روش تصحیح این نسخهٔ خطی است.

واژه‌های کلیدی: زبدة الإعراب، إظهار الأسرار، عبدالله بن محمد، محمد برکوی، متون آموزشی نحوی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *F.safaieh@ut.ac.ir*

١. مقدمه

آنجا که سخن دربارهٔ صیانت از علم و اثبات تاریخچهٔ مباحث علمی به میان آید، تصحیح نسخه‌های خطی به‌عنوان میراث مکتوب هر زبان، ارزشی دوچندان می‌یابد. نسخه‌شناسان و محققان، شناسایی، تصحیح، تحقیق و معرفی کتاب‌های چاپ‌نشدهٔ خطی را وظیفهٔ خود دانسته و از دیرباز به احیاء آثار مکتوب پیشینیان پرداخته‌اند. این امر، طی قرون گذشته به‌تدریج به‌صورت فنی تخصصی درآمد و مراکز علمی و آموزشی از دستاوردهای این فن، بهره‌ها بردند. طبعاً این اقدام در انتقال علوم و فرهنگ اسلامی به نسل‌های متأخر، نقش ارزشمندی داشته است.

بی‌گمان اهتمام علمای اسلام به جمع و تدوین و عرضهٔ آثار پیشینان، ثمرهٔ معارف اصیل اسلام و تشیّع و تربیت متخصصان در این زمینه بوده است که ائمه هدی(ع) با عبارات مختلف و بیان‌های گوناگون به این مهم توصیه فرموده‌اند؛ به‌عنوان نمونه امام صادق(ع) به زراره فرمود: «احتَفِظوا بِكُتُبِكُم فَإِنَّكُم سَوفَ تَحتاجونَ إِلَيها» (کلینی، ١٣٦٣: ٥٢/١).

نگارندگان مقالهٔ حاضر که علاقه و دغدغهٔ حفظ و حراست از آثار خطی را دارند، معتقدند تصحیح نسخ خطی در حکم احیای یک انسان است؛ چراکه با احیای یک نسخهٔ خطی، آرا یک مؤلف زنده می‌شود و گویی که خود وی را احیا کرده‌ایم؛ و چه کاری بهتر از احیای یک انسان که ﴿وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا﴾ (٣٢:٦)؛ از این‌رو پس از بررسی نسخه‌های متعدد و جستجو در فهرست‌های مختلف، نسخهٔ زبدة الإعراب تألیف عبدالله بن محمد، عالم ناشناختهٔ قرن دوازدهم هجری، را شایسته تحقیق و تصحیح یافته‌اند.

این نسخه، کتابی است حاوی مباحث صرفی و نحوی که واژگان و عبارات کتاب إظهار الأسرار في النحو محمد بن پیرعلی بن اسکندر برکوی را اعراب می‌کند و در خلال اعراب به بعضی از نکته‌های صرفی و نحوی و موارد اختلافی اشاره دارد.

از میان شروح متعددی که بر کتاب إظهار الأسرار نگاشته شده، زبدة الإعراب، شرحی است معرب و مزجی که عبدالله بن محمد آن را به رشتهٔ تحریر درآورده و تا کنون کسی آن را تصحیح نکرده است. همچنین به‌لحاظ تاریخی می‌توان ادعا کرد این کتاب، نخستین اعراب إظهار الأسرار است. با توجه به اهمیت کتاب إظهار الأسرار و کاربرد فراوان آن در مدارس ترکیه، به نظر می‌رسد اعراب واژگان آن برای درک بهتر کتاب ضروری است. در واقع می‌توان زبدة الإعراب را کتابی آموزشی برای یادگیری کاربردی نحو دانست.

در این مقال، نخست به ارائهٔ شرح حالی از محمد برکوی، نویسندهٔ إظهار الأسرار می‌پردازیم و پس از بیان ویژگی‌های کتاب، به سراغ شرح حال عبدالله بن محمد و تألیف او، یعنی زبدة الإعراب می‌رویم. در نهایت، این نسخه را با بررسی و تبیین روش کار مؤلف و بیان محاسن و معایب آن، از

لحاظ ارزش علمی و ادبی نقد و بررسی می‌کنیم. سپس ضمن بیان تعداد نسخه‌ها و کیفیت هریک، به تطبیق و مقارنهٔ نسخ و بیان بهترین شیوه برای تصحیح این نسخه می‌پردازیم.

۲. محمد برکوی

محمد بن پیرعلی بن اسکندر الرومی الحنفي، ملقب به زین‌الدین، محی‌الدین و تقي‌الدین و مشهور به بِرکوی در ۹۲۹هـ‌ق در شهر بالی‌کِسرای ترکیه دیده به جهان گشـود (کحالة، ١٤١٤: ١٧٦/٣). وی که نامش را در منابع مختلف، بِرکاوی، بِرَکلی و بِیرَکلی هم ثبت کرده‌اند، در قاموس الأعلام عثمانی به محمد اَفندی مشهور است (سامی، ١٣٠٦: ١٢٨٤/٢). پدرش از علما و معلمان و قاضیان شهر بالی‌کِسری بود و زین‌الدین نیز از کودکی تحت تعلیم پدر قرار گرفت و پس از حفظ قرآن کریم، به شاگردی افرادی مانند شمس‌الدین کوچک افندی و عبدالرحمن افندی پرداخت (همان). پس از دریافت اجازهٔ فقهی و شرعی از استادش، عبدالرحمن افندی، به تدریس در مدارس دینی استانبول مشغول شد. از آنجا که در شهر بِرکی تدریس داشت، او را به همین مکان نسبت داده‌اند و از همین‌جا به «بِرکوی» مشهور شد (الزرکلی، ١٩٨٠: ٦١/٦). از شاگردانش می‌توان مصلح‌الدین الأولامشي را نام برد که برخی از تألیفات برکوی، از جمله إظهار الأسرار را شرح کرده است (حاجی‌خلیفه، بی‌تا: ١١٧/١).

دورهٔ زندگی او با سلطان‌سلیم قانونی و سلطان‌سلیم دوم هم‌زمان بود و در این مدت، علاوه بر تدریس و تعلیم مسائل دینی و برگزاری جلسات وعظ و ارشاد، مسئولیت‌های نظامی و سیاسی نیز بر عهده داشت (سامی، ١٣٠٦: ١٢٨٥/٢). وی در عمر کوتاه ۵۲سالهٔ خویش، آثار متعددی تألیف کرد. در معجم التاریخ التراث الإسلامي، ۹۳ اثر برای وی ثبت شده است (قره‌بلوط، علی و احمد، بی‌تا: ٢٩٨٢/٤-٢٩٩٥) که از مهم‌ترین و مشهورترین آنها می‌توان به کتاب الطریقة المحمدیة در وعظ و امتحان الأذکیاء و شرح لبّ اللّباب في علم الإعراب قاضی بیضاوی اشاره کرد. کتاب العوامل الجدیدة یا العوامل برکوی با بیش از چهل‌بار تجدید چاپ (البرکوی، ١٤٣٠: ١٩) که معارضه‌ای است با کتاب العوامل المائة عبدالقاهر جرجانی، نیز از مهم‌ترین و مشهورترین آثار اوست و نام العواملین یا عوامل الجرجاني والبرکوی، در میان علما، نامی آشناست. إظهار الأسرار في النحو و راحة الصالحین و رسالة في أصول الحدیث نیز از دیگر آثار برکوی است که در منابع مختلف بدان اشاره شده است. از برکوی، آثار دیگری به‌صورت رساله و کتاب باقی مانده که بسیاری از آنها هنوز به‌صورت نسخهٔ خطی است و تصحیح نشده است. وفات وی را در ۹۸۱ هـ‌ق ثبت کرده‌اند (کحالة، ١٤١٤: ١٧٦/٣ و الزرکلي، ١٩٨٠: ٦١/٦).

٣. *إظهار الأسرار في النحو*

إظهار الأسرار في النحو از جمله آثار برکوی است که نسخهٔ خطی آن علاوه بر کتابخانه‌های مختلف دنیا، از جمله کتابخانهٔ ملک سعود و کتابخانهٔ ملی توکیوی ژاپن، در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران و کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نیز موجود است. این کتاب را نخستین‌بار انور بن أبی بکر الشیخی الداغستانی تصحیح و تنقیح کرد و دار المنهاج عربستان سعودی در ١٤٣٠ق (٢٠٠٩م) آن را به چاپ رساند. در ١٤٣٤ق (٢٠١٣م) نیز به دست یونس عبدالله محمد الدُّخِّی العبادي تصحیح شد و دار الکتب العلمیة آن را منتشر کرد. کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، هر دو نمونه محقَّق إظهار الأسرار را در مخزن خود دارد. به‌رغم وجود نسخه‌های خطی فراوان از این کتاب در دنیا، شیخی داغستانی در تصحیح خود، تنها بر پنج نسخه‌ای که از کتابخانهٔ الأزهر و انتشارات داغستان به دست آورده، اعتماد کرده است (البرکوی، ١٤٣٠: ٢٣).

نام این کتاب در نسخه‌های مختلف به صورت إظهار الأسرار فی النحو، إظهار الأسرار علی النحو و إظهار الأسرار الخفیة علی القواعد النحویة ضبط شده است. برکوی، خود در ابتدای امر، پس از حمد خداوند و درود بر پیامبر و خاندانش، إظهار الأسرار را چنین معرفی می‌کند:

> فَهذِهِ رِسالَةٌ فیما یَحتاجُ إِلَیهِ کُلُّ مُعرِبٍ أَشَدَّ الاِحتِیاجِ، وَهُوَ ثلاثة أَشیاءَ: العامِلُ وَالمَعمولُ وَالعَمَلُ؛ أَی الإِعرابُ (همان: ٤٥)؛ این، رساله‌ای است دربارهٔ آنچه که هر اعراب‌کننده‌ای به آن تماماً و قطعاً نیاز دارد و آن (نیاز) شامل سه‌چیز است: عامل، معمول و عمل، یعنی اعراب.

وی بحثش را در کتاب با این تقسیم آغاز می‌کند: در باب عامل، ابتدا کلمه و تقسیمات آن را می‌آورد و برای هریک به‌اختصار توضیحات و ویژگی‌هایی را بیان می‌کند و سپس، با بیان تعریفی از عامل، به شرح و توضیح آن و تقسیماتش در هریک از اقسام کلمه می‌پردازد؛ در باب دوم، تعریفی از معمول ارائه می‌دهد و با شرح شواهد، دیدگاه‌های نحوی خود را بیان می‌کند؛ باب سوم کتاب، به مبحث اعراب اختصاص یافته است. در این باب برکوی اعراب را بر حسب ذات و حقیقت، محل، نوع و صفت تقسیم می‌کند و هریک را متناسب با ذوق علمی خود، توضیح می‌دهد.

کتاب إظهار الأسرار کتابی مختصر و مفید دربارهٔ مسائل نحوی است که با بیانی محکم و در عین حال به‌اختصار و ساده، گاه با دیدگاه‌های ابن مالک، صاحب الفیه و ابن هشام صاحب مغني اللبیب مقابله می‌کند (همان: ٨). بنا بر مشاهدات و بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان گفت از منابع مهم نحوی در مدارس دینی ترکیه، همین کتاب إظهار الأسرار و شروح متعدد آن است و اصل کتاب و برخی از شروح معروف آن، از چاپ‌های پرفروش است. شاید همین امر را بتوان بهترین مشوق برای تصحیح و چاپ شروح موجود إظهار الأسرار دانست که یکی از آن‌ها زبدة الإعراب است.

شروح *إظهار الأسرار*

بر إظهار الأسرار، شرح‌های متعددی نوشته شده است که معروف‌ترین آنها، نتائج الأفکار نوشتهٔ مصطفی بن حمزه و حل أسرار الأخیار علی إعراب إظهار الأسرار نوشتهٔ حسین بن احمد زینی‌زاده است که برخی از آنها تصحیح شده و به چاپ رسیده‌اند. داغستانی، مصحح إظهار الأسرار، نام این شروح را در پایان کتاب خود آورده است و بیش از ٢٤ شرح و حاشیه برای إظهار الأسرار برشمرده است (برکوی، ١٤٣٠: ١٤٣). وجود این تعداد از شرح بر یک کتاب، نشانهٔ اهمیت آن در نظر علما و مخاطبان و نیز بیانگر عظمت علمی آن است.

آنچه نگارندگان این مقاله را به تصحیح و توجه به زبدة الإعراب واداشته است، آن است که بر اساس گزارش داغستانی و نیز بررسی منابع متعدد، با وجود شروح بسیار برای إظهار الأسرار، تنها دو نفر به اعراب واژگان کتاب اهتمام ورزیده‌اند؛ یکی **حسین بن أحمد معروف به زینی‌زاده** (متوفی ١١٦٨ قمری) و دیگری **عبدالله بن محمد بن ولی** (متوفی ١١٢٣ق) (همان). کتاب اعراب زینی‌زاده، کتابی است مفصل در باب اعراب إظهار الأسرار. حسین بن احمد نام آن را حل أسرار الأخیار علی إعراب إظهار الأسرار گذاشته؛ اما این کتاب به مُعرِب الإظهار یا معرَبٌ علی الإظهار نیز معروف است. در این میان زبدة الإعراب عبدالله بن محمد، ناشناخته و ظاهراً از دیدگان اهل نظر و علم، مغفول مانده است. این در حالی است که با توجه به تقدم عبدالله بن محمد بر حسین بن احمد، به نظر می‌رسد زبدة الإعراب زودتر از معرب الإظهار به رشته تحریر درآمده باشد. چنان‌که در یکی از منابع نیز تاریخ کتابت نسخهٔ نخستِ معرب الإعراب زینی‌زاده را ١١٥٢ق ثبت کرده‌اند، حال آنکه نسخهٔ ابتدایی زبدة الإعراب را به سال ١١٢٢ق نسبت داده‌اند؛ از این‌رو، به‌جهت فضل سبق هم که باشد، پرداختن به زبدة الإعراب ضروری می‌نماید.

علاوه بر مطالبی که گذشت، با نگاهی اجمالی به کتاب معرب الإظهار زینی‌زاده و مقایسهٔ آن با زبدة الإعراب، به‌خوبی درمی‌یابیم که زبدة الإعراب کتابی آموزشی و نگاشته‌شده برای کسانی است که مبتدی و خواهان یادگیری کاربردی صرف و نحو هستند، در حالی‌که زینی‌زاده در کتاب خود گاه چنان مفصل توضیح داده که از اصل موضوع فاصله گرفته است؛ برای نمونه، عبدالله بن محمد در بیان نقش نحوی کلمهٔ «رب» در (الحمدلله رب العالمین)، چند خطی به‌اختصار توضیح می‌دهد و تمام احتمالات مشهور اعرابی را با بیانی ساده مطرح می‌کند، ولی زینی‌زاده همین کلمه را در بیش از یک صفحه شرح می‌دهد و نهایتاً نیز مخاطب نخواهد دانست که بهترین وجه اعرابی در این کلمه کدام است. از این‌دست شرح‌های مفصل در کتاب زینی‌زاده بسیار است.

۴. عبدالله بن محمد

اکثر معاجم نام کامل او را عبدالله بن محمد بن ولی القُیوجُقی یا الآیدینی ثبت کرده‌اند. در معجم المؤلفین نامش تحت عنوان فاضلی به نام عبدالله بن محمد بن والی الأیدینی الحسنی نگاشته شده

است (کحالة، ١٤١٤: ١٤٤/٦). متأسفانه اطلاعات دقیقی از این مؤلف در دست نیست و تنها برخی از منابع، به ذکر نام او، تاریخ وفات و ذکر برخی یا همهٔ آثارش که از پنج عدد تجاوز نمی‌کنند، اکتفا کرده‌اند.

برای آنکه بتوانیم به شناخت جامعی از عبدالله بن محمد دست یابیم، نخست دربارهٔ نام «قُیوجُق» و اطمینان از اینکه این شهر کجاست نسخ و کتب را بررسی کردیم. در کتاب نهر الذهب في تاریخ حلب، نام قیوجق به‌عنوان یکی از محله‌های شهر مرعش در کشور سوریه آمده (البالي، ١٤١٩: ١٤٢/١) و تنها کسی که با این نام در معجم المؤلفین ذکر شده است، عبدالرحمن القیوجقی است. در قاموس الأعلام نام قیوجق به‌عنوان یکی از ولایت‌های منطقهٔ آیدین در کشور ترکیه معرفی شده است (سامی، ١٣١٤: ٣٨٠٤/٥).

با توجه به القابی مانند عثمانی، آیدینی، بزی‌زاده و أیوبی که در کتب معاجم برای عبدالله بن محمد ذکر شده و همچنین به تصریح خود نویسنده در یکی از آثارش به نام أزهر الشروح که خود را ساکن در روستای قیوجق از بلاد آیدین معرفی می‌کند، می‌توان ادعا کرد که او یک مؤلف عثمانی‌الأصل است نه سوری.

در هیچ‌یک از معاجم، سال ولادت او ذکر نشده و تنها برخی سال وفات وی را ١١٢٣ قمری ذکر کرده‌اند. با توجه به آثاری که از وی باقی‌مانده، تنها می‌توان ادعا کرد که او پیش از ١١٢٣ق زنده بوده و لزوماً در آن سال از دنیا نرفته است؛ چراکه در یکی دیگر از آثار وی، تاریخ ١١٣٧ق برای تألیف درج شده است. معجم المؤلفین نیز تنها نوشته است: «کان حیاً قبل ١١٢٣هـ، ١٧١١م» (کحالة، ١٤١٤: ١٤٤/٦). اکنون با بررسی‌های انجام‌شده، دربارهٔ ولادت و وفات او، تنها می‌توان گفت که وی بخشی از عمر خود را در اواخر قرن یازدهم گذرانده و در نیمهٔ اول قرن دوازده قمری از دنیا رفته است. مجموع آثاری که برای این نویسنده ثبت شده است، پنج کتاب است که همهٔ آنها صرفی و نحوی است. از مهم‌ترین آثارش أزهر الشروح در شرح و إعراب التصریف العزی (العزی في التصریف) زنجانی است. به غیر از أزهر الشروح و زبدة الإعراب، آثار دیگر این مؤلف عبارت است از: رسالة في فعل التعجب در علم نحو، شرح الأمثلة در علم صرف و شرح البناء در علم صرف (قره‌بلوط، علی‌ارضا و احمد، بی‌تا: ١٤٤٢/٢).

با تعاریفی که گذشت، عبدالله بن محمد را می‌توان نویسنده‌ای گمنام و یا دست کم کمترشناخته‌شده‌ای دانست که مانند بسیاری از مؤلفان غیر مشهور، هنوز ارزش وی و آثارش بر کسی معلوم نشده است. طبعاً ناشناس‌بودن مؤلف، دلیل بر ضعف نوشته‌ها و مؤلَّفات او نیست و بنا بر قاعدهٔ «انظر إلی ما قال ولاتنظر إلی من قال» باید بر گفته‌های وی نظر کرد.

۵. *زبدة الإعراب*

به‌منظور دریافت نگاهی همه‌جانبه و دقیق به این نسخه، مطالب به‌صورت دسته‌بندی و عنوان‌گذاری‌شده در چند بخش ارائه می‌شود.

۵-۱. تاریخ تألیف و کتابت *زبدة الإعراب*

معجم التاریخ التراث الإسلامي تألیف زبدة الإعراب را ۱۱۲۱ق ضبط کرده است (همان). از میان نسخه‌های موجود، تنها یکی از نسخه‌ها (نسخه عنیزة) تاریخ دارد که تاریخ تألیف را ۱۱۲۲ق بیان کرده است. عبدالله بن محمد خود پایان تألیف أزهر الشروح را ۱۱۲۳ق ثبت کرده و در مقدمهٔ آن می‌نویسد: زمانی که درحال تألیف زبدة الإعراب بودم، از من خواستند که شرحی نیز بر العزی بنویسم:

> ... قد سألني قداء الطالبين خصوصاً من لا يسعني إلا موافقته وقت كتابتي *زبدة الإعراب* على إظهار الأسرار شرحاً على *العزى* ... (عبدالله بن محمد، ۱۱۷۶ و ۱۱۵۰: گ۱پ)؛ در هنگام تألیف زبدة الإعراب، شاگردان پیشتاز [من]، به‌ویژه کسی که نمی‌توانستم درخواست او را رد کنم، از من خواستند که شرحی بر العزی بنویسم.

این جمله بیانگر تقدم زبدة الإعراب بر أزهر الشروح است که اگر تاریخ ۱۱۲۳ق را برای تألیف أزهر الشروح تاریخ صحیحی بدانیم، اثبات تاریخ ۱۱۲۱ یا ۱۱۲۲ق برای تألیف زبدة الإعراب چندان دور از ذهن نخواهد بود. نسخهٔ عنیزة کتابت این نسخه را سال ۱۱۴۲ و نسخهٔ فرانسه ۱۱۷۶ق درج کرده است.

۵-۲. انگیزهٔ تألیف و نام‌گذاری کتاب

مؤلف در دیباچهٔ کتاب پس از حمد و ثنای خداوند و درود بر پیامبر و خاندان و اصحابش، از انگیزهٔ خود برای تألیف می‌گوید:

> وَبَعدُ، فَيَقولُ العَبدُ الضَّعِيفُ عَبدُاللهِ بنُ مُحَمَّدٍ، عَصَمَهُمَا اللهُ عِصمَةً وَاسِعَةً فِي الدَّارَينِ، قَد سَأَلَنِي خُلَّاصُ الطَّالِبِينَ أَن أَكتُبَ شَرحاً وَجيزَ اللَّفظِ وَفِيَّ المعنَى يَنحَلُّ بِهِ عُقَداتٌ وَغَوامِضُ مُتَعَلِّقاً لِإعرابِ إظهار الأَسرارِ لِلعَلَّامَةِ المشتَهَرِ بِمُحَمَّدٍ البِركَوِيِّ أَسكَنَهُ اللهُ تَعالى فِي أَعلَى الجَنانِ وَلَم يَسمَح قَلبِي وَلَم يُصغِ إلى كَلامِهِم فَمَضَى بُرهَةٌ ثُمَّ أَلَحُّوا وَقُلتُ لَهُم إن رَزَقَنِي اللهُ تَعالى وَلَداً ذَكَراً يَصلُحُ لِقِراءَةِ ذلِكَ الإظهار فَأَنَا أَكتُبُ مَا سَأَلتُمُوهُ فَأَعطانِيَ اللهُ وَلَداً ذَكَراً وَبَلَغَ إلى سَبعِ سِنِينَ وَانتَقَلَ إلى دارِ الآخِرَةِ وَلَم يَبقَ لَنا أَثَرٌ وَخَلَفٌ ثُمَّ سَأَلَنِي مَن لايَسعُنِي إلَّا مُوَافَقَتُهُ وَأَرَدتُ هَذَا الشَّرحَ ... (عبدالله بن محمد، بی‌تا الف: گ۱پ)؛ و اما بعد، [این] بندهٔ ضعیف، عبدالله بن محمد ـ خداوند هردوی آنها را در هردو جهان همه‌جانبه محافظت نماید ـ [چنین] می‌گوید: شاگردان ویژهٔ [من] از من خواستند که شرحی مختصر در لفظ و مفید در معنا بنویسم تا به‌واسطهٔ آن، گره‌ها و پیچیدگی‌های کتاب إظهار الأسرار علامه برکوی ـ خداوند او را در بالاترین درجات بهشت جای دهد ـ گشوده و حل شود؛ [ولی] قلبم اجازه نداد و سخن آنان را به گوش جان نگرفت. پس زمانی گذشت و آنان [برخواستهٔ خود] پافشاری کردند، به آنان گفتم اگر خداوند پسری به من عطا کند که بتواند کتاب

اظهار را بخواند، من هم آنچه شما خواستید را می‌نویسم. پس خداوند پسری به من عنایت کرد و به هفت‌سالگی رسید و سپس از دنیا رفت و وارث و بازمانده‌ای برای ما نماند. سپس، یک نفر که نمی‌توانستم درخواست او را رد کنم، از من خواستار [این شرح] شد و من بر این شرح مصمم شدم ... .

سپس دربارهٔ نام این کتاب چنین می‌نویسد:

... وَأَخَذتُ مِن مُختَاراتِ المتَأَخِّرِينَ زُبدَةَ الإعرابِ وَلِذا سَمَّيتُهُ زُبدَةَ الإعرابِ مُتَوَكِّلاً عَلَى اللهِ الوَدُودِ (عبدالله بن محمد، بی‌تا ب: گ١ر)؛ ... و از گزیده علمای متأخر، خلاصه و عصارهٔ اعراب را برگزیدم و به همین سبب، با توکل بر خداوند بسیار مهربان، این [این کتاب] را زبدة الإعراب نامیدم.

نام این نسخه در تمامی منابع و همهٔ نسخه‌ها یکسان است و نام دیگری برای آن درج نشده است. همچنین مؤلف آن، یعنی عبدالله بن محمد، چنان‌که پیش‌تر گذشت، در أزهر الشروح نیز نام آن را می‌برد و این خود دلیل آن است که این کتاب از عبدالله بن محمد است و به‌نظر، شکی در نام و مؤلف آن نیست.

۵-۳. روش مؤلف در تألیف کتاب

تألیف کتاب و نگارش مباحث دقیق علمی، نیازمند روش و اصولی دقیق و نظام‌مند است. علما نیز از دیرباز به این مهم توجه داشته‌اند و معمولاً در مقدمهٔ کتاب، شیوهٔ کار خود را شرح می‌دهند. عبدالله بن محمد نیز در دیباچهٔ کتاب خود به این مسئله اشاره و تأکید می‌کند که این کتاب را برای رفع پیچیدگی‌های اعرابی کتاب إظهار الأسرار برکوی نوشته است و شرحی است وجیز اللفظ و وفيّ المعني. سپس تصریح می‌کند:

وَلَم أَكنُز مَا أُعثِرُ عَلَيهِ إِلَّا مَا كان نَادِراً أَو شَائِعاً أَو ضَعيفاً نَبَّهتُ عَلَيهِ وَلَم أُقَصِّر بِحَيثُ يَخِلُّ المعنِي وَلَم أُطَوِّل بِحَيثُ يُوجِبُ المَلَالَةَ وَأَخَذتُ مِن مُختَاراتِ المتَأَخِّرِينَ زُبدَةَ الإعرابِ (عبدالله بن محمد، بی‌تا الف: گ١پ و ٢ر)؛ من [در این کتاب] آنچه خود بر آن آگاهم را انباشته نکرده‌ام، مگر آن مواردی که کمیاب یا شایع یا ضعیف بوده است که در این صورت [خواننده را] متوجه آن کرده‌ام؛ نه آن‌قدر [سخن را] کوتاه کرده‌ام که معنی، مختل شود و نه آن‌قدر طولانی گفته‌ام که ملالت و خستگی آورد و از گزیدهٔ علمای متأخر، خلاصه و عصارهٔ اعراب را برگزیدم.

علاوه بر توضیحی که مؤلف در مقدمهٔ خود آورده است، می‌توان اصول کار او را به شرح زیر بیان کرد:

١. عبدالله بن محمد در اعراب واژگان روش شرح و اعراب مزجی را برگزیده است؛ به این معنی که واژه یا عبارات کوتاهی از متن اصلی را آورده و سپس بلافاصله اعراب آن را بیان کرده است؛ به عبارت دیگر، اعراب متصل به اسلوب است؛ گویا دو عبارت، یعنی عبارت متن اصلی و عبارت شارح، از یک نفر صادر شده‌اند.

۲. اساس کار مؤلف در این کتاب، بیان اعراب و نقش نحوی واژگان بوده است و به‌ندرت و تنها در چند مورد انگشت‌شمار دیده می‌شود که واژه‌ای را از حیث ساختار صرفی بررسی کند.

۳. مؤلف، نکته‌های علمی و مباحث خاص را که در تألیفات بزرگان پیشین مطرح بوده یا در حوهٔ موارد اختلافی قرار می‌گیرد، با زبانی کوتاه و مفهوم تبیین و ضمن بیان وجوه مختلف اعرابی، گاه، نظر خود را هم مطرح می‌کند. او کوشیده است که با بیان فرضیه و جواب، خواننده را در متن دخیل کند و برای این کار از عباراتی چون «فإن قُلتَ ... قُلنا ...» استفاده کرده است:

> ... فَإن قُلتَ «لا» فِي «لا يَكونُ» مانعَةٌ عَن التَّعَلُّقِ، لِأَنَّ لَها صَدرَ الكَلامِ، لِأَنَّها لِلنَّفيِ؛ قُلتُ «لا» مُنعَزِلَةٌ عَن مَنصَبِ الصَّدارَةِ مِن بَينِ أَخَواتِها حَتّى تَقَعَ بَينَ العامِلِ وَالمَعمولِ... (همان: گ۶۰ر)؛ پس اگر بگویی که «لا» در عبارت «لا یکون» از آن جهت که صدارت‌طلب است و دارای معنای نفی، مانع آن است که متعلَّق واقع شود؛ خواهم گفت که «لا» در میان حروف مشابهش، [متفاوت است و] صدارت‌طلب نیست تا بتواند میان عامل و معمول واقع شود.

۴. مؤلف از بیان مسائل تکراری پرهیز می‌کند و اگر جایی مطلبی را شرح دهد، دیگربار به ذکر عبارت «فقد مرَّ من غیر مرّةٍ» یا «تَذَكَّرْ ما ذُكِرَ آنفاً» و نظیر آن بسنده می‌کند. نیز از بیان مسائلی که باعث اطاله کلام می‌شود و چندان ضروری نیست پرهیز می‌کند و مخاطب را با عبارت «فَمَن أَرادَ فَلیَرجِع إِلَیهِ» به تحقیق و مراجعه به مصادر تشویق می‌کند:

> وَلِهذَا الْمَقامِ تَوجيهٌ آخَرُ مَشهُورٌ بَينَ الطُّلّابِ وَلِذا أَعرَضْنا وَمَنْ أَرادَ فَلْيَطلُبْ مِن مَحَلِّهِ» (همان: گ۳ر)؛ و برای این مسئله توجیه دیگری میان طلاب مشهور است، از همین‌رو از آن صرف‌نظر کردیم وهرکه خواستار است، آن را از جایگاه خود، بخواهد.

۵. برجسته‌سازی نکات مهم برای مخاطب بدون آنکه توضیح اضافه‌ای بیان شود و تنها با ذکر عباراتی چون «فتأمَّل» و «فلا تغفُل»، از دیگر اصول کار مؤلف به شمار می‌آید؛

> وَحينَئِذٍ يَكونُ العَطفُ عَطفَ شَيئَينِ بِحَرفٍ واحِدٍ عَلى مَعمولَي عامِلَينِ مُختَلِفَينِ عَلى رَأيِ الفَرّاءِ، فَتَأَمَّل (همان: گ۵۹ر)؛ و در این هنگام، بنا بر نظر فراء، [مقولهٔ] عطف، از گونهٔ عطف دو چیز با یک حرف به معمول‌های دو عامل مختلف خواهد بود؛ پس [در این امر] درنگ کن.

۶. پژوهشگران حوزهٔ نسخهٔ خطی بر این مطلب واقف‌اند که ناسخ یا مؤلف گاهی از مخفف کلمات استفاده می‌کند؛ «**مثلاً مط مخفف مطلقاً و ح مخفف حینئذ**» (خلیفه شوشتری و خرمی، ۱۳۹۶: ۴۲). عبدالله بن محمد نیز در زبدة الإعراب، از عبارات و اصطلاحات اختصاری رایج و متداول میان نویسندگان و مؤلفان هم‌عصر و پیشین خود استفاده کرده است؛ البته شاید این کار، کار ناسخ و کاتب باشد، ولی از آنجا که در تمام نسخه‌ها به یک شکل ضبط و ثبت شده است، به نظر می‌رسد مؤلف در آن دخیل باشد. از آن جمله است:

فح: فحینئذ	عـ م: علیه السلام
ح: حینئذٍ	
المص: المصنف یعنی برکوی	الخ: إلی آخرالکلام یا إلی آخره

۷. مؤلف در مسائل اختلافی میان مکتب بصره و کوفه، تنها به بیان نظر هردو مذهب می‌پردازد

و بدون تعصب، جانب‌داری و رجحان یکی بر دیگری، تصمیم نهایی را به خواننده واگذار می‌کند؛ از این نمونه است:

نَحوُ هِندٌ مُبتَدَأٌ ضَرَبَت ماضٍ مَعلومٌ فاعِلُهُ فيهِ راجِعٌ إِلى «هِندٌ» وَالجُملَةُ خَبَرٌ لَها عِندَ البَصرِيِّينَ وَالكُوفِيّونَ يَقُولُونَ هِندٌ فاعِلُهُ قُدِّمَت عَلَيهِ (همان: گ۷۱پ)؛ مانند هندٌ مبتداست ضربت فعل ماضی معلوم است که فاعلش در آن به واۀ «هند» بازمی‌گردد و این جمله از نظر مکتب بصره، خبر آن است. مکتب کوفه می‌گوید: هند فاعل فعل ضربت است که بر آن مقدم شده است.

البته در دو جا قید می‌کند که مباحث نحوی این رساله و کتاب مبتنی بر نظریات مکتب بصره است که به نظر می‌رسد مراد از واژۀ «الکتاب» و «الرسالة» متن اصلی، یعنی إظهار الأسرار باشد؛ از آن نمونه است:

فَحينَئِذٍ لا بُدَّ مِن إِعادَةِ الجارِّ عِندَ البَصرِيّينَ وَالرِّسالَةُ عَلى مَذهَبِهِم وَعندَ الكوفِيِّينَ يَجوزُ بِلا إِعادَةٍ (همان: گ۹۴ر)؛ پس در این هنگام، بنا بر نظر بصریان، چاره ای جز بازگرداندن حرف جر نیست که این کتاب نیز بر اساس دیدگاه‌های آنها نگاشته شده است. در نظر کوفیان [این مسئله] بدون بازگرداندن [جارّ] مجاز است.

۸. مؤلف در استشهاد به شواهد قرآنی و شعری اصرار زیادی ندارد. به نظر می‌رسد علت این امر، هم از لحاظ رعایت اختصار و هم رعایت سادگی کتاب برای مبتدیان باشد. اما به‌طور کلی می‌توان روش مؤلف را در آوردن شواهد، در دو بخش مطرح کرد:

أ. در شواهد قرآنی به ذکر بخش کوتاهی از آیه که مد نظر است، اکتفا کرده است و کل آیه یا تفسیر آن یا موضوعات مرتبط با آن را مطرح نمی‌کند؛ اما گاه بنا به آنچه که برکوی در کتاب خود مطرح کرده است، عبدالله بن محمد نیز به آیات پیشین یا پسین اشاره دارد؛ مانند «عَبَسَ وَتَوَلّى أَن جاءَهُ الأَعمى» (۸۰: ۱-۲) در بحث أن مخفف.

ب. در شواهد شعری، نامی از شاعر و بحر عروضی یا بیت اول قصیده نمی‌برد. در کل نسخه، تنها دو مورد شاهد شعری آورده است که بیت مد نظر را تقریباً به‌صورت کامل بیان می‌کند. این شواهد سوای شواهدی هستند که برکوی در متن اصلی إظهار به آنها اشاره می‌کند.

۵-۴. مصادر و مراجع مورد اهتمام عبدالله بن محمد

در خلال نسخه، نام علما و بزرگان نحوی به چشم می‌خورد که از همین می‌توان دریافت که عبدالله بن محمد ضمن احاطه به مباحث برای تألیف کتابش، به کتب این بزرگان مراجعه داشته است؛ البته مؤلف، تنها در یک مورد (الأطول في البيان، نوشته الفاضل العصام)، نام کتاب را ذکر می‌کند و در بقیه موارد فقط نام افراد را می‌برد. سیبویه، خلیل، کسائي، أخفش، سیرافی و فرّاء، از جمله بزرگانی هستند که نامشان در این نسخه به چشم می‌خورد و چنان‌که مشاهده می‌شود، این علما هم از مکتب کوفه و هم از مکتب بصره هستند.

۶. محاسن و معایب *زبدة الإعراب*

کتاب زبدة الإعراب، محاسن و معایبی دارد که نگارنده با مطالعه و بررسی دقیق نسخهٔ خطی این کتاب، به آنها دست یافته و بدین صورت دسته‌بندی کرده است:

۶-۱. محاسن کتاب

۱. اختصار و ایجاز در این کتاب از بزرگ‌ترین محاسن آن است. إظهار الأسرار به‌عنوان کتابی نحوی برای مبتدیان علاقه‌مند به مباحث نحوی نوشته شده است که طبعاً مخاطبان آن هنوز از دانش زیادی برخوردار نیستند. قطعاً وجود یک شرح ساده و إعراب ساده که راه را روشن کند و اجازه دهد که خواننده با زبانی ساده از مسائل ابتدایی و اولیه آگاهی یابد، از ضروریات است. بیان مختصر و سادهٔ مؤلف در این کتاب، بدون آنکه مخاطب، درگیر پیچیدگی‌ها و اختلاف نظرهای نحوی بسیار شود، این کتاب را از دیگر کتب مشابه ممتاز کرده است؛

۲. به‌جهت اختصار و سادگی کلام مؤلف، و نیز از آن‌رو که مؤلف بهترین اعراب را برای هر واژه برگزیده است، خواننده می‌تواند به‌سادگی با روشی هدفمند، اعراب را بفهمد و خود تمرین کند که این مسئله با آموزشی‌بودن آن همخوانی دارد و همان‌طور که پیش‌تر گذشت، این کتاب می‌تواند منبعی برای آموزش نحو کاربردی باشد؛

۳. عبدالله بن محمد در زبدة الإعراب از اعراب هیچ کلمه‌ای فروگذار نکرده و تمامی واژگان را اعراب کرده است. همین توجه مؤلف و دقت نظر وی از محاسن کتاب است؛

۴. با توجه به‌عنوان کتاب، تمرکز مؤلف بر اعراب و بیان نقش نحوی واژگان، بدون آنکه درگیر مباحث صرفی، بلاغی، تفسیری و مانند اینها شود، از دیگر امتیازات آن است؛

۵. در خلال متن عباراتی مانند «سمعت من أستاذي» و یا تصریح به نقل قول از استادان بزرگ نحوی دیده می‌شود که طبعاً وجود این عبارات، قوت متن کتاب و اطمینان و اعتماد به آن را افزایش می‌دهد. این مطلب همچنین بیانگر امانت‌داری مؤلف در نقل آرای بزرگان است. این سبک ارجاع به گذشتگان حتی بدون ذکر نام صاحب‌نظران در آثار ابن یعیش و عزالدین کاشی نیز دیده می‌شود که نویسنده «از عبارات مبهمی چون قیل، بعضهم و بعض الأفاضل استفاده می‌کند؛ اما در مواردی به اسم اشخاص نیز اشاره می‌کند» (طالب پور و فؤادیان، ۱۳۹۹: ۸).

٦-۲. معایب کتاب

در کنار محاسن زبدة الإعراب نباید از بعضی خطاها و معایب آن نیز چشم‌پوشی کرد؛ معایبی که به چشم نویسندگان این مقال آمده است، می‌توان در دو بخش مطرح کرد: بخش نخست، معایبی است که مرتبط با روش کار مؤلف در تألیف کتاب بوده و در چهار مورد زیر خلاصه می‌شود:

۱. شواهد شعری و قرآنی در این نسخه بسیارکم است. مؤلف حتی از امثال نیز استفاده نکرده است و گاهی تنها برای شاهد، به آوردن عباراتی بسیارساده از کلام متداول عرب، چون «هذا من قبیل

هذا حلو حامض» یا «أكلت من ثمره من تفاحة» اکتفا می‌کند. همچنین شاهدی از احادیث و روایات در این نسخه نیافتیم. شاید بتوان دلیل عمدهٔ آن را اصرار مؤلف بر اختصار و سادگی کلام کتاب دانست؛ اما نباید فراموش کرد که استناد به کلام عرب در شعر یا آیات و روایات، غنای کتاب را افزایش می‌دهد؛

۲. چنان‌که گذشت، عبدالله بن محمد در بیان دیدگاه‌های بزرگان و ذکر اسامی آنان، امانت را رعایت کرده است؛ اما غالباً نام مصدر و کتاب مورد نظر را نگفته است؛ مثلاً می‌گوید «على مذهب سيبويه» یا «عند الأخفش» یا «على رأي الفرّاء» ولی نام کتاب و مصدر اصلی را ذکر نمی‌کند. طبعاً این مسئله امکان مراجعه به منبع اصلی را از بین می‌برد؛

۳. در شواهد قرآنی، آنجا که آیه‌ای را بر اساس قرائتی متفاوت از قرائت مشهور ترکیب کرده است، به نام قاری و قرائت اشاره نمی‌کند و مخاطب نمی‌داند این نحوهٔ قرائت آیات از کیست؛

۴. تأویل و تفسیر به عین عبارت یا عبارتی که وضوح کمتری از عبارت مفسَّر دارد، از معایبی است که گاه در زبدة الإعراب به چشم می‌خورد؛

> **وَيُقالُ** الواوُ عاطِفَةٌ **ضَرَبَ** ماضٍ **زَيدٌ** فاعِلُهُ وَالجُملَةُ باعتِبارِ اللَّفظِ مَرفوعَةُ المَحَلِّ نائِبُ الفاعِلِ لِـ«يُقالُ» وَالجُملَةُ مَعطوفَةٌ عَلى ما قَبلَها مِن حَيثُ المَعنى وَالتَّقديرُ يُقالُ هكَذا أَو يُقالُ ضَرَبَ زَيدٌ» (عبدالله بن محمد، بی‌تا الف: گ۶۹ر)؛ **ویقال** واو عاطفه است، **ضرب** فعل ماضی، **زید** فاعل این فعل و جمله به اعتبار لفظ، نائب فاعل فعل یقال و محلاً مرفوع است. این جمله از لحاظ معنایی معطوف به جملهٔ ماقبل خویش است و تقدیر آن این است که یقال هکذا یا یقال ضرب زید.

شرح و تقدیری که مؤلف در اینجا برای عبارت «یقال ضرب زید» آورده است، حشو است. مراد از بیان تقدیر یک جمله، بیان توضیحی اضافه و نشان‌دادن معنایی است که در متن اصلی نیامده است، حال آنکه اینجا مؤلف جملهٔ یقال ضرب زید را به «یقال هکذا» و «یقال ضرب زید» تأویل و تفسیر کرده است که در واقع خود عبارت است و از این‌رو باید آن را حشو و زائد دانست.

بخش دوم، معایبی است که به محتوای کتاب و گفته‌های نویسنده مربوط می‌شود و ناشی از استنباط خطای نویسنده است که با ذکر نمونه‌ای آن را شرح می‌دهیم:

> ... **الأَزمِنَةِ** ... وَ«الأَزمِنَةِ» مُضافٌ إِلَيهِ لِأَحَدِ، **الثَّلاثَةِ** صِفَةُ الأَزمِنَةِ؛ فَإِن قُلتَ الأَزمِنَةُ جَمعُ زَمانٍ مُؤَنَّثٌ لَفظاً وَمَعنًى بِتَأوِيلِ الجَماعَةِ فَكَيفَ يَصِحُّ أَن يَكُونَ الثَّلاثَةُ صِفَةً لِلأَزمِنَةِ وَالثَّلاثَةُ مُذَكَّرٌ؛ قُلتُ الثَّلاثَةُ عَدَدٌ وَالأَزمِنَةُ مَعدُودٌ وَالعَدَدُ يَتبَعُ مُفرَدَ مَعدُودِهِ وَهُوَ الزَّمانُ وَهُوَ مُذَكَّرٌ (همان: گ۵ر)؛ الأزمنة مضاف‌إلیه واژه أحد است، الثلاثة صفت الأزمنة است. اگر بگویی که واژه أزمنة جمع زمان و لفظا مؤنث و در معنی نیز با تأویل واژهٔ الجماعة، مؤنث به شمار می‌آید، پس چگونه واژهٔ الثلاثة که مذکر است، صفت أزمنة بشود؛ خواهم گفت که الثلاثة عدد است و الأزمنة معدود است و عدد از مفرد معدود خویش تبعیت می‌کند یعنی زمان که این واژه مذکر است.

واژهٔ «الثلاثة» قطعاً مؤنث است و تای تأنیث در آن مشهود است. همهٔ نسخ زبدة الإعراب وحتی نسخهٔ خطی إظهار الأسرار نیز آن را به همین شکل ضبط کرده‌اند. از لحاظ نحوی نیز الثلاثة در این جمله نعت است و نعت، هرچند عدد باشد، در جنسیت، تابع منعوت است. تنها احتمالی که وجود دارد آن است که نسخهٔ اظهار الأسراری که در دسترس عبدالله بن محمد بوده است، این واژه را به‌شکل «ثلاث» ضبط کرده باشد و از این‌رو، مؤلف درصدد توجیه آن برآمده است و ناسخان نسخه با توجه به وضوح مسئلهٔ تبعیت نعت از منعوت، واژهٔ الثلاثة را به‌شکل صحیح آورده‌اند، ولی به توجیه مؤلف دقت نکرده‌اند. در غیر این صورت، باید گفت که ظاهراً این لغزش مؤلف است و چون عدد اصلی در جایگاه صفت قرار گرفته است، دچار خطا شده و حتی با وجود مؤنث‌بودن عدد، آن را مذکر و تابع مفرد معدودش انگاشته است، سپس این قضیه را چنان‌که گذشت، توجیه کرده است.

قابل ذکر است که با توجه به موضوع مقاله که بررسی نسخهٔ خطی است، خود نسخه‌های موجود از زبدة الإعراب نیز محاسن و معایب و ویژگی‌هایی دارند که در دو بخش بعدی به‌تفصیل به آن می‌پردازیم.

۷. نسخه‌های خطی و کتابخانه‌های مرجع

از زبدة الإعراب، چهار نسخه بیشتر یافت نشد که یکی در ایران در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی است و سه نسخهٔ دیگر خارج از ایران است. یکی از نسخه‌های خارج، در کتابخانهٔ مرکز پژوهش‌ها و مطالعات اسلامی ملک فیصل یافت شد، دیگری در کتابخانهٔ ملی عنیزة و نسخهٔ آخر، در کتابخانهٔ ملی فرانسه بود که هر چهار نسخه با هم از لحاظ نوشتاری و ظاهری تفاوت دارند.

پرواضح است که کتابخانه‌هایی که این نسخ را نگهداری می‌کنند، از مهم‌ترین و بزرگ‌ترین کتابخانه‌های دنیا هستند. در ادامه شرح مختصری از هریک از این کتابخانه‌ها و اطلاعات دقیق مربوط به نسخهٔ هر کتابخانه ذکر می‌شود.

۱. مرکز پژوهش‌ها و مطالعات اسلامی ملک فیصل با نام عربی «مرکز الملک فیصل للبحوث والدراسات الاسلامیة» واقع در ریاض، پایتخت عربستان سعودی، در ١٤٠٣ق تأسیس شد. کتابخانهٔ این مرکز در همان سال‌های نخست تأسیس، راه‌اندازی شد. مشارکت این مرکز در بازسازی ضریح مرقد بخاری، در سمرقند، باعث شد که به گنجینهٔ ارزشمندی از نسخ خطی دست یابد. نسخهٔ در دست ما، ممهور به مهر این مرکز از درگاه «شبکة الألوکة» که یک تالار گفتگوی تخصصی عربی‌زبان است، دریافت شده است.

نسخهٔ ملک فیصل، ٢٠٦ صفحه است که غالب صفحات نوزده سطری نوشته شده، ولی در میان صفحات، ٢٠، ٢١ و حتی ٢٣ و ٢٥ سطری نیز دیده می‌شود. همچنین انتهای این نسخه، پس از پایان مطلب مؤلف نسخه که در هر چهار نسخه مشترک است، ٣٧ صفحه تتمه دارد که به نظر

می‌رسد خود، کتابی جداگانه است. در پایان نسخه، تنها عبارت «ابتدائیة شهر رمضان» (ابتدای ماه رمضان) ذکر شده؛ اما سال کتابت و نام کاتب نامعلوم است. این نسخه افتادگی دارد و بر صفحات آن آثار آب‌ریختگی مشاهده می‌شود. پر از خطاهای املایی و نگارشی است و بسیاری از کلمات آن ناخوانا و نامفهوم است. روی واژگان متن اصلی خط کشیده شده است. تفاوت سطور در صفحات، بدخطی، بی‌دقتی‌های نگارشی، صفحات آب‌خورده، کلمات افتاده در اثر صحافی و غیر آن، کیفیت کاغذی که در تصویر مشاهده می‌شود و پارگی برخی از صفحات، همه و همه این ظن را در ما تقویت می‌کند که این نسخه از قدمت بیشتری برخوردار است.

٢. کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی در تاریخ ٥ دی ١٣٧٥ با عنوان «کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی» تحت نظارت هیئت‌امنای با ترکیب اعضای انتخابی و انتصابی با ریاست عالیهٔ رئیس مجلس روند توسعه و تکامل خود را استمرار بخشید. شمار نسخه‌های خطی در گنج‌خانهٔ کتابخانهٔ مجلس بالغ بر ٢٨هزار مجلد (نزدیک به ٦١هزار رساله) می‌شود. بسیاری از نسخه‌های خطی موجود در کتابخانهٔ مجلس، تاکنون در فهرست‌های متعدد مانند فهرست دنا و فهرست فنخا، به ثبت رسیده است و از این طریق قابل دسترسی است؛ اما نام نسخه زبدة الإعراب یا شرح إظهار الأسرار و نام مؤلف آن، یعنی عبدالله بن محمد، که از مجموعهٔ اهدایی محمدعلی کریم‌زاده[1] به مجلس است، در هیچ‌یک از فهرست‌های مذکور به چشم نمی‌خورد.

نسخهٔ مورد نظر ما، در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ٢١٠٦٨٧ در قفسهٔ ٣٠٣ ثبت و ضبط شده است. این نسخه با استناد بر آنچه در صفحهٔ توضیحات کتابخانه مجلس آمده، ٢٦٦ صفحهٔ نوزده سطری است که قطع صفحات ١٣ در ٢١ است و با خط نسخ تحریری نوشته شده است. غالب صفحات به همین شکل و نوزده سطری‌اند؛ اما در صفحات پایانی نسخه، یک صفحهٔ چهارده سطری آمده و تقریباً از همین صفحه تا پایان نسخه خط کاتب متفاوت می‌شود. تاریخ احتمالی کتابت این نسخه، قرن دوازدهم هجری ثبت شده و کاتب آن نامعلوم است. صفحات مجدول به شنگرف است و صفحهٔ آغاز سرلوح ساده به زر و شنگرف است. خط نسخه، عمدتاً خوانا و قابل فهم و در برخی از صفحات، حاشیه‌نویسی شده است. نسخه با جوهر سیاه نوشته شده و از جوهر قرمز رنگ در صفحات نخست تا ٢٥ برای نوشتن واژگان متن اصلی إظهار الأسرار و از صفحهٔ ٢٥ تا پایان نسخه برای خط‌کشیدن روی کلمات متن اصلی إظهار الأسرار استفاده شده است. چند مورد آب‌خوردگی و پخش جوهر دارد.

٣. کتابخانهٔ ملی شهر **عنیزة** در استان قصیم عربستان، با نام عربی «مکتبة عنیزة الوطنیة» که در ١٣٠٨ق تأسیس شده است، محل نگهداری نسخه‌های خطی است. از این کتابخانه، لینکی به‌طور مستقیم در دسترس نیست؛ اما در سایت **جامع المخطوطات** که یکی از سایت‌های پرکاربرد عربی‌زبان در زمینهٔ نسخ خطی است، می‌توان نسخهٔ زبدة الإعرابي را که در کتابخانهٔ ملی عنیزة نگهداری می‌شود، پیدا کرد. در صفحهٔ ابتدایی این نسخه، مهر معتبر «وقف لله تعالی، مکتبة عنیزة

الوطنیة» به‌خوبی و به‌وضوح قابل مشاهده است. با بررسی‌های انجام‌شده، می‌توان گفت این کتابخانه نزدیک یا شاید در خود مسجد قدیمی شهر عنیزة واقع شده است و از این جهت در نام‌گذاری این نسخه، ترکیب «جامع عنیزة» هم به چشم می‌خورد.

نسخهٔ عنیزة در ۱۹۱ صفحهٔ ۲۱سطری به رشته تحریر درآمده که سه صفحهٔ پایانی آن یک توضیح چهارخطی به زبان عربی و یک شرح دوصفحه‌ای به زبان عثمانی قدیم دارد. این نسخه نیز خوش‌خط و خواناست. برخلاف دیگر نسخه‌ها که تصویربرداری پس از صحافی انجام شده و تصویر صفحات، دو صفحه‌ای است، این نسخه به‌شکل تک‌برگ تصویربرداری شده است و صحافی ندارد. از جوهر سیاه برای نوشتن مطالب و از جوهر قرمز برای تفکیک میان مطالب، گاه حرکت‌گذاری و تشکیل کلمات و گاه برای خط‌کشیدن بالای کلمات متن اصلی استفاده شده است. کاتب این نسخه، حاشیه‌هایی از خود و دیگران به آن افزوده است؛ مثلا در صفحه ٦ نسخه، ابتدای صفحه از قواعد الإعراب و در حاشیهٔ صفحه از شروح شافیه، مطالبی را در توضیح مطالب اصلی کتاب نگاشته است.

ناسخ، در ابتدا تاریخ تألیف زبدة الإعراب را ظهرگاه روز جمعه اواسط ماه ربیع الأول ۱۱۲۲ گزارش کرده است؛ اما در خط بعد ادعا کرده که مؤلف، تألیف خود را در اوایل ماه محرم الحرام آغاز کرده و در اوایل ماه جمادی الأولی ۱۱۲۲ق به پایان رسانده است. سپس نام خود و تاریخ کتابت نسخه را بدین گونه می‌آورد:

> تَمَّ الكِتابُ بِعَونِ اللهِ الــمَلِكِ الوَهّاب مِن يَدِ عَبدٍ الفَقيرُ المــُفتَقَرُ إلى رَحمَةِ رَبِّهِ الغَفورِ داودِ بنِ پيرعَلى بنِ وَلي بنِ عادِلخان غَفَرَ اللهُ لَهُ وَلِوالِدَيهِ وَلِأُستاذَيهِ وَأَحسَنَ إِلَيهِما وَإِلَيهِ وَلِمَن قَرَأَ مادامَ باقياً في الدُّنيا وَلِمَن دَعانا بِالمــَغفِرَةِ حينَ القِراءَةِ وَالرُّؤيَةِ في شَهرِ بركى في مَدرَسَةِ يُوسُف أَفَندى في يَومِ إِحدى وَعِشرينَ في يَومِ الجُمُعَةِ في وَقتِ الزَّوالِ مِن شَهرِ ذى القَعدَةِ سَنَةَ تِسعَ وَأَربَعينَ وَمِائَةَ وَأَلفٍ (عبدالله بن محمد، ۱۱٤۹: گ۹٤پ)؛ به یاری خداوند متعال بخشنده، به دست بنده‌ای که فقیر و محتاج رحمت پروردگار آمرزنده خویش است، داود بن پیرعلی بن ولی بن عادل‌خان ـ خداوند او و پدر و مادرش و استادانش را بیامرزد و آنها، خود او، هرکس که [این کتاب را] خواند، تا زمانی‌که در دنیا باقی‌است، و هرکه را که در هنگام خواندن و مشاهدهٔ کتاب برای ما طلب آمرزش کرد، مورد احسان و لطف قرار دهد ـ این کتاب در شهر برکی در مدرسهٔ یوسف افندی، ظهرگاه روز جمعه بیست و یکم ذی القعده سال ۱۱٤۹ قمری پایان یافت.

این نوشته نشان می‌دهد که کتابت این نسخه در ۱۱٤۹ق بوده است که اگر ۱۱۲۲، سال واقعی تألیف کتاب باشد، ۲۷ سال میان تألیف و کتابت این نسخه فاصله است. همچنین استفاده از عبارت «شهر برکی» به جای کلمه «مدینة» از جمله لغزش‌های ناسخ عثمانی‌زبان است که اعتماد به آن را کاهش می‌دهد.

٤. کتابخانهٔ ملی فرانسه که در واقع به دست پادشاهان فرانسوی در سال‌های ۱۳٦۰ تا ۱۳۸۰ میلادی بنا نهاده شد، اولین کتابخانهٔ سلطنتی فرانسه در ساختمان لوور بود که تا ۱٦۲۲م، کل

مجموعهٔ چاپی و خطی آن فقط ٤٧١٢ جلد کتاب بود؛ اما هم‌اکنون این کتابخانه پانزده‌میلیون کتاب و نسخهٔ خطی و تصاویر و ... دارد که به‌واسطهٔ این منبع غنی، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین کتابخانه‌های مطرح جهان شناخته می‌شود. سایت گالیکا، متصل به منبع این کتابخانه است که امکان جستجو در بیش از سه‌میلیون نسخه و سند از منابع خطی و چاپی این کتابخانه را فراهم می‌کند و ما نیز نسخهٔ خود را از همین سایت تهیه کرده‌ایم. تاریخ کتابت این نسخه به ١١٧٦ق برمی‌گردد و شاید بتوان گفت این آخرین نسخه‌ای است که از زبدة الإعراب نوشته شده است.

نسخه کتابخانهٔ ملی فرانسه ١٧٤ صفحه سیزده سطری است که به خطی خوانا نوشته شده است. از آنجا که تصاویر این نسخه به‌صورت سیاه و سفید در سایت کتابخانه منتشر شده، دربارهٔ کاغذ آن و رنگ‌هایی که در نگارش استفاده شده است، نمی‌توان إظهار نظری کرد. در چند جای نسخه اثر آب‌خوردگی و پخش جوهر وجود دارد. نسخه جدول‌بندی ندارد، ولی کاتب در نگارش خود، حدود ابتدا و انتهای صفحات را به‌خوبی رعایت کرده است. روی واژگان متن اصلی، خط کشیده شده است. در برخی از صفحات حاشیه‌هایی دیده می‌شود که از نظر محتوایی با حاشیه‌های دیگر نسخ متفاوت است؛ اما امضایی که در پایین حاشیه درج شده، به امضایی که در حاشیه‌های نسخهٔ کتابخانهٔ ملی عنیزة دیده می‌شود، بسیار شبیه است. در توضیحات این نسخه در سایت گالیکا، نام نویسندهٔ کتاب به صورت عبدالله بن محمد بن احمد درج شده است، ولی نام ناسخ ندارد و ناسخ، در پایان نسخه، پس از صلوات بر محمد و آل محمد، تنها سال نگارش را ١١٧٦ق درج کرده است. در آخرین صفحهٔ این نسخه نیز، دو خط به زبان عثمانی قدیم نوشته شده است.

٨. تطبیق و مقارنهٔ نسخ

به‌طور کلی می‌توان چهار نسخهٔ موجود از زبدة الإعراب را یکسان و همخوان دانست. بزرگ‌ترین وجه افتراق نسخه‌ها در تعلیقاتی است که به نظر می‌رسد نظر کاتب بوده است و لزوماً به مؤلف مربوط نیست. نسخهٔ ملک فیصل بیشترین خطای املایی و افتادگی و کمترین حاشیه را در میان این چهار نسخه دارد. سه نسخهٔ مجلس، عنیزة و فرانسه در مجموع از لحاظ خطا و افتادگی، در یک سطح به شمار می‌آیند. در جدول زیر یک نمونه از خطاهای نگارشی هر نسخه بیان شده است.

جدول ٨-١. نمونه خطاهای نگارشی هر نسخه

نام نسخه (نام اختصاری)	واژه یا عبارت خطا	صحیح واژه یا عبارت
ملک فیصل (في)	زنوبی	ذنوبی
مجلس (مج)	فعلٌ ماضي	فعل ماضٍ
عنیزة (عن)	أمر حاظر	أمر حاضر
فرانسه (فر)	زراعي	ذراعَي (دو بازو)

همچنین گونهٔ ضبط واژگانی مانند «سألنی» و «مسألة» در تمامی نسخ به یک شکل و به‌صورت «سئلنی» و «مسئلة» آمده است که طبعاً نیاز به تصحیح بر اساس شیوه صحیح نگارش همزه در عربی دارد.

هیچ‌یک از نسخ، حرکت‌گذاری نشده‌اند و تنها نسخهٔ فرانسه به درج تشدید در کلیهٔ کلمات نیازمند به تشدید اهتمام ورزیده است. به‌جز نسخهٔ مجلس که حدود چهارصفحه افتادگی دارد، افتادگی عبارات نسخه‌ها به چند جمله یا چند خط محدود می‌شود که با تطبیق با یکدیگر قابل حل است.

با تفاسیری که گذشت، بهترین شیوه برای تصحیح زبدة الإعراب روش التقاطی ـ قیاسی است؛ چراکه از یک‌سو، اقدم نسخ به‌طور یقین قابل تشخیص نیست و مصحِّح باید ضبط‌های خوب را گلچین کند؛ از سوی دیگر، هریک از نسخ، ضعف‌ها و خطاهایی دارند که نیازمند تصحیح و تغییر متن هستند و لازم است که گاه مصحِّح با ذوق و سلیقهٔ علمی خود آنها را اصلاح کند.

۹. نتیجه

زبدة الإعراب نوشتهٔ عبدالله بن محمد بن ولی، اولین شرح معرب کتاب إظهار الأسرار في النحو از علامه محمد برکوی است که در ابتدای قرن دوازدهم هجری نگاشته شده است و تنها میراث برجای‌مانده از این تألیف، نسخه‌های خطی آن در برترین کتابخانه‌های ایران و جهان است. اختصار و ایجاز در کلام، پرداختن به إعراب کلیهٔ واژگان با بیانی ساده و روان و استفاده از منابع علمی متقن و محکم صرفی و نحوی، از جمله مزایای این تألیف است. هرچند عبدالله بن محمد نویسندهٔ نام‌آشنایی نیست و آثار او نیز بیش از پنج اثر شمارش نشده است، اما از آنجا که کتاب إظهار الأسرار همچنان از متداول‌ترین کتب نحوی و آموزشی در مدارس اسلامی استانبول است، تصحیح زبدة الإعراب، کاری است درخور و شایستهٔ تحقیق و می‌توان از این تصحیح به‌عنوان یک کتاب آموزشی و تمرینی برای صرف و نحو کاربردی استفاده کرد. به‌جهت در دست نبودن نسخهٔ نخست و با توجه به وجود خطاهای بی‌شمار نگارشی در هر نسخه که نیازمند انتخاب بهترین واژه از میان نسخه‌هاست، شیوهٔ پیشنهادی برای تصحیح این نسخه، روش التقاطی ـ قیاسی است.

پی‌نوشت

۱. در میان مجموعه‌های اهدایی به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، مجموعه‌ای دارای بیش از هزار نسخهٔ خطی بی‌نظیر، عکس‌های تاریخی و اسناد کم‌مانندی است که محمدعلی کریم‌زاده تبریزی در ۱۳۷۷ شمسی به کتابخانهٔ مجلس اهدا کرده است. جلدهای ٤٠/١، ٤٠/٢ و ٤٠/٣ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مجلس به مجموعهٔ اهدایی ایشان اختصاص دارد (رنجبرمحمدی، ۱۳۹۲: ٣٤-٣٥).

منابع

قرآن کریم

البالي الحلبي الشهير بالغزي (١۴١٩)، نهر الذهب في تاريخ حلب، التصحيح وتحقيق محمود الفاخوري و شوقي شعث، ج ١، الطبعة الثانية، حلب، دار القلم.

البركوي، محمد بن پيرعلي (١۴٣٠)، إظهار الأسرار في النحو، بعناية أنور بن أبي بكر الشيخي الداغستاني، جدة، دارالمنهاج.

حاجي‌خليفه (كاتب چلپي)، مصطفى بن عبدالله (بی‌تا)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، التصحيح والتحقيق: محمدشرف‌الدين يالتقايا و رفعت بيلگة الكيسى، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

خلیفه شوشتری، محمدابراهیم و رقیه خرمی (١٣٩۶)، «معرفی، تحلیل و بررسی نسخهٔ خطی شرح المفصل عزالدین عبدالعزیز کاشی»، ادب عربی، سال نهم، ش ٢، پاییز و زمستان، ٣٧-۵۴.

رنجبرمحمدی، پانتهآ (١٣٩٢)، «مجموعهٔ اهدایی محمدعلی کریم‌زاده تبریزی به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی»، نامهٔ بهارستان، دورهٔ جدید، ش٢٠، پاییز، ٣۴-٣۵.

الزركلي، خيرالدين (١٩٨٠)، الأعلام، بيروت، دارالعلم للملايين.

سامی، شمس‌الدین (١٣٠۶ق)، قاموس الأعلام، ج ٢، استانبول، مهران.

ـــــــــــ (١٣١۴ق)، قاموس الأعلام، ج ۵، استانبول، مهران.

سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی:
https://library.razavi.ir/aqlibraries/fa/56202

طالب‌پور، دانا و محمدحسن فؤادیان (١٣٩٩)، «بررسی جایگاه نحوی عزالدین کاشی (با تکیه بر کتاب نسخه خطی شرح المفصل)»، ادب عربی، سال دوازدهم، ش ١، بهار، ١-٢١.

عبدالله بن محمد (١١٧۶)، أزهر الشروح، ش ٢١٠۶٨٩، کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

ـــــــــــ (بی‌تا الف) ، زبدة الإعراب، شماره ٢١٠۶٨٧، کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

ـــــــــــ (بی‌تا ب) ، شرح معرب إظهار الأسرار، بدون شماره، مركز الملک فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، مكتبة العباس.

ـــــــــــ (١١۴٩)، زبدة الإعراب، شماره ٩۶، مكتبة عنيزة الوطنية.

ـــــــــــ (١١٧۶)، زبدة الإعراب. شماره ۴٢٠۶، کتابخانه ملی فرانسه.

ـــــــــــ (١١۵٠)، مجموع يشتمل على ثلاثة كتب أولها أزهر الشروح، ش ۴٢٢۴، مكتبة جامعة الرياض، قسم المخطوطات.

قره‌بلوط، علی‌الرضا و أحمد طوران قره‌بلوط (بی‌تا)، معجم التاريخ التراث الإسلامي في مكتبات العالم، ج ٢و ۴، قيصري-تركيا، دارالعقبة.

کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی:
https://www.ical.ir/ical/fa/Moarrafi

كحالة، عمررضا (١۴١۴ق)، معجم المؤلفين، ج ٣ و ۶، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

کلینی، محمد بن یعقوب (١٣۶٣)، الأصول من الكافي، به تصحیح و تحقیق محمد آخوندی و علی‌اکبر غفاری، ج ١، تهران، دار الكتب الاسلامية.

مرکز پژوهش‌ها و مطالعات اسلامی ملک فیصل:
https://www.kfcris.com/ar/about

معرفی مسجد بن عثیمین، از قدیمی‌ترین مساجد شهر عنیزه:

https://www.okaz.com.sa/article/1000789

نسخ خطی کتابخانه ملی فرانسه:

https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?version=1.2&operation=searchRetrieve&query=dc.type%20adj%20%22manuscrit%22%20sortby%20indexationdate/sort.descending

Sources

Holy Quran

Al-Bali alhalabi, K. (1998), *Nahr al-zahab fī tarikh Halab*. Halab: Dar al-Ghalam, [In Arabic].

Al-Berkavi, M. (2009), *Izhar al-Asrar fi al-Nahv*, Jeddah: Dar al-Minhaj, [In Arabic].

Haji Khalifah, M. (-), *Kaşf az-Zunūn'an asāmī al-kutub wa-al-funūn*, Beirut: Dar Ehya al-Torath al-Arabi, [In Arabic].

Khalifeh Shooshtari, M.E. and Khorrami, R. (2017), "Introduction, Review and Analysis of the Manuscript "Izz al-Din Abdul Aziz Kāshi's Sharḥ al-Mufassal", *Arabic Literature*, 9(2), 37-54, [In Persian].

Ranjbar Mohammadi, P. (2013), "Donation set of M. A. Karimzadeh Tabrizi to the Iranian Parliament library", *Payam Baharestan*, 20, 34-35, [In Persian].

Al- Ziriklī, Kh. (1980), *Al-A'lām*, Beirut: dar al-ilm le al-malayin, [In Arabic].

Sami, Sh. (1889), *Ghamus al- A'lām*, Istanbul: Mehran, [In Arabic].

_____ (1897), *Ghamus al- A'lām*, Istanbul: Mehran, [In Arabic].

Talebpour,D. and Foadian, M.H. (2020), "A Study of the Syntax of Izz al-Din Kashi's Sharh al-Mufassal", *Arabic Literature*, 12(1), 1-21, [In Persian].

Abd allah Ibn Mohammad (1754), *Azhar al-Shoruh*, 210689, Tehran: Iranian Parliament library, [In Arabic].

Abd allah Ibn Mohammad (-), *Explanation of Ezhar al-Asrar*, Soudi Arabia: Library of King Faisal Center for Research and Islamic Studies, [In Arabic].

Abd allah Ibn Mohammad (1727), *Zubdah al-I'rab*, 96, Soudi Arabia: Onayzah National Library, [In Arabic].

Abd allah Ibn Mohammad (-), *Zubdah al-I'rab*, 210687, Tehran: Iranian Parliament library, [In Arabic].

Abd allah Ibn Mohammad (1754), *Zubdah al-I'rab*, 4206, Paris: French National Library, [In Arabic].

Abd allah Ibn Mohammad (1728), *A Collection which composed of three books, first of them is Azhar al-Shoruh*, 4224, Riyadh: Riyadh University Library, [In Arabic].

Al-Kulayni, M. (1985), *Al-Usul min al-Kafi*, Tehran: dar al-kotob al-islamiyah, [In Persian].

GharaBulut, A.R. and GharaBulut, A.T. (-), *Mu'jam al-Tarikh al-Turath al-Islami fi Maktabat al-Alam*, Turkey: dar al-aghabah, [In Arabic].

Kahhalah O.R. (1992), *Mu'jam al-Mu'allifin*, Beirut: dar ihya al-turath al-arabi, [In Arabic].

ادب عربی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱
10.22059/jalit.2021.320833.612372
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

The Metafiction Techniques and Play in the Novel *The Game of Forgetting*

Razieh Sadrikhanloo
PhD Student of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Alireza Shaikhi
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Abd-ol,ali Alebooye Langeroodi
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University
Mostafa Parsaeipour
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University

Received: 2021, March, 17; Accepted: 2021, April, 20

Absract

Metafiction is the author's writing style and the style of consciously and deliberately playing on narrative structures and subjecting the skills of writing. By deviating or escaping from the established norms of traditional narrative and even adhering to it, metafiction tries to introduce the previous literariness and self-consciousness as a hollow deviation, And expose the narrative tricks of claiming to be truthful - for the unrighteous purpose of absolute truthfulness - in order to prove that it is impossible to resolve the conflict between voices and ideologies by subjugating them under the voice of an omniscient and God-like author, And happily demonstrates the impossibility of the ultimate understanding of truth in the light of one-sided domination. Metafiction as a sub-genre, with its mentally processing and self-evaluative and dialectical annotations, seeks to clarify the truth with an enlightening reflection on the processes of creation of the story, and relying on Heisenberg's uncertainty principle, along with clarifying the nature of the story. Combined with the concept of relativism, game theory, as a way of properly understanding world routines, contributes to the realistic achievements of literature in the metafiction as a self-founded activity with definite value in the real world. By pretending to play roles and contracts of the game, the unstructured and arbitrary nature of the game, helps metafiction -while exploring the functions and seemingly known but practically unknown nature of the story- to shatter dysfunctional traditions and unpopular worldviews. In recognizing these Attitudes of recently known paradigm in metafiction, relying on descriptive-analytical research method and processing metafiction theory data, we intend especially from the point of view of "Patricia Waugh", to understand the efficiency of the components of metafiction and explain its qualities and the role of play in the promotion of making metafiction, in the novel *The Game of Forgetting* by “Mohammad Baradeh”, to recognize the innovations of the first Arab step in the migration from the absolutist ideas of modernism in fictional factology. Researching these cases we found out that M.Barrada, in the application of tricky techniques like short-circuit, trick revelation, character rebellion, metafictonal collage, and arbitrary naming, he always acting gamefully, owes much to the principle of relativism and the multi-faceted nature of truth and and thus establishes a solid basis for Arabic metafiction.

Keywords: Metafiction, Metafictional Arrangements, play and Metafiction, Uncertainty, *The Game of Forgetting*, Mohammad Berrada.

تمهیدات فراداستان و بازی در رمان *لعبة النسیان*

راضیه صدری‌خانلو*
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
علیرضا شیخی
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
عبدالعلی آل بویه
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
مصطفی پارسایی‌پور
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
(از ص ۲۱ تا ٤١)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱/۳۱
علمی-پژوهشی

چکیده

فراداستان شیوهٔ نگارش نویسندگانه و سبک به‌بازی‌گرفتن آگاهانه و عامدانهٔ ساختارهای روایی و دستخوش ترفندکردن فنّ نویسندگی است. فراداستان می‌کوشد به‌واسطهٔ انحراف یا گریز از هنجارهای تثبیت‌شدهٔ روایت‌پردازی سنتی و حتی تهکم به آن، ادبیّت و خودآگاهی پیشین را به‌مثابهٔ یک کج‌روی میان‌تهی معرفی کند و ترفندهای روایی مدعی حقیقت‌نمایی به غرض ناراستین حقیقت‌دانی مطلق را برملا سازد تا اثبات کند حل‌وفصل کشمکش آواها و ایدئولوژی‌ها، با انقیادشان زیر آوای مؤلفی همه‌چیزدان و خداگونه، محال است و محال‌بودگیِ درک غایی حقیقت در سایهٔ سیطره‌مندی تک‌سویه‌نگر را شادمانه به‌نمایش گذارد. خرده‌ژانر فراداستان، با تمهیداتی برآمده از حسابگری‌های ذهنی و با حاشیه‌نگاری‌های خودارزیابانه و دیالکتیکی، می‌کوشد با تأملی روشن‌بینانه در فرآیندهای برساخته‌شدن داستان، و با تکیه بر اصل عدم قطعیت هایزنبرگ، در کنار شفاف‌سازی سرشت داستان، حقیقت‌جویی نماید. درآمیخته با مفهوم نسبیتْ‌محوری، نظریهٔ بازی به‌مثابهٔ شیوه درک درست روال‌های جهان، در فراداستان به‌عنوان فعالیتی خودبنیاد و واجد ارزشی قطعی در جهان واقعی، یاریگر دستاوردهای حقیقت‌بین ادبیات می‌شود. صفت ناساختمندی و دلبخواهگی بازی، با دست‌مایه‌کردن وانمودگرانهٔ نقش‌ها و قراردادهای بازی، به فراداستان کمک می‌کند ضمن کنکاش در کارکردها و طبیعتِ ظاهراً بازشناخته، ولی عملاً ناشناختهٔ داستان، سنت‌های ناکارآمد و جهان‌نگری نخ‌نماشده را درهم‌شکند. در بازشناسی این نگرگاه‌های پارادایم نوشناخته در فراداستان‌ها، در این کوشش برآنیم به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با پردازش داده‌های تئوری فراداستان، به‌ویژه از منظر «پاتریشیا وَو»، به درک کارایی مؤلفه‌های فراداستان و تبیین کیفیات آن و نقش بازی در پیشبرد فراداستان‌سازی، در رمان لعبة النسیان محمد برادهٔ بپردازیم تا نوآوری‌های نخستین گام عرب را در هجرت از انگاره‌های مطلق‌اندیش مدرنیسم در حقایق‌شناسی داستانی بازشناسیم. در این پژوهش دریافتیم براده در کاربست شگردهای اتصال کوتاه، آشکارسازی شگرد، شورشگری شخصیت‌ها، کولاژ فراداستانی و نام‌گذاری دلبخواهی، همواره بازیگرانه وام‌دار اصل نسبی‌نگری و چندچهرگی حقیقت است و این‌گونه برای فراداستان‌نویسی عربی بنیانی استوار می‌آفریند.

واژه‌های کلیدی: فراداستان، تمهیدات فراداستانی، بازی و فراداستان، عدم قطعیت، لعبة النسیان، محمد براده.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *S952192001@edu.ikiu.ac.ir*

۱. مقدمه

در رمان مدرنیستی، برخلاف داستان‌های پیشین که شخصیت در آن همواره به‌نحوی در ساختار جامعه ادغام می‌شد، قهرمان برای کسب استقلال و خودبنیادی، همواره با نهادها و قراردادهای اجتماعی مرسوم در تقابل بود؛ که این منازعه به‌حتم، به بیگانگی فرد از اجتماع و غالباً فروپاشیدگی روانی وی ختم می‌شد. اما در دوران پسین، ساختارهای قدرت متنوع‌تر و به‌شکل مؤثرتری پنهان و مبهم شدند و از این‌رو، رمان‌نویسان پسامدرن در تشخیص و بازنمایی ابژهٔ تقابل، با مسائل چالشی‌تری رویارو شدند. راه حل نویسندگان فراداستان (metafiction) به‌عنوان شیوهٔ نوین نگارش حاصل از جنبش فرهنگی پسامدرنیستی، برای این معضل، روکردن به درون رسانهٔ بیانی خویش بود تا رابطهٔ میان فرم داستانی و واقعیت اجتماعی را محک بزنند. آنها به این نتیجه رسیدند تا بر این مفهوم تمرکز کنند که زبان روزمره چنان به ساختارهای قدرت، مشروعیت و استمرار می‌بخشد که از طریق آنها فرآیند خنثی‌سازی پیوسته‌ای ممکن می‌شود، که به‌واسطهٔ آن اشکال سرکوب در بازنمایی‌هایی ظاهراً معصومانه برساخته می‌شوند (وو، ۱۳۹۰: ۲۰). خودآگاهی ادبیات داستانی یا به‌عبارتی، توجه به چگونگی حایل‌شدن سبک خاص داستان و زبان آن، میان ما و واقعیت، مهم‌ترین تغییری است که پسامدرنیسم در رمان مدرن ایجاد کرد. در رمان پسامدرنیستی علاوه بر مسئله‌سازی‌های زبان، خود داستان‌گویی به موضوع درخور توجه بدل شد. برخلاف گذشته که نشانه‌های حضور راوی با ورود به ذهن شخصیت‌ها و روایت مستقیم زدوده می‌شد، اکنون داستان‌نویسان راهکاری عکسی را پیش گرفتند و نفس عمل روایتگری به یکی از مضامین رمان بدل شد. نویسندگان جدید نتیجه گرفتند باید دربارهٔ خود نگارش و یا داستان‌گویی سخن بگویند. بدین‌سان، داستان به فراداستان تبدیل شد؛ داستانی دربارهٔ داستان‌نویسی، ادبیاتی داستانی که به خودش می‌پردازد، رمانی درون یک رمان (متس، ۱۳۹۴: ۲۱۵-۲۱۶).

توجه هنر و ادبیات به مسئلهٔ نسبیت (relativity) و نظریهٔ عدم قطعیت (uncertainty) هایزنبرگ و دگرگونی نگاه‌ها نسبت به حقیقت، و نیز مسئلهٔ ذهنیْ قلمدادشدن واقعیت، شکل نوینی از به‌کارگیری داستان را ایجاد کرد که نوعی وارسی پردازش‌های شناخت‌محور ذهن در قالب فراداستان بود. به گفتهٔ پاینده فراداستان به جای باورپذیری و باورمندی ادبیات مدرن، تلویحاً القا می‌کند که چه‌بسا واقعیت، تقلید از زبانی است که من در نوشتن داستان به‌کار گرفته ام و شاید واقعیتی وجود ندارد، مگر توصیف یا بازی‌های کلامی (۱۳۸۳: ۳۳).

پیشگامان رمان مدرن دیدگاه ذهنی دربارهٔ واقعیت را کاویدند و توجه خود را به جنبه‌های درونیِ روان و ذهنِ انسان معطوف کردند تا نحوهٔ کارکرد اذهان منفرد را کشف کنند؛ اما نویسندگان پسامدرنیست، بیش از پیش بر امر ذهنی تأکید ورزیدند، تا حدی که خود واقعیت را هم نوعی داستان ساختگی برشمردند. یک برآیند این تأکید این بود که اذهان فردی را از منظرهایی دیگر هم می‌توان کاوش کرد؛ زیرا اکنون این فعالیت‌های ذهن بود که خاستگاه واقعیت قلمداد می‌شد.

این‌گونه پسامدرنیسم دیدگاه رمان‌نویسان را دربارهٔ رابطهٔ ذهن و واقعیت وارونه کرد. نویسندگان پسامدرن ذهن انسان را دیگر مقوله‌ای نمی‌دانستند که از حیث نحوهٔ واکنش به واقعیت درخور بررسی باشد، بلکه واقعیت را محصول ذهن آدمی دانستند؛ هیچ واقعیتی وجود ندارد، مگر اینکه حالات ذهنی ما ابتدا آن واقعیت را در چارچوب معینی قرار دهد، پردازشش کند و آن را به شکل داستان درآورد (متس، ۱۳۹۴: ۲۲۱). مدرنیسم با کاوش اعماق ذهن و بدیل‌سازی با آفرینش هنری، کوشید فقدان نظم دنیای بیرون را جبران کند، ولی فراداستان هر بار واقعیت خاص خود را خلق می‌کند. فراداستان به‌جای تأکید بر «خودآگاهی» مدرنیستی نزد نویسنده برای بازنمایی واقعیت، تنها به خود فرآیند نگارش تکیه می‌کند (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۴).

محمد براده، نویسندهٔ مراکشی پس از ترجمهٔ اثر مشهور میخائیل باختین، نظریه‌پرداز حوزهٔ گفتگومندی و چندآوایی، که در مباحث تئوریک خود، از ایدهٔ کلی نسبیت‌گرایی کیهانی انیشتین و عدم قطعیت هایزنبرگ در شناخت جهان واقع و حقیقت، الهام گرفته است، آثار خود را با زمینه‌های گفتگویی نوشته و یکی از حوزه هایی که قرابت هر چه نزدیک‌تری با این گفتگومندی دارد، ادب فراداستانی است؛ از این‌رو، ضروری است ویژگی‌های انعکاس‌یافتهٔ این خرده‌ژانر را در آثار براده، متأثر از اندیشه‌های زمینه‌ساز باختین و نیز اندیشهٔ نظریه‌پردازان فراداستانی بازشناسیم تا نحوهٔ رهایی عرب از انگاره‌های مطلق‌اندیشی و توهم حقیقت‌شناسی واقع‌گرا را در این نخستین گام دریابیم.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزه فراداستان در ایران و خار ج از ایران، آثاری نوشته شده که برخی به‌عنوان منابع این مقاله استفاده شده است؛ اما در حوزهٔ ادبیات عربی پژوهشگران ایرانی تنها دو اثر نوشته‌اند: نخست، مقالهٔ «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانیِ رمان الفراشة الزرقاء اثر ربیع جابر» نوشتهٔ مهین حاجی‌زاده و شادی ابراهیمی (۱۳۹۷). نگارندگان این مقاله بررسی می‌کنند که ربیع جابر طی روالی منطقی به تکنیک‌های فراداستانی اشاره کرده است، ولی نتیجهٔ مقاله شبیه مقدمات فراداستانی نظریه‌پردازان است؛ دوم، مقالهٔ «جمالیات ماوراءالقص فی الروایة مابعدالحداثة؛ التجلیات وملکان عذاب» (۲۰۱۷) اثر روح‌الله مطلبی و همکاران. در این مقاله دسته‌بندی‌های مشخص در عناوین و مؤلفه‌ها حذف شده و بدون اشاره به مقدمات، به سراغ مباحث تطبیقی دو اثر رفته است، ولی در تحلیل و بازشناسی ماهیت فراداستان، گام مثبتی برنداشته است و منابع نیز تقریباً محدود است. اما در حوزهٔ توجه به نظریهٔ بازی و نقش آن در ادب پسامدرن، هیچ اثری یافت نشد و به این ترتیب، دربارهٔ لعبة النسیان در این حوزه شاهد هیچ پژوهشی نیستیم.

اکنون باید دید فراداستان‌نویسی در ادبیات روایی عربی، چگونه و با تکیه بر چه تمهیداتی پایه‌گذاری شده و زمینه‌های اندیشگانی ادیبان برای گرایش به این رویکرد ادبی نو، از چه

آبشخورهایی بهرمند شده است. نظر به موردپژوهی مقاله، می‌کوشیم به دو پرسش پاسخ دهیم: نخست اینکه محمد براده چگونه و با تکیه به چه نگره‌های اندیشگانی و نیز چه تمهیداتی به فراداستان‌سازی در لعبة النسیان پرداخته است؟ و دیگر اینکه تکنیک بازی در رمان فراداستانی چگونه نمود پیدا می‌کند؟

۲. فراداستان

فراداستان تمهیدی است که خودآگاهانه به جایگاهش به‌عنوان یک مصنوع توجه نشان می‌دهد و از خودش و ساختارهایش سخن می‌گوید. لاوزن می‌گوید: « فراداستان جنبه‌ای از نوشتار، خوانش یا ساختار اثر را به پیش‌زمینه و مرکز توجه می‌آورد که بنا بر معیارهای کاربردی داستان‌نویسی واقع‌گرا باید در پس‌زمینه باشند» (۱۳۸۰: ۵۸). اصطلاح فراداستان اول‌بار در ۱۹۷۰ در مقاله‌ای از منتقد و رمان‌نویس خودآگاه معاصر، ویلیام. اچ.گس آمریکایی به کار برده شد (وو، ۱۳۹۰: ۹) و رابرت شولز آن را رواج داد. الهام‌گر داستان‌های فراداستانی، رمان تریسترام شندی است که در آن لارنس استرن با مخاطب قرار دادن خوانندهٔ فرضی، فاصلهٔ میان هنر و زندگی را که رئالیسم سعی در اخفای آن داشت، در نظرگاه خواننده قرار می‌دهد (لاج، ۱۳۹۴: ۳۴۵)؛ اما نحوهٔ استفاده از راوی وجه غالب رمان‌های سنتی قرن هجدهمی نیست و دخالت راوی در روایت و صحبت او با خواننده، نظمی معنایی در درون رمان ایجاد نمی‌کند، ولی در فراداستان دخالت‌ها نظام‌مند و موجد نظم معنایی خاص است (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۲).

فراداستان شاید شکلی میان داستان تخیلی و نقد ادبی است و حد فاصل بین این دو، موضوعی است که دست‌مایهٔ نگارش فراداستان قرار می‌گیرد. فراداستان نمی‌خواهد مثل زندگی واقعی و رئالیستی جلوه کند، بلکه واقعیت را امری مشکوک می‌بیند (همان: ۳۴). وو معتقد است فراداستان متکی بر برداشتی از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است؛ یعنی اینکه محال است جهانی عینی یا آبژکتیو را توصیف و تبیین کرد، چراکه مشاهده‌گر همواره موضوع مورد مشاهده را تغییر می‌دهد. فراداستان نشانگر عدم قطعیت این رابطه است (وو،۱۳۹۰: ۱۰). میخاییل باختین به این فرآیند نسبی‌سازی به‌عنوان قابلیت «مکالمه‌ای» (dialogic) رمان اشاره می‌کند. فراداستان این قابلیت مکالمه‌ای را برجسته می‌سازد و از این طریق وجه ذاتی زبان داستانی در کل را پیش چشم می‌آورد. باختین آن رمان‌هایی را آشکارا مکالمه‌ای می‌خواند که نوعی جهت‌گیری نحوی به کلمه می‌دهند که یک‌سره در تقابل با جهت‌گیری اولیه و مألوف آن است؛ کلمه به محل کشمکش دو آوا بدل می‌شود. گفته می‌شود زبان داستان با توجه به ارتباط نزدیکش با اشکال روزمرهٔ گفتار، همواره تا حدی مکالمه‌ایست. رمان، مجموعه‌ای متنوع از گفتارها (انواع بازنمایی‌ها از کلام و اشکال روایی) را در خود جذب می‌کند؛ گفتارهایی که همواره تا حدی اقتدار یکدیگر را به پرسش می‌گیرند و آن را

نسبی می‌سازند. واقع‌گرایی به‌عنوان وجه سنتی و گاه کلاسیک رمان، به‌شکلی ناسازه‌گون و پارادوکسیکال، با خاموش ساختن این مکالمه عمل می‌کند (همان: ۱۳-۱۴).

در داستان واقع‌گرا، کشمکش زبان‌ها و آواها ظاهراً از طریق انقیادشان به «آوا»ی مؤلفی همه‌چیزدان و خداگونه حل‌وفصل می‌شوند. رمان‌هایی که باختین مکالمه‌ای می‌خواند، در برابر چنین راه‌حلی مقاومت می‌کنند. فراداستان، شادمانه، محال‌بودگی چنین راه حلی را به نمایش می‌گذارد و این‌گونه علناً هویت بنیادین رمان را در مقام یک ژانر آشکار می‌سازد. رمان‌های فراداستانی اغلب بر اساس تقابلی بنیادین و پایدار، تفسیر و برساخته می‌شوند؛ تفسیر و ساختن توهّمی داستانی (مثلاً از طریق واقع‌گرایی سنتی) و افشای چنین توهمی؛ به عبارت دیگر، کوچک‌ترین مخرج مشترک فراداستان‌ها، خلق یک داستان و در عین حال، ارائهٔ گزارش و تفسیری افشاگر از چگونگی خلق آن داستان است. این دو فرآیند در تنشی فرمال به هم محکم شده‌اند؛ تنشی که تمایز میان «خلق هنری» و «نقد» را از میان برمی‌دارد و آنها را در مفاهیم «تفسیر» و «واسازی» به هم می‌آمیزد (نک: همان: ۱۴).

فراداستان تبدیل رابطهٔ واقعیت داستان به موضوع آشکار بحث است. اگر در داستان رئالیستی، واقعیت، اصل مفروض و بدیهی است، در فراداستان به موضوعی بدل می‌شود که گاه تمام روایت چیزی نیست جز بررسی و تحلیل آن و یا عاملی که داستان از طریق جابه‌جایی یا چندتکه کردنش بتواند به فرم جدیدی در ساختار روایی دست یابد. اساس داستان‌های رئالیستی وفاداری به چارچوب ارجاع به واقعیت است، ولی در فراداستان اصل اعتقاد به چارچوب به بحث گذاشته می‌شود (محبی، ۱۳۹۰: ۱۳۱). فراداستان در بدعت‌گذارانه‌ترین شکل‌هایش ممکن است متضمن تردید دربارهٔ امکان نیل به حقیقت در ادبیات داستانی باشد، یا توجهی مفرط به سیطرهٔ ادبیات داستانی بر زندگیِ انسان مبذول کند (متس، ۱۳۹۴: ۲۱۶).

صرف نظر از اینکه چه چیز در کانون توجه فراداستان است، به جای تکنیکِ مدرنیستی «بازنمایی» (نشان‌دادن شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی برملاکننده با کنش‌ها و گفتگوها)، بسان ادوار گذشته از تکنیکِ «بازگویی مستقیم» استفاده می‌کند. پیشگامان رمان مدرن برخلاف اسلافشان، تکنیکِ بازنمایی را به‌عنوان اولویت اول در ادبیات داستانی رواج می‌دادند و داستان‌ها را به‌صورت کاملاً بی‌واسطه روایت می‌کردند؛ اما فراداستان‌نویسان به این خودآگاهی عمیق رسیدند که داستان‌گویی مستلزم کاوشی تعمدی دربارهٔ روایت محض است (همان: ۲۱۶-۲۱۷). از نگاه متس، ویژگی‌های گونه‌ساز فراداستان بدین قرار است: تردیدی خلاقانه دربارهٔ خودِ موضوعِ راه و روش‌های داستان‌گویی؛ کاوشی خودآگاهانه دربارهٔ نحوهٔ برآفریدنِ دنیایی داستانی؛ تردید دربارهٔ نه‌فقط واقعیت، بلکه دربارهٔ توانایی‌ِ ادبیات داستانی برای تخیل‌ورزیدن. فراداستان باعث شد ادبیات داستانی به‌نحوی شایسته‌تر درخور پژوهش شود؛ چندان که داستان به گفتمانی بینابینی میان ادبیات داستانی و نقد ادبی تبدیل شد (۱۳۹۴: ۲۱۹-۲۲۰). بررسی موضوع خلق فراداستان در حضور

خواننده، همراه است با ارزش‌گذاری؛ و این آشکارسازی فرآیند خلق و تصنعات متن، در واقع نقد خود اثر است. مارک کوریه خودآگاهی حاصل از اقتراب این دو را از ویژگی‌های اصلی فراداستان می‌داند: فراداستان نوعی از نوشتن است که خودش را در مرز میان داستان و نقد جا داده است؛ همان کانون هم‌گرایی که این دو را همسان هم می‌کند (کوریه، به نقل از دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۲۷) . کوریه می‌گوید:

> ویژگی دیالکتیکیِ کنار هم قرار گرفتن نویسنده و ناقد در فراداستان، باعث تولید و ارائه‌ای از داستان با نقش‌هایی از نویسنده و خواننده در یک مسیر می‌شود که خود تضمین فراداستان و نمونه‌ای برای آن‌است. آن دو با توجه به نقش کلیدی خود در کتاب، به مرز نقد و داستان، شخصیت می‌بخشند. فراداستان به‌سادگی آن رمانی نیست که نویسنده هم ناقدش باشد و هم نویسنده؛ امتیاز مهم و اولیهٔ این هم‌کانونگی نقد و داستان، نوعی توهم‌شکنی قدرتمند مداخله‌جویانه و نمایشی از ارتباطات بیرونی خواننده و نویسنده است که در مرز درونی زندگی، هنر و رمان، خودتفسیرگری و نقد خودآگاهی را گسترش می‌دهد. فراداستان، نمایشی‌کردن یک داستان در مرز میان نقد و داستان است (همان. ۲۲۷).

۳. تمهیدات فراداستانی در رمان *لعبة النسیان*

در ادامه تمهیداتی که براده در اثرش به کار گرفته و مشخصاً به‌عنوان مؤلفه‌های فراداستانی در دیدگاه نظریه‌پردازان آمده است، به همراه تحلیل نمونه‌ها طرح می‌شود.

۳-۱. اتصال کوتاه

میان متن ادبی مدرنیستی و جهان واقع فاصله‌ای است که نویسندهٔ پست‌مدرن، گاه در قالب نویسندهٔ ضمنی و حتی راوی الرواة و شاید در پوشش یک شخصیت، با حضورش در اثر، به‌عنوان یک ویژگی اصلی، فاصلهٔ خود با خواننده، متن و جهان را مخدوش می‌نماید. او با خواننده و شخصیت‌های داستان گفتگو می‌کند و در قالب فراداستانی، به تشریح فرآیند داستان‌نویسی‌اش می‌پردازد. بنا بر نظر دلشاد و طهماسبی، راوی فراداستانی، به‌صراحت در روایتگری و شیوه‌های بازگویی داستان، بدعت‌گذارانه آشنایی‌زدایی می‌کند (۱۴۰۰، ۹۲). دیوید لاج این ویژگی تکنیکی را «اتصال کوتاه» (short circle) می‌نامد که خواننده را از انفعال خارج می‌کند تا در فرآیند خلق داستان شرکت کند و به نویسنده و متن نزدیک شود؛ خواننده‌ای که با اتصال کوتاه، بهت‌زده می‌شود تا نتواند به‌آسانی فراداستان را در مقوله‌های رایج در متن ادبی قرار دهد(لاج، ۱۳۹۴: ۱۸۷). خواننده مجاز به ایفای نقش منفعل نیست، بلکه مجبور است سخت کار کند تا معنا را تولید و رمزگشایی کند (nowaihi, 1999: 20, A1) نویسنده برای ایجاد این اتصال، از ترفندهایی چون تلفیق وجوه متباین داستانی با وجوه ظاهراً مبتنی بر واقعیت در یک اثر واحد، بیان نویسندگی در متن، و آشکارکردن عرف‌ها و تمهیدات ادبی در هنگام به‌کاربردن آن استفاده می‌کند (لاج، ۱۳۹۴: ۱۸۷).

روشنگری‌های اتصال کوتاه موجب می‌شود جهان داستانی و جهان هستی‌شناختی که مؤلف در مقام سازندهٔ جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فروریزد و مخاطب دربارهٔ ماهیت هر دوی این جهان‌ها به‌فکر فرورود (مک‌هیل، ۱۳۹۳: ۴۸۵)؛ یعنی خواننده در میانهٔ تداخل این دو جهان، معلق است (عسکری و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۱۰). فراداستان راوی‌ای دارد که دائماً به روش‌های داستان‌گویی خود می‌اندیشد؛ گاه این راوی، خود نویسنده است که پیوسته به مشکلات خلق داستان فکر می‌کند (متس، ۱۳۹۴: ۲۱۶).

در لعبة النسیان براده می‌کوشد تصویری از داستان‌نویسی با «راوی الرواة» مسلط بر ارائهٔ داستان به دست دهد که وظیفهٔ تنظیمات روایت‌پردازانه و گردآوردن رشته‌های پراکندهٔ حکایت‌گری‌های راویان پرشمار را برعهده دارد: «إنّ الأهمّ والأصعب هو كيف أوجّه السرد؟ أللم خيوط الحكي المتناثرة بين أكثر من سارد لأجعلها مقنعة مثيرة لفضول القارئ» (برادة، ۲۰۰۳: ۴۵). در لعبة النسیان اتصال کوتاه به دو شکل وجود دارد:

۱. خطاب مستقیم راوی به خواننده و گفتگو با او، به‌عنوان شیوه‌ای برای تأکید بر داستانی‌بودن داستان و به میدان بازی کشیدن وی به‌عنوان بازیگری اصلی و نه یک مستمع آزاد صرف:

> كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف –وأنا راوي الرواة– أجعل رواتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة...كيف أجعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا، او بالأحري يبدو انهما انتهيا، داخل فضاء وزمان لا ينتهيان، داخل زمان سرمدي في حركته وتدفقه (همان: ٤٥).

راوی که با آوردن جملهٔ معترضه و اشاره به نقش خود، بر خطابی‌بودن جمله‌اش تأکید دارد، در چگونگی نقل داستان از مخاطبان کمک می‌خواهد و نظر آنها را جویا می‌شود، یا هم‌سخنی را با اشارات و خطاباتی دیگر تأکید می‌کند: «خارج فاس كان سيطيب يبدو متقلصاً (هل هذه هي الكلمة المناسبة؟)» (همان: ۲۷). راوی مسائل و گلایه‌هایش را از نویسنده، با خواننده در میان می‌گذارد و با پرسشی، توجه او را به بحث خود بیشتر جلب می‌کند. علاوه بر سؤالاتش از خواننده، می‌کوشد مقاصد خود را هرچه بیشتر شفاف‌سازی کند؛ که این تلاش، حضور جدی خواننده را بازتاب می‌دهد: «من يذكر الضب الآن؟ أقصد من يذكره بنفس الطريقة التي عاشت بها ذكراه داخل جسد الهادي وذاكرته»(همان: ٤٨). خطاب‌های راوی، تا حد صدازدن مستقیم خواننده پیش می‌رود: «ولنعد أيها القارئ! الى حفلة العرس وما يجري فيها» (همان: ۱۰۷). کلام رویاروی راوی، بارها ادامه می‌یابد: «إنني أتحمل أمامك أيها القارئ! مسؤولية سرد هذا الفصل حتى يطمئن المؤلف»(همان: ۱۲۳). و خطاب به خواننده او را در آفرینش داستان، معنا و روند داستانی شریک می‌کند و از توهم واقعیت و انفعال خارج می‌کند. راوی الرواة در فرآیند سهیم‌ساختن خواننده در درک ساختار متن، اصل حقیقت‌نمایی به‌مثابهٔ سنگ بنای رمان کلاسیک را درهم می‌شکند و اعلام می‌دارد که این اصل، صرفاً فرآیندی در جریان خیال‌پردازی روایی است: «سيكون جهداً ضائعاً أن نعمد الى ايهام القارئ بواقعية ما نحكيه»(همان: ۴۶).

۲. گفتگو بین نویسنده و راوی الرواة: این شکل از اتصال کوتاه زمینه‌ساز ایجاد فضای دوسویه، بلکه چندسویه است. میان این دو است که محورهای اصلی بازی پرکشمکش گفتگوهای نقدی و روال‌های کش‌دار سنجش دیدگاه‌های متقابل درمی‌گیرد و زمینه‌ها برای کشیدن خوانندگان به درون گردابه‌ای از موضع‌گیری‌های ایدئولوژی‌محور فراهم می‌شود:

لعلك إقتنعتَ بأن من حقي أن أتدخل أكثر، وألّا أكتفي بتنسيق الخيوط والاسلاك من وراء ستار. قد يزعجك ذلك، لكنني ارجوك ان تعتبره تكملة للعبة تضعك امام عناصر لم تتخيّلها أو آثرت السكوت عنها (همان: ٤٨).

جای‌جای رمان سرشار از گفت‌وگوهای هم‌اقناع‌گر است و طرف‌های دخیل درست در بزنگاه بایسته، به دور از هیمنهٔ نظرگاهی اقتدارگر، دست‌به‌کار بیان مواضع خود می‌شوند:

لا تتحفز لمقاطعتي. أعلم أن ما نعيشه ونرويه مشترك مع التيار الاعم الذي يكيّفنا ويحدد رؤيتنا وقيمنا ومواقفنا ... ننسج التأثير المتبادل ونجمع من حولنا القطرات الشبيهة بنا لنغدو تيارا يتماوج ويلوّن هدير البحر بنبرته. تريد مثلاً؟ تحمّلْ وقاحتي، أيّها الكاتب، اذا كنت استعمل طحينك لأعجن خبزة أدلّل بها على نباهتي؛ فأنا أريد أن أقنع بشطارتي وحسن أختياري في توجية دفة السرد (همان: ٤٦).

در اواخر داستان گفتگویی طولانی بین آنها دربارهٔ زمان و لزوم اشاره و یا عدم اشاره به آن در متن داستان و اینکه آیا باید جایی در روایت داشته باشد یا نه، صورت می‌گیرد و با این شگرد، ضمن واقعیت‌زدایی و تأکید بر برساختگی متن، مسائل نقد را که آوردگاه اظهار دیدگاه‌هاست، مطرح می‌کنند:

قلت للمؤلف: لا داعي لأن نجزئ الزمن الى زمنين ... قال المؤلف: مفهوم، وقريب من البديهي ما تقول ... طال الحوار دون أن نصل الى اتفاق. ردد المؤلف على مسمعي اكثر من مرة، ماكتبه في مخطوطة عن أن معضلة الرواية هي الكتابة عن زمن منته داخل سيرورة غير منتهية ... (همان: ۱۲۳-۱۲۱).

به این ترتیب، شاهدیم لعبة النسیان در جریان فرآیند روایتگری، خود بررسی و کنکاشی در باب مفهوم روایت است.

۳-۱-۱. آشکارسازی شگرد

این تکنیک، حاصل واکنش به حضور تصنعات داستان‌پردازانه است و مقصود آن، اشارهٔ مستقیم به داستانی‌بودن اثر و گفتگوی افشاگرانه دربارهٔ سازوکارهای ادعاگرانهٔ تکنیک‌های برسازندهٔ حقیقت‌مانندی داستان است و این‌گونه نویسنده تأکید می‌کند خواننده با یک واقعیت روبه‌رو نیست (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۱۶). در فراداستان با به‌کارگیری «آشکارسازی شگرد» (bairing the device)، دو جهان موازی در داستان مدرنیستی که هیچ تقاطعی با هم نداشتند و همواره حضور یکی موجب فراموشی دیگری می‌شد، اکنون به صورت خطوط متقاطع دائماً یکدیگر را قطع می‌کنند و در هر بار، در کنار هم دیده و لاجرم یادآور تکثّر (چندینگی) می‌شوند (همان: ۴۲۱). در رمان، شاهد

نمونه‌های پرشماری هستیم که گاه اشارهٔ گذرا به کلیات شگردهای فراداستانی است: «سیکون جهداً ضائعاً أن نعمد الی ایهام القارئ بواقعیة ما نحکیه ...» (براده، ۲۰۰۳: ۴۶) که راوی خطاب به نویسنده از ناروابودن برداشت خواننده از حقیقت‌مانندی داستان می‌گوید. گاهی نیز ریز مسائل شگردها را افشا می‌کند: «قال الکاتب أشیاء کثیرة، غیر أنني حسمت الموضوع بأن المسافة القائمة دوماً بین المعیش والمتخیّل والمکتوب والمحکي، تؤکد أن الاحداث والحیاة بصفة عامة، تجري علی اکثر من مستوی، متداخلة متشابکة ...»(همان ۴۶). در اینجا اشارهٔ راوی به کیفیاتی است که فراداستان باید بر اساس نکات نظری آن بنا شود.

۳-۱-۲. داستانِ نوشتنِ داستان

در این ویژگی، نویسنده دربارهٔ فنون فراداستانی‌اش بحث می‌کند. گاه این تکنیک موضوعی فرعی است و گاه موضوعی اصلی است که به موازات داستان پیش می‌رود (دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۳۲). در فراداستان‌ها یا در رمان‌نویسی خودآگاه، دخالت‌های نویسنده در متن در تشریح داستان‌نویسی خود، تمایز وجودشناسانهٔ واقعیت و داستان را آشکار کرده و اساساً ورود این نویسندگان به متن، برای طرح پرسش‌های وجودشناسانه است. گاه راوی این مداخله را انجام می‌دهد و سبب درآمیختگی مرزهای وجودی می‌شود (پژهان و محمودی، ۱۳۹۷: ۷۴). در بخش‌های ویژه‌ای از لعبة النسیان تحت عنوان «یقول راوی الرواة»، بیان چندوچون حکایت داستان بر عهدهٔ راوی الرواة است که مداخلاتی دربارهٔ ویژگی‌های اندیشگانی و تکنیک‌های صوری رمان و توضیح چرایی گام‌های داستان دارد:

> وضعني المؤلف في مأزق: کتب کل ما عرف وتخیّل، و قال لي: أرید أن تنظم سرد هذه المادة الخام في تشخیص یستوعب الکلمات واللغات التي نسجت حکیها داخل مخیلتي، غیر أنني وجدت أن جمیع ما کتبته لا یرتقي الی قوة الرجع المشعّ الغامر للحواس والنفس. ألتجئ الیك، لأنني وأنا أعید سرد ما عشته وشاهدته، وتخیلته، وحلمت به، تبدو لي الاشیاء والذکریات مختلفة مشوّشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما أعتقد أنني عشته وعاینته... (براده، ۲۰۰۳: ٤٦).

۳-۲. شورشگری شخصیت‌ها

گاهی مرزهای وجودشناسانهٔ متن و مؤلف، از راه کنش متقابل مؤلف و شخصیتی نشان داده می‌شود که مکالمه‌ای از نوع معارضه دارند. شخصیت فراداستانی نه‌تنها مانند رمان مدرن و پیشامدرن فرمان‌بردار و بی‌اراده نیست، بلکه در وقایع داستان و تغییر پی‌رنگ آن هم دخالت دارد (نک: پژهان و محمودی، ۱۳۹۷: ۷۷-۷۸). نمایشنامهٔ پیراندللو، با عنوان شش شخصیت به دنبال یک نویسنده، الگوی به‌یادماندنی شورشگری شخصیت‌ها علیه نویسنده است که میان نویسنده و شخصیت‌هایش که به دنبال سهم‌خواهی در ترسیم سرنوشت خود به دور از هیمنه و استبداد نویسنده هستند، جنجال و دودستگی می‌افتد (ثامر، ۲۰۱۳: ۶۶). لعبة النسیان به‌واسطهٔ تعدد راویان و مشارکت‌جویی شخصیت‌ها، جلوه‌ای فراداستانی و چندآوا می‌آفریند؛ اما ابراز وجود و خودنمایی

راوی الرواة و موضع‌گیری‌های مجدانه‌اش، او را سردمدار شورشگران کرده است. اندکی پس از یک صحنهٔ سرشار از توافق با نویسنده، به صحنهٔ درگیری تنشناکی می‌رسیم که راوی الرواة می‌تواند یک شخصیت قلمداد شود. با اعلان بیزاری از این بازی روایی، از مسئولیت خط‌دهی روایات گلایه می‌کند:

> أحس أن قانون اللعبة الذي أتبعته لحد الآن، لم يعد يقنعني أنا راوي الرواة القابع في الركن المعتم، الماسك بخيوط السرد، الناقل لها من راو لآخر. شيء ما يدفعني الى التدخّل. أحاول أن أبرّره بأن كثرة الرواة قد تضل القارىء ... (برادة، ۲۰۰۳: ۴۴).

در جدالی دیگر، راوی الرواة با ابراز نارضایتی از نقش حکایتگری‌اش، از مؤلف می‌خواهد طوری در پیشبرد روایت و سامان‌بخشی آن و روشنگری دربارهٔ رخدادها و اقرار به حقایق و تصحیح اشتباهات هر از گاه مؤلف، مشارکت کند که ساختگی و دروغین به نظر نرسند. اینجاست که سرکشی و تهدید می‌کند که از مسئولیتش شانه خالی خواهد کرد: «وبما أنني عيّنت راويا للرواة وأصبحت لي مسوولية أمام القارئ، فقد تشبثت بحقوقي المكتسبة وطالبت بإيقاف سيل الوساوس والتساؤلات وهدّدت بتقديم استقالتي، أي نعم، أستقيل قبل أن أقال ...» (همان: ۱۲۳) تا نویسنده دست‌تنها و بلاتکلیف در کار خود حیران ماند و دیگر نداند حکایت‌ها از کجا شروع شده بودند و کجا خاتمه می‌یابند؛ تا پس از قرار گرفتن در سایهٔ شخصیت‌ها و راویان، به‌ویژه راوی الرواة که بار این مسئولیت خطیر را بر عهده گرفته است، اکنون مجبور باشد خود مسئولیت روایت‌هایش را بر عهده گیرد: «ساءت العلاقة بيني وبين المؤلف الى حد القطيعة والتخلي عن التعاون والتنسيق، ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدث اليكم مباشرة، هو المؤلف، مواجها معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام» (همان: ۱۱۹)؛ بدین‌ترتیب، نویسنده تسلیم خواسته‌هایش می‌شود (نک. همان: ۴۵). این‌گونه نظمی دوقطبی در فرآیند ابداعی میان نویسنده، به‌عنوان نظم‌دهندهٔ داستان، و راوی به‌عنوان مجری و کارگزار سامان‌بخش جزئیات آن، به قوت تمام‌تر خودنمایی می‌کند. در نهایت، شمار زیاد اظهار نظرهای آزادانه و سرسختی شخصیت‌ها در برابر جهان‌نگری‌های جبراندیش و آراء راوی در برابر هیمنهٔ اندیشهٔ تک‌بعدی نویسنده، زمینه‌ساز خیزشی عمومی در برابر پارادایم غالب می‌شود و فضایی ضد تک‌قطبی‌نگری ایجاد می‌کند.

۳-۳. کـولاژ فراداستانی

به باور هاچن فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جدا کنند؛ این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد (حاجی‌زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۱۱). پاتریشیا وو آن را «کولاژ فراداستانی» (metafictional collage) می‌نامد. وو این تمهید را به‌مثابهٔ تذکری دربارهٔ محال‌بودن ارائه تعریفی از هنجار تثبیت‌شده و مستحکم گفتار ادبی می‌داند؛ چراکه ادغام و وارد کردن هر گونهٔ گفتاری به درون چارچوب ادبی، موجب هضم و جذب آن در جهان بدیل داستان می‌شود و آن را از عملکردهای ارجاعی معمول در بافت و زمینهٔ زندگی روزمره جدا می‌سازد. بارتلیمی به چنین مواد و مصالحی با عنوان تکه‌ها یا خرده‌ها اشاره می‌کند:

«موادی که خود را به‌عنوان اموری نه کاملاً مرتبط یا در واقع اصلاً نامرتبط عرضه می‌کنند، لیکن اگر با دقت به آنها پرداخته شود، می‌توانند معنایی از آنچه در گذر است، ارائه کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۸-۲۰۹). در این تکنیک، نویسنده از تکه‌هایی چون قطعهٔ ادبی، شعر، عکس، بریده‌های روزنامه‌ها، قطعه‌ای از یک نمایشنامه و سرگذشت شخصیت‌های واقعی یا داستانی در اثر خود استفاده می‌کند (حاجی‌زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷ :۷۷). در لعبة النسیان، راوی الرواة بخشی از اسناد و مستندات تحویلی از نویسنده همچون ابلاغیه‌ها، خطابه‌ها و بریده‌هایی از روزنامه‌ها، گزارش رادیویی و بخشنامهٔ حکومتی را پیوست می‌کند که در نگاه اول هیچ ارتباطی به داستان ندارند، ولی ضمن آنکه گواهی مستندی دربارهٔ مرحلهٔ تاریخی معینی هستند، با نگاهی کاوشگرانه، ماهیت روایی می‌یابند:

- بخشنامهٔ حکومتی

نحمده ونعیده، وفي كل مناسبة نطلب عونه ونستزیده، على أن هدانا للمحجة البیضاء وأسبغ علینا العزة والنعماء، وفتح أمامنا الأبواب، فتذكّروا یا أولی الألباب. إنّ ما نبلّغكم إیاه، یلغي كل ما سواه وهو إن دل على شيء فإنما یدل على تقدمنا المطّرد... واعلموا ان المحاكم والجیش والشرطة والوزارات، ساهرة لحمایة البلاد والعباد من اللغو والمزایدات، ولإعطاء الحقوق لمستحقیها، والضرب على أیدي منتهكیها... (برادة، ۲۰۰۳: ۸۱)؛ حمد و سپاس مر خدای را که در هر مناسبتی یاری او جوییم و زیاده از او خواهیم؛ چه که ما را به راه راستین هدایت کرده و عزت و نعمت بر ما ارزانی داشته و دروازه‌ها به روی ما گشوده، پس اندرز یابید ای خردمندان! آنچه ما به شما ابلاغ می‌کنیم، همهٔ احکام دیگر را ملغی می‌کند ... و بدانید دادگاه‌ها، ارتش، پلیس و وزارت‌خانه‌ها برای حفظ مردم و مملکت از شر زیاده‌روی‌ها و نابکاری‌ها، و برای رساندن حق به حق‌دار، و زدن بر روی دست قانون‌شکنان، چشم بر هم نمی‌نهند ... .

این اعلانی از حاکمان وقت در نیمهٔ دوم قرن بیستم است، ولی سبک نگارش در تناقضی فاحش، خواننده را به اعماق تاریخ نگارش بلاغت‌محور سده‌های کهن می‌برد. اثر برای ریشخندکردن بی‌جربزگی حاکمان، به جای یک متن حکومتی روزآمد و متکی بر الفاظ سیاسی و اداری و حقوقی، عامدانه متن سنتی کاملاً عقیم و درمانده برای روزگار معاصر و با اسالیبی نخ‌نما شده و ناکارامد در برابر متون سیاسی روز را از قول آنان نقل می‌کند تا شاهدی باشد بر اینکه ایشان ناتوانی خود را پشت الفاظ و آرایه‌های عبارات کلیشه‌ای کهن پنهان کرده‌اند و برای جبران ضعف، دست به دامان عبارت‌پردازی‌های پرطمطراق شده‌اند. براده تفاوت و دیگرگونی زبانی را به‌صورت کولاژیک، ویژگی متن کرده که مقصود آن بیان عقب‌ماندگی جامعهٔ عربی و حاکمان قرن بیستمی است که هیچ رشدی نسبت به جامعه و حاکمان سده‌های کهن نکرده‌اند و این اشارهٔ پنهانی، کاملاً در فضای انتقادی و افشاگر کل متن درمی‌آمیزد.

- گزارش رادیویی

سیداتي سادتي طاب مساؤكم. أحیّیكم من فندق هیلتون- الرباط، وأنقل لكم صورة صوتیة عن مسابقة الجَمال التي تقام هذا المساء بمشاركة حسناوات من اوربا وآسیا وآمریكا وافریقیا ... والآن،

سيداتي سادتي، نغمات الموسيقى الحالمة تمس تمهيدا لبدء العرض، وقد جلست هيئة التحكيم في صدر القاعة مواجهة للمنصة، من بينهم أحد وزرائنا السابقين عرف بذوقه الممتاز (همان: ۸۱-۸۲)؛ خانم‌ها! آقایان! عصر به خیر! با عرض سلام و تحیت، از هتل هیلتون در رباط در خدمت شماییم با گزارش رادیویی مسابقهٔ زن شایسته که امشب با حضور زیبارویانی از اروپا، آسیا، امریکا و افریقا برگزار می‌شود. ... خانم‌ها! آقایان! نوای دل‌انگیز موسیقی زمینه‌ساز شروع نمایش شده و هیئت داوران در پیشانی سالن روبه‌روی سن مستقر شده‌اند و از جمله یکی از وزرای سابق با آن قوهٔ ذوق زیباشناسی ممتازش.

در فضای داستان با درکی که از معضلات مقطع تاریخی شامل استعمار و درگیری‌های داخلی و فساد حزبی و فرقه‌ای دریافته‌ایم، پوشش مستقیم چنین مراسمی در کازابلانکا (هرچند رادیویی)، آن هم در سطح جهانی، اشاره به فراگیری بی‌عدالتی به‌عنوان ناهنجاری یا بیماری اجتماعی دارد؛ به‌خصوص اینکه یک مهرهٔ کلیدی و گردانندهٔ این ناهنجاری، وزیر سابقی است که با وجود نبود هرگونه تناسبی میان منصب وزارت او و ذوق داورانه‌اش برای چشم دواندن در رصد زنان زیبارو و کشف آنان، اوج این ناهنجاری به نمایش گذاشته می‌شود. این وصلهٔ ناجور، با درنگی تیزبینانه، اتفاقاً هم‌راستا با گلایه‌های انتقادی اثر است.

- بریده‌ای از یک روزنامه

منذ أن فتح سكان دبدو أعينهم على عين تافرانت وهي تستغل في سقي حدائق سكان قبيلتي قوبيان والقصبة. حتى اذا جاء عهد الحماية، تحول جزء مهم من المجاري الى سقي بستاني المراقب المدني، وتزويد مسابح «البيرو» بما تحتاج اليه من ماء، من أجل استحمام الجالية الأجنبية. وبالرغم من أن البيرو لا حق له في هذا الماء فقد فرض نفسه على السكان وأخذ بنصيب الاسد بقوة السلطة والبطش اللتين كان لا يتواني في استعمالها ضد كل من سوّلت له نفسه الوقوف في وجهه (همان: ٨٤- ٨٣)؛ عین تافرانت، از زمانی که ساکنان دبدو بر آن چشم گشودند، منبع آبیاری باغ‌های ساکنان دو قبیلهٔ قوبیان و القصبه بوده است؛ اما در دوران قیمومیت، بخش مهمی از جوی‌ها، به آبیاری دو باغ ناظر مدنی و تأمین آب استخرهای البیرو برای شنای مهاجران خارجی اختصاص یافت. با وجود آنکه البیرو، حقی در این آب ندارد، خود را بر ساکنان تحمیل کرده و با به‌کارگیری قهر و غضب، که آن را از هرکس که جرئت جسارتی به خود دهد، مضایقه نمی‌کند؛ سهم بیشتر را از آن خود کرده است.

کارکرد ارجاعی این بریدهٔ خبری چندبندی، در میانهٔ متن روایی هیچ‌گونه مدخلیتی ندارد و به‌ناچار باید برای مزج آن در متن، معنایی نهفته داشته باشد. ربودن آب از مردمان روستا، توسط دیوان‌سالار که باید نگهبان جریان آرام زندگی مردم باشد، به نفع اقلیت اجنبی و آن هم صرفاً برای شنا و خوش‌گذرانی آنها بوده است. این بریده در عین بی‌اهمیتی ظاهری و تاریخ‌گذشتگی، به‌روشنی ریشه‌داربودن خیانت را در رفتار خود مراکشی‌ها برای خوش‌خدمتی به اجنبی متذکر می‌شود؛ اما این روشنگری، در قالب نامستقیم کولاژ عملیاتی می‌شود تا دریافت، بی‌اصرار نویسنده، بلکه با تمرکز خواننده بر خبری حاشیه‌ای، از روزنامه‌ای حاشیه‌ای که حتی نامش ذکر

نمی‌شود، در اعماق سالیان دور (تاریخ این بریده ۱۹۷۸ است.) اتفاق افتد و تکه‌دوزی این وضع رقت‌انگیز روستاییان، در کنار آن نمایش شکوهمند جهانی، اوج تناقض را بازنمایی کند.

۳-۴. نام‌گذاری دلبخواهی

رمان مدرن، شخصیت‌ها را به‌صورت افرادی ضد قهرمان و منزوی و خودمدار تصویر کرده است؛ اما در رمان پسامدرن با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که موجبات هویت‌مندی انسانی به‌طرز تمام‌عیارتری در آنها نفی شده و شخصیت‌ها در برخی از آنها حتی نام کامل ندارند. به قول جسی متس محدودکردن شخصیت‌ها به حرف اول نام کوچک و نام خانوادگی‌شان نشان می‌دهد که هویت انسان‌ها فاقد هرگونه شالوده‌ای است و به‌جای این شالوده، اکنون فقط مجموعه‌ای اتفاقی و کاملاً تغییرپذیر از ویژگی‌های فردی وجود دارد (متس و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۳۰)؛ و این ناشی از حضور مفاهیم و تصوراتی است که به‌جای هویت انسان معاصر نشسته و تصویری مات، متکثر و ناشناختنی از وی ارائه می‌کند (جعفری‌کمانگر و پیروز، ۱۳۹۷: ۵۴).

در لعبة النسیان نویسنده یکی از شخصیت‌های فرعی داستان را که معشوقهٔ قهرمان داستان (هادی) است، با حروف اختصاری «ف.ب» نام‌گذاری کرده و تا آخر داستان هم به نام کامل او اشاره نمی‌کند تا خیالی و غیر واقعی‌بودن شخصیت و داستان را به خواننده گوشزد و از این مزیت بهره‌برداری کند. این اقدامی تصادفی یا صرفاً برای مخفی نگاه‌داشتن نام معشوقهٔ پنهانی نیست؛ چراکه اولاً، این شخصیت در همین اثر در هالهٔ واقعی یا خیالی‌بودن است و سرانجام هم تکلیف حضور یا عدم حضور عینی‌اش مشخص نمی‌شود و ثانیاً، سال‌ها بعد در امرأة النسیان که شمار بسیاری از شخصیت‌هایش با تک‌حرف الفبا معرفی می‌شوند (نک. برادة، ۲۰۰۴: ۳۳-۳۵)، شخصیت اصلی رمان براده است و همچنان بسان تمام شخصیت‌های رنگ‌باختهٔ پست‌مدرنیستی از حدود هویتی مشخص و تثبیت‌شده تهی‌است و تصویری جیوه‌گون و غرق در ابهام دارد و گمنام، بی‌آنکه بتواند خود را به‌عنوان معشوقهٔ قهرمان لعبة النسیان اثبات کند، در آپارتمانش درمی‌گذرد.

۳-۵. بازی

از محوری‌ترین مباحث فراداستان، مسئلهٔ «بازی» (play) است و نقد جدید، ادبیات را نوعی بازی برشمرده است. هر هنرمندی همواره عالمی دیگر خلق می‌کند و از این منظر، هر اثر هنری، مثلاً داستان، حکم یک بازی را دارد. این خودآگاهی به ماهیت بازی‌گونهٔ ادبیات، نزد فراداستان‌نویسان محوریت دارد. رانلد ساکنیک می‌نویسد: «آنچه ما نیاز داریم، آثار بازی‌گوشانه است، نه شاهکارهای بزرگ. داستان، بازی و کلکی است که یکی سوار کرده و بقیه هم می‌توانند دوباره پیاده‌اش کنند!» (ساکنیک، به نقل از وو، ۱۳۹۰: ۵۳)؛ یعنی هر داستان نوعی تظاهر و وانمود است، همان شالودهٔ تمام بازی‌های کودکان: یکی راننده می‌شود و دیگری پلیس که جریمه‌اش می‌کند و ... . نویسنده وانمود می‌کند آدم‌هایی هستند، رابطه‌هایی با هم دارند، یا مکان و زمانی هست که

این شخصیت‌ها در آن در تعامل‌اند (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۵). هر بازی نیز با رعایت مجموعه قواعدش و مجموعه‌ای از نقش‌های واگذارشده که بازیگران موظف به ایفای درست آن‌اند، می‌تواند اجرا شود. فراداستان با کنکاش در قواعد داستانی، نوعی بازی را آغاز می‌کند که بسان کندوکاوی برای شناخت نقش بازی در زندگی است یا قواعد را به بازی می‌گیرد، تا بازی‌گونگی جهان را اثبات کند (نک: همان: ۳۵).

فراداستان در پی کشف این است که هر یک از ما چگونه واقعیات خاص خویش را بازی می‌کنیم (وو، ۱۳۹۰: ۵۴). میان کار نویسنده و بازی کودک، از این حیث که هر دو جهانی تخیلی، ولی شبیه واقعیت می‌آفرینند و خود، قواعدِ قرارگرفتن اشیاء و رفتار شخصیت‌ها را در آن تنظیم می‌کنند، شباهت تام وجود دارد (حاجی و پارسا، ۱۳۹۷: ۳۵). وو تأکید می‌کند کل هنر از نظر خلق نمادین جهان‌های دیگر، نوعی بازی است. داستان از اساس، شیوهٔ مفصل و پیچیده‌ای از تظاهر است و تظاهر، عنصری بنیادین در بازی و انواع کلک‌هاست (۱۳۹۰: ۵۳). همچنین فراداستان از طریق مسئله‌دار کردن مفهوم واقعیت و نه ویران‌کردن آن، عمل می‌کند و بر ساختن و واژگون‌کردن منظم قراردادها و نظام‌ها مبتنی است. چنین رمان‌هایی، جهانی بازی‌گونه را ترتیب می‌دهند که از نظر درونی منسجم است؛ جهانی که متضمن غرق‌شدن خواننده در متن است، ولی سپس قراردادهای این جهان را افشا می‌سازد تا رابطهٔ میان داستان و واقعیت و مفهوم تظاهر بازشناسی شود (همان: ۶۲).

از نگاه پیاژه «بازی در مقام فعالیتی که تحت نظارت قاعده است، فعالیتی است که با **همگون‌شدن** و **انطباق‌یافتن** با ساختارهای جهان روزمره، سروکار دارد و در نتیجه، بازی به‌عنوان فرمی از گریز از واقعیت، فرمی از رهایی از معنا داشتن، دل‌مشغولی نویسندگان فراداستان است» (پیاژه، به نقل از پاینده، ۱۳۸۳: ۳۵). در این سخن تأکید می‌شود که بازی تحت نظارت قاعده است؛ یعنی قاعده همواره می‌کوشد سایهٔ خود را بر روی بازی بیفکند، ولی بازی دائماً از چیزی به نام قاعده می‌گریزد. همچنین، بازی فعالیتی است که با دو مقولهٔ مذکور سروکار دارد؛ به این معنا که با آنها در چالش و دست‌درگریبان است و می‌کوشد این دو را درهم‌شکند.

۳-۵-۱. فلسفهٔ بازی در ادبیات

افلاطون در نگاه به بازی؛ کنش‌گری، تقلید، بازی نقش و سرگرمی کودکانه را ذیل بازی مطرح کرد. در نظرگاه مهاراندیش او، بازی به‌عنوان کنشی یک‌سره بی‌ساختار مطرح است و بازیِ صرف، سرسری و بی‌اهمیت است، حال آنکه مسابقه فعالیتی ساختمند، الگوساز و کمتر دلبخواهی است. کانت در مفهوم‌پردازی بازی نقطهٔ عطفی بود؛ چراکه داوری هنر و زیبایی‌شناسی را به بازی پیوند زد و آنها را از شناخت و ادعاهای علمی دربارهٔ حقیقت، مستقل دانست. از نگاه او هنر به‌مثابهٔ گونه‌ای بازی، فی‌نفسه خودانگیخته، آزادانه و لذت‌بخش است و ضرورتی ندارد با واقعیت ارتباط داشته و

واجد خصلت بازنمایی باشد یا حتی پیامی در بر داشته باشد (مکاریک، ۱۳۸۸: ٤۹-۵۰)؛ اما نیچه بود که بازی را از قیدوبند خرد رها کرد. از نگاه او موثرترین راه برای به‌هم‌ریختن برتری‌ها و پایگان‌های فرهنگی معین، بهره‌گیری از روح بازی است. بازی به‌مثابهٔ امری خردگریز و مرزشکن، می‌تواند عدم توازن فرهنگ و اندیشه را اصلاح کند. هنر نیز مانند بازی با رهایی از شیوه‌های ممتاز خرد، به ترویج روح تثبیت‌گریزی و هیاهومندی کمک می‌کند و مخاطبان را به برداشت‌های نوین از حقیقت رهنمون می‌سازد. هایدگر از نیچه فراتر رفت و همه را درگیر بازی بزرگ زندگی و جهان دانست؛ با اینکه حتی در بهترین حالت، قواعد و اهدافی نامشخص دارد. وی با پذیرش مفهوم «خواست قدرت» نیچه، بازگشت قدرت را به مفهوم پیشاعقلانی و باستانی آن (بازی خشونت‌بار، خودسرانه و سکرآور قدرت‌ها که در آن انسان هم بازیگر است و هم بازیچه) تحکیم می‌بخشد (نک: همان: ۵۰-۵۱)؛ اما میخاییل باختین نظریهٔ بازی را در بازخوانی‌های سیاسی در ادبیات به‌کار می‌گیرد. وی همچون نیچه، بازی را برآشوبنده و دگرگون‌ساز رفتار و اندیشهٔ اجتماعی تثبیت‌شده می‌انگارد و باور دارد که می‌توان بازی‌ها را کنش‌هایی تخطی‌جویانه از هژمونی و ویران‌ساز سلطه انگاشت. تحقیقات وی نشان داد چگونه بازی‌ها با مبدّل‌پوشی و نقاب‌گذاری کارناوالی، به میعادگاه تودهٔ مردم برای شورش علیه سیاست‌های کلیسا و حکومت بدل شد. از نگاه او، کارناوال‌سازی بخشی از مرزشکنی ادبی است که به کمک آن و نیز نقیضه‌پردازی، یک بیماری خاص اجتماعی مطرح و به افراط کشیده می‌شود و با خنده از بین می‌رود؛ پس ادبیات می‌تواند اعمال ناعادلانه را به بازی گرفته، برای حل آن، راهکار خاص ارائه دهد (نک: همان: ۵۱ - ۵۲).

۳-۵-۲. بازی در *لعبة النسیان*

از عنوان لعبة النسیان برمی‌آید که دنیای رمان با دو اصل اداره می‌شود: «فراموشی» (به فراموشی سپردن)/ یادآوری (در یاد نگاه‌داشتن) و «بازی‌کردن». از دوگانهٔ فراموشی و یادآوری، یک نیمه به‌صراحت در عنوان آمده و نیمهٔ اجتناب‌ناپذیر دیگرِ این بازی، یعنی یادآوری را به ذهن می‌آورد. برای این فراموشی/ یادآوری، شخص باید یک بازی روان‌شناختی با حافظه و تاریخ جمعی ذهن خود انجام دهد تا بتواند زمان گم‌شده را بازشناسد و خود را از زیر بار حافظه آزاد کند. تکنیک إضاءة (روشنگری) و تعتیم (تاریک‌سازی یا ابهام‌آفرینی) هم، بخشی از این استراتژی بازی است که هدف آن، پرکردن جاهای خالی متن یا پنهان‌کردن عامدانهٔ برخی از وقایع به‌منظور تحریک کنجکاوی خواننده است تا او را وادارد مفهوم‌های اساسی حقیقت، تناقض‌ها و وقفه‌هایی که تاریخ معاصر مراکش را بازمی‌نماید، بشناسد. در این بازی پرتکرار با خواننده، نویسنده حقایق را بارها با نمایی تازه‌تر و دیگرگونه بازطرح می‌کند و هر بار دریافت‌های خواننده را با عطف‌هایی تازه مواجه می‌کند و او را که بازی خورده، به بازاندیشی وامی‌دارد (نک: براده، ۲۰۰۳: ۱۰-۱۴). در لعبة النسیان، گرایش بازیگوشانهٔ فراداستانی از آغاز آشکار است و نوشتار و داستان‌پردازی مبتنی بر بازی نویسنده

یا راوی ضمنی، به‌روشنی عامدانه و خودآگاهانه است. نویسنده اظهار می‌دارد بازیِ داستانیِ فریبکارانه‌ای را با خواننده آغاز کرده؛ و این مسئله از سه طرح پیشنهادی در آغازه هویداست: «طرح آغاز نخست»، «طرح آغاز دیگر» و « وآغاز این‌گونه شد»، که طی آن طبق سنت داستان‌پردازی، پایه‌ای برای آغاز حرکت داستان بنیان می‌گذارد، ولی هر بار خود آن را نقض می‌کند و طرح‌ریزی و چیدمان اولیهٔ ذهن را ملغی و خواننده را دست‌به‌سر می‌کند. راوی الرواة بعدها این بلاتکیفی‌ها را درک می‌کند و پس از آنکه در گوشه‌ای تاریک می‌نشیند و سررشتهٔ داستان را به دست می‌گیرد و آن را از این راوی به آن راوی می‌سپرد، دیگر از پیروی قانون بازی تن می‌زند: «أحس أن قانون اللعبة الذي اتبعته لحد الان لم يعد يقنعني...» (برادة، ۲۰۰۳: ٤٤). او نویسنده را متهم می‌کند که وی را در دایره (بازی کلان‌تری که می‌کوشد از ورای آن چیزی را وارونه‌نمایی کند یا چیزی گنگ و مبهم را زیبا جلوه دهد) به بازی گرفته است: «ومن أدراني، فلعل الكاتب باطلاعي على اسراره، انما يستعملني في لعبة اكبر يتقصد من وراءها أن يموّه أو يزيّن ما هو مشوّه» (همان: ٤٤). به‌مرور راوی و نویسنده هم‌داستانی خود را در پیشبرد این بازی برملا و به بازی‌بودن داستان مستقیماً اشاره می‌کنند: «الشخوص جميعها جاهزة لتبدأ و تعيد لعبة الكذب/ الحقيقة، *لعبة النسيان* من أجل الوقوع في الخطأ، و إعادة ابتكار لعبة الحياة» (همان: ١٠٤)؛ البته راوی الرواة وظیفه دارد بازی‌های روایتگرانه را از طریق تکنیک حکایتگری توصیفی، در چارچوبی بحث-ونظرگونه افشا کند و ترفندهای روایت‌پردازانه را یکی پس از دیگری پیش چشم خواننده از پرده به‌درآورد و او را با مسلط‌کردنش بر روندهای متن و هم‌صحبتی با او به‌عنوان طرف دیگر این بازی سرّی، در بازی شرکت دهد و به دریافت‌کننده‌ای فعال و گیرنده‌ای کنشگر بدل کند که در تولید و بازآفرینی متن مشارکت پویا دارد؛ و به این ترتیب، نظریات نقدی روایت‌شناسی نوین ژنت را جامهٔ عمل پوشاند که قائل است: نویسندهٔ واقعی داستان آن کسی نیست که آن را حکایت می‌کند، بلکه شاید به‌شکلی اثربخش‌تر، شنونده یا خوانندهٔ آن باشد (Genette, 1972: 267).

در رمان گاه به سرچشمهٔ بازی، یعنی بازی‌های کودکانه اشاره می‌شود. بنا به اشارهٔ روان‌شناسان، بازیگری‌های بزرگسالان و از جمله در هنر، استمرار همان فرآیندهای بازی‌سازی کودکانه است (نک: وو، ۱۳۹۰: ۵۳) که طی آن نقش‌هایی سپرده می‌شود و برای بازی‌دادن دیگران، طرح‌ریزی‌هایی می‌کنند:

> كنت أعتبر لقاءات صبيان وبنات الدار محكومة بلعبة التمثيل والتسلي... خلال لعبة الدخلة على العروسة، وخلال أسمارنا البرئية بمناسبة الافراح، كنا... نلهو في طلاقة وتعاطف ونكتشف متعة الضحك مغرقين في تقليد لغة الكبار وحركاتهم... بدوري كنت أتوجه الى خديجة وأصيح: «يخلّي لي الحوت البوري... أنا تنموت في الجبن الطري...» وتتعالى الضحكات والتعيقات... (براده، ۲۰۰۳: ۷۴ – ۷۵)؛ بازی‌های پسربچه‌ها و دختربچه‌های خانه تنها یک بازی سرگرمی و نقش بازی‌کردن بود. در بازی عروس‌کِشان و در قصه‌گویی‌های بی‌غرضمان در شب‌های عید، آزاد و مهربان با هم خوش می‌گذراندیم و با درآوردن ادای بزرگ‌ترها و حرکاتشان، غرق لذت خنده

می‌شدیم ... من، مثل شوهرها، رو به خدیجه بلند می‌گفتم: «برایم ماهی سفید نگه دار ... می‌میرم برای پنیر تازه ...» و خنده‌ها بالا می‌گرفت و هرکس چیزی می‌گفت ... .

نویسنده مستقیماً بازی بچه‌ها را صرفاً حکایت کرده که البته ریشهٔ بازیگری‌های بزرگان است. در ادامه، طایع به خدیجه نگاه‌هایی می‌اندازد و او سرخ می‌شود، وبعدها این بازی‌ها عملیاتی می‌شود و این دو به سمت ازدواج با هم می‌روند (همان. ۷۵).

اما از جمله نمونه‌های عملی بازی، قصهٔ دختری جوان است که هادی را با زبان چربش و با شکلات‌های آمریکایی و داستان برادرزاده‌ای خیالی فریب می‌دهد و به پس‌کوچه‌هایی می‌برد و لباس‌های او را درآورده، می‌دزدد و این بازی‌خوردن، تجربه‌ای می‌شود تا او بعدها ظاهرسازانه با طرف‌های فریبکار وارد بازی دوطرفهٔ دلچسبی شود:

مدّت له قرطاس البون بون الامريكي مضيفة بأن لها أبن أخ تريد أن تلحقة بمدرسته... ولسانها لايتوقف لحظة عن حديث الإغراء وعن توجيه الاسئلة وهو معتز بأن يجيب البنت الملثّمة وقد سرحت خياله مع هذه الهمزة التي نزلت من السماء... أحس الهادي أن المسافة طالت فتوقف. بحركة سريعة أخرجت الملثمة قرطاسين من الحلوى مدّتهما اليه... أمسكت بذراعه بخشونة آمرة إياة أن يترع الجلابية. بدا يبكي فنهرته مهددة... أخذ يجري... وصل الى الدار وكانت القيامة قايمة والبحث عنه جاريا على قدم وساق... حادثة لن ينساها علمته أن يكون حذرا متنبها للحيل ... عندما يدرك أن أحدا يريد أن يخدعه،... يسعفه متظاهرا بالسذاجة. لعبة مزدوجة (همان. ۳۳ -۳۴).

نمونهٔ دیگر، کثرت راویان در تمام متن است، که در ظاهر به‌بازی‌گرفتن گزاره‌های دیگر راویان و نویسنده است؛ اما در عمل، برابر با به‌بازی‌گرفتن خواننده و در پیچاپیچ راست/ دروغ‌انداختن اوست. شاید او احساس کند دست انداخته می‌شود و حتی جاهایی اعتمادش سلب شود، اما پایان این بازی‌خوردن‌ها، هدفی جز آشکارشدگی حقیقت با دریافت و شهودی درونی توسط خود او نیست؛ چراکه در فضای وانمودگری و تظاهر، برانگیزنده‌ترین انگیزه‌ها، کشف حقیقت است.

۴. نتیجه

- رمان لعبة النسیان با به‌کارگیری ترفندهای فراداستانی برشمرده در متن مقاله، در جریان فرآیند روایتگری، بررسی و کنکاشی چندجانبه را دربارهٔ مفهوم روایت به دست می‌دهد؛ جستجویی چندلایه در تجربهٔ نویسندگانه که خواننده را درحالی‌که برساخته‌شدن ساختار متن را تحت نظر گرفته است، گام‌به‌گام به سمت معضلات این تجربه، چالش‌ها و درگیری‌ها و شناخت هرچه بیشتر آن پیش می‌برد و علاوه بر تحلیل‌گری‌های افشاگرانه در ساختار داستانی، مقولهٔ جابه‌جایی و چندتکه‌کردن واقعیت را به کمک سازوکارهای ذیل بازی، به‌مثابهٔ به بازی‌گرفتن فریبکارانه در فضای تظاهرآلود کذب/ حقیقت، قویاً طرح نموده و فراداستانی موفق ساخته است.

– براده با تکیه بر مقدمات اندیشگانی نظریهٔ گفتگومندی، به تبعیت از باختین که از منادیان نگرهٔ نسبیت‌گرایی ذیل مقولهٔ چندآوایی است، مباحث نقدی این حوزه را در قالب دو مقولهٔ عدم قطعیت و بازی پی گرفت و لعبة النسیان بر این آبشخور فکری مبتنی شد.

– زیرساخت تمهیدات فراداستانی براده، به‌نحوی با بازی‌دادن و بازی‌خوردن همهٔ طرف‌های داستانی گره خورده است، ولی خود بازی، چه به‌صورت ذکر لفظ آن و اشارهٔ مستقیم به بازی‌های کودکان و بزرگسالان و چه در معنی اصطلاحی به‌عنوان به‌بازی‌گرفتن شخصیت‌ها و خواننده، یا جریان ویژگی ساخت‌گریزی و دلبخواهی‌بودگی، در وجههٔ فراداستانی اثر نقشی تعیین‌کننده دارد.

– در کنار ویژگی بازی‌گونگی، از میان لایه های مختلف اثر، براده سطح نظریه‌پردازی و گرایش نقدمحور را به پیش‌زمینه آورده، ولی هم‌زمان رویه‌های واقع‌گرا را که در سنت‌هایش به‌منظور اخفای فاصلهٔ هنر و زندگی و بازنمایی مستقیم واقعیت، مجدانه از گفتمان نقدی گریزان بود، به‌کلی رها نکرده و از قابلیت‌های آن بهره‌مند شده و تنها، حقیقت‌دانیِ مطلق را رها کرده است.

منابع

برادة، محمد (۲۰۰۳)، لعبة النسیان، الطبعة الثالثة، الرباط، دار الامان.

ـــــــــــــ (۲۰۰۴)، إمرأة النسیان، الدار البیضاء، الفنك.

پاینده، حسین (۱۳۸۳)، «فراداستان سبکی از داستان‌نویسی در عصر پسامدرن»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سورهٔ مهر، ش ۸۴، ۲۶-۳۷.

پژهان، هدی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۷)، «شیوه‌های بازتاب استراژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی»، مکتب‌های ادبی، سال دوم، بهار، ش ۳، ۶۷-۹۸.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران، نشر علم.

ثامر، فاضل (۲۰۱۳)، «میتاسرد مابعدالحداثة»، الکوفة، سنة ۱، العدد ۲، ۶۳- ۹۶.

جعفری‌کمانگر، فاطمه و غلامرضا پیروز (۱۳۹۷)، «نگاه انتقادی به نگارش خودآگاهانه و تکنیک‌زده در فراداستان‌های فارسی»، پژوهش‌های ادبی، سال ۵۱، تابستان، ش ۶۰، ۳۹-۶۸.

حاجی، سعدی و سیداحمد پارسا (۱۳۹۷)، «استعاره بازی و فراداستان در رمان بازی آخر بانو»، ادبیات پارسی معاصر، سال هشتم، ش ۱، بهار و تابستان، ۱۹-۴۱.

حاجی‌زاده، مهین و شادی ابراهیمی (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی فراداستانی رمان الفراشة الزرقاء اثر ربیع جابر»، ادبیات داستانی، سال هفتم، ش ۲۴، ۶۷-۸۰.

دژبان، فاطمه و بهادر باقری (۱۳۹۷)، «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، زمستان، ش ۷۸، ۲۱۹-۲۴۶.

دلشاد، شهرام و جعفر طهماسبی (۱۴۰۰)، «فرآیند فراروایت در رمان عین الفرس از میلودی شغموم»، ادب عربی، سال سیزدهم، ش ۳، ۸۸-۱۰۴.

عسکری، صادق و همکاران (۱۳۹۹) «مؤلفه‌های پسانوگرایی در داستان یوم قتل الزعیم اثر نجیب محفوظ»، ادب عربی، سال دوازدهم، ش ۴، ۱۰۲-۱۲۰.

لاج، دیوید (۱۳۹۴)، هنر داستان‌نویسی، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران، نشر نی.

لاوزن، سارا (۱۳۸۰)، «فراداستان؛ هر مقاله عنوانی دارد»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، فارابی، ش ۴۰، ۵۲- ۷۲.

متس، جسی (۱۳۹۴)، «رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن»، در مجموعه نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ سوم، ۲۰۱-۲۳۸، تهران، نیلوفر.

محبی، پرستو (۱۳۹۰)، «فراداستان در نمایشنامهٔ دور و دراز سفر سلطان به دیار فرنگ اثر محمد چرمشیر»، نقد ادبی، سال ۴، ش ۱۶، ۱۲۷-۱۴۷.

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

مک‌هیل، برایان (۱۳۹۳)، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی»، در مجموعه مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، ۱۰۷-۱۶۸، تهران، نیلوفر.

وَو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، فراداستان، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران، چشمه.

Al-nowaihi, magda.m (1999), "Committed postmodernity: Mohamed Barada's the game of forgetting", *critique: Jornal for Critical Studies of the Middle East* , Vol:8, No:15, 1-24.

Genette, Gerard. (1972), "Figures III", *coll Poetique*, Paris.

Sources

Al-nowaihi, magda.m (1999), "Committed postmodernity: Mohamed Barada's the game of forgetting", *critique: Jornal for Critical Studies of the Middle East*, Vol: 8, No:15, 1-24, [In English].

Askari, Sadegh et al (1399), "Components of postmodernism in the story of the day of the leader's assassination by Najib Mahfouz", *Arabic Literature*, Twelfth Year, No. 4, 102-120, [In Persian].

Barada, Muhammad (2003), The Game of Forgetfulness, Third Edition, Rabat, Dar Al-Aman, [In Arabic].

_____ (2004), *Imraat Al-nisyan*, Al-dar Al-bayda, Al-fanak, [In Arabic].

Genette, Gerard (1972), "Figures III", *coll Poetique*, Paris, [In English].

Dejban, Fatemeh and Bahador Bagheri (1397), "Classification of metafictional elements with a focus on the author's short circuit and communication triangle", *Literary Text Research*, year 22, Winter, Vol. 78, pp. 219-246, [In Persian].

Delshad, Shahram and Jafar Tahmasebi (1400), "The process of metanarrative in the novel Ain al-Faras by Miloudy Shaghmoum", *Arabic Literature*, 13th year, No. 3, 88-104, [In Persian].

Haji, Saadi and Seyed Ahmad Parsa (1397), "Metaphor of game and metafiction in the novel The Last game of Lady", *Contemporary Persian Literature*, Year 8, First Issue. Pp. 19-41, [In Persian].

Hajizadeh, Mahin and Shadi Ebrahimi (1397), "Metafictional analysis of the novel Al-Farasha Al-Zarqa by Rabi Jaber", *narrative literature*, Year 7, Vol. 24, 67-80, [In Persian].

Jafari Kamangar, Fatemeh and Gholamreza Pirooz (2016), "A Critical Look at Conscious and Technically Written Writing in Persian Metafiction", *Literary Research*, Volume 51, Summer, Vol. 60, 39-68, [In Arabic].

Lawson, Sarah.Welsh (2001), "Metafiction; Each article has a title", translated by Omid Nikfarjam, *Farabi*, vol. 40, 52-72, [In Persian].

Lodge, David (2015), *The Art of Fiction*, Reza Rezaei, Tehran, Ney Publishing, [In Persian].

Makaryk, Irena Rima, (2009), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran, Agah, [In Persian].

Matz, Jesse (2015), "Postmodern novel: Enrichment of modern novel", in *the collection of novel theories from realism to postmodernism*, selection and translation by Hossein Payendeh, third edition, 201-238, Tehran, Niloufar, [In Persian].

Mohebbi, Parasto (2011), "Metafiction in the long and distant play of the Sultan's trip to Farang by Mohammad Charmshir", *Literary Criticism*, Volume 4, Issue 16, 127-147, [In Persian].

McHale, Brian (2014), "Transition from Modernism to Postmodernism in narrative literature", in *the collection of Modernism and Postmodernism in the Novel*, Selected and Translated by Hossein Payende, 107-168, Tehran, Niloufar, [In Persian].

Payendeh, Hossein (2004), "Metafition, a style of fiction in the postmodern era", *Book of the Month of Literature and Philosophy*, Soore Mehr, No. 84, pp. 26-37, [In Persian].

Pejhan, Hoda and Mohammad Ali Mahmoudi (1397), "Methods of reflecting narrative metafictional strategies in postmodern Persian novels", *Literary Schools*, Second Year, Spring, Vol. 3, 67-98, [In Persian].

Tadyoni, Mansoureh (2009), *Postmodernism in Iranian Fiction*, Tehran, Elm Publishing, [In Persian].

Thamer, Fadhil (2013), "Mitafiction of postmodernism", *Al-Kufa*, first year, No 2, 63-96, [In Arabic].

Waugh, Patricia (2011), *metafiction*, translated by Shahriar Waqhfipour, Tehran, Cheshmeh Publishing, [In Persian].

ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.319022.612358
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Representation of Violence in the Vovel *At the ISIS Table* based on the Slavoj Žižek Theory

Zeinab Ghasemiasl
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Farhangian University
Hosein Elyasi Mofrad
PhD Graduate of Arabic Language and literature, University of Tehran

Received: 2021, February, 15; Accepted: 2021, April, 12

Abstract

Since violence represents suppressive aspect of power, a violent relationship between the inferior and superior parties is inevitable. By combining philosophical and everyday life concepts, Žižek depicted different dimensions of violence. The novel At the ISIS table narrates the suffering of the Izadi people who encountered the invasion and genocide of ISIL. Using Žižek's model, this study had an attempt to explain the different layers of ISIL violence against Izadi people to show how the author has represented different dimensions of violence in the events of the story and has applied the issue of violence as a narrative theme. The results of the research showed that all types of violence in the novel are influenced by the violence of the gods mentioned by Žižek. By applying systemic violence, ISIL intends to de-institutionalize the family and other social foundations. ISIL's methods for repressing women are active and symbolic, and at the same time, it has not neglected active methods such as using women against women. ISIL used takfir of the "other" to justify violence against its members, and the Izadis were doomed to destruction as a manifestation of infidelity that hindered the realization of the caliphate's objectives. In the present novel, women are the biggest victims of violence, and their inferior position has historically added to ISIL's power to commit systemic and absolute violence against women.

Keywords: Violence, Battle of Sinjar, Izadi Women, Zahra Abdullah, Slavoj Žižek.

بازنمایی خشونت در رمان *علی مائدة داعش* با تکیه بر نظریهٔ اسلاوی ژیژک

زینب قاسمی اصل*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان
حسین الیاسی مفرد
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران
(از ص ٤٣ تا ٦٤)
تاریخ دریافت: ١٣٩٩/١١/٢٧، تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/١/٢٣
علمی-پژوهشی

چکیده

از آنجا که خشونت، ناظر بر وجه سرکوبگر قدرت است، لاجرم در یک رابطهٔ خشونت‌آمیز، طرفین فرادست و فرودست وجود دارد. ژیژک با ترکیب مفاهیم فلسفی و زندگی روزمره، توانسته است ابعاد مختلف امر خشن را ترسیم کند. رمان علی مائدة داعش، روایت رنج مردمان ایزدی است که با هجوم و نسل‌کشی داعش مواجه شدند. این پژوهش با هدف تبیین لایه‌های مختلف خشونت داعش علیه ایزدیان از الگوی ژیژک بهره گرفت تا نشان دهد نویسنده چگونه ابعاد مختلف خشونت را لابه‌لای حوادث داستان بازنمایی کرده و از مسئلهٔ خشونت به‌عنوان درون‌مایهٔ روایی بهره جسته است. نتایج تحقیق نشان داد تمام انواع خشونت در رمان، تحت تأثیر خشونت خدایگانی که ژیژک بدان اشاره کرده، صورت گرفته است. داعش با اعمال خشونت سیستمی، قصد نهادزدایی از خانواده و دیگر بنیان‌های اجتماعی را دارد. شیوه‌های داعش برای سرکوب زنان، کنش‌گرانه و نمادین است و در عین حال، از روش‌های کنش‌پذیرانه مانند به‌کارگیری زنان علیه زنان نیز غافل نبوده است. داعش در توجیه خشونت برای اعضای خود از تکفیر «دیگری» استفاده کرده و ایزدیان به‌عنوان جلوه‌ای از کفر که مانع تحقق اهداف خلافت‌اند محکوم به نابودی شدند. در رمان حاضر، زنان بزرگ‌ترین قربانیان خشونت‌اند و جایگاه فرودست آنها از منظر تاریخی، به قدرت داعش برای اعمال خشونت سیستمی و خدایگانی علیه زنان، افزوده است.

واژه‌های کلیدی: خشونت، نبرد سنجار، زنان ایزدی، زهراء عبدالله، اسلاوی ژیژک.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *z.ghasemiasl@cfu.ac.ir*

١. مقدمه

ایزدیان، اقلیت کردِ مذهبی‌اند که صدها سال است در بخش‌هایی از عراق سکونت دارند. حوادث رمان علی مائدة داعش، بر پایهٔ واقعهٔ نسل‌کشی ایزدیان در ۲۰۱۴م. به دست داعش روایت شده است. این واقعه که به نبرد «سِنجار» نیز شهرت دارد، مشتمل بر تلاش برنامه‌ریزی‌شده و هدفمند داعش برای ازبین‌بردن آیین ایزدی و نابودی کامل آن است. بر اساس گزارش سازمان ملل، در اوایل ماه اوت ۲۰۱۴م، تروریست‌های داعش به روستای کوچک ایزدی‌نشین در منطقهٔ سنجار عراق حمله کرده و پس از تصرف این روستا، زنان آن را به زندانی در موصل منتقل کردند. صدها زن و دختر دیگر نیز به مقر نظامی این گروه در «تلعفر» در استان نینوا انتقال داده شدند. در این منطقه، گروهی متشکل از ۱۵۰ زن و دختر مجرد که بیشترشان ایزدی و مسیحی بودند، انتخاب و به سوریه فرستاده شدند تا به‌عنوان هدیه در اختیار تروریست‌ها قرار گیرند یا به‌عنوان بردهٔ جنسی فروخته شوند. بر مبنای این گزارش تا پایان اوت ۲۰۱۴ داعش دوهزاروپانصد تن از مردم مناطق شمالی عراق مانند سنجار، تلعفر، نینوا و شیرخان را ربودند که بیشتر آنها زنان و کودکان بودند (ببری، ۲:۱۳۹۳). خشونت اعمال‌شده علیه ایزدیان آن‌چنان فراگیر بود که در مدت زمانی کوتاه به عرصهٔ رمان نویسی راه یافت و رمان مورد بحث به قلم **زهراء عبدالله**، رمان‌نویس سوری، از اولین تلاش‌های ادبی برای بازنمایی وضع ایزدیان در زمان نسل‌کشی است. پژوهش حاضر در نظر دارد، ابعاد این خشونت را از منظر **اسلاوُی ژیژک** (Slavoj Žižek) نظریه‌پرداز انتقادی بررسی کند. اسلاوی ژیژک، فیلسوف اهل اسلوونی و نظریه‌پرداز در حوزه جامعه‌شناسی، نقد فرهنگی و سیاست است. وی در نظریات خویش از روان‌کاوی ژاک لاکان بسیار استفاده کرده و در حوزهٔ سینما به تأویل روان‌کاوانهٔ فیلم‌ها و بیان ایدئولوژی آنها می‌پردازد. از او کتاب‌های متعددی به فارسی برگردانده شده که خشونت، پنج نگاه زیرچشمی و عینیت ایدئولوژی (۱۳۹۰) از مهم‌ترین آنهاست.

دیدگاه ژیژک از آنجا که ابعاد آشکار یا پنهان و ذهنی یا نمادین‌بودن خشونت را درنظردارد، از دیگر نظریات، امکانات بهتری برای تحلیل خشونت در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. پرسش تحقیق این است که مطابق تقسیم‌بندی ژیژک، لایه‌های مختلف خشونت علیه ایزدیان چگونه در رمان علی مائدة داعش، بازنمایی شده است؟

پیشینهٔ پژوهش

از معدود تحقیقات انجام‌شده دربارهٔ رمان علی مائدة داعش، مقالات کوتاهی است که در فضای مجازی منتشر شده‌اند:

فاتن، المر (۲۰۱۷)، «التشبیه والاستعارة في روایة علی مائدة داعش لزهراء عبدلله»، مجلة الفینیق الإلکترونیة: این مقالهٔ کوتاه به مروری گذرا بر دو عنصر تشبیه و استعاره در رمان پرداخته و به جنبه‌های روایی آن وارد نشده است.

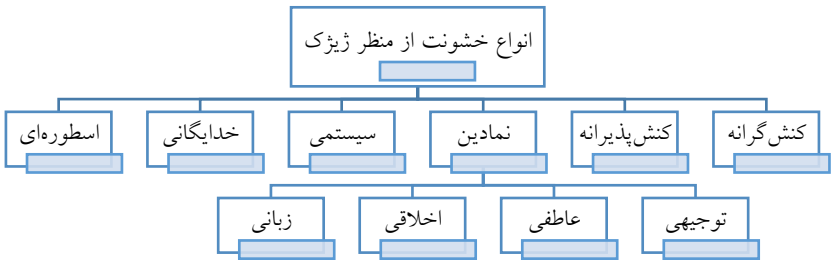
زیتون، مهدی (۲۰۱۷)، «قراءة فی روایة علی مائدة داعش لزهراء عبدالله»: در این مقالهٔ مختصر نیز به زبان ادبی رمان پرداخته شده است.

گذشته از مقالات یادشده، پس از نبرد سنجار و نسل‌کشی ایزدیان، توجه رمان‌نویسان عرب بر چگونگی شکل‌گیری، جنایت‌ها و عقاید داعش شدت گرفت و رمان‌هایی حول این گروهک نوشته شد که از جمله می‌توان به رمان القاتل الأشقر نوشتهٔ طارق بکری، رمان عذراء سنجار نوشتهٔ وارد بدر السالم، رمان شتات نینوی نوشتهٔ غادة صدیق، رمان شظایا فیروز نوشتهٔ نوزت شمدین و رمان بائع الأمل نوشتهٔ ناهض الرمضاني اشاره کرد.

۲. خشونت و انواع آن از نظر ژیژک

ژیژک، فیلسوف و نظریه‌پرداز انتقادی، در پی آن است که ضمن مقابله با توجیهات نظم حاکم جهانی در قبال خشونت، سویه‌های رادیکال و پنهان آن را افشا کند. دیدگاه‌های او در این باب، برگرفته از افکار والتر بنیامین است. بنیامین با رسالهٔ «نقد خشونت» (۱۹۲۱م) مناظره‌ای ناگشوده دربارهٔ خشونت مطرح کرد که تاکنون جدال بر سر آن ادامه دارد. به باور ژیژک، بی‌طرفی، تساهل، رواداری، عدم خشونت، نگرشی اومانیستی است. او با شناخت مفاهیم روان‌کاوی لاکانی نظیر «دیگری»، «سوپراگو» (فراخود) و «فرآیند سوژه‌شدن» و ... با قاطعیت بر خشونت تأثیر می‌گذارد. ژیژک همچنین فراتر از فیلسوفان آکادمیک اخلاقی از واقعیت اخلاقی صحبت می‌کند (شریف‌زاده و بهرام‌پور، ۱۳۹۸: ۸۸). بحث دیگری در تقابل دوتایی خود/ دیگری نیز مبتنی بر این فرض است که در دل تجربهٔ شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به مانند دیگری از خود بیگانه می‌سازد (اصغری و غلامی، ۱۳۹۷: ۳۲).

نزد ژیژک خشونت، تنها در صور عریان و نمایان خلاصه نمی‌شود، بلکه در پس‌زمینه‌های احساسات ضد خشونت و حامیان عدم خشونت نیز حضور دارد و اتفاقاً، تلاش‌های مبارزه با خشونت و ترویج تساهل را نیز مدیریت می‌کند؛ «خشونتی که با ذات یک نظام سرشته شده، نه‌تنها، خشونت فیزیکی مستقیم، بلکه افزون بر آن، شکل‌های ظریف‌تری از قهر و اجبار که مناسبات سلطه و بهره‌کشی از جمله تهدید به خشونت را سرپا نگه می‌دارد»؛ ژیژک همهٔ این انواع را در نظر دارد (ژیژک، ۱۳۹۰ الف:۲۰). ژیژک خشونت را به شکل زیر تحت شش عنوان دسته‌بندی کرده است:



شکل ١. دسته‌بندی انواع خشونت از منظر اسلاوی ژیژک

خشونت کنش‌گرانه (subjective violence)**:** نوعی خشونت آشکار است که کنش‌گران اجتماعی، دستگاه‌های انضباطی و سرکوبگر و یا جمعیت کهنه‌پرست اعمال می‌کنند و دارای فاعل مشخص و ملموسی است که از آن به‌مثابهٔ ابزار بهره می‌برند (ژیژک، ١٣٩٠الف: ١٠). این خشونت را می‌توان در اخبار و خیابان‌ها به شکل جرم و جنایت، ترور، ناآرامی‌های مدنی و بین‌المللی مشاهده کرد. شاید بتوان خشونت حاکمانه، چه در شکل دستگاه‌های امنیتی و پلیسی و چه در قالب مرجع قانون‌گذاری را برجسته‌ترین گونهٔ خشونت کنش‌گرانه دانست؛ زیرا حاکم نه‌تنها قانون وضع می‌کند، بلکه دارای اقتداری برتر برای تصمیم‌گیری و مجازات است (فاستر، ١٣٥٨: ١٧٤).

خشونت پنهان یا کنش‌پذیرانه (objective violence)**:** خشونت کنش‌پذیرانه شبیه همان فضای گفتمانی حاکم بر سوژه است که هم‌زمان وی را به‌عنوان فاعل و مفعول به‌کار می‌گیرد و نتیجهٔ آن، پذیرش سرکوب خود و دیگری است. در واقع، این خشونت همه‌جایی‌است و در زوایای پنهان ذهن کنش‌گر جای می‌گیرد و او را از درون به فعالیت وامی‌دارد. به‌هر حال، نمی‌توان این خشونت را به افراد ملموس و نیات شرورانهٔ آنها نسبت داد، بلکه این خشونت، بی‌نام‌ونشان است؛ به تعبیر دیگر، این خشونت به‌گونه‌ای ناخواسته از سوی جامعه بر انسان‌ها تحمیل می‌شود (ژیژک، ١٣٩٠ الف:٢٢). بدین‌معنا، این خشونت با گونه‌ای سرکوب پنهان همراه است و جایگاه سوژه را درون اجتماع مشخص می‌سازد و به وی هویتی از پیش تعیین‌شده می‌بخشد که نمی‌توان به‌آسودگی قالب آن را شکست.

خشونت نمادین (symbolic violence)**:** همانند خشونت کنش‌پذیرانه، خشونت نمادین نیز ذهن را نشانه می‌گیرد. این خشونت، آرام و پنهان است و با هم‌داستانی کسانی انجام می‌گیرد که هدف این خشونت قرار دارند (دورتیه، ١٣٨١: ٢٢٧). در واقع هنجارها و نمادهای اجتماعی از جمله اخلاق، زبان وعواطف اجتماعی، هدف اصلی این خشونت هستند. به تعبیر ساده، این خشونت از طریق سرمایه‌های نمادین عمل می‌کند و با افزایش سرمایه‌های نمادین، سلطه نیز افزایش می‌یابد (bourdieu, 1986:150). خشونت نمادین خود به چهار دستهٔ توجیهی، عاطفی، زبانی و اخلاقی تقسیم می‌شود که در بخش اصلی پژوهش بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

خشونت سیستمی (systemic violence): ژیژک خشونت پنهان و سیستمی را خشونتی می‌داند که با ذات یک نظام سرشته است. این خشونت نه‌تنها خشونت فیزیکی مستقیم، بلکه شکل‌های ظریف‌تری از قهر و اجبار، از جمله تهدید به خشونت را سرپا نگه می‌دارد (ژیژک، ۱۳۹۰الف: ۲۰). از نظر ژیژک، مشخصهٔ خشونت سیستمی، قاعده‌مندی آن است؛ به عبارتی، خشونت سیستمی، نتیجهٔ منطقی عملکرد ملایم و روان سیستم‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و ... است که معمولاً فاجعه‌بار است؛ برای مثال، می‌توان سلطهٔ نهادهای سرمایه‌داری را گونه‌ای خشونت سیستمی دانست که سبب استثمار و ازخودبیگانگی سوژه می‌شود. به نظر می‌رسد ویژگی ذاتی خشونت سیستمی، نامرئی‌بودن آن است. از منظر ژیژک، خشونت سیستمی حاصل ترکیب خشونت کنش‌پذیرانه و نمادین است (توانا و الهدادی، ۱۳۹۶: ۵).

خشونت خدایگانی (divine violence) **و خشونت اسطوره‌ای** (mythical violence)**:** ژیژک از خشونت خدایگانی و اسطوره‌ای هم نام می‌برد. وی این دو گونه خشونت را از والتر بنیامین وام می‌گیرد؛ از منظر بنیامین، خشونت خدایگان به‌جای برساختن قانون و مرز، ویرانش می‌کند. به‌جای اینکه به گناه و کفاره بینجامد، مسبب مجازات می‌شود؛ به جای تهدیدکردن، برخورد می‌کند، مهم‌تر از همه به‌جای اینکه با خون‌ریزی بکشد، بدون خون‌ریزی معدوم می‌کند. خشونت خدایگانی در تقابل با خشونت اسطوره‌ای قرار می‌گیرد و معادل تخریب بی‌رحمانهٔ وضع موجود است و در تضاد با هر قانونی است که تلاش دارد وضع موجود را حفظ و تثبیت کند. در مقابل، خشونت اسطوره‌ای ابزاری است برای قواعد قانونی یا یک نظم اجتماعی مشروع (قاسمی و محمدی، ۱۳۹۶: ۹۸).

۳. معرفی رمان *علی مائدة داعش*

داستان بر سفرهٔ داعش، نوشتهٔ زهرا عبدالله روایت زندگی دختری ایزدی به نام «یوفا»ست که همراه خانواده‌اش در یکی از روستاهای سنجار عراق روزگار می‌گذراند. یوفا دلبستهٔ پسری به نام «سیروان» از طبقهٔ «البیر» ایزدی‌هاست؛ اما به خاطر سنت‌های آیین ایزدی دو فرد از دو طبقه گوناگون اجازهٔ ازدواج با یکدیگر ندارند. رؤیاهای یوفا تا قبل از حملهٔ داعش همه حول چگونگی فرار از روستا و ساختن زندگی عاشقانه با سیروان در محلی دور از هم‌کیشان خویش است؛ اما با حملهٔ داعش همه چیز به‌هم‌می‌ریزد. نیروهای داعش دو روز به اهالی روستا فرصت می‌دهند که یا دین اسلام را انتخاب کنند و یا به اسارت داعش درآیند. هیچ‌کدام از اهالی روستا تغییر دین را نمی‌پذیرد و سرانجام داعش به روستا حمله می‌کند.

زنان و مردان به‌صورت جداگانه از روستا به محلی دیگر انتقال داده می‌شوند. داعش مردها را قتل عام می‌کند و زنان را به پذیرش اسلام مجبور می‌کند. در برابر مقاومت زنان، با شکنجه و گلوله به آنها پاسخ داده می‌شود. زنان مسن (از جمله خالهٔ یوفا) از جوانان جدا و قتل عام می‌شوند. برادر

کوچک یوفا به‌زور از مادرش جدا و توسط داعش به «أشبال الخلافة»[1] فرستاده می‌شود تا برای جنگیدن در صفوف داعش تعلیم ببیند. یوفا سرانجام به‌زور از مادرش جدا می‌شود و هرکدام به زندان‌های جداگانه اعزام می‌گردند. پس از چندروز عملیات، تقسیم زنان بین نیروهای داعش آغاز می‌شود. زنان ایزدی همه به خط می‌شوند و داعشیان حسب مقام و درجهٔ خویش آنان را بر حسب سن و زیبایی انتخاب می‌کنند. از این نقطه است که اسارت یوفا وارد مرحلهٔ تازه‌ای می‌شود. او ابتدا به کنیزی مرد متأهلی درمی‌آید و در آن منزل پیوسته مورد خشونت جنسی، جسمی و کلامی قرار می‌گیرد و بعد از آن، به منزل داعشی دیگری فرستاده می‌شود و این داستان مرتب تکرار می‌شود. پس از چندین‌بار از این خانه به آن خانه فرستاده‌شدن، یوفا مؤفق می‌شود با کشتن دو داعشی از خانهٔ آنها بگریزد و به منزل پیرزنی پناه می‌برد. تلاش‌های یوفا برای برقراری تماس با سیروان که در جبهه علیه داعش می‌جنگد، بی‌نتیجه است؛ اما سرانجام با کمک یکی از آشنایان پیرزن، تصمیم می‌گیرد از منطقهٔ تحت حاکمیت داعش فرار کند. فرار یوفا در نهایت با سختی مواجه و مجبور می‌شود ادامهٔ راه را به‌تنهایی طی کند. آخرین صفحهٔ رمان، یوفا را در حالی نشان می‌دهد که مزرعه‌ای پر از مین پیش رو دارد و برای رسیدن به سرزمین رهایی، باید دل به میدان مین بسپرد و داستان در همین تعلیق و آیندهٔ نامشخص یوفا به پایان می‌رسد.

۴. تحلیل خشونت در رمان *علی مائدة داعش*

در این بخش به تحلیل و بررسی انواع خشونت‌های موجود در رمان علی مائدة داعش، بر اساس نظریهٔ ژیژک پرداخته می‌شود.

۴-۱. خشونت کنش‌گرانه

نفس خشونت کنش‌گرانه با تعریف دیگری آغاز می‌شود. اینکه دیگری چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه تعریف می‌شود، مبنایی برای تعریف «دشمن» ایجاد می‌کند؛ البته، لزوماً تعریف و برساخت دیگری به معنای برساخت دشمن نیست، بلکه در فاصلهٔ میان این دو، «ویرانی» و «نابودی» قرار دارد و در این موقعیت است که می‌توان از خشونت کنش‌گرانه سخن گفت. در گفتمان بنیادگرایی اسلامی، دیگری گستره‌ای بسیار وسیع، از نفس خود سوژهٔ مسلمان تا سوژهٔ مرتد را شامل می‌شود (قاسمی و محمدی، ۱۳۹۶: ۱۰۱). این حذف می‌تواند به بهای عشق به «خود»، عشق به «فضای فانتزیک ایدئولوژیک و برتر خود» در قالب گفتمان خشونت صورت گیرد. همان‌طور که ژیژک می‌گوید: «خشونت یعنی انتخاب بی‌چون وچرای عشق، انتخابی که متعلق خود را با تمام قوا از بسترش جدا می‌کند و آن را به مرتبه‌اش می‌رساند»، (۱۳۹۰الف: ۵۷).

یکی از نمودهای خشونت کنش‌گرانه که بر مبنای تعریف دیگری به‌عنوان دشمن در رمان بازنمایی شده، کشتار دسته‌جمعی زنان ایزدی است:

بلمح البصر انتشلوا من بيننا النساء الكبيرات سنّا اللواتی كنّ بحدود الثمانين امرأة شطحوهنّ على الأرض من شعرهنّ ... كانت الواحدة تلو الأخرى ترتمي أرضاً. رموهنّ بالرصاص، تسارعت الجرّافات إلى تمريغ جثههنّ بالتراب المتيّبس الذي لم يرتوِ بعد من دمائنا (عبدالله، ۲۰۱۷: ۳۳-۳۱)؛ در یک چشم به هم زدن، حدود هشتاد پیر زن را از میان ما بیرون برده و آنها را با موهایشان بر زمین می‌کشیدند ... . یکی‌یکی بر زمین می‌افتادند. آنها را گلوله‌باران کردند، بولدوزرها هجوم آوردند تا جنازه‌های آنان را با خاک خشکی که هنوز با خون ما خیس نشده بود، بپوشانند.

یوفا در این صحنه، از کشتار زنانی صحبت می‌کند که داعش آنها را اسیر کرده بود. در ابتدای امر، داعش همهٔ زنان روستا را به اسارت می‌گیرد. سپس در عملیات غربالگری فقط آنانی را حفظ می‌کند که قدرت ازدواج و کنیزی داشته باشند و زنان سالخورده را به قتل با گلولهٔ مستقیم محکوم می‌کند.

به روایت یوفا، زنان با موهای خود بر زمین کشیده شده، یکی پس از دیگری با شلیک گلوله در خون خود می‌غلطند. این رفتار داعش در همان تفکری ریشه دارد که دیگری را دشمن و دشمن را در هر سطحی تحمل‌ناپذیر می‌داند؛ به‌طوری‌که پیرزنان هم از چنگ آنها در امان نمی‌مانند. این رفتار در نمونهٔ بعدی که گواه بر غارت اموال زنان اسیر است نیز، مشاهده می‌شود:

أخذوا الهواتف والذهب، أقراط آذانهن والعقود حول رقابهنّ و خواتمهنّ من أصابعهنّ حتى محاسبهنّ! كاد أن ينخلع إصبعي، وأنا أشدّ على الخاتم، الذي أهداني إياه سيروان، إلى أن سحبه أحدهم منّي بالقوة، ودسّه بجيبه ... (همان: ۲۱)؛ موبایل و طلاها را بردند، گوشواره‌های گوش، گردن‌بندهایی که به گردنشان بود و انگشترهایشان را از انگشت کشیدند! (یکی از آنها) نزدیک بود انگشتم را بکند! انگشتری را که سیروان به من هدیه داده بود، فشار می‌دادم تا اینکه یکی از آنها با زور از دستم کشید و در جیب خود فرو برد ... .

غارت تلفن‌های همراه، گوشواره‌ها و گردن‌بندهای طلا، شامل همهٔ زنان می‌شود. یوفا می‌گوید که مرد داعشی انگشتر یادگار سیروان را با وحشی‌گری از دست او می‌کشد؛ اما این اِعمال خشونت کنش‌گرانه، محدود به زنان نیست و مردان نیز در همان بدو ورود داعش به روستا، قتل عام می‌شوند. یوفا صحنهٔ قتل پدرش و دیگر مردان را چنین توصیف می‌کند:

تحاصرني ذاكرتي الصاخبة بالعويل ... نحمل أغراضنا، نركض ... أنزلوا أبي قتلوه (همان: ۱۶۷)؛ حافظهٔ پرسروصدایم با گریه مرا احاطه کرده ... وسایلمان را حمل می‌کردیم، می‌دویدیم ... پدرم را (از ماشین) پیاده کردند و کشتند.

یوفا صحنهٔ قتل پدرش را به‌یادمی‌آورد که بی‌گناه به دست داعش کشته شده است. این اتفاق بر سر شوهر «دلدا» هم آمده که به‌خاطر مقاومت در برابر تغییر اجباری دین، داعش سر او را می‌برد:

في ذلك اليوم المشؤوم، حين رفع أحد العناصر الذين هاجمونا، ساطوره بوجه زوجي، عندما رفض الدخول في دينهم ...كدت أتقيأ جنيني، وأنا ألاحق كتلة رأس زوجي المتدحرجة أرضاً (همان: ۱۰۷-۱۰۸)؛ در آن روز نحس، وقتی شوهرم از پذیرفتن دینشان سرباز زد، یکی از مهاجمان،

چاقویش را جلوی صورتش کشید. وقتی دنبال تکه‌ای از سر شوهرم که روی زمین پخش شده بود، می‌رفتم، نزدیک بود جنین خود را بالا بیاروم.

دلدا که در زمان حملهٔ داعش، باردار بود، از لحظه‌ای می‌گوید که شوهرش را به‌خاطر نپذیرفتن اسلام اجباری، با چاقو سر بریده و او به دنبال تکه‌ای از سر بریدهٔ همسرش به روی زمین می‌رود. چنین جنایتی در حق هم‌نوع از همان نوع نگاه به دیگری به‌عنوان دشمن سرچشمه می‌گیرد.

داعش در مقام سوژه، تنها به دنبال حذف دیگری است و در برهم‌خوردن آسایش خود از سوی دیگری، هیچ عطوفتی ندارد. دیگری باید آن‌گونه زندگی کند که منافع سوژه را تأمین کند. حتی اگر پای مذهب شخصیِ دیگری که در سپهر اجتماعی، تداخلی با آسایش سوژه ندارد، در میان باشد، باز هم حذف دیگری در اولویت قرار می‌گیرد؛ به بیان دیگر، انگیزه‌های داعش برای حذف دیگری چنان قوی است که نیازی به وجود دلایل محکمه‌پسند نمی‌بیند. دین برای داعش، راهی برای راحت‌کشتن است؛ زیرا در عرصهٔ عملی هر آنچه در دین حرام اعلام شده است، داعش آن را به‌عنوان دستورالعمل زندگی و جهاد تأیید کرده است؛ به همین دلیل پنهان‌شدن داعش پشت نقاب دین را نمی‌توان انگیزهٔ واقعی این گروهک و دغدغه‌مندی واقعی آنان برای اسلام دانست. «یک خودِ نیرومند می‌تواند تأثیری متعادل داشته باشد و جنبه‌های شخصیت را در تعادل نگاه دارد. از طرف دیگر، یک خودِ بیش از حد قوی، شخصیتی دیکتاتور و غیر قابل تحمل ایجاد می‌کند؛ چنین شخصیتی فوق‌العاده نامطبوع و گاهی خطرناک است که خود را از همه مهم‌تر و تا حد رب‌النوع می‌پندارد» (معروف و خزلی، ١٣٩٢:١٩٩). نیروهای داعش از جهت خود درونی، در زمرهٔ چنین شخصیت‌های دیکتاتور مسلک قرار می‌گیرند. خودخواهی نزد آنان چنان نیرومند است که کوچک‌ترین بهانه را مستمسکی برای حذف دیگران قرار می‌دهند. در نمونهٔ حاضر «أم سلیمان» یکی دیگر از زنان به کنیزی گرفته‌شده‌ای است که هر سه پسرش به‌خاطر نخواندن نماز به دست داعش کشته شده‌اند: لقد قتلوا أبناءه الثلاثة، بحجة عدم إقامة الصلاة (عبدالله، ٢٠١٧:١٧٦)؛ هر سه پسرش را به بهانهٔ نخواندن نماز کشتند. اما آیا می‌توان این عمل مجرمانهٔ داعش را واجد دلسوزی واقعی داعش برای دین اسلام دانست؟ پاسخ منفی است. اسلام نزد داعش، صرفاً تا زمانی گرامی است که مجوزی ظاهری برای کشتن، تجاوز و دیگر اعمال مجرمانه در اختیار قرار دهد.

خشونت کنش‌گرانهٔ داعش از جنس ترور است؛ ترورهایی که به تعبیر ژیژک، ریشه در نفرت از دیگری دارد:

> بیزاری از روایت دیگری که سرآغاز تولد دشمن است، می‌تواند گفتمان خشونت را آغاز کند؛ اینکه دیگری، لکه‌ای سیاه فرض می‌شود که باید از ساحت نمادین و حتی از ساحت خیال حذف شود. در این فضا، دیگری نماد «شر» تعریف می‌شود. شر چیزی است که خطر بازگشتش همیشگی است؛ بُعدی شبح‌گون که به‌شکل جادویی از نابودی فیزیکی خودش جان سالم به در می‌برد و همچنان دور سرمان می‌چرخد (ژیژک، ١٣٩٠ب: ٧٥).

داعش دقیقاً از بازگشت دیگری بیمناک است. آیین ایزدی اگر به حال خود رها شود، برای داعش شر خواهد شد؛ پس بهترین گزینه، حذف آن حتی از فضای خیال معتقدان به آن است. خشونت این گروه از نقطه‌ای آغاز می‌شود که تنفرش از دیگری لبریز و وارد عرصهٔ عملی می‌شود. داعش به‌عنوان کنش‌گر، جنایاتی آشکار و با فاعل مشخص انجام می‌دهد. نیروهای آن، بیمی از مجازات قانونی ندارند؛ چون خود را عین قانون می‌پندارند و اعمال خشونتشان از نوع حاکمانه است.

نکتهٔ دیگر آنکه خشونت فقط ابزار داعش نیست، بلکه «تنها» ابزار در دست اوست. این موضوع از عدم مقبولیت مذهبی، اجتماعی و سیاسی داعش نزد ایزدیان نشئت می‌گیرد. در نظام ذهنی داعش، دیگری فقط در مقام «فقدان» و «حذف» سازمان‌دهی می‌شود. ظرفیت‌های وجودی دیگری اجازهٔ شکوفایی ندارد؛ چون آنها به‌منزلهٔ شهروندانی نگریسته می‌شوند که از شخصیت مستقل برخوردار نیستند. هر کسی در مقام دیگری نزد داعش وجود طفیلی دارد؛ به همین دلیل، تضادهای گفتمانی از هر نوع، فقط با زبان اسلحه پاسخ داده می‌شود. در قرائت بنیادگرایی، خشونتی سلسله‌مراتبی برای همهٔ اقشار جامعه وجود دارد که زنان ایزدی به‌خاطر دو مؤلفه جنسیت و اقلیت مذهبی در نوک پیکان این حملات قرار می‌گیرند؛ البته جذابیت جنسی مانع قتل عام دسته‌جمعی آنان است، اما داعش با ایجاد فرآیندی که می‌توان آن را تطهیر نام نهاد، به استثمار دینی و بهره‌کشی از زنان می‌پردازد. اجبار به تغییر دین، اجبار به ازدواج و بردگی، هر سه، کنش‌هایی است که در گفتمان داعش برای نجات و رستگاری زنان ایزدی انجام می‌شود. قتل عام مردان نیز بخشی از همین پروژهٔ تطهیر است تا «دیگریِ کافر» را مجالی برای برهم‌زدن نظم ذهنی سوژه نباشد.

۴-۲. خشونت کنش‌پذیرانه

این نوع از خشونت در رمان، در زنان عضو داعش دیده می‌شود که در گردان‌های خنساء[۲] در خدمت اهداف این گروهک قرار گرفته‌اند:

> جلست رئيسة كتيبة النساء، أم الخنساء، على الكرسي ووضعت أمامها على الطاولة دفتراً، وأضاءت مصباحا أبيض اللون، قالت كأنها تسمح لنا بالكلام: – هيّا ماذا عندكنّ؟ تحدّثن. تقطّعت رؤوس اللهب بالقلوب، تشجّعت الفتيات على الوقوف أمام نساء مثلهن، كنت أراقب ما يحدث دون أن يكون لي قدرة على الوقوف أو الكلام (عبدالله، ۲۰۱۷: ۵۲)؛ أم الخنساء، رئیس گردان زنان، روی صندلی نشست و دفترچه‌ای را جلوی خود روی میز گذاشت. چراغ سفیدرنگی روشن کرد و به‌نوعی گفت به ما اجازه می‌دهد صحبت کنیم: – بیا، چی دارین؟ حرف بزنید. شعله‌های آتش ترس در دل‌ها قطع شد، دختران تشویق شدند که در مقابل زنانی مانند آنها بایستند، من بدون اینکه بتوانم بایستم یا صحبت کنم، مراقب آنچه که اتفاق می‌افتاد، بودم.

در این بند، یوفا از زنی به نام «أم خنساء» صحبت می‌کند که رئیس زنان عضو داعش در آن محل بوده و برای بازجویی و ثبت اطلاعات آنان به زندان آمده است. دربارهٔ انگیزه‌های پیوستن این زنان به گروهکی که هیچ اعتقادی به حقوق زن ندارد، دیدگاه‌های مختلفی ارائه شده است. نکتهٔ جالب توجه درباره این زنان، جذابیت خشونت داعش برای آنان است. سطح خشونت‌ها مانند سربریدن با چاقو و شمشیر، به‌صلیب‌کشیدن و آتش‌زدن انسان‌ها، امری است که از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید؛ اما داعش از چنین قساوتی برخوردار است. این‌گونه است که زنان از قاره‌های مختلف راهی سوریه و عراق شده و خود در جنایت علیه زنان با داعش، شریک می‌شوند:

خنقت الحلوق و جمّدت الأحرف بالبلاعيم، حركة أم الخنساء حين فتحت عن سُترها ليتبيّن ألها تتزنّر بحزام ناسف. أتت لتفجّر حقدها هنا، فينا! أمرتنا بأن نركع ... تولّت الرئيسة توجيه الأسئلة لنا ... ما اسمك ما عمرك؟ هل أنت عذرا؟ (عبدالله، ٢٠١٧: ٥٣)؛ حرکت أم خنساء وقتی ژاکت خود را باز کرد تا نشان دهد که کمربند انفجاری بسته، گلوها را خفه و حروف را در حلق‌ها منجمد کرد. آمده بود تا عقده‌اش را اینجا در میان ما منفجر کند. دستور داد زانو بزنیم ... رئیس (أم خنساء) از ما سوال می‌کرد ... اسمت چیه؟ چندسالته؟ باکره هستی؟

یوفا در اینجا شرح می‌دهد که أم خنسا چگونه در میان آنها قدرت‌نمایی کرده است. أم خنساء با کمربندی انفجاری به میان اسیران زن آمده تا به گفتهٔ یوفا، عقده‌اش را در میان آنها منفجر کند. خودنمایی‌های أم خنساء و سؤال‌های بسیارخصوصی که از دختران ایزدی می‌پرسد، کینهٔ او را از جنس زن نشان می‌دهد. این‌گونه زنان معمولاً چون خود، احساس خوشبختی نمی‌کنند، تلاش دارند تا آسایش زنان دیگر را بر هم بزنند و چه موقعیتی بهتر از این می‌تواند نصیب أم خنساء شود؟

نظر إليّ كأنه لمح بطرف الغرفة عصفوراً خائفا ... أنت ... أنت ... هذا الجو لايعجبنا، سأرمي بک إلى «أبو كفاح»، ما رأيک يا أم الخنساء؟ ضحكت أم الخنساء: - أبوكفاح يستأهل (همان)؛ طوری به من نگاه کرد که گویی پرنده‌ای ترسان را گوشهٔ اتاق دیده است ... تو ... تو .. از این فضا خوشمان نمیاد، می‌اندازمت جلوی أبوکفاح، نظرت چیه أم خنساء؟ أم خنساء خندید و گفت ابوکفاح لیاقتش رو داره.

یکی از مردان داعش به یوفا نگاه می‌کند و خطاب به او می‌گوید می‌اندازمت جلوی ابوکفاح. در همین حین، نظر أم خنساء را می‌پرسد و او هم تأیید می‌کند. أم خنساء نه‌تنها از وضع زنانی که قرار است به بردگی درآیند، ناراحت نیست، بلکه تمام تلاش خود را برای انجام هرچه سریع‌تر این کار انجام می‌دهد. خشونت زنان علیه زنان را می‌توان نوعی خشونت ثانویه قلمداد کرد که در سایهٔ خشونت اولیه و بنیادین صورت می‌گیرد. داعش برای مشروعیت‌بخشی به خشونت بنیادین خود، نیاز به ابزارهای اجرایی داشت تا مفروضات اخلاقی اقدامات خود را توجیه کند. در این میان، هنجارشکنی‌های غیر انسانی و غیر قانونی علیه زنان، در حوزهٔ گفتمانی داعش، بیشترین نیاز را به مشروعیت‌بخشی داشت. زنان عضو گردان‌های خنساء، در وهلهٔ اول، خود قربانی خشونتی هستند که آنان را وسیله‌ای برای نیل به اهداف ضد بشری قرار می‌دهد و در وهلهٔ دوم، خود عامل خشونت

علیه هم‌جنس خود هستند؛ خشونتی که اگرچه در مقام انفعال صورت می‌گیرد، اما به حوزهٔ تجربی راه یافته، زندگی افراد بسیاری را متلاشی می‌کند.

تحکیم و تأیید کنش‌های مجرمانه‌ای مانند تجاوز و فروختن زنان، ناشی از تنفر و انگیزه‌های متعصبانه‌ای است که زنان عضو خنساء را در گام نخست به پیوستن به داعش ترغیب می‌کند. این زنان حتی اگر از اقدامات خود ناراضی باشند، به دلیل قرار گرفتن در یک نظم سیستمیِ خشونت‌آمیز، توان جدایی و برهم‌زدن آن را ندارند؛ بدین‌ترتیب، این دسته از شخصیت‌های رمان، بدون تغییر، بر همان گفتمان خویش استوار باقی می‌مانند.

محدودیت و توسعه‌نیافتگی مفهوم «فردیت زنانه» در بسیاری جوامع، از جمله جامعهٔ مورد بحث در رمان، یکی دیگر از عواملی است که به خشونت کنش‌پذیرانهٔ زنان و قبول مسئولیت در کنار مردان داعش علیه زنان ایزدی کمک می‌کند. عدم بازنمایی زنان در حوزهٔ گفتمان عمومی، حتی قبل از شکل‌گیری داعش، تلاش‌ها برای به رسمیت شناخته‌شدن هویت مستقل آنان و به دنبال آن حق ازدواج آزادانه و ... را با پیچیدگی مواجه کرده است. یوفا در جامعه طبقاتی ایزدی حق ازدواج آزادانه نداشت و آنچه زنان عضو گردان خنساء علیه آنان انجام می‌دهند نیز، معلول همان تفکری است که تلاش دارد تمایز جنسی را در روابط نامتعادل قدرت به‌عنوان ابزاری برای کتمان هویت فردی زنان و وادارکردن آنان به وابستگی و عقب‌نشینی از حوزهٔ عمومی جامعه به کار گیرد.

۴-۳. خشونت نمادین

ژیژک این نوع از خشونت را به چهار نوع توجیهی، عاطفی، زبانی و اخلاقی تقسیم کرده است. بـه تعبیر ژیژک، گفت‌وگوهای افراد در بستر مرگ یا اعتراف به عشـق، قربـانی‌کـردن میـل است؛ این کنش، نمادین است، چـون بـا امیـال و احساسـات تـوأم است و خشونت توجیهی است؛ زیرا خلاف آن چیزی است که تاکنون بوده است (ژیژک، ۱۳۹۲: ۵۷-۶۰). به بیان دیگر، هر گاه کلام یا عملی تحت تأثیر شرایط خشونت‌آمیز از دلالت، معنا یا کارکرد اصلی خود خارج شود، خشونت از نوع **توجیهی** است؛ چون انسان‌ها تحت تأثیر شرایط خشونت‌آمیز ممکن است دست به اقداماتی بزنند که در شرایط عادی انگیزه‌ای برای آنها ندارند. نمادین‌بودنْ هم به خاطر این است که این نوع خشونت صرفاً ذهنی نیست:

> أريد منک أن تحفظي قصيدة «اشرب خمرتک»، لتلقيها وأنت تنظرين بعيني، من دون أن تزيحي نظرک عنّي، كما كانت تفعل هاجر حبيبتي قبل التوبة. ثم أضاف: إنها تشبهک كثيرا (عبدالله، ۲۰۱۷: ۱۱۲)؛ از تو می‌خواهم که شعر «شرابت را بنوش» را حفظ کنی، تا وقتی که به چشمان من نگاه می‌کنی، مانند هاجر، معشوقه‌ام قبل از توبه، بدون چشم‌برداشتن از من برایم بخوانی. سپس افزود: او خیلی شبیه توست.

در این صحنه مردی که یوفا را به بردگی گرفته است، از او می‌خواهد تا قصیدهٔ «اشرب خمرتک»را برای او بخواند؛ چون او را به یاد معشوقش قبل از توبه و پیوستن به داعش می‌اندازد.

این شعر مضمونی کاملاً عاشقانه دارد: «إشرب خمرتک/ لأزهر أمامک ککرم عنب!/ تشتهيني/ فتغمرني/ فأعتصرُ/ وأتخمرُ.../ ثم في الليلة التالية/ تشربني/ و تسکر.../ فتراني أمامک .../ کروما/ ترید أن تعتصر (همان). در چنین تصویری، نه مرد داعشی عاشق یوفاست و نه یوفا دل خوشی برای شعر خواندن دارد؛ اما هرکدام تحت تأثیر شرایط خشونت‌آمیز، یکی در مقام فرادست و دیگری در مقام فرودست چنین کاری انجام می‌دهند.

ژیژک در طرح‌ریزی خشونت نمادین عاطفی بیان می‌کند که میـزان انزجـار غریـزی انسان از مشاهدهٔ شکنجهٔ یک نفر با چشمان خود و شنیدن خبر بمبارانی کـه بـه مرگ هزاران تن منجـر شده، متفاوت است؛ اولی به‌شدت عاطفه را جریحه‌دار می‌کند؛ اما دومی، احساس عاطفی کمتری برمی‌انگیزد. بدین‌ترتیب، همهٔ انسان‌ها اسیر نوعی فریـب عاطفی هستند؛ بدین علت که پاسخ‌های عاطفی همچنان مقید به واکـنش‌هـای غریـزی کهنی هستند که به‌صورت احساس همدردی با درد و رنجی جلـوه مـی‌کننـد کـه فـرد مستقیماً شاهد آن است (ژیژک، ١٣٩٢: ٥٢). آن دسته از اخبار، اتفاقات و گفته‌های خشونت‌آمیز دربارهٔ اعتقادات و باورهای گروهی خاص که باعث ایجاد واکنش احساسی و عاطفی (در هر سطحی، کم یا زیاد) در فرد شود، در دستهٔ خشونت نمادین عاطفی قرار می‌گیرد: «نحن جيران منذ أمد وأهلينا تقاسموا الحياة بالسهل والصعب سويا. — إن دخلتم دين الإسلام نحتسب الجيرة وإن بقيتم کفرة فلن تبقوا حتى أحياء. — کان للنبيّ جار يهودي يا أباخالد.- أنتم أسوأ من اليهود، على الأقل اليهوديّ صاحب کتاب، يعبد الله و ليس شيطان» (عبدالله، ٢٠١٧: ١٨). در این نمونه، اهالی روستا به داعشیان می‌گویند که ما از قدیم در اینجا همسایهٔ مسلمانان بوده‌ایم و در خوشی و ناخوشی، همراه یکدیگر؛ اما نیروهای داعش نمی‌پذیرند و در پاسخ استدلال ایزدیان به همسایهٔ یهودی پیامبر اشاره می‌کنند و می‌گویند شما از یهود بدترید؛ چون آنها اهل کتاب بودند و خداپرست، ولی شما شیطان را عبادت می‌کنید.

توهین به آداب و اعتقادات آیین ایزدی به شکل‌های مختلف در صحنه‌های دیگر، از جمله در صفحات ١٩، ٢٨ و ٣٣ هم تکرار می‌شود. از منظر ژیژک، یکی از مهم‌ترین گونه‌های خشونت نمادین، خشونت زبانی است؛ زیرا زبان، امر نام‌گذاری‌شده را ساده می‌کند و آن را به یک ویژگی واحد فرومی‌کاهـد و بـا ازبین‌بردن یکپارچگی اندام آن، برای اجزا و خواص آن استقلال ذاتی قائل می‌شود (ژیژک، ١٣٩٠ الف: ٧٥)؛ پس نسبت‌های ناروا به یک فرد یا گروه، خشونت زبانی تلقی می شود:

> علت العصي الضاربة على الجنوب والرؤوس، من دون رحمة ... ماذا أصابکن أيتها العاهرات؟ (عبدالله، ٢٠١٧: ٣٧)؛ چوب‌ها بی‌رحمانه بر پهلوها و سرها زده شد ... ای بدکاره‌ها! شما را چه شده؟.

الفاظ زشت و خلاف عفت دیگری نیز مرتباً به زنان نسبت داده می‌شود. خشونت نمادین اخلاقی در هنجارهای عرفی و مذهبی ریشه دارد. در واقع عادت‌ها بـه دلیـل شفافیت، میانجی و

وسیلهٔ خشونت اجتماعی هستند. در کل، هنجارها و عادات اجتماعی به‌عنوان پدیده‌ای مثبت و قابل احترام نگریسته می‌شوند و هرگونه تخطی از آنها مستوجب مجازات است (ژیژک، ۱۳۹۰الف: ۱۳۷-۱۳۹). مجبورکردن دیگران به انجام یا ترک برخی کارها تحت عنوان آداب و رسوم، مذهب و ... چنانچه فرد مقابل، اعتقاد و باوری بدان نداشته یا قصد انجام یا ترک آن را نداشته باشد، خشونت اخلاقی تلقی می‌شود:

> من بعد أن تدخلوا الإسلام، إن شاء الله ستتزوجن من مقاتلي دولتنا. كمن سكب سطلا من المياه الحارة الملتهبة على جسدي، اختفت حواسي، ما عدت أستطيع إيجاد بصري ...كيف أكون حلالا لهؤلاء الغرباء المجرمين، وحراما على حبيبي؟ (عبدالله، ۲۰۱۷: ۲۶)؛ بعد از آنکه مسلمان شدید، به اذن خدا با جنگاوران دولت ما ازدواج خواهید کرد. گویی سطلی آب داغ بر بدنم ریخته باشند، حواسم را از دست دادم، دیگر نمی‌توانستم بینایی‌ام را برگردانم؛ چگونه بر آن مردان ناشناسِ جنایتکار حلال و بر معشوق خودم حرام هستم؟

یوفا به توصیف لحظهٔ اعلام ازدواج اجباری دختران ایزدی با مردان داعش می‌پردازد. گویی که سطل آب داغ بر بدنش ریخته باشند، به این فکر می‌کند که چگونه بر آن مردانِ ناشناس و جنایت‌کار حلال و بر محبوب خودش سیروان حرام بوده است. این نکته اشاره به خشونتی دیگر هم دارد و آن، ممنوعیت ازدواج بین‌طبقاتی در میان ایزدیان است. جامعهٔ ایزدی از چهار طبقهٔ اجتماعی تشکیل می‌شود و هیچ‌کدام حق ازدواج با طبقهٔ دیگر را ندارند؛ بدین ترتیب، سیروان و یوفا که از دو طبقهٔ مختلف بودند، برای ازدواج با مخالفت خانواده‌ها و هم‌کیشان خود روبه‌رو شدند. این نمونه‌ها نیز از نوع خشونت نمادین اخلاقی است:

لمس بی‌اجازهٔ بدن زنان:

> بناتنا لا أحد يمسّ ثوبهنّ و لا أحد منكم سينال شعرة من رؤوسهنّ (همان: ۲۸)؛ دختران ما هیچ‌کس (حتی) پیراهنشان را لمس نکرده و هیچ‌کدام از شما دستش به موی سر آنها هم نخواهد رسید.

برهنه‌کردن زنان و خرید و فروش آنان به‌عنوان برده:

> أنا يوفا ابنة الشمس، أباع بسوق الجواري ... عارية أمام كل الناس، وأمام الله، سيشتريني أحدهم بعد قليل (همان: ۶۱)؛ من یوفا، دختر خورشیدم، در بازار بردگان فروخته می‌شوم ... در برابر همهٔ مردم و در برابر خدا برهنه‌ام، به‌زودی یکی از آنها مرا خواهد خرید.

تجاوز به زنان:

> رائحتي لم أعد، أنا نفسي أستطيع شمها. لاأعلم إن كانت ماتزال موجودة أم أن جلدي بت يفرز روائح من اغتصبوني! (همان: ۱۸۸)؛ بوی خودم دیگر برنمی‌گردد، من خودم می‌توانم آن را بو کنم. نمی‌دانم هنوز هم هست یا پوستم بوی کسانی را می‌دهد که به من تجاوز کردند.

اجبار زنان برای آرایش و پوشیدن لباس‌های خاص برای مردان داعش:

فأم الخنساء تعطي النساء أدوات تنظيف لينظفن أجسادهن، وفساتين ملوّنة يملأها البرق، شبه عارية (همان: ٥٥)؛ أم خنساء چیزهایی برای تمیزکردن بدن و لباس‌های رنگارنگ و پر زرق‌وبرق که تقریباً برهنه بودند، به زنان داد.

همهٔ این نمونه‌ها، چنان‌که اشاره شد، به‌طور پیوسته ذیل خشونت اخلاقی قرار دارند. از آغاز تا پایان رمان، رفتار داعشیان با همهٔ مردان و زنان مشتمل بر خشونت اخلاقی است. مردم روستا به‌اجبار از روستای اجدادی خود بیرون و به اسارت گرفته می‌شوند. مردان را تیرباران و زنان و کودکان را به بردگی و رزم اجباری در کنار خود وامی‌دارند. خشونت نمادین را می‌توان رایج‌ترین نوع آن دانست که برخی سطوح آن، ممکن است در زندگی روزمره ملموس باشد؛ اما رواج این نوع خشونت، باعث نمی‌شود که بتوان آن را شکل ساده‌ای از اعمال خشونت تلقی کرد؛ زیرا امری ناگهانی و اتفاقی نیست، بلکه با تکیه بر ساختاری پیچیده، شکل می‌گیرد. تمایز، تبعیض، تعلیق و کتمان دلالت‌های هویتیِ دیگری، فقدان همدلی و استناد به وجود دشمن توهمی، تنها بخشی از زیرساخت‌های این نوع خشونت‌اند. داعش در مقام سوژه، دشمنی فرضی از دیگری (ایزدیان) برای خود ساخته و در راه حذف این دشمن خیالی، خشونت بنیادین خویش را به شکل‌های مختلفی که ژیژک آنها را طبقه‌بندی کرده است، اعمال می‌کند. خشونت زبانی و توهین به ایزدیان تحت عنوان کافر، شیطان‌پرست، بدکاره و ... به منظور ایجاد تمایز انجام می‌شود. این دسته‌بندی به مؤمن و کافر، خداپرست و شیطان‌پرست، عفیف و بدکاره و ... به تمایز مد نظر داعش معنا می‌بخشد و در نهایت به ایجاد نظمی سلسله‌مراتبی و ارزش‌گذاری‌شده می‌انجامد که به اهداف داعش در سرکوب اقلیت‌ها کمک می‌کند.

خشونت توجیهی و اخلاقی در رمان مورد بحث، از آن جهت که مشتمل بر اجبار دیگری به انجام کاری خلاف باورهای اوست، بر ساخت‌شکنیِ ایدئولوژیک تکیه دارد. تقلیل خشونت تا سطح خواندن اجباریِ یک شعر که مرد داعشی از یوفا می‌خواهد، لزوماً به معنی کاهش خشونت نیست، بلکه به‌طور کلان، آزادی‌های فردی را هدف قرار داده است. پوشاندن اجباری لباس نیز از جنس خشونتی است که کالاانگاری و استثمار زنان را تبلیغ می‌کند. نگرش غالب فرد خشونت‌گر در این‌گونه موارد، ترکیبی از سنت مردسالاری و تحقیر زنانگی نزد باورهای بنیادگرایانهٔ مذهبی است. برهنه‌کردن و فروش زنان، بر (ضد) ارزش‌های دینی و خوانش انحرافی داعش از مسئلهٔ اسارت زنان در جنگ در متون مذهبی تکیه دارد. با این‌حال، رفتارهای تجاوزگرانه با زنان واجد برساختی مذهبی-فرهنگی است؛ بدین معنا که اعمال داعش اگرچه ظاهری مذهبی دارد، اما بر چارچوب‌های معنایی که چنین تصویر سلطه‌پذیر، فرمان‌بردار و مطیع از زن را ترسیم و تأیید می‌کند، استوار است. به چالش‌کشیدن رفتار غیر انسانی داعش در اعمال خشونتِ نمادین، تابع بررسی جایگاه فرودستی است که در پهنهٔ تاریخی به زنان تعلق گرفته و هنجارهای فرهنگی و ساختارهای اجتماعی-جنسیتی را به نفع سلطهٔ مردانه تعریف کرده است.

۴-۴. خشونت سیستمی

یکی از راهبردهای داعش در ایجاد رعب و وحشت در سطح عمومی، استفاده از تجاوز جنسی، به‌بردگی‌گرفتن زنان، فروش آنان در بازار برده‌فروشی و خرید و فروش آنان به‌مثابهٔ کالا بوده است. مواردی از این‌دست به‌وفور در رمان علی مائدة داعش یافت می‌شود. از صحنه‌های مربوط به این نوع خشونت، زمانی است که زنان برهنه در بازار چرخانده می‌شوند تا به فروش برسند: «أنا يوفا ابنة الشمس، أباع بسوق الجواري. ... عارية أمام كل الناس، وأمام الله، سيشتريني أحدهم بعد قليل» (عبدالله، ۶۱:۲۰۱۷). این صحنه، یوفا را در بازار بردگان نشان می‌دهد که در انتظار خریداری‌شدن است: «من یوفا دختر خورشیدم که در مقابل خدا و مردم برهنه ایستاده‌ام ... . اندکی بعد یکی از آنها مرا خواهد خرید». این کار داعش، در راستای اهداف کلان این گروهک برای نابودکردن مفاهیم انسانی و نهادزدایی از ارکان اجتماعی مانند خانواده است که باعث تقویت انسجام مردم می‌شود؛ به‌همین دلیل، به‌رغم تأکید ظاهری این گروهک بر محتوای فرهنگی مورد پسندش، بیشترین اقدامات آن در جهت تغییر ساختاری جامعه است. از بین بردن خانواده و نظم حاکم بر روابط بینافردی، ایجاد روابط تازه مانند رابطهٔ برده و صاحب آن، رابطهٔ زنانی که در یک خانه به‌عنوان بردگان یک نفر با هم زندگی می‌کنند، رابطهٔ زنانی که یکی آزاد و یکی برده است و به‌ناچار باید یکدیگر را تحمل کنند، اینها، همه مواردی است که داعش به‌صورت سیستمی بر جامعه تحمیل می‌کند و کوچک‌ترین سرپیچی از هنجارهای آن، با سخت‌ترین مجازات‌ها روبه‌رو می‌شود.

در همین لحظاتی که یوفا و دیگر زنان روستا اهانت‌آمیزترین لحظات زندگی خود را سپری می‌کنند، منادی داعش فریاد می‌زند:

> الله شرّع لكم أيها المجاهدون الاستمتاع بهن ... أيها الرجال، الآن يمكنكم أن تختاروا ما يطيب لكم (همان)؛ ای رزمندگان، خداوند لذت‌بردن از آنها را برای شما حلال کرده است ... ای مردان، الان می‌توانید هرکدام را که میلتان می‌کشد، انتخاب کنید (همان).

این صحنه‌ها نحوهٔ برخورد داعش را با زن در مقام دیگری، به‌خوبی بازنمایی می‌کند.

در افکار بنیادگرایانهٔ مذهبی، خشونت‌ها در انواع مختلف، همه تحت لوای مذهب صورت می‌گیرد. تروریست‌های داعش برای اقناع افکار عمومی در مقابل چنین اقدامات خلاف حقوق بشری، از «الله شرع لکم» استفاده می‌کنند تا اگر در اعماق ذهن کسی هم اندک وجدان و انسانیتی مانده باشد، با این توجیه دینی خیالش آسوده شود و مقاومتی نشان ندهد. اعضای گروه داعش که مرتکب چنین اعمال افراطی و خشونت‌آمیز می‌شوند، فاقد هم‌حسی با دیگران هستند و تمایل دارند انسان‌بودن قربانیان خود را نادیده بگیرند. به نوشتهٔ کاتم (katam)، حتی اگر بر فرض محال، برخی از این افراد توانایی برای هم‌حسی و ارتباط داشته باشند، اما با ایدئولوژی خاصی بزرگ شده‌اند که به آنها می‌آموزد اشخاصی که دارای مذهب، رنگ یا قومیت دیگری‌اند، بد هستند (کاتم و همکاران، ۱۳۸۶: ۳۲۳-۳۲۳). یوفا در ادامه می‌گوید:

كالحيوانات المفترسة الجائعة، التي تشمّ طريق اللحم والدم، انفلتوا بيننا، وكنّا نحن جيفا واقفة (عبدالله، ٢٠١٧: ٦١)؛ همچون شکارچیان گرسنه که رد گوشت و خون را بو می‌کنند، در میان ما جولان می‌دادند و ما چون لاشه‌ای ایستاده بودیم.

فروش زنان و بردگی جنسی، یکی از محورهای اصلی ایدئولوژی گروهک داعش بوده است. آنها برای جبران تعداد کم زنان هوادار خویش که حاضر به همکاری در امر «جهاد نکاح» بودند، رو به اسارت و دزیدن زنان از مناطق مختلف آوردند.

خشونت سیستمی داعش از طریق نابودکردن بنیان‌های اجتماعی و از بین بردن معنا و مفهوم نهاد خانواده انجام می‌گرفت. آنچه در لایه‌های زیرین رفتارهای این گروهک وجود داشت، نهادزدایی از ساحت جامعه و برجسته‌سازی خلیفه‌محوری است؛ چنان‌که با دستور خلیفه، زنان از شوهران طلاق داده می‌شدند و به اجبار به بردگی و عقد دیگر مردان درمی‌آمدند. تکرار این مسائل این پیام را دربردارد که در جامعهٔ مقدس‌نمای داعش، اتفاقاً هیچ‌چیز تقدس ندارد:

بقيت بالعراء، أنا الآن سجينة بتهمة مدبوغة على جلدي: «سبية إيزدية!» (همان: ۴۴)؛ عریان ماندم، من الان زندانی هستم با اتهامی که روی پوستم دباغی شده: بردهٔ ایزدی!

خانواده به‌عنوان دیرینه‌ترین نهاد اجتماعی که مورد احترام همهٔ ادیان و جوامع است، این‌گونه توسط داعش مورد تهاجم قرار گرفت. به‌رغم اینکه داعش خود را مصلح و نجات بخش جهان می‌نامید، اما ورای اقدامات چندساله‌اش در عراق و سوریه، مفهومی جز ویرانی وجود نداشت. ارزش‌های مشترک نزد داعش به‌عنوان سوژه، تنها بر پایهٔ تسلیم و یا مرگ دیگری بنیان‌گذاری شده بود. ساختار سلسله‌مراتبی داعش از خلیفه (در سطح کلان) تا نیروهای حاضر در جبهه (به‌عنوان بازوی عملیاتی)، همه برای تصدی مسئولیت‌های خشونت‌آمیز آماده شده‌اند. طبیعی است که در چنین سیستم رعب‌آلودی فهم نادرستی از قضاوت اخلاقی وجود داشته باشد. هنجارهای درون‌گروهی داعش به‌گونه‌ای تعریف شده است که انسجام سیستم مبتنی بر خشونت را حفظ کند؛ بدین‌ترتیب که بردگی زنان را عدالت در حق آنان دانسته، حتی زنان ایزدی را به‌خاطر این بردگی زیر منت خویش بدانند:

كلوا، كلوا، أنتن الآن سبايا الدولة الاسلامية و لن تجعن بعد اليوم (همان: ۴۱)؛ بخورید، بخورید، شما الان بردگان دولت اسلامی هستید، از امروز به بعد گرسنه نخواهید ماند.

از جهت تقدس‌بخشی به خشونت، داعش خشونت را بخشی از لطف و رحمت خداوند به بندگان مؤمنش می‌داند. همچنین آنها این‌گونه استدلال می‌کنند که اگر جهاد شکست بخورد، خداوند نابودی سخت‌تری را برای بشریت در نظر خواهد گرفت؛ از این‌رو، به اعضای داعش این‌گونه القا می‌شود که آنها برای ازبین‌بردن شر می‌جنگند و با فداکاری‌های شخصی و قربانی‌کردن خود قادر خواهند بود خیر را گسترش دهند و در قبال آن از خداوند پاداش دریافت کنند؛ برای مثال، بمب‌گذاران انتحاری این گروه تروریستی معتقدند این کار باعث خواهد شد که آنها زودتر به بهشت بروند (tiersky, 2015: 4). افراد داعش تلاش دارند که این تقدس‌بخشی را به ذهن زنان

ایزدی هم تزریق کنند؛ آنها چنین ادعا می‌کنند که خدمت ایشان به‌عنوان کنیز برای خلیفهٔ مسلمانان (البغدادی) نزد خداوند مأجور است. خشونت سیستمی داعش بر پایهٔ تحمیل معانی و هویت‌سازی اجباری برای افراد استوار است. ایجاد اختلال در هویت‌های بومی از طریق نابودی خانواده‌های واقعی و ایجاد خانواده‌های جعلی، استحالهٔ مفهوم همسر به بردهٔ جنسی و فروپاشی همبستگی اجتماعی بین اقوام، بخشی از راهبردهای داعش در اعمال خشونت سیستمی است که برای تحقق آنها از مجوزهای مذهبیِ جعلی و خودساخته بهره می‌برد. رسمیت‌دادن به خوانش تکفیری این گروهک، به تخریب و بازسازی روال‌های زیست سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اهالی سنجار و ایزدیان ساکن در آن منطقه نیاز داشت؛ به همین دلیل، تخریب نظام‌مند همهٔ روابط بین انسانی ایزدیان در دستور کار داعش بود و حوادث رمان، گواه تلاش آن برای این فروپاشی اجباری ساختار اجتماعی نزد ایزدیان است.

۴-۶. خشونت خدایگانی و اسطوره‌ای

خشونت خدایگانی چنان‌که گفته شد، تمام توان خود را برای ازبین‌بردن قوانین و تغییر وضع موجود به کار می‌گیرد؛ پس باید آن را از حاکمیت دولت به‌عنوان استثنایی که قانون را پایه‌گذاری می‌کند و نیز از خشونت ناب به‌عنوان فورانی اقتدارگرایانه متمایز دانست. با توجه به هدف اصلی خشونت خدایگانی، پدیده‌هایی مانند گروه‌های جدایی‌طلب، گروه‌های تروریستی، انقلاب‌کنندگان، کودتاگران و یا افراد معمولی با خشونتی ساده، اما به قصد برهم‌زدن وضع موجود، بیش از دیگران در معرض ارتکاب و اعمال این نوع خشونت قرار دارند. خشونت اسطوره‌ای مسبب خون‌ریزی است. در هر دو مورد قربانی‌کردن وجود دارد؛ اما در خشونت اسطوره‌ای خون به زور گرفته می‌شود و زندگان مورد احترام نیستند. در واقع خشونت خدایگانی همواره مدعی است که به سود زندگان عمل می‌کند؛ اما خشونت اسطوره‌ای با قربانی‌کردن زندگان، فی‌نفسه ارضا می‌شود (بنیامین، ۱۳۸۸: ۳۴۴). خشونت خدایگان و اسطوره‌ای، هر دو از باورهای عمومی ریشه می‌گیرد؛ این باورها یا از جانب خداوند سخن می‌گویند یا از جانب اسطوره‌ها.

مهم‌ترین ویژگی اصلی خشونت نزد داعش، خدایگانی‌بودنِ آن است. در واقع همهٔ انواع دیگر خشونت، تحت تأثیر اعتقاداتی هستند که در بخش خدایگانی وجود دارد:

> أنتنّ الآن من أملاک الدولة الإسلامية، غنائم يعني. يجب عليكن أن تدخلن الإسلام لكي تصبحن مسلمات. هذا شرع الله (عبدالله، ۲۰۱۷:۲۵)؛ شما الان از املاک دولت اسلامی هستید؛ یعنی غنیمت. باید اسلام بیاورید تا مسلمان شوید، این قانون خداست.

قید «هذا شرع الله» که فرد داعشی خطاب به زنان برای توجیه تغییر اجباری دین و بردگی آنها ذکر می‌کند، تمسک داعش به خشونت خدایگانی را نشان می‌دهد. جداکردن کودکان از مادران، نمونهٔ دیگری از خشونت خدایگانی داعش علیه ایزدیان است. در یکی از صحنه‌ها، مرد تکفیری، اسامی کودکان و سن آنها را روی برگه می‌نویسد و در پاسخِ علت این کار به مادران می‌گوید:

هؤلاء أشبال الخلافة،سيدخلون الإسلام ... (همان: ۳۷)؛ آنها نوجوانان خلافت‌اند، مسلمان خواهند شد.

أعيدوا أولادي، يا كلاب، يا حيوانات ... تغيب أمّي عن الوعي (همان: ۳۸)؛ فرزندانم را برگردانید! ای سگان، ای حیوانات ... مادرم از هوش رفت!

وهذا يحصل لرونا. هي التي بيعت، و لم تعد تعرف شيئا عن أولادها، ولنارين التي يأخذون منها طفلها (همان: ۱۲۹)؛ برای رونا هم همین اتفاق افتاد. رونا فروخته شد و هیچ خبری از بچه‌هایش نداشت. همچنین برای نارین که فرزندش را از او گرفتند.

یکی از راهبردهای داعش برای ساختن جامعهٔ آرمانی، تربیت نسل آینده مطابق آموزه‌های تکفیری بود؛ بدین‌منظور، فرزندان پسری که از مناطق مختلف به اسارت می‌گرفتند، در گروه‌های خاصی تحت تعلیمات مذهبی و جنگی قرار می‌دادند تا در زمان مناسب، به صفوف نبرد بپیوندند.

برخی از پژوهشگران، ریشه‌های رادیکال بنیان فکری داعش را به تفکرات خوارج نسبت می‌دهند (نافع، ۹۱:۲۰۱۴). به‌لحاظ فقهی نیز می‌توان ریشه‌های دیدگاه‌های این گروه را در آراء ابن حنبل، مبنی بر تکیه بر نصّ و نفی اجتهاد دانست. فتوای ابن تیمیه (قوام‌الدین بکتاب یهدي و بسیف ینصر) بر دیوارهای مناطق تحت تصرف داعش، بیانگر اثرگذاری وی بر جهت‌گیری‌های سیاسی-فقهی این گروه است (ابراهیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۳). همچنین افکار محمد بن عبدالوهاب، مبنی بر همکاری دین و سیاست و لزوم در اختیار داشتن قدرت برای حراست از دین نیز، در گرایشات این گروه مؤثر بوده است (diemen, 2015: 1-2). دلیل رفتارهای یادشده، یعنی تغییر اجباری دین و همچنین حلال‌دانستن زنان ایزدی، این است که داعش جز فرقهٔ خویش، همهٔ ادیان و مذاهب را تکفیر می‌کند و در نتیجهٔ این تکفیر، از کشتن و جنایت در حق دیگری واهمه ندارد؛ چون آنها را در شمار انسان محسوب نمی‌کند. مور می‌گوید:

> وقتی که سطح وابستگی اعضای داعش به این گروه تروریستی افزایش می‌یابد، تمایل آنها به **دیو** نشان‌دادن افراد خارج از گروه و آدم فرض‌نکردن آنها افزایش می‌یابد؛ به عبارت دیگر، در عین اینکه فرد، خودش را برای چنین گروهی قربانی می‌کند، هیچ‌گونه احساسی به افراد خارج از گروه ندارد و آنها را هدف خشونت خود قرار می‌دهد و انجام اقدامات وحشتناک در ازای این اشیای خارج از گروه برای وی راحت‌تر و عادی می‌شود؛ زیرا از نظر داعش، آنها انسان حساب نمی‌شوند (moore, 2016: 2).

خشونت خدایگانی داعش را که در رمان مورد بحث، همواره با تحقیر طرف مقابل و انکار انسانیت او همراه است، می‌توان به زندگی گذشتهٔ افراد این گروهک نیز مرتبط دانست. احساس تبعیض، سرکوب‌شدگی و بحران هویت، از انگیزه‌های پیوستن این افراد به داعش بوده است؛ به همین‌دلیل، تلاش می‌کنند با تمسک به برخی ظواهر دینی، خود را قدرت و هژمونی برتر قانونی معرفی و دیگر اعمال خود را با همان استدلال توجیه کنند.

۵. نتیجه

با توجه به پرسش تحقیق که تبیین شیوهٔ بازنمایی لایه‌های مختلف خشونت علیه ایزدیان را در نظر داشت، مطابق نظریهٔ ژیژک، از تحلیل نمونه‌های مختلف در رمان نتایجی از این قرار به دست آمد: ۱. بنیادگرایان داعش از آنجا که در ایدئولوژی خویش، قائل به تکفیر همهٔ ادیان و مذاهب دیگرند، خشونت خود را با هدف ازبین‌بردن کفر توجیه می‌کنند و انواع روش‌های اقتدارگرایانه را برای اعمال قدرت و نابودی آنچه جلوه‌های کفر می‌نامند، به‌کار می‌برند؛ ۲. جذب افراد در این گروهک نیز با تکیه بر ایجاد آرمان‌شهر مورد رضایت خداوند صورت گرفته است. در اجرای این هدف، هر گونه خشونتی مجاز شمرده می‌شود که ژیژک آنها را در دستهٔ خشونت خدایگانی قرار می‌دهد. انواع مختلف خشونت از قبیل کنش‌گرانه، کنش‌پذیرانه، نمادین و ...، همگی تحت تأثیر سلطهٔ خشونت خدایگانی قرار دارد؛ ۳. نیروهای داعش در مقام سوژه، تنها به فکر حذف و یا بهره‌کشی از دیگری‌اند. حمله به روستای ایزدیان، کشتن مردان و به اسارت گرفتن زنان و کودکان، مهم‌ترین نمودهای خشونت کنش‌گرانه در رمان است؛ ۴. پس از به‌اسارت‌گرفتن زنان، نوع خشونت غالب، به خشونت نمادین تغییر مسیر می‌دهد و انواع آزار در حق زنان روا داشته می‌شود. غارت اموال، برهنه‌کردن زنان، فروش در بازار بردگان، تجاوز جنسی در خانه‌های داعشیان و اجبار آنان به کارهای خلاف شرع و عرف، بخشی از این خشونت نمادین است. داعش در اعمال خشونت نمادین و کنش‌پذیرانه به‌صورت سیستمی عمل می‌کند و نهادزدایی از خانواده با هدف نابودکردن بنیان‌های اجتماعی جامعهٔ ایزدی مسیر اجرایی این خشونت سیستمی است.

پی‌نوشت

۱. نام گروه‌هایی است که از نوجوانان ربوده‌شده و فرزندان پسر ساکنان در مناطق تحت تصرف داعش تشکیل شده بود و افراد مذهبی برجستهٔ این گروهک وظیفهٔ رهبری آن را بر عهده داشتند. این نوجوانان نه‌تنها به‌اجبار تحت تعلیمات افراط‌گرایانهٔ عقیدتی قرار می‌گرفتند، بلکه داعش در عملیات‌های نظامی و انتحاری هم از آنان سوء استفاده می‌کرد.

۲. خنساء (تماضر بنت عمرو)، لقب شناخته‌شده‌ترین شاعر زن در ادبیات عربی است. او دو برادر خود به نام «معاویه» و «صخر» را در جنگ از دست داده بود و دلیل اصلی شهرتش، اشعاری است که در رثای آنها سرود.

منابع

ابراهیم‌نژاد، محمد (۱۳۹۳)، داعش: دولت اسلامی عراق و شام، قم، دار الاعلام.

اصغری، جواد و سیمین غلامی(۱۳۹۷)، «مؤلفه‌های پسااستعماری در رمان راه خورشید، الطریق الی الشمس، شرق-غرب نوشتهٔ عبدالکریم ناصیف»، ادب عربی، سال ۱۰، ش ۲، ۲۱-۴۰.

ببری، نیکنام (۱۳۹۳)، سیستم‌سازی: پاشنه‌آشیل تکفیریسم، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی مطالعات و تحقیقات بین‌الملل ابرار معاصر.

بنیامین، والتر (۱۳۸۸)، «نقد خشونت»، در کتاب قانون و خشونت، به‌اهتمام مراد فرهادپور، ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی، چاپ چهارم، تهران، رخداد نو، ٣٤٠-٣٥٩.

توانا، محمدعلی و نفیسه الهدادی (۱۳۹۶)، «خشونت در وضع مدنی هابز: بازخوانی لویاتان»، پژوهش سیاست نظری، ش ۲۲، ۱-۲۷.

دورتیه، ژان فرانسوا (۱۳۸۱)، «پیر بوردیو انسان‌شناس، جامعه‌شناس»، ترجمهٔ مرتضی کتبی، انسان‌شناسی، ش ۱، ۲۲۵-۲۳۷.

زیتون، مهدی (۲۰۱۷)، «قراءة فی روایة علی مائدة داعش لزهراء عبدالله»، علی موقع :

آخر زیارة: ۲۰۲۱/۰۶/۲۳ /http://wameedalfikr.com.

ژیژك، اسلاوی (۱۳۹۰ الف)، خشونت؛ پنج نگاه زیرچشمی، ترجمهٔ علیرضا پاک‌نهاد، چاپ دوم، تهران، هزارهٔ سوم.

ـــــــــــ(۱۳۹۰ب)، به برهوت حقیقت خوش آمدید، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ سوم، تهران، هزارهٔ سوم.

ـــــــــــ(۱۳۹۲)، وجه وقیح حقوق بشر در قانون و خشونت، گزیده مقالات، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: رخداد نو، چاپ سوم.

شریف‌زاده، محمدرضا و میترا بهرام‌پور (۱۳۹۸)، «باززایی ریشه‌های خشونت در آلمان پس از جنگ جهانی دوم با تکیه بر آرای اسلاوی ژیژك»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ش ۸، ۸۵-۱۰۲.

عبدالله، زهراء (۲۰۱۷)، علی مائدة داعش، بیروت، دار الآداب.

فاتن، المر (۲۰۱۷)، «التشبیه والاستعارة في روایة علی مائدة داعش لزهراء عبدلله»، الفینیق الإلکترونیة، ۷۴-۵۸.

فاستر، مایکل (۱۳۵۸)، خداوندان اندیشهٔ سیاسی، ترجمهٔ جواد شیخ‌الاسلامی، تهران، امیرکبیر.

قاسمی، وحید و نریمان محمدی (۱۳۹۶)، «خشونت، متن و برساخت ***دیگری***، بازنمایی خشونت در متون فکری بنیادگرایی»، مطالعات سیاسی جهان اسلام، سال ششم، ش ۲۲، ۹۳-۱۱۶.

کاتم، مارتا و همکاران (١٣٨٦)، مقدمه‌ای بر روان‌شناسی سیاسی، ترجمهٔ سیدکمال خرازي و جواد علاقبند راد، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

نافع، بشیرموسی (۲۰۱۴)، الظاهرة السفلیة: التعدید و السیاسات، بیروت، الدارالعربیة للعلوم.

معروف، یحیی و مسلم خزلی (۱۳۹۲)، «نقد روان‌شناسی شخصیت در اشعار متنبی»، ادب عربی، دانشگاه تهران، سال پنجم، ش ۲، ۱۹۳-۲۱۵.

Bourdieu, pierre (1986), "Liitusion biographique in Actes", *de La Recherche, enSciences cociales*, volum 62, 15-32.

Bunzel, Cole.(2014), "The Islamic state of disobedience: Al-Baghdadi triumphant", October 5. http: //www.jihadica.com/the-islamic-state-of-disobedience-al-baghdadis-defiance.

_____ (2014), "The Islamic state of disobedience: Al-Baghdadi triumphant", October 5. http: //www.jihadica.com/the-islamic-state-of-disobedience-al-baghdadis-defiance.

Diemen, renée van (2015), "Politics and Religion in Saudi Arabia", https://www.lboro.ac.uk/media/wwwlboroacuk/external/content/. last visited available at 15/01/2021.

Tiersky, Ronald (2015), "Understanding How ISIS Sees Itself, Real Clear World", Available at: http://www.realclearworld.com /articles/ 23/06/2015/ understanding_how_isis_sees_itself_111280.html, last vizited: 15/01/2021.

Moore, Jack (2016), "Duterte: If ISIS Arrives, Forget About Human Rights", *News Week*, 1-7, Avaliable at: http: //www. newsweek. com/ philippinesduterte.if-isis-arrives-forget-about-human-rights-520693, last vizited: 15/01/2021.

Sources

Abdullah, Zahraa (2017), *at the ISIS table*, Beirut: Dar al-Adab, [in Arabic].

Asghari, Javad and Simin Gholami (1397), "Postcolonial components in the novel The Way of the Sun, The Road to the Sun, East-West by Abdolkarim Nassif", *Arabic Literature*, Volume 10, Number 2, 21-40, [in Persian].

Babri, Niknam (2014), *Systematization: The Achilles Heel of Takfiriism*, Tehran: Abrar Contemporary International Cultural Studies and Research Institute, [in Persian].

Benjamin, Walter (2009), "Critique of Violence", in *the book Law and Violence*, by Morad Farhadpour, Omid Mehregan and Saleh Najafi, Tehran, New Event, [in Persian].

Dortier, Jean-François (2002), "Pierre Bourdieu anthropologist, sociologist", translated by Morteza Katabi, *Anthropology Quarterly*, No. 1, 225-237, [in Persian].

Ebrahimnejad, Mohammad (2014), *ISIL: Islamic State of Iraq and the Levant*, Qom, Dar al-Alam, [in Persian].

Faten, Al-Murr (2017), "Similarity and metaphor in a novel at the ISIS table by Zahra Abdullah," *Al-Feniq online magazine*, 58-74, [in Arabic].

Foster, Michael (1979*), The Gods of Political Thought*, translated by Javad Shaykh al-Islami, Tehran, Amirkabir, [in Persian].

Ghasemi, Vahid and Mohammadi, Nariman (2017), "Violence, text and construction of the 'other', representation of violence in the intellectual text of fundamentalism", *Quarterly Journal of Political Studies of the Islamic World*, Year 6, No. 22, pp. 93-116,[in Persian].

https://www.washingtoninstitute.org/. last available at 15/01/2021.

Katam, Martha and Olrf Beth Dietz, Masters and Preston, Thomas (2007*), An Introduction to Political Psychology*, translated by Seyed Kamal Kharazi and Javad Alaghband Rad, Tehran, University Publishing Center, [in Persian].

Maroof, Yahya & Muslim Khazli (2013), "Critique of Personality Psychology in Mutnabi Poems", *Arabic Literature*, Fifth Year, No. 2, 193-215, [in Persian].

Nafeh, Bashir Moussa (2014), *The Bottom Phenomenon: Pluralism and Politics*, Beirut, The Arab House of Sciences, [in Arabic].

Sharifzadeh, Mohammad Reza and Bahrampour, Mitra (2019), "Reconstruction of the roots of violence in Germany after World War II based on the views of Žižek ,Slavoj", *Theoretical Foundations of Visual Arts*, No. 8, 85-102, [in Persian].

Tavana, Mohammad Ali and Al-Houdadi, Nafiseh (2017), "Hobbes Civil Violence: A Reading of Leviathan", *Bi-Quarterly Journal of Theoretical Policy Research*, No. 22, 1-27, [in Persian].

Zaytoun, Mahdi (2017), "A reading in a novel at the ISIS table by Zahra Abdullah", on the website: http://wameedalfikr.com/ last visit: 06/23/2021, [in Arabic].

Žižek ,Slavoj (2011a), *Violence, Five Eyes*, translated by Alireza Pak Nohad, second edition, Tehran, Third Millennium Publishing,[in Persian].

_____ (2011b), *Welcome to the desert of Truth*, translated by Fattah Mohammadi, third edition, Tehran, Third Millennium,[in Persian].

_____ (2013), *The Obscene Aspect of Human Rights in Law and Violence, Excerpts*, translated by Maziar Eslami, Third Edition, Tehran, New Event,[in Persian].

ادب عربی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱
10.22059/jalit.2021.319016.612357
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Sociological Reading of the Novel *Sharafat al-Aar* based on the Capital and Character of Social Actors in the Field of Cultural Production

Mohammadnabi Ahmadi
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University
Edris Mohamadi
Master Student of Arabic translation, Razi University

Received: 2021, February, 13; Accepted: 2021, May, 4

Abstract

The novel *Sharafat al-Aar* narrates the lives of characters with different inherent and acquired capitals and talents who compete and play together in the common field of cultural production based on their character and capitals, or on the opposite side. They play a role to achieve a symbolic status in the social space. The nature of this research method is descriptive-analytical, relying on Bourdieu's sociological concepts .Findings show that the discourse of debauchery is weak in terms of ownership of cultural capital and very rich in terms of social and symbolic capital. Negative social capital in this discourse becomes actions that reproduce betrayal and violence, and the true discourse of religion, despite its intellectual character, achieving social status and the acceptable richness of cultural and economic capital, Faced with a hot crisis of stigma, the "murder for the defense of dignity" rule is removed from the scene under the rule of legitimacy.

Keywords: Sociology, Bourdieu Theory, *Sharafat al-Aar*, Ibrahim Nasrallah.

خوانش جامعه‌شناختی رمان *شرفة العار* با تکیه بر سرمایه و منش کنشگران اجتماعی در میدان تولید فرهنگی

محمّدنبی احمدی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی
ادریس محمدی
دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی عربی دانشگاه رازی
(از ص ٦٥ تا ٨٦)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۲/۱٤
علمی-پژوهشی

چکیده

رمان شرفة العار، روایتگر زندگی شخصیّت‌هایی با سرمایه‌ها و استعدادهای ذاتی و اکتسابی متفاوت است که در میدان مشترک تولید فرهنگی بر اساس خصلت و سرمایه‌ای که در اختیار دارند، در کنار هم یا در نقطهٔ مقابل هم، به رقابت و ایفای نقش می‌پردازند تا در فضای اجتماعی به منزلتی نمادین دست یابند. روش انجام این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی، با تکیه بر مفاهیم جامعه‌شناختی بوردیو است. نتایج این پژوهش حاکی از این است که شخصیّت‌های رمان شرفة العار از حیث مالکیّت سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی ضعیف هستند و تنها منار است که از تحصیلات دانشگاهی، مطالعه و حضور در اماکن فرهنگی از سرمایهٔ فرهنگی نسبتاً مناسبی برخوردار است و این سرمایه را با اشتغال، به سرمایهٔ اقتصادی زیادی تبدیل می‌کند؛ امّا در بازتولید سرمایهٔ اجتماعی و سرمایهٔ نمادینِ شهرت، با بحران داغ ننگ روبه‌رو می‌شود. گفتمان کژآئین از نظر مالکیّت بر سرمایهٔ اجتماعی و نمادین، به‌شدّت غنی است؛ به طوری که امین و سالم در اکثر کنش‌های خویش، نگران قضاوت‌شدن از سوی اطرافیان و همسایگان هستند و با بازتولید سرمایه‌های منفی بی‌اعتمادی، خیانت و خشونت و بر اساس قاعدهٔ مشروعیّت «قتل برای دفاع از حیثیّت»، در مسیر سیر صعودی منار (قهرمان زن) قرار می‌گیرند و او را از میدان حذف می‌کنند تا سرمایه به نفع امین و عمو سالم، نمایندگان گفتمان کژآیین، به دستاورد معنوی «حیثیّت و غیرت» تبدیل شود.

واژه‌های کلیدی: جامعه‌شناسی، نظریه بوردیو، شرفة العار، ابراهیم نصرالله.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *mn.ahmadi217@yahoo.com*

۱. مقدّمه

احساس نیاز به بازگوکردن حقایق جامعه، نویسنده را به خلق آثاری وامی‌دارد که بافت و درون‌مایهٔ اجتماعی دارند. روایت، به اقتضای این ماهیّت که بازنمود واقعیّت است، از سرشتی پذیرنده برخوردار است و این قابلیّت را دارد که از دیدگاه علوم مختلف بررسی شود. جامعه‌شناسان، الگوهای متعدّدی برای بررسی و تحلیل گفتمانی متون پیشنهاد داده‌اند که در این میان، می‌توان به نظریّات جامعه‌شناختی لویی آلتوستر (Althusser)، گرامشی (Antonio Gramsci)، گلدمن (Lucien Goldmann) و ... در زمینهٔ کنش‌گران اجتماعی اشاره کرد؛ امّا مطالعات جامعه‌شناختی پی‌یر بوردیو (Pierre Bourdieu) که بر پایه رابطهٔ دیالکتیکی «میدان» و «عادت‌واره» است، از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است و مورد توجّه بسیاری از نظریه‌پردازان و پژوهشگران واقع شده است؛ چراکه زمینه را برای درک مناسبات قدرت و سلطه در میدان‌های مختلف سیاسی، فرهنگی، دینی، فلسفی، هنری، ورزشی و توجّه به نحوهٔ بازی کنش‌گران بر اساس خصلت‌ها و بر اساس قواعد خاصّ هر میدان اجتماعی فراهم آورده است.

رمان شرفة العار، یکی از موفّق‌ترین آثار ابراهیم نصرالله[1] است که وضعیّت نابسامان جوامع عربی را در پرتو سنّت‌های نادرست و کلیشه‌های نهادینه‌شده در این جوامع انعکاس می‌دهد. بررسی جامعه‌شناختی این اثر، برای درک و شناخت جامعه در عصر حاضر، خالی از سود نخواهد بود. این نوشتار، با تکیه بر مطالعات پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز مشهور فرانسوی، به تحلیل کنش شخصیّت‌ها در فضای منعکس‌شده در رمان می‌پردازد تا به این پرسش پاسخ بدهد که چگونه قواعد حاکم بر میدان و عادت‌وارهٔ شخصیّت‌ها در رمان شرفة العار، به برتری یک گفتمان و تقسیم افراد به دو گروه فرادست و فرودست در فضای اجتماعی می‌انجامد؟ بر طبق نظریهٔ بوردیو، کنش عاملان اجتماعی، نتیجهٔ حوزه و خصلتی‌است که شخصیّت‌ها به آن تعلّق دارند. هر حوزه، قواعد خاصّ خود را دارد و کنش‌گران بر اساس اندوخته‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و نمادین که تحت عنوان سرمایه از آنها نام می‌برند، و خصلت‌های فردی و اجتماعی خود، کنشی متفاوت نسبت به دیگر افراد از خود به نمایش می‌گذارند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزهٔ جامعه‌شناسی متون عربی وجود دارد که ذکر آنها در این مختصر نمی‌گنجد. ادبیّات داستانی ابراهیم نصرالله نیز به‌نسبت مورد توجّه پژوهشگران ایرانی و عربی قرار گرفته است؛ از جمله این پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

- سرباز و آریادوست در مقالهٔ «إبراهیم نصرالله و تجربة الرّوائیّة (ابراهیم نصرالله و تجربهٔ رمان‌نویسی)» (۱۳۹۰)، به بررسی زندگی ادبی نصرالله پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که وی با دیدی نافذ و استفاده از تکنیک‌های نوین ادبی و با تکیه بر وقایع تاریخی ملّت فلسطین، به بررسی مشکلات انسان فلسطینی در جنبه‌های مختلف انسانی، هویّتی، فرهنگی و تاریخی می‌پردازد.

– دلشاد در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تداخل ژانرهای ادبی در رمان‌های ابراهیم نصرالله؛ بررسی موردی رمان پادشاه منطقه الجلیل»، (۱۳۹۲) به بررسی رمان مذکور پرداخته و به این نتیجه رسیده است که نویسنده در این اثر، ژانرهای متنوّع ادبی، روایت و شعر، گونه‌های حماسی و هنرهای تجسّمی را به‌کار بسته که با هم، هم‌پوشانی دارند.

– اخباری در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش با عنوان «نوع‌شناسی تطبیقی رمان نو در ادبیّات فارسی و عربی با تکیه بر دو رمان هیس (محمّدرضا کاتب) و حارس المدینة الضائعة (ابراهیم نصرالله)» (۱۳۹۳) با بررسی این دو اثر به این نتیجه رسیده است که نصرالله و کاتب در این آثار از ویژگی‌های رمان نو بهره برده‌اند و می‌توان گرایش به جریان سیال ذهن را در کتاب هیس و رئالیسم جادویی را در رمان حارس المدینة الضائعة مشاهده کرد.

– سلیمی و قبادی در مقالهٔ «تحلیل رمان طفل الممحاة اثر ابراهیم نصرالله از منظر پیوند میان باورهای دینی و رئالیسم» (۱۳۹۲)، این رمان را از منظر پیوند میان باورهای دینی و رئالیسم بررسی کرده و به این نتایج دست یافته‌اند که نویسنده به‌منظور هماهنگی میان مضمون و فرم، به ابتکاری نو دست زده و میان باورهای عامیانهٔ مردم با رئالیسم جادویی پیوندی هنری ایجاد کرده است.

– علی صیّادانی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «جلوه‌های تمایز در رمان اللص و الکلاب بر اساس الگوی جامعه‌شناختی پیر بوردیو» ضمن تحلیل جامعه‌شناختی به این نتایج دست یافته‌اند که نویسنده در رمان مذبور با بررسی نقش عاملان کنش در ساختارهای اجتماعی، نوعی تشخص طبقاتی و فرهنگی را در میدان‌های مختلف بر اساس عادت‌واره‌ها، سرمایه‌ها و فضای اجتماعی برجسته می‌کند.

– عباس عرب و امید ایزانلو (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد جامعه‌شناختی شعر عدیّ بن زید عبادی» از منظر جامعه‌شناختی به تأثیر باورهای موجود در جامعه بر شخصیت و به‌تبع آن بر شعر عدی بن زید عبادی پرداخته‌اند و اذعان دارند که تأثیر نمادها و شعایر دینی غالباً با «فرهنگ» در آمیخته است؛ به عبارتی تأثیر آتوریته‌های دینی بر مجموعهٔ منش‌ها و کنش‌های غالباً مادی را بررسی کرده‌اند.

با توجّه به هدف این پژوهش که راست‌آئینی و کژآیینی موجود در جامعه را در رفتار و کردار شخصیّت‌های رمان شرفة العار بر اساس مفاهیم کلیدی نظریهٔ کنش، یعنی «میدان»، «منش»، «سرمایه» بررسی می‌کند، باید اذعان داشت که تاکنون هیچ‌یک از رمان‌های نصرالله بر اساس این نگرش تحلیل نشده‌اند و این اثر از حیث توجّه به سرمایه‌های چهارگانهٔ شخصیّت‌ها و ارتباط آن با منش، میدان و در نهایت کنشِ به‌وقوع پیوسته، نوین می‌نماید.

۲. چارچوب نظریهٔ بوردیو

جامعه‌شناسی بوردیو متأثّر از زندگی اجتماعی او در فرانسه و الجزایر و درک فجایعی است که نتیجهٔ برخورد سرمایه‌داری امپریالیسم و ناسیونالیسم بومی است. مشاهدهٔ نابرابری‌های موجود در جامعه، زمینهٔ گرایش او

به انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی را فراهم آورد و موجب شد نحوهٔ شکل‌گیری سلطه، نابرابری و بازتولید آن را در کانون توجّه خود قرار دهد (ن.ک: بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۳). علاقهٔ بوردیو به ازمیان‌برداشتن چیزی که خودش آن را ضدّیت کاذب میان عینیّت‌گرایی و ذهنیّت‌گرایی و یا «ضدّیت بیهودهٔ فرد و جامعه» می‌نامد، محرّک نظریهٔ عمل شد. این نظریه، مصداق بارز رویکرد تلفیقی اوست که مبتنی بر نوعی رابطه بین ذهنیّت و عینیّت، و ساختار و عاملیّت است؛ همچنان‌که خود اذعان داشته، فوری‌ترین نیّتی که هدایت‌کنندهٔ کارش بود، غلبه بر «ضدیّت میان ذهنیّت‌گرایی و عینیّت‌گرایی» بوده است. بر این اساس، موقعیّت عامل در فضای اجتماعی یا به عبارت دقیق‌تر، ویژگی‌های فضا در تبیین رفتار موثّرند (همان: ۵۷). بوردیو تلقّی جامعه به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از افراد را رد می‌کند و آن را فضایی اجتماعی (Champs) مرکب از مجموعه‌ای از میدان‌ها (field) و کنشگران اجتماعی (افراد یا سازمان‌ها) دارای منش‌های[۲] (Habitus) مرتبط با میدان‌ها می‌داند که قوانین و منطق خاصّ خود را دارند و بر این باور است که افراد به‌عنوان کنشگران اجتماعی در قالب قواعد حاکم بر میدان اجتماعی و مطابق با خصلت خود در جهت دستیابی به انواع سرمایه‌ها با هم در تنازع و رقابت قرار دارند (بوردیو: ۲۰۱۲: ۱۸۵) و به کنش می‌پردازند. در نظریهٔ بوردیو، کنش، حاصل مواجههٔ منش با میدان است. فرد با زندگی در یک محیط، به‌تدریج تحت تأثیر قواعد همان محیط، جامعه‌پذیر می‌شود و منش شکل می‌گیرد. فرد متأثّر از منش خود در مواجههٔ با میدان، دست به کنش می‌زند (همان، ۱۹۹۷: ۲۱۴).

جایگاه هر فرد در میدان با توجّه به حجم سرمایه‌هایی که در اختیار دارد، متفاوت است. بوردیو سرمایه را منبعی صرفاً اقتصادی (نظیر ثروت مادّی) نمی‌داند؛ بلکه سرمایه از نظر وی می‌تواند نمادین (پرستیژ و یا افتخار)، اجتماعی (اعتماد و دوستی) و فرهنگی (قابلیت‌ها و دانش فرهنگی) باشد. توزیع همهٔ شکل‌های سرمایه نابرابر است و ریشه در ساختارهای طبقاتی دارد؛ بر این اساس، هریک از شکل‌های سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین به‌مثابهٔ منابع قدرت هستند.

۳. خلاصهٔ رمان *شرفة العار*

رمان شرفة العار عنوان یکی از رمان‌های اجتماعی-انتقادی ابراهیم نصرالله است که با پرداختن به موضوع «حیثیّت و داغ ننگ»، به دفاع از هزاران دختر بی‌گناهی می‌پردازد که قربانی خشونت‌اند و ناخواسته با فشارهای روانی و اجتماعی متعدّدی دست به گریبان می‌شوند که از سوی جامعهٔ کژآئینِ مردسالار به آنها تحمیل شده است. شخصیّت اصلی این داستان دختری به نام «منار» است که با تشویق پدرش «ابو امین» وارد دانشگاه می‌شود و پس از پایان دانشگاه، در یک مدرسه مشغول کار می‌شود. رفتارهای متجدّدانه ابوامین و مخالفت با ازواج زودهنگام دخترش، مورد پسند برادرانش، به‌ویژه «سالم» (نمایندهٔ گفتمان مردسالار) نیست. سالم بر طبق رسوم خانوادگی، اصرار دارد منار با یکی از پسرعموهایش ازدواج کند. با گذشت زمان، ابوامین به‌خاطر بیماری، توانش را از دست می‌دهد و ماشینش را برای کار به جوانی به نام یونس که در ظاهر امانت‌دار است، می‌سپارد. در قسمت دیگر رمان، «امین»، پسر بزرگ خانواده که با

وجود زن و فرزند، فاسق و لاابالی‌است، از کار اخراج و با یونس همراه می‌شود که اصول رانندگی را بیاموزد؛ امّا با این ظن که یونس در مدّت کار با ماشین، حقّ آنان را خورده است، به بهانهٔ بیماری زنش، مبلغ زیادی از او قرض می‌کند و با گرفتن گواهی‌نامه، ماشین را پس می‌گیرد و با شرارت بدهی‌اش را به یونس انکار می‌کند. یونس که هم کار و هم مالش را از دست داده است، برای انتقام از امین، منار را می‌رباید و آبروی دختر بی‌گناه را خدشه‌دار می‌کند. منار با شرم و ترس، این قضیه را پنهان می‌کند، ولی بارداری، پرده از رازش برمی‌دارد. امین دیوانه‌وار درصدد قتل منار برمی‌آید؛ امّا «انور»، برادر کوچک مانع می‌شود و در کنار خواهرش می‌ایستد تا شاید با سقط جنین این راز سربسته بماند. تلاش آنها و رفت‌وآمد به مطب‌ها راه به جایی نمی‌برد. در مدن کوتاهی، یکی از زنان همسایه از قضیه مطّلع و خبر رسوایی به‌سرعت در محلّه پخش می‌شود. سالم، برادر ابوامین، پرچم سیاه شرم را بر در خانه نصب می‌کند و امین را به پاک‌کردن لکهٔ ننگ و دفاع از حیثیّت خانواده تشویق می‌کند. پلیس در جریان ماجرا قرار می‌گیرد و به‌منظور تأمین امنیّت جانی منار، او را بازداشت می‌کند. در بخش پایانی رمان، با نقشهٔ پلید سالم و با ضمانت فردی معتمد، منار را آزاد می‌کنند تا او را با برادرش، عبدالرئوف که در دبی زندگی می‌کند، از این شهر خارج کنند؛ امّا خود با اسلحه منتظر می‌مانند و به محض رسیدن منار، امین به زندگی‌اش پایان می‌دهد و سالم با غرور پرچم سپیدی را جایگزین پرچم سیاه شرم می‌کند.

۴. تحلیل جامعه‌شناختی رمان *شرفة العار*

در رمان شرفة العار، با تنوّع شخصیّت یا کنش‌گر، به‌عنوان بازیگر صحنه مواجه‌ایم که در میدان تولید فرهنگی، بر اساس سرمایه و منش شکل‌یافتهٔ خود عمل می‌کنند و با بازتولید دو گفتمان و دو قطب فرادست و فرودست، از هم متمایز می‌شوند.

۴-۱. تمایز شخصیّت‌ها در عادت‌واره‌ها

«منش»، هابیتوس یا عادت‌واره، به آمادگی‌هایی اشاره دارد که کنش‌گر اجتماعی در طی فرآیندهای یادگیری و جامعه‌پذیری، در زندگی به دست می‌آورد و بر این اساس، توانایی کنش متقابل با دیگر کنش‌گران در صحنه‌های مختلف را کسب می‌کند (بزاز، ۲۰۰۷: ۷۶).

منش منار: نمادها و نشانه‌هایی که در این رمان برای منار به چشم می‌خورد، نوع گفتار و رفتار (ادب، خوش‌اخلاقی و متانت، اعتمادبه‌نفس و استقلال)، علائق شخصی (مطالعه، تفکّر، حضور در کتابخانه، علاقه‌مند به هنر و موسیقی و حضور در سینما و شب شعر) و موقعیّت شغلی (معلّم مدرسه) است. از آنجا که بر اساس مطالعات بوردیو ذهنیّت و عینیّت، عاملیّت و ساختار تقابلی با هم نداشته، ارتباطی دیالکتیکی با هم دارند، چنین برداشت می‌شود که منش هر فرد به‌نوعی، تحت تأثیر جامعه و در گرو کنش‌های متقابلی است که اصطلاحاً می‌توان تحت عنوان «جامعه‌پذیری» از آن یاد کرد؛ بر این اساس باید گفت منش سکوت، گریه و

ترس منار که پس از آزار و خشونت جنسی به نمایش گذاشته می‌شود، در تناقض با منش پیشین نیست، بلکه برخاسته از سایهٔ شوم مردسالاری و انگِ بی‌آبرویی از سوی اطرافیان است که او را نابهنجار تلقّی و خودانگاره‌ای منفی در ذهنش خلق می‌کند: «كانت بحاجة إلى بحر كي تغسلَ ما علق بها من ألم وانكسار، هذا ما أحسّته» (نصرالله، ۲۰۱۰: ۱۱۷).

منش ابوامین: ابوامین در این رمان با مجموعهٔ رمزگان‌هایی از قبیل موقعیّت شغلی (کارگر کارخانهٔ سیمان و راننده)، سبک زندگی و علاقهٔ شخصی (مطالعهٔ روزنامه، پی‌گیری اخبار روز و داشتن ماهواره)، نوع گفتار و رفتار (رسمی، محکم، مقتدر، مهربان و عاشق خانواده)، دارایی (خانه‌ای در پایین شهر و ماشین سوباروی قدیمی) و نوع نگرش روشنفکرانه است که با اقتدار در مقابل باورهای سنّتی، از جمله ازدواج اجباری و زودهنگام و ممانعت از تحصیل دختران می‌ایستد و با اعتماد و حمایت از دخترش، منار، اندیشه‌های برابری‌طلبانه، نو و راستین را بسط می‌دهد: «لكن أبوالأمين أصرّ:هذه البنت ستتعلّم وستنجح وسأرفع رأسي بها» (همان: ۱۰).

تفکّرات متجدّدانهٔ ابوامین باعث شده است وی بارها از سوی سالم و دیگر برادرانش سرزنش شود. با این همه، نمی‌توان ابوامین را در بخش دوم داستان، نمایندهٔ کامل نسل روشنفکر به شمار آورد؛ چراکه با مطرح‌شدن قضیهٔ آبرو، شخصیّتی منفعل از خود ارائه می‌دهد که در برابر ظلم و جنایت سکوت می‌کند: «خرجت أمه ونبيلة تصرخان في الوقت الّذي جلس أبوالأمين في قعر صمتة الميت» (همان: ۱۷۵).

ارائهٔ منش سکوت، حاکی از نهادینه‌شدن ناقص تفکّرات روشنفکرانه در ساختمان ذهنی ابوامین و تسلیم‌شدن در برابر اندیشهٔ «قتل برای دفاع از حیثیّت» اشاره دارد؛ در شرایطی که منار سخت به حمایتش نیاز داشت تا همانند گذشته با اقتدار در برابر خشونت مردسالاری بایستد.

منش امین: امین در این رمان با رمزگان‌هایی چون ویژگی‌های گفتاری و اخلاقی (عصبی، خشن، بی‌منطق، شریر، خائن، دروغ‌گو، لاابالی و بی‌بندوبار)، موقعیّت شغلی (رانندگی با ماشین پدر پس از اخراج از جایگاه سوخت و یک برههٔ بیکاری)، امکانات رفاهی (صفر) محل سکونت وی خانهٔ پدری در کنار نبیله زن اوّل و خانهٔ «تمام»، زن دوم، علائق شخصی (حضور در اماکن لهو و لعب، تفریحات نامشروع و همنشینی با زنان روسبی) به تصویر کشیده شده است: «معاً ذهبا إلى حانات، وإلى ملاه ليلية ... تقاسما مومسا في الكرسي الخلفي للسّيارة، أكثرَ من مرّة، التقطا اثنتين عن الرصيف ذاته وانطلقا بهما إلى طريق ريفي خارج المدينة» (همان: ۸٦).

منش سالم: منش سالم قدرت، خشونت، تمسخر و تهدید، عقائد تند مذهبی، مقاومت در برابر نوگرایی، تضعیف و تحقیر زن، نگرش‌های عامیانه و سنّتی دربارهٔ ازدواج و تحصیل و اعتقاد به برتری مرد به‌عنوان جنس برتر است: «من لا يرفع رأسه بأولاده لن يستطيع أن يرفعها ببناته ردّ سالم» (همان: ۱۰).

این منش‌ها برگرفته از مجموعه کلیشه‌های ذهنی-جنسیتی مردانه در جوامع سنّتی است که «در روند جامعه‌پذیری به‌صورت قاعده‌ای نهایی درآمده و با انتقال بین افراد از طریق آموزش و تعامل عمومی شده است» (دورکایم، ۱۹۸۸: ۵۸). سالم در این رمان برخلاف دیگر شخصیت‌ها، بارها با پوشش عربی و عمامهٔ

سیاهی به تصویرکشیده شده که همراه با لحن تحقیرآمیز و ستیزه‌جویانه، تاریکی و ترس را بر فضای داستان حاکم می‌کند: «تقدّم سالم من بعيد، عباءته السّوداء تتطاير خلفه لفرط اندفاعه، عيناه ممتلئان بالدّم، وفي يده راية العار الّتي لا يتمنّي أحد أن يراها تخفق في أى مكان» (همان: ١٦٧).

۴-۲. تمایز در سرمایهٔ شخصیّت‌ها

بوردیو تحلیل مارکسیستی سرمایهٔ مادی را به مجموعه‌ای از سرمایه‌ها در فضای اجتماعی تعمیم می‌دهد و سرمایه را هرگونه منافع خاصّ در عرصهٔ اجتماعی برمی‌شمارد که کنشگران اجتماعی در رقابتی مستمر تلاش می‌کنند بر حسب توانایی خود از آن بهره‌مند شوند (علی، ۲۰۱۸: ۱۴۵)؛ از این‌رو، هر نوع دارایی مادی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را شامل می‌شود.

۴-۲-۱. سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی

همان طورکه کنشگران اجتماعی در سرمایه مادّی خود با یکدیگر تمایز دارند، در سلیقه‌ها، مهارت و معلومات نیز از هم متمایزند و سبک و شیوه‌های متفاوتی دارند. بوردیو سرمایهٔ فرهنگی را به سه زیرشاخهٔ عینی (کالاهای فرهنگی که فرد در اختیار دارد)، تجسّم‌یافته (خصلت ذاتی‌شده/ توانایی‌های فردی که از طریق والدین، محیط آموزشی و جامعه کسب کرده است) و نهادی‌شده (مدارک علمی و فرهنگی که فرد کسب کرده است) تقسیم می‌کند (شوفالیه و شوفیری، ۲۰۱۳: ۱۶۲).

منار: او قدرت‌مندترین شخصیّت داستان از حیث سرمایهٔ فرهنگی است. دارای فرهنگی مترقی و نگرشی متعالی است که در هر سه شکلِ عینی (کتاب، روزنامه، نمایشگاه، موزه، انجمن‌های ادبی)، نهادی‌شده (مدرک دانشگاه- دانش‌آموختهٔ جامعه‌شناسی) و تنیده (اهل تفکّر و مطالعه) و نمودیافته است. منار در این میدان فرادستی تحسین‌برانگیزی نسبت به برادران خود دارد و اهل مطالعه و تفکّر در جایگاه کنش است:

> أول شيء فعلته حين وصلت الجامعة، هو الانحراف يمينا باتّجاه المكتبة. سألها عصام: «إلى أين؟»
> فأجابت: «يلزمني أن أجلس قليلا مع القاموس» ... هناك شئ مهم على العثور عليه، وإلّا سأمضي الوقت كلّه مُفكِرة فيه (همان: ٤١).

سرمایهٔ تنیدهٔ منار متأثّر از تربیت و منش پدر است که با حفظ و بازتولید عادت‌وارهٔ تفکّر و مطالعه، مهم‌ترین علامت مشروعیت، یعنی کسب سرمایهٔ نمادین شهرت و اعتمادبه‌نفس را به دست آورده است:

> ابنة أبو الأمين بعشرين رجلا، ألم تقل هذا دائما، أم أنّك تراجعت عن كلامك لا سمح الله؟ ابنة أبو الأمين ستبقى دائما بعشرين رجلا، ولن أتراجع عن رأيي فيكِ (همان: ٣٦).

همین سرمایهٔ تنیده، نوعی اقتدار نمادین به او می‌بخشد که مولّد نوعی سرمایهٔ اجتماعی ناشی از اعتماد ابوامین به منار است؛ امّا سرمایهٔ نهادینهٔ منار با اشتغال در مدرسه، به سرمایهٔ اقتصادی نسبتاً خوبی نیز تبدیل می‌شود تا خانواده را مورد حمایت مالی قرار دهد و از سوی دیگر، با حضور در محافل هنری و ادبی، سرمایهٔ عینی خود را غنا بخشد:

اهتدت منار للجريدة، أوّل ما اهتدت. كانت تنتظر بفارغ الصبر ذهاب المعلّمات إلى حصصهن، لتتناولها وتقرأ كلّ ما فيها، ولسبب ما، أحسّت في نفسها ميلا لحضور ندوات ثقافية وأمسيات شعرية، بل ومعارض تشكيلية أيضا، فلم تتردّد (نصرالله، ۲۰۱۰: ۹۵).

بر این اساس، سرمایهٔ اقتصادی منار نیز به بازتولید فرهنگ می‌انجامد و بیشتر به هنر تمایل نشان می‌دهد.

ابوامین: او در عرصهٔ سرمایهٔ فرهنگی، تمایز خود را از طریق مطالعه و تمایل به پیشرفت نشان می‌دهند. سرمایهٔ فرهنگی ابوامین در شکل نهادی‌شده (تهی) است و در عرصهٔ اجتماعی، سرمایهٔ نمادین شهرت و شأن اجتماعی برای او تولید نمی‌کند؛ لذا این شخصیّت به‌لحاظ فرهنگی در سطح پایین قرار دارد؛ امّا سرمایه‌های عینی و تجسّم‌یافتهٔ او، اگرچه به مطالعهٔ روزنامه و کتاب و تشویق منار به تحصیل علم منحصر می‌شود، حاکی از نگرشی رشدیافته و گرایش‌های روشنفکرانه است که فرصت بیشتری برایش مهیّا کرده است: «صحيح أنّه لم ينه السّادس الابتدائي ... لكنّه كان يقرأ الجريدة ويتابع الأخبار ويشاهد مع منار فيلما كلّ ليلة جمعة» (همان: ۲۵).

ابوامین تا پیش از بیماری در یک کارخانهٔ سیمان کار می‌کرد؛ امّا با زمین‌گیرشدن، تنها سرمایهٔ اقتصادی او یک ماشین سوبارو است که برای تامین مخارج زندگی، آن را به یونس و سپس امین می‌سپارد.

امین: در رمان شرفة العار، میزان سرمایهٔ فرهنگی امین، بسیارضعیف است. فرهنگ رشدنیافته و نگرش متعصبانهٔ وی ناشی از وابستگی به تفکّرات پوسیده و نادرست گفتمان سنّتی است. امین از منظر سرمایهٔ نهادینه، عینی و تجسّم‌یافته در عرصهٔ اجتماعی امتیازی عایدش نمی‌شود؛ چنان‌که امین با ترک مدرسه علناً بیزاری خود را از علم به نمایش می‌گذارد: « لم يكن أمين أنهى الصفّ الثالث الإعدادي، حين قرّر أن يترك المدرسة ... قام بأبشع الأعمال: تشاجر يومياً مع أكثر الأولاد» (نصرالله، ۲۰۱۰: ١٤).

سرمایهٔ اقتصادی امین نیز ضعیف است؛ او به علّت عادت‌واره‌های منفی دروغ و فریبکاری با اعتراض رانندگان، از جایگاه سوخت اخراج می‌شود:

كانت إدارة محطّة الوقود الّتي يعمل فيها أمين قد قرّرت اتخاذ الخطوة الّتي لابدّ منها: أن تطرده، بعد أن اشتكى عدد من أصحاب السيارات في فترات متباعده بأنّه يغشهم، مرّة بعدم قيامه بتصفير العداد ومرّة بحجب العداد عن أعينهم وطلب مبالغ تفوّق قيمة الوقود الّذي عبأ به خزانات سياراتهم (همان: ۱۲).

امین پس از سال‌ها زندگی با نبیله، هنوز خانه‌ای از خود ندارد و در خانهٔ پدر زندگی می‌کند و پس از ازدواج دوم نیز در خانهٔ تمام سکونت دارد. گذشته از این، پولی که از کارکردن با ماشین پدر به دست می‌آورد؛ صرف خوش‌گذرانی خود می‌کند، نه تأمین مخارج خانواده.

أمّ امین: سرمایهٔ فرهنگی أمّ امین در شکل عینی (تهی)، تنیده (دعا) و نهادی‌شده (مدرک خیاطی) نمود یافته که دالّ بر فرهنگی رشدنایافته و نگرشی کوته‌بینانه است. دعا و توسّل، سرمایهٔ فرهنگی متجسّد او و برگرفته از باورهای دینی است:

أمّ الأمين كانت تعرف أنّها وحيدة أمام باب نجاة قد لا يفتح أمامها بعد هذه المرّة، تمتمت، رفعت الدعوات إلى الله واستجارات بأنبياءالله كلّهم، محمّد وعيسى وموسى وابراهيم ونوح ويونس وإسحاق وصالح و ... (همان: ١٦٤).

أمّ الأمين در جملات فوق، با آگاهی از جایگاه نمادین ناموس و آبرو در جامعهٔ مردسالار، در مقابله با سرنوشت تلخی که در انتظار دخترش است، به دعا متوسّل می‌شود. سرمایهٔ نهادینهٔ او به شغل غیر مولّد و کم کارآمد خیاطی تبدیل می‌شود و دارایی او یک چرخ خیاطی سینجر است:

كانت أمّ الأمين قد التحقت فور إنهائها المرحلة الإعدادية، لمدّة عامين بمعهد مهني متخصّص فرع الخياطة، تخرَّجت منه بتفوُّق، وأكملت مشوارها ذاك بشراء ماكينة خياطة من نوع سنجر و مقصّ فاخر من الماركة نفسها، واكتفت بالمنزل لعملها وبعدد محدود من النساء زبائن لها، لكن انتشار الملابس الجاهزة، تركها وحيدة مع ماكينتها ومقصّها آخر الأمر (همان: ٣٧).

أمّ امین، با خیاطی غیر حرفه‌ای در خانه برای مشتریان محدود، به رفع نیازهای زندگی کمک می‌کند؛ امّا با عرضهٔ انبوه لباس‌های آماده در بازار، خیاطی أمّ الامین غیر مولّد می‌شود و مشتریان خود را از دست می‌دهد؛ لذا شغل ناکارآمد خیاطی به فقر سرمایهٔ اقتصادی او می‌انجامد.

دیگر شخصیّت‌ها نیز از سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی مساعدی برخوردار نیستند و برخی مانند سالم، اشاره‌ای به سرمایهٔ اقتصادی آنها نشده است.

۴-۲-۲. سرمایهٔ اجتماعی

سرمایهٔ اجتماعی در نظریهٔ بوردیو، دو بخش تماس (روابط خانوادگی، ارتباط با خویشاوندان، دوستان، همسایگان و همکاران) و میزان اعتماد (اعتماد افراد به یکدیگر، اعتماد به نهادها، میزان صداقت افراد) در نظر گرفته شده است (شوفالیه و شوفیری، ۲۰۱۳: ۱۶۳). از آنجا که جهان داستان، نمودی از واقعیت جامعه است، در این رمان، نشانه‌های متعدّدی از وجود سرمایهٔ اجتماعی در دو شکل مثبت و منفی دیده می‌شود.

سرمایهٔ اجتماعی منار: در بخش تماس، منار در گروه خانواده، دوستان، همسایگان و همکاران عضویّت دارد و از مدرسه، به‌عنوان سرمایهٔ اجتماعی رسمی بهره برده و در سطح تمایزبخش، منار با عضویّت در گروه اجتماعی «دانشگاه» از پایگاه فرهنگی-اجتماعی غنی‌تری برخوردار شده است: «كانت تدرس علم الاجتماع ... الحرم الجامعي جنَّتها ...» (نصرالله، ۲۰۱۰: ٢٤)

سرمایهٔ اجتماعی منار با واردشدن به محیط کار و ارتباط صمیمانه با مدیر مدرسه و همکاران غنا می‌یابد. منار در این جایگاه به دلیل اختلاف سنّی کم با دانش‌آموزان دبیرستانی، رابطه‌ای دوستانه با آنها برقرار می‌کند، پای حرف‌هایشان می‌نشیند و با آرزوها و دردهایشان همزادپنداری می‌کند. این رابطهٔ دوستانه و حمایتی تنها به شاگردان محدود نمی‌شود؛ کما اینکه منار در محیط خانه از برادر کوچکش در برابر فشارهایی که خواهان ترک تحصیل اویند، حمایت می‌کند:

صحيح أنّك كبير ومن الصعب على أن أدعوك إبني، لكنّك ستكون إبني وسأعلّمك، وأحميك منهم، لقد حاولو معي كثيراً لكي أترك المدرسة، ورفضت ... أعمل ولن أتركك تحتاج شيئا، سأعلمك وستصبح ماتريد (همان: ١٧٤).

به‌رغم غنای سرمایه‌های مثبت اجتماعی در وجود منار، با مطرح‌شدن داغ ننگ، روزها منزوی می‌شود و از ارتباط با همهٔ گروه‌ها، حتّی خانواده امتناع می‌کند و خشونتی که هستی‌اش را به صلابه کشیده است، **پنهان می‌کند:** «أعدّت منار نفسها جيداً لرفض كلّ ما يتقدّم لطلب يدها، كانت على ثقة من أنّها ستكون بذلك قادرة على دفن سرّها في داخلها إلى الأبد» (همان: ۱۳۳).

پنهان‌کاری منار از بی‌اعتمادی او به امین و همچنین بی‌اعتمادی او به نهادهای اجتماعی و قضایی است که بارها و بارها در قضایای شرف، حکمی ظالمانه و ناعادلانه در حقّ قربانیان خشونت صادر کرده‌اند. منار با پنهان‌کاری، به بازتولید سرمایهٔ منفی اجتماعی می‌پردازد، در حالی که با اعتماد به خانواده که پیش از این به‌خاطر حمایت از دخترشان در مقابل همه ایستاده بودند، می‌توانست پیش از فاش‌شدن ماجرا، راه حلّی بیابند و از این بحران عبور کند؛ امّا این راز بیش از سه ماه پوشیده نمی‌ماند و منار سنگینی نگاه و کلام گروه همسایگان را تحمّل می‌کند که از بالکن خانه‌هایشان سر برآورده‌اند و نگاهش می‌کنند و او را می‌آزارد: «فجأة صاحت النسوة خلف الشبابيك وفي الشرفات: ارحمنا يا ربّ، واستر علينا! كما لو أنّ الفضيحة لم تزل سرّا» (همان: ۱۶۶).

سرمایهٔ اجتماعی ابوامین: برجسته‌ترین گروهی که ابوامین در آن به تصویر کشیده شده، گروه خانواده است. در این رمان شاهد حمایت ابوامین از نبیله (زن اوّل امین) در درمان و تأمین مخارج عمل او و تأمین هزینه‌های زندگی‌اش، حمایت از عبدالرئوف و حمایت ویژه از منار برای ادامهٔ تحصیل و رسیدن به جایگاه والای اجتماعی هستیم که نشان‌دهندهٔ غنای سرمایهٔ اجتماعی ابوامین است. در فضایی که اندیشه‌های پوسیده‌ای همچون اندیشه‌های سالم، بهادادن به دختر را زمینه‌ساز فساد اخلاقی او می‌داند، اعتماد ابوامین به منار و موافقت با حضورش در جامعه، سرمایهٔ اجتماعی با ارزشی است که به بازتولید اعتماد به نفس و شکوفایی استعدادهای منار می‌انجامد. حلقهٔ دوستان، دیگر سرمایهٔ اجتماعی ابوامین است که دوستی را بازتولید می‌کند و با اشتغال ابوامین در آژانس به کسب سرمایهٔ اقتصادی منجر می‌شود: «أحمد، ذلك العجوز الّذي يمكن أن يطلق عليه أبوالأمين صفة صديق دون تردّد، هو الّذي ساعده كثيراً في بداية عمله وأرشده وفتّح عينيه على عالم سائقي سيارات التاكسي» (همان: ۵۷).

سرمایه‌های اجتماعی ابوامین پس از حادثهٔ شرف، رو به زوال می‌نهد و به‌شدّت فقیر می‌شود؛ بدین صورت که توان کنترل خانواده را از دست می‌دهد و به سالم اجازه می‌دهد در جایگاه قدرت برای خانوادهٔ او تصمیم بگیرد. در واقع ابوامین با برداشتن حمایت خود از منار و درپیش‌گرفتن سکوت، در قتل دخترش با گفتمان سنّتی همراه می‌شود که روشنایی در آن نیست.

سرمایهٔ اجتماعی امین: در رمان شرفة العار، نشانی از سرمایهٔ اجتماعی مثبت در زندگی امین به چشم نمی‌خورد. زندگی او غرق در شرارت، خوش‌گذرانی و عیاشی است؛ لذا کوچک‌ترین توجّهی به زنش، نبیله و دختر سه ساله‌اش، سلام ندارد و با وجود بیماری نبیله از تأمین نیازهای زندگی‌اش سرباز می‌زند:

> دخلت نبيلة ألقت تحية الصباح متوقّعة أنّه لن يجيب عليها، وهذا ما كان ... مضي نحو الحمام متجاوزا ابنته، أبصرته جرت نحوه لكنّه تصرّف كما لو أنّه لم يراها، وقفت الصغيرة في مكانها غير قادرة على أن تعود لمرحها وسقطت ابتسامتها (همان:۱۵۷).

در گروه دوستان، شاهد دوستی او با یونس هستیم؛ امّا این صداقت با توجّه به سرمایه‌های پنهان‌کاری، حیله‌گری و دروغ‌گویی امین دوسویه نیست؛ امین رانندگی را از یونس می‌آموزد؛ امّا قبولی خود را در آزمون رانندگی، از یونس و حتّی خانواده پنهان می‌کند: «أخفى أمين عن يونس أمر حصوله على رخصة سيارة عمومية، كما أخفاها عن أهله» (همان: ۸۵).

ناهنجارهای اخلاقی، دنیای امین را فراگرفته است و او دور از چشم خانواده و همسایگان، وارد رابطه‌ای نامشروع با تمام، زن بیوه‌ای می‌شود که در همسایگی آنان زندگی می‌کند؛ امّا این راز نیز برای همیشه از گروه همسایگان پنهان نمی‌ماند: «بمجرّد أن أصبح أمين في الشارع، وألقى نظرة على الشبابيك وشرفات البيوت المقابلة، أدرك أنّ سرّه الّذى لم يكن تماماً في قاع بئر، قد غدا راية فوق سارية» (همان: ۸۰).

فضای زندگی آمیخته با انحراف، شرارت، پنهان‌کاری و دروغ امین، جایی برای صداقت و دوستی باقی نگذاشته، انبوهی از سرمایه‌های منفی را بازتولید می‌کند. امین با دروغ‌گویی و به بهانهٔ هزینهٔ عمل زنش هر بار مبلغی از یونس قرض می‌گیرد؛ امّا در نهایت منکر این قضیه می‌شود: «نقود؟! أى نقود؟ أنا لم آخذ منك شيئا» (همان: ۸۹).

چنان‌که مشاهده می‌شود، سرمایهٔ اجتماعی دوستی بین یونس و امین، فضایی منازعه‌آمیز همراه با تهدید و خشونت تولید می‌کند که «در تضادّ با پیوندهای سرمایه‌ساز، از عوامل کلیدی تولید سرمایهٔ منفی برای کنش‌گران اجتماعی است» (گرنفل، ۱۳۸۹: ۲۸۶)؛ لذا رابطهٔ بین آن دو، بنیاد یک سرمایهٔ منفی اجتماعی می‌شود که «اعتماد» را به‌عنوان سرمایهٔ مثبت اجتماعی از بین می‌برد و خشونت را در بدترین شکل، یعنی هدف قراردادن آبروی منار از سوی یونس برای انتقام از امین و سپس قتل منار توسّط برادرش با مشروعیّت دفاع از شرف برجسته می‌سازد. امین به حمایت نهاد قضایی از مردان در حوادث شرف، اعتماد کامل دارد؛ لذا در موضع شخص داغ ننگ‌خورده، حق حیات را از خواهرش سلب می‌کند: «صاح عمّها سالم: هى لك! في اللحظة التي خرج أمين وبيده مسدسة ... وضع المسدس على جبينها، أغمض عينيه وأطلق النار» (نصرالله، ۲۰۱۰: ۲۳۳).

عاملیّت امین در این رمان و ارادهٔ وی در قتل خواهرش، منار، متأثّر از فشارهایی است که از سوی ساختار اجتماع و گفتمان غالب، یعنی سالم به او وارد شده است؛ گفتمانی که با قراردادن امین در جایگاه داغ ننگ‌خورده، قدرت تفکّر منطقی را از او گرفته است.

سرمایهٔ اجتماعی سالم: سالم در این رمان، تنها در یک عرصه به نمایش گذاشته شده است و آن گروه خویشاوندی است. اختلاف عقاید و تفکّر سالم و ابوامین و انتساب آنها به دو گفتمان متفاوت، باعث تیرگی روابط آن دو شده است؛ لذا طیّ داستان با شخصیّتی مواجه‌ایم که با خشونت، تحقیر و تمسخر، سرمایهٔ اجتماعی ابوامین را تضعیف می‌کند و خانواده‌اش را در جایگاه داغ ننگ‌خورده قرار می‌دهد تا در چالش نمادین حیثیّت، آنان را به کنشی بی‌رحمانه وادار می‌کند:

حین وصلت العائلة للبيت، كان عمّها سالم قد وضع راية سوداء جديدة غير تلك الّتي أخذتها الشرطة ووقف بالباب ينتظرهم وهو على وشك الانفجار ... «كان يمكن أن تضعوا لهذ العار حدّاً، لو أنّكم تصرّفتم كرجال ولكن، فلتعلموا أنّني لن أشرب ماءكم أو آكل طعامكم أو أدعوكم أهلي قبل أن تغسلوا عاركم بأيديكم!»... (نصرالله، ۲۰۱۰: ۱۸۲).

سالم به‌شدّت از حیث سرمایه‌های مثبت اجتماعی در فقر به سر می‌برد و به همین نسبت غنی از سرمایه‌های منفی اجتماعی است. اگرچه در داستان به روابط خانوادگی وی و میزان اعتماد، دوستی و صداقت با زن و فرزندانش اشاره نشده است، امّا موضع او نسبت به برادرزاده‌اش، منار، دالّ بر فقر سرمایهٔ اجتماعی در زندگی اوست: «ستري أخرة الدلال هذا يا أبو أمين ... يا متعلم!» (همان: ۲۵).

سرمایهٔ اجتماعی أمّ امین و نبیله: گروه خانواده، بزرگ‌ترین گروهی است که أمّ امین و نبیله در آن عضویت دارند. أمّ امین در کنار همسر و فرزندانش، زندگی رضایت‌بخشی دارد؛ امّا نبیله در زندگی مشترک شکست خورده و تنها دلیل او برای ادامهٔ این زندگی، دختر سه‌ساله‌اش، سلام و خانوادهٔ همسرش است که عاشقانه او را دوست دارند. أمّ امین در گروه دوستان تصوّر نشده است؛ امّا نبیله رابطه‌ای صمیمانه با منار دارد: «كانت نبيلة تحبّ منار، لم تكبرها سوى بأربع سنوات، كانتا صديقتين» (همان: ۱٤۱).

نبیله تنها شخصی است که منار به او پناه می‌آورد و رازش را با او درمیان می‌گذارد. حمایت نبیله و أمّ امین از منار سرمایهٔ اجتماعی این زنان است:

بعد أيام طويلة من محاولة أمّ الأمين ونبيلة للحصول على ذلك المبلغ الّذي يريده الطبيب دون جدوي سقطنا في بئر يأسهما في الوقت الّذي واصلتا في تشجيع المنار وهما تعدانها بالوصول إلى حل ... باعت نبيلة أسورة ذهبية وقرطين وباعت أم الأمين أسورة أخرى (همان: ۱٤۸).

أمّ امین برای نجات دخترش از رسوایی و مرگ جسورانه در مقابل امین که کوهی از آتش است می‌ایستد: «صاحت أمّ الأمين: أتريد أن تقتلها وأنت السبب في كلّ ما حصل لها؟» (همان ۱۵۳).

گروه همسایگان برای ام امین و نبیله نیز معضلی دهشت‌زاست که همواره باید خود را از آماج نگاه آنان دور نگه دارند: «ظهرت أمّه أخيراً، نظرت يمنة ويسرة ومسحت النوافذ والشرفات المقابلة بنظرة سريعة، التفتت وراءها قالت شيئا وسارت، فخرجت نبيلة ومنار تتبعانها» (همان: ۱٤٦).

حمایت‌های نبیله و أمّ امین از منار در برابر سرمایه‌های منفیِ اندیشه‌های غالب راه به جایی نمی‌برد.

۴-۴-۲. سرمایهٔ نمادین

سرمایهٔ نمادین، بعد معنوی برخاسته از شأن و منزلت شخصی فرد است که در کنار دیگر سرمایه‌ها کسب می‌شود و شخصیّت، اعتبار و شهرت را به فرد اعطا می‌کند (سنیه و معیری، ۲۰۱۷: ۸). بر این اساس، باید چنین اظهار کرد که سرمایهٔ نمادین نوع تغییریافته از سرمایه‌های پیشین است که به‌نوعی به نماد (سرمایهٔ نمادین اقتصادی، سرمایهٔ نمادین اجتماعی و سرمایهٔ نمادین فرهنگی) تبدیل شده‌اند؛ بدین معنا که دارندهٔ آن سرمایه، از سوی اطرافیان به‌دلیل برخورداری از آن سرمایه، تحسین و مورد احترام واقع می‌شود.

در رمان شرفة العار، وضعیت نامساعد اقتصادی شخصیّت‌ها که همگی جزء طبقهٔ پایین و محروم جامعه‌اند، به سرمایهٔ نمادین تبدیل نمی‌شود و تنها منار است که به علّت یافتن شغل مورد پذیرش جامعه، از سوی خانواده و اطرافیان، صاحب احترام و منزلت است. در عرصهٔ فرهنگی نیز، این منار است که با تداوم موفقیّت، پیشرفت تحصیلی و کسب مدرک دانشگاهی به مشروعیّتی مطلوب دست یافته و شخصیّت و منزلت خاصّی در بین خانواده و اطرافیان به دست آورده است؛ به‌نحوی که ابوامین به دخترش می‌بالد و به‌خاطر قبولی در دانشگاه، مهمانی بزرگی برپا می‌کند:

> بفرح شديد كانت منار تبتسم وتبكي وهي تراه يتقدّم فوق كرسية المتحرّك ... النساء والأغاني تفتح له الطريق ودمعته معلّقة بطرف ابتسامته. في ذلك اليوم رقص أمامها كصبي صغير ... وصدق وعده: «سأزّفكِ كعروس، وأرقص يوم نجاحك على رموش عيني، لو لم أستطع الرقص على قدمي (نصرالله، ۲۰۱۰: ۱۱).

بیشترین سرمایهٔ نمادینی که در این رمان دیده می‌شود، سرمایهٔ نمادین اجتماعی است و شامل طیفی از نمادها از قبیل احترام، متانت، مهربانی، زیبایی، مشارکت در گروه‌های دوستان، همکاران و جامعه است که برای فرد، منزلت و احترام به همراه دارد. در این رمان، زیباییِ همراه با متانت و اخلاق نیکوی منار، شخصیّت منحصربه‌فردی برای وی رقم زده است: «أبوها أدركت ذلك الجمال الهادئ منذ البداية، وهو يرى أنّ الله منحة أجمل وأرقّ ما يمكن أن يزهو به أب: فتاة جميلة ورقيقة ومؤدّبة» (همان: ۲۵).

گاه سرمایهٔ اجتماعی مورد پذیرش و احترام بین غالب افراد جامعه، سرمایه‌ای منفی و در تضاد با تفکّرات روشنفکرانه است. در جامعهٔ کوچک و سنّتی مورد بررسی، قتل و جنایت با حجّت دفاع از حیثیّت و شرف برای مردان، اعتبار و شهرت تلقّی می‌شود؛ شهرتی که اگر خدشه‌دار شود، مساوی با بی‌اعتباری و شرم است و مرد بدون آن توان زیستن ندارد:

> اذا كانت حياتي لا تهمّكم، خافوا على أنفسكم بعد أن تقتلوني، الحكومة لن تترككم «وحدقت في وجه أخيها» أنت سيضيع مستقبلك! كيف ستعيش بعد أن تقتلني؟ قالت له باكية. «كيف سأعيش اذا لم أقتلكِ؟!!» أجابها (همان: ۲۰۳).

این تفکّرات، اساس سرمایهٔ نمادین عمو سالم را نیز تشکیل می‌دهد؛ «همان ایدئولوژیی که قربانی‌کردن جنس ضعیف در برابر جنس قوی را به‌راحتی توجیه می‌کند» (شوی، ۱۹۹۵: ۲۲)؛ از این‌رو، ابوامین و پسرانش را فاقد سرمایهٔ نمادین شهرت خطاب می‌کند: «أرجو الله أن يكون هناك رجال في هذا البيت

ليقومو بما عليهم القيام به حماية لشرفهم، سأنتظر حتّى المساء، واذا لم تتحرّكوا فإنّني أعلمكم أنّ بيتي ممتلىء بأبناء عمّها الرجال! (نصرالله، ۲۰۱۰: ١٦٧).

سالم که خود را از حیث سرمایهٔ نمادین قوی و غنی می‌بیند؛ با گفتمان تهدید، شخصیّتی مدیر و مولّد از خود به نمایش می‌گذارد و به خانوادهٔ برادرش می‌فهماند که اگر توانایی حفظ آبروی خود را ندارند، او و پسرانش لکهٔ ننگ را پاک خواهند کرد و در نهایت با قتل منار توسّط امین، پیروزمندانه پرچم سیاه شرم را از سر در خانه ابو امین پایین کشیده و پرچمی سفید را جایگزین می‌کند.

۵. فضای اجتماعی

بوردیو بر این باور است که «جهان اجتماعی از عملکرد عاملان اجتماعی، به‌صورت فردی و گروهی، در قالب تعاون و تنازع ساخته می‌شود؛ امّا این عملکردها در خلأ اجتماعی انجام نمی‌گیرد و عاملان اجتماعی بر اساس میزان بهره‌مندی از سرمایه‌ها، فضای اجتماعی را می‌سازند» (بوردیو، ۱۳۸۹: ۴۴). در این رمان از فضای نامساعدی که در بین طبقات پایین جامعه حاکم است و میلی که برای گریز از این وضعیّت وجود دارد، سخن به میان آمده است. در شرفة العار، فضای جامعه در قالب انعکاس سنّت ازدواج دختر عمو و پسرعمو از آغاز روایت به‌شکلی نهادی موجود است؛ عمو سالم از ابوامین می‌خواهد که دخترش را به عقد یکی از پسرعموهایش درآورد: «أبوالأمين كان على حقّ حين رفض بتصميم تزويجها، ظلّ يردّد البنت صغيرة حتّى كرهة أخوته الخمسة الّذين كانوا يرون في منار الفتاة الأجمل والأكثر أدبا اللائقة بأولادهم» (نصراللّه، ۲۰۱۰: ۱۰).

فضای حاکم بر این محیط چنین است که طبقهٔ پایین جامعه به دلیل شرایط سخت اقتصادی، فقر و بیکاری، برای علم و تحصیل ارزشی قائل نیست و معمولاً از همان دوران ابتدایی، فرزندان از تحصیل بازداشته می‌شوند تا وارد بازار کار شوند و کمک خرجی برای خانواده باشند. ابوامین با وجود علاقهٔ شدیدی که به علم و پیشرفت دارد، در دوران کودکی از تحصیل محروم شده و نتوانسته است تحصیلات ابتدایی‌اش را به پایان برساند و در زمان حال نیز به دلیل اخراج و خانه‌نشینی وی، از انور، پسر کوچک خانواده، خواسته می‌شود ترک تحصیل کند: «احتلّت البيت فكرة واحدة، هي أن يترك أنور المدرسة ليساعد الأسرة» (همان: ۶۲).

چنان‌که مشاهده می‌شود، فضای اجتماعی رمان شرفة العار متأثّر از شرایط اجتماعی موجود در بین طبقه‌ای است که هم‌زمان از فقر مادّی و فرهنگی رنج می‌برند. وجود اعداد و ارقام در این رمان به پنج‌هزار دختر قربانی قاعدهٔ «قتل برای حفظ شرف» در جوامع عربی اشاره دارد که نصرالله در هر مقطع از رمان به شکل نمادین ذکر کرده است (ن.ک: نصرالله، ۲۰۱۰: ۵). نویسنده با پرداختن به این موضوع، عمق نارضایتی و انزجار خود را از تفکّرات نادرست حاکم بر جامعهٔ مرسالار به خواننده القا می‌کند؛ جنایاتی که تحت عنوان دفاع از شرف، توجیه و نادیده گرفته می‌شود.:

وقال الأخ الأكبر: «اطمئني الحكومة تخاف علينا أكثر ممّا تخاف عليك ولهذا أبقت ذلك القانون الّذي يحمينا».
خمس رصاصات أطلقها شقيقها الأصغر عليها وخرج ليُسلّم نفسه للشرطة (همان: ۲۰۳).

در این جامعه، قانون به‌نحوی نگاشته شده که با وجود بی‌گناهی دختر، حکم به نفع مرد صادر می‌شود؛ لذا مرد جوان بی‌هیچ واهمه‌ای، حقّ زندگی را از خواهرش سلب می‌کند و خود شرح واقعه را به پلیس اطلاع می‌دهد و این قضیه، کنایهٔ تحقیرآمیز نصرالله علیه وضعیّت موجود است. «سلطهٔ نظام ذکوری، امری است که نیازی به توجیه ندارد؛ چراکه دیدگاه مرکزیّت ذکور، به‌گونه‌ای خود را تحمیل کرده است که گویی امری عادی است و برای اعلان حضورش احتیاجی به تبلیغ و شرعی‌شدن ندارد» (بوردیو، ۲۰۰۹: ۲۷).

۶. میدان

میدان، نظام ساخت‌یافتهٔ موقعیّت‌هایی است که توسّط افراد یا نهادها اشغال می‌شود و جامعه سلسله‌مراتبی ساختمند از میدان‌های متعدّد، مانند میدان سیاست، اقتصاد، طبقات اجتماعی، قدرت، هنر، ورزش، فلسفه و ... است (بزاز،۲۰۰۶ : ۶۲). در نظریهٔ بوردیو، میدان نوعی ساختار مرده به حساب نمی‌آید، بلکه فضای بازی کنشگرانی است که با پذیرش قواعد بازی تحت تأثیر نیروی آن عمل می‌کنند. بازی اساساً نماد مبارزه و هدف هر بازیکن/کنشگر برنده‌شدن است (بوردیو، ۲۰۰۹: ۱۹).

در رمان شرفة العار، شاهد میدان‌های مختلفی هستیم؛ مانند میدان قدرت، میدان اقتصاد، میدان اخلاق، میدان هنر و... . در میدان قدرت، منار در برابر پلیس، بازپرس و مسئول زندان به‌عنوان نهادهای قدرت احساس ضعف و ناتوانی می‌کند:

> بدأت منار تبكي، فنهرها مسؤول التحقيق! «البكاء لايوصلنا إلى شيء!» ... . هل كانت تلك أوّل مرّة تمارسين فيها الجنس؟ هل صرخت .... هل بقيت ساكتة؟ هل...؟ عندما انتهت أسئلتهم كانت منار على وشك السقوط (نصرالله، ۲۰۱۰: ۱۸۷).

این ترس و ناتوانی چندین‌بار در رمان منعکس می‌شود و دامنهٔ این ترس علاوه بر پلیس و دادگاه، به ترس از همسایه‌هایی کشیده می‌شود که دائماً از پشت پنجره یا بالکن با نگاه، سخن و قضاوت ناروای خویش، او را آزار می‌دهند: «لكن منار كانت تخشي المحاكم والشرطة، والنوافذ والشرفات» (همان: ۱۲۵).

ابوامین، امین و یونس، هرسه در میدان اقتصاد، کم درآمدند و ضعیف عمل می‌کنند و فعالیّت آنان در مشاغل کارگری در کارخانهٔ سیمان و رانندگی، از دست‌دادن کار، فقر و بیکاری و بدهکاری و تلاش برای یافتن شغل دیگر، نشان از موقعیّت و منزلت اجتماعی نامناسب و عدم امنیّت شغلی آنها دارد. در این میدان، امین و یونس بازیگرانی هستند که در فضای اجتماعی با هم در رقابت‌اند. ابوامین به دلیل بیماری قادر به رانندگی نیست، ماشین خود را به یونس که رانندهٔ مطمئنّی است، می‌سپارد. امین رانندگی را از یونس می‌آموزد و با قبولی در آزمون رانندگی، ماشین را از یونس پس می‌گیرد، بی‌آنکه پیش‌تر به او اطلاع دهد تا کار جدیدی برای خود بیابد.

در میدان اخلاق، امین و یونس، هردو بازنده‌اند. یونس در دوستی به امین وفادار است و از کمک مالی به او نیز دریغ نمی‌کند؛ امّا امین از این دوستی سوءاستفاده می‌کند و در نهایت، با بیکارکردن یونس و انکار بدهی خود به او، بذر انتقام را در دل او می‌کارد:

-نقود؟! أی نقود؟ أنا لم آخذ منك شيئا. – بسيطة! ولكن إذا كنت تتخيل أنّني سآتي لأطرق باب بيتكم مثل شحاذ لأطلب حقّي ... لن أطلبها منك مرّة أخرى، تأكد من هذا، وتأكّد أنّك حين تنسى تماماً أنّك أخذتها، سأذكّرك بشيء لا يمكن أن تنساه أبدا (همان: ۸۹).

در این میدان، یونس برای انتقام از امین با بی‌اخلاقی محض، خواهرش منار را هدف قرار می‌دهد و برای رسیدن به خواسته‌اش، با نفاق، اعتماد منار را به خود جلب می‌کند: «كان يونس فرحاً لأنّ منار لم تشكّ بكلّ المصادفات المدبّرة التي تجمعه بها» (همان: ۹۳).

امّا بزرگ‌ترین میدان در این اثر، میدان تولید فرهنگی است که افراد در آن با هم در رقابت‌اند و بر اساس نوع کنش‌ها از هم متمایز می‌شوند تا مخاطب را با دو گفتمان سنّت‌گرا و نوگرا روبه‌رو کنند: «ألا تعرف ما الّذي سيراه أولادك؟ ما الّذي ستراه ابنتك؟ بهدوء قال له أبو الأمين: سيرون ما أراه، وسنعرف ما يحدث في هذا العالم» (نصرالله، ۲۰۱۰: ۲۵).

در یک سوی این میدان، سالم قرار دارد که با هرگونه پیشرفت و آگاهی از اخبار جهان مخالف است و در سوی دیگر، ابوامین که با پیگیری اخبار جهان، با جریان روشنفکری هم‌گام شده است؛ ولی در نیمهٔ راه، در رویارویی با سرمایهٔ نمادین قطب کژآئین، خود را بازنده می‌بیند و سکوت می‌کند. نبیله و أمّ امین نیز خود را بازنده می‌دانند. آنها درگفتمان مردسالار، عادت‌واره‌ها و سرمایه‌هایی منفی می‌بینند که توان ایستادن در برابر آن را ندارند و به این آگاهی دست یافته‌اند که امین و عمو برندهٔ میدان قدرت هستند: «سيذبحونها! تمتمت أمّها هاذية وهي تنظر إلى نبيلة: سيذبحونها قالت وكأنّ منار لم تكن هناك» (همان: ۱۴۳).

البته باید پذیرفت که تکرار با قطعیّت عبارت «سیذبحونها»، مصداق سخن بوردیو است که می‌گوید «حتّی زنان نیز خود را با واقعیّت مردسالار جهان به‌طور کلّی و روابط سلطهٔ مردان بر زنان به‌طور خاص، تطبیق داده‌اند و خود را اسیر آن می‌بینند» (بوردیو، ۲۰۰۹: ۶۰).

۷. نتیجه

در این پژوهش، در پرتو عناصر اصلی نظریهٔ بوردیو یعنی منش، سرمایه، میدان و فضای اجتماعی، خلق-وخوی شخصیّت‌های برجستهٔ رمان شرق العارة ، روابط شخصیّت‌ها با دیگر اعضای میدان، حجم سرمایه‌هایی که در اختیار دارند و تولید، بازتولید و تبدیل این سرمایه‌ها در میدان تولید فرهنگی بررسی شد. نتایج این پژوهش را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

۷-۱. منش

محوریّت این رمان، مبتنی بر کنش افرادی از طبقهٔ پایین جامعه در محیطی نسبتاً بسته است که عاملان اجتماعی در این فضا، زندگی خصوصی دیگران را دنبال و به‌راحتی همدیگر را قضاوت می‌کنند. منش شخصیّت‌ها در این رمان، عناصری را منعکس می‌کند که دالّ بر تمایز بین آنها و وابستگی به دو گفتمان و دو نگرش مختلف است:

جدول منش شخصیت‌ها در رمان *شرفة العار*			
منش	نوع رفتار و گفتار	علایق شخصی	تعلّقات مذهبی
منار	رسمی، مودّبانه، آرام و متین	مطالعهٔ کتاب و روزنامه، علاقه به هنر و محافل ادبی	اشاره نشده است
ابوامین	محترمانه و مقتدر، در پایان رمان منفعل	مطالعهٔ روزنامه، پی‌گیری اخبار روز، ماهواره	اشاره نشده است
ام امین	مودّبانه، ترس، انفعال	خیاطی	اعتقاد به دعا و توسّل به کتاب خدا و پیامبران
امین	پرخاشگر، خشن، بی‌بندوبار	تفریح و روابط نامشروع	اشاره نشده است
نبیله	محترمانه، ترس، سکوت، انفعال	اشاره نشده است	اعتقاد به دعا
سالم	مقتدر و بی‌منطق عصبانی و تهدیدآمیز	اشاره نشده است	مذهبی تندرو

۷-۲. سرمایه

بهره‌وری نابرابر از سرمایه‌های چهارگانه که وابسته به منش هریک از شخصیّت‌های کنش‌گر در رمان است، موجب شده است تا هریک از آنان در میدان تولید فرهنگی، توانمندی‌های متمایزی بروز دهند؛ از این‌رو، برخی با توسّل به خشونت وحمایت نهاد اجتماعی، قدرت بیشتری کسب می‌کنند (سالم و امین). برخی با وجود غنای سرمایهٔ فرهنگی، به‌واسطهٔ خشونت گفتمان غالب و عدم حمایت اجتماعی مناسب، از میدان حذف می‌شوند (منار) و برخی با سکوت، خودخواسته از میدان بیرون می‌روند (ابوامین).

جدول سرمایهٔ چهارگانهٔ شخصیت‌ها در رمان *شرفة العار*									
انواع سرمایه	اقتصادی		اجتماعی		فرهنگی			نمادین	
	شغل و درآمد	مالکیّت شخصی	مثبت	منفی	عینی	نهادینه	تنیده	اقتصادی	اجتماعی	فرهنگی
								احترام، شهرت، شخصیت		
منار	مدرّس،حقوق کارمندی	تلفن همراه	خانواده، مدرسه، دانشگاه، حضور در اجتماع	پنهان‌کار، اقدام به خودکشی	کتاب، روزنامه، سینما، نمایشگاه، موزه، انجمن-های ادبی	لیسانس جامعه شناسی	تدریس ، تفکّر و مطالعه	اشتغال در مدرسه	مهربانی و متانت، منزلت بین خانواده، همکاران، شاگردان	موفقیّت تحصیلی، همکاری
ابوامین	حقوق کارگری در کارخانهٔ سیمان: پیش از بیماری کار در آژانس: دوران بیماری	خانه ماشین سوبارو	اعتماد، صداقت، خانواده، مدرسه، دوستان، خویشاوندان، حضور در اجتماع	سکوت	روزنامه	تهی	مطالعه	تهی	قابلیّت کنترل، خانواده، منزلت بین دوستان	تهی

	استخدام راننده زمان ناتوانی								
ام امین	فاقد درآمد	چرخ خیّاطی، چند تکه طلا	مدرسه، خانواده	سکوت، انفعال	تهی	مدرک خیّاطی	تهی	تهی	قابلیّت کنترل تنش در خانواده	تهی
امین	راننده ابوامین	ندارد	خانواده، دوستان، خویشاوندان، همسایگان، حضور در اجتماع، اعتماد به نهاد قضایی	خیانت، پنهان‌کاری، دروغ، انحراف اخلاقی، قتل، خشونت، عاطفی و فیزیکی	تهی	تهی	تهی	تهی	تعصّب و دفاع از شرف	تهی
سالم	نامشخص	خانه	خانواده، خویشاوندان، حضور در اجتماع، اعتماد به نهاد قانون	خشونت عاطفی، مشارکت در قتل	تهی	تهی	تهی	تهی	تعصّب و دفاع از شرف	تهی

چنان‌که مشاهده می‌شود، امین و سالم از نظر مالکیّت بر سرمایهٔ فرهنگی، ضعیف و از نظر سرمایهٔ اجتماعی، به‌شدّت غنی هستند. سرمایهٔ منفی اجتماعی در گفتمان این دو، به کنش‌هایی تبدیل می‌شود که خیانت و خشونت را بازتولید می‌کند. منار، نمایندهٔ گفتمان راست‌آئین، به‌رغم منش روشنفکری، دستیابی به موقعیّت اجتماعی و غنای مقبول سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی، با بحران داغ ننگ روبه‌رو و بر اساس قاعدهٔ مشروعیّت «قتل برای دفاع از حیثیّت» از صحنه حذف می‌شود.

۷-۳. فضای اجتماعی

فضای اجتماعی در این رمان به‌شدّت متأثّر از نهادها و ساختار اجتماعی است. منار، به‌رغم نگرش روشنفکرانه و موفقیّت‌های مکتسبه از ساختار حاکم تأثیر می‌پذیرد و قادر نیست در مقابل سالم، نمایندهٔ نهاد مذهبی تندرو، سیستم قضایی و حتّی قضاوت‌های اهالی محل بایستد و این امر نشان می‌دهد که عاملیّت افراد به‌شدّت تحت تأثیر ساختار اجتماعی و قوانین حاکم بر جامعهٔ سنّتی است. در این جامعه،

حتّی بازپرس پرونده و نظام قضایی به‌عنوان نهادهای امنیّتی، سرمایهٔ منفی خشونت را به‌شکل زبانی و روشمند بازتولید می‌کنند تا او را در جایگاه فردی نابه‌هنجار از میدان خارج کنند.

۷-۴. میدان

در این رمان، میدان‌های متعدّدی مشاهده می‌شود؛ امین و یونس در میدان اقتصاد با هم در رقابت‌اند تا با جلب توجّه ابوامین و مسافرکشی با ماشین او درآمدی برای گذران زندگی به دست آورند. برندهٔ نهایی این میدان، امین است که با خیانت در میدان اخلاق، ماشین پدر را تصاحب و آتش دشمنی و انتقام را در یونس شعله‌ور می‌کند. در این میدان، منار برندهٔ اخلاق است؛ چراکه با مهربانی و احترام تا لحظهٔ مرگ پایبند به خانواده است و به‌رغم بی‌مهری و برداشتن حمایت از او، همچنان به آنها عشق می‌ورزد.

پی‌نوشت

۱. ابراهیم نصرالله، نویسنده و شاعر فلسطینی‌تبار است که در ۱۹۵٤م در اردوگاه‌های فلسطینی‌نشین واقع در عمان به دنیا آمد. مهم‌ترین عاملی که در پیشرفت و پختگی ادبی او تأثیر بسزایی داشت، همان دوران زندگی در اردوگاه است و پس از آن، فرهنگی که از طریق ادبیات جهانی و ادبیات عربی به آن آگاهی یافته است (غیاثی، ۱۳۸۷: ۹۴). آثار داستانی نصرالله عبارت‌اند از: رمان براري الحمي، رمان أمواج البرية، رمان عو، رمان حارس المدينة الضائعة، مجرد ۲ فقط، الملهاة الفلسطينية، طيور الحذر، شرفة العار ... .

۲. منش، خصلت یا عادت‌واره، مجموعه‌ای از خلق‌وخوهای پایدار در افراد است که کردارهای خاصی پدید می‌آورد و بوردیو آن را ناخودآگاه فرهنگی می‌نامد (لعرینی، ۲۰۱۴: ۶۶).

منابع

اخباری، صدیقه (۱۳۹۳)، «نوع‌شناسی تطبیقی رمان نو در ادبیّات فارسی و عربی با تکیه بر دو رمان هیس (محمّدرضا کاتب) و حارس المدينة الضائعة (ابراهيم نصرالله)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.

بزاز، عبدالکریم (۲۰۰۷)، «علم الاجتماع بيار بورديو»، اطروحة الدكتوراه، الجزائر، جامعة منتوري.

بوردیو، بی‌یر (۲۰۰۹)، هيمنة الذكوريّة، ترجمة سلمان قعقراني، بيروت، المنظمظ العربيّة للترجمة.

ـــــــــــ (۲۰۱۲)، مسائل في العلم الاجتماع، ترجمة هناء صبحي، الإمارات، هيئة أبوظبي للسياحة و الثقافة.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، نظریهٔ کنش؛ دلایل علمی و انتخاب عقلانی، ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها، چاپ سوم، تهران، نقش و نگار.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، تمایز (نقد اجتماعی و قضاوت‌های ذوقی)، ترجمهٔ حسین چاوشیان، تهران، ثالث.

دلشاد، شهرام (۱۳۹۲)، «تداخل ژانرهای ادبی رمان‌های ابراهیم نصرالله (بررسی موردی رمان پادشاه منطقة الجليل)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

دورکایم، امیل (۱۹۸۸)، قواعد المنهج في علم الاجتماع، ترجمهٔ د. محمود قاسم، الإسكندرة، دار المعرفة الجامعيّة.

سرباز، حسن و سیدحسین آریا دوست (۱۳۹۰)، «إبراهيم نصرالله وتجربته الروائية»، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (نقد و ادبیات تطبیق سابق)، سال اول، زمستان، ش ٤، ۵۵-۷۳.

سلیمی، علی و مصیب قبادی (۱۳۹۲)، «تحلیل رمان طفل الممحاة اثر ابراهیم نصرالله از منظر پیوند میان باورهای دینی و رئالیسم»، مطالعات داستانی، دورهٔ ۲، پیاپی ۵، آذر، ش ۱، ۶۸-۸۱.

سنينة، محمّد و هشام معيّري (۲۰۱۷)، «محاولة في فهم سوسيولوجيا الهيمنة (قراءة في فكر بيير بورديو)»، مجلّة العلوم الاجتماعية و الانسانيّة، العدد ۱۷، ۱۱۰-۱۲۰.

شوفاليه، ستيفان و كريستيان شوفيرى (۲۰۱۳)، معجم بورديو، ترجمة د. الزهرة ابراهيم، سوريه، دار الجزائريّه السوريه.

شوى، اورزولا (۱۹۹۵)، أصل الفروق بين الجنسين، ترجمة بوعلي ياسين، الطبعة الثانية، سورية، اللازقيّة دار الحوار.

صيادانى، على و همكاران (۱٤۰۰)، «جلوه‌های تمایز در رمان اللص و الكلاب بر اساس الگوی جامعه‌شناختی پیر بوردیو»، ادب عربی، دورهٔ ۱۳، زمستان، ش ۴، ۱۰۹-۱۲۸.

عرب، عباس و امید ایزانلو (۱۳۹٤)، «نقد جامعه‌شناختی شعر عدیّ بن زید عبادی»، ادب عربی، دورهٔ ۸، بهار، ش ۱، ۱۳۹۵، ۲۴۱-۲۶۲.

علي، عليوة (۲۰۱۸)، «الصراع وادارة الصراع عند كلّ من آلان توران، بيار بورديو، ميشال كروزيه»، الرسالة للدراسات والبحوث الانسانيّة، العدد ۹، ۱۴۰-۱۵۰.

غیاثی، بی‌بی زهره (۱۳۸۷)، «نوگرایی در آثار ادبی ابراهیم نصرالله»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرّس.

گرنفل، مایکل (۱۳۸۹)، مفاهیم کلیدی بوردیو، ترجمهٔ محمّدمهدی لبیبی، تهران، افکار.

نصرالله، ابراهیم (۲۰۱۰)، شرفة العار، بیروت، دار العربیّة للعلوم.

لعرینی، صلاح الدین (۲۰۱۴)، «مفهوم الهابیتوس عند پییر بورديو»، مجلّة العلوم الاجتماعيّة، العدد ۹، ۶۲-۷۱.

Sources

Akhbari, Sedigheh (2014), "Comparative typology of a new novel in Persian and Arabic literature based on the two novels of Hess (Mohammad Reza Kateb) and Hares al-Madinah al-Lada'a (Ibrahim Nasrallah)", Master Thesis, Birjand University, [In Persian].

Ali, Aliwa (2018), "Conflict and Conflict Management for Alain Touran, Pierre Bourdieu, and Michel Crozet", Al-Resala for Human Studies and Research, No 9, 140-150, [In Arabic].

Arab, Abbas and Omid Izanloo (2015), "Sociological Critique of the Poetry of Uday Ibn Zayd Ebadi", *Arabic Literature*, [In Persian].

Bazzaz, Abdelkarim (2007), "Sociology, Pierre Bourdieu," doctoral thesis, Algeria, Mentouri University, [In Arabic].

Bourdieu, Beyer (2009), *Male Dominance, translated by Salman Kaqarani*, Beirut, The Arabic Organizer of Translation, [In Arabic].

——————— (2012), *Issues in Sociology*, translated by Hana Sobhi, UAE, Abu Dhabi Tourism and Culture Authority,[In Arabic].

——————— (2010), Theory of Action; Scientific Reasons and Rational Choice, translated by Morteza Mardiha, third edition, Tehran, Naghsh-o-Negar, [In Persian].

——————— (2011), Distinction (Social Criticism and Taste Judgments), translated by Hossein Chavoshian, Tehran, Sales, [In Persian].

Chevalier, Stephan and Christian Chaufery (2013), *Bourdieu Dictionary*, translated by Dr. Al-Zahra Ibrahim, Syria, Dar Al-Jazaeria Al-Syria, [In Arabic].

Delshad, Shahram (2013), "Interference of Literary Genres in Ebrahim Nasrollah's Novels (A Case Study of the King of Jalil Region Novel)", Master Thesis, Tarbiat Modares University, [In Persian].

Durkheim, Emile (1988), The Rules of Curriculum in Sociology, translated by Dr. Mahmoud Qassem, Alexandria, University of Knowledge House,[In Arabic].

Ghayathi, Bibi Zahra (1387), "Nograyi Dar Athar Ebrahim Nasrallah", Master Thesis, Daneshgah Tarbiat Mudarres, [In Persian].

Grenfell, Michael (2010), "Key Concepts of Bourdieu, translated by Mohammad Mehdi Labibi", Tehran, Afkar, [In Persian].

Laarini, Salah El-Din (2014), "The concept of the habitus according to Pierre Bourdieu," Morocco, Journal of Social Sciences, No 9, 62-71, [In Arabic].

Nasrallah, Ibrahim (2010), *Balcony of Shame*, Beirut, Dar Al Arabiya for Science.

Sarbaz, Hassan and Seyed Hossein Ariadoost (2011), "Ibrahim Nasrallah and the Experience of Narrative", *a compilation of comparative literature*, No 4, 55-73, [In Persian].

Salimi, Ali and Mosayeb Ghobadi (2013), "Analysis of Ebrahim Nasrollah's novel The Child of Controversy from the Perspective of the Relationship between Religious Beliefs and Realism", *Bimonthly Quarterly*, No 1, 68-81, [In Persian].

Sayadani, Ali and al. (1400), "The effects of differentiation in the novel *The Thief and the* Haber Dog Based on Pierre Bourdieu's Sociological Model", No 4, 109-128, [In Persian].

Shwe, Orzola (1995), *The Origin of Gender Differences*, translated by Bouali Yassin, second edition, Syria, Latakia, Dar Al-Hiwar,[In Arabic].

Sunaina, Mohamed and Hisham Moayri (2017), "An attempt to understand the sociology of hegemony (reading in the thought of Pierre Bourdieu)", *Social Sciences and Humanities*, No17, 110-120,[In Arabic].

ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.315419.612322
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Sound Symbolism Continuum in Nizar Qabbani's Poetry; Based on Hinton's Theory

Shahla Shakibaee Far
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Payame Noor University of Zahedan
Rohoallah Saiiadi Nejad
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Kashan University

Received: 2020, December, 15 ; Accepted: 2021, April, 20

Abstract

Iconicity which represents the aroused link between a significance and a signifier, considers the language structure influenced by human's emotional perception from the outside world as a metalanguage factor. This principle is considering the sign of a cognition from the most important beautification elements and the most main tools of transmission of meaning in Nizar Qabbani's poem. In this regard, the present research is accomplished aiming to be characterized different levels of phonetic arousal in the poet's poems on an appendix from the highest to the lowest degree of clarity in the framework of phonetic symbolism theory by Hinton & et, al.The analysis of Qabbani poems based on the continuum proposed by Hinton and his colleagues is important because by relying on this method in an objective and coherent way and based on modern scientific principles, we can examine the phonetic significance of signs and determine their degrees of arusal. Explained the linguistic forms with their examples in real world; therefore, in the present stydy, we try to examine different types of arusal from the highest to the lowest degree of clarity in Qabbani poems according to Hinton's phonetic symbolism pattern and answer these qustions. Be: what are the types of principal signs in Nizar Qabbani's poem? Can signs be placed on a continuum from the ultimate arusal to the ultimate symbolism? Dose the imagery of Qabbani's signs and poetry contradict the principle of optional words? The research results represent that different kinds of phonetic symbolism in Qabbani's poem are: objective, imitative, combinational and conventional. The objective signs in the poet's poems include emotional sounds and expressions of interjection, surprise and ... contain the most level of iconicity. Then, sequentially, imitative symbols in the form of words, onomatopoeia, combinational signs which are observed in the form of vowel repetition or special correspondency, and conventional symbols which are formed with sequence of certain phonemes, are ranked in second, third and fourth position of the continuum.

Keywords: Iconicity, Clarity, Darkness, Hinton, Nizar Qabbani.

پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار نزار قبانی؛ بر پایهٔ نظریهٔ هینتون

شهلا شکیبایی‌فر*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور
روح‌الله صیادی‌نژاد
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
(از ص ۸۷ تا ۱۰۸)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱/۳۱
علمی-پژوهشی

چکیده

تصویرگونگی که پیوند انگیختهٔ دال و مدلول را نشان می‌دهد، به‌عنوان عاملی برون‌زبانی، ساختار زبان را متأثر از ادراک حسی انسان از جهان خارج می‌داند. این اصل نشانه‌شناختی، از مهم‌ترین ارکان زیبایی‌شناسی و عمده‌ترین ابزارهای انتقال معنا در شعر نزار قبانی به شمار می‌رود؛ بنابراین، هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که در چارچوب نظریهٔ نمادپردازی آوایی هینتون و همکارانش، سطوح گوناگون تصویرگونگی آوایی در اشعار قبانی بر روی پیوستاری از بالاترین تا پایین‌ترین درجهٔ شفافیت ترسیم شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد گونه‌های مختلف نمادپردازی آوایی در سروده‌های این شاعر عبارت‌اند از: عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی. در قصاید او نشانه‌های عینی شامل اصوات عاطفی و عبارت‌های ندا، تعجب و ...، دارای بیشترین میزان تصویرگونگی هستند. پس از آن به‌ترتیب، نمادهای تقلیدی در قالب الفاظ نام‌آوا، نشانه‌های ترکیبی که به‌صورت تکرار واکه یا همخوانی خاص مشاهده می‌شوند و نمادهای قراردادی که با توالی واج‌های معین شکل می‌گیرند، در جایگاه‌های دوم، سوم و چهارم پیوستار قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: تصویرگونگی، شفافیت، تیرگی، هینتون، نزار قبانی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *s.shakibaee@pnu.ac.ir*

١. مقدمه

نشانه‌شناسی، از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است. این دانش را می‌توان بررسی نشانه‌ها و یافتن مناسبت میان دال و مدلول و همچنین مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی دانست که در تولید و تفسیر نشانه یا دلالت شرکت دارند (chandler, 1994: 51). به باور چندلر نشانه‌شناسی، سیستمی از علائم را مورد هدف قرار می‌دهد. این سیستم، تصاویر، حرکات بیانی، اصوات موسیقی و ترکیباتی را دربرمی‌گیرد که دارای مضمون مذهبی، قراردادی یا سرگرمی باشند (Ibid: 54). از دیدگاه پی‌یر گیرو، نشانه‌شناسی علمی است که به تحلیل نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان، رمزگان و علائم می‌پردازد. او همچنین معتقد است نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعهٔ نشانه‌ها و فرآیندهای تأویلی (گیرو، ١٣٩٣: ١۴۵).

مباحث این علم را در قرن بیستم فردینان دو سوسور(Ferdinand de Saussure)، زبان‌شناس سوئدی ،و چارلز سندرس پیرس (Charles S.Peirce)،منطق‌دان آمریکایی پایه‌گذاری کردند. این دو اندیشمند بدون آنکه از آرای یکدیگر اطلاع داشته باشند، به‌صورت مستقل از یکدیگر، مباحث نشانه‌شناسی را گسترش دادند. سوسور بر این باور است که نشانه‌شناسی به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی اجتماعی می‌پردازد. این دانش مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه چیز تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است. او در آراء خود یک الگوی دووجهی برای نشانه مطرح کرده که عبارت است از اتحاد دال و مدلول (Saussure, 1974: 61). چارلز سندرس پیرس بیشتر به کارکرد منطقی نشانه گرایش دارد. نظریهٔ او مبتنی بر کنش و روابط سه‌گانه‌ای است که نشانه، مصداق و تعبیر با یکدیگر برقرار می‌کنند. در این میان، سه‌گانی شمایل، نمایه و نماد، شناخته‌تر از دیگر روابط بوده و در آثار بعدی نشانه‌شناختی نیز بیشترین تأثیر را گذاشته است (peirce, 1960: 220). با گسترش مطالعات نشانه‌شناختی در طیّ زمان و مشاهدهٔ نواقص رویکرد سوسور و پیرس، ارائهٔ الگوی کارآمدتر، لازم و بدیهی به نظر می‌رسید. در واقع، نارسایی مباحث این دو صاحب‌نظر موجب شکل‌گیری چالش‌های نظری متعدد شد. مکاتبی همچون ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی پاریسی و ... در جریان نقادی‌ها و نظریه‌پردازی‌های قابل تأملی ایجاد شدند. اندیشمندان این مکاتب به‌واسطهٔ نقد آثار گذشتگان، مفاهیم تازه‌ای را در حوزهٔ نشانه‌شناسی معرفی کردند و دامنهٔ آن را از مسائل صرف زبانی به ادبیات، معماری، هنر و رسانه‌ها گسترش دادند (یخلف،٢٠١٢: ٩).

در چارچوب نظام نشانه‌شناسی، نشانه کلیتی است که به‌واسطهٔ رابطهٔ میان دال و مدلول موجودیت می‌یابد. گاهی پیوستگی صورت زبانی با معنا، طبیعی است و بر مبنای همانندی یا تقلید شکل می‌گیرد؛ در این صورت نشانه، تصویرگونه یا انگیخته خواهد بود؛ برای مثال، در زبان عربی لفظ «هسهسه» که تقلیدی از صدای گلوگرفتگی را تصویر می‌کند، نشانه‌ای انگیخته محسوب می‌شود. گاهی نیز ارتباط لفظ و مفهوم، حاصل قراردادهای اجتماعی است و میان دال و

مدلول هیچ نوع مشابهتی وجود ندارد؛ در این حالت، واژه در گروه انگاره‌های نمادین جای می‌گیرد. کلماتی از قبیل «ید» و «کرسی» که در صورت آوایی آنها هیچ نوع انطباقی با معنی وجود ندارد، در دستهٔ نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرند (الطیب، ۲۰۰۰: ۴۶۷/۲).

تصویرگونگی در سطوح متعدد زبانی اعم از صرفی، نحوی و آوایی امری نسبی است؛ یعنی از واژه‌ای به واژهٔ دیگر یکسان نخواهد بود. در تأیید درجات انگیختگی آوایی، هینتون (Hinton) و همکاران او معیارهایی را مطرح و با توجه به این معیارها پیوستاری را رسم کرده‌اند که از بالاترین تا پایین‌ترین مقادیر شفافیت را میان چهار گروه از نشانه‌ها، یعنی عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی نشان می‌دهد؛ این معیارها عبارت‌اند از: رابطهٔ دال و مدلول (مستقیم/ غیر مستقیم)، حاصل قرارداد یا توافق اجتماعی (اختیار در وضع/ عدم اختیار)، جایگاه کاربرد (گفتار عامیانه/ متون نوشتاری) و جهان‌شمول‌بودن (عمومیت جهانی/ اختصاص به یک زبان). در این پیوستار نشانه‌های عینی و تقلیدی که دربردارندهٔ اصوات عاطفی و انواع نام‌آوا هستند، از انگیخته‌ترین الفاظ به‌شمار می‌روند و انگاره‌های ترکیبی و قراردادی از تصویرگونگی کمتری برخوردار هستند (Hinton,1994:1-6) .

شعر نظامی از آواهای متعدد است که واکه و همخوان را به‌عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های بلند، عواطف و مفاهیم دور از ذهن به‌کار می‌گیرد. برخی منتقدان در ارزیابی اشعار به این نکتهٔ ظریف، یعنی ارتباط صوت با معنی توجه کرده‌اند؛ مازنی بر این عقیده است که در شعر آوای برخاسته از هم‌آیی حروف، نه‌تنها سبب تقویت موسیقی شعر می‌شود، بلکه در القای معانی خاص نیز نقش بسزایی دارد (۱۹۹۰: ۶۷). حسن عباس نیز در کتاب خصائص الحروف العربیة و معانیها بحث گسترده‌ای را دربارهٔ دلالت صدا بر انتقال معنا مطرح کرده است. به باور وی هر واج با توجه به خصائص آوایی و جایگاه تولید خود، مفاهیم خاصی را در شعر یا سایر انواع ادبی انتقال می‌دهد (۱۹۹۸: ۱۷-۱۸). نزار قبانی شاعر، نامور سوری، که به کارکرد گستردهٔ آوا در انتقال تخیلات شعری و عواطف آگاه بود، مفاهیم ذهنی خود را با استفاده از واج‌های ویژه‌ای بیان کرده است.

تحلیل اشعار قبانی بر مبنای پیوستار پیشنهادی هینتون و همکاران او، از آن جهت دارای اهمیت است که با تکیه بر این روش، به شیوه‌ای نظام‌مند و بر پایهٔ اصول علمی نوین، می‌توان ضمن بررسی دلالت آوایی نشانه‌ها و تعیین درجات انگیختگی آنها، چگونگی ارتباط صورت‌های زبانی را با مصداقشان در جهان واقعی تبیین کرد؛ بر این اساس، در پژوهش حاضر سعی بر آن است که گونه‌های مختلف انگیختگی از بیشترین تا کمترین سطح شفافیت در اشعار قبانی با توجه به الگوی نمادپردازی آوایی هینتون بررسی و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: انواع نشانه‌های تصویرگونه در شعر نزار قبانی کدام است؟ آیا می‌توان نشانه‌ها را بر روی پیوستاری از نهایت انگیختگی تا نهایت نمادینگی قرار داد؟ آیا تصویرگونگی نشانه‌ها در شعر قبانی با اصل اختیاری‌بودن واژگان مغایرت دارد؟

بحث دربارهٔ ذاتی یا قراردادی‌بودن رابطهٔ دال و مدلول از دیرباز تاکنون، ذهن بسیاری از فلاسفه و زبان‌شناسان را به خود مشغول کرده است. در یونان باستان افلاطون و پیروانش معتقد بودند که میان لفظ و مفهوم آن پیوندی طبیعی وجود دارد و کلمات به‌خودی خود بر معنایشان دلالت دارند؛ اما از دیدگاه ارسطو رابطهٔ میان لفظ و معنی، اختیاری‌است و منشا آن را می‌باید در تصادف، سنن و اعتقادات جستجو کرد (Gesini, 1995: 5). برخی دانشمندان اسلامی همچون خلیل بن احمد فراهیدی، سیبویه، ابن جنی و سیوطی به ذاتی‌بودن ارتباط دال و مدلول اعتقاد داشتند.

نظریهٔ تصویرگونگی در زبان را نخستین‌بار **پیرس**، زبان‌شناس آمریکایی مطرح کرد. پیرس نشانه‌ها را بر حسب رابطهٔ بین صورت و مفهوم در سه نوع شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها بررسی نمود. به باور او و با به‌کارگیری پیوستار آوایی می‌توان درجات انگیختگی نشانه‌ها را تعیین کرد. در سال ۱۹۵۶یاکوبسن با انتشار مقالهٔ «در جستجوی ماهیت زبان» اصل قراردادی‌بودن رابطه صورت و معنی را به باد انتقاد گرفت و با تردید در این اصل، راه را برای ورود نظریهٔ تصویرگونگی به عرصهٔ مطالعات زبان‌شناختی باز کرد. او با تأثیرپذیری از آرای پیرس، دامنهٔ مطالعات تصویرگونگی را از سطوح آوایی به دستوری گسترش داد (Gamkrelidze,1974:105).

برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در زبان عربی دربارهٔ دلالت صورت آوایی الفاظ بر معنی نگاشته شده است، عبارت‌اند از: کتاب خصائص الحروف (۱۹۹۸) از حسن عباس که در فصل اول آن، روابط طبیعی حروف عربی را با احساسات بشری و در فصل دوم، دلالت آوایی واج‌ها را بر اساس جایگاه تولید و صفات فیزیکی آنها بررسی کرده است. مقالهٔ «البنية الصوتية في شعر توفيق زياد (قصيدة هنا باقون)» (۲۰۱۷) نوشتهٔ علی خضری و همکاران که با تکیه بر ویژگی‌هایی همچون انفجاری یا سایشی‌بودن، واکدار یا بی‌واک‌بودن، سبکی یا نرمی حروف، نقش اصوات را در انتقال عواطف و معانی واکاوی کرده است. مقالهٔ «ارتباط صوت و معنی در قرآن کریم؛ پژوهشی در سورهٔ نبأ» (۲۰۱۶) از انسیه خزعلی و همکاران که ارتباط صوت و موسیقیِ برخاسته از حروفِ با معنای آیات سوره نبا را بررسی و همچنین تأثیر آوای الفاظ را بر مخاطب مطالعه کرده است.

برخی از برجسته‌ترین آثاری که دربارهٔ تصویرگونگی آوایی در زبان فارسی نوشته شده، چنین است: «مقایسهٔ انگیختگی آوایی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ شهلا شریفی و لیلا عرفانیان که به مقایسهٔ انگیختگی واژگان عصر حاضر با زمان گذشته بر اساس متن هشت سفرنامه پرداخته است. «انگاره‌های تصویرگونه در گونهٔ گفتاری کرمان» (۱۳۹۲) از آزاده شریفی‌مقدم و وحیده ابوالحسنی‌زاده که ویژگی الفاظ نام‌آوا را در گویش کرمانی بررسی کرده است و مقالهٔ «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ بر مبنای نظریهٔ هینتون» (۱۳۹۷) نوشتهٔ آزاده شریفی‌مقدم و حسین مهرآرا که به بررسی انواع روابط انگیخته و فراوانی آن در اشعار حافظ، بر مبنای پیوستار پیشنهادی هینتون و همکاران او پرداخته است.

از برجسته‌ترین پژوهش‌هایی که دربارهٔ آثار و اشعار نزار قبانی نوشته شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «بررسی سروده‌های نزار قبانی از دیدگاه نقد فرمالیستی؛ مطالعهٔ موردی دیوان حبيبتي و الرسم بالكلمات» (۱۳۹۴) نوشتهٔ سالم گلستانه که دو دفتر شعر حبيبتي و الرسم بالكلمات را در چارچوب نقد فرمالیستی تحلیل کرده است. مقالهٔ «التحليل الصوتي و الدلالي في قصيدة بلقيس **لنزار قباني** مقاربة في ضوء منهج الصوتي» (۱۳۹۵) از جمال طالبی قره‌قشلاقی که ساختار صوتی و دلالت‌های آوایی سرودهٔ بلقیس را واکاوی کرده است. مقالهٔ «أسلوبية الموسيقى في اشعار نزار قباني مجموعتا الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء نموذجاً» (۱۳۹۶) نوشتهٔ صلاح‌الدین عبدی و جواد محمدزاده که به بررسی موسیقی داخلی و خارجی در دو دفتر شعری الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء پرداخته است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با مقالهٔ «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ: بر مبنای نظریهٔ هینتون» نوشتهٔ آزاده شریفی‌مقدم و حسین مهرآرا آن است که پژوهش حاضر ضمن تعیین سطوح انگیختگی نشانه‌ها بر پایهٔ الگوی هینتون به تحلیل آواشناسی حروف، یعنی بررسی خواص فیزیکی و نحوهٔ تولید اصوات پرداخته است. علاوه بر این، به شیوه‌ای منسجم معناشناسی صورت‌های زبانی و نحوهٔ ارتباط دال با مدلول را واکاوی کرده است، حال آنکه پژوهش «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ: بر مبنای نظریهٔ هینتون» گونه‌های مختلف روابط انگیخته و فراوانی آن را در چارچوب الگوی پیشنهادی هینتون تبیین کرده است. بر اساس کنکاش نویسندگان، تاکنون هیچ نوع مطالعه‌ای بر مبنای الگوی پیشنهادی هینتون به تحلیل آوایی نشانه‌ها در اشعار قبانی نپرداخته است؛ بنابراین، نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش کرده‌اند که با واکاوی درجات تصویرگونگی، ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در آثار نزار قبانی و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی او را تبیین کنند.

۲. تصویرگونگی (Iconicity)

تصویرگونگی یا انگیختگی، مفهومی نشانه‌شناختی است که بر رابطهٔ تشابهی، قیاسی یا استعاری میان صورت نشانه (دال←آوا، واژه) با مرجعش (مدلول) در جهان خارج دلالت دارد. این اصل نشانه‌شناختی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های برون‌زبانی موجب می‌شود ادراک ما از جهان خارج در ساخت‌های زبانی (آوایی، صرفی و نحوی) انعکاس پیدا کند (Haiman, 1980: 517).

از برجسته‌ترین مفاهیم انگیختگی می‌توان به شفافیت و تیرگی واژگانی اشاره کرد. «شفاف» به آن دسته از نشانه‌ها اطلاق می‌شود که از روی صدا یا ساخت بتوان به معنی آنها پی برد. در این نوع نشانه‌ها میان دال و مدلول رابطه‌ای ذاتی از روی شباهت وجود دارد؛ برای مثال، نام‌آوای «القهقهه» از جمله کلمات شفاف است؛ زیرا تقلیدی از صدای خنده ارائه می‌دهد. «تیره» به الفاظی اطلاق می‌شود که ساخت یا آوای آنها ردّ پایی برای شناخت معنایشان به دست نمی‌دهد (باطنی، ۱۳۹۰:

٣٠). در این گونه نشانه‌ها دال و مدلول رابطه‌ای اختیاری یا دل‌بخواهی دارند و حاصل نوعی قرارداد اجتماعی هستند؛ واژگانی همچون «الکتاب» و «القلم» در این دسته جای می‌گیرند.

تصویرگونگی را بسته به سطوح مختلف زبانی، می‌توان در سه دستهٔ ساخت‌واژی، معنایی و آوایی بررسی کرد:

٢-١. تصویرگونگی ساخت‌واژی

تصویرگونگی ساخت‌واژی آن است که صورت صرفی لفظ، بیان‌کنندهٔ معنای آن باشد. زبان عربی که اشتقاق‌های آن از راه تغییراتی در درون کلمه و قرارگیری الفاظ در وزن‌ها یا قالب‌های خاص ایجاد می‌شود، از انگیختگی ساخت‌واژی فراوانی برخوردار است؛ برای مثال، کلمهٔ مشتق «الشاعر» در بیتِ

إذا قيل عنّي «أحمس» كفاني و لا أطلب **الشاعر** الجيدا

(قبانی، ١٩٩٨: ١٧/١)

از آن جهت شفاف به شمار می‌رود که بر معنای حقیقی خود، یعنی کسی که شعر می‌گوید، دلالت می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت اگر فردی برای نخستین‌بار با لفظ **شاعر** روبه‌رو شود و از پیش معنای فعل «شَعَرَ» و قاعدهٔ اشتقاق اسم فاعل را بداند، به‌راحتی معنای واژهٔ شاعر را حدس می‌زند. در بیت

تقولين لي: أجيء مع الضوء بحضن البيادر الميعادُ

(همان: ١٠٦/١)

همسانی ساختاری سبب شده است کلمهٔ «**الميعاد**» واژه‌ای تیره باشد؛ زیرا بر اساس قواعد صرفی زبان عربی، احتمال دارد این واژه اسم زمان، مکان یا مصدر باشد و این امر موجب می‌شود خواننده در درک معنای مقصود دچار ابهام شود.

٢-٢. تصویرگونگی معنایی

تصویرگونگی معنایی، ویژگی آن دسته از کلمات و عباراتی است که ارتباط معنایی آنها با سایر الفاظ به روشن‌شدن معنی آنها کمک کند. به‌طور کلی انواع کاربردهای مجازی کلمه از جمله استعاره را می‌توان در این گروه جای داد (باطنی، ١٣٧٥: ١٣١). در ابیات زیر نمونه‌هایی همچون «وشوشة البحرات»، «عجلات الزمن» و «دم المغرب» نمایندهٔ تصویرگونگی معنایی هستند:

وشوشة البحرات مسموعة من خلف خلف الهدب المطرق

(قبانی،١٩٩٨: ٤٤/١)

حفر في وجهها مرعبة تركتها **عجلات الزمن**

(همان: ٨٣)

فرشت أهدابي فلن تتعبي نزهتنا، على **دم المغرب**

(همان: ٩٨)

شاعر با ایجاد مجاورت بین واژه «وشوشة» با «البحرات»، «عجلات» بـا «الـزمن» و «دم» بـا «المغرب» مفاهیمی همچون صدای آرام امواج، حرکت سـریع زمـان و رنـگ غـروب را بـه‌وسـیلهٔ استعارات شفاف و قابل استنباط بیان کرده است.

۲-۳. تصویرگونگی آوایی

تصویرگونگی آوایی، آن است که صورت آوایی دال بر مدلول دلالت کنـد. ایـن نـوع تصـویرگونگی اولین نوع انگیختگی است که بشر را به تفکر دربـارهٔ رابطـهٔ طبیعـی بـین صـورت و معنـا واداشـت (شریفی و عرفانیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). مهم‌ترین گونه‌های انگیزش آوایـی عبارت‌انـد از: نـام‌آوا، صـداهای طبیعی و نمادآوا.

«نام‌آوا» به واژه‌ای گفته می‌شود که با مفهوم خود ارتبـاطی طبیعـی دارد و بـه بـازآفرینی صـدا، حالت، حرکت یا عملِ مصداق خارجی خود می‌پردازد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۰-۱۱)؛ بـرای مثـال، در سـطر «عندما تخرج من بیت.../ و تصهل کمهـرة...» واژهٔ «تصـهل» تکـراری از شـیههٔ اسـب ارائـه می‌دهد. در سـطر «أنامل کأضلع البیان/ سالت مرمـرا» (قبـانی، ۱۹۹۸،۱/۲۴۲) حـروف واژهٔ «مرمـر» بـه حالت نرمی و همواری سنگ اشاره دارند.

اصوات طبیعی در نتیجهٔ حالات شدید روانی چون اندوه، شـادی و تعجـب بـه‌طـور طبیعـی از دهان بر می‌آیند. از آنجا که این نوع اصـوات از اعمـاق وجـود بیـرون مـی‌آینـد، برخـی از آنهـا در زبان‌های مختلف دنیا شبیه بـه یکدیگرنـد؛ مـثلاً کلمـهٔ «آه» /ah/ در زبـان‌هـای عربـی، فارسـی، انگلیسی، ایتالیایی برای بیان اندوه به‌کار می‌رود و کلمـهٔ «بـخ» / bax/ کـه در زبـان عربـی بـه واژهٔ «به‌به» در فارسی و لفظ /bah/ در فرانسه و ایتالیـا شـباهت دارد، بـرای تحسـین اسـتفاده مـی‌شـود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۲). در زبان عربی کلماتی همچون «واویلتا»، «یـا عجبـا»، «لیـت» و ... از جمله اصوات عاطفی هستند که به‌ترتیب، برای بیان اندوه، حیرت و تمنّا به‌کار می‌روند.

«نمادآوا» به یک واج یا خوشه‌ای از واج‌ها اطلاق می‌شود که در مجموعـه‌ای از واژه‌هـای یـک زبان دیده شوند و دارای عناصر معنایی مشترک باشند. در این نوع الفاظ برخلاف نام‌آوا ارتبـاط بـین دال و مدلول، مستقیم و برون‌زبانی نیست؛ بلکه غیر مستقیم است و داخـل زبـان تفسـیر مـی‌شـود (شریفی‌مقدم و مهرآرا، ۱۳۹۷: ۶۳). نمادآوا را می‌توان در گروه واج‌های تک و خوشه‌های واجی بررسی کرد.

در سطح واج‌های تک‌تکرار یک همخوان یا واکه، مفهوم خاصی را بیان مـی‌کنـد؛ بـرای مثـال، ذکر پیاپی حرف «ق» /G/ مفهوم شدت و جنگ، آوای «د» /d/ پیروزی یا حماسـه وهمخـوان «ب» /b/ احساسات عاشقانه را منتقل می‌کند (غنیمـي الهـلال، ۲۰۰۱: ۴۴۳). در زمینـهٔ القـاگری واکـه‌هـا، اندرسون صدای /i/ را با مفهوم خُردی، آوای /a/ را با معنـی درشـتی و واکـه گـرد و پسـین /o/ را بـا مفاهیم بزرگی و گردی متناسب می‌داند (Anderson, 1998: 27).

در سطح خوشه‌های واجی، دسته‌ای از واج‌ها که در چند واژه مشترک هستند، معنای خاصی را به آن واژگان می‌بخشند؛ مثل «gl» در کلمات «glisten»، «glimmer» و «glow» که با مفهوم نور و دیدن مرتبط هستند. در زبان عربی نیز توالی دو حرف «خر»/xr/ در کلمات «خرت»، «خرز»، «خرط»، «خرق» و «خرم» بر معانی پاره کردن یا سوراخ کردن دلالت دارد. همچنین حروف «دج»/dʤ/ در کلمات «دجن»، «دجر»، «دجی» و «دجم» بیانگر تاریکی است.

۲-۳-۱. پیوستار نمادپردازی آوایی هینتون

پیوستار نمادپردازی آوایی از جمله الگوهای زبان‌شناختی است که هینتون و همکارانش مطرح کرده و مطالعات ارزنده‌ای در زمینهٔ تصویرگونگی آوایی انجام داده‌اند. این الگو ضمن آنکه ارتباط طبیعی بین صوت و معنا را انکارناپذیر می‌داند، اصل قراردادی یا دلبخواهی‌بودن رابطهٔ دال و مدلول را هم تائید می‌کند؛ به عبارتی، میان دو اصل انگیختگی و اختیاری‌بودن واژگان منافاتی نمی‌بیند (Hinton et al, 1994: 1-6).

در چارچوب رویکرد مورد بحث، نشانه‌های صوتی با توجه به درجات تصویرگونگی در چهار طبقهٔ تقلیدی، عینی، ترکیبی و قراردادی قابل بررسی هستند و در تحلیل نهایی، تمامی طبقات و نشانه‌ها بر روی محوری از حداکثر تا حداقل انگیختگی قرار می‌گیرند؛ یعنی همهٔ نشانه‌ها می‌توانند کمتر یا بیشتر، تصویرگونه یا نمادین باشند. در این پیوستار ارتباط اختیاری، قطب مخالف ارتباط تصویرگونه را تشکیل می‌دهد (Ibid:1). با استناد به رویکرد پیشنهادی هینتون گونه‌های مختلف نمادپردازی آوایی به ترتیب سطوح تصویرگونگی چنین است:

الف) نمادپردازی عینی(Corporeal sound symbels): نمادپردازی عینی دربردارندهٔ نشانه‌هایی است که بر واکنش‌های طبیعی بدن یا حالات روحی دلالت دارند. خمیازه، عطسه و سرفه که از جمله نشانه‌های فیزیکی هستند، همچنین اصوات عاطفی از قبیل «أف»، «واعجباه» و «آه» که بیانگر حالات عاطفی هستند، در این گروه قرار می‌گیرند. عبارت‌های ندا نیز به دلیل آنکه سبب جلب توجه مخاطب می‌شوند و در زمینهٔ توبیخ و تهدید به کار می‌روند، در این دسته جای می‌گیرند. به باور هینتون این نوع نمادپردازی از بالاترین درجهٔ تصویرگونگی برخوردار است؛ زیرا رابطهٔ بین صورت نشانه‌ها با مفهومشان بسیار عینی است (Hinton et al,1998: 2-3).

ب) نمادپردازی تقلیدی(Imitative sound symbels): در نمادپردازی تقلیدی صورت آوایی دال، به بازآفرینی صدا، حرکت یا حالت مدلول می‌پردازد. نشانه‌های این گروه دارای جنبهٔ محیطی و فرازبانی هستند؛ بنابراین، الفاظ نام‌آوا که القاکنندهٔ صداهای محیطی هستند، در مجموعهٔ این نشانه‌ها قرار می‌گیرند. از آنجا که حریم واژه‌سازی در این گروه، باز و با آزادی بیشتر صورت می‌گیرد، نشانه‌های تقلیدی، از نمادهای عینی تصویرگونگی کمتری دارند (شریفی‌مقدم و مهرآرا، ۱۳۹۷: ۶۵).

هینتون و همکارانش واژگان تقلیدی را در دو گروه رام و وحشی بررسی کرده‌اند. کلمات وحشی بازتاب حقیقی آوای دال با مدلول بوده، فاقد صورت واژگانی هستند و درجهٔ شفافیت بالایی دارند؛ همچون زمانی که صدای گربه را به‌صورت «miewww...» بیان می‌کنیم. الفاظ رام دارای صورت واژگانی بوده و از نوع وحشی خود تیره‌تر و نمادین‌تر هستند؛ مانند صورت واژگانی میومیوکردن (Hinton et al, 1998: 281- 271). در این نوع نمادها میزان شباهت هر نشانه با مصداقش در مقایسه با نشانه‌های دیگر متفاوت است؛ به‌طور مثال نام‌آوای «شَرْشَرْ» نسبت به لفظ «شلال» همگونی بیشتری با صدای آب دارد.

ج) نمادپردازی ترکیبی (Syntetic sound symbels): در این گونه نمادپردازی که به‌واسطهٔ تکرار واکه یا همخوان معین صورت می‌گیرد، دال به‌طور غیر مستقیم با مدلول، از طریق تداعی برخی اصوات با مفاهیم خاص ارتباط پیدا می‌کند. در نشانه‌های ترکیبی، ساختار صوتی و مختصات فیزیکی صامت و مصوت با معنای مورد نظر نویسنده متناسب است؛ برای مثال، اصوات /u،ā،o/ که بم هستند، حالات آرامش، وقار، وحشت و بزرگی را القا می‌کنند و صداهای زیر/a، i، e/ بیانگر حرکات سریع، کوچکی و عواطف تندی همچون عشق و سرمستی‌اند (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۸- ۳۰). در سطح همخوان‌ها ذکر پیاپی آواهای انسدادی از قبیل/b، d،t،k/ القاگر صداهای بلند و تداعی‌کنندهٔ مفاهیم کوبندگی، شدت و صلابت است (الورقي،۱۹۸۴: ۱۷۵). در چارچوب الگوی هینتون نشانه‌های ترکیبی نسبت به دو گروه پیشین از انگیختگی کمتری برخوردار هستند.

د) نمادپردازی قراردادی: هینتون بر این باور است که نشانه‌های قراردادی در پیوستار مورد بحث از سمت تصویرگونگی فاصله گرفته، به تیرگی بیشتر گرایش دارند. به گفتهٔ او در این نوع نمادپردازی، تصویرگونگی نشانه‌ها کمتر جنبهٔ جهانی دارد و به دلیل نمادینگی بیشتر، زبان‌محور است (Hinton et al, 1998: 5). این گروه که آن را «پیوند آوایی» نام نهاده‌اند، آن دسته نمادها را دربرمی‌گیرد که توالی واج‌ها در آن بر مفاهیم خاص دلالت دارد؛ به‌طور مثال، دو واج /sl/ در کلمات «Slip»، «Slide» و «Slippery»، القاکنندهٔ معانی خیسی و چربی هستند. در زبان عربی نیز مجاورت دو همخوان /zm/ در واژگان «زَمْزَمَ»، «زمجر»، «زمخر»،«زَمَرَ» و «زَمَل» بر مفاهیمی که مرتبط با صوت است، از قبیل سخن‌گفتن، فریادزدن و آوازخواندن دلالت دارند.

۳. نزار قبانی و نمادپرداری آوایی در سروده‌های او

نزار قبانی از نامورترین شاعران عاشقانه‌سرا در ادبیات معاصر عربی است که به‌سبب موضوعات شعری و شیوهٔ بیانش از شهرت ویژه‌ای برخوردار است. او در آغاز، غزل را دست‌مایهٔ کار خود قرار داد و پس از شکست عرب‌ها از اسرائیل در ۱۹۶۷م، اشعارش صبغه‌ای سیاسی به خود گرفت.

ویژگی ممتاز آثار قبانی بیان سهل و ممتنع اوست که در مرز زبان وحشی مدرن و گفتار ایستای قدیم قرار دارد. اسلوبش، اسلوبی روزنامه‌وار و ترکیبی از الفاظ فصیح و عامیانه است (خسروی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۲). از دیگر خصایص شعری این سراینده، می‌توان به بهره‌گیری از رمز و اسطوره در سطح وسیع، همچنین به‌کارگیری انواع گوناگون هنجارگریزی از قبیل واژگانی، سبکی و معنایی اشاره کرد. از نظر آوایی کلمات را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که در زبان معیار متداول نیست (مشایخی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۵۳). برخی از مهم‌ترین آثار شعری وی عبارت‌اند از: قالت لي السمراء، الرسم بالكلمات، حبيبتي، قصائد متوحشة، أبجدية الياسمن و ... . تحلیل اشعار قبانی بر اساس الگوی هینتون به شرح زیر است:

۳-۱. نمادپردازی عینی در شعر قبانی

شفاف‌ترین نوع تصویرگونگی در پیوستار پیشنهادی هینتون به نشانه‌های عاطفی و فیزیکی مربوط می‌شود. در اشعار قبانی نشانه‌های عاطفی مشتمل بر عبارت‌های تمنا، ندا و اصوات مربوط به درد از کارکرد گسترده‌ای برخوردارند. چنین به نظر می‌رسد که شاعر برای بیان معانی ذهنی خود نمادهای عاطفی را بیش از نمادهای فیزیکی به کار گرفته است. در قصیدهٔ «بلقیس» ادوات ندا در حدود ۷۷ بار ذکر شده‌اند و در سرودهٔ «فاطمة في الريف البريطاني» ذکر پیاپی الفاظ و عباراتی همچون آه، یا أیتها، لیتنی، ما أجمل بیانگر بار احساسی شعر است:

> آه كم تعجبني فاطمه/... آه يا سنجابة الليل التي تدخل في الاعماق/...آه يا قطة مارلو/ ليتني أقدر أن أغرق في فروك أكثر/ ليتني أقدر أن أبقى/... ليتني أقدر أن أدخل في جلدك/ آه يا أيتها الانثى التي (لا تتكرر)/ آه يا قطة مارلو الساحرة/ هل سألقاك بمارلو/ ... ما أجمل عينيك و ما أجمل شعري (قباني، ۱۹۹۸: ۱۶۶/۴)

در واژهٔ «آه» هنگام تلفظ واکه پسین، افتاده و گرد «آ» زبان در ته دهان می‌افتد و فاصلهٔ دو فک از یکدیگر زیاد می‌شود؛ در نتیجه زمان بیشتری برای تولید این مصوت نسبت به سایر واکه‌ها نیاز است. این امر منجر به آن می‌شود که آهنگ کلام کندتر و شعر از هیجان تهی شود (مشکوةالدینی، ۱۳۷۴: ۷۵). نویسنده با عبارت‌پردازی مکرر واژهٔ «آه»، کشش واکه «آ» /a/ را ابزاری برای بیان اندوه عمیق خویش قرار می‌دهد که پس از فراق محبوب بر قلبش وارد شده است. همخوان «ه»/h/ نیز که به‌وسیلهٔ ارتعاش تارهای صوتی در مخرج خود، یعنی آخر حلق تلفظ می‌شود، بیانگر عواطف درونی شاعر از قبیل اضطراب و اندوه است. در این سطرها تکرار پیاپی لفظ «ليتني» نشانهٔ تحسر و استفاده از اسلوب تعجب در عبارات «ما أجمل عينيك» و «ما أجمل شعري» بیانگر مبالغه در بیان احساسات قلبی شاعر به معشوق است.

در شعر «بلقیس» نویسنده با بهره‌گیری مداوم از ادات ندای «یا» سعی دارد توجه مخاطب را به رنج بی‌پایانی جلب کند که پس از ماجرای قتل همسرش بدان دچار شده است:

بلقيسُ... يا وجعي/ و يا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل/...يا نينوي الخضراء/ يـــا غجـــريتي الشقراء/ يا أمواج دجلة/ ... يا أعظم الملكات/ يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية.../ يـــا عصفورتي الأحلي/ و يا أيقونتي الأغلي/ و يا دمعا تناثر فوق خد المجدلية/... بلقيسُ/ يـــا عطـــرا بذاكرتي/ و يا قبرا يسافر في الغمام/ يا بلقيس/ يا بلقيس ... (قباني، ۱۹۹۸: ۱۱/۴-۱۵)

آوای سایشی «ی»/J/ هم طنین یک واکه را دارد و هم سایش یک همخوان. به باور گرامون نیم‌واکه سخت‌کامی «ی» شامل نوعی لرزش مستمر است و اندیشهٔ تداوم و پایان‌پذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند. این واج هنگامی که با سایر همخوان‌ها به‌ویژه واکه‌ها همراه شود، طنین آنها را مکرر جلوه می‌دهد (قویمی،۱۳۸۳: ۶۲-۶۳). با تکرار نیم‌همخوان «ی» در آغاز هریک از سطرها، لحن، غم‌انگیزتر می‌شود و صدای گریه طنین بیشتری می‌یابد. علاوه بر این، مصوت «ا» بنا بر امتداد طبیعی خود می‌تواند گستردگی آلام شاعر را در طیّ زمان تصویر کند؛ بنابراین، ذکر پیاپی لفظ «یا» اندوه مداوم قبانی را نشان می‌دهد.

۳-۲. نمادپردازی تقلیدی در شعر قبانی

انگاره‌های تقلیدی که دربردارندهٔ انواع واژگان نام‌آوا هستند، از نظر میزان تصویرگونگی در جایگاه دوم از پیوستار هینتون قرار می‌گیرند. شاعر به‌منظور عینیت بخشیدن به افکار خویش، این نوع انگاره‌ها را بسیار به کار گرفته است. بررسی نمادهای تقلیدی در اشعار او نشان می‌دهد که اصواتِ تشکیل‌دهندهٔ نام‌آوا با مفاهیم خاص، ارتباط تصویرگونه دارند؛ البته درجات تصویرگونگی از نشانه‌ای نسبت به نشانهٔ دیگر متفاوت است؛ برای مثال، نشانه «الخشخشة» در مقایسه با واژهٔ «تنقطین»، ارتباط مستقیم و شفاف‌تری با مدلول خود دارد؛ بر این اساس، از تصویرگونگی بیشتری هم برخوردار است.

در سرودهٔ «طوق الیاسمین» چهار نام‌آوای «تنقطین، تدمدمین، الرنین و تقهقهین» همگونی صورت آوایی دال را با مدلول نشان می‌دهند. در واژهٔ تنقطین واج‌های «نون»، «قاف» و «طا» بر اساس ویژگی‌های صوتی خود حالت خروج عطر و شکل قطرات آن را تصویر می‌کنند. همخوان خیشومی نون که در نتیجهٔ چسبیدن نوک زبان با لثهٔ بالا و خروج هوا از راه بینی حاصل می‌شود، بر برون‌رفت اشیاء از سطوح درونی و تجلی‌یافتن دلالت دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۱۶۰) و در نام‌آوای تنقطین به خروج قطره‌های عطر از داخل بطری و آشکارشدن آنها بر روی لباس اشاره می‌کند. صامت انسدادی قاف که با حبس هوا در ریه و سپس خروج یک‌بارهٔ آن به‌صورت انفجاری ادا می‌شود، بر خُرد یا تکه‌تکه‌شدن دلالت دارد (قائمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۱)؛ بنابراین، نشان می‌دهد عطر به‌صورت قطره‌قطره از شیشه بیرون آمده است. حرف «طا» که به‌واسطهٔ تماس مستقیم سطح جلوی زبان با تمام مساحت کام بالا ایجاد می‌شود، دلالت بر گردبودن و گستردگی می‌کند (عباس، ۱۹۹۸: ۱۲۰). این واج در نام‌آوای یادشده تصویرگر شکل مدوّر قطرات عطر است:

تنقّطين العطر من قارورة و تدمدمين/ لحنا فرنسي الرنين/ ...تدمدمين في أذن فارسک الأمين/...
عرفت أنک للسوى تتجملين/ و... تقهقهين (قباني، ١٩٩٨: ١/ ٣٢٣-٣٢٦)

در نام‌آوای دوگان ساخت «تدمدمين» هم‌آیی دو حرف دال/d/ و میم/m/ پژواکی از آواز معشوق ارائه می‌دهد. صامت انفجاری دال که بر قوت و شدت اشاره دارد، بر اوج‌گیری صوت و بم‌بودن صدا دلالت می‌کند و حرف میم که با خروج هوا از راه بینی و به‌واسطهٔ جمع‌شدن لب‌ها بر یکدیگر با فشار بیان می‌شود، القاکنندهٔ آوای زمزمه‌وار و فرود صوت است (عباس، ١٩٩٨: ١٣). در واژهٔ «رنين» با توجه به خصائص آوایی همخوان‌های «ر» /r/ و «نون»/n/ می‌توان دریافت که آن ترانهٔ فرانسوی که محبوب خوانده، نوای غم‌انگیزی است که در آن ترجیع صوت وجود دارد؛ یعنی صدا در آن به‌صورت پیاپی در گلو گردانده می‌شود. در بیان این مدعا می‌توان گفت برای تولید صامت لرزشی «ر» نوک زبان به لثهٔ بالا می‌چسبد و در عین حال که راه بینی مسدود است، هوا در پی زنش‌های متوالی خارج می‌شود؛ بدین ترتیب یکی از دلالت‌های این صامت، تکرار یا ترجیع است (حمیدبیاتی، ٢٠٠٧: ١٥) و نون به دلیل آنکه حرفی خیشومی است و هنگام ادای آن درون حفرهٔ بینی ارتعاشاتی ایجاد می‌شود، القاگر هیجانات درونی، به‌ویژه اضطراب و اندوه است.

در واژهٔ «تقهقهين»حرف «ق» /g/ از آن جهت که حرفی انفجاری است و با رهاشدن یک‌بارهٔ صوت ادا می‌شود، به صدای بلند خنده‌ای اشاره دارد که به‌طور ناگهانی صورت گرفته باشد. حرف «ه»/h/ که برای تولید آن، ارتعاشات صوتی درون حلق ایجاد می‌شود، دلالت بر آن دارد که خنده‌های پیاپی معشوق از اعماق قلب او سرچشمه گرفته است.

در شعر «يجوز أن تكوني» دو نام‌آوای «الزلزال» و «تعربدي» نیز در حوزهٔ انگیختگی تقلیدی قرار می‌گیرند. در واژهٔ «زلزال» حروف «ز» /z/ و «ل» /l/ تصویری از حرکات شدید زمین نشان می‌دهند. همخوان صفیری و واکدار «ز» که در نتیجهٔ ارتعاش تارهای صوتی حاصل می‌شود، تداعی‌کنندهٔ لرزش پیاپی زمین است و حرف لام که هنگام تلفظ از مخرج خود به سمت نوک زبان منحرف می‌شود، به متمایل‌شدن زمین از سویی به سوی دیگر اشاره دارد (صالح، ٢٠٠٩: ٢٨٣):

يجوز أن تكوني عنيفة كالنار/ كالزلزال، كالجنون/ يجوز أن تعربدي ... (قباني، ١٩٩٨: ١/٥٢٣-٥٢٥)

در این قصیده حروف تشکیل‌دهندهٔ کلمهٔ «تعربدي» همگونی صورت آوایی دال را با مصداق خارجی نشان می‌دهند؛ بدین‌معنا که واج‌های «ع»، «ر»، «ب» و «د» با توجه به خصائص صوتی خود، بیانگر فریاد بلندی هستند که از سر خشم بر زبان آورده می‌شود. آوای انفجاری «عین» که با تنگ‌شدن دیواره‌های وسط حنجره و ارتعاش تارهای صوتی ادا می‌شود، دلالت بر شدت یا قوت دارد و از آنجا که حرفی حلقی است، تداعی‌کنندهٔ احساسات شدید قلبی از قبیل خشم است (عباس، ١٩٩٨: ٢١٣). این واج در نام‌آوای تعربدی از سویی شدت بلندای صوت و از سوی دیگر، تجلی خشمی عمیق را نشان می‌دهد. حرف «ر» تصویرگر لرزشی است که در نتیجهٔ خشم بر

اندام‌های بدن وارد می‌شود. همخوان «ب» هم که در پی انطباق لب‌ها بر یکدیگر و سپس گشوده‌شدن آنها بیان می‌شود، دلالت بر گستردگی یا ارتفاع دارد (همان: ۱۰۱) و در واژهٔ «تعربدي» به اوج‌گیری صوت اشاره می‌کند. حرف دال نیز تأکیدی بر شدت‌یافتن خشونت و درشتی‌است.

در سرودهٔ «إنها تثلج نساء» الفاظ «خشخة» و «السلاسل» نیز در زیرمجموعهٔ نمادپردازی تقلیدی جای می‌گیرند:

يسمع الثلج قرع الطبول و خشخشة السلاسل/ و يرى بريق الخناجر و التماع الأنياب (قباني، ۱۹۹۸: ۲۵۱/۴)

در واژه «خشخشة» همخوان سایشی «خ»/x/ که به‌واسطهٔ سائیدگی هوا با اندام‌های گفتاری تولید می‌شود، برخورد حلقه‌های زنجیر را با یکدیگر تداعی می‌کند و آوای «ش»/ʃ/ از آن جهت که دلالت بر اصوات نرم، صاف و ضعیف می‌کند، صدای آرامی را که در نتیجهٔ برخورد حلقه‌ها به یکدیگر حاصل می‌شود، تصویر می‌کند. در کلمهٔ «السلاسل» آوای پیوسته «س»/s/ تصویری از امتداد دایره‌های درهم‌تنیده ارائه می‌دهد و صامت «ل» که هنگام تلفظ آن نوک زبان به لثهٔ بالا می‌چسبد و دو طرف زبان حالت لوله‌ای به خود می‌گیرد، مفهوم پیوستگی و التصاق را انتقال می‌دهد.

۳-۳. نمادپردازی ترکیبی در شعر قبانی

در این نوع نمادپردازی، برخلاف موارد پیشین، ارتباط از سطح واژه کوچک‌تر شده، در سطح واج تداعی می‌یابد. از آنجا که این ارتباط به‌نوعی از قبل در زبان وجود داشته است و نویسنده با توجه به شمّ زبانی خود در متن آنها را به کار می‌گیرد، می‌توان گفت نمادپردازی ترکیبی از موارد پیشین قراردادی‌تر است. در این پژوهش نشانه‌های ترکیبی در دو سطح واکه‌ای و همخوانی بررسی خواهد شد.

۳-۳-۱. نمادپردازی ترکیبی در سطح واکه

واکه یا مصوت به واج‌هایی گفته می‌شود که از لرزش تارآواها پدید می‌آیند و بدون برخورد با هیچ مانعی از مجرای دهان می‌گذرند. این نوع واج‌ها بر اساس فاصلهٔ زبان تا سقف دهان به سه دستهٔ باز مانند/i,u/، نیم‌باز/o,e/ و بسته/a,ā/ تقسیم و از نظر جایگاه زبان در دو دستهٔ پیشین و پسین بررسی می‌شوند (سعران، ۱۹۹۷: ۱۲۴). موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، واکه‌های زبان را در سه گروه درخشان، روشن و تیره بررسی کرده است.

واکه‌های درخشان /ä,a/ برای بیان صدای بلند، هیاهو، تصویر مناظر پرشکوه یا اشخاص بلندمرتبه، همچنین توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد، از قبیل خشم و خشونت به کار می‌روند (قویمی،۱۳۸۳: ۳۱-۳۳).

واکه‌های روشن /i,e/ برای تداعی صداهای نازک، نجوای آهسته، القای زیبایی و لطافت، توصیف حرکات سریع، همچنین بیان موجودات یا اشیا کوچک به کار می‌رود (همان: ٢٧-٣٠).

واکه‌های تیرهٔ /o,u/ از جمله اصوات بم و متناسب با عواطف سنگین، جدی و حزن‌آلود هستند و مفاهیم سکون و بزرگی را انتقال می‌دهند؛ علاوه بر این، برای القای اندیشه‌های تیره، اجسام یا پدیده‌های زشت استفاده می‌شوند (همان: ٣٦-٤٠).

اندرسون نیز دربارهٔ تفاوت نقش آوایی و معنایی مصوت افراشته و پیشین /i/ با مصوت افتاده و پسین /ɑ/ مباحثی را مطرح کرده است. به باور وی واکه /i/ مفاهیمی چون «پرداختن به موضوع خاص و در دسترس»، «قرارداشتن در فاصلهٔ نزدیک و قابل دسترس به گوینده» و «موارد مورد توجه یا دوست‌داشتنی» را القا می‌کند. حال آنکه «واکه /ɑ/ با معانی گوناگونی همچون پرداختن به موضوع‌های کلی (گاه معنوی)، مفاهیم بزرگ، دور از دسترس، حتی دست نایافتنی در ارتباط است» (Anderson, 1998: 27). در اشعار قبانی تحلیل و بررسی نمادهای ترکیبی در سطح واکه‌ای به شرح زیر است:

در مقطع دوم از قصیده «خبز، حشیش و قمر» واکه‌های درخشان /a, ɑ/ بیش از هشتاد بار تکرار شده‌اند و مفاهیم فرهنگی و اجتماعی متعددی را القا می‌کنند:

> ما الذي يَفعلُهُ قُرصُ الضياء؟/ بِلادي .../ ببلاد الأنبياء/ و بلاد البسطاء .../ ما ضغي التبغ، و تجار الخدر/ ما الذي يفعله فينا القمر/ فنضيع الكبرياء/ و نعيش لنستجدي السماء/ ما الذي عند السماء؟/ لكسالى الضعفاء/ يستحيلون الى موتى إذا عاش القمر/ و يهزون قبور الأولياء/ علها ترزقهم رزا... و أطفالا.../ قبور الأولياء/ و يمدون السجاجيد الأنيقات الطرر/ يتسلون بأفيون نسمية القدر/ و قضاء.../ في بلادي،/ في بلاد البسطاء (قباني، ١٩٩٨: ١٨/٣-١٩)

مصوت /ɑ/ در کلمات «البسطاء»، «کسالي»، «الضعفاء»، «موتي» و «قضاء»، فریاد خشم و خروش شاعر را علیه سستی و جهل اجتماع طنین‌انداز می‌کند. در الفاظ «ضیاء» و «السماء» با تصویر بُعد مکانی از نوع فاصلهٔ خاک تا افلاک همچنین در کلمات «إذا» و «عاش» با بیان طول یا بعد زمانی، دوربودن توهمات ذهنی هم‌میهنان شاعر را با واقعیت بیان می‌کند. این واکه در واژگان «الانبیاء»، «الکبریاء» و «الاولیاء» بر شکوه، بزرگی و فاصلهٔ معنوی خواص از عامهٔ مردم دلالت می‌کند.

بر اساس اینکه مصوت‌های گرد، پسین و تیره /u،o/ تداعی‌گر احساسات حزن‌آلود، سکون و سنگینی هستند، می‌توان گفت این دو واکه در الفاظ «یفعلُهُ، ضُعفاء، نُضیعُ، یستحیلُون، یهُزُون، ترزُقُهُم، یمُدُون، یتسلُون، أفیون» از سویی احساس تأسف شاعر را دربارهٔ خرافه‌پرستی و از سوی دیگر، سنگینی خسارت ناشی از باورهای نادرست را بیان می‌کنند. در ژرف‌ساخت کلام هم ایستایی و رکود فرهنگی عقیدتی جوامع عربی را به تصویر می‌کشند.

مصوت‌های /i،e/ در عبارات «ببلادي، ببلاد، في بلادي و في بلاد» احساس تعلق خاطر و وابستگی شاعر را به وطن و هم‌وطنانش نشان می‌دهند. قبانی همچنین با به‌کارگیری مصوت /i/ در الفاظ «ضغي، نضيع، نستجدي، يستحيلون» سعی دارد رفتار و عقاید اجتماع پیرامون خود را کوچک بینگارد.

در نامهٔ اول از قصیدهٔ «رسالة جندي في جبهة السويس» دو مصوت /o,u/ در الفاظ «يتسلقون، يهددون و يتوعدون» وحشت از هجوم دشمنان را القا می‌کنند و در واژگان «لُصوص، قُطاع، قُرصان، سُود الضمائر و زُرق العُيون» زشتی و نکوهیدگی حالات ظاهری و روانی جنایتکاران را نشان می‌دهند؛ علاوه بر این، شاعر از دو مصوت یادشده در کلمات «يسكُرون» و «يشتمون» به‌عنوان ابزاری برای ناپسند جلوه‌دادن اعمال سربازان استفاده کرده است:

> يا والدي/ هذى الحروف الثائرة/ ...تأتي إليک من سويس الصابرة/ إني أراها يا أبي، من خندقي، سفن اللصوص/... هل عاد قطاع الطريق؟/ يتسلقون جدارنا/ و يهددون بقاءنا/ فبلاد آبائي حريق/ إني أراهم يا أبي، زرق العيون/ قرصانهم، عين من البللور، جامدة الجفون/ و الجند في سطح السفينة/ يسكرون ... يشتمون/ فرغت براميل النبيذ ... و لا يزال الساقطون/ يتوعدون ... (قباني، ۱۹۹۸: ۴۲-۴۱/۳)

واکه‌های /ä،a/ ضمن آنکه در سطرهای یادشده بانگ رسا و آمیخته به خشم شاعر را در برابر سهل‌انگاری سربازان به تصویر می‌کشند، در الفاظ «والد، الثائرة، الصابرة، أراها، أبي، بلاد و آبائي» بیانگر شکوه اجداد شاعر هستند و در کلمات «جدار» و «براميل» بزرگی حجم شیء را می‌رسانند. مصوت روشن و پیشین/i/ در واژگان «والدي، أبي، خندقي و آبائي» نشان‌دهندهٔ تمایلات قلبی و اشتیاق نویسنده است. این مصوت در فعل «تأتي» قابلیت دسترسی گوینده و مخاطب را به نامه و در واژگان «الطريق، حريق و السفينه» با توجه به ویژگی کششی واکه/i/ گستردگی را القا می‌کند؛ گویا نویسنده امتداد جاده را ابزاری برای بیان تعداد بی‌شمار راهزنان و وسعت کشتی را وسیله‌ای برای نشان‌دادن جمعیت سربازان قرار داده است.

۳-۳-۲. نمادپردازی ترکیبی در سطح همخوان‌ها

همخوان به آن دسته از آواهای زبان اطلاق می‌شود که هنگام تولیدشان تنگنایی در دستگاه گفتار وجود داشته باشد. علاوه بر واکه، تصویرگونگی در سطح همخوان‌ها هم امری شناخته شده است؛ لذا در این بخش پژوهش، نمونه‌هایی از انگیختگی ترکیبی در همخوان‌ها می‌شود.

در سراسر قصیدهٔ «قصة راشيل من شوازنبرغ» حروف حلقی که عبارت‌اند از: «أ، ه، ح، ع، خ و غ»، از کارکرد گسترده‌ای برخوردار هستند. این حروف از ته حلق بدون سایش به‌صورت ضعیف و چسبیده به هر دو ریه بیان می‌شوند. در حقیقت این واج‌ها از زوایای پنهان دل انسان بیرون می‌آیند (علی‌الصغیر،۲۰۰۰: ۱۸۲). بسامد زیاد حروف حلقی در سرودهٔ یادشده تصویرگر عمیق‌ترین احساسات روحی قبانی است. این حروف از آن جهت که با انقباض و لرزش دیوارهٔ حنجره تولید

می‌شوند، گرفتگی صدا را که در نتیجهٔ کثرت اندوه حاصل شده است، القا می‌کنند؛ گویی شاعر سخنان خود را از ته گلو با شکوه و زاری ادا می‌کند:

أكتب للصغار/ أكتب عن يافا، و عن مرفئها القديم/ عن بقعة غالية الحجار/ يضيء برتقالها كخيمة النجوم/ تضم قبر والدي / و إخوتي الصغار/ هل تعرفون والدي/ و إخوتي الصغار/ إذ كان في يافا لنا، دار و حديقة/ يلفها النعيم/ وكان والدي رحيم/ مزارعا شيخا يحب الشمس و التراب/ ... وكان يحب بيتة / و زوجة/... و جاء أغراب من الغياب/ من شرق أروبا/ من غياهب السجون/ فأتلفوا الثمار/ فأتلفوا الثمار/ و كسروا الغصون/ و أشعلوا النيران في بيادر النجوم/ و الخمسة الأطفال في وجوم/ و اشتعلت في والدي كرامة التراب/ فصاح فيهم إذهبوا إلى الجحيم/ لن تسلبوا أرضي يا سلالة الكلاب/... مات والدي الرحيم/ في الموطن العظيم/ ... فليذكر الصغار/ العرب الصغار حيث يوجدون/... ماقيمة التراب/لأن في انتظارهم معركةالتراب (قباني، ١٩٩٨: ٣/٣٥-٣٧)

در این مقطع کوتاه از شعر، همخوان همزه پانزده‌بار ذکر شده است. همزه، آوایی انفجاری و واکدار است که به‌سختی تلفظ می‌شود، تیزی و سنگینی این همخوان در نتیجهٔ بسته‌شدن کامل تارهای صوتی و سپس بازشدن باشدتِ آنها و به‌صورت ناگهانی حاصل می‌شود. در شعر مورد بحث وضوح و برجستگی آوایی این واج، زمینهٔ فعالیت ذهنی، بیداری فکری و آگاهی سیاسی مخاطب را فراهم آورده است.

حرف «ع» از همخوان‌های انسدادی و ناپیوسته است. به دلیل آنکه تلفظ همخوان‌های انسدادی مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار زیاد است، ذکر پیاپی آنها سبک کلام را منقطع جلوه می‌دهد. تکرار آوای «ع» در این شعر صدای بریده‌بریده و بغض‌آلود شاعر را تصویر می‌کند؛ گویا او انسان خفه‌شده‌ای‌است که از شدت اندوه قادر به تنفس نیست.

واج «غ» به‌واسطهٔ ارتعاش تارهای صوتی و نزدیک‌شدن دیواره‌های حلق به یکدیگر بیان می‌شود. این واج با توجه به شیوهٔ تولیدش در مخرج حلق تداعی‌کنندهٔ ظلمت، خشم و خشونت است (عباس، ١٩٩٨: ١٢٧-١٢٨). شاعر با تکیه بر این آوا از سویی، صحنهٔ خشونت و تهاجم استعمارگران غربی را بازآفرینی می‌کند و از سوی دیگر، تیرگی سرشت آنان را آشکار می‌سازد و در حقیقت، با به‌کارگیری این همخوان، خشم خود را نسبت به اقدامات دشمنان نشان داده است.

به گفتهٔ حسن عباس صامت سایشی و بی‌واک «خ» القاگر حس لامسه و خراشیدگی در سطح پوست است (١٩٩٨: ١٧٦). در سطرهای مذکور، این صامت یادآور زخم‌هایی است که بر پیکر هم‌وطنان شاعر وارد آمده است. آوای «ح» از جمله همخوان‌های سایشی است که به‌صورت سایشی بدون آنکه تارهای صوتی را مرتعش سازد، با گرفتگی خاصی که ویژهٔ این حرف است، خارج می‌شود. این آوا به‌سبب آنکه از وسط حلق تلفظ می‌شود، بر حالات نفسانی پنهان دلالت می‌کند، همچنین نشانهٔ وابستگی احساس به اعماق روح انسان و رمز گستردگی گرایشات قلبی است (زارع و همکاران، ١٣٩١: ٨٥). در سطرهای یادشده صامت «ح» غالباً بیانگر تعلق خاطر عمیق شاعر به میهن و نیاکان است.

حرف سبک و سست «ه» از بخش انتهایی حلق تلفظ می‌شود و بر ناتوانی، از هم‌پاشیدگی و عواطفی همچون اندوه، یأس و عشق دلالت می‌کند. در این شعر صامت «ه» در روساخت کلام، عشق بی‌پایان شاعر را به کشور و هم‌میهنانش بیان می‌کند و در سطوح ژرف‌ساختی از هم‌پاشیدگی و نابودی جوامع عربی را تصویر می‌کند.

۳-۴. نمادپردازی قراردادی در شعر قبانی

این نوع نمادپردازی بر محور انگیختگی، گرایش بیشتری به نمادینگی دارد و نسبت به موارد پیشین از کمترین درجات تصویرگونگی برخوردار است. با در نظر گرفتن ویژگی توالی اصوات در نشانه‌های قراردادی، مجاورت حروف «رج» /rj/ در اشعار قبانی با مفهوم حرکت شدید و لرزش مستمر در ارتباط است. در ابیات زیر همنشینی این دو حرف در واژه‌های «رجفة، أرجوحة، الترجرج، تأرجح و یتأرجحون» درستی این سخن را تأیید می‌کند:

من لثغة الشحرور من/ بحة الناى محزنة/ من رجفة الموال من/ تنهدات المئذنه ... (قباني، ۱۹۹۸: ۹۵/۱)

وفرّ... نمر عتمة/ على الرخام الأجعّد/ تقلّني أرجوحة سوداء (همان: ۱۱۱)

يا ضاحک الأستار/ ذات اللين والترجرج/ يا راية للحب لم تخطر/ ببال منسج (همان: ۲۰۹)

لو شاهدهم يتساقطون/ كثمار مشمسة عجوز/ يتأرجحون/ تحت المظلات الطعينة (همان: ۴۵/۳)

على أذني هذه الغانية/ تأرجح قرط رفيع/ كما يضحک الضوء فى الآنية (همان: ۵۵۳)

توالی دو واج «خض»/xz/ در زبان عربی مفاهیم شادابی، لطافت و رطوبت را انتقال می‌دهد. در اشعار زیر، مجاورت این دو واج کاربرد مفاهیم یادشده را نشان می‌دهد:

أحرقتني و مضيتِ كاذبة/ قولي. أتلتذين في حرقي/ عمري يباح لمغزر خضل/ (همان: ۱۲۱/۱)

على جروحي ... نقلة فنقلة/ تقلّبي، حديقة مخضوضرة/ تدفقي شلال عطر... (همان: ۱۲۳)

قيل: ساق تمر ... وارتجف الفلّ/ حبالا على طريق خضيب/ إنها طفل سماوية العين (همان: ۱۲۷)

يلذّ لي ... يلذ لي ... أن أرى/ خضرة عينىّ على دفتري/ وارتعشت جزيرة في مدىً/ خضراء بين الغيم مزروعة (همان:۱۳۲)

۴. نتیجه

بر اساس نتایج پژوهش، انگیختگی آوایی علاوه بر آنکه یکی از ارکان خلاقیت و زیبایی‌شناسی در اشعار قبانی به شمار می‌رود، به‌عنوان ابزاری اساسی برای انتقال معنا استفاده شده است. این شاعر به‌منظور عینیت‌بخشیدن به مفاهیم ذهنی خود از نمادهای تصویرگونه بسیار بهره جسته است. می‌توان گفت ارتباط شفاف و عینی صورت آوایی دال با مدلول در سروده‌های قبانی، از همگامی زبان شعر او با جهان پیرامونش سخن می‌گوید. این جهان پیرامون گاه با صحنه‌های عاشقانه و گاهی با فضای بحران‌زدهٔ جوامع عربی در ارتباط است.

در پاسخ به پرسش اول و دوم پژوهش، با کاربست پیوستار نمادپردازی هینتون در اشعار قبانی، می‌توان نشانه‌های زبانی را از نظر سطوح انگیختگی در چهار گروه عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی بررسی کرد. این پیوستار با توجه به میزان شفافیتی که بین ساختار آوایی دال با مدلول وجود دارد، از بالاترین درجهٔ انگیختگی تا پائین‌ترین درجات آن را ترسیم می‌کند.

در سروده‌های این شاعر نمادهای عینی در قالب الفاظ و عباراتی همچون آه، لیتنی، ما اجمل، یا غجریتی و ... بالاترین درجهٔ انگیختگی را دارند؛ زیرا بازتاب مستقیم عواطف نویسنده هستند. نشانهٔ تقلیدی که دربردانندهٔ انواع نام‌آواهایی همچون تقهقهین، رنین، الزلزال و ... هستند، در مرتبهٔ دوم انگیختگی قرار دارند. نشانهٔ ترکیبی و قراردادی هم به‌ترتیب، در جایگاه سوم و چهارم پیوستار نمادپردازی آوایی قرار می‌گیرند.

در پاسخ به پرسش سوم، وجود نشانه‌های تصویرگونه در شعر قبانی بدین نکته اشاره دارد که اصل انگیختگی واژگان هیچ تناقضی با اختیاری‌بودن آنها ندارد؛ زیرا هیچ لفظی به‌طور مطلق شفاف یا تیره نیست، بلکه در تصویرگونه‌ترین نمادها درجاتی از تیرگی وجود دارد؛ برای مثال، نام‌آوای ترشین که لفظی انگیخته است، نسبت به واژهٔ تقهقین تیرگی بیشتری دارد و لفظ زلزال از کلمهٔ آه انگیختگی کمتری دارد؛ بدین ترتیب، در محور نمادپردازی آوایی دو اصل انگیختگی/ اختیاری مغایرتی با یکدیگر ندارند، بلکه در تبیین انواع نمادها مکمل یکدیگرند.

منابع

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، کلمات تیره و شفاف؛ بحثی در معناشناسی، تهران، آگاه.

حمیدبیاتی، سنا (۲۰۰۷)، التنغیم فی القرآن الکریم؛ دراسة صوتیة، بغداد، مرکز احیاء التراث العلمي العربي.

خزعلی، انسیه و همکاران (۲۰۱۶)، «ارتباط صوت و معنی در قرآن کریم؛ پژوهشی در سوره نبأ»، ادب عربی، ش ۱، ۹۵-۱۱۶.

خسروی، کبری و همکاران (۱۳۹۱)، «فراخوانی شخصیت‌های ادبی و دینی»، لسان مبین، سال سوم، ۱۳۹-۱۶۲.

خضری، علی و همکاران (۲۰۱۷)، «البنیة الصوتیة فی شعر توفیق زیاد، هنا القصیدة الباقون»، البحوث فی اللغة العربیة و آدابها، العدد ۱۶، ۳۷-۵۹.

زارع، آفرین و همکاران (۱۳۹۱)، «تحلیل آوایی در صحیفهٔ سجادیه (با تاکید بر دعای استعاذه)»، پژوهش‌های قرآن و حدیث، ش ۱، ۷۱-۹۱.

السعران، محمود (۱۹۹۷)، علم اللغة، قاهرة، دار الفکر العربي.

شریفی، شهلا و لیلا عرفانیان قونسولی (۱۳۹۱)، «مقایسهٔ انگیختگی آوایی در فاصلهٔ زمانی دویست‌ساله»، مطالعات بلاغی، ش ۵، ۱۰۳-۱۲۰.

شریفی‌مقدم، آزاده و حسین مهرآرا (۱۳۹۷)،«پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ بر مبنای نظریهٔ هینتون»، زبان‌پژوهی، ش ۲۸، ۵۹-۸۵.

شریفی‌مقدم، آزاده و وحیده ابوالحسینی‌زاده (۱۳۹۲)، «انگاره‌های تصویرگونه در گونه گفتاری کرمان»، مجموعه مقالات هشتمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، ۱-۱۴، زنجان، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

صالح، صبحي (۲۰۰۹)، دراسات فی اللغة، بیروت، دار العلم.
طالبی قره قشلاقی، جمال (۱۳۹۵)،«التحليل الصوتي و الدلالي في قصيدة بلقيس لنزار قباني:مقاربة في ضوء منهج الصوتي»، الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد ۴۰، ۷۹-۹۸.
الطیب، عبدالله (۲۰۰۰)، المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، بیروت، دار الفکر.
عباس، حسن (۱۹۹۸)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، سوریة، اتحاد کتاب العرب.
عبدی، صلاح‌الدین و جواد محمدزاده (۱۳۹۶)، «أسلوبية الموسيقي في أشعار نزار قبانی مجموعتا الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء»، ادب عربی، ش ۱، ۲۱۱-۲۳۰.
علی‌الصغیر، محمدحسین (۲۰۰۰)، الصوت اللغوي فی القرآن، بیروت، دار المؤرخ العربي.
غنيمي الهلال، محمد (۲۰۰۱)، النقد الادبي الحديث، قاهرة، نهضة مصر.
قائمی، مرتضی و همکاران،(۱۳۹۲)، «بررسی جایگاه آواها در حرکت‌بخشی به تصاویر ادبی صحنه‌های قیامت»، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرآن کریم، ش ۱، ۲۳-۳۸.
قباني، نزار (۱۹۹۸)، الاعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، ج ۱، ۳ و ۴، بیروت، منشورات نزار قباني.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران، هرمس.
گلستانه، سالم (۱۳۹۴)، «بررسی سروده‌های نزار قبانی از دیدگاه نقد فرمالیستی؛ مطالعهٔ موردی دیوان حبیبتی و الرسم بالکلمات»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه خوارزمی.
گیرو، پی‌یر (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.
المازني، عبدالقادر (۱۹۹۰)، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فائز الترحيني، بيروت، دار الفكر البناني.
مشایخی، حمیدرضا و زینب خدادادی (۱۳۹۱)،«بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار قبانی»، نقد ادب عربی معاصر، ش ۲، ۵۱-۷۹.
مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۴)، ساخت آوایی زبان، مشهد، دانشگاه فردوسی.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۵)، فرهنگ نام‌آوایی فارسی، مشهد، دانشگاه فردوسی.
الورقي، السعيد (۱۹۸۴)، لغة الشعر العربي الحديث، بيروت، دار النهضة العربية.
يخلف، فايزة (۲۰۱۲)، سيميائيات الخطاب و الصورة، بيروت، دارالنهضة العربية.

Anderson,E.R.(1998), *A dictionary of iconism*, London, Associated press.
Chandler,D. (1994*), semiotics For biginers-Accessible and Thorough English online*, new Zealand, ministry of education.
Gamkralidze,th.(1974), "The problem of larbitrar du sing", *Language*, No 50, 102-111.
Gensini,s.(1995), "Criticism of Arbitrariness of Language", in *libniz and voice and the natural philosophy of language*, simone.r, 3-19.
Haiman,j.(1980), *Iconicity in syntax*, Amesterdam, john benjamins publishing company.
Hinton,l. Nichols &j.&ohala,j.(1994), *Sound symbolism*, New York, Cobridge university press.
Pierce, C.S.(1960), *collected Writing* (C. Hartshorn, P. Weiss and A.W.Burks. Ed), Cambridge, university press.
Saussur,F.de.(1974), *Course in General Lingustics*, London, Fontana.

Reference

Abbas, H. (1998), *Characteristics of Arabic Letters and their meanings*, Syria, Arab Writers Unien, [In Arabic].

Abdi, S & Mohamadzadeh, J. (2017), "The Musical Structure of Nizar Qabbani's Poems in two Books of Poetry *Al-Rasm Belkalemat* and *Hakaza Aktob Tarikh Al- Nesa*", *Arabic litratuer*, No1, 211-230, [In Arabic].

Almazeni, A.(1990). *Poetry, its ends and mediums. Invesstigation: Faezeh Tarhini*. Beirut: Lebanese House of thought. [In Arabic].

Ali alsaghir, M.H. (2000), *The Lingustics Voice in the Quran*, Beirut, Arab Historian House, [In Arabic].

Al-saeran, M. (1997). *Linguistics*. Cairo: Arab Thought House. [In Arabic].

Saleh,S. (2009). *Language Studies*.Beirut: Science House. [In Arabic].

Al-tayyeb,A. (2000). *The guide to understanding Arab poetry and its industry*. Beirut: House of thought. [In Arabic].

Al-varaghi, S.(1984). *The language of modern Arabic poetry*. Beirut: Arab Renaissance House. [In Arabic].

Bateni, M.R.(1996), *Dark and Clear Words: Discussion on Semantics*, Tehran, Informed, [In persian].

Ghoneimi Alhalah, M, (2001), *Modern Literary criticism*, Cairo, Egypt's Renaissance, [In Arabic].

Ghaemi, M & et al.(2013), "Examining the Position of the Awas and moving the literary images of the scenes of the Resurrection in the Holy Quran", *The Journal of Interdisciplinary research of the Holy Quran*, No 1,23-38, [In persian].

Ghavimi,M.(2004), *Voice and induction: An Approach to Akhavan sales' Poetry*. Tehran, Heames Publishing, [In persian].

Golestaneh, S.(2015), "A Stydy of Nizar Qabbani's Poem from the Perspective of Formalist Criticism, a case Stydy of two Books of Poetry Habibati and Al-Rasm Bel kalemat", Master Thesis, Kharzmi university, [In persian].

Guiraud,P.(2014), *semiotics*, M.Nabavi, Trans, Tehran, Informed Publication, [In persian].

Hamid Bayati,S. (2007). Intonation in the Holy Quran: phonetic analysis. Baghdad: Arab Scientific Heritage Reconstuction Center. [In Arabic].

Khazali., E & et al.(2016), "the Relationship between Sound and Meaning in the Holy Quran: A Research in Surah An- Naba", *Arabic literature*, No1.95-116, [In persian].

Khezri.A & et al.(2017), "Investigating the Fonetic Stracture of Tufig Zayyad's Poem: the Case study of Huna Baghoon", *Research in Arabic language*, No16. 37-59, [In Arabic].

Khosravi, K& et al.(2012, "Calling litrrary and religious", *Lisan-i Mubin*, No 3, 139-162, [In persian].

Mashayekhi,H.& khodadi,Z.(2012), "The Study of abnormalities in a part of qabbani Poetry", *The Journal of New Critical Arabic Litrature*, No 2, 51-79, [In persian].

Meshkat- aldini, M.(1995), *Makig the sound of language*, Mashhad, Ferdowsi university, [In persian].

Qabbani,N. (1998). *Compiete Poetic Works*. Beirut: Nizar Ghabbani Publications. [In Arabic].

Sharifi Moghadam, A& Abolhasnizadeh, V. (2013), "Pictorial Signs in the Spoken Dialect of Kerman", *Proceedings of the 8th Meeting of the Itanian Persian Promotion Association.*1-14. Zanjan, Itanian Persian Promotion Association, [In persian].

Sharifi, Sh & Erfanian ghunsoli, L.(2012), "Comparision of Phonetic arousal over a period of two houndred years", *Rhetorical Studies*, No 5, 103-120, [In persian].

Sharifi, Sh & Mehrara, H.(2016), "Sound Symbolism in hafiz ,Based on Hinton's Framework", *Language Research*, No 28, 59-85, [In persian].

Talebi ghareghesh laghi, J. (2016), "Phonetic and Semantic analysis of Belghis Poetry by Nizar ghabbani: Based on Phonological Perspective", *the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, No 40. 79-98, [In persian].

Vahidian Kamyar. T.(1996), *Dictionary of Persian Phonetic names*, Mashhad, Ferdowsi university, [In persian].

Zare, A& et al.(2012), "Away analysis of Sahifa Sajjadieh (With emphasis on supplication)", *Quran and Hadith Research*, No 1, 71-91, [In persian].

Yakhlef. F.(2012). *Semiotics of speech and image.*Beirut: Arab Renaissance House. [In Arabic].

ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.321344.612373
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Study and Analysis of Novel *I Lead You to Others* by Aicha Arnaout based on the Sense of Place Theory

Abdolahad Gheibi
professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Mahin Hajizadeh
professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Amir Farhangdust
PhD student of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 2021, April, 4; Accepted: 2021, August, 17

Abstract

In the contemporary era, along with his changing thought and feelings, human being has transformed story writing ,as well and unlike the past, has hidden the meaning under beneath layers of the narrative. In this regard, the place and its meaningful reflections are among the capacities where various elements could be decoded by probing in its aspects. Phenomenology with expanded theories, has attracted the attentions into this meaningful element rather than other sciences. One of the most prominent theories that has been presented about place by phenomenologists is the theory of "sense of place". This sense transforms the space into the place with special sensual features and is considered an important factor for identifying people. A factor which has caused the authors to attribute the targeted positioning in their works to that. 'Aicha Arnaout', is a Syrian – Albanian author and poet, creator of psychological novel *I lead you to others* where the place carries the novel meanings and concepts which corresponds to the sense of place. The current research attempts to study the mentioned novel relying on the descriptive-analytical method and based on the mentioned theory, so that it finds information about latent conceptual layers in the place element of this story. Some of obtained results suggest existence of new models in places like home, school and cafes where by receiving the inner sense of place, the author has prepared the ground for a new reading of them.

Keywords: Story, Identity, Sense of Place, Aicha Arnaout, Novel *I lead you to the others*.

تحلیل رمان *أَقُودکَ إلی غَیري* از عائشة اَرناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان

عبدالأحد غیبی*
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهین حاجی‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
امیر فرهنگ‌دوست
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
(از ص ۱۰۹ تا ۱۲۸)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۶
علمی-پژوهشی

چکیده

در دورهٔ معاصر، انسان همسو با اندیشه و احساسات پرپیچ‌وتاب خود، داستان‌نویسی را نیز دستخوش تغییر کرد و برخلاف گذشته، معنا را در لایه‌های زیرین روایت پنهان ساخت. در این میان، از جمله ظرفیت‌هایی که با کاوش در زوایای آن، می‌توان عناصر گوناگونی از داستان را رمزگشایی کرد، مکان و بازتاب‌های معنابخش آن است. پدیدارشناسی با نظریه‌پردازی‌های گسترده، بیش از دیگر علوم، این عنصر معنابخش را در کانون توجهات خود قرار داده است. از پرنمودترین نظریه‌هایی که پدیدارشناسان دربارهٔ مکان ارائه داده‌اند، نظریهٔ «حسّ مکان» است. حس مکان به معنای ادراک ذهنی از محیط است که شخص را در ارتباطی درونی با مکان قرار می‌دهد. این حس، فضا را به مکانی با خصوصیات حسی ویژه تبدیل می‌سازد و عاملی مهم در هویت‌یابی افراد تلقی می‌شود؛ عاملی که امروزه نویسندگان را برآن داشته است تا موقعیت‌بخشی‌های هدفمندی در آثارشان نسبت به آن لحاظ کنند. در رمان روان‌شناختیِ أَقُودکَ إلی غَیري از **عائشة ارناؤوط**، شاعر و نویسندهٔ سوری-آلبانیایی، مکان، محمل معانی و مفاهیم نوینی است که با نظریهٔ حسّ مکان قابل تطبیق است. جستار حاضر می‌کوشد تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ نظریهٔ مذکور، رمان یادشده را بررسی و تحلیل کند تا از این رهگذر، به لایه‌های معنایی نهفته در عنصر مکان این داستان پی‌ببرد. برخی از یافته‌های پژوهش، ناظر بر حضور مدلول‌های جدید در مکان‌هایی چون خانه، مدرسه، نمایشگاه و ... است که نویسنده با دریافت حسّ درونی مکان، زمینه را برای خوانشی نو از آنها فراهم ساخته است.

واژه‌های کلیدی: داستان، هویّت، حسّ مکان، عائشة ارناؤوط، رمان أَقُودکَ إلی غَیري.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Abdolahad@azaruniv.ac.ir*

١. مقدمه

مکان نزد اربابان هنر، همواره پدیده‌ای معنادار بوده است. این عنصر مهم در مشرق‌زمین و به‌طور خاص در ادبیات عربی، غالباً پیشینه‌ای درهم‌تندیده با نوستالژی را به همراه دارد؛ اما آنچه امروزه مکان را فراتر از یاد یار و دیار، به عنصری معنابخش در شعر و ادب مبدل ساخته است، ژرفنای اندیشه و سیطرهٔ دیگر علوم بر جزءجزء آن است. در دنیای پر رمزوراز امروز که سخن جای خود را به تصویر و به‌طورکلی ظرفیت‌های نمایشی دیگر عناصر داده است، مکان به‌عنوان کاربستی معنامند و بصری، بیش از پیش در کانون توجه ادیبان قرار گرفته است. امروزه مکان‌کاوی در عرصه‌های مختلفی چون جغرافیا، معماری، فیزیک، متافیزیک و حتی فلسفه، زوایایی از مکان را مورد بحث و بررسی قرارداده و هریک از اینها از نظرگاه خود بدان نگریسته‌اند؛ اما در میان آنها، آنچه ادبیات و داستان‌پردازی را در ارتباطی تنگاتنگ با عنصر مکان قرار می‌دهد، آراء و اندیشه‌هایی است که پدیدارشناسی با تبیین مختصه‌های جدید و متنوعی از مکان توسط نظریه‌پردازانی چون شولتز، رلف، شوموئل، لینچ و...، برجای نهاده است.

نظریهٔ حس مکان، اندیشهٔ پرطنطنه‌ای از مجموعه نظریه‌پردازی‌های پدیدارشناسان مکان است که با شولتز آغاز و توسط رلف و دیگران ادامه یافت. این مفهومِ تقریباً جدید با مؤلفه‌هایی چون دیالکتیک درون و بیرون، درون و برونی‌بودن‌های متنوع، مرکزیت و محصوریت و ...، سوژه و ابژه را در خوانشی نو مقابل هم قرار داد. از این منظر، «مکان دیگر نه‌فقط محل یادآوری خاطرات، بلکه در چارچوب نظری مشخصی نسبت به سوژه تعریف می‌گردد و با المان‌هایی که برای آن برشمرده‌اند، حس مکان را متناسب با موقعیت قرارگیری سوژه، به‌صورتی خاص به ظهور می‌رساند» (شولتز، ١٣٥٣: ٣٥).

عائشة ارناؤوط،[١] نویسندهٔ عرب‌زبان مقیم پاریس، در رمان اقودکَ إلى غيري[٢] روایتی روان‌شناختی را با مریم، شخصیت نخست داستان آغاز می‌کند و با پرداختن به تیپ شخصیتی «تشنهٔ همزاد» (Alter ago)، یکی از درونی‌ترین تجربه‌های نویسندگی خود را در قالب این رمان منتشر می‌سازد. رمان در شکلی خودنگاشت، رونوشتی از دنیای نویسنده را منعکس می‌سازد. وی کوشیده تا در قالب مریم به موضوعاتی چون آزادی، مسائل زنان در جوامع کمترتوسعه‌یافته و به‌طور خاص به شکل‌گیری شخصیت مریم به‌عنوان نمادی از دختران دگراندیش در جامعهٔ سوریه سرک بکشد. رمان به‌شدت تحت تاثیر جریان‌های فکری و روان‌شناختی است؛ از این‌رو، مکان را باید از جمله نمادهای بسیار برجسته در این اثر تلقی کرد که گاه در تناظری دلنشین با شخصیت کاراکتر، متولّد می‌شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد است تا پاسخی شایسته به پرسش‌های ذیل ارائه دهد:

۱. از مؤلفه‌هایی نظریهٔ حسّ مکان، کدام یک نمود برجسته‌تری در رمان ارناؤوط دارد؟

۲. نظریهٔ حسّ مکان چه جلوه‌های معناداری را در رمان تبلور بخشیده است؟

۳. اندیشهٔ حسّ مکان، چه تأثیری در شخصیت‌گشایی از شخصیت اصلی داستان داشته است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

از جستارهایی که اخیراً به این دیدگاه پرداخته‌اند، می‌توان به «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن» (۱۳۸۵) از محمد صادق فلاحت اشاره کرد که نگارنده، تنها نظریه و سیر تطّور آن را بررسی کرده است. مقالهٔ «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین نوربرگ شولتز در رویکرد پدیدارشناسی» (۱۳۸۹) از حسنعلی پورمند و همکاران ، پژوهش دیگری است که محویت آن بر بازپروری اِلمان‌های حسّ مکان در ساختارهای جدید شهرسازی قرارگرفته است. همچنین مقالهٔ «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن براساس نظریه نوربرگ شولتز» (۱۳۹۷) از محمدحسین عابدی و همکاران، از دیگر آثار موجود در این زمینه است که از ظرفیت‌های نظریهٔ حسّ مکان در تغییر حسّ و حال میزانسن در سینما پرده گشوده‌اند. وجه تمایز جستار حاضر با آثار نامبرده را می‌توان در نگاهی تفصیلی به این نظریه در حوزهٔ ادبیات داستانی دانست؛ چراکه نخستین پژوهشی است که تاکنون به زبان فارسی این نظریه و مؤلفه‌های آن را در قالب یک رمان عربی کنکاش می‌کند.

۲. تبارشناسی مکان

> مکان در زبان عربی غالباً مترادف با واژگانی چون «موضع»، «محلّ» و «الخَلاْ» و در زبان انگلیسی علی‌رغم معانی مختلف، با کلماتی چون «Place»، «Site» و «Location» تعبیر می‌گردد. برخی از زبان‌شناسان، مکان را از ریشهٔ فعلی «کینونة» و هم‌خانوادهٔ کلمات «کانَ» و «الکون» برشمرده‌اند. در این تعریف، مکان، ارتباطی تنگاتنگ و معنادار با مدلول هستی‌بخش خود برقرار ساخته و دست‌مایهٔ تعابیر فرامادّی متنوّعی قرار می‌گیرد (الضبع، ۲۰۱۸: ٤١).

در اصطلاح‌یابی از واژهٔ مکان، از آن چنین تعبیر کرده‌اند: «موضع و محلی ثابت و استوار با ابعاد گوناگون و قابل اشارهٔ حسی، به‌گونه‌ای که بتوان به‌طور مستقیم با آن روبه‌رو گشت و آن را دریافت» (صالح، ۲۰۱۸: ۳۸).

مکان اصطلاحی ادغام‌یافته و پیچیده از طبیعت و فرهنگ است که در محلی خاص، توسعه یافته یا در حال توسعه است و از طریق تعاملات بین افراد و تجارب به مکان‌های دیگر متصل می‌شود. در واقع مکان، تنها کجاییِ یک «چیز» نیست، بلکه عبارت است از یک محل، به‌علاوه تمامی چیزهایی که در آن وجود دارد و به آن به‌عنوان یک پدیدهٔ یکپارچه و معنادار نگریسته

می‌شود. به نظر می‌رسد سردرگمی دربارهٔ مکان بدین خاطر است که مکان فقط یک مفهوم رسمی جغرافیایی نیست که در انتظار تعریف دقیقی باشد، بلکه اصطلاحی خام و متغیر در تجربه‌های گوناگون به حساب می‌آید؛ در نتیجه توضیح مفهوم مکان از طریق تحمیل یک تعریف دقیق، اما اختیاری، حاصل نخواهد شد، بلکه باید با لحاظ ارتباطات میان مکان و اصول و پایه‌های پدیدارشناسی، به مفهوم آن پی برد (الضبع، ٢٠١٨: ٤٨).

مکان، موضوع ثابتی در تاریخچهٔ تفکر غربی، دست کم در سدهٔ اول بعد از میلاد بوده است. اولین فلسفهٔ صریح در مورد مکان در اندیشهٔ افلاطون و ارسطو شکل گرفت که هردو جایگاه خاصی به مکان در فرهنگ واژگان بخشیدند. واژه‌های آنها، یعنی «chora» و «topos»[٣] در سطح وسیعی آنچه شاید هم اکنون دربارهٔ ناحیه و مکان بیندیشیم، شرح می‌دهد (النصیر، ١٩٨٦: ١٧-١٨). آلبرتوس مگنوس (١١٩٣-١٢٨٠م)، میراث‌دار عمدهٔ عقاید ارسطو، در کتاب ماهیّت مکان تأکید دارد که خصوصیّات ویژهٔ مکان در نوع زندگی انسان نقش‌آفرین است. مکان برای او ترکیب منحصربه فردی از تأثیرات جهان‌شناسی و محیطی بود که چیزهایی را که در آن مکان بودند، شکل می‌داد؛ دیدگاهی که نقش شگرفی را برای عوامل محیطی مثل اقلیم و توپوگرافی در شکل‌بخشی به شخصیت انسانی قائل است.

باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢م) از مهم‌ترین فلاسفه‌ای است که مکان را در کانون توجه قرار داده است. وی معتقد است که خاطرات در رابطه با زمان ظاهر می‌شوند و بدون حرکتی در فضا قرار می‌گیرند؛ آنها عمق دارند و به شکل ایمن‌تری در مکان تثبیت شده‌اند. از نظر باشلار، مهم‌ترین ناحیه برای خاطرات و تصاویر شاعرانه، خانه‌ای است که توپوگرافی حضور محرمانهٔ ما را فراهم می‌کند (کرسول، ١٣٩٨: ٣٢)؛ اما در دورهٔ اخیر، به جرئت می‌توان گفت هایدگر (١٨٨٩-١٩٧٦م) برجسته‌ترین فیلسوف شناخته‌شدهٔ مکان است. «dasein» عبارت کلیدی در فرهنگ واژگان اوست که اغلب به‌صورت «بودن در جایی» ترجمه می‌شود. «از دیدگاه هایدگر، بودن در یک مکان، نه به‌عنوان یک ظرف، بلکه به‌وسیلهٔ ارتباط قوی‌تری بین یک چیز و مکان آن مشخص می‌شود. وی برآن است که رابطهٔ بین فرد و مکـان همانند رابطهٔ بین محل سکونت ساکنان [که در آن نوعی ارتباط مداوم بین شخص و مکـان وجود دارد] و مکـان تائید می‌شود» (همان: ٢٩).

٣. مکان از نظرگاه هنر و ادبیّات

مکان، مفهوم بحث‌برانگیزی است که آزادانه بین رشته‌ها سیر می‌کند و مطالعه دربارهٔ آن، تنها ویژگی جغرافیا نیست، بلکه رویکردی بینارشته‌ای دارد. مکان در سطح پایه، فضایی است که در همهٔ مقیاس‌ها اتفاق می‌افتد و همواره یکی از وظایف اصلی جغرافیای انسانی، کشف مفاهیم متعدد آن بوده است. از طریق مکان است که ما جهان را معنادار می‌کنیم و آن را می‌آزماییم. در شرایطی که بیگانگی‌های متعدد با جامعهٔ مدرن، حس تعلق ما را تهدید می‌کند، اهمیت مکان برای

خلاقیت در زندگی و هنر نمی‌تواند دست کم گرفته شود. گویی مسیرهایی وجود دارد که مثل دستی گشوده‌شده به سوی شیوه‌ای جدید از بودن در جهان، جهت گرفته‌اند (الشهید، ۲۰۱۰: ۱۰).

مکان از آن جهت که خصوصیات زیبایی‌شناختی عناصر را در خود جای می‌دهد، ارتباط معنامندی را با ادبیات و هنر برقرار می‌سازد. در این ساحت، مکان از قاب مادی خود رها می‌شود و در قامت آئینه‌ای تمام‌نما از افکار و ذهنیات خالق آن و نیز محیط پیرامون جلوه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که هر گوشه و کنار آن، از خوانشی نو بهره‌مند می‌شود (شارف، ۲۰۱۶: ۲۱). امروزه نوعی تجدید حیات در متون خلاقانهٔ داستانی وجود دارد که مکان را در کانون سوژه‌ها می‌نشاند. نویسندگان خلّاق و محققان ادبی در حال کشف دوبارهٔ مکان و افسون‌کردن مجدد آن هستند. مکان در ادبیات، فارغ از نغمه‌های نوستالژیکی، بستری مناسب برای خالق آن است تا به زایش مفاهیمی نو پردازد و نیز معنا را همه‌جانبه‌تر در متن به منصه ظهور رساند؛ از این‌رو، «آن‌گاه که از مکان در ادبیات، به‌ویژه در دنیای دستان سخن می‌گوییم، منظورمان عنصری فعال از عناصر داستان است که سهم عمده‌ای در شخصیت‌پردازی‌ها و شخصیت‌گشایی‌ها و به‌طورکلی در پیکره و پی‌رنگ روایت ایفا می‌نماید» (حسانین، ۲۰۰۴: ۱۱).

۴. حسّ مکان و تطور آن

آنچه امروزه با عناوینی چون «حسّ مکان»، «روح مکان» یا «هویّت مکان» ارائه شده، وام‌دار پدیدارشناسان و نظریه‌پردازی‌های آنان است. «در نگاه پدیدارشناسان، پدیداریِ جهان به میزان و چگونگی ادراک و التفات ذهن انسان و پدیدارشناسی به مراتبِ بازگشت به خود اشیا برمی‌گردد» (پورمند و همکاران، ۱۳۸۹: ۸۱). از این منظر، حسّ مکان به معنای مرتبط شدن با مکان و به واسطهٔ درک نمادها و فعالیت‌های روزمره سریان می‌یابد. این حس می‌تواند در مکان‌های زندگی فرد به وجود آمده و با گذر زمان عمق و گسترش یابد (میرغلامی و آیشم، ۱۳۹۵: ۷۰). پدیدارشناسی با نظریهٔ حس مکان، تجربهٔ انسان را از فضا، به مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ خاطره از فضا تجزیه کرده است؛ که اهمیت روایت برشکل‌گیری فضا در ذهن را نشان می‌دهد (عابدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۸).

از جمله برجسته‌ترین مکان‌کاوان، می‌توان به شامای شوموئل (Shamai Shumuel)، ادوارد رلف (Edward Relph)، ای فیو توآن (YI-Fu Tuan)، آلتمن ولاو (Low and Altman)، کوین لینچ (Kevin Lynch) و نوربرگ شولتز (Norberg shultz) اشاره کرد. به باور شوموئل «حس مکان پیوندی پویاست که فرد در نتیجهٔ دلبستگی، هوشیاری، تعلّق و تعهّد به مکان، آن را توسعه می‌دهد و آمیزه‌ای است از احساسات خودآگاه و ناخودآگاه و ادراک؛ مفهومی غنی که چگونگی دریافت، تجربه و بیان افراد را شامل می‌شود، به مکان معنا بخشیده و بر نگرش‌ها و رفتار افراد تأثیر می‌گذارد» (کاشی و بنیادی، ۱۳۹۲: ۴۵). همچنین از نظر لینچ، حسّ مکان عاملی است که میان انسان و مکان ارتباط برقرار می‌سازد و وحدت‌آفرین است. از نظر او، فضا باید هویتی قابل ادراک، نمایان، قابل شناسایی و

به‌یادماندنی باشد تا حس مکان ایجاد شود؛ این نوع حسّ مکان می‌تواند احساس تعلق را نیز به همراه داشته باشد (فلاحت، ١٣٨٥: ۶٣).

در میان مکان‌پژوهان، بی‌شک حسّ مکان با شولتز بیش از دیگران مورد واکاوی قرارگرفته است. شولتز معتقد بود برای فهم روح مکان، معنای هر شیء ریشه در روابط آن با اشیای دیگر دارد؛ یعنی آن چیزی که اشیا را گرد هم می‌آورد. این تعریف و تحلیل از مکان را به‌راحتی می‌توان با هماهنگی و ترکیب عناصر داستان دراماتیک و اجرا مورد تحقیق قرارداد. ساختار هم بر ویژگی‌های شکلی مجموعه‌ای از روابط شاره می‌کند. از همین‌روست که ساختار و معنا وجوه یک کلیت‌اند. به باور شولتز، «انسان به‌واسطهٔ بنانهادن، به معناها حضوری عینی می‌بخشد و بناها را گرد هم می‌آورد تا شکل زندگی‌اش را به‌عنوان یک کلیت عینیت داده و نمادینه سازد. در شهر، معانی بیگانه و خارجی با روح محلی تلاقی کرده و مجموعهٔ پیچیده‌تری از معناها را به وجود می‌آورند» (شولتز، ١٣۵٣: ٨).

۵: مؤلفه‌های حسّ مکان در رمان *أَقودکَ إلی غَیری*

۵-١. مرکزیّت و محصوریّت (centerality & confinelity)

مرکزیت و محصوریّت، از جمله مؤلفه‌های درونی‌بودن حسّ مکان به شمار می‌آیند. «هر مکانی که در آن معنا آشکار می‌شود، یك مرکز است. احساس خاص احاطه‌شدن توسط عناصر موجود، از جمله ویژگی‌های اصلی حسّ مکان‌های مصنوع است که توسط عناصری مانند نورپردازی، ارتفاع، شکل و فرم می‌تواند متفاوت باشد» (شولتز، ١٣٨٩: ٩٧). بی‌شک آشناترین نمود از مرکزیّت و محصوریت مکان، «خانه» است که افراد با دلبستگی و ریشه‌داشتن در آن، حسّ درونی مکان را تجربه می‌کنند؛ جایی که می‌توان از فشارهای بیرون کناره گرفت و خود واقعی را به ظهور رساند. در نگاه باشلار:

> خانـه پناهـگاه رویاپردازی و پشتیبان رویاپرداز است و به آدمـی امکان می‌دهـد که در آسـودگی رویـا بپردازد. خانـه از بزرگ‌ترین قدرت‌های ترکیب‌کنندهٔ اندیشه، خاطـره و رویای آدمی است. گذشته، حال و آینده به خانه دینامیسم‌های گوناگون می‌بخـشد که گه‌گاه به هم برخورد می‌کنند، گـاه با هم درگیر می‌شوند و گـاه نیز در زنـدگی، محرک یکدیگرند. خـانه، پذیـرای پیـشامدهاست؛ پیشامدهایی پی‌درپی و بی‌وقفه. بدون آن آدمی موجودی جدامانده خواهـد بود. در رویاپردازی‌های ما، خانه گهواره‌ای است بزرگ؛ ارزشی مهم که ما در رویاپردازی بدان باز می‌گردیم (باشلار، ١٣٩٧: ۴۶-۴٧).

خانه در روایت ارناؤوط، نقش بسیار پررنگی در برون‌ریزی شخصیت مریم ایفا می‌کند و در این زمینه، بیش از دیگر عناصر داستان و کاربست‌های فنّی آن، مطمح نظر وی قرار گرفته است؛ به‌گونه‌ای که پرداخت‌های هدفمندانه‌ای را در هر بخش آن ترسیم کرده است؛ برای مثال، در بُرشی

از روایت، ترکیب فضای خانهٔ پدری مریم و محل استقبال از میهمانان، این‌گونه معنادار ترسیم شده است:

لم يكن لدينا غرفة استقبال كبقية العائلات، كنا نستقبل الزوار حيثما نكون، أغلب الأحيان في غرفة الجلوس التي كانت في الوقت نفسه غرفة طعام، حيث نجلس على الأرض و نتناول وجباتنا حول «السُّفْرَة»، طاولة مستديرة منخفضة نعلّقها بعد الطعام مباشرة على الحائط (ارناؤوط، ۲۰۰٦: ۱۷).

تعریفی چنین گرم و صمیمی از خانه که میهمان چون عضوی از اعضا به حریم آن پای می‌گذارد و در نشیمنگاه آنان، نه مکانی مجزّا، می‌نشیند، ظریفت روان‌شناختی خانه در معرّفی تیپ‌های شخصیتی داستان را تبلور بخشیده است. کارکرد روان‌شناختیِ خانه را می‌توان در ارائهٔ تیپ برون‌گرای خانوادهٔ مریم نگریست؛ خصیصه‌ای که پرسوناژ مریم را در روند روایت، به‌عنوان یک «فنوتیپ جنسی» که شیفتهٔ مشارکت در گروه‌های اجتماعی و ارتباط با دیگری است، معرفی می‌کند. خانه در ادامه به صورتی نمادین، الهام‌بخش مریم در رویارویی با دیگران، جریان‌ها و به‌طور کلی پذیرش اندیشه‌ها در ماجراجویی‌های شناختی‌اش قلمداد می‌شود؛ مقوله‌ای که شاهد نخست آن را در استقبال از فروشندهٔ دوره‌گرد نفت و راه‌یافتن او به حریم خانه می‌توان دید؛ شخصیتی با شمایلی مهیب که شنیدن صدایش، نفس‌ها را در سینه حبس می‌کند:

لا أذكر أحداً أوقفه مرة ليشتري منه، وما من مرة لمحه الأطفال قادماً من بعيد أو سمعوا نداءه حتى تراكضوا مختبئين وقلوبهم ترتجف هلعاً. أشرت إلى منزلنا القريب، نزل من العربة وتوجه إلى باب بيتنا حيث تنتظره أمي، تبادلا بضع كلمات لم أسمعها، توجه إلى أحد الصنبورين وملأ مكيالاً كبيراً ثم دخل إلى البيت و أفرغه في برميل خاص.تكررت حركته عدة مرات حتى امتلأ برميلنا (همان: ۱۲).

خانه در این بخش، به‌عنوان یک درون، به آنچه بیرون از آن قرار دارد، پیوند می‌خورد؛ و این یعنی پذیرفتن آنچه هارتشورن (Hartshorne) تحت عنوان «ترکیب‌بندی مکان» ذکر می‌کند. «دیدگاهی که برماهیت رابطه‌مند مکان در ضرورت ارتباط با خارج از خود تأکید و از مکان به‌عنوان محلّ گردآمدن تجربه‌ها، تاریخ‌ها، زبان‌ها و تفکرات یاد می‌کند؛ بنابراین، در بررسی مجموعهٔ اجزایی که یک مکان را می‌سازد، باید روابط بین آن مکان و هر آنچه بیرون از آن به مکان متّصل است، در نظر گرفته شود» (کرسول، ۱۳۹۸: ۵۷).

از جمله مناطق پرنمود خانه در روایت ارناؤوط، اتاق خواب مریم و پنجرهٔ مشرف به بیرون است که از دریچهٔ آن، مریم به جهانی دیگر نظر می‌افکند و در ژرفنای هستی غوطه‌ور می‌گردد؛ مقوله‌ای که حسّ درونی‌بودن مکان را می‌توان در بخش‌های گوناگون آن دریافت. برش ذیل، آغازین شاهدی است که پنجرهٔ اتاق و نگاه به خانه‌باغ ابورياح، مریم را رهسپار گذشته و غرق در سخن دهشتناک برادرش می‌سازد:

أتكئ على حافة النافذة، أتأمل الطبيعة من خلال الشَبَكِ المعدني ذي الفتحات السداسية كنخاريب النحل، رأيت من خلالها تتابع الفصول، اشتممت رائحة زهر المشمس مختلطة برائحة المطر.

تضمّختْ عيناي بألوان الخريف وارتحفتُ برداً لعريّ الأشجار. أسندُ مرفقيّ إلى حافة النافذة وأضم وجهي براحتيّ الصغيرتين أحلم بطاولة صغيرة منخفضة، هناك في الأسفل وسط الأعشاب الكثيفة في بستان أبي رياح. أثناء تأملات تلك أسترجع ما كان يردده أخي الكبير حازم عندما كنت في الرابعة من عمري، وأستعيد نظراته التي كانت تشعّ بخبث مفتعل: سألوي عنق أبي رياح ونأخذ بستانه. عندما قالها لي للمرة الأولى شعرت برعب حقيقي (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ١٤).

مرکزیّت حسّ مکان در این بخش از فضای خانه، بازتابی از طرح‌وارهٔ «پنجرهٔ جوهری» در رویکرد رفتارشناسانهٔ لافت (Luft) و اینگهام (Ingham) است. نظریه‌ای که سطوح آگاهی در رفتار انسانی را به چهار خانهٔ یک پنجره با کارکردها و تفسیرهایی مختلف تشبیه کرده است. این خانه‌ها که به مناطق عمومی، کور، پنهان و تاریک تقسیم می‌شوند، زمینه‌ساز اکتشاف در سطوح تفکر، انگیزش و آگاهی‌اند. در میان چهارگانهٔ پنجرهٔ جوهری، منطقه‌ای که در نگاه مریم کانونی می‌شود، ناظر بر فضای پنهان این تقسیم‌بندی است. این گوشه که از آن به فضای خصوصی نیز تعبیر می‌کنند، نشان‌دهندهٔ جنبه‌هایی از شخصیت فرد است که برای خود او شناخته شده، ولی برای دیگران ناشناخته است. این کارکرد از پنجره با رؤیت «ساروس» در پرنمودترین شکل خود در داستان روایت می‌شود؛ لحظه‌ای که مریم، عفریتی با اندام ترسناک و غریب را که عاری از لباس است، از پنجرهٔ اتاق می‌بیند و در جستجوی او به سویش می‌دود؛ لحظات رمزآلودی که داستان را با آمیزه‌ای از خیال به صبغهٔ سوررئالیستی اندوده و در ژانری گوتیک‌وار پیش می‌برد:

قاربتُ غرفتي، لمحتُ على زجاج بابها انعكاسَ شجرةِ التفّاح متلاحكاً بجسدِ رجلٍ عارٍ في وضع الجلوس. التفتُّ إلى شجرة التفاح، لم يكنْ هنالك أحد، حدقتُ مرة أخرى في الزجاج، كان هناك عاريا تماماً، وبدا لي كأنّه يجلس على القاطع داخل الغرفة، تراجعت جزعة إلى الوراء وشعرت برعشة هلع تخترق عمودي الفقري (همان: ١٨).

نویسنده در پرداخت‌های مربوط به اتاق مریم، برای برانگیختن ارزش صمیمیت در خواننده، روایت را آکنده از تعلیق می‌سازد. ارناؤوط از همان آغازین بخش‌های داستان، اتاق و پنجرهٔ مشرف به بیرون آن را آستانهٔ رویاپردازی مریم قرار می‌دهد و با توصیفات موشکافانهٔ خود، گویی دریچه‌اش را از نظرگاه خواننده به ژرفنای داستان تعبیه ساخته است. رازآلودگی اتاق مریم در ادامه، آن‌گاه که ساروس در آن پنهان می‌شود و مأوی می‌یابد، بیش از دیگر اپیزودها در داستان آشکار می‌شود:

فتحتْ أمي الباب و دخلتْ، تبعتها متحاشية النظر إلى المكان الذي يجلس فيه، لاحقتُ وجهها بنظراتي مترقبة أيّ تغيير عليه لكنه بقي طبيعياً. جلستْ على القاطع الآخر المقابل للباب، قلتُ في نفسي إنه مجرد وهم. التفتُّ إلى مكانه، كان مازال جالساً. غادرتني أمي وتركتني وحيدة مع هذا الغريب العاري في غرفتي ... . بدأت أسمع همهمة مطرٍ في الخارج، برودة مساء الخريف تنسلّ من النافذة المفتوحة الجانبية، أما هو فمازال في مكانه. رأفت به، فتحت الباب فرفع وجهه إليّ وابتسم بوداعةٍ جرحتني عميقاً، جلست إلى جانبه على العتبة وأخذ رذاذ المطر يبللنا معاً (همان: ١٩-٢١).

ناتوانی مشاهدهٔ ساروس توسط اعضای خانواده که از میان فضای خانه در اتاق مریم مأوی گزیده است، خوانش پرطنینی از رازآلودگی را منعکس می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که هرگاه داستان با نمای

بستهٔ مریم در کنار پنجره روایت می‌شود، مخاطب را در انتظار وقوع حادثه یا خلق احساسی شگرف قرار می‌دهد و این‌سان، اتاق مریم و پنجره‌اش، در کنار دیگر کارکردها و چشم‌اندازهای جادویی آن، آبستن احساسات پیچیده‌ای برای شخصیت نخست خود می‌شود و در محصوریّت فضای پنهان دیدگاه پنجرهٔ جوهری تعریف می‌گردد.

۵-۲. درونی‌بودن با واسطه (mediated internality)

حسّ مکان در قالب درون‌بودن واسطه‌ای، امکان تجربهٔ مکان به روش غیر مستقیم یا نیابتی را فراهم می‌سازد؛ یعنی بدون بازدید حقیقی، ولی به‌گونه‌ای که تجربهٔ مشارکت عمیقاً احساس شود. هدف یک هنرمند یا نویسنده در توصیف مکان، عبارت است از القای احساس زندگی و ارائهٔ حسیّ از آن مکان. در این خصوص، «رلف» از قول «مک‌کورد» می‌گوید:

> شعرا و نویسندگان بعضا سعی می‌کنند تا در دنیای فوق‌العاده خاصی زندگی و کار کنند که ابعاد مخصوص به خود را دارد. آنها درصدد کشف دنیای متعارف برنمی‌آیند، به نظر می‌رسد که آنچه بیان می‌کنند در درونشان متولد شده باشد. وقتی آثارشان را می‌خوانیم یا گوش می‌دهیم، وارد قلمروشان می‌شویم». به واسطه شرح مسافرت‌ها یا فیلم یا هر رسانه دیگری می‌توان عمیقاً وارد سایر دنیاها و مکان‌هایی شد که گاه واقعی و گاه خیالی‌اند؛ آثاری که می‌تواند ما را به دنیایی کاملاً ذهنی فروبرده و باعث شود که وضعیتی حقیقی را نشان دهد (۱۳۹۷: ۷۰-٦۹).

مکان در این نگاه، مرزهای مشترک و نزدیکی را با آنچه «مکان انتزاعی» نام گرفته، دارد. «مکان انتزاعی با نام‌هایی همچون مجازی، تخیلی و ذهنی شناخته می‌شود. گستردگی، پیوستگی و پویایی از اساسی‌ترین خصائص آن است، کارکردی ذهنی دارد و جنبهٔ مادی آن ناچیز است، از مفهوم اولیهٔ خود که همان ایفای نقش ظرفیت برای عناصر نمایشی است، خارج شده به سوی مفهوم فضاشدگی حرکت می‌کند» (شکیبایی‌فر و همکاران، ۱٤۰۰: ۷۳). از این منظر، میزان انتقال و هویّت مکان‌هایی که از طریق آثار هنرمندان به آنها منتقل می‌شویم، هم به مهارت هنرمند در توصیف و هم به گرایش‌های تخیلی و همدلانهٔ ما بستگی دارد؛ خصیصه‌ای بارز در القای حسّ درونی مکان که در روایت ارناؤوط به وفور به چشم می‌خورد. پیش‌تر اشاره شد که مریم را باید امتدادی از شخصیت ارناؤوط در داستان نگریست؛ دخترکی که بر تارک خیال، داستان می‌نویسد و نمایش‌نامه می‌خواند، در نوجوانی با آثار سارتر و ابن رشد مأنوس است، بی‌شک میدان دید عمیق‌تری را به اشتراک می‌گذارد؛ از این‌رو، خیال فعّال او، مکان را به چشم‌اندازی الهام‌بخش و فراتر از مادّه مبدل ساخته است. چنان‌که در جای‌جای داستان و از جمله در توصیف «بابُ صَدرانی» می‌توان این خصیصه از حسّ مکان را به‌وضوح احساس کرد:

> وقد أُطلق على الباب هذا الاسم لأن الداخل إلى الحي يراه من بعيد يتصدّر المشهد كله. كان باباً خشبياً ضخماً شامخاً ذا لون باهت، يؤطّره قوس طيني. كان هذا البابُ مُغلقاً على الدوامِ و لم يعرف أحد من يسكن خلفه. عنده تماماً يتفرع الطريق الترابي إلى منعطفين منحنيين يقودان إلى بساتين نائية مجهولة. كان لهذا الباب تأثير سحري علينا نحن الأطفال، نراه من بعيد ولا نجرؤ على الاقتراب منه.

أي جلا كان يرهبنا فيه؟ هل لأنّه كان يشرف علينا من بعيد كأنما يرصد تحركاتنا؟ ألأنه نقطة الانعطافي السحريين الهاربين نحو المجهول الوارف؟ أم لأنّه لم يُفتح على الإطلاق ففَقَدَ بذلك وظيفته الاصطلاح متحولاً إلى بعدٍ سريّ؟ (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ١٢).

ارناؤوط با سوبژکتیوه قراردادن دروازهٔ صدرانی و توصیفی دیالکتیک‌گونه از آن، دروازه را با دو وجه درون و بیرون همراه و با این تقسیم‌بندی، هندسهٔ رمزآلودی را ترسیم کرده است. وی ابتدا با توصیفات ظاهری این دروازه، واقعیت کالبدی آن را به تصویر می‌کشد و سپس با انشعاب‌هایی که به باغ‌های خالی‌السکنه می‌دهد و نیز آن نمای خاصی که از دوردست در معرض دید است، پرده از وجه درونی و خیالی آن برمی‌کشد؛ در نتیجه با گام‌نهادن در ساحت استعاره، خیال و واقع به یکدیگر می‌آمیزد و چشمان خواننده را خیره می‌سازد. خوانش رمزآلود خانه در ذیل این ویژگی از حس مکان، در ادامه پررنگ‌تر نیز جلوه کرده است:

فتحتُ الباب و وقفتُ على العتبة أتمطي، لم أعرف إذا ما كنت أتنفس هواء الصباح أم أنه يتنفسني. قطراتُ المطر العالقة على أغصان شجرة التفاح تحلل ضوء الشمس إلى أقواس قزح صغيرة ترتعش بداخلها، خيط عنكبوت يهتز بألوانه القزحية المبعثرة. انتابتني سعادة فريدة، ها أَنَذِي وحدي ... وحدي تماماً .سمعت صوته الغافي يصل إليّ من الداخل: «أنا أنام» (همان: ٢٢).

روایت در این فریم، اشاره به لحظه‌ای می‌کند که مریم سعی دارد عفریت ساروس را به سخن درآورد که با موجی از نا امیدی، برای رفع خستگی در آستانهٔ بیرونی خانه قرار می‌گیرد. پیش‌تر اشاره شد که ساروس، انعکاسی از «دیگر من» مریم است که به گفتهٔ هاینز کوهات (١٩١٣-١٩٨١م)، روان‌کاو اتریشی، در تیپ‌های شخصیّتی «تشنهٔ همزاد» ظهور می‌یابد؛ وجودی که مریم درصدد است تا ناگفته‌ها، معمّاهای بنیادین، آزادی و پاسخ بسیاری از سؤالات خویش را در او یابد. قرارگرفتن ساروس در اتاق شخصی مریم که در جایگاه ویژه‌ای از خانه قرار دارد، بیش از پیش بر ارتباط معنادار ساروس با مریم صحّه می‌گذارد؛ چراکه خانه در این داستان، نماد برجسته‌ای از درون‌مکانی را به نمایش گذاشته است. نقطهٔ اوج این شاهد را باید در لحظهٔ قرارگرفتن مریم در بیرون از خانه دانست. ارناؤوط سعی بر آن داشته تا پس از تلاش‌های بی‌فرجام مریم در گفت‌وگو با ساروس، آنی برون‌وجودی را در یک نما نسبت به سوژه‌ها (مریم-ساروس-اتاق) نشان دهد؛ اما با دیالوگ «أنا أنام» ساروس که از اندرون خانه به بیرون آن راه می‌یابد، علاوه بر اتّصال درون و بیرون، علقهٔ ناگسستنی ساروس و مریم را با این پلان غافلگیرکننده بازگو می‌کند؛ صدایی برخاسته از اعماق وجود مریم که در تجسّدی ماهرانه با نشانه‌های معنادار مکان تجلّی می‌یابد.

مکان در درون‌بودن واسطه‌ای، می‌تواند جلوه‌گر آن چیزی باشد که در روان‌کاوی کوهات به «خود دوقطبی» (bipolar self) یا «چندپاره» مشهور است؛ مقوله‌ای که در پرسوناژ مریم عمدتاً با تیپ شخصیتی «خودِ دیگرخواه» همراه است. «خود در این تیپ، تصویر آرمانی‌شده‌ای‌است که انرژی روان‌شناختی عمل فردی را که به‌واسطهٔ جاه‌طلبی‌هایش سوق داده شده، ارتقا می‌بخشد» (کوهات،

۱۳۹۷: ۴۷). این تصویر از دنیای درونی مریم، مکان را در مفهومی ذهنی و انتزاعی که برآمده از نگاه دیگرخواهانهٔ اوست، معرّفی و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند؛ چه در فصل «ملكُ الجان الأحمر»، این خوانش از حسّ درونی مکان را در پرسش‌های هستی‌شناسانهٔ مریم در کشف جهان موازی جنّیان، به‌خوبی می‌توان دریافت:

> لماذا يعتبر الإنسان أن وجوده هو الوجود الوحيد في الكون؟ ألا يمكن أن يكون هنالك إلى جانب عالمنا عوالم أخرى ذات زمان ومكان خاصين بها، وذات قوانين فيزيائية مختلفة؟ عالمنا كما نراه ليس بالضرورة أن يكون فعلاً كذلك وإنما يتجاوز صورة رؤيتنا له ليكون شيئاً آخر، وما نبصره ليس إلا صورة جزئية منه أو محرّفة عنه أو حتى صورة ذهنية تركيبية فينا بعيدة عن واقعه الفعلي. وما هو واقعه تماماً؟ وهنا تولّد لدي سؤال أصابني بالهلع: هل العالم موجود في إدراكنا أم أننا في إدراكه؟ (همان: ۱۰۳).

نگاه چندلایهٔ مریم به مفهوم وجود، به‌خوبی در این بخش روایت شده است. احضار پادشاه سرخ‌رنگ جنّیان توسط مریم، جهانی کاملاً انتزاعی را در ادامه می‌آفریند که درون‌بودگی واسطه‌ای در هر توصیف آن موج می‌زند. مکان در این نگاه مریم، برآمده از اختلالی پاتولوژیکی نیست، بلکه نشئت‌یافته از «گونهٔ تیپ‌های شخصیتی بهنجار است که به دنبال ابژه‌های خودی می‌گردد تا حسّ ارزشمندی و عزت نفس را در او انعکاس بخشد» (کوهات، ۱۳۹۷: ۴۴).

۵-۳. درونی‌بودنِ رفتاری - همدلانه (behavioral - sympathetic internality)

از مشخّصه‌های مهم حسّ درونی مکان، حسّ درون‌بودن عاطفی-همدلانه است؛ ویژگی‌ای که حسّ حاصل از محصوریّتِ آن، درون را به درک ژرف‌تری می‌رساند. این خصیصه تنها به بودن در یک مکان و مشاهدهٔ آن به‌عنوان مجموعه‌ای از اشیا و مناظر که به روش‌های خاصی چیده شده‌اند و کیفیت‌های قابل مشاهدهٔ معینی دارند، اطلاق نمی‌شود، بلکه شامل توجه تعمّدی به مکان و حرکت از ویژگی‌های ظاهری به سوی مشارکت عاطفی و همدلانهٔ آن است. «با این رویکرد است که ذکر مکان از یک طرف، گشوده شدن یاد و خاطره به زمان‌های دیگر و از طرف دیگر گشوده شدن روان به احساسات متنوع و پیچیده است» (فلاحتی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۹٤).

> بودن در یک مکان به‌طور همدلانه به‌منزلهٔ درک آن به‌عنوان دارندهٔ معنای غنی و لذا همذات‌پنداری با آن است؛ چراکه این معانی صرفاً مرتبط با نمادهای صاحبان آن مکان نیستند، بلکه از تجارب شخصی فرد نیز نشئت می‌گیرند. درون عاطفی مستلزم تلاش آگاهانه جهت ادراک است و همچون گفتهٔ راسموسن، اگر خودمان پذیرای تأثیر و مایل به همدلی باشیم، مکان، خود جوهر واقعی‌اش را افشا می‌کند (شولتز، ۱۳۵۳: ٦۲).

در مکان‌وارگی‌های روایت ارناؤوط، از جمله نمودهای برجستهٔ حس درون عاطفی را باید در آنچه «مکان سوّم» نام نهاده‌اند، جستجو کرد. این مفهوم در اواخر قرن بیستم به حوزهٔ ادبیات نظری علوم اجتماعی وارد شد. نخستین‌بار، ری اُلدنبرگ (Ray Oldenberg) به‌صورت آگاهانه و با

چارچوبی مشخص به مکان سوم نگریستند. این مفهوم با کتاب مکان‌های خوب متعالی از اُلدنبرگ، زبانزد خاص و عام شد.

> در هر سکونت‌گاهی با هر فرهنگی، مکانی هست که مردمان آن سکونت‌گاه به دور از رسمی‌بودن‌های روزمره که عمدتاً در محیط کار با آن مواجه هستند، برای گردهمایی و گذراندن زندگی عمومی غیر رسمی خود به آن رجوع می‌کنند. الدنبرگ این مکان را «مکان سوم» می‌نامد. به زعم او، مردم در این مکان خود واقعی‌شان هستند و این موضوع کمک می‌کند تا خود را از استرس زندگی روزمره که عمدتاً حاصل یک زندگی رسمی در محیط کار و بعضاً در محیط خانه است، برهانند (نوری، ١٣٩٨: ٥٩-٦٠).

مکان سوم در واقع عرصه‌های عمومی مانند قهوه‌خانه‌ها، مکان‌های تجمّع عمومی محلی، پارک‌ها و فضاهای سبزند که اشخاص می‌توانند با حضور در آن، زندگی اجتماعی آزادانه‌ای را با برقراری ارتباط با افراد مختلف ایجاد کنند. این فضا، حس عضویت و تعلق به اجتماعات را در افراد القا می‌کند. «خصوصیاتی چون ظاهر ساده و اتمسفر صمیمی، مشابه خانه، اما متفاوت از آن، برقرارکنندهٔ گفت‌وگو، زمینهٔ خنثی‌ساز، هم‌سطح‌کننده، قابل دسترسی و موقعیت مناسب جهت استقرار، از ویژگی‌هایی‌است که الدنبرگ برای مکان سوّم برشمرده است» (همان: ٦١).

در روایت حاضر، مکان سوّم نقش بسزایی در شکل‌گیری و برون‌ریزی «منِ آرمانی» مریم دارد. در ماجرای او، مکان سوم را می‌توان در نمایشگاه‌های نقاشی، کافه‌ها، خانه‌باغ‌های اطراف خانه و نیز مدرسه مشاهده کرد؛ اما در میان آنها، آنچه همسو با منِ دلخواه و آرمانی مریم است، نمایشگاه‌های رسمی و نیمه‌رسمی نقاشی است که غالباً با حضور اصحاب هنر و متفکّرانی ژرف‌نگر همراه می‌شود؛ محلّی آکنده از جهان‌بینی‌های مختلف و اتمسفری متمایز که حضور در آن، به نقطهٔ عطفی در حیات مریم تبدیل می‌گردد:

> كنت أتردد بين فترة وأخرى إلى مرسم شقيقي عماد، الذي كان يقع في أرقى أحياء دمشق، قبو كبير معتم له نافذة عالية تطل على حديقة البناء الخضراء المحاذية للشارع. كنت أشعر براحة مخدّرة في هذا المكان، اللوحات والكتب، المقاعد الأربعة المريحة بقماشها الأخضر الغامق، ملمس مساندها الخشبية المصقولة. في هذا المكان كانت حواسي تتفاعل بغموض، أسترخي على مقعد أتصفح كتاباً فنياً أو أتأمل شقيقي عماد يتابع رسم لوحته، يلفنا سلام داخلي وغبطة شفافة.كان مرسمه أيضاً ملتقى للفنّانين والأدباء والشعراء وخصوصاً في فترة ما بعد الظهيرة أو المساء، حيث تضمّنا جلساتٌ طويلةٌ من الأحاديث والنقاشات الأدبية والفنية، كنت أشارك فيها تبعاً لقدراتي المتواضعة. في تلك الجلسات تعرفت إلى عدد كبير من مشاهير كنت قد اطلعت على أعمالهم. كان مرسم شقيقي عماد مكان تفتحي على العالم الخارجي فكرياً وثقافياً (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ٢٦-٢٧).

نگارخانه‌ها برای مریم، مکان سومی است که با ویژگی‌های هم‌سطح‌کنندگی و برقرارسازی گفت‌وگو، آزادانه سوی معمّاهایش گام برمی‌دارد و خویشتنِ خویش را وامی‌کاود. اتمسفر غالب بر نمایشگاه، چه به‌لحاظ فرمی که با توصیفات موشکافانه‌ای چون رنگ‌های به‌کاررفته، نغمهٔ طنین‌یافته و یا طرح ویژهٔ سازهٔ آن، و چه به‌لحاظ معنایی که با حضور نگارگران، شاعران و نویسندگان و

مباحثه‌های آنان متبلور است، جملگی منِ دلخواه شاعر را از تاریک‌خانهٔ وجوش به منصهٔ ظهور می‌رساند. در میان عناصری که درون‌بودگیِ نمایشگاه را در این بخش جلوه بخشیده‌اند، رنگ‌پردازی، ظرفیتی هدفمند با کارکردی روان‌شناختی به شمار می‌رود. استفادهٔ چندبارهٔ نویسنده از رنگ سبز در توصیف نمایشگاه «عماد»، مقوله‌ای است که در این بخش خودنمایی کرده است. در روان‌شناسی رنگ‌ها، سبز عمدتاً نماد سرزندگی و تولّد دوباره است. روان‌کاوان، این رنگ را تداعی‌گر کامیابی و امنیت دانسته، علاقه به آن را غالباً در افراد برون‌گرا، متعادل و حامی گروه‌های اجتماعی می‌دانند. نویسنده با توجه هوشمندانه به بار روانیِ رنگ سبز، کوشیده است تا با کاربست آن در توصیف نمایشگاه عماد که پیش‌تر از شخصیتی خاکستری در روایت برخوردار بود، چهرهٔ جدیدی از او برسازد. حسّ درونی نمایشگاه عماد با کارکرد روان‌شناسانهٔ رنگ سبزش، این هدف را به خوبی زمینه‌سازی کرده است.

خانه‌باغ‌ها از دیگر جلوه‌های مکان سوم در روایت ارناؤوط است که مریم را در ارتباطی درونی و همدلانه با آن قرار می‌دهد؛ مکانی که مختصات آن، مرزهای خارج از خانه را از بیرون‌بودگیِ قاب می‌زداید و فضای خارجی را در تناظر با مؤلفه‌های درونی و دلخواه مریم قرار می‌دهد؛ مقوله‌ای که در برش ذیل به‌خوبی می‌توان آن را دریافت:

> مات أبو ریاح «موتاً طبیعیاً» وتمّ تأجیر القسم المقابل لبیتنا من بستانه لیتحول إلی معمل لطوب الإسمنت أصبتُ بحزن عمیق، فها هو ذا مکانِي المعشوشب یتجرد من طراوته الندیّة لیتحول إلی فسحة صماء لون محدد لها، ملیئة بأکوام الرمل وأکیاس الإسمنت وقوالب الطوب، ولأول مرة في حیاتي تذوقت نکهة الخیبة بشکل مبهم (همان: ١٤).

صرف نظر از جلوه‌های ناتورالیستی خانه‌باغ در تقابل با تغییر ماهیّت آن به کارگاه بلوک‌سازی، حزن و اندوه مریم در این برش را باید در تضادّی که میان درون و برون به وقوع پیوسته است، نگریست؛ به تعبیری دگر، چنانچه با نگاهی روان‌شناختی این بخش تبین شود، به این نکته توجه خواهد شد که تشویش برآمدهِ از فوبیایِ مریم بیش از آنکه بر تغییر کالبدی خانه‌باغ متوجّه باشد، بر برون‌بودگی و ناهمگنی میان درون و بیرون اشاره می‌کند؛ چراکه خانه‌باغ ابوریاح، مکانی است مشرف به اتاق مریم که دنیای درون او را به‌صورت نمادین تجسّد بخشیده است؛ از این‌رو، شخصیت حاضر با ازمیان‌رفتن علقهٔ درونی و همدلانهٔ جهان درون و بیرون خود، مضطرب و آشفته (Distress) می‌شود و در ادامه، اندوه عمیقی را (Deep Sorrow) تجربه می‌کند.

۵-۴. بیرون‌بودگی (Externality)

حسّ مکان می‌تواند شامل مواردی باشد که در ارتباط با بیرون به ظهور می‌رسد. «بیرون‌بودگی» در نقطهٔ مقابل «درونی‌بودن» قرارگرفته و نقشی اساسی در تعریف «داخل» ایفا می‌کند. این‌گونه کاربردها از اصطلاح مکان، ارتباط تنگاتنگی بین مکان جغرافیایی و تصوّرات را دربارهٔ رفتار بهنجار و نابهنجار مطرح می‌سازند؛ به تعبیر دیگر:

وقتی تشخیص داده می‌شود چیزی یا کسی خارج از مکان است، مرتکب تخطی شده است. تخطی به‌طور ساده عبور از یک خط معنا می‌شود و برخلاف تعریف جامعه‌شناختی از انحراف، مفهومی ذاتاً فضایی است. خطی که از آن عبور می‌شود، اغلب خطّی جغرافیایی و فرهنگی اجتماعی است. **مری داگلاس**، انسان‌شناس بریتانیایی، کثیفی را به‌عنوان خارج از مکان‌بودن مادی تعریف کرده است. «خارج از مکان‌بودن» بر تقدّم وجودی در یک سیستم طبقه‌بندی برخی انواع، مبتنی است (کرسول، ١٣٩٨: ١٧٣-١٧٤).

از انواع بیرونی‌بودن حسّ مکان که در روایت ارناؤوط انطباق‌یافتگی مشهودی نیز دارد، «برون‌وجودی» (External existenital) است. برون‌وجودی شامل خودآگاهی، بی‌خانمانی، عدم مشارکت فکورانه، احساس بیگانگی نسبت به مردم و مکان‌ها، احساس حقیقی‌نبودن عالم و عدم تعلّق می‌شود.

این مشخصه از بیرونی‌بودن در واقع ناظر بر بیگانه‌شدن عمیق از تمامی مکان‌هاست. از چنین دیدگاهی، مکان‌ها نمی‌توانند مراکز وجودی مهمی تلقی شوند، بلکه در نهایت پیش‌زمینهٔ اموری‌اند که بی‌معنایند، اوهام مطلق و در بدترین حالت تهی هستند. در برون‌وجودی، مکان‌ها هویت مشابه و بی‌معنایشان را اتخاذ کرده و صرفاً به‌واسطهٔ کیفیات ظاهری قابل تمایزند (رلف، ١٣٩٧: ٦٧).

برون‌وجودی را می‌توان به‌صورت بی‌پیرایه‌تر در مفاهیمی چون «نامکانی» و «بی‌مکانی» جستجو کرد. بی‌مکانی، هم محیطی را که خالی از مکان‌های معنادار باشد توصیف می‌کند، هم نگرشی که معنا را در مکان برنمی‌تابد. این موضوع مربوط به عمیق‌ترین سطوح مکان است و قائل به قطع‌کردن ریشه‌ها، فرسودن نمادها و جایگزین‌کردن یکنواختی به‌جای تنوع است. بی‌مکانی در شدیدترین حالات خود مستلزم بیگانگی شدید و گاه برگشت‌ناپذیر نسبت به مکان به‌عنوان خانهٔ انسان است که در سطوح عمیق‌تر، عبارت است از پذیرفتن نگرش **هاروی کاکس** (١٩٢٩م)، مبنی بر نگاهی انتزاعی و هندسی به مکان، یعنی کنارگذاشتن معنای انسانی آن.

بی‌مکانی به‌عنوان نگرشی ناخودآگاه بیشتر در ارتباط با فرهنگ توده است که غالباً خود را در مکان‌های خشک و بی‌روح، هدایت‌شده توسط دیگران، بی‌محتوا و پرزرق‌و برق نشان می‌دهد؛ مکان‌هایی فاقد معنا با عملکردی کم‌وبیش کارآمد که فرجام آن، نزول اهمیّت مکان برای افراد و فرهنگ‌ها و تبدیل مکان‌های معنادار جهان به مکان‌های ناشناخته و قابل معاوضه است (همان: ١٦٩-١٧٠).

ارناؤوط بی‌مکانی را با توجه به مشخّصه‌های یادشدهٔ آن، در بخش‌های مختلفی از داستان متبلور ساخته است؛ از جملهٔ آنها می‌توان به برشی از روایت اشاره کرد که در روزی تابستانی، مریم به همراه دوستش «هیلانه»، برای مهمانی در خانهٔ دوست مشترکشان «سراب»، گرد آمده بودند؛ بزمی که نویسنده کوشیده تا با قراردادن مریم در موقعیتی که در آن روابط قبل از ازدواج و فرودست‌های آن به نمایش درمی‌آید، واکنش یگانه‌شخصیت روایت را در محک تجربه بیازماید و

نشان دهد، برون‌وجودی و حس سیطره‌یافته از گوشه و کنار فضا، چگونه و تا چه اندازه بر واکنش‌های شخصیت اصلی داستان در موقعیت‌های این‌چنینی تأثیرگذار است:

لا أعرف كم من الوقت مضى. المرآة الكبيرة في صدر قاعة «الإيوان» تحتضن انعكاس أشجار النارنج المقابلة وبقعة من نور الباحة الهلامي. يحتضن المرآة إطار من شجر الجوز المطعّم بزخارف من الصدف وخشب الورد، تفصل بينها أسلاك لامتناهية دقيقة من الفضة، خطوط لا بداية لها و لا نهاية،كأفعى سرية تنبثق من الأزل وتنسحب نحو الأبدية. الأرائك المنخفضة العريضة تتلفع بغطاء وثير من البروكار الخمري والذهبي، تنتشر عليها وسائد ذات ألوان قاتمة تتخللها خيوط فضية بالكاد تظهر (ارناؤوط، ۲۰۰٦: ٥٩).

چنانچه در خرده‌روایت‌های پیش از این بخش داستان کاوش کنیم، خواهیم دید که راوی چگونه ناداستان‌گونه از طبقهٔ اجتماعی «سراب» و خانوادهٔ مرفّه او گزارش می‌دهد. این اطلاعات جانبی که با توصیفات مریم از اتمسفر پرزرق و برق خانهٔ سراب همراه است، اسلوب هدفمندی است که ارناؤوط بسان مدخلی در به تصویرکشیدن حسّ بروزیافته از مکان برگزیده است. رنگ و بوی جملات و ترکیب‌بندی آنها چنان لحن روایت را مضطرب و خاکستری کرده که بی‌آنکه رویارویی مریم با هیلانه و بهره‌کشی جنسی از او به صحنه رود، پلان بعدی روایت برای خواننده قابل پیش‌بینی می‌شود.

همسهسةُ الينابيع النائية، حيرةُ الأنامل وترقرق اللمسات، ارتعاش الأنسجة بين مدٍّ وجزر، رائحةُ البحر وأقحوان الزبد. الدوائر تتداخل بحنان يافع، ثغاء الرغبة يتوّج الحلمة، ألق النجوم ينداح على امتدا الخاصرة، اختلاج عضلات لامتمايزة (همان: ٥٩).

ارناؤوط با زمینه‌سازی از اتمسفر تاریکِ خانهٔ سراب و نیز مواجههٔ مریم با صحنه‌هایی چون استفاده از روان‌گردان، بهره‌کشی جنسی از هیلانه و صدایی که روح مریم را در تنگنا می‌فشرد، برون‌وجودی خانهٔ سراب را از دریچهٔ روان‌شناسی محیطی ترسیم کرده است. او در این نما، با ترکیب‌بندی هوشمندانه‌ای از خانهٔ سراب که صحنه‌پردازی فنّی آن، آکنده از محرّک‌های محیطی سوئی است، کوشیده تا برانگیختگی منفی (Negative arousal) شخصیّت مریم را در مواجهه با بازخوردهای چنین مکانی تصویر کند. نویسنده برای آنکه برون‌بودگی خانهٔ سراب را در قاب وسیع‌تری ارائه دهد، برانگیختگی کاراکتر را که با علائم فیزیولوژیکی نیز همراه شده، تشدید می‌کند:

خرجتُ دون وجهة محددة. كانت الساعة الواحدة بعد الظهر. اجتزت الزقاق الرطب الذي يفصل بيت سراب عن الطريق العام وتابعت المسير تحت هِرة الشمس. الطريق الإسفلتي يميع تحت حذائي، مربعات الأرصفة تتقارب وتتباعد أمامي في حالة خداع بصريّ، الأشجار تتلوى كأجسام مطاطية، الأبنية تصير طريّة تتناوس في انحنائها من جهة لأخرى، تتداخل وتتقاطع في خطوط منحنية. كما لو أنني أتقدم نحو عوالم مجهولة يتلاشى حسّي بي ولا صوت البتة، لا إدراك البتة، ثمة خطوات دون أقدام ودون صوت تجتاز قشرة مترجرجة. شعرت كمن يجتاز مئات السنين الضوئية في لحظة خاطفة ليعود (همان: ٥٩).

آشفتگی درونی مریم از دریافت حس خانهٔ سراب و گریز پرآشوب او از آنجا، خانهٔ روایت ارناؤوط را بیش از آنکه در المان‌های ساختی آن تعریف کند، مرهون مؤلفه‌های معنایی و همسو با منِ آرمانی مریم جلوه می‌بخشد. خانه برای مریم، معنایی بیش از مجموعهٔ طبیعی یا فیزیکی دارد و نمی‌توان آن را به یک مکان ساخته‌شده، محدود کرد. نویسنده با توجه به کاراکتر مریم و ژرفنای اندیشه‌اش، درصدد است تا خوانشی دیگر از مفهوم خانه بازتعریف کند. در روایت ارناؤوط، «خانه شاید یک مفهوم باشد؛ یک واحد از فضایی که به‌صورت ذهنی و مادّی و برای اقناع نیازهای اولیهٔ زیستی اجتماعی و بیش از آن، برای آمال زیباشناختی سازمان‌دهی می‌شود. خانه تا جایی که زندگی صمیمانه در یک مکان باشد، با معانی اخلاقی ملهم می‌شود» (باشلار، ١٣٩٧: ٥٨). خانه جایی است که مریم بی‌واهمه در آن دربارهٔ آزادی می‌اندیشد، پیرامون عشق بی‌حدّ و مرز خود ترانه می‌سراید و بی‌آنکه عتاب یا سایهٔ سنگینی بر فراز خود احساس کند، بر براق خیال سوار می‌شود و در هزارتوی داستان ماجراجویی می‌کند؛ از این‌رو مریم، برون‌وجودی و نامکانی را نه‌تنها دربارهٔ خانهٔ سراب، بلکه حتی زادگاه و خانهٔ پدری نیز احساس می‌کند؛ به‌ویژه در برشی که برادرش «حازم» در مورد دیرآمدن‌ها و شبهه‌هایی که از او در سر می‌پروراند، اعضای خانواده را علیه او می‌شوراند و در نتیجه مریم، مدت‌ها از تحصیل محروم و در کنج اتاق خود محبوس می‌شود؛ از این‌رو، خانه نزد مریم، گاه خلوتی با ساروس زیر درختانِ خانه‌باغ، گاه در نمایشگاه‌ها و کارگاه‌های عماد و دوستانش، گاه در دوردست‌ها و در خاک پاریس و به‌طورکلی در هرآنجایی که «دیگر من» او متجانس با دینامیسم آن مکان باشد، تولّد می‌یابد.

٦. نتیجه

حس مکان، نگاهی نو به عنصر مکان است که عمدتاً نظریه‌پردازان پدیدارشناس آن را معرفی کردند. این مفهوم به‌طور خلاصه عبارت است از درک ذهنی و احساسات فرد از محیط. این حس بین سوژه و مکان ارتباط درونی برقرار می‌کند؛ طوری که فهم و احساس فرد با معنای محیط پیوند خورده، یکپارچه می‌شود؛ بنابراین، هر مکان را باید القاگر احساسی متفاوت دانست.

از پربسامدترین مکان‌هایی که در چارچوب نظریهٔ حسّ مکان، محل شاهد بسیاری در روایت ارناؤوط قرار گرفت، می‌توان به خانه، اتاق خواب مریم، مدرسه، خانه‌باغ، نمایشگاه‌های نقاشی، کارگاه‌ها و کافه‌تریاهای محله اشاره کرد. ارناؤوط با کاربست مؤلفه‌هایی چون مرکزیّت و محصوریّت، درون‌بودن باواسطه، درون‌بودن رفتاری-همدلانه و برون‌وجودی نشان داد که رمان، همسو با محتوا و نوع پرداخت شخصیت خود، تا چه اندازه در چارچوب حس مکان و اِلمان‌های آن معنا می‌یابد. انطباق این نظریه با بخش‌های مختلفی از رمان، به‌ویژه در برون‌ریزی شخصیت مریم، تناظر هنرمندانه‌ای را در فرم و محتوا شکل داد. نویسنده از دریچهٔ این دیدگاه، در بخش‌های مختلفی از داستان نشان داد که برخلاف دیدگاه سنتی، می‌توان خانه را در ورای چارچوب زادگاه تعریف کرد.

همچنین با مختصهٔ درونی‌بودنِ باواسطه به‌طور خاص نشان داد که حسّ مکان، نه‌فقط با حضور کالبدی در مکان ایجاد می‌شود، بلکه به کمک خیال نیز می‌توان احساس ژرف، پیچیده و شاعرانه را از فضا دریافت کرد.

پی‌نوشت

۱. عائشة ارناؤوط (متولد دهم اکتبر ۱۹۴۶م)، اصالتاً آلبانی‌تبار است که خاندانش در سال ۱۹۱۸م به سوریه مهاجرت کردند. وی در ۱۹۷۸ به فرانسه مهاجرت کرد و در پاریس اقامت گزید (ألتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی او در شعر، داستان‌نویسی، ترجمه و روزنامه‌نگاری خلاصه می‌شود. مجموعه اشعارش شامل الفراشة تکتشف النّار، الحریق، علی غمد ورقة تسقط، الوطن المحرم، من الرماد إلی الرماد و حنین العناصر است. عائشة علاوه بر زبان عربی، پنج دفتر شعر به زبان فرانسه نیز به چاپ رسانده است؛ البته، آنچه تاکنون از او به چاپ رسیده، شمار کمی از نوشته‌هایش را دربرمی‌گیرد؛ از این‌رو، به نویسنده‌ای که «بسیار می‌نویسد و کمتر منتشر می‌کند»، زبانزد است (أحمد، ۲۰۰۴).

۲. رمان أقودکَ إلی غیري، روایتی خودنگاشت‌گونه است که در هوای دههٔ شصت قرن بیستم نفس می‌کشد. خیال، عنصری فعّال در این روایت است که نویسنده با کاربست آن، ژانر داستان را در مرزهای مختلفی جابه‌جا کرده است. ارناؤوط در این داستان با «مریم»، شخصیت نخست و یکه‌تاز داستان، به موضوعات مختلفی سرک می‌کشد. روایت، انعکاسی از دو دنیای درون و برون نویسنده است که با مَن راوی به برون‌ریزی شخصیت مریم و جامعهٔ او می‌پردازد. عائشة گرچه در موضوعات مختلفی ماجراجویی می‌کند، امّا آزادی و جوانب متعدد آن، بیش از هر درون‌مایهٔ دیگری بر پیکرهٔ روایت او سایه گسترده است. آنچه روایت ارناؤوط را در ساحت پر رمز و رازی فرومی‌برد، عفریتي به نام «ساروس» است که در نقش «همزاد مریم» در داستان حضور می‌یابد و به نقطهٔ عطفی در داستان تبدیل می‌شود؛ موجودی با شمایل دهشتناک که به گفتهٔ نویسنده، تجسمی دیگر از او یا همان «دیگر مَن» (Alter ago) است. ساروس، همان‌گونه که نویسنده بدان اشاره کرده، نمادی تجسم‌یافته از هویت ناشناختهٔ انسان است که در پیِ کشف راز و رمزهای وجود خویش، از کالبد مادّی تجرد می‌یابد و این‌گونه با مریم که وجهی دیگر از اوست، همراه می‌شود. روایت به‌لحاظ زمانی با بازآفرینی خاطرات مریم و بازگشت‌های مکرّر به حال، بین دو خط زمانی جریان می‌یابد و به‌لحاظ مکانی از پاریس آغاز و مقارن با جنگ شش‌روزه ۱۹۶۷ و هزیمت سوریه در دمشق پایان می‌یابد.

۳. «chora» ریشهٔ کلمهٔ «chorology» به معنای مطالعهٔ نواحی و «topos» ریشهٔ کلمهٔ «topography» به نقشه‌نگاری زمین گفته می‌شود.

منابع

أحمد، عدنان حسین (۲۰۰٤)، «عائشة أرناؤوط: لدي حلم واحد، هو أن أصلْ إلی قصیدة تشبه الصمت»:
http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html

ألتونجي، محمد (۲۰۰۱)، معجم أعلام النساء، بیروت، دار العلم للملایین.

ارناؤوط، عائشة (۲۰۰٦)، أقودکَ إلی غیري، دمشق، دار کنعان.

باشلار، گاستن (۱۳۹۷)، بوطیقای فضا، ترجمهٔ مریم کمالی و مسعود شیربچه، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

پورمند، حسنعلی و همکاران (۱۳۸۹)، «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین نوربرگ شولتز در رویکرد پدیدارشناسی»، مدیریت شهری، ش ٢٦، ٨٠-٩٢.

حسانین، محمدمصطفی علی (٢٠٠٤)، استعادةُ المکان، عمّان، دارالثقافة للنشر و التوزیع.

رلف، ادوارد (۱۳۹۷)، مکان و بی‌مکانی، ترجمهٔ محمدرضا نقصان محمدی و همکاران، چاپ چهارم، تهران، آرمان‌شهر،

صالح، صلاح (٢٠١٨)، قضایا المکان الروائي، دمشق، دار فواصل للنشر و التوزیع.

الضبع، مصطفی (٢٠١٨)، استراتیجیة المکان، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

عابدی، محمدحسین و همکاران (۱۳۹۷)، «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن براساس نظریهٔ نوربرگ شولتز»، تئاتر، ش ۷۳، ۹۷-۱۱۳.

فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵)، «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن»، هنرهای زیبا، ش ۲۶، ۵۷-۶۶.

فلاحتی، صغرا و همکاران (۱۳۹۳)، «محتواپذیری مکان و دلالت‌های متعدد آن در اشعار عزالدین مناصرة»، ادب عربی، سال ۶، ش ۲، ۲۹۲-۳۱۱.

شارف، محمد (٢٠١٦)، دلالة المکان في روایة ثقوب زرقاء لـخیّر شوّار، مرحلة الماجستیر، إشراف عبدالقادر رابحي، جامعة مصطفی اسطمبولي، کلیة الآداب و اللغات.

شکیبایی‌فر، شهلا و همکاران (١٤٠٠)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ خارج السرب محمد الماغوط با نگاهی به نظریهٔ فرزان سجودی»، ادب عربی، سال ۱۳، ش ۳، ٦٨-٨٦.

شولتز، کریستیان نوربرگ (۱۳۵۳)، هستی، فضا و معماری، ترجمهٔ محمدحسن حافظی، تهران، نشر تهران.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، روح مکان به سوی پدیدارشناسی معماری، ترجمهٔ محمدرضا شیرازی، تهران، رخداد نو.

الشهید، زید (٢٠١٠)، الرؤي و الأمکنة، دمشق، دار الینابیع.

کرسول، تیم (۱۳۹۸)، مقدمه‌ای بر مکان، ترجمهٔ حسین حاتمی‌نژاد و بهار حبیبیان، تهران، دانشگاه تهران.

النصیر، یاسین (١٩٨٦)، الروایة و المکان، بغداد، دارالحریة للطباعة.

کوهات، هاینز (۱۳۹۷)، روان‌شناسی خود، ترجمهٔ مریم سرگلی و همکاران، مشهد، فرانگیزش.

میرغلامی، مرتضی و آیشم، معصومه (۱۳۹۵)، «مدل مفهومی ارزیابی حس مکان براساس مؤلفه‌های کالبدی، ادراکی، عملکردی و اجتماعی»، مطالعات شهری، دورهٔ ۵، ش ۱۹، ۸۰-۶۹.

نوری، محمدجواد (۱۳۹۸)، «تبیین تجربهٔ استحالهٔ مکان سوم اُلدنبرگ در قرن ۲۱»، معماری و شهرسازی، سال ۲۹، ش ٨٦، ٨٢-٥٧.

References

Abedi, M.H et al. (2018), "how to transform a dramatic story to a dramatic atmosphere using Mise-en-scène,elements based on Norberg Schultz theory", *Theater*, No.73, 97-113, [In Persian].

Ahmed, A. (2004), "Ayesheh Arnavut; I have one dream, which is to come up with a poem that looks like silence", http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html, [InArabic].

Arnā'ūṭ, A. (2006) *I lead you to others*, Damascus. Dar Canaan, [In Arabic].

Altunji, M. (2001). *Dictionary of women's flags*, Birut. Dar Al-Elm L'el-Malayeen, [In Arabic].

Alshahid, Z. (2010), *Visions and places*, Damascus. Dar Al-yanabei, [In Arabic].

Bachelard, G. (2018*), The poetics of space*, translated by Maryam Kamali and Masoud Shirbacheh, Tehran. Roshangaran and Motaleat-e-Zanan, [In Persian].

Cresswell, T. (2019), *An Introduction to place*, (Hataminejad and HabibianTrans), Tehran. Tehran, [In Persian].

Flahat, M. S. (2006), The concept of sense of place and its forming factors, *aesthetic arts*, No. 26, 57-66, [In Persian].

Flahati, S et al. (2014), "Location contetnt-affecting of Canaan & its various implictions in the poetries of Izz ad-Din al-Monasera", *Arabic literature*, No. 2 (6), 292-311, [In Persian].

Hasanin, M. M. A (2004), *Taking back the place*, Amman, Dar Al-Theqafa L'el-nashr va Al-Tozi, [In Arabic].

Kohut, H. (2018), *Self psychology*, translated by Maryam sargoli & al, Mashhad: Faraangizesh, [In Persian].

Pourmand, Hasanali et al.(2010), "the concept of place and mental image and its degrees in urbanism from Christine Norberg Schoultz point of view in the phenomenology approach", *urban management*, No. 26, 80-92, [In Persian].

Ralf, E. (2018), *Place and placelessness*, translated by mohammadreza, Noghsanmohammadi et al, Tehran, Armanshahr, [In Persian].

Saleh, S. (2018), *Narrative place issues*, Damascus, Dar Al-fawasel L'el-nashr va Al-Tozi, [In Arabic].

Shakibaeefar, Sh et al. (2021), "Layered semiotics of place in the play *kharej –al-Serb* by Mohammad Al-Maghout based on the theory of "Farzan Sojudi", *Arabic literature*, No. 13 (3), 68-86, [In Persian].

Sharef, M. (2016), "Implication of place in the novel *Blue Holes* by Al-Kheir chouar", Master degree, University Mustafa Stumboli, [In Arabic].

Schultz, Ch.N. (1974), *existence, space and architecture*, M. H. Hafezi Trans, Tehran, Tehran, [In Persian].

———— (2010), *the place soul towards architectural phenomenology*, M. shirazi Trans, Tehran, Rokhdad-e-No, [In Persian].

Mirgholami, M & Ayashm, M. (2016), "A conceptual model to evaluate the sense of place using four factors of perceptual, physical, social and functional", *Motaleate Shahri*, *5* (86), 69-80, [In Persian].

Nouri, M, (2019), "Explaining the experience of Oldenberg's third place transformation in the 21st century", *architecture and urbanism*, 29 (86), 57-82, [In Persian].

Alnasir Y. (1986), *Narration and place*, Baghdad, Dar Al-Horeya, [In Arabic].

Alzab, M. (2018), *Place Strategy:Research in the aesthetics of place in the Arabic novel*, Cairo, General Egyptian Book Organization, [In Arabic].

ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.331943.612459
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Investigating the Postmodern Form-based Tricks in Kamal Abu-Deeb Work *Adhabat al-Mutanabbi fi Suhbat Kamal Abu-Deeb*

Fatemeh Piri
Master Graduate of Arabic Language and Literature, University of Zabol
Ali Akbar Ahmadi Chenari
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol
Abdulbasit Arab Yousefabadi
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol

Received: 2021, October, 7; Accepted: 2021, November, 15

Abstract

The expression of postmodernism in written texts is not limited to content and subject matter; Rather, part of the postmodernist arrangement of literary works relates to the physical elements of the text, namely the page of paper, the lines, the letters, the words, and the margins of the text. These arrangements are made in line with the postmodernist principle of uncertainty and the creation of doubts and suspicions in the ontology of the audience. This leads to the confusion of genres, the collapse of the geometric order of the text and the creation of chaos in the traditions of writing and poetry, especially the arrangement of words and lines, as well as reducing the centrality of the main text and focusing on the margins of the text. Kamal Abu-Deeb, a contemporary Syrian poet, writer, and critic, is one of the figures in contemporary Arab literature who is particularly familiar with postmodernist thought. In the collection " *Adhabat al-Mutanabbi fi Suhbat Kamal Abu-Deeb wa al-'Aks bi al-'Aks*", he tries to rewrite the narrations, currents and various events of *Mutanabbi* 's life that have been mentioned in previous texts with a postmodernist mentality. The present paper tries to analyze these mechanisms and their role in creating meaning in the above collection based on the descriptive-analytical method. According to the author, this work does not fall into the category of fiction or poetry, because it is a combination of all literary genres and form-based arts. The results of the research show that in this work, Abu-Deeb tries to portray the tensions of his inner world and the philosophy of personal and social life in the Arab countries with an emphasis on postmodernist form-based tricks. By emphasizing form-oriented tricks, he intends to direct the audience's mind to the hidden angles of his story formation in order to challenge the great narratives at the visual level. To convey this message to the audience, he uses form-based mechanisms such as blank verse, painting, geometric shapes, vertical writing, parsing, and font change, each of which plays a prominent role in creating doubts in the mind of the audience about his real affairs and proven intellectual and epistemological patterns.

Keywords: Postmodernism, Kamal Abu-Deeb, *Adhabat al-Mutanabbi fi Suhbat Kamal Abu-Deeb*, Form-based Tricks, uncertainty.

واکاوی شگردهای فرمیِ پست‌مدرن در مجموعهٔ *عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب والعكس بالعكس*

فاطمه پیری
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل
علی‌اکبر احمدی چناری*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل
عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل
(از ص ۱۲۹ تا ۱۵۲)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۲۴
علمی-پژوهشی

چکیده

نمود پست‌مدرنیسم در متون تنها به محتوا و موضوع محدود نمی‌شود؛ بلکه بخشی از تمهیدات پست‌مدرنیستیِ آثار ادبی، مربوط به عناصر فیزیکی متن، یعنی صفحهٔ کاغذ، خطوط، حروف، واژگان و حاشیهٔ متن است. این تمهیدات در راستای اصل پست‌مدرنیستیِ عدم قطعیت و ایجاد تردید و شبهه‌افکنی در هستی‌شناسی مخاطب صورت می‌گیرد. این امر به درهم‌ریختن ژانرها، فروپاشی نظم هندسی متن و ایجاد هرج‌ومرج و آشفتگی در سنت‌های نویسندگی و شاعری، به‌ویژه نحوهٔ چینش واژگان و سطرها و همچنین کاستن از مرکزیت متن اصلی و تمرکز بر حاشیهٔ متن منجر می‌شود. کمال ابودیب نویسندهٔ معاصر سوری با رویکردی پست‌مدرنیستی، اثر عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب والعكس بالعكس را به رشتهٔ تحریر درآورد. او در این اثر تلاش می‌کند روایت‌ها، جریانات و حوادث مختلف زندگی متنبی را که در متون پیشین آمده است، با ذهنیتی پست‌مدرنیستی بازنویسی کند. جستار حاضر تلاش می‌کند با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی به واکاوی و تحلیل این سازوکارها و نقش آنها در معناآفرینی در اثر یادشده بپردازد. این اثر به اقرار خود نویسنده نه در زمرهٔ داستان قرار می‌گیرد و نه شعر؛ زیرا تلفیقی است از تمامی ژانرهای ادبی و هنرهای شکل‌محور. نتایج پژوهش نشان می‌دهد ابودیب تلاش دارد در این اثر، تنش‌های جهان درونی خود و فلسفهٔ زندگی شخصی و اجتماعی را در کشورهای عربی، با تأکید بر شگردهای فرمی پست‌مدرنیستی به تصویر کشد. وی با تأکید بر شگردهای فرم‌محور قصد دارد ذهن مخاطب را به زوایای پنهان شکل‌گیری داستان خود با متنبی معطوف نماید تا اقتدار کلان‌روایت‌ها را در سطح دیداری به چالش بکشد. او برای رساندن این پیام به مخاطب، از سازوکارهای شکل‌محور همچون سپیدنویسی، نقاشی، اشکال هندسی، عمودنویسی، تجزیه‌نویسی و تغییر فونت بهره می‌برد که هرکدام نقشی برجسته در ایجاد تردید در ذهن مخاطب دربارهٔ امور واقعی و الگوهای ثابت‌شدهٔ فکری و معرفتی وی دارند.

واژگان کلیدی: پست‌مدرنیسم، کمال ابودیب، عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب، شگردهای فرمی، عدم قطعیت.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *ali_ahmadi@uoz.ac.ir*

۱. مقدمه

نویسندگان پست‌مدرن علاوه بر ظرفیت‌های روایت‌شناسی، از برخی هنرهای بصری و تجسمی همچون خطاطی، نقاشی، نورپردازی و دیگر سازوکارهای فیزیکی نیز برای القای اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خود به مخاطب استفاده می‌کنند. این امر به درهم‌ریختن ژانرها، فروپاشی نظم هندسی متن و ایجاد هرجومرج و آشفتگی در سنت‌های نویسندگی و شاعری، به‌خصوص نحوهٔ چینش واژگان و سطرها و همچنین کاستن از مرکزیت متن اصلی و تمرکز بر حاشیهٔ متن منجر می‌شود. به‌کارگیری این سازوکارها در راستای اصل عدم قطعیت در معرفت انسان عصر پست‌مدرن از محیط پیرامونی خویش و ماهیت وجودی خود است.

پژوهشگران، اصول موجود در بطن تفکر پست‌مدرنیستی را در مواردی همچون دگرگونی بی‌وقفه، تأکید بر ظواهر و تصاویر، نقش بی‌بدیل رسانه‌های دیداری، تردید در واقعیت، ایجاد شبهه، عدم قطعیت در سنت‌ها و سبک‌ها و امور واقعی خلاصه کرده‌اند (دهبانی‌پور و خرم‌پور، ۱۳۹۵: ٥٤) و معتقدند این اصول زمینهٔ تحولات عظیمی در جهان هنر، ادبیات و معماری را فراهم آورد که ژانرهای ادبی چون شعر و نثر نیز از آن مستثنا نیست؛ از جملهٔ این تحولات، راه‌یافتن ظرفیت‌های هنرهای دیداری و تجسمی به ساحت متون ادبی است. شگردهای شکل‌محور پست‌مدرن غالباً ناظر به فرم متن است. منظور از فرم در این جستار، بیشتر آن چیزی است که به حس بصری مربوط می‌شود و موسیقی و آوا در آن مدخلیتی ندارد؛ زیرا بیشتر شگردهای به‌کاررفته در این جامعهٔ آماری مربوط به قوهٔ بصری است. این شگردها همان خصوصیاتی است که فرمالیست‌ها در ارزیابی آثار هنری و ادبی بر آن تأکید می‌ورزند و از رهگذر تحلیل آنها می‌توان به کشف جهان‌بینی و باورهای خالق اثر نائل شد (جمالی، ١٣٩٤: ٢٤).

کمال ابودیب شاعر، نویسنده و منتقد معاصر سوری، از جمله شخصیت‌های ادبیات معاصر عرب است که با تفکرات پست‌مدرنیستی آشنایی ویژه‌ای دارد. او در عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب والعكس بالعكس تلاش می‌کند با متزلزل‌ساختن شخصیت متنبی و رخدادهای تاریخی دوران وی، روایتی جدید از او و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ دورانش ارائه کند تا با این کار خواننده را در درک رخدادهای تاریخ دچار تردید سازد. او با موازی قراردادن شخصیت خود و متنبی در قالب نشست فراتاریخی از جهان‌بینی متنبی به عنوان جهان‌بینی تثبیت‌شدهٔ تاریخی، قطعیت‌زدایی می‌کند و معرفتی نوین از جهان هستی را که شالودهٔ آن تردید در همهٔ جوانب زندگی است به مخاطب انتقال می‌دهد. شخصیت متنبی و حکمت‌های ارزشمند و کاربردی او دربارهٔ فلسفهٔ زندگی، همواره در تاریخ عرب‌ها ضرب‌المثل شده‌است. ابودیب با استفاده از ظرفیت‌های هنرهای تجسمی در قالب سازوکارهایی مانند نقاشی، سپیدنویسی، تجزیه‌نویسی و همچنین دست‌کاری عامدانهٔ شکل‌های سنتی شعر و نثر و استفاده از اشکال هندسی در نگارش جملات و واژگان، اثری ادبی خلق کرده که به‌سختی می‌توان آن را یک متن منثور، منظوم یا مصوّر نامید؛

بنابراین، جستار حاضر در تلاش است با تحلیل و کندوکاو این شگردها در اثر یادشده به این پرسش‌ها پاسخ دهد: کمال ابودیب در عذابات المتنبي فی صحبة کمال ابودیب به‌منظور انتقال معنی به مخاطب از کدام سازوکارهای شکل‌محور استفاده کرده است؟ پیام‌هایی که ابودیب با استفاده از شگردهای شکل‌محور درصدد انتقال آن به مخاطب است، کدام‌اند؟

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش باید گفت یکی از مشهورترین پژوهش‌ها دربارهٔ کارکرد شگردهای فرمی در داستان‌های پست‌مدرنیستی، فصلی از کتاب داستان پست‌مدرنیستی (۲۰۰٤) اثر برایان مک‌هیل است که نویسنده در آن به‌طور اختصاصی شگردها و تمهیدات رمان‌نویسان پست‌مدرن را با استفاده از ابعاد فیزیکی متن و هنرهای تجسمی بررسی و تحلیل کرده و معتقد است این دسته از رمان‌نویسان هدفی وجودشناسانه را دنبال می‌کنند و بدین‌وسیله بر ناپایداری الگوهای هستی‌شناختی تأکید می‌نمایند. جعفری کمان‌گر در مقالهٔ «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس» (۱۳۹۵) در بررسی برخی از مؤلفه‌های فرمی پست‌مدرنیستی در رمان مذکور، به این نتیجه رسیده که این شگردها به عدم انسجام در این اثر منجر شده است. پیروز و ملک در مقالهٔ «بررسی شگرد بازی‌های شکلی و چاپی در رمان‌های پسامدرن فارسی دههٔ هشتاد» (۱۳۹۳) با بررسی رمان‌های منتخب فارسی، معتقدند نویسنده‌های پسامدرنِ این آثار با استفاده از روش‌هایی چون ایجاد علامت‌های خاص میان خطوط متن یا در حاشیهٔ صفحات، گنجاندن تصاویر مربوط به مضامین متن در لابه‌لای صفحات کتاب و تایپ کلمات و جملات به‌شکلی خاص، تغییراتی در شکل و ساختار رمان ایجاد کرده‌اند. آثار ابودیب تاکنون از این زاویهٔ خاص در میان پژوهش‌های فارسی و عربی، مورد پژوهش قرار نگرفته‌اند؛ اما دو مقاله به زبان فارسی از پیری و همکاران یافت شد که محتوای آنها قرابت اندکی با موضوع جستار حاضر دارند. مقالهٔ نخست تحت عنوان «فراداستان تاریخ‌نگارانه در عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب و العكس بالعكس اثر کمال ابودیب» (۱۳۹۹) است که پژوهشگران، مؤلفه‌های فراداستان تاریخ‌نگارانه همچون به چالش‌کشیدن غایت‌مندی تاریخ، فروپاشی زمان تاریخی و تغییر رخدادهای تاریخی را در اثر مذکور واکاوی کرده و به این رهیافت رسیده‌اند که ابودیب با شگرد فراداستان زمینهٔ چندخوانشی متن را فراهم آورده است. همچنین این نویسندگان در مقاله‌ای دیگر با عنوان «ترامتنیت در عذابات المتنبي فی صحبة کمال ابودیب براساس نظریهٔ ژرار ژنت» (۱٤۰۰) به بررسی روابط ترامتنی این اثر با متون دیگر پرداختند. نتایج این پژوهش نیز نشان می‌دهد ابودیب با استفاده از متون پیشین و ایجاد تغییراتی در آنها بر اصل پست‌مدرنیستی عدم قطعیت تأکید می‌ورزد و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ تاریخی را با خوانشی نو مورد تردید قرار می‌دهد.

تعمق در پیشینه‌های یادشده نشان می‌دهد تاکنون هیچ پژوهشی دربارهٔ شگردهای فرمی در عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب انجام نشده‌است. همچنین روش و چارچوب این پژوهش بر ضرورت انجام پژوهشی علمی دربارهٔ این اثر صحه می‌گذارد.

۲. رویکرد کلی داستان‌نویسان رئالبست، مدرن و پست‌مدرن

در ارتباط با گرایش داستان‌نویسان پست‌مدرن به استفادهٔ افراطی از شگردهای شکل‌محور، لازم است مقایسه‌ای میان رویکرد کلی داستان‌نویسان رئالیست، مدرنیست و پست‌مدرنیست صورت پذیرد. رئالیست‌ها تلاش می‌کنند اثری به مخاطب ارائه دهند که انسجام کامل داشته و بازتابی از واقعیت باشد؛ اما مدرنیست‌ها ساختار داستان را تحت‌تأثیر آشفتگی‌های روحی و روانی انسان معاصر قرار می‌دهند؛ زیرا به اعتقاد آنها ادبیات باید گزارشی از لایه‌های نامشهود روانی انسان باشد. داستان‌نویسان پست‌مدرن نیز مخالف بازتاب واقعیت در آثارشان هستند و سعی می‌کنند با به‌کارگیری شگردهای شکل‌محور بر جنبهٔ داستانی اثرشان تأکید کنند و از این طریق، انسجام متن را بر هم زنند (دلشاد و طهماسبی، ۱٤۰۰: ۹۲). ناقدان این حوزه معتقدند این انسجام متن است که دیدگاه خاصی را دربارهٔ هستی در ذهن مخاطب ایجاد و دنیای خیالی را جانشین دنیای واقعی می‌کند و خواننده را از راه تخیل، به‌ویژه در داستان‌های رئالیستی، در این فضا قرار می‌دهد (لودج، ۲۰۰۲: ٤٦). تأکید بر جنبه‌های بصری متن و استفاده از اشکال، تصاویر و نقاشی، بیانگر این موضوع است که داستان متشکل از همین واژگان و اشکالی است که در مقابل مخاطب قرار دارد. در نقد پسامدرن، یکی از جنبه‌های برجستهٔ فراداستان، برجسته‌سازی بُعد نوشتاری داستان است که با کمك شگردهای مختلفی همچون سپیدنویسی، نقاشی، اشکال هندسی، عمودنویسی، تجزیه‌نویسی و تغییر فونت محقق می‌شود.

۳. شگردهای فرمی پست‌مدرن در *عذابات المتنبي*

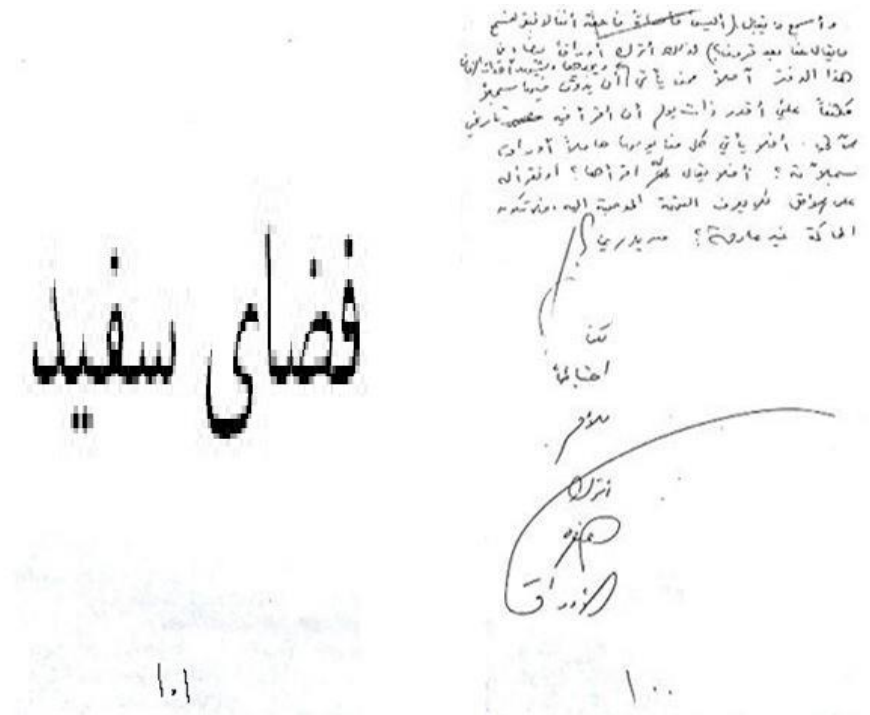
کمال ابودیب در عذابات المتنبي فی صحبة کمال ابودیب تقریباً از تمامی شگردهای شکل‌محور فوق‌الذکر استفاده کرده است که در ادامه به هریک از آنها اشاره می‌شود. استفاده از این شگردها توسط وی صرفاً به این جهت است که توجه مخاطب را به چگونگی شکل‌گیری داستان متنبی با ابودیب معطوف کند و ذهن او را با شیوه‌های نوین روایت‌پردازی آشنا سازد؛ لذا با این روش، در پی به چالش‌کشیدن اقتدار کلان‌روایت‌ها در سطح دیداری است؛ کلان‌روایت‌هایی که به باور پست‌مدرن‌ها مدعی کشف معنای نهایی و حقیقت‌اند و کارکرد خود را در این دوران از دست داده‌اند (پیروز و ملك، ۱۳۹۳: ۱۹).

۳-۱. سپیدنویسی

یکی از شگردهای دیداری در رمان پست‌مدرن، این است که نویسنده بخشی از روایت را ناگفته می‌گذارد و به جای آن فضای خالی قرار می‌دهد. یا اینکه اساساً یک یا چند صفحه یا بخشی از یک صفحه را به‌صورت سفید رها می‌کند؛ در اصطلاح به این شگرد «سپیدنویسی» یا «فضای نانوشته» می‌گویند (McHale, 2004: 419). سپیدنویسی عبارت است از سکوت‌هایی عامدانه و غیرعامدانه که موجب گسترش دریافت مخاطب می‌شود و پیامد آن، تفسیرهای بی‌نهایتی است که از متن ارائه

می‌شود (معراجی، ۱۳۹۳: ۷٦). این شگرد، یکی از نمودهای واضح ایدهٔ مرگ مؤلف است و هدف از آن، تمرکززدایی از راوی و به حاشیه‌بردن اوست تا بر اصل عدم قطعیت تأکید شود و زمینه و امکان چندخوانشی متن فراهم آید. استفاده از این شگرد باعث می‌شود مخاطب در پیشبرد روایت مشارکت داشته باشد و بدین ترتیب، به تعداد مخاطبان بالقوه، امکان تفسیرهای مختلف به‌وجود آید؛ به سخن دیگر، این مخاطب بالقوهٔ فرضی، مخاطب نهفتهٔ در متن است؛ یعنی مخاطبی که پس از شکل‌گیری کامل اثر به وجود می‌آید و در کلیت آن پنهان می‌شود (عبدالواحد، ۱۹۹٦: ۱۷). نقطهٔ مقابل سپیدنویسی، تطابق‌پذیری مخاطب است؛ بدین‌شکل که نویسنده تمام معانی متن را آشکار می‌سازد و جایی برای گفتگوی مخاطب با نویسنده بر سر توافق دربارهٔ معنا باقی نمی‌گذارد؛ لذا مخاطب تنها به تطابق با متن فراخوانده می‌شود و این فعالیت یک‌سویه برای او لذت چندانی به دنبال ندارد (امانی و آذرنوید، ۱۳۸۳: ۳٤). اما آن‌گاه که نویسنده فضاهایی از متن را خالی می‌گذارد تا مخاطب در راه رسیدن به معنا آنها را پر کند، ذهن خلاق و خیال گستردهٔ مخاطب، او را به کشف ابهامات متن و دنیای عجیب و غریب معانی سوق می‌دهد (جینیت، ۱۹۹۷: ۷۱) و این تعامل دوسویه، لذتی ژرف برای او به ارمغان می‌آورد (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۲۱٦).

ابودیب در عذابات المتنبي فی صحبة کمال ابودیب بارها از شگرد سپیدنویسی استفاده کرده که موجب فروپاشی زنجیرهٔ روابط علی و معلولی شده است و خواننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که خود ادامهٔ روایت را برعهده گیرد؛ از جمله در مقطع زیر که متنبی بعد از اعتراضی که به ابودیب می‌کند (ن.ک: أبودیب، ۱۹۹٦: ۱۰۰)، صفحاتی را در آخر به‌صورت سفید باقی می‌گذارد (همان: ۱۰۱-۱۰۳) تا مخاطب به مدد ذهن خلاق خویش به آفرینش ادامهٔ اثر دست بزند:



داشتن قدرت از سوی متنبی و ارائهٔ اعتراض به ابودیب در این مقطع از داستان، از من‌بودگی متنبی ناشی می‌شود. قدرت‌یافتن من/ متنبی، تدریجاً به استیلاطلبی و سرکوبِ ابودیب می‌انجامد. تأکید بر من‌بودگی و برجسته‌شدن آن، با استفاده از دست‌نوشتهٔ خود متنبی نشان داده شده است. روایت داستان از سوی متنبی، نوعی گذار از شیوهٔ متعارف روایتگری، گذار از متن مکتوب و تلاش برای تبدیل داستان به کنشی دیداری، منعکس‌کنندهٔ روح پست‌مدرنیستی ابودیب است. در واقع ابودیب با این کار، مخاطب را به متن فرامی‌خواند و به‌نوعی به آن نقش اعطا می‌کند. متنبی به‌عنوان شخصیتی که پا به دنیای معاصر می‌نهد، قصد بیان این مطلب را دارد که همان‌قدر که نوشته‌ها و خطوط برای او تنش‌زاست، سپیدنویسی و تغییر شکل نگارش واژه‌ها نیز برایش ارزشمند است؛ بنابراین، تلاش متنبی در این است که «در کنار واژه‌ها از ساختار دیداری ویژه‌ای برای رساندن پیام به مخاطب بهره گیرد» (الماكري، ۱۹۹۱: ۲۱۳). متنبی به ابودیب اعتراض می‌کند که چگونه حقایق تاریخی مربوط به وی را تحریف کرده است؛ و از این اتفاق به مصیبت تعبیر می‌کند. تکذیب واقعیت و ایجاد روایت دیگری از آن، به معنی حرکت ابودیب بر مبنای قطعیت‌زدایی از واقعیت است و گویای این پیام است که در دوران پست‌مدرن با ازبین‌رفتن ارزش‌های سنتی، انسان با نوعی بی‌هویتی خانواده، ملت، وطن و اسطوره روبه‌روست. این بی‌هویتی سبب می‌شود متنبی سکوت کند و ننویسد و صفحاتی را سفید بگذارد. سکوت متنبی مخاطب را به فکر فرو می‌برد تا با کمک طرح‌واره‌های ذهنی‌اش ادامهٔ ذهن آشفتهٔ متنبی را تکمیل کند.

در مقطعی دیگر، ابودیب بعد از بیان این مطلب که قصیده‌اش طولانی شده است، از مخاطب می‌پرسد چگونه آن را جمع کند و به پایان برساند؟ سپس بخشی از متن را سفید باقی می‌گذارد و این امکان را برای مخاطب به‌وجود می‌آورد تا پاسخ خود را برای او در این متن سفید بنویسد (ابودیب، ۱۹۹٦: ۲۳۹):

فضاي سفيد

فضاي سفيد

ابودیب در مقطع فوق مخاطب را به تفسیر اندیشهٔ نهفته در داستان وادار می‌کند. مخاطبی که انتظار دارد ادامهٔ روایت را بخواند، با مطرح‌شدن سؤال از جانب ابودیب دچار تردید می‌شود. افزون بر این، در حاشیه‌ای که برای توضیح بیشتر کلامش آورده است، این نکته را یادآور می‌شود که نمی‌تواند همهٔ کلماتی را که نوشته است، بخواند و به نتیجه‌ای نمی‌رسد «ولقد بحق نسيتُ؛ لا أستطيع قراءة الكلمة التي كتبتها»[1] (همان: ۲۳۹). سرگردان‌سازیِ محضِ مخاطب، همان چیزی که رسالت پست‌مدرن بر آن بنا شده است. ابودیب در صفحات پایانی عذابات المتنبي، بعد از توضیح دربارهٔ شیوهٔ خواندن متنِ این اثر، روش‌هایی برای مخاطب بیان می‌کند و از این طریق با او وارد گفتگو و تعامل می‌شود:

> في قراءة النص أمران تركتهما للقارئ: الأول بدائل ترد مقابل كلمات معينة في النص مسبوقة بالإشارة. إنها بدائل تشكيلية لا أريد الحسم في أمرها؛ وللقارئ حرية مطلقة في التعامل معها: يختار ما يشاء ويقضي ما يشاء أو يجمع بينها في قراءة مركبة. والثاني علامات الترقيم الغائبة (إلا في حالات قليلة لأسباب أجهلها). إن علامات الترقيم التي يضعها المؤلف تفرض لهجة وإيقاعا محددين

على الصوت الإنساني، وقد شئت أن أطلق هذا الصوت من عقالي ليكون حرّا مرنا في سبل تشكله وتشكيل القارئ له. يقول كاف[۲] (همان: ۲۸۱).

تصویر زیر بیانگر شیوهٔ تعامل متنبی با مخاطب و همچنین فضاهای سفید برای مشارکت وی است:

في فراغ النص أمران تركتهما للقارئ: الأول بمثابة ترك مقابل كلمات معينة هي مسبوقة بالإشارة /. إنها بمثابة تشكيلة لا أريد الخوض في أمرها، وللقارئ حرية التعامل معها: يختار ما يشاء ويقصي ما يشاء أو يضع بينها في فراغة مركبة. و علامات الترقيم المالئة وإلا في حالات قليلة لأسباب أحملها. إن علامات الترقيم بوضعها المؤلف تعرض لهجة وإيقاعاً محددين على الصوت الإنساني. وقد شئت أن هذا الصوت من عقالي ليكون حرّاً مرناً في سبل تشكّله وتشكيل القارئ له.

يقول كاف

فضای سفید

أما آناء قال ألف لام ميم: فواسي سهد كفساني: أفقدها كما أشاء، وأرقمها في

٢٨١

عبارت «یقول کاف» و سفیدگذاشتن بخشی از متن، درنگی را برای مخاطب ایجاد می‌کند تا او را به فکر فروبرد که در فضای سفید چه پیامی نهفته است و او به عنوان مشارکت‌کنندهٔ مستقیم متن، چگونه می‌تواند این پیام را در فضاهای خالی متن منتقل کند. این شیوهٔ روایت هرچند پدیده‌ای فیزیولوژیک و برون‌متنی است، اما بخش گسترده‌ای از نقش پیام‌رسانی واژگان از طریق آن صورت می‌پذیرد (بنیس، ۱۹۸۵: ٥٤). ابودیب نیز با استفاده از این شگرد مخاطب را وارد فضای داستان می‌کند و از او برای تحقق اهداف پست‌مدرن داستان دعوت می‌نماید؛ این بدان‌جهت است که ارزش‌دادن به قوهٔ بصری متون معاصر، تلاشی است برای نزدیک‌کردن هرچه بیشتر خواننده به نویسنده (الكبيسي، ۱۹۸۷: ٦). ابودیب در بخش‌های پایانی عذابات المتنبي نیز با درج فضاهای سفید پایان داستان، متن را بدون فرجام رها می‌کند و از خواننده می‌خواهد بنا بر دریافت شخصی‌اش آن را تکمیل کند: «س، لکن لا أ...» (ابودیب، ۱۹۹٦: ۲۸۰). این شیوهٔ ابودیب در به فرجام‌رساندن داستان، هجویه‌ای است بر خودِ مفهومِ فرجام؛ زیرا وی ثابت می‌کند حکایت متنبی و الگوهای معرفتی و حکمی او که یک الگوی تثبیت‌شده در حافظهٔ قوم عرب است، روایتی پایان‌پذیر است که ابودیب آن را با خوانشی نو از بطن روایت‌های دیرین خلق می‌کند و با جابه‌جایی‌ها و دگردیسی مجدد، متن دیرین را برمی‌اندازد. می‌توان ارزش این داستان را در همین تفکر انتقادی برخاسته از فلسفهٔ پست‌مدرنیسم جستجو کرد؛ زیرا پست‌مدرنیسم به دنبال عرضهٔ داشته‌ای نو برای مخاطب است تا حس قوی‌تری از پدیده‌های عرضه‌ناشدنی به مخاطب افاده کند؛

پدیده‌هایی که در جهان معاصر به مدد امکانات شکل‌پردازانهٔ پست‌مدرنیسم، به‌مراتب بیشتر از گذشته امکان‌پذیر شده است (لیوتار، ۱۹۹٤: ۸۱).

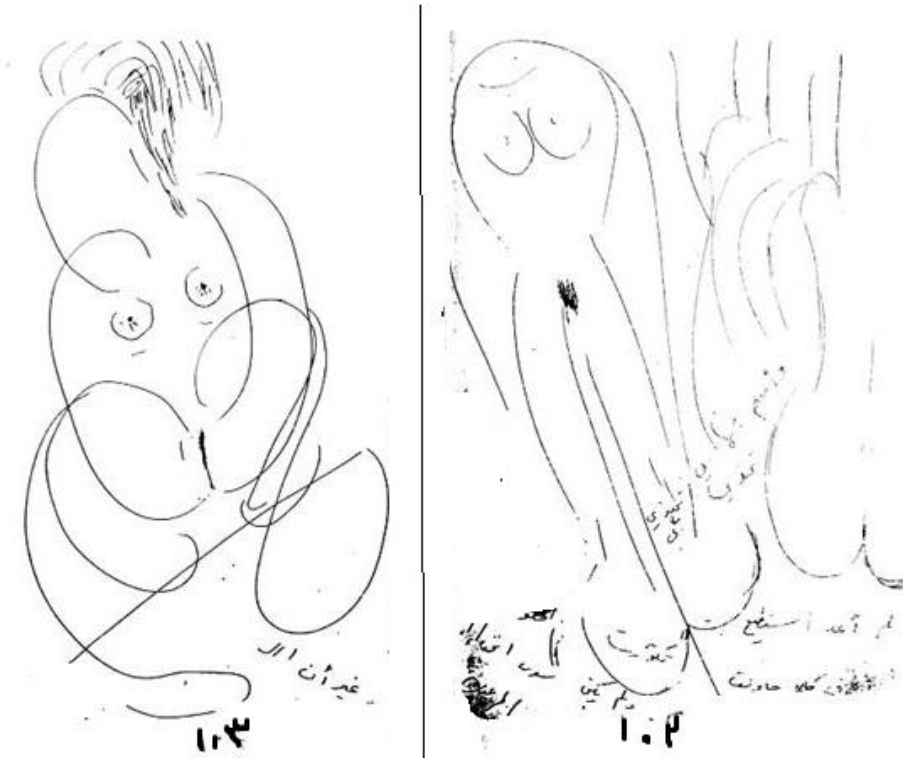
۳-۲. نقاشی

یکی از شگردهای بصری در بیان انگاره‌های پست‌مدرنیستی متون ادبی، استفاده از نقاشی است. پست‌مدرنیسم نقاشی را به‌سوی کیفیاتی عقل‌گریز و آزاداندیشانه و در بسیاری موارد فهم‌ناپذیر و بی‌اعتبارسازی ارزش‌های هنری سوق داد (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۴). ابودیب در عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب با تأکید بر نقاشی‌های متعددی که به قلم ضياء العزاوي، نقاش مشهور عراق، ترسیم شده است، در راستای اصل عدم قطعیت و تشکیک در باورها و ارزش‌ها عمل می‌کند. نقاشی‌های این اثر به دلیل استفاده از ترکیب‌های ساده و پیرفتی کلی و سطحی در زمرهٔ آثار اکسپرسیونیسم قرار می‌گیرد (غانم، ۱۹۹۹: ۱۳) و پیام در آنها از طریق درک هم‌زمان تصویر و متنی منتقل می‌شود که عموماً در حاشیهٔ نقاشی قید می‌شود. در تصویر زیر متنبی که از دنیای قدیم پا به عرصهٔ جهان معاصر گذاشته است، وارد تعامل بصری و معنایی با مخاطب می‌شود و فضای داستان را به‌عنوان جزئی از موجودیت خود به همکاری وامی‌دارد. او معتقد است نقاشی را با حرف «الف» شروع کرده و این الف است که ذوب و به اشکال و تصاویر جدیدی تبدیل می‌شود که ساخته و پرداختهٔ ذهن مشوش متنبی است. نقاشی زیر در راستای رسالت پست‌مدرنیستی، تغییری در عادت‌های بصری مخاطب ایجاد می‌کند و او را به فضا و رویدادی جدید سوق می‌دهد (ابودیب، ۱۹۹۶: ۱۰۱):

ابودیب/ نقاش، مخاطب را به گفتگویی بازبینانه با خود دعوت می‌کند و موجودیتش را به‌سان تجربه‌ای نویافته به زندگیِ روزمرهٔ مخاطب عرضه می‌دارد؛ بنابراین، تجربه‌ها و خاطرات گذشتهٔ او

از نو مرور می‌شود و ایده‌های وی در نظمی جدید و شرایطی دگرگون فرصت بازبینی می‌یابد. این فرآیند یکی از کارکردهای هنرهای تجسمی در ذهنیت پست‌مدرنیستی است که از آن با عنوان «از آنِ خودسازی» تعبیر می‌شود. طی این فرآیند، هنرمند پست‌مدرن ایماژها را از آثار پیشینیان و معاصران بیرون کشیده، از آنِ خود می‌کند و از انحصار تولیدکنندهٔ آن خارج می‌کند (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۵). ابودیب با استفاده از این تمهید این پیام را به مخاطب القا می‌کند که اگر متنبی در جهان کنون زندگی می‌کرد و شرایط عصر حاضر را تجربه می‌کرد، مسلماً جهان‌بینی او تغییر می‌کرد.

متنبی در ادامه، بدون آنکه بر تداعیات ذهنش تعیّنی قائل شود، با تلفیق نقاشی و دست‌نوشته‌ای دیگر از خود، بر رؤیاهایی تأکید می‌کند که او را احاطه کرده، وادارش می‌کند دست به تجربه‌های هیجان‌انگیز بزند و با مشارکت ذهنی مخاطب، وارد فضای عینیت‌بخشی اندیشه‌اش شود. او در این نقاشی چنین می‌نماید (دست‌نوشتهٔ پایین نقاشی) که نیروی درونی او به طراحی زیبا و منطقی نقاشی گرایش دارد؛ اما این خود نقاشی‌ها هستند که شکل می‌گیرند و ترسیم می‌شوند. مخاطب نیز بسته به ماهیت پست‌مدرنیستی این نقاشی، مفاهیم و تداعی‌های متفاوت و متناقضی را از درون آن پیدا می‌کند. ابودیب/ نقاش به‌واسطهٔ گذر از حصار محدوده‌های فرمی و به‌کارگرفتن تجربه‌های حسی-مفهومی مخاطب، پا را از عرصه‌های مفهومی فراتر می‌گذارد و نقاشی‌ای ترسیم می‌کند که گستره‌ای موقت برای هستی‌یافتن داشته باشد؛ زیرا سرعت تغییر ایده‌ها و الگوهای ذهنی، یکی از اصول محوری تفکر پست‌مدرنیستی است (مروان، ۲۰۱۳: ۳۷)؛ تصویر زیر بیانگر این مسئله است (ابودیب، ۱۹۹۶: ۱۰۳):



در ادامه ابودیب/ نقاش،حاشیه‌هایی را در چند نقاشی دیگر می‌گنجاند که ارتباطات مفهومی به همراه دارد؛ اما این نقاشی‌ها دارای پیچیدگی خاصی هستند و آن‌قدر ساده نیستند که فقط یک مفهوم را به مخاطب منتقل کند. خطوط مشوّش در هریک از این نقاشی‌ها آکنده از پیچیدگی و ابهام است و کارکرد چندمعنایی و متغیر دارد. به نظر می‌رسد ابودیب/ نقاش قصد دارد مخاطب را درگیر روایت نقاشی‌هایش کند تا مفاهیم آن را به چیستی و چگونگی رخدادهای آن ارتباط دهد. با این تفسیر، ابودیب/ نقاش هرگز توضیحی دربارهٔ این نقاشی‌ها نمی‌دهد و می‌گذارد دریافت‌های متفاوت و متناقض مخاطب، به غنای اثرش بیفزاید.

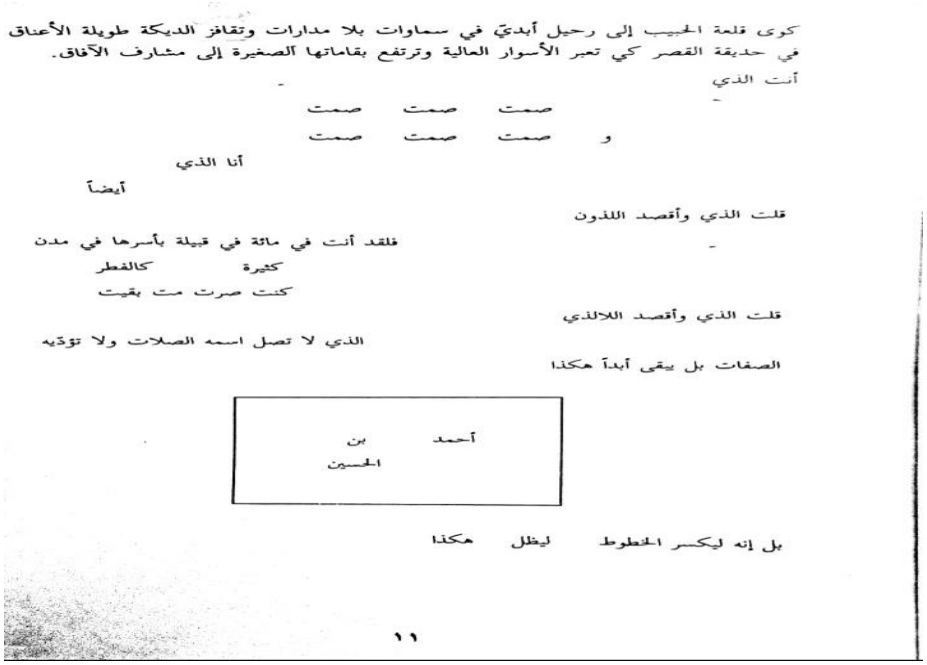
در آخرین نقاشی، چهره‌ای مبهم دیده می‌شود که در حاشیهٔ آن عباراتی برای توضیح و درک بهتر تصویر درج شده است. ابودیب/ نقاش با تلفیق تصویر و متن، مشارکت بیننده را برای اتمام فرآیند معنایی اثر به یاری می‌طلبد. در این متن مشخص است که متنبی از مردی که در قاب تصویر نقاشی شده است، تقاضا دارد شمعی را در فضای باز روشن نماید و بگذارد نسیم ملایم شعلهٔ شمع را خاموش کند:

ابودیب/ نقاش با این تمهید، نوعی توهم عینیت و مکان‌بندی به نقاشی می‌بخشد و مخاطب به‌واسطهٔ تصویر نامتعارف و درهم‌ریختهٔ آن، وارد دنیای به‌تصویرکشیدهٔ وی می‌شود و از طریق نشانه‌هایی که به او داده می‌شود، نقش کنش‌گر را ایفا می‌کند. ابودیب/ نقاش می‌توانست این درخواست را با تصویر واضح‌تری ارائه کند؛ اما با تأسی از ماهیت فلسفهٔ پست‌مدرن قصد برهم‌زدن عادت‌واره‌های روزمره و طبیعی را دارد، تا با این کار مخاطب را به فضای نشانه‌معناشناسی تازه‌ای وارد کند. این پیش‌فرض نشان می‌دهد که ابودیب/ نقاش از ایجاد توهم واقع‌نمایانه، هدفی معنادار را دنبال می‌کند. با تعمقی بیشتر در تصویر و متن فوق چنین دریافت می‌شود که جهت‌گیری گفتمانی ابودیب در پردازش متن/ نقاشی، برون‌گرایانه نیست؛ یعنی قصد ندارد به شیوهٔ نقاشی کلاسیک مخاطب را به مدلول بیرونی آنها ارجاع دهد، بلکه سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند مخاطب را با ذات اشیاء درون تصویر از قبیل مرد، شمع و فضای تاریک موجود به‌نحوی ملموس نزدیک سازد. این شگرد تا حد زیادی منطبق بر دیدگاه فرمالیست‌ها دربارهٔ نقاشی است که درون‌مایه و محتوا را کم‌اهمیت جلوه می‌دهند و بر قوام و غنای فرم تأکید فراوان دارند (جمالی، ۱۳۹۴: ۱۵).

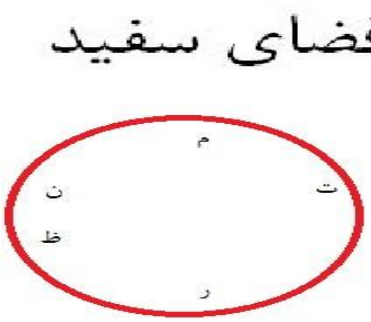
۳-۳. اشکال هندسی

تصاویر مندرج در متون ادبی پست‌مدرن گاه در خلال کادرهای هندسی، اعم از مستطیل، دایره و مربع قرار می‌گیرد تا نوعی تغییر روند در فرم اثر ایجاد کند و تأثیری مضاعف بر مخاطب داشته باشد. «برخی از تصویرگران از خط‌های حاشیه‌ای ساده یا تزئینی استفاده می‌کنند تا متن یا تصویرهایشان را بپرورانند، تأثیر و جذابیت داستان را افزایش دهند و در خواننده کشش بیشتری ایجاد کنند» (کومینس، ۱۳۷۷: ۳۲). متفاوت‌بودن نوع تصویر و کادربندی در اثر ادبی باعث زیباترشدن و افزایش جذابیت آن برای مخاطب می‌شود. برای این کار، کادربندی‌ها به‌گونه‌ای سیال

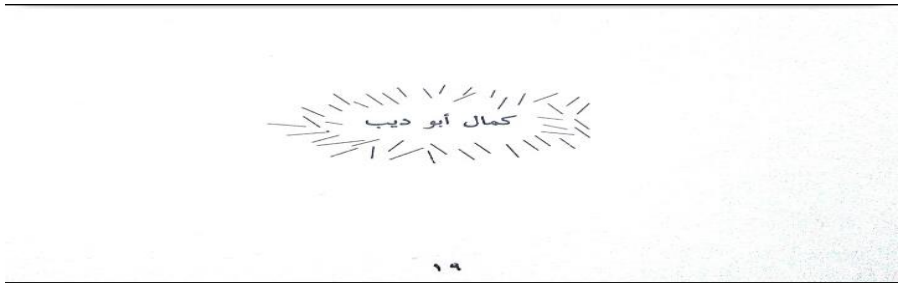
صورت می‌پذیرد و طیّ صفحات، حالت‌های مختلفی به خود می‌گیرد. تنوع کادربندی و استفاده از اشکال هندسی در تصویر زیر از عذابات المتنبي فی صحبة کمال ابودیب مشهود است. ابودیب در این بخش به‌عنوان شخصیت داستان وارد جهان متن می‌شود و به‌طور پیاپی از متنبی سؤال می‌پرسد و متنبی نیز سکوت می‌کند؛ به همین جهت ابودیب، متنبی را در کادری محصور و او را وارد فضایی تیره و تار می‌کند. متنبی بعد از شکستن حصارهایی که ابودیب برای وی ساخته است، به دنیایِ سراسر تاریک او وارد و در آن گم می‌شود؛ بنابراین، واژه‌ها و تصاویر به‌گونه‌ای با هم تعامل دارند که خواننده با دانش و تجربهٔ خود شکاف‌ها و رابطه‌های بیان‌نشده را تکمیل می‌کند (ابودیب، ۱۹۹٦: ۱۱):



ابودیب در مقطعی دیگر، برای جذب بیشتر مخاطب و تنوع‌بخشی به اثرش، از کادر دایره برای چینش واژگان بهره می‌گیرد. وی با کنار هم چیدن حروف «م، ن، ظ، ر، ت» به‌صورت دایره‌وار، منظره‌ای را برای مخاطب ایجاد می‌کند که در آن دید و افق واژه نیز دایره‌وار است. چنین به نظر می‌رسد که وی از ترکیب حروف «م، ن، ظ، ر، ت»، قصد القای فعل «نظرتم» و یا اسم «منظرة» را در قالب تجزیه‌نویسی دارد و با این شگرد قصد مشارکت‌دادن بیشتر مخاطب را در تکمیل ادامهٔ متن و تشخیص پایان‌های متعدد این مقطع از داستان دارد. قراردادن فضاهای سفید در اطراف این دایره نیز می‌تواند دال بر این باشد که ابودیب ذهن مخاطب را درگیر می‌سازد تا مخاطب به مفهوم مدنظر او رجوع کند و در این گردش ذهنی با وی همراه شود:



در مقطعی دیگر نیز نام کمال ابودیب در قالب کادری دایره‌وار در متن قرار می‌گیرد تا زیبایی‌های بصری این اثر دوچندان شود:



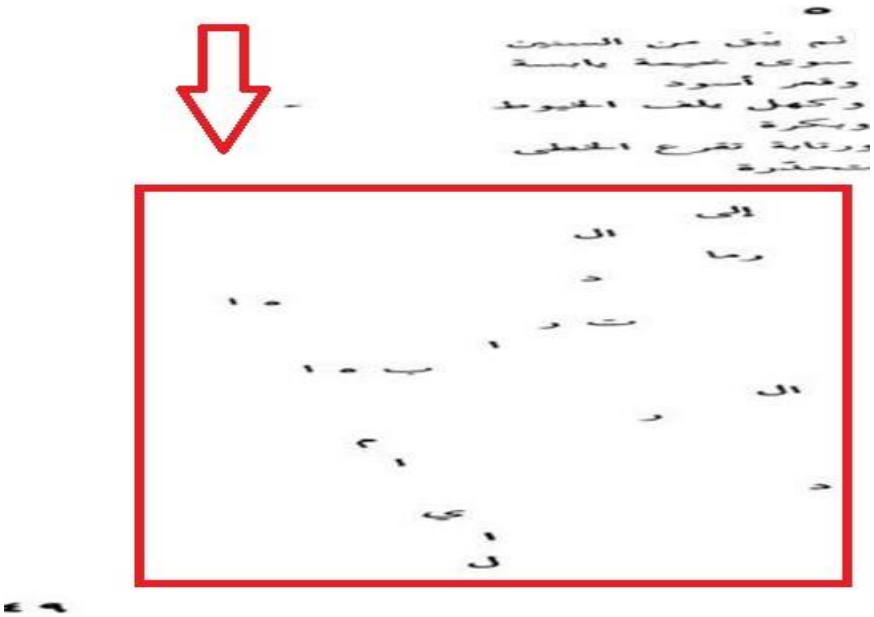
در مجموع می‌توان گفت ابودیب ترکیب عناصر بصری عذابات المتنبي في صحبة كمال ابودیب را بر اساس کادر بصری که در اختیار دارد، سازمان‌دهی می‌کند. وی به‌خوبی می‌داند که محدوده و فضای این اثر به هر شکلی که انتخاب شود، در تاثیرگذاری بر نیروهای بصری و ترکیب آنها با یکدیگر مؤثر است؛ لذا با انتخاب بخشی از فضا و جداساختن آن از سایر بخش‌ها و فضاهای پیرامون بل کمک اشکال هندسی، دو عمل انجام می‌دهد: اول اینکه ارتباط اشکال هندسی را با محدودهٔ داخلی متن برقرار می‌کند و انرژی بصری را که از درون به بیرون گرایش دارد، محصور می‌سازد؛ دوم اینکه انرژی‌های بصری بیرون از اشکال هندسی را که می‌خواهند به درون آن نفوذ کنند، به کنترل در خواهد آورد؛ بنابراین، بسنده‌نکردن ابودیب در روایت‌گری در این اثر به شیوهٔ متعارف و فراتررفتن از متن مکتوب و تلاش برای تبدیل آن به کنشی میان‌رشته‌ای و چندرسانه-ای، منعکس‌کنندهٔ جهان‌بینیِ پسامدرنی وی است.

۳-٤. عمودنویسی

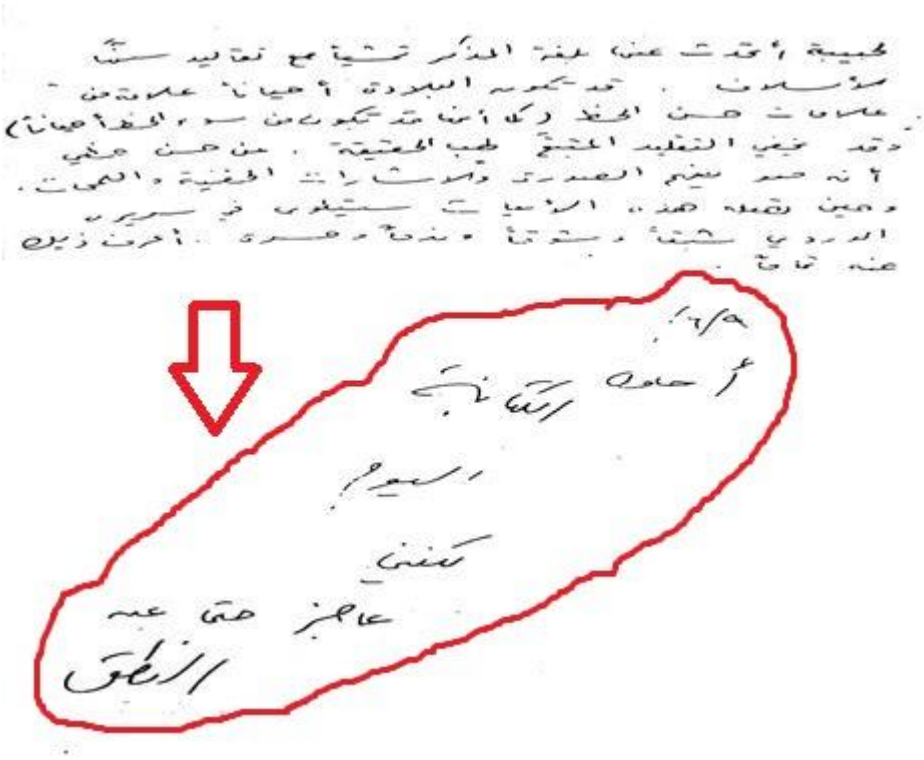
یکی از تمهیدات فرمی و بصری در آثار پست‌مدرن، هنجارشکنی در نحوهٔ نگارش و چینش واژگان است. این شگرد درصدد آشنایی‌زدایی از منطق و عقلانیت حاکم بر ساختار فضایی متون دوران پیشامدرن است که یکی از راه‌های دیداریِ بازشناخت شعر از نثر است؛طوری که در نحوهٔ چینش

واژگان در شعر، به‌ویژه شعر نو، عمودنویسی غالب است؛ اما در متون نثری، غالباً ساختار نظمِ واژگان، افقی است. در داستان‌های پسامدرنیستی، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی داستان، بدعت‌گذارانه است. استفاده از این سبک، بیش از هر چیز خواننده را بر آن می‌دارد تا به جای همذات‌پنداری با راوی و شخصیت‌های داستان، درگیر بازی‌های کلامی شود و در نتیجه، از تصنعی‌بودن فضای داستان آگاهی یابد (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۹). مک‌هیل این درهم‌ریختگی و آشفتگی را جابه‌جایی فضایی واژگان می‌نامد و بر این باور است که این شگرد، کارکردی هستی‌شناختی دارد (McHale, 2004: 418). نویسندهٔ پست‌مدرن از این شیوه برای برجسته‌سازی متن داستان استفاده می‌کند؛ بنابراین، به جهانِ واقعیِ خوانندهٔ اثر ورود پیدا کرده، آن‌گونه که می‌خواهد اندیشه‌اش را تثبیت می‌نماید (الواد، ۱۹۸۵: ۷۵).

ابودیب در بخش‌های متعددی از عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب، نظم سنتی واژگان را درهم می‌ریزد و آنها را در فضاهای نامعمول متن جای می‌دهد؛ برای مثال، در تصویر زیر با استفاده از واژگان ازهم‌گسیخته و درهم‌شکسته، متنبی را در هیئت پیرمردی فرتوت و درهم‌شکسته به تصویر می‌کشد و از این رهگذر، همبستگی خاصی میان واژگان و مفهوم به‌انتهارسیدن عمر انسان برقرار می‌کند. ابودیب با تغییر فضای واژگان پیرمردی/ متنبی را به تصویر می‌کشد که تنها و بی‌کس در گوشه‌ای به گردوغبار باقی مانده بر تاروپود خیمه نگاه می‌کند. تصویرسازی و تکرار واژگان «إلى الرماد تری بها» طوری است که عمر از دست‌رفتهٔ پیرمرد/ متنبی را برای مخاطب تداعی می‌کند. او عمر پیرمرد و خاکستر که در حال از بین‌رفتن است را با از هم‌پاشیدگی حروف همراه می‌سازد؛ گویی باد همان‌گونه که خاکستر را با خود می‌برد، عمر از دست‌رفتهٔ پیرمرد را نیز می‌برد و مخاطب این تداعی را با چینش حروف از هم‌گسیختهٔ متن درمی‌یابد. تداعی عموما برای ارائه اساسی‌ترین دغدغه‌ها و درگیری‌های فکری شخصیت‌های داستان و بیان احساسات مخفی و مافی‌الضمیر آن‌ها به‌کار می‌رود (اعظمی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۲۲). معناباختگی الگوهای فکری و حکمی متنبی نیز از این تصویر استنباط می‌شود:



مخاطب با نگاه به چنین متن‌های بی‌نظمی دچار گیجی و آشفتگی ذهنی می‌شود؛ اما به دنبال پیداکردن رابطه‌ای میان این بی‌نظمی و معناست و بر حسب زمینه و نوع چینش واژگان، پیام مورد نظر ابودیب را استنباط می‌کند؛ برای مثال، بخشی از یک داستان که در قالب سرود نوشته می‌شود و واژگان به‌شکل صفوف منظم و با یک عرض و طول مشخص قرار می‌گیرند، می‌تواند نمونهٔ عینی کارناوال یا جشن شادی باشد؛ انگار که خود واژگان به‌صورت عینی برگزارکنندهٔ کارناوال هستند (McHale, 2004: 417). این‌گونه می‌شود که متن فوق حضور خود را برجسته کرده، باعث تشکیک خواننده در جهان واقعیِ خود و جهان متن می‌شود. چنین کارکردی از جابه‌جایی فضایی واژگان را در دست‌نوشتهٔ متنبی «أحاول الكتابة اليوم لكنني عاجز حتى عنه النطق» در تصویر زیر نیز می‌توان مشاهده کرد:



مخاطب در مدت خوانش عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب، با شیوهٔ نگارش افقی ابودیب مأنوس است؛ اما در این بخش، ناگهان غافلگیر می‌شود و از متن به معنا و از معنا به متن رجوع می‌کند و به دنبال هدف متنبی از این شیوهٔ بیان می‌گردد. در این تصویر، چنین برای مخاطب تداعی می‌شود که متنبی خسته شده است و در حالی که قدم می‌زند، جهان متن را رها کرده، از صفحه خارج می‌شود و پا را از واژگان و سطور فراتر می‌گذارد. با این شگرد، ابودیب مخاطب را در سرگردانی و گیجی رها می‌کند. همبستگی معنا و شگرد فرمی در این بخش، به تردید و تشکیک مخاطب در واقعی یا تخیلی‌بودن جهان داستان منجر می‌شود. افزون بر این، ابودیب در مقطعی دیگر، سرگردانیِ متنبی را در متن، با چیدمان عمودی و البته متشتت به مخاطب عرضه می‌دارد. استفاده از نقطه‌چین و فضاهای خالی نیز بر عدم قطعیت این بخش از داستان می‌افزاید و در هستی‌شناسی مخاطب اثر مستقیم می‌گذارد:

لم أعد أراك
أنت
يا...
يا...
يا...
كأنما يسقط صوتي الأخير
في بئرك

فتبتلع الكلمات[۳] (ابوديب، ۱۹۹٦: ۱۷٤).

طرحِ سقوط به پایین با ثبت چندبارهٔ «یا.../ یا.../ یا...» خواننده را وارد دنیای داستانی و خیالی ذهن ابودیب می‌سازد و او را همراه با متنبی در وادی سقوط قرار می‌دهد تا سختی سقوط خیالی را احساس کند.

۳-۵. تجزیه‌نویسی

از دیگر تمهیدهای فرمی در متون پست‌مدرنیستی، می‌توان به استفاده از صورت نوشتاری کلمات به‌صورت مجزا و تفکیک‌شده اشاره کرد که این چیدمان مجزا، کیفیتی تجسمی به متن می‌بخشد (منتشلو، ۱۳۹۱: ۲۹). نویسنده در قسمتی از متن که مربوط به شطحیات ذهنی متنبی است، با ایجاد ارتباط میان عنوان این بخش و محتوای متن، اجزاء آن را شبیه بازنمودی از شکل سخن‌گفتن رمال‌ها به‌صورت تکه‌تکه و پس‌وپیش‌کردن حروف واحد بیان‌می‌کند. پیام این شگرد به مخاطب می‌تواند این نکته باشد که خواننده می‌تواند مضمون را بر اساس ریشه‌های لغوی و اشتقاق‌های متفاوتی دریافت کند و قضاوت و تفسیر را برعهده گیرد:

من التقلبيات الجنيّة

إقرأ← إرق أ← إ أرق.

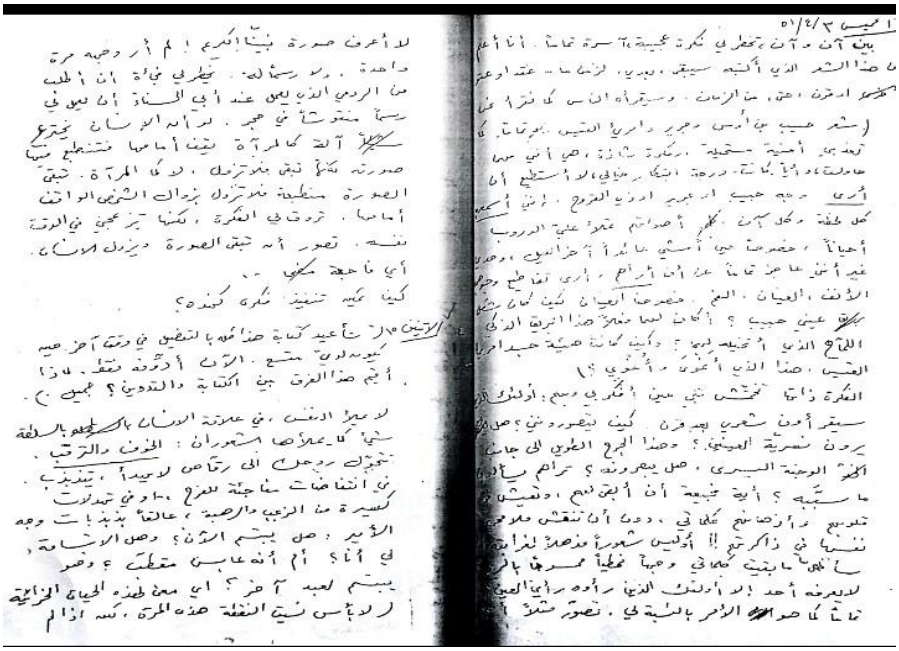
ح ل م ← ل م ح ← م ل ح ← ل ح م ← م ح ل ← ح م ل.

ا ن ا ↔ ا ن ا (ابوديب، ۱۹۹٦: ۲٦۳).

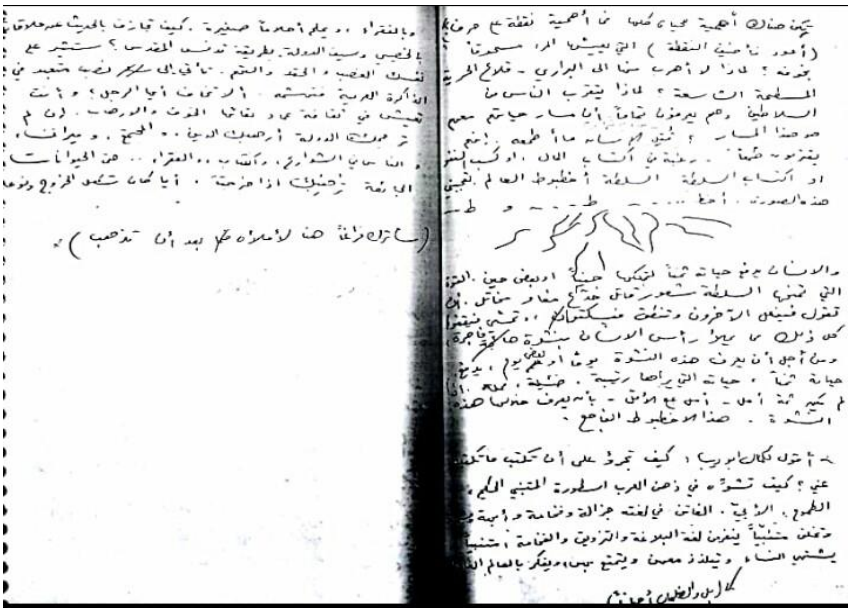
بنا بر اعتقاد مك‌هیل متن پست‌مدرنیستی با رسم‌الخط کژریخت و درهم و برهم، بر واقعی‌بودن خود پافشاری می‌کند (McHale, 2004: 414)؛ لذا استفاده از این سازوکار بصری، خط بطلان‌کشیدن و تأکید بر فروپاشی این تصور سنتی است که داستان مجموعه‌ای از حروف منظم در سطور افقی منظم است که رونوشتی خیالی از واقعیت بیرونی است و یک معنای ثابت و لایتغیر دارد.

۳-٦. تغییر فونت

تغییر فونت داستان‌های پست‌مدرن، علاوه بر برجسته‌سازی متن، برای ایجاد گسست بصری یا افادهٔ معانی ضمنی دیگر نیز به کار می‌رود (منتشلو، ۱۳۹۱: ٤٦). ابودیب در عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب، با استفاده از این شگرد به دنبال نشان‌دادن مصداقی خصیصه‌نما از شکل‌پردازی پست‌مدرن به خواننده است. وی با ورود به دنیای داستان و با دست‌نوشته‌ای از متنبی، فونت داستان را تغییر می‌دهد و با این کار، ساختار پست‌مدرنیستی اثرش را برجسته می‌کند:



در توضیح دست‌نوشتهٔ متنبی باید افزود که داشتن قدرت از سوی وی و اعتراض به ابودیب بر من‌بودگی و استیلاطلبی او و در نتیجه، سرکوب ابودیب می‌انجامد. تغییر فونت داستان نیز نوعی فرارفتن از شیوهٔ متعارف روایت‌گری، فرارفتن از متن مکتوب و تلاش برای تبدیل داستان به کنشی میان‌رشته‌ای و چندرسانه‌ای (دیداری- نوشتاری) است که منعکس‌کنندهٔ رویکرد پست‌مدرنیستی ابودیب است. متنبی در ادامه علاوه بر بهره‌بردن از دست‌خط و ایجاد تغییر در فونت اصلی، بازی‌های بصری دیگری نیز برای مخاطب به‌وجود می‌آورد:



٤. نتیجه

در پاسخ به پرسش نخستِ پژوهش، باید گفت بخش گسترده‌ای از انگاره‌های پست‌مدرنیستی در عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب، به‌واسطهٔ سازوکارهای فرم‌محور و با تأکید بر اصل عدم قطعیت نمود می‌یابد. کمال ابودیب در این اثر از برخی هنرهای بصری و تجسمی همچون نقاشی، سپیدنویسی، تجزیه‌نویسی و همچنین دست‌کاری عامدانهٔ شکل‌های سنتی سطور شعر و نثر و استفاده از اشکال هندسی در نگارش جملات و واژگان استفاده کرده است. وی بخش‌های متعددی از روایت متنبی را خالی می‌گذارد و به جای ادامهٔ روایتِ رخدادها، چند نقطه قرار می‌دهد (سپیدنویسی) و یا اینکه یک یا چند صفحه را به‌صورت سفید رها می‌کند. وی در بخش‌های مختلف این اثر، نحوهٔ نگارش و چینش واژگان را به هم می‌ریزد (عمودنویسی، تجزیه‌نویسی و تغییر فونت متن) و بیش از هر چیز، خواننده را وادار می‌کند تا به‌جای همذات‌پنداری با راوی و شخصیت‌های داستان، درگیر بازی‌های کلامی شود و از تصنعی‌بودن فضای داستان آگاهی یابد. در نقاشی‌های این اثر متنبی از دنیای قدیم پا به عرصهٔ جهان معاصر می‌گذارد و وارد تعامل بصری با مخاطب می‌شود و فضای داستان را به‌عنوان جزئی از موجودیت خود به همکاری وامی‌دارد. مخاطب به‌واسطهٔ تصویر نامتعارف و درهم‌ریختهٔ نقاشی‌ها، وارد دنیای به‌تصویرکشیدهٔ متنبی می‌شود و از طریق نشانه‌هایی که به او داده می‌شود، نقش کنش‌گر را ایفا می‌کند. متفاوت‌بودن نوع تصویر و کادربندی‌های مشوّش و استفاده از اشکال هندسی در بخش‌های مختلف این اثر نیز، نوعی تغییر روند در فرم ایجاد می‌کند و تأثیری مضاعف بر مخاطب می‌گذارد.

در پاسخ به پرسش دوم پژوهش، باید گفت پیام‌هایی که ابودیب با استفاده از شگردهای شکل‌محور در صدد انتقال آن به مخاطب است، عبارت‌اند از: به‌هم‌ریختن کلان‌روایت متنبی، فروپاشی نظم هندسی متن، ایجاد هرج‌ومرج در سنت‌های داستان‌نویسی، کاستن از مرکزیت متن اصلی و تمرکز بر حاشیهٔ متن. او با کمک این شگردها ذهن مخاطب را به زوایای پنهان شکل‌گیری داستان خود با متنبی معطوف می‌کند تا با این ترفند، اقتدار کلان‌روایت‌ها را در سطح دیداری به چالش کشد. او با سکوت‌های عامدانه در متن، زمینهٔ ارائهٔ تفسیرهای بی‌نهایت را برای مخاطب فراهم می‌آورد و ذهن خلاق و خیال گستردهٔ او را به کشف ابهامات متن و دنیای عجیب و غریب معانی آن سوق می‌دهد و این تعامل دوسویه، لذتی ژرف را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. در ارتباط با پیام‌های نقاشی‌های این اثر نیز باید گفت ماهیت ترسیم آنها بر اصل عدم قطعیت و تشکیک در باورها و ارزش‌های سنتی داستان متنبی تأکید دارد.

پی‌نوشت

۱. حقیقتاً فراموش کردم؛ نمی‌توانم کلماتی را که نوشته‌ام، بخوانم.

۲. به‌هنگام مطالعهٔ این اثر، دو مسأله را به خواننده واگذار می‌کنم. نخست علائمی است که در مقابل برخی از واژگان خاص قرار دارد که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد. این علائم، قطعیت چندانی ندارد و خواننده می‌تواند برداشت آزادانه‌ای از آنها داشته‌باشد؛ آنچه را که می‌پسندد انتخاب کند و به مابقی اعتنایی نکند و یا خوانشی ترکیبی از هردو داشته باشد. نکتهٔ دوم، دربارهٔ علائم سجاوندی محذوف است که البته در برخی از جاها بدون دلیل، ذکر شده‌است؛ این علائم بیانگر سلطهٔ صدا و پژواکی است که مدت‌ها بر صدای انسان چیره است. قصد داشتم این صدا از زبان من بیان شود تا آزادانه‌تر ارائه گردد (راوی: کاف).

۳. دیگر نمی‌بینمت.... تو.... ای... ای...ای... گویا پژواک اخیرم در چاه تو سقوط می‌کند و آن چاه واژگانم را می‌بلعد.

منابع

أبوديب، كمال (١٩٩٦)، عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب والعكس بالعكس، بيروت، الساقي.

اعظمی، حسن و همکاران (۱۳۹۸)، «دراسة مقارنة فی تیار الوعی بین روایتی ما تبقّی لکم لغسان کنفاني و شازدة احتجاب لهوشنک کلشیری»، »، ادب عربی، دورهٔ ۱۱، ش ۱، ۲۱۷-۲۳۹.

امانی، غفور و فریده آذرنوید (۱۳۸۳)، ادبیات کودکان و نوجوانان، اردبیل، نیما کتیبه.

بنیس، محمد (۱۹۸۵)، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، بيروت، دار التنوير.

پاینده، حسین (۱۳۸۵)، «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۸، ش ٤، ٢٦-٤٤.

پیروز، غلامرضا و سروناز ملک (۱۳۹۳)، «بررسی شگردِ بازی‌های شکلی و چاپی در رمان‌های پسامدرن فارسی دههٔ هشتاد»، ادبیات پارسی معاصر، دورهٔ ٤، ش ۳، ۱۵-۳۷.

پیری، فاطمه و همکاران (۱۳۹۹)، «ترامتنیت در عذابات المتنبي في صحبة كمال أبوديب بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»، لسان مبین، دورهٔ ۱۳، ش ٤٦، ۱-۲۳.

پیری، فاطمه و همکاران (۱۳۹۹)،«فراداستان تاریخ‌نگارانه در عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب و العكس بالعكس اثر کمال ابودیب»، نقد ادب معاصر عربی، دورهٔ ۱۰، ش ۱۹، ۲۵-٤۸.

جعفری کمان‌گر، فاطمه (۱۳۹۵)، «بررسی عوامل ساختاری و محتوایی تشکیک پسامدرن در رمان هیس»، پژوهش‌های ادبی، دورهٔ ۱۳، ش ٥٤، ۳۱-٦٦.

جمالی، مریم (۱۳۹٤)، «مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن»، فلسفهٔ تحلیلی، دورهٔ ۱۵، ش ۲۸، ٥-۳۳.

جینیت، جیرار (۱۹۹۷)، «حالة مزدوجة للكلمات»، ترجمة مالك سلمان، دمشق، الكتابات المعاصرة. السنة ٥، العدد ۱۸، ٥٦-۷۷.

حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۷)، «درآمدی بر پست‌مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، دورهٔ ۳، ش ٥، ٥-۲۰.

خسرو نژاد، مرتضی (۱۳۸۲)، معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک، تهران،مرکز.

دلشاد، شهرام و جعفر طهماسبی (١٤٠٠)، «فرآیند فراروایت در رمان عین الفرس از میلودی شغموم»، ادب عربی، دورهٔ ۱۳، ش ۳، ۸۷-۱۰٤.

دهبانی‌پور، رضا و یاسین خرم‌پور (۱۳۹۵)، «بررسی مولفه‌های پست‌مدرنیسم و عوامل مرتبط با آن: مورد مطالعه جوانان شهر یزد»، مطالعات توسعهٔ اجتماعی فرهنگی، دورهٔ ٤، ش ٤، ۵۳-۷۷.

عبدالواحد، محمودعباس (١٩٩٦)، قراءة النص وجماليات بين مذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي.

غانم، محمدأحمد (١٩٩٩)، القيم التعبيرية في فن الرسم في القرن العشرين، بيروت، الفنون الجميلة.

الكبيسي، عامر خضير (١٩٨٧)، الفكر التنظيمي بين الحداثة وما بعد الحداثة، الرياض، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية.

کومینس، جولی (۱۳۷۷)، «هفت روش برای تصویرگری کتاب کودك»، پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان، دورهٔ ٤، ش ۱۱، ۲۸-۳۳.

لودج، ديفيد (٢٠٠٢)، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

ليوتار، جان فرانسوا (١٩٩٤)، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات.

الماكري، محمد (١٩٩١)، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي.

مروان، فتحی (٢٠١٣)، «سؤال الهوية في عصر مابعد الحداثة من خلال كتاب خطاب الهوية لعلي حرب»، رسالة الماجستير، جامعة اسطيف.

معراجی، آرمان (۱۳۹۳)، «بررسی عناصر پست‌مدرنیستی در قالب‌های کلاسیك شعر معاصر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.

منتشلو، معصومه (۱۳۹۱)، «بررسی جنبه‌های نگارشی و بصری داستان‌های پست‌مدرن فارسی دههٔ ۷۰ و ۸۰»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کردستان.

الواد، حسين (١٩٨٥)، في مناهج الدراسات الأدبية، الطبعة الثانية، المغرب، منشورات الجامعة.

McHale, Brian (2004), *Postmodernist Fiction*, London, Routledge.

Reference

Abdelwahed, Mahmoud Abbas (1996), *Studying the text and its beauties in terms of contemporary Western schools and our traditional critique: a comparative study. First Edition*, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi, [in Arabic].

Abudeeb, Kamal (1996), *Al-Mutanabbi's torment in the company of Kamal Abu Deeb and vice versa*, First Edition, Beirut, Al-Saqi, [in Arabic].

Al Kubaisi, Amer Khudair (1987), *Organizational thought between modernity and postmodernism*, First Edition, Riyadh, Naif Arab University for Security Sciences, [in Arabic].

Al-Makri, Muhammad (1991), *Form and Discourse: An Introduction to Phenomenological Analysis*, First Edition, Beirut, Arab Cultural Center, [in Arabic].

Amani, Ghafoor, Azarnavid, Farideh (2014), *Children and Adolescent Literature*. First Edition. Ardabil, Nima inscription, [in Persian].

Azami, Hasan & Others (2019), "A Comparative Study of Stream of Consciousness Between Qassan Kanfani's Novel Ma Tabaqqa Lakum? and Hooshang Golshiri's Novel Shazdeh Ehtejab", *Arabic literature*, Volume 11, Issue 1, 217-239, [in Persian].

Bennis, Mohamed (1985), *The modernity of the question - about Arab modernity in poetry and culture*, First Edition, Beirut, Dar Al-Tanweer, [in Arabic].

Cummins, Julie (1998), "Seven Ways to Illustrate a Children's Book", *Journal of Children and Adolescent Literature*, Volume 4, Issue 11, 28-32, [in Persian].

Dehbanipor, Reza & Yasin Khorampour (2016), "Examination of postmodernism and its related factors Youth study in Yazd", *Journal of Socio-Cultural Development Studies*, Volume 4, Issue 4, 53-77, [in Persian].

Delshad, Shahram & Tahmasbe, Jaafar (2021), "The Process of Meta-Narration in the Novel Ein Al-Fars, by the Melody Shaghmum", *Arabic literature*, Volume 13, Issue 3, 87-104, [in Persian].

El-Wad, Hussein (1985), *Methods of studying literature*, second edition, Morocco, University Publications, [in Arabic].

Gérard, Gerard (1997), "Double case of words, Translation, Malik Salman, Damascus", *Contemporary Writings*, Volume 5, Issue 18, 56-77, [in Arabic].

Ghanem, Mohamed Ahmed (1999), *Expressive values in the art of painting in the twentieth century*, First Edition, Beirut, Fine Arts, [in Arabic].

Hasanvand, Mohammad kazem (2018), "An Introduction to Postmodernism & its Manifestation in Visual Arts", *Theoretical Principles of Visual Arts*. Volume 3, Issue 1, 5-20, [in Persian].

Ja'fari Kamangar, Fatemeh (2017), "Investigation of Structural and Content Elements of Post Modern Ambiguity in Novel Hiss", *Literary Research*, Volume 13, Issue 54, 31-66, [in Persian].

Jamali, Maryam (2015), "An introduction to the concept of form and formalism in modern art", *Analytical Philosophy*, Volume 11, Number 28, 5-33, [in Persian].

Khosrownejad. Morteza (2003), *Innocence and Experience: An Introduction to the Philosophy of Children's Literature*, First Edition, Centeral Tehran, [in Persian].

Lodge, David (2002), *The Art of Fiction*, Translated Maher Al-Batouti, Cairo, The Supreme Council for the Culture, [in Arabic].

Lyotard, Jean François (1994), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, [in Arabic].

Marwan, Fathi (2013), "The Question of Identity in the Postmodern Era through Ali Harb's Discourse on Identity", *Setif University*, Master's thesis, [in Arabic].

Montashloo, Masoumeh (2012), "A study of the written and visual aspects of postmodern Persian stories of the 70s and 80s". *University of Kurdistan*, Master Thesis, [in Persian].

Payende, Hossein (2006), "Death of the author in new literary theories", *Academy Letter*, Volume 8, number 4, 26-44, [in Persian].

Piruz, Gholamreza; Malek, Sarvanaz (2014), "The Study of Form Games in Persian Postmodern Novels in the 80's", *Journal of Contemporary Persian Literature*, Volume 4, Issue 3, 15-37, [in Persian].

Piri, Fatemeh & Others (2020), "The study of historical meta-information in Al-Mutanabbi's suffering with perfection of Kamal Aboudib and vice versa", *The Journal of New Critical Arabic Literature*, Volume 10, number 19, 25-48, [in Persian].

Piri, Fatemeh & Others (2020), "the proportionality of *Azabat Almotanabbi Fi Sohbatehi Maa Kamal A* for the opinions of Jirard Ginit", *Lisan-i Mubin*, Volume 13, number 46, 1-23. [in Persian].

TABLE OF CONTENTS

The Study and Investigation of the *Zubdat al-I'rab* Manuscript Written by AbdAllah-Ibn-Muhammad **1**
Faezeh Safaieh and Abdolhosein Feghhi

The Metafiction Techniques and Play in the Novel The Game of Forgetting **21**
Razieh Sadrikhanloo, Alireza Shaikhi, Abd-ol,ali Alebooye Langeroodi and Mostafa Parsaeipour

Representation of Violence in the Vovel *At the ISIS Table* based on the Slavoj Žižek Theory/ Zeinab Ghasemiasl and Hosein Elyasi Mofrad **43**

Sociological Reading of the Novel *Sharafat al-Aar* based on the Capital and Character of Social Actors in the Field of Cultural Production **65**
Mohammadnabi Ahmadi and Edris Mohamadi

Sound Symbolism Continuum in Nizar Qabbani' s Poetry; Based on Hinton' s Theory/ Shahla Shakibaee Far and Rohoallah Saiiadi Nejad **87**

Study and Analysis of Novel *I Lead You to Others* by Aicha Arnaout based on the Sense of Place Theory **109**
Abdolahad Gheibi, Mahin Hajizadeh and Amir Farhangdust

Investigating the Postmodern Form-based Tricks in Kamal Abu-Deeb Work *Adhabat al-Mutanabbi fi Suhbat Kamal Abu-Deeb* **129**
Fatemeh Piri, Ali Akbar Ahmadi Chenari and Abdulbasit Arab Yousefabadi

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol 14, No. 1, Spring, 2022

Concessionaire: University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities
Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor at University of Tehran)
Editor-in-Chief: Ezat Mollaebrahimi (Professor at University of Tehran)
Publisher: University of Tehran

Editorial Board

Ehsan Adik	(Professor at An-Najah National University)
Abdul-Nabi Isstaif	(Professor at Damascus University)
Gholamabas Rezaee Haftador	(Associate Professor at University of Tehran)
Kobra Roshanfekr	(Professor at UniversityTarbiat Modares)
Ali Salimi Ghaleei	(Professor at Razi University)
Seyed Hosein Seyedi	(Professor at Ferdowsi University of Mashhad)
Seyyed mehdi Masboogh	(Professor at Bu Ali Sina University)
Reza Nazemiyan	(Professor at Allame Tabatabaee University)
Shahryar Niazi	(Associate Professor at University of Tehran)

Executive Director: Moharram Bastani
Executive Expert: Kamal Sahab Asadi Zamir
Literary editor: 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, Dr. Zarinkoob alley, Qods st., Enghelab st., Tehran, Iran.

Phone: +9821-66971170
Email: jalit@ut.ac.ir **Website**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

https://isc.ac/fa
https://sid.ir
https://tehran.academia.edu
https://isc.gov.ir
https://www.researchgate.net
https://publons.com
https://www.magiran.com
https://www.noormags.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.

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Arabic Literature

ISSN: 2251-9238
Vol. 14, No. 1, Spring of 2022

Table of Contents

■ **The Study and Investigation of the *Zubdat al-I'rab* Manuscript Written by AbdAllah-Ibn-Muhammad** 1

Faezeh Safaieh and Abdolhosein Feghhi

■ ***The Metafiction Techniques and Play in the Novel The Game of Forgetting*** 21

Razieh Sadrikhanloo, Alireza Shaikhi, Abd-ol,ali Alebooye Langeroodi and Mostafa Parsaeipour

■ **Representation of Violence in the Vovel *At the ISIS Table* Based on the Slavoj Žižek Theory** 43

Zeinab Ghasemiasl and Hosein Elyasi Mofrad

■ **Sociological Reading of the Novel *Sharafat al-Aar* based on the Capital and Character of Social** 65

Actors in the Field of Cultural Production / Mohammadnabi Ahmadi and Edris Mohamadi

■ **Sound Symbolism Continuum in Nizar Qabbanis Poetry; Based on Hintons Theory** 87

Shahla Shakibaee Far and Rohoallah Saiiadi Nejad

■ **Study and Analysis of Novel *I Lead You to Others* by Aicha Arnaout based on the Sense of Place Theory** 109

Abdolahad Gheibi, Mahin Hajizadeh and Amir Farhangdust

■ **Investigating the Postmodern Form-Based Tricks in Kamal Abu-Deeb Work *Adhabat al-Mutanabbi*** 129

fi Suhbat Kamal Abu-Dee / Fatemeh Piri, Ali Akbar Ahmadi Chenari and Abdulbasit Arab Yousefabadi