۳۳

دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۴، شمارهٔ ۳، شماره پیاپی ۳۳- پاییز ۱۴۰۱

عناوین

■ واکاوی تطبیقی شعر «لحظات میتهٔ» از ودیع سعادهٔ و «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی (بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت) / هدیه قاسمی فرد و ناصر زارع ۱

■ نقد و تحلیل سنت نوشتاری زنانه در چهار رمان زنانه الجزایری بر نظریه الین شوالتر
کلثوم غلامی، محمد جرفی، ابراهیم اناری بزچلوئی و قاسم مختاری ۲۷

■ خوانش انتقادی تقابل‌های پسا استعماری در رمان «الربیع و الخریف» اثر حنا مینه (با نگاهی بر شرق‌شناسی ادوارد سعید) / علی کریمی‌نیا و مریم جلیلیان ۴۹

■ نقش انگارهٔ روان‌شناختی بریدگی و گسست در شکل‌گیری مشکلات نخستین شخصیت رمان «برید اللیل»
طاهره جهانتاب، احمدرضا حیدریان شهری، بهار صدیقی و سیدحسین سیدی ۷۱

■ واکاوی ساحت های وجودی پست مدرن در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید
عباس گنجعلی، علی خوش‌گفتار و سید مهدی نوری کیذقانی ۸۹

■ بررسی ارتباط اجزای سه‌گانهٔ نشانه‌های مربوط به مفهوم عشق در اشعارفاروق جویده با تکیه بر نظریه پیرس
علی اسودی و پرویز خیری ۱۰۹

■ زیست‌قدرت در ادبیات علمی- تخیلی عربی، خوانشی فوکویی از رمان «السید من حقل السبانخ» اثر صبری موسی
زهره ناعمی و فرهنگ مفاخری ۱۲۹

ناشر
دانشگاه تهران

ادب عربی
علمی-پژوهشی
سال ۱۴، شمارهٔ ۳، شماره پیاپی ۳۳- پاییز ۱۴۰۱

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب عربی

(علمی- پژوهشی)
(مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی)
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۴، شمارهٔ ۳، پاییز 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: ۶۶۹۷۳۲۸۰-۰۲۱ **فکس:** ۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱
پست الکترونیکی: jalit@ut.ac.ir
سایت: http://jalit.ut.ac.ir
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: https://sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: https://isc.gov.ir

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

شرایط پذیرش مقاله در فصلنامهٔ *ادب عربی*

۱. نحوهٔ نگارش مقالات

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

۲. ساختار و اجزاء مقالات

مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:

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

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

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

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش (همراه با توضیحات)

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

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

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

- **نتیجه‌گیری:** شامل ذکر فشردهٔ یافته‌های مقاله است و باید به‌گونه‌ای سامان یابد که خواننده پاسخ پرسش‌های پژوهش را به‌صورت علمی و مستدل در آن بیابد.
- **پی‌نوشت:** توضیحات اضافیِ ضروری و ... در پی‌نوشت مقاله، قبل از منابع درج شود.
- برابر لاتین اصطلاحات و اسامی نویسندگان خارجی، با فونت تایمز نیورومن ۱۰ درون پرانتز در مقابلشان قید شود.
- **فهرست منابع:** مراجعی که در متن مقاله از آنها استفاده شده است، مطابق ضوابط APA به شرح زیر تنظیم شوند:

– کتاب‌ها

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

– جوادی آملی، عبدالله (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: خانهٔ من به جای خانه‌ی من / نامهٔ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامهٔ خودنوشت به جای زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و...
- در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته شود؛ مثال: علی، عِلّی/ مبین، مبیّن.
- «نیم‌فاصله» (کنترل+شیفت+۲) در تمام مواردِ لازم رعایت شود؛ مثال: افعال استمراری: «می‌رود» به جای «می رود»، افعال مرکب مانند «به‌کاربردن» به جای «به کار بردن» و کلمات مرکّب مانند «باستان‌شناسی» به جای «باستان شناسی» و...

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

- قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۰)، *معنی‌شناسی شناختی قرآن*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- Qaeminia, A.R. (2011), *The Cognitive Semantics of the Quran*, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute, [In Persian].
- شریفی، لیلا (۱۳۸۸)، «رویکردی شناختی به یک فعل چندمعنایی فارسی»، تازه‌های علوم شناختی، سال یازدهم، ش ۴، ۱-۱۱.
- Sharifi, L. (2009), "A Cognitive Approach to a Persian Polysemous Verb", New Sciences of Cognition, 11(4), 1-11, [In Persian].
- أزهری، محمد بن أحمد (۱۴۲۱)، *تهذیب اللغة*، بیروت، دار إحیاء التراث 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**

واکاوی تطبیقی شعر «لحظات میتة» از ودیع سعادة و «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی (براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت / هدیه قاسمی فرد، ناصر زارع **۱**

نقد و تحلیل سنت نوشتاری زنانه در چهار رمان زنانه الجزایری بر نظریة الین شوالتر کلثوم غلامی، محمد جرفی، ابراهیم اناری بزچلوئی و قاسم مختاری **۲۳**

خوانش انتقادی تقابل‌های پسااستعماری در رمان «الربیع و الخریف» اثر حنا مینه (با نگاهی بر شرق‌شناسی ادوارد سعید) / علی کریمی نیا، مریم جلیلیان **۴۳**

نقش انگارهٔ روانشناختی بریدگی و گسست در شکل‌گیری مشکلات نخستین شخصیت رمان «برید اللیل » / طاهره جهانتاب،احمدرضا حیدریان شهری، بهار صدیقی و سیدحسین سیدی **۶۳**

واکاوی ساحت‌های وجودی پست‌مدرن در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید / عباس گنجعلی، علی خوش گفتار، سید مهدی نوری کیذقانی **۵۸**

نشانه‌شناسی مفهوم عشق در اشعار فاروق جویده با تکیه بر نظریه پیرس علی اسودی و پرویز خیری **۱۰۷**

زیست قدرت در ادبیات علمی– تخیلی عربی، خوانشی فوکویی از رمان «السید من حقل السبانخ» اثر صبری موسی / زهره ناعمی و فرهنگ مفاخری **۱۲۹**

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Comparative Analysis of the Poems "Dead Moments" by Wadīʿ Saʿādah and "Say Something, from Love ..." by Hafez Mousavi (Based on Roland Barthes's Semiotics)

Hediye Ghasemifard [1], Naser Zare [2]

(1-25)

Received: 11, June, 2021; Accepted: 21, November, 2022

10.22059/jalit.2021.324983.612397
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

As one of the relatively new branches of human knowledge, semiotics seeks to open new horizons of the text to the audience by relying on the text and deciphering the signs and how they work. The narrative poems of Wadīʿ Saʿādah, a contemporary Lebanese poet, and Hafez Mousavi, a contemporary Iranian poet, have intricate inner layers and meanings that describe events in visual language. Considering the diversity of cryptographic levels in the narrative poems of these two poets, this research employed a descriptive-analytical method and the American comparative School to investigate the cryptographic semiotics in the poem "Dead Moments" by Wadīʿ Saʿādah, and "Say something, from love ..." by Hafez Mousavi via the French semiotics based on "Five Codes" of Roland Barthes (1915-1980), and acquire dimensions of the interpretive capacities of these two poems. The results obtained from this research are such that the cryptocurrencies used in these two poems, apart from the formal use, are considered one of the successful tricks of the two poets in creating open text. This issue is more evident in the titles of both poems, which are interpretable and can be studied in the context of enigmatic codes. The semantic codes of these two poems with implicit meanings and its symbolic codes with obvious and understandable contrasts, proairetic codes, as the most frequent codes of these two poems with related developments and cultural codes with an ideological dimension and intertextual explanation are successful in representing the events of the war and the ultimate goal of Saʿādah and Mousavi and are considered as a factor in advancing the narrative movement of the text.

Keywords: Comparative Literature, Semiotics, Contemporary Arabic and Persian Poetry, Wadīʿ Saʿādah, Hafez Mousavi, Roland Barthes.

1. Ph.D Candidate in at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Persian Gulf, Bushehr, Iran.
2. Corresponding author: nzare@pgu.ac.ir
Associate Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the University of Persian Gulf, Bushehr, Iran.

واکاوی تطبیقی شعر «لحظات میتة» از ودیع سعادة و «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی (بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت)

هدیه قاسمی فرد
دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر، بوشهر، ایران.
ناصر زارع[۱]
دانشیار رشتهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس بوشهر، بوشهر، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۱ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

نشانه‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های نسبتاً جدید معرفت بشری در پی آن است تا با تکیه بر متن و رمزگشایی نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها، افق‌هایی نو از متن را به روی مخاطب بگشاید. اشعار روایی «ودیع سعادة» شاعر معاصر لبنانی و حافظ موسوی شاعر معاصر ایرانی دارای لایه‌های درونی و معنایی پربسامدی است که با زبانی تصویری به شرح حوادث می‌پردازد. نظر به تعدد سطوح رمزگانی در اشعار روایی این دو شاعر، این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و از منظر مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به نشانه‌شناسی رمزگان‌های موجود در شعر «لحظات میتة» از ودیع سعادة و «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی بر اساس نظریهٔ «رمزگان پنج‌گانهٔ» رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، نشانه‌شناس فرانسوی می‌پردازد و ابعادی از ظرفیت‌های تأویل‌پذیری این دو شعر را به دست می‌دهد. نتایج به دست داده‌شده از این پژوهش چنین است که رمزگان‌های به کار رفته در این دو شعر سوای استفادهٔ شکلی، یکی از شگردهای موفق دو شاعر در خلق متنِ باز محسوب می‌گردد؛ این موضوع در عنوان هر دو شعر که تأویل‌پذیر بوده و در حیطهٔ رمزگان معمایی قابل بررسی است، نمود بیشتری دارد. رمزگان معنایی این دو شعر با دلالت‌های ضمنی، رمزگان نمادین آن با تقابل‌های آشکار و قابل ادارک، رمزگان کنشی به عنوان پربسامدترین رمزگان این دو شعر با پی‌رفت‌های مرتبط با یکدیگر و رمزگان فرهنگی با بُعدی ایدئولوژیک و تبیینی بینامتنی جهت بازنمایی حوادث جنگ و مطلوب نهایی سعادة و موسوی موفق بوده و عامل پیشبرد حرکت روایی متن محسوب می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، نشانه‌شناسی، شعر معاصر عربی و فارسی، ودیع سعادة، حافظ موسوی، رولان بارت.

۱. مقدمه

افکار نشانه‌شناختی قدمتی طولانی دارد و به دوران یونان باستان بازمی‌گردد اما نشانه‌شناسی نوین در اوایل قرن بیستم و با تحقیقات و تلاش‌های فردینان دو سوسور[۲] ؛ زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس[۳] فیلسوف آمریکایی که «بنیان‌های تفکر نشانه‌شناسی را در یک بازدهٔ زمانی بنا نهادند، علی‌رغم این‌که هر یک از آن‌ها از ایده‌های

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: nzare@pgu.ac.ir

2. Ferdinand de Saussure
3. Charles Sanders Peirce

دیگری مطلع باشد» (فاخوری، ۱۹۹۰: ۱۱) به عنوان علمی مستقل پدید آمد. بررسی نظامند عواملی که در ایجاد و یا تأویل نشانه و یا در فرآیند دلالت دخیل هستند از مهم‌ترین مقولات علم نشانه‌شناسی است. باید توجه داشت که نشانه‌شناسی فقط شامل بررسی نشانه‌های متن نیست؛ بلکه مطالعهٔ هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد که در اصطلاح رمزگان نامیده می‌شود؛ لذا تصاویر، اصوات، اشکال، متن، رسانه، حرکات بدن، زبان، خوراک، پوشاک و آداب و رسوم اجتماعی نیز در قالب نشانه‌شناسی امکان واکاوی می‌یابند. بررسی رمزگان‌های دخیل در ساز وکارهای معنایی همواره از موضوعات مهم در علم نشانه‌شناسی بوده است؛ چنان‌که رولان بارت نیز به منظور تحلیل متون، رمزگان‌های مؤثر در فرآیند معناسازی را به پنج طبقهٔ معمایی، معنایی، نمادین، کنشی و فرهنگی تقسیم کرده است.

این پژوهش با استناد به رمزگان بارت و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی و با روش توصیفی – تحلیلی در پی نشانه‌شناسی شعر «لحظات میتة» از ودیع سعادة و شعر «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

_ ودیع سعادة در شعر «لحظات میتة» و حافظ موسوی در شعر «چیزی بگو، از عشق...» از چه رمزگانی و چگونه بهره برده‌اند؟

– رمزگان‌های موجود در دو شعر «لحظات میتة» و «چیزی بگو، از عشق...» چه دلالت‌هایی دارند؟

– رمزگان‌های موجود در دو شعر «لحظات میتة» و «چیزی بگو، از عشق...» چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

با توجه به این‌که پژوهش‌های نشانه‌شناسی در شعر غالباً بر اساس ساختمان و شکل ظاهری متون تحقق می‌یابد؛ لذا بررسی آن در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قدری دشوار می‌نماید؛ چراکه نیازمند دو شعر با واژگان و مفاهیم مشترک است. با بررسی و دقت نظر در سبک و مضمون اشعار ودیع سعادة و حافظ موسوی این دو شاعر را بسیار همسو با یکدیگر یافته و با انتخاب دو قطعهٔ شعری از دیوان هر دو، سعی بر آن داشتیم تا با دقت نظر در جنبه‌هایِ نوشتنی بودنِ متنِ این دو شعر گامی هرچند کوچک در راستای دیگر پژوهش‌های نشانه‌شناسانه در زمینهٔ ادبیات تطبیقی برداریم.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد در زمینهٔ نشانه‌شناسی تطبیقی در حوزهٔ شعر پژوهش‌ها محدود است و می‌توان به چنین عناوینی اشاره کرد: ناصر ملکی و محمد ایرانی (۱۳۹۸)

در مقالهٔ «کاربرد الگوهای نشانه‌شناسی پیرس در اشعار نیما و الیوت» که در مجلهٔ زبان و ادب فارسی چاپ شده است، نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین را با استناد به دیدگاه‌های پیرس در برخی اشعار نیما یوشیج و الیوت به بوتهٔ نقد و بررسی نهاده‌اند. نویسندگان معتقدند که به سبب شباهت عقاید نیما و الیوت، نشانه‌ها و تصویرسازی‌ها در اشعار آن‌ها متناسب با سیستم نشانه‌شناسی پیرس است. همچنین در کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی مقاله‌ای با عنوان «خوانش رمزگان‌های اجتماعی در دو قطعهٔ سگ‌ها و گرگ‌ها و الطیور» (۱۳۹۷) از علی‌اکبر محسنی و روژین نادری و سمانه نوروزی موجود است که نویسندگان به بررسی رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، رمزگان‌های روایی و زیبایی‌شناسی کلام و رمزگان‌های مربوط به مکان و زمان و فرم در این دو اثر پرداخته‌اند.

در مورد انطباق رمزگان بارت بر شعر می‌توان به رسالهٔ دکتری علی یاری (۱۳۹۷) با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی الگوهای روایی در جریان شعری دههٔ هفتاد ایران با تأکید بر آرای بارت» اشاره کرد. نویسنده با بررسی تاریخ نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساختارگرا، آرای بارت را خلال هر دو مکتب شرح داده است. وی سپس از مراتب دلالت نشانه‌شناختی، رمزگان‌های روایی و بینامتنیت در رویکردهای نظری سخن گفته و سپس با شرح و تبیین شعر شاعران دههٔ هفتاد ایران، نظریات بارت را در حوزهٔ نشانه‌شناسی بر اشعار روایی شاعران این دهه بررسی کرده است.

اما پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ شعر این دو شاعر نیز با وجود جایگاه ارزندهٔ آن‌ها در ادبیات معاصر، بسیار اندک است که در مورد ودیع سعادة یک پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد از اسماء لعزیز در سال ۲۰۱۹ وجود دارد که شعرهای ودیع سعادة را از جنبهٔ منظور شناسی تحت عنوان «الأبعاد التداولیة فی دیوان ودیع سعادة» (ابعاد منظورشناسی در دیوان ودیع سعادة) بررسی کرده است. در این پژوهش پیشینه، خطوط و شاخص‌های منظورشناسی تا حدودی تبیین شده و با رویکردی عملی نشانه‌ها و مصادیقی چندی از آن با توجه به شاخص‌هایی چون نسبی‌گرایی، مصلحت‌نگری، واقع‌بینی و ابزارانگاری در شعر سعادة مورد بررسی قرارگرفته است.

دربارهٔ اشعار حافظ موسوی نیز می‌توان به دو پایان‌نامه اشاره کرد: پایان‌نامهٔ ارشد «مفهوم شهر و زندگی مدرن در شعر سه شاعر معاصر مفتون امینی و محمد شمس لنگرودی و حافظ موسوی» از حسن خدابنده در سال ۱۳۹۱ که با بیان ویژگی‌های شهرنشینی در پی بررسی مفاهیمی از شهر و مدرنیته با استناد به متون اشعار این سه شاعر و در نهایت اثبات این مقوله در شعر آنان است. پایان‌نامهٔ ارشد دیگر دربارهٔ شعر حافظ موسوی با عنوان «بررسی تحلیلی مناسبات فرم و معنی در شعر دهه هفتاد ایران» از امیر مهدوی هفشجانی در سال ۱۳۹۳ است که مسائل مربوط به شکل و محتوا را ارائه داده و

سپس پیشینهٔ این مباحث را از دیدگاه منتقدان غربی و شرقی بررسی کرده است. بخش پایانی این رساله مربوط به تحلیل دیدگاه‌های شاعران دربارهٔ فرم و محتوا است که برای بررسی شعر هر شاعر تنها یک شعر وجود دارد؛ از این روی تنها یکی از شعرهای حافظ موسوی تا حدی از جهت فرم و محتوا تحلیل شده است. از آن‌جا که تاکنون پژوهش مستقلی به بررسی نشانه‌شناختی اشعار این دو شاعر بر اساس نظریهٔ بارت نپرداخته است، برای این پژوهش چنین موضوعی برگزیده شد.

۲. مختصری دربارهٔ ودیع سعادة و حافظ موسوی

ودیع سعادة شاعر معاصر لبنانی، متولد سال ۱۹۴۸ در روستای شبطین، در شمال لبنان است. وی علاوه بر شعر و نویسندگی، به عنوان روزنامه‌نگار در روزنامه‌های عربی در بیروت، لندن و پاریس قلم زده است. آن هنگام که اوضاع سیاسی در لبنان متشنج و ناامن شد، در سال ۱۹۸۸ میلادی جلای وطن کرده و در سیدنی سکنی گزید. اما او در آن‌جا نیز روزنامه‌نگاری و ادبیات را رها نکرده و اشعار متعددی سرود که به انگلیسی و فرانسوی ترجمه شده است. وی تاکنون موفق به کسب دو جایزهٔ مهم ادبی شده است: جایزهٔ ماکس ژاکوب[1] که هر ساله در فرانسه به شاعری فرانسوی یا شاعری که زبان اصلی او فرانسه نیست اما اثرش به فرانسوی ترجمه و در فرانسه منتشر می‌شود، اهدا می‌گردد. این جایزه به نام ماکس ژاکوب، شاعر و داستان‌نویس فرانسوی که در سال ۱۹۴۴ میلادی توسط نازی‌ها دستگیر شد و در بازداشت درگذشت، نام‌گذاری شده است.

جایزهٔ دیگری که سعادة موفق به دریافت آن شد جایزهٔ بین‌المللی «آرکانا»[2] است که یک جایزهٔ ادبی و فرهنگی است و هر ساله توسط انجمن شعر خانه مراکش و با همکاری وزارت فرهنگ در مراکش به شاعران عرب و غیر عرب اعطا می‌شود. سعادة این جایزه را به دلیل سبک خاص شاعرانهٔ خود که از تحول زیادی در شعر سپید عربی برخوردار است، دریافت کرد؛ زیرا وی یکی از برجسته‌ترین شاعرانی است که از دههٔ هفتاد میلادی قرن گذشته موج جدیدی را در شعر سپید عربی پدید آورد که در تمایل به رویکرد پست‌مدرنیسم و استفاده از زبان و حوادث روزمره، اعتقاد به نسبیت، نگاه غیرخطی به زمان و تمایل به شعر گزارش گونه متمایز است.

اما حافظ موسوی، وی در ۱۵ اسفند ۱۳۳۳ شمسی در شهر رودبار در استان گیلان متولد شد. از کودکی به شعر و ادبیات علاقه داشت. وی تحصیلات خود را تا مقطع دیپلم

1 . Max Jacob
2 . Arcana

در رودبار به پایان رساند و برای ادامه تحصیل در رشته مورد علاقهٔ خود؛ یعنی زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه ملی، به تهران آمد. در جریان انقلاب فرهنگی، در اولین سال‌های پس از انقلاب از دانشگاه ملی اخراج شد و تحصیلات دانشگاهی خود را به پایان نرساند. در اواخر دههٔ شصت و پس از انتشار چندین روزنامهٔ ادبی مستقل مانند آدینه، دنیای سخن، گردون، تکافو و مانند آن، به همکاری با هیئت تحریریهٔ این نشریات پرداخت و تعدادی از شعرها و مقالات خود را منتشر کرد. در اوایل دههٔ هفتاد، با گروهی از دوستان شاعر خود گروه شعری‌ای تشکیل داد که بعدها با عنوان شاعران دههٔ هفتاد شناخته‌شده و نقش مهمی در شکل‌گیری و اعتلای شعر فارسی داشت.

وی شاعری از گروه شاعران دههٔ هفتاد ایران است؛ کسانی که لزوماً متعلق به اواخر دههٔ شصت یا اوایل دههٔ هفتاد نیستند بلکه بلوغ کارشان در این دهه است. در این نوع شعر، زبان روزمره ملاک خلق آثار ادبی است و فضای شعر به خواننده این امکان را می‌دهد تا برداشت‌های شخصی از متن داشته باشد. حافظ موسوی نیز بسان «ودیع سعادة» متمایل به سبک پست مدرنیسم و ویژگی‌های خاص آن است. او به سبب سبک خاص اشعارش تاکنون موفق به کسب جایزه‌های قلم زرین، فراپویان و شعر خبرنگاران شده است. اما هر دو شاعر هرگز در سرودن اشعار خود را مقید به تمام خصائص پست‌مدرنیسم نکرده‌اند.

۳. نشانه‌شناسی رولان بارت

دانش نشانه‌شناسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم توسط سوسور زبان‌شناس سوئیسی و پیرس فیلسوف آمریکایی پدید آمد. قلمرو نشانه‌شناسی «نشانه[1] و معنا[2] » (دینه‌سن، ۱۳۸۹: ۱۱) است. از دیدگاه سوسور منظور از «نشانه، نتیجهٔ کلی رابطه میان صورت و معنا است، می‌توان بسیار ساده‌تر گفت که نشانهٔ زبان اختیاری است» (سوسور، ۱۳۸۲: ۹۸). اما از دیدگاه پیرس نشانگی «تعامل میان بازنمون (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد)، موضوع (که نشانه به آن ارجاع می‌دهد) و تفسیر (معنایی که از نشانه حاصل می‌شود) است» (سجودی، ۱۳۹۸: ۲۱).

نشانه‌شناسی «به بررسی ویژگی‌های نشانه‌هایی که ذهن انسان تولید و استفاده می‌کند، می‌پردازد» (بوقرة، ۲۰۱۹: ۱۱۹). «در واقع هر چیزی که به عنوان دلالت‌گر، ارجاع دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر خودش تلقی شود می‌تواند نشانه باشد» (چندلر، ۱۳۹۷: ۴۱). پس قلمروی نشانه‌شناسی بسیار گسترده است. «مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی که در تولید

1. Sing
2. Meaning

و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۲۶)، از دیگر اهداف دانش نشانه‌شناسی است.

