دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۲۲۵۱-۹۲۳۸

سال ۱۴، شمارهٔ ۲ ، تابستان ۱۴۰۱

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

■ **نقد و بررسی تکرارهای هندسی در شعر «أمل دنقل»** ۱
سمیرا فراهانی، شهریار نیازی، ابوالحسن امین مقدسی و حسن مقیاسی

■ **تحلیل ساختاری رمان «حب بلا مقاومة» اثر لیلی عیتاوی بر اساس رمزگان‌های پنج‌گانه رولان بارت** / زهرا فرید و رقیه رستم‌پورملکی ۲۳

■ **پدیدارشناسی سوبژکتیویته هویت و فرایند اجراگری در آثار رجاء عالم؛ بررسی موردی رمان خاتم** / شرافت کریمی ۴۳

■ **چالش ناکارآمدی بلاغت سنتی اسلامی از منظر بلاغت جدید عربی** ۶۳
موسی خضری آذر، عیسی متقی زاده، فرامرز میرزایی و خلیل پروینی

■ **تحلیل مفهوم مرگ در شعر بسام حجار با تکیه بر الگوی نشانه‌شناسی پیرس** ۸۵
پرویز احمدزاده هوچ، بهمن آقازاده قیه باشی و وحید خیری

■ **نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» احلام مستغانمی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز** / فاطمه روان‌شاد و فرشته افضلی ۱۰۷

■ **دیالکتیک مکان و خود و اثر آن در ساختار رمان «الشتات» رأفت حمدونه** ۱۲۹
عیسی زارع درنیانی

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب عربی

(علمی- پژوهشی)

(مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۴، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: دانشکده 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 بین المللی النجاح نابلس)

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 سیدی
(استاد دانشگاه فردوسی)

شهریار نیازی
(دانشیار دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: محرم باستانی

کارشناس: نعمت اله علی محمدی

ویراستار ادبی: .....

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان قدس، کوچهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب (آذین)، ساختمان شمارهٔ ۲ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، پلاک ۱۰، طبقهٔ سوم، دفتر نشریات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، مجلهٔ ادب عربی.

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

پست الکترونیکی: jalit@ut.ac.ir

سایت: http://jalit.ut.ac.ir

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

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

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

شرایط پذیرش مقاله در فصلنامهٔ *ادب عربی*

۱. نحوهٔ نگارش مقالات

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

۲. ساختار و اجزاء مقالات

مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:

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

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

عنوان مقدمه با شماره‌گذاری (بدین صورت: **۱. مقدمه**) به همراه توضیحات آورده شود.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش (همراه با توضیحات)

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

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

- **بدنهٔ مقاله**: شامل چارچوب نظری پژوهش، نقد، تحلیل و استدلال‌هاست. این بخش با شمارهٔ ۲ شروع می‌شود و بقیهٔ عناوین هم به همین صورت شماره‌گذاری می‌شود. عناوین فرعی به‌صورت ۲-۱، ۲-۲، ۲-۳ و...تنظیم شود. (شماره‌گذاری‌ها باید از راست به چپ باشد).

- **نتیجه‌گیری:** شامل ذکر فشردهٔ یافته‌های مقاله است و باید به‌گونه‌ای سامان یابد که خواننده پاسخ پرسش‌های پژوهش را به‌صورت علمی و مستدل در آن بیابد.
- **پی‌نوشت:** توضیحات اضافیِ ضروری و ... در پی‌نوشت مقاله، قبل از منابع درج شود.

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

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

– کتاب‌ها

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

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

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

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

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

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

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

– ضیف، شوقی (۱۹۹۷الف)، *الفن و مذاهبة فی الشعر العربی*، القاهرة، دار المعارف.

– ضیف، شوقی (۱۹۹۷ب)، *الفن و مذاهبة فی الشعر العربی*، 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: خانۀ من به جای خانه‌ی من / نامۀ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامۀ 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 العربی.

– 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.

۷. هزینه چاپ مقاله در مجله ادب عربی

مجلهٔ ادب عربی برای بررسی اولیه، مبلغ ۱،۵۰۰،۰۰۰ ریال به‌عنوان هزینهٔ داوری و در صورت پذیرش مقاله، مبلغ،۴/۵۰۰/۰۰۰ ریال به‌عنوان هزینهٔ انتشار دریافت خواهد کرد. به‌همین‌منظور، لازم است پس از اعلام دفتر نشریّه، مبلغ یادشده از طریق درگاه آنلاین موجود در سامانه پرداخت شود.

فهرست مطالب

مقالات پژوهشی	صفحه
نقد و بررسی تکرارهای هندسی در شعر «أمل دنقل» سمیرا فراهانی، شهریار نیازی، ابوالحسن امین مقدسی و حسن مقیاسی	۱
تحلیل ساختاری رمان «حب بلا مقاومة» اثر لیلی عیتاوی بر اساس رمزگان‌های پنج گانه رولان بارت / زهرا فرید و رقیه رستم‌پور ملکی	۲۳
پدیدارشناسی سوبژکتیویته هویت و فرایند اجراگری در آثار رجاء عالم؛ بررسی موردی رمان خاتم / شرافت کریمی	۴۳
چالش ناکارآمدی بلاغت سنتی اسلامی از منظر بلاغت جدید عربی موسی خضری آذر، عیسی متقی زاده، فرامرز میرزایی و خلیل پروینی	۶۳
تحلیل مفهوم مرگ در شعر بسام حجار با تکیه بر الگوی نشانه‌شناسی پیرس پرویز احمدزاده هوچ، بهمن آقازاده قیه باشی و وحید خیری	۸۵
نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» احلام مستغانمی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز/ فاطمه روان‌شاد و فرشته افضلی	۱۰۷
دیالکتیک مکان و خود و اثر آن در ساختار رمان «الشتات» رأفت حمدونه عیسی زارع درنیانی	۱۲۹

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Study of Geometric Repetition in Amal Donqol's Poems

Samira Farahani[1] & Shahriar Niazi[2] &Abolhasan Amin Moghadasi[3] & Hasan Meghyasi[4]

(1-21)

Received: 19, May, 2020; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2020.303107.612214
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

From the formalists' viewpoint, verbal repetitions and the way they are used in the structure of artistic and aesthetic poetic texts have a great effect on the prominence of words. In literary texts, choosing the right words, the type of arrangement in the sentence, how words relate to each other in word structure, Pay attention to the sounds and music hidden in the letters that make up them it is effective in creating music and creating a harmonious atmosphere in literary texts. Repetition in new Arabic poetry has its particular form and structure and it is displayed at different levels of speech including the repetition of letters, vocabulary, sentences. The way these repetitions are placed in the texture of an ode shapes different forms in the structure of repetitions in the architecture of the ode which the has a strong relationship with the content of poetry and the poetic experience of the poet and is considered as an important foundation in appearing phonemic balance and melody of speech. This article aims at scrutinizing geometric repetitions in the poetry of Amal Donqol via analytic. Descriptive method. In Donqol's poem one can encounter different kinds of scholarly technical and with certain objectives. In a way that syntactic semantic cohesion of Donqol's odes is to a great extent. Based on geometric repetitions. Repetition in Donqol's poems aims at developing meaning, emphasis and stabilizing the message in the mind of the addressee, picturing and high lighting the concepts meant by the poet.

Keywords: Parallelism of Vocabulary, geometric repetitions, new Arabic poetry, Amal Donqol.

1. Corresponding author: s.farahani2230@yahoo.com
Ph.D Candidate in at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran, Tehran, Iran.
3. Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Tehran, Tehran, Iran.
4. Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Qom, Qom, Iran.

نقد و بررسی تکرارهای هندسی در شعر «أمل دنقل»

سمیرا فراهانی [۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
شهریار نیازی
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
ابوالحسن امین مقدسی
استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
حسن مقیاسی
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه قم، قم، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

به باور صورت‌گرایان تکرارهای کلامی و نحوه حضور آنها در ساختمان شعر، فرم هنری و زیبایی‌شناسیک متون شعری را به وجود می‌آورد که در برجسته‌سازی کلام تأثیر به سزایی دارد. در متون ادبی انتخاب واژگان مناسب، نوع چینش آنها در ساختمان جمله، چگونگی ارتباط واژگان با یکدیگر در ساختار کلام، توجه به آواها و موسیقی نهفته در حروف تشکیل‌دهندهٔ آنها می‌تواند در ایجاد موسیقی و خلق فضای آهنگین در متون ادبی تأثیرگذار باشد. تکرار در شعر نو عربی فرم و ساختار خاص خود را داراست و در سطوح مختلف کلامی از جمله تکرار حروف، واژگان، جملات و مقاطع نمود یافته است. نحوهٔ حضور و چگونگی قرار گرفتن این گونه از تکرارها در بافت قصیده اشکال مختلفی از ساختارهای تکرار موسوم به تکرار هندسی را در معماری قصیده به وجود می‌آورد که ارتباط محکمی با مضمون شعر و تجربه شعری شاعر دارد و رکن مهمی در پیدایی توازن آوایی و نظم آهنگ کلام به حساب می‌آید. در مقاله حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی انواع تکرارهای هندسی در شعر أمل دنقل پرداخته شده است. در شعر دنقل انواع تکرارهای کلامی آگاهانه، فنی و با اغراض مشخصی از سوی شاعر صورت گرفته به گونه‌ای که انسجام ساختاری و معنایی قصیده‌های دنقل تا حد زیادی مرهون تکرارهای هندسی است. تکرار در شعر دنقل با هدف گسترش معنا، تأکید و تثبیت پیام در ذهن مخاطب، تصویرسازی و برجسته کردن مفاهیم مورد نظر شاعر صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: توازن واژگانی، توازن آوایی، تکرارهای هندسی، شعر نو عربی، أمل دنقل.

۱.مقدمه

واژگان و الفاظ زبانی در ایجاد هارمونی و خلق فضای آهنگین کلام نقش عمده‌ای دارند. ارزش موسیقایی حروف جهت خلق موسیقی درونی در متون شعری در قالب نظام‌های آوایی نمود می‌یابد که متأثر از حالات درونی و عاطفی شاعر است که متناسب با تجربه شعری خود از ظرفیت‌های آوایی نهفته در حروف و نغمات حاصل از توالی آنها در ساختار ایقاعی کلام بهره می‌برد و هم‌سو با سایر عناصر آوایی، موسیقی شعر خود را بنا می‌نهد. عنصر اصلی هر کلامی اعم از موزون یا غیر موزون واژگان و الفاظ هستند. هر جمله متشکل از مجموعهٔ واژگانی است که هم‌نشینی آنها بر اساس قوانین زبان معیار در نظام‌های صرفی و نحوی صورتی از ساختارهای دستوری را شکل می‌دهند که دربردارندهٔ پیام و تصویرگر حالات، احساسات و عواطف گوینده آن

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: s.farahani2230@yahoo.com

است. در ساختار هر واژه حروف دارای کارکردهای آوایی و معنایی خاصی هستند که هم‌نشینی آنها در ساختمان کلمه، به آن کلمه هویت می‌بخشد و هنگامی‌که در ساخت‌های دستوری بزرگ‌تر نظیر جمله قرار می‌گیرند متناسب با اغراض کلام رسانندهٔ معنا و القاگر پیام‌های زبانی و عاطفی گوینده هستند. در این میان کاربران زبان به‌ویژه شاعران که جان‌مایه و سنگ بنای متون شعری آنان بر واژگان و الفاظ زبان استوار است از قابلیت‌های آوایی واژگان زبان بهره می‌برند و جهت ترسیم فضاهای عاطفی و خلجان‌های روحی و روانی در شعر خود به ریتم و آهنگ نهفته در هر یک از حروف توجه می‌کنند.

در متون ادبی انتخاب واژگان مناسب، نوع چینش آنها در ساختمان جمله، چگونگی ارتباط واژگان با یکدیگر در ساختار کلام، توجه به آواها و موسیقی نهفته در حروف تشکیل‌دهنده آنها می‌تواند در ایجاد موسیقی و خلق فضای آهنگین در متون ادبی تأثیرگذار باشد. الیوت معتقد است که کلمه خوب یا بد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد؛ یعنی این در ترکیب و نسج و یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند وگرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند زیباترین جلوه را خواهند داشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۲). گزینش الفاظ در شعر اهمیت بالایی دارد؛ چراکه واژگان، زبان گویای احساسات و عواطف گوینده خود هستند و تصویرگر عوالم خیال و روایتگر اندیشه‌های شخصی و درونی سخنگویان زبان هستند؛ از این رو در شمار ارکان اصلی زیبایی‌آفرینی در ساختار آوایی کلام به شمار می‌روند. در شعر نو الفاظ کارکردهای متفاوتی دارند از جمله ایجاد توازن و ایقاع در بافت شعر؛ بدین معنا که جایگاه قرار گرفتن آنها در جمله و هم‌نشینی‌شان با سایر اجزاء جمله و تکرار آنها به صورت‌های مختلف، گونه‌های متعددی از انواع توازن را به وجود می‌آورد که بر بار موسیقیایی شعر می‌افزاید. تکرار در سطح واژگان زبان اگر به صورت آگاهانه و از روی اختیار صورت پذیرد و در جایگاه خود به کار رود و ارتباط محکمی با معنا داشته باشد تأثیر دو چندانی خواهد داشت و ارزش ادبی و زیبایی‌شناسی ویژه‌ای برخوردار خواهد بود. در شعر معاصر موسیقی درونی شعر با عناصر اصلی آن از جمله مضمون، عاطفه و تخیل پیوند دارد؛ بدین معنا که چگونگی انتخاب واژگان، نحوه چینش و ترکیب آنها و ارتباط الفاظ با یکدیگر متأثر از موسیقی درونی است؛ چراکه می‌توان با به کارگیری ترکیبات نرم و خشن، گونه مختلف صامت‌ها و مصوت‌ها و دیگر صنایع لفظی ارتباط میان مضمون و واژگان را حفظ کرد. هم‌چنین موسیقی درونی می‌تواند نقش مهمی در برانگیختن احساسات و عواطف مخاطبان ایفا کند. شاعر می‌تواند با بهره‌مندی از آهنگ حروف و ترکیب واژگان احساسات نهفته در شعر را به خواننده القا کند (روحانی، ۱۳۹۱: ۱۱۴).

از دیدگاه فرمالیستی شکل تکرارها در ساختمان قصیده در اثر نحوه چینش و قرار گرفتن هر یک از سطوح مختلف تکرارهای کلامی در بافت روایی قصیده به وجود می‌آید که از یک معماری و نظم خاصی تبعیت می‌کند و در نهایت موجب پیدایی گونه‌های مختلفی از تکرارهای هندسی می‌شود. این شکل از تکرارها به جهت هندسه خاصی که دارند در انسجام آوایی و معنایی کلام نقش چشـمگیری دارند و موجب برجسته شدن کلام شده و با ابعاد هنری و زیبایی‌شناختی اثر پیوند برقرار می‌کند و به ایجاد توازن در ساختارهای آوایی شعر کمک شایانی می‌کند. در حقیقت «توازن، فهم و درک و دریافت و داشتن یک شمّ و بصیرت، برای ساخت و پیدایی انواع حالت‌ها و آهنگ‌های موسیقایی در پاره‌ها و اجزای جمله است که در نهایت تعادل معنوی و موسیقیایی و لفظی در کلام پدیدار گردد» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۴۳).

در شعر أمل دنقل تکرار حضور پررنگ و برجسته‌ای دارد و در قالب‌های مختلفی از جمله تکرار در سطح حروف، واژگان و الفاظ زبان و نیز تکرار جملات و مقاطع نمود یافته است. تکرار در شعر دنقل نمود بارز و برجسته‌ای دارد و یکی از مشخصه‌های ویژهٔ شعری اوست. در اکثر قریب به اتفاق قصیده‌های دنقل تکرار کارکرد یافته است و به یکی از عناصر بلاغی و آوایی مهم در شعر وی بدل گشته است. در شعر دنقل تکرار در خدمت معنا و اغراض شعری شاعر قرار گرفته به‌گونه‌ای که محوریت قصیده عمدتاً بر پایه تکرارهای صورت گرفته در کلام وی استوار است.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

أمل دنقل از جمله شاعران برجسته معاصر عرب است که به دلیل شخصیت ادبی و نیز شاخصه‌ها و ویژگی‌های خاص شعری خود، مورد توجه پژوهشگران واقع‌شده و از شعر وی جنبه‌های مختلفی مورد ارزیابی قرار گرفته است. شعر دنقل پتانسیل‌های بالایی دارد که زمینه را برای بررسی اشعار او از زوایای مختلف فراهم نموده است. با این همه در خصوص تکرار در شعر أمل دنقل تاکنون پژوهش مستقلی در ایران صورت نگرفته است. مقاله‌ای با عنوان «ظاهرة التکرار فی شعر أمل دنقل» نوشته حسین عید در شمارهٔ ششم مجله ابداع در سال ۱۹۸۵ به چاپ رسیده است که نویسنده در آن به بررسی اسلوب تکرار در دوره‌های مختلفی از حیات شعری دنقل پرداخته و به نمونه‌هایی از انواع تکرار از جمله تکرار واژگان، جملات و مقاطع در قصیده‌های شعری دنقل اشاره‌ای گذرا نموده است. در خصوص کارکرد تکرار در شعر عربی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. اغلب پژوهش‌های صورت گرفته به کارکرد انواع تکرار در قالب تکرار حروف، واژگان، جملات و مقاطع در قصیده‌های شعری شاعران پرداخته است از جمله:

«زیبایی‌شناسی تکرار در شعر توفیق زیاد» (رحمانی، ۱۳۹۳) که نویسندگان در آن به بررسی انواع تکرار در قالب تکرارهای صوتی، لفظی و تکرار عبارت در شعر زیاد می‌پردازند و بسامد انواع

تکرار متون شعری زیاد بررسی نموده و به گونه‌هایی از انواع تکرار ازجمله تکرار بدایت، هرمی، لازمه قبلی و بعدی، رأسی و.. در شعر زیاد پرداخته‌اند. مقاله «کارکرد عنصر تکرار و زیبایی آن در شعر نو (مورد پـژوهی شعر بدر شاکر سـیاب)» (زارعی کفایت، ۱۳۹۵) که به بررسی تکرار حرف (واج‌آرایی)، تکرار واژه، تکرار بیش از یک واژه و جمله در برخی از قصیده‌های مشهور سیاب پرداخته شده است. مقاله «کارکرد لفظی و معنوی تکرار در شعر احمد مطر و عمران صالحی» که نگارنده در آن به کارکرد انواع تکرار لفظی و معنوی در شعر دو شاعر یاد شده در قالب تکرار لفظ، تکرار واژگان متوازن و تکرار عبارت پرداخته است. مقاله «بررسی تکرار هندسی و کارکرد آن در سورهٔ بقره» (بهروزی، ۱۳۹۸) که نویسندگان مقاله به کارکرد پنج نوع تکرار استهلالی، هرمی، ختامی، دایره‌ای و تراکمی در آیات سورهٔ بقره اشاره کرده‌اند. مقاله «التکرار الهندسی فی شعر عبدالرحیم محمود» (فرع شیرازی و شیرازی،۱۳۹۶) از دیگر مقالاتی است که نگارندگان در آن به کارکرد پنج نوع از انواع تکرار هندسی از جمله استهلالی، تراکمی، دایره‌ای، لازمه، هرمی و تراکمی در قصیده‌های شعری عبدالرحیم محمود پرداخته‌اند.

آنچه در این مقاله بدان پرداخته می‌شود، بیش از همه بر فرم و ساختار تکرارهای کلامی در شعر أمل دنقل تکیه دارد که در قالب انواع تکرار هندسی نمود یافته و با ابعاد زیبایی‌شناسی و محتوایی شعر شاعر پیوند خورده است. پژوهش حاضر درصدد تبیین تکرارهای کلامی اعم از تکرار واژگان، عبارت‌ها و گروه‌های مختلف زبانی در ساختار قصیده‌های دنقل به منظور دستیابی به فرم و شکل‌های هندسی به کار رفته در ساختمان اشعار اوست. بر این اساس چگونگی و نحوه توزیع و پراکندگی تکرارها در بافت شعر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد تا پاسخی به این سؤالات باشد که تکرارهای به کار رفته در بافت کلام دنقل چه تأثیری در خلق دلالت‌های آوایی و معنایی در شعر وی دارد و سطوح مختلف تکرار تا چه میزان با اندیشه‌های محوری و اساسی متن و تجربه شعری شاعر در ارتباط است و دنقل از به کارگیری انواع تکرار در شعر خود چه هدفی را دنبال می‌کند.

۲.توازن واژگانی

شعر به تعبیر شفیعی کدکنی «رستاخیز کلمات» است و هر چه توانایی شاعر و استعداد شاعرانگی وی بیشتر باشد به همان میزان توانایی او در بهره‌گیری از ظرفیت‌های نهفته در واژگان و فراخوانی الفاظ متناسب با اغراض شعری خود بیشتر خواهد بود. در نوع ادبی شعر به ویژه شعر نو توجه به این جنبه از ظرفیت‌های آوایی واژگان زبان نمود بیشتری دارد. از آنجا که موسیقی شعر نو تنها منحصر به وزن عروضی و قافیه نیست نقش کلمات در ایجاد فضای نظام مند کلام نمود بیشتری دارد. در واقع شاعران با افزودن قواعدی بر زبان معیار جهت نظم آفرینی در کلام الفاظ

و واژگان زبان را به خدمت می‌گیرد. حاصل کار آنها خلق انواع توازن در سطوح مختلف زبان است که ناشی از تکرارهای کلامی در حوزه‌های آوایی، واژگانی و نحوی است. در شعر معاصر عربی از جمله شعر نو تکرار یکی از شیوه‌های بیانی و از روش‌های فنی در ساختار متن شعری به شمار می‌رود که دارای ابعاد سبک‌شناسانه و زیبایی‌شناختی بوده و دربردارنده دلالت‌های مختلف معنایی است و کارکردهای متفاوتی در متن شعری دارد که متناسب با فضای کلی قصیده و تجربه شعری شاعر در ساختمان قصیده در قالب تکرار واژگان، جمله، مقـطع و عبارت تجلی می‌یابد. نقشی که تکرار در شعر نو دارد فراتر از کارکرد آن در شعر کلاسیک است. تکرار در شعر معاصر عنصر پویا و فعالی است که موجب انسجام متن می‌گردد و دارای پتانسیل‌های ساختاری و دلالی است و همچون ویترینی نشان‌دهنده افکار مسلط بر متن و روابط میان اجزاء سازنده کلام است. عبدالمطلب در کتاب خود با نام «بناء الاسلوب فی شعر الحداثة» نگاهی بلاغی به تکرار دارد و معتقد است که تکرار نماینده آن ساختار ژرفی است که بر چگونگی کارکرد معنا در انواع مختلف بدیع حکم می‌کند و تنها راه کشف این حقیقت تتبع مفردات بدیعی در شکل سطحی و سپس ارتباط آن با حرکت معناست (عبدالمطلب، ۱۹۹۵: ۱۰۹). در شعر نو الفاظ کارکردهای متفاوتی دارند از جمله ایجاد توازن و ایقاع در بافت شعر؛ بدین معنا که جایگاه قرار گرفتن آنها در جمله و هم‌نشینی‌شان با سایر اجزاء جمله و تکرار آنها به صورت‌های مختلف، گونه‌های متعددی از انواع توازن را به وجود می‌آورد که بر بار موسیقیایی شعر می‌افزاید. تکرار در سطح واژگان زبان اگر به صورت آگاهانه و از روی اختیار صورت پذیرد و در جایگاه خود به کار رود و ارتباط محکمی با معنا داشته باشد، تأثیر دوچندانی خواهد داشت و از ارزش ادبی و زیبایی‌شناسی ویژه‌ای برخوردار خواهد بود. «تکرار در خدمت نظام درونی متن ادبی است و در تشکیل آن مشارکت دارد زیرا شاعر با آن قادر است برخی تصاویر شعری خویش را از نو بسازد» (امین‌مقدسی، ۱۳۹۶: ۵۴). توازن واژگانی شامل مجموعه‌ای از تکرارهایی است که در سطوح مختلف زبان از جمله واژه، گروه و جمله نمود می‌یابد. تکرار از عناصر موسیقی درونی در شعر نو بوده و به عنوان هسته اصلی و پایه اساسی این نوع از ایقاعات لغوی (زبانی) به شمار می‌آید. ناقدان و ادیبان عرب با توجه به چگونگی حضور تکرار در شعر شاعران نوپرداز انواع و سطوح مختلفی برای این عنصر برجسته در شعر معاصر در نظر گرفته‌اند. آنچه که در بلاغت قدیم در خصوص تکرار آمده عمدتاً منحصر به تکرار لفظ است و ناظر به اغراض مجازی و نقش تکرار در معنای کلام است؛ حال آنکه تکرار در بلاغت معاصر نقشی فراتر و مهم‌تر از گذشته دارد و به عنوان ابزاری جهت خلق موسیقی و رسیدن به توازن در کلام به کار می‌رود و با ابعاد آوایی و زیبایی‌شناسی متون شعری در ارتباط است «پدیده تکرار اگرچه از نخستین ادوار شعر عربی به صورت‌های گوناگون در شعر به کار رفته است؛ اما در عصر حاضر به عنوان یکی از شیوه‌های بیان، صورت و ماهیت مشخصی به خود

گرفته و حتی در برخی موارد به عنوان یکی از شاخصه‌های ابداع و نوآوری معرفی شده است» (الملائکة، ۱۹۶۲: ۲۳۰). پژوهشگران و ناقدان معاصر عرب از جمله محمد صابر عبید در کتاب «القصیدة العربیة الحدیثة بین البنیة الدلالیة والبنیة الایقاعیة» و حسن الغرفی در کتاب «حرکیة الایقاع فی الشعر العربی المعاصر» به پدیده تکرار و کارکرد آن در متون شعری معاصر از منظر دلالت‌های آوایی و ساختاری توجه نموده و نظر به اینکه سطوح مختلف تکرار اعم از تکرار واژه (اسم یا فعل)، عبارت و مقطع در کدام قسمت از ساختمان قصیده جای گرفته باشد انواع مختلفی از تکرار هندسی از جمله تکرار آغازین، تکرار پلکانی، تکرار پایانی، تکرار لازمه و... را معرفی کرده‌اند (الغرفی، ۲۰۰۱: ۸۱-۹۳) که در ادامه به کارکرد هر یک از این انواع در شعر امل دنقل اشاره خواهد شد.

۲-۱. تکرار آغازین

در این نوع از تکرار سطوح مختلف زبانی از جمله واژگان، گروه‌های اسمی و یا قیدی و حتی جملات به طور منظم در آغاز هر سطر شعری در یک مقطع یا تعدادی از مقاطع تکرار می‌شود و در دو سطح ایقاعی و معنایی نمود می‌یابد. این نوع از تکرارهای هندسی بر پایه شکل خارجی و ظاهری متن استوار است که شاعر با استفاده از آن در قالب تکرار کلمه یا عبارتی خاص، مفاهیم وانهاده شده در بافت روایی شعر را به سمت دیدگاه و اندیشه‌های شخصی خود که قصد القای آن به مخاطبان را دارد سوق می‌دهد و یا بر آن موضوع و سوژه‌ای که مد نظر دارد تأکید می‌کند. چنین عملکردی موجب برجسته شدن کلام و ایجاد حالت زبانی خاص در ساختمان قصیده می‌شود که دارای ابعاد فنی و روانی است. معمولاً این نوع از تکرارها هدفمند و آگاهانه از سوی شاعران صورت می‌گیرد و با لایه‌های معنایی متن شعری در ارتباط است و اغراضی فراتر از تأکید را دنبال می‌کند. قصیده «الخاتمة» مصداقی از این نوع تکرار هندسی در شعر دنقل است. در این قصیده توازن واژگانی در قالب تکرار جمله و عبارت «الشوارع فی آخر اللیل . . آه . .» خود را نشان می‌دهد که محوریت قصیده بر آن استوار است و افزون بر هم‌خوانی داشتن با عنوان قصیده با مضمون کلام و پیامی که شاعر قصد القای آن را به مخاطب دارد هماهنگ و متناسب است. در این قصیده شاعر تصویری از سکوت، عدم پویایی و تحرک، خاموشی و جمودی که شب‌هنگام در خیابان‌ها حاکم می‌شود را به نمایش می‌گذارد. سه عبارتی که در ابتدا، میانه و مقطع پایانی قصیده تکرار می‌شود همچون چتری است که بر فضای معنایی کل قصیده سایه افکنده و بر مفاهیمی که به دنبال آنها آورده شده هیمنه دارد؛ به گونه‌ای که مفاهیم بیان‌شده منطبق با عبارت کلیدی متن و به نوعی تکمیل‌کننده آن است. این نوع از تکرار در شعر دنقل با هدف گسترش معنا و تصویرسازی کارکرد یافته است. با تأمل در ساختار قصیده حاضر و

چگـونگی قرار گرفتن واحـدهای زبانی که در قالب تکـرار عبارت در شعر دنقل نمود یافته‌اند می‌توان فرم و ساختار قصیده را بر مبنای شکل زیر چنین ترسیم نمود:

نمونهٔ دیگر از این نوع تکرار در شعر دنقل قصیده *«الآخرون.. دائما»* است. تکرار به کار رفته در این شعر از نوع تکرار عبارت است که دنقل به طور منظم در سطرهای ابتدایی قصیده آن را تکرار می‌کند. عبارت *«لست أنا الذی...»* در هم‌نشینی با سایر عبارت‌های به کار رفته در کلام تأکیدی بر نفی صفات و رفتارهای غیراخلاقی از سوی شاعر است و غرض از آن آگاه نمودن جامعه از وجود خطراتی است که از سوی دشمنان متوجه فرهنگ و نسل آینده جامعه است.

۲-۲. تکرار پایانی (ختامی)

نوع از دیگری از تکرار هندسی که در بسیاری از قصیده‌های شعری شاعران نوپرداز عرب شاهد آن هستیم تکرار پایانی یا ختامی است؛ بدین معنا که سطوح مختلف زبانی اعم از واژگان، عبارت‌ها و جملات به فراخور فضای کلی قصیده و اندیشه‌های حاکم بر آن و معماری سایر مقاطع، در راستای ترسیم تجربه شعری شاعر در پایان قصیده تکرار می‌شود. این نوع از تکرار اگر متناسب با عنوان شعر باشد از ارزش و غنای معنایی بیشتری برخوردار است. تکرار ختامی به

نوعی حسن ختام کار است و به جهت تأثیرگذاری کلام، شاعر الفاظ یا عبارت‌های کلیدی شعر را از پی هم تکرار می‌کند که در واقع بیانگر عواطف و احساسات و ترسیم‌کنندهٔ مفهوم کلی وانهاده در شعر در قصیده است. در این نوع از تکرار، عنوان قصیده یا کلمات و یا مفهوم آن در بیت یا ابیات پایانی قصیده تکرار می‌شود. «این نوع از تکرار نقش فنی مهمی را در بافت شعر ایـجاد می‌کند و در نوع خود، آرایه‌ای است که عقاید و احساساتی را که از وجود شاعر نشأت می‌گیرد سازمان‌دهی می‌کند تا در این نوع تکرار بعضی کلمات را با توجه به تأثیر عاطفی و روانی آنها بر خودش تکرار کند» (شرتح، ۲۰۱۱: ۱۸۱-۱۸۲). قصیده *«المطر»* نمونه‌ای از تکرار ختامی در شعر أمل دنقل است. دنقل در این قصیده خیال محبوب را به تصویر می‌کشد؛ آن هنگام که در عالم رؤیا بر او وارد می‌شود و بارش باران در حقیقت بارش خاطرات گذشته و رویای عاشقانه شاعر را به همراه دارد. در سطرهای ابتدایی قصیده دنقل صحنهٔ باریدن باران را به تصویر می‌کشد که قطرات باران همه چیز حتی فراموشی و خاطرات غبارگرفته را می‌شوید و همهٔ رویاهای گذشته را در خیال شاعر عیان می‌سازد. در مقطع دوم هم‌نشینی واژه «مطر» با فعل «یرحل» بیانگر تغییر کارکرد معنایی واژه «مطر» است. مقصود شاعر از «مطر» محبوب است که با رفتن خود، طراوت و زندگی را از وجود شاعر گرفته و او را افسرده و غمگین ساخته است. در سطرهای پایانی قصیده شاعر میان حال و گذشته خود در رفت و آمد است. «مطر» که در مقطع اول تصویری از بارش باران است در انتهای قصیده ترسیم‌کنندهٔ حضور عشق حاکم بر عاشق و معشوق است. در حقیقت تکرار واژهٔ مطر در قالب دو عبارت «ینزل المطر» و «یرحل المطر» دو بعد معنایی متفاوتی در شعر دنقل دارد. «مطر» در عبارت اول آغاز رؤیای شاعر و حضور محبوب در خیال شاعرانه اوست و در عبارت دوم اشاره به کوچ کردن و رفتن عشق دارد که تکرار آن‌ها در پایان قصیده به نوعی حالت بارش پی در پی قطرات باران را تجسم می‌سازد. در حقیقت بارش باران یادآور خاطرات شاعر و تداعی‌کنندهٔ محبوب وی است که پیوسته انتظار وصال او را می‌کشد. باران در نگاه شاعر تجسم فضاهای احساسی و عاطفی به همراه بازآفرینی روزهای تلخ و شیرین است.

(دنقل، بی‌تا: ۸۶-۸۸)

«کلمات اسپارتاکوس الأخیرة» یکی دیگر از ماندگارترین قصیده‌های شعری دنقل است که در آن از زبان اسپارتاکوس، به مقاومت و پایداری در برابر حاکمان استبداد فرامی‌خواند- اسپارتاکوس رهبر بردگان رومی بود که در برابر قیصر روم شورش نمود و از فرمانبرداری او سر باز زد از این‌رو در شعر شاعران معاصر رمز سرکشی و عصیان است. دنقل در این قصیده، از زبان اسپارتاکوس سخن می‌گوید آنگاه‌که در پای چوبه دار، آخرین سخنان خود را خطاب به مردم بیان داشته و آنان را به مبارزه علیه قیصر روم فرا می‌خواند. از نظر او چوبه دار نتیجه سرکشی و مقاومت در برابر ظالمان و زورگویان عصر است و مرگ وی در حقیقت، مرگ در راه آزادی و آزادگی است. عبارت محوری و کلیدی که در بخش‌های مختلف قصیده تکرار می‌شود و شاعر در پایان قصیده آن را سه بار تکرار می‌کند جمله «علِّموه الانحناء» است.

(دنقل، بی‌تا: ۱۹۷-۱۵۳)

این جمله متناسب با عنوان قصیده بوده و در واقع آخرین کلماتی است که اسپارتاکوس در پای چوبهٔ دار به زبان می‌آورد. اسپارتاکوس در این قصیده به دشمنان خود توصیه می‌کند که به فرزندانشان سر فرود آوردن (الانحناء) در برابر ظالمان را بیاموزند تا زنده بمانند؛ چراکه فرجام آزادی‌خواهی قهرمانان و مبارزه با ظالمان مرگ است. عبارت «علِّموه الانحناء» در بخش‌های مختلف قصیده نیز متناسب با مقصود شاعر و تجربه شعری وی تکرار شده است. بیان این جمله

از زبان اسپارتاکوس فضایی متضاد در کلام ایجاد کرده است؛ عبارت مذکور دو وجه دارد که معنای اولیه آن فرمانبرداری و سر خم کردن در برابر ظلم و جور است؛ اما در پس معنای اولیه منظور اصلی اسپارتاکوس طعن و تحقیر بزدلانی است که آزادی و آزادگی خود را فدای تن دادن به بردگی و اطاعت از حاکمان نالایق می‌کنند. حضور اسپارتاکوس در شعر دنقل نقابی است که شاعر توانسته است ضمن حلول در شخصیت او از غنائی‌گری و صراحت در گفتار دوری جسته و بدین شیوه بعدی نمادین و رمزی به اثر خود ببخشد و با شخصیت حاضر در شعر خویش به مرز یکی شدن برسد (نجفی‌ایوکی، ۱۳۹۱: ۳۶).

۲-۳. تکرار پلکانی

تکرار پلکانی که در ادبیات عربی به آن «التکرار المتدرج» گفته‌اند، نوعی دیگر از شکل‌های تکرار هندسی در شعر نو است که نسبت به سایر انواع تکرار فنی‌تر و پیچیده‌تر است. این شکل از تکرار به دلیل ساختار ویژه خود، موجب انسجام در شکل ظاهری و معماری قصیده می‌گردد و افزون بر آن موجب گسترش معنا در بافت روایی قصیده می‌شود. تکرار هرمی مهارت فنی بالایی را می‌طلبد و متناسب با تجربه شعری شاعر در راستای نیل به درجات ایقاعی و موسیقایی هم‌پای دلالت‌های معنایی در کلام شکل می‌گیرد. تکرار هرمی تابع هندسه خاصی است که از تجربه شعری وانهاده در شعر و ساخت‌های تکرار شده در قصیده نشأت می‌گیرد که این ساختار هندسی غالباً با ویژگی‌های منحصربه‌فرد قصیده تناسب و هماهنگی دارد (قرانیا، ۲۰۰۳: ۲۷۴). در ادامه به نمونه‌ای از این نوع تکرار اشاره خواهد شد: قصیده «تعلیق علی ما حدث فی مخیم الوحدات» ساختار روایی دارد که دنقل در آن یأس و حزنی که در اثر شکست بدان دچار شده را بازگو می‌کند. شکستی که خود پیش‌تر آن را پیش‌گویی کرده بود. کارکرد فعل ماضی «قلت» دلالت بر این دارد که شاعر وقایعی را که جامعه، اکنون پس از شکست شاهد آن است دور از ذهن نمی‌دانسته و بارها نسبت بدان هشدار داده بود. فضای حاکم بر قصیده فضایی حزن‌انگیز و ناامیدانه است که شاعر در هر مقطع واقعیت‌های تلخ جامعه خود را بیان می‌کند که در اثر ناکارآمدی حکومت و سیاست‌های غلط، گلوله‌ای که باید دشمنان را از پای در آورد مردم را می‌کشد و سربازی که بایستی مدافع وطن باشد مزدوری است که به هنگام جنگ از میدان می‌گریزد.

در حقیقت قصیده حاضر ترسیم دوراندیشی دنقل است. در پلهٔ نخست و به نوعی در رأس هرم عبارت «قلت لکم» آمده که در سه مقطع با واژگانی چون «مراراً و کثیراً» و شبه جمله «فی السنة البعیدة» هم‌نشین شده و بیانگر این است که شاعر بارها خطر چنین شکستی را احساس کرده و مردم را نسبت بدان آگاه کرده بود. با حرکت از رأس هرم به سوی سطرهای بعدی در

مقاطع چهارگانه، مخاطب با تجربه شعری شاعر همراه می‌شود و تا پایان قصیده پله پله وی را تا آخرین سطر همراهی می‌کند تا به نتیجه نهایی که همان ترسیم پیش‌گویی جنگ است می‌رسد. سطرهای پایانی هر مقطع به عنوان پله آخر دربردارندهٔ نتیجه بی‌توجهی به هشدار جنگ است که شاعر با حسرت از آن یاد می‌کند. تکرار فعل «تقتلنا» در مقطع اول، کارکرد فعل‌های «حاصر» و «اغتصب» و نیز تکرار فعل «فاضت» نشان‌دهندهٔ عمق فاجعه و شکست سختی است که جامعهٔ شاعر متحمل آن شده است. شکستی که بیش از هر کس دیگری برای دنقل سنگین و دردآور است. ساختار قصیدهٔ حاضر را می‌توان به صورت زیر نمایش داد:

۲-۴. تکرار دایره‌ای

در این نوع از تکرار همان‌گونه که از نامش پیداست تعدادی از واژگان و عبارت‌ها به صورت دایره‌وار در ابتدا و انتهای قصیده به طور متوالی تکرار می‌شوند. در این شیوه از تکرار یک یا چند سطر شعری در ابتدا و انتهای قصیده می‌آید. لازم به ذکر است که ممکن است سطرهای تکرار شده در پایان قصیده به طور صد در صد مطابق با سطرهای آغازین نباشد؛ اما در عین حال هماهنگ با بخش عمده‌ای از آن بوده و متناسب با اصل تکرار است و در راستای تقویت بار معنایی قصیده است (عبید، ۲۰۰۱: ۲۰۲). قصیده «زهور» نمونه‌ای از این نوع تکرار است که دنقل در قالب تکرار جمله و نیز واژگان به کار رفته در مقطع آغازین و پایانی قصیده تجربه شعری خود را بازگو می‌کند. دنقل این قصیده را در بیمارستان و در دوران پایانی عمر خود سروده است. أمل در این قصیده میان زندگی و مرگ خود و گل‌ها پیوند ظریف و لطیفی را برقرار ساخته است. تجربه

بیماری موجب شده تا نگاه دنقل به جهان پیرامونش نگاهی عمیق و فلسفی باشد. مرگ و نیستی در نظر دنقل حکمی است که شامل همهٔ کائنات و موجودات عالم ماده است و در این میان تفاوتی میان انسان و یک دسته‌گل نیست. عواطف و احساسات درونی دنقل در حالت بیهوشی و هشیاری (مرگ و زندگی) با دسته‌گلی که عیادت‌کنندگان از وی در کنار تخت او قرار دادند برانگیخته می‌شود و میان خود و گل‌ها همزاد پنداری می‌کند که در آن واحد تجربه مشترکی با یکدیگر دارند. دنقل در سطرهای پایانی قصیده با تغییر در دلالت‌های معنایی واژگان به کار رفته در سطرهای نخست قصیده نگاهی متفاوت به دسته‌گل دارد. نگاهی که برخاسته از عمق احساس شاعر و متفاوت از نگاه انسانی است که از اندیشه مرگ فاصله دارد. در حقیقت شاعر دسته‌گل را شبیه خود می‌داند که نفس‌های آخر خود را می‌کشد و چون او رو به مرگ (پژمردگی) و زوال دارد. سطرهای ابتدایی و پایانی قصـیده و واژگان به کار رفته در آن با عنوان قـصیده هم‌خوانی دارد و ساختار دایره‌ای قصیده را به وجود آورده است.

آغاز

و	سلال	من الورد	
	المحها	بين	إغفاءة وإفاقة
و	على	كل باقة	
	اسم	حاملها	في بطاقة

پایان

		بين	إغفاءة وإفاقة
تنفس	مثلى	بالكاد	ثانية.. ثانية
و	على	صدرها	حملت- راضية..
	اسم	قاتلها	في بطاقة[۶]

نمونه دیگری از این نوع تکرار قصیده «العینان خضراوان» است که رنگ و بویی رمانتیک دارد. در نگاه دنقل شهر اسکندریه و زیبایی‌های آن در هیئت زن زیبارویی مجسم می‌شود و دنقل با بیانی رمزگونه احساس خود را نسبت به اسکندریه ابراز می‌کند. عنوان قصیده، سطرهای آغازین و پایانی آن از مصادیق تکرار اسم است که از نظر ایقاعی با سایر واژگان به کار رفته در بافت کلی قصیده هم‌خوانی دارد و در قالب قافیه‌هایی با حرف روی مشترک بر آهنگ و موسیقی کلام افزوده است. از نظر معنایی نیز تکرارهای به کار رفته در ابتدا و انتهای قصیده، تکرار اندیشه محوری و اصلی شعر است. در قصیده حاضر محور کلام شاعر توصیف اسکندریه و زیبایی‌های آن است و تکرار عبارت کلیدی در ابتدا و انتهای قصیده تداعی‌کننده عشق و علاقه شاعر به شهر اسکندریه و بیانگر نوع نگاهی است که بدان دارد و گویای این حقیقت است که با وجود همه مشکلات این شهر باز هم در نظر وی زیباست و دل‌بسته و علاقمند به آن است.

آغاز		پایان	
	العينان خضراوان	**و**	**العينان خضراوان**
	مروحتان		**مروحتان**[۷]

(دنقل، بی‌تا: ۱۳۰)

۲-۵. تکرار لازمه

در این نوع از تکرار جمله یا عبارت شعری در مقاطع مختلف متناسب با ساختار و سطوح ایقاعی و دلالی قصیده تکرار می‌شود و به عنوان محور اساسی و مرکزی قصیده در ساختمان و بنای کلی شعر تجلی می‌یابد. تکرار سطر شعری، کوتاهی و بلندی آن و چگونگی توزیع آن در بافت قصیده در قالب فواصل مکانی مختلف با توجه به تجربه شعری شاعر صورت می‌گیرد. این نوع از تکرار بیشتر شامل تکرار گروه‌های اسمی و جملات است که پراکندگی و نحوهٔ حضور آن‌ها در مقاطع مختلف قصیده زمینه‌ساز بعد موسیقایی کلام می‌شود. تکرار لازمه به دو نوع تکرار لازمه قبلی و تکرار لازمه بعدی تقسیم می‌شود. تکرار لازمه قبلی تکرار یک جمله یا عبارت واحد در آغاز هر مقطع است که استمرار آن در ابتدای مقاطع راهگشای ورود به دلالت‌های معنایی و آوایی هر بخش است. در مقابل، تکـرار لازمه بعدی تکرار جمله یا عـبارت در پایان هر مقطع را شامل می‌شود که علاوه بر خلق تناسب آوایی و موسیقایی به عنوان نقطهٔ اتکا و عنصر محوری قصیده به شمار می‌رود (عبید: ۲۰۰۱: ۲۰۷ – ۲۰۸). این نوع از تکرار در شعر شاعران نوپرداز از بسامد بالایی برخوردار است که در ادامه به نمونه‌هایی از آن اشاره خواهد شد.

۲-۵-۱. نمونه تکرار لازمه قبلی

تکرار به کار رفته در قصیده «البکاء بین یدی زرقاء الیمامة» از نوع تکرار لازمه قبلی است که عبارت «ایتها العرافة المقدسة» جمله کلیدی برای ورود به هر مقطع شعری دنقل است. عبارتی که دنقل در ابتدای هر مقطع آن را تکرار می‌کند اشاره به داستان پیش‌گویی یمامة دارد که با چشمان تیزبین خود سپاه دشمن را از دوردست‌ها دید و به قوم خود هشدار داد؛ اما کسی بدان توجه نکرد. دنقل در این سرودهٔ نمادین، اوضاع نابسامان جهان عرب را پس از شکست ژوئن (۱۹۶۷) نشان می‌دهد. تکرار صورت گرفته در قصیده حاضر به نوعی تأکیدی بر نادیده گرفتن روشنفکران جامعه و نشان‌دهندهٔ دغدغه آنان در قبال سرنوشت میهن است. زرقاء الیمامة در شعر دنقل «رمز خود شاعر و نیز انسان‌های آگاه و دوراندیشی است که مورد بی‌توجهی دیگران واقع گشته و همواره در انزوایند. در این گفتگو شاعر، زرقاء الیمامة را خطاب قرار می‌دهد؛ چراکه زرقاء تنها کسی است که غم و اندوه شاعر را از دیرباز در وجود خود نهفته دارد. در حقیقت دنقل دردهای تاریخی یمامة را با غم و درد جامعه معاصر پیوند می‌دهد» (البحراوی، ۲۰۰۲: ۴۳۵-۴۳۶). تکرار عبارت «ایتها العرافة المقدسة» دربردانده معنایی کنایی و اعتراضی از سوی شاعر است و بیانگر این مطلب است که شکستی که جامعه معاصر عرب متحمل آن شده پیش‌تر پیش‌بینی شده و در خصوص آن هشدار داده شده بود؛ اما جهت مقابله با آن اهمال صورت گرفته است.

آغاز مقطع اول	أیتها النبیة المقدسة. .
آغاز مقطع دوم	أیتها العرافة المقدسة. .
آغاز مقطع سوم	أیتها النبیة المقدسة[۸]. .

(دنقل، بی‌تا: ۱۵۹-۱۶۳)

۲-۵-۲. نمونه تکرار لازمه بعدی

قصیده «بکائیة لیلیة» در رثای «مازن ابوجودت» فرمانده شهیدی است که تا پای جان و تا آخرین گلوله در مقابل اسرائیلی‌ها مقاومت و ایستادگی نمود. قصیدهٔ یادشده متشکل از دو مقطع است که شاعر یک عبارت کلیدی را در به صورت جمله سؤالی در پایان مقاطع شعری خود می‌آورد و در قالب تکرار لازمه پایانی ساختار موسیقایی قصیده را شکل می‌دهد؛ اگرچه عبارت مذکور با اندکی تغییر در پایان مقطع دوم آمده است، اما از نظر معنایی و دلالی منطبق با جمله پایانی مقطع اول است. «رصاصة» از کلمات محوری قصیده است که علاوه بر اینکه در قالب تکرار لازمه ذکر شده است، تکرار آن (چهار بار) در طول قصیده نیز کمک شایانی به ایجاد ایقاع درونی شعر دنقل کرده است و به نوعی تداعی‌گر این مطلب است که همچون ابومازن تا آخرین گلوله در برابر دشمن بایستی مقاومت و پایداری نمود. افزون بر این فعل «یبکی» به صیغه‌های مختلف (أبکی، نبکی، تبکی) و واژهٔ وطن نیز دو بار در قصیده تکرار شده است. «شاعر اندوه درونی خود را با فعل «بکاء» در قالب ضمایر غائب، متکلم وحده و مع‌الغیر و مفرد مؤنث منعکس نموده است و بدین شیوه بر گریستن حاضران و غایبان – به جهت وضع پیش‌آمده– تأکید دارد که خود این مسئله ترسیم‌کنندهٔ حالت درونی و منفی دنقل است که در تضاد با واژهٔ رصاصه قرار می‌گیرد که کارکرد مثبتی در شعر دارد. تکرارهای حاضر در شعر توازن دقیقی بین سلب و ایجاب پدید آورده است» (عید، ۱۹۸۵: ۳۰).

پایان مقطع اول	نسألها: أین خطوط النار؟ وهل تری الرصاصة الاولی هناک.. أم هنا؟
پایان مقطع دوم	أسأل إن کانت هنا الرصاصة الاولی؟ أم أنها هناک[۹]؟؟

(دنقل، بی‌تا: ۱۴۴–۱۴۵)

۲-۶. تکرار تراکمی

در این نوع از توازن واژگانی الفاظ زبان اعم از اسم یا فعل یا حرف به صورت غیر منظم و بدون پیروی از الگوی خاصی در سراسر قصیده هر جا ضرورت کلام ایجاب کند تکرار می‌شوند. کارکرد این نوع تکرار نیز در دو سطح ایقاعی و دلالی قابل بررسی است. تکرار تراکمی بنا بر ساختار قصیده و با توجه به سایر ارکان دستوری و موسیقایی شعر، ممکن است در مقدمهٔ قصیده رخ دهد که موجب تنوع آوایی و موسیقایی شعر می‌گردد که ناشی از تجمع واحدهای آوایی زبان است و یا ممکن است در میانه و یا انتهای قصیده متجلی شود و نیز ممکن است به فراخور مضمون و درون‌مایه شعر در کل فضای قصیده پراکنده باشد (عبید، ۲۰۰۱: ۲۱۲ – ۲۱۳). واژگان و الفاظ زبان خواه فعل یا اسم یا حرف در حکم خشت‌هایی هستند که ساختمان یک قصیده را می‌سازند. در

تکرار تراکمی کثرت واژگان تکرار شده و تراکم آن‌ها در یک بخش از قصیده یا به طور کلی در سراسر بنای شعر موجب استحکام ساختاری قصیده می‌گردد. تکرارهایی که هدفمند بوده و هم سو با درون‌مایه و فحوای شعر و پس‌زمینه‌های فکری و عاطفی از سوی شاعر در سراسر بافت قصیده پراکنده می‌شود تا افزون بر القای پیام بر بار موسیقیایی کلام جهت تأثیرگذاری هر چه بیشتر بیفزاید. قصیدهٔ «الخیول» از قصیده‌هایی است که شاعر، در قالب آن به مقایسه گذشته و حال جامعهٔ عرب می‌پردازد و حسرت و اندوه خود را در قالب جملات و عبارات شعری‌اش بیان می‌دارد. در میراث حماسی و داستان‌های قهرمانی گذشته عرب، «خیل: اسب» جایگاهی مهم، به‌ویژه در میدان جنگ داشته و در شعر عربی رمز قدرت، شجاعت و جنگاوری است. (الخولی، ۲۰۱۳: ۶۶۶) دنقل در این قصیده با تغییر در ساختار سوره »العادیات«، تقابلی میان گذشته و حال عرب‌ها برقرار می‌کند. «اهمیت زمان در این قصیده دو چیز را نشان می‌دهد. نخست آنکه شاعر از نظر محتوایی میان گذشته پر افتخار سواران (رمز) با دوران معاصر که دوره ناکارآمدی و ناباروی آن‌هاست ارتباط برقرار می‌سازد و این حالت را با انسان عربی معاصر (مدلول) که در شرایط کنونی ضعیف و ناتوان است مقایسه می‌کند و دیگر آنکه از نظر زبانی تقابلی میان گذشتهٔ پربار و دوران تلخ معاصر برقرار می‌سازد» (سلیمان، ۲۰۰۷: ۱۹۲). بر این اساس، واژه «خیل و خیول» از پربسامدترین الفاظ به کار رفته در ساختار قصیده است که به فراخور محتوا و هماهنگ با تجربهٔ شعری شاعر در کنار سایر واژگان پر تکرار زمینه‌ساز موسیقی و ایقاع درونی قصیده حاضر شده است. تکرار به کار رفته در بافت کلام با توجه به دلالت معنایی واژه «خیل» جهت برجسته کردن و نمایان ساختن شکاف تاریخی است که دنقل آن را در قالب مقایسهٔ میان دوران شکوه و اقتدار ملت عرب و وضعیت کنونی آنها در اثر شکستی که بدان دچار شدند بیان می‌دارد. همچنین تکرار واژه «الناس» به نقش سازندهٔ افراد ملت در تعیین سرنوشت خود و جامعه اشاره دارد و تکرار فعل‌های «ارکضی» و «صیری» – با توجه به بافتی که این افعال در آن به کار رفته– به منظور نکوهش عملکرد مردم و انتقاد از سستی و رخوتی است که در اثر آن متحمل شکست شدند و از گذشتهٔ پر افتخار خود فاصله گرفته‌اند.

تکرار ۶ تایی	تکرار ۵ تایی	تکرار ۴ تایی	تکرار ۳ تایی		تکرار ۲ تایی		تکرار ۲ تایی
الخيول	الناس	اركضي	صبري	قفي	تتحدر		ذكريات
الخيل	الناس	اركضي	صبري	قفي	يتحدر		مستهيل
الخيل	الناس	اركضي	صبري	قفي	تتحدر		ذكريات
الخيل	الناس	اركضي	صبري	قفي			مستهيل
الخيل	الناس	اركضي					
الخيول	الناس	اركضي					
الخيول	ناسا						
الخيول	الناس						
الخيل							
خيل							

(دنقل، بی‌تا: ۴۵۹-۴۶۲)

قصیدهٔ «أغنية الكعكة الحجرية» از جمله قصایدی است که دنقل آزادانه به بیان مواضع سیاسی خود می‌پردازد. دنقل این قصیده را در پی تظاهرات دانشجویان در سال ۱۹۷۲ در اعتراض به سیاست‌های انور سادات سرود. وی در این قصیده آشفتگی و دگرگونی اوضاع جامعه و کشتار مردم بی‌گناه و تبدیل خانه‌ها و زندان‌ها را به قتلگاه به تصویر می‌کشد و برای تحریک مردم و برانگیختن روحیه مبارزه در آنان و رسیدن به پیروزی آنان را به مبارزه و قیام دعوت می‌کند. با توجه به هدفی که دنقل از سرودن این قصیده دنبال می‌کند تکرارهای به کار رفته در بافت قصیده به منظور بیدار کردن روحیه انقلابی و پایداری در برابر سیاست‌های ناکارآمد سردمداران جامعه است. تکرارهای موجود در قصیده از نوع تکرار فعل و اسم و نیز تکرار جمله است. تکرار واژگان «أضرحة: قبرها»، «الرصاص» و تکرار عبارت‌های «دقت الساعة المتعبة»، «دقت الساعة القاسية» و «فارفعوا الأسلحة» که در مقاطع مختلف قصیده پراکنده شده، بُعدی حماسی و انقلابی به قصیده بخشیده و حضور الفاظ و عبارت‌های تکرار شده از ابتدا تا انتهای قصیده موجب شده تا ابعاد معنایی و ایقاعی تکرار به صورت یکنواخت و متوازن در ساختمان کلی قصیده توزیع شود. عبارت «دقّت الساعة» به طور کلی دوازده بار در هم‌نشینی با صفات مختلفی چون «متعبة و قاسية» آمده است که موجب شده است تا عبارت مذکور در بافت روایی قصیده کارکرد متفاوتی داشته باشد. به تعبیر دنقل زمان برای مام وطن به کندی می‌گذرد و او را خسته کرده است و آزادی و گشایشی که انتظارش را می‌کشد بیش از حد طولانی شده و این سپری کردن ساعت‌ها ملال‌آور شده است. در ادامه شاعر صفت «قاسية» معنای جدیدی را به عبارت مذکور بخشیده و اشاره به حوادث سیاسی تاریخ مصر و قراردادهای اقتصادی بی‌رحمانه‌ای دارد که از سوی نظام حاکم وضع شده بود (علی ابوغالی، ۱۹۹۵: ۱۸۴-۱۸۵).

تکرار ۶ تایی	تکرار ۵ تایی	تکرار ۴ تایی	تکرار ۳ تایی		تکرار ۲ تایی	
أضرحة	دقت الساعة المنعية	دقت الساعة الخامسة	دقت الساعة القاسية	بلادي	المنازل	الوداع
أضرحة	دقت الساعة المنعية	اذكريني	دقت الساعة القاسية	بلادي	المنازل	الوداع
أضرحة	دقت الساعة	دقت الساعة الخامسة	دقت الساعة القاسية	بلادي	الزنازن	الكعكة
أضرحة		فاذكريني	فارفعوا الأسلحة	رمل	الحجرية	الكعكة
أضرحة			فارفعوا الأسلحة	رمل	الزنازن	
أضرحة			ارفعوا الأسلحة	رمل	الحجرية	
			الرصاص			

(دنقل، بی‌تا: ۳۳۶-۳۴۳)

۳.نتیجه

تکرار یکی از صنایع پر کاربرد در شعر أمل دنقل است که شاعر به فراخور تجربه شعری خود و نیز متناسب با ساختار محتوایی و موسیقایی کلام از آن بهره می‌برد. تکرار در شعر دنقل کمتر تصادفی بوده و شاعر آگاهانه و متناسب با اندیشه‌های شعری خود و هماهنگ با نظم و ایقاع به کار رفته در معماری قصیده جهت ادای پیام خود و هم‌سو با نغم‌آهنگ کلام آن را به کار می‌برد. تکرار در شعر دنقل بیش از همه در قالب تکرار لفظ و عبارت خود را نشان می‌دهد که با هندسه خاصی در سطرهای شعری توزیع و پراکنده شده است؛ به گونه‌ای جابه‌جایی و یا حذف هر یک از آنها انسجام ساختاری قصیده را از بین می‌برد و افزون بر خلل در معنا، موسیقی و ایقاع درونی آن را نیز به هم می‌ریزد. شعر امل دنقل درون‌مایه‌ای سیاسی اجتماعی دارد و شاعر متناسب با اغراض شعری خود از تکرار جهت تأکید و تثبیت پیام‌های خویش در ذهن مخاطب، گسترش معنا، تصویرسازی و ... بهره می‌برد. کارکرد تکرارهای هندسی در شعر دنقل بیانگر این است که تکرارهای کلامی در قصیده‌های دنقل فنی و هدفمند است و از الگوی خاصی تبعیت می‌کند. چنین عملکردی از تکرار درجه زیبایی‌شناختی شعر و تأثیرگذاری آن بر مخاطب را دو چندان می‌سازد.

پی‌نوشت

۱.خیابان‌ها در پایان شب...آه/ بیوه‌زنان بر دوش خود وشاح انداخته و در آستانه مرگ (قبرها)- بر سر خانه‌ها (صاحبان مکنت) فریاد می‌کشند/ خیابان‌ها در پایان شب...آه/ رشته‌هایی از تار عنکبوت/ خیابان‌ها در پایان شب...آه/ افعی‌هایی که در نور ماه آرام و خاموش به خواب رفته‌اند.

۲.من آن کسی نیستم که قدرت باروری را در وجود کودکانتان نابود و آنان را نابارور کردم/ من آن کسی نیستم که نبش قبر کرده تا با اجساد مردگان همبستر شوم/ من آن کسی نیستم که شبانه نزد معشوقه پادشاه بروم.

۳. می‌بارد/ و درخت را می‌شوید/ و شاخه‌های سبز را از میوه سنگین می‌کند/ و فراموشی پرده برمی‌دارد/ از قصه‌های مهربانی/ از خاطرات عشقی که زمان آن را گم کرده است/.../ باران کوچ می‌کند/ درخت خشک و پژمرده می‌شود/ و غبار، نقش‌ها و تصویرها را در خود می‌پوشاند/ غم‌ها فرو می‌بارند/ رنگ‌ها محو می‌شوند/ و قلب‌ها.../.../ باران می‌بارد/ باران کوچ می‌کند/ باران می‌بارد/ باران کوچ می‌کند/ و ای محبوب من! قلبم همچنان انتظار می‌کشد...

۴. عظمت از آن شیطان است... او که معبود بادهاست/ آن کس که «نه» گفت در برابر کسانی که «آری» گفتند/ کسی که به انسان نابودی و از بین بردن «عدم» را آموخت/ .../ من بر چوبه دار صبح آویزانم/ و پیشانی‌ام (سرم) با مرگ خم شده است/ زیرا من..به گاه زنده بودن سر (در بربر کسی) خم نکردم /.../ ای قیصر بزرگ: من خطا کردم اعتراف می‌کنم/ بگذار بر روی چوبه دارم دستت را ببوسم/ من اکنون ریسمانی را می‌بوسم که بر گردنم پیچیده شده است/.../ ای برادرانم که از میدان تعظیم‌کنان می‌گذرید/ در پایان عصر/ رویای جهان خوشبخت را نداشته باشید.../.../تعظیم کردن را به او بیاموزید/ تعظیم کردن را به او بیاموزید/ تعظیم کردن را به او بیاموزید.

۵. به شما گفتم/ گردان‌هایی که در رژهٔ عید فطر می‌گذرند/ توپ‌هایی که در صحراها به سوی مرزها به صف در می‌آیند/ گلوله‌ای که بهای شکستن و درمان آن را ما می‌پردازیم/ پیروزی نمی‌سازند/ آتش نمی‌گشایند/ دشمنان را نمی‌کشند/ ولیکن/ آن گاه که صدایمان را بالا ببریم/ ما را می‌کشند.../.../ به شما گفتم/ از خطر سرباز../ از کسی که به وی حقوق ماهیانه می‌پردازد حراست می‌کند/ اما/ اگر مرگ فرا رسد/ از میدان می‌گریزد/..../ به شما گفتم/ اگر یکی از شما وارد این شهر شود/ خسته و درمانده.. بدانجا وارد می‌شود/ سلاحش را بر زمین می‌اندازد.../ زیرا آن/ شادی کودکان را استوار نمی‌سازد..../ به شما گفتم/ اما شما/ نشنیدید/ پس آتش بر اردوگاه‌ها زبانه کشید/ و جسدها... فراوان شد/ و کلاهخودها و زره‌ها بسیار گشت...

۶. و سبدی از گل را/ میان خواب و بیداری می‌بینم/ و روی هر دستهٔ گل/ اسم آورنده آن در کارتی نوشته شده است/ هر دسته‌گل/ میان خواب و بیداری/ مانند من ثانیه به ثانیه با سختی نفس می‌کشد/ و بر روی سینه‌اش با رضایت حمل می‌کند/ اسم قاتلش را که بر روی کارت نوشته شده است.

۷. دو چشمان سبز/ (همچون) صحراست.

۸.ای پیام‌آور مقدس/ ای پیشگوی مقدس/ ای پیام‌آور مقدس.

۹. می‌پرسیم: خطوط آتش کجاست؟ / و به نظرت نخستین گلوله آنجاست..یا اینجا؟/ می‌پرسم گلوله نخستین اینجا بود یا آنجا؟

منابع

امین‌مقدسی، ابوالحسن و همکاران (۱۳۹۶)، «دلالت‌های تکرار در شعر بدوی الجبل»، *ادب عربی*، سال ۹، شمارهٔ۱، ۵۳-۷۲.

البحراوی، سید (۲۰۰۲)، *صناع الثقافة الحدیثة فی مصر*، بلاط. www.kotobarabia.com.

بهروزی، زهره (۱۳۹۸)، «بررسی تکرار هندسی و کارکرد آن در سورهٔ بقره»، *مجله پژوهش‌های ادبی- قرآنی*، سال ۷، شمارهٔ ۳، ۸۳-۱۱۱.

الخولی، ختام عثمان (۲۰۱۳)، «أیقونة الخیول فی نص أمل دنقل "الخیول"»، *دراسات العلوم الإنسانیة والإجتماعیة*، المجلد۴۰، العدد۳، ۶۶۲-۶۷۱.

دنقل، أمل (بی‌تا)، *الأعمال الشعریة الکاملة*، بلاط، بیروت، دارالعودة (مکتبة مدبولی).

رجبی، فرهاد (۱۳۹۲)، «کارکرد لفظی و معنوی تکرار در شعر احمد مطر و عمران صالحی»، *مجله ادب عربی*، سال ۵، شمارهٔ ۲، ۴۷-۶۸.

رحمانی، اسحاق (۱۳۹۳)، «زیبایی‌شناسی تکرار در شعر توفیق زیاد»، *نشریه ادب پایداری*، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، ۷۷-۱۰۶.

روحانی، مسعود و همکاران (۱۳۹۱)، «تکرار و ارزش سبکی آن در شعر معاصر»، *مجلهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، سال سوم، شمارهٔ۱(پی‌درپی۹)، ۱۰۹-۱۳۴.

زارعی کفایت، حشمت الله و عبدالعلی آل بویه لنگرودی (۱۳۹۵)، «کارکرد عنصر تکرار و زیبایی آن در شعر نو (موردپژوهی شعر بدر شاکر سیاب)»، *مجله ادب عربی*، سال ۸، شمارهٔ ۱، ۱-۱۸.

سلیمان، محمد (۲۰۰۷)، *الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية*، بلاط، عمان- الأردن، داراليازوری العلمية للنشر و التوزيع.

شرتح، عصام (۲۰۱۱)، *موحيات الخطاب الشعری؛ دراسة فی شعر يحيی السماوی*، دمشق، دارالينابيع.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *موسیقی شعر*، تهران، انتشارات آگاه.

عبدالمطلب، محمد (۱۹۹۵)، *بناء الاسلوب فی شعر الحداثة؛ التكوين البديعی*، الطبعة الثانية، بيروت، دارالمعارف،

عبيد، محمد صابر (۲۰۰۱)، *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

علی ابوغالی، مختار (۱۹۵۵)، *المدينة فی الشعر العربی المعاصر*، الكويت، عالم المعرفة.

عيد، حسين (۱۹۸۵)، «ظاهرة التكرار فی شعر أمل دنقل»، *مجلة ابداع*، السنة الثالثة، العدد السادس، ۲۹-۳۴.

الغرفی، حسن (۲۰۰۱)، *حركية الإيقاع فی الشعر العربی المعاصر*، بيروت، إفريقيا الشرق.

فرع شیرازی، سیدحیدر و فاطمه شیرزای (۱۳۹۶)، «التكرار الهندسی فی شعر عبدالرحيم محمود»، *لسان مبين*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲۷، ۱۱۷-۱۳۵.

قرانیا، محمد (۲۰۰۳)، *قصائد الاطفال فی سورية*، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، *بدیع نو*، تهران، انتشارات سخن.

الملائكة، نازک (۱۹۶۲)، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت، دارالآداب.

نجفی‌ایوکی، علی (۱۳۹۱)، «شگردهای فراخوانی شخصیت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل»، *ادب عربی، سال* ۴، شمارهٔ ۳، ۱۷-۴۶.

Sources

Amin Moghadesi, A. (2017), Implications of Repetition in Badavi al-Jabal Poetry, *Arabic Literature*, 9 (1), 53-72. [In Persian].

Abdulmutallab, M. (1995), Building Style in the Poetry of Modernity (1th Ed.). Beirut: Dar al- Maaref. [In Arabic].

Abyd, M. (2001), Contemporary Arabic ode in terms of semantic and phonetic structure, Demashq, Union of Arab Writers. [In Arabic].

Ali Abu Ghali, M. (1995), The City in Modern Arabic Literature .Kuwait: Alam Al –maarifa. [In Arabic].

Awwad, H. (1985), The phenomenon of repetition in Amal Donqol's Poems. Ibdaa, 3(6), 29-34. [In Arabic].

Al-bahrawi, S. (2002), Makers of Modern Culture in Egypt. [In Arabic].

Behrouzi, Z. (2019), A Study of Geometric Repetition and Its Function in Surah al-Baqarah, *Quarterly Journal of Literary-Quranic Research*, 7 (3), 83-111. [In Persian].

Donqol, A. (N.D.), Complete Poetry, Beirut, Maktaba Madbouly. [In Arabic].

Fare Shirazi, h. Shirazi , F. (2017), Geometric Repetitions in the Poetry of Abdul Rahim Mahmood, Lesan-e Mobeen, V8 (27), 117-135. [In Persian].

Al-ghrfy, H. (2001), Dynamic of the rhythm in contemporary Arabic poetry, Beirut, Afrique Orient. [In Arabic].

Al Khouli, Kh. (2013), The Iconography of “The Horse” in Amal Dunqol's Poetry, Dirasat, Human and Social Sciences, V 40(3), 622-671. [In Arabic].

Al-malaika, N. (1962), Issues of Contemporary Poetry (1th Ed.), Beirut, Dar Al- Adab. [In Arabic].

Mohabati, M. (2001), New rhetoric's, Tehran, Sokhan Publications. [In Persian].

Qranya, M. (2003), The children's Poems in Syria, Demashq, Union of Arab Writers. [In Arabic].

Rajabi, F. (2013), Literal and Meaning Function of Repetition in the Poem of Ahmad Matar and Omran Salahi, Journal of Arabic Literature, V5 (2), 47-68. [In Persian].

Rahmani, I. (2014), Aesthetics of repetition in the poetry of Tawfiq Ziad, *The Journal of Resistance Literature*, V6 (11), 77-106. [In Persian].

Ruhani, M. (2012), The Repetition and its stylistic value in contemporary poetry, *Journal of Literary Criticism and Stylistics studies*, 6(11), 109-134. [In Persian].

Suleiman, M. (2007), Critical Studies on the experience of Amal Donqol poetry, Amman, Ordon, dar alyazori for publishing and distribution. [In Arabic].

Sherteh, E. (2011), Poetic Discourse Implications, A Study of Yahya Samawi’s Poetry, Demashq, Dar al-Yanabea. [In Arabic].

Shafiei Kadkani, M. (2001), Poetry and Music, Tehran, Agah Publishing. [In Persian].

Najafi Ivaki, A. (2012), The tips of Calling of The ancient Characters and its Evidence in Amal Donqol’s poem, Arabic Literature, 4(3), 17-46. [In Persian].

Zarei kefayat, H. (2016), Function of the Element of Tautology and its aesthetics in contemporary Arabic poetry (By Surveying the Case Badr Shaker Sayyab's Poetry). Journal of Arabic Literature, V8 (1), 1-18. [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Structural Analysis of Novel Titled "Love Without Resistance" Written by Leili Itawi Based On, Roland Barthes Quintuple Mysteries

Zahra Farid[1] & Roghayeh Rostampour Maleki[2]

(23-42)

Received: 30, August, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2021.329664.612440
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

Structuralist criticism is one of the branches of critiquing a literary text in which structures and the relationship between components and rules are discovered. Roland Barthes from France is one of the founders of this school. To analyze the narratives, he presented a model titled "Quintuple Mysteries'' that identifies and figures out the Hermeneutic, Proairetic, Semantic, Symbolic, and Cultural layers of the text. Using these mysteries, signs can be converted into the meaningful components, and the relationship between signifier and signified can be perceived. The present article intends to extract and decipher the Quintuple Mysteries present in the novel called "Love without Resistance" (written by Leili Itawi- a contemporary Lebanese writer) based on the descriptive-analytical approach and achieve the central symbol of the story by investigating them. Using quintuple mysteries, this novel has put forwarded "resistance and love" as a central symbol and introduces the main heroes in the story as symbols of the Martyrdom-Seeking Spirit and eagerness to find real love. By creating harmony in structure and content, it sometimes expresses the values and ideologies of jihadists in the form of conversations and/or indirect descriptions implicitly. Meanwhile, it has figured out the right-wrong dichotomy through the character traits of the conflicting theme between positive and negative personality traits. The writer's absolutist view to the characters has created symbolic personalities in the novel. And also making small and big puzzles and answering them during the novel has helped the events to move forward.

Keywords: Leili Itawi, "love without resistanc", Novel titled "resistance", Quintuple mysteries, Roland Barthes

1. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.
2. Corresponding author: r.rostampour@alzahra.ac.ir
Associate Professor , Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.

تحلیل ساختاری رمان «حب بلا مقاومة» اثر لیلی عیتاوی بر اساس رمزگان‌های پنج‌گانه رولان بارت

زهرا فرید
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
رقیه رستم‌پورملکی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

نقد ساختارگرا یکی از شاخه‌های نقد متون ادبی به شمار می‌رود که در آن به کشف ساختارها و رابطه میان اجزاء و قوانین پرداخته می‌شود. یکی از پایه‌گذاران این مکتب «رولان بارت» (Roland Barthes) (۱۹۱۵–۱۹۸۰) اهل فرانسه است. او مدلی را تحت عنوان «رمزگان پنج‌گانه» برای تحلیل روایت‌ها ارائه داده که به تشخیص و کشف لایه‌های کُنشی، معمایی، ضمنی، فرهنگی و نمادین متن می‌انجامد. با استفاده از این رمزگان می‌توان نشانه‌ها را به واحدهای معنادار تبدیل کرد و به درک ارتباط میان دال و مدلول رسید. این مقاله بر آن است که بر اساس روش توصیفی– تحلیلی رمزگان‌های پنج‌گانه در رمان «حب بلامقاومة» اثر«لیلی عیتاوی» نویسنده معاصر لبنانی را استخراج و رمزگشایی کند و با بررسی آن‌ها به دال مرکزی داستان دست یابد. این رمان با استفاده از هر پنج رمزگان مفهوم مقاومت و عشق را به عنوان دال مرکزی طرح کرده و قهرمانان اصلی داستان را به‌عنوان نماد روحیه شهادت‌طلبی و مشتاق رسیدن به عشق حقیقی معرفی کرده است. همچنین داستان با هماهنگی در ساختار و محتوا، گاه به بیان ضمنی ارزش‌ها و ایدئولوژی شخصیت‌های جهادگر، در قالب گفتگوها و یا توصیف‌های غیرمستقیم پرداخته و در این میان، دوگانه حق و باطل را نیز از خلال وجوه خصلت‌های متعارض میان شخصیت‌های مثبت و منفی، رقم زده است. نگاه مطلق‌گرای نویسنده به شخصیت‌ها باعث ایجاد شخصیت‌های نمادین در داستان شده و طرح معماهای کوچک و بزرگ و پاسخ دادن به آن‌ها در طول داستان نیز، به پیشبرد حوادث کمک کرده است.

واژه‌های کلیدی: لیلی عیتاوی، حب بلامقاومة، رمان مقاومت، رمزگان پنج‌گانه، رولان بارت.

۱.مقدمه

نقد ادبی شاخه‌های مختلفی دارد که بر اساس آن می‌توان به تحلیل انواع متون ادبی پرداخت. یکی از مهم‌ترین شاخه‌های نقد ادبی نقد ساختارگرایانه است که در آن به کشف ساختارها و رابطه میان اجزاء و قوانین پرداخته می‌شود.

هر چند شاخه نقد ساختارگرایانه با سوسور شروع‌شده و منشأ تحول در این عرصه و تغییر مسیر از نقد سنتی به نقد جدید شناخته می‌شود، ولی بعد از او افراد زیادی به تکمیل و یا تغییر روش‌های این نوع نقد پرداخته‌اند. از میان این افراد رولان بارت چهره شاخصی به شمار می‌آید (صفیئی و سلامی،۳:۱۳۹۰).

او یکی از پیشگامان ساختارگرایی در عرصه نقد ادبی، نشانه‌شناختی و نظریه‌پردازی چند جانبه‌نگر به شمار می‌آید و معتقد است که ناقد ساختارگرا ابتدا ساختار ادبی را به اجزای تشکیل‌دهنده آن تجزیه می‌کند، سپس به بررسی ارتباط آن اجزاء می‌پردازد و در مرحله سوم به این مسئله توجه می‌کند که دلالت کلیت اثر چیست (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۶۴:۱۳۷۷).

---

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

بارت در رویکرد خود بر نقش خواننده در دریافت معنای اثر بسیار تأکید دارد. او معتقد است معنا میان مؤلّف و خواننده در چرخش است. وی در یکی از کتاب‌های خود به نام *اس-زد* رویکردی برای تحلیل متون روایی ارائه می‌دهد که به رمزگان[1] پنج‌گانه معروف است. بارت با این رمزگان به نظم مشخص و قابل درکی از متن دست می‌یابد.

از میان این رمزگان، رمزگان پروآیرتیک[2] (کنشی) و هرمونیک[3] مربوط به نویسنده است که خواننده از طریق آن‌ها می‌کوشد تا منظور و هدف نویسنده را دریابد، ولی در سه رمزگان دیگر (نمادین[4]، معنایی[5] و فرهنگی[6]) نقش اساسی بر عهده مخاطب است، چراکه ذهن او درگیر معناسازی می‌شود. در حقیقت، بارت با چرخش از ساختارگرایی به پسا ساختارگرایی در پی گسترش نظریه مرگ مؤلف و تولد خواننده است و از متن توقع دارد تا نویسا بوده و فاصله میان خواندن و نوشتن را بکاهد، زیرا متن خوانا، خواننده را بیکار، بیکنش و منعطف می‌کند (پین، ۱۳۹۲: ۱۵).

مقاله پیش‌رو تلاش دارد یکی از داستان‌های لیلا عیتاوی نویسنده معاصر لبنانی با نام حب بلا مقاومة را، بر اساس الگوی رمزگانی بارت مورد تحلیل قرار دهد و سطوح دلالت‌گر رمزگانی آن را آشکار کند و به اندیشه و تفکر کلی متن دست یابد و به این سؤال مهم پاسخ دهد که آیا متن این رمان بر اساس نظریه بارت متنی خوانا یا نویساست؟ این رمان از آن جهت اهمیت دارد که توانسته در بستر داستانی عاشقانه و عرفانی اولاً مخاطب خود را با چالش سرنوشت‌ساز عشق و وظیفه مواجه می‌کند و ثانیاً ساختار فکری و اعتقادی مبارزان جبهه مقاومت لبنان و کشمکش میان احساسات آن‌ها را به خوبی به تصویر بکشد.

این مقاله در پی آن است که به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱-معمای اصلی داستان که نویسنده آن را مطرح کرده و خواننده را برای کشف آن ترغیب می‌کند کدام است؟

۲-در خوانش این داستان چه کدهای کنشی، معنایی، نمادین و فرهنگی توسط خواننده به دست می‌آید؟

۳-آیا می‌توان این رمان را یک رمان نویسا بشمار آورد؟

۲.پیشینهٔ پژوهش

اگرچه در آثار متعددی به بررسی رمزگان‌های بارت با رویکرد ساختارگرایانه و پسا ساختارگرایانه پرداخته‌شده، اما در حوزهٔ رمان‌های مقاومت و به خصوص رمان‌های عربی پژوهش‌های چندانی

1. Code
2. Proiretic
3. Hermeneutic
4. Symbolic
5. Codes of semes
6. cultural

در دست نیست. در اینجا می‌توانیم به بعضی مقالات و کتاب‌های کارشده در حوزهٔ رمزگان‌های بارت پیرامون رمان‌های فارسی و عربی اشاره کنیم:

فرزان سجودی (۱۳۸۸) در کتابی به نام «نشانه‌شناسی کاربردی» و «نشانه‌شناسی، نظریه و عمل» و مقالات متعددی مانند: «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری» (۱۳۹۱) هم به بررسی و تحلیل نظریه و هم به بررسی ادبیات و هنر بر اساس این رویکرد پرداخته است. نویسنده در این پژوهش‌ها به بیان تفاوت متن خواندنی و نوشتی و نظریه مرگ مؤلف بارت پرداخته و امکان کاربست این نظریه را در متون متفاوت متذکر شده‌است. همچنین شکیبایی فر و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای به رویکرد سجودی در نشانه شناسی لایه‌ای پرداخته و امکان کار بست آن را در عنصر مکان نمایشنامه «خارج السرب» محمد ماغوط نشان داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر مکان به عنوان یک لایه رمزگانی ضمن ارتباط با دیگر سطوح نشانه‌گانی، به صورت عینی و انتزاعی در آفرینش گفتمان نمایشی و بازنمایی معانی فرهنگی و اجتماعی نقش داشته‌است.

صفیئی و سلامی (۱۳۹۱) در بررسی «نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فریدریش دورنمات» به بررسی رمزگان پنج‌گانه پرداخته و به این نتیجه رسیده که فهم رمزگان ضمنی و نمادین یک متن تنها با صعود به رمزگان فرهنگی میسر است و به‌عنوان کلان رمزگان به رمزگان دیگر معنا می‌بخشد.

سیدان (۱۳۹۴) داستان خلقت آدم در «کشف‌الاسرار میبدی» را بر اساس رویکرد ساختارگرایی لایه‌ای بارت بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که رمزگان هرمونیکی و کنشی بیشترین تأثیر را در پیشبرد داستان داشته است.

رحیمی و همکاران (۱۳۹۱) داستان کوتاهی از توفیق حکیم به نام «ابلیس ینتصر» را بر اساس این نظریه بررسی کرده‌اند، مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش از نظر نویسندگان این بوده که مدل رمزگان بارت به خوبی می‌تواند بدون نیاز به عوامل پیرامتنی چون ایدئولوژی مؤلف و تأثیرات جامعه، و تنها با تکیه بر خود متن، معانی آن را روشن و مشخص گرداند.

قهرمانی و همکاران (۱۳۹۸) داستان «الغریب» نجیب الکیلانی را بر مبنای رمزگان پنج‌گانه بارت بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که این داستان را می‌توان تنها با توجه به متن و بدون در نظر داشتن عوامل خارجی، توسط رمزگان‌های ارائه‌شده بارت رمزگشایی کرد.

رستم‌پور و آقاجانی (۱۴۴۱) داستان «فی قلبی أنثی عبریة» از خوله حمدی را بررسی‌کرده و به این نتیجه رسیده که تمام پنج رمزگان بارت در این داستان وجود دارد و رمزگان کنشی و معمایی به دلیل ساختار روایت از همه دارای بسامد بیشتری است.

همچنین اکبری زاده و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله دیگری رمان «الخطایا الشائعه» فاتن المرّ را بر اساس رمزگان پنج گانه بارت بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که این رمان ضمن اینکه از از لایه های دلاتی زیادی تشکیل شده ولی محور همه آنها مبارزه و وطن دوستی است.

همچنین تضاد و تشابه میان شخصیت‌ها که از دو فضای فرهنگی متفاوت هستند، با وجوه خصلت نمای متناسب به تصویر کشیده شده‌است.

با توجه به پیشینه، در مورد رمان حب بلامقاومة پژوهشی انجام نشده و مقاله حاضر می‌تواند علاوه بر کاربست رویکرد بارت در دریافت معنای متن و تحلیل آن، باعث معرفی این رمان به مخاطبان گردد.

۳.خلاصه‌ای از زندگی و آثار نویسنده

لیلا عیتاوی متولد سال ۱۹۷۱ میلادی در شهر بیروت است. او دانش‌آموخته مهندسی برق از دانشگاه بیروت در مقطع لیسانس است. همچنین مدرک لیسانس دوم خود را در رشته ادیان تطبیقی از دانشگاه معارف بیروت در سال ۲۰۲۰ میلادی أخذ کرده است. عیتاوی به‌عنوان مفسر قرآن، مبلّغ، پژوهشگر اجتماعی و متخصص در زمینه زنان و کودکان مشغول به فعالیت است. رمان حب بلا مقاومة اولین اثر بلند او است و بعد از آن در سال ۲۰۱۹ میلادی مجموعه داستانی دیگری با نام «آخر العنقود» برای کودکان نوشته است. کتاب‌های عیتاوی در نمایشگاه‌های بین‌المللی از جمله نمایشگاه کتاب بیروت در سال ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ میلادی عرضه شده است. عیتاوی به عنوان نویسندهٔ داستان کوتاه در مجله جوانان «مهدی» مشغول به فعالیت است.

۴. خلاصهٔ داستان

رمان حب بلامقاومة توسط لیلا عیتاوی نویسنده و فعال اجتماعی معاصر لبنان در سال ۲۰۱۶ میلادی در ۴۱۶ صفحه نوشته‌شده و توسط انتشارات بیت الکاتب للطباعة و النشر لبنان به چاپ رسیده است. این کتاب با موضوع مقاومت و زاویه دید سوم شخص مفرد یا دانای کل نگاشته شده است. در این نوع روایت راوی داستان نویسنده است که خارج از داستان نظاره‌گر اعمال و رفتار شخصیت‌ها و بیان‌کننده افکار و احساسات آن‌هاست. نویسنده در بیان حالات و گفتگوی میان افراد نیز از همین زاویه دید استفاده کرده است. نویسنده در همه فصل‌های رمان همان زاویه دید سوم شخص را حفظ کرده و هیچ تغییری در نوع روایت داستان نداده است؛ بنابراین تا پایان داستان همه صحنه‌ها، گفتگوها و حالات افراد و توصیف‌ها از زبان نویسنده روایت می‌شود.

زاویه دید در این رمان بیرونی است. یعنی فکری برتر، خارج از داستان، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک شاهد اعمال و رفتار آن‌هاست. از گذشته و آینده خبر دارد و حتی از احساسات پنهان شخصیت‌های خود باخبر است، بنابراین راوی بیرونی ناظر مستقیم و هدایت‌کننده داستان است.

داستان حب بلا مقاومة داستان عشقی طاهر است که در بستر تغییرات و تحولات جامعه لبنان و در بازه زمانی سال‌های ۱۴۱۸ (شهادت وفاء برادر جلال) تا ۱۴۲۰ (۱۹۹۷میلادی تا ۲۰۰۰)، زمان اشغال جنوب لبنان توسط صهیونیست‌ها، اتفاق می‌افتد.

داستان از ۱۳۸ بخش کوتاه تشکیل‌شده که به‌صورت روزشمار به نقل حوادث می‌پردازد و با صحنه‌ای از رویارویی نیروهای حزب‌الله در منطقه جنوب لبنان با نیروهای ارتش جنوبی لبنان (جیش لبنان الجنوبی) وابسته به صهیونیست‌ها آغاز می‌شود. داستان از سلحشوری نیروهای مقاومت و پیروزی آن‌ها در برابر نیروهای شکست‌خورده و ضعیفی که از سمت اسرائیلی‌ها سازمان‌دهی شده‌اند، حکایت دارد. در بخش ابتدایی داستان ما با شهادت برادر *جلال* روبرو هستیم و در بخش بعدی نویسنده به شرایط زندگی خانواده رامز امین بعد از شهادت همسرش می‌پردازد. داستان دائماً از سرگذشت و توصیف حالات و اعمال یک شخصیت به شخصیت دیگر منتقل می‌شود و با این کار خواننده را با صحنه‌های متعدد و ریتم تند حوادث روبرو می‌کند.

نویسنده در این رمان سعی کرده وارد زندگی شخصی یکی از افراد برجسته نیروی مقاومت به اسم *جلال* شود و داستان عاشقانه بین او و دختری به اسم *جمال* که مادرش را به‌تازگی در حمله هوایی صهیونیست‌ها از دست‌داده، روایت کند. گفتگوهای میان *جلال* و *جمال* آمیزه‌ای از عشق و مقاومت است. بسیاری از اندیشه‌ها و عقاید نیروهای مـقاومت و اهداف آن‌ها در لابه‌لای صحنه‌های مختلف این داستان مطرح می‌شود. داستان پیوندی میان عشق و عرفان برقرار کرده که از اسم شخصیت‌های اصلی داستان نیز قابل دریافت است. نویسنده سعی کرده با رویکردی ارزش‌محورانه به ستایش از پایداری، مقاومت و دفاع از اسلام بپردازد و اثر مثبت فرهنگی و اعتقادی مقاومت را مدنظر قرار دهد.

همچنین این داستان تا حدی به بازتاب مسائل جانبی و اجتماعی جنگ و نزاع و تأثیر آن بر زندگی مردم نیز پرداخته که البته نسبت به محور اصلی داستان کم‌رنگ به نظر می‌رسد.

این رمان تلفیقی از تخیل و واقعیت را جلوی چشم مخاطب قرار داده است. داستان گاهی با نقاط عطف خود مخاطب را تحت تأثیر و حتی شگفت‌زده می‌کند که مرگ جمال در پایان داستان، یکی از همین صحنه‌هاست.

۵. رولان بارت و جایگاه او در نشانه‌شناسی[1]

رولان بارت نظریه‌پرداز فرانسوی مهم‌ترین متفکری است که تحت تأثیر سوسور نشانه‌شناسی را به‌عنوان یک دانش بررسی کرد. لذا چرخش از رویکردهای کلاسیک ادبی به تحلیل ساختارگرایانه و نشانه‌شناسانه مرهون افرادی همانند بارت است. او در حرکت نشانه‌شناسی در اواخر دهه ۶۰ میلادی به سمت مطالعات فرهنگی بسیار تأثیرگذار بوده است (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۳: ۳).

بارت تحول عظیمی در دانش نشانه‌شناسی و رویکرد ساختارگرایانه به وجود آورد. زمانی که عده‌ای ساختارگرایی را متهم به بی‌توجهی به معنا می‌کردند، بارت معتقد بود، ساخت‌گرایی کاملاً به فعالیت ذهن اهمیت می‌دهد. به این ترتیب که معنی هر عنصر به جای اینکه متعلق به خود باشد متعلق است به ارتباطش با دیگر عناصر و به تنهایی معنا ندارد (مسعودی، ۴۸:۱۳۹۵).

1. Semiotics

بارت با جهت‌گیری جامعه‌شناسانه در کتاب *اِس/ زد*[۱] خود که مهم‌ترین اثر وی در حوزه تحلیل متن است، دیدگاه قبلی خود مبنی بر تجزیه متن به واحدهای ساختاری ثابت را کنار گذاشت و در عوض بر چندمعنایی بودن متن و بازی پویا و چندلایه معنا تأکید کرد (مکاریک، ۱۳۸۸ : ۳۳۱) و پنج دسته رمزگان اصلی را از هم جدا نمود. این رمزگان‌های اصلی هر دو سویه معناشناسیک و همنشینی را دارند (احمدی، ۱۳۸۰ : ۱۸۸). بارت با تأکید بر رمزگذاری کلیه جنبه‌های فرهنگ، از ساختارهای داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی حرکت کرد (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱۶). یعنی به‌جای خوانش[۱] خطی متن آن را به شکل شبکه‌ای تفسیر کرد و امکان تفسیرها و برداشت‌های گوناگون و چندگانه را به مخاطب داد.

۶. رمزگان‌های پنج‌گانه بارت

رمزگان‌های بارت رمزگان‌هایی هستند که می‌توان بر اساس آن‌ها تمامی جنبه‌های مهم متن را بررسی کرد. «این رمزگان‌ها هم جنبه همنشینی متن و هم جنبه معنایی آن را دربردارند. یعنی نحوه ارتباط یافتن اجزای آن با هم و نحوه ارتباط آن‌ها با جهان بیرون» (اسکولز،۱۲۸۳ : ۲۱۶). توجه به این رمزگان‌ها باعث می‌شود به راحتی از فضای داستان به فضای فکری و اعتقادی داستان پی برد.

رمزگان‌ها نظامی نشانه‌ای هستند که پیام معینی را تولید می‌کنند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آن‌ها هستند. در واقع رمزگان‌ها چارچوبی را تشکیل می‌دهند که متن در درون آن‌ها معنا پیدا می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱).

بارت در تحلیل ساختاری متن و در تلاش برای درک اینکه معنا چگونه در متن آفریده و پراکنده می‌شود، با کمک پنج دسته رمزگان کنشی (پروآیرتیک)، معمایی (هرمونتیک)، نمادین، فرهنگی و اعتباری (ضمنی) به روایت‌شناسی و تفسیر متن پرداخت که چنین تحلیلی تا زمان او سابقه نداشت (Barth,1970: 204).

ما در این مقاله به بررسی هر پنج رمزگان می‌پردازیم تا تحلیل دقیق‌تری نسبت به طبقات و لایه‌های معناشناختی متن پیدا کنیم و به مفاهیم پنهان در آن دست یابیم.

۷.بحث و بررسی

همان‌طور که گفتیم بارت برای تحلیل متن روایی، پنج رمزگان را که در واقع کدهای زبانی هستند، به خواننده ارائه می‌کند تا با آن‌ها معنای متن را دریافت کند. در اینجا قصد داریم میزان بهره‌گیری نویسنده از اصول روایی برای بیان اندیشه‌هایش را مورد بررسی قرار دهیم.

۸.رمزگان کنش روایی یا پروآیرتیک

رمزگان کنشی، کنش‌های اصلی داستان را در برمی‌گیرد. در نشانه‌شناسی واژه کنش به تأویل‌هایی اشاره دارد که در یک پیوستار منطقی (خط روایتی) سامان یافته‌اند. از این رو کنش

1. Lexias

یک برنامه روایتی است که در آن کنش‌گر یک سری کنش‌های عینی را در زمان و مکان خاص انجام می‌دهد (میرعمادی، ۱۳۸۴: ۵۲). به‌عبارت دیگر رمزگان کنش‌روایی، مجموعه‌ای از پی‌رفت‌ها و توالی‌های کوچک است که کل روایت را پیش می‌برد. این توالی هنگامی به وجود می‌آید که به طیفی از جزئیات، نامی نظیر«قرار ملاقات» یا «قتل» داده شود (پین، ۱۳۹۲:۱۲۰).

ما در این مقاله برای بررسی رمزگان کنشی به دنبال یافتن پی‌رفت‌های کلی داستان هستیم. «منظور از پی رفت سطحی بالاتر از گزاره است که می‌تواند احساس روایتی کامل را در خانواده ایجاد کند. پی رفت از پنج گزاره تشکیل شده است:

۱-موقعیتی متعادل تشریح می‌شود

۲-نیرویی موقعیت متعادل را به هم می‌زند

۳-موقعیت نامتعادل به وجود می‌آید

۴-نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.

۵-موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود» (تودورف، ۱۳۸۲: ۹۱).

بر اساس مدل فوق‌الذکر پی رفت اصلی داستان حب بلا مقاومة عبارت است از:

۱-زندگی خوب و خوش و عاشقانه یک خانواده لبنانی در بحبوحه جنگ‌های داخلی لبنان، یعنی خانواده جمال که از *جمال* به عنوان شخصیت محوری داستان و پدرش (*رامز امین*) و مادرش تشکیل شده است. شرایط این خانواده بازگوکننده حالت تعادل موجود در داستان است: «فمن غیرها قادر علی أن یبهج روحه و ینعش قلبه؟» (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۱۲). (پدر *جمال* راجع به شخصیت همسرش می‌گوید: (چه‌کسی به‌جز او (*مادر جمال*) می‌توانست به روحش نشاط بخشد و قلبش را زنده نگه دارد؟)

۲-به هم خوردن تعادل و شرایط پایدار خانواده، بر اثر شهادت *مادر جمال* در بمباران اسرائیلی‌ها: «لم تشأ أن ترحل، هم أخذوها عنوة، هم ..هم.. ماشأنهم وشأنی؟ لماذا دمّروا سعادتی؟ ماذا أفعل الأن؟» (همان : ۱۲-۱۳) (نمی‌خواست برود، او را به زور از من گرفتند، آن‌ها..آن‌ها.. آن‌ها را با من چکار؟ برای چه خوشبختیم را نابود کردند؟)

۳- به دنبال شهادت مادر خانواده، حالات روحی *جمال* و پدرش به هم می‌ریزد. جمال دچار افسردگی شده و پدرش به خاطر تزلزل اعتقادی و بدبینی نسبت به نیروهای مقاومت، وارد دستگاه جاسوسی صهیونیست‌ها می‌شود. همچنین بر اثر این حادثه، رابطه صمیمانه میان پدر و دختر هم به هم خورده و زندگی سرد و بی‌روحی را بدون توجه به یکدیگر ادامه می‌دهند: «لم تکن ترغب العودة الی البیت ولکن ما الجدید؟ فإذا أرادت أن تنتظر رغبتها، ربّما لن تعود. بیت اکتنز الکثیر من التحف والقلیل من الدفء. من أین یأتی الدفء الی بیت فارغ؟ فلا أم تغذیها حنانا ولا أب یصرف علیها وقتا» (همان : ۴۲) (تمایلی به بازگشت به خانه نداشت. چه چیز جدیدی وجود داشت؟ اگر به میل خودش بود شاید هرگز برنمی‌گشت. خانه‌ای پر از اثاث و خالی از گرما. چگونه گرما و عشق به خانه خالی وارد شود؟ نه مادری که عاشقانه به او محبت کند و نه پدری که با او وقت بگذراند).

۴- ادامه تحصیل *جمال* در رشته علوم سیاسی، رشته مورد علاقه‌اش و نیز آشنایی با *جلال*، عضو فعال نیروهای مقاومت و شکل گرفتن عشق آتشین میان آن دو، باعث بازگشت شرایط پایدار به زندگی *جمال* می‌شود. «ربما حان الوقت لأتوقّف عن الموت و أستمرّ» (همان : ۱۰۴) (وقت آن رسیده که دست از مرگ بکشم و به زندگی ادامه دهم) «جلال یقول لها بوجوده أن الحیاة تستمرّ» (همان: ۱۰۵). (*جلال* با بودنش به او می‌گوید که زندگی ادامه دارد.)

۵- این آشنایی باعث ایجاد تغییر در افکار و اعتقادات *جمال* و در نهایت تغییر مسیر زندگی او می‌شود و این شرایط پایدار تا آخر قصه باقی می‌ماند. «ما الذی جری لی؟ لمَ ترکت الصلاة، حین استشهدت أمی؟ ...سأعود إلیک یا ربّ، وأرجو أن تستقبلنی... لن أخسر من أحبّ مرة آخری» (همان: ۱۰۶). (چه اتفاقی برای من افتاده؟ چرا بعد از شهادت مادرم نماز را ترک کردم؟ ای خدا به سوی تو بازخواهم گشت، از تو می‌خواهم که مرا بپذیری... هرگز بار دیگر کسی را که دوست می‌دارم از دست نمی‌دهم).

۹.رمزگان هرمنوتیک

«رمزگان هرمنوتیکی عبارت است از همه واحدهایی که نقش‌شان عبارت است از طرح پرسش و پاسخ به آن طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است یا سؤالی را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به آن را به تأخیر بیندازند یا حتی چیستانی را مطرح کنند و ما را به سوی آن رهنمون سازند. این در واقع همان رمزگان داستان‌گویی است که به‌واسطه آن در روایت سؤالاتی به پیش افکنده می‌شود و تعلیق به وجود می‌آید و سرانجام به آن پاسخ داده می‌شود» (هاوکس به نقل از سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

اگر یکی از معانی هرمنوتیک را تأویل در نظر بگیریم، هدف این نوع رمزگان، جلب توجه خواننده به پرسش‌ها و مسائل گوناگون، به‌منظور اقدام به تفسیر آن‌ها نیز می‌تواند باشد. امری که حاکی از ایفای نقش کنش‌گرتر خواننده و مشارکت وی در فهم لایه‌های متن است (صفیئی و سلامی، ۱۳۹۰: ۸).

در داستان مورد بررسی ما رمزگان هرمنوتیکی یا معمایی کوچک و بزرگ زیادی وجود دارد که به هرکدام از آن‌ها در بخشی از داستان پاسخ داده می‌شود. تعلیق‌هایی که در طول داستان شکل می‌گیرد، زمان رسیدن به پاسخ برخی از این پرسش‌ها را دستخوش تغییر می‌کند. به‌عبارت دیگر هرکدام از اجزای متن مثل اسم داستان، اسم شخصیت‌ها (مثل ارتباط میان نام *جلال* و *جمال*)، نقش هرکدام در سیر وقایع داستان، نقشه‌های مخفیانه شخصیت‌های مثبت و منفی، همه این‌ها یک واحد خوانش هستند که بر چیزی یا چیستانی دلالت می‌کنند که در کنار هم یک چیستان کلی را می‌سازند.

اولین مسئله‌ای که در این داستان پرسش‌برانگیز است نام داستان یعنی حب بلامقاومة است. آیا این عنوان به این دلیل انتخاب‌شده که نویسنده می‌خواسته به عشق بی‌چون و چرا و بی‌قید و شرط *جمال* و *جلال* اشاره کند، و یا به دلیل تعارض درونی شخصیت‌ها بر سر دو راهی عشق و

مبارزه، ماندن به پای عشق زمینی و یا رفتن و رسیدن به عشق حقیقی، این عنوان را انتخاب کرده است؟ که البته به نظرمی‌رسد هر دو دلیل قابل تصور باشد. همین چندگانگی معنایی باعث شده خود عنوان به یک معما تبدیل شود. از طرف دیگر نام شخصیت‌های محوری این داستان نیز معمای جدیدی را ایجاد می‌کند.

چه ارتباطی میان *جمال* و *جلال*، وجود دارد که نام‌هایشان بدین شکل انتخاب شده است؟ از خلال گفتگوهای این دو نفر ما با جنبه‌هایی از این ارتباط آشنا می‌شویم: «ما رأیت الا جمیلا لأنک کنت الجمیل و أصبحت الأجمل فی شهادتک..فیالیتی یوما أصبح جلال» (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۴۱۲). (تو به جز زیبایی ندیدی چراکه زیبا بودی و به هنگام شهادتت زیباتر شدی. پس ای کاش روزی جلال شوم). دلیل انتخاب این دو اسم در داستان با مفهومی که عرفان از معنای این کلمات به دست می‌دهد، در ارتباط کامل قرار دارد. «در مفاهیم عرفانی اسامی جمالیه خداوند اسامی هستند که با کرم و لطف خدا پیوند دارند که اصطلاحاً صفات ثبوتیه نامیده می‌شوند و اسامی جلالیه بر قهر و غضب و کیفر خداوند دلالت دارند و صفات سلبیه نامیده می‌شوند. و از سوی دیگر چون صفات خدا هستی یگانه‌ای دارند، هر جلالی را جمالی و هر جمالی را دارای جلالی شمرده‌اند و از اینجا به جمع پارادوکسیالی جمال و جلال رسیده‌اند» (راستگو و راستگوفر، ۱۳۸۸: ۱۷۳).

از این رو، نام‌گذاری این دو شخصیت که عاشق واقعی هم هستند، با نگاهی عرفانی شکل گرفته است. صفات جمال و جلال خداوند هستی واحدی دارند و دو روی یک سکه هستند. کسی که به تمام ابعاد این صفات دست یابد، در واقع به کمال رسیده‌است: «إن الجمال یعود الی فهم کل منا لحقیقة أکبر هی الکمال، والجمال لیس سوی صورة هذا الکمال فی الدنیا. وکلما ارتقی مفهومنا للکمال، ترتقی معه تقدیراتنا للجمال الحقیقی» (عیتاوی،۲۰۱۶:۷۵ – ۷۶). (زیبایی به‌اندازه فهم هرکدام از ما از حقیقت بزرگ‌تری به اسم کمال شکل می‌گیرد. زیبایی چیزی نیست مگر تصویری از کمال در این دنیا. هرچقدر فهم ما از کمال بیشتر شود، ارزش زیبایی حقیقی هم نزد ما بیشتر می‌شود).

بر این اساس در پایان داستان هر دو شخصیت با هم یکی می‌شوند و در مسیری مشترک یعنی مسیر مبارزه و فداکاری به یک باور مشترک می‌رسند و در نهایت به کمال خود دست‌مریزاد. *جلال* شربت شهادت می‌نوشد و *جمال* روح خود را تسلیم معشوق حقیقی می‌کند:«أما الروح فحلقت الی هناک.. الی حیث روح أخری تنتظرها و تنتظر الوصال» (همان :۴۱۵) (اما روح پروازکرد، رفت آنجا، آنجایی که روح دیگری منتظر او بود. منتظر رسیدن به او).

در مسلک عرفان از آثار صفات جمالیه بر روح سالک، رجاء و بسط و انس و از آثار صفات جلالیه خوف و قبض و هیبت است. میان خوف و رجاء دایره‌ای تسلسلی برقرار است. «هنگامی‌که عاشق از زندان عبودیت بیرون آید و بندهای خوف از او برداشته شود، از امتحان الهی به سوی خرد می‌آید و لطایف غیب بدون اضطراب و خوف به او رو می‌نماید. صفات جمالیهٔ حضرت حق در دل او آشکار می‌شود و رجاء بر او مستولی می‌گردد. در اینجا انس به حق ایجاد می‌گردد و در عاشق جرأت و جسارت پیدا می‌شود و روح با بال عشق و قوت شوق بیشتر، پروازمی‌کند» (تمدن و اژه‌ای، ۱۳۹۸:۹۰).

جمال و *جلال* این داستان پس از طی مرحله خوف (زندگی مادی) به رجاء (شهادت) می‌رسند. در آخر جمال که همان انس و عشق است بر جلال که هیبت و شکوه است غلبه پیدا می‌کند و مرحله پایانی سفر، لقاءالله و رسیدن به معشوق حقیقی شکل می‌گیرد:«حین تغلب الروح الجسد، وتغلب العذوبة العذاب، ویغلب الجمال الجلال. سوف یعلو الحب فوق کل شهوة. فلاترین سوی...لا أری سوی الله» (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۴۱۶) (زمانی که روح بر جسم غالب می‌شود و حلاوت بر عذاب و جمال برجلال، از آن پس، عشق بالاتر از هر شهوتی قرار می‌گیرد و آنگاه نمی‌بینی بجز... نمی‌بینم بجز خدا).

هر چند هم جلال (خوف و ترس) و هم جمال (عشق و انس) برای رسیدن به کمال حقیقی لازم است، ولی در نهایت بر اساس همان دایره تسلسلی که گفتیم خوف به عشق می‌انجامد و عشق به معرفت و معرفت به خوف. این چرخه همچنان در روح سالک ادامه دارد.

همچنین در داستان رمزگان‌های معمایی دیگری نیز وجود دارد. مانند ارتباط میان *جلال* و شخصی به نام *فداء* که در فصل اول داستان به شهادت می‌رسد ولی مشخص نیست چه نسبتی با *جلال* دارد و نویسنده در فصل‌های بعد و از خلال تصویر یک قاب عکس، از راز رابطه برادری آن‌ها پرده برمی‌دارد و یا ارتباط مخفیانه *رامز* با صهیونیست‌ها که توسط *جمال* کشف می‌شود، از جمله معماهای متن است.

یکی از مراحل رمزگان هرمنوتیک، فریب یا پیش‌دستی برای پاسخ درست است. در این مرحله خوانه‌ها و یا واحدهایی بکار برده می‌شود که سبب می‌گردد، خواننده گمان کند که پاسخ سؤال خود را یافته است، اما در واقع هدف، فریب است و در نهایت داستان به نادرستی پاسخ خود پی می‌برد (قهرمانی و همکاران، ۳۳:۱۳۹۸). معمای ارتباط *ناجی نصری* با *رامز* پدر *جمال* که در اواسط داستان آشکار می‌شود، در واقع پیش‌دستی نویسنده برای فریب مخاطب است، چراکه در انتهای داستان پرده از چهره حقیقی ناجی فرو می‌افتد و مشخص می‌شود که ناجی عضو نیروهای مقاومت است و در دستگاه جاسوسی صهیونیست‌ها نفوذ کرده است.

۱۰. رمزگان نمادین

تقابل‌های دوگانه در متن را رمزگان نمادین می‌نامند. در قالب این رمزگان ما باید به دنبال جفت‌ها و الگوهای متضاد و متقابلی در متن باشیم که به آن معنا می‌بخشند و ساختار معنایی داستان را تشکیل می‌دهند. رمزگان نمادین به طور کلی ایده یا ایده‌هایی هستند که متن حول آن شکل‌گرفته و به صورت‌های مختلف و متفاوتی در جای جای متن تکرار می‌شوند (اسکولز، ۲۱:۱۳۹۳).

در این رمان ما با دو الگوی تقابلی کلی روبرو هستیم. الگوی حق و الگوی باطل. نیروهای مقاومت حزب الله و اکثریت مردم لبنان در الگو حق جای دارند. در این الگو شخصیت‌های اصلی داستان یعنی *جمال* و *جلال* به عنوان نماد مقاومت مطرح می‌شوند. این دو نفر در کنار شخصیت‌های فرعی مثل *حاج علی* و یا *مادر جلال* یک الگوی کامل و نمادین را می‌سازند.

جلال و جمال نماد مقاومت تا آخرین قطره خون هستند که حتی عشق آتشین به یکدیگر را فدای مبارزه و عمل به وظیفه جهادی می‌کنند: «هل تشعر بالسعادة فی قلبک کما أشعر؟ هل هناک معنی آخر للسعادة غیر الحب؟!.. أتدرین أن الحب هو أقصر الطرق الی لله؟ وأننا خلقنا بسبب الحب و لأجله؟» (عیتاوی،۲۰۱۶ : ۲۹۵) (آیا تو هم مثل من احساس خوشبختی می‌کنی؟ آیا معنای دیگری برای خوشبختی به جز عشق هست؟ آیا نمی‌دانی که عشق نزدیک‌ترین راه برای رسیدن به خداست؟ و ما به سبب عشق و برای آن خلق‌شده‌ایم؟) *جمال* نیز که جلال را به خاطر اندیشه‌اش می‌ستاید آن‌چنان به او علاقه‌مند است که حاضر است به خاطرش جان دهد: «حلمی أن أموت من حبک و علی حبک» (همان: ۲۹۴). (آرزوی من این است که از عشق تو و به خاطر عشق تو جان دهم).

الگوی دوم و یا جفت متضاد دوم، الگوی باطل است که *رامز امین* به عنوان جاسوس فریب خورده نماد آن است. نویسنده راجع به عمل او می‌گوید: «إنه فی ذلک الیوم قد سلّم روحه للشیطان» (همان: ۴۰۰). (او در آن روز روحش را به شیطان تسلیم کرد) *ناجی* به عنوان رابط و *صاموئل* به عنوان نماینده اسرائیل نیز، جزء این الگو هستند، بنابراین نیروهای مقاومت را خرابکار می‌دانند: «لن یهنأ بالنا حتی نقضی علیکم جمیعا أیّها المخربون ولکن کیف؟» (همان: ۱۱۵). (ای خرابکارها! تا زمانی بر همه شما غلبه نکنیم خاطرمان آسوده نخواهد شد. ولی چطور؟).

جفت متضاد دیگر در داستان، جفت عشق و وظیفه است که به ظاهر در تضاد و تعارض کامل قرار دارند. در اغلب داستان‌هایی که مبارزه و تقابل میان این دو نیرو وجود دارد، کفه ترازو به نفع وظیفه سنگین‌تر است و معمولاً بر عشق غالب می‌شود. یکی از موضوعاتی که داستان حب بلامقاومه را از سری داستان‌های عاشقانه معمول جدا می‌کند این است که در این داستان، عشق و مقاومت در نهایت به دو بال یک پرنده تبدیل می‌شوند و به یک حقیقت که دیدار خداوند است، دست می‌یابند. تصویر روی جلد کتاب که شامل یک صندلی، یک شال آبی و یک اسلحه آویخته به صندلی است، بازگوکننده اتحاد میان عشق و وظیفه و یکی شدن *جمال* و *جلال* است که در نهایت در صحنه مرگ *جمال*، نمود عینی پیدا می‌کند.

۱۱.رمزگان معنایی (ضمنی، القایی)

رمزگان‌های معنایی همان معانی ضمنی هستند که غیرمستقیم نشان‌دهنده خصوصیات شخصیت‌ها و کنش‌ها هستند (آلن، ۱۳۷: ۱۳۸۵). این رمزگان، دلالت‌های شخصیت، مکان یا یک شئ است.

در رمان مورد بررسی همان‌طورکه گفتیم تمام رمزگان‌ها در خدمت دال‌های مرکزی داستان، یعنی مقاومت و عشق هستند. هر چند رمان به دلیل بار معنایی و هدف مفهومی خود کمتر از رمزگان‌های ضمنی به‌صورت پیچیده و نمادین استفاده کرده، ولی می‌توان با واکاوی واحدهای کوچک معنایی متن به بعضی از رمزگان‌های ضمنی و غیرصریح که شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها را توصیف می‌کنند، دست‌یافت.

نویسنده برای بیان ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی و نوع اعتقادات آن‌ها به غیر از روش غیرمستقیم مانند گفتگوهای دونفره، کنش‌ها و رفتارها، گاهی از توصیف خصوصیات بیرونی از

جمله نوع پوشش شخصیت‌ها، استفاده می‌کند. به‌طور مثال وقتی *جمال* می‌خواهد از شخصیت و نوع اعتقادات *جلال* صحبت کند به نوع پوشش او اشاره می‌کند:«ذلک الشاب صاحب القمیص بأکمامه الطویلة و زرّه المحکم علی رقبته» (عیتاوی۲۰۱۶: ۷۴). (آن جوان با پیراهن آستین بلند و دکمه یقه‌اش که محکم بسته‌شده...) و یا نظم اتاق *جلال* از نظر او دلالت بر آرامش و نظم ذهنی این شخصیت به عنوان یک عضو نیروهای مقاومت دارد:«الترتیب و التنظیم کان متوقعا» (همان: ۳۳۹) (از قبل انتظارداشت که اتاقش منظم و مرتب باشد).

اشاره به زندگی و تحصیل *جلال* در خارج از کشور و رها کردن زندگی مرفه و پیوستن به نیروهای حزب‌الله برای دفاع از اسلام را می‌توان رمزگانی ضمنی برای نشان دادن ایمان و روحیه مقاومت در این شخصیت دانست. همچنین تعلق به سرزمین و ارزش‌های آن از جمله رمزگان‌های القایی و یا معنایی شخصیت *جلال* است که به صورت غیرمستقیم در این عبارات بیان شده است: «أقفل الخط، حمل أمتعته، ودّع الإخوان، ودّع التراب، ودّع الشجیرات، ودّع الهواء، ودّع الشمس و مدینتها وانطلق الی بیروت...» (همان: ۳۲۲) (تلفن را قطع‌کرد، وسایلش را جمع کرد، با برادران خداحافظی کرد، با خاک، درختان، هوا و خورشید و شهرش... و به سوی بیروت روانه شد...).

شخصیت طرف دیگر این رابطه، جمال را نیز می‌توان از دلالت‌های ضمنی متن شناخت. جمال به خاطر از دست دادن مادرش، روحیه‌ای حساس دارد و خشم و عصبانیت نسبت به دشمن در کلام و رفتار او موج می‌زند. لرزش‌های دست، گریه‌های پی‌درپی، نوع سؤال و جواب او با استاد در کلاس‌های درس و انتخاب رشته علوم سیاسی بر خلاف نظر پدر، همه بخشی از واحدهای کمینه معنایی در متن هستند.

همچنین احساس جمال نسبت به رنگ‌ها از طرفی دلالت بر غم نهفته و از طرف دیگر دلالت بر شخصیت راستین و ثابت‌قدم او در مسیر عشق و مقاومت دارد: «لم تحب یوما أسود و تکره الرمادی؛ فالاول یوحی لها بالفراق والثانی بالتردد» (همان: ۱۱۱). (سیاه را دوست ندارد و از خاکستری بیزار است؛ اولی غم را به یادش می‌آورد و دومی تردید را).

در عرفان اسلامی رنگ آبی یادآور «آسمان بیکران، فرازمینی بودن و جدا شدن از زمین و خاکیان، آب و روشنایی، آرامش و تلطیف کننده روح انسان‌ها است» (صارمی، ۱۳۷۳ :۲۴۶-۲۴۷). رنگ آبی در اینجا نیز با الهام از مفاهیم عرفانی، القاکننده آرامش و یادآور خاطرات خوب است که با آرامش دریا به هم آمیخته است: «إنه البحر لاملاذ غیره لرامز أمین» (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۲۳) (هیچ پناهگاه دیگری به‌جز دریا برای *رامز امین* وجود نداشت) و یا :«فلو سئلت جمال عن سر حبها للأزرق و لماذا کان اللون الاول الذی استبدلت به الأسود، لعلها لن تجد تفسیرا أو ربما تعبیرا» (همان: ۵۴) (اگر از *جمال* سؤال شود که چرا آبی را دوست دارد و چرا بعد از درآوردن لباس سیاه، لباس آبی پوشیده ، احتمالاً تفسیر و یا دلیل خاصی نخواهد یافت).

«فلم یبق لها سوی هذا اللون لیذّکرها أن الأمل لایزال علی قید الحیاة» (همان: ۱۷) (تنها چیزی که برای او باقی‌مانده تا به او یادآوری کند که امید همچنان زنده است، همین رنگ است).

تلفیق رنگ آبی با صندلی راحتی در تصویر جلد نیز القا کننده همین مفهوم است.

یکی دیگر از شخصیت‌های مهم و تأثیرگذار دسته اول، *حاج علی* پسرخاله *جلال* است که یکی از فرماندهان حزب‌الله است. نویسنده روحیه شهادت‌طلبی و آمادگی همیشگی این شخصیت برای مبارزه را، با یک عبارت ضمنی و تلمیحی بیان کرده است: (فی ثیاب مدنیة، ملّ منها والجسد یشتاق الی البدلة العسکریة) (همان: ۲۳۲) (در لباس عادی که از آن خسته شده بود و جسمش مشتاق لباس نظامی بود).

نویسنده برای بیان اعتقادات شخصیت‌های منفی نیز از گزاره‌هایی استفاده می‌کند که به‌طور ضمنی دلیل گرایش آن‌ها به نیروهای دشمن را نشان می‌دهد. عباراتی مثل:«إنها فتاة ذکیة لایحب أن تهدر قدراتها علی الأدب و الکتابة والشعر!» (همان: ۸۸) (او دختر باهوشی است، دوست ندارد وقتش را به ادبیات و نویسندگی و شعر بگذراند!). *رامز* با تحصیل جمال در رشته علوم سیاسی مخالف بود و دوست داشت دخترش در رشته پزشکی تحصیل کند. او تحصیل در رشته‌های علوم انسانی مثل ادبیات را هدر دادن وقت می‌داند. این طرز فکر نشان‌دهنده غلبه وجه منطقی شخصیت *رامز* بر دیگر وجه‌های شخصیت او از جمله احساس است. همچنین گفتگوی میان *رامز* و *جمال* بر سر انتخاب رشته می‌تواند رمزگان معنایی و یا ضمنی شخصیت او باشد. رامز علوم سیاسی را علم حرف می‌داند: «اختصاص لیس فیه الا الکلام» (همان: ۲۲). (رشته‌ای که چیزی جز حرف ندارد) و برخلاف نظر دخترش که کمبود رجال سیاسی آگاه و کار بلد را دلیل کشتار مردم به دست اسرائیلی‌ها می‌داند، معتقد است حضور *جمال* به عنوان یک دانشجوی علوم سیاسی، باعث گشایش و حل مسائل کشور از جمله درگیری لبنان با اسرائیل نمی‌شود: «وأنت ستکونین الشخصیة السیاسیة التی ستمنع اسرائیل من القتل؟» (همان: ۳۲) (یعنی تو آن شخصیت سیاسی‌ای خواهی بود که مانع کشتار اسرائیل بشود؟) رامز، بحران لبنان را وضعیتی پیچیده می‌داند که دیگر نه راه حل‌های سیاسی و نه درگیری مسلحانه، هیچ‌کدام گرهی از مشکلات آن باز نمی‌کند. او به دلیل خشمی که از مرگ همسرش دارد، دچار یأس شده و نیروی مقاومت حزب‌الله را دلیل اصلی اختلاف میان لبنان و اسرائیل می‌داند: (وهل اسرائیل وحدها التی تقتل؟ ماذا تقصد؟ لاشئ) (همان: ۲۳) (فقط اسرائیل می‌کشد؟ منظورت چیست؟ هیچ).

ارتباط معنوی با خدا، حلقه گمشده *رامز* بعد از شهادت همسرش است که در پایان داستان وقتی دخترش را در معرض خطر گروگان‌گیری می‌بیند به زندگی او برمی‌گردد.«الوحشة تقوده الی من هجر مناجاته منذ زمن» (همان: ۳۲۸). (ترس شدید او را به سمت کسی برد که مدتی بود از مناجات با او دور شده بود) این عبارت نشان‌دهنده ایمان قلبی *رامز* به خداست که فقط به دلیل خشم و یأس، مدتی از آن غافل بود. سرنوشت *رامز* به خاطر عشق درونی‌اش نسبت به خدا و نوع برخورد نیروهای مقاومت با او، نهایتاً باعث نجات او از گرداب توطئه دشمن گردید.

صاموئل تنها شخصیت اسرائیلی داستان است که از خلال گفتگویش با ناجی با شخصیت عصبی، ناپایدار و نگران او آشنا می‌شویم. «شک» یکی از رمزگان‌های مرکزی شخصیت صاموئیل به‌عنوان نماد دشمن است که پاره گفتارهای درونی او بر آن دلالت دارد: «ثقتی ترکتها فی تل ابیب» (همان: ۱۸۷). (اطمینانم را در تل ابیب جا گذاشتم) توصیف نویسنده از نوع پوشش صموئل نیز

دقیقاً با شخصیت او مطابقت دارد:«قد ركّز نظره المتخفّی وراء نظارة سوداء أمامه، حذر أن يلفت أنظارا متلطفة» (همان: ۲۶۷). (پشت شیشه‌های سیاه عینکش به جلو چشم‌دوخته بود، می‌ترسید که چشم‌های تیزبین را به خودش جلب کند).

۱۲. رمزگان فرهنگی (ارجاعی)

رمزگان فرهنگی به بازگشایی دلالت‌های فرهنگی می‌پردازد که نوعی شناخت کلی از فضای فرهنگی و ایدئوژیکی داستان می‌دهد. این رمزگان به صورت امثال و حکم، حقایق علمی، صورت‌های قالبی گوناگون ادراک که واقعیت انسان را می‌سازند، پدیدار می‌شوند (Barths,18:1970).

این رمز حکمت عام یا عرف‌های اجتماعی را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد جامعه درباره موضوعات مطرح شده در روایت چه توقعاتی دارد یا چه کاری را درست و چه کاری را نادرست می‌داند. دانش عمومی خواننده از تاریخ، فرهنگ و حتی ضرب‌المثل‌های متداول بر فهم او از رمزگان‌های فرهنگی روایت و نهایتاً برداشت او از معنای آن‌ها تأثیر می‌گذارد (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۲۶).

در واقع کل نظام دانش و ارزش‌های مطلوب یک متن را می‌توان تحت این رمزگان، شناسایی‌کرد (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱۷).

داستان حب بلامقاومة، روایتی در مورد عشق و دلدادگی است. اتفاقی مهم در زندگی عامه و بخش مهمی از ادبیات رسمی و شفاهی. مردم به عشق به عنوان پدیده‌ای خانمان‌برانداز نگاه می‌کنند. دادن عنان احساسات به دیگری و بخشیدن تمام زندگی و عمر به معشوق. در نظر مردم عشق همه موجودیت عاشق را می‌طلبد و در نهایت هم به ناکامی منجر می‌شود. پاسخ به این سؤال که آیا این داستان درک عمومی از عشق را تأمین کرده است یا نه می‌تواند گره از رمزگان فرهنگی داستان بگشاید.

با بررسی داستان به این پاسخ می‌رسیم که عشق مطرح شده در داستان از نوع عشق زمینی نیست که با معادلات فرهنگ عمومی قابل شناسایی باشد. عشق آتشین *جمال* و *جلال* با معیارها و سنجه‌های دنیایی قابل بررسی نیست، به همین دلیل گفتگوی میان عاشق و معشوق همواره پیوندی محکم با عشق معنوی دارد. با توجه به این موضوع ناکامی ظاهری که در پایان داستان اتفاق می‌افتد، در حقیقت پایان دنیایی این ارتباط است وگرنه این عشق در دنیایی دیگر همچنان ادامه دارد.

با توجه به اینکه داستان (حب بلامقاومة) داستانی است که در بستر درگیری مسلحانه میان نیروهای حزب‌الله و صهیونیست‌ها جریان دارد، لذا نویسنده قصد داشته، ارزش‌ها، اعتقادات، نیروهای باطنی و ذهنی و تفکرات نیروهای مقاومت را با روایت داستانی عاشقانه به تصویر بکشد، هدف از داستان انجام رسالت عقیدتی و دفاع از ارزش‌های انقلابی و اسلامی است. در این بستر عشق نیز معنایی ارزشی به خود می‌گیرد و از خصوصیاتی که عامه مردم برای عشق در نظر

دارند به دور است. عشق در این قصه مفهوم متعالی دارد و میان عشق به زن و عشق به وطن (البته در اینجا وطن مفهوم گسترده‌تری دارد) رابطه دیالکتیکی برقرار است.

همچنین روایت داستان حب بلامقاومة پر از ارجاعات فرهنگی و ایدئولوژیکی به خارج از دنیای متن است. از جمله آن تلمیحات گوناگون و نقب‌زدن به متون دینی دیگر است که بهترین معرف بینامتنیت در متن هستند. واقعه عاشورا و شخصیت‌های آن اصلی‌ترین منبع الهام نویسنده بشمار می‌آید. راوی داستان با استفاده از عناصری که ریشه در واقعه عاشورا و ادبیات شیعه دارند به بازنمایی این امر می‌پردازد. تصویرگری‌های عاشورایی در جای‌جای داستان تا حدی است که خواننده را قادر می‌سازد به راحتی به داستان عاشورا منتقل گردد. رابطه‌ای که در الگوبرداری از شخصیت‌های عاشورا به چشم می‌خورد نوعی رابطه بینامتنی است، چون در ترسیم شخصیت‌های اصلی به صورت مستقیم به شخصیت‌های مثبت در واقعه عاشورا اشاره شده و خواننده به دعوت آشکار راوی (نویسنده)، بین این دو دسته ارتباط برقرار می‌کند: «ومخیلته قد سبقته الی واقعة کربلاء الحزینة...هناک الی اللیلة العاشورائیة والحسین یخاطب العقیلة الحوراء بکلمات الصبر و أحرف الإیمان و نقاط الرضا و التسلیم. معراجه الکربلائی أعانه علی استرجاع عزم لابد منه للثبات علی درب التضحیات بکل شی» (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۲۵۶). (بلند شد تا نماز شب بخواند. ذهنش رفت به گذشته، به واقعه کربلا، آنجا شب عاشورا در حالی‌که حسین دارد زینب را به صبر، ایمان، رضایت و تسلیم تشویق می‌کند. سفر متعالی‌اش به کربلا، به او کمک کرد که عزمش را باز یابد، عزمی که برای حرکت در مسیر گذشت و فدا کردن همه چیز، به آن شدیداً نیاز داشت).

استفاده از گزاره‌های فرهنگ عربی- اسلامی نیز از رمزگان‌های فرهنگی روایت محسوب می‌شوند. استفاده از آیات قرآن: (علی قلوب أقفالها) (محمد/ ۲۴)، احادیث پیامبر (ص): «من تزوج فقد أکمل نصف دینه ولیتق لله بالنصف الآخر»، کلمات قصار حضرت علی (ع) «إضاعة الفرصة غصة»، وصایای حضرت امام (ره): «سیاستنا عین عبادتنا» نمونه‌هایی از رمزگان‌های فرهنگی مرتبط با گزاره‌های دینی است که البته همه با دال مرکزی یعنی عشق و مقاومت در ارتباط مستقیم هستند. همچنین ارجاع و تلیمح به ضرب‌المثل‌ها و حکمت‌های عربی نیز از بسامد فراوانی برخوردار است که این مسئله نشان‌دهنده اشراف نویسنده به میراث ادبی و فرهنگی خوانندگان است. از جمله این ضرب‌المثل‌ها می‌توانیم به این موارد اشاره کنیم: «لکن ریاح الواقع لا تجری بما تشتهیه سفن القرار». (عیتاوی، ۲۰۱۶: ۶۲). (ولیکن بادهای واقعیت موافق میل کشتی‌های آرامش نمی‌وزند.) که با توجه به حالت روحی آشفته *جلال* به دنبال رد پیشنهاد ازدواج عجولانه او، توسط *جمال*، اندکی دچار تغییر شده است. و یا ضرب‌المثل: «الآباء یأکلون الحصرم و الأبناء یضرسون» (همان: ۲۳۰) (پدران غوره می‌خورند و پسران دندان به هم می‌سایند) که برای توصیف دلایل وجود ناامنی در لبنان از جمله درگیری‌های قومی و قبیله‌ای طولانی مدت، از آن استفاده شده است.

از دیگر نمونه‌های رمزگان فرهنگی در این داستان، ارجاع به اشعار شاعران عرب بخصوص «محمود درویش» شاعر مقاومت است: «وأعشق عمری لأنی إذا متّ أخجل من دمع أمی [۲]» (همان: ۵۶). (من عاشق زندگی‌ام هستم چون اگر بمیرم از اشک مادرم شرمگین می‌شوم) این بیت که از قصیده «الی امی» درویش انتخاب شده، بر نظام ارزشی داستان یعنی عشق به شهادت دلالت می‌کند. جلال بعد از

یادآوری این شعر با خود می‌گوید:«ماذا لو کان معشوقی الحقیقی لیس أنت یا أمی ماذا لو أنی أعشق موتی»(همانجا). (چه می‌شود اگر تو عشق واقعی من نباشی مادر، چه می‌شود اگر من عاشق مرگم باشم.) جلال با توجه به آرمان معنوی خود (شهادت)، برداشت دیگری از شعر درویش ارائه داده است.

۱۳. نتیجه

بررسی لایه‌های دلالتی متن داستان الحب بلا مقاومه در سطح رمزگان‌های ساختاری و بر اساس پنج لایه رمزگان کنشی، هرمونتیک، معنایی، نمادین و فرهنگی نشان می‌دهد که کشمکش میان عشق و وظیفه دال مرکزی تمامی آن‌هاست.

در سطح رمزگان کنشی مهم‌ترین پی رفت این داستان تغییر شرایط زندگی *جمال* از حالت متعادل به حالت نامتعادل در اثر شهادت مادرش و سپس بازگشت به حالت متعادل بعد از آشنایی با *جلال* و ماجرای عشق میان این دو نفر است. در سطح رمزگان هرمونتیک، عنوان داستان و نام شخصیت‌های اصلی، معماهای اصلی متن هستند که حل آن‌ها در بستر نمادهای عرفانی باعث شناخت بیشتر دال مرکزی داستان می‌شود. نویسنده با به تأخیر انداختن جواب بعضی معماها و نیز استفاده از فن فریب، سعی کرده مخاطب را در دریافت معنای متن شریک کند که این باعث می‌شود متن از حالت خوانا به نویسا تبدیل شود. در رمزگان معنایی یا ضمنی، نویسنده به بیان کمینه‌های معنایی شخصیت‌های اصلی (*جمال* و *جلال*) می‌پردازد. اشارات غیرمستقیم به خصوصیات شخصیتی این افراد، باز دلالت بر مفهوم عشق و وظیفه و یکی شدن این دو مفهوم در بستر داستان دارد. نویسنده شخصیت‌های منفی داستان را نیز از طریق رمزگان‌های معنایی معرفی می‌کند شک، عصبانیت و اظهار عجز در نوع برخورد آن‌ها و گفتگوهایشان با یکدیگر قابل دریافت است. در سطح رمزگان نمادین با دو دوگانه روبرو هستیم، یکی دوگانه حق و باطل و مبارزه دائمی میان آن‌ها که در سرتاسر داستان از خلال تعامل شخصیت‌ها نمایان است و دوگانه عشق (عشق زمینی) و مقاومت که هر چند در درون شخصیت‌ها تعارض و دوگانگی و کشمکش میان پایبند بودن به عشق مادی و یا مبارزه و شهادت در راه عشق فرامادی در جریان است، ولی در نهایت هر دو در بستر ارزشی داستان به یک حقیقت یعنی کمال و قرب حق تبدیل می‌شوند. همچنین شخصیت‌های مذهبی مانند امام حسین (ع) حضرت زینب (س) و یا امام خمینی (ره) به عنوان شخصیت‌های اسطوره‌ای هویت‌ساز در این داستان مطرح می‌شوند. سطح رمزگان فرهنگی همچنان موضوع عشق بسیار پررنگ است. عشقی که در این داستان مطرح می‌شود، هر چند مانند عشق‌های داستان‌های عامیانه به وصال منجر نمی‌شود، ولی چون از نوع عرفانی و متعالی است با مرگ شخصیت‌ها پایان نمی‌پذیرد. رنگ آبی در این داستان با توجه به بستر عرفانی آن به عنوان یک رمزگان معنایی، القا کننده مفهوم آرامش و روحانیت شخصیت‌هاست و در سراسر داستان تکرار شده است. همچنین به هم‌آمیختگی عشق و عرفان در این داستان باعث شده که هر فرد بتواند با توجه به زمینه گفتمانی خود تعدادی از نشانه‌ها را

برگزیند، یعنی هم می‌تواند از روایت یک داستان عاشقانه لذت ببرد و هم وارد دنیای مفاهیم ناب و عمیق عرفانی شود. این تکثر مدخل باعث شده داستان تا حد زیادی به متن‌های نویسا نزدیک شود.

پی‌نوشت

۱. کتاب *اس/ زد* (دو حرف اول اسم شخصیت‌های داستان است)، تحلیل داستان کوتاهی از بالزاک به نام سارازین است که در ۲۵ صفحه تألیف شده و در میان آثار بالزاک کمتر شناخته‌شده است. این داستان در فضایی بین روابط پنهانی، ماجرای خنده‌دار، نوعی بی‌خبری و تحلیل روان‌شناختی توهمات عشق، معلق می‌ماند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۳).

۲. محمود درویش، ۳۵۲:۲۰۰۰

منابع

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

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نشر آگه.

اکبری زاده، فاطمه و رقیه رستم پور (۱۴۰۰). «واکاوی رمزگان‌های ساختاری رمان معاصر لبنان؛ مطالعه موردی: رمان الخطایا الشائعة»، *ادب عربی*، شمارهٔ ۳. صص۲۱-۱.

پین، مایکل (۱۳۹۲)، *بارت و فوکو و آلتوسر*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز، چاپ چهارم.

تمدن، الهام و تقی اژه‌ای (۱۳۹۸)،« بررسی آثار تجلی صفات جمالی و جلالی خدا در سالک از دیدگاه روزبهان بقلی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، شمارهٔ ۴۰، صص۱۱۰-۸۵.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه، چاپ دوم.

پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقد ادبی*، تهران، سمت.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

راستگو، سید محمد و سید محمد فرید راستگوفر (۱۳۸۸) «جمال جلال و جلال جمال، پژوهشی قرآنی، عرفانی، ادبی» *مطالعات عرفانی*، شمارهٔ ۱۰، صص۱۷۳-۲۰۲.

رحیمی خویگانی، محمد و فاطمه گلی و منصوره زرکوب (۱۳۹۱ش)، «داستان ابلیس ینتصر توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه بارت»، *نقد ادب معاصر عربی*، شمارهٔ ۳، صص۱۲۳-۱۴۲.

رستم‌پور، رقیه و زهرا آقاجانی علی شاه (۲۰۲۰)، «التحلیل الروائی فی روایة فی قلبی أنثی عبریة لخولة حمدی وفق نظریة رولان بارت» (الشفرات الخمس)، دراسات فی السردانیة العربیة، شمارهٔ۱، صص۶۰-۹۱.

سجودی، فرزان(۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی نظریه و عمل*، تهران، نشر علم.

ـــــــــــــــ(۱۳۸۷ش)، نشانه‌شناسی *کاربردی*، تهران، علم.

ـــــــــــــــ(۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری. مجموعه مقالات هم‌اندیشی شمارهٔ ۱، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شاسی هنر، به کوشش فرزان سجودی. تهران، فرهنگستان هنر.

سیدان، الهام (۱۳۹۴)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای رمزگان‌ها در داستان قرآنی خلقت آدم با تأکید بر کشف‌الاسرار میبدی»، پژوهش‌های ادبی- قرآنی، شمارهٔ ۴، صص۱۴۵-۱۶۹ .

شکیبایی فر، شهلا؛ محمد سیفی و علی نجفی ایوکی (۱۴۰۰)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامه خارج السرب محمد الماغوط با نگاهی به نظریه فرزان سجودی»، *ادب عربی*، شمارهٔ ۳، صص۸۶-۶۷.

صفیئی، کامبیز و مسعود سلامی (۱۳۹۰)، «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه رولان بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فردریش دورنمات»، مطالعات نقد ادبی، شمارهٔ ۲۴ -۲۵، صص ۱۹۹-۲۲۱.

عیتاوی جمعه، لیلا (۲۰۱۶)، *حب بلامقاومة*، بیروت، بیت الکاتب للطباعة و النشر.

قهرمانی، علی و آرزو شیدایی و صدیقه حسینی (۱۳۹۸)، «تحلیل داستان الغریب نجیب کیلانی بر مبنای رمزگان پنج‌گانه بارت»، نقد ادب معاصر عربی، شمارۀ ۳، صص۱۲۳-۱۴۲.

گل پرور، یوسف و کامران کسایی و سید ابراهیم قافله باشی (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختاری داستان کوتاه آداب سفر از دیدگاه بارت و گریماس (از مجموعه داستان طعم باروت) »، زبان و ادب فارسی، شمارۀ ۱۴، صص ۱۵۹-۱۷۹.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمۀ مهراج مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه، چاپ پنجم.

میرصادقی، جمال و میمنت ذوالقدر (۱۳۷۷)، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران، مهناز.

میرعماد، سیدعلی (۱۳۸۴)، *فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی*، تهران، معرفت و زبان‌آموز.

Sources

Ahmadi, B. (2009), *Text structure and interpretation*, Tehran, Markaz Publication. [In Persian].

Akbarizadeh, F, and Rostampour, R. (2021), "Analysis of the structural codes of the contemporary Lebanese novel; A case study: Al-Khataya al-Bhoori's novel", *Arabic Literature*, No. 3, 1-21.

Allen, G., (2006), *Intertextuality*, Ttranslated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz Publication. [In Persian].

Barthes, R., (1970), *S/Z*, (trans. Richard Howard & Richard Miller) New York, hill and Wang.

Chandler, D. (2008), *Elements of semiology*, Translated by Mehdi Parsa. Tehran, Research Institute for Islamic Culture and Art. [In Persian].

Ghahremani, A, and Sheidaei, A, and Hosseini, S. (2019), "Analysis of the story named “Al-Gharib” written by Najib Kilani based on Barthes’ five codes", *Critique of Contemporary Arabic Literature*, No. 3, 123-142. [In Persian].

Itawi Juma, L. (2016), *Love Without Resistance*, Beirut, Writer's house for printing and publishing.

Makarik, I, R. (2014), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Translated by Mehraj Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran, Agah Publication, Fifth ed. [In Persian].

Masoudi, O, Ali. (2016), " A Critique on Roland Barthes' Semiotic Method and Narrative Analysis, *News Sciences*, Vol. 17, pp 44-65. [In Persian].

Mir Emad, Seyed Ali. (2005), *An encyclopedic dictionary of Semiotics*,Tehran, Marefat va Zaban Amoz. [In Persian].

Mirsadeghi, J, and Zolghadr, M. (1998), *Dictionary for the Art of Fiction writing*, Tehran, Mahnaz .[In Persian].

Payandeh, H. (2018), Literary theory and criticism, Tehran, Samt publication. [In Persian].

Payne, M. (2013), *Barthe and Foucault and Althusser*, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Markaz, 4th ed. [In Persian].

Rahimi Khoigani, M, and Goli, F., and Zarkoub, M. (2012), "The Story of " "Iblis Victorious" written by Tawfiq al-Hakim from the Structuralist

Perspective of Barthes", *Critique of Contemporary Arabic Literature*, No. 3, 123-142. [In Persian].

Rastgoo, S, and Rastgoofar, S, M, F. (2009), "Jamal Jalal and Jalal Jamal. “Quranic, Mystical, *Literary research" Mystical Studies*, No. 10, 173-202. [In Persian].

Rostampour, R, and Aghajani Ali Shah, Z. (2020), Narrative analysis of a novel called "In My Heart Hebrew girl" by Khawla Hamdi according to Roland Barthes' Theory, (Five Blades), *Studies in Arabic Narratology*, No.1, 60-91. [In Persian].

Safiei, K., and Salami, M. (2011), " Explanation and introduction of methodology of Roland Barthes' the five codes with a practical example from the play of physicists by Friedrich Durnmat”, *Literary Criticism Studies*, Nos. 24 and 25, 199-221. [In Persian].

Scholes, R. (2014), *An Introduction to Structuralism in Literature*, Translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Agah Publication. [In Persian].

Seydan, E. (2015), "Semiotic analysis of the layers of codes in the Qur'anic story of the creation of Adam emphasizing Maybodi’s Kashf al-asrar", *Quranic Literary Research*, No. 4, 145-169. [In Persian].

Shikibai Far, S, and Seifi, M., and Najafi Ayuki, A. (1400), "Layered semiotics of place in Mohammad Al-Maghout's play Khaz al-Sarb with a look at Farzan Sajjoudi's theory", Arabic literature, No. 3, 86-67.

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

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

Sojudi, F. (2008), *Applied Semiotics*, Tehran, Elm Publication. [In Persian].

Tammadon, E, and Eje’I, T. (2019), "Investigation of effects of the manifestation of beauty and glory attributes of God on the mystic from the perspective of Ruzbihan Baqli", *Mysticism Literature Research* (Gohar Goya), No. 40, 85-110. [In Persian].

Tzvetan, T. (2003), *Structuralist literary critics*, Translated by Mohammad Nabavi, Tehran, Agah, 2nd ed, [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14. No. 2. Summer. 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Phenomenology of Subjectiviy and Practical Implementation of Gender Identity In Raja Alem's Novels Case Study: The Novel of Khatam

Sharafat Karimi[1]

(43-62)

Received: 27, May, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2022.324577.612393
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

In the realm of the theoretical approach of modernist feminists and with a reference to De Beauvoir and Butler's theoretical framework and origins of phenomenology, this research deals with the phenomenology of subjectiviy of gender identity and their representation in Rajaa Aalam's works, especially the novel of Khatam and it attempts to study Khatam's non-essential view of women's gender identity in an analytical way. Raja sees the basis of gender identity in the construction of cultural and social discourses, prevailing patriarchal norms, and the result of the systematic implementation and repetition of these norms by the female subject. Her works represent the influence of this trend on the type of discourse, mentality, and performance. In the novel of Khatam, the main character, by repeating the context of the rules, produces and reproduces a gender identity, it in the process of representation, and distorts it through the performance of opposing aspects. The repetition of norms by which this character is known within its counterproduction, activates the hidden potential abilities hidden in the nature of the performance. Unconscious biases, conflict of tendencies and discourses, and mimicry and dominance of norms lead to a double performance which enables Khatam to deconstruct the identity made of the prevailing discourse and cultural norms, to break up the duality between sexes, and to question in some cases the original gender identity. By entering the realm of subjectivity and self-efficacy, she acquires a kind of strength and ability, but in the end she is subject to the predominant power. The characters in Raja's novels often disagree with the pattern they simulate in the implementation process and they try to protect their individuality and redefine their identity. Sometimes, reconstructed social norms will lead to subject deidentification because norms and abnormalities imposed on her to do or reject affairs and finally deidentifies her.

Keywords: Raja Alem, Khatam, subject identity, gender performance, gender.

1. Corresponding author: sh.karimi@uok.ac.ir
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Snandaj, Iran.

پدیدارشناسی سوبژکتیویته هویت و فرایند اجراگری در آثار رجاء عالم؛ بررسی موردی رمان خاتم

شرافت کریمی

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت مقال: ۱۴۰۰/۰۳/۰۶ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰

علمی- پژوهشی

چکیده

مقالهٔ حاضر در حوزهٔ رویکرد نظری فمینیست‌های تجددگرا و با ارجاع به برخی مبانی نظری دوبوار و باتلر و اصولی از پدیدارشناسی، به بررسی پدیدارشناختی سوبژکتیویته هویت جنسیتی و نحوهٔ شکل‌گیری و بازنمود آن در داستان‌های رجاء عالِم به ویژه در رمان خاتم می‌پردازد و به شیوهٔ تحلیلی دیدگاه غیر ذات‌گرایانه او را به جنبه‌هایی از هویت جنسیتی زنان بررسی می‌کند. رجاء عالم هویت جنسیتی را برساختهٔ گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی و هنجارهای غالب پدرسالارانه و نتیجهٔ اجراگری و تکرار سبکی این هنجارها توسط سوژهٔ مؤنث می‌داند. آثار عالِم عرصهٔ بازنمود نوع گفتمان سوژه و ذهنیت و عملکرد اوست. در داستان خاتم شخصیت اصلی طی فرایند اجراگری و با تکرار سیاقی هنجارها، به تولید و بازتولید آنها پرداخته و با اجرای سویهٔ متعارض، آنها را به چالش می‌کشد. تکرار هنجارهایی که این شخصیت با آن شناخته‌شده؛ ضمن تولید ضد آن، باعث فعال‌سازی ظرفیت‌های بالقوه‌ای می‌شود که در ذات اجراگری نهان است. سوگیری‌های ناخودآگاه، تعارض در گرایش‌ها و گفتمان‌ها، تقلید از هنجارها و هژمونی آن باعث اجراگری‌های دوگانه می‌شود که خاتم را قادر به ساخت‌شکنی هویت برساخته از گفتمان غالب و هنجارهای فرهنگی، ایجاد گسست در تقابل‌های جنسیتی دوگانه و در مواردی به زیر سؤال بردن انگارهٔ وجود هویت جنسیتی اصیل و اولیه می‌سازد. او با ورود به عرصهٔ فاعلیت و عاملیت سوژه، به نوعی قدرت و توانمندی دست می‌یابد اما در نهایت مقهور سلطهٔ قدرت غالب می‌شود. سوژه‌های اصلی در آثار رجاء اغلب الگویی را که در حال تقلید از آنند پس‌می‌زنند و در فرایندی اجراگرانه، با میل به فهم جامعه و تمایلات خود درگیر صیانت از فردیت و بازتعریف هویت خود هستند. گاهی برساخت فرهنگ و اجتماع عامل هویت‌زدایی از سوژه می‌شود؛ زیرا هنجارها و ضد هنجارها انجام دادن یا ندادن اموری را به او تحمیل کرده و از او هویت‌زدایی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: رجاء عالم، خاتم، هویت سوژه، اجراگری، جنسیت.

۱. مقدمه

اگر مدرنیت را امر تجربه مدرنیته و رویدادی بدانیم که تجدد را به مثابه یک تجربه یا واقعه پدید می‌آورد و نیز مدرنیته را یک پروسه و فرایند اجتماعی بدانیم که در پی فهم تجدد و موقعیت کنونی بوده و نتیجهٔ آن نوشدگی و نگرش جدید است، بنابراین رمان‌های نو در ادبیات عربی بخشی از مدرنیته به شمار می‌آیند. فرایند مدرنیته در جهان عرب از اوایل قرن بیستم به کندی شروع شد و در دهه‌های اخیر با وجود کنشگران فعالی با سرعت بیشتری در تداوم است و اکنون در اواخر فرایند مدرنیتهٔ درون‌زا و دارای ویژگی‌های محلی و فرهنگی خاص، به سر می‌برد و در آستانهٔ تبدیل آن به پروژه و طرحی مشخص قرار دارد تا به مدرنیسم دست‌یابد که یک مسلک و ایدئولوژی است.

ادبیات داستانی در همه مکتب‌ها و رویکردها کم یا بیش دارای عملکرد مبتنی بر واقع‌نمایی است. هر داستانی بر اساس بافت روایی و زمان تولید، بیانگر حقایقی است که فهم آن به دریافت واقعیت کمک می‌کند. از اوایل دهه هفتاد قرن بیستم به بعد همراه تحولاتی فکری که در عربستان به وجود آمد نویسندگان آثار داستانی مانند سمیره خاشقچی، إبراهیم الناصر، عبده خال، یوسف المحیمید، عبدالقدوس الأنصاری و رجاء عالِم با تأمل در حقایق و واقعیت‌ها و فهم دوگانگی‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی جامعه، سبک‌های تعبیری و ساختارهای جدیدی به وجود آوردند و تلاش کردند از سلطه ایدئولوژی‌های حاکم بگریزند. در این میان زنان که در جوامع عربی با تبدیل‌شدن به دیگری پیوسته در حاشیه بوده‌اند، با گرایش‌های ساختارشکنانه در حوزه‌های مختلف شیوه‌های جدید آفریده‌اند و از دیگر بودگی خود شیوه‌ای از اندیشیدن، بودن و آفریدن ایجاد کرده‌اند تا هویت فردی، سوبژکتیویته و ساخت ذهنی مستقل و توانمند در زنان شکل گیرد. نتیجه این روند به‌ویژه در ادبیات و هنر و با ظهور چهره‌هایی آوانگاردی مانند نازک الملائکة، زُها حدید، غادة السمان، نوال السعداوی، رجاء عالم و دیگران آشکار است.

اگر جامعه‌شناسی را علمِ مکان، تاریخ را علمِ زمان و ادبیات را اندیشه‌ورزی خلاقانه در بستر زمان و مکان بدانیم، باید آثار داستانی رجاء عالِم را دربردارنده ماهیتی چند رشته‌ای دانسته و در تحلیل آن از جمله از این علوم بهره گیریم. ارزیابی عالم از تحولات فرهنگی و بیان نقش نهادهای قدرت در شکل‌گیری و دوام گفتمان‌ها و سوژگی شخصیت‌ها، دقیق و چندلایه است. آثار او حتی در فردی‌ترین حالت به شدت اجتماعی و متأثر از معرفت‌شناختی اگزیستانسیالیسم است و با دیدگاهی هستی‌شناسانه و نمادین در لایه‌های پنهان متن که دلالت‌هایش بیش از سطح آشکار آن است، دارای ارزش اسطوره‌شناختی و مردم‌شناختی بوده و با قدرت تعبیر و توسع خیال و آگاهی از زوایای پیچیده سنت فرهنگی و دینی، مجموعه وسیعی از فولکلور و تاریخ محلی مکه و باورهای مردم حجاز را روایت کرده است. ارزیابی نویسنده از تحولات اجتماعی و فرهنگی و نقش نهادهای قدرت و ایدئولوژی و نظم‌های فرهنگی و عرفی در تشکیل سوبژکتیویته زن خوانش عمیقی از آثار او را در حوزه مطالعات زنان ایجاب می‌کند. رجاء به عنوان نویسنده‌ای آوانگارد با تبدیل نظریه به رویکرد، در پی کشف ذهنیت‌ها در روابط انسانی است و با تحلیل زیست روان‌شناختی، روان و بدن و بیان تجارب زیسته شخصیت‌های داستان، عوامل فهم سوژگی و ابژگی را ارائه نموده و چگونگی به‌وجود آمدن سوبژکتیویته زن و هویت جنسیتی او را در بسترهای فرهنگی اجتماعی و تاریخی بیان کرده است. زن/ سوژه در آثار رجاء عالم پیوسته برای هویت‌یابی یا هستی‌زدایی از هویت خود و دیگری در برساختی اجراگرانه و فضائی اغلب

رئالیستی و گاهی سوررئالیستی در حال تلاش و ستیز است و این عامل اصلی در تشکیل مفصل‌بندی گفتمان روائی این نویسنده است.

در این مقاله به شیوه تحلیلی توصیفی و بدون اینکه صرفاً به تحلیل متن رمان‌های رجاء عالم پرداخته شود، بر اساس رویکرد نظری فمینیست‌های تجددگرا و با ارجاع به دیدگاه دوبوار و باتلر و کلیتی از پدیدارشناسی سوبژکتیویته هویت و با تأکید بر داستان خاتم، رویکرد آن در مسئله هستی‌بخشی یا هستی‌زدایی از هویت جنسیتی بررسی و به پرسش‌های ذیل پاسخ داده می‌شود:

۱. رویکرد رجاء عالم در داستان‌نویسی متأثر از کدام بسترهای اندیشه نظری است؟

۲. شخصیت اصلی در داستان خاتم در کدام برساخت‌های هویتی نمود یافته و هدف نویسنده از این نوع بازنمود چیست؟

۳. مقاومت شخصیت‌ها در برابر نظام مطیع‌کننده و هنجارهای غیراخلاقی جامعه تا چه حد توانسته در شکل‌گیری برساخت سوبژکتیویته هویت آنها مؤثر باشد؟

دلالت‌های عمیق و سبک نگارش خاص، پیچیدگی و چندلایه بودن متن و برساخت‌های شگفت آن، آثار رجاء عالم را متعلق به گروه‌های فکری خاصی نموده است. تحلیل آثار او مورد توجه گروهی از ناقدان و پژوهشگران قرار گرفته و پژوهش‌هایی درباره آثار او انجام شده است. در اینجا این آثار و نیز برخی از پژوهش‌های تقریباً مرتبط با پژوهش حاضر معرفی می‌شود: فاطمه بنت فیصل العتبی (۱۴۳۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *السردیات النسویة دراسة تطبیقیة علی روایات رجاء عالم* سبک بیان و عناصر روایی آثار رجاء را از منظر نقد فمنسیتی بررسی کرده است. أحمد جاسم الحسین (۲۰۰۹) در مقاله‌ای با عنوان «الروایة العربیة الجدیدة وخصوصیة المکان قراءة فی روایات رجاء عالم» دلالت‌های عناصر مکانی و نحوه ارتباط میان آنها و نگرش‌های فلسفی را در داستان‌های عربی قرن اخیر و با تأکید بر آثار رجاء عالم بررسی کرده است. نجود عطاءالله الحوامد (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان «الصراع النفسی للشخصیة المحوریة فی روایة خاتم للروائیة رجاء عالم» ابعادی از آشفتگی روانی شخصیت خاتم را در یک تحلیل روانکاوانه اما ضعیف ارائه داده است. عبدالباسط مختاری (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *بررسی و تحلیل رمان ستر اثر رجاء عالم از منظر نقد زن‌محوری* ویژگی‌های سبک نوشتار رجاء عالم را بر مبنای چهار الگوی الن شوالتر یعنی روانکاوانه، زبانی، فرهنگی و زیست‌شناسانه بررسی کرده است. کوثر محمد أحمد القاضی (۲۰۱۸) در مقاله‌ای با عنوان «المقدس والمدنس کنسق تاریخی اجتماعی وثقافی فی روایة طوق الحمام لرجاء عالم» امر تقدس و آلوده انگاری را در ساختار فرهنگی، حوادث و شخصیت‌های طوق الحمام بررسی کرده و ریشه‌های این رویکرد را اشراف نویسنده بر تاریخ محلی و تأثیر امر پاک و آلوده در باورهای دینی و عرفی می‌داند. مهرداد آقایی (۲۰۲۰) در مقاله‌ای با عنوان «السرد الزقاقی و وصف الشخصیات فی روایة طوق الحمام» سبک عالم را در شخصیت‌پردازی‌ها بررسی کرده است. إیمان جریدان (۲۰۲۱) در کتاب *هویة المکان وتحولاته*

قراءة فی روایة طوق الحمام دلالت‌های نمادین و برساخت‌های هویتی مکان را در رمان طوق الحمام بررسی کرده و معتقد است کثرت دلالت مکان‌ها در این اثر ضمن افزودن بر غنای روائی اثر، آن را در حوزه فولکلور به سندی روائی تاریخی تبدیل کرده است.

۲. رویکرد داستانی‌نویسی رجاء عالم

رجاء عالم با تأثیر از نسبیت‌گرایی پست‌مدرن و اندیشه‌های پسافمنیستی در موج سوم، نگاه عمیقی به مقوله‌های هویت، جامعه، فرهنگ، تاریخ و جنبه‌های روان فردی و جمعی دارد. او مانند منیرو روانی‌پور، شهرنوش پارسی‌پور و فرشته ساری در ادب فارسی، مسئلهٔ فرهنگ و مشکلات زنان را به سبک آثار روایی مدرن تحلیل کرده است و خواننده را بدون درگیر کردن با اندوه رمانتیک یا همدردی با شخصیت‌ها، به عمق سنت‌ها و هنجارهای عرفی اجتماعی می‌کشاند تا تأثیر آنها را در شکل‌گیری برساخت‌های هویتی و عاملیت شخصیت‌ها نشان دهد. سبک داستانی رجاء ترکیبی از رئالیست و سور رئالیست است. رویکرد او به زندگی محلی، توجه به جنبه‌های روانی شخصیت‌ها و توصیف‌های گزارشی، شرح حوادث فرعی باعث کندی روایت و گاهی اطناب شده است. شالوده‌شکنی در سبک بیان و آشـنایی‌زدایی از شیـوه‌های روایی در آثار عالم دیده می‌شود. نویسنده با تعلیق در حادثه‌آفرینی و برجسـته‌سازی برخی رخدادها نوعی تقابل ایجاد می‌کند و شبه حادثه می‌آفریند؛ چنان‌که گاه خواننده فکر می‌کند دارد به اوج داستان یا یک حادثه ناگهانی مهم نزدیک می‌شود اما در مواجهه با رخدادهای دیگر متوجه می‌شود با چند روایت پیچیده و منفک مواجه است و بیشتر از آن‌که بتواند فرجام روایت‌ها را دریابد، ناچار است تلاش کند ابعادی از یک رویداد را درک کند.

مرز خط زمانی در داستان‌های او با فلاش‌بک‌های متناوب و ناگهانی از بین می‌رود. در برخی آثار مثل ستر و طوق الحمام سبک زمانی همسو با رویکرد نظری ژرار ژنت؛ دارای حرکت عقب و جلو، دیرش و طولانی‌سازی رخداد است و در ساختاری ویژه، غیرخطی و دارای شکست‌های روایی است. دو داستان موقد الطیر و سیدی وحدانة بیشتر دارای بازگشت به عقب است اما خاتم اغلب ترتیب زمانی تسلسل‌وار دارد. در بیشتر داستان‌ها راوی اغلب رشته سخن را در دست دارد و گاهی بیان روایت را به شخصیت‌ها می‌سپارد یا از راوی اول شخص استفاده می‌کند؛ بدون اینکه ذهن خواننده آماده چنین تفویضی باشد. در برخی موارد نیز خواننده در جایگاه راوی قرار می‌گیرد و همراه او سیر حوادث را در نظر می‌گیرد. تغییر زاویه دید از غایب به متکلم و از راوی به شخصیت‌ها که دربردارنده نوعی از چند صدایی است در بیشتر آثار رجاء وجود دارد؛ اما از آنجا که رویکرد جامعه‌شناختی بر تمام آثار رجاء سایه افکنده، حضور راوی دانای کل پر رنگ‌تر است.

رویکرد معرفت‌شناختی به سنت، نقد روایت‌های خرد و کلان و برساخت‌های متعدد آن، تخطی از مرز واقعیت به سمت فرا واقعیت از دیگر ویژگی‌های آثار عالم است. او تعارض‌ها، ناهمگونی‌ها و شبکهٔ پیچیده تقابل‌ها را با استفاده از ظرفیت‌های زبان، نشانه‌ها، تصاویر، افسانه‌ها و بازآفرینی جنبه‌هایی از تاریخ و فرهنگ تصویر می‌کشد و در فرایندی شبیه‌سازی‌شده با بازنمایی، صورت‌های عینی را به مفاهیم ذهنی تبدیل نموده است. نویسنده خلأ اسطوره در فرهنگ عربی را با افسانه‌پردازی برگرفته از حافظه جمعی و فولکلور جبران کرده و با استفاده از اسطوره‌سازی دینی و رمزگرایی صوفیانه، جنبه‌های خرافی فرهنگ و گسست برخی نظام‌های اعتباری آن را تشریح می‌کند. او با پناه بردن به سنت و فرهنگ محلی احساس امنیت می‌کند اما پیشرفت و مدرنیته تقابل‌های واقعی نشان داده‌شده در لایه‌های زیرین متن او را آشکار کرده و اندیشه تجددگرایانه او را به مانیفستی تبدیل نموده که به کندی پیش می‌رود؛ روندی که در جامعه‌ای مانند عربستان با ساخت اجتماعی پیچیده و عمیقاً تاریخی، طبیعی به نظر می‌رسد.

نویسنده با زبان سیالِ مبهم، ماهیت سوژه‌ها را از منظر تاریخی یا واقعی تبیین کرده و از طریق واقعیت عینیِ رویدادها و اشخاص یا تخیل یا ترکیبی از این دو، ذهنیت روایی خود را شکل داده است. در رمان ستر تعدد سطوح روایی و عدم یکدستی متن، عامل ابهام و درهم‌تنیدگی و خلأ در گره داستان شده و تکلف در متن و وجود ترکیب‌های زبانی متعدد و پیچیده، شخصی‌شدگی بازنمایی‌ها، چهارچوب گریزی، معماگونگی و اجتناب از مرجعیت باوری از روانی روایت کاسته است. تعدد سطوح تحلیل‌ها و مفاهیم گریزان داستان باعث اختلاط بین متن و حاشیه شده است بنابراین برای دریافت مفاهیم اشراف خوانند بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی زبان و بیان استعاری و ذوق تحلیلی مبتنی بر حدس و تخمین ضرورت دارد.

۳. چارچوب نظری

در این قسمت خلاصه‌ای از برخی پارادیم‌های تحلیلی انتقادی برگرفته از پدیدارشناسی و فمینیسم ارائه می‌شود تا با آن روند شکل‌گیری سوبژکتیویته هویت در آثار رجاء عالم بررسی گردد.

۳-۱. پدیدارشناسی

پدیدارشناسی رویکردی فلسفی است که به توصیف عینیت‌ها و داده‌های پدیداری برای کسب آگاهی از آنها می‌پردازد. توصیف از شیوه‌های اصلی کار پدیدارشناسان است تا ماهیت پدیده‌ها آن‌طور که هستند، شناسایی شود. این شناسایی از خود؛ به عنوان اساسی‌ترین پدیده و مرکز تجربه‌ها و آگاهی‌ها شروع می‌شود. پدیدارشناسی در قرن بیستم نقش مهمی برای تحلیل سوژه در فلسفه، جامعه‌شناسی و هنر داشت. مباحث مربوط به شناخت سوژه و ابژه در ادامه تحولات ناشی از ساختارگرایی در فلسفه و ادبیات به‌وجود آمد. پدیدارشناسی به دو حوزهٔ پدیدارشناسی هرمنوتیک و پدیدارشناسی سوژه اهتمام دارد. در حوزهٔ دوم سوبژکتیو سوژه به معنی ذهن (در

تقابل با عین) فاعل شناسا و برای تمایز میان عینیت و ذهنیت آمده است. در عصر مدرن سوژه بر محور من شکل می‌گیرد. همراهی و وحدت من و سوژه و رابطه میان این دو، سوبژکتیویته سوژه را تشکیل می‌دهد. در برخی رویکردهای پدیدارشناختی مانند سوبژکتیویته هوسرل، شکل‌گیری هویت سوژه در یک رابطه بیناذهنی متأثر از سوبژکتویته سوژه با سوژه‌های دیگر بوده و مستقل نیست (ابراهیمی، ۱۳۶۸: ۲۱-۳۰). در پژوهش حاضر کلیتی از این رویکردها و سوژه در معنای ذهن؛ در تقابل با عین و به عنوان فاعل شناسا مورد نظر است.

سوژه و سوژه‌بودگی در مطالعات فلسفی و پدیدارشناختی و نظریه‌های فرهنگی اجتماعی جنبه اندیشه‌ورز وجود بشر است و در قالب مسائل عینی و ذهنی درگیر موضوعاتی مانند خودشناسی، مسائل معرفت‌شناختی و شناخت انسان و جهان می‌شود. ماهیت و هویت موضوع اصلی سوژه بوده و من/خود، دیگری، آگاهی، رابطه، اخلاق، تاریخ، جنیست و قدرت از عوامل شناخت سوژه است. سوژه که جهان را تجربه می‌کند، در اینجا یک من واحد نیست بلکه مجموعه‌ای از من‌های بازنمایی شده است که همه آنها هویت کلی سوژه را معین می‌کنند. از این منظر هویت ویژگی‌هایی است که نوع شخصیت اجتماعی به فرد می‌دهد و سوبژکتیویته ذهنیتی است که به میزان فکر و خودآگاهی فرد از هویتش اشاره دارد. در واقع هویت ناظر بر این است که من کیستم و سوبژکتیویته ناظر بر چگونه شدن من است و عاملیت فرد بر این مسئله اشاره دارد که او تا چه حد در شکل‌گیری هویت فعلی و یا تغییر آن تأثیر دارد. در این رویکرد دیگری و دیگری بودن نتیجه یک ساختار مبتنی بر غیریت است که بر اساس تقابل‌های دوگانه من دیگری، مرد زن و نمونه‌هایی از این دست در بستر اجتماع و فرهنگ شکل می‌گیرد.

۲-۳. رویکرد فمینیسم به هویت جنسیتی

یک اثر ادبی در ساختار زبانی فاقد برساخت هویت جنسیتی متعین است و فقط در کاربرد و ابعاد فرهنگی که تابع جوامع است، می‌تواند رویکرد مردانه یا زنانه داشته باشد. این تلقی با مبنای نظری فمینیست‌های موج سوم از جمله سیمون دوبوار و جودیت باتلر همسو است که هویت جنسیتی را نه هویتی از پیش موجود و مطلق بلکه مجموعه‌ای از تکرار کنش‌ها می‌دانند که به واسطه سبک‌بخشی جنسیتی به بدن به‌وجود آمده است. دوبوار جنس را ساخت بیولوژیکی و جنسیت را برساختی فرهنگی اجتماعی می‌داند؛ بنابراین هستی‌زدایی از سوژه و مفهوم شدن به مثابه امری برساخت‌گرایانه و فرهنگی اجتماعی از اصول اندیشه اوست.

جودیت باتلر با تأثیر از آراء زبان‌شناسان، پدیدارشناسان و روان‌شناسانی چون: آستین، هوسرل، فروید لکان، فوکو و دوبوار مسائل مربوط به هویت جنسیتی را در دهه هشتاد قرن بیستم در نظریه محنت جنسیت به‌ویژه در دو اثر: «محنت جنسیت؛ فمینیسم و وارونگی هویت»

(۱۹۹۰) و اجرا گری و اصول جنسیت؛ مقاله‌ای در باب پدیدارشناسی و نظریه فمینیسم (۱۹۸۸) مطرح کرد. باتلر با به چالش‌کشیدن آراء دوبوار درباره این‌که جنسیت یک تفسیر فرهنگی است، این مسئله را مطرح می‌کند که هستی‌زدایی نه تنها برای جنسیت که برای جنس نیز مطرح است. «او در مقابل این ایده دوبوار که «هیچ کس زن به دنیا نمی‌آید بلکه زن می‌شود»، ایده «بدن، بدن به دنیا نمی‌آید بلکه بدن می‌شود» را مطرح کرد» (اصغری و کریمی به نقل از رودریگو، ۱۳۹۹: ۱۳۳). در این رویکرد این پرسش مطرح است که اگر جنیست یک فرایند ساختی است آیا می‌توان آن را به شیوه متفاوتی ساخت یا نوعی جبر اجتماعی بر ساختن آن حاکم است؛ به‌طور کلی کجا و چگونه جنسیت‌سازی اتفاق می‌افتد. به نظر او هویت اصلی جنسیت به واسطه کنش‌های تکراری اجباری و هدفمند و با اجراگری‌هایی که حمایت اجتماعی را به دنبال دارد، خلق می‌شود؛

> جنسیت نباید به منزله یک هویت ثابت یا مکان عاملیتی دانسته شود که کنش‌های متعدد از آن نشأت می‌گیرد. جنسیت هویتی است بی‌بنـیاد که با گذشت زمان و در یک فضای بیرونی؛ از طریق تکرار سبک‌وار کنش‌ها بنا می‌شود. اثر جنسیت به کمک سبک‌گزینی بدن تولید می‌شود و روشی مادی است. از این منظر مفهوم جنسیت از مبنای مدلی ماهوی از هویت، به مبنایی گذر می‌کند که مفهوم آن فرایندی اجتماعی است. اگر جنسیت از طریقِ کنش‌هایی ایجاد می‌شود که باطناً ناپیوسته‌اند، پس نمودِ ماهیت، یک هویت ساختگی و اجراگرایانه است که مخاطبین اجتماعی و خود کنشگران آن را باور کرده و بر مبنای آن عمل می‌کنند و همچنین هنجاری است که کاملاً نمی‌تواند درونی شده باشد (نک. باتلر، ۱۳۸۵: ۲۴۲).

بدن در رویکردهای فمینیستی به عنوان بخشی از سوژه محوریت دارد؛ زیرا هم عامل ادراک و آگاهی است و هم انقیاد سوژه از طریق آن انجام می‌شود. بدن به مثابه بخش مهمی از من یا سوژه‌ی استعلایی، هم به ویژگی‌های ذهنی خود می‌نگرد و هم به آن دسته از ویژگی‌هایی که صرفاً آنها را در درون خود ندارد و از طریـق عوامل دیگر کسب کرده است. در رویـکرد نظری دوبوار و باتلر بدن اهمیت دارد؛ زیرا هم هنجارهای تنظیمی هویت را محقق می‌سازد و هم عاملی مهم در ساختارشکنی هویت جنسیتی است.

۴. بحث و بررسی

۱-۴. پدیدارشناسی و سوبژکتیویته هویت سوژه در آثار رجاء عالم

در آثار رجاء عالم سوژه در قالب منِ روایتگر یا روایت‌شده، منشأ شکل‌گیری زبان، معرفت، آزادی، تاریخ و سنت است. در بن‌مایه فکری او تلویحاً آشکار است که جدایی اندیشه، شیوه عمل و زبان و گفتمان نظری سوژه از سنت فرهنگی غیرممکن است. از این‌رو نویسنده در آثارش خودآگاهی سوژه و ذهن بنیادی را هم به عنوان اساس عملکرد اجزاء روایت و هم به عنوان موضوع آن در نظر گرفته است. با تحلیل ابعاد مختلف آثار رجاء می‌توان گفت از منظر فکری او خودآگاهی و تحلیل مبتنی بر ذهن بنیادی سوژه در قالب شخصیت‌ها می‌تواند سبب فهم خود، دیگری و اجتماع شده و از نظر فکری و وجودی رهایی‌بخش، هویت‌ساز یا برعکس هویت‌زدا باشد. رجاء

سوژه زن را به عنوان تبلور جنبه‌های مختلف قدرت و فرهنگ، موضوع روایت‌های خودساخته و هر آنچه مولد این سوژه است؛ به ویژه بنیان‌های اصلی آن یعنی تاریخ، اسطوره، ذهنیت، حافظه جمعی، ایدئولوژی و فولکلور را موضوع حوادث و شخصیت‌های آثارش قرار داده است. او با پرهیز از ساده‌سازی مسئله جنسیت و قدرت در تمام برساخت‌های فکری اجتماعی و تأثیر آن بر سوژه‌های روایت‌هایش، اندیشیدن در این مسئله را هم برای سوژه‌های داستان و هم برای فهم آن سوژه‌ها ضروری می‌داند.

در خاتم نویسنده برای یافتن هویت جوهره وجودی و جنسیتی، شخصیت خاتم را می‌کاود تا ابعادی از بحران انسان را در بستر جامعه و فرهنگ و در قالب بدنی بنمایاند که با وجود عدم تعیین جنسیتی، صرفاً در قالب برساخت جنسیت عمل و تأمل می‌کند. در این نمود، سوژه با شالوده شکنی هویت، چهارچوب‌های بنیادگرایانه را به چالش می‌کشد؛ «کل تلک الأجساد بجسدی من کل عجینة أحمل خیالا؛ خیالا أکثر حقیقة من کل لحم ودم صار جسدی یری ویُری»[1] (عالم، ۲۰۰۷: ۱۹۱).

نویسنده با رویکردهای زیست‌شناختی و برساخت‌گرایانه و ارائه نگرش دوگانه زیستی برساختی از بدن و تعلیق هویت، معتقد است ذات همه انسان‌ها فاقد برساخت جنسیتی واحد از پیش تعیین شده است. خاتم در جامعه با دو هویت جنسیتی متفاوت و در ذهنیت خود بدون تعین هویتی واحد می‌زید و در بحران خلأ هویت متعین با اضطراب وجودگرایانه به دنبال یافتن هویت خود است؛ «لکأن جسد ذکر یلتحم بجسد خاتم کلما نظرت فی تلک العیون أو لبست ثوب الرجال وخرجت بوجهها عار للطریق تحتد أطرافها وتخلع لیونتها لتدخل فی هیئة آدم، شبه یقین من کونها ثنائیة الجنس یتملکها»[2] (همان: ۱۹۴). او در جامعه‌ای با ساختارهای به شدت جنسیتی، با رفتن به نزد صاحبان مشاغلی که با تعین و روحیات جنسیتی شناخته‌شده‌اند به دنبال این هویت است؛ به مکتب شیخ مستور (جایگاه مردان) فرستاده می‌شود؛ به کابارهٔ زریاب المغنیة (جایگاه زنان) می‌رود که می‌گوید: «العُود جسدی» (همان: ۱۳۷) و به نزد سفر یاقوت که حرفه‌ای مردانه دارد می‌رود و می‌گوید: «کلما جلوت حجرا تجلت بقعة من جسدی أکتشف لجسدی ذاکرة کونیة ذاکرة مثل مرآة لا شیء یفلت منها ... تعکس حقیقة الزمن»[3] (همان: ۹۶). در این مسیر هویت غیر متعین این شخصیت، دوگانه ابعاد آنیمایی و آنیموسی وجود او را در موقعیت‌های مختلف متجلی ساخته است. نویسنده با نگاه غیر ذات‌گرایانه هویت را محصول عوامل متعدد می‌داند و سوژه چندپاره را فاقد هویت بنیادین و به نوعی دارای وسواس ذهنی معرفی می‌کند؛ چنان‌که راوی درباره خاتم می‌گوید: «تفکر فی کونها محظوظة بهذه الوقفة بین العالَمین ... یمکن أن تتحول للشکل الذی

تریده تستنبت عضوا مؤنثا الليلة وتسترجع عضوها المذكر غدا لا تكف خاتم عن المحاولة والفشل ولايعيقها عن الشطح غير الخوف من اللارجعة»[۴] (عالم، ۲۰۰۷: ۱۷۶).

در تمام داستان، خاتم در حال حمل هویت دوگانه و برساختهٔ گره‌های کور عرف، سنت، تربیت و دین است. دوگانه‌های هویتی ناشی از غیریت‌سازی که در سایر برساخت‌های فکری، عقیدتی و فرهنگی جامعه نیز وجود دارد، اساس دلالت و ساختار رمان‌های رجاء را تشکیل می‌دهند؛ مانند: مسلمان و غیرمسلمان، برده و آقا (انسان آزاد)، عالَم انسان و عالم جن، مجاورین یا مهاجرین و مواطنین (السادة والمهاجرين) (همان: ۱۶) و همچنین گروه‌های اجتماعی به شدت طبقاتی‌شده مثل: سودان المدينة (همانجا) و شيخ الحمارين، شيخ القماشين، شيخ العطارين، شيخ الزمازمة (همان، ۱۹۹۷: ۱۱، ۲۲ ، ۱۰۲) و نیز دوگانه‌های متفاوتی مانند واقعیت و اسطوره، حقیقت و خیال، تسلیم و تمرد، حال و گذشته، سنت و تجدد، تأمل و فی البداهگی.

۲-۴. ارائه هویت جنسیتی نهان‌شده/ نابودشده

رجاء عالم با رویکردی تبارشناسانه برای شناخت و بازشناسی خودِ فردی و جمعی، نسب‌نامه فکری و فرهنگی جامعه را در قالب داستان بازنمایی می‌کند. او با بررسی فرهنگ و عرف‌های کلاسیک ارتباط آن را با هویت یا بحران هویت در وضع کنونی افراد بازنموده و با واکاوی سوژه از طریق سائق‌هایی مانند قدرت، ایدئولوژی، جنسیت، میل و نیاز، ابعاد مختلف آن را تحلیل کرده است. بنابراین خودی که نویسنده با این شیوه بازشناسانده، آن خودی است که از طریق روابط مبتنی بر این سائق‌ها هویت یافته است. در آثار رجاء شخصیت‌ها به عنوان سوژه‌های اندیشنده در پی شناخت هویت خویش‌اند. سوبژکتویته خاتم به عنوان انسانی در حال مقاومت و در معرض دو هویت جنسیتی متفاوت، دائماً در حال تغییر و شکل‌گیری است. این سوبژکتیویته از چند سویه و نظام فراخواننده متناقض تشکیل شده است؛ از سویی دوگانه متناقض زندگی بر اساس اقتضاءات جهان مدرن یا سنتی و از سوی دیگر دوگانه متناقض زیست اجتماعی بر اساس سوبژکتیویته پسر یا دختر. بنابراین تعریف سوژه از هویت جنسیتی خود نه یک پدیده روان‌شناختیْ فردی صرف، که ساختاری متأثر از گفتمان‌های فرهنگی اجتماعی است. در تمام داستان هویت مؤنث نهان بوده و به عنوان دیگری شناخته‌شده و شخصیت خاتم با تمایل با این دیگری عجین شده است. عنوان داستان با امکان دو خوانش متفاوت «خاتِم» و «خاتَم» ابهام دارد؛ زیرا بدون اعراب و دال تعینی می‌تواند بر هر دو بُعد ناآشکار هویت جنسیتی شخصیت اصلی دلالت کند. اولی دلالت بر مرد دارد و به معنی خاتِم الذرية یا خاتِم البنات؛ «وليد حين أطل كان خاتمة الولادات أسكت كل شيء بطلته»[۵] (همان، ۲۰۰۷: ۲۳) و دومی دلالت بر زن دارد و به معنی نگین انگشتر است. این ابهام آگاهانه است و از اینجا به بعد با نوعی هضم‌شدگی روایت‌های فردی شیخ نصیب و خاتم در شکل‌گیری و اعلان هویت جنسی و جنسیتی او و معنابخشی به آن روبرو هستیم. خاتم پیوسته

در کشمکش برای یافتن هویت خود به سر می‌برد و با سرگردانی و تردید در پی آن است که با آگاهی و البته پس‌زدن خواسته‌های فردی (مثل ازدواج و تجربه مادری و روابط دوستانه آشکار با دختران و زنان)، خواسته‌های اجتماعی، علایق شخصی و هویت خود را پیدا کند؛ «بنت فی ثوب ولد. خاتم إنسان خطفوه من جسده نقلوه لجسد لا هو بالذکر ولا بالأنثی؛ فی الأفراح والولائم أنثی وفی الصلوات ذکر. أیُّ لغة یمکن لجسد هذا الإنسان أن یتکلم. لم تعرف کیف تشرح تلک الحیرة فی جسد خاتم؛ هذا الضیاع عن الجسد ولغته»[۶] (همان: ۱۴۰). این شخصیت از منظر سوبژکتیویته جامعه‌شناختی[۱] در درون خود دو هستی دارد؛ یکی هستی فردی که در ارگانیزم وجود اوست و عامدانه نهان شده و دیگری هستی اجتماعی که در تعارض با هستی وجودی او و تابع تعینات اجتماعی است. در بیشتر داستان‌های رجاء عالم سنت دینی یا فرهنگی در قالب ایدئولوژی رایج و از طریق نظارت و وابستگی، افراد را به سوژه‌ای وابسته تبدیل کرده که دارای این دو هستی‌اند. علاوه برخی از سوژه‌ها تحت سیطره چندین لایه از قدرت، به سوژه‌های ویران‌شده یا مرده تبدیل شده‌اند؛ مثل شخصیت‌های مریم و طفول و مادر مریم در داستان ستر.

بیشتر دغدغه‌های شخصیت‌ها در آثار رجاء ناشی نهان گشتن به دلیل هنجارها و ضد هنجارهای فرهنگی درباره ساخت روانی و جسمانی سوژه مؤنث است؛ «نحن فتیات القرن العشرین بأبو الرؤوس إذ تمت تنشئتنا فی عوالم تحت الأرض وحین یسمح لنا بالخروج فلابد من طمس وجوهنا بالأسود طاقیة إخفاء تحیلنا للاوجود فلا یلحظنا العالم المذکر ثم تم ترویضنا بحیث نعمی عن التذکیر هذا التذکیر الذی تم إخصاؤه بحیث فقد قدرته علی تقدیم الخلاص لنا»[۷] (همان، ۲۰۱۱: ۴۶) در طوق الحمام شخصیت عزة که از جانب پدر طرد شده چون به جای پسر به دنیا آمده (همان: ۴۸۳) در نقاشی‌هایش فقدان هویت و گمگشتی را نشان داده؛ «کلها أجساد بلا سیقان وفی حالة الرقص ... الکائنات بین الذکر والأنثی مقطوعة الأطراف فی اللوحات»[۸] (همان: ۵۳۰ و ۵۵۲). أم سعد که برادرانش با سرکوب و مخفی کردن او را از ارث محروم کرده‌اند، هویت مهاجرین غیر قانونی (همان: ۱۲۹ – ۳۹۴) و خواهران خاتم که در متن غائب‌اند، موارد دیگری از این دست است.

۳-۴. سوبژکتیویته هویت جنسیتی و قدرت

در داستان خاتم روابط قدرت، با مؤلفه‌های حذف یا پنهان‌سازی زنان و تمایزبخشی جنسیتی و تأکید بر هویت صوری، مفاهیم ضمنی متعددی را در برمی‌گیرد. مردان با اجبار تعیین می‌کنند که زنان چه نقشی را می‌توانند ایفا کنند و چه نقشی را نمی‌توانند. در این حالت امر و کنشِ انسانیِ وابسته به قدرت و روابط ناشی از آنکه استثماری و حاصل نفوذ یک‌جانبه بوده، سلطه را به‌وجود

1 . Sociological Subject

می‌آورد. قدرت، نوع گفتمان‌ها، موقعیت و ایدئولوژی ضمن ایجاد برساخت و کنش و واکنش، برای شخصیت و نظام، ارزش ایجاد می‌کند و مجموعه این عوامل در نهایت هویت را شکل می‌دهد یا نابود می‌سازد. نگرش تاریخی، بنیان‌های مذهبی، هنجارها و ممنوعیت‌های دینی و عرفی در ژرف‌ساخت متن آثار رجاء مسئله‌ای محوری است. هر چه ممنوعیت‌ها و هنجارها بیشتر نادیده گرفته شود، پیامدهای مخرب آن فزونی می‌یابد. ساخت‌های اجتماعی تحت سیطره پدر، عرف، سنت و خرافات خود را بر عملکرد افراد تحمیل می‌کند. شیخ نصیب از دو منشأ قدرت یعنی پدر و ایدئولوژی، برخوردار و نماد برخی بینش‌ها و هنجارهای قدرت است؛ با اراده او روابط خویشاوندی هم به‌وجود می‌آید: «بعد إقامة أسبوعین فی بساتین قباء غادر نصیب بربیبه وابن شقیقته بالرضاعة. أُعلن سند من نسل الأعیان واستقبلته مکة بالزغارید والأناشید»[۹] (همان، ۲۰۰۷: ۱۸).

فوکو در تحلیل سوژه، قدرت را در مرکز قرار داده و از دو نوع سوژه سخن گفته: سوژه‌ای که از طریق نظارت و وابستگی مقهور دیگری شده و سوژه‌ای که با آگاهی و خودشناسی، مستقل از دیگری بوده و هویت خود را بازیافته است (فوکو، ۱۳۸۷: ۱۸۰). خاتم یک سوژه خودآگاهِ در پی هویت است و در دنیای ابژکتیوی قرار گرفته که هنجارها، قراردادها و سنت‌های آن در تقابل با دنیای سوبژکتیو او هستند. هویت این سوژه تابع قدرت و گفتمان رایج آن است و به شیوه‌ای اجتماعی به‌وجود می‌آید و این با نظریه باتلر که هویت جنسیتی را نه یک وضعیت ثابت که یک فرایند اجرایی نقشی[۱]مستمر می‌داند (مشیرزاده، ۱۳۸۸: ۴۵۶)، همسویی دارد. تداوم تلاش جامعه و نهادهای قدرت برای ابژه شدن خاتم، باعث مرگ او می‌شود؛ مرگی که نتیجه عجز سوژه در تن ندادن به هنجارهای تحمیلی و جنیست ناخواسته یا دوگانه است و او را از بندها رها می‌سازد.

ایدئولوژی و فرهنگ در تعیین هویت فرد مداخله کرده و نقش‌های سوژه و دلالت‌های آن را تولید و بازتولید می‌کند؛ خاتم که از زمان تولد توسط خانواده هویت داده شده، مختار نیست و عاملی بیرونی و برساخته از ایدئولوژی او را به سمت هویت متعین و عملکرد ناشی از آن می‌کشاند. سوگیری‌های ناخودآگاه، دوگانگی شدید در گرایش‌ها و رفتارها و گفتمان‌های خاتم، تقلید از هنجارهای از پیش تعیین‌شده و هژمونی آن باعث اجراگری‌های دوگانه می‌شود؛ به‌طوری‌که خواننده گاهی در فهم این‌که آیا خاتم واقعاً مرد است یا زن یا هویت جنسی دوگانه دارد، ناتوان است؛ همان طور که این عجز در تمییز در خود او هم وجود دارد؛ «أتظن لی فی هذا الجسد خیار أم کل الخیار للشیخ نصیب هو ولی هذا الجسد أم أنت الولیُّ؛ من سیقرر إرسالی لذکر أو لأنثی ومتی»[۱۰] (عالم، ۲۰۰۷: ۲۳۴). این فرایند ابهام یا عدم تعیین برای خاتم کنش‌های جنسیتی را به‌وجود می‌آورد که از نظر خود او نیز نابهنجار است و بلاتکلیفی و رنج به دنبال دارد. خاتم

1 . Performative.

تحت سیطره هژمونی ایدئولوژی در موارد بسیاری از مطالبه امر واقعی و عینی بازمی‌مانند و به آنچه انتزاعی و تخیلی است یا دست‌کم بهره اندکی از واقعیت دارد، پناه می‌برند.

۴-۴. هستی‌زدائی از هویت سوژه

نحوهٔ تولد خاتم و عدم آشکارگی پسر یا دختر بودن او به هنگام تولد و مرگ و فرایند مستمر تلاش وی برای فهم هویت جنسیتی خود، گفتمان سوژه و ساختار روایی داستان را تشکیل می‌دهد. دو مقوله تغییر جنسیت و تکثر هویت جنسیتی در دوگانه درون و بیرون تمایزهای شکل‌دهنده به موقعیت سوژه‌اند؛ موقعیتی که پیوسته در حال تشکیل یا بازسازی هویت سوژه است. هستی‌زدایی از هویت سوژه در فرایند شدن به شکلی برساخت‌گرایانه به وقوع پیوسته است و این اساس تشابه تفکر نویسنده با نظریات دوبورا است. خاتم با اجرای هویت مردانه از طریق مبدل پوشی و حضور در اماکن و موقعیت‌های مردانه نقش هویت جنسیتی اصیل انگاشته شده را اجرا می‌کند تا از طریق «بازی‌کردن نقش جنس مخالف که راهی است برای زنان اجراگر تا به نقش‌های مردانه دسترسی یابند» (آستن، ۱۳۹۶: ۱۴۴)، بتواند از نهان‌بودگی رها شود. او صرف‌نظر از جاسازی‌های فرهنگی، من/سوژه‌ای است که در موقعیت‌های دیگری به جنسیت خود عمل می‌کند اما هرگز با جنسیت و هویت واقعی‌اش قابل شناسایی نیست. هویت در شخصیت خاتم هویتی پایدار نیست که همواره در پی تثبیت و یا تبیین آن باشد. او یک ساخت هویتی متغیر و بازدارد که سرگشتگی و گم‌گشتگی روانی و اجتماعی برای او به وجود می‌آورد و همواره در حال شدن است و سرانجام نیز به تعیین نمی‌رسد. راوی درباره خاتم می‌گوید:

> فی لیال کانت تقضی ساهرة تأمر جسدها بالتمسک کلیا بصفة الأنثی. تأمره بخلع کل ذاکرة الذکورة وتبعاتها. تغوص فی تلک الرغبة ثم لا تلبث أن تطفو بذعر؛ ماذا لو فقدت الطریق للذکر کلیا. ذعر یتحول لکابوس من فقدان تلک السلطة التی تلبسها فی ثوب الذکر. قوة لایستهان بها فی ذاک الثوب تُخولّها أن تفتح ما شاءت من أبواب وتغلق وصار خلعها من إخصاء نهائی لارجعة فیه لقدرتها علی الوجود بحریة[۱۱] (عالم، ۲۰۰۷: ۱۷۶).

در داستان خاتم ساخت جنسیتی به مثابه یک کنش تکرار شونده ارائه شده است. راوی با خرق عادت و دادن جنسیتی دوگانه به شخصیت اصلی، نگرشی دیگر به برساخت جنسیتی و کنش‌ها و واکنش‌های حاصل از آن ارائه کرده است. در این مسیر او از دو عامل دلالت‌مند و مولد هویت جنیستی یعنی بدن و روان استفاده نموده است. همه حوادث در راستای جستجو و تلاش خاتم است برای هویت‌شناسی و هویت‌یابی خویشتن با هستی‌زدایی از هویت عارضی یا تحمیلی؛ طی آگاهی از و یا بیگانگی با هویت خویش در خودآگاه و ناخودآگاه. فرایند تکمیل هویت تا زمانی که سوژه وجود دارد، ادامه می‌یابد و با مرگ خاتم داستان، ناتمام می‌ماند. گاهی برساخت فرهنگ و اجتماع عامل هویت‌زدایی از سوژه می‌شود زیرا هنجارها و ضد هنجارهایی

به‌وجود آورده که انجام دادن یا ندادن اموری را به وی تحمیل کرده و از آن هستی‌زدایی و در نتیجه هویت‌زدایی می‌کند؛ مثل پدر مریم در داستان ستر و یوسف در طوق الحمام که به بیمارستان روانی فرستاده می‌شوند یا مانند مردگانی که در مقبرة المنبوذین دفن شده‌اند (همان، ۲۰۱۱: ۳۶۱). سلب هویت از این افراد به دلیل بیماری یا ناتوانی یا ناسازواری با هنجارهای عرفی و قوانین است.

۵-۴. عملکرد اجراگرانه

رجاء عالم در داستان خاتم هویت جنسیتی را یک کنش جسمانی فرهنگی می‌داند که به واسطه تکرار هنجارها شکل‌گرفته و جنبه اجراگرانه دارد. جعل هویت خاتم از طریق مبدل‌پوشی/تقلید یا مخالف‌پوشی مکانیزمی برای هستی‌زدایی از هویت سوژه و دیگری بودن است که به کمک آن ساختار اجتماعی جنسیت رخ می‌نماید و این مطابق نظریه باتلر است. مبدل‌پوشی تمایز میان فضای روانی درون و برون را دگرگون می‌سازد. انگارۀ یک هویت جنسیتی اصیل یا اولیه می‌تواند در کنش‌های فرهنگی مبدل‌پوشی تقلید شود. در تقلید رابطه بین تعیین هویت اصیل و منطبق با جنسیت و تجربه جنسیت متعاقب آن، می‌بایست بازسازی شود. اجرای مبدل‌پوشی بر اساس تمایز میان آناتومی اجراکننده و جنسیت مورد اجرا انجام می‌گردد و تمایز میان جنبه‌های تجربۀ جنسیتی سوژه را نیز افشا می‌کند. در نظریه فمینیست تحمیل هویت‌های نقیضه‌ای تحقیر زنان دانسته می‌شود (باتلر، ۱۳۸۵: ۲۳۵-۲۳۷).

خاتم در فرایند اجراگری اجراگر خوبی است و توانسته در مقابل هویت تحمیلی ایدئولوژی، هویت دوگانه‌ای را به اجرا درآورد و در نهان به فردیت خود معنا بخشد. سوژه با دوگانه زن/مرد و در برساخت‌های اجتماعی متفاوت، متناقض و پیچیده در فرایند سوژگی به عوالم خیالی و انتزاعی مثل موسیقی و سنگ‌تراشی پناه می‌برد؛ «تعلمت ضرب العود علی ید زریاب الحلبیة بعدها فقدت خاتم کل لغة لجسدها غیر لغة العود ... أدمنت الفرار للدحدیرة تهرع للعود وزریاب تقودها للتخاطب مع جسدها دون وجل»[۱۲] (عالم، ۲۰۰۷: ۱۱۴). به این ترتیب نویسنده با تعلیق هویت، به خاتم امکان ورود به هر دو حریم را می‌دهد. او شبانه زن است و روزها مرد؛ در مناسک دینی به عنوان یک مرد و در عروسی‌ها به عنوان زن حضور می‌یابد. در این هویت دوگانه صفات بدن، نمادین و دلالت‌های آن سیال است و با تغییر شرایط و رخدادها تغییر می‌کند. او در گم‌گشتگی هویتی و با هویت دوگانه‌ای که پدر و بدن برایش تعریف کرده، در دو دنیای ابژکتیو (خانه شیخ نصیب و اماکن دیگر) و سوبژکتیو (هویت حقیقی و بدن/هستی جسمانی با تمایلات خود) به‌سر می‌برد. این آشفتگی در هویت، برای سایر شخصیت‌ها نیز ابهام دارد؛ «أنه یحیرونی أحیانا لا أعرف .... لا أدری لکننی اضطرب»[۱۳] (همان: ۶۰-۶۱). اما خاتم که همیشه تلاش می‌کند سوژگی خود را در تقابل‌ها یا در عوالم دیگر درک کند، شناخت خود را در گرو شناخت دیگری می‌داند؛ «ترید أن تعرف من أنا قل لی من أنت»[۱۴] (همان: ۲۳۳). دوگانگی هویتی در داستان با ابعادی کمتر برای دیگران هم اتفاق

افتاده؛ وقتی هلال خاتم را برای نواختن موسیقی به کاباره الدحدیرة می‌برد رزیاب الحلبیة خطاب به آنها می‌گوید؛ «أنا زریاب الحلبیة. أنت البنت التی جاء بها هلال فی ثیاب الصبی وأنا البنت باسم الصبی»[۱۵] (همان، ۲۰۰۷: ۱۱۰).

۶-۴. هویت و مکان

پدیدارشناسی با در نظر گرفتن وجوه مختلف تجربه انسان از مکان و در مکان همچون معنای مکان برای انسان و رابطه عاطفی که انسان با یک منظره یا مکان برقرار می‌کند، فلسفه و ادبیات را وارد جغرافیا کرده و به بیان رابطه میان انسان و مکان و «انسان‌گرایی اماکن و فضاهای جغرافیایی» (شاهرخ و فقیه عبداللهی، ۱۴۰۱: ۱۳۵) و تبیین دلالت‌های حاصل از آن می‌پردازد. در آثار رجاء مکان از ابزارهای نفوذ یا اعمال قدرت بر سوژه یا کنترل آن برحسب سن، نژاد، مذهب، جنس، قومیت، طبقه اجتماعی و غیره بوده و در هر شکلی از زندگی اجتماعی مقوله‌ای بنیادین است. از منظر او قدرت علاوه بر این‌که با زمان و انسان رابطه دارد با مکان نیز ارتباط دارد. «ادراک ذهنی از محیط ناظر بر دلالت‌های جدید مکان در روایت است که حاصل ادراک ذهنی نوینی از آن است» (غیبی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۱۵). مکان عامل قدرت است چون روابط و مناسبات قدرت در مکان تجلی و تثبیت می‌یابد. تبیین این ارتباط در تلفیق با سایر عناصر داستان در آثار رجاء نمود آشکاری دارد. در این رویکرد بدن نیز به مثابه مکان و فضایی است برای روان و تمایلات و احساسات که کنش‌های دلالتی را به وجود می‌آورد و یا فهم‌پذیر می‌کند. از سویی مکان‌های مختلف در قالب فن روایت هستی می‌یابند و در تعبیرهای راوی مکان نیز جسم/بدن‌مند می‌شود: «لم یکن الباب موجودا فی جسد البیت الأصلی»[۱۶] (عالم، ۲۰۰۷: ۵) و از سوی دیگر افراد، اشیاء، امور و رخدادها هویتشان را از مکان می‌گیرند؛ زن و مرد در جسم مادینه یا نرینه، الخطاط الإسطانبولی، بنات الخزر، القماش الحلبی، السجاد الإیرانی، الخط العربی، الکهربائی الباکستانی (همان، ۲۰۱۱: ۳۴۲). در آثار رجاء همه عادت‌ها، سنت‌ها، باورها، مناسک عرفی، لباس و پوشش، سبک خانه‌ها و مساجد، زوایا، طبیعت و غیره پدیدارهای هویت‌ساز مکان-مند هستند. محلات تاریخی و اماکنی که باورهای اسطوره‌ای درباره آنها روایت شده، اغلب یا دارای هویت دینی‌اند مانند مکه و مدینه یا هویت تاریخی مانند جده، اندلس و غیره.

رجاء عالم در پی بازیابی هویت به مکان به‌خصوص به مکه با رویکردی ژئوپوئتیک و توجه به نقطه تلاقی ادبیات و جغرافیا رابطهٔ میان سوژه/ انسان با مکان و نیز تأثیر این دو بر یکدیگر را روایت می‌کند. او در تبیین رابطهٔ انسان با بوطیقای زمین از تفکر انتقادی، احساسات، دانش فولکلور و جنبه‌های خلاقانه ذوق ادبی خود استفاده کرده و کلیت آثارش تجلی نمودِ ذهنی مکان به عنوان بستر فرهنگی اجتماعی رخدادها و هویت شخصیت‌هاست. مکان در آثار رجاء طی یک

رابطه دو سویه در ارتباط با انسان و نگرش او هویت یافته و پس از تثبیت هویتش در بستر زمان به انسان نیز تعین هویتی می‌دهد. از اینجاست که در رمان‌های خاتم، ستر و طوق الحمام سوژه زن مکانی دارد خاص خود.

در آثار این نویسنده که رویکرد خاصی به میراث و آیین‌ها و سنت‌های دینی و عرفی دارد، بدن عامل مهم، مقیاس و از دغدغه‌های اصلی روان است. بدن از سویی نه تنها یک مقوله جسمانی و مادی صرف که امری فرهنگی و اجتماعی شده و از سوی دیگر به اعتباری مکان تلقی شده است. نویسنده که افق جامعه را برای پیوستن به آن بسته می‌بیند، به خویشتن بازمی‌گردد و از خود، با خود و در خود روایت می‌کند. بدن به مثابه یک مکان در مرکز این خود قرار دارد. این مکان مانند شهر و سایر اماکن هویت دارد؛ هویتی که در حالت کلی با دوگانه‌های دلالت‌مندی در ابعاد تاریخی یا فراتاریخی و واقعی یا فراواقعی و اسطوره‌ای تبیین، توصیف و شناخته می‌شود. بدن برای شخصیت خاتم در عین ابهام و عدم تعین؛ می‌بیند، سخن می‌گوید و کشف می‌کند تا به همه شخصیت‌ها و به‌طور خاص به سوژه زن هویت بخشد یا در جهت اهداف و ذهنیت خود از آن هویت‌زدایی کند. «قالت خاتم: أشعر بجسدی یوصد لکأنه غیر مخلوق لیفتح ویحمل. کمن یحتاج لوسیط للحمل عنه أتظنین لهذا ألجأ للعود أیصلح وسیطا للحمل عنی»[۱۷] (همان، ۲۰۰۷: ۲۰۱).

از نظر برخی تعامل رجاء با اماکن مکه یادآور تعامل نجیب محفوظ با اماکن و محلات قاهره است (جریدان، ۲۰۲۱: ۱۲۹) و به‌نظر می‌رسد این درست می‌نماید اما باید توجه داشت که دلالت‌های انتزاعیِ مهمِ برساخته از مکان، در آثار رجاء و ساختار عناصر روایت‌ها و پیشبرد آن بسیار مهم است. در آثار او مکان امری مسأله‌مند است که از جهتی بُعد مادی دارد و ابژکتیو است و از جهتی انتزاعی و سوبژکتیو است و صرفاً یک ساختار فیزیکی نیست بلکه امتداد هویت انسان است. مکان‌ها در برساخت هویتی خود از طریق فن توصیف موجودیت می‌یابند. رجاء در توصیف‌هایش که بهره زیادی از تفسیر دارد، بیشتر روی فضاهای بسته مانند اتاق، خانه، حرم، لانه پرنده، حیاط و غیره متمرکز است. او کمتر به فضاهای اجتماعی باز مثل کوچه توجه کرده و نگاهش بیشتر به اندرون و یا اماکنی است که ماهیت منحصربه‌فرد و ویژه‌ای دارند مانند مکه که دربردارنده فرهنگ‌ها و زبان‌ها و نژادهای مختلف است. أدونیس می‌گوید: «صحرا جایگاه تحول و غیاب است» (أدونیس، ۱۹۹۶: ۲۳/۱)؛ در واقع مکه در عرفان اسلامی یک مکان اشراقی و تجلی‌گاه اسرار تحول و غیاب است. آنچه رجاء با محوریت این مکان روایت کرده در ابعاد تاریخی، دینی و صوفیانه در بستر حوادث مختلف قابل تفکیک است. در تمام این حالات مکه و مدینه صبغه انتزاعی و سوبژکتیو دارند. مکه در خاتم علاوه بر کارکرد هویت‌زایی ویژه‌اش، تجلی ناخودآگاه و ادراک جمعی در عبادات و مناسک حج و آداب و رسوم آن در میان بومیان است. نویسنده از بازخوانی رخداد عمره و تمتع برای بازیابی هویت الهی روان بشر و رهایی از مشکلات روزمره و

نیز برای بیان دغدغه‌های وجودی متعالی و همگانی شخصیت‌ها بهره برده است؛ «حین الرحیل اندلعت الدموع والزغارید والدعوات؛ کلٌّ فی محاولة لترک بصمة تسافر مع المحظوظین»[۱۸] (عالم، ۲۰۰۷: ۸) رجاء با تبیین هویت مکان چهره‌ای دیگر از تاریخ محلی عربستان می‌نمایاند؛ چهره‌ای که تاریخ‌نگاران نتوانسته یا نخواسته‌اند به آن توجه کنند.

۵. نتایج بحث

رجاء با تبدیل برخی مبانی نظری باتلر و دوبوار به رویکرد، سوژه زن را به عنوان تبلور جنبه‌های مختلف قدرت و فرهنگ بن‌مایه اصلی داستان‌هایش ساخته است. سوژه‌های اصلی در بسیاری آثار رجاء با مقاومت و تلاش الگویی را که در حال تقلید از آنند پس‌می‌زنند و در فرایندی اجراگرانه، با میل به فهم تمایلات و علائق خود درگیر صیانت از فردیت و عینیت‌بخشیدن به هویت خود هستند. در داستان خاتم هویت جنسیتی یک کنش جسمانی فرهنگی است که به واسطه تکرار هنجارها شکل‌گرفته و جنبه اجراگرانه دارد. جعل هویت خاتم از طریق مبدل پوشی/تقلید مکانیزمی است برای هستی‌زدایی از هویت سوژه؛ و این مطابق نظریه باتلر است.

در شخصیت خاتم جنسیت مجموعه‌ای از رفتارها و احساس‌های همواره در حال شکل‌گیری است؛ گاه بی‌پایان است و گاه پایان مبهمی دارد. بیشتر آثار رجاء عالم به‌ویژه خاتم عرصه بازنمود تأثیر این روند بر نوع گفتمان سوژه و ذهنیت و عملکرد اوست. سوگیری‌های ناخودآگاه، دوگانگی شدید در رفتارها و گفتمان‌های خاتم، تقلید از هنجارهای از پیش تعیین‌شده و هژمونی آن باعث اجراگری‌های دوگانه می‌شود. هویت در شخصیت خاتم هویتی پایدار نیست که همواره در پی تثبیت و یا تبیین آن باشد. او یک ساخت هویتی متغیر و باز دارد که سرگشتگی و گم‌گشتگی روانی و اجتماعی برای او به وجود می‌آورد و همواره در حال شدن است و سرانجام نیز به تعیین نمی‌رسد. برساخت فرهنگ و اجتماع عامل هویت‌زدایی از سوژه می‌شود زیرا هنجارها و ضد هنجارهایی به‌وجود آورده که انجام دادن یا ندادن امـوری را به وی تحـمیل کرده و از آن هستی‌زدایی و در نتیجه هویت‌زدایی می‌کند.

تبیین رابطه مکان با هویت در آثار رجاء نمود آشکاری دارد. در رویکرد او بدن مکانی است برای روان و تمایلات که کنش‌های دلالتی را به‌وجود می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. همه آن بدن‌ها با من است. در خیالم مایه‌ای از سرشت هر کدام را با خود دارم؛ خیالی که از گوشت و خون بوده و واقعی‌تر از حقیقت است. بدن من می‌بیند و دیده می‌شود.

۲. گویی بدن یک مرد به بدن خاتم چسبیده است؛ هر بار که به آن چشم‌ها نگاه می‌کرد یا لباس مردانه به تن می‌کرد و با چهرهٔ عریان بیرون می‌رفت، به اطرافش می‌نگریست و لطافت بدن خود را بیرون می‌کشید تا در قالب یک انسان درآید. تقریباً مطمئن شده بود که نوعی دوگانگی جنسیتی او را فراگرفته است.

۳. هر بار که سنگی را جلا می‌دهم، بخشی از بدنم آشکار می‌شود. حافظه‌ای وجودی برای بدنم کشف کرده‌ام؛ حافظه‌ای چونان آینه که تمام حقیقت روزگار را منعکس می‌کند و هیچ چیزی نمی‌تواند از آن بگریزد.

۴. به این می‌اندیشید که بخت با او یار بوده و در این دو جهان مانده است. می‌تواند به هر جنسیتی که می‌خواهد درآید؛ امشب یک عضو مادینه برویاند و فردا عضو نرینه خود را بازگرداند. خاتم از تلاش و شکست دست برنمی‌دارد و چیزی جز ترس از بی‌بازگشتی مانع او نمی‌شود.

۵. وقتی نوزاد به دنیا آمد وجودش پایان همهٔ تولدها بود. همه‌چیز با آمدن او در سکوت فرورفت.

۶. دختری در لباس یک پسر. خاتم انسانی است که او را از بدن حقیقی‌اش ربوده‌اند و به بدنی برده‌اند که نه مرد است و نه زن؛ در جشن‌ها و مهمانی‌ها زن است و در نماز و عبادات مرد. بدن چنین انسانی با چه زبانی می‌تواند سخن بگوید. نمی‌داند چگونه این سرگردانی جسم و این گم‌گشتگی از بدن و زبان بدن را شرح دهد.

۷. ما دختران قرن بیستم در محله أبو الرؤوس هستیم. وقتی در جهان‌های زیر زمین خلق شدیم و به ما اجازه خروج از آنجا داده شد، باید چهره‌هایمان را با روبندی سیاه می‌پوشاندیم؛ گویی که اصلاً وجود نداریم. دنیای مردان ما را نمی‌دید. رشد کردیم و بزرگ شدیم در فضایی که مردان را نمی‌دیدیم؛ مردانی که در واقع مرد نبودند چون توان نجات دادن ما را نداشتند.

۸. همهٔ آنها بدن‌هایی بودند بدون پا و در حال رقصیدن. تمام مردان و زنانِ توی تابلوها، دست و پاها نداشتند.

۹. بعد از اقامت دو هفته‌ای در باغ‌های قبا، نصیب با فرزند و خواهرزاده رضاعی‌اش آنجا را ترک کرد و اعلام شد سند از نسل بزرگان است و مردم مکه با سرود و ترانه به استقبال او آمدند.

۱۰. آیا فکر می‌کنی مرا بر این بدن اختیاری هست یا اختیار از آنِ شیخ نصیب است. آیا او صاحب این بدن است یا تو؛ چه کسی و چه وقت تصمیم می‌گیرد من را در قالب مرد یا زن درآورد.

۱۱. شب‌هایی که بیدار بود، می‌خواست بدنش به کلی زن باشد. به بدنش دستور می‌داد همهٔ خاطرات و ویژگی‌های مردانه را از ذهن خود بیرون بریزد. غرق در این تمایل (زن بودن) می‌شد؛ اما به ناگاه با ترس به خود می‌آمد. چه می‌شد اگر مسیر مرد بودن را به‌طور کلی از دست می‌داد. ترس تبدیل به کابوس می‌شد؛ ترس از دست دادنِ آن قدرت غیرقابل انکاری که در لباس مردان کسب کرده بود؛ آن لباسی که به او امکان می‌داد هر دری را به روی خود بگشاید یا ببندد. از تن درآوردن آن لباس نوعی ناتوانی و عدم بازگشت به قدرت و آزادی بود.

۱۲. خاتم نواختن عود را از زریاب حلبی آموخت و از آن پس تمام زبان‌های بدن را فراموش کرد جز زبان عود. عادت کرده بود به کابارهٔ الدحدیرة بگریزد و با ولع عود بنوازد. زریاب او را وادار می‌کرد بدون ترس با بدنش سخن بگوید.

۱۳. این موضوع (هویت دوگانه) گاهی من را سرگردان می‌کند نمی‌دانم؛ اما نگرانی و اضطراب دارم.

۱۴. اگر می‌خواهی بدانی من کسیتم، بگو تو کیستی.

۱۵. من زریاب حلبی هستم. تو دختری هستی که هلال در لباس یک پسر به نزد من آورد و من دختری هستم با نامی پسرانه.

۱۶. دری بر بدن خانهٔ اصلی وجود نداشت.

۱۷. خاتم گفت: احساس می‌کنم بدنم قفل است. گویی بدن من برای باردار شدن آفریده نشده است. انگار برای باردار شدن به یک واسطه نیاز دارد. آیا فکر می‌کنی برای همین به عود پناه آورده‌ام آیا عود می‌تواند به جای من حامله شود.

۱۸. همه به هنگام سفر گریستند، آواز خواندند و دعا کردند. هرکسی سعی می‌کرد به نوبهٔ خود با مسافران بختیاری که به حج می‌روند، نشانه‌ای روانه کند.

منابع

آستن، ایلین (۱۳۹۶)، *تمرین‌های تئاتر فمینیستی*، ترجمهٔ شیرین بزرگمهر، تهران، نشر بیدگل.

ابراهیمی، پریچهر (۱۳۶۸)، *پدیدارشناسی*، چاپ اول، تهران، نشر دبیر.

أدونیس (۱۹۹۶)، *دیوان الشعر العربی*، المجلد الأول، دمشق، دار المدی للثقافة والنشر.

اصغری، محمد و بیان کریمی (۱۳۹۹)، «ساخت‌گشایی و هستی‌زدایی از سوژه و هویت جنسیتی؛ دوبوار و باتلر». اصفهان، دانشگاه اصفهان، *متافیزیک*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۳۱-۱۴۶.

باتلر، جودیت (۱۳۸۵)، *آشفتگی جنسیتی*، ترجمهٔ امین قضایی، نشر مجله شعر.

بنت فیصل العتبی، فاطمة (۱۴۳۰)، «السردیات النسویة دراسة تطبیقیة علی روایات رجاء عالم» رسالة ماجستیر، اشراف: أحمد حسن صبرة، جامعة المملکة العربیة السعودیة، کلیة الدراسات العلیا.

جاسم الحسین، أحمد (۲۰۰۹)، «الروایة العربیة الجدیدة و خصوصیة المکان قراءة فی روایات رجاء عالم»، *مجلة جامعة، دمشق*، المجلد ۲۵، العدد الأول و الثانی، صص، ۱۰۹-۱۴۷

جریدان، إیمان (۲۰۲۱)، *هویة المکان وتحولاته قراءة فی روایة طوق الحمام*، لامک، دار الکافی للنشر، الطبعة الثانیة.

شاهرخ، مهدی و حمیده فقیه عبداللهی (۱۴۰۱)، «مکان و کارکردهای معنایی آن در اشعار یحیی سماوی»، *ادب عربی*، تهران، دانشگاه تهران، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۱۲۱-۱۴۲.

عالم، رجاء (۱۹۹۷)، *مسری یا رقیب*، المغرب، المرکز الثقافی العربی والدار البیضاء، الطبعة الأولی.

ـــــــ (۱۹۹۸)، *سیدی وحدانة*، المغرب، المرکز الثقافی العربی والدار البیضاء، الطبعة الأولی.

ـــــــ (۲۰۰۵)، *ستر*، المغرب، المرکز الثقافی العربی والدار البیضاء، الطبعة الأولی.

ـــــــ (۲۰۰۷)، *خاتم*، المغرب، المرکز الثقافی العربی، الطبعة الأولی.

ـــــــ (۲۰۱۱)، *طوق الحمام*، المغرب، المرکز الثقافی العربی والدار البیضاء، الطبعة الثانیة.

غیبی، عبد الأحد و همکاران (۱۴۰۱)، «تحلیل رمان أفودک إلی غیری از عائشة أرناؤوط بر اساس نظریه حس مکان»، *ادب عربی*، تهران، دانشگاه تهران، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۱۰۹-۱۲۸.

فوکو، میشل (۱۳۸۷)، *دانش و قدرت*، ترجمهٔ محمد ضمیران، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

مختاری، عبدالباسط (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل رمان ستر اثر رجاء عالم از منظر نقد زن‌محوری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، راهنما: شرافت کریمی، دانشگاه کردستان، دانشکده زبان و ادبیات.

مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۸)، *از جنبش تا نظریه اجتماعی تاریخ دو قرن فمینیسم*، تهران، نشر شیرازه.

Sources

Adonis. (1996), *Diwan al-Sha'r al-Arabi*, Vo.I, Damascus, Dar al-Mada llesaqafah va al-nashr. [In Persian].

Alem, R. (1997), *Masra Ya Raqib*, *Maghrib*, Al-Markaz Al-saqafi Al-Arabi Va Al-dar Al-baiza. [In Arabic].

_____.(1998), *Sayedi Vahdanah*, *Maghrib*, Al-Markaz Al-saqafi Al-Arabi Va Al-dar Al-baiza.[In Arabic].

_____.(2001), *Tawqo Al-hammam*, *Maghrib*, Al-Markaz Al-saqafi Al-Arabi Va Al-dar Al-baiza.[In Arabic].

_____.(2005), *Ster*. *Maghrib*, Al-Markaz Al-saqafi Al-Arabi Va Al-dar Al-baiza. [In Arabic].

_____.(2007), *Khatam.*, *Maghrib*, Al-Markaz Al-saqafi Al-Arabi Va Al-dar Al-baiza. [In Arabic].

Asghari, M, & Karimi, B. (1399), Deconstruction and Deontologicalization of the subject and gender identity, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, *Majaleh Metaphysics*, No. 29, 131-146.[In Persian].

Austen, E. (1396), *Feminist Theater Exercises*, translated by Shirin Bozorgmehr, Tehran, Bidgol Publishing, first edition.[In Persian].

Bint Faisal al-Atabi, F.(1430), *Al-Sardiyat al-Nasawiyyah Derasah Tatbiqiyag ala rewayat raja Alem*.

Butler, J. (1385), *Tamrinhaye teatre feministi*, Translated by Amin Ghazaei, published by Majaleh sher.

Ebrahimi, P. (1368), *Padidarshenasi*. First Edition, Tehran: Nashre Dabir. [In Persian].

Gheibi, Abdolahad; Hajizadeh, Mahin; Farhangdust, Amir. (1401), *Study and Analysis of Novel I Lead You to Others by Aicha Arnaout based on the Sense of Place Theory*, *Arabic literature*, Tehran, University of Tehran, Vo.14, 109-128.

Jassim Al-Hussein, A. (2009), *Al-rwayah Al-Arabia va Khososiyah Al-Makan Qeraaton fi rewayat Raja Alem*, Majalah Jameah Damascus, Vo. I & II, 109-147.

Journal, F. (2021), *Hoviyat Al-Makan va Tahawolatoho Qeraaton Fi rewaya Taoq Al-Hammam*, Second edition, Dar Al-Kafi is Lelnashr va Al-Taozie va Al-Tarjamah.

Mokhtari, A. B. (1396), *Barresi Va tahlil Romane Ser Asare Raja Alem Az Manzare Naqde Zan Mehvari*, Thesis, Guided by Sharafat Karimi, University of Kurdistan.[In Persian].

Moshirzadeh, H. (1388), *Az Jonbesh Ta Nazaryeh Ejtemaie Tarikhe 2Qarn Femenism*, Tehran, Nashre Shirazeh.[In Persian].

Shahrokh, M, and Faghih Abdollahi, H. (1401), Locales and Their Implications in the Poetry of Yahya al-Samawi, *Arabic literature*, Tehran, university Tehran, Vo.14, 121-142.

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Challenge of the Inefficiency of Traditional Islamic Rhetoric from the Perspective of Modern Arabic Rhetoric

Muosa Khezriazar[1] & Isa Motaghizadeh,[2] & Faramarz Mirzaei[3], & Khalil Parvini[4]

(63-84)

Received: 2, June, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2021.319888.612392
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

In the contemporary era, many efforts have been made to update the knowledge of rhetoric. Therefore, the two terms "modern rhetoric" and "rhetoric modernization" are two of the most comprehensive terms among contemporary Arab scholars, which have occupied a significant part of contemporary rhetorical discourse from the late nineteenth century to the present day. Rhetoric modernization refers to a series of efforts that re-examine some or all of the issues of traditional rhetoric and make suggestions for its improvement. For the first time, Sheikh Muhammad Abduh from Al-Azhar called for updating the sources of rhetoric, and al-Jabr al-Zumt in his writings called for rhetoric modernization. The discourse of rhetoric modernization has always been challenged by the discourse of traditional rhetoric, and the beginning of rhetoric modernization has been accompanied by a critique of theoretical foundations, methodological issues, and the analytical approach of traditional rhetoric. From the beginning of the call to modernize rhetoric to the present day, criticism of traditional rhetoric has increased; therefore, reading the works done in the field of modern rhetoric, we encounter a significant amount of criticism that requires independent scientific research to provide a basis for avoiding excesses in judging and evaluating the rhetorical achievements of predecessors. This research has tried to examine and critique the criticisms of traditional rhetoric through a descriptive-analytical method and has achieved the following results by examining and criticizing the critical views of rhetoric modernization experts: The greatest criticism of contemporary scholars is the influence of rhetoric on Greek philosophical thought and the evaluation of texts. In a sense, their most important weaknesses are summarized in the incorrect comparison of traditional Islamic rhetoric with traditional Greek rhetoric, which have different socio-historical contexts, as well as incorrect comparison of rhetoric with contemporary critical schools that have different approaches and practical functions.

Keywords: Traditional Rhetoric, Rhetoric Modernization, Modern Rhetoric, Rhetoric Criticism, Rhetorical discourse.

1. Corresponding author: muosakhezriazar@gmail.com
Ph.D. Candidate in Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University,Tehran, Iran.
2. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
3. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
4. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

چالش ناکارآمدی بلاغت سنتی اسلامی از منظر بلاغت جدید عربی

موسی خضری آذر[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
عیسی متقی زاده
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
فرامرز میرزایی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
خلیل پروینی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقال: ۱۴۰۰/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

در عصر معاصر، تلاش‌های فراوانی جهت به‌روزرسانی دانش بلاغت صورت‌گرفته است. از این‌رو، دو اصطلاح «بلاغت جدید» و «نوسازی بلاغت» از جمله اصطلاحات فراگیر در میان پژوهشگران معاصر عرب قرار گرفته‌اند که از اواخر قرن نوزدهم میلادی تا به امروز بخش قابل‌توجهی از گفتمان بلاغی معاصر را به خود اختصاص داده‌اند. نوسازی بلاغت به یک‌سری تلاش‌هایی گفته می‌شود که بخشی یا تمام موضوعات بلاغت سنتی را بازخوانی کرده و پیشنهادهایی جهت بهبود آن مطرح کرده‌اند. برای نخستین‌بار، شیخ محمد عبده در الأزهر دعوت به به‌روزرسانی منابع بلاغت کرد و جبر ضومط در تألیفات خود به نوسازی در بلاغت دعوت نمود. گفتمان نوسازی بلاغت همواره با گفتمان بلاغت سنتی در چالش بوده و سرآغاز نوسازی بلاغت با نقد مبانی نظری، مسائل روش‌شناختی و رویکرد تحلیلی بلاغت سنتی همراه بوده است. از آغاز دعوت به نوسازی بلاغت تا به امروز، انتقادها به بلاغت سنتی فزونی یافته است؛ لذا با خوانش کارهای صورت‌گرفته در زمینه بلاغت جدید، به کمیت قابل‌توجهی از انتقادات مواجه می‌شویم که پژوهش علمی مستقل را می‌طلبند تا زمینه را برای دوری از افراط و تفریط در داوری و ارزش‌گذاری دستاوردهای بلاغی پیشینیان فراهم سازد. پژوهش پیش‌رو، با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی و نقد انتقادهای وارده بر بلاغت سنتی همت گذاشته است و از بررسی و نقد دیدگاه‌های انتقادی صاحب‌نظران نوسازی بلاغت، به این نتایج دست‌یافته است: بیش‌ترین انتقادهای پژوهشگران معاصر به اثرپذیری بلاغت از اندیشه‌های فلسفی یونان و ارزش‌گذاری متون است. از جهتی مهم‌ترین نقاط ضعف آنان در هم‌سنجی نادرست بلاغت سنتی اسلامی با بلاغت سنتی یونان که از بافت اجتماعی- تاریخی متفاوتی برخوردارند و همچنین مقایسه نادرست بلاغت با مکاتب نقدی معاصر که دارای رویکرد و کارکرد عملی مختلفی هستند، خلاصه می‌شود.

واژه‌های کلیدی: بلاغت سنتی، نوسازی بلاغت، بلاغت جدید، نقد بلاغت، گفتمان بلاغت.

۱.مقدمه

در اواخر قرن نوزدهم میلادی، در حوزه علمیهٔ الأزهر و دانشگاه‌های مصر کوشش‌هایی در زمینهٔ نوسازی بلاغت سنتی اسلامی انجام شد. در این میان، شیخ محمد عبده (۱۹۰۵) به نقد شرح‌نامه‌ها، خلاصه‌نویسی‌ها و حاشیه‌نویسی بر کتاب «تلخیص المفتاح» خطیب قزوینی برآمده و

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: muosakhezriazar@gmail.com

دو کتاب «دلائل الإعجاز فی علم المعانی» و «أسرار البلاغة» از عبدالقاهر جرجانی را جایگزین «مختصر المعانی» و «المطول» کرد که برای سده‌های طولانی، بخشی از مواد درسی الأزهر به شمار می‌رفتند. همزمان با عمل شیخ محمد عبده، جبر ضومط (۱۹۳۰م) استاد دانشگاه‌های سوریه و مصر، در کتاب «الخواطر الحسان فی المعانی والبیان» به نیاز دانشگاه‌ها به به‌روزرسانی کتاب‌های بلاغی اشاره می‌کند (ضومط، ۱۹۳۰: ۱) ضومط بر این باور است بلاغت سنتی اسلامی در اساس دانش فهم اعجاز قرآن کریم است و برای نوآموزان بلاغت، راه‌گشا نیست. ازاین‌روی، وی تدوین کتاب‌های نو را جهت تسهیل آموزش این دانش به دانشجویان، امری ضروری می‌داند (همان).

سپس پژوهشگرانی از جمله أحمد أمین، أحمد الشایب، أمین الخولی، أحمد مطلوب، سلامة موسی، بکری شیخ أمین، طه حسین، شوقی ضیف، محمد برکات حمدی أبو علی، سعد مصلوح، صلاح فضل، محمد عبدالمطلب، محمد مفتاح، محمد العمری و محمد مشبال بر نوسازی بلاغت تأکید کردند. در این میان، برخی از پژوهشگران مانند أحمد الشایب، أمین الخولی، سعد مصلوح و محمد عبدالمطلب خود اقدام به تدوین الگویی جدید در زمینهٔ بلاغت نمودند.

عوامل خاصی در جهان عرب دعوت به نوسازی بلاغت سنتی را پیش کشید؛ نخست، هم‌سنجی بلاغت سنتی اسلامی با بلاغت غرب؛ نگارش‌های نخستین درباره نوسازی بلاغت، حاکی از اثرپذیری نوپردازان جهان عرب از بلاغت غربی است. جبر ضومط از نخستین منادیان نوسازی بلاغت، در کتاب «فلسفة البلاغة» به مقایسهٔ بلاغت عربی با بلاغت غربی می‌پردازد. شوقی ضیف نیز معتقد است بلاغت غرب به دلیل پرداختن به سبک و ژانرهای ادبی نسبت به بلاغت عربی برتری دارد (ضیف، بی‌تا: ۳۷۶). ضیف به بازخوانی و تغییر بلاغت سنتی اسلامی دعوت می‌کند و دو ویژگی را از لازمه‌های بلاغت جدید می‌داند؛ نخست، بلاغت جدید باید تمامی سبک‌ها و ژانرهای ادبی را پوشش دهد؛ دوم، بلاغت جدید باید با مناسبات اجتماعی معاصر همسو و هماهنگ باشد (همان، ۳۷۶).

از سویی دیگر، در دورهٔ معاصر و به دنبال تأثیرپذیری پژوهشگران عرب از مکاتب نقدی جهان غرب، نگاه‌ها از بلاغت به سمت مکاتب نقد ادبی دوخته‌شده و پژوهشگران فراوانی با دیدهٔ انکار و ناکارآمدی به بلاغت سنتی اسلامی نگریسته و اتهاماتی بر آن وارد ساختند. پژوهشگران جهان عرب که با مکاتب نقدی غرب آشنا شده بودند، از موضوعات بلاغی فرار کرده و بهشت خود را در مکاتب نقدی معاصر جستجو می‌کردند. در این دوران، شخصیتی به‌مانند عبدالقاهر جرجانی که بنیان‌گذار بلاغت اسلامی به شمار می‌رفت (ابن الرسول و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۱) از جانب

فرهیختگان دانشگاهی به‌عنوان منتقد ادبی معرفی می‌شود. سید قطب (۱۹۰۶-۱۹۶۶) جرجانی را نه به‌عنوان بلاغت شناس، بلکه نخستین بنیان‌گذار نقد ادبی روشمند در جهان اسلام معرفی کرده و کتاب خود در نقد ادبی را به او تقدیم می‌کند (قطب، ۲۰۰۳: ۵). کمال أبودیب نیز که سهم بسزایی در معرفی آثار و نظریهٔ جرجانی در باب نظم داشته، وی را بلاغت شناس نمی‌داند؛ أبودیب در این باره می‌نویسد: «به‌این‌ترتیب، او یک بلاغت شناس نیست، بلکه منتقد ادبی است» (۱۳۹۴: ۳۳).

مسئلهٔ دیگری که در رویگردانی از بلاغت سنتی و به‌تبع، در نقد مبانی نظری و مسائل روش‌شناختی آن نقش آشکاری داشت، گذار از زبان ادبی سنگین و پرطمطراق در تجربه‌های نثری و شعری معاصر، به‌سوی زبان روزمره و خودکار بود. تجربه‌های نو، گزینش زبانی تازه را می‌طلبیدند؛ زبانی که کم‌تر در بند واژگان و عبارات سنگین درآید؛ قید و بندی که متون نثری قدیم در آن افتاده بود (حسین، ۲۰۱۲: ۵۷) و این زبان نو به بلاغت سنتی بی‌اعتنا بود (الجیوسی، ۲۰۰۷: ۶۳۸؛ شرف، بی‌تا: ۱۰۳).

دعوت به نوسازی بلاغت از جانب پژوهشگران معاصر و انتقال امپراتوری چندین سدهٔ بلاغت به میدان نقد ادبی، زمینه را برای نقد بلاغت سنتی اسلامی فراهم ساخت و منجر به انتقادهای افراطی به مبانی نظری، مسائل روش‌شناختی و رویکرد تحلیلی آن شد؛ گویی بلاغت جدید و مکاتب نقدی معاصر، از جمله سبک‌شناسی و زبان‌شناسی متن باید جایگزین بلاغت سنتی اسلامی گردند تا جایی که موضوع ناکارآمدی و بیهودگی مباحث بلاغت در میان برخی پژوهشگران معاصر مطرح گردید (الغذامی و إصطیف، ۲۰۰۴: ۱۲).

موضوع ناکارآمدی بلاغت سنتی اسلامی، مجادله‌ای چالش‌برانگیز را طرح کرده است که برای روشن ساختن مرزهای آن، نیاز به بررسی علمی دارد؛ تا در این زمینه گرفتار احکام افراطی و تفریطی نشویم. ازاین‌روی، پژوهش پیش‌رو، با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی در صدد ردیابی و آسیب‌شناسی انتقادهای وارده بر بلاغت سنتی اسلامی برآمده و تلاش نموده تا با نگاهی بی‌طرفانه، منشأ ایرادها را سنجیده و میزان درستی و نادرستی آن‌ها را به بحث و کنکاش بگذارد و برای رسیدن به این مهم، پرسش‌ها و فرضیه‌های ذیل را طرح می‌کند:

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. از دیدگاه صاحب‌نظران بلاغت جدید، مهم‌ترین انتقادهای وارد شده بر بلاغت سنتی چیست؟

۲. چه دلایلی در طرح این انتقادات تأثیرگذار بوده است؟

۳. مهم‌ترین نقاط ضعف انتقادهای طرح شده کدام‌اند؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. مهم‌ترین اتهامات وارد شده بر بلاغت سنتی، تأثیرپذیری بلاغت از منطق و فلسفهٔ یونانی، ویژگی سنجش‌گرانه و نابسامانی موضوعی است.

۲. هم‌سنجی بلاغت سنتی با مکاتب نقدی معاصر از جمله سبک‌شناسی و زبان‌شناسی متن، مهم‌ترین دلایل طرح انتقادات علیه بلاغت سنتی به شمار می‌رود.

۲. به نظر می‌رسد برخی منتقدان، مقصود خود از بلاغت سنتی را مشخص نکرده‌اند و معلوم نیست که تمام تلاش‌های بلاغی را نقد می‌کنند یا تنها درس‌نامه‌های متأخر بلاغت را به چالش می‌کشند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

نگاه انتقادی به بلاغت سنتی پیشینه‌ای دراز دارد؛ کتاب‌ها و مقالات بررسی شده دربارهٔ «بلاغت سنتی» نیز عموماً به مسئلهٔ خرده‌گیری‌ها به بلاغت پرداخته‌اند و آن‌ها را تکرار نموده‌اند و کم‌تر به مسئلهٔ واکاوی اصل انتقادات ورود کرده‌اند. در این میان، پژوهش‌های اندکی وجود دارد که به دفاع از بلاغت برآمده‌اند. به‌عنوان نمونه، می‌توان به کتاب «دفاع عن البلاغة» اثر احمد حسن الزیّات که نخستین‌بار، به سال ۱۹۴۲ میلادی در سلسله مقالاتی تحت همین عنوان در مجلهٔ «الرسالة» و هم‌زمان با انتقادهای موسی سلامة، عبدالصبور شاهین و أمین الخولی به بلاغت سنتی، انتشار یافت. زیّات معتقد بود که علل روی‌گردانی از بلاغت در دوره معاصر، سرعت تغییر در پدیده‌ها، اقبال مردم به روزنامه و ورود صاحبان منصب به نویسندگی و شاعری است؛ که هیچ سررشته‌ای در این مورد ندارند (الزیّات، ۱۹۴۵: ۱۰-۵). وی در صدد دفاع از بلاغت برآمده و مواردی را به‌عنوان راهکار، جهت بهره‌گیری از بلاغت معرفی می‌نماید. محمود محمد شاکر نیز در پیشگفتار خود بر کتاب اسرار البلاغة جرجانی که سال ۱۹۹۱ میلادی به نگارش درآمده، به آسیبِ روی‌گردانی برخی معاصران از بلاغت سنتی اشاره کرده؛ شاکر حتی از کسانی که درس‌نامه‌های بلاغی مانند «المطول» و «مختصر المعانی» سعدالدین تفتازانی را نقد می‌کنند، شکوه کرده و کار آنان را سبک شمردن دستاوردهای مسلمانان به درازای تاریخ می‌داند (شاکر، بی‌تا: ۲۱). لازم به یادآوری است که کار زیّات و شاکر تنها اشارتی کوتاه به انتقادهای وارد شده بر بلاغت سنتی بوده و در زمان آنان، هنوز انتقادهای جدی‌تر نسبت به بلاغت طرح نشده بود.

محمد عبدالمطلب در پژوهشی گران‌سنگ و الهام‌بخش، تحت عنوان «البلاغة العربیة قراءة أخری» (۱۹۹۷)، درصدد پاسخ‌گویی به برخی انتقادهای وارد شده بر بلاغت سنتی برآمده است. عبدالمطلب در میان انبوهی از انتقادها به گزینش چند انتقاد بسنده کرده است. پژوهش

عبدالمطلب با تمام ارزندگی‌اش که نتیجهٔ تسلط پژوهشگر بر دستاوردهای زبانی دانشمندان قدیم و جدید است، تمام انتقادها را پوشش نداده و پس‌زمینهٔ فکری و دیدگاه‌های جایگزین منتقدان را واگذاشته است. پژوهشی دیگر که به بررسی، دسته‌بندی و پاسخ‌گویی به انتقادهای وارد شده بر بلاغت سنتی پرداخته، مقالهٔ بن عیسی بطاهر با عنوان «اشکالیة تجدید البلاغة العربیة رؤیة فی المنهج و طرائق التعلیم» است. نویسنده در بخشی از مقاله، برخی از انتقادها را بررسی کرده است؛ اما چون مقاله در اصل به موضوع تجدید روش‌های تدریس بلاغت پرداخته، به واکاوی دیدگاه‌های انتقادی به بلاغت سنتی از زاویهٔ هم‌سنجی بلاغت سنتی اسلامی با بلاغت غرب و تأثیرپذیری آن از دانش‌های معاصر نپرداخته است.

۱-۴- بحث و بررسی

انتقادهای وارده بر بلاغت سنتی اسلامی از گستردگی فراوانی برخوردارند؛ لذا نمی‌توان همهٔ انتقادها را در یک مقاله به بحث‌وبررسی گذاشت. نخست آماری کلی از انتقادهای وارده بر بلاغت سنتی به دست خواهیم داد؛ سپس پربسامدترین انتقادها را انتخاب کرده و بررسی خواهیم نمود.

جدول شمارهٔ ۱

۱	اثرپذیری از اندیشه‌های فلسفی یونانیان	۷	توجه انحصاری به ادبیات
۲	عدم هماهنگی با تحولات زبانی	۸	تقسیم‌بندی افراطی
۳	ارزش‌گذاری متون	۹	جزئی‌نگری
۴	نابسامانی موضوعی	۱۰	مخاطب‌محوری و عدم توجه به گوینده
۵	نبود نگرش تطبیقی	۱۱	اثرپذیری از دانش‌های کلام، نحو و اصول فقه
۶	صورت‌گرایی		

انتقادهای وارده بر بلاغت سنتی اسلامی (حسین، بی‌تا: ۱۴؛ الخولی، ۱۹۹۶: ۷۳، ۸۲؛ الشایب، ۱۹۹۱: ۳۸؛ مشبال، ۲۰۱۶: ۹؛ مصلوح، ۲۰۰۴: ۷۲-۶۷؛ عبدالمطلب، ۱۹۹۷: ۴، ۲۵۸؛ ضیف، بی‌تا: ۳۷۸-۳۷۶؛ فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۳-۱۷۷؛ عیاد، ۱۹۹۲: ۲۳۵؛ المسدی، بی‌تا: ۸۱).

در این پژوهش از میان انتـقادهای مطرح شده، به «اثرپذیری بلاغت سنتی اسلامی از اندیشه‌های فلسفی یونانیان»، «عدم هماهنگی با تحولات زبانی»، «ارزش‌گذاری متون»، «نابسامانی موضوعی» و «نبود نگرش تطبیقی» از پربسامدترین انتقادات مطرح شده دربارهٔ بلاغت سنتی اسلامی، بسنده خواهیم کرد.

۲. اثرپذیری بلاغت سنتی اسلامی از اندیشه‌های فلسفی یونانیان

جامعهٔ اسلامی در دورهٔ عباسی آبستن تغییرات سیاسی و دینی بسیاری بود؛ از یک‌سو فرقه‌های مذهبی و درون دینی و از سویی دیگر پیوند اقتصادی و مناسبات سیاسی با نحله‌های برون دینی به‌نوعی دادوستد فرهنگی میان فرقه‌های اسلامی و دیگر ادیان و مذاهب انجامید. شاید بتوان گفت، جهان اسلام در این برهه بیش‌تر تحت‌تأثیر فرهنگ و دانش یونانی‌ها قرار گرفت، و بر

اساس یک مثل مشهور؛ سیاست نزد ایرانیان و فلسفه متعلق به یونانیان بود (توحیدی، ۱۹۸۸: ۱/۶). مسلمانان از رهگذر ترجمهٔ کتاب‌های یونانی در زمینهٔ فلسفه، منطق، طب و دیگر علوم، با اندیشه‌های یونانیان، به‌ویژه کارهای ارسطو آشنا شدند تا جایی که دانش کلام، منطق و فلسفه اسلامی را بر پایه منطق و فلسفهٔ یونان بنیان نهادند. اصطلاحات مورداستفاده، شیوه فصل‌بندی و موضوعات برخی دانش‌ها، به‌خوبی گویای این است که جهان اسلام از دستاوردهای علمی غرب، به‌ویژه در زمینهٔ فلسفه و منطق بهره جسته است و آن را بستری برای طرح موضوعات خود قرار داده است. اما آنچه در دوران معاصر چالش‌برانگیز است، اثرپذیری دانش‌های زبانی، به‌ویژه دانش بلاغت از دستاوردهای فلسفی دانشمندان یونان است. برخی از پژوهشگران معاصر، دایرهٔ این اثرپذیری را به دانش‌های زبانی، به‌ویژه بلاغت گسترش داده و چنین پنداشته‌اند که برای نخستین‌بار، متکلمان معتزلی تحت‌تأثیر اندیشه یونانیان قرار گرفته‌اند، سپس این اثرپذیری از ساحت اندیشه به میدان عمل آمده و رنگ و بوی تطبیقی به خود گرفته است. ازاین‌روی، می‌توان متکلمان معتزلی را نخستین بنیان‌گذاران بلاغت عربی دانست (حسین، بی‌تا: ۸). در مقابل، برخی پژوهشگران این اثرپذیری را بسیار ناچیز می‌دانند (سلامة، ۱۹۵۰: ۴۳). در این میان بیش‌تر اندیشمندان معاصر اهمیت ویژه‌ای به اصالت کار جرجانی داده و او را از هر نوع دنباله‌روی اندیشه‌های فلاسفه یونان مبرا دانسته‌اند (السیّد، ۲۰۰۶: ۲۲۹)؛ گرچه شماری دستاوردهای او را نیز از قاعده اثرپذیری مجزا نکرده‌اند (همان، ۲۲۹). چنان‌که، طه حسین بر این باور است «عبدالقاهر [جرجانی] تنها، فیلسوفی است که خیلی خوب سخنان ارسطو را شرح و توضیح داده است» (حسین، بی‌تا: ۱۴).

به نظر می‌رسد اختلاف پژوهشگران در موضوع اثرپذیری بلاغت اسلامی از اندیشه‌های یونانی، دست‌کم ریشه در دو دلیل اصلی دارد؛ نخست این‌که مترجمان دورهٔ عباسی، در ابتدا کتاب‌های فلسفی، پزشکی و دیگر علوم طبیعی را به زبان عربی ترجمه کردند و تا دیری بلاغت یونان، از جمله کتاب‌های بوطیقا و رتوریک ارسطو، به زبان عربی ترجمه نشده بود. نخستین‌بار که بلاغت یونان به زبان عربی ترجمه شد، دوره‌ای از طرح مباحث بلاغت اسلامی می‌گذشت و اصطلاحات و اندیشه‌های بلاغی در کتاب‌های مسلمانان شکل‌گرفته بود. علاوه بر این، ترجمه کتاب‌های ارسطو در رابطه با دانش بلاغت با اقبال کم‌تری مواجه شد، زیرا ترجمه کتاب به‌خوبی انجام نشده و فهم برخی اصطلاحات دشوار و حتی ناممکن بود (موسی، ۲۰۰۷: ۳۱) و با وجود دسترسی به برخی اندیشه‌های یونانی از رهگذر کتاب‌ها و ترجمه‌های ابن سینا در فن خطابت و شعر، به دلیل ناهمخوانی موضوعات آن با ذوق عربی، مورد استفاده قرار نگرفت (ابن الاثیر، ۱۴۲۰:

۱/۳۰۲). دلیل دوم این‌که بلاغت اسلامی در آغاز پیدایش، پیوندی ناگسستنی با کشف و اثبات اعجاز قرآن کریم داشت (فضیلت، ۱۳۹۰: ۲۰۰)؛ این خود، ادعای تأثیرپذیری بلاغت اسلامی از اندیشه‌های یونانی را مورد تردید قرار می‌دهد؛ زیرا این دانش، در بطن فرهنگ اسلامی و در راستای برآورده کردن نیازهای جامعهٔ مسلمانان به وجود آمد و رشد یافت و متأثر از ذوق اصیل عربی بود. بنا بر دیدگاه ابن الأثیر، شاعران و نثرنویسان بزرگی مانند ابو تمام، بحتری، مسلم بن ولید، عبدالحمید، ابن العمید و غیره که اصالتاً غیرعرب بودند، از بستر جامعهٔ اسلامی- عربی تغذیه نموده‌اند و به هیچ شیوه‌ای از اندیشه‌های یونانی متأثر نشده‌اند (فضیلت، ۱۳۹۰: ۳۰۵-۳۰۱).

حال این سؤال مطرح است که حتی در صورت اثبات اثرپذیری بلاغت اسلامی از اندیشه‌های یونانی، آیا می‌توان از اعتبار آن کاست و بر آن خرده گرفت؟ منتقدان بلاغت سنتی، چنین پنداشته‌اند که بهره‌گیری از اندیشه‌های یونان؛ به‌ویژه بهره‌گرفتن از دانش‌های منطق و فلسفه، برای دانشی که عهده‌دار اثبات اعجاز است سزاوار نیست. غافل از این‌که حتی دانشی مانند کلام که عهده‌دار اثبات اصول عقاید اسلامی است، خود به‌نوعی متأثر از اندیشه‌های یونانی است. منتقدان از جهتی دیگر، بلاغت را دانشی متکی بر ذوق دانسته‌اند؛ که از آبشخور صاف و اصیل زبان و ادبیات عرب تغذیه نموده، لذا آمیختگی آن را با هر اندیشهٔ بیگانه جایز ندانسته‌اند. آنچه تردیدناپذیر است، به فرض بهره‌گیری بلاغت اسلامی از اندیشه‌های یونانی، این تأثیرپذیری ساختاری ناوابسته دارد و دارای رویکردی ویژه است. تا آنجا که نمی‌توان استفاده از منطق و فلسفه را دلیلی جهت خرده‌گیری بر بلاغت اسلامی دانست؛ چراکه این دو دانش کارایی بسزایی در تدوین و ساختاربندی دانش‌های اسلامی داشته‌اند و به‌گونه‌ای چارچوب معرفتی بلاغت و نقد ادبی به شمار می‌روند. چنانچه در ساخت چارچوبی سامانمند برای شناساندن عمیق اصطلاحات و ساختاربندی ژرف موضوعات بلاغی، کمک شایانی کرده‌اند (عبدالمطلب، ۱۹۹۷، ۴؛ فضل، ۱۹۹۸: ۱۷۷). افزون بر این، ژرف‌نگری دانشمندان بلاغت اسلامی در ماهیت و کارکرد هنرسازه‌های بلاغی و تطبیق عملی آن بر متون اسلامی- عربی خود گواهی زنده بر اصالت بلاغت اسلامی است؛ به‌گونه‌ای که روش تحلیل بلاغت شناسانی مانند جرجانی و سکاکی به‌هیچ‌وجه به روش‌های فلسفی شباهت ندارد؛ آنان به جای تطبیق روش فلسفی بر متون تحلیل شده، بیشتر در پی کشف زیبایی و اثرگذاری این متون برآمده‌اند.

از نظر بافت اجتماعی و تاریخی پیدایش دانش بلاغت نیز، نمی‌توان با دیدگاه منتقدان هم‌رأی بود. منتقدان، بلاغت اسلامی و بلاغت یونانی را از چشم‌اندازی واحد بررسی کرده‌اند؛ همین امر باعث شده تا داوری‌های پژوهشگران غربی، دربارهٔ بلاغت یونانی بر پژوهش‌های جهان عرب نیز اثر گذارد. باید توجه داشت اهدافی که توجیه‌گر بنیان دانش بلاغت شده‌اند، در دو بافت تاریخی- اجتماعی متفاوت صورت گرفته است؛ لذا امری طبیعی می‌نماید که نگرش و

ابزارهای دانش بلاغت در دو تمدن بزرگ اسلامی و یونانی نیز گوناگون باشد. چنان‌که اساس بلاغت یونانی بر آموزش «فن سخنوری» بوده؛ ازاین‌رو، ابزارها و روش‌هایی جهت آموزش سخنوری آیینی، سیاسی و دادگاهی به دست می‌داد. همین امر باعث می‌شد که بلاغت یونانی ویژگی تجویزی به خود بگیرد؛ چراکه تشخیص سبک‌های والا و درست به کار بردن آن، یکی از اهداف درس‌نامه‌های بلاغی یونانی را تشکیل می‌داد (وردانک، ۱۳۹۷: ۱۳۴). اما آنچه از منابع بلاغی تمدن اسلامی مشهود است، بلاغت اسلامی جهت کندوکاو در زبان اعجازآمیز قرآن کریم تأسیس شده است و با مراجعه به آثار نخستین این دانش، به‌ویژه دو اثر گران‌سنگ جرجانی، مشخص می‌شود که بلاغت اسلامی، علاوه بر توجه به فن سخنوری، بیشتر می‌کوشد تا در پی جستجو و توصیف هنرسازه‌هایی برآید که به یک متن، ویژگی ادبیت می‌بخشد. به دیگر سخن، بلاغت اسلامی بر خلاف بلاغت یونانی، دانشی توصیفی است؛ چراکه می‌کوشد ویژگی‌های زبانی یک متن را در راستای کشف و فهم دلایل اثرگذاری آن، تبیین کند.

۲-۱. عدم هماهنگی با تحولات زبانی

مسئلهٔ هماهنگ نبودن دانش بلاغت با دگردیسی‌های زبانی را می‌توان در چیستی و کارکرد آن مطرح نمود؛ در واقع، از نظر منتقدان، بلاغت کم‌تر به تحول درونی خود پرداخته و از نظر کارکرد عملی نیز، روشی درزمانی و تاریخی داشته است؛ ازاین‌رو، دیدگاه‌های بلاغی دانشمندان بلاغت سنتی، مشمول قانون تاریخ‌مندی شده‌اند (مفتاح، ۱۹۹۰: ۸). این انتقاد از نگاه برخی پژوهشگران معاصر، تمام دانش‌های زبانی را در برمی‌گیرد؛ چنان‌که معتقدند یکی از اصول حاکم بر اندیشهٔ زبانی دانشمندان قدیم اسلامی، ایستایی و تغییرناپذیری زبان است (عیّاد، ۱۹۹۲: ۲۳)؛ به عبارتی دیگر، لغت‌شناسان و دستورنویسان مسلمان، زبان را پدیده‌ای اجتماعی قابل تغییر و تطور نمی‌دانستند. ازاین‌رو، دانش بلاغت و هر دانش دیگری که به بررسی و تحلیل فرآورده‌های زبانی می‌پرداخت، به‌تبع، ایستا بوده است. همچنین بلاغت که تحلیل و تفحص متون را برعهده داشته، از ویژگی درزمانی برخوردار بوده و به‌مانند دانش‌های زبانی معاصر – از جمله زبان‌شناسی و سبک‌شناسی – هم‌زمان به دوگانهٔ درزمانی و همزمانی در واکاوی متون نپرداخته است. در این زمینه، منتقدان بلاغت سنتی از چشم‌انداز دانش‌های زبانی معاصر، به بلاغت نگریسته، و به این امر توجه نکرده‌اند که تا اواخر قرن نوزدهم به صورت خودآگاه، نامی از پژوهش‌های همزمانی نبوده و دو اصطلاح «همزمانی و درزمانی» یکی از دوگانه‌های ویژهٔ فردینان دوسوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس معاصر است (دوسوسور، ۱۳۹۶: ۱۱۷-۱۱۵). در واقع، منتقدان بلاغت سنتی، ویژگی دانش‌های معاصر را بر بلاغت تطبیق داده‌اند و از این رهگذر، بدان خرده گرفته‌اند. شاید

اندیشهٔ پژوهش‌های همزمانی نزد بلاغت شناسان مسلمان وجود نداشته؛ اما نمی‌توان منکر توانایی تحلیل‌های همزمانی به کمک دانش بلاغت شد؛ چراکه امروزه با بهره‌گیری از مباحث بلاغت، می‌توان به تحلیل بلاغی در زمانی و همزمانی متون پرداخت. از جهتی دیگر، عدم هماهنگی بلاغت سنتی با تحولات زبانی را اگر فارغ از داده‌های معاصر بررسی کنیم، می‌توانیم هماهنگی با تحولات زبانی را در تلاش‌های بلاغت شناسان مسلمان به‌خوبی مشاهده کنیم؛ به‌ویژه در نخستین تلاش‌های مرتبط با اعجاز قرآن کریم و کتاب‌های جرجانی و «مفتاح العلوم» سکاکی که سیر تحول منطقی را در پیش گرفته‌اند. این سیر تطور تاریخی را می‌توان تا دوران تلخیص المفتاح قزوینی جستجو نمود. به‌عنوان‌مثال، اصطلاح مجاز در نخستین کاربردهای خود تفاوت چشمگیری با مفهوم آن در کتاب سکاکی داشت؛ مجاز نزد ابوعبیده، سبک‌های مختلف کاربرد زبان نزد عرب را شامل می‌شد؛ اما به‌مرورزمان این اصطلاح معنای محدودتری به خود می‌گیرد و تنها به کاربرد مجازی زبان در برابر کاربرد حقیقی آن اطلاق می‌شود. همچنین می‌توان به اصطلاح بدیع اشاره نمود، که چگونه از زبان خودکار به معنای «تازه، نوظهور و نادر» برای نخستین‌بار در دورهٔ عباسی، وارد دایرهٔ زبان دانش‌های ادبی می‌شود. بدیع، نزد جاحظ، مبرّد، ابن قتیبة و معاصرانشان، به بسیاری از هنرسازه‌های بلاغی اطلاق می‌شد که به‌نوعی جدید و نادر به شمار می‌رفتند و شاعران برای نخستین‌بار و با تأثیرپذیری از بافت زبانی، فرهنگی و تاریخی دوران خود، از آن استفاده می‌کردند. سپس تمامی این هنرسازه‌ها در یک کتاب تحت عنوان «البدیع» و به قلم عبدالله ابن المعتز (۲۴۷-۲۹۶) گردآوری می‌شود؛ اما همچنان بدیع از معنای عام خود برخوردار است و تمامی هنرسازه‌های بلاغی را شامل می‌شد؛ ازاین‌روی، بدیع نزد ابن المعتز، شامل استعاره نیز می‌شد (ابن المعتز، ۱۹۹۰: ۷۶) که هنگام تدوین بلاغت، به بخش بیان ملحق شد.

بلاغت سنتی از نظر روش نیز پویا بوده و به‌مرورزمان پیشرفت‌های چشمگیری به خود دیده است. برای پویایی نگاه بلاغت شناسان سنتی می‌توان شواهدی فراوان اقامه کرد؛ اما در اینجا تنها به یک نمونه بسنده خواهیم کرد. نمونهٔ بارز پویایی روش تحلیل بلاغی را می‌توان چند بیتی نام برد که بلاغت شناسان و منتقدان ادبی با دیدگاهی متفاوت بدان نگریسته‌اند و روش تحلیلی را به شیوه‌ای ایستا و تاریخ‌مند تبدیل نکرده‌اند:

ولمّا قضینا من مِنی کلّ حاجة ومسّح بالأرکان من هو ماسحُ
أخذنا بأطراف الأحادیث بیننا وسالت بأعناق المطیّ الأباطحُ

نخست ابو تمام (۱۸۸-۲۳۱) این چند بیت را به‌عنوان برگزیده‌های شعر عربی در باب نسیب ذکر می‌کند و آن را از جانب شاعرانی می‌داند که در سرایش اشعار، کم‌کار بوده‌اند (ابو تمام، بی‌تا: ۱۸۷). ابن قتیبه (۲۱۳-۲۷۴) ضمن این‌که نمونهٔ این اشعار را فراوان می‌داند، و شاعر را در این باره

صاحب‌سبک نمی‌شناسد؛ ابیات را مصداق شعرهایی می‌داند که از جهت مخارج واژگان، آغاز و پایان ابیات زیباست؛ لیکن هراندازه به دنبال فائدهٔ معنایی بگردیم، چیز خاصی عایدمان نمی‌شود (الدینوری، ۱۴۲۳: ۶۷/۱). سپس ابن طباطبا (؟-۳۲۲)، بلاغت شناس و منتقد بزرگ قرن سوم و چهارم، این ابیات را در کتاب خود «عیار الشعر» و در فصلی تحت عنوان «اشعار نیکو واژگان و تهی معنا» می‌آورد. وی ابیات را از این جهت که بیانگر واقعیت درونی شاعر هستند، می‌ستاید و واژگان آن را گوش‌نواز می‌داند. اما از نظر ارزش هنری، اشعار را استوار نمی‌داند؛ همچنین شاعر را نیز توانا نمی‌بیند (ابن طباطبا، ۲۰۰۵: ۱۳۸-۱۳۶). ابن جنی نیز در کتاب «الخصائص» نخست گریزی به تحلیل پیشینیان می‌زند. وی نه‌تنها این ابیات را از نظر معنایی کم‌ارزش نمی‌داند؛ بلکه دلایلی در جهت ارزش معنایی ابیات ارائه می‌کند؛ او دانشمندان پیش از خود را به نداشتن قریحه و عدم درک هدف شاعر و معانی زیبا و لطیف نهفته در ابیات متهم می‌کند (ابن جنی، بی‌تا: ۲۳۸/۱). او سپس به تحلیل زیباشناختی و معناشناختی دو جمله «کل حاجة» و «أخذنا بأطراف الحدیث بیننا» می‌پردازد (همان، ۲۳۸-۲۳۹). ابن جنی چون دانشمندان قدیمی را در حال تحلیل واژگانی این ابیات دیده، روش خود را به تحلیل معناشناختی تغییر می‌دهد و این بار از زاویهٔ معنا، به ابیات نگاه می‌کند و در آخر نیز نتیجه می‌گیرد که سخن منتقدان پیش از خود در تحلیل این ابیات درست نیست. شاید همین پویایی دانشمندان اسلامی در تحلیل بلاغت باعث شده که ابن جنی دیدگاه خود مبنی بر خادم بودن واژگان را طرح نماید؛ چراکه ابن قتیبه و ابن طباطبا معتقد بودند معانی این ابیات کم‌ارزش است؛ اما واژگان آن زیبا و گوش‌نواز است. اما ابن جنی با این رویکرد که واژگان تنها خدمتگزار معانی هستند، دیدگاه آنان را به چالش می‌کشد و واژگان را ظرفی می‌داند که نگاره‌گری و مرمت کاری آن تنها برای ارزش محتوایی است که در آن ریخته می‌شود. این‌گونه نگاه منتقدان را به‌کلی تغییر می‌دهد و با روشی تازه و تحلیلی پویا؛ نه‌تنها نگاه گذشتگان را تکرار نمی‌کند؛ بلکه در برابر آنان می‌ایستد و تحلیلی کاملاً مخالف با تحلیل آنان ارائه می‌دهد. جرجانی (؟-۴۷۱) نیز که با دیدگاه ابن جنی همدل است و سخنان وی را مقدمه‌ای جهت ورود به تحلیل ابیات قرار می‌دهد؛ به‌هیچ‌وجه به تکرار سخنان ابن جنی اکتفا نمی‌کند. او روشی جدید برای تحلیل ابیات برمی‌گزیند که بیشتر وابسته به نظریهٔ نظم است. وی استعاره‌های به‌جا، وصل‌ها و پیوندهای صحیح میان ابیات و ترتیب نیکوی واژگان و جملات را دلایل زیبایی و ارزش معنایی آن می‌داند (جرجانی، بی‌تا: ۲۱-۲۳). علوی (۶۶۹-۷۴۵) این ابیات را از جمله ابیاتی می‌داند که استعاره‌ای نیکو در آن به‌کاررفته و سرعت شتران در حرکت را به نمایش گذاشته است (العلوی، ۱۴۲۳: ۱۲۴/۱). به جز اشخاص نامبرده، می‌توان به تحلیل دیگر بلاغت شناسان، از جمله

ابو هلال عسکری، ابن الأثیر، سکاکی، خطیب قزوینی و قلقشندی نیز اشاره نمود؛ اما به همین چند نفر اکتفا می‌کنیم. با دقت نظر در تحلیل دانشمندان بالا گفت از یک نمونه ادبی، متوجه خواهیم شد که بلاغت سنتی، علاوه بر تطور در هنرسازه‌ها، از روش‌های تحلیلی پویایی برخوردار بوده؛ ابن قتیبه و ابن طباطبا در روش تحلیلی خود، بیشتر نگاهی اخلاقی داشته‌اند؛ لذا ابن قتیبه به معانی که کارکردی اخلاقی نداشته، توجه نکرده و نظر به ارزش واژگان داده است. ابن طباطبا نیز میزان ارزش ابیات را به بیان واقعیت زندگی شاعر گره زده است. ابن جنی و جرجانی نخست دوگانگی واژگان و معانی را رد کرده، سپس واژگان و معانی را گوش‌نواز و دلنواز می‌دانند. علوی نیز تنها به بیان یک هنرسازهٔ تأثیرگذار در شیوایی و رسایی ابیات اکتفا می‌کند و تحلیلی مبتنی بر نیکویی ابیات باتوجه‌به حذف ادات تشبیه و وجه شبه مطرح می‌کند.

۲-۲. داوری و ارزش‌گذاری متون

برخی از پژوهشگران معاصر، ویژگی داوری و ارزش‌گذاری متون را یکی از خاصیت‌های بلاغت سنتی دانسته‌اند (مصلوح، ۲۰۰۳: ۷؛ فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۳)؛ به دیگر سخن، ارزیابی و ارزش‌گذاری متون، بخشی از اهداف غایی بلاغت سنتی به شمار می‌رود؛ کار بلاغت شناس نیز، کمک گرفتن از داوری‌های بلاغت و در نتیجه صدور احکامی همچون: نیکویی، بدی، زیبایی و زشتی متون تحلیل‌شده است. چنان‌که در طول تاریخ تطور بلاغت مشاهده می‌شود، بلاغت شناس، دانش بلاغت را سنجه‌ای جهت ارزش‌گذاری متون در نظر گرفته و از ذوق خود، در این داوری‌ها بهره گرفته است؛ ازاین‌روی، در گفتمان بلاغی-نقدی سنتی، واژگان مبتنی بر مدح و ذم متون پدیدآمده است.

انتقادات طرح شده اهداف کاربردی بلاغت را نشانه رفته است و ازاین‌جهت به عدم مشروعیت بلاغت در تحلیل متون رأی داده است. سرچشمهٔ این انتقادات، هم‌سنجی بلاغت با سبک‌شناسی و دیگر روش‌های نقدی معاصر است؛ چراکه به نظر این پژوهشگران، سبک‌شناسی بر خلاف بلاغت، دانشی است که به توصیف و تحلیل متون می‌پردازد بدون این‌که خود را درگیر ارزش‌گذاری گرداند (المسدی، بی‌تا: ۵۳-۵۲). با دقت نظر در انتقاداتی که از جانب این پژوهشگران مطرح شده، مشخص می‌شود که آنان مقصود خود از بلاغت سنتی را روشن نساخته‌اند؛ که کدام مرحله از مراحل سیر تطور بلاغت مد نظرشان است و این‌که آیا تمام بلاغت شناسان مسلمان چنین ویژگی را در پیش برده‌اند؟ مشخص است که کتاب‌های عبدالقاهر جرجانی از ویژگی توصیفی برخوردار هستند. جرجانی، پیش از قزوینی و تفتازانی، نه‌تنها بلاغت را در شکل ارزش‌گذارانه مطرح نمی‌کند؛ بلکه خود روش توصیفی- تحلیلی در بررسی متون را به کار می‌گیرد و آیات قرآن کریم و اشعار شاعران را از این دریچه، به بحث و کنکاش می‌گذارد. بلاغت سنتی تا مرحلهٔ درس‌نامه نویسی که برای فراگیری بلاغت، قواعد، مثال‌ها و نمونه‌های ایستا را

تکرار می‌کردند، به توصیف و تحلیل نقادانهٔ متون می‌پرداخت؛ ازاین‌روی، باید نقد پژوهشگران را تنها دربارهٔ درس‌نامه‌های بلاغی صادق دانست. از جهتی استناد به سبک‌شناسی به‌عنوان یک دانش توصیفی، با واقعیت زیاد سازگار نیست؛ چراکه در سبک‌شناسی – به‌ویژه سبک‌شناسی ادبی – نیز پژوهشگر برخی اوقات، از داوری و ارزش‌گذاری متون ناگزیر است. پرسش اساسی دربارهٔ دگرگونی سبک‌شناسی به دانشی ارزش‌گذار از همان آغاز تولد، اندیشهٔ پژوهشگران را درگیر کرده بود (ناظم، ۲۰۰۲: ۹)؛ چراکه سبک‌شناسی به دنبال کشف الگوهای زیبایی‌شناسیک متن است و ساختار متن را از زوایای گوناگون به بررسی و کنکاش می‌گذارد؛ تا ممیزه‌هایی که متن را زیبا ساخته‌اند، ردگیری و دسته‌بندی کند. مشخص است که کشف زیبایی متن خود کاری ارزش‌گذارانه به شمار می‌رود؛ بنابراین، در مقام هم‌سنجی بلاغت سنتی و سبک‌شناسی معاصر، نمی‌توان به بی‌طرفی سبک‌شناسی در پرداختن به متون و دوری از داوری‌ها نظر داد.

هرچند ما کوششی جهت بنیان بلاغت سنتی بر قواعد ارزش‌گذارانه در میان بلاغت شناسان نخستین مشاهده نمی‌کنیم؛ اما اقبال درس‌نامه‌های پساسکاکی به این امر را می‌توان در مناسبات اجتماعی آن دوران، بازخوانی نمود. جامعهٔ اسلامی همچنان که در میدان اصول و فروع دین دستخوش اختلافات فراوانی در میان فرق اسلامی شده بود، و دوگانهٔ حق و باطل جهت پیوست هم‌اندیشان و بیرون راندن دگراندیشان در گفتمان دینی آن دوران نمودار گشته بود، مسئلهٔ حق و باطل، درستی و نادرستی اندیشه‌ها، بر ذهنیت دانشمندان تأثیر گذاشته و پا به پهنهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی نیز گذاشته بود؛ چنانچه دانش بلاغت و نقد ادبی، معیار و سنجه‌ای در اختیار منتقدان ادبی قرار می‌داد تا از رهگذر استدلال، از زیبایی یک چکامهٔ شعری دفاع کنند و شاعری را باتوجه‌به سنجه‌های مشخصی بر دیگر شاعران برتر بدانند. نمونهٔ این موضوع را در کتاب‌های «موازنات» و مباحث مرتبط با «سرقات شعری» می‌توان مشاهده کرد. شخص جرجانی نیز فراوان به بررسی یک پدیدهٔ زبانی یا یک هنرسازهٔ ادبی نزد چند شاعر برآمده و با توسل به قریحهٔ نقادانهٔ خویش حکم به زیبایی و یا عدم زیبایی آن پدیده یا هنرسازه در جایگاه‌های متفاوت داده است (نک: جرجانی، ۱۹۹۲: ۴۶- ۴۷- ۴۸- ۸۳- ۸۴) اما ایشان قواعد بلاغت را نه تنها در جهت ارزش‌گذاری متون به کار نبرده؛ بلکه درصدد بیان نظریه‌ای است که شیوایی و رسایی برخی از متون ادبی را در مقایسه با دیگر متون، توجیه کند. به دیگر سخن، هم‌سنجی و داوری متون نزد جرجانی و برخی دیگر از بلاغت شناسان، برای دسته‌بندی و ارزش‌گذاری صرف متون به کار نرفته است؛ بلکه مسیری منطقی جهت دسترسی به کارایی و کاربرد هنرسازه‌ها در متون ادبی بوده که کار تحلیل نقادانه را آسان می‌کرده و باعث آفرینش نقدی پویا و زنده در میان

دانشمندان مسلمان شده است. برای همین است که جرجانی واژگانی مانند «اجدع» و «شیء» را در چندین بافت مختلف بررسی می‌کند تا با روشی توصیفی، ویژگی‌های زبانی اشعاری که این واژگان در آن به کار رفته‌اند را استخراج کند؛ نه این‌که به شاعران یا سخنوران یاد دهد تا چگونه سخنرانی کنند و یا شعر بسرایند. اما درس‌نامه‌های بلاغی جهت آموزش نوآموزان، این تحلیل‌های پویا و زنده را در قواعدی خشک و ایستا بازگو کردند که نمی‌توان به‌هیچ‌وجه گناه این کار را در کارنامهٔ اعمال بلاغت شناسان بزرگ اسلامی به ثبت رساند.

۳-۲. توجه افراطی به تقسیم‌بندی

بلاغت سنتی از نظر سازه‌ها و چیدمان درونی، به تقسیم‌بندی افراطی و توجه به فصل‌بندی و تفریعات گوناگون در ذیل موضوعات هر یک از سه‌گانهٔ معانی، بیان و بدیع متهم شده است؛ به‌گونه‌ای که در برخی موارد، تقسیم‌بندی‌های تکراری و بدون فایده در آن به چشم می‌خورد (مصلوح، ۲۰۰۳: ۸). بسیاری از این تقسیم‌بندی‌ها مبتنی بر اندیشه نبوده؛ بلکه بیشتر «حاصل ذهن بی‌کار مردم قرون وسطا است که قبل از این‌که به فایدهٔ یک امر در زندگی توجه کنند به تقسیم‌بندی آن می‌پرداختند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۴۰). به بیانی دیگر، بلاغت سنتی به‌جای پرداختن به تأویل گفتمان حاکم بر جامعه، کارکرد هنرسازه‌های بلاغی در آثار ادبی و چرایی انتخاب چنین هنرسازه‌هایی از جانب شاعران، خود را درگیر تقسیم‌بندی‌های بسیار زیادی کرده که تأثیری در تحلیل گفتمان ادبی ندارند و نیز آموزش این دانش را برای فراگیران سخت کرده است. در واقع، منتقدان بلاغت سنتی انتظار دارند که بلاغت، برای نمونه به‌جای پرداختن به تقسیمات صور خیال و بیان تفریعات آن، باید به بافت درونی و بیرونی متون می‌پرداخت و کارکرد صور خیال بر مخاطب و چرایی تأثیرپذیری شاعر از آن‌ها را بررسی می‌کرد.

این انتقاد اگر به تمام تلاش بلاغت شناسان تعمیم داده شود، انتقادی دور از واقعیت به نظر می‌رسد؛ چراکه، بلاغت نه نزد جرجانی و نه نزد سکاکی از چنین ویژگی برخوردار نبوده، بلکه این ویژگی از مختصات درس‌نامه‌های پساسکاکی است. ضمن این‌که تقسیمات مختلف هنرسازه‌ها در کتاب‌های بلاغی، همیشه وابسته به شاهد آوری و ذکر مثال بوده است؛ که خود نشانگر حضور این هنرسازه‌ها در بطن ادبیات است. به‌عنوان‌مثال، تقسیمات استعاره باتوجه‌به میزان تأثیرگذاری آن بر مخاطبان و نقشی که در زیبایی سخن ایجاد می‌کند، صورت گرفته است. چنان‌که هرچه به‌کارگیری استعاره‌ها از لایهٔ مادی به سمت لایه‌های انتزاعی‌تر برود، زیبایی و اثرگذاری سخن دوچندان می‌شود. ضمن این‌که برخی از نقدهای وارد شده در این زمینه، در دایرهٔ کار بلاغت نمی‌گنجد. برای نمونه، پویایی و ایستایی هنرسازه‌ها، همچنین رسیدن به رابطهٔ کاربرد هنرسازه‌ها با زندگی و جامعهٔ شاعر، توسط منتقد ادبی انجام می‌شود. بلاغت، هنرسازه‌ها را وارسی و دسته‌بندی می‌کند، منتقد نیز از این مایهٔ آماده، جهت تحلیل و نقد متون بهره می‌برد. به نظر

می‌رسد که میان حوزهٔ کاری بلاغت و حوزهٔ کاری برخی دانش‌های زبانی خلط ایجاد شده و توقع‌ها نسبت به کار بلاغت با دیگر حوزه‌ها سنجیده و ارزیابی شده است؛ این در حالی است که بلاغت در پی کشف و آماده‌سازی خشت‌هایی است که نقد ادبی در سیر مسیر خود، از آن‌ها ساختمان و رویکرد تحلیلی خود را بنا می‌سازد. هرچند بلاغت شناسانی مانند جاحظ و جرجانی در عین دسته‌بندی و کشف هنرسازه‌ها، به به‌کارگیری و تطبیق آن‌ها بر متون ادبی برآمده‌اند؛ یا به عبارتی دیگر، هم‌زمان بلاغت شناس و منتقد ادبی بودند؛ اما بلاغت در قامت یک دانش، کارکرد و رویکرد ویژه‌ای به خود گرفته و راه دستیابی به هنرسازه‌ها را در پیش گرفته است. باید بخشی از بار توقعات را از دوش بلاغت برداشت و به دانش‌های دیگر سپرد. از جهتی دیگر، تقسیم‌بندی‌های بلاغی، زمانی سترون است که در بررسی و تحلیل متون مورد استفاده قرار نگیرند؛ اما اگر تقسیم‌بندی‌ها بخشی از ساختار اصلی هنرسازه‌ها باشد و در بررسی متون ادبی به کمک ما بیایند، نه‌تنها کم‌ارزش نیستند؛ بلکه نگاه منتقد به متن را ژرف‌تر و وسیع‌تر می‌کند. به‌علاوه، تقسیم‌بندی درست و منطقی، در فرایند آموزش نیز نقش بسزایی ایفا می‌کند و یادگیری دانش را آسان کرده و سرعت می‌بخشد. برای نوآموزان، ورود یکباره به کتاب‌های جرجانی شاید بسیار سنگین بنمایاند؛ اما با درک اندیشهٔ حاکم بر کتاب از رهگذر شکستن متن کتاب و تقسیم بندنوشت‌های طولانی به موضوعات ریزتر، فهم کتاب بسیار آسان‌تر می‌شود. کار دانشمندانی چون فخر رازی و سکاکی پس از جرجانی در همین نکته نهفته است؛ فخر رازی اندیشه‌ها، اصطلاحات و موضوعات پراکنده در دو کتاب جرجانی را در کتاب «نهایة الإیجاز فی درایة الإعجاز» و سکاکی نیز در بخش سوم کتاب «مفتاح العلوم» سامان‌دهی می‌کنند و دروازهٔ فراگیری دانش بلاغت را بر روی نوآموزان می‌گشایند. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت همچنان که در دیگر دانش‌ها نیز مرسوم بوده، تقسیم‌بندی‌های بلاغت سنتی در پاسخ به نیاز آموزشی انجام شده که دانشمندانی بدان توجه داشته‌اند و کتاب‌های جرجانی را از نظر ساختاری و محتوایی برای نوآموزان تسهیل نموده‌اند.

۴-۲. نابسامانی موضوعی

از خرده‌گیری‌هایی که نسبت به بلاغت سنتی مطرح شده، نبود نظریه‌ای منسجم و ساختارمند است که به مقوله‌های بلاغی ساختاری منسجم ببخشد. برخی از منتقدان بر این دیدگاه‌اند که بلاغت اسلامی در تمام مراحل خود، فاقد نگاهی منسجم به متون بوده و بیشتر موضوعاتی پراکنده و نابسامان است که حتی در گزینش متون تحلیل شده نیز نگاهی بی‌رویه و بی‌هدف دارد و به شیوه‌ای دقیق، سطوح تحلیلی متون را بررسی نمی‌کند (فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۴-۱۸۳). البته صلاح

فضل بر این دیدگاه است که موضوع پراکندگی و نبود انسجام درونی، از ویژگی دانش‌های سنتی است و تمامی دانش‌های قدیمی را شامل می‌شود؛ بر خلاف دانش‌های معاصر که از ساختارمندی خاصی پیروی می‌کنند (همان، ۱۸۴).

توصیف فضل از عدم انسجام بلاغت سنتی مبالغه‌آمیز است؛ چراکه مباحث بلاغت سنتی از اندیشه‌های روشن و نظریه‌های منسجم و ساختارمندی برخوردار است. نظریهٔ نظم جرجانی، بینش و روشی کارآمد جهت توجیه و تفسیر موضوعات بلاغت سنتی است. در واقع، این نظریه مقوله‌های مختلف و متفرق بلاغی را تحت اندیشه‌ای واحد، گردآوری می‌کند. به‌عنوان‌مثال، هنرسازه‌های استعاره و کنایه نزد جرجانی، تنها زمانی ارزشمندند و از کارایی ادبی برخوردارند که نظم کلام خواستار آن بوده باشد. همچنین است مباحثی مانند تقدیم و تأخیر، تأکید، حصر و دیگر مقولات بلاغی. بلاغت سکاکی و پساسکاکی نیز موضوعات متفرق بلاغت را بر اندیشهٔ «مطابقت کلام با مقتضای حال» استوار ساختند و این‌گونه، انسجامی درونی به مباحث بلاغت دادند. به عبارتی دیگر، بلاغت سکاکی مباحث فصاحت، بلاغت و ابواب مختلف سه‌گانهٔ معانی، بیان و بدیع را در ذیل مطابقت کلام با مقتضای حال می‌گنجاند. از نظر تحلیل بلاغی نیز، بلاغت سطح‌های واژگانی، صرفی، نحوی و دلالی را مدنظر خود قرار داده بود؛ لذا دانشمندان اسلامی، در مقدمه کتاب‌های بلاغت سنتی، که به موضوع فصاحت و بلاغت اختصاص دارد، از واژگان و کلام فصیح و بلیغ سخن می‌رانند و دانش‌های صرف، نحو، معانی و بیان را به‌عنوان منظومه‌ای منسجم جهت کاربرد درست زبان معرفی می‌کردند. در حقیقت، هدف شخص سکاکی از تألیف کتاب «مفتاح العلوم»، تدوین منظومه‌ای جامع در باب دانش‌های ادبی، جهت مطالعه و پژوهش در متون ادبی بود (السکاکی، ۱۹۸۷: ۶). وی در بخش سوم کتاب، کار جرجانی را ساختاری منطقی بخشید و بلاغت را در منظومهٔ دانش‌های زبانی قرار داد؛ تا در کنار هم در بررسی و تحلیل متون، خوانندگان را یاری دهد.

شاید وجود رویکردهای مختلف نزد بلاغت شناسان مسلمان باعث شده که منتقدان، مباحث بلاغت را نابسامان بدانند و روش‌های تحلیلی آن را زیر سؤال ببرند؛ اما در واقع، همان گونه که امروزه ما با مکاتب سبک‌شناسی مختلفی روبرو هستیم که در کنار همدیگر، توانایی تحلیل متون را بالا می‌برند و سبک‌شناسی را تبدیل به بستری مناسب جهت بررسی و تحلیل متون می‌کنند؛ در دانش بلاغت نیز نمی‌توان به دیدگاه‌های یک بلاغت شناس بسنده نمود؛ بلکه باید تلاش‌های متفرق دانشمندان بلاغت را در کنار هم قرار داد و از آن به عنوان دستاوردی کامل و جامع جهت کشف هنرسازه‌ها و تحلیل متون بهره برد. جالب است که منتقدان بلاغت سنتی، سبک‌شناسی را آمیزه‌ای از تلاش‌های گوناگون نظریه‌پردازان معاصر می‌بینند (ناظم، ۲۰۰۲: ۱۰) که باید از رهگذر ترکیب آن‌ها، روشی جهت بررسی متون ساخت؛ اما دربارهٔ بلاغت سنتی رویکردی

گزینشی دارند، بدین‌سان که درس‌نامه‌های بلاغی متأخر را بر تمام تلاش‌های صورت‌گرفته در زمینهٔ بلاغت اسلامی تطبیق می‌دهند و وجود همین درس‌نامه‌ها را مبنای داوری قرار می‌دهند. بهتر بود به‌جای خرده‌گیری سربسته از بلاغت سنتی، به تلاش شخصی خاص یا به دوره‌ای ویژه از ادوار تطور بلاغت اشاره می‌کردند.

۵-۲. نبود نگرش تطبیقی

برخی از منتقدان بلاغت سنتی معتقدند اندیشهٔ مطالعات تطبیقی هنرسازه‌های بلاغی در میان بلاغت شناسان اسلامی وجود نداشته؛ تا توانایی‌ها و ویژگی‌های خاص زبانی یک زبان غیرعربی را در کنار توانایی‌های زبان عربی بسنجند. بنا بر گفتهٔ صلاح فضل، بلاغت سنتی «هیچ مطالعه‌ای تطبیقی منسجم میان ابزارهای زبانی عربی و دیگر زبان‌ها انجام نداده، حتی میان زبان‌های فارسی و یونانی که دانشمندان بلاغت بدان تسلط داشتند» (فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۳). البته این انتقاد بسیار مبالغه‌آمیز است؛ چراکه تولد پژوهش‌های تطبیقی به قرن نوزدهم میلادی باز می‌گردد (پروینی، ۱۳۹۱: ۲۴)؛ پس چگونه می‌توان از دانشمندان قرن سوم و چهارم هجری انتظار پژوهش‌های تطبیقی آگاهانه و منسجم داشت. اما اگر مقصود وجود ذهنیت تطبیقی در میان بلاغت شناسان اسلامی است، این ذهنیت تا حدودی وجود داشته؛ جاحظ به بیان تعریف تطبیقی بلاغت میان فرهنگ‌های مختلف همت گماشته و جرجانی نیز در مباحث مرتبط با تشبیه به ترجمهٔ عربی شعر فارسی استشهاد می‌کند (جرجانی، بی‌تا: ۲۷۸) که بیانگر وجود ذهنیت تطبیقی در مطالعه هنرسازه‌های مشترک بین چندین زبان نزد جرجانی است. وی در جایی دیگر دررابطه‌با حقیقت و مجاز به وجود تعریفی مشترک برای این دو اصطلاح در زبان فارسی و عربی، همچنین دیگر زبان‌ها صحه می‌گذارد (همان: ۳۵۰).

۳.نتیجه

در دورهٔ معاصر برخی از پژوهشگران جهان عرب با ایدهٔ نوسازی بلاغت، از بلاغت سنتی اسلامی روی‌گرداندند. سرآغاز دعوت به نوسازی بلاغت همراه بود با برخی انتقادات که چارچوب نظری، کارکرد عملی و روش تحلیلی بلاغت را نشانه می‌گرفت. پژوهشگران معاصر در انتقادات خود نسبت به بلاغت سنتی، از مکاتب و روش‌های نقدی غرب، از جمله نقدهای مبتنی بر زبان‌شناسی و مطالعات سبک‌شناسی تأثیر پذیرفته‌اند. برخی از این منتقدان تمام تلاش‌های صورت‌گرفته از جانب بلاغت شناسان مسلمان را در لفافه پیچیده و دستاوردهای چندین سدهٔ بلاغت اسلامی را بدون مشخص کردن فردی خاص یا هنرسازه‌ای ویژه و یا دورانی به‌خصوص، به بوتهٔ نقد گذاشته‌اند. آنان به اندیشه‌ها و نظریه‌های وارداتی از فرهنگ و تمدن غرب چشم

دوخته و بعضاً بدون مراجعه به دستاوردهای بزرگانی همچون جاحظ، جرجانی، سکاکی و دیگر بلاغت شناسان تاریخ، به ارزیابی ناقص و نادرست بلاغت با دیگر دانش‌های معاصر پرداخته‌اند.

منتقدان بلاغت سنتی در بسیاری موارد، نقدهای مبالغه‌آمیزی از بلاغت کرده‌اند که با مراجعه به کوشش‌های اصیل بلاغت شناسان، خلاف آن ثابت می‌شود. معیاری بودن و ماهیت ارزش‌گذارانهٔ بلاغت، عدم هماهنگی بلاغت با تحولات تاریخی زبان، نبود نظریه‌ای ساختارمند، نابسامان خواندن موضوعات بلاغی از جمله انتقاداتی هستند که با مطالعه دقیق و عمیق بلاغت سنتی اسلامی، خلاف آن ثابت می‌شود. در برخی موارد نیز منتقدان در دام خلط مباحث افتاده‌اند و مباحث بلاغت با دیگر دانش‌ها را درهم آمیخته‌اند؛ لذا از بلاغت توقعاتی نادرست داشته و مواردی را که در حوزهٔ کاری مکاتب نقدی قرار می‌گیرد از بلاغت انتظار داشته‌اند. برخی از این انتقادها نیز به نادرست تأثیرپذیری بلاغت از اندیشه‌های یونانی را بزرگ‌نمایی کرده و چنین پنداشته که بهره‌گیری از دانش دیگر تمدن‌ها می‌تواند برای بلاغت اسلامی نوعی کاستی به شمار رود. این در حالی است که به فرض تأثیرپذیری بلاغت از اندیشه‌های یونانی به هیچ‌گونه، تأثیرپذیری در حد ترجمه و تقلید کورکورانه به شمار نمی‌رود؛ بلکه برای چارچوب دادن به مباحث بلاغی بوده؛ برای همین ماهیت نا وابستهٔ بلاغت را از بین نبرده است. انتقادهایی مانند نبود نگرش تطبیقی نیز باتوجه‌به دستاوردهای بسیار جدید دانش‌های معاصر صورت گرفته که در زمان قدیم نزد هیچ تمدنی به‌صورت یک نگرش و روش وجود نداشته؛ بلکه ماهیتی تازه و از دستاوردهای نوین علوم انسانی به شمار می‌رود.

منابع

ابن الأثیر، ضیاء الدین (۱۴۲۰)، *المثل السائر فی أدب الکاتب والشاعر*، تحقیق محمد محی‌الدین عبدالحمید، بیروت، المکتبة العصریة للطباعة والنشر.

ابن جنی، أبو الفتح عثمان (بی‌تا)، *الخصائص*، تحقیق عبدالحمید هنداوی، بیروت، دار الکتب العلمیة.

ابن الرسول، سید محمدرضا و مرضیه قربان خانی و نصراله شاملی (۱۳۹۶)، «مطالعة تطبیقی نظریة نظم عبدالقاهر جرجانی و نظریة بافت موقعیّت فرث»، *ادب عربی*، دانشگاه تهران، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲، ۳۵-۱۷.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد (۲۰۰۵)، *عیار الشعر*، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

ابن المعتز، أبوالعباس (۱۹۹۰)، *البدیع*، بیروت، دارالجیل.

ابوتمام، حبیب بن أوس (بی‌تا)، *الوحشیات=الحماسة الصغری*، القاهرة، دار المعارف.

ابودیب، کمال (۱۳۹۴)، *صور خیال در نظریهٔ جرجانی*، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران، نشر علم.

پروینی، خلیل (۱۳۹۱)، *الأدب المقارن دراسات نظریة و تطبیقیة*، تهران، سمت.

الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۲)، *دلائل الإعجاز فی علم المعانی*، تحقیق محمود محمد شاکر، الجدة، دارالمدنی، الطبعة الثالثة.

ـــــــــــــــ (بی‌تا)، *أسرار البلاغة*، تحقیق محمود محمد شاکر، الجدة، دارالمدنی.

الجیوسی، سلمی (۲۰۰۷)، *الاتجاهات و الحرکات فی الشعر العربی الحدیث*، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة، الطبعة الثانیة.

حسین، طه (۲۰۱۲)، *حافظ و شوقی*، القاهرة، مؤسسة هنداوی للتعلیم و الثقافة.

ـــــــــــ (بی‌تا)، *البیان العربی من الجاحظ إلی عبدالقاهر*، ترجمة عبدالحمید العبادی، بی‌جا.

الخولی، أمین (۱۹۹۶)، *فنّ القول*، القاهرة، دارالکتب المصریة.

الدینوری، ابن قتیبة (۱۴۲۳)، *الشعر والشعراء*، القاهرة، دار الحدیث.

دوسوسور، فردینان (۱۳۹۶)، *دورۀ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمۀ کورش صفوی، تهران، هرمس، چاپ ششم.

الزیّات، أحمد حسن (۱۹۴۵)، *دفاع عن البلاغة*، القاهرة، مطبعة الرسالة.

السکاکی، أبو یعقوب (۱۹۸۷)، *مفتاح العلوم*، تحقیق نعیم زرزور، بیروت، دار الکتب العلمیة.

سلامة، إبراهیم (۱۹۵۰)، *بلاغة أرسطو بین العرب و الیونان*، القاهرة، مکتبة الأنجلو المصریة.

السیّد، شفیع (۲۰۰۶)، *فنّ القول بین البلاغة العربیة و أرسطو*، القاهرة، دارغریب.

شاکر، محمود محمد (بی‌تا)، *مقدمة أسرار البلاغة* لعبد القاهر الجرجانی، الجدة، دارالمدنی.

الشایب، أحمد (۱۹۹۱)، *الأسلوب دراسة بلاغیة تحلیلیة لأصول الأسالیب الأدبیّة*، القاهرة، مکتبة النهضة المصریّة، الطبعة الثامنة.

شرف، عبدالعزیز (بی‌تا)، فن المقال الصحفی فی أدب طه حسین، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات درس‌گفتارهایی دربارۀ نظریۀ ادبی صورتگرایان روس*، تهران، سخن، چاپ دوم.

ضومط،جبر (۱۹۳۰)، *الخواطر الحسان فی المعانی والبیان*، بیروت، مطبعة الوفا.

ضیف، شوقی (بی‌تا)، *البلاغة تطور و تاریخ*، القاهرة، دارالمعارف.

عبدالمطلب، محمد (۱۹۹۷)، *البلاغة العربیة قراءة أخری*، القاهرة، الشرکة المصریة العالمیة للنشر لونجمان.

العلوی، یحیی بن حمزة (۱۴۲۳)، *الطراز لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز*، بیروت، المکتبة العنصریة.

عیّاد، شکری محمد (۱۹۹۲)، *مدخل إلی علم الأسلوب*، د.م، الطبعة الثانیة.

الغذامی، عبدالله و عبدالنبی اصطیف (۲۰۰۴)، *نقد ثقافی أم نقد أدبی؟*، دمشق، دارالفکر.

فضل، صلاح (۱۹۹۸)، *علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته*، القاهرة، دارالشروق.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، «نقش قرآن در تحول نقد و بلاغت»، *مجله ادب عربی*، تهران، دورۀ ۳، شمارۀ ۱، ۲۱۶-۱۹۹

قطب، سیّد (۲۰۰۳)، *النقد الأدبی أصوله و مناهجه*، القاهرة، دارالشروق، الطبعة الثامنة.

المسدی، عبدالسلام (بی‌تا)، *الأسلوبیة والأسلوب*، بیروت، دارالعربیة للکتاب، الطبعة الثالثة.

مشبال، محمد (۲۰۱۶)، *البلاغة والأصول دراسة فی أسس التفکیر البلاغی العربی: نموذج ابن جنی*، القاهرة، رؤیة للنشر والتوزیع.

مصلوح، سعد عبدالعزیز (۲۰۰۳)، *فی البلاغة العربیة والأسلوبیات اللسانیة آفاق جدیدة*، کویت، مجلس النشر العلمی.

مفتاح، محمد (۱۹۹۰)، *مجهول البیان*، المغرب، دارتوبقال.

موسی، خلیل (۲۰۰۷)، *المسرحیة فی الأدب العربی الحدیث (تأریخ – تنظیر – تحلیل)*، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.

ناظم، حسن (۲۰۰۲)، *البنی الأسلوبیّة*، بیروت–المغرب، المرکز الثقافی العربی.

وردانک، پیتر (۱۳۹۷)، *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران، نشر نی، چاپ سوم.

Sources

Abu-Deeb, K.(2015), *Images of Imagination in Jorjani Theory*, Translated by Farzan Sojudi and Farhad Sasani, Tehran, Elm Publishing, [In Persian].

Abu Tammam, Habib Ibn Aws. (n. d.), Al-Wahshiyat = Minor enthusiasm, Cairo, Dar Al Ma'arif. [In Arabic].

Abdul-Muttalib, M. (1997), *Arabic Rhetoric, another Reading*, Cairo, The Egyptian International Publishing Company, Longman. [In Arabic].

Al-Alawi, Y. (2002), *altiraz li'asrar albalaghat waeulum haqayiq al'iiejaz*, Beirut, Almaktabat aleunsryaa. [In Arabic].

Al-Dinouri, I. Q. (2002), *Poetry and Poets*, Cairo, Dar Al-Hadith. [In Arabic].

Al-Ghadhami, A. Settaf, A. N. (2004), *Cultural Criticism or Literary Criticism?* Damascus, Dar Al-Fikr. [In Arabic].

Al-Jayyusi, S. (2007), *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Translated by Abdel-Wahid Lu'ula, Second Edition, Beirut, Center for Arab Unity Studies. [In Arabic].

Al-Jurjānī, A. (1992), *Dalā'il al-Iʿjaz*, (Researched by Mahmoud Muhammad Shaker) third edition, Al Jaddah, Dar Al-Madani. [In Arabic].

_____. (n. d.), *Asrar al-Balaghah*, (Researche by Mahmoud Muhammad Shaker) , Al Jaddah, Dar Al-Madani. [In Arabic].

Al-Khouli, A. (1996), *The Art of Speaking*, Cairo, Dar Al-Kutob Al-mesriah. [In Arabic].

Al-Marmaghi, A. (1950), *the History of the Sciences of Rhetoric and Introducing Its Men*, Cairo, Mustafa Al-Babi Al-Halabi and Sons Press in Egypt. [In Arabic].

Al-Masadi, A. (n. d.), *Stylistics and style, third edition*, Beirut, Dar Al-Arabiya for Books. [In Arabic].

Al-Sakkaki, A. (1987), *Miftah Al-Uloom*, (Researche by Na`im Zarzour, Beirut, Dar Al-Kutob Al-ēelmyah. [In Arabic].

Al-Sayyed, S. (2006), *the Art of Saying between Arabic Rhetoric and Aristotle*, Cairo, Dar-Garib. [In Arabic].

Al-Shayeb, Ahmad. (1991), *the Style, an Analytical Rhetorical Study of the Origins of Literary Styles, Eighth Edition*, Cairo, The Egyptian Nahda Library. [In Arabic].

Al-Zayyat, A. H. (1945), *the Defense of the Rhetoric*, Cairo, Al-Risalah Press. [In Arabic].

Daif, Sh. (n. d.), *Rhetoric, Evolution and History*, Cairo, Dar Al Maarif. [In Arabic].

Doumit, J. (1930), *Al-Khawatir Al-Hassan fi Al-Ma`ani wa Al-Bayan*, Beirut, Al-Wafa Press. [In Arabic].

Eyyad, Shukri M. (1992), *Introduction to the Stylistics*, Second Edition. (S. l.) [In Arabic].

Fadl, S. (1998), *the Science of Stylistics, Its Principles and Procedures*. Cairo, Dar Al-Shorouk. [In Arabic].

Fadzaleh, M. (2018), "The role of the Qur'an in the evolution of criticism and rhetoric", Journal of Arabic Literature, University of Tehran, Volume 3, Number 1, 199-216

Hussein, T. (2012*), Hafez and Shawky*, Cairo, Hindawi Foundation for Education and Culture.

_____. (n. d.), *The Arabic statement from al-Jahiz to Abd al-Qaher*, Translated by Abd al-Hamid al-Abadi. (S. l.) [In Arabic].

Ibn Athīr, D. (1999), *Al-Mathal al-sāʾir*, research by Muhammad Mohi al-Din Abdel Hamid, Beirut, The Modern Library of Printing and Publishing. [In Arabic].

Ibn Al-Moataz, A. (1990), *Al-Badi*, Beirut, Dar Al-Jeel. [In Arabic].

Ibn Jinni, O. (n. d.), *alkhasayis*, research by Abdel Hamid Hindawy, Beirut: Dar Al-Kutob Al-ēelmyah. [In Arabic].

Ibn Tabataba, M. (2005), *Ayar-o-Sher*, Damascus, Union of Arab Writers. [In Arabic].

Ibn al-Rasoul, S, M, R., Gurbankhani, Marzieh., and Shamali, N., (2016), "Comparative study of Abdul Qahir Jarjani's theory of order and Farth's positional structure theory", *Arabic Literature*, Tehran, University of Tehran, Volume 9, Number 2, 17-35.

Parvini. Kh. (2013), *Comparative literature (Theorical and practical researches)*,Tehran, Samt. [In Persian].

Qutb, S. (2003), *Literary Criticism, Its Origins and Methods. Eighth Edition*, Cairo, Dar Al-Shorouk. [In Arabic].

Maslouh, S. (2003), *In Arabic Rhetoric and Linguistic Stylistics*, New Perspectives, Kuwait, Academic Publishing Council. [In Arabic].

Miftah, M. (1990*), Unknown Albayan*. Morocco: Dar Toubkal. [In Arabic].

Michbal, M. (2016), Rhetoric and Origins: A Study in the Foundations of Arabic Rhetorical Thinking: Ibn Jinni is a model, Cairo, A Vision for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Muosa, Kh. (2007), The Play in Modern Arabic Literature (History - Theory - Analysis), Damascus, Union of Arab Writers.

Nazem, H. (2002), *Stylistic structures*, Beirut-Morocco, The Arab Cultural Center. [In Arabic].

Salamah, I. (1950), *Aristotle's Rhetoric between the Arabs and Greece*, Cairo, The Anglo-Egyptian Library. [In Arabic].

Shafiee Kadkani, M. R. (2012), *the Resurrection of Words Lessons on the Literary Theory of Russian Formalists*, Second Edition, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Sharaf, A. (n. d.), *the Art of Journalism in Taha Hussein Literature*, Cairo: Egyptian General Book Authority. [In Arabic].

Shakir, Mahmoud Mohammad (n. d.), *Introduction to the Asrar al-Balaghah* by Abdel-Qaher Al-Jarjani, Al Jaddah: Dar Al-Madani. [In Arabic].

Sussure, F. (2017), *Course in General Linguistics*, Translated by Koorosh Safavi (6th ed.), Terhan, Hermes. [In Persian].

Vardanak, P. (2018), *Stylistics*, translated by Mohammad Ghaffari, (3th ed.). Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Analysis of the Concept of Death in Bassam Hajar's Poetry Based on Peirce Semiotic Model

Parviz Ahmadzadeh Houch[1] & Bahman Aghazadeh Ghiyeh Bashi[2] & Vahid Kheri[3]

(85-106)

Received: 11, April, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2021.321797.612376
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

Semiotics investigates the relationship between symbols and meanings and their formation. Literary semiotics tries to discover the unknown of the world within the text by analyzing linguistic semiotics and understanding the semantic connections between the words of the poem. Charles Peircerevolutionized the semioticsby his three-dimensional model of symbol structure and provided literary critics with a precise scientific method for examining the semantic structure of poetry. Bassam Hajar is one of the poets of modern thought that death is one of the main concepts and themes of his poetry and most of his poems are dedicated to death and death thinking. Based on Peirce's theory, this article tries to examine the process of making poetic symbols related to the concept of death in Bassam Hajar's poem and recounts the unrevealed messages in the deep levels of his poems. The results showed that he has used aesthetic, author, temporal, spatial and collocations codes to produce poetic symbols related to the concept of death.The use of explicit meanings of his poems words has helped the reader to choose carefully the implicit meaning appropriate to the concept of death from countless implicit meanings, revealing the poet's main purpose, ideology and contradictory feelings about death, which are incomprehensible in the first reading and uncovering the secondary layers of the text. Semiotics investigates the relationship between symbols and meanings and their formation. Literary semiotics tries to discover the unknown of the world within the text by analyzing linguistic semiotics and understanding the semantic connections between the words of the poem. Charles Peircerevolutionized the semioticsby his three-dimensional model of symbol structure and provided literary critics with a precise scientific method for examining the semantic structure of poetry. Bassam Hajar is one of the poets of modern thought that death is one of the main concepts and themes of his poetry and most of his poems are dedicated to death and death thinking. Based on Peirce's theory, this article tries to examine the process of making poetic symbols related to the concept of death in Bassam Hajar's poem and recounts the unrevealed messages in the deep levels of his poems. The results showed that he has used aesthetic, author, temporal, spatial and collocations codes to produce poetic symbols related to the concept of death.The use of explicit meanings of his poems words has helped the reader to choose carefully the implicit meaning appropriate to the concept of death from countless implicit meanings, revealing the poet's main purpose, ideology and contradictory feelings about death, which are incomprehensible in the first reading and uncovering the secondary layers of the text.

Keywords: semiotics, poetic symbol, Peirce, Bassam Hajar, death.

1. Corresponding author: ac.ahmadzadeh@azaruniv.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran.
2. Ph.D. Candidate in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran.
3. Ph.D. Candidate in Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran.

تحلیل مفهوم مرگ در شعر بسام حجار با تکیه بر الگوی نشانه‌شناسی پیرس

پرویز احمدزاده هوچ[1]
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
بهمن آقازاده قیه باشی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
وحید خیری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
تاریخ دریافت مقال: ۱۴۰۰/۰۱/۲۲ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

نشانه‌شناسی به تحلیل ارتباط نشانه‌ها و دلالت‌ها و نحوهٔ شکل‌گیری آنها می‌پردازد و نشانه‌شناسی ادبی در پی کشف ناشناخته‌های جهان درون متن از طریق واکاوی نشانه‌های زبانی و فهم ارتباطات معنایی میان واژگان شعر است. چارلز پیرس با الگوی سه وجهی خود برای ساختار نشانه تحول بزرگی در علم نشانه‌شناسی به وجود آورد و یک روش دقیق و علمی برای بررسی ساختار دلالتی شعر در اختیار ناقدان ادبی قرار داد. بسام حجار از شاعران نواندیشی است که مرگ یکی از مفاهیم و مضمون‌های اصلی شعر اوست و بخش اعظمی از اشعارش به مرگ و مرگ‌اندیشی اختصاص دارد. این مقاله سعی می‌کند بر پایهٔ نظریهٔ پیرس به بررسی فرایند ساخت نشانه‌های شعری مربوط به مفهوم مرگ در شعر بسام حجار بپردازد و پیام‌های مخفی در سطوح ژرف متن شعر او را بازگو کند. بر اساس نتایج پژوهش بسام حجار از رمزگان‌های زیبایی‌شناسی، مؤلف، زمانی، مکانی و محور همنشینی و جانشینی کلام برای تولید نشانه‌های شعری مرتبط با مفهوم مرگ استفاده کرده است و استفاده از دلالت‌های صریح واژگان شعرش مخاطب را به انتخاب دقیق دلالت ضمنی متناسب با مفهوم مرگ از میان دلالت‌های بی‌شمار کمک کرده و مقصود اصلی شاعر و دیدگاه و جهان‌بینی و احساسات متناقض او دربارهٔ مرگ را که در خوانش اولیه قابل فهم نیست، نمایان ساخته است و لایه‌های ثانویهٔ متن را آشکار کرده است.

واژه‌های کلیدی : نشانه‌شناسی، نشانهٔ شعری، پیرس، بسام حجار، مفهوم مرگ.

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی از علوم جدید و پرکاربردی است که نظام دلالتی را که بر جهان حاکم است بررسی می‌کند و به کشف بسیاری از مجهولات نظام هستی کمک می‌کند. نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد (گیرو، ۱۳۹۲: ۱۴). نشانه‌شناسی محدود به یک رشته نیست و به زبان‌شناسی و ادبیات نیز وارد می‌شود و بسیاری از محققان ادبیات به بررسی نشانه‌شناسی آثار ادبی می‌پردازند. نشانه‌شناسی متون ادبی نیز یکی از زیر شاخه‌های آن است که هدفش یافتن مناسبت میان دال و مدلول است و در نهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده و آنچه خواننده فهمیده و تأویل کرده است (احمدی، ۱۳۹۲: ۷-۶). از این‌رو در نشانه‌شناسی ادبی تنها به معنا و دلالت صریح واژگان توجه

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ac.ahmadzadeh@azaruniv.ac.ir

نمی‌شود؛ بلکه به لایه‌های عمیق‌تر متن و آن اَبَر مفاهیمی توجه می‌شود که با نشانه‌های زبانی پوشیده شده‌اند و خواننده باید با عبور از سطح ظاهری کلام به آن‌ها برسد و از مقصود اصلی شاعر رمزگشایی کند. یکی از نظریه‌پردازان مشهور نشانه‌شناسی چارلز پیرس[1] آمریکایی است که الگوی سه‌وجهی او از ساختار نشانه بستر مناسبی را برای نقد نظام دلالتی آثار ادبی به‌ویژه شعر فراهم کرد. بسام حجار شاعر لبنانی از شاعران نوگرایی است که تجربهٔ شعری او از اشعار موزون بی‌قافیه شروع می‌شود و تا قصیدهٔ نثری و شعر سپید و بی‌وزن ادامه یافته و زبان شعری او تکامل می‌یابد. او به خاطر اتفاقات ناگوار و مرگ خواهر و برادرش دچار اندوه و افسردگی شدید می‌شود و مرگ تبدیل به پربسامدترین مضمون شعری در دیوان شعرش می‌شود. حجار برای پرهیز از تکرار عبارت‌های شاعران پیشین از زبان شعری متمایزی استفاده می‌کند که در آن با زبانی کنایی و غیرمستقیم مفهوم مرگ را بیان می‌کند و با هنر خود برای آن دلالت‌های ضمنی متعددی پدید می‌آورد و از ذکر صریح مرگ خودداری می‌کند تا خواننده با خوانش دقیق شعرش به مفهوم نشانه‌های شعری پنهان در لایه‌های ثانوی متن در مورد مرگ برسد. مقالهٔ حاضر سعی دارد تا بر اساس نظریهٔ پیرس به نشانه‌شناسی مفهوم مرگ در اشعار بسام حجار بپردازد و ارتباط میان نمود، تفسیر و موضوع و نقش آن‌ها در ساخت مفهوم نشانه‌های مربوط به مرگ را واکاوی کند.

۱-۱.پرسش‌های پژوهش

۱- نشانه‌های زبانی مربوط به مرگ در شعر بسام حجار چگونه در رمزگان‌های زمانی، مکانی و مؤلف تولید می‌شوند و دلالت‌های صریح چه نقشی در انتخاب دلالت‌های ضمنی متناسب با مفهوم مرگ دارند؟

۲- حجار در رمزگان‌های زیبایی‌شناسی و محور همنشینی و جانشینی از چه ابزارهای ادبی و شیوه‌های معناپردازی برای خلق نشانه‌ها استفاده می‌کند؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ پژوهش باید گفت که بسام حجار از شاعرانی است که شعرش با وجود پختگی و نبوغ شاعرانه گمنام و ناشناخته مانده و تاکنون هیچ پایان‌نامه‌ای در مورد اشعار او به چاپ نرسیده است. تنها مقاله‌ای با عنوان «بسام حجار و إبراء الشعر من اللغو» (۲۰۰۹) توسط صبحی حدیدی در شمارهٔ ۲۹ مجلهٔ «الکلمة» به چاپ رسیده که به صورت نقدگونه به بررسی کلی شعر بسام حجار پرداخته است و جایگاه وصف به‌ویژه وصف مکان‌های بسته همچون خانه، اتاق و غیره را در اشعار حجار نقد کرده است. أنطوان أبوزید در کتابی با عنوان «مدخل إلی قراءة قصیدة النثر»

1 . Peirce Charles

(۲۰۱۲) به بررسی جریان قصیدهٔ نثری در شعر ودیع سعاده و عبده وازن و بسام حجار پرداخته و بازتاب این نوع از شعر را در اشعارشان واکاوی نموده است. نویسنده در بخشی از کتاب به بررسی بازتاب مکان در شعر بسام حجار پرداخته و ارتباط این مکان‌ها با حالات روحی و روانی شاعر را تحلیل کرده و گرایش‌های صوفیانهٔ او را نیز با ذکر نمونهٔ شعری بیان کرده و در بخشی دیگر نیز به اثرپذیری حجار از ودیع سعاده و عبده وازن اشاره نموده و به مقایسهٔ اشعارشان پرداخته است. همچنین إبراهیم درغوثی در کتابی با عنوان «خارج حدود السرد، شهادات أدبیة، قراءات فی المشهد الإبداعی وحوارات» (۲۰۱۳) به بررسی جریان ترجمه در ادبیات عربی پرداخته و در آن به نسل جدید مترجمان از جمله بسام حجار و کتاب‌هایی که به عربی ترجمه شده‌اند اشاره کرده است. در مورد نشانه‌شناسی بر اساس نظریهٔ پیرس پژوهش‌هایی انجام گرفته است از جمله ۱- پیرانی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «دراســة ســیمیائیة فی قصیدة «کلمات للوطــن» لتوفیق زیاد علی ضوء نظریة بیرس» بر اساس نظریهٔ پیرس کاربرد نشانه‌های شمایل، نماد و نمایه را در قصیدهٔ کلمات للوطن توفیق زیاد تحلیل نموده‌اند. بر اساس یافته‌های پژوهش توفیق زیاد نشانه‌های رمزی ر در این قصیده بیشتر بکار برده و مقصود از مکان نیز فلسطین است. ۲- احمد محمدی نژاد پاشاکی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریه پیرس؛ مطالعه مورد پژوهانهٔ اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو» با تأکید بر نظریهٔ پیرس و نظریهٔ رمزگان‌ها به بررسی بازتاب رمزگان‌های زیباشناسی کلام، زمان و مکان، خالق اثر، روابط بینامتنی و فُرم، در شعر این دو شاعر پرداخته‌اند و به این استنباط رسیده‌اند که نشانه‌های زمانی و مکانی در شعر ایشان، عصر زندگانی آن‌ها را ترسیم نموده و موسیقی کناری و درونی شعرشان با محتوای اشعارشان هماهنگی دارد. و پژوهش‌های پیشین به موضوعات دیگری همچون بازتاب انواع مکان در شعر بسام حجار پرداخته‌اند یا فعالیت‌های او در زمینهٔ ترجمه را نقد نموده‌اند و همچنین مقالاتی نیز به بررسی نشانه‌شناسی شعر دیگر شاعران عرب بر اساس نظریهٔ پیرس پرداخته‌اند. بنابراین با کاوش در منابع اینترنتی و مقالات به این نتیجه رسیدیم که به نظر می‌رسد این مقاله احتمالاً اولین مقالهٔ اختصاصی است که به بررسی شعر بسام حجار می‌پردازد و تفاوت اساسی آن با دیگر پژوهش‌ها در این است که بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس نشانه‌های شعری مربوط به مفهوم مرگ را مورد کنکاش قرار می‌دهد و دنیای ناشناختهٔ درون متن شعر او را به مخاطب نشان می‌دهد.

۲.چارچوب نظری

۲-۱. دیدگاه پیرس

نشانه‌شناسی به عنوان مفهوم جدید خود با سوسور و پیرس معنا گرفت و تبدیل به یکی از عرصه‌های جذاب برای نقد ادبی شد. پیرس فیلسوف آمریکایی است که مفهوم نشانه را محدود به علم یا زمینهٔ خاصی نکرد و نشانه را مفهومی بسیار گسترده به اندازهٔ پهنای این جهان دانست

و این تعریف باعث شد که او تحت سیطرهٔ نام سوسور قرار نگیرد و نظریه‌ای کامل ارائه دهد که نظر همهٔ پژوهشگران را به خود جلب کند. بعد از سوسور نشانه‌شناسی به شاخه‌های مختلفی تقسیم گشت که از مهم‌ترین این شاخه‌ها نشانه‌شناسی انتقادی است. نشانه شناسان اجتماعی همان کسانی بودند که آراء سوسور را به سبب تکیه صرف بر زبان، مورد نقد خویش قرار دادند. در نشانه‌شناسی اجتماعی بر بافت متن تأکید می‌شود و بنیاد نشانه‌شناسی اجتماعی بر پایه زبان-شناسی نقش‌گرای هالیدی بنا شده است. فرکلاف، ون لیوون، کرس و رابرت هاج از چهره‌های شاخص نشانه‌شناسی اجتماعی هستند (طاهری‌نیا و همکاران، ۱۳۹۹: ۳). پیرس در مورد مفهوم نشانه می‌گوید: «هیچ‌گاه نتوانسته‌ام چیزی را مطالعه کنم، هرچه می‌خواهد باشد: ریاضیات، اخلاق، متافیزیک، جاذبه، روان‌شناسی، اقتصاد، تاریخ علوم و ... و به آن چونان چیزی غیر از یک مطالعهٔ نشانه‌شناختی نگاه کنم» (کوپال، ۱۳۸۶: ۴۱). پس پیرس به جهان پیرامونش می‌نگرد و در هر پدیده‌ای نشانه‌ای خاص می‌یابد که این نشانه در زنجیره‌ای طولانی به نشانه‌های دیگر متصل می‌شود تا در نهایت به یک مدلول نهایی ختم شود. وی بر تفکر و منطق بسیار تأکید می‌ورزد و اندیشیدن را مهم‌ترین عامل انسجام نظام دلالتی می‌داند (پیرس، ۱۸۶۸: ۱۰۳). نظریهٔ پیرس با نظریهٔ سوسور تفاوت‌هایی دارد که این تفاوت‌ها باعث شدند که دیدگاه پیرس جایگاه خاص خود را در علم نشانه‌شناسی کسب کند و حتی بیشتر از دیدگاه سوسور مورد توجه قرار دهد. مهم‌ترین این تفاوت‌ها عبارت‌اند از:

۱- شیوهٔ سوسور بیشتر بر مسائل زبان‌شناسی تأکید دارد؛ ولی روش پیرس بیشتر صبغه‌ای منطقی و فلسفی دارد و مسائل غیر زبان‌شناسی را نیز در برمی‌گیرد. (توسان، ۱۹۹۴: ۱۱۶). این باعث می‌شود گسترهٔ کاربرد نشانه‌شناسی محدود به یک زمینهٔ خاص نشود و در همهٔ علوم و عرصه‌ها نمود یابد.

۲- سوسور به اهمیت نشانه در نظام درونی متن بدون توجه به ارتباط آن با عوامل برون متن اعتقاد دارد؛ ولی پیرس به بررسی اهمیت نشانه در سه عالم (ممکنات، موجودات و واجبات) می‌پردازد (همانجا). این بدان معناست که جهان اطراف ما از نشانه‌های بی‌شمار و گوناگون ساخته شده و نوعی رابطهٔ علیت میان نشانه‌ها وجود دارد.

با وجود شباهت‌هایی که میان این دو نظریه وجود دارد؛ ولی این تفاوت‌ها باعث تقسیم‌بندی علم نشانه‌شناسی به دو مکتب بزرگ سوسوری و پیرسی شد. اما مهم‌ترین تفاوت میان دیدگاه پیرس و سوسور در بخش‌بندی اجزای نشانه است. نشانه از دیدگاه سوسور دو وجهی یا دو بخشی است که عبارت‌اند از دال و مدلول؛ ولی نشانه از نظر پیرس سه وجهی است و از بازنمون، موضوع و تفسیر تشکیل شده است (دولودال، ۲۰۰۴ : ۲۱). پس موضوع باعث تمایز نظریهٔ پیرس می‌شود و بار تأویلی و تفسیری مفهوم نشانه را بیشتر و پررنگ‌تر می‌کند. نمود یا بازنمون اولین بخش از نشانه است که معادل دال در نظریهٔ سوسور است. در واقع تصور صوتی نشانه است (ایکو،

۲۰۱۵: ۱۴۰). دومین مرحله از نشانه در دیدگاه پیرس موضوع است؛ موضوع آن چیزی است که بازنمون به آن ارجاع داده می‌شود، خواه قابل ادراک باشد، خواه قابل تخیل و خواه غیر قابل تخیل باشد. بخش سوم تفسیر است و آن اندیشه و رابطه‌ای است که بازنمون در ذهن شخص شرح دهنده یا مفسر ایجاد می‌کند (المرابط، ۲۰۰۰: ۸۱ –۸۲). در واقع تفسیر همان تفکر است (الجبوری، ۲۰۱۳: ۴۷). این تفکر باعث می‌شود که ذهن انسان پس از کاوش فراوان به مفهوم نشانه برسد و آن را تفسیر و تشریح کند. برای درک دقیق‌تر ارتباط این سه بخش یک نمونه بیان می‌شود: نور قرمز چراغ راهنما در یک چهارراه، نمود، توقف وسایل نقلیه، موضوع و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند، تفسیر است (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰–۶۱). در نتیجه مفهوم نشانه در دیدگاه پیرس حرکت از لایهٔ بیرونی و سطح ظاهری کلام به سمت عمیق‌ترین لایه‌های متن و درون آن است.

۲-۲. رمزگان

در تحلیل معنایی یا نشانه‌شناختی متن چهار عامل کلی متن، تولیدکننده متن، دریافت‌کننده متن، بافت متن دخالت دارند و به شکل‌گیری معنای کل متن و خوانشی که از متن حاصل می‌شود کمک می‌کنند (امیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۲) یکی از مفاهیم پرکاربرد نشانه‌شناسی رمزگان است که ارتباط بسیار نزدیکی با نشانه دارد. معنای نشانه به رمزی که در آن قرارگرفته بستگی دارد. رمزگان چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. از این‌رو، نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نشانه نامید. تفسیر معانی مرسوم نشانه‌ها مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادهاست. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و به این ترتیب، باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). لذا رمزگان‌ها در درون خود مجموعه‌ای از آداب و کنش‌های اجتماعی و فرهنگی را ذخیره کرده و تنها دارای بُعد زبان‌شناسانه نیستند و هر کدام از آن‌ها کاربرد خاصی دارند و به انواعی تقسیم می‌شود که نشانه در هر کدام از آن‌ها مفهوم خاصی پیدا می‌کند. مهم‌ترین رمزگان‌هایی که در شعر بسام حجار مورد تحلیل قرار می‌گیرد و فرایند ساخت نشانه در آن‌ها شرح داده می‌شود عبارت‌اند از رمزگان زیبایی‌شناسی، صاحب اثر یا مؤلف، زمانی، مکانی و محور همنشینی و جانشینی کلام.

۳. فرازی از زندگی‌نامه و آثار ادبی و سبک شعری بسام حجار

بسام حجار در صور (جنوب لبنان) دیده به جهان گشود. لیسانس فلسفه را در دانشگاه لبنان کسب کرد و برای ادامهٔ تحصیل به پاریس رفت و در آنجا به کارشناسی ارشد فلسفه نائل آمد. از سال ۱۹۷۹م به روزنامه‌نگاری روی آورد و در مجلات النداء و النهار به فعالیت پرداخت و در سال ۱۹۹۹م به عنوان نویسنده و منشی بخش فرهنگی مجلهٔ المستقبل انجام وظیفه کرد. او در همایش‌ها و نشست‌های نقدی و ترجمه حضور یافته و به ترجمهٔ بسیاری از کتب انگلیسی به عربی پرداخته است. از او آثار و دواوین شعری به چاپ رسیده است که عبارت‌اند از: مشاغل رجل

هادیء جداً، لأروی کمن یخاف أن یری، فقد لو یدک، مهن القسوة، حکایة الرجل الذی أحب الکناری، بضعة أشیاء، صحبة الظلال، مجرد تعب و البوم العائلة «و» تفسیر الرخام (www.abjjad.com). در مورد شعر بسام حجار و ویژگی‌های آن گفته‌اند: «حجار در اشعارش از لطافت و شکنندگی و سکوت، غیاب و خانواده سخن می‌گوید و خشت و آجر فکر و فلسفه و میراث جهانی شعر پایه‌های شعرش را بنا می‌نهد. او شاعر کم‌گویی است؛ به این معنا که شعرش از عمق برخوردار است تا اینکه بسامد فراوانی داشته باشد. موضوعات شعرش شاید محدود باشند، ولی آن‌ها را به کمک قصیدهٔ نثر به اشکال مختلف و متنوعی به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و قصیده را در برابر خواننده زنده و پویا به تصویر می‌کشد» (حجار، بی‌تا: ۴/۱). اشعار او بر اساس مراحل زندگی‌اش و حوادثی که برایش رخ داده را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود. در مرحلهٔ اول بیشتر به موضوعاتی همچون خانواده، خانه و مسائل مربوط به آن می‌پردازد و می‌توان آن را مرحلهٔ «البیت» خواند و در دیوان‌های «لأروی کمن یخاف أن یری، فقد لو یدک، مهن القسوة» بیشتر نمود می‌یابد. مرحلهٔ دوم مرحلهٔ نثر خالص است که شاعر با کمک نثر خالص و تحت تأثیر قصیدهٔ نثری فرانسوی اشکال مختلف قصیدهٔ نثری را در شعر خویش پدید آورد که بیشتر در آثار مربوط به دههٔ ۹۰ میلادی او و در دیوان‌های «صحبة الظلال، معجم الأشواق و مجرد تعب» این سبک شعری‌اش بازتاب یافته است. مرحلهٔ سوم مرحلهٔ «الغیاب» نامیده می‌شود که حجار بین سبک شعری قصیدهٔ نثری و شعر آزاد فرانسوی جمع می‌بندد و بیشتر اشعارش حول موضوع مرگ و سفر به جهان آخرت است و رنگی رثاگونه بر اشعار این دوره‌اش چیرگی دارد. این مرحله بیشتر در دیوان‌های « البوم العائلة» و «تفسیر الرخام» نمایان می‌شود (همان: ۵/۱). در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که حجار از شاعران نوگرای لبنانی است که میل بسیاری به قصیدهٔ نثری و شعر بی‌وزن دارد و از ادبیات و شعر آزاد فرانسوی تأثیر فراوانی پذیرفته است و به خاطر مرگ عزیزان و اتفاقات ناگواری که در زندگی برایش رخ داد، مرگ‌اندیشی تبدیل به یکی از موضوعات اصلی شعرش شد.

۴.تحلیل نشانه‌های مفهوم مرگ بر اساس رمزگان‌ها

۴-۱. رمزگان صاحب اثر

در تحلیل معنایی یا نشانه‌شناختی متن چهار عامل کلّی: متن، تولیدکنندهٔ متن، دریافت‌کنندهٔ متن و بافت متن؛ در شکل‌گیری معنای کل متن و خوانشی که از متن حاصل می‌شود، دخالت دارند (ساسانی، ۱۳۸۴: ۶۱). پس احساسات، اندیشه‌ها و جهان‌بینی شاعر و محیطی که در آن رشد می‌کند در خلق مضمون‌های شعری‌اش بسیار اثرگذارند و برخی از مضمون‌ها تبدیل به اصلی‌ترین و پربسامدترین مضمون‌های شعری می‌شوند و درون مایهٔ اصلی شعر شاعر و بنیان فکری او را

تشکیل می‌دهند. در نتیجه می‌توان ردپای شخصیت شاعر و بازتاب عوامل فرهنگی و اجتماعی را در اشعار او مشاهده کرد.

شخصیت ادیب و عواطف و نگرش او به جهان پیرامون، مهم‌ترین عامل خلق اثر ادبی است. یک شعر چکیده‌ای از اندیشه و تجربه‌های عاطفی شاعر است و می‌توان گفت شعر بازتاب بخشی از روح و روان سرایندهٔ آن است. بسام حجار یکی از شاعرانی است که شعرش، جلوه‌ای از دنیای مجهول درونش است. وی به خاطر تجربه‌های تلخ و از دست دادن عزیزانش دچار نوعی افسردگی شد و نومیدی بر شعر او سایه افکند. پس از مرگ خواهرش، زندگی مفهوم خود را نزد او از دست داد و به درکی عمیق از مفهوم مرگ رسید و تبدیل به کلید واژهٔ شعرش شد. حالاتی چون اندوه ژرف، یکنواختی زندگی، بی‌انگیزگی و بی‌تفاوتی نسبت به گذر زمان هستهٔ اصلی مضمون‌های شعری‌اش را تشکیل داد. این بی‌مبالاتی و دلسردی بازنمونی از مفهوم نشانه است و در واقع کلماتی که دال بر دلسردی شاعر و عدم توجه او به زمان است، نشان می‌دهد که هدف اصلی شاعر چیز دیگری است و این واژگان تصویری از مقصود پنهان و اصلی اوست: كُلُّ يَومٍ، / رَيثَمَا يَنقضِي نَهَارُ السَعي، / وَيَلوذُ أقصَرُهُ مقَامَةً / وَعُمراً / بِلَيلِ الوَسَاوِسِ وَالظُنُونِ / لا أبَالِي– / وَالوَقتُ غُروبٌ– / بِرِجَالٍ يجُرّونَ خَيبَةَ المَشقاتِ إلى دُورٍ مُنَارَةٍ / بِحمّى الرَجاءِ / وَحدّهُ إذَاكَانَ رَجاءٌ / وَلاأبالِي– / حِينَ أنظُرُ، / سَاهِياً– / بِأيَامٍ كَانَ يَنبَغِي أن أحياها، / أو يَحيَاها الظِلُّ الذِي كُنتُهُ (حجار، بی‌تا: ۳۷۳/۲). هر روز، وقتی‌که تلاش روزانه پایان می‌یابد و او به (خانه و مأمنش) پناه می‌برد، من آن را در شب کوتاه‌ترین بقا و عمر می‌دانم، هنگام غروب آفتاب است و من توجه نمی‌کنم به مردانی که بار سنگین شکست و نومیدی ناشی از سختی‌ها را به دنبال خود به سوی خانه‌های روشن و نورانی با وجود تب امید به تنهایی می‌کشند – اگرچه که امیدی باشد– من توجه نمی‌کنم، وقتی‌که در بیداری به روزگاری که شایسته بود در آن‌ها به خوبی زندگی کنم یا اینکه سایه‌ای که در واقع خود من بودم آن را زنده کند.

عبارت «لا أبالی» کلید واژه‌ای است که بازتابی تمام‌نما از حالات روحی حجار به ما می‌نمایاند و نشان می‌دهد که دیگر هیچ چیزی برای او معنای گذشته را ندارد. این عبارت نمودی صوتی از مفهوم نشانه است و تفسیر مفهوم نشانه انتظار مرگی است که آن را نوش‌داروی درد بی‌درمان خود یعنی خستگی از زندگی می‌داند. موضوع که با آن مفهوم نشانه شرح داده می‌شود گذر سخت و بی‌معنای زمان برای شاعر است که گویی زندگی تبدیل به زندانی بدون زندانبان برای او شده و او محکوم به گذراندن لحظاتش در این دنیای بی‌معنا شده است. تکرار عبارت منفی «لا أبالی» و همچنین عبارت شرطی «إذا كانَ رجاءٌ» که بر نوعی قطعیت دلالت می‌کند، مرگ‌اندیشی و یأس فلسفی شاعر را نمایان‌تر می‌سازد.

ترس از مرگ همیشه در انسان وجود دارد؛ زیرا مرگ پایان دل‌بستگی‌های دنیوی انسان است و او دیگر کسانی یا چیزهایی که دوست دارد را از دست می‌دهد و نمی‌بیند. حجار نگرشی

متفاوت نسبت به مرگ دارد و از آن نمی‌ترسد و علت آن نیز حوادث تلخی است که برای او رخ داد تا او دیگر از وجود عزیزانش بهره‌مند نباشد. حجار از طریق دلالت‌های شعری مفهوم رنگ باختن زندگی را به تصویر می‌کشد: لَم أورِث أحَداً مَشَقّةَ أن یَحیَا مِثلِی / وَألَمَ الرَّبو وَالکَفافِ / جَعَلتُ لِساعَتِی وَقتاً مَکَثتُ فِی انتِظَارِهِ / لَم أخبِر أحَداً / لَکِنِی مَکَثتُ فِی انتِظَارِهِ / وَقُلتُ لَهَا حِینَ أقبَلَت عَلَیّ / دَعِینِی أضَع رَأسِی المُتعَبَ عَلَی صَدرِک / وَلَم أقُل لَهَا إنَنِی أُرِیدُ أن أبکِی / وَلَکِنِّی بَکَیتُ / بِضعَةُ أشیَاءٍ أعرَفُهَا وَحدِی / جَعَلَتنِی أبکِی / وَلَم أکُن خَائِفاً / وَلَم أکُن یَائِساً (همان: ۱۴۴/۲). من به سختی زندگی کردن همچون زندگی خودم و درد آسم و نداری و بیچارگی را برای هیچ کسی به ارث نگذاشتم، ساعتم را روی زمانی تنظیم کردم و چشم به راهش ایستادم، کسی را آگاه نکردم و همچنان چشم به راهش ایستادم. هنگامی‌که به سویم آمد به او گفتم: بگذار سر خسته و ملولم را بر روی سینه‌ات بنهم، ولی به او نگفتم که می‌خواهم گریه کنم، اما گریستم. چیزهایی بودند که من خودم تنها آن‌ها را می‌دانستم باعث شدند که گریه کنم، ولی با این وجود من نه ترسیده بودم و نه ناامید بودم.

کلمات «مشقة» و «ألم الرّبو» و «رَأسِی المُتعَب» خستگی شاعر از زندگی و دردآور بودن آن را نشان می‌دهند و با قرار گرفتن در کنار دیگر واژگان و عبارات در بافت جمله نومیدی و احساس تنهایی را بیان می‌کنند. عبارت‌های منفی «لَم أورِث» و «لَم أخبِر» و «لَم أقُل» بی‌ارزش بودن زندگی را آشکارتر می‌کند. مجموع این واژگان و عبارت‌ها بازنمونِ مفهوم نشانه هستند که شاعر با ایجاد ارتباط دلالتی میان واژگان متن از طریق یک زنجیرهٔ تو در تو، پیام اصلی خود را در عمق لایه‌های متن پنهان و رمزگذاری کرده تا مخاطب با دقت بیشتری به آن‌ها دست یابد. شاعر میان مرگ و زندگی تفاوتی نمی‌بیند و به‌خاطر اینکه انگیزه و دل‌خوشی برای ادامهٔ حیات ندارد، مرگ برایش ترسناک و یأس‌آور نیست؛ بلکه مرگ را مایهٔ نجات خود می‌داند و بی‌صبرانه منتظرش است

۴-۲. رمزگان زیبایی‌شناسی

در رمزگان زیبایی‌شناسی شاعر با کمک از آرایه‌های ادبی از زبان عادی و عامه می‌گریزد و با قدرت خیالی که در صور خیال وجود دارد، کلامش را گیراتر می‌سازد و با به‌کارگیری زبان مجاز و رمز، شعرش را از سطح ظاهری معنا بالاتر می‌برد. با دقت در انواع نشانه‌های مطرح‌شده از سوی پیرس آشکار می‌گردد که نشانه‌های شمایلی به مفهوم استعاره و استعاره‌گونه‌ها (تمثیل، سمبل، رمز و ...) در بلاغت بسیار نزدیک است. به اعتقاد پیرس هر نشانه، خطاب به کسی است و تولیدکنندهٔ متن، به منظور برقراری ارتباط باید یک مخاطب فرضی را در نظر بگیرد که بازتاب

این فرض در متن حضور می‌یابد (Lidow ،1999 :262). پس شاعر با استفادهٔ نمادین از برخی پدیده‌ها با زبانی استعاری و پوشیده به مقصود اصلی خود اشاره می‌کند.

مرگ در قاموس واژگانی بسام حجار دلالت‌های ضمنی متعددی در فحوای خود دارد و گویی شاعر به هر کجا می‌نگرد، آن را می‌بیند. او برای تصور حتمی بودن مرگ و اینکه روزی او را نیز در کام خود فرو می‌برد، زبانی غیرمستقیم را به کار می‌برد و با استفاده از کلمهٔ «در» به شکلی نمادین مفهوم مرگ را به ذهن مخاطب القا می‌کند. شاعر معتقد است که این «در» روزی به صدا درمی‌آید و باز می‌شود و انتظار او برای انتقال از این دنیا به جایی که نمی‌داند کجاست، پایان می‌یابد: الجَهَةُ الّتی افضَت بِی، / انمَحَت / أرَی حَجَراً عَلَی التَلّة / کَأنَّهُ یَنتَظِرُنِی / المَدِینَةُ لَم أعرِف اسمَهَا / وَالشَارِعُ، کَکُلِّ الشوَارِع، طَوِیلٌ وَمُزدَحَمٌ وَقَاسٍ / لَم یُفتَح البابُ الّذِی طَرَقتُهُ / إذ لَم یکُن بَابٌ یُفتَح فِی جِدَارٍ یَتَرَامَی إلی السَمَاءِ / عُدتُ أدراجِی / فَرُبّمَا غَداً / (حجار، بی‌تا: ۲۶۸/۲). جهت و مسیری که به من رسید و ختم شد، محو و ناپدید شد. من سنگی را بر روی تپه دیدم که گویی چشم به راهم است. این شهر نامش را نمی‌دانستم و این خیابان مانند همهٔ خیابان‌ها، طولانی، شلوغ و سخت و خشک بود. دری که بر آن کوبیدم، باز نشد، زیرا دری که در دیواری که به سوی آسمان بالا می‌رود، باز نمی‌شود. من از پله‌هایم برگشتم، شاید که فردا باشد.

واژهٔ «الباب» بر اساس دیدگاه پیرس نمودی از مفهوم نشانه است و تفسیر مفهوم نشانه و مقصود اصلی شاعر مرگ و انتقال به جهان دیگر است. موضوع نیز فرایند ورود و خروجی است که از طریق عبور از «در» انجام می‌گیرد که شخص از مکانی به مکان دیگر انتقال می‌یابد و همان مفهوم مرگ و انتقال از این دنیا به دنیای آخرت را تداعی می‌کند. ترکیب کلمهٔ «الباب» با دیگر واژگان جمله و چینش هدفمند آن‌ها کنار هم در بافت متن، این مفهوم نمادین را شکل می‌دهد و همچنین عبارت «یَتَرَامَی إلَی السَمَاءِ» این مفهوم انتزاعی و انتقال به دنیای آخرت را برجسته‌تر کرده و کُدهایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که به دنبال دلالت صریح واژهٔ «الباب» نرود. عبارت «فَرُبّمَا غَداً» نیز مفهوم نامشخص بودن زمان مرگ انسان را نشان می‌دهد. با انتقال از دلالت صریح واژهٔ «الباب» به دلالت‌های ضمنی آن این پیام‌های مخفی در لایه‌های پنهان متن آشکار شد: شاعر نسبت به مرگ هراسی ندارد و به نوعی منتظر آن است و آن را حتمی می‌داند و مرگ سفر از یک مکان به مکان دیگر است و پایان همه چیز نیست.

حجار برای توصیف امور غیرملموس، از طبیعت اطرافش کمک می‌گیرد و با استفادهٔ نمادین از اشیاء بی‌جان مفهوم مرگ را تجسمی می‌بخشد. در زبان شعری، واژهٔ «البئر» معانی فراوانی دارد و بسته به طرز فکر شاعر و فرهنگ هر مکانی، دلالت‌های آن شکل می‌گیرد. در فرهنگ نمادها چاه عالم صغیر خوانده می‌شود و از طریق چاه با جایگاه مُردگان ارتباط برقرار می‌شود. چاه نماد راز و پوشیدگی است (شوالیه و گرابرن، ۱۳۸۴: ۴۸۴/۲). حجار به شکلی نمادین چاه عمیق و تاریک را استعاره از ناشناخته بودن مرگ آورده است. البته باید به این نکته اشاره کرد که چهل سالگی در

آیین صوفیان به معنای پختگی و رسیدن به نوعی تکامل روحی و روانی است و شاعر در این ابیات با زبانی شاعرانه به این پختگی و رشد اشاره می‌کند: هِی البِئرُ العَمِیقَةُ / وَأحبَبتُ أن أسقُطَ فیها / وَهِی السَّمَاءُ حِینَ تَکونُ لَیلاً / وَهِی اللَیلُ حین یَکونُ سَّمَاءً / وَلاأدرِی، / بَینَ العَتَمَتَینِ کَیفَ أقُمتُ / أربَعِینَ عاماً / مَاانتَبَهتُ / وَمَا أیقَظَنِی أحَدٌ / إلَاالمَلاکُ (حجار، بی‌تا: ۱۷۳/۲). آن چاه عمیقی است که دوست دارم در آن بیافتم و آن آسمان است وقتی که شب است و آن شب است که به پهنای آسمان است. و من نمی‌دانم چگونه بین این دو سیاهی چهل سال اقامت داشتم و نفهمیدم و من را کسی جز فرشتهٔ (مرگ) بیدار نکرد.

واژهٔ «البئر» بازنمون مفهوم نشانه است و با دیدن ژرفای چاه ناخواسته فکر انسان به سمت مفاهیم انتزاعی مرموزی همچون مرگ می‌رود. تفسیر نشانه نیز ناشناخته بودن مرگ است و اینکه انسان درکی حسی و ملموس از آن ندارد. موضوع، رابطهٔ معنایی سقوط شاعر در چاه عمیق و ناپیدا و تشابه معنایی و تصویری آن با رخ دادن مرگ است و این باعث می‌شود که مخاطب دلالت صریح و معنای ظاهری چاه را اراده نکند. از سوی دیگر واژهٔ «السماء» و «اللیل» هر دو دارای دلالت‌های ضمنی متعددی هستند و ابیات ذکرشده بر گستردگی دلالت دارند. این دو واژه تصور صوتی از مفهوم مرگ هستند و تفسیر مفهوم نشانه این است که مرگ همچون شب و آسمان هر چیزی را در برمی‌گیرند. موضوع، وجود تشابه و رابطهٔ معنایی میان گستردگی آسمان شب و حادث شدن مرگ برای تمام پدیده‌هایی است که در همهٔ عرصهٔ هستی زندگی می‌کنند. واژهٔ «العَتَمَتَینِ» یعنی سیاهی گستردهٔ آسمان شب و چاه تاریک است و قرار دادن آن در کنار واژهٔ «أربعین عاماً» نشان می‌دهد که مرگ همیشه در کمین انسان است. با خوانش ژرف این ابیات به پیام‌های مهم‌تر و اصلی که در ژرفنای متن مخفی شده می‌رسیم از جمله اینکه؛ شاعر مرگ را امری حتمی و فراگیر می‌داند و آن را به عنوان پدیده‌ای ثابت شده پذیرفته است و معتقد است که زندگی و مرگ در طول عمر انسان توأمان هستند و هر لحظه مرگ احتمال دارد رخ بنماید و مهم‌تر اینکه شاعر با بی‌قراری چشم به راه مرگ است. عبارت «أحبَبتُ أن أسقُطَ فِیها» بیانگر نگرش مثبت شاعر به مرگ است و میل باطنی او به مرگ را نشان می‌دهد. عبارت‌های «لا أری أدرِی» و «مَا انتبَهتُ»که منفی هستند نیز به عدم دلبستگی او به دنیای فانی اشاره می‌کنند و نوعی سرزنش خویشتن در فحوایشان وجود دارد که شاعر به نوعی حسرت خوردن در مورد مسائل دنیای مادی را بیهوده می‌داند. عبارت پایانی نیز مؤید این مطلب است که شاعر مرگ را زنگ هشداری برای انسان‌ها می‌داند که غرق در خواب غفلت و دنیازدگی هستند.

مرگ پایان همه چیز نیست، بلکه جابجایی به جهانی دیگر است. حجار برای توصیف بهتر انتقال از یک فضا به فضایی دیگر از زبان رمز و نماد بهره می‌برد و به شکلی استعاری و پوشیده

به مفهوم مرگ و زندگی اشاره می‌کند. عبارت «الممرات الطویلة» نمادی از گذر عمر انسان و زندگی اوست که از دیدگاه حجار بسیار طولانی و پایان‌ناپذیر است. واژهٔ «النافذة» نیز دارای دلالت‌های ضمنی بسیاری است و از آنجا که شکل فیزیکی آن بر نوعی ارتباط میان فضای داخل با فضای بیرون دارد؛ به شکلی نمادین مفهوم مرگ را به ذهن القا می‌کند: المَمَراتُ الطَویلَةُ / وَأنتَ تَمشِی / هَل تَخطَیء عُمرَکَ / کُلّمَا اقتَرَبتَ / کُلّمَا نَظَرتَ إلی النَافَذَةِ التی تَبتَعِدُ / وَأنتَ تَمشِی المَمَراتِ الطَویلَةَ (همان، بی‌تا: ۲/ ۱۰۷). پیاده‌روهای طولانی، و تو در آن‌ها قدم برمی‌داری، آیا تمام عمرت را اشتباه می‌کنی، هرگاه نزدیک می‌شوی و به پنجره‌ای نگاه می‌کنی که دور می‌شود و تو در پیاده‌روهای طولانی راه می‌روی.

بر اساس دیدگاه پیرس «الممرات الطویلة» و «النافذة» بازنمون مفهوم نشانه و تصوری مرئی از آن هستند و تفسیر مفهوم نشانه گذر عمر و روند زندگی انسان و پایان زندگی در دنیای مادی و انتقال به دنیای آخرت توسط مرگ است و مرگ همان ادامهٔ زندگی است. موضوع نیز تشابه معنایی و تصویری میان حرکت کردن در پیاده‌روهای طولانی با روند طولانی زندگی است و همچنین تشابه مرگ و پنجره که هر دو مانند یک مرز میان دو جهان یا دو فضا عمل می‌کنند. افعال مضارع «تمشی» و «تخطیء» و «تبتعد» این حرکت و پیوستگی جریان زندگی و انتقال از یک جهان به جهان دیگر را برجسته‌تر می‌کند و شاعر با استفاده از چینش مناسب این افعال در کنار دیگر واژگان متن این مفهوم انتزاعی را مرئی و حسی ساخته است. مقصود اصلی حجار از این ابیات این است که او زندگی را نامتناهی و مستمر می‌داند که با مرگ وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود

۴-۳. رمزگان زمانی

یکی از مسائلی که می‌توان در هر اثر ادبی مشاهده کرد، کارکرد هنری عنصر زمان است. زمان در شعر کاربرد وسیعی دارد و واحدهای زمانی به عنوان یکی از عوامل مؤثر در خلق اثر ادبی به حساب می‌آید. در تقسیم‌بندی انواع نشانه‌ها، قیدهای زمان و مکان نیز در زمره نشانه‌های نمایه‌ای محسوب می‌شوند، مثلاً یک شاخص آفتابی یا یک ساعت، نشان‌دهنده زمان در روز است و این وجه به یک رابطهٔ واقعی میان نشانه و موضوع آن اشاره می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۵ – ۷۷). بنابراین ظرف‌ها و قیدهای زمانی در زبان شعر تنها معنای تقویمی و ظرفیت ندارند و با توجه به مضمون اصلی شعر معانی و مفاهیم مختلفی کسب می‌کند.

قیدهای زمانی در زبان شعری دلالت‌های متعددی کسب می‌کنند و شاعر با هنر خود برای آن‌ها معانی نامأنوس و متفاوت از زبان عادی می‌آفریند. حجار در اشعارش زمان را از حالت ظرفیت صرف خارج ساخته و آن‌ها را نشانه‌های زبانی قرار داده تا خواننده با کمک آن‌ها به معانی عمیقی که در سطوح زیرین متن پنهان شده برسد.

حجار از شاعران درون‌گرایی است که چارچوب فکری بسیار گسترده‌ای ندارد؛ ولی اشعار او از لحاظ معنایی دارای عمق بسیاری هستند و اندیشهٔ بسیار او در مورد اصل زندگی باعث شده که مفهوم زندگی برای او بی‌معنا و پوچ شود و نسبت به مقوله‌ای به اسم مرگ مشتاق‌تر شود؛ زیرا زندگی برای او چیز تازه‌ای ندارد و روح جستجوگر او دنبال ناشناخته‌هاست. او روند یکنواخت و گذر بیهودهٔ عمرش را با استفاده از سپری شدن روزها، حسی‌تر جلوه می‌دهد: وَلاتُمهِلُنِی عَاماً آخَرَ / أفنَیتُهُ فِی الانتِظَارِ / قَبلَ أن یأتِی / وَصَارَ ماضِیّ / کَالیَومِ الشَاغِرِ الّذِی / یَدفَعُ الیَومَ الشَاغِرَ إلی / أجهَلَ مَا الّذِی یَقِیمُ وَرَاءَهَا (حجار، بی‌تا: ۱۷۰/۲). به من سالی دیگر را مهلت نمی‌دهد تا آن را در انتظار نابود و سپری کنم، پیش از آنکه بیاید. و گذشته‌ام همچون امروز پوچ و تهی‌ام است که امروز پوچم را هول می‌دهد به سوی ناشناخته‌ترین چیزی (یا مکانی) که پشتش ملوم نیست چه چیزی انتفاق می‌افتد.

عبارت‌های «ماضی» و «الیَومُ الشَاغِر» و «عاماً آخر» پیوستگی زمانی را نشان می‌دهد که شاعر عمر خود را از گذشته تا آینده می‌گذراند؛ ولی او در زندگی خود چیز سازنده و معنابخشی نمی‌بیند. این واژگان و قیدهای زمانی، تصوری صوتی از مفهوم نشانه و مقصود اصلی شاعر هستند. تفسیر مفهوم نشانه میل شاعر به مرگ و دنیای مجهول پس از زندگی مادی است. موضوع، پوچ بودن ماهیت زندگی است که در قالب سپری شدن سیزیف‌وار روزهاست که باعث می‌شود خواننده به دنبال مفهوم و دلالت ظاهری این قیدهای زمانی نباشد؛ بلکه در جستجوی تصور مفهومی نشانه یعنی همان استقبال از مرگ باشد.

افعال مضارع «أن یأتِی» و «یَدفَعُ» نوعی حرکت رو به جلو و استمرار تجددی را به ذهن مخاطب القا می‌کند و این توالی بیهودهٔ زندگی را برجسته‌تر می‌کند و اشتیاق او نسبت به مرگ را نشان می‌دهد. با دور شدن از دلالت‌های صریح این ظرف‌های زمانی، پیام‌های پنهان شده در لایه‌های عمیق متن هویدا می‌شوند. شاعر از زندگی تکراری و یکنواخت بیزار است و انگیزه‌ای برای ادامه ندارد و تنها میل به کشف ناشناخته‌ها، روح ژرف‌اندیش او را اقناع می‌سازد؛ پس مرگ گره کور زندگی او را باز می‌کند. در نتیجه شاعر به دنیای آخرت اعتقاد دارد

مفهوم مرگ در زبان شعری حجار پیوسته در حال دگرگونی است و احساسات متناقض و تجربه‌های شخصی شاعر در این تغییر مفهوم دخیل هستند. زمان یکی از مقوله‌های است که حجار از طریق آن اندیشه‌های خود در مورد مرگ را بیان می‌کند. شاعر به سبب ناخرسندی از زندگی، تمام فصل‌ها را حتی بهار که مظهر زیبایی و سرزندگی است، پر از درد و اندوه و بیماری می‌بیند: قَالَ أنّهُ مُتعَبٌ / وَلا یَقوی عَلَی السَیرِ فِی الشَارِعِ / فَالنَفسُ یُجهِدُهُ / کَأنَهُ اعتَادَ عَلَی مَا یُشبِهُ الاختِنَاقَ / وَاکتَفَی مِنَ الهَواءِ بِالأقَلِ / الّذِی لا یُحیِی الکَنَارِیّ الّذِی أمَاتَهُ البَردُ / وَقَالَ إنَّ

الرَّبیعَ / یَکَادُ أن یَقتُلَهُ / وَالصَّیفُ بَاذِخُ القَیظِ / وَالشَّتَاءُ قَارِسٌ مُبتَلٌ / وَالخَرِیفُ فَصلُ النَّواحاتِ / ... / وَمَن أحَبَنِی أعطانِی مِنَ الغِبطَةِ مَا لا أستَحِقُّ، / وَکُنتُ أحیا وَالمَوتُ فِی رِئَتَیّ وَألَماً وَسُعَالاً / بِضعَةُ أشیَاءَ أعرَفُهَا وَحدِی / جَعَلَتنِی أبکِی / وَلَم أکُن خَائفاً / وَلَم أکُن بائساً / وَلکِنی بَکَیتُ (همان، بی‌تا: ۱۴۴/۲-۱۴۲). گفت او خسته است و نمی‌تواند در خیابان راه برود و نفس‌هایش او را به زحمت می‌اندازد. گویی او به حالتی از خفگی عادت کرده و به هوای اندکی بسنده کرده که حتی قناری را که سرما آن را کشته زنده نمی‌گرداند. گفت بهار نزدیک است او را بکشد و تابستان بسیار گرم و سوزان است و زمستان بسیار سرد و نمناک است و پاییز فصل نوحه و مویه و زاری کردن است. هر کس من را دوست داشت حسرتی را که حقم نبود، به من بخشید و من زنده بود، با این وجود مرگ با درد و سرفه در ریه‌هایم بود. چیزهایی بودند که تنها خودم آن‌ها می‌شناختم و باعث می‌شدند گریه کنم، ولی من نترسیده بود و بیچاره نبودم، ولی گریه کردم.

عبارت‌های «یَکَادُ أن یَقتُلَهُ» و «بادحُ القَیظ» و «قارسٌ» و «النواحات» همگی دارای بار معنایی منفی هستند و هیچ نکتهٔ امیدوارکنندهٔ در آن‌ها نیست و بر اندوه، ناخوشایندی و نیستی و ماتم دلالت می‌کنند و با قرار گرفتن در کنار «الربیع» و «الصیف» و «الشتاء» و «الخریف» ناخوش‌احوالی پیوستهٔ شاعر را روایت می‌کنند. همهٔ این واژه‌ها و عبارت‌ها نمودی از مفهوم نشانه هستند و در واقع سطح لغوی و ظاهری آن را نشان می‌دهند. فصل‌های چهارگانه در این ابیات فقط ظرف‌های زمانی با معنای صرفاً ظرف بودن نیستند؛ بلکه تبدیل به نشانه‌های شعری شده‌اند که تصویرگر احساسات شاعر و آیندهٔ نزدیک او و سرانجام زندگی او هستند. دلالت‌های ضمنی این ظرف‌های زمانی ما را به این پیام‌ها می‌رساند: شاعر زندگی را تماماً عذاب و رنج می‌داند و هیچ نکتهٔ مثبتی در آن نمی‌بیند و مرگ او را از این همه محنت و سختی می‌رهاند؛ پس مرگ آن‌چنان هم ترسناک نیست.

۴-۴. رمزگان مکانی

هر اثر ادبی در یک ظرف و موقعیت مکانی خاصی خلق می‌شود؛ این مکان ممکن است باز و گسترده و عمومی باشد و ممکن است که محدود و سرپوشیده باشد؛ البته مفهوم مکان در عالم ادبیات و شعر دارای بار معنایی بی‌شماری است. مکان در زبان شعری تنها دارای بُعد فیزیکی نیست و دربرگیرندهٔ بسیاری از مؤلفه‌های شخصی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است. از این‌رو، آنگاه که مکانی جغرافیایی وارد متن می‌شود به جایگاهی برای تجربه کردن شاعر بدل می‌شود، تجربه‌ای که از یک گرایش شخصی سرچشمه می‌گیرد که در آن شاعر زیسته و در شعر، مکان به شخصیت خود شاعر بدل می‌شود؛ چراکه مکان از انسان مستقل نیست و انسانِ بی‌مکان یافت نمی‌شود و مدام با کنش‌های انسانی و عواطفش ارتباط پیدا می‌کند. به همین جهت مکان در شعر به عنوان چیزی مجزا، تنها، یا ساختاری منتزع یا بنایی تو خالی که دارای راهروها و دیوارها و اتاق‌ها و سقف‌ها باشد آشکار نمی‌شود؛ بلکه به صورت تمرین و فعالیتی انسانی خود را

می‌نمایاند (النصیر، ۱۹۸۶ : ۵-۶). پس روح اثر ادبی در قالب موقعیت مکانی نمایان می‌شود و مکان در شعر، چکیده‌ای از شخصیت شاعر و اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عصر اوست.

مکان در شعر حجار حرف اول را می‌زند و موقعیت‌های مکانی و فضاهای شعری که شاعر با قدرت خیال خود و هنر توصیفش می‌آفریند، چارچوب اندیشه و حالات روحی او را بازتاب می‌دهند. اسم‌ها و ظرف‌های مکانی در شعر بسام حجار چارچوب خود درونی شاعر «الأنا الداخلی» را ترسیم می‌کنند و چارچوبی نیمه واقعی از شخصیت و دنیای درونی او را توصیف می‌کنند. مکان‌ها و فضاهای مختلفی همچون خانه، اتاق، بالکن، ایوان، دیوار، سقف و سالن در اشعار حجار به‌کاررفته‌اند و همچنین وی به توصیف وسایل منزل از جمله مداد و خودکار، کاغذ، قوطی‌ها، فنجان و لیوان، سیگار، صندلی، گلدان، چراغ و غیره پرداخته است. در نتیجه توصیف فضاهای داخلی و بسته در اشعار او از مکان‌ها و فضاهای بیرونی بسیار بیشتر است و این مسئله تنهایی و عزلت او را بهتر نشان می‌دهد (ابوزید، ۲۰۱۲: ۱۱۸). از این‌رو، مکان در شعر حجار فقط یک حالت فیزیکی نیست که دارای ویژگی دیداری باشد؛ بلکه دلالتی شعری است که در درون خود معانی مهمی ذخیره کرده است.

مرگ مفهومی انتزاعی است و انسان درکی حسی از آن ندارد و همین باعث می‌شود که احساسات متناقضی نسبت به آن داشته باشد. حجار می‌خواهد برای خواننده تصویری حسی از مرگ ارائه دهد و آن را ملموس سازد؛ بنابراین با تکیه بر عنصر خیال که در تشبیه وجود دارد مرگ را مانند مسیری بی‌پایان می‌داند که هموار و مستقیم است و هیچ جاذبه‌ای در آن وجود ندارد و هیچ چیز و هیچ کسی در آن نیست: لَم یَسلُک الدَّربَ مِن قَبل / لکنَّ السَّروَةَ کَانَت تَدُلُّهُ / وَلَیسَ فِی الدَّربِ مُنَعَرِجٌ / أو شِعَابٌ / وَلَیسَ فِیها مَا یَفتِنُ البَصَرَ / دَربٌ کَالهَواءِ / شَاغِرَةٌ (حجار، بی‌تا: ۲ / ۱۳۸). این جاده را پیش از این نپیموده بود؛ ولی سرو او را راهنمایی می‌کرد و در جاده هیچ پیچ و خمی و دره‌ای نیست و در آن چیزی که دیدگان را جذب کند، وجود ندارد. جاده‌ای که همچون هوا پوچ و خالی است.

واژهٔ «الدَرب» بازنمون مفهوم نشانه و تصوری صوتی از آن است و شاعر با این کار حالتی مرئی برای آن قائل است. تفسیر مفهوم نشانه مرگ است که به سادگی بر انسان عارض می‌شود و زیبا نیست و انسان تنها از این دنیا می‌رود. موضوع که با آن مفهوم نشانه توضیح داده می‌شود، حس تنهایی و سفر بی‌پایان و بی‌خطر در مسیری خالی از وجود هر چیزی است که بی‌اراده تصویری از مرگ به فکر انسان خطور می‌کند. با دقت در رابطهٔ معنایی که میان واژهٔ «الدَرب» با دیگر واژگان متن وجود دارد می‌توان چنین استنباط کرد که «الدرب» دارای دلالت‌های ضمنی بی‌شماری است و به پیام‌هایی اشاره می‌کند که شاعر در سطوح عمیق متن پنهان ساخته است از

جمله اینکه: مرگ هیچ‌گاه خبر از آمدنش نمی‌دهد و هر لحظه احتمال دارد که بر انسان وارد شود. مرگ تنهایی انسان در این دنیا را به واقع‌گرایانه‌ترین شکل ممکن به او یادآور می‌شود و به او می‌فهماند که از آغاز خلقتش تنها به این دنیا می‌آید و تنها از این دنیای مادی می‌رود.

یکی از مضمون‌هایی که در شعر حجار بسیار نمود داشته است، سفر انسان از مسیری است که پایان مشخصی ندارد و تا بی‌نهایت– آنجا که هیچ کس از آن آگاه نیست– ادامه دارد: کَانَ یکفِی أن أعبَرَ المَسَافَةَ کَعَابِرِ سَبِیلٍ / بَینَ أقزامِ العَتمَةِ وَ بَاقَةِ الأشجارِ التی تَقَدّمَت / فِی السِنّ / وَمَالَت شاکِیَةً / عَلَی الرَصِیفِ / وَالجُدرانِ المُتدَاعِیَةِ / لِکَی أُغَادرَ المَشهَدَ / لِکَی أصِلَ إلی حَیث لا أُرِیدُ (همان: ۳۲۱). کافی است این مسافت را طی کنم همچون کسی که از میان کوتوله‌های تاریکی و دستهٔ گل و گیاه درختان پیر و فرتوت که گلایه‌وار بر پیاده‌رو و دیوارهای لرزان و در حال ریزش عبور می‌کند تا این منظره را ترک کنم و به جایی که نمی‌خواهم، برسم.

کلماتی مانند «المسافة» و «عابر سبیل» و «أقزام العتمة» و «الرصیف» و «الجدران المتداعیة» و «المشهد» و «حیث» همه بر مکان و عبور از مسیری خاص دلالت می‌کنند و نشان‌دهندهٔ فضایی تاریک، اندوهگین و فاقد زیبایی است و در واقع همان زندگی ملال‌آور شاعر است که طول کشیده است. این کلمات تصور صوتی از مفهوم نشانه هستند و بر بُعد مکانی کلام تأکید دارند و مفهوم نشانه را برای خواننده حسی و بصری می‌سازند. با دقت در تصویرهای شعری و رابطهٔ دلالت‌های صریح واژگان با دلالت‌های ضمنی آن‌ها پیام اصلی شاعر این است که او از زندگی دل خوشی ندارد و برایش ملال‌آور است و زندگی یک حرکت بی‌پایان است و مرگ مانند دروازه‌ای است که انسان با عبور از آن به جهانی نامکشوف گام می‌گذارد. مرگ امری غیرقابل اجتناب است و انسان در آن هیچ اراده و انتخابی ندارد و ارادهٔ انسان در امتداد ارادهٔ خداوند متعال قرار می‌گیرد.

۴-۵. محور همنشینی و جانشینی

شاعر از طریق دو محور همنشینی و جانشینی کلام، تصویرهای شعری را می‌آفریند که در فحوای خود دلالت‌ها و نشانه‌های شعری بی‌شماری ذخیره کرده‌اند. محور همنشینی، همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر هم‌نشین شده، رابطهٔ هم‌نشینی برقرار می‌کنند. محور جانشینی، محور عمودی کلام است که در آن اجزاء جانشین یکدیگر شده، روابط جانشینی با هم برقرار می‌کنند. این دو نوع رابطه برای نخستین بار توسط سوسور معرفی شد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۳۸). پس واژگان شعر در فرایند همنشینی و جانشینی بار معنایی متفاوتی پیدا می‌کنند که در زبان عامه کمتر رایج هستند و شاعر با آن‌ها از زبان عادی به زبانی مجازی و خیال‌انگیز تغییر جهت می‌دهد و مضمون خود را به شکلی ضمنی و زبانی کنایی بیان می‌کند.

در محور همنشینی کلام، واژگان شعر با قرار گرفتن در کنار هم در قالب یک زنجیرهٔ واژگانی با هم ترکیب می‌شوند و بار معنایی متفاوتی نسبت به معنای اصلی خود می‌گیرند. مجاز یکی از

آرایه‌هایی است که در محور همنشینی بکار برده می‌شود و دلالت صریح واژگان، معنای ظاهری و واقعی آن‌هاست و دلالت ضمنی آن‌ها نیز معنای مجازی و غیرحقیقی و به نوعی می‌توان گفت شاعرانهٔ آن‌هاست. حجار برای اینکه با زبانی غیر مستقیم مفهوم انتزاعی مرگ را برای خواننده ترسیم کند واژگانی را در شعرش بکار می‌برد که افزون بر معنای ظاهری دارای معانی مختلف دیگری نیز هستند و این معانی ذهن را به مدلول و مقصود اصلی شاعر نزدیک می‌کنند.: وَذَاتَ یَومٍ سَوفَ یَشفِی الحَجَرُ/ مِنّی / الحَجَرُ الّذِی هُوَ مَوطِنِی، الّذِی هُوَ دَارَتِی البَعِیدَةُ (حجار، بی‌تا: ۳۷۵/۲). روزی سنگ (قبر) از من (جسمم) شفا می‌یابد؛ سنگی که مسکن و مأوای من است و آن خانهٔ دوردستِ من است.

واژهٔ «الحَجَر» در زبان عامه به معنای سنگ است؛ ولی در زبان شعری بسته به افکار شاعر معانی مختلفی می‌گیرد. حجار از دلالت صریح واژهٔ «الحَجَر» استفادهٔ ادبی کرده و بر پایهٔ مجاز مرسل با علاقهٔ محلیه سنگ قبر را ذکر کرده و قبر را که جسم انسان مُرده در آن قرار می‌گیرد را اراده کرده است که با مرگ ارتباط معنایی مستقیمی دارد. اسناد فعل «یَشفِی» به «الحَجَر» باعث می‌شود که مخاطب دیگر معنای صریح سنگ قبر و خود قبر را از این واژه استنباط نکند؛ بلکه مفهوم مجازی و متفاوت از معنای پذیرفته شده این واژه در زبان عامه به ذهنش خطور می‌کند که شاعرانه‌تر است. واژهٔ «الحَجَر» بر اساس دیدگاه پیرس بازنمون مفهوم نشانه است و شکل و تصویری دیداری از آن به مخاطب می‌دهد. تفسیر و مدلول مفهوم نشانه مرگ است که جان شاعر را می‌گیرد و او را از نابسامانی‌های این جهان رهایش می‌سازد. موضوع نیز که نشانه با آن تفسیر می‌شود و مخاطب با آن از معنا و دلالت صریح سنگ قبر دور می‌شود، این است که قبر جایگاه انسانی است که دیگر جسمش زنده نیست و مرگ جانش را ستانده و کالبدش را در این مکان به جا گذاشته است. شاعر با این نازک‌خیالی، پیام‌های بسیاری در پشت واژگان شعرش پنهان ساخته است که با کشف نشانه‌های زبانی به برخی از پیام‌های این ابیات رسیدیم. شاعر از این جهان خسته شده و مرگ را درمان و شفاگر دردش می‌داند و جهان آخرت را مأوای همیشگی خود می‌داند؛ پس افکار دینی او در مورد مرگ در اشعارش نیز بازتاب گسترده‌ای داشته است.

حجار به جهان آخرت اعتقاد راسخ دارد و مرگ را پایان همه چیز نمی‌داند؛ بلکه بر این باور است که مرگ ادامهٔ حیات است که در مکانی یا جهانی دیگر جریان می‌یابد. حجار باور قوی خود به جهان آخرت را با استفاده از آرایهٔ مجاز و بر اساس محور همنشینی کلام بیان می‌کند و همان باور قدیمی بشر نسبت به مرگ و قیامت را بازآفرینی ادبی می‌کند: لَم تَکُن بَعیدَةً / السَّمَاءُ التی تَجمَعُ بَینَنا / کُنَا نَرفَعُ الأنفاقَ مِنَ التُرابِ / وَنَرَی أشیَاءَ غَامِضَةً فِی القُبُورِ (همان: ۱۳۴/۱). آسمانی

که ما را دور هم گرد آورد، دور نبود. تل‌های خاک را برداشتیم و چیزهای مبهم و پیچیده‌ای در قبرها دیدیم.

بر اساس نظریهٔ پیرس واژهٔ «السماء» بازنمون مفهوم نشانه و در واقع تصوری مرئی و صوتی از آن است. تفسیر مفهوم نشانه نیز مرگی است که باعث می‌شود انسان از جهان مادی به دار باقی و جهان پس از مرگ انتقال یابد. موضوع نیز که مفهوم نشانه را تفسیر و تشریح می‌کند پیوند معنایی است که میان اعتقاد بشر به اینکه جهان آخرت در آسمان قرار دارد و میان آن و زمین فاصله وجود دارد. بنابراین شاعر با اسناد فعل «تَجمَعُ» به «السماء» بار معنایی نامأنوسی به آن می‌دهد که در عالم واقعیت و زبان عامه غیرقابل هضم و بسیار نامعقول و عجیب به نظر می‌رسد. شاعر با کمک محور همنشینی مجموعه‌ای از واژگان را که از لحاظ معنایی و ماهیت با هم متفاوت هستند، کنار هم می‌چیند و مفهوم شاعرانه و بسیار خیال‌انگیزی پدید می‌آورد که خواننده در نگاه اول به خوبی متوجه مقصود اصلی او نمی‌شود. آمدن واژهٔ «التراب» و «القبور» در بیت بعدی باعث شده که خواننده به این نتیجه برسد که السماء در اینجا در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته و در فحوای خود معانی دیگری دارد. صورت لفظی این واژگان به عنوان دلالت‌های صریحی عمل می‌کنند که سرنخ‌هایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهند تا وی با غور در ارتباط معنایی میان این واژگان به دلالت‌های ضمنی آن‌ها برسد و به مقصود اصلی شاعر که در لایه‌های ثانویهٔ متن نهفته شده نزدیک شود. پس با خوانش دقیق ابیات چنین استنباط می‌شود که حجار مرگ را امری حتمی می‌داند که هر لحظه برای انسان ممکن است اتفاق بیفتد و کاملاً قابل دسترس است. پس مرگ از دیدگاه او انتقال به جهانی دیگر است و ادامهٔ مسیری بی‌پایان است

یکی دیگر از صنایع ادبی که حجار برای به تصویر کشیدن مفهوم انتزاعی مرگ استفاده کرده، تشبیه است. تشبیه به علت قدرت خیالی که در خود دارد، عاطفهٔ کلام را بالا برده و بر خواننده تأثیر روحی بیشتری می‌گذارد. مرگ در دایرهٔ فکری حجار معانی متناقض و بی‌شماری دارد و همین پارادوکس باعث شده که واژهٔ مرگ دلالت‌های ضمنی مختلفی پیدا کند. مرگ‌اندیشی حجار بر روح و روانش سیطره دارد و او مرگ را مهربان و در عین حال دردآور می‌داند و سعی می‌کند با تصویرسازی‌های شاعرانه مرگ را در پیش چشمان مخاطب ترسیم سازد. او مرگ را به دستان کوچک و لطیف یار تشبیه می‌کند و با آوردن دو صفت «أليف» و «غامر» مجهول بودن ماهیت مرگ را نشان می‌دهد؛ همان‌گونه که شخصیت زن همیشه برای مردها ناشناخته و متناقض‌نما می‌نماید. او مرگ را مهربان می‌داند؛ زیرا از سختی‌های این جهان او را نجات می‌دهد. با این وجود او را دردناک و سخت نیز می‌داند؛ چون لحظه لحظه و با نوعی آرامش و خونسردی بر بدن انسان فرود می‌آید و تمام اعضایش را تحت تأثیر قدرت خود قرار می‌دهد. پس همان‌گونه که زن مهربان و لطیف است و در عین حال می‌تواند با عشقش و

بی‌توجهی‌اش ویرانگر و عذاب‌آور باشد، مرگ نیز مهربانِ دردناک است: أَتَرَمَّمُ خَلِيَّةً خَلِيَّةً / وَأَسقُطُ فِی الفَصلِ الأَخِیرِ / عُضواً عُضواً / مَوتِی أَلِیفٌ / وَغَامِرٌ کَیَدَیک الصَغِیرَتَینِ (همان: ۷۴/۱). سلول به سلول بدنم را پینه می‌زنم و در بخش آخر سقوط می‌کنم با تکه تکه از اعضای بدنم، مرگم مهربان و مخاطره‌جو است همچون دو دست کوچک تو.

بر اساس نظریهٔ پیرس خود واژهٔ «مَوت» و تشبیه آن به دستان کوچک و لطیف معشوق بازنمون مفهوم نشانه است؛ ولی تفسیر نشانه مفهومی عمیق‌تر و ادیبانه‌تر است و آن گرایش فکری و روحی شاعر نسبت به مقولهٔ مرگ است که در چارچوب اندیشهٔ او مفهومی متناقض است. موضوع نیز خاصیت ناشناخته بودن مرگ برای شاعر است؛ زیرا نه زمان و نه مکان و نه نوع وقوع آن مشخص است. حجار در مصرع اول و دوم این شعر با استفاده از تشبیه، تصویر شعری می‌آفریند که در آن سختی‌هایی را که در زندگی چشیده و دردهایی را که مرهم نهاده و دوباره تجدید قوا کرده را به پینه زدن سلول‌های بدن تشبیه کرده و مرگ را چون سقوط از بلندی می‌داند که در اثر آن اعضای بدن یکی یکی از هم جدا می‌شوند. مجموع این کلمات همان مفهوم متناقض مرگ را نمایان‌تر می‌کند؛ چراکه مرگ او را از زندگی ملال‌آور پر از درد نجات داده و از سوی دیگر با درد و رنج این رهایی را عملی ساخته است. پس مقصود اصلی شاعر این است که مرگ آن‌چنان هم بد نیست و مرهمی بر دردِ عمیق او یعنی زندگی کسالت‌بار و خالی از انگیزه‌اش است

حجار برای خلق مضمون‌های شعری جدید مربوط به مفهوم مرگ از جابجایی‌هایی معنایی میان واژگان شعرش در قالب محور جانشینی بهره برده است. «الحَجَر» یکی از واژگانی است که در زبان شعری حجار از ارزش معنایی خاصی برخوردار است و شاعر با قدرت خیال خود و استفاده از آرایه‌های ادبی به آن معانی مختلفی داده است. منظور شاعر از «حجر» سنگ قبر است؛ ولی هدف اصلی او چیزی فراتر یعنی مرگ و ترک این دنیای فانی است. وی برای اینکه ترسیمی ادیبانه با زبانی پوشیده و غیرمستقیم از مرگ داشته باشد و تکراری کم‌ارزش از تعابیر دیگر شاعران نباشد، از استعاره استفاده کرده و با جان‌بخشی به خاک و سنگ آن‌ها را شاهد عینی می‌پندارد که روایت مرگ او را بازگو می‌کنند. این جاندار پنداری باعث می‌شود که بار معنایی جدیدی برای سنگ و خاک که از جمادات هستند ایجاد شود و شکلی انسانی به خود بگیرند و معنی جدید و نامأنوسی جایگزین معنای اصلی آن‌ها شود که در زبان عامه برای خواننده قابل هضم و منطقی نیست: لا أدرِیَ ما شَغَفُ الحَجَرِ / الّذِی أَلَمَّ بِی / یُوسّدُنی حَجَرٌ / وَیُغطِینِی حَجَرٌ / وَحَجَرٌ أَبیَضُ / یَروِی سِیرَتِی / مِن فَمِ التُرابِ (همان: ۳۴۱/۱). نمی‌دانم که شور و اشتیاق سنگ

چیست که من را به در آورده است؟ سنگی تبدیل به متکای من شده و سنگی من را می‌پوشاند و سنگی سفید از سیرت و راه و روش من با دهان خاک سیراب و سرمست می‌شود.

بر اساس دیدگاه پیرس واژهٔ «الحَجَر» و اسناد فعل «یروِی» که خاصِ انسان است و همچنین آمدن عبارت «فَما التراب» نمود و تصویری حسی از مفهوم نشانه است و تفسیر مفهوم نشانه و در واقع مدلول آن مرگ است. موضوع نیز که باعث می‌شود که خواننده در سطح ظاهری معنا و دلالت صریح این واژگان نماند این است که خاک جایگاه هر چیز فانی است و فانی بودن مرگ را به انسان یادآوری می‌کند. پس شاعر با زبانی غیرمستقیم و بدون ذکر واژهٔ مرگ به آن اشاره کرده و این مفهوم انتزاعی و غیرملموس را جلوه‌ای حسی بخشیده است. از این رو رابطهٔ جابجایی و جانشینی معنایی که میان مستعارمنه و مستعارله وجود دارد، خواننده را به دلالت ضمنی این واژگان هدایت می‌کند و با مهارت تمام شاعر به پرسشی که خود در عبارت اول این شعر «لا أدرِی مَاشَغَفُ الحَجَرِ» پاسخ می‌دهد و نشان می‌دهد که مقصود اصلی او مرگ و پایان حیات مادی است.

حجار همیشه در خواب و رؤیا و در بیداری و واقعیت به مرگ می‌اندیشد. او مرگ را پایان زندگی نمی‌داند، بلکه زندگی را رودخانه‌ای می‌پندارد که پایان‌ناپذیر است و مرگ همچون پُل ارتباطی میان دو منطقه جدا از هم است و انسان با عبور از آن به مسیر زندگی خود ادامه می‌دهد و وارد فضا و جهانی دیگر با ماهیتی متفاوت می‌شود: وَلا أدرِی مَا الحِکمَةُ مِن اختِصَارِ عُمرِی / بِرَقَمَینِ وَفَاصِلَة / کَأَنَنِی، فِی غَفلَة، عَبَرتُ مِن ضِفَةٍ إلی ضِفَةٍ / وَ بَینَهُماَ مِیاهُ النِسیَانِ / وَ لَم أَلمَح –فِی عُبُورِی– / صُورَةً تُمحَی / أَو مَکَاناً یَزُول / وَلَم یُفَسّر لِی أَحَدٌ / مَا الأَسَی (همان: ۳۴۲/۱). من نمی‌دانم حکمت کوتاه بودن عمر من با دو عدد و یک فاصله چیست؟ گویی من ناگهان و به یکباره مسافت از یک ساحل به سمت ساحل دیگر عبور کردم (پیمودم) و میان آن‌ها آب فراموشی بود و من در حین عبورم به تصویر و عکسی اشاره نکردم که محو و نابود شود یا مکانی که پایان یابد و کسی نیز برایم معنای درد و اندوه را تفسیر و تشریح نکرد.

شاعر بر اساس محور جانشینی کلام جهان مادی و جهان آخرت را به دو طرف ساحل یک رودخانه تشبیه کرده و این رودخانه نیز همان زندگی است که خداوند برای عبث نبودن آن و بامعنا بودنش، مرگ را همچون پُلی قرار داده که انسان را از این جهان به جهان آخرت و جایگاه ابدی‌اش انتقال می‌دهد و زندگی جاوید انسان در آن جهان ادامه می‌یابد. مستعارله «مرگ» امری معنوی است که به مستعارمنه حسی «ضفة» یعنی ساحل و کرانهٔ رودخانه تشبیه شده است. شاعر مرگ و پایان زندگی در دنیای مادی را به عبور کردن از مسیر میان دو ساحل و رسیدن به مکانی آن سوی رودخانه تشبیه کرده است و جامع میان آن‌ها نیز همان فرایند انتقال از یک مکان به مکان دیگر است. بر اساس دیدگاه پیرس مستعارمنه و عبارت « عَبَرتُ مِن ضِفَةٍ إلی ضِفَةٍ» تصور صوتی و بازنمون مفهوم نشانه است که جنبه‌ای حسی و به نوعی بصری دارد و تفسیر مفهوم

نشانه مرگ شاعر و سفر به جهان آخرت است. موضوع که باعث می‌شود دلالت صریح عبارت «عَبَرتُ مِن ضِفَةٍ إلی ضِفَةٍ» اراده نشود، کوتاهی عمر شاعر و خونسردی او نسبت به پدیدهٔ مرگ است و عبارت «مَا الحِکمَةُ مِن اختِصَارِ عُمرِی» مانع از آن می‌شود که ذهن مخاطب به سمت معنای نزدیک و غیر ادبی ساحل رودخانه کشیده شود. مدلول و مقصود اصلی شاعر نیز این است که مرگ زشت و ترسناک نیست و آن‌گونه که بسیاری از انسان‌ها تصور می‌کنند دردناک نیست، بلکه انتقالی آرام و بی‌سر و صدا به جهانی دیگر است که ناگهانی و غیرقابل پیش‌بینی است.

۵. نتیجه

با بررسی و تحلیل مفهوم مرگ در شعر بسام حجار بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس نتایج زیر به دست آمد:

مرگ پربسامدترین مضمون در شعر بسام حجار است و او به سبب تجربه‌های تلخ عاطفی و مرگ نزدیکانش نسبت به مفهوم زندگی بی‌تفاوت شده و آن را پوچ و تکراری و خسته‌کننده می‌داند. او نه تنها مرگ را ترسناک و زشت نمی‌داند، بلکه معتقد است که مرگ ناجی او و انتقال از یک جهان به جهان دیگری است و ادامهٔ یک مسیر بی‌پایان است.

حجار در رمزگان مؤلف از طریق ارتباط معنایی میان واژگان شعر در بافت متن یک زنجیرهٔ دلالتی شکل داده که مفهوم نشانه با پیوستگی و انسجام میان نمود، تفسیر و موضوع شکل نهایی خود را ساخته است و مخاطب می‌تواند تنها با دقت در ارتباط میان عناصر جمله به مقصود اصلی شاعر پی ببرد.

در رمزگان زمانی حجار تنها بر بُعد تقویمی ظرف‌ها و اسم‌های زمانی تکیه نکرده است و با خیال‌پردازی‌های شاعرانه و نبوغ شعری خود از دلالت صریح این واژگان بهره برده و به عنوان لایهٔ خارجی مفهوم نشانه از آن‌ها استفاده کرده و سرنخ‌هایی به مخاطب داده تا با دقت در ارتباط معنایی این ظرف‌های زمانی با دیگر واژگان متن به مدلول و تفسیر نشانه و بهترین دلالت ضمنی این اسم‌ها متناسب با مفهوم مرگ را استنباط کند.

در رمزگان مکانی شاعر از قیدها و اسم‌های مکانی به عنوان تصویری حسی از مفهوم انتزاعی مرگ استفاده کرده و با بهره‌گیری از بار معنایی ظرفیت،جلوه‌ای دیداری به مفهوم نشانه داده و مرگ را که غیرملموس و مجرد است، ملموس و حسی نشان داده است و با استفاده از دلالت صریح این واژگان مقصود اصلی شاعر از مفهوم نشانه و دلالت ضمنی هماهنگ با معنای مرگ را بازگو نموده است.

حجار در رمزگان زیبایی‌شناسی از زبان رمز استفاده کرده و به شکلی استعاری و غیرمستقیم به مفهوم اصلی نشانه اشاره کرده است و از طریق استفادهٔ نمادین از پدیده‌های طبیعی به‌ویژه پرندگان و خلق تصاویر شعری خیال‌انگیز و تمثیل مفهوم انتزاعی مرگ را ترسیم کرده است.

– شاعر در محور همنشینی با ترکیب واژگان به شکلی هنرمندانه هنجارگریزی کرده و بار معنایی نامأنوس و متفاوت از معنای اصلی و ظاهری در جملات و ترکیبات خلق می‌کند و در قالب ارتباط مشبه با مشبه‌به و وجه‌شبه و معنای مجازی و حقیقی و علاقه در مجاز، ارتباط بین نمود، موضوع و تفسیر، مفهوم نشانه را بازتاب می‌دهد.

– حجار در محور جانشینی با استفاده از تشخیص و جان‌بخشی به پدیده‌ها و اشیا بی‌جان ویژگی انسانی را نسبت می‌دهد و با قدرت خیال مفهوم انتزاعی مرگ را به مثابهٔ موجود زنده‌ای می‌داند که گویی هر لحظه همراه شاعر بوده و مرگ و زندگی او درهم‌آمیخته است و ارتباط میان مستعارمنه و مستعارله مانع از ارادهٔ معنای حقیقی واژگان به کار رفته می‌شود و جامع هم که حکم موضوع در نظریهٔ پیرس دارد، ذهن مخاطب را از تصور صوتی نشانه به تصور مفهومی آن سوق می‌دهد.

منابع

ابوزید، أنطوان (۲۰۱۲)، *مدخل إلی قراءة قصیدةالنثر، الطبعةالأولی*، بیروت، دارالنهضة العربیة.

احمدی، بابک (۱۳۹۲)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، نشر مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران،آگاه.

امیری، ربیع، همکاران (۱۴۰۰)، «نشانه‌شناسی الفاظ حاوی مفهوم وطن در اشعار سلیمان العیسی بر اساس دیدگاه چارلز پیرس»، *ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، ص ۱۰۵– ۱۲۶.

إیکو، أمبرتو (۲۰۱۵)، التأویل بین السیمیائیة و التفکیکیة، الطبعة الثالثة، بیروت، المرکز العربی الثقافی.

حجار، بسام (بی تا)، الأعمال الشعریة الکاملة ج۲، إعداد و تقدیم علی محمود خضیر، دار الرافدین للطباعة والنشر.

توسان، برنارد (۱۹۹۴)، *ما هی السیمیولوجیا؟*، ترجمة محمد نظیف، الطبعةالأولی، إفریقیا الشرق (البیضاء).

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

الجبوری، فلیح (۲۰۱۳)، *الاتجاه السیمیولوجی فی نقد السرد العربی الحدیث*، الطبعة الأولی، الجزائر، منشورات الاختلاف.

دولودال، جیرار (۲۰۰۴)، *السیمائیات أو نظریة العلامات*، ترجمة عبدالرحمن بوعلی، الطبعة الأولی، اللاذقیة، دار الحوار للطباعة والنشر.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴)، «تحلیل ساختار مبتدای خبری و ساختار آگاهشی متن فیلمیک»، *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به اهتمام حمیدرضا شعیری، تهران، فرهنگستان هنر.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴)، *فرهنگ نمادها*، ج۲، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران، جیحون.

طاهری‌نیا علی‌باقر و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل نشانه‌شناختی انتقادی قصیده العشاء الاخیر با تکیه بر روش متنی و فرامتنی فرکلاف و روش کنش تحلیل تئوون لیون»، *ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، ص ۱– ۲۲.

کوپال، عطاء الله (۱۳۸۶)، «فراز و فرود نشانه‌شناسی از دانش تا روش»، *نشریهٔ باغ نظر*، شمارهٔ ۷، صص ۴۸–۳۹.

گیرو، پییر (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه.

المرابط، عبدالواحد (۲۰۰۰)، *السیمیاء العامة و سیمیاء الأدب من أجل تصور شامل*، الطبعة الأولی، الجزائر، منشورات الاختلاف.

النصیر، یاسین (۱۹۸۶)، *إشکالیة المکان فی النص الأدبی*، دراسات نقدیة، الطبعة الأولی، بغداد، دار الشؤون الثقافیة العامة.

Sources

Abu Zayd, A. (2012), *Madkhal el qarat al Qasida al-Nasr*, Beirut, Dar al-Nahda al-Arabiya. [In Arabic].

Ahmadi, B. (2012), *From visual signs to text*, Tehran, Markaz publication. [In Persian].

Al-Jubouri, Flij .(2013), *The semiological attitude in the criticism of Al-Sard al-Arabi al-Hadith*, first edition, Algiers, Manshurat al-Dihad.[In Arabic]

Al-Morabid, Abdul-Wahed (2000), *Al-Simia Al-Agaa and Al-Simia Al-Adab man Ajal Tasin Shamal*, Algiers, Manshorat al ekhtelaf. [In Arabic].

Al-Nasir, Yassin.(1986), *Ishqaliya al-Makan in the literary text*, Naqdiya studies, first edition, Baghdad, Dar al-Shakhna al-Khattura al-Aae. [In Arabic].

Amiri,R, Zinivand, T, Amiri J., (2020), “Semiotics of Words Denoting the Concept of Homeland in the Poems of Suleiman al-Isa According to Pierce's View”, *Arabic Literature*, 13(3), 105-126. [In Persian].

Chandler, D. (2008), *Basics of Semiotics*, translated by Mehdi Parsa, Tehran, Surah Mehr.[In Persian].

Chevalier, J, Gerbran, A. (2004), *Symbols Culture*, Vol. 2, translated and researched by Sudaba Fazali, first edition, Tehran, Jihun.[In Persian].

Dolodal, G. (2004), *Semiology of the theory of signs*, translated by Abd al-Rahman Bouali, first edition, Latakia, Dar al-Hawar publications. [In Arabic].

Eco, U. (2015), *Altavil bein simyaeit va Taffikiya*, 3rd edition, Beirut, Arab Cultural Center. [In Arabic].

Giro, P. (2012), *Semiotics*, translated by Mohammad Nabovi, Tehran, Agh. [In Persian].

Hajjar, B. (N . D). *Al-amal sheri al-kamelat*, Vol.2, prepared and presented by Ali Mahmoud Khadir, Dar Al-Rafidin Lalprinta and Publishing [In Arabic].

Kopal, A. (2006), "The rise and fall of semiotics from knowledge to method", *Bagh Nazar magazine*, No. 7, 39-48.[In Persian].

Lidow, D. (1999), *Element of Semiology*; London: MacMillan.

Peirce, Charles S. (1868), Questions concerning certain faculties claimed for man , *Journal of Speculative Philosophy*, 2. http: // www. peirce. Org / writings / p26.html page consulted May3rd,2016.

Peirce, Charles S. (1868), Questions concerning certain faculties claimed for man, *Journal of Speculative Philosophy*, 2. http: // www. peirce. Org / writings / p26.html page consulted May 3rd, 2016.

Sassani, F. (2004), "*Analysis of the structure of the sentence and thestructure of awareness of the filmic text"*, articles of the second semiotics of art, collected by Hamidreza Shoiri, Tehran, Academy of Arts. [In Persian].

Scholes, R. (2000), *An introduction to structuralism in literature*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Agah. [In Persian].

Taheriniya, A, E, Molla Ebrahimi, H, Elyasi. (2019), "A Critical Semiotic Analysis of Amal Donqol's "Al-Asha al-Akhir" Based on the Textual and Metaphorical Method of Fairclough and the Method of Action Analysis of Theo van Leeuwen", Arabic Literature, 12(2), 1-22. [In Persian].

Toussaint, B. (1994), *What is semiology?* Translated by: Muhammad Nazif, Al-Tab'at al-Awli, Afriqiyah Al-Sharq (Al-Bayda). [In Arabic].

www.abjjad.com.

www.abjjad.com.

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Characteristics of Feminine Writing in Ahlam Mustaghanemi's Novel "Al-Aswad Yaliq bek" Based on Sara Mills' Feminist Stylistics

Fatemeh Ravanshad[1] & Fereshteh Afzali[2]

(107-128)

Received: 12, April, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2021.321897.612377
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

The term "Feminine writing" implies that women's writing has its unique discourse compared to men. linguists have acknowledged the differences in writing styles between men and women and provided components for each. Feminist critics ask whether there is a female language or not? In this regard, Sarah Mills' feminist stylistics book offers a model for data analysis that explores the three levels of vocabulary, syntax, and discourse. And by referring to the works of linguists and researchers in the field of sociology of language as well as the views of feminists, he emphasizes the linguistic analysis of women's works and proposes the method of analyzing women's fictional works. This research uses analytical-descriptive method in the framework of Sarah Mills' feminist stylistics theory to examine how the characteristics of feminism are manifested in the novel "Al-Aswad Yaliq Beck" written by Ahlam Mostaghani Algerian writer. Considering that Mills believes that female writers use different language options in the structure and content of their works in the field of female emotions and characteristics, which should be done in these three levels of analysis in language analysis. We intend to examine these characteristics in the selected novel and determine to what extent these components exist and whether the desired pattern has been followed or not. Also, based on this framework, we identify the cases that indicate the feminine writing style of the author of the novel and explore them sentence by sentence. The research findings indicate that the components of Ahlam Mostaghanami's female writing are evident in this selected work using the following: - In the lexical layer: Use of words belonging to the field of women has a low frequency, There is no feminine reliance, curses, or mild emotional words but there are taboo words. Limited to repeat certain colors such as black, white, red, gold, silver and purple. Among these, the most frequent is the adjective "black" - In the syntactic layer: The description of the events is given in detail and this component has a high frequency, Most sentences are short, consecutive and very high frequency. Question sentences in the form of monologue are widely used, Extralinguistic signs ellipsis (...) has the most frequent symptoms and the dash has a very low frequency. In the discourse layer: third person and the narrator has used the inner monologue. The main axis, action and dialogue of the novel refer to women, and feminist thoughts are the concerns of the author of the novel.

Keywords: feminism, feminist stylistics, Sarah Mills, Ahlam Mustaghanemi, novel "Al-Aswad Yaliq Bek".

1. M.A. Graduated Arabic language translation, Damghan University, Damghan, Iran.
2. Corresponding author: f.afzali@du.ac.ir
Assistant Professor, Department of Arabic Translation, Faculty of Humanities, Damghan University, Damghan, Iran.

نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» احلام مستغانمی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز

فاطمه روان‌شاد
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
فرشته افضلی [۱]
استادیار مترجمی زبان عربی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.
تاریخ دریافت مقال: ۱۴۰۰/۰۱/۲۳ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی- پژوهشی

چکیده

اصطلاح نوشتار زنانه بیان می‌دارد که نوشته‌های زنان دارای گفتمانی ویژه خود، نسبت به مردان است. زبان‌شناسان، تفاوت سبک نوشتار زنان و مردان را تأیید کرده و برای هریک مؤلفه‌هایی ارائه داده‌اند. منتقدان فمینیست پرسشی مطرح می‌کنند که آیا زبان زنانه وجود دارد یا نه؟ در این راستا کتاب سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز، برای تحلیل داده‌ها مدلی ارائه می‌دهد که سه سطح واژگان، نحو و گفتمان در آن مورد کنکاش قرار می‌گیرد و با اشاره به آثار زبان‌شناسان و پژوهشگران حوزه جامعه‌شناسی زبان و نیز دیدگاه‌های فمینیست‌ها، بر تحلیل زبانی آثار زنان تأکید کرده و روش تحلیل آثار داستانی زنان را مطرح می‌کند. این پژوهش به روش تحلیلی- توصیفی و در چارچوب نظریه سبک-شناسی فمینیستی میلز به بررسی چگونگی نمود مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» نوشته احلام مستغانمی نویسنده الجزایری میپردازد. با توجه به اینکه میلز بر این باور است که نویسندگان زن در ساختار و درون‌مایه آثار خود در زمینه عواطف و ویژگی‌های زنانه، گزینه‌های متفاوت زبانی به کار می‌برند که در تحلیل زبانی باید در این سه سطح تحلیل انجام گیرد، بر آن هستیم که این مشخصه‌ها را در رمان برگزیده بررسی کنیم و مشخص کنیم که این مؤلفه‌ها به چه میزان وجود دارد و یا از الگوی موردنظر پیروی شده است یا نه. به همین روی مواردی را که بر پایه این چارچوب، نشانگر زنانه‌نویسی سبک نویسنده رمان است، مشخص کرده و به صورت جمله به جمله مورد کنکاش قرار می‌دهیم. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که مؤلفه‌های نوشتار زنانه احلام مستغانمی در این اثر با بهره‌گیری از این موارد نمایان است: در لایه واژگانی: کاربرد واژه‌های حوزه زنان، از بسامد اندکی برخوردار است؛ تکیه کلام زنانه، نفرین و واژه‌های عاطفی ملایم به چشم نمی‌خورد، ولی واژه‌های تابو وجود دارد؛ کاربرد رنگ‌واژه‌ها به تکرار طیف رنگ‌های مشخصی چون سیاه، سفید، قرمز و... محدود است و در این میان، بیشترین بسامد، صفت «الأسود» (سیاه/مشکی) است. در لایه نحوی: شرح رویدادها به صورت جزء به جزء آمده و از بسامد بالایی برخوردار است؛ بیشتر جمله‌ها، کوتاه و پشت سرهم و با بسامد بسیار بالا است؛ جمله‌های پرسشی به شکل حدیث به شکل فراوان کاربرد دارد؛ نشانه سجاوندی سه نقطه (... (پربسامدترین نشانه را به خود اختصاص داده و خط تیره (نشانه معترضه) از بسامد بسیار پایینی برخوردار است. و در لایه گفتمان: سوم شخص و راوی از حدیث نفس و تک‌گویی درونی بهره برده؛ محور، کنش و دیالوگ اصلی رمان، زن است و اندیشه‌های فمینیستی دغدغه‌های نویسنده رمان است.

واژه‌های کلیدی: زنانه‌نویسی، سبک‌شناسی فمینیستی، سارا میلز، احلام مستغانمی، رمان «الأسود یلیق بک».

۱. مقدمه

تحلیل گفتمان بر دانش زبانی فراتر از واژه، بند، عبارت و جمله تأکید دارد که برای ایجاد یک ارتباط موفق ضروری می‌نماید. این رویکرد بررسی می‌کند که چگونه کارکرد زبان از چگونگی ارتباط

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: f.afzali@du.ac.ir

مشارکین گفتگو با یکدیگر تأثیر می‌پذیرد و از سوی دیگر، بر تأثیر کارکرد زبان بر هویت‌های اجتماعی و روابط نیز توجه دارد (پالتریج، ۱۳۹۶ : ۹).

یکی از موضوع‌های مهمی که در طی چند دهه اخیر در زمینه زبان‌شناسی مورد توجه بسیاری قرار گرفته، موضوع جنسیت متکلم است. مطالعه زبان‌شناسان در حوزه‌ی تغییرات زبان این نتیجه را در پی داشته، که زنان و مردان هر کدام به نحوی متفاوت از زبان استفاده می‌کنند. زمانی‌که درباره جنسیت و هویت جنسی سخن به میان می‌آید، حقایق فراوانی درباره نگرش‌ها و ارزش‌های جوامع و افراد آشکار می‌گردد. منتقدان فمینیست پرسشی مطرح می‌کنند که آیا زبان زنانه وجود دارد یا نه؟ در این راستا کتاب سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز، برای تحلیل داده‌ها مدلی ارائه می‌دهد که سه سطح واژگان، نحو و گفتمان در آن مورد کنکاش قرار می‌گیرد و با اشاره به آثار زبان‌شناسان و پژوهشگران حوزه جامعه‌شناسی زبان و نیز دیدگاه‌های فمینیست‌ها، بر تحلیل زبانی آثار زنان تأکید کرده و روش تحلیل آثار داستانی زنان را مطرح کرده است (Mills, 2005: 33). با توجه به اینکه میلز بر این باور است که نویسندگان زن در ساختار و درون‌مایه آثار خود در زمینه عواطف و ویژگی‌های زنانه، گزینه‌های متفاوت زبانی به کار می‌برند که در تحلیل زبانی باید در این سه سطح تحلیل انجام گیرد، بر آن هستیم که این مشخصه‌ها را در رمان «الأسود یلیق بک» احلام مستغانمی نویسنده الجزایری بررسی کنیم و مشخص کنیم که این مؤلفه‌ها به چه میزان وجود دارد و یا از الگوی موردنظر پیروی شده است یا نه.

۲. پرسش پژوهش

پژوهش حاضر مطالعه‌ای توصیفی -تحلیلی است که هدف از آن بررسی مشخصه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» بر پایه مؤلفه‌های سبک زنانه سارا میلز در لایه زبانی (واژگانی و نحوی و گفتمان) است تا ویژگی‌های مشترک زبانی زنانه در این رمان از احلام مستغانمی تحلیل گردد. به همین روی مواردی را که بر پایه چارچوب سبک‌شناسی فمینیستی نشانگر زنانه‌نویسی سبک نویسنده رمان است، مشخص کرده و به صورت جمله به جمله مورد کنکاش قرار می‌دهیم. در این بررسی واحد ترجمه، جمله است. پرسش پژوهش این گونه مطرح می‌شود:

-مؤلفه‌های زنانه‌نویسی در رمان «الأسود یلیق بک» بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز در کدام سطوح متن (واژگان، نحو و گفتمان) بیشتر نمود یافته است؟

۳. پیشینه پژوهش

در زمینه زن و جنسیت بر پایه چارچوب سارا میلز، پژوهش‌های بسیاری انجام شده است، برای نمونه:

–پایان‌نامه‌ای با عنوان «نشانه‌های سبک زنانه در ادبیات داستانی معاصر» از خوشقدم یونسی (۱۳۹۵) از دانشگاه شهید مدنی آذربایجان به راهنمایی رحمان مشتاق‌مهر به کشف و بررسی نشانه‌های سبک زنانه در نویسندگی هشت رمان شامل چهار رمان زن‌نوشت و چهار رمان مردنوشت در لایه‌های زبانی، گفتمانی و ایدئولوژیک پرداخته است .

– پایان‌نامه «سبک زنانه در داستان‌های کوتاه فارسی بر اساس چارچوب سارا میلز، بررسی داستان های کوتاه غزاله علیزاده و مصطفی مستور» از ندا زارع (۱۳۹۵) از دانشگاه سمنان و به راهنمایی حسین رضویان تلاش می‌کند به این پرسش پاسخ دهد که آیا نویسندگان زن، صاحب سبک جدایی در داستان های کوتاه هستند یا خیر.

–پایان‌نامه «بررسی سبک زنانه در آثار گلی ترقی» از زهره حسینی ششتمد (۱۳۹۵) از دانشگاه مازندران به راهنمایی رضا ستاری به مطالعه سبک شناسی لایه‌ای با رویکرد سبک شناسی فمینیستی در آثار گلی ترقی در پنج لایه‌ی آوایی، واژگانی، نحوی، معنی‌شناسی و کاربردشناسی می پردازد.

– مقاله «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد تحلیلی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی» از ناصر نیکوبخت و دیگران (۱۳۹۱)، مجله نقد ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، به بررسی و تحلیل برجسته ترین وجوه سبکی آثار زویا پیرزاد با رهیافت سبک‌شناسی فمینیستی در سطوح مختلف متن (واژگان، جملات و سطح گفتمان) می‌پردازد.

– مقاله «بررسی ویژگی‌های زبان زنانه در مقایسه با زبان مردانه در ترجمهٔ رمان» از زهرا تقدمی نوغانی و ابراهیم عزتی (۱۳۹۵)، مجله مطالعات داستانی، سال چهارم، شمارهٔ ۱، به بررسی ویژگی های زبان زنانه و مردانه در ترجمهٔ ده رمان انگلیسی به فارسی پرداخته است.

– مقاله «زبان زنانه و ترجمه: مطالعه موردی:کاغذ دیواری زرد» از هدی هادی پور و نجمه بهرامی نظرآبادی (۱۳۹۶)، مجله پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، به بررسی ویژگی‌های زبان زنانه براساس چارچوب نظری لیکاف در ترجمه‌های مترجمان زن و مرد پرداخته است.

–مقاله «تحلیل متغیر جنسیت در گفتمان غالب نویسندگان زن ایرانی بر اساس الگوی زبانی سارا میلز» از سید علی سراج (۱۳۹۶)، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال دوم، شمارهٔ ۵، سه رمان را بر اساس رویکرد زبانی سارا میلز بررسی کرده است .

و در زمینه رمان انتخابی«الأسود یلیق بک»:

–مقاله "تصویرشناسی جنسیت (جنس مرد) در رمان «کولی کنار آتش "روانی‌پور و رمان" الأسود یلیق بک» احلام مستغانمی از رجاء ابوعلی و همکاران (۱۳۹۴)، همایش بین‌المللی جستارهای

ادبی که به تحلیل و بررسی جملات، عبارات و واژگان به کار رفته در این دو رمان به بررسی گونه های عناصر ارائه شده از جنس مخالف از جانب این دو نویسنده می‌پردازد.

–مقاله «مقاربة نقدية فی رواية أحلام مستغانمی الأسود يليق بک» از ماجدة حمود در مجله الموقف الأدبی که این رمان را از نظر شخصیت مذکر و مؤنث، زبان و ...مورد بررسی قرار می‌دهد.

–مقاله «بررسی تطبیقی شخصیت و مکان در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم از زویا پیرزاد و الأسود یلیق بک از احلام مستغانمی» از زهرا سلیمی سوسن‌آبادی (۱۳۹۷)، در ششمین همایش متن پژوهی ادبی، شخصیت، حوادث، پیرنگ، مکان و ..داستان را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

با توجه به پیشینه پژوهش ارائه شده، تاکنون مطالعه‌ای در زمینه بررسی الگوی میلز در این رمان که جدیدترین رمان از احلام مستغانمی است، انجام نشده است.

۴. بحث و بررسی

۱-۴. زبان زنانه در برابر زبان مردانه

تفاوت جنسیتی در زمینه زبان نیز نمایان می‌شود؛ به بیان دیگر زنان و مردان هر یک زبان ویژه خود را دارند که این تفاوت در بستر اجتماع و فرهنگ شکل می‌گیرد. «برخی پرسش‌هایی که در پژوهش‌های زبان‌شناسی درباره‌ی زبان زنان و مردان مطرح می‌شود این‌گونه است: رفتارهای زبانی زنان و مردان چه تفاوتی دارد؟ آیا زنان دارای یک گونه‌ی زبانی ویژه هستند؟ آیا «زبان زنانه» به معنی گونه کاربردی وجود دارد؟ مرزبندی دو قطبی (زن/ مرد) تا چه حد در ذات زبان وجود دارد؟ تفاوت ساخت‌های آوایی زبان زنان با مردان در چیست؟ آیا ویژگی‌های ساخت‌واژی زبان زنان با مردان فرق دارد؟ آیا در زبان زنان، واژگان یا تعابیر خاصی هست که مردان آن را به کار نمی‌برند یا نباید به‌کاربرند؟ساخت جمله‌های زنان چه تفاوتی با جمله‌های مردان دارد؟ (جنسیت دستوری)منظور (معنای ثانوی) جمله‌ها در سخن زنان چه تفاوتی با گفتار مردان دارد؟» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۷).

جنسیت امری فرهنگی و جهان‌شمول است، همه جوامع به گونه‌ای میان دو جنس تمایز قائل می‌گردند، ولی هر جامعه‌ای به شکل متفاوت این تمایزها را نشان می‌دهد (رجبی و پرچگانی، ۱۳۹۷ :۹۴).

زنانگی و تمایزهای جنسیتی در همه زمینه‌ها بر زندگی و کار زنان تأثیرگذار بوده‌است. رزالیند مایلز در کتاب زنان و رمان اعتقاد دارد «رمان یک فرم ادبی زنانه است و دو عامل را برای این باور خود مطرح می‌کند: نخست این که نویسندگان زن از زمان آغاز نوشتن، فرم ادبی رمان را بر فرم‌های ادبی دیگر ترجیح داده‌اند و دوم این که رمان تنها فرم ادبی است که حضور زنان در آن بسیار پررنگ بوده است، زیرا این فرصت را یافتند تا بتوانند زندگی و هویت خود را که سال‌ها

پنهان بوده یا از زاویه‌ی دید مردانه به تصویر درآمده است، بیان کنند» (مایلز،۱۳۸۰: ۱۱). لیکاف تأکید می‌کند که زنان به این سبب که قدرت نداشته و زبانی محتاطانه دارند، با زبانی ضعیف حرف می‌زنند. سبب اشاره به این سبک زنانه، وجود نمونه‌هایی از کاربرد ابزارهای به اصطلاح تضعیف‌کننده مانند ناسزاهای ملایم‌تر، آهنگ مردد، بیان مطالب به‌صورت پرسشی با پرسشهای های ضمیمه‌ای در کلام زنان بود (یزدانی و جندقی، ۱۳۸۸ :۲۶۲). نرسیسیانس در کتاب «مردم‌شناسی جنسیت» درباره‌ی تفاوت کاربرد زبان در میان زنان و مردان این گونه نظر که : احتمال قطع سخن طرف مقابل از سوی مردان بیشتر از زنان است. مردان در بیشتر موارد با طرف گفتگوی خود بحث و چالش دارند، در برابر آن ها، زنان گرایش بسیاری به پرسیدن دارند و همین سبب می‌شود گاه گفتار میان زن و مرد بیشتر مانند جلسه پرسش و پاسخ شود که زن در مقام پرسشگری و مرد در مقام پاسخگویی نقش بازی می‌کنند. مردها دیدگاه‌های خود را بی پرده تر، بیان می‌کنند و پیشنهادها را مستقیم و شفاف‌تر مطرح می‌کنند و نیز زن‌ها هنگام اعتراض، شگرد سکوت به کار می‌برند. (نرسیسیانس، ۱۳۹۲ :۱۰۶ - ۱۰۵). در زبان جنسیت‌زده برخی از ویژگی‌های باارزش جامعه فقط در انحصار مردان قرار می‌گیرد و سبب می‌شود زنان در کفه عدالت جایگاه کمتری داشته باشند . برای نمونه «قول مردانه دادن» گویا قولی است که فقط در دنیای مردان داده می‌شود و از زنان این انتظار نمی‌رود که پای حرف خود بایستند. واژگان و عبارت‌های دیگری چون «جوانمردی»«مرد کاری بودن» یا حتی «مرد رند بودن» و... را می‌توان چون نمونه های خوبی در مورد زبان جنسیت‌زده ایده داد» (*همان*: ۱۰۸). زبان انگلیسی به گونه‌ای تیپیک، زن را منفعل و مرد را فعال توصیف می‌کند. زنان، بیشتر با گیاهان و مواد خوراکی چون «گل»، «گلبرگ»، «گل شب‌بو»، «عسل»، «شیرین» و« دوست‌داشتنی» مقایسه می‌گردند. در باور آن‌ها، زن و مرد هر دو را با حیوانات مقایسه می‌کنند، اما مرد را همواره به حیوانات قوی و ستیزه‌جو چون شیر یا ببر شبیه می‌کنند؛ این تصورها درباره مردانگی و زنانگی، مرد را سلطه‌ورتر می‌کند (گرت، ۱۳۸۰ :۵۱ - ۵۰).

در باور استاکول، امروزه اصطلاح «گفتار جنسیتی» به گزینش‌های دستوری و واژگانی گوناگونی مربوط می‌شود که به دست زنان و مردان انجام می‌گیرد؛ برای نمونه، در مکالمه‌های روزانه، زنان آهنگ کلام مرددی[1] دارند، بسیار مؤدبانه سخن می‌گویند و در سخنان خود حسن تعبیر[2] به‌کارمی‌برند؛ حال آن‌که مردان اغلب در پاسخ‌های خود درنگ می‌کنند تا نفوذ و برتری خود و ناتوانی جنس طرف صحبت خود را به رخ بکشند و مردان بیشتر از زنان صحبت طرف خود را قطع می‌کنند (Stockwell ,2002: 16). از این روی در زنانه‌نویسی، متن دارای صدا و درون‌مایه‌ای زنانه است، یعنی زبانی متفاوت از صدای مردان. در این زبان لحظاتی به تصویر کشیده می‌شود

1. not sure intonation
2. euphemism

که تنها برای یک زن، درک‌شدنی است و مردان از بیان جزئیات آن ناتوانند؛ زیرا متناسب با بدن و فیزیولوژیک اوست. زنان درتلاشند در انتقال این لحظات، خواننده را نیز با خود همراه سازند، از این روی سیر گفت‌وگو را در متن به سوی دیالوگ می‌کشانند.

۴-۲. سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز

سبک در لغت، به معنای گداختن و در قالب ریختن زر و نقره است (ابن منظور، ۱۴۰۴: ۱۰). سبک شناسی تحلیل بیان زبانی برجسته و توصیف هدف از به کارگیری و تأثیر آن است (وردانک، ۱۳۸۹ :۸) .

سیسکو[1] بر این باور است که زنان باید نوشتاری ویژه خود داشته باشند و به موضوعاتی که دور از دنیای مردانه است، بپردازند. وی معتقد است زنان می توانند دنیا را با این نوع نوشتار تغییر دهند (العزیزی، ۲۰۰۵: ۲۱۴).

اصطلاح سبک‌شناسی فمینیستی را نخستین بار در نوشته‌های سارا میلز می‌بینیم. میلز ضمن توجه به دیدگاه‌های فمینیست‌ها، بر تحلیل زبانی آثار زنان هم چون یک گونه کابردی برجسته تأکید کرده و شیوه تحلیل زبانی آثار داستانی زنان را یادآور شده است (Mills, 2005: 33). میلز در مقدمه‌ی کتاب سبک‌شناسی فمینیستی (۱۹۹۵)، اصطلاح «سبک‌شناسی فمینیستی» را فشرده‌ترین تعبیر برای «بررسی و تحلیل موضوع فمینیسم با استفاده از روش‌های زبان‌شناسی و تجزیه و تحلیل زبانی در متون دانسته است. سبک‌شناسی فمینیستی بر این باور است که سبک موجود بازتاب‌دهنده حاکمیت‌های فرهنگی و اجتماعی مردسالار است، به عبارت دیگر این مردان هستند که که بر پایه فرهنگ خود ساخته خویش مانع شکل‌گیری سبک و روش‌های تفسیر زنان هستند.

میلز سبک‌شناسی فمینیستی را ابتدا با این پرسش شروع می‌کند که آیا مردان و زنان به روش‌های متفاوتی می‌نویسند و نقش جنسیتی در تفسیر متون را در نظر می‌گیرند (همان: ۳۵). به همین روی، دغدغه سبک‌شناسی فمینیستی به مسائلی چون توصیف تبعیض جنسی، کلیشه‌های سنتی برای نقش جنسی، بحث از کاهش ارزش فرد بر مبنای جنسیت، و تبعیض علیه زنان در متون محدود نمی‌شود؛ بلکه این موضوعات تا آن‌جا گسترش یافته که عناصر و ساختارهای ادبی چون استعاره، تصویر، زاویه‌ی دید و... را در پیوند با مسائل جنسیت بررسی می‌کند .از این روی توصیف و تحلیل جلوه‌های ایدئولوژی مردسالار در زبان زنان، یکی از مسائل کلی سبک‌شناسی فمینیستی است (همان :۱۸۵) .

---

1. Hélène Cixous

میلز در کتاب سبک شناسی فمینیستی با الگوی تحلیلی متفاوت از الگوهای سبک‌شناسی سنتی در سه فصل به تحلیل عناصر سبک‌شناختی زنانه می‌پردازد .این الگوی تحلیلی دارای سه لایه (سطح) است: لایه‌ی واژگانی، نحوی و گفتمانی. میلز بر این باور است که نویسندگان زن در ساختار و درون‌مایه آثار خود، گزینه‌های متفاوت زبانی را درباره ویژگی‌های زنانه، احساسات و دیدگاههای زنان به کار می‌برند که در تحلیل سبکی باید در سه سطح: تحلیل بر پایه واژه‌ها، جمله‌ها و گفتمان انجام پذیرد. در این چارچوب در سطح واژگان به کاربرد واژه، نام‌ها، ضمایر، جمله‌های بیانگر حالت ها و احساسات زنان توجه می‌گردد و در سطح جمله و نحو، چگونگی کاربرد واژه در جمله و همسانی در سطح همنشینی با واژه‌ها بررسی می‌شود و در سطح گفتمان، ویژگی‌های برون‌متنی شفاف‌سازی می‌شود (Mills, 2005: 106-66).

۳-۴. احلام مستغانمی و نگاهی به رمان« الأسود یلیق بک»

احلام مستغانمی، رمان‌نویس و شاعر برجسته‌ی الجزائری، متولد ۱۳ آوریل ۱۹۵۳ در شهر تونس و دختر رهبر انقلابی الجزایر، محمدالشریف است و رمان‌های او از پرفروش‌ترین رمان‌ها در جهان عرب در چند سال اخیر است. از همان دوران کودکی با فشارهای سیاسی آشنا بود و شاهد جنگ‌ها و مبارزات مردم الجزائر علیه اشغال فرانسویان و نیز کارها و فعالیت‌های مبارزاتی پدر و اطرافیانش بود. رمان، داستان یک خواننده الجزایری به نام هاله است که در پی ترور پدر و برادرش توسط تروریست‌ها به همراه مادرش به سوریه مهاجرت کرده است. او نماد وطن عربی است و می‌کوشد در عین وقار و درستکاری، دلسوزانه و خشمگین از ستم زورگویانی که تنها به منافع خویش می‌اندیشند، پرده بردارد. در فراز و نشیب رسیدن به این هدف، با یک رویداد پر تب و تاب عاشقانه رو به رو می‌شود. ویژگی هاله، غرور، سادگی و اعتماد به انسان‌هاست و شناختی از دنیای پر زرق و برق اشراف ندارد، اما طلال تاجر ثروتمند لبنانی الاصلی است که سال‌های بسیاری از عمرش را در برزیل، سرزمین کارناوال‌ها و بالماسکه‌ها، سپری کرده است. هاله در پی برخوردهایی که با طلال دارد، دلباخته او می‌شود و در جریان این عشق با تحلیل خوی متکبرانه ثروت به اختلاف فاحش میان سادگی و تجمل پی می‌برد. اما طلال که مرد متأهلی است با تعصب می‌خواهد ضمن حفظ خانواده‌اش تنها تکیه‌گاه هاله هم باشد. داستان از جایی شروع می‌شود که به آن‌جا پایان پذیرفته است. داستان پایان بازی دارد؛ اگرچه احلام مستغانمی با استادی تمام کتاب را می‌بندد، اما داستان در ذهن مخاطب هم‌چنان به راه خود ادامه می‌دهد.

۴-۴. مقایسه داده‌ها

در ادامه سه لایه زبانی را بر پایه الگوی میلز بر روی رمان برگزیده بررسی می‌کنیم:

۱-۴-۴. لایه واژگانی

در این لایه گرایش‌های جنسیتی در سطح تحلیل واژه های فردی بررسی می‌شود؛ به عبارت دیگر، در این بخش باید به این پرسش پاسخ داد که نویسنده از رهگذر روابط جانشینی به گزینش چه واژه‌هایی پرداخته است؟ و این واژگان در نمایش چرخه فکری نویسنده چه نقشی دارد؟

زنان ترجیح می‌دهند در نوشته‌های خود واژگان ویژه‌ای به‌کار ببرند و می‌توانند واژگان ساده را با تسلط بیشتری بیان کنند. گوناگونی واژگان، نشان‌دهنده رشد حوزه‌ی واژگان تخصصی است و نمی توان آن را بازتاب سیستم فهم کاملاً جداگانه‌ای دانست، هنگامی که ما واژه‌ای را بر زبان می‌آوریم، معنای آشکار واژه به همراه زنجیره‌ای از معنای ضمنی با هم به ذهن خواننده می‌رسد (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۶۸-۷۲).

۱-۱-۴-۴. واژه‌های متعلق به حوزه زنان

واژه‌هایی که در این قسمت از لایه واژگانی بررسی می‌شود، به طور کلیشه‌ای جزئی از شخصیت، زینت و زیور و فیزیولوژیک زنان است و مواردی همچون خانه‌داری، آشپزی، خرید، پوشش، حیا، آرایش و وسایل آرایشی، احساسات مادرانه و ... را در برمی‌گیرد. احلام مستغانمی در این رمان با آن که از فضای زندگی و شرایط زن می‌نویسد، ولی از واژگان متعلق به این حوزه، در بسامد کم به کار برده است، دایره واژگان به کاررفته در این زمینه عبارتند از: باردار بودن، به دنیا آوردن، حیا، آرایش، لوازم آرایش) جعبه پنکک، رژ، سرمه، ریمل (حس مادرانه، زیبایی مو و صورت، لباس، آرایشگر، مانیکور ناخن، سشوار، ویژگی طنازی و .....برخی از این نمونه ها:

۱. کانت حاملاً (مستغانمی : ۲۰۱۵: ۲۹). زن حامله بود.

۲. الحیاءُ ...شیءٌ مِن البَهاءِ الغامضِ الذی ما عادَ یری علی وجوهِ الإناث (همان: ۳۳). حیا ... نوعی زیبایی رازآلود است که دیگر در چهره جنس زن دیده نمی‌شود. واژه شرم و حیا خاص زنهاست.

۳. مَرا بتتجمّل لک... تتغنّج... تتبرّج ... لَتوَقّعک، و بس تجنّ و تتزوّجها (همان: ۳۴). زنی خودش را برایت می‌آراید.. عشوه‌گری می‌کند... دلبری می‌کند... تا تو را به دام بیندازد، کافی است که دیوانه شوی و به ازدواج با او تن بدهی.

۴. صدق حدسُ أُمُومَتها (همان: ۶۸). حدس مادرانه‌اش درست از آب درآمد.

۵. علیها أن تذهبَ عند الحلّاقِ و تَطلی أظفارَها (همان: ۱۶۰). باید نزد آرایشگر برود و ناخن‌هایش را مانیکور کند.

۶. لیتَها وَضَعَت شیئاً مِنَ الحُمرة علی شَفَتَیها، شیئاً مِن الماسکارا علی رُمُوشِها (همان: ۱۶۱). کاش اندکی رژ به لب هایش و ریمل به مژه‌هایش زده بود.

۷. صفَّفَت شعرَها ثم غَيّرَت تسريحَته مِراراً. فی آخر لحظة، قررّت أن تجمعه و تسدله علی جانب واحد (همان: ۱۷۲). موهایش را مرتب کرد، سپس چند بار مدل آن را عوض کرد. در آخرین لحظه تصمیم گرفت آن را جمع کند و یک طرف بریزد.

۸. وَضعت شَيئاً مِن الحُمرة و زادت الكُحلَ (همان: ۲۹۶). مقداری رژ زد و خط چشم را پررنگ کرد.

۲-۱-۴-۴. صفت‌ها و واژه‌های عاطفی و جنسیتی

این عنوان، تعابیر زنانه، دشنام ها، نفرین ها و تکیه‌کلام های زنانه و نیز واژگان دارای بار جنسیتی را در برمی‌گیرد.

زنان نسبت به مردان از صورت‌های عاطفی کلام (صفات و نه اسامی و فعل ها و مانند آن) بیشتر استفاده می‌کنند؛ صفاتی مانند «دوست داشتنی، الهی، بمیرم الهی، حیوونکی، طفلکی و...» یا صفات مفعولی همچون «جذاب، بانمک». صورت‌ها و واژه‌های عاطفی در زبان وجود دارد که کاربران آن‌ها بیشتر زنان هستند و از آن‌ها به نام تعبیرهای زنانه نیز یاد می‌شود؛ مردان به دلایلی مانند تابو از کاربرد چنین واژه‌هایی پرهیز می‌کنند (مدرسی، ۱۳۸۷ :۱۶۸). تکیه‌کلام زنانه و واژه‌های عاطفی ملایم در این رمان به چشم نمی‌خورد. افزون بر ناسزا و نفرین، موارد بسیاری از تابوشکنی به کار رفته‌است، مانند: عشق ممنوعه و آزاد، عشق رمانتیک، معشوق، گزینش آزادانه دوست مرد متأهل، بوسه صورت، بوسه لب، آغوش.

۱. هذه امرأةٌ مِن سُلالة الزنبق، تحتاج إلی أن يسندها بقُبْلَة (مستغانمی:۱۴۱). این زنی از تبار زنبق است، نیاز دارد با بوسه‌ای او را حمایت کند.

۲. تَرَک شفتَيه تلتهمان ما تمنّاه طويلاً. قُبلَةٌ بمَذاق التوت البرِّی. كان محمولاً بأحاسيس وحشيّة بعد أشهُرٍ مِن الاشتهاء. راح فی قُبلة واحدةٍ يشعَل حطبَ الانتظار كلّه (همان: ۱۴۱). (طلال) به لب‌هایش اجازه داد چیزی را که مدت‌ها آرزوی آن را داشت، مزه کند. بوسه‌ای با طعم توت وحشی. پس از ماه‌ها اشتیاق، همراه با احساساتی شدید. می‌خواست با یک بوسه، همه هیزم انتظار را به آتش بکشد.

۳. يقع عليها السِحرُ مُذ يضع ذلک الرجلُ العابرُ شفتيه علی شفتيها (همان: ۱۴۲). از همان لحظه که آن مرد رهگذر لب‌هایش را روی لب‌های او می‌گذارد، جادو می‌شود.

۴. وضع قبلةً علی عُنُقِها، كما لو كان يلفّها بشال من القُبل (همان: ۲۴۷). بر گردنش بوسه زد، گویا شالی از بوسه دور او می‌پیچید.

۵. رجل! تبّاً له مِن رجلٍ ... (همان: ۱۶۱). مرد! ای لعنت به مردی که... (معنای نفرین)

۶. عليک اللعنةُ ... كِدتَ تَقتُلنی! (همان: ۲۱۲). لعنتی، کم مانده بود مرا بکشی!

۷. وضع یداً أسفل ظهرِها، کما لو کان یُطوّق فراشة، ثم بیده الأخری أمسک بیدها و رَفَعَها (همان: ۲۵۳). طلال دستش را روی کمر هاله گذاشت، گو این که پروانه‌ای را در آغوش گرفته باشد، آن گاه با دست دیگر دست او را گرفت و بلند کرد.

۳-۱-۴-۴. کاربرد رنگ‌واژه‌ها

یکی از ویژگی‌های پربسامد آثار زنان است که در برابر آثار مردان و تمایز آن بررسی می‌گردد. زبان‌شناسان براین باورند که رنگ‌هایی که مردان به‌کار می‌برند، بیشتر شامل چند رنگ‌واژه‌ی خاص مانند سرخ، سفید، سبز و آبی است، ولی در آثار زنان رنگ‌های زیادی به‌کار می‌رود. پژوهش‌های زبان‌شناسان درباره‌ی کاربردهای زبانی زنان و مردان، نشان داده است که زنان در کاربرد رنگ‌واژه‌ها دقت و جزئی‌نگری بیشتری دارند و در مقایسه با مردان از اصطلاحات متنوع‌تری برای رنگ‌ها استفاده می‌کنند؛ اما درباره‌ی این که زنان قدرتِ ادراک رنگِ بیشتری دارند، شاهدی وجود ندارد (اوگریدی، ۱۳۹۴: ۵۳۸). در دیدگاه لیکاف، زنان در تشخیص رنگ‌ها بیشتر از مردان دقت می‌کنند. آن ها برای هر رنگی طیف‌های گوناگونی را در نظرمی‌گیرند، اما برای مردان مثلاً بنفش کم‌رنگ یا تیره تفاوت چندانی ندارد و هر دو را بنفش می‌دانند (Lakoff,1990:124).

کاربرد واژه‌های بیانگر رنگ در این رمان، محدود به تکرار رنگ‌های مشخصی است: سیاه، سفید، قرمز، طلایی، نقره‌ای و بنفش تنها رنگ‌های بکار رفته در این رمان است که در این میان، بیشترین بسامد، صفت سیاه «الأسود» است.

۱. حضنَت بِذِراعها الیُسری الورودَ الحمراء امتناناً منها لصاحبها (مستغانمی:۱۱۱). گل‌های سرخ را به نشانه سپاسگزاری از صاحب هدیه، با دست چپ بغل زد.

۲. لماذا التولیبُ بالذاتِ ... و ذلک اللونُ البنفسجی؟ (همان: ۱۲۴) چرا تنها لاله...آن هم لاله بنفش؟

۳. فتح محفظةً جلدیّة فاخرةً سوداء یحتفظ فیها بلوازم غلیونه (همان: ۱۲۵). کیف چرمی شیک و به رنگ مشکی که وسایل پیپش را در آن نگه‌می‌داشت، باز کرد.

۴. النادلُ یُمسک بِمندیلٍ أبیض زجاجةَ الماء المعدنی (همان: ۱۶۴). پیشخدمت با یک دستمال سفید، بطری آب معدنی را گرفته بود.

۵. بمرایاه و رسوم سقفه و نقوشه الذهبیّة (همان: ۱۶۴). با آینه‌ها و طرح‌های سقف و نقش‌ونگارهای زرکوبش.

۶. حتّی الکراسی بلونٍ عاجیّ غیر مثقلةٌ بالزخرفات (همان: ۲۰۷). حتی صندلی‌های به رنگ سفید عاجی، از بار تزئین سنگین نبودند.

۷. شاهدتُ مرّةً علی التلفزیون عارضات أزیاءَ یتدرّبن علی المشی، تضعُ واحدة منهنّ دلیلَ الهاتفِ الأصفر السمیکِ علی رأسها فیبقی مرفوعاً (همان:۲۳۸). یک بار در یک برنامه تلویزیونی،

مانکن‌های مدل را دید که تمرین راه رفتن می‌کردند، یکی از آن ها دفترچه راهنمای زرد و قطور تلفن را روی سرش می‌گذاشت تا بالا بماند.

۸. و علی وسطِ الطاوِلة تستلقی ورودَ أخری و شمعدان و مُقَبِّلات رفعت علی قواعدَ فضّیّةٍ (همان: ۲۴۹). در وسط میز، گل‌های دیگر، یک شمعدان و دسرهایی در ظروفی با پایه‌های نقره‌ای به چشم می‌خورد.

۲-۴-۴. لایه نحوی

ویژگی‌هایی در ساختار آثار داستانی زنان دیده می‌شود که ویژه گفتار و نوشتار زنان است، در این سطح نه واژه بلکه به ساختار و الگوهای جمله تأکید می‌گردد. بررسی ساختار جمله‌ها در رمان احلام همان: بسامد بالای ویژگی‌های مختص نوشتار زنانه را در این لایه نشان می‌دهد که در هنگام خواندن رمان کاملاً محسوس است:

۱-۲-۴-۴. جمله‌های توصیفی و جزئی‌نگری

در دنیای زنان، نگاهی ریزبین و جزئی‌نگر و توصیفی مطرح است. زنان برخلاف مردان با احساسات سروکار دارند و با تکرار مطالب و بیان ریزه‌کاری‌ها در رسیدن به هدف خود می‌کوشند، به همین سبب توصیف‌های پی‌درپی به کار می‌برند که گاه سبب زیاده‌گویی می‌شود. «زنان عموماً جزئیات را می‌بینند، این نگاه ریزبین، محدوده جمله را کوچک می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۷). توصیف و بیان جزئیات یکی از ویژگی‌های نویسندگی زنانه احلام مستغانمی است. در حقیقت راوی داستان جزئیات مکان، افراد و رفتارها را به صورت دقیق بیان می‌کند و آن را به زیبایی در برابر دیدگان خواننده ترسیم می‌کند:

۱. کانت تحبُّ طَلّته المُمیّزة، أناقَة هیئته، شجاعةَ مواقفه، طرافةَ سُخریته حین یُغازلها بطریقة جزائریّة مبتکرة حسب الأحداث (مستغانمی:۲۴). تیپ منحصر به فرد، شیک‌پوشی، جسارت موضع‌گیری، و شوخ‌طبعی بامزه او را در حال عشق‌بازی به سبک الجزائری ابتکاری با توجه به اتفاق‌های گوناگون دوست داشت.

۲. هل یُعقل أن یغیّبها الموت؟ أن یغطّی الترابُ عینیها الجمیلتین، و جسدَها الذی لم یَلمسه یوماً ... و شفتیها اللتین هما کلّ ما قبّل فیها (همان:۹۶). آیا عاقلانه است که مرگ او را از دیده پنهان کند؟که خاک، چشمان زیبا، بدنی را که حتی یک روز لمس نکرده و لب‌هایی را که تمام چیزی بود که بر آن بوسه زده بود، بپوشاند.

۳. کانت سیّدةً أجنبیّة شقراء بثوبٍ سَهرة عاری الظهر، تعزف علی البیانو منوّعات موسیقیّة (همان: ۱۲۰). خانمی غربی با موهای بور و لباس شب پشت‌بازی بود که چند قطعه موسیقی با پیانو می‌نواخت.

۴. رجلٌ خمسینیّ بابتسامة علی مشارف الصیف، و بکآبة راقیة لم ترَ لها سبباً، و بشعرٍ لم یقربه الشیبُ بفضل الصِبغة. لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً یصبغ شعرَه یُخفی حتماً أمراً ما. رجل مهذّبُ النظرات. مهذّبُ النوایا (همان: ۱۱۹). مردی پنجاه ساله با لبخندی بر بلندای تابستان، و اندوهی پیشرفته و بی‌سبب و مویی که به لطف رنگ، پیری به آن نزدیک نشده است. بعدها می‌فهمد مردی که مویش را رنگ می‌کند حتما چیزی را پنهان می‌کند. مردی با نگاه پاک، با نیت پاک.

۵. توقّفَ أمام بابٍ کبیر مزخرف بالنُقوش الذهبیّةِ. دخلا إلی قاعةٍ عریقة، تُغطّی جدرانهَا المرایا و الإطاراتُ الذهبیّة، یعلوها سقف مُزوّدان بالرُسوم الزیتیّة، تتدلّی منه ثریّاتُ ضخمةٌ (همان: ۲۴۸). (طلال) در برابر دری بزرگ، آراسته به نقش و نگارهای زرین ایستاد. وارد سالنی با اصل‌ونسب شدند که دیوارهایش با آینه‌ها و قاب‌های طلایی پوشیده‌شده و سقفی مزین به نقاشی‌های رنگ روغن در بالا بود که لوسترهای بزرگ از آن آویزان بود.

۲-۲-۴-۴. جمله‌های کوتاه و ساده

کوتاهی جمله با جزئی‌نگری نیز در ارتباط است. زنان عموماً جزئیات را می‌بینند. این نگاه ریزبین، محدوده‌ی جمله را کوچک می‌کند. به این صورت که آن‌ها در آنِ واحد در یک فضای کوچک چیزهای خرده‌ریز زیادی را رصد می‌کنند و بی‌درنگ از همه‌ی آن‌ها گزارش می‌دهند. طبیعتاً زمان تمرکز روی شئ کوتاه است و در نتیجه جمله، هم کوتاه و خبری می‌شود. این یکی از مشخصات بارز نحو روایی زنان است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۷).

یکی از ویژگی‌های نگارش زنانه مستغانمی در این رمان، استفاده از شگرد کوتاه‌نویسی است. جمله‌های کوتاه، ضرب‌آهنگ تندی را در ریتم داستان ایجاد می‌کند و به روند داستان سرعت می‌بخشد. کاربرد این جملات به ویژه در زمان خشم و عصبانیت، فوران احساسات، سردرگمی و لحظه‌های مهیج و شادی بخش نمود بیشتری پیدا می‌کند.

۱. هل یواصل الدراسةَ؟ هل یعمل؟ هل یتزوّج؟ هل یُغادر أم یبقی؟ (مستغانمی:۹۰). آیا ادامه تحصیل بدهد؟ کار کند؟ ازدواج کند؟ برود یا بماند؟

۲. نزَلت دموعُها. تلک التی احتفظت بها فی سهرة البارحة. لربّما غیومُها کانت تبحث عن ذریعة کی تهطل (همان:۹۸). اشک‌هایش سرازیر شد. اشک‌هایی که در شب‌نشینی دیشب نگهشان داشته‌بود. شاید ابرهایش به دنبال بهانه‌ای برای باریدن بود.

۳. حاولَت أن تضبِط مشاعرَها، أن تظلَّ علی هُدوئها، أن تُغنّی للکراسی الشاغرةِ، کما لو کانت ملأی، لکن فی نهایةِ کلِّ أغنیة، کان تصفیقُ الیدین الوحیدتین یُطیح أوهامَها (همان:۱۰۸). کوشید بر احساسات خود مسلط شود، آرامشش را حفظ کند، برای صندلی‌های خالی آواز بخواند، گو این

که آن ها پر از جمعیت هستند. ولی در پایان هر ترانه، تنها صدای تشویق دو دست، خیالات او را درهم می‌نوردید.

۴. أین اختفی؟ هل هو مخطوف؟ مقتول؟ أم مُقاتل تحت ألویة المجرمین؟ (همان:۱۵۴). کجا غیبش زده‌است؟ او را دزدیده‌اند؟ کشته‌اند؟ یا در زیر پرچم جنایتکاران خدمت می‌کند؟

۵. لم یکن یُشبه رجلاً کانت تتصوّرُ أنّها ستُحبّه. لکنّها تحبّه. بأناقته الفائقة. بتفاصیله المنتقاة بعنایة کَکلماته. بابتسامته الغامضة. بِتعلیقاته الماکرة (همان: ۱۳۸). شبیه مردی نبود که تصور می‌کرد دوستش دارد. ولی دوستش داشت. با آن شیک‌پوشی فوق‌العاده‌اش، با ریزه‌کاری‌های دقیق برگزیده هم چون واژه‌هایش، با لبخند مبهمش. با تحلیل‌های آب‌زیرکاهش.

۶. أفکارٌ کثیرةٌ عَبَرتها علی مدی ساعتین. کانت تُغنّی فیها تارةً لعاشقها و طوراً لقاتلها، و مرّة لرجلٍ تحتقره، و أخری لرجل لم تستطع أن تمنعَ نفسَها من الإعجابِ به (همان:۱۱۰). فکر و خیال بسیاری در طی دو ساعت از ذهنش گذشت. گاه برای عاشقش می‌خواند و گاه برای قاتلش، یک بار برای مردی که او را تحقیر می‌کرد. و بار دیگر برای مردی که نمی‌توانست خود را از دلبستگی به او برهاند.

۳-۲-۴-۴. جمله‌های پرسشی به شکل حدیث نفس

۱. أتشکُره علی سخائه؟ أم تقولُ ما یُؤلمه و یجعله یغادر القاعةَ (مستغانمی: ۱۰۸) آیا بخاطر دست‌ودلبازی‌اش از او قدردانی کند؟ یا حرف نیش‌داری به او بگوید و او را وادار کند سالن را ترک کند.

۲. ماذا تراه سیقولُ لها؟ وبماذا سترُدُّ علیه؟ أتشکُره؟ و عَلامَ تشکره؟... (همان: ۱۱۱) یعنی (مرد) چه چیزی به او خواهد گفت؟ به او چه پاسخی بدهد؟ از او تشکر کند؟ و برای چه چیز تشکر کند؟ ...

۳. «ربّما»؟! أبأربعةِ أحرُف للشکّ یختصر شوقه لها؟ و کیف لهذه الرصانةِ أن تلی کلّ ما أقدم علیه من جنون ... (همان:۱۳۱) «شاید»؟! یعنی اشتیاقش را نسبت به او در یک تردید چهار حرفی خلاصه می‌کند؟ چگونه این متانت می‌تواند به دنبال این همه دیوانه‌بازی‌های او بیاید.

۴. مَن یکونُ لیفعل بها کُلَّ هذا؟ و کیف سمَحت له بإرباک حیاتها إلی هذا الحدّ؟! (همان:۱۳۶) مگر این او کیست که این همه بلا سر او بیاورد؟و چگونه به او اجازه داده که زندگی‌اش را تا به این حد به‌هم بریزد؟

۵. کانت مشغولةً بالتساؤل: أ حَدَثَ أن اشتری ساعةً مرصّعةً بالکثیر مِن ألماس الوقتِ من أجل لحظاتٍ قلیلة؟ (همان:۲۳۷) با خودش کلنجار می‌رفت: آیا پیش آمده که بخاطر تنها چند لحظه، ساعتی با نگین پرتعداد الماس وقت بخرد؟

۶. هل تدعوه لیدخُلَ؟ هل تستبقیه عند الباب؟ هل تطرُدُه؟ هل تسأله بأیّ حقّ؟ (همان: ۱۶۲) او را دعوت کند بیاید داخل؟ یا دم در نگهش دارد؟ او را رد کند؟ از او بپرسد به چه حقی؟

۴-۲-۴-۴. نشانه‌های فرازبانی

یکی از ویژگی‌های ساختاری نوشتاری زبانه، کاربرد نشانه‌های فرازبانی است. «پژوهشگران بر این باورند که زنان در ارتباط کلامی خود، بیش از مردان از نشانه‌های غیرزبانی استفاده می‌کنند. این علائم غیرزبانی در گفتار به صورت حرکات دست و سر و لحن و آهنگ کلام و سکوت در نوشتار، استفاده از سه نقطه یا خط تیره است. دلیل استفاده از نشانه‌های فرازبانی را در تفاوت هدف مرد و زن از سخن گفتن بیان کرده‌اند» (نجم عراقی، ۱۳۸۲: ۲۷۰). نشانه‌های فرازبانی در این رمان بیشتر به صورت سه نقطه، میان و پایان جمله به کار رفته است و در مواردی محدود، جمله معترضه (خط‌تیره) نیز استفاده شده‌است.

۱-۴-۲-۴-۴. سه نقطه

سه نقطه معمولاً برای نشان دادن قطع کلام توسط دیگری، مکث میان جملات، پایان نیافتن کلام و ... مورد استفاده قرار گرفته است. از سوی دیگر، یکی از ویژگی‌های ساختاری جمله‌ها در نوشتار احلام مستغانمی استفاده از نشانه سجاوندی سه نقطه (...) است.

۱. فلیعمل المرءُ إذاً لجیبه ... (مستغانمی: ۸۴). در نتیجه آدم باید برای جیب خودش کار کند...

۲. لکن ...کان الخطُّ مفتوحاً ولا أحد یردّ، (همان: ۹۸). ولی...خط باز بود و هیچ کس پاسخ نمی‌داد،

۳. ما کان شخصاً ... إنَّ من یَحجزُ قاعةً بِأکملها (همان:۱۱۲). یک آدم... نمی تواند باشد، کسی که یک سالن کامل را رزرو می‌کند

۴. ربّما زارنی ...لا أریدُ أن أبدو أمامَه مقیمةً فی حَیّ متواضع ... (همان: ۲۲۸). شاید به دیدنم بیاید... نمی‌خواهم فکر کند در یک محله سطح پایین زندگی می‌کنم...

۵. فتَحَ للهُ له أبوابَ البحر... لکن لم یَنصُرُه علی أمواجه! (همان: ۲۳۵). خداوند درهای دریا را به رویش گشود... ولی به او در برابر امواج یاری نرساند!

۶. یا للحماقة...لا أفهَم إصرارَک علی أنّه غیرُ ثَری! (همان: ۱۱۷). عجب حماقتی... نمی‌فهمم چرا این قدر اصرار داری که او ثروتمند نیست!

۲-۴-۲-۴-۴. جمله‌های معترضه

خط‌تیره چون یکی از نشانه‌های فرازبانی در این رمان در حد چند مورد و از بسامد بسیار پایینی برخوردار است. نشانه سه نقطه دیده می‌شود و نیز جمله معترضه (در بین دو خط‌تیره) به شکل کمرنگ وجود دارد:

۱. عزاؤُه أنّها لاتسمعُ لِحزنه صوتاً- وحدُه البحر یسمع أنینَ الحیتان فی المحیطات- لذا ...(مستغانمی: ۱۳). ناراحتی‌اش این است که صدای اندوهش را نمی‌شنود، -تنها دریا ناله‌ی نهنگان اقیانوس‌ها را می‌شنود- برای همین...

۲. بإمکانِکَ أن تصنعی من کلّ یوم تعیشینه قصیدة ً– أضافَ بعد شیء من الصُمت– .. (همان:۱۲۳) می‌توانی از هر روز زندگیت یک قصیده بسازی ـ پس از اندکی سکوت افزود ـ ..

۳. هذا الرجلُ أخذ عقلَک– واصلت بنَبرةٍ مُستسلمة– طیّب ... (همان: ۲۴۵). این مرد عقلت را از سرت ربوده ـ با لحنی تسلیم‌پذیر– ادامه داد ـ خوب است...

٤. هو ما جاء لِیرَی عُریَ إمکاناتها – لقد عرفَ من عُنوان الفندقِ و عددِ نُجومه کلَّ شیء – بل جاء لیریها ما بإمکانه أن یفعلَ «مِن أجلِها» (همان: ۱۶۲). او نیامده بود نداشتن امکانات و حال خراب هاله را ببیند ـ از آدرس هتل و تعداد ستاره‌های آن به همه چیز پی برده بود ـ بلکه آمده بود نشان دهد «بخاطر او» هر کاری انجام می‌دهد.

۵. یُسعدنی أن التقیک– واصلَ بلهجة جزائریّةٍ محبّبة إلی قلبها– یُعطیک الصحّة... (همان: ۲۵۷). از دیدار با شما خوشوقتم –با گویش جزائری و مورد علاقه هاله ادامه داد– سلامت باشید...

۳-۴-۴. لایه گفتمان

در این سطح از تحلیل که داستان را در حکم گفتمان کنکاش می‌کند، حضور نویسنده و نگرش او بسیار مهم است. میلز بر این باور است که برخورد با مردان و زنان در متن چگونه است؟صدای زنانه در متن چگونه بازتاب داده شده است؟ چه کسانی در متن دارای کنش هستند؟ از زنان بیشتر استفاده شده یا مردان؟ راوی چه کسی است؟ زاویه دید چگونه است؟ (Mills, 2005: 158-161).

۱-۳-۴-۴. زاویه دید

زاویه دید نمایشگر شیوه‌ای است که نویسنده به وسیله آن مواد داستان خود را به خواننده انتقال می‌دهد؛ این نقل یا طرح موضوع ممکن است به شیوه اول شخص یا دوم شخص یا سوم شخص انجام گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۲). گزینش زاویه‌ی دید در داستان‌های زنان، بیشتر به شکلی است که بینش و نگرش زنان را نشان می‌دهد و نویسندگان زن، اگر شیوه روایی دانای کل را به کار برده‌اند، نگاه زنانه‌ی خود را از این راه انتقال داده‌اند (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۶).

احلام مستغانمی در این رمان از شیوه‌ی روایی و زاویه‌ی دید بیرونی، سوم شخص و دانای کل محدود استفاده کرده است. راوی غیر مشارک برون‌داستانی، بیگانه و جدا از شخصیت‌های داستان، حوادث، تجربه‌ها، اعمال و افکار آن‌ها را بازتاب می‌دهد و راوی از حدیث نفس و تک‌گویی درونی نیز بهره برده است. زمان اصلی روایت، زمان حال است. راوی با بهره‌گیری از گفتگوی بین شخصیت‌ها، دیدگاه‌های آن‌ها را درباره‌ی مسائل مختلف مانند: ثروت، تجمل، جنگ، تروریسم، عشق و ... آشکار می‌سازد. و نمونه هایی از زاویه دید سوم شخص در این رمان:

۱. قرَّر قتلَها کی یستعید نفسَه (مستغانمی:۱۱). تصمیم گرفت او را در ذهن خود بکشد تا خود را بازیابد.

۲. قلّما یأخذ معه حقیبةً غیر تـلـک الصغیرة التی یسحَبُها (همان:۲۰).کم پیش می‌آمد به‌جز چمدان کوچکی که بر زمین می‌کشید، چمدان دیگری با خود ببرد.

۳. معه کان عودُ الثقاب رطباً لا یُصلح لإشعال فتیلةٍ! (همان:۲۳) همراه خود چوب کبریت نمناکی داشت که به درد روشن‌کردن یک فتیله هم نمی‌خورد.

۲-۳-۴-۴. شخصیت‌پردازی

اشخاص ساخته‌شده‌ای را که در داستان، نمایشنامه و فیلم‌نامه نمایان می‌شوند، شخصیت می‌نامند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۹). شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم و غیرمستقیم. در تعریف مستقیم ویژگی شخصیت با یک صفت، اسم معنی و ... معرفی می‌گردد و در توصیف غیرمستقیم هیچ ذکری از ویژگی نمی‌آید (انصاری، ۱۳۹۷ :۱۶۷). یکی از نکته‌های مهم درباره عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان «الأسود یلیق بک» استفاده از دو شخصیت اصلی زن و مرد به نام‌های هاله و طلال است. ولی محور شخصیت‌پردازی، کنش و دیالوگ اصلی دختری به نام هاله است. و دیگر شخصیت‌های فرعی داستان: پدر، مادر، پدربزرگ، علاء برادرش، نجلا دخترخاله و دوستش و مصطفی همکار او هستند:

۱. برَغم ذلک، حینَ عادت إلی الشام صاحَت نجلاءُ مُبتهِجَةً و هی تراها مجدّداً (مستغانمی:۱۸۳). با این وجود، (هاله) هنگامی که به شام برگشت، نجلا با خوشحالی از دیدار دوباره او فریاد زد.

۲. کان کالأوراسِ المکلَّل أبداً بالثلوج، یبدو بقامته الفارعة وبعمامته البَیضاء قریباً مِن السماء (همان: ۶۳). (پدربزرگ) همچون کوه اورس که همواره تاج برف بر سر دارد، با قامت بلند و عمامه سپیدش قد آسمان به نظر می‌رسد.

۳. والإقامةُ مع زوجها فی بلاد لا تعرف عنها شیئاً (همان:۶۷). (مادر) هاله باید به همراه (همسرش) در کشوری که هیچ شناختی از آن نداشت زندگی کند.

۴. حَدَثَ له فیها نقیضُ ما تمنّاه تماماً (همان:۷۰). (علا) کاملاً برخلاف آنچه آرزویش را داشت برایش اتفاق افتاد.

۵. انتهی بها الأمُر إلی الاستنجاد بنجلاء لتصفّف شعرها فی البیت (همان: ۲۴۴). هاله آخر کارش به جایی رسید که دست به دامان نجلا شود تا موهایش را در خانه مدل درست کند.

۳-۳-۴-۴. ویژگی‌های معنایی صحنه و درونمایه

درون‌مایه جوهر اصلی اثری ادبی است و همه عناصر داستان را برمی‌گزینند؛ یعنی: موضوع، شخصیت‌ها، عمل، پیرنگ و... (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۰) این رمان، تلاش یک زن برای رسیدن، استقلال فردی و رهایی از باورهای اشتباه نسبت به جنس زن و عشق است. از این روی، درون‌مایه این داستان، اندیشه‌های فمینیستی احلام مستغانمی و دغدغه‌های او است. رمان

درونمایه‌ای از جنگ و عشق دارد؛ عشقی که پس از ویرانی‌ها و اندوه پس از جنگ و کشتار به وجود می‌آید و زمانی که هیچ نشانه‌ای از شادی در زندگی شخصیت اصلی زن داستان نیست، وارد می‌شود. تکرار واژه‌ی «الأسود» (سیاه/ مشکی) در بخش‌های مختلف داستان نمایشگر اندوه و رنجی بی‌پایان است که شخصیت اصلی داستان به عنوان نماینده همه زنان آسیب‌دیده از جنگ و ترور در سینه دارد. نکته‌ی پایانی، نخستین دیدار طلال و هاله در فرودگاه است و آخرین دیدار آن‌ها نیز در همان فضاست؛ برخی از صحنه‌های جنگ و کشتار:

۱. بل ثمة حِماقَةٌ أکبر، کأن تموتَ بِالرَّصاصِ الطائِشِ ابتهاجاً بِعُودةِ هذا أو إعادةِ انتخابِ ذاک، مِن دُونَ أن یُبدی هذا و ذاک حزنَه أو أسفَه لِمَوتِک (مستغانمی: ۸۵). بلکه حماقت بزرگتری هست، گواینکه برای خوشحالی از بازگشت این و یا گزینش دوباره آن، با ضرب گلوله‌ای بی‌هدف کشته شوی، بی‌آنکه این و آن برای مرگت ابراز اندوه و تأسف بکنند.

۲. ما کان یدری أن لاصَفقةَ تُبرم مع القَتَلةِ و لاتُوقَّع أنّه أثناءَ وجودهِ معهم أرسلوا مَن یَقتُلُ أبی (همان: ۸۸). او خبر نداشت تا زمانی که در میان آدم‌کش‌ها باشد، هیچ معامله‌ای با آنها قطعی و امضا نمی‌شود که بخواهند کسی را برای کشتن پدرم بفرستند.

۳. نزل علاء مِن الجبالِ مع آلافِ «التائبین» الذین سلّموا أنفسَهم الی السُلُطات بعد الضمانات التی قُدّمت لهم. لم یتُب عن القتلِ، فما اغتالَ سوی أوهامَه (همان: ۸۹). علا به همراه هزاران «توبه‌کار» که پس از تعهد گرفتن از حکومت‌ها خود را به آنها تسلیم کرده بودند، از فراز کوهها پایین آمد، از قتل توبه نکرده بود، بلکه تنها دست به ترور خیالات خود زده بود.

۴. کانت أولُ صدمةٍ هی اکتشافُه اغتیالَ أبیه فی غیبتِه. سألَ: «کیفَ قَتَلوه؟» و عندما عَلِمَ أنهم (فقط) أطلقوا رصاصَتین علی رأسِه، کان عزاؤُه أنّه لم یَتَعذّب (همان). نخستین شوک روحی زمانی بود که دریافت پدرش را در زمان نبود او ترور کرده‌اند. پرسید: «چگونه او را کشتند؟» و هنگامی که فهمید آنها (تنها) دو گلوله به سرش شلیک کرده‌اند، مایه آرامشش این شد که پدر زجر نکشید.

۵. تَدری...مُذ اختارَ الإرهابیون فی الجزائرَ الغاباتَ مخبأً لهُم، غَدَت کلمةُ غابةٍ بالنسبة لی مُرادفةً لِلرُعبِ (همان: ۱۷۸). می‌دانی... از آن هنگام که تروریست‌ها در الجزایر، جنگل‌ها را مخفیگاه خود برگزیدند، واژه جنگل برای من معنای وحشت پیدا کرد.

۶. کان الموتُ نفسُه ینتظرها فی سیناریو آخر. هذه المرة لیس الجیش هو الذی یقتُلُ الأبریاءَ بشبهةِ إسلامهم، بل الإرهابیون یقتلون الناسَ بذریعةٍ أنهم أقلّ إسلاماً مما یجب! (همان: ۱۹۴). مرگ، خود با سناریوی دیگری انتظارش را می‌کشید. این بار سپاه نبود که بی‌گناهان را به اتهام اسلامشان بکشد، بلکه تروریست‌ها مردم را به بهانه اینکه اسلامشان مقدار لازم نیست، به قتل می‌رساندند.

۷. و على آلاف المغتصباتِ أن يتحمّلنَ وحدَهنَّ عقابَ ما أنجبنَ من لقطاء. وليبحث لاحقاً كلُّ لَقيطٍ عن أبٍ، فقد عفا القانون عن المغتَصِب! (همان: ۱۹۵). هزاران زنی که به اجبار مورد تجاوز قرار گرفته‌اند باید به تنهایی بار مجازات بچه‌های نامشروع خود را به دوش بکشند، و هر بچه حرامزاده‌ای در اینده به دنبال پدرش بگردد، به همین روی قانون، فرد تجاوزگر را بخشیده است.

٦. نتیجه

در پاسخ به پرسش پژوهش:

۱- در لایه واژگانی و در مؤلفه واژه‌های متعلق به حوزهٔ زنان: احلام مستغانمی در این رمان با آنکه از فضای زندگی و شرایط زن می نویسد، ولی از واژگان متعلق به این حوزه، در بسامد اندک و تعداد ۲۰ مورد استفاده نموده است.

در مؤلفه صفت‌ها و واژه‌های عاطفی و جنسیتی: واژگانی مربوط به تابو همچون بوسه، لب، عشق و محبت و نیز لحظه‌های احساسی و رقص در رمان ۱۹ مورد یافت شد. تعبیرهای زنانه فارسی چون تکیه‌کلام‌ها، دشنام و نفرین به چشم نمی خورد.

در رنگ‌واژه‌ها: واژگان مربوط به طیف‌های رنگ سیاه، سفید، قرمز، طلایی، نقره‌ای و بنفش در رمان و حدود ۲۵ مورد یافت شد.

۲- در لایه نحوی و در جمله‌های توصیفی و جزئی‌نگری: مستغانمی جزئیات و شرح رویدادها را به صورت جزء به جزء آورده است، این مؤلفه از بسامد بالایی در رمان برخوردار است.

جمله‌های کوتاه: این رمان دربرگیرنده جمله‌های کوتاه و پشت‌سرهم است و این مؤلفه از بسامد بسیار بالایی بهره‌مند است.

جمله‌های پرسشی به شکل حدیث نفس: یکی از ویژگی‌های سبکی مستغانمی، کاربرد جمله‌های پرسشی در قالب حدیث‌نفس است که در روایت این داستان، جمله‌های پرسشی بسیاری (۲۷ مورد) را به کار برده است.

نشانه‌های فرازبانی: یکی از ویژگی‌های ساختاری جمله‌ها در نوشتار احلام مستغانمی به‌کاربردن نشانه سجاوندی سه نقطه (...) و دیگری جمله معترضه (خط تیره) است که در این رمان از سه نقطه در بیش از ۳۰ مورد استفاده شده و خطتیره با بسامد بسیار پایین و به تعداد ۸ مورد است.

و ۳- در لایه گفتمان:

زاویه دید: سوم شخص و راوی از حدیث نفس و تک‌گویی درونی بهره برده است.

شخصیت‌پردازی: مستغانمی از سه شخصیت زن در داستان خود حرف زده است: هاله، مادر هاله و نجلا. محور شخصیت‌پردازی، کنش و دیالوگ اصلی او زن است؛ از سوی دیگر در داستان

یک‌سویه نگاه نکرده است، اگر شخصیتی مثبت یا منفی از زنان به تصویر کشیده، در دربرابر آن، تصویری مثبت یا منفی برای مردان نیز به کار برده است.

و درون‌مایه: شخصیت زن داستان، نماد وطن عربی است؛ او برای گرفتن انتقام پدر و برادرش ضد تروریسم و متجاوزگران در الجزائر و فرانسه با لباس مشکی به اجرای کنسرت‌های اعتراضی می‌پردازد و در حرفهای خود با واژگان نافذ و راستین به نقش مقاومت مردم عرب در برابر تروریسم و حاکمان تجاوزگر اشاره می‌کند. او می‌کوشد از ستم زورگویانی که تنها به منافع خویش می‌اندیشند، پرده بردارد. وی در فراز و نشیب رسیدن به این هدف، با یک رویداد پر تب و تاب عاشقانه رو به رو می‌گردد. سیر داستانی رمان به‌گونه‌ای پیش می‌رود که نقش او چون یک زن فعال و حقیقت‌بین بار دیگر زنده می‌شود. نویسنده در این اثر تلاش می‌کند جامعه را با دنیای زنان آشنا کند.

منابع

ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۰۴)، *لسان العرب*، بیروت، دارصادر.

انصاری، نرگس (۱۳۹۷)، « *شخصیت زن در ادبیات مقاومت لبنان (مورد پژوهی رمان الوصول)*»، ادب عربی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱، صص ۱۶۱–۱۷۸.

اوگریدی، ویلیام (۱۳۹۴)، *درآمدی بر زبان‌شناسی معاصر*، ترجمهٔ *علی درزی*، تهران، سمت.

پالتریج، برایان (۱۳۹۶)، *درآمدی بر تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ طاهره همتی، تهران، نشر نویسه‌پارسی.

حسینی، مریم (۱۳۸۴) ، «*روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه*»،کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۴۳، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، صص ۱۰۱–۹۴.

رجبی، فرهاد و پرچگانی، فاطمه (۱۳۹۷)، «*خوانش فمنیستی –اگزیستانسیالیستی مجموعه أنظر الیک مرام المصری*»، ادب عربی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱، صص ۹۱–۱۰۷.

العزیزی، خدیجه (۲۰۰۵)، *الأسس الفلسفیة للفکر الأدبیة النسوی العربی*، *بیروت*، بیان للنشر و التوزیع و الأعلام.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران، سخن.

گرت، استفانی (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی جنسیت*، ترجمهٔ کتایون بقایی، تهران، نشر دیگر.

گرین، گیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳)، *درس‌نامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمهٔ لیلا بهرامی محمدی و دیگران، تهران، روزگار.

مایلز، رزالیند (۱۳۸۰)، *زنان و رمان*، ترجمهٔ علی آذرنگ، تهران، انتشارات روشنفکران و مطالعات زنان.

مدرسی، یحیی (۱۳۸۷)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مستغانمی، احلام (۲۰۱۵)، *الأسود یلیق بک*، بیروت، انتشارات نوفل.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.

نجم عراقی، منیژه (۱۳۸۲) ، *زن و ادبیات، سلسلهٔ پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان*، تهران، چشمه.

نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۹۲)، *مردم‌شناسی جنسیت*، ترجمهٔ بهمن نوروززاده چگینی، تهران، نظر افکار.

وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمد غفاری، چاپ اول، تهران، نی.

یزدانی، عباس و جندقی، بهروز (۱۳۸۸)، *فمینیسم و دانش‌های فمینیستی*، تهران، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

Sources

Al-Azizi, K. (2005), *The Philosophical Foundations of Arab feminist literary thought*, Beirut, Bayan for Publishing, Distribution and Media. [In Arabic].

Ansari, N. (2017), "Female character in the literature of Lebanese resistance (a case study: Al-Vosul novel)", *Arabic Literature*, year 10, number 1, 161-178. [In Persian].

Fotuhi, M. (2018), *Theories, approaches and methods stylistics*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Garrett, S. (2001), *Sociology of Gender, translated by Ketayoun Baqaei*, Tehran, digar publication. [In Persian].

Green, G, and Jill, L. (2004), *Textbook of Theory and Literary Criticism*, translated by Leila Bahrami Mohammadi et al, Tehran, Roozegar. [In Persian].

Hosseini, M. (2005), "Female Narrative in Women's Story Writing", Book of the Month of Literature and Philosophy, Vol. 43, Journal of Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, 94-101. [In Persian].

Ibn Manzoor, Muhammad Ibn Makram. (1404*), Lasan al-Arab*, Beirut, Dar Sader. [In Arabic].

Lakoff, R. T. (1990). *Language and woman's place*, New York, Harper & Row Publishers.

Miles, R. (2001), *Women and Novels*, translated by Ali Azarang, Tehran, Roshanfekran and Women's Studies Publications. [In Persian].

Mills, S. (1995), *Feminist Stylistics*, London, Routledge.

_____. (2005), *Feminist Stylistics*, Second edition, Published in the Taylor & Francis e-Library.

Mirsadeghi, J. (1997), *fiction literature, third edition*, Tehran, Sokhan Publications. [In Persian].

Modarresi, Y. (2007), *Introduction to Sociology of Language*, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian].

Mostaghanemi, A. (2015), *Al-Aswad Yaliq Bek*, Beirut, Nofal Publications.

Najm Iraqi, M. (2012), *Women and Literature, a series of theoretical researches about women's issues*, Tehran, Cheshme. [In Persian].

Nercissians, Emilia. (2012), *Anthropology of Gender*, translated by Bahman Norouzzadeh Chegini, Tehran, Nazar Afkar. [In Persian].

O'Grady, W. (2014), *Introduction to Contemporary Linguistics*, translated by Ali Darzi, Tehran, Samt. [In Persian].

Paltridge, B. (2016), *An Introduction to Discourse Analysis*, translated by Tahira Hemti, Tehran, Noise Parsi Publishing House. [In Persian].

Rajabi, F, and Parchegani, F. (2017), "Feminist-Existentialist Reading of Anzor Elaik Collection of Maram Al-Mesri ", *Arabic Literature*, Year 10, Number 1, 107-91. [In Persian].

Stockwell, Pete, R. (2002), *Sociolinguistics*: A Resource Book for Students, London, Routledge, 2002.

Verdank, P. (2010), *The basics of stylistics*, translated by Mohammad Ghafari, first edition, Tehran, Ney. [In Persian].

Yazdani, A, and Jandaghi, B., (2008), *Feminism and Feminist Knowledge*, Tehran, Office of Women's Studies and Research. [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)
(Scientific)
Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

The Dialectic of Place and self, and its Reflection in the Structure of Al-Shattat Narrative by Rafat Hamdone

Isa Zare Dorniani [1]

(129-148)

Received: 22, April, 2021; Accepted: 21, August, 2022

10.22059/jalit.2022.322468.612381
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

The element of a significant place of residence. Elements of The element of place is one of the most important elements of the narrative, which has various forms. This element has a dialectic in some narrations, including the narration of the Palestinian captives, and its effect on other narrative structures is obvious. One of these narratives is the narration of Al-Shattat by Rafat Hamdoneh, a contemporary Palestinian writer who cries out about the plight of prisoners in Israeli prisons and their dire social conditions. What makes this narrative unique is the character of Rafat Hamdoneh, who was himself a prisoner, understood prison and was able to portray it in a desirable way. In narration, there is a kind of dialectic between place and self that affects the structural elements of the narrative and plays an important role in shaping the structure of the narrative. Therefore, in this research, an attempt has been made to study the dialectic of place and self, and its effect on the narrative structures of "Al-Shattat" by Hamdoneh, by descriptive-analytical method. The findings of the research indicate that the description of the place in the narration of "Al-Shattat" is the expression of experience, sufferings, problems of the narrator and the characters who lived in the forced place (prison) and in open places (war).This dialectic runs from the beginning of time to the end of the narrative and has created a kind of retrospective and futuristic timelessness and has influenced the personalities of the narrative.

Keywords: dialectic of place and self, Narrative structure, Al-Shattat novel, Rafat Hamdon

1. Corresponding author: zaredorniani@pnu.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Payam-e-noor University, Tehran, Iran.

دیالکتیک مکان و خود و اثر آن در ساختار رمان «الشتات» رأفت حمدونه

عیسی زارع درنیانی[۱]
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۰/۰۲/۰۲ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

عنصر مکان به عنوان مهم‌ترین عنصر رمان، دارای اشکال گوناگونی است. این عنصر، در بعضی رمان‌ها از جمله رمان اسیران فلسطینی، دیالکتیک با خود دارد و اثر آن بر ساختارهای روایی دیگر نمایان است. از جمله این رمان‌ها می‌توان رمان «الشتات» رأفت حمدونه، نویسنده معاصر فلسطینی را نام برد که اوضاع نابسامان اسیران در زندان‌های اسرائیلی و روزگار وخیم اجتماعی خود را فریاد می‌زند. آنچه این رمان را منحصر به فرد می‌کند شخصیت رأفت حمدونه است که خود اسیر بوده، زندان را درک کرده و توانسته به شکل مطلوب، آن را به تصویر بکشد. در رمان، نوعی دیالکتیک بین مکان و خود وجود دارد که بر عناصر ساختاری رمان تأثیر می‌گذارد و در شکل‌گیری ساختار رمان، نقش مهمی دارد. از این رو در این پژوهش، سعی شده است با روش توصیفی- تحلیلی، دیالکتیک مکان و خود، و اثر آن بر ساختارهای رمان «الشتات» رأفت حمدونه بررسی شود. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که توصیف مکان در رمان «الشتات»، بیان تجربه، رنج‌ها، مشکلات راوی و شخصیت‌هایی است که در مکان بسته (زندان) و در مکان‌های باز (جنگ و..)، به سر می‌بردند. نویسنده و شخصیت‌ها در رمان، پیوسته در حال کشمکش و دیالکتیک با خود هستند که علائم آن بر زبان راوی و زبان رمان نمایان است. این دیالکتیک از آغازه زمانی تا پایان زمانی رمان در جریان است و نوعی زمان‌پریشی گذشته‌نگر و آینده‌نگر ایجاد کرده و بر شخصیت‌های رمان تأثیر گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: دیالکتیک مکان و خود، ساختار روایی، الشتات، رأفت حمدونه.

۱. مقدمه

اشغال فلسطین و تبعید مردمان آن توسط اسرائیل، باعث تدوین آثاری توسط ادیبان فلسطین شد که متأثر از وجدان مردم بود. از جمله این آثار، رمان‌هایی هستند با درون‌مایه مقاومت که از وطن، سرزمین بر باد رفته، شهادت مردم بی‌گناه، زندان، تبعید و شکنجه سخن می‌گوید. این رمان‌ها، ریشه در واقعیت دارند چراکه ادیبان، رمان خود را با گوشت و پوست خود تجربه کرده‌اند و مشکلات مردم فلسطین را ارائه نموده‌اند. از جمله این ادیبان، رأفت حمدونه، رمان‌نویس اسیر فلسطینی است. رأفت حمدونه، رمان‌نویس فلسطینی (متولد سال ۱۹۷۰میلادی) از اردوگاه جبالیا غزه است که در سال ۱۹۹۰ میلادی به علت مبارزه با رژیم اسرائیل، بازداشت شد. به مدت پانزده سال در اسرائیل زندان بود. ایشان کارشناس مطالعات منطقه‌ای و مطالعات اسرائیلی، مدیرکل امور زندانیان بوده و در اتحادیه بین‌المللی روزنامه‌نگاران و کمیته زندانیان نیروهای ملی و اسلامی، عضویت داشته است. دکترای علوم سیاسی خود را از مؤسسه تحقیقات و مطالعات عرب مصر اخذ کرده است. رأفت حمدونه، رمان‌های گوناگونی در خصوص اسارت دارد. از جمله رمان‌های ایشان، می‌توان «نجوم فوق الجبین» (۱۹۹۴م)، «عاشق من حنین» (۱۹۹۴م)، «الشتات»

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: zaredorniani@pnu.ac.ir

(۲۰۰۴م)، «قلبی واالمخیّم» (۱۹۹۸م)، «مابین السجن والمنفی حتـی الشـهادة» (۲۰۰۳م)، «لـن یمـوت الحلـم» (۲۰۰۰م)، «صرخة من أعماق الذاکرة» (۲۰۰۲م) را نام برد. رأفت حمدونه از ادیبان معاصر عـرب اسـت که به ادبیات اسارت و زندانی پرداخته است و این نوع ادبیات را جزئی از ادبیات جهانی مـی‌دانـد که به مقاومت، آزادی، عزت نفس و مبارزه با استکبار، پرداخته است (حمدونه، ۲۰۱۵: ۹۰). به ماننـد دیگر ادیبان، همه‌ی کشورهای عربی را به انقلاب و مقاومت علیه اسرائیل فرامی‌خواند و به اتحاد کشورهای عربی برای آزادی فلسطین تأکیـد مـی‌کنـد (ملاابراهیمـی، ۱۳۹۰: ۱۳۵). موضـوع اصـلی رمان‌های رأفت حمدونه، مقاومت و آزادی در مقابل اشغالگران است. از جمله رمان‌هـای ایشـان، رمان الشتات؛ عشق، مقاومت، زندان و آزادی است که در سـال ۲۰۰۴مـیلادی در زنـدان «نفخـة الصحراوی» با حجم ۹۰ صفحه، نگاشته است. رمان الشتات، بازتاب اسارت، جنگ، آوارگی، عشـق، آزادگی و شرایط وخیم زندگی مردم اسـت کـه در اسـارت و مکـان دشـوار آکنـده از درد و رنـج نگاشته شده است. مکانی که شخصیت‌ها و حوادث در آن با زمان، پیونـد خـورده‌انـد و در دنیـای ظلم و ستم، زندان و زندانیان، اهمیت زیادی پیدا می‌کند. بر وضعیت روانی افـرادی کـه واقعیـت خاصی بر آن‌ها تحمیل‌شده- ازجمله رأفت حمدونـه- تـأثیر مـی‌گـذارد و باعـث مـی‌شـود فـرد، تصویری از خودش ایجاد کند و یا اینکه مجموعه‌ای از ایده‌هـا، احساسـات و اعتقـاداتی در مـورد خود شکل دهد و بر دیگر شخصیت‌ها، تأثیر بگذارد. از این رو، نوعی دیالکتیک بین مکان و خود ایجاد می‌کند که در رمان اسارت از جمله رمان الشتات، نمود می‌یابد و تأثیر آن تا حدی است که پس از آزادی اسیر از زندان هم ادامه دارد. لذا این رمان در نوع خود بی‌نظیر است. تـاکنون هـیچ پژوهشی در این خصوص صورت نگرفته و بر ضرورت انجام این پژوهش انجامیده است.

۱. ۱. سؤال‌های پژوهش

- دیالکتیک مکان و خود، و اثر آن بر زبان در رمان الشتات چگونه است؟
- دیالکتیک مکان و خود، و پیامد آن در زمان رمان الشتات چگونه است؟
- دیالکتیک مکان و خود، و اثر آن بر شخصیت‌های رمان الشتات و بازتاب آن در خودآگاهی چگونه است؟

۱. ۲. روش پژوهش

در این جستار با روش توصیفی- تحلیلی، دیالکتیک مکان و خود در رمان الشتات رأفت حمدونه و اثر آن بر عناصر ساختاری از جمله زبان، زمان و شخصیت‌ها بررسی شده است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

- جمیلة عماد النتشه (۲۰۱۶م): «دلالات المکان فی رمان سجن السجین لعصمت منصور»، عمان، مجلة الجامعة الاسلامیة للبحوث الانسانیة، العدد الرابع و العشرون: ابتدا به نشانه‌شناسی عنوان و ترسیم مکان سپس به دیالکتیک مکان و شخصیت پرداخته است. تأثیر زندان بر شخصیت‌ها و انعکاس آن بر آگاهی فرد بررسی شده است.

–عبله ثابت (۲۰۱۵م): «دلالة المکان فی روایة الأسر الفلسطینی روایتا ستائر العتمة وفرسان الحریة أنموذجاً» مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الانسانیة، العدد السابع عشر: به اهمیت مکان در تولید معنی و زیبایی‌شناسی متن، اسامی مکان‌ها، تقسیم مکان به باز و بسته پرداخته است. نشانه‌شناسی مکان در ادبیات اسیران و نزاع بین وجود و عدم در رمان را بررسی کرده است.

– مریم اکبری و محمد خاقانی (۲۰۱۲م): «دلالة المکان فی روایة موسم الهجرة إلی الشمال»، إضاءات نقدیة، العدد السابع: به توصیف مکان‌ها– خانه، اتاق و روستا– در رمان پرداخته است موضوعاتی به مانند دو قطبی بودن مکان، دلالت‌های ایدئولوژی و روان‌شناختی رنگ‌ها، اصوات، حس‌ها و بوها را بررسی کرده است.

– صلاح‌الدین عبدی و همکاران (۱۳۹۳ش): «بازتاب عنصر مکان در ادبیات زندان، مطالعه مورد پژوهانه (ورق پاره‌های زندان بزرگ علوی و یومیات الواحات صنع الله ابراهیم)»، کاوش نامه ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۴: به انگیزه‌های این دو نویسنده در حوزهٔ ادبیات زندان، نحوه به کارگیری انواع مکان و تأثیر مکان بر دو رمان پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که علوی، مکان باز و ابراهیم، مکان بسته را در رمان‌های خود به کار گرفته‌اند. این پژوهش در نوع خود، جدید است و تاکنون درباره رمان «الشتات» رأفت حمدونه پژوهشی انجام نشده است.

۲. خلاصهٔ رمان الشتات

رمان الشتات یکی از چهار رمان ملی رأفت حمدونه است که دارای مضامین مقاومت، عشق و آزادی است. گوشه‌ای از تاریخ مبارزات فلسطینی را به زیبایی ترسیم می‌کند که حوادث آن شکل واقع‌گرایانه به خود گرفته است.

نصر هنگامی‌که به نقشه وطنش نگاه می‌کرد اشک می‌ریخت. به مانند دیگران، رؤیای آزادی، استقلال و حاکمیت داشت. به زادگاهش قدس عشق می‌ورزید و هنگامی‌که مادرش او را به دلیل ترس از کشته شدن، مجبور به ترک وطن کرد ابتدا احساس گناه کرد و در نهایت پذیرفت که با خانواده به اردوگاه وحدات اردن برود. در آنجا با دختر فلسطینی به نام لطیفه آشنا شد سپس ازدواج کرد. هنگامی‌که فداکاری مبارزان فلسطینی را دید مادرش را قانع کرد و به مقاومت پیوست. چند مدتی نگذشته بود که از لطیفه، دختری به نام انتصار متولد شد. بعد از مدتی در قدس هم با زنی به نام نعمه ازدواج کرد که حاصل ازدواج، فرزندی به نام رفیق شد و آنجا، روزگار خود را با مقاومت، سپری نمود. نصر دوستی به نام ابراهیم داشت و ابراهیم هم زنی به نام حاجیه محبوبه که آن دو را کمک می‌کرد. رفیق پسر نصر مریض شد و ایشان با دوستش ابراهیم به بیمارستان برای مساعدت رفتند اما در آنجا لو رفتند و درگیری ایجاد شد. ابراهیم، نصر و مادر رفیق، یکی پس از دیگری شهید شدند. رفیق یتیم رها شد. مادر نصر هم بعد از شنیدن خبر، طاقت نیاورد و جان داد. حاجیه محبوبه، با وجود اینکه پسری دیگر به نام محمد داشت رفیق را به فرزندی پذیرفت. حاجیه محبوبه، هر دو را با نیکویی تربیت کرد هر دو در خرج و مخارج، به مادرشان کمک می‌کردند و مادرشان مریض شد و رفیق به جای مادرش در مزرعه کار کرد

محمد هم با اصرار رفیق به درس خود ادامه داد و در رشته پزشکی در یکی از دانشگاه‌های اردن پذیرفته شد. در این هنگام بود که انتفاضه شروع شده بود و رفیق به انتفاضه پیوست. در روزی از روزها، رفیق، هنگامی‌که کار می‌کرد ماشینی به او زد بعد از ساعتی، راننده مقصر ماشین را بخشید. راننده (ابویوسف)، پسری نداشت و از رفیق خواست که در انبارش مشغول به کار شود و رفیق هم قبول کرد. فنون تجارت را آموخت. وضعیت مالی ایشان خوب شد و به هر جوانی که می‌خواست با اسرائیل مبارزه کند کمک می‌کرد اما بعد از مدتی، محل کار و خانه‌اش لو رفت و متواری شد. در نهایت توسط نیروهای اسرائیلی دستگیر و زندانی شد. در آن‌جا با مبارزان فلسطینی، دیدار کرد. در بین آن مبارزان، جاسوسان اسرائیلی هم بودند از جمله ابوعنان که با رفیق درگیر شد به همین خاطر زیر شکنجه نیروهای اسرائیلی قرار گرفت و او را به زندان مرکزی منتقل کردند. حکم شش سال حبس برای رفیق صادر شد. رفیق آنجا درس خواند و بعد از سپری نمودن مدت حبس، آزاد شد. انتصار که پزشک شده بود از محمد خواست که پرونده مداوای رفیق را بررسی کنند تا اینکه رفیق بعد از ماجرایی در بیمارستان توسط انتصار معاینه شد و بین آن دو، صحبت‌هایی صورت گرفت و فهمیدند که خواهر و برادر هم، فرزندان شهید نصر عسقلانی هستند. هردو به خانه نزد مادرشان رفتند. مادر و محمد از این اتفاق بسیار خوشحال شدند. محمد که درباره عشقش به انتصار با مادرش صحبت کرده بود با انتصار ازدواج کرد.

به‌طور کلی، عناصر این رمان عبارت‌اند از: طرح (زندگی در اسارت و مقاومت تا آزادی و شهادت)، مکان (زندان‌های اسرائیلی و فلسطین)، زمان (دوره معاصر فاصله بین اسارت نویسنده ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۵ میلادی)، زبان (توصیفی، محاوره‌ای، شعر روایی و مستند روایی)، زاویه دید (اول شخص و سوم شخص) قهرمان (رفیق)، شخصیت‌ها (رفیق، محمد، انتصار و...)، کشمکش (درگیری بین شخصیت‌های مبارز فلسطینی و مزدوران و رژیم صهیونیستی)، گفتگو (مونولوگ و دیالوگ) و درون‌مایه (مقاومت، آزادی و ظلم‌ستیزی).

۳. دیالکتیک مکان و خود در رمان

رمان، سخن یا خبری است از یک واقعیت حقیقی و خیالی از طرف یک رمان‌نویس در مکانی خاص (برنس، ۲۰۰۳: ۱۴۵). رمان، مبتنی بر داستانی است که حوادث گوناگون را با روشی خاص، بیان می‌کند(لحمدانی،۱۹۹۱: ٤٥).

مکان آن سطح مادی، محسوس یا خیالی است که ابعاد آن با حواس یا با فکر، قابل درک است و وقایع آن با زبان در محدوده زمانی بیان می‌شود. مکان بخش محوری ساختار رمان است و هیچ رویدادی خارج از مکان وجود ندارد و این مکان نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت‌ها، سلیقه‌ها و رفتارها دارد. گویا مکان به رمان ارزش هنری و معنایی می‌بخشد. بینش ساکنان، آیین‌ها، آداب و رسوم اجتماعی را آشکار و به رویدادهای تاریخی کمک می‌کند (بوعزه، ۲۰۱۰: ۹۹).

ذات یا خود مجموعه‌ای از افکار، احساسات و باورهایی است که یک فرد در مورد خود دارد (سیف، ۲۰۱۸: ۱۳).

در متن رمان، میان مکان و خود، پیوندی دیالکتیک است از یک‌سو، مکان از عناصر و مؤلفه‌های اساسی در خود فهمی و شکل‌گیری آگاهی در رمان تشکیل شده است و مفهوم خود را از طریق خود به دست می‌آورد و از سوی دیگر، خود، بینش و نگرش خود را از طریق مکان و ارتباط با آن بیان می‌کند. عملیات رمان دارای سه رکن است: رمان‌نویس، رمان، خواننده (خلیل،۲۰۱۰: ۲۸). در برخی از رمان‌ها، رمان‌نویس خودش را یکی از افراد قرار می‌دهد و از همه چیز آگاه است و خود در مکانی رمان می‌نویسد که شناخت کاملی دارد. گویا متن رمان، دیالکتیکی بین مکان و خود است از جمله این رمان‌ها، رمان بسیاری از اسیران در زندان‌های اسرائیل است. آنها که با تجربه‌ای که از فضای درد، رنج و طعم اسارت چشیده‌اند توانسته‌اند لحظه‌های سخت خود را تثبیت کنند و به جنبه‌های مختلفی از عناصر ساختاری رمان بپردازند که عنصر مکان به دلیل حوادث جاری در آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است (عبدی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۳-۲۷). رأفت حمدونه از جمله این اسیران راوی است که حدود پانزده سال در زندان‌های اسرائیلی به سر برده است و رمان الشتات را در زندان می‌نویسد. از آنجا که در زندان، ترس سخن‌چینی مزدوران وجود داشت آنچه در اندیشه و دل وی خطور می‌کرد را نمی‌توانست برملا کند به نحوی، گویا احساس تنهایی می‌کرد و وجدانش با آن مکان در جدال و دیالکتیک بود. این دیالکتیک بر زبان رمان‌نویس، رمان، زمان و شخصیت‌های رمان تأثیر گذاشته و بازتابی در خودآگاهی داشته است.

۳. ۱. دیالکتیک مکان و خود و اثر آن بر زبان راوی الشتات

زبان، وسیله ایجاد فکر و تعبیر رمان است. تحت تأثیر ذات (خود) و محرک قرار می‌گیرد و رویداد را در مکان ایجاد می‌کند (عزیز، ۱۹۹۸: ۳۲). تأثیر گفتار در رمان بر اساس ویژگی‌های فردی راوی است که مکان بر او تأثیر می‌گذارد. بر پژوهشگر واجب است که آن را شناسایی کند و از رموز مکان و انعکاس‌های روحی و روانی آن در متن رمان و تأثیر آن بر زبان راوی، پرده بردارد (تاورته، ۲۰۰۴: ۵۲). رمان از راوی ادیب و اسیر که خود درد و رنج اسارت را کشیده و تجربه‌های فراوانی در این زمینه دارد بسیار متأثر می‌شود. راوی رمان الشتات هم این ویژگی را دارد. مکان بر زبان راوی تأثیر گذاشته است آنجا که می‌گوید: «تنقل رفیق من سریر (برش) إلی آخر وسمع من أصحابها بطولاتهم وآلامهم وآمالهم... » (حمدونه، ۲۰۱۵: ۶۱).

(رفیق از تختی به تخت دیگر جابجا شد و از همراهانش، قهرمانی‌ها، دردها و آرزوها را شنید...).

درهم آمیختگی زبان عربی و عبری همراه با زندگی در زندان‌های اسرائیلی به وضوح در بیان ادیبان اسیر یافت می‌شود (براده، ۲۰۱۱: ۵۴). در این رمان بر زبان راوی، کلمه عبری (برش) جاری شده، آن هم به خاطر مکانی که در آنجا زندانی بوده است. گویا آن مکان بر خود راوی فلسطینی و زبان عربی تأثیر گذاشته است.

از آنجا که خود راوی در زندان اسرائیلی در اسارت است مکان موجود بر زبان راوی و بر شعور و اندیشه او سیطره یافته و باعث زایش رمان‌هایی می‌شود که وضعیت کلی مکان را شبیه‌سازی می‌کند. از این رو اندیشه‌های فلسطینیان در داخل زندان‌های صهیونیسم به وضوح بر زبان راوی بازتاب دارد: «هم جسد واحد علی السجان الذی یقتنص کل الفرصة لینقض علیهم فصنعوا بوحدتهم جدار العز و ملاحم البطولة...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۶۷).

(آنها در برابر زندانبان‌ها یک کالبد هستند که از هر فرصتی برای حمله به آنها استفاده می‌کنند و با وحدت خود، دیوار عظمت و حماسه قهرمانی ساختند...).

با وحدت خود، رفتارهای قهرمانانه را در مکان‌های بسته به تصویر می‌کشند. گویا زبان راوی متأثر این حدیث شریف نبی اکرم (ص) است که فرمودند : «مثل الْمُؤْمِنِین فِی توَادهِم وَتراَحمهم وتعاطفِهِم مثَل الجسدِ؛ إِذَا اشْتَکی مِنْهُ عُضْوٌ تَدَاعی لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّی» (النیشابوری، ۱۹۹۹: ۸۷).

(مؤمنان در دوستی، مهربانی و همکاری با یکدیگر، مانند پیکری هستند که اگر یک عضو آن به درد آید، سایر اعضا با بی‌خوابی و تب با آن هم‌نوا می‌شوند).

رأفت حمدونه در توصیف خود، به وحدت، پابرجایی، مقاومت و مجاهدت اشاره می‌کند.

۳. ۲. دیالکتیک مکان و خود و اثر آن بر زبان رمان الشتات

«زبان به منزله ابزار و مصالح ادبیات، توانمندی و ظرفیت‌هایی دارد که به خلق آثار ادبی می‌افزاید بخشی از نوآوری از سوی نویسنده به میزان آگاهی و توان به کارگیری وی از توانمندی‌های زبان است» (حسن پورآلاشتی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). زبان تبعیدگاه، زبان پدیدار آن است که در تعامل با پیرامون، مکان و ابعاد وجودی شکل گرفته است و در واقع، زبان حقیقت است (یعقوبی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۵۷). زبان در رمان الشتات که وضعیت اسیران در زندان، حوادث و مکان‌های اسارت را توصیف می‌کند به نوعی کشمکش مضامین ریتم، احساس و هدف را به دنبال دارد که به دو شیوه بیان می‌شود:

۳. ۲. ۱. مستند روایی

بیشتر رمان‌های اسیران، بر اساس محتوای حادثه و رویداد مستند هستند و محدودیت‌های مکانی و چارچوب‌های زمانی دارند که وقایع زندگی و داستان‌های قهرمانانه را به صورت مستقیم بیان می‌کنند (شوقی، ۲۰۱۷: ۱۰۰). به عنوان مثال در رمان الشتات این‌گونه ترسیم می‌شود:

«خرجت قوات الغدر الجبانة فجأة واعترضت طریقهم وبلارحمة أطلقت النار العشوائیة علی السیارة، فاحتضنت الأم ابنها المریض خوفاً علیه، أوقف إبراهیم السیارة وتناول سلاحه وأطلق النار حتی استشهد فی تلک اللحظات، فتح نصر باب السیارة لزوجته... » (حمدونه، ۲۰۱۵: ۱۲).

(ناگهان نیروهای خائن ترسو خارج شدند، در مسیر با آنها روبرو شدند و بی‌رحمانه بر ماشین، شلیک‌های بی‌هدف کردند. مادر، پسر مریضش را [به خاطر ترس از کشته شدنش] در آغوش گرفت، ابراهیم، ماشین را ایستاند اسلحه برداشت و شلیک کرد تا اینکه در همان لحظات شهید شد سپس نصر درب ماشین را برای همسرش، باز کرد....).

این نمونه‌ای از زبان رمان مستند است که به طور دقیق، جزئیات حادثه (شلیک کردن، آغوش

گرفتن، ایستادن ماشین و در نهایت درگیری و شهید شدن) را به صورت واقعی در مکـان خـاص (مسیر راه) و مستند ترسیم می‌کند. این گونه مستندگویی جزئیات مکان‌هایی کـه حـوادث در آن اتفاق افتاده است اثر مکان بر زبان رمان را مشخص می‌کند.

۳. ۲. ۲. شعر روایی

زبان رمان در پرتو سبک رمان شاعرانه، تغییراتی ایجاد می‌کند که زبان را به صورت زیبا، ظریـف و منظم ترسیم می‌نماید. راوی، رمـان را بـا آرایـه‌هـای شـعری شـاخ و بـرگ مـی‌دهـد و آن را تأثیرگذارتر می‌نماید. توصیف و تصویر دقیقی از وقایع و حوادث مکانی دارد (الحباشـه، ۲۰۱۰: ۱۰۴). به عنوان مثال در رمان الشتات ابن گونه ترسیم می‌شود:

«أنت یا بنیّ أنت روحی التی أحیا بها و مهجة قلبی وکلّ سعادتی... » (حمدونه، ۲۰۱۵: ۱۶).

(ای پسرم، تو جانمی که به واسطه آن زنده‌ام و شادی دل و تمام خوشبختیم هستی..).

و همچنین: «هذه المدینة التاریخیة الساحرة بجمالها، الطیبة بأهلها والزاخرة بأحداثها...» (همان: ۱۸).

(این شهر تاریخی، زیبای‌اش مسحور کننده و برای اهلش نیکو و سرشار از رویداد است).

این‌گونه ریتم و استفاده از جناس، زبان‌روایی شاعرانه را نشان می‌دهـد کـه مبتنـی بـر تغییـر الگوی نثر به سبک شاعرانه است و دارای موسیقی و سازگاری کلمات است. این خلاقیت روایـی زیبا، بر اساس احساسی است که آن مکان را با عبارتی جذاب به نمایش مـی‌گـذارد و ایـن‌گونـه حالت عاطفی بر خواننده تأثیر می‌گذارد تا در آن سرزمین به سمت مسیر رهایی و آزادی بشتابد.

۳. ۲. ۳. زبان گفتگو

گفتگو، کلامی است که میان دو نفر یا بیشـتر صـورت مـی‌گیـرد و یـا آزادانـه در اندیشـه یـک شخصیت در اثر ادبی، خطور می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶۶).

زبان گفتگو در آشکار کردن خود و میزان آگاهی و تعلق به مکانی که در آن زنـدگی مـی‌کنـد بسیار مهم است و میانجی بین مونولوگ و زبان‌روایی است (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۱۶). در رمان الشـتات، زبان گفتگو، این‌گونه ترسیم می‌شود:

«ولکن محمد کان یقول لنفسه ومشاعره... ولایرید أن یضیع أوقاته واهتمامه وتفکیره فـی أی شـیء غیـر التعلـیم وفاءً لأخیه الذی ضحی بنفسه...» (حمدونه: ۲۰۱۵: ۳۷).

(محمد به خود و احساساتش می‌گفت نمی‌خواهد وقت، توجه و اندیشه اش را به غیر از کسب علم، تباه کند این به خاطر وفا به برادرش بود که خودش را وقف زندگی کرده بود).

بعد از اینکه محمد برادر ناتنی رفیق با انتصار در دانشگاه آشنا و علاقه‌مند شد پیوسته بر نفـس و احساسش غلبه می‌کرد تمام تمرکزش را برای کسب علم قرار می‌داد. مکان بیرونی که اردوگاه فلسطینیان بود بر مونولوگ داخلی محمد، تأثیر گذاشته بود؛ چراکه به خاطر دفاع از وطن و حفـظ استقلال، مهاجرت کردند لذا تصمیم گرفت که با پیشبرد علم خود، بتواند به صورت مطلـوب بـه وطن، مقاومت و آزادی، خدمت کند.در جای دیگر رمان، زبان گفتگو، این‌گونه ترسیم می‌شود:

«ردد رفیق فی نفسه : المجد لنا والمجدل لنا وحتماً سـنعود بوعـدالله وعهـده... وهـذا السـجن سـندمّره ونحوّلـه لحدائق...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۷۳).

(رفیق به خودش جواب می‌داد که عظمت و شرافت برای ما است. مجدل برای ما است و حتماً با وعده الهی بـه سرزمین خود برمی‌گردیم و این زندان را ویران خواهیم کرد و تبدیل به بستان و... می‌کنیم).

رفیق نوعی مونولوگ با خودش داشت سرزمین اجدادش (المجدل) بر مونولوگش تأثیر گذاشـته بود و به ایشان، خوشبختی را نوید می‌داد:

«اشتاق رفیق فی سجنه... إلی خطیبته منال ویقول فی نفسه لها: أليس من الأنانية أن تنتظرینی کل سـنین؟...» (همان: ۷۵).

(رفیق در زندان ... به همسرش مشتاق بود و با خودش خطاب به همسرش می‌گفت آیا این از روی خودخـواهی نیست که سال‌ها در انتظار من باشی؟).

مونولوگ رفیق، متأثر از زندان و یا سرزمینی بود که به خاطرش زندانی شد. در زندان به خاطر تنهایی، گفتگویش با محبوب جز مونولوگ نیست. گویا با خود می‌گفت حرکت و سـپری نمـودن مسیر برای استقلال وطن آن قدر مهم است که حتی سال‌ها از محبـوبش، دور اسـت. در بخـش دیالوگ (گفتگوی بیرونی) رمان الشتات، مـوارد بسـیاری یافـت مـی‌شـود کـه بـین دو شـخص، گفتگویی ردو بدل می‌شود و مکان بر گفتگو تأثیر می‌گذارد:

«قال رفیق: اسمی رفیق نصر عسقلانی ... قالت انتصار إذن انت ابن شهید نصر العسقلانی الذی قتل مع زوجته علی مفترق قریة وادی الجوز فی القدس- نعم أنا... أتعرف من أنا یا رفیق؟ نعم الطبیبة انتصار قالـت اتتصـار مـاذا؟ آسف لا أعرف- أنا أختک ابنة شهید نصر العسقلانی یا رفیق.... و أنت أخی و أبی تـرک أمـی و هـی حامـل بـی لیجاهد المحتل فی فلسطین» (همان: ۸۵- ۸۶).

(رفیق گفت: اسمم رفیق نصر عسقلانی است... انتصار گفت: تو پسر شهید نصر عسقلانی هستی که با همسرش بر سر چهارراه روستای وادی جوز در قدس کشته شد- بله من هستم... انتصار گفت: آیا می‌دانـی مـن چـه کسـی هستم یا رفیق؟ بله خانم پزشک، انتصار. گفت: چی؟ رفیق گفت متأسفم نمی‌شناسم- انتصار گفت مـن خـواهرت هستم دختر شهید نصر عسقلانی، ای رفیق... تو برادرم هستی. پدرم، مادرم را در حالی که مرا باردار بود ترک کرد تا برای اشغال فلسطین، جهاد کند).

زمانی که رفیق به سفارش برادر، برای بهبودی بعد از اسارت، به نزد دکتر انتصار در بیمارستان می‌رود. بین آنها دیالوگی صورت می‌گیرد و مشخص می‌شود که خانم پزشک انتصـار، خـواهرش بوده هنگامی‌که پدرش برای جهاد از مادرش جدا می‌شود او را باردار بوده است تا اینکه پدرشـان شهید می‌شود. مکان‌هایی که در دیالوگ بین آن دو ردوبدل می‌شود بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد گویـا آن مکان‌ها مثل چهارراه روستا، قدس و... حقیقتی را بر ملا می‌کند که آن گفتگو زیباترین صحنه زندگی آن دو می‌شود. آن مکان‌ها مثل قدس آن‌قدر برای آن دو نفر مهم مـی‌شـود و ارزش دارد که به خاطر آن پدرشان شهید می‌شود و این جدایی را به وجود می‌آورد.

۳. ۲. ۴. زبان توصیف

زبان توصیف، زبانی است که تأثیر دنیا بر حواس، اوضاع، اعمال، رفتار، کیفیت اشیاء و اشخاص را نمایان می‌کند. هدف آن هم، القای تصویر و تجسیم است (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷۲).

زبان توصیف، دو گونه است: زبان تصنیفی؛ جزئیات را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و هنگام القای تصویر، به تشبیه متکی است تا تصویر را به درک محسوس خواننده منتقل کند. زبان تعبیری: موصوف را با آمیزشی از احساسات شخصی تعبیر می‌کند (الفیصل، ۲۰۰۳: ۱۱۹). توصیف در رمان الشتات، نقش اساسی دارد و به آنها تأثیر و انسجام می‌بخشد. رأفت حمدونه در توصیف صحنه، موقعیت، شخصیّت و روحیه‌های قهرمانان داستان‌هایش، توانایی قابل ملاحظه‌ای دارد. این توانایی ارزش هنری آثارش را چند برابر می‌کند. رأفت حمدونه، با مهارتی کم‌نظیر به توصیف مکان و موقعیت داستان می‌پردازد:

«بدأ رفیق یصارع الحیاة بکلّ قسوتها، وتارة تصرعه وأخری یصرعها...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۲۱).

(رفیق با زندگی و تمام قساوتش، گلاویز می‌شود (کشتی می‌گیرد) گاهی آن را به زمین می‌زند و گاهی هم زندگی، او را به زمین می‌زند...).

رفیق در بحبوبهٔ زندگی، زمانی که والدینش به شهادت رسیدند یتیم شد و برای استقلال وطنش، مجاهدت‌های زیادی داشت. ترک وطن کرد. برای ارتزاق و معیشت با زندگی، دست و پنجه نرم نمود. راوی با توصیفی زیبا، صحنه زندگی رفیق را به صحنه مبارزه در کشتی ترسیم می‌کند.

راوی در جای دیگر رمان می‌گوید: « المجدل فی نظره قطعة من الجنة» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۷۲).

(سرزمین مجدل در نظرش قطعه‌ای از بهشت است).

رفیق در زندان اسرائیل، به یاد سرزمین اجدادش (المجدل) می‌افتد سرزمینی که برای آزادی آن مبارزه می‌کند، آن سرزمینی که زیباست و آن را به قطعه‌ای از بهشت توصیف می‌کند.

همچنین در جای دیگر، این‌گونه زیبا توصیف می‌کند: «اطمئنی یا منال، فأنت قدری وتاج رأسی ولن یوازیک فی الکون مخلوقة...» (همان: ۸۴).

(ای منال مطمئن باش تو برایم با ارزش هستی تو، تاج سرم هستی و در دنیا هیچ مخلوقی به مانند تو نیست...).

رفیق احساسات شخصی خود را به زبان توصیفی ترسیم می‌کند. جهاد خود را با عشق پیوند می‌زند. در رمان الشتات، راوی، آشنایی کامل با آن مکان‌ها و توصیف آن دارد و توانسته با توصیفی هنرمندانه، فضای واقعی را برای خوانندگان ترسیم کند. مکان با خود در رمان، پیوسته در حال دیالکتیک است. با توجه به فضای باز زندان، درگیری و تعارض، این دیالکتیک بر زبان روای و زبان رمان تأثیرگذار است و باعث شده نه تنها زایش ذهن راوی، متأثر از مکان باشد بلکه زبان رمان، متشکل از زبان گفتگو، زبان شعری و زبان توصیف هم تحت تأثیر قرار گیرد.

۳. ۳. دیالکتیک مکان و خود و اثر آن بر زمان رمان الشتات

مؤلفه زمان از جمله موضوعاتی است که در پرداخت نهایی در قالب متن، نقش مهمّی دارد (زکریا القاضی، ۲۰۰۹: ۱۰۶). شکل‌گیری رمان بدون زمان غیرممکن است. چراکه کنش رمان بر عنصر زمان مبتنی است (حسن القصراوی، ۲۰۰۴: ۳۷). زمان در رمان به دو شکل است.

۳. ۳. ۱. زمان خارجی: زمانی که با زمان نویسنده مرتبط است. زمان نگارش، زمان تاریخی و زمان

بررسی و چاپ در رمان الشتات زمان نویسنده و زمان نگارش سال ۲۰۰۴ در زندان اسرائیل است این رمان در تاریخی نگارش یافت که درگیری و مبارزه فلسطینی‌ها علیه اسرائیلی در جریان بـود و در سال ۲۰۱۵ چاپ شد.

۳. ۳. ۲. زمان داخلی: دوره‌ای که حوادث رمان در آن اتفاق می‌افتد و مرتبط با شخصیت‌هاست کـه از آغاز تا پایان رمان، در جریان هستند به قول برخی از صاحب‌نظران، «آغاز داستان، تـأثیری بـر خواننده می‌گذارد که فرایند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهـد کـه ایـن تـأثیر را تـأثیر اولیـه می‌نامند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۱). آغاز رمان، شالوده داستان را پی‌ریزی می‌کند یعنی زمـان، مکـان و شخصیت را معرفی می‌کند و سیر حرکت داستان را مشخص و اشاره به مضمون اصـلی داسـتان دارد (صرفی و همکاران، ۱۳۸۸: ۳۵).

در رمان الشتات، شروع زمانی رمان، این‌گونه است: «کان نصر یذرف الدمع کلما نظر لخارطـة الـوطن، ویحلم کما کل الناس بالحریة والسیادة والاستقلال، یعشق القدس التی ولد بهـا فیتـذکر لحظـات الطفولـة وقبـة الصخرة وأسوار القدس الشامخة الصامدة ...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۷).

(نصر هر زمان که به نقشه وطن نگاه می‌کرد اشک می‌ریخت و به مانند همه مـردم، آرزوی آزادی، حاکمیـت و استقلال داشت، به قدسی که در آنجا متولد شده بود، عشق می‌ورزید. لحظه‌های کودکی، قبه صـحرا و دیوارهـای بلند قدس را به یاد می‌آورد....).

در آغاز رمان، مکان بر شخصیت (خود) داستان تأثیر می‌گذارد. به وطنش، شور و اشـتیاق دارد. از عدم آزادی و حاکمیت وطنش، ناراحت است و او را برای حرکت به آزادی وطـن و مبـارزه بـا دشمن آماده می‌کند. در رمان الشتات، حوادث، سـیری پـیش رونـده دارنـد و نظـم زمـانی میـان رویدادها وجود دارد اما گاهی این نظم زمانی، به هم می‌خورد و بخش‌هایی از زمان، دچـار زمـان پریشی می‌شود. زمان‌پریشی گذشته‌نگر[۱] که از همان ابتدای رمان شروع می‌شود آن‌جا کـه نصـر به نقشه وطنش نگاه می‌کند زمان کودکی را یادآوری می‌کند و مکان‌های آن زمان را به تصـویر می‌کشد یعنی در همان آغاز، سیر حوادث، متوقف می‌شود این گذشته‌نگری در حد یک یـادآوری ذهنی است که توسط شخصیت اصلی داستان (نصر) صورت می‌گیرد؛ اما زمانی کـه بـه پیشـنهاد مادرش، مهاجرت می‌کنند و در غربت به دور از وطن زندگی می‌کنند. نظم خطـی زمـانی شـروع می‌شود تا زمانی که با لطیفه آشنا می‌شود و رویدادی را پیش‌بینی می‌کند که قرار است در آینـده رخ دهد و زمان‌پریشی آینده‌نگر [۲] دیده می‌شود:

«سالتحق بالمقاومة وأعود للوطن یا لطیفة...» (همان: ۸).

(ای لطیفه، به مقاومت خواهم پیوست و به وطن بازمی‌گردم).

زمانی که نصر به همسرش این‌گونه گفت که یکی را انتخاب کند بماند و یا بـا ایشـان باشـد، اشاره به رویدادی در آینده دارد، مکان و ذات بر زمان جلوه‌گری می‌کنـد یعنـی وطـن و اندیشـه رسیدن به آن از طریق مقاومت در آینده نزدیک را تداعی می‌کند.

سیر زمانی رمان ادامه پیدا می‌کند و نصر بعد از ترک مادر و همسرش به وطن بـازمی‌گـردد و برای دفاع از وطن به صف مبارزان می‌پیوندد تا اینکه راوی در رمان به رویدادی اشاره می‌کند که پیش از موعد مقرر است و نوعی زمان‌پریشی آینده‌نگر، رخ می‌دهد:

«وقال لأخیه: إذا کنت تحبّ أمّک فعلیک بتحقیق حلمها لتعالجها...» (همان: ۱۲).

(رفیق به برادرش گفت: اگر مادرت را دوست داری باید به رؤیاهایش بپردازی یعنی درمانش کنی...).

راوی به اتفاق خوشایندی در آینده اشاره می‌کند. در آن جا، بهترین رفتار که در حـق فـداکاری مادر در اندیشه‌اش خطور می‌کند را در رمان اشاره نموده است.

بعد از آن در متن، رویدادها به ترتیب زمانی، بیان می‌شود یعنی زمانی که نصر با ابراهیم آشـنا می‌شود و به علت بیماری پسرش، به سمت بیمارستان می‌روند تا اینکـه مـورد هجـوم نیروهـای اسرائیلی قرار می‌گیرند و شهید می‌شوند و رفیق پسر نصر بـه همسـر ابـراهیم (حاجیـه محبوبـه) سپرده می‌شود تا اینکه بزرگ می‌شود و زندگی خود را ادامه می‌دهد اما ناگهان، سیر رویدادها بـه سمت جلو، باز می‌ایستد و حوادث دو دهه گذشته را بازآفرینی می‌کند:

«وقد استشهد أبوک وهو یدفع عنک وعن أمّک خطر الموت ووقتها کانت أمّک لا تأبه بنفسها لحمایتـک حتـی استشهدت وهی تضمّک إلی صدرها وتحرسک بذراعیها وتضحی بروحها حتی لایطالک أذی...» (همان: ۱۷).

(پدرت در حالی که از تو و مادرت دفاع می‌کرد شهید شد. در همان لحظه هم، مادرت که جانش را برای حمایت تو به خطر انداخت و ترسی نداشت شهید شد این در حالی بود که او تو را در آغوش گرفتـه بـود و دسـتانش را در مقابل تو قرار داده بود و روحش را فدا کرد که به تو آزار و صدمه‌ای نرسد...).

راوی در رمان، به ذکر رویدادی در گذشته مـی‌پـردازد. مکـان و ذات (خـود) در زمـان‌پریشـی گذشته‌نگر تجلی می‌یابد و به رویدادی که در آن مکان در گذشته اتفاق افتاده، مـی‌پـردازد یعنـی شهادت پدر و مادر رفیق برای دفاع از ایشان در مقابل بیمارستان که به دلیل مبارزه پدرش بـرای وطن مورد تعقیب نیروهای اسرائیلی قرار می‌گیرد. یادآوری این اتفاق، باعث شد که عـزم رفیـق، محکم‌تر و قوی‌تر و میزان مقاومت و ایمانش برای دفاع از وطن بیشتر شود.

رمان، سیر گاه‌شمارانه خود را به صورت مرتب، ادامه می‌دهد تا اینکه به بخش پایانی می‌رسـد و حرکت رویدادها از خط اصلی خود فاصله می‌گیرد و در خط آینده سیر می‌کند:

«ولکن لا تنسوا یا أخوان أن هذا الاتفاق سیثبت حق الشعب الفلسطینی فی أرضه وسیعید الثورة من الشتات إلی الوطن وسیکون بوّابة للسیادة والدولة والاستقلال وسیعود عشرات الآلاف من اللاجئین وسیتم الإفراج بموجبه عـن آلاف المعتقلین وسنبنی مدن فلسطین ونقیم المؤسسات والمطار والعمران...» (همان: ۸۶).

(ای برادران، فراموش نکنید که این قرارداد [اسلو] حق مردم فلسطین را برای سرزمین‌شان اثبات خواهـد کـرد، انقلاب را از الشتات به وطن می‌کشاند، این اتفاق، آستانه حاکمیـت، دولـت و اسـتقلال اسـت، ده‌هـا هـزار نفـر از پناهندگان باز خواهند گشت و به موجب آن هزاران اسیر، آزاد خواهنـد شـد، شـهرهای فلسـطین را مـی‌سـازیم و مؤسسات، فرودگاه و آبادانی به پا می‌کنـیم). راوی در رمان به اتفاقات آینده اشاره می‌کند اتفاقـاتی کـه امیدبخش است. این بازتابی است که زندان و روحیه مقاومت (مکان و خـود) بـر امیـد بـه آینـده درخشان، اثر می‌گذارد. عزم‌ها را جدی می‌کند و روحیه‌ها را برای اسـتقلال و رسـیدن بـه وطـن تقویت می‌نماید. بعضی مواقع در رمان، زمان طبیعی است به عقب برنمی‌گردد بلکـه پیوسـته بـه

سمت جلو حرکت می‌کند و برحسب موضوع به دو بخش تقسیم می‌شود زمان هستی و زمان تاریخی (سیزا، ۲۰۰۴: ۶۸). راوی در رمان الشتات، زمان هستی را این‌گونه ترسیم می‌کند:

«کانت أعین الاحتلال تراقب لیل نهار بیت الحاجة التی قد تفکر مقابلة ابنها...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۵۶).

(اشغالگران، شب و روز، خانه حاجیه محبوبه که به فکر دیدن پسرش بود زیر نظر داشتند).

این نمونه‌ای از ظلم دشمن است که به طور پیوسته در آن مکان، بر زمان هستی (شب و روز) متجلی شده است.

زمان تاریخی در رمان این‌گونه ترسیم می‌شود:

«عاش رفیق مذبحة الأقصی المبارک فی أکتوبر ۱۹۹۰م والتی ذهب ضحیتها أکثر من عشرین شهیداً دفاعاً عن الأقصی والحرم والصخرة وجرح مئات فی المواجهات وأشتعلت علی إثرها کلّ فلسطین ناراً وغضباً...» (همان : ۳۸).

(رفیق در اکتبر ۱۹۹۰ در قربانگاه الاقصی زندگی کرد جایی که بیست شهید برای دفاع از آن سرزمین مقدس، حرم و صخره، خودشان را فدا کردند صدها نفر مجروح شدند و در پی این رویداد غمناک، در دل فلسطینیان آتش غضب برافروخته شد...).

نمونه‌ای از ارتباط مکان و ذات بر زمان تاریخی متبلور است که خود بر کثرت حوادث خونین دلالت دارد که در آن مکان، اتفاق افتاده است. دیالکتیک مکان و خود در رمان الشتات بر عنصر زمان هم تأثیرگذار است از یک طرف هجرت از وطن و سرزمین اجدادی که پیوسته با نفس خود در جدال است که چرا زمانه، باعث شده به اجبار، از آنجا مهاجرت کنند با وجود اینکه خاطرات گذشته در آن مکان‌های زیبا به ویژه قدس را فراموش نمی‌کنند. از طرفی دیگر، امید به آینده‌ای روشن دارد که رهایی و آزادی و بازگشت به وطن به ارمغان می‌آورد.

۳. ۴. دیالکتیک مکان و خود، و اثر آن بر شخصیت‌های رمان الشتات و بازتاب آن در خودآگاهی

از نظر حضور و تعامل روایی، شخصیت‌ها گوناگون هستند و هر کدام به طریقی، در رساندن رمان به آنچه در رسالت و اندیشه روایی مدنظر است سهم بسزایی دارند (بحراوی، ۱۹۹۰: ۲۱۵).

شخصیت‌ها، شامل شخصیت‌های اصلی و ثانوی، شخصیت‌های ثابت و متغیر هستند که به نحوی مکان بر آنها و در خودآگاهی، نقش مؤثری دارند.

۳. ۴. ۱. مکان و شخصیت‌های اصلی و ثانوی

شخصیت اصلی رمان از آغاز تا پایان، تجارب خود را ارائه می‌دهد و خواننده را به طور کامل به خود جلب می‌کند چنانچه شخصیت اصلی درک شود رمان، نیکو فهمیده می‌شود (فریال، ۱۹۹۹: ۲۵). شخصیت ثانوی رمان ارتباط تنگاتنگی با شخصیت‌های رمان دارد و به عنوان چاشنی و حامی اندیشه رمان است و این شخصیت نسبت به شخصیت اصلی، حضورش ضعیف است (عزیز، ۱۹۹۸: ۲۲۸).

در رمان الشتات، شخصیت‌های اصلی، نصر و رفیق می‌باشند و شخصیت‌های ثانوی، ابراهیم، حاجیه محبوبه، محمد و انتصار هستند.

شخصیت اصلی در رمان الشتات، این‌گونه ترسیم می‌شود: «عاش نصر مع والدته فی غربة عن

الوطن و لکنه لم ینس المجدل بلد أبیه و لا القدس مسقط رأسه و ذکری طفولته ...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۸).

(نصر با مادرش به دور از وطن زندگی کرد ولی مجدل، سرزمین پدرش و قدس، محل ولادتش و یادگار کودکیش را فراموش نکرد...).

مکان بر شخصیت اصلی رمان الشتات یعنی نصر، تأثیر می‌گذارد و زمانی که از وطنش دور شد شور و شوق اشتیاق به وطن، بیشتر شد و همیشه با وجدان خودش درگیر بود که چگونه از آنجا دل بکند. شخصیت ثانوی در رمان الشتات، این‌گونه ترسیم می‌شود: «کان إبراهیم صدیق نصر ورفیق دربه فی المقاومة... أوقف السیارة وتناول سلاحه وأطلق النّار حتی استشهد فی تلک اللحظات...» (همان: ۹).

(ابراهیم دوست نصر و رفیقش در مقاومت بود... ماشینش را متوقف کرد اسلحه‌اش را برداشت و شلیک کرد تا اینکه در آن لحظات، شهید شد...).

مکان بر شخصیت ثانوی داستان تأثیر گذاشته است آن‌جا در راه بیمارستان به مساعدت دوستش در برابر نیروهای اسرائیلی می‌شتابد ابتدا مقاومت می‌کند سپس جانش را در برابر آرمان‌ها و سوگندش، فدا می‌نماید.

۳. ۴. ۲. مکان و شخصیت ثابت و متغیّر

شخصیت ثابت از آغاز رمان تا پایان آن بر خلاف شخصیت متغیر، تغییر نمی‌کند. شخصیت ثابت در رمان الشتات، این‌گونه است:

«کانت الحاجة المحبوبة إمراة ذکیّة... لم تفرق بینهما» (همان: ۱۷).

(حاجیه محبوبه زن باهوشی بود... بین آن دو نفر، تفاوتی قائل نبود).

از آغاز رمان تا پایان، شخصیت حاجیه محبوبه ثابت است و به عنوان یک مادر و دایه دلسوز قهرمان‌های داستان است. اندیشه باز پس گرفتن وطن، فلسطین و... استقلال سرزمین باعث شده بود که مجاهدانی تربیت کند که پیوسته در حال مبارزه با نیروهای غاصب اسرائیلی باشند.

شخصیت متغیّر در رمان این‌گونه است: «أصبحت انتصار طبیبة ماهرة و ذات عقل و حکمة و انتماء للوطن... فلم تر فی نفسها أقلّ من الرجال فی خدمتهم لوطنهم...» (همان: ۸۵).

(انتصار پزشک ماهری شد و دارای عقل، حکمت و وطن‌پرست... خودش را کمتر از مردان برای خدمت به وطنش نمی‌دید...).

شخصیت انتصار در رمان از آغاز تا پایان به لحاظ فکری و رویکردی، متغیّر است یعنی کودک، دانش‌آموز، دانشجوی پزشکی، پزشک، فعال مدنی و انقلابی... و نهایت تلاشش برای خدمت به وطن این بود که بتواند مبارزان فلسطینی را که مجروح شده بودند مداوا کند. مکان، باعث تحول او شده بود و از تخصصش برای خدمت به وطن و هموطنانش استفاده می‌کرد.

۳. ۴. ۳. مکان و رویکردهای شخصیت

بررسی رویکردهای شخصیت، روشی مهمّ در متقاعد کردن خواننده از شخصیت است و ارتباط تنگاتنگی با جریان حوادث و شخصیت دارد به همین خاطر باید توجه جدّی به آن شود (غنیمی هلال، ۱۹۹۷: ۵۷۳).

۳. ۴. ۳. ۱.بازتاب مکان بر ابعاد فیزیکی شخصیت

ابعاد فیزیکی به جنس مذکر و مؤنث برمی‌گردد و در رمان الشتات، این‌گونه ترسیم می‌شود:

«عملت الحاجة اثنتی عشرة عاما فی حقل ابی سامی وفی مساء یوم شدید الحرارة شعرت بدوران وسقطت علی الارض...» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۱۷).

(حاجیه محبوبه دوازده سال در مزرعه ابوسامی کار کرد و در عصر روز بسیار گرمی، سرش گیج رفت و بر زمین افتاد...).

نمونه‌ای از رویکرد جسمی در رمان الشتات است برای اینکه بتواند معیشت زندگی را برآورده کند دین خود را در قبال فرزندان، شوهر شهید و دوست شوهر شهیدش ادا کند مجبور می‌شد که به شدت کار کند اما به دلیل ضعف جسمی، مریض شد و آن مکان بر جسم او تأثیر گذاشته بود.

۳. ۴. ۳. ۲. بازتاب مکان بر جنبه اجتماعی شخصیت

جنبه اجتماعی در رمان الشتات این‌گونه ترسیم می‌شود: «ذهب رفیق إلی عشرات المحلات والمصانع باحثا عن عمل دون جدوی... صنع رفیق حاملا صغیرا واشتری میزانا وأکیاسا...» (همان: ۲۷).

(رفیق به ده‌ها مغازه و کارخانه جات به دنبال کار رفت اما فایده‌ای نداشت... و باربری کوچکی ساخت ترازو و کیسه‌هایی خرید...).

جنبه اجتماعی در این نمونه از رمان الشتات، بیانگر دشواری زندگی و معیشت در آن مکان است که بازتاب مثبت و منفی بر شخصیت او دارد. بازتاب مثبت: باعث استقامت، پختگی، تلاش برای کسب روزی، بالا رفتن توان و آگاهی ایشان در برابر سختی‌ها و رویدادها است. بازتاب منفی: نفسش با این‌گونه کارها تحقیر می‌شد و مجبور بود برای کسب روزی، به هر انسانی، خواهش و اصرار کند. این‌چنین، مکان بر رویکرد اجتماعی شخصیت رفیق، تأثیر می‌گذارد.

۳. ۴. ۳. ۳. بازتاب روانی مکان بر شخصیت

بازتاب روانی مکان بر شخصیت، روان‌شناسی محیطی است که رابطه متقابل بین فرد و مکان فیزیکی وی است که جزء ارزش‌های کلی در رمان است چراکه هویت مکان به مانند آینه، بازتابی از حالات روحی ساکنان دارد (کاظم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۷). در رمان الشتات بازتاب روانی مکان بر شخصیت، این‌گونه ترسیم می‌شود:

«لم یکن کریما بماله فقط، بل أیضاً بمبادراته وسلوکه وحسن تصرفه وحکمته فکثیراً ما تدخل فی القریة بین المتخاصمین وحل المشکلة بینهما لاحترام کبارالقریة له» (حمدونه، ۲۰۱۵: ۵۱).

(فقط در سرمایه و مالش بخشنده نیست بلکه همچنین رفتار، اخلاق و حکمتش هم نیکوست. بسا در روستا به خاطر احترامی که بزرگان روستا به او می‌گذارند بین طرف دعوا می‌ایستد میانجی‌گری می‌کند و مشکل را حل می‌کند).

بازتاب روانی در شخصیت ایشان، بارز است ایشان دارای اخلاق و تعاملی نیکوست و بر مکان و شخصیت‌های ساکن در آن مکان تأثیر می‌گذارد که این منش روانی پسندیده، بازتابی از میزان آگاهی و بصیرت اوست که مکان و ساکنین متأثر از او هستند.

در رمان الشتات، شخصیت‌های اصلی و ثانوی، شخصیت‌های ثابت و متغیر وجود دارند که دارای رویکرد فیزیکی، اجتماعی و روانی می‌باشند و به نحوی این شخصیت‌ها متأثر از دیالکتیک

مکان و خود هستند به این صورت که مکان‌هایی که در رمان وجود دارد، زندان، روستا، بیمارستان، دانشگاه، خانه، بازار، مزرعه کشاورزی و... بر این شخصیت‌ها تأثیر گذاشته است خودآگاهی آنها را تقویت می‌کند و در نهایت همه این مکان‌ها، بر رویکرد فیزیکی، اجتماعی و روانی این شخصیت‌ها جهت مشخص شدن نقشه راه که رهایی و مقاومت است تأثیر گذاشته است.

۴. نتیجه

عنصر مکان با ابعاد هنری آن در ساختار رمان الشتات ارتباط تنگاتنگی با خود دارد از آنجا که فضای رمان، فضای بسته و فضای باز است عرصه تعارض، درگیری و دیالکتیک با خود، قرار می‌گیرد که باعث ایجاد خلاقیت در نگارش شده است.

در رمان الشتات، مکانی که رویدادها و شخصیت‌ها در آن در جریان‌اند پیوسته با خود، دیالکتیک دارد و بر زبان راوی و زبان رمان تأثیر می‌گذارد. آن مکان (اسرائیل و زندان اسرائیلی) کلمات عبری به مانند «برش» به معنای تخت (سریر) را بر زبان جاری می‌کند این‌گونه که زبان راوی در کشمکش دائمی بین بودن یا نبودن است و این فرآیند نه از نظر فرهنگ و دانش، بلکه از نظر انحراف و محو شدن یکی از خطرناک‌ترین فرآیندهای تأثیرگذاری است همان‌طور که اشغالگری صهیونیست‌ها به طور عمد، نام شهرها، روستاها و به طور کلی مکان‌ها را تغییر می‌دهد در این صورت به جای کلمات عربی، کلمات عبری را هدف قرار می‌دهند که بر زبان راوی اسیر، جاری شود. اما راوی اسیر، کمتر تحت تأثیر قرار می‌گیرد و سعی می‌کند در رمان الشتات خیلی اندک، واژه عبری را در زبان عربی داخل کند.

بر زبان راوی، رویدادها به علت واقعی بودن به صورت مستند- جزء به جزء- بیان می‌شود و لباس نظم و آهنگین را بر آن می‌پوشاند. خواننده را تحت تأثیر قرار دهد و نوعی با زبان مونولوگ و دیالوگ، توصیفی هنرمندانه در فضای واقعی برای خوانندگان دارد.

دیالکتیک مکان و خود و اثر آن بر زمان از نقطه آغازین یعنی شالوده رمان الشتات، جایی که با نگاه به نقشه، عشق به وطنش شروع می‌شود تا نقطه پایانی رمان، جایی که از زندان، آزاد می‌شود محمد با انتصار ازدواج می‌کند و همگی دریک خانه به مانند گذشته در کنار هم زندگی می‌کنند. زمان پریشی آینده‌نگر و زمان پریشی گذشته‌نگر هم در رمان وجود دارد که همگی تحت تأثیر دیالکتیک آن مکان- زندان، فلسطین- و رهایی خویشتن و آزادی قرار می‌گیرد.

مکان در رمان الشتات بر خودآگاهی شخصیت‌ها- اصلی و ثانوی، ثابت و متغیر- در دیالکتیک آن با خود تأثیر گذاشته است از یک طرف شخصیت‌های اصلی به مانند نصر، همیشه با خودش درگیر است که چگونه به وطنش بازگردد و شخصیت‌های ثانوی به مانند ابراهیم، دوست نصر، جان خودش را برای آرمانش که همان مقاومت و بازگشت به وطن است فدا می‌کند. از طرف دیگر شخصیت‌های ثابت به مانند حاجیه محبوبه، پیوسته مجاهدانی تربیت می‌کند که برای رسیدن به وطن، مقاومت و جانفشانی می‌کنند و شخصیت‌های متغیر به مانند انتصار از کودکی و

دانش آموزی تا بزرگسالی و پزشکی برای خدمت به وطن و مبارزان مقاومت در تلاش است. همچنین در رمان، این شخصیت‌ها دارای رویکرد فیزیکی، اجتماعی و روانی متأثر از مکانی قرار گرفتند که حس نوع‌دوستی، ایمان‌شان را تقویت می‌کند و نفس آنها را برای رسیدن به آرمان‌های مقدس، تهذیب می‌کند. در این رمان، مکان به یک اهمیت ایدئولوژیک و فکری تبدیل شده است، زیرا مکان، امتداد هویت و وابستگی انسانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱ . رویدادهایی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند؛ اما در متن به شکل بازگشت به گذشته زمان می‌شوند (بیات، ۱۳۹۷: ۶۸).

۲. راوی، گاهی به وقایع بعدی که به زمان حال خود آن رمان‌نویس نزدیک‌تر است، جهشی داشته باشد (تولن، ۱۳۸۶: ۸۶).

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.

اکبری، مریم و محمد خاقانی (۲۰۱۲)، «دلالة المکان فی روایة موسم الهجرة إلی الشمال»، *إضاءات النقدیة*، العدد السابع، ۹-۲۹.

بحراوی، حسن (۱۹۹۰)، *بنیة الشکل الروائی: الفضاء، الزمان، الشخصیة*، بیروت، الدارالبیضاء.

براده، محمد (۲۰۱۱)، *الروایة العربیة ورهان التجدید*، دبی، دار الصدی للصحافة والنشر والتوزیع.

برنس، جیرالد (۲۰۰۳)، *المصطلح السردی*، (ترجمة: عابد خزندار)، القاهرة، المجلس الاعلی للثقافة، المشروع القومی للترجمة.

بوعزه، محمد (۲۰۱۰)، *تحلیل النص السردی*، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزیع.

بیات، حسین و عاطفه زندی (۱۳۹۷)، «بررسی زمان روایت در خاطره نگاشت [دا] بر اساس نظریه ژرار ژنت»، *نشریه ادبیات دفاع مقدس*، شمارهٔ ۳، ۶۵-۷۶.

تاورته، محمد العید (۲۰۰۴)، «*تقنیات اللغة فی مجال الروایة الأدبیة*»، *مجلة العلوم الإنسانیة*، الجزائر، جامعة منتوری، عدد۲۱، ۵۱-۶۲.

تولن، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت شناسی: درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، انتشارات سمت.

الحباشة، صابر (۲۰۱۰)، *غوایة الروایة: قراءات فی الروایة العربیة*، دمشق، دار نینوی للدراسات والنشر والتوزیع.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۶)، «ویژگی‌های زبان روایت در سه اثر از محمود دولت‌آبادی»، *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱۴، ۱۳۹-۱۶۰.

حسن القصراوی، مها (۲۰۰۴)، *الزمن فی روایة العربیة*، بیروت، مؤسسة الابحاث العربیة.

حمدونه، رأفت خلیل (۲۰۱۵)، *روایة الشتات: الحب، المقاومة، السجن والحریة*، فلسطین، مؤسسهٔ مهجة القدس.

خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰)، *مدخل إلی علم اللغة*، عمان، دارالمسیرة للنشر والتوزیع.

زکریا القاضی، عبدالمنعم (۲۰۰۹)، *البنیة السردیة فی الروایة*، الکویت، عین‌الدراسات والبحوث الإنسانیة والاجتماعیة.

سیزا، قاسم (۲۰۰۴)، *بناء الروایة دراسة مقارنة فی ثلاثیة نجیب محفوظ*، مصر، مکتبة الأسرة.

سیف، عبدالرحمن (۲۰۱۸)، *تطویر الذات*، عمان، دارالمعتز للطباعة والنشر.

شوقی، بدریوسف (۲۰۱۷)، *غوایة الروایة: دراسات فی الروایة العربیة*، مصر، وکالة الصحافة العربیة.

صرفی، محمدرضا و نجمه حسینی (۱۳۸۸)، «شیوه‌های آغاز و پایان در داستان هزار و یک‌شب»، *پژوهشنامه ادبیات زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ اول*، ۳۱-۵۴.

عبدی، صلاح‌الدین و همکاران (۱۳۹۳)، «بازتاب عنصر مکان در ادبیات زندان؛ مطالعه مورد پژوهانه ورق‌پاره‌های زندان بزرگ علوی و یومیات الواحات صنع الله ابراهیم»،کرمانشاه، دانشگاه رازی، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، تابستان، شمارهٔ ۱۴، ۲۵-۴۳.

عبله ثابت، سهام ابوالعمرین (۲۰۱۵)، «دلالة المکان فی روایة الأسر الفلسطینی روایتا ستائر العتمة وفرسان الحریة أنموذجًا» *مجلة جامعة الأزهر*، سلسلة العلوم الانسانیة، العدد السابع عشر، ۳۴-۴۹.

عزیز، یوئیل (۱۹۹۸)، *علم اللغة العام*، بغداد، دارآفاق العربیة.

غنیمی هلال، محمّد (۱۹۹۷)، *النقدالادبی الحدیث*، القاهرة، دارالنهضة للطباعة والنشر والتوزیع.

فریال، سماحه (۱۹۹۹)، *رسم شخصیات فی روایات حنا مینة*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

الفیصل، سمر روحی (۲۰۰۳)، *الروایة العربیة البناء والرؤیة: مقاربات نقدیة*، دمشق، منشورات إتحاد الکتاب.

کاظم‌زاده، نسرین و همکاران (۱۳۹۸)، «تبیین الگوی تحلیل روان‌شناختی مکان داستانی»، تهران، *فصلنامه نقد ادبی*، شمارهٔ ۴۵، ۸۵-۱۰۹.

لحمدانی، حمید(۱۹۹۱)، *بنیة النصّ السردی:من منظور النقد الادبی*، بیروت، الدارالبیضاء.

مرتاض، عبدالکریم (۱۹۹۸)، *فی النظریة الروایة*، کویت، منشورات عالم المعرفة.

ملاابراهیمی، عزت (۱۳۹۰) «ملامح الشعر الفلسطینی المعاصر بعد الاحتلال»، تهران، *فصلنامه ادب عربی*، سال ۲، شمارهٔ ۲، ۱۳۶-۱۱۹.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۸)، *عناصر داستان*، تهران، انتشارات سخن.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران، انتشارات کتاب مهناز.

النتشه، جمیلة عماد (۲۰۱۶): «دلالات المکان فی رمان سجن السجین لعصمت منصور»،عمان، *مجلة الجامعة الاسلامیة للبحوث الانسانیة*، العدد الرابع و العشرون، ۶۹-۸۸.

النیشابوری، مسلم بن حجاج (۱۹۹۹)، *صحیح مسلم: کتاب البر والصلة و الآداب*، تحقیق: محمد عبد الباقی، بیروت، دارإحیاء التراث العربی.

یعقوبی، محمد و رسول زارع (۱۴۰۰)، «رابطه زبان و واقعیت در تحلیل مفهوم تبعیدگاه در زبان شعری عزالدین المناصره»، تهران، *فصلنامه ادب عربی، سال ۱۳*، شمارهٔ ۱، ۱۵۵- ۱۷۵.

Sources

Abdi, S. and C. (2013), "Reflection of the element of place in prison literature; A case study of fragments of Alavi prison's fragments and Sanallah Ebrahim's poems", Kermanshah, Razi University, *Comparative Literature Research*, Summer, No 14, 25-43. [In Persian]

Abla Thabet, S. A.-O. (2015), “The significance of the place in the Palestinian families’ novel, the two novels: Curtains of Darkness and the Knights of Freedom as a model.” *Al-Azhar University Journal, Human Sciences Series*, No 17, 34-49. [In Arabic].

Akbari, M. and Khaqani, M. (2012), “The significance of the place in the novel Season of Migration to the North,” Iran, *Critical explanations*, No 7, 9-29.[In Persian].

Al-Faisal, S. R. (2003), *The Arabic Novel, Construction and Vision: Critical Approaches*, Damascus, Writers Union Publications. [In Arabic].

Al-Habasha, S. (2010), *The Seduction of the Novel: Readings in the Arabic Novel*, Damascus, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Al-Natsheh, J. I. (2016), “The Signs of Place in the Pomegranate Prison

of the Prisoner of Ismat Mansour", Amman, *Journal of the Islamic University for Human Research*, No 24, 69-88.[In Arabic].

Al-Nishaburi, Muslim bin Hajjaj. (1999), *Sahih Muslim: The Book of Righteousness, Relationship and Etiquette*, (Edited by: Muhammad Abdul Baqi), Beirut, Dar ehya Al- toras Alarabi.[In Arabic].

Aziz, Y. (1998), *General Linguistics*, Baghdad, Dar Afaq al-Arabiya. [In Arabic].

Bahrawi, H. (1990), *The Structure of the Narrative Form: Space, Time, and Personality*, Beirut, Dar Al-beyza.[In Arabic].

Barada, M. (2011), *The Arabic novel and the challenge of renewal*, Dubai Dar Al-Sadi for press, publishing and distribution.[In Arabic].

Bayat, H. and Z, A, (2017), "Investigation of narrative time in memory mapping [da] based on the theory of Gérard Genet", *Journal of Sacred Defense Literature*, No 3, 65-76.[In Persian].

Bouazza, M. (2010), *Narrative Text Analysis*, Rabat, Dar Al-Aman for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Ekhwat, A. (1992), *Story Grammar*, Isfahan, Farda Publication. [In Persian].

Ferial, S. (1999), *Drawing Characters in Hanna Mina's Novels*, Beirut, The Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].

Ghonimi Hilal, M. (1997), *Modern Literary Criticism*, Cairo, Dar Al-Nahda for printing, publishing and distribution. [In Arabic].

Hamduna, R. K. (2015), *Al Shatat Novel: Love, Resistance, Prison and Freedom*, Palestine, Mohaja Al-Quds Institution. [In Arabic].

Hassan Al-Qasrawi, M. (2004), *Time in the Arabic Novel*, Beirut, Arab Research Institute. [In Arabic].

Hasanpour Alashti, H. (2007), "Characteristics of Narrative Language in Three Works of Ar Mahmoud Daulatabadi", *kavosh Nmeh of Persian Language and Literature*, Spring and Summer, No 14, 139-160. [In Persian].

Kazemzadeh, N. and C. (2018), "Explaining the model of psychological analysis of fictional place", Tehran, *Literary Review Quarterly*, No 45, 109-85. [In Persian].

Khalil, I. (2010), *Introduction to Linguistics*, Amman, Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution. [In Arabic].

Lahmdani, H.. (1991), *The Structure of the Narrative Text: From the Perspective of Literary Criticism*, Beirut, Dar Al –beyza. [In Arabic].

Mirsadeghi, J.. (2009), *Story Elements*, Tehran, Sokhon Publications. [In Persian].

Mirsadeghi, J, and Mirsadeghi, M.. (1998), *Dictionary of the Art of Storytelling*, Tehran, Mehnaz Book Publications.[In Persian].

Mulla Ebrahimi, E.. (2013) "Features of contemporary Palestinian poetry after the occupation", Tehran, *Arabic Literature Quarterly*, No. 2, 119-136. [In Persian].

Murtad, A.-K.. (1998), *On Novel Theory*, Kuwait, Knowledge World

Publications.[In Arabic].

Prince, G., (2003*), The Narrative Term*, (Translation: Abed Khazindar), Cairo, The Supreme Council of Culture, The National Project for Translation. [In Arabic].

Sarfi, M. R., and Hosseini, N., (2008), "The ways of beginning and ending in the story of Hazaru Yak Shab*", Pazohesh Nameh of Persian Language and Literature*, No 1, 54-31. [In Persian].

Seif, A. R., (2018), *Self-development*, Amman, Dar Al-Moataz for printing and publishing, [In Arabic].

Shawky, B., (2017), The Seduction of the Novel: Studies in the Arabic Novel, Egypt The Arab Press Agency. [In Arabic].

Siza, Q., (2004), *the construction of the novel, a comparative study in the trilogy of Naguib Mahfouz*, Egypt, Alosrat Library. [In Arabic].

Tawerte, M. Al-Eid. (2004), "Language techniques in the field of literary fiction", *Journal of Human Sciences*, Algeria, University of Mentouri, No 21, 51-62. [In Arabic].

Tolan, M.. (2006), *Narratology: An Introduction to Critical Linguistics*, (Translation: Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati), Tehran, Samt Publications. [In Persian].

Yaqoubi, M., and Zare, R., (2021), "The relationship between language and reality in the analysis of the concept of exile in the poetic language of Ezza al-Din al-Manasara", Tehran, *Arabic Literature Quarterly*, No. 1, 155-175. [In Persian].

Zakaria, Al-Q, A-M.. (2009), *the narrative structure in the novel*, Kuwait, Ayn- Alderasat and human and social research. [InArabic].

TABLE OF CONTENTS

CONTENTS

The Study of Geometric Repetition in Amal Donqol's Poems 1
Samira Farahani, Shahriar Niazi, Abolhasan Amin Moghadasi and Hasan Meghyasi

Structural Analysis of Novel Titled "Love Without Resistance" Written by Leili Itawi Based On, Roland Barthes Quintuple Mysteries / Zahra Farid and Roghayeh Rostampour Maleki 23

The Phenomenology of Subjectiviy and Practical Implementation of Gender Identity In Raja Alem's Novels Case Study: The Novel of Khatam / Sharafat Karimi 43

The Challenge of the Inefficiency of Traditional Islamic Rhetoric from the Perspective of Modern Arabic Rhetoric 63
Muosa Khezriazar, Eisa Mottaghizadeh, Faramarz Mirzaei and Khalil Parvini

Analysis of the Concept of Death in Bassam Hajar's Poetry Based on Peirce Semiotic Model / Parviz Ahmadzadeh Hoch, Bahman Aghazadeh Ghiyeh Bashi and Vahid Kheri 85

Characteristics of Feminine Writing in Ahlam Mustaghanemi's Novel "Al-Aswad Yaliq bek" Based on Sara Mills' Feminist Stylistics / Fatemeh Ravanshad and Fereshteh Afzali 107

The Dialectic of Place and self, and its Reflection in the Structure of Al-Shattat Narrative by Rafat Hamdone / Isa Zare Dorniani 129

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 14, No. 2, Summer, 2022

Concessionaire: University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities
Chief Executive: Abdoreza Seyf (Professor at University of Tehran)
Editor-in-Chief: Ezzat Molla Ebrahimi (Professor at University of Tehran)
Publisher: University of Tehran

Editorial Board

Ehsan Adik	(Professor of An-Najah International University, Nablus)
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: N.Alimohammady
Literary editor: ……..

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.

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Arabic Literature

ISSN: 2251-9238

No. 2, Summer of 2022, Vol, 14

Table of Contents

- **The Study of Geometric Repetition in Amal Donqol's Poems** 1
  Samira Farahani, Shahriar Niazi, Abolhasan Amin moghadasi and Hasan Meghyasi

- **Structural Analysis of Novel Titled "Love Without Resistance" Written by Leili Itawi Based On, Roland Barthes Quintuple Mysteries** / Zahra Farid and Roghayeh Rostampour Maleki 21

- **The Phenomenology of Subjectivism and Practical implementation of Gender Identity In the Novels of Raja Alem Case Study Khatam** / Sharafat Karimi 41

- **The Challenge of the Inefficiency of Traditional Islamic Rhetoric from the Perspective of Modern Arabic Rhetoric** / Muosa Khezriazar, Eisa Mottaghizadeh, Faramarz Mirzaei and Khalil Parvini 61

- **Analysis of the Concept of Death in Bassam Hajar's Poetry Based on Peirce Semiotic Model** / Parviz Ahmadzadeh Hoch, Bahman Aghazadeh Ghiyeh Bashi and Vahid Kheri 83

- **Characteristics of Feminine Writing in Ahlam Mustaghanami's Novel "Al-Aswad Yaliqbek" Based on Sarah Mills Feminist Stylistics** / Fatemeh Ravanshad and Fereshteh Afzali 107

- **The Dialectic of Place and Self, and its Reflection in the Structure of Al-Shattat Narrative by Rafat Hamdoneh** / Isa Zare Dorniani 129