نشانه‌شناسی ادبی به عنوان شاخه‌ای از این دانش، «سعی در کشف قراردادهایی دارد که به تولید معنا می‌انجامند. در نشانه‌شناسی ادبیات هدف ایجاد بوطیقایی برای ادبیات است که همچون زبان‌شناسی برای زبان عمل کند. نشانه‌شناس نیز تلاش می‌کند به ماهیت رمزگان‌هایی دست یابد که ارتباط ادبی را ممکن می‌سازند» (کالر، ۱۳۹۰: ۸۵-۸۶)؛ زیرا شاعر یا نویسنده با کاربست نشانه‌های غیر قراردادی علاوه بر ایجاد فضایی خیالی، زبان را نیز مبهم و رازآلود می‌سازد؛ از این روی دانش نشانه‌شناسی با قوانین مدون خود «با کاوش در لایه‌های ثانویهٔ متن، کنش‌های درونی را کشف و مدلول و مقصود اصلی شاعر را بازنمایی می‌کند» (امیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۶).

باید توجه داشت «نشانه‌ای که در اثر هنری بنا به قراردادی از پیش پذیرفته، به کار می‌رود، رمز» (احمدی، ۱۳۸۹: ۷) نامیده می‌شود. «رمزگان دلالت‌های شخصیت، مکان یا یک شی است» (فرید و رستم‌پور ملکی، ۱۴۰۱: ۳۴). یعنی «رمزگان همان عرف‌ها و قاعده‌اند که باعث می‌شوند با شنیدن هر دال، مدلول آن در ذهنمان تداعی شود» (پاینده، ۱۳۹۸: ۲/ ۲۸۰). «رولان بارت منتقد و نشانه‌شناس بزرگ فرانسوی، از نخستین منتقدانی است که نظریات زبان‌شناسی ساختارگرایانهٔ سوسور را در زمینهٔ ادبیات پیاده کرد. همچنین، وی از نخستین منتقدانی است که با نقد تاریخی و مبتنی بر زندگی‌نامه مخالفت ورزید و سرانجام به نقد مبتنی بر خواننده روی آورد. سپس با نظریات منتقدان پساساختارگرا مانند لاکان و دریدا[1] آشنا شد و در سال ۱۹۶۸ مقالهٔ مرگ مؤلف را نوشت. این مقاله به روشنی نشانگر تغییر دیدگاه بارت به سوی نظریات پساساختارگرایانه است» (مقدادی، ۱۳۸۷: ۲۱-۲۰)؛ چراکه به عقیدهٔ بارت «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف تمام گردد» (Barthes, 1977:148). این عبارت فشرده‌ای از دیدگاه بارت است که با رها کردن نقش نویسنده در دریافت معنای متن، خوانش و فهم هر متن را تنها مدلول ادراک خواننده می‌داند. بارت در کتاب اس/ زد[2] (۱۹۷۰م) ضمن بررسی داستان سارازینِ بالزاک که در مورد این داستان «کم‌تر بحث شده است و در فضایی بین روابط پنهانی، ماجرای خنده‌دار نوعی بی‌خبری و تحلیل روان‌شناختی توهمات عشق معلق» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۴) مانده است، به تأثیر از نظریات

1. Lacan & Derrida
2. S/Z

پساساختارگرایانه، نظریه‌ای را تحت عنوان «رمزگان پنج‌گانه» به منظور تحلیل فرامتنیِ رمزگان‌هایِ متونِ روایی و هدایت فرآیند تأویل و تفسیر نشانه‌ها ارائه داد.

بارت طبق اصول این نظریه به تطبیق «رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیکی (معمایی) که عامل حرکت متن به جلو هستند و متن را از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر و به سوی آن غایت اجتناب‌ناپذیر پیش می‌برند و سه رمزگان دیگر یعنی؛ رمزگان دال‌ها، رمزگان فرهنگی و رمزگان نمادین که اطلاعات اساسی را فراهم می‌کنند و معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیت فهم متن را به دست می‌دهند»، (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۵۱) بر داستان اس/ زد پرداخته است. «بارت هیچ‌گونه سلسله مراتبی را بر این رمزگان تحمیل نمی‌کند؛ بلکه از نظرگاه او آن‌ها در متن با هم برابر هستند» (Cuddon, 2013: 13). اس/ زد دو حرف اول شخصیت‌های اصلیِ داستانِ سارازین؛ یعنی سارازین و زامبینلا هستند. بارت ۵۶۱ خوانش از این رمان به دست می‌دهد که اختیاری بوده و امکان کشف خوانش‌های جدید و دسترسی به ساختارهای ثانویه نیز در آن وجود دارد.

رمزگان معمایی «به واقع همان رمزگان داستان‌گویی است، که به واسطهٔ آن، روایتْ سؤالاتی را پیش می‌کشد و تعلیق و رم زوارگی می‌آفریند و سرانجام در مسیر خود گره‌گشایی می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۴۸). رمزگان‌های معنایی همان رمزگان‌های ضمنی و نه صریح هستند که «ما سعی می‌کنیم آن‌ها را به یک شخصیت (یا یک مکان یا یک شی) پیوند دهیم یا آن‌ها را به گونه‌ای مرتب کنیم که یک گروه‌بندی موضوعی واحد را تشکیل دهند. ما به آن‌ها اجازهٔ بی‌ثباتی، پراکندگی، حرکاتی بسان حرکات گردوغبار و نوسان معنا را می‌دهیم» (Barthes, 1974: 19).

رمزگان نمادین «بر این تصور ساختارگرایانه استوار است که دلالت از خلال تعارض دوگانه‌ای که بر اختلاف میان مؤلفه‌های متن اتکا دارد، پدید می‌آید. این امر در کارکرد بلاغی زبان چون اعتماد بر طباق که عنصری بلاغی محسوب می‌شود و بارت در تحلیل نظام رمزی از آن یاری می‌جوید، پدیدار می‌گردد» (الغذامی، ۱۹۹۸: ۶۸).

رمزگان کنشی مربوط به حوادث متن بوده و در آن حوادثی بررسی می‌گردد که «از نقطه‌ای معین آغاز شده و در نقطه‌ای دیگر خاتمه می‌یابد» (بارت، ۲۰۱۱: ۱۳). رمزگان فرهنگی یا ارجاعی که «قلمرو اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است» (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۵۰-۱۵۱) «هنگامی به کار گرفته می‌شود که متن برای شکل دادن به معنا، خواننده را به استفاده از دانشِ خود از جهانِ واقعی فرامی‌خواند» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۳۸).

۴. نشانه‌شناسی رمزگان‌های شعر «لحظات میتة» و «چیزی بگو، از عشق...»

با استناد به رمزگان بارت بر آن شدیم تا در این پژوهش به نشانه‌شناسی دو شعر «لحظات میتة» از ودیع سعادة و «چیزی بگو، از عشق...» از حافظ موسوی بپردازیم. انتخاب این دو

شعر بدون تأثیر و تأثر تاریخی دو شاعر و تنها با در برگرفتن فضاهایی گسترده و موادی همگن از رنج و اندوه بشریت به دنبال جنگ و ویرانی، متناسب با منطق مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی و هم‌چنین همسو با نظریهٔ بارت دربارهٔ بدنهٔ پژوهش است که معتقد است «بدنهٔ پژوهش باید آن‌قدر گسترده باشد که عناصر آن بتوانند جوابگوی یک نظام کامل دارای تفاوت و شباهت باشد و بدنه باید تا جای ممکن همگن باشد و قبل از هر چیز، باید محتوا و مواد همگن داشته باشد» (بارت، ۱۳۹۹: ۹۱).

۱-۴. رمزگان معمایی

رمزگان معمایی «همهٔ واحدهایی هستند که وظیفه دارند به روش‌های مختلف پاسخ به یک پرسش، و تنوع رخدادهای تصادفی‌ای که می‌توانند پرسشی را طرح کنند و یا پاسخ آن را به تأخیر بیندازند بپردازند. ما آن را به عنوان رمز معمایی تعیین می‌کنیم. حتی می‌توانند یک معما را طرح کرده و منجر به حل آن شوند» (Barthes, 1974: 17).

بارت در طرح سؤال و جستجو برای حل آن ده راه‌حل را معرفی کرده است: «۱. مضمون‌سازی یا تأکید بر مضمونی که موضوع معما خواهد بود؛ ۲. پیشنهاد: یک شاخص زبانی، که با نشان دادن هزاران روش مختلف برای وجود یک معما، جنس معما را تعیین می‌کند؛ ۳. فرمول‌بندی معما؛ ۴. نوید پاسخ‌گویی به معما (یا درخواست پاسخ)؛ ۵. فریب: تظاهری که باید در صورت امکان توسط مقصد مشخص شود (توسط یک شخصیت برای شخصیت دیگر، برای خودش یا از طریق گفتمان برای خواننده)؛ ۶. تردید: یا درک مضاعف، آمیختگی با حقیقت؛ ۷. انسداد: تصدیق حل نشدن معما؛ ۸. پاسخ معلق (پس از شروع)؛ ۹. پاسخ جزئی: که شامل بیان تنها بخشی از ویژگی‌هایی است که مجموع آن‌ها منجر به شناسایی کامل حقیقت می‌شود؛ ۱۰. افشا: رمزگشایی» (همان: ۲۰۹-۲۱۰).

نمود رمزگان معمایی در عنوان این دو شعر بارز است؛ چراکه با ایجاد ابهام و طرح پرسش در ذهن مخاطب او را به مدلول‌های مختلف سوق داده و با کنکاش در جهت حل پرسش‌ها فضایی برای خلق معانی تازه می‌آفریند. با آن‌که مرزهای مدلول عنوان «لحظات میتة» تا حدودی قابل پیش‌بینی است اما جزئیات آن، که روایت حوادث ناگوار جنگ و مهاجرت است تنها با خوانش شعر و اشراف به موضوع نمایان می‌گردد. عنوان شعر موسوی «چیزی بگو، از عشق...» معماگونه‌تر است؛ زیرا ترغیب به عشق، تنها مدلولی است که در عنوان قابلیت دریافت دارد در حالی‌که محتوای شعر بیان مشکلات جنگ و آوارگی و مهاجرت و در نهایت ترسیم روشنی به واسطهٔ عشق بر تاریکی‌ها است. از سویی دیگر وجود سه نقطه در این عنوان این امکان را به خواننده می‌دهد تا گزینه‌های گوناگونی را به

انتخاب خود به جای نقطه‌ها بگذارد. اگر بخواهیم این دو عنوان و ابهامات برآمده از آن دو را در الگوی پرسش و پاسخ بارت قرار دهیم چنین نتایجی به دست داده خواهد شد:

۱. در این مرحله عنوان «لحظات میتة» تداعی‌گر مضامینی چون: مرگ، اندوه، حسرت، اتفاق ناگوار و ترسْ و عنوان «چیزی بگو، از عشق...» دربرگیرندهٔ مفاهیمی چون: نیاز به صحبت، عشق، محبت، زندگی، شادی و امید در ذهن خواننده است.

۲. در مرحلهٔ پیشنهاد، ذهن انسان از میان مفاهیم تداعی‌شدهٔ مرحلهٔ اول نوع پیچیدگی و ابهام را در متعلق ترکیب وصفی «لحظات میتة» چون زمان – دیروز، امروز، فردا، آینده، روز، شب– یا حادثه– مرگ، جنگ، ستیز– یا مطلق اسم– زندگی، زمانه– یا متمم – برای من، تو، ما، شما، ایشان– و در فاعلِ فعلِ «چیزی بگو» بسان تو – ای زندگی، زمانه، انسان، آفریده، بشر، مرد، زن– و در عبارتِ تکمیل‌کنندهٔ جملهٔ ناتمامِ «از عشق...» چون معطوف‌های ایجابیِ – و از زندگی، و از امید، و از شوق– و سلبیِ – و از مرگ، و از حسرت، و از درد– و فعل‌های ایجابیِ – من را امیدوار کن، من ادامه می‌دهم، آن‌ها به اشتیاق آمدند– و فعل‌هایِ سلبی – مأیوس شده‌ام، تنها شده‌ایم، خسته شده‌اند– با فاعل‌های مختلف کنکاش می‌کند.

۳. در این مرحله ذهن انسان به مرتب کردن اطلاعات و مفاهیم پیشنهادی برآمده از دو مرحلهٔ قبل پرداخته و ابهامات را در ذهن این‌گونه طبقه‌بندی می‌کند:

لحظات: موصوف	میتة: صفت	متعلق ترکیب وصفی:؟

چیزی: مفعول‌به	بگو: فعل	فاعل:؟	از: حرف اضافه	عشق: متمم	معطوف:؟ فعل: ؟

۴. در این مرحله متنِ شعرهای این دو عنوان، نویدبخش حل ابهامات است.

۵. عنوان‌های این دو شعر، متناسب با فضای برآمده از آن، بر مدلول‌های گوناگون سلبی و گاه ایجابی دلالت دارند که می‌توان با خوانش اشعار این دو عنوان، مدلول‌های همسوتر با محتوای اشعار را مشخص کرد.

۶. در این مرحله که هنوز خوانش شعر آغاز نشده است، مخاطب میان انتخاب گزینه‌های پیشنهادی خود مردد است.

۷. تردید برآمده در مرحلهٔ قبل، گاه مخاطب را به تصدیق حل نشدن معما سوق می‌دهد.

۸. با خوانش ابتدایی متن شعر پیشنهادهای مخاطب در حالت تعویق قرار می‌گیرد.

۹. با خوانش این بخش از دو شعر:

«سعادة: أَيْنَ الشّعاع؟ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۴۱) (پرتوی نور کجاست؟).

موسوی: ما روزهای سیاهی را پشت سر گذاشته‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹).

سعادة: وسطَ بُكاءِ نساءٍ وَزَغاريدَ أُخرَيات..../ أخبَرونی أنَّ موتاً كثيراً وبُكاءً/ كثيراً جَرى على الطُّرُقاتِ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۵) (در میان گریهٔ زنان و هلهله‌های دگر .... / آن‌ها به من خبر دادند که مرگ و گریهٔ فراوان/ در خیابان‌ها رخداده است).

موسوی: روزهایی که آوای نعش‌کشان، / سرود بی‌وقفهٔ کوچه‌ها و خیابان‌هایمان بود (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹).

داده‌های مختصری دربارهٔ «تاریکی و شیون» به دست داده خواهد شد که این تنها بخشی از ویژگی‌هایی است که مجموع آن‌ها منجر به دریافت معناهای متفاوتی نزد خواننده می‌گردد.

۱۰. هر خواننده بعد از خوانش تمام متن شعر، متناسب با فضای برآمده از آن‌که پیرامون حوادث ناگوار جنگ و مهاجرت و نیاز انسان به امید برای ادامهٔ حیات است، مدلول‌های مورد نظر خویش را برمی‌گزیند. این امر فضای مناسبی برای حضور خواننده در متن و خلق معانی تازه است.

۲-۴. رمزگان معنایی

رمزگان معنایی دربردارندهٔ دال‌هایی مرتبط با ویژگی‌های شخصیت‌ها، اشیا و یا مکان است که در متن پراکنده هستند و همواره می‌توانند معانی‌ای جدید بیافرینند. هر «متن که در راستای به تعویق انداختن نامحدود مدلول اثر می‌کند، متن باز است که زمینهٔ آن دال است. دال نباید به عنوان قسمت اول معنا تصور شود بلکه بالعکس باید به عنوان انتهای آن فرض شود؛ به این ترتیب، نامحدود بودن دال به مفهوم بازی دال‌ها است» (Barthes, 1989: 59). پس بارت معتقد است که «برخلاف اثر که بر مدلول استوار است، متن از طریق بازی دال‌ها برساخته می‌شود» (الگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۲۳).

دال‌های ضمنی«در واقع از نشانه‌ها (وحدت دال و مدلول)های نظامِ دلالی صریح تشکیل شده‌اند. دال‌های ضمنی همیشه نشانه‌هایی پراکنده و ناپیوسته باقی می‌مانند که صرفاً به مدد زبان صریح حامل آن‌ها سروشکل می‌گیرند. اما در مورد مدلول یک دلالت ضمنی، باید گفت که چیز کلی، جهانی و پخش‌شده به شمار می‌رود. می‌توانید بگویید پاره‌ای از یک ایدئولوژی است. این مدلول‌ها ارتباط نزدیکی با فرهنگ، دانش و تاریخ دارند» (بارت، ۱۳۹۹: ۸۵-۸۶).

در این بخش ما به تحلیل رمزگان‌های معنایی مشترک در این دو شعر، بنا به دیدگاه و ادراک خود می‌پردازیم؛ اگرچه خوانندگانی دیگر نیز می‌توانند بنا به ادراک خود از این دو

شعر، دلالت‌های ضمنی مختلفی را پدید آورند. این امر مجالی مناسب جهت خلق متن باز و تکثر معنا در این دو شعر است:

الف)سعادة: أَینَ الشّعاع؟ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۴۱) (پرتوی نور کجاست؟)/ موسوی: ما روزهای سیاهی را پشت سر گذاشته‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹)

«جستجو به منظور یافتن پرتوی خورشید»: «أَینَ الشّعاع» و «روزهای سیاه» دال‌هایی هستند که دلالت صریح آن‌ها تاریکی اما دلالت ضمنی این دو دال، یادآوری روزهای سخت و ناگوار گذشتهٔ دو شاعر در پی جنگ، مهاجرت و نابسامانی‌های سیاسی است.

ب) سعادة: وسطَ بُکاءِ نساءٍ وَزَغاریدَ أخریات..../ أخبرونی أنَّ موتاً کثیراً وَبکاءً کثیراً جری علی الطُّرُقاتِ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۵) (در میان گریهٔ زنان و هلهله‌های دگر ..../ آن‌ها به من خبر دادند که مرگ و گریهٔ فراوان / در خیابان‌ها رخ داده است)

موسوی: روزهایی که آوای نعش‌کشان،/ سرود بی‌وقفهٔ کوچه‌ها و خیابان‌هامان بود (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹).

«زغاريد» (هلهله‌های) زنان در شعر سعادة «نوعی آواز زیبای زنانه در هر شادی و مناسبت مفرحی و نوعی بیان طبیعی احساسات زنان نسبت به یک موضوع خاص اجتماعی است» (حجاب، ۲۰۰۳: ۱۴۵). گاه بانگ این هلهله در هنگام تشییع جنازهٔ جوانان ناکام یا شهدای جنگ نیز برمی‌خیزد که خبر از اندوهی جان‌فرسا دارد. گویی که زنان برای متوفی جشنی با هلهله‌های اندوهناک برپا کرده‌اند. «آوای نعش‌کشان» نیز در شعر موسوی دالی است که مدلول صریح آن مرگ و عبارت (لا اله الا لله و محمدرسول الله) است؛ چراکه بر اساس بافت فرهنگی جامعهٔ ایرانی، بعد از مرگ جهت انتقال به آرامستان، جنازهٔ متوفی در تابوت‌هایی گذاشته‌شده و افرادی که تابوت را حمل می‌کنند، فریاد (لا اله الا لله و محمدرسول الله) را سر می‌دهند. اما در این بخش از شعر علاوه بر مرگ ترسیم فضای اندوه‌زا و نابسامان جامعه به دنبال حوادث جنگ مقصود دیگر شاعر است.

ج) سعادة: حینَ بَدأتِ الحَربُ لَم أسکنُ هنا. کنتُ فی الشِّمال. فی قَریةٍ/ حتَّی تفتَّحَ الأسفلتُ عن زُهورٍ بشریةٍ/ یَستطیعُ کُلُّ العابرینَ أنْ یَرَوْها، لکنَّ المَفجوعینَ وَحدَهُم یشمّونَ/ فیها رائحةَ الزُّهور (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۵) (آن هنگام که جنگ شروع شد اینجا ساکن نبودم. شمال بودم. در روستایی /تا آن‌که آسفالت با شکوفه‌های بشری برآمد / همهٔ کسانی که از آنجا رد می‌شوند می‌توانند آن را ببینند، اما تنها کسانی که دچار مصیبت شده‌اند می‌توانند بوی گل‌ها را استشمام کنند.)

موسوی: ما خود قهرمان نبوده‌ایم / اما زیباترین گل‌های باغچه‌هامان را / بر گورهای بی‌نشانِ قهرمان‌ها نهاده‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۵۰).

این دو بخش از شعر دربردارندهٔ دال‌هایی مشابه با مدلول‌هایی همسو است که در ادامه تبیین خواهند شد. هر دو شاعر نخست اذعان دارند که در جنگ شرکت نکرده‌اند اما تحسین و توصیف قهرمانان جنگ را که در پی دفاع از کشور به فیض شهادت نائل آمده‌اند، رسالت ادبی خود می‌دانند.

*دالِ ساکن نبودن سعادة در منطقهٔ جنگی در زمان جنگ: «حینَ بَدأتِ الحَربُ لَم أسکنُ هنا» و اذعان موسوی به قهرمان نبودن: «ما خود قهرمان نبوده‌ایم»: دلالت بر عدم شرکت هر دو شاعر در جنگ تن‌به‌تن دارد، اما از آن‌جا که هر دو شاعر در مجموعهٔ اشعار خود، اشعار فراوانی در دفاع از وطن و آزادی بشریت دارند؛ می‌توان این دال‌ها را دلالت بر زنج و اندوه دو شاعر از جنگ رودررو دانست و آنان را از این جهت قهرمانانی در حال مبارزه به منظور تحقق حقوق انسانی برشمرد.

* دالِ استشمام بوی گل توسط مصیبت‌دیدگان جنگ در شعر سعادة: «لکنَّ المَفجوعینَ وَحدَهُمِ یشمّونَ/ فیها رائحةَ الزُّهو» و قرار دادن گل بر قبر قهرمانان جنگ در شعر موسوی: «اما زیباترین گل‌های باغچه‌هامان را / بر گورهای بی‌نشانِ قهرمان‌ها نهاده‌ایم» و به طبع آن انتشار رایحهٔ دل‌انگیز گل در فضا، دلالت بر ادامهٔ راه شهیدان و زنده ماندن نام و رویکرد آنان در میان بازماندگان و پدید آمدن قهرمانانی دیگر دارد.

د) سعادة: کان یَجبُ أنْ أفعلَ شیئاً/ مُفیداً. أینَ الشّعاع؟ قَبلَ قلیلٍ کانَ یتقدَّمُ نَحوی وَیکادُ یَلمسُ/ جَسدی. نظرتُ بشوقٍ إلی حَبْوه، إلی طفولتِهِ الأولی فی بیتی./ أنظرُ مِن النّافذةِ. فی السَّماءِ غیومٌ. أظنُّها سَتُمْطِرُ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۴۱). (باید کاری مفید انجام می‌دادم / پرتو نور کجاست؟ اندکی قبل او داشت به سمت من پیش می‌آمد و نزدیک بود بدنم را لمس کند. / با اشتیاق به چهار دست وپا رفتنش، به دوران کودکی‌اش در خانه‌ام نگریستم. / از پنجره نگاه می‌کنم. ابرهایی در آسمان است. گمان کنم باران خواهد بارید.)

موسوی: ما بی‌هیچ ادعایی، / اینجا مانده‌ایم / و از عشق مراقبت کرده‌ایم؛ / چراکه بی‌عشق / روزهایمان سیاه‌تر از این می‌شد که هست (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۵۰).

در این دو قطعهٔ پایانی از دو شعر، شاعران بعد از ترسیم فضای اندوه‌زای جنگ و مهاجرت تنها دلیل زندگی را بارقه‌های امید می‌دانند که سعادة با دال باران: «فی السَّماءِ غیومٌ. أظنُّها سَتُمْطِرُ» آن را به خواننده می‌نمایاند و موسوی دال عشق: «**و از عشق مراقبت کرده‌ایم**» را به این منظور برمی‌گزیند. بهر سوی هر دوی این دال‌ها دربرگیرندهٔ مدلول ضمنی تابش امید در قلب دو شاعر است؛ چراکه سعادة در این بخش از شعر امیدوار به ریزش بارانی است که نویدبخش ایام موافق است. موسوی نیز با تأکید بر دال عشق و

مدلول ضمنی آن‌که همان تابش امید به کالبد جامعه است، نبود عشق را سببی بر اندوه مضاعف می‌داند.

۳-۴. رمزگان نمادین

باید دانست که «این رمز مربوط به تضادها و تناقض‌ها» (سلدن، ۱۹۹۸: ۱۲۵) در متن است و ویژگی خاص آن «تکثر و انعکاس است» (Barthes, 1974: 19). «تکثر نوشته‌ها پدیده‌ای مدرن است که نویسنده را به انتخاب وادار ساخته و شکل را نوعی اصل قرار می‌دهد و به تمام ابعادی که آفرینش ادبی را خلق می‌کند، گسترهٔ جدیدی می‌افزاید؛ زیرا شکل به خودی خود نوعی سازوکار اضافی بر عملکرد فکری است. این یک سیستم حقیقی مستقل است که بر محتوای کلمات، نشانه‌های متراکمی را که در تاریخ و موضوعات تردید برانگیز وجود دارد، می‌افزاید» (Barthes, 1970: 84). خواننده از طریق این رمزگان، بر روی تقابل‌ها تمرکز کرده و ماهیت متن بر او پوشیده نمی‌ماند.

در مورد دسته‌بندی این رمزگان «بارت تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای دارد: ۱) موارد مربوط به نظریهٔ بیان و نظریهٔ ادبی ۲) موارد مربوط به زندگی اقتصادی (مثلاً نقش طلا در داستان) ۳) موارد مربوط به روان‌شناسی (مثلاً اشارات مربوط به جسم آدمی در داستان). اما این سه بر هم سلطه ندارند. هر چند موارد مربوط به دستهٔ سوم آشکارتر به چشم می‌آیند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۱). با بررسی این دو شعر، تنها چند رمزگان دربارهٔ موارد مربوط به نظریهٔ بیان و نظریهٔ ادبی و موارد مربوط به احساسات به دست داده شد و موارد مربوط به مسائل اقتصادی در این دو شعر نمودی نداشت:

۱-۳-۴- موارد مربوط به نظریهٔ بیان و نظریهٔ ادبی

در موارد مربوط به نظریهٔ بیان و نظریهٔ ادبی می‌توان شگردهای ادبی‌ای چون تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز را لحاظ کرد؛ چرا که «بارت سازمان‌بندیِ مدلول‌ها در قالب مجازهای بیانی و الگوهای فضایی، نظیر آنتی‌تز و تقارن مقلوب را در چارچوب رمزگان نمادین می‌فهمد» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۳۸). رمزگان نمادین مربوط به نظریهٔ ادبی در این دو شعر تنها مشتمل بر شگرد استعاره است که با خلق نوعی تناقض عاملی جهت گسترش معانی متن محسوب می‌گردد. در ادامه این موارد را در شعر سعادة و موسوی ذکر کرده و آن‌ها را بررسی خواهیم کرد:

*سعادة: سَنواتٌ مَليئةٌ بِالجُثَثِ وَلا أعرفُ كَيفَ لا أزالُ/ هنا، بَينَ الجُدرانِ، جَسَداً سَوِيّاً (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۲) (سال‌هایی پر از اجساد و نمی‌دانم چگونه هنوز / اینجا، بین دیوارها، جسمی سالم هستم).

سال‌های پر از جسد استعاره‌ای ساختاری از نوع عینی به عینی است و سال مبدأ، و اشیای که می‌تواند دربرگیرندهٔ اجساد مردگان باشد مقصد فرض شده است. حیات شاعر و

تندرستی وی، در تناقض با استعارهٔ مذکور بوده و به خوبی از مقصود شاعر برجسته‌سازی کرده است.

*سعادة: کان یَجبُ أنْ أفعلَ شیئاً/ مُفیداً. أیَنَ الشّعاع؟ (همان: ۲۴۰) (باید کار مفیدی کنم / پرتوی نور کجاست؟)

استعارهٔ ساختاریِ عینی به ذهنیِ پرتوی نور که در تقابل با تاریکی بیان‌شده، از بارزترین رمزگان نمادین این بخش از شعر سعادة است. نوری که استعاره از امید است و شاعر در پی کشف آن است تا تاریکی‌های زمانهٔ خود را بزداید.

*موسوی: ما سهم زندگی‌مان را / در جشن‌های ممنوعِ شبانه / پاس داشته‌ایم /ما زیر ضربهٔ شلاق / به تاک‌هایمان / حرمت نهاده‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹-۵۵۰).

تاک از گیاهان اساطیری است که «از خون گاو یکتا آفریده -یکی از شش آفرینش ازلی اهورامزدا- پدید آمده است. زمانی که این گاو کشته شد، در محل کشته‌شدهٔ گاو ۵۵ گونه دانه و ۱۲ گونهٔ گیاه دارویی رویید و از خون او انگور پدید آمد» (واشقانی فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۴۳). از آن‌جا که تاک «از طریق پیوندش با می مستی‌بخش، اغلب به قوهٔ حیات و الوهیت مربوط است» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹)؛ لذا در این شعر در قالب استعاره‌ای ساختاری از نوع عینی به ذهنی بر عشق شاعر به زندگی دلالت می‌کند؛ همان‌طور که سطور قبل نیز مؤید پاسداشت سهم زندگی از جانب شاعر است. تقابل موجود در این بخش از شعر میان فشار و خفقان برآمده از حوادث جنگ با نماد شلاق، و احترام و پاسداشت زندگی با نماد تاک است.

۲-۳-۴. موارد مربوط به احساسات

این مورد به حالت‌های روح و روان انسان در برابر شرایط گوناگون و نحوهٔ برخورد متناقض انسان با این حوادث مرتبط است که منجر به تأویل‌های گوناگون و چند معنایی می‌گردد؛ چنان‌که سعادة بعد از ترسیم اتفاقات ناگوار بعد از جنگ و آوارگیِ هم‌میهنانش وضعیت زمانه را برخلاف انتظار خواننده بسیار آرام توصیف می‌کند: أشعلتُ سیکارةً ولَهوتُ بِدُخانِها، کلُّ شَیءٍ هادیءٌ، حتّی الهرّةُ/ الصَغیرةُ فی زاویةِ الشّارعِ لا تَنظُرُ إلیَّ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۱) (سیگاری برافروختم و به دودش سرگرم شدم، همه چیز آرام است، حتی گربهٔ کوچک / در گوشهٔ خیابان به من نمی‌نگرد.)

بدیهی است که این آرامش در تناقض با فضای حاکم بر شعر بوده و می‌تواند به خواننده این فرصت را دهد که با تفسیرهای گوناگون، علت این آرامش را به عوامل مختلفی نسبت داده و شاعر را بی‌تفاوت به شرایط حاکم بر جامعه داند و یا با رد کردن

ظاهر این تصویر، این آرامش را نمادین و بیانگر اوج اندوه شاعر دانسته و برای آن چندین علت را برشمرد. در این میان، دود سیگار جهت فراموشی آنی، می‌تواند گواه مدعای این خواننده باشد.

در شعر موسوی نیز تقابل نمادین میان آن‌که قهرمان نبوده و شخص قهرمان چنین بر خواننده نمایانده می‌شود: ما خود قهرمان نبوده‌ایم / اما زیباترین گل‌های باغچه‌هایمان را / بر گورهای بی‌نشانِ قهرمان‌ها نهاده‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۵۰). شاعر در این بخش از شعر با جملهٔ خبری «ما خود قهرمان نبوده‌ایم» راه تأویل و تفسیرهای مختلف را بر مخاطب گشوده تا تعابیر گوناگون خود را از این عبارت در ذهن تداعی کند. این معانی می‌تواند سرزنش شاعر به سبب عدم مبارزه در راه وطن و بررسی عوامل این قصور باشد و یا این‌که مخاطب این عبارت را دال بر اندوه و تحسر شاعر از عدم شرکت در جنگ دانسته و به این منظور به همدردی با وی پرداخته و دلایلی چند را به این منظور از ذهن گذراند. مخاطب برای این توجیه می‌تواند به ادامهٔ شعر نیز استناد کند؛ چرا که شاعر زیباترین گل‌ها را به پاسداشت و یاد کرد بر قبور قهرمانان گمنام نهاده است، اگرچه می‌توان این گل‌ها را نمادی از ادامه‌دهندگان راه شهدا نیز دانست.

۴-۴. رمزگان کُنشی

از دیدگاه بارت «متن فقط در فعالیت، در یک آفرینش تجربه می‌شود» (Barthes, 1989: 58). از این روی، رمزگان کنشی در خدمت متن بوده و به بررسی کنش‌های ایجادشده در آن می‌پردازد. این «اقدامات کنشی می‌توانند در رویدادهای پی‌درپیِ مختلف واقع گردند. هر کس متنی را بخواند داده‌های ویژه‌ای را در کنار داده‌های دیگر جمع می‌کند و عناوینی را برای اقداماتی چون (قدم زدن، قتل، قرار ملاقات) قرار می‌دهد. در تمام این موارد توالی زمان نیز وجود دارد؛ چرا که می‌توان نامی بر آن نیز گذاشت. پس همان‌گونه که عنوان جستجو می‌شود یا تأیید می‌گردد، فرآیند نام‌گذاری انجام می‌شود و گسترش می‌یابد؛ لذا اساس این امر، بیش از آن‌که عقلانی باشد، تجربی است و تنها منطق آن اصطلاح (از قبل انجام‌شده) یا (قبلاً خوانده شده) است» (Barthes, 1974: 19). این دو شعر سراسر کنش و دربرگیرندهٔ حوادثی گوناگون است که «در هم می‌روند و با هم تداخل می‌کنند» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۲۱۷). اگر بخواهیم رمزگان‌های کنشی این دو شعر را بر اساس سیر حوادث آن به صورت مختصر، دسته‌بندی کنیم چنین جدولی پدید خواهد آمد:

وديع سعادة	حافظ موسوی
مهاجرت آوارگان بی‌پناه از وطن در حال اشتیاق به موطن اصلی: هَل لأنّها سفينةٌ فيها مُهاجرونَ؟ (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۱)	اوضاع نابسامان کشور: ما روزهای سیاهی را پشت سر گذاشته‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۴۹)
آغاز جنگ: تَتَحرَّكُ يَدیَ زرَّ الراديو. الخارجُ لا يَزالُ نفسَهُ: الحرب. (همان: ۲۳۳)	دفن مردگان: روزهایی که آوای نعش‌کشان / سرود بی‌وقفهٔ کوچه‌ها و خیابان‌هایمان بود (همان)
اوضاع نابسامان کشور : إنّی/ مُحاطٌ بِقتلٍ فَظيعٍ (همان)	آغاز جنگ: ما غرش بمب‌افکن‌ها را شنیده‌ایم (همان)
امید به زندگی و تلاش برای امرار معاش بعد از جنگ حتی با وجود نقص عضو در پی جنگ: يَشمّونَ الآنَ فی الخارجِ بأعضاءٍ ناقصةٍ، باحثينَ ليسَ عن أعضائِهم المَفقودةِ لأنَّهُم/ على الأرجحِ نَسَوها، بَل عن لقمةِ خُبزٍ. (همان: ۲۳۴)	امید به زندگی و رفتن به پناهگاه‌ها جهت مصون ماندن از خطرات جنگ: از راه‌پله‌های تاریک / به سوی پناهگاه‌ها دویده‌ایم (همان)
شرکت نکردن در جنگ: حينَ بدأتِ الحربُ لم أسكنْ هنا (همان)	امید به زندگی و پاس‌داشت لحظات آن: ما سهم زندگی‌مان را / در جشن‌های ممنوعِ شبانه / پاس داشته‌ایم (همان)
افزایش تعداد کشته‌ها و مجروحان جنگی: صَوتُ المذيعةِ ينقلُ أسماءَ قتلى وجرحى (همان: ۲۳۵)	حرمت نهادن به خون قهرمانان وطن حتی در برابر شکنجه: ما زیر ضربهٔ شلاق / به تاک‌هایمان/ حرمت نهاده‌ایم. (همان: ۵۵۰)
کشتن فظیعانهٔ مردم: ربطوهم بِسيّاراتٍ وَجَرُّوهم فی الشَّوارعِ (همان: ۲۳۵)	شرکت نکردن در جنگ اما پاس‌داشت یاد قهرمانان وطن: اما زیباترین گل‌های باغچه‌هامان را / بر گورهای بی‌نشان قهرمان‌ها نهاده‌ایم (همان)
پاس‌داشت خون قهرمانان وطن بعد از شکنجه و ادامهٔ راه آنان: أخبرونی أنَّ موتاً كثيراً وَبكاءً/ كثيراً جرى على الطُّرُقاتِ، حتَّى تفتَّحَ الأسفلتُ عن زُهورٍ بشريةٍ (همان)	مهاجرت آوارگان بی‌پناه از وطن: اما دیده‌ایم لنج‌هایی را که بی‌صدا / آوارگان بی‌پناه ماندهٔ ما را / (بی‌هیچ ضمانتی) / از اسکله‌های وطن دور کرده‌اند (همان)
امید به آینده و به ایجاد تغییرات شایسته در وطن: فی السَّماءِ غيومٌ. أظنُّها سَتُمْطِرُ (همان: ۲۴۱)	ماندن در وطن و امید به آینده: ما بی‌هیچ ادعایی، / این‌جا مانده‌ایم / و از عشق مراقبت کرده‌ایم (همان)

همان‌طور که نمایان است، همهٔ رمزگان‌های کنشی این دو شعر با اغماض در برخی از مصادیق با هم مشترک هستند و این شباهت در نوع نگاه و بینش از دو شاعر معاصر غیر هم‌زبان درخور توجه و اهتمام است.

انتخاب نام این رمزگان در شعر دو شاعر با خوانش این دو شعر و دریافت اطلاعاتی که به خواننده می‌دهد، قابل ثبت است. از آن‌جا که این رمزگان «زمینهٔ پیرفت منطقی رویدادها و کنش‌ها را در پس متن فراهم می‌کنند» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۵: ۱۹۲)؛ لذا با واکاوی متن، زنجیره‌ای معین از رویدادها را با سرانجامی معین می‌توان مشاهده کرد. پیرفت‌های موجود در این دو شعر که برای بازنمایی دردهای بشریت امروز به کار گرفته شده‌اند، به یکدیگر وابسته بوده و بازنمایی هر کنش، احتمال وقوع کنش دیگر را در ذهن تداعی می‌کند. با توجه به تصویری که مخاطب از جنگ و پیامدهای ناگوار آن در ذهن دارد، ایجاد ویرانی، مهاجرت و افزایش تعداد کشتگان امری قابل پیش‌بینی است، پس میان کنش و برآیند کنش در شعر دو شاعر تناسب و همسویی موجود است.

در ادامهٔ روند روایت، کنش‌های دیگری چون تلاش برای ادامهٔ حیات پدید می‌آید که انتظارات و معانی جدیدی می‌آفریند و هر خواننده با توجه به ادراک خود می‌تواند مدلول‌های گوناگونی را برای این تلاش در ذهن خلق کند؛ چرا که این کنش تصویر شکل‌گرفته شده از جنگ را دستخوش تحول کرده و آن فضای آشوب را به موقعیتی آرام مبدل می‌سازد. دو شاعر به خوبی به ابهامات و انتظارات خواننده در بخش پایانی اشعار خود پاسخ داده و ماندن در وطن و تلاش برای بهزیستی را به مخاطب القا کرده‌اند: سعادة (فی السَّماءِ غیومٌ. أظنُّها سَتُمْطِرُ) (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۴۱) و موسوی (ما بی‌هیچ ادعایی، / این‌جا مانده‌ایم / و از عشق مراقبت کرده‌ایم) (موسوی، ۱۳۹۶: ۲۳۵).

پس با این تصویر نهایی، تمام کنش‌های پیشین در این دو شعر به سرانجامی معین می‌رسد؛ اگرچه هر خواننده با ادراک مورد نظر خود، می‌تواند از این کنش‌ها، کنش‌هایی دیگر نیز خلق کند؛ چنان‌که می‌توان کنش جستجوی غذا در پی قحطی یا کنش تخریب منازل را به کنش‌های شعر افزود. هم‌چنین می‌توان به جای ریزش باران، تابش نور یا رویش جوانه یا گل، و به جای مراقبت از عشق نیز پاس‌داشت نمادهای طبیعت را جایگزین کرد.

۵-۴. رمزگان فرهنگی

رمزگان فرهنگی یا ارجاعی همان «ارجاعات به یک علم یا مجموعهٔ دانش هستند. ما هنگام توجه به آن‌ها صرفاً نوع دانش (جسمی، فیزیکی، پزشکی، روان‌شناختی، ادبی، تاریخی و جز آن) را بدون توجه به نقش آن‌ها در ساخت یا بازسازی فرهنگ، نشان می‌دهیم» (Barthes, 1974: 20). به نظر می‌رسد که این رمزگان تمهیداتی به منظور

درافکندن معانی تازه و مجالی برای روابط بینامتنیت است؛ زیرا «هر متنی، از آن‌جا که خود میان متنی دیگر است، به ساحت میان متون تعلق دارد، که نباید آن را با منشأ متن اشتباه گرفت؛ جستجو برای کشف منابع اثر یا عواملی که در خلق آن مؤثر بوده‌اند، ناشی از اعتقاد به اسطورهٔ انشعاب و اسناد است» (بارت، ۱۳۷۳: ۶۲). اگر بخواهیم مهم‌ترین رمز فرهنگی مشترک این دو شعر را متأثر از نشانه‌های متون دیگر برشمریم می‌توان تنها به این مورد اشاره کرد:

*احترام به خون شهیدان راه دفاع از وطن و اعتقاد به ادامهٔ راه آنان توسط قهرمانانی دیگر:

سعادة: أخبرونی أنَّ موتاً کثیراً وَبکاءً/ کثیراً جری علی الطُّرُقات، حتَّی تفتَّحَ الأسفلتُ عن زُهورٍ بشریةٍ/ یَستطیعُ کُلُّ العابرینَ أنْ یَرَوْها، لکنَّ المَفجوعینَ وَحدَهُم یشمّونَ/ فیها رائحةَ الزُّهور (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳۵) (آن‌ها به من خبر دادند که مرگ وگریهٔ فراوان/ در خیابان‌ها رخ داده است/ تا آن‌که آسفالت با شکوفه‌های بشری برآمد / هر رهگذری می‌تواند آن را ببیند، اما تنها کسانی که دچار مصیبت شده‌اند می‌توانند بوی گل‌ها را استشمام کنند.)

موسوی: ما زیر ضربهٔ شلاق / به تاک‌هایمان / حرمت نهاده‌ایم. ما خود قهرمان نبوده‌ایم / اما زیباترین گل‌های باغچه‌هامان را / بر گورهای بی‌نشان قهرمان‌ها نهاده‌ایم (موسوی، ۱۳۹۶: ۵۵۰).

آنچه این بخش از شعر دو شاعر را در حیطهٔ رمزگان فرهنگی وارد می‌کند؛ اعتقاد به جاودانگی شهدا و تجلی وجود آنان در شکوفه و گل‌ها است. این اعتقاد ریشه‌ای اسطوره‌ای- تاریخی داشته و یادآور اسطورهٔ دوموزی (تموز یا ادونیس) در ادبیات عرب و سیاوش در ادبیات پارسی است. این دو اسطوره از گیاه‌خدایان مرتبط با باروری هستند که از درخت زاده شده و پس از کشته‌شدن، از خون تموز گل شقایق و از خون سیاوش، گیاه خون سیاوشان پدید آمده است. اشعار زیادی این واقعه را در شعر عرب ترسیم کرده است؛ چنان‌که أدونیس می‌سراید: تموزُ یَستدیرُ نحوَ خصمِه/ أحشاءهُ نابعه شقائقاً (أدونیس، ۱۹۹۶: ۸۱). (تموز رو به سوی دشمن خویش می‌کند / حال آن‌که ضمیرش، شقایق می‌رویاند) روایت فردوسی نیز از رویش گیاه خون سیاوشان چنین است:

ز خاکی که خون سیاوش بخورد — به ابر اندر آمد درختی ز گـــرد
نگاریـــــــــده بر برگ‌ها چهر او — همی بوی مشک آمد از مهر او
(فردوسی، ۱۹۶۰: ۱/ ۱۶۸)

سعادة با اشاره‌ای مستقیم به این پیشینهٔ اسطوره‌ای، جاری شدن خون شهدا بر آسفالت خیابان را سبب رویش شکوفه‌های انسانی می‌داند؛ شکوفه‌هایی که نماد ادامه‌دهندگان راه شهدا هستند. در شعر موسوی این موضوع به گونه‌ای دیگر ترسیم شده است و شاعر با انتخاب زیباترین گل‌های باغچه و قرار دادن آن بر قبر قهرمانان جنگ، همچون سعادة بر تجلی آرمان‌های آنان در قهرمانانی دیگر و ادامهٔ راه آنان توسط بازماندگان تأکید ورزیده است.

۵. نتیجه

۱. این دو شعر از جهت آن‌که محور و مدارشان به دست دادنِ تصویر جنگ و حوادث مرتبط با آن است، شعرهایی روایی‌اند که بر اساس رمزگان بارت قابلیت تبیین دارند. از طریق واکاوی این رمزگان، از چگونگی تکثر معنا در متن و پراکندگی آن درک بایسته‌تری میسر گردید.

۲. رمزگان معمایی تنها در عنوان دو شعر که بر ابهام متکی هستند و واقعیت و رؤیا را با هم‌آمیخته‌اند، امکان حضور یافته است. عنوان «لحظات میتة» با آن‌که تداعی‌گر حادثه‌ای غم‌زاست اما نوع رخداد، کیفیت و متعلق آن بر خواننده پنهان است. عنوان «چیزی بگو، از عشق...» معماگونه‌تر از عنوان شعر سعادة است؛ زیرا علاوه بر ابهام در فاعل آن، مفهوم کلمات آن با محور اصلی‌ای که شعر بر مرکزیت آن پدید آمده و آن جنگ است، به ظاهر در تعارض است. از سویی دیگر وجود نقطه‌چین در عنوان، مجالی مناسب را برای حضور خواننده در متن مهیا کرده است و عاملی مهم در خلق متن باز محسوب می‌گردد. هر خواننده می‌تواند بنا به ادراک و موقعیت خود از این دو عنوان، برداشت‌های مختلف داشته باشد و بالطبع مفاهیمی گوناگون نیز خلق کند.

۳. رمزگان واحدهای معنایی در این دو شعر که بر اساس بیان تصویری موقعیت پدید آمده است، پنج بسامد مشترک دارد؛ یعنی در هر شعر دال‌هایی مشابه و بالطبع مدلول‌های ضمنی همسویی موجود است که بایستگی انتخاب این دو شعر را از جهت رمزگان مورد تصدیق قرار می‌دهد. دال‌ها و مدلول‌های این رمزگان از دو قسم متناقض با هم هستند؛ تاریکِ تاریک یا روشنِ روشن که البته فراوانی دال و مدلول‌های تاریک و غم‌زا بیش‌تر است. این دال‌ها به خوبی اطلاعات اساسی مورد نیاز دو شاعر را به منظور پیشبرد روایت مهیا و مخاطب را به لایهٔ زیرین متن هدایت کرده و فضایی را برای درافکندن معانی‌ای جدید متناسب با دریافت هر مخاطب فراهم آورده‌اند؛ چرا که هر خواننده با توجه به ادراک خود می‌تواند مدلول‌های ضمنی گوناگونی را خلق کند.

۴. تقابل دوگانهٔ نمادها در این دو شعر که منجر به تکثر و چند معنایی شده است، در قالب استعاره میان نور و تاریکی، رنج برآمده از جنگ و پاس‌داشت زندگی ترسیم شده است.

بسامد موارد مربوط به مسائل احساسی به آسودگی نمادین سعادة در برابر اوضاع نابسامان کشور و آشوب درونی وی و شرکت نکردن موسوی در جنگ و وجود قهرمانان و پاس‌داشت آنان محدود شده است.

۵. کنش‌های موجود در دو شعر همسو بوده و بر محوریت پیامدهای ناگوار و غم‌زای جنگ پدید آمده‌اند. هر دو شاعر با بازنمایی زنجیره‌ای از کنش‌ها، درک بصری حوادث جنگ را تسهیل و به حالات درونی و افکار خود عینیت بخشیده‌اند. اگرچه هر خواننده با ادراک مورد نظر خود، می‌تواند از این کنش‌ها، کنش‌هایی دیگر نیز خلق کند که این امر به خصوص در بخش انتهایی دو شعر که شاعران غافلگیرانه، برخلاف فضاهای اندوه‌بار گذشته فضاهایی امیدوارانه می‌آفرینند، قابل تأمل‌تر است.

۶. در این دو شعر تنها یک رمز فرهنگی مشترک از نوع ایدئولوژیک به دست داده شد و آن پاس‌داشت و احترام به خون شهیدان مدافع وطن و ادامهٔ راه آنان توسط بازماندگان است که با اسطوره‌های آدونیس و سیاوش روابط بینامتنی ایجاد کرده و این امر منجر به گسترهٔ معنا شده است.

۷. از جهت فراوانی، بسامد رمزگان‌های کنشی بیش از دیگر رمزگان است؛ چرا که این دو شعر، تصویری از حوادث ناگوار جنگ است و آنچه بی‌شک در این موقعیت قابل تأمل است؛ انتظار پی‌رفت‌های گوناگون است. تعدد پی‌رفت‌های دو شعر، به گونه‌ای است که غالب کنش‌ها، کنش بعدی را به ذهن متبادر می‌کند؛ اگرچه بخش انتهایی دو شعر فضایی متفاوت با دیگر کنش‌ها دارد و این امر عاملی است که انتظار مخاطب را دستخوش تحول می‌کند. نوعی نگاه موشکافانه و متعادل در پس زمینهٔ این دو شعر هویدا است و آن تکرار پربسامد و آگاهانهٔ رمزگان‌های معنایی بعد از رمزگان کنشی به عنوان زیربناهای اساسی متن در جانبِ رمزگان‌های کنشی به عنوان عامل حرکت متن به سوی نهایت مورد نظر دو شاعر است که به بایستگی با تلفیق با دیگر رمزگان، فضای این دو شعر را پدید آورده و به درک بصری مخاطب در فهم این موقعیت یاری رسانده‌اند.

۸. تمامی رمزگان به کار بسته‌شده در دو شعر از جهت دلالی و نحوهٔ کاربست بسیار شبیه به یکدیگر بوده و از فضای همگن و گاه عبارات مشابه برخوردار هستند و – چنان‌که در بدنهٔ پژوهش تحلیل گردید– مجالی گسترده را به منظور ایجاد تأویل‌های متفاوت و خروج این دو شعر از دایرهٔ متون بسته با معانی محدود مهیا کرده‌اند.

۹. بررسی رمزگان‌های مشترک این دو شعر، قرابت نگرش و دیدگاه سعادة به عنوان شاعری لبنانی و موسوی شاعر ایرانی را بیش از پیش نمایان کرد. اگرچه نباید تاریخچهٔ

مشترک دو کشور و جنگ‌ها و حوادث ناگواری را که الهام‌بخش این اشعار است، فراموش کرد اما این‌که دو شاعر حتی در انتخاب کلمات اشعار خود نیز چنین قرابتی داشته باشند، موضوعی است که نیاز به پژوهش‌های متعدد دیگر دارد.

منابع

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

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ دوازدهم، تهران، نشر مرکز.

أدونیس، غیر محدد (۱۹۹۶)، *الأعمال الشعریّة لأدونیس*، دمشق، دار المدی للثقافة والنشر.

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

الگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶)، «بنیان‌های نشانه‌شناختی هم‌سازه و ناسازه در اندیشهٔ رولان بارت»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال ۱۰، شمارهٔ ۳۸، صص ۷-۳۱.

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

بارت، رولان (۱۳۷۳)، «از اثر تا متن»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *مجلهٔ ارغنون*، شمارهٔ ۴، صص ۶۰-۵۷.

ـــــــــ (۲۰۱۱)، *المعنی الثالث ومقالات أخری*، ترجمهٔ عزیز یوسف المطلبی، الطبعة الأولی، بغداد، بیت الحکمة.

ـــــــــ (۱۳۹۹)، *مبانی نشانه‌شناسی*، مترجمان صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران، علمی و فرهنگی.

بوقرة، نعمان (۲۰۱۰م)، *المصطلحات الأساسیة فی لسانیات النصّ وتحلیل الخطاب (دراسة معجمیة)*، الطبعة الثانیة، عمان، عالم الکتب الحدیث.

پاینده، حسین (۱۳۹۸)، *نظریه و نقد ادبی درسنامه‌ای میان رشته‌ای*، تهران، سمت.

حجاب، نمر (۲۰۰۳م)، *الأغنیة الشعبّیة فی مدینة عمان*، عمان، أمانة عمان الکبری.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

دو سوسور، فردینان (۱۳۸۲)، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، هرمس.

دینه‌سن، آنه ماری (۱۳۸۹)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان، پرسش.

سجودی، فرزان (۱۳۹۸)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم.

سعادة، ودیع (۲۰۱۶)، الأعمال الشعریّة، دمشق، دار أبابیل.

سلدن، رامان (۱۹۹۸)، *النظریة الأدبّیة المعاصرة*، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزیع.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۵)، *درآمدی بر تحلیل گفتمان انتقادی (گفتمان روایی)*، تهران، نشر نی.

الغذامی، عبدالله محمد (۱۹۹۸)، *الخطیئة والتفکیر من البنیویة إلی التشریحیة (قراءة نقدّیة لنموذج معاصر)*، الطبعة الأولی، مصر، الهیئة المصریّة العامة للکتاب.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰)، *شاهنامه*، تحت نظر یونگی. ا. برتلس، ۹ ج، مسکو، آکادمی علوم اتحاد شوری.

فرید، زهرا و رقیه رستم‌پور ملکی (۱۴۰۱)، «تحلیل ساختاری رمان حب بلامقاومة اثر لیلی عیتاوی بر اساس رمزگان‌های پنج‌گانهٔ رولان بارت»، *ادب عربی*، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۳-۴۲.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، *در جستجوی نشانه‌ها نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی*، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، ویرایش فرزان سجودی، تهران، نشر علم.

مقدادی، بهرام (۱۳۸۷)، «متن خواندنی و متن نوشتنی»، هنر و معماری، *نشریهٔ هنر*، شمارهٔ ۷۸، صص ۲۰-۳۳.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۸) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

موسوی، حافظ (۱۳۹۶)، مجموعه اشعار، تهران، نگاه.

وارنر، رکس (۱۳۸۶)، *دانشنامهٔ اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.

واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۳۷-۲۶۲.

هال، جمیز (۱۳۸۷)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

Sources

Adonis (1996), *The Poems of Adonis*, Vol. 1, Damascus, Dar al-Mada for Culture and Publishing. [In Arabic].

Amiri, R. et al. (2021), " Semiotics of Words Denoting the Concept of Homeland in the Poems of Suleiman al-Isa According to Pierce's", *Journal of Arabic Literature*, Year 13, No. 3, 105-126. [In Persian].

Ahmadi, B. (2010), *Text structure and interpretation*, 12th edition, Tehran, Markaz publishing. [In Persian].

Algoneh Junghani, M. (2016), "Compatible and incompatible semiotic foundations in the thought of Roland Barthes", *Literary Criticism Quarterly*, Q10, No. 38, pp. 7-31. [In Persian].

Allen, G. (2006), *Roland Barthes*, translation of Yazdanjo's Payam, 3th edition Tehran, Markaz publishing. [In Persian].

Barthes, R. (1970), *Writing Degree Zero*, translated by Annette Lavers and Colin Smith, Prefaced by Susan Sontag, America, Hill and Wang, Reissue edition.

_____ (1974), *S/Z*, trans translated by Richard Miller, London, Blackwell.

_____ (1977), *Image Music Text*, Trans translated by Stephan Heath, London, Fontana Press.

_____ (1989), *The Rustle of Language*, trans translated by Richard Howard, California, University of California Press.

_____ (1994), "From the work to the text", translated by Murad Farhadpour, *Arghanun magazine*, Vol. 4, pp. 57-66. [In Persian].

_____ (2011), *the third meaning and other articles*, translated by Aziz Yusuf al-Mutallibi, 1th edition, Baghdad, Bayt al-Hikmat. [In Arabic].

_____ (2019), *Basics of Semiotics*, translated by Sadegh Rashidi and Farzaneh Dusti, 2th edition, Tehran, Scientific and cultural publication. [In Persian].

Bougherra, N. (2010), *Basic Terminology in Text Linguistics and Discourse Analysis (a lexical study)*, 2th edition, Amman, Alam al-Kutub al-Hadith. [In Arabic].

Chandler, D. (2017), *Basics of Semiotics*, translated by Mehdi Parsa, 6th edition Tehran, Sureh Mehr . [In Persian].

Cuddon, J. A. (2013), *A dictionary of literary terms and literary theory*, Revised: by M.A. Habib. 5th edition, UK, Wiley -Blackwell.

De Saussure, F. (2012), *General Linguistics Course*, translated by Kurosh Safavi, 2th edition, Tehran, Hermes . [In Persian].

Dinesen, A. (2009), *An introduction to semiotics*, translated by Mozafar Ghahraman, 4th edition, Abadan, Porsesh publication . [In Persian].

Farid, Z. and Rustampour Maleki, R. (2022), "Structural analysis of the novel Titled “Love Without Resistance” by Leili Itawi based on Roland Barthes' Quintuple Mysteries", *Journal of Arabic Literature*, Vol. 14, No. 2, 23-42. [In Persian].

Ferdowsi, A. (1960), *Shahnameh*, under perspective Jungi. A. Bertels, 9 vols., Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union. [In Persian].

Al-Ghazami, A. (1998), *Sin and Thinking from Structural to Anatomical (A Critical Reading of a Contemporary Model)*, 1th edition, Egypt, The General Egyptian Book Authorit. [In Arabic].

Hall, J. (2008), *Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghayeh Behzadi*, 3th edition Tehran, Publication of contemporary culture. [In Persian].

Hijab, N. (2003), *Folk song in the city of Amman*, Amman, Greater Amman Municipality . [In Arabic].

Culler, J. (2010), *in search of signs, semiotics, literature, deconstruction*, translated by Leila Sadeghi and Tina Amrollahi, edited by Farzan Sojudi, 2th edition, Tehran, Science publication . [In Persian].

Makaryk, I. (2018), *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, 6th edition Tehran, Agah . [In Persian].

Meqdadi, B. (2007), "Reading Text and Writing Text", Art and Architecture, *Art Magazine*, No. 78, pp. 20-33. [In Persian].

Mousavi, H. (2016), *collection of poems*, 1th edition, Tehran, Negah . [In Persian].

Payandeh, H. (2018), *Theory and Literary Criticism of an Interdisciplinary Textbook*, Vol. 2, 2th edition, Tehran, Samt publications. [In Persian].

Saʿādah, W. (2016), *collection of poems*, Damascus, Dar Ababil. [In Arabic].

Safi Pirlujeh, H. (2015), a*n introduction to critical discourse analysis (narrative discourse)*, Tehran, 1th edition, Niey Publishing. [In Persian].

Scholes, R. (2013), *An introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri*, 3th edition, Tehran, Agah. [In Persian].

Selden, R. (1998), *Modern Literary Theory*, translated by Jaber Osfour, Cairo, Dar Qaba for printing and publishing. [In Arabic].

Sojudi, F. (2018), *Applied Semiotics*, 6th edition, Tehran, Science publication. [In Persian].

Vashghani Farahani, E. (2010), "The Beginning of Plants in Iranian Mythology", *Journal of Iranian Studies*, Vol. 17, pp. 237-262. [In Persian].

Warner, R. (2007), *Encyclopedia of Asatir Jahan*, translated by Abulghasem Ismailpour, 1th edition, Tehran, Ostureh publishing. [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Critique and Analysis of the Women's Writing Tradition in Four Algerian Women's Novels by Elaine Showalter

Sana Gholami[1], **Mohammad Jorfi**[2], **Ebrahim Anari Bozchalouei**[3], **Ghasem Mokhtari**[4]

(27-48)

Abstract

Elaine Showalter is an American feminist theorist, by proposing the theory of "gynocriticism" and relying on a recurring model in literary subcultures, emphasizes the need to analysis the works of women writers in any country in support of this theory. In this way, it passes through two stages of Imitation (female stage) and protesting against the dominant (feminist stage), finally reaches the third stage, which is to achieve individual identity (feminine stage). The present study intends to use the method of qualitative content analysis and relying on the three stages proposed, examines four works of fiction by Algerian women writers and can show the evolution of female imitation and the reproduction of the norms of the masculine tradition of Algerian women writers to a conscious protest and rebellion and finally achieving seif-awareness, as well as the extent to which they succeed in reflecting their demands in literature. Finally, it can be stated that the Manifestation of the model of Showalter's theory in the women's works occurred simultaneously, which this is due to the delay in the presence of Algerian women in the field of writing, It is important to note that only Ahlam Mostaghani in the novel "Al-Aswad Yaliq Bek" managed to enter the third stage triumphantly. Thus, this work is considered as a the beginning of the female writing tradition for other female writers to manifest female activism and self-awareness in women's writing.

Keywords: Elaine Showalter, Writing tradition, Algerian woman, Imitation, Protest and self-awareness.

Received: 2, July, 2021; Accepted: 21, November, 2022

10.22059/jalit.2021.325356.612402
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

1. Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literatur, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.
2. Corresponding author: m-jorfi@araku.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literatur, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.
3. Associate Professor of Arabic Language and Literatur, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.
4. Associate Professor of Arabic Language and Literatur, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.

نقد و تحلیل سنت نوشتاری زنانه در چهار رمان زنانه الجزایری بر نظریه الین شوالتر

سنا غلامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجه، دانشگاه اراک، ایران.
محمد جرفی [۱]
استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجه، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
ابراهیم اناری بزچلویی
دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجه، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
قاسم مختاری
دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان های خارجه، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۲ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

الین شوالتر، نظریه‌پرداز فمینیست آمریکایی، با ارائه نظریه «نقد وضعی زنان» و با تکیه بر مدلی تکرارشونده در خرده‌فرهنگ‌های [(۱)] ادبی، لزوم بررسی آثار داستانی نویسندگان زنِ هر کشور را در تأیید این نظریه مطرح می‌کند؛ بدین شکل که نوشتار زنان، با گذر از دو مرحله تقلید (مرحلهٔ زنانه) و اعتراض به هنجارهای مسلط (مرحله فمینیستی)، در نهایت به مرحلهٔ سوم یعنی دست‌یابی به هویت فردی (مرحله مؤنث) می‌رسد. پژوهش حاضر بر این است تا با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی وبا تکیه بر مراحل سه‌گانهٔ مطرح شده، به بررسی چهار اثر داستانی از نویسندگان زن الجزایری بپردازد و بتواند سیر تحول تقلید زنانه نویسندگان زن الجزایری به اعتراض و شورشی آگاهانه و در نهایت نائل آمدن به خودآگاهی، همچنین میزان موفقیت آنان را در انعکاس صدای زنان در رمان نشان دهد. در نهایت می‌توان، نمود الگوی نظریه شوالتر را به‌صورت مشترک و هم‌زمان، در آثار مورد بررسی مشاهده کرد که علت این امر، تأخیر فعالیت زن الجزایری در حیطه نویسندگی است؛ با ذکر این مهم که تنها احلام مستغانمی در رمان «الأسود یلیق بک» موفق شد فاتحانه به مرحله سوم ورود کند. بدین شکل، این اثر به عنوان سرآغازی از سنت نوشتاری مؤنث برای دیگر نویسندگان زن به شمار می‌رود تا خودآگاهی زنانه را در نوشتار زنانه متجلی سازند. به طور کلی با توجه به اینکه هر کدام از این آثار یک سنت مشخصی هستند. با توجه به شرایط مستعد اجتماعی حاکم این نویسندگان جز به‌ندرت نتوانسته‌اند وارد مرحله خودآگاهی شوند و بیشتر با مؤلفه‌های مراحل اول و دوم در تعامل بودند.

واژه‌های کلیدی: اعتراض و خودآگاهی، تقلید، سنت نوشتاری، الین شوالتر، زن الجزایری.

۱. مقدمه

اولین نشانه‌های نگارش متون زنانه در الجزایر، با ظهور گروهی از زنانی آغاز شد که جنبش اصلاحات زنانه را پس از جنگ جهانی دوم رهبری می‌کردند.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: M-jorfi@araku.ac.ir

«این زنان با تألیف داستان، سرودن شعر و مشارکت در فعالیت‌های نمایشنامه‌ای، موضوعات زنانه را بررسی می‌کردند و در این میان برخی نیز اقدام به نگارش و انتشار نوشته‌های خود در روزنامه‌ها و مجلات می‌کردند. آنان به‌عنوان پیشگامانی برای زنان الجزایری بودند که نقشی منحصر به فرد طی انقلاب بزرگ آزادی‌بخش الجزایر (نوامبر۱۹۵۴– ۱۹۶۲) بر عهده داشتند» (بو عزیز، ۲۰۰۱: ۳۴).

اولین تجربه نگارش رمان زنانه به زبان عربی، به چندین سال پس از ظهور انقلاب الجزایر برمی‌گردد؛ زیرا زن الجزایری پس از استقلال الجزایر و با توجه به فراهم شدن فرصت آموزش این فرصت را پیدا کرد تا بتواند توانایی‌های خود را برای استعمار و جامعه مردسالار اثبات کند. در همین حیطه، اولین نویسنده‌ای که پس از استقلال الجزایر نگارش به زبان عربی را سرلوحه کار خود قرارداد «زهور ونیسی» است که رمان خود را تحت عنوان «من یومیات مدرِّسة حرّة» به سال ۱۹۷۹ م منتشر کرد. از دیگر نویسندگان شاخص زن الجزایری می‌توان به احلام مستغانمی، یاسمینه صالح، زهره دیک و فضیله فاروق اشاره کرد که در چند دهه اخیر آثار ادبی ارزشمندی در عرصه ادبیات داستانی عربی به ویژه ادبیات داستانی الجزایر پدید آورده‌اند و توانسته‌اند بازتاب گرایش‌ها و تفکرات زنانه موجود در این برهه از تاریخ معاصر فرهنگ خویش باشند. آثاری که از جهت زبانی، سبکی، اجتماعی نمایندهٔ جریان فکری و ادبی مستقلی در الجزایر است که زنان نویسندهٔ الجزایری آن را رهبری می‌کنند. از مهم‌ترین این آثار که نشانگر گرایش و سنت ادبی فراگیر و مهمی در ادبیات زنانه‌نویسی الجزایر است می‌توان به آثار بَحرُ الصَمت (۲۰۰۱– یاسمینة صالح)، رمان تاءُ الخجَلِ (۲۰۰۳– فضیلة الفاروق)، رمان الأسوَدُ یَلیقُ بِک (۲۰۱۲– احلام مستغانمی) و رمان سَأَقذِفُ نَفسِی أمامَک (۲۰۱۳– دیهیة لویز) اشاره کرد که مورد توجه مقاله برای شناخت سنت نوشتاری رمان زنانه الجزایر است. در این پژوهش سعی بر آن است برای درک بهتر علل زنانه‌نویسی و سبک غالب و چارچوب به کار رفته در این آثار، از نظریهٔ نقد وضعی زنان[1] بهره جوییم که الین شوالتر[2] پس از انجام بررسی دقیق بر روی سنت ادبی زنان انگلیسی و برخی خرده‌فرهنگ‌های آمریکایی آن را وضع کرد. شوالتر بر اساس این پژوهش به مدلی تکرارشونده در سیر تحول نوشتاری آنان پی برد که در این سیر، گذر از دو مرحلهٔ تقلید از سنت رایج و اعتراض به جایگاهی نابرابر و در نهایت

1. Gyno criticism
2. Elaine Showalter

رسیدن به مرحلهٔ سوم یعنی خودیابی مشاهده می‌شود. هدف این نقد ایجاد شاکله‌ای زنانه برای تحلیل ادبیات زنان بر مبنای مطالعهٔ تجربیات آنان است. بر این اساس و با توجه بـه بازتاب اندیشهٔ نویسندگان زن در آثارشان؛ شناخت اندیشه و افکار منعکس‌شده آنان در آثار ادبی و چگونگی سیر تحول و تکامل این افکار اهمیت پژوهش حاضر را بیش‌ازپیش آشکار می‌کند. بنابراین، این پژوهش با شناخت اهمیت این موضوع و واکاوی ابعاد زبانی و ادبـی زنانه‌نویسی در رمان معاصر الجزایر درصدد پاسخ‌گویی به سؤالات ذیل است:

۱. رمان‌های مذکور قابل بار تعریف در کدام یکی از مراحـل سـنت نوشـتاری بـر حسـب نظریه الین شوالتر هستند؟

۲. متناسب با نظریهٔ نقد وضعی زنان، رمان‌ها از چه مؤلفه‌هایی برخوردار هستند که نشانگر کاربرد سنت نوشتاری خاص و مستقل است؟

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

رمان زنانه الجزایری با توجه به گستردگی و برخورداری از محتوای عمیـق و ابـداع‌گـری فراوان در حوزه فرم و سبک بسیار مورد توجه پژوهشگران بوده است و تحقیقات مختلفی در این خصوص انجام گرفته است؛ از آن جمله: پایـان‌نامـه کارشناسـی ارشـد بـا عنـوان «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های گفتمان زنانه در رمان‌های احـلام مسـتغانمی» نوشـته مـریم محبی‌کیا (۱۳۹۶) که پژوهشگر در آن به تحلیل رمان‌های موردنظر در چهار سطح آوایی، واژگانی، نحوی و ادبی بر پایه نظریه لیکاف پرداخته اسـت. ایـن پـژوهش بیشـتر صـبغه سبک‌شناسانه دارد و تلاش شده سبک زنانه روایت‌های مستغانمی را بر پایه نظریه مذکور به طور مستقل مورد بررسی قرار گیرد. پایان‌نامه «البنية الشخصية فی الرواية الجزايرية الحديثـة، قراءة فی الخطاب النسائی أنموذجا» نوشته خدیجه تابتی (۲۰۱۸م)، پژوهش دیگری است کـه بـه تحلیل ساختار شخصیت‌پردازی در رمان‌های زنان الجزایری پرداخته است. محقق درصدد است با استخراج برخی از شخصیت‌های رمان‌های الجزایری، تصویری واضح از این عنصر مهم روایی به عنوان بن‌مایه و تفکر روایی به عمل بیاورد. مهم‌ترین دسـتاورد ایـن مقالـه تبیین فرم شخصیت در رمان‌های الجزایری است. مقاله‌ای تحـت عنـوان «تجليـات الحـس الإغترابی فی رواية بحر الصمت لياسمينة صالح» توسط هنية مشقوق (۲۰۱۴ م) نگاشته شده که در آن به بررسی پدیده از خودبیگانگی، انواع و انگیزه‌هـای آن پرداختـه‌شـده اسـت. محقـق تلاش کرده به طور مستقل به بررسی این موضـوع در رمـان مـذکور کـه برآمـده از ذات نویسنده و شرایط خاص اجتماعی وی است بپردازد. پایان‌نامه‌ای دیگر با عنـوان «بررسـی

تطبیقی تصویر زن در داستان‌های کوتاه فضیله الفاروق و زویا پیرزاد»، (۱۳۹۴)، به قلم خدیجه صالحی است که تصویر زن را در داستان‌های کوتاه این دو نویسنده با تکیه بر مبانی نقد فمینیستی مورد بررسی تطبیقی قرار می‌دهد. مؤلفه‌های ادبیات فمینیستی چون سبک نوشتار زنانه، دفاع از حقوق زنان، بازتاب مسائل فرهنگی آنان و مقاومت در برابر نگرش مردسالارانه از جمله مباحث مشترکی است که مورد بحث گذاشته شده است. مقاله «بررسی رویکردهای چهارگانه نقد فمینیستی اِلِن شوالتر در رمان نقره دختر دریای کابل اثر حمیرا قادری»، (۱۳۹۷) نوشته مولود طلایی و مهرناز طلایی است که در آن کوشیده شده زمینه‌های برجسته فکری رمان نقره دختر دریای کابل با توجه به رویکردهای چهارگانه نقد «الین شوالتر» مورد بررسی قرار گیرد. مقاله «تطبیق رئالیستی در رمان‌های «سووشون» و«من چراغ‌ها را خاموش می‌کنم» بر اساس نظریهٔ الین شوالتر» نوشته ماندانا عظیمی و همکاران. در این مقاله تلاش شده با ارائه مباحث نظری در مکتب رئالیسم و انعکاس مضامین اجتماعی جامعه بر اساس نظریهٔ الین شوالتر؛ گرایش‌های رئالیستی این دو رمان بر اساس سبک نوشتاری زنانه، برجسته شود. اما تفاوت پژوهش حاضر، تمرکز بر خوانشی فمینیستی است. بر اساس سیر تحول نوشتار زنان از انعکاس انفعال و عدم کنشگری زنان به عصیان و شورشی زنانه علیه سنت‌های حاکم جامعه و در نهایت دست یافتن به هویت، فردیت و خودیابی است، که این رویکرد تاکنون در هیچ پژوهشی پیرامون داستان‌نویسی زنان الجزایر مورد بررسی قرار نگرفته است.

۲. نگاهی به نظریه نقد وضعی زنان

واضع این نقد الین شوالتر، منتقد و نظریه‌پرداز مشهور آمریکایی است. «او معتقد است نقد فمینیستی را کلاً می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: ۱. ارزیابی و نقد مجدد آثار زنان؛ ۲. ارزیابی و نقد مجدد ادبیات از دیدگاه زنان. او این بخش از نقد فمینیستی را نقد خلاق می‌داند، اما بخش دوم که قرائت زنانه است، ازنظر او خلاق نیست و جنبهٔ تحقیق و تتبّع دارد» (شمیسا،۱۳۹۴: ۴۳۹). دغدغه اصلی شوالتر، کشف یک الگوی زنانه است که در ادبیات یک دوره، توسط گروهی از زنان نویسنده دنبال شده است. شوالتر به طور کلی سه مرحله برای نویسندگی زنان قائل شد و آن گذر از مرحلهٔ تقلید به‌سوی آزادی‌خواهی و اعتراض به جایگاه نابرابر خود در مقابل مردان و در نهایت دستیابی به هویت فردی و آفرینش نوعی داستان زن‌محورانه است.

از نظر شوالتر، نوشتار زنانه به دلیل تجربه‌های زیستی و اجتماعی مشترکشان که در نوشتار و داستان‌های آنها منعکس می‌گردد، ویژگی خاص خود را دارند. بدین منظور، مضمون‌ها، دغدغه‌ها و الگوهای مشابهی را در آثارشان پی می‌گیرند که از نظر الین شوالتر، رئالیسم اجتماعی در نوشتار زنان کاملاً منعکس می‌گردد» (شوالتر، ۱۹۷۷: ۴۷). در این نوع نقد مؤلفه‌های جنسی زنانه وارد تحلیل می‌شود که محتوای اصلی آن، شخصیت‌ها و مسائل کلیشه‌ای زنانه با عناصر مورد مطالعه در یک اثر مردانه است. به طور کلی، نقد نوع اول در بردارنده نگاه خاص زنانه با ویژگی‌های خاص خود، به عنوان یک تماشاگر نسبت به فرهنگ، فیلم و یا یک اثر هنری و ادبی است» (شوالتر، ۱۹۹۷: ۲۱۶).

لازم به ذکر است که اولین و دشوارترین مرحله–که بخش اعظمی از قرن نوزدهم را در برمی‌گیرد– در بردارنده خلاقیت اندک زنان است که از جانب جامعه مردسالار بر آنان دیکته شده است. نوشته‌های زنان در این دوره، به‌طور کلی از سبک‌های رایج مردانه تقلید کرده و ارزش‌های اجتماعی مردانه را در خود ادغام نموده است. شوالتر این برهه را که با ظهور آگاهی سیاسی بین زنان در اواخر دهه‌های ۸۰ و ۹۰ قرن نوزدهم همراه است، نقطه آغاز مرحله دوم برشمرد. این مرحله که بین سال‌های ۱۸۸۰–۱۹۲۰م را در برمی‌گیرد، به اعتراض زنان علیه شرایط غالب و مطالبه استقلال بیشتر در زندگی می‌پردازد. اما مرحله نهایی، مرحله خودیابی نامیده شده است؛ «نویسندگان توانستند خود را از فتنه ابراز واکنش نسبت به ارزش‌های مردسالارانه آزاد کنند و چرخشی به درون برای جست‌وجوی هویت زنانه مستقل خویش داشته باشند» (موریس،۲۰۰۲: ۱۱۶). دورهٔ سوم که به دورهٔ زن محور مشهور است، نویسندگانی همچون ربکا وست، مانسفیلد و ریچاردسون، از میانه دهه ۱۹۲۰ تاکنون در این دوره جای می‌گیرند. نویسندگان این دوره نه از دورهٔ زنانه و نه از دورهٔ فمینیستی – شامل مبارزات فمینیستی– تقلید نمی‌کنند بلکه صرفاً ایده نوشتن زنانه و تجربیات زنانه را ارتقا می‌دهند. نگارش این نویسندگان بر اساس عنصر زبانی متفاوت از مردان است. تلاش ایشان در راستای شناسایی و تحلیل تجربیات زنانه آنها را به دوره خودیابی، سوق داده است (شوالتر، ۱۹۷۷: ۱۲).

در رویکرد نقد زن محور، با برداشتی از یک سنت ادبی زنانه مواجهیم که به فرض دست‌کم ضمنی روابط بینامتنی میان نویسندگان زن وابسته است. نگاه شوالتر در اینجا به مجموعه انگاره‌ها، استعارات، مضامین، و پیرنگ‌هایی معطوف است که نوشتار زنان را در طول ادوار تاریخی و درگذر از مرزهای ملی به هم پیوند داده است و کانون منسجم و

بینامتنی پرباری همسان با کانون ادبی مردانه معمول مقرر می‌سازد. در واقع همین نقد زن محور به وجود آمدن چارچوبی مؤنث برای تحلیل ادبیات زنان است که به منظور پدید آمدن الگوهای جدید مبتنی بر مطالعهٔ تجربه زنان انجام می‌گیرد و نه جرح و تعدیل الگوها و نظریه‌های مذکر. به گفته شوالتر، سنت زن محور زمانی آغاز می‌شود که ما خود را از بدیهیات تک‌بعدی تاریخ ادبیات مذکر رها کنیم. دست از تلاش برای جای دادن زنان در میان سطور سنت مذکر بکشیم و در عوض توجه خود را به دنیای جدید رؤیت‌پذیر موفق معطوف داریم. سرانجام الین شوالتر روی آوردنش از نقد زن محور به مطالعات جنسیتی را با طرح این نکته که مطالعات جنسیتی ما را به سمت پسامردسالاری هدایت می‌کند، توضیح می‌دهد. در حالی که دیگران می‌گویند مطالعات جنسیتی جنبه فمنیستی مطالعات زنان را تضعیف می‌کند و خود بخشی از واکنش منفی است (شوالتر، ۱۹۷۷: ۲۷).

۳.نگاهی کلی به رمان‌های مورد بحث

برای دستیابی به نتایج دقیق و ملموس‌تر، چهار اثر داستانی از نویسندگان زن الجزایری را جهت بررسی و تحلیل ویژگی‌های نوشتاری زنان این کشور برگزیده‌ایم که عبارت‌اند از: رمان بَحرُ الصَمت (۲۰۰۱-یاسمینة صالح)، رمان تاءُ الخجِل (۲۰۰۳- فضیلة الفاروق)، رمان الأسوَدُ یَلیقُ بِک (۲۰۱۲- احلام مستغانمی) و رمان سَأقذِفُ نَفسِی أمامَک (۲۰۱۳- دیهیه لویز).

معیار انتخاب آثار، علاوه بر پرداختن به مسائل و دغدغه‌های مربوط به حوزهٔ زنان، نگارش آن‌ها از دهه‌های نخست قرن بیست و یکم است که بازتاب‌دهنده آخرین افکار و باورهای فمینیسم است. در ذیل به معرفی رمان‌ها و شرح پیرنگ آنها به ترتیب زمانی می‌پردازیم. رمان بحر الصمت (دریای سکوت) از یاسمینه صالح در رویکردی جسورانه نسبت به مسائل زنان از راوی مرد بهره جسته است. استفاده او از شخصیت مرد به عنوان راوی سبب می‌شود زخم‌های التیام نیافته زنان را در قالب محکومیتِ جنسیتِ مردانه بیان کند و راهی جز پذیرش این محکومیت برای مردان جامعه باقی نگذارد. در رمان تاء شرم، از فضیلة الفاروق، راوی شخصیت اصلی داستان است و با وجود آگاهی زنانه‌ای که از آن برخوردار است، تا اواسط رمان از داشتن نام که اولین نشانهٔ هویت‌ساز است، محروم است؛ تا بدین شکل به عدم حضور هویتمند زنان در جامعه اشاره کند. رمان الأسود یلیق بک از احلام مستغانمی، با تغییر در زاویه دید و حضور سه راوی، داستان خود را به مخاطب القاء می‌کند. کنش غالب راوی از آنِ نویسنده است که در نقش «راوی دانای کل» ظاهر

می‌شود و جهت‌گیری او نیز به سمت شخصیت زن داستان است، دیگری «هاله وافی» شخصیت اصلی رمان است و در مقابل او سومین راوی با کم‌ترین کنش حضور دارد که همان «طلال هشام» مرد پنجاه ساله لبنانی است. نویسنده در این رمان دو درون‌مایه اصلی عشق و وطن را با کنشگری هاله وافی، به موازات هم پیش می‌برد. دختری روستایی که به سبب کشته شدن پدر و برادرش به دست تروریست‌ها مجبور به مهاجرت به سوریه به همراه مادرش می‌شود. هاله در اندوه از دست دادن پدر و برادر رنگ مشکی را به عنوان نمادی از عزاداری برمی‌گزیند. چهارمین رمان مورد بحث رمان سأقذف نفسی أمامک (خودم را در مقابل تو خواهم انداخت) از دیهیه لویز است. لویز با استفاده از راوی زن و تک‌گویی درونی به همراه گفت‌وگوهایی پراکنده که سراسر رمان را پوشش می‌دهد، درصدد تبیین ذات زنانه، دنیای درونی و دیدگاه‌های او برمی‌آید. مریم شخصیت اصلی داستان برای دستیابی به هویت خویش بر آداب و سنن جامعه عصیان می‌کند. او پس از متوسل شدن به شیوه‌های متفاوت برای ابراز سرکشی خویش، نوشتن را به عنوان شیوه‌ای دیگر از عصیان برمی‌گزیند.

۴. بررسی فرایند سنت نوشتاری زنانه

در ادامه به شرح و تحلیل این آثار در سه بخش سنت زنانه[1] و سنت فمینیستی[2] و سنت مؤنث[3] می‌پردازیم:

۴-۱. سنت زنانه

مرد با بیرون راندن زن از حوزهٔ زبان، جایگاه برتر زبانی را تصاحب کرد و زن را به حاشیه فرهنگ و بیرون از قلمرو کنشگری و فاعلیت فرستاد. «مرد، زن را به شکلی به تصویر کشید که خوشایند او باشد. او نه‌تنها به این بسنده نکرد که زن را بر طبق گمان و تصورات خویش به تصویر بکشد بلکه حتی به نمایندگی از سوی او نیز سخن گفت» (غذامی، ۱۳۹۵: ۳۶-۳۷). بدین نحو فرهنگ مردسالار همچون دیواری افراشته، مانع آشکار شدن نوآوری‌ها و آثار خلاقانه زن شد و از جهتی او را به سمت نگارش با زبان و اندیشهٔ مردانه سوق داد.

در همین رابطه شوالتر می‌گوید: پرواضح است که زنان به علت عدم تجربه کافی در زندگی برای نوشتن رمان از امتیازات فراوانی محروم بودند» (Showalter, 1977: 79). عدم مشارکت زنان در زندگی اجتماعی سبب شد عواطفی را که برای نوشتن رمان بدان

1. Feminine
2. Feminist
3. Female

نیازمند بودند تجربه نکرده و به واقع‌گرایی روی‌آورند و آثاری تهی از عواطف ارائه نمایند. متناسب با این جریان، اغلب رمان‌نویسان زن در الجزایر با تأخیری بیش از یک قرن نسبت به غرب، در دههٔ هفتم قرن بیستم، پا به عرصه نویسندگی نهاده و نوشتن را آغاز کردند. با توجه به این‌که در این برهه از زمان، زن در جامعه الجزایر به میزانی هرچند اندک از آگاهی و آزادی در مشارکت‌های اجتماعی دست‌یافته بود؛ در غالب رمان‌های موردبحث گاهی شاهد حضور مفاهیم سه مرحلهٔ موردنظر به‌صورت هم‌زمان هستیم که تداعی‌گر درگیری مستمر زنان با مؤلفه‌های رئالیسم و دست‌وپنجه نرم کردن با سازوکارها و نفوذ پابرجای سنت در جامعه است، علی‌رغم تعلق آنان به دورهٔ اخیر رمان‌نویسی که به دورهٔ پست‌مدرنیسم شهرت دارد. در ذیل میزان کارکرد چنین مؤلفه‌های مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

۴-۱-۱. فرودستی زنان در خانواده

خانواده کوچک‌ترین و اصلی‌ترین حوزهٔ حیات اجتماعی بشر را تشکیل می‌دهد که در ساختار شخصیت و هویت افراد خود نقش بسزایی ایفا می‌کند؛ اما غالباً نهاد خانواده در جامعه مردسالار جایگاه فرادست را از آن مردان خانواده می‌داند و زنان را در مرتبهٔ دوم قرار می‌دهد. امری که سبب می‌شود زنان به نوعی خودباختگی هویتی دچار شوند. برای نمونه می‌توان به نگرش جنسی ترجیح‌مند خانواده‌ها اشاره کرد که با قائل بودن برتری ذاتی برای فرزند پسر، با تولد فرزند دختر دچار سرخوردگی می‌شوند و تا جایی پیش می‌روند که حتی زندگی مادر خانواده نیز دستخوش تغییراتی ناخوشایند شود؛ همچون سخن راوی در رمان «تاء شرم»: «عرفتُ أنَّهُ تَزَوجَ اِمرأةً بِإمكانِها أن تَنجَبَ لَه أطفالاً ذُكوراً، مادامَت أُمی غَیر قادرةٍ عَلی ذلِک» (الفاروق،۲۰۰۶: ۱۵). در واقع خانواده‌های سنتی فرزند پسر را تضمینی برای امنیت و اقتصاد و مدافعی برای عزت و حقوقشان می‌پنداشتند و حتی فراتر از آن، پدر خانواده خود را در چنان جایگاه رفیعی تصور می‌کرد که می‌بایست پس از مرگ، نام و نشان و مردانگی‌اش توسط فرزند پسر حفظ شده، استمرار و گسترش یابد.

راوی، زن را به عنوان اصلی‌ترین شخصیت داستانی، مقهور و قربانی جهالت و آداب و رسوم غلطی دانسته است که او را به‌مثابه ابزار و کالایی مصرفی نگریسته‌اند تا هرگاه از رضایت‌بخشی به سرور خود ناتوان ماند، بتوان کالایی دیگر را جایگزین آن نمود:

«مُنذُ والدَتِی اَلتی ظَلَت مُعَلقَةً بِزواجٍ لیس زِواجاً تماماً» (همان: ۶).

بر این اساس راوی ازدواج پدر با مادرش را چیزی جز بی‌حرمتی به جسم زن تلقی نمی‌کند. نویسنده در نمونه‌های ذکر شده، با هدف اصلاح امور جامعه و زنان، با بیانی انتقادی اما به شکلی سطحی و به‌دوراز تحلیل و کنکاشِ دلایل اصلی مشکلات زنان، به بازنمایی کاراکتر زن به‌عنوان بخشی حاشیه‌ای از جامعه سنتی پرداخته است که مکملی برای زندگی مرد به شمار می‌آید و از داشتن نقشی مستقل و کنشی مثبت در خانواده بی‌بهره است. آنچه مسلم است مشروعیت یافتن نابرابری زنان نسبت به مردان بوده که از وجود ساختارهای مردسالارانه در جامه نشأت می‌گیرد. این گفتمان مردسالار به قدری قدرتمند است که در پاره‌ای از این آثار مانند اثر مورد نظر، با صبغه‌ای واقع‌گرایانه سرانجام شاهد شکست و پذیرش شخصیت مبارز زن در مقابل آن هستم.

۴-۱-۲. ازدواج اجباری

اغلب اوقات در کنار خشونت جسمی، خشونت روحی نیز از جانب خانواده علیه زن اعمال می‌شود و خود را به شکل اجبار به انجام عمل یا ممانعت از محقق ساختن خواسته‌ها نشان می‌دهد که در نهایت خشم و سرخوردگی زنان را در پی دارد. در آثار مورد بررسی می‌توان مصادیق فراوانی از اجبار دختران به ازدواج و سلب اختیار و اراده آنان نسبت به اظهارنظر در امور مهم زندگی مشاهده کرد؛ حال لازم است در اینجا اشاره‌ای شود به «هاله» شخصیت رمان «سیاهی شایسته توست» که از واکنش خانواده نسبت به بر هم‌زدن نامزدی‌اش می‌گوید:

«أوصَلَها التَفکیرَ إلی ذلک الشَابِّ الذی کانَت سَتَتزَوّجُهُ وَتَخلّت قَبلَ سَنَتَینِ عَنه، فَأثارَت بِذلِک غَضَبَ أهلِها، خَشیَةً أن تَذبُلَ فِی اِنتظارِ خَطیبٍ لایَأتِی» (مستغانمی،۲۰۱۲: ۲۲).

پدر هاله به‌عنوان بخشی از ساختار جامعه سنتی، به آداب و رسوم و عرف جامعه به دیده تقدس می‌نگرد؛ باوری که سبب می‌شود ازدواج نکردن و بالا رفتن سن دخترش – که در تقابل با هنجارهای سنتی است – بیم و هراسی در دل او بیفکند:

«لا أحدَ یُخَیّرُ وَردَةً بینَ الذُبولِ عَلی غُصنِها...أو فِی مِزهریَّةٍ...» (همان: ۲۲).

باورهای پدر – که نمودی از سنن و ساختارهای اجتماعی است – ازدواج را تضمین‌کننده پوشش، صیانت و بازداشتن دختر از گناه می‌داند؛ حتی اگر زندگی مشترک انباشته از تیرگی و تیره‌روزی باشد و به انهدام هستیِ دختر بینجامد.

«أکانَ سَیَفهَمُها لَو قَالَت لَه وَهُوَ المُوسیقِیُّ، إنَّ لَقادرَ إیقاعاً خاطِئاً، لَم یَکن سَیِئُ الصُوتِ، کَان سَیِّئُ الإیقاعِ، وَهذا أکثرُ إزعَاجاً... کَانا آلَتینِ لاتُصلِحانِ لِعَزفِ سَمفُونِیَّةٍ مُشتَرکَةٍ...» (همان: ۲۲).

مستغانمی با تشریح پیوستگی میان مشکلات اجتماعی و فردی شخصیت‌ها، شخصیت دختری را پیش‌روی خواننده مجسم می‌سازد که در ظاهر به استقلال دست‌یافته است؛ اما با توجه به شیوه برخورد خانواده و سنت‌ها با او مشهود است که جامعه همچنان قابلیت پذیرش زن تحصیل‌کرده و مستقل را ندارد و او را به حاشیه می‌راند؛ امری که سبب می‌شود با امتناع شخصیت زن از ازدواج سنتی، در عشقِ آزادی که برمی‌گزیند نیز با فریب و شکست مواجه شود.

در رمان «دریای سکوت» نیز شاهد عدم اراده زن در انتخاب مسیر زندگی هستیم. نویسنده با بیان تصمیم‌گیری پدر زهره و پدر سعید و بدون حضور، اختیار و آگاهی زهره، برای ازدواج آن دو نفر، بر غیابِ کامل صدای زهره در این مقطع از رمان اشاره دارد که تأکیدی است بر سرسپردگی و بی‌هویتی محض او در مقابل پدر و ساختار سنتی جامعه:

«كانَ «قُدُورُ» يَأتِي إِلى وَالِدِي، حَامِلاً صَداقَةً مُبهَمَةً، وَكانَ عِندَما يَرانِي: «اَلسَعيدُ» صارَ رَجلاً، ماشاءَاَ...!

... فَيُضِيفُ مُغتَنِماً صَمتِي:

- ...وَطَبعاً، عَروسُهُ عِندِي... أَلَيسَ هَذا إِتفاقَنا اَلقَديمِ يَا «سِي بَشيرِ»؟

وَيَرُدُّ وَالدِي كَأَنَّهُ يُعلِنُ بَياناً تَارِيخياً مَصِيرِياً:

- طَبعاً هَذا إِتفاقُنا الَّذِي لارُجوعَ عَنهُ أَبداً يا سِي قُدُور!...، فَأَقرَأُ فِي عَينَيهِ اَلقَرارَ المَهِينَ: «اَلزُهرَةُ» بِنتِ «قُدُورِ» لَكَ!» (صالح، ۲۰۰۹: ۱۴).

در این مقطع، علاوه بر بازنمایی عدم اختیار و اراده دختر در انتخاب همسر، به قربانی و تسلیم بودن پسر در مقابل شرایط و هنجارهای حاکم بر خانواده‌ها نیز تأکید می‌کند که مانند زنان جامعه نقشی منفعل و عاری از کنش به خود گرفته است. بنابراین انتقاد اصلی نویسندگان تنها به قربانی شدن زنان نیست، بلکه به اصل سنت جاری در جامعه‌ای است که زنان و مردان را ناخواسته تحت‌الشعاع قرار داده و تصمیم‌گیری و نقش آنان را در انتخاب سرنوشت خود کمرنگ می‌سازد.

۴-۱-۳. محرومیت از تحصیل

محرومیت از آموزش یکی دیگر از مصادیق خشونت روانی علیه زنان است. «در اغلب جوامع سنتی، نویسندگان زنِ مرحلهٔ زنانه، به سبب جنسیتشان از تحصیل محروم شده بودند» (Showalter, 1977: 41) نویسندگان مرحلهٔ زنانه، انعکاس این محرومیت را در داستان‌های خود به‌واسطه شخصیت‌های زن به تصویر کشیدند که با وجود بروز

سرخوردگی و تا حدودی خشم، همواره در پی جامعه‌پذیری جنسیتی و هویت باختگی، پذیرای شرایط ظالمانه بودند. به عنوان مثال زمانی که شخصیت «یمینه» در رمان «تاء شرم» با خالده روبه‌رو می‌شود، از آرزویش برای ادامه تحصیل و مشغول شدن به حرفه روزنامه‌نگاری می‌گوید؛ اما در نهایت با مانع عظیم سنت‌های حاکم و مسلط جامعه مواجه شده و در سایه تعصبات مردانه از ادامه تحصیل بازمی‌ماند:

«...هَل أنتِ طَبیبَةٌ؟

-...لا، أنا صَحافَیةٌ.

- کَثیراً مَاحَلَمتُ بِأن أکونَ صَحافیةً. – وَماذا حَدثَ؟ - تَوَقَفتُ عَنِ الدِراسَةِ حِینَ صَار عُمرِی أربَعَ عَشرَةَ سَنَةً، لَم‌یَقبَل وَالِدِی أن أدخُلَ ثَانَویةَ آرِیس...» (الفاروق، ۲۰۰۶: ۴۷).

جامعهٔ مردسالار آموزش را در انحصار مرد می‌دانست و از نزدیک شدن و وارد شدن زن به قلعه زبان ممانعت می‌کرد؛ زیرا زبان تنها مختص به مرد و در انحصار او قلمداد می‌شد. این‌چنین بود که در پی حکم‌های صادرشده علیه آموزش زن، او از یادگیری زبان و نگارش به دور ماند. چنانچه غذامی به نقل از نعمان بن ابی الثناء می‌نویسد: «اما درباره آموزش خواندن و نوشتن به زنان باید گفت، این قضیه‌ای است که باید از آن به خدا پناه برد و من چیزی زیان‌آورتر از آن برای زنان نمی‌بینم...» (غذامی، ۱۳۹۵: ۱۱۹-۱۲۰). خالده در مقطعی دیگر از داستان، از مخالفت مردان خانواده و مانع‌تراشی آنان در مسیر تحصیلات دانشگاهی‌اش با هدف محافظت از شرافت خانواده می‌گوید:

«...دَخَلَ اَلعَمُ بُوبَکرُ عَلی وَالِدِی غَاضِباً، إختَلی مَعَه فِی غُرفَةِ الضُیُوفِ وَقَالَ لَهُ:

-کُلُ بَناتِ الجَامِعَةِ یَعُدنَ حُبَالَی، فَهَل سَتَنتَظِرِ حَتَی تَأتِیکَ بِالعَارِ؟...» (الفاروق، ۲۰۰۶ : ۲۸).

بدین صورت راوی به دیدگاه مردان جامعه سنتی اشاره می‌کند که محیط علمی را محیطی مستعد انحلال اخلاقی به شمار آورده و زن تحصیل‌کرده را زنی مهیای فساد اخلاقی دانسته و به دیده حقارت بدو نگریسته است. این نگاه سنتی در ارتباط مستقیم با ساختار و عملکرد گفتمانی گسترده اجتماعی در اوایل انقلاب و دههٔ سیاه الجزایر قرار می‌گیرد؛ مناسبات اجتماعی‌ای که زنان را از تأمل، سخن‌راندن و حضور یافتن در فضای بیرونی بازمی‌دارد. چنانچه در رمان‌های موردنظر، شخصیت‌های زن حق برآمدن بر موقعیت انسان‌های مستقل و آزاد را ندارند. اما نویسندگان در تقابل با این دیدگاه، با پیش رفتن روایت، کنش و حضور مردان را به‌سوی خاموشی هدایت می‌کنند تا فضا را برای حضور پویاترِ زنان فراهم سازند.

۴-۱-۴. تجاوز جنسی

تجاوز از پیامدهای استعمار و در پی آن تروریسم – که ادامه منطقی همان استعمار است– به شمار می‌رود؛ به عبارتی «تجاوز جنسی محصول فرهنگ مردسالار است که در آن مردان هم بر نهادهای اجتماعی و هم بر تن زنان کنترل دارند» (هام،۱۳۸۲: ۴۵۶) و بر مرکزیت قدرت مردانه در مقابل جایگاه فرودست زنان مبتنی است.

در رمان«خودم را در مقابل تو خواهم انداخت» شخصیت ایناس را می‌بینیم که در پی رنج و مشقت‌هایی که در جوار خانواده متحمل می‌شود، خانه پدری را در آرزوی زندگی‌ای بهتر ترک کرده و در جست‌وجوی مکانی امن برمی‌آید؛ غافل از آنکه ناخواسته پای در محیطی نهاده است که انباشته از دام‌های تنیده برای زنان و دختران است و آرزوهای او در همان آغاز، قربانی امیال کسی می‌شود که مجری ایجاد امنیت است و برخلاف رسالتی که بر عهده دارد، به امید، عزت و امنیت او تجاوز می‌کند:

«لَیتَهُ ضَرَبَنِی أو حَتی قَتَلَنِی، کانَ سَیَجنُبُنِی الذّلَ الَّذِی جَرَعَتُهُ فِی مَکتَبِ ذلِکَ الدّرَکِی...» (لویز، ۲۰۱۳: ۱۰).

چنین جامعه‌ای که هنوز مهیای پذیرش آزادی و استقلال زنان نیست با ایدئولوژی پوسیده و سنتی خود در تقابلی آشکار با اندیشه‌ها و آرزوهای زنان سرکش و آزادی‌خواه قرار می‌گیرد و این‌چنین ایناس در همان آغازِ قدم‌نهادن در مسیر تجدد و استقلال از رسیدن به هدف خویش بازمی‌ماند و قانون جامعه سنتی بار دیگر بر او پیشی می‌گیرد.

مستغانمی نیز در رمان «سیاهی شایسته توست»، با بهره‌گیری از بیانی استعاری، فرهنگ و سنتی را به باد انتقاد می‌گیرد که علاوه بر قائل بودن به برتری ذاتی و حقوقی جنس مذکر، برای تثبیت مردانگی‌اش او را مجاز به نقض حریم زنانه می‌داند و هرگونه تعدی به حریم زنان را گناهی نابخشودنی از جانب خود زنان قلمداد می‌کند:

«قَاطِفُ الوَردِ فَوقَ الشُبُهاتِ، وَحدُها سَتَحمِلُ وِزرَ خَطِیئَتِها، مَن یُصَدِّقُ بَرائَةَ وَردَةٍ ذَنبُها عِطرُها؟»(مستغانمی،۲۰۱۲: ۲۷۸).

صالح دیگر نویسنده‌ای است که در رویکردی جسورانه، وقایع مسکوت مانده در حوزهٔ زنان را بیان می‌کند. این رویکرد در قالب روایت داستانی از گذشتگان، رنج و مشقت‌های زنانه‌ای را به تصویر کشیده است که با وجود بی‌گناهی، محکوم به خاتمه دادن به زندگی‌ای است که دیگر حقی برای استمرار آن ندارد؛ از جانبی دیگر اشاره دارد به توانایی نویسنده در تحلیل وقایع و انسجام ذهنی او در برقرار کردن ارتباطی معنادار میان زندگی شخصیت‌های داستان به‌ویژهٔ زنان و رویدادهای اجتماعی و در لایه زیرین آن، تلویحی

است به نبود نظم اجتماعی در دوران استعمار الجزایر و فروپاشی اخلاق که انحرافات اخلاقی و جنسی را در پی داشته است:

«قَالَت الحكايَةُ إنَّ حَمزَةَ هَامَ حُباً بِإحدَى فَتَيَاتِ القَريَةِ الَّتي كَرِهَت غُرُورَهُ الفَرَنسِيَ، فَلَم يَكُن صَعباً عِندَئذ أن يَختارَ حَلاً يَرضيه، ...فَلَجَأَ إلى الإغتصاب... قَالَت الحكايَةُ أنَّ الفَتاةَ الَّتي إغتَصَبَها (حَمزَةُ) أنجَبَت طِفلاً أشقَرَ، ثُمَّ إنتَحَرَت بَعدَ أن رَمَت مُولُودَها فِي أحَدِ الحُقُولِ...» (صالح، ۲۰۰۹: ۱۳-۱۴).

آنچه حق ادامه حیات را از زن سلب می‌کند، فرهنگی است که ثمرهٔ آن تجاوز است. در نهایت همین فرهنگ سبب می‌شود زن برای رهایی از عواقب عزت ازدست‌رفته، به زندگی‌اش خاتمه دهد یا توسط مردان و برای پاک شدن لکه ننگ از شرافت خانواده به قتل برسد؛ مانند آنچه برای شخصیت «ریمه نجار»، دختربچه هشت‌ساله، در رمان تاء شرم، روی داد. شخصیت‌های فرعی زن در داستان فاروق، با وجود آن‌که پیوندی قوی با دنیای داستانی دارند؛ حضور اُبژه‌وار و عدم کنشگری آنان گویی حاکی از نداشتن مقصدی است که در انتظار آنان باشد؛ بدین‌سان تنها کنشی که از آنان مشاهده می‌شود، خودکشی، اختلال روانی یا در معرض خشونت واقع‌شدن است؛ چراکه «مرد، جرم زن را در برابر گناهان یکسان با مرد، بیشتر و مجازاتش را سنگین‌تر می‌داند» (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۸۹)، به همین سبب، بدترین سرنوشت و غم‌انگیزترین رخداد برای زنی که در معرض چنین ناهنجاری‌هایی است، رخ می‌دهد و نویسندگان شخصیت‌های داستانی را علاوه بر پیرنگ و درون‌مایه در راستای سنت رایج در جامعه به کار برده‌اند و به نوعی عناصر داستانی و مجموعه کنش‌هایی که متوجه آنها طی روایت می‌شود، بازتاب‌دهنده سنت اجتماعی رایج است. ناگفته نماند که تقابل زنان با ارزش‌های حاکم بر جامعه و ایستادگی و پایداری آنان در برابر اقتدار جامعه سنتی، در اواخر این دوره و در آثار نویسندگان زن آشکار شد. لیکن زنان در نهایت موفق به‌گشودن بندهای سرسپردگی خود نشده و همچنان منفعل، مطیع و پذیرای شرایط ظالمانه باقی ماندند.

۴-۲. سنت فمینیستی

با وجود این‌که در برخی آثار از مرحلهٔ زنانه، جسته‌وگریخته صدای اعتراضی خاموش به گوش می‌رسد؛ اما مرحله دوم آغازی حقیقی برای اعتراض زنان به شمار می‌آید. «نویسندگان در این مرحله به‌ناچار برای رویارویی با فرهنگ و جامعه مردسالار علیه سنت زنانه عصیان نموده و بدین شکل در تکوین و بسط سنت فمینیسم نقشی اساسی ایفا کردند» (Showalter,1977:181). طغیان علیه سنت زنانه که تقلید و انعکاسی از سنت مسلط

مردسالار بود، گاه به شکل انکار کامل زنانگی و انهدام آن نمایان می‌شد و گاه نیز فمینیست‌ها با بازگشت به زنانگی و خودمحوری، به انتقاد از مسائل اجتماعی می‌پرداختند و با «خروج از سلطه اجتماعی که محیط داخلی ایجاد کرده است، به‌نوعی دست به اعتراض و سرکشی از تابوهای جامعه می‌زنند» (مریمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۶)، این تلاش‌ها باعث می‌شد تا از تراژدی خویش در فرهنگ سخن بگویند و از حرکت فرهنگ و تمدن در به غیاب راندن خود پرده بردارند.

۴-۲-۱.نفی زنانگی

زن با حضور در اجتماع و اشتغال به تحصیل و دستیابی به میزانی از آگاهی، دریافت که مرد با تکیه‌بر فرهنگ و سنت‌ها و محروم ساختن او از تمامی حقوق بشری، همواره او را موجودی فرودست پنداشته و پیوسته به دیده تحقیر بدو نگریسته است. در مقابل زن که این موقعیت منحط را برنمی‌تافت، برای دستیابی به جایگاهی برتر، سعی داشت با انکار خصوصیات زنانه خویش، در کسوت مردانه ظاهرشده و نقش مردانه خود را در خانواده و جامعه به اثبات رساند. در همین رابطه، لویز در رمان «خودم را جلوی تو خواهم انداخت» از زبان مریم، شیوهٔ ابراز اعتراض مادر به جایگاه و موقعیت خویش و تلاش برای کشتن زنانگی را به چالش می‌کشاند:

«تَدخُلُ أُمِی مَعَ دُخُولِ أُولَی خُیُوطِ ضَوءِ الصَبَاحِ،... تَتَمایَلُ فِی مِشیَتِها وَکَأَنَّها لَم تَکُن فِی کامِلِ وَعیِها...» (لویز،۲۰۱۳: ۴۳).

زن داستان با گریز از واقعیت و روی نهادن به بی‌بندوباری، گونهٔ نامتداولی از شورش زنانه را در جامعه مردسالار به تصویر می‌کشد و بیش از آنکه تقابلش میان دوسویه زنانه – مردانه شکل‌گرفته باشد در تقابل با کشمکش‌های حل‌نشده خویش قرار می‌گیرد. مادر مریم انتقاد به خشونت‌ها و بی‌توجهی‌های پدر خانواده را با پناه بردن به بدعت‌ها، ظاهر شدن در کسوت مردانه و تلاش برای محو نمودن هویت زنانه‌اش بیان می‌دارد:

«تَدخُلُ المَنزِلَ مُتَرَنِّحَةً، وَسِیجَارَةُ I&M بَینَ أَصابِعِها...»(همان: ۸۱).

خالده، در «تاء شرم»، برای رهایی از محدودیت‌ها و تبعیض‌هایی که مانع از کشف «خودِ» حقیقی زنانه‌اش می‌شود، در آرزوی کالبدی دیگر از جنس مردانه برای خویش است یا آن‌که حداقل چون عمه خود، از خوی و صلابتی مردانه برخوردار باشد:

«کَثیراً مَا تَمَنَیتُ أَن أَکونَ صَبِیاً أو مِثلَ (لَلاّعِیشَةَ)» (الفاروق،۲۰۰۶: ۲۳).

تا بدین صورت از جایگاه فرودست به جایگاهی مسلط و مقتدر در خانواده و جامعه ارتقاء یابد.

۴-۲-۲.حضور در اجتماع

رمان‌نویسان فمینیست با تغییر صدای زنان از حاشیه‌نشینی به عصیانگری، سعی داشتند یکی دیگر از عرصه‌هایی که در انحصار مرد بود را باز پس گیرند. آنان این عمل را با انتخاب شخصیتی عصیانگر علیه ارزش‌ها و هنجارهای مسلط به تصویر کشیدند. چنانچه لویز با ارائه شخصیتی ساختارشکن، انتقاد خود را از موانع اجتماعی و فرهنگی در مسیر توانمندسازی سیاسی زنان ابراز داشته است. شخصیت مریم با ورود به خیابان به‌عنوان فضایی برای اعتراض و عصیان علیه مادرش- که مخالف مشارکت او در تجمعات بود- در تقابل با هنجارهای جامعه قرار می‌گیرد:

«مُنذُ مَتَی تُشارِکِینَ فِی المُظاهَراتِ وَسطَ العَشَراتِ مِنَ الشَبَانِ؟» (لویز،۲۰۱۳: ۴۱).

او در جست‌وجوی هویت خویش، به خیابان پناه می‌برد و در اعتراض به مادر— که نمادی از سنت‌های نهادینه‌شده- و جهان سومی که او را در دوگانگی خانه و خانواده محدود کرده است، می‌گوید:

«هَذِهِ هِیَ الهَفوَةُ الَّتِی نَرتَکِبُها نُحاوِلُ التَستُّرَ بِصَمتِ الجَبانِ، وَنَقولُ إِنَّ الأَمرَ لایَعنِینَا... لِذلِکَ مَازِلنَا نَتَخَبَّطُ فِی العَالَمِ الثَالِثِ...» (همان: ۵۰).

نویسنده مادر مریم را به‌عنوان نمایندهٔ نسل پیشین- که مانعی برای دستیابی به آزادی و فردیت نسل جدید به شمار می‌رود - به تصویر کشیده است؛ اما مریم به‌عنوان عنصری از ساختار این نسل، سعی دارد برای اثبات خود غایبش به تقابل سیاسی بپردازد و سکوتی که جامعه محافظه‌کار بر او دیکته کرده است را به تمایلی عمیق برای مشارکت در مسئلهٔ هویت بدل سازد که در نتیجه این امر، حاشیه‌نشینی او رو به افول می‌نهد:

«أَلتَفَتُ إِلی الطَرِیقِ الوَطَنِی،... تَعُودُ إِلی ذَاکِرَتِی تِلکَ اللَحظَةُ الَّتِی لَم نُصَدِّق أَنَّهَا سَتَأتِی یَوماً...اَللَّحظَةُ الَّتِی کانَت تَکتُبُ التاریخَ بِأَحرُفٍ مِنَ الدَمِ... فَما کُنتُ لَأَعیشُ عَلی الهَامِشِ بَینَما یَشُقُّ الآخرونَ الطَرِیقَ إِلی مُستَقبَلٍ أَفضَلٍ... فَلَم تَکُنِ الأَبوابُ تَسمَحُ لِلمَرأَةِ بِالدُخولِ عِبرَهَا إِن لَم تَکسِرهَا» (همان: ۴۶).

لویز بدون آنکه از جنس نگاه زنانه خود فاصله بگیرد، با اعطای بینش و ادراکی سیاسی به شخصیت زن، سعی در شکستن حصرها دارد و او را وارد دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی می‌کند. مشارکت شخصیت مریم در این‌گونه فعالیت‌ها به نوعی او را در تضاد با

نظام سنتی جامعه قرار می‌دهد و در تلاقی با این تحولات است که شخصیت عصیانگر او شکل می‌گیرد.

۴-۲-۳.کنش‌های اعتراضی

در آثار مورد بررسی به‌وضوح شاهد تقابل‌های زنان نسبت به موانعی که توانمندسازی آنان را به چالش می‌کشاند، هستیم؛ چنانچه فاروق در رمان تاء شرم، با ارائه واکنش خالده نسبت به جایگاه فرودست زنان در خانواده، به آغاز محرومیت و منزوی کردن زنان از جانب خانواده اشاره دارد. خالده برآشفته از محرومیت زنان از حقوقی برابر با مردان؛ به حاشیه راندن زن را برنمی‌تابد و با اشاره به اقتدار جنسیت در خانواده و سنت‌هایی که در استمرار بخشیدن به این قدرت نقش دارند، تقابل خود با ساختار جامعه سنتی را از خانواده بنیان می‌نهد و با شکستن سکوت، اولین کنش اعتراضی خود را به شکل تمارض بیان می‌دارد:

«كانَ يُزعِجُنِي أن أرى سَيِدِي إبراهيمَ فِي مُوقعِ السُلطانِ وَأعمامِي وَأبناءُهُم حاشِيتُهُ اَلمُفَضَلةُ، يَجلِسُونَ فِي غُرفَةِ الضُيُوفِ حَولَ المائدةِ الكَبيرَةِ، يَنتَظِرونَ خِدمَتَنا لَهُم... وَلِهذا كُلُ يَومِ جُمعَةِ أُصَابُ بِالصُداعِ، أتَمارَضُ، وَأختارَ لِنَفسِي مَوقِعاً فِي البُستَانِ... كانَت تِلكَ أولَى بَوادِرِ تَمَرُّدِي، وَمُقاوَمَةِ العَائِلَةِ» (الفاروق،۲۰۰۶: ۲۴).

فاروق آغاز کنشگری و فاعلیت خالده را ابتدا در چهارچوب باورها و انتقادات ذهنی او و در قالب تک‌گویی درونی به تصویر می‌کشد؛ زیرا خالده در توازن قدرت و در رویارویی با مردان، کماکان در موضع ضعف قرار داشته و تا عینیت یافتن قاطعیت او راهی بس طولانی در پیش است.

کنش‌های اعتراضی زنانه گاه نیز به شکل سکوتی انقلابی، تمامی زندگی مرد سنتی را درمی‌نوردد؛ آن‌گونه که صالح در رمان «دریای سکوت» از تقابلی خاموش میان پدر و دختر عصیانگرش می‌گوید که به نشانهٔ اعتراض به پدری که به خانواده خود ظلم روا داشته، سکوت اختیار کرده است:

«إنَّها ثَائِرةٌ هذه الصَغيرَةَ...لاتَدرِي أنَّ الثَورَةَ الَّتِي تَنجبُ الأحلامَ الوَردِيَةَ وَالمَطالِبَ المُقَدَسَةَ هِيَ نَفسُهَا الَّتِي تَختَلِفُ وَرَاءَهَا اليَتَامَى وَالأرامِلَ...! لاتَعِي أنَّ الحَربَ الَّتِي تُرِيدُها ضِدِي سَوفَ تُحَرِّقُهَا أيضاً...» (صالح، ۲۰۰۹: ۹).

به نظر می‌رسد که دخترِ راوی جایگاهی ابژه‌وار دارد؛ حال آن‌که در پس سکوت و ابژه‌گی او، قدرتی نهفته است که پدر را احاطه می‌کند و به حاشیه رانده شدنی برای دختر

متصور نیست. چنانچه شخصیت دختر، در سکوتی فراگیر و بدون بیان اندیشه و احساسات خود، حضور خویش را یادآور می‌شود و با بهره‌گیری از مقاومتی خاموش سعی در نادیده گرفتن پدر دارد. او بدین شکل، نارضایتی خود از شرایط موجود را به‌واسطه سکوت فریاد می‌زند:

«أَلمَحَ ابنَتِی کَالشَبَحِ...تَتَفادَانِی بِنَظَراتِها...تَمُرُّ أَمامِی کَأَنَّنِی لَستُ مَوجُوداً، وَتَجلِسُ عَلی المَقعَدِ مُغمِضَةَ العَینَینِ...» (همان: ۶۹).

نویسنده علاوه بر آن‌که به‌جای استفاده مستقیم از زبان، سکوت را به‌عنوان زبانی گویا برای دختر برمی‌گزید، شخصیت پدر را نیز به شیوه‌ای دیگر در سکوتی عمیق فرو می‌برد. او با استفاده شیوهٔ تک‌گویی درونی— که خود نمودی دیگر از سکوت است– به بازنمایی گفتار و اندیشهٔ پدر پرداخته است تا با ممانعت از حضور عینی صدای مرد در سطح روایت، انتقامی باشد از دنیای مردانه‌ای که زنان را دیر زمانی از سخن‌گفتن محروم ساخته است.

۴-۳. سنت مؤنث

سومین مرحله مورد بحث برای بررسی سنت زنانه را سنت مؤنث نام‌گذاری کردند. بر همین اساس شوالتر بر این باور است که زنان نویسنده در این مرحله نوعی داستان زن‌محورانه می‌آفرینند. نویسندگان این مرحله با فائق آمدن بر محدودیت‌های سنت زنانه، دیگر نیازی به واکنش‌های اعتراضی مرحله دوم در خود نمی‌بینند. روایتی که در این مرحله توسط زنان تولید می‌شود از لحن و بیانی متفاوت از مرحله فمینیست برخوردار است و محتوای جدید خود را که بیانگر بینش اجتماعی رشد یافته است در ساختاری جدید از شخصیت‌پردازی و زاویه دید ارائه می‌دهد. شوالتر می‌گوید:

«داستان‌نویسان سنت مؤنث با وجود آنکه به شدت تحت تأثیر ادبیات سنت زنانه قرن نوزدهم بودند، علاوه بر تلاش جهت به دست آوردن استقلال شخصی و هنری، تمامی عناصر رمان مدرن، چون زمان‌پریشی، رؤیاها، اسطوره‌ها و جریان سیال ذهن را به کار گرفتند و بدین شکل رئالیسم زنانه، اعتراض فمینیستی و خودشناسی مؤنث را در چهارچوب دغدغه‌های سیاسی– اجتماعی قرن بیستم جای دادند» (Showalter,1977:302-304).

با توجه به اینکه زنانه‌نویسی در الجزایر با تأخیر و در راستای واقع‌گرایی به نگارش درآمده، مؤلفه‌های مرحله اول و دوم سنت زنانه‌نویسی در رمان‌ها غالب بود و طبیعی است که مؤلفه‌های مرحله سوم در این آثار بازتاب پیدا نکند. اما از میان نویسندگان موردنظر، تنها مستغانمی در رمان خود، با دست‌یابی به هویت و خودآگاهی، موفق به چیره شدن بر تنگناهای سنت زنانه و کنار نهادن اعتراضات فمینیستی شده است. زیرا این نویسنده با

اشراف و آگاهی بیشتر بر دستاوردهای مدرنتیه و آشنایی بر جدیدترین دستاوردهای فمینیسم، علی‌رغم اینکه درگیر موضوعات و مسائل اصلی زنانه در جامعه است و حل آنها را در اولویت می‌داند، اما نیم‌نگاهی هم به آرمان‌ها و مرحله خودآگاهی که زنان را شایسته آن می‌داند را دارد.

۴-۳-۱. خودآگاهی زنانه

مستغانمی در رمان «الأسوَدُ یَلیقُ بِک»، با بخشیدن بُعدی دراماتیک به پایان داستان، شخصیت زن را بر حاکمیت سنت‌های جامعه مردسالار و انفعال زنانه پیروز می‌کند. بدین‌سان که هاله با شرکت در جشنی بین‌المللی- که برای کمک به آوارگان عراقی در مونیخ برگزارشده بود- به عنوان خواننده و با بر تن کردن جامه‌ای لاجوردی که نمادی از عصیان، نافرمانی و امتناع از شکست است، قصد دارد انتقام عزت خویش را از طلال بگیرد و سیاهی را تنها شایسته تن و اندیشهٔ او معرفی کند؛ اما با پرداختن به بازاندیشی و دست یافتن به شناخت کامل‌تری نسبت به خود، دیگر در پی اثبات خویش در برابر طلال برنیامد؛ بلکه او دیگر تنها خود را می‌دید:

«اَلیَومَ هِیَ تُغَنّی لِلناسِ جَمیعاً عَداهُ. لَیسَ ثوبُها بَل صَوتُها هُوَ مَن یَأخُذُ بِالثَأرِ،...قَرّرَ قَلبُهَا اَلّایَلتَفِت إلَیهِ، فَالنَهرُ لایَلتَفِت وَراءَهُ» (مستغانمی، ۲۰۱۳: ۳۲۸).

هاله چونان چشمه‌ساری بود که با قدرت گرفتن، سد طلال را درهم پاشید، و نیرومندتر از گذشته و با جوش و خروشی خاص آغاز به حرکتی نو کرد؛

«صَوتُها اَللَیلَةَ یُغَنّی لِحُرِیَتِهَا،...صَوتُها اَللَیلَةَ لایُحِبُ سِوَاهَا. لِأَوَّلِ مَرَّةٍ تَقَعُ فِی حُبِّ نَفسِها...» (همان: ۳۳۰).

بدین صورت شخصیت هاله در پایان رمان پس از تلاش‌ها و کشمکش‌های پی‌درپی در جهت رسیدن به شرایط مطلوب و حرکت مداوم در مسیر خود اندیشی، در نهایت در کالبدی هویت یافته با آرمان‌هایی بلند بازنمایی می‌شود، به شکلی که زنانگی فردیت او در پایان رمان بازتابی درخور توجه دارد. به موازات داستان، زبان نیز فارغ از هرگونه تقلید از نظام مسلط مردانه است و نویسنده با ابداع زبانی شاعرانه متناسب با ظرافت‌های زنانه و با ترکیب نمادها، استعارات، موسیقی و شخصیت‌های داستانی، جهان داستانی در برابر گفتمان مرکزی مردانه خلق کرده است که تاکنون کمتر نویسنده‌ای آگاهانه در آن قلم زده است. بدین‌سان بازنمایی تجربه‌های خلاقانه و نوآورانه به دور از هرگونه انفعال و تقلید را

می‌توان شاهدی بر مدعای ورود مستغانمی در دو حوزه محتوا و ساختار روایت به مرحلهٔ مؤنث به شمار آورد.

۵.نتیجه

با توجه به بررسی و پژوهش انجام‌شده در آثار موردنظر، می‌توان نتیجه گرفت که حضور زنان الجزایری در عرصه نگارش و سیر تحول نوشتار آنان، مطابق با مراحل سنت ادبی زنانه‌ای است که الین شوالتر ارائه نموده است هرچند با بسامد بالای مرحله اول و تا حدودی دوم و بسامد پایین مؤلفه سوم مواجه هستیم. بدین شکل که نمود این مراحل اولیه به‌صورت گسترده در آثار مورد بررسی تجلی‌یافته است و علت آن برمی‌گردد به حضور دیرهنگام زن الجزایری در عرصه نگارش و دستیابی هم‌زمان او به میزانی هرچند اندک از آگاهی، آزادی و مشارکت در عرصه اجتماعی.

این مراحل همیشه ثابت و قابل‌تفکیک از نظر زمانی نبوده و گاه با یکدیگر هم‌پوشانی داشته و گاه نیز هر سه مرحله به شکل پیوسته در آثار یک نویسنده و حتی در یک اثر از نویسنده قابل‌مشاهده است؛ به این نحو که داستان‌نویسان زن الجزایری به‌مانند دیگر زیر فرهنگ‌های ادبی، با نگارش به زبان مرد و فرهنگ و اندیشه مردانه کار خود را آغاز کردند و با توجه به محدودیت قلمرو فعالیت و کنش خود، به نگارش اصول کلیشه‌ای تحمیل‌شده از جانب فرهنگ مردسالار پرداختند. اما در مجموع بازنمود سنت زنانه و سنت فمینیستی و بازتاب چنین عقاید و دغدغه‌هایی با توجه به شرایط اجتماعی بغرنج در جامعه الجزایر، علی‌رغم نگارش آثار متعلق به دورهٔ زمانی پست مدرنیست و مرحله گذار از فمینیسم بیشتر مورد توجه نویسندگان بوده است به نحوی که این آثار را می‌توان به مرحله اول و دوم نظریه شوالتر منتسب دانست.

در ادامه همان اثر و سیر تحولات حوادث داستانی، اعتراض و عصیان علیه ارزش‌های فکری غالب را در قالب برخی شخصیت‌های زن ارائه نمودند که با تلاش برای دستیابی به جایگاهی بهتر و به‌نقد کشیدن شرایط موجود، پا به مرحله کنشگری و فاعلیت می‌نهند؛ امری که بیانگر آغاز مرحله دوم یعنی سنت فمینیستی است. در ادامه دو مرحله پیشین، تنها رمان سیاهی شایسته توست، موفق می‌شود با گذر از دو مرحله پیشین، در پایان داستان تلاطم‌ها، دغدغه‌ها و اندیشه‌های انتقام‌جویانه را پشت سر نهد و با گام نهادن در مرحله مؤنث، وارد وادی خودآگاهی شود و با کنار نهادن لحن اعتراضی، اصالت نوشتار را به روایت زنانه عرضه کند.

پی‌نوشت‌ها

۱.خرده‌فرهنگ، بر مجموعه‌ای از ارزش‌ها، شیوه‌های رفتار و طرز زندگی یک گروه اجتماعی که از فرهنگ مسلط جامعه، متمایز ولی با آن مرتبط است، اطلاق می‌شود.

منابع

احمد شریبط، شریبط (۲۰۰۸)، «نون النسوة فی الأدب الجزایری»، الجزایر، *مجلة آمال (دراسات مقالات)*، العدد الثانی.

بوعزیز، یحیی (۲۰۰۱)، *المرأة الجزایریة: وحرکة الإصلاح النسویة العربیة*، الجزایر، دار الهدی.

حداد، نورة (۲۰۱۵)، *«النقد النسوی العربی المعاصر کتاب المرأة والسرد لمحمد معتصم»*، مذکرة مکملة لنیل شهادة الماستر فی میدان اللغة والأدب العربی، جامعه العربی بن مهیدی – أم البواقی الجزایر.

حسینی، محمدباقر (۱۳۹۰)، «نقدی بر زن از نگاه منفلوطی و آل‌احمد»، *مجله ادب عربی*، سال ۳، شمارهٔ ۳، ۲۸۱-۳۰۶.

داد، سیما (۱۳۹۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.

شهبازی، مهشاد (۱۳۹۷) «تحول خودآگاهی در آثار داستان‌نویسان زن ایرانی بر اساس نظریة الن شوالتر»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، ۳۰۹-۲۸۵.

صالح، یاسمینة (۲۰۰۹)، *بحر الصمت*، القاهرة، الحضارة للنشر، الطبعة الثانیة.

غذامی، عبدالله (۱۳۹۵). *زن و زبان*، ترجمهٔ هدی عوده تبار، تهران، گام نو.

الفاروق، فضیلة (۲۰۰۶)، *تاء الخجل*، لبنان، بیروت، ریاض الریس للکتاب و النشر، ط ۱.

لویز، دیهیة (۲۰۱۳)، *سأقذف نفسی أمامک*، بیروت، منشورات الاختلاف الجزایریة ومنشورات ضفاف، ط۱.

مریمی، الهام و همکاران (۱۳۹۹)، مضامین فمینیستی در آثار میرال الطحاوی، *ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۹: ۶۹-۹۱.

مستغانمی، أحلام (۲۰۱۲)، *الأسود یلیق بک*، لبنان، بیروت، دار نوفل دمغة الناشر.

موریس، بام (۲۰۰۲)، *الأدب والنسویة*، ترجمة سهام عبدالسلام، القاهرة، مجلس الأعلی للثقافة، الطبعة الأولی.

هام، مگی (۱۳۸۲)، *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی و دیگران، تهران، نشر توسعه.

References

Ahmed Sharibet, S. (2008), "The Noun of Women in Algerian Literature", Algeria, *Amal Journal (article studies*), second issue. [In Arabic].

Al-Farouq, F. (2006), *Taa' Al-Khajal*, Lebanon, Beirut, Riyad Al-Rayes for Books and Publishing, 1st Edition. [In Arabic].

Al-Ghazami, A. (1395). *Woman and Language*, Translated by Hoda Odeh Tabar, Tehran, New Step, second edition. [In Persian].

Bouaziz, Y. (2001), *Algerian Women*: And the Arab Feminist Reform Movement, Algeria, Dar Al-Huda. [In Arabic].

Dad, S. (1392). *Dictionary of Literary Terms*, Tehran, Morvarid Publications, sixth edition. [In Persian].

Haddad, N. (2015), "*Contemporary Arab Feminist Criticism, The Book of Women and Narratives by Muhammad Mutasim"*, a supplementary note to obtaining a master's degree in the field of Arabic language and literature, University of Larbi Ben M'hidi - Oum El Bouaghi, Algeria. [In Arabic].

Ham, M. (2003) *Culture of Feminist Theories*, Translated by Noushin Ahmadi Khorasani et al., Tehran, Development Publishing, First Edition.

Hosseini, M. B. (2018), "Criticism of women from the perspective of Manflouti and Al-Ahmad", *Journal of Arabic Literature*, Year 3, Number 3, 281-306. [In Persian].

Louise, D. (2013), *I will throw myself in front of you*, Beirut: Algerian Differing Publications and Difaf Publications, 1st ed. [In Arabic].

Maryami, E. et al. (2019), Feminist Themes in the Works of Miral Al Tahawi, *Arabic Literature*, Year 12, Number 1, Spring 2019: 69-91. [In Arabic].

Morris, P. (2002), Literature and Feminism, Translated by Siham Abdel Salam, Cairo: The Supreme Council of Culture, first edition.[In Arabic].

Mosteghanemi, A. (2012), Black befits you, Lebanon, Beirut: Dar Nawfal, Imprint of the publisher.

Saleh, Y. (2009), Sea of Silence, Cairo: Civilization for Publishing, second edition.

Shahbazi, M. (1397) "The evolution of self-awareness in the works of Iranian women novelists based on the theory of Ellen Showalter", *Woman in Culture and Art*, Volume 10, Number 2, 309-285. [In Arabic].

Showalter, E. (1977), *A Literature of Their Own: British Women novelists from Bronte to Lessing*, New Jersey: Princeton University Press.

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Critical Studying of Postcolonial Contrasts in the Novel "Al-Rabie Wa Al-Kharif" Written by Hanna Mine (With Look at Edward Said's Orientalism)

Ali Kariminia [1], Maryam Jalilian [2]

(49-69)

Received: 11, December, 2021; Accepted: 21, November, 2022

10.22059/jalit.2022.335444.612486
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

Postcolonial critique examines the methods of imperialism's influence on literature by examining the relationship between the colonizer and the colonized, and has attracted the attention of thinkers in the field of cultural studies. The most important feature of this approach is the critique and change of colonial ideas, and postcolonial critics seek to end the one-sided reading of colonial discourse. One of the main pillars of postcolonial critique is Edward Saeed's book Orientalism, which deals with the state of colonialism and the colonial performance from a different perspective. Saeed believes that orientalists, instead of examining the real self of the East, present a reduced and fake image of it. Thus, in the form of an inverted Orientalism, he changes this erroneous modeling and introduces the East in a different way. Syrian novelist "Hanna Mine", has taken a political approach in most of his works and the main pivot of his works is the fight against colonialism and its consequences. He has written the novel "Al-Rabie wa Al-Kharif" in this direction. Mina in this multi-layered work, after describing the challenges of living in the west for eastern immigrants, especially in the cultural dimension, from the perspective of a colonized, rereads the relationship between him and the colonizer and challenges the colonial discourse. This study tries to investigate the contrasting components of postcolonial critique such as east and west, self and other, eastern man and western woman, and superior and inferior in the mentioned novel based on the viewpoints of Edward said, who is one of the most prominent theorists in this branch. The results of the work indicate the pivotal role of the gender component in Al-Rabie wa Al-Kharif and the efforts originated from Hanna mine's serious criticisms of western hegemony to reverse confrontation ideas in western orientalism.

Keywords: Postcolonial critique, Edward said, Hanna Mine, Al-rabie wa Al-kharif, confrontations.

1. M.A. Student of Arabic Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran.
2. Corresponding author: jalilian.ma@lu.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Lorestan University, Lorestan, Iran.

خوانش انتقادی تقابل‌های پسا استعماری در رمان «الربیع و الخریف» اثر حنا مینه

(با نگاهی بر *شرق‌شناسی* ادوارد سعید)

علی کریمی‌نیا

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران.

مریم جلیلیان[۱]

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۰ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰

علمی – پژوهشی

چکیده

نقد پسا استعماری با بررسی رابطهٔ تقابلی استعمارگر و استعمار زده، به واکاوی شیوه‌های تأثیر امپریالیسم بر ادبیات می‌پردازد. مهم‌ترین ویژگی این رویکرد، نقد و تغییر اندیشه‌های استعماری است، و منتقدان پسا استعماری در تلاش‌اند که به خوانش یک‌جانبه گفتمان استعماری پایان دهند. یکی از ارکان اصلی نقد پسا استعماری، کتاب *شرق‌شناسی* «ادوارد سعید» است که به وضعیت استعمار زده و عملکرد استعمارگر از منظری متفاوت می‌پردازد. سعید معتقد است که شرق‌شناسان به جای بررسی خود واقعی شرق، تصـویری تقلـیل یافته و جعلی از آن ارائه می‌دهند. بدین ترتیب او در قالب یک شرق‌شناسی وارونه، این الگوبرداری غلط را تغییر داده و شرق را به گونه‌ای دیگر معرفی می‌کند. «حنا مینه» رمان‌نویس سوری، در بیشتر آثار خود رویکردی سیاسی داشته و محور اصلی آثار او مبارزه با استعمار و پیامدهای آن است. او رمان *الربیع و الخریف* را در همین راستا به رشتهٔ تحریر درآورده است. حنا مینه در این اثر چندلایه، پس از توصیف چالش‌های زندگی در غرب برای مهاجران شرقی، و به‌ویژه در بعد فرهنگی، از منظر یک استعمار زده به بازخوانی مناسبات میان مهاجر استعمار زده و استعمارگر می‌پردازد و گفتمان استعماری را به چالش می‌کشد. پژوهش حاضر می‌کوشد تا با استفاده از روش توصیفی– تحلیلی مؤلفه‌های تقابلی نقد پسا استعماری نظیر شرق و غرب، خود و دیگری، مرد شرقی و زن غربی و در نهایت فرادست و فرودست را در رمان مذکور، بر اساس نقطه نظرات ادوارد سعید واکاوی نماید. نتایج این پژوهش حاکی از نقش محوری تقابل شرق/غرب و مؤلفهٔ جنسیت در این اثر و تلاش‌های نشأت گرفته از انتقادات جدی حنا مینه بر هژمونی غرب، در جهت بازبینی و وارونه‌سازی انگاره‌های تقابلی در شرق‌شناسی غربی است.

واژه‌های کلیدی: نقد پسا استعماری، ادوارد سعید، حنا مینه، الربیع و الخریف، تقابل.

۱. مقدمه

پیامدهای استعمار همواره در ادبیات کشورهای تحت سلطه نمودی آشکار داشته است. «ادبیات پسا استعماری در نیمهٔ دوم قرن بیستم در بافت کشورهای مستعمره‌ای که به دنبال استعمارزدایی از فرهنگ، تاریخ، ادبیات و مهم‌تر از همه هویت خود بودند، به وجود آمد» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۱). این نوع از ادبیات که محصول سال‌ها تجربهٔ ملل استعمار زده از هژمونی غربی است، به بحث دربارهٔ استعمار و اثرات سیاسی و فرهنگی آن متمرکز شده و «به‌مثابهٔ نوعی از ادبیـات مقـاومت به شورش علیه ظلم و تسـلیم در برابر مفـاهیم آن می‌پردازد» (الأسطة، ۲۰۰۸: ۹). نویسندگان پسا استعماری با تشریح کنش‌های متقابل

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: jalilian.ma@lu.ac.ir

استعمارگر و استعمار زده، تسلط استعمار بر فرهنگ مستعمره و مقاومت این فرهنگ در برابر سلطه را به تصویر می‌کشند. مهم‌ترین شاخصهٔ گفتمان پسا استعماری شالوده شکنی اندیشه‌های استعماری است و تفکر انتقادی در آن اصلی اساسی به شمار می‌رود. رویکرد نقد ادبی پسا استعماری در درجهٔ نخست «از سوی صاحب‌نظرانی چون «ادوارد سعید»، «هومی بابا» و «گایاتری اسپیواک»، که به‌رغم فعالیت در زمینهٔ مطالعات ادبی در دانشگاه‌های غربی، پیوند نظری خود را با فرهنگ بومی حفظ کرده بودند، مطرح شد و رفته‌رفته جای خود را در میان آثار ادبی ملل استعمار زده باز کرد» (شاهمیری: ۱۳۸۹، ۸-۲۷). رویکرد یادشده، گفتمانی ادبی است که به نقد و بررسی متون ادبی این کشورها می‌پردازد. یکی از ارکان اساسی نقد پسا استعماری کتاب *شرق‌شناسی* اثر ادوارد سعید است که از منظری متفاوت به موقعیت شرق و عملکرد غرب می‌نگرد. سعید از شرق‌شناسی به عنوان رشته‌ای شدیداً نظام‌مند یاد می‌کند، که به فرهنگ اروپایی امکان مدیریت و حتی تولید شرق را از لحاظ سیاسی، جامعه‌شناختی، نظامی، ایدئولوژیک و علمی داده است (سعید، ۱۳۹۰: ۷-۱۶) و آن را وسیله‌ای در خدمت استعمار برای کسب و تداوم قدرت می‌داند. ایشان کلیشه‌های منفی و تقلیل یافته از شرق برای معنا بخشی به غرب را به چالش کشیده و با معرفی متفاوت شرق به جهان، شاخص‌ترین مفاهیم پسا استعمارگرایانه را معرفی می‌کند. آثار نویسندگان استعمار زده‌ای که به اجبار یا اختیار سال‌ها به عنوان مهاجر در کشورهای غربی به سر برده‌اند، منبع قابل تأملی در نقد پسا استعماری است. سوریه که از جنگ جهانی اول تا نیمه‌های سدهٔ بیستم تحت سلطهٔ استعمار فرانسه بود، خاستگاه چنین ادبایی شد. حنا مینه از نویسندگان معاصر سوری است که به مسئله استعمار و بازتاب اجتماعی و سیاسی آن عنایت ویژه‌ای دارد. رمان *الربیع و الخریف* یکی از آثار اوست که در آن روشنفکری دورافتاده از وطن را به تصویر می‌کشد. «کرم» شخصیت اصلی داستان، در برخی از ویژگی‌ها با حنا مینه مشترک است که مهم‌ترین آن‌ها نویسنده بودن و مهاجرت هر دو به چین و مجارستان است. در این داستان به انقلاب مجارستان در سال ۱۹۵۶م، اتحاد موقت مصر و سوریه و جنگ شش‌روزه اعراب و اسرائیل اشاره شده است. پژوهش حاضر در پی یافتن پاسخ این پرسش‌هاست: ۱. رویکرد حنا مینه ناظر به کدام تقابل‌های پسا استعماری مدّ نظر ادوارد سعید است؟ ۲. در رمان *الربیع و الخریف* کیفیت انعکاس، به چالش کشیدن و ساختارشکنی نظام‌های تقابلی استعمار چگونه است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

نوبنیان بودن و جذابیت مبحث نقد پسا استعماری از یک سو و لزوم به چالش کشیدن گفتمان استعماری غرب از سوی دیگر، موجب جلب توجه متفکران حوزهٔ مطالعات فرهنگی و در نهایت ارائهٔ یک پادگفتمان علیه گفتمان مسلط پیشین شده است. در این راستا پژوهش‌هایی با رویکرد انتقادی پسا استعماری به بررسی و تحلیل رمان‌های مختلف پرداخته‌اند؛ از جمله: پایان‌نامهٔ «نقد پسا استعماری رمان *واحة الغروب* بهاء طاهر بر اساس رویکرد ادوارد سعید» (۱۳۹۳) نگارش ناهید خدادادیان که با استخراج مؤلفه‌های پسا استعماری رمان و تلاش برای تبیین پیامدهای زیان‌بار استعمار، تقابل شرق سنتی با مدرنیتهٔ غربی را به عنوان مهم‌ترین مسئلهٔ رمان مطرح می‌کند؛ پایان‌نامهٔ فرخنده سهرابی با عنوان «بررسی و تحلیل رمان *ذاکرة الجسد* بر اساس مؤلفه‌های نقد پسا استعماری» (۱۳۹۴) به دنبال دریافت رویکرد نویسنده در بازنمود مؤلفه‌های پسا استعماری رمان است که در نهایت، ترویج گفتمان «بازگشت به سنت و خودیابی هویتی» به‌عنوان شاخص‌ترین مؤلفهٔ پسا استعماری اثر مورد بحث معرفی می‌شود؛ فاطمه شهریاری در پایان‌نامهٔ «بررسی رمان *ما لا تذروه الریاح* اثر محمد العالی عرعار از دیدگاه پسا استعماری» (۱۳۹۵)، با تکیه‌بر نقد روان‌شناسانه و پسا استعماری، آسیب‌های استعمار و تأثیرات فرهنگی آن در ملت‌های مستعمره نظیر تناقض شخصیتی و عقدهٔ حقارت را مهم‌ترین پیامدهای امپریالیسم می‌داند؛ جواد اصغری و سیمین غلامی در مقالهٔ «مؤلفه‌های پسا استعماری در رمان *راه خورشید* «الطریق الی الشمس: شرق-غرب» نوشتهٔ عبدالکریم ناصیف» (مجله ادب عربی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، ۱۳۹۷)، در خلال توصیفات نگارندهٔ رمان از پیامدهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی استعمار در خاورمیانه به‌ویژه در کشور سوریه، به تبیین نقطه نظرات ضد استعماری او می‌پردازند و پس از واکاوی مؤلفه‌های پسا استعماری اثر، از شرق‌شناسی به‌عنوان برجسته‌ترین مؤلفهٔ آن یاد می‌کنند؛ مجتبی قنبری و همکاران در مقالهٔ «نقد پسا استعماری رمان *غداً یوم جدید* اثر عبدالحمید بن هدوقة (مطالعه موردی نژادگرایی)» (مجله نقد معاصر ادب عربی، شمارهٔ ۱۷، ۱۳۹۸)، به بررسی علل ظهور نژادگرایی استعمار و واکاوی آن در حوزه‌هایی چون نژادگرایی زیستی، مذهبی، قضایی و انحصار شغلی پرداخته، و راه خروج از این بحران را تکیه بر فرهنگ و تاریخ بومی، وحدت و ظلم‌ستیزی عنوان کرده است؛ تهمینه شجاعت زاده و همکاران در مقالهٔ «خوانش پسا استعماری رمان *بیوتن* بر اساس اندیشهٔ شرق‌شناسی ادوارد سعید» (فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۳۹، ۱۳۹۹)، در راستای تحلیل مناسبات پسا استعماری مطرح‌شده در رمان مذکور، سعی کرده‌اند با برجسته‌سازی اندیشهٔ شرق‌شناسی ادوارد سعید، بحران هویتی شرق را در قالب یک اثر پسامدرن به تصویر کشند.

در خصوص رمان‌های مینه نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است که غالباً بر عناصر داستانی، مضامین غالب در اندیشهٔ او، تبیین دیدگاه سیاسی و اثرپذیری‌اش از مکاتب فکری تأکید کرده‌اند. در این بین رمان‌های *الثلج یأتی من النافذة* و *المصابیح الزرق* بیشتر مورد توجه قرارگرفته‌اند. تنها پژوهشی که دربارهٔ رمان *الربیع و الخریف* صورت گرفته مقالهٔ «التعبیر الروائی عن: إشکالیة اللقاء بالغرب الاشتراکی» (مجلهٔ المعرفة، شمارهٔ ۲۸۲، ۱۴۰۵ق) نوشتهٔ نبیل سلیمان است که بیشتر به بررسی شخصیت‌های داستان تمرکز دارد. با وجود کارهای ارزنده‌ای که در حوزهٔ نقد پسا استعماری صورت گرفته تاکنون هیچ پژوهشی با محوریت این رویکرد به کنکاش آثار حنا مینه نپرداخته است.

پژوهش حاضر با عنایت به رویکرد ضد استعماری نویسندهٔ رمان *الربیع و الخریف*، در پی آن است تا با کاربست روش توصیفی- تحلیلی، مؤلفه‌های تقابلی موجود در این اثر را بر اساس دیدگاه ادوارد سعید، بررسی نماید. بدین‌صورت که بر اساس سبک انتقادی او و با توجه به طرح داستان و تحلیل شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف، مناسبات پسا استعماری و گفتمان ایدئولوژی مرکزیت غرب، تبیین شده و پس از استخراج مصادیق تقابل‌های پسا استعماری و دسته‌بندی و تحلیل آن‌ها، بر وارونه‌سازی پیش‌فرض‌های شرق‌شناسی غربی تأکید می‌شود.

۲. از شرق‌شناسی تا *شرق‌شناسی* ادوارد سعید

سابقهٔ شرق‌شناسی به‌مثابهٔ یک نظام پژوهشی، به اوایل قرن چهاردهم برمی‌گردد. زمانی که شورای کلیسای وین، تعدادی از کرسی‌های دانشگاهی را به ارتقا فهم زبان‌ها و فرهنگ شرقی اختصاص داد (مطلبی، ۱۳۹۳: ۴-۱۶۳). این مسئله در ابتدا جنبهٔ تبلیغ مذهبی داشت ولی در قرون شانزدهم تا هجدهم میلادی شکلی برنامه‌ریزی‌شده به خود گرفت و با تأکید بر برتری غرب در تعامل با سایرین، به مطالعهٔ تاریخ، زبان‌ها و فرهنگ شرق پرداخت.

در واقع «دست‌اندازی امپریالیسم، پرورش نوع مناسبی از ایدئولوژی را به همراه خود ضروری می‌ساخت یعنی ایدئولوژی‌ای که در اتحاد با شیوه‌های نظامی، اقتصادی و فرهنگی باشد» (سعید، ۱۳۸۲: ۱۱۹). لذا نویسندگان غربی حوزه‌های مطالعاتی گوناگونی را طراحی کردند که همگی آن‌ها بر پایهٔ نگاه غربی شکل‌گرفته بود و در آن‌ها واقعیت‌ها و تئوری‌های خود دربارهٔ دنیاهای غیر غربی را مفروض انگاشتند (پری، ۱۳۹۱: ۲۱۳). از این منظر «شرق تصویر اروپایی گریزناپذیری از «دیگری» است، تصویری که برای اروپا مجال تعریف کردن خویش را فراهم کرده است» (اصغری و غلامی، ۱۳۹۷: ۲۶). توضیح اینکه در

جریان مدرنیته، غرب که برای تعریف خود ناگزیر از ترسیم یک «دیگری» در نقطهٔ مقابل بود، «شرق» را بر اساس مفروضات خود به‌گونه‌ای بازنمایی کرد که «گویی نسبت به هنجارهای غربی، پدیده‌ای ناهنجار است» (میلز، ۱۳۸۲: ۴۰-۱۳۹) و تصویرسازی دو وجهی و متباینی از استعمارگر و استعمار زده را ارائه داد. این دوئیت و تباین که در آن غربی – استعمارگر– با صفاتی نظیر سفید، خودی، متمدن، پیشرفته، علمی و برتر در برابر شرقیِ – استعمار زده– سیاه، دیگری، بدوی، عقب‌مانده، خرافاتی، پست و ناهنجار قرار می‌گرفت، به‌مرور به‌عنوان یک اصل، پس‌زمینهٔ اندیشهٔ نویسندگان غربی را شکل داد و در آثارشان بروز یافت. اما در دوران پسااستعمار، این ساختار که به توجیه عملکردهای استعمارگر می‌پرداخت، با اعتراض شدید بسیاری از اندیشمندان مواجه شد و تا حدود زیادی تغییر کرد. درنهایت مطالعات پسا استعماری که در حقیقت فرایند ارائهٔ تعریفی از هویت خود و نقد بازنمایی‌های غرب از شرق بود به منصهٔ ظهور نشست.

بسیاری از صاحب‌نظران انتشار کتاب *شرق‌شناسی* ادوارد سعید در مقابله با شرق‌شناسی غربی به سال ۱۹۷۸م را عامل شکل‌گیری مطالعات پسا استعماری می‌دانند. سعید شرق‌شناسی را نوعی سبک غربی در رابطه با ایجاد سلطه، تجدید ساختار و اقتدار بر شرق می‌دانست (سعید، ۱۳۹۰: ۱۶) که اقدامات امپریالیسم در سرکوب و تحقیر جهان شرقی را توجیه می‌کند. وی در این کتاب نشان داد که غرب امپریالیستی چگونه شرق را بازآفرینی کرده و به نمایش گذاشته است. از آنجایی که در نگاه او شرق‌شناسی وابسته به نوعی تمایز بر ساختهٔ معرفت‌شناختی میان شرق و غرب بود، نظریهٔ خود را بر این رکن اساسی استوار ساخت که متفکران غربی به‌جای پرداختن به خود واقعی شرق، تصویر نادرستی از مشرق به عنوان دیگریِ فرودست را در تقابل با غرب ارائه کرده‌اند. سعید انگاره‌های مغرضانهٔ آنان که منجر به ارائهٔ تصویری کج‌ومعوج و جعلی از شرق می‌شد را به چالش می‌کشد. لذا می‌توان گفت او یک شرق‌شناسی وارونه را ارائه می‌دهد.

۳. دریافتی اجمالی از رمان *الربیع و الخریف*

محور اصلی آثار حنا مینه «مبارزه برای تحقق عدالت اجتماعی، مسائل ملی و مبارزه با فرانسه و کشورهای استعمارگر است» (کعب، ۱۳۸۸: ۴). وی رویکردی واقع‌گرایانه و قلمی روان دارد. رمان *الربیع و الخریف* که در سال ۱۹۸۴م منتشر شد، برگرفته از زندگی واقعی حنا مینه (۲۰۱۸-۱۹۲۴) در غربت و به‌گونه‌ای شرح‌حال خود اوست. مضمون اصلی این رمان، تقابل فرهنگی و اجتماعی مهاجران با غرب و بحران هویت ناشی از این تقابل است. مینه در این داستان که بر اساس زاویهٔ دید دانای کل روایت می‌شود، در لفافه به پیامدهای استعمار اشاره می‌کند و تقابل‌هایی را که زاییدهٔ آن است به چالش می‌کشد.

کرم، شخصیت اصلی رمان، مانند حنا مینه، نویسنده‌ای اهل سوریه است که به اجبار سرزمین مادری را ترک کرده و پس از پنج سال زندگی سخت در چین، به مجارستان می‌رود. در آنجا به‌رغم نداشتن مدرک تحصیلی، به تدریس زبان عربی در دانشگاه و فعالیت در بخش عربی رادیو بوداپست مشغول می‌شود. او که در چین شرایط مساعدی نداشت و به همین علت در نوشتن ناکام بود، در مجارستان نیز به‌رغم شرایط مناسب زندگی، آن‌گونه که باید، نتوانست بنویسد. در خلال داستان علت این ناکامی، دوری از وطن و ناتوانی کرم در عشق ورزیدن عنوان می‌شود. وی در نخستین روزهای زندگی در مجارستان با زنی به نام «بیروشکا» آشنا می‌شود. بیروشکا به او دل می‌بندد اما کرم به علت اختلاف سنی بیست‌ساله و همچنین عدم توانایی‌اش در برقراری رابطهٔ عاشقانه، از او دوری می‌کند. با وجود اینکه حنا مینه در لابه‌لای داستان، عنوان رمان خود – *بهار و پاییز*– را برگرفته از این موضوع می‌داند؛ اما مضامین پسا استعماری آن، ذهن خواننده را به بهار پیش از استعمار و خزان پس‌ازآن نیز سوق می‌دهد. با ورود زن دیگری – ایرجیکا– به زندگی کرم، کشمکشی جذاب شکل می‌گیرد که خواننده را تا انتها با خود همراه می‌کند. کرم در مواجهه با شرایط متفاوت مجارستان که با آزادی‌های اجتماعی در عرصه‌های مختلف همراه است، مدتی مجذوب زندگی غربی می‌شود، اما تذکرات روشنفکران داستان او را به خود می‌آورد. لذا بیش از پیش خود را در قبال وطن مسئول می‌داند. او در خلال جنگ شش روزهٔ اعراب و اسرائیل و پس‌ازآن به‌عنوان یک قهرمان ملی در تبعید، نهایت تلاش خود را برای کمک به هم‌میهنانش که در جنگ آسیب دیده‌اند به کار می‌گیرد. سرانجام برای ادامهٔ مبارزه به وطن بازمی‌گردد؛ اما به‌محض ورود دستگیر می‌شود.

۴. تقابل‌های پسا استعماری در رمان *الربیع و الخریف*

از بارزترین مؤلفه‌های تقابلی پسا استعماری می‌توان به تقابل شرق/غرب، خود/دیگری، مرد شرقی/زن غربی و فرادست/فرودست اشاره کرد که به تفصیل به واکاوی هر یک در رمان مذکور می‌پردازیم.

۴-۱. تقابل شرق و غرب

تقابل شرق و غرب به عنوان یکی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های پسا استعماری در ادبیات این حوزه متجلّی شده و اندیشمندان با عنایت به نگاه خودبرتربین غرب، به تقابل این دو فرهنگ اشاره می‌کنند. مفاهیم شرق و غرب صرفاً دلالت جغرافیایی ندارند؛ بلکه از آن‌ها برای اشاره به نوع خاصی از جوامع با سطوح متفاوتی از توسعه و قدرت استفاده می‌شود.

بر این اساس تمامی کشورهای جهان سوم ذیل مفهوم شرق قرار می‌گیرند، هرچند به لحاظ موقعیت مکانی در غرب عالم قرار گرفته باشند. از سوی دیگر مفهوم غرب تمامی جوامع صنعتی و مدرن را در برمی‌گیرد. «نگاه غرب به شرق دارای سه مشخصهٔ اصلی است. مسلّم انگاشتن تفاوت شرق و غرب و مرزبندی میان آن‌ها که در آن غرب «خودی» و شرق «دیگری» تلقی می‌شود اولین و مهم‌ترین این ویژگی‌هاست. دومین مشخصه، متمایز دانستن ارزش‌های غربی در مقابل نظام‌های اعتقادی شرق است. سومین مشخصه انگارهٔ مبتنی بر ضرورت و مطلوبیت پیوستن شرق به غرب و هضم شدن در آن است» (خانی، ۱۳۹۵: ۷۷). ادوارد سعید رابطهٔ بین مغرب و مشرق را رابطهٔ قدرت می‌داند (سعید، ۱۳۹۰: ۲۵). غرب با استفاده از ابزار صدا و قدرت، خود را در قطب مثبت این تقابل قرار داده و سویه‌های منفی آن را متوجه شرق می‌سازد. بر این اساس «شرقیان در آثار شرق‌شناسان انسان‌هایی شهوت‌ران، فاسد، نامتمدن، مستبد، بی‌قانون، خودمختار و تروریست مجسم می‌شوند» (همان: ۱۶۸)؛ ازاین‌رو می‌توان گفت «موقعیت فرودستی که غرب به شرق نسبت می‌دهد هم‌زمان در خدمت شکل دادن به موقعیت برتر غرب است» (برتنز، ۱۳۹۶: ۲-۲۶۱) و دو قطب این تقابل یکدیگر را تعریف می‌کنند. ادوارد سعید با رد این مرزبندیِ ابداعی که شرق و غرب را در جایگاه‌هایی متقن و ایستا قرار می‌دهد، هر دو طرف این تقابل را دارای ماهیتی سیال و در جریان می‌داند.

تقابل شرق و غرب در آثار نویسندگان مهاجر با وضوح بیشتری نمایان است. زیرا فرد مهاجر با تجربهٔ زندگی در غرب که با عادات مألوف شرقی در تعارض است، این تقابل را لمس می‌کند. تقابل مذکور در موارد متعددی در رمان *الربیع و الخریف* بازتاب دارد.

۴-۱-۱. نگاه منفی غرب به شرق

کرم که به دنبال شناخت غرب و به‌طور خاص زن غربی است، از دوست جدیدش «فرانتس» کمک می‌خواهد. اینجا توصیهٔ فرانتس به او قابل تأمل است: «المرأة المجربة كغيرها.. فقط احذر أن تكون غجرياً معها» (مینه، ۱۹۸۴: ۲۷). جمله‌ای کوتاه که مؤید ذهنیت منفی فرد غربی از شرق است. بر حذر داشتن کرم از رفتار کولی‌وار در برابر زن غربی نشان می‌دهد که فرانتس در نگاه اول کرم را به‌عنوان یک شرقی غیر متمدن، نیازمند چنین توصیه‌ای می‌بیند.

نگاه منفی غرب به شرق در لحن تحقیرآمیز «روزیکا» و «لاسلو» در خصوص رسوم قدیمی کشور چین نیز نمود دارد. کرم به عنوان یک روشنفکر و نماینده جامعهٔ شرقی خود را مسئول رد این نگاه فرادستانه و تحقیرآمیز می‌داند. از نظر او هر ملتی ذائقهٔ زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد که قابل احترام است:

سألت فتاة: –هل صحيح أن المرأة الصينية تضع قدميها فى الحديد منذ الصغر؟ –(كرم:) كان هذا

فی الماضی. الآن، بعد التحریر، انتفت هذه العادة. تحرّرت الصین و تحرّرت أقدام الصینیات، وعلی کل هذا ذوق جمالی خاص. – سألت الفتاة: کیف؟ – (کرم:) التذوّق الجمالی یختلف من بلد لآخر، أو من منطقة إلی أخری فی هذا العالم (همان: ۳۴).

در نگاه حنا مینه نباید ارزش‌های مطرح‌شده در شیوه‌های زندگی شرقی‌ها، دست‌مایه تحقیر و تمسخر فرهنگ غالب غربی شود. از این‌رو، با در نظر گرفتن مقولهٔ چند فرهنگ‌گرایی که به «احترام متقابل همهٔ فرهنگ‌ها دلالت دارد و تعصب فرهنگ متمایل به رنگ سفید و تحقیر رنگین‌پوستان را مورد نقد قرار می‌دهد» (کریمی‌مله، ۱۳۸۶: ۲۱۸)، قصد بر هم زدن تصور برتری غرب و فرهنگ غربی را دارد.

۴-۱-۲. تعارض سنت و مدرنیته

چالش میان سنت و مدرنیته از نخستین روزهای حضور کرم در مجارستان و شرکت در جشن شنبه‌شب‌ها آغاز می‌شود. کرم در آنجا با دختری آشنا می‌شود و به همراه او می‌رقصد اما به‌عنوان یک مرد سنتی شرقی معذب است، نمی‌تواند با موسیقی سریع و مدرن ارتباط برقرار نماید و برای پایان این شرایط نامأنوس لحظه‌شماری می‌کند (مینه، ۱۹۸۴: ۳۱). در ادامه او به همراه چند تن از دانشجویان شرقی تصمیم می‌گیرند در برابر جشن ملی شنبه‌شب‌های مجارستان، یک مهمانی سنتی شرقی–عربی را به صورت هفتگی در خانهٔ کرم برگزار کنند تا پیوند شخصیت‌های مهاجر با سرزمین مادری و فرهنگ بومی حفظ شود. این محفل علاوه بر زنده نگه‌داشتن روحیات شرقی مهاجران در شرایط غربت، از طرفی نوعی مبارزه با ازخودبیگانگی و دگرگونی فرهنگی محسوب می‌شود و از طرفی دیگر با دعوت از مهمانان غربی، موجبات آشنایی آن‌ها با فرهنگ و سنن شرقی را فراهم می‌آورد: «فتاة مجریة، فتنها الجوّ الشرقی، خلعت حذاءها وجلست أرضاً» (همان: ۲۶۲). با این رویه گویا مینه درصدد تبدیل تهدید به فرصت است و می‌خواهد با انتقال فرهنگ و تمدن شرقی به غرب آن هم در شرایط غربت، نگاه غربی‌ها به شرق را تلطیف کند. با اینکه مینه به هنگام تعارض سنت و مدرنیته بر حفظ فرهنگ بومی تأکید دارد، اما هر جا که به‌زعم خود مصداقی از واپس‌ماندگی سنت‌های شرقی ببیند، به جنبه‌های غیرعقلانی آن می‌تازد؛ زیرا «روشنفکر باید فعالانه وضع موجود را به نقد کشد و در اصلاح آن بکوشد» (سعید، ۱۳۸۲: ۲۰-۱۹). او با این استدلال که در جامعهٔ شرقی، فرد در خفا هر کاری که بخواهد انجام و با پنهان‌کاری خود را شریف جلوه می‌دهد، جامعهٔ خودی را منافق خوانده و اصلاح ریشه‌ای آن را ضروری می‌داند:

فی الشرق[...] کل حب ممنوع، کل ممارسة مرفوضة، الفنانة و العاهرة سواء. الشرف محدد فی الحوض. افعل ما شئت فی السرّ. إذا استطعت الاستتار بقیت شریفاً. المجتمع هناک منافق، لکنه

یظل مجتمعنا؛ و لا یستطیع المرء أن ینسلخ عن جلده. التخلّف قائم و تجاوزه، بالتمنیات وحدها مستحیل، التطوّر یبدأ بالقاعده.. إذا لم تتغیّر الحیاة من القاعدة، یستحیل تغییرها من القمة وهذا التغییر یتطلب جهوداً، تضحیات، نضالاً متواصلاً (مینه، ۱۹۸۴: ۱۶۶).

۴-۱-۳. بحران هویت

مواجههٔ مهاجران شرقی با مظاهر پر زرق‌وبرق و آزادی‌های اجتماعی غرب از عمده‌ترین عرصه‌های تقابل شرق و غرب است. این مسئله در ابتدا برای مهاجران تازگی دارد اما به مرور می‌تواند زمینهٔ گسست فرهنگی- هویتی آنان را فراهم آورد. کرم با دیدن مردمی که برهنه در ساحل دانوب مشغول آفتاب گرفتن بودند، روابط آزادانهٔ جوانان در جزیرهٔ مارگریت و یا شوخی‌های سخیف مهمانان در روستای کود، روح زندگی غربی و گسترهٔ آزادی‌های اجتماعی آن را درک می‌کند (همان: ۸۷ - ۲۷۲) و با کشمکشی درونی که مؤید بحران هویتی در وجود او است، روبه‌رو می‌شود. در ابتدا شاهد موفقیت غرب در مشتاق کردن کرم نسبت به زندگی غربی هستیم:

«(کرم:) هنا، کما قال هیدجی، الأشیاء تختلف،[...] المجتمع هنا مفتوح. الغریب لا یبقی غریباً، الحیاة الإجتماعیة تشدّه إلیها» (همان: ۵-۵۴). «بعد حرمان الأیام فی الصین، تفتح الجنّة لی أبوابها فی بوداپست.. تفتحها واسعة.. علی مصراعیها.. تجدّد شبابی بشکل لعین.. هذا ما یسمّونه حیاة» (همان: **۴**-۱۳۳).

انفعال او در مواجهه با غرب تا حدی پیش می‌رود که به‌جای انتقاد از گفتمان غرب؛ با تقبیح شرق و تمجید غرب، آرزوی رهایی شرق از محدودیت‌ها و جایگزینی آن با آزادی‌های اجتماعی غربی را دارد (همان: ۱۱-۲۱۰). تا میانهٔ داستان فرهنگ غربی بر کرم تسلط دارد اما به مرور و در اثر مصاحبت و نصایح روشنفکران انقلابی همچون «ضیاء» و «جورج» شاهد تحول شخصیت کرم هستیم. لذا با یادآوری چرایی تبعیدش، خود را بین گذشته و حال معلق می‌بیند و به خاطر دوری از آرمان‌ها، در خلال واگویه‌های درونی خود را سرزنش می‌کند:

«هذه الغربة جزء من النضال، أو هی بسببه، لکنک، یا کرم، انتهیت إلی (نضال)- (بائس)- محصور فی الفراش.. اللعنة علیک!»(همان: ۱۶۶). «أنا إذا ما بقیت بعیداً عن الوطن، إذا ما استمرأت هذا العیش الهنیء ماذا یصیر بحالی؟ تری أستطیب العیش وأبقی؟» (همان: ۱۷۲).

سپس با نقد کسانی که به تباهی کشیده شده‌اند، نشان می‌دهد که نمی‌خواهد به سرنوشتی مشابه دچار شود: «لا أرید لنفسی هذا المصیر.. یجب أن ینتهی هذا الترف کله» (همان: ۲۷۰). تمجید جورج از کرم، مُهر تأییدی بر تحولات امیدبخش زندگی اوست:

أنت یا کرم، بادرت إلی موقف إیجابی، موقف مستمد من القناعة، من الضمیر، فأوقفت مهزلة المتحف و تخلّصت من إغراءات الجنس التی زادت عن حدّها. فرضت علی نفسک نوعاً من حیاة قاسیة.. کی تکتب؛[...] هذا یرضینی. یرضی ضیاء الترکی أیضاً (همان: ۸-۲۹۷).

سرانجام نقطهٔ عطفی که کرم را از اساس متحول و به یک روشنفکر انقلابی مبدل می‌کند، رخ می‌دهد. مواجههٔ او با خبر جنگ اعراب و اسرائیل برایش بسیار تکان‌دهنده است. لذا مدام خود را سرزنش می‌کند و ضمن تلاش‌ها و فعالیت‌هایی که در زمان جنگ شش روزه دارد، تصمیم می‌گیرد به کشورش بازگردد. تصمیمی که حتی زندگی پر از مظاهر اغواگری در غرب، آینده پر از سختی‌های محتمل در وطن و خواهش‌های بیروشکا مبنی بر ماندنش در مجارستان نیز مانع تحقق آن نشد. حنا مینه با ختم داستان به خودآگاهی قهرمان شرقی و واگرایی او از غرب اغواگر، معادله‌ها را برهم‌زده و شرق را در موقعیت مسلط قرار می‌دهد. این مسئله همان شالوده شکنی اندیشه‌های استعماری است که در این اثر پسا استعماری نمود دارد.

در خاتمهٔ بحث تقابل شرق و غرب لازم است به این نکته نیز اشاره کرد که این رمان میان غرب جغرافیایی و غرب ایدئولوژیکی تفاوت قائل شده و ضمن اشاره به تقابل فرهنگی شرق و غرب، به شباهت‌ها و پیوستگی‌های تاریخی مجارستان- در اینجا: غرب جغرافیایی- و سوریه نیز اشاره می‌کند. مجارستان که همچون سوریه از پیامدهای شوم استعمار در امان نبود، با جوامع شرقی همزادپنداری کرده و از طریق آموزش متخصصان بومی، این کشورها را در مسیر استعمارزدایی یاری می‌کرد. حمایت از جبههٔ عربی در جنگ اعراب و اسرائیل، مجوز دادن به راهپیمایی‌های اعتراضی علیه رژیم صهیونیستی، همراهی دانشجویان مجار با دانشجویان عرب برای شرکت در تجمعات اعتراضی و کمک‌های مردمی مجارها که پس از جنگ برای آوارگان سوری سرازیر شد از دیگر نمونه‌های این همزادپنداری است (همان: ۲-۱۸۱ - ۱۰-۳۰۹ - ۶-۳۱۵). بنابراین هرچند که فرهنگ غربی مجارستان در مواردی این کشور را در برابر شرق قرار می‌دهد، اما سابقهٔ مشابه‌اش با سوریه در موضع‌گیری ضد استعماری، سبب می‌شود مجارستان را درست در نقطهٔ مقابل غرب ایدئولوژیکی مد نظر ادوراد سعید نیز ببینیم.

۴-۲. تقابل خود و دیگری

فراگیرترین روشی که استعمارگران غربی برای معرفی خود و دیگران از آن بهره جسته‌اند گفتمان خود/دیگری یا مرکز/حاشیه است چراکه «ماهیت استعمار تنها به‌واسطهٔ فرض تقابلی دوسویه در جهان و تقسیم آن به دو قطب مرکز و حاشیه معنا می‌یابد» (اشکروفت و دیگران، ۲۰۱۰: ۹۳). تقابل مذکور «مبتنی بر این فرض است که در دل تجربهٔ شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیز را به‌مثابهٔ دیگری از خود بیگانه می‌سازد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۲). مفهوم «دیگری» در اینجا صرفاً مؤید تفاوت نیست بلکه بر مسئلهٔ سلسله

مراتب هم تأکید دارد و همواره نسبت به «خود»، در جایگاه پست‌تر قرار می‌گیرد. فرهنگ اروپایی از طریق جدا کردن راه خود از شرق، به عنوان نوعی «خود» مخفی قدرت و هویت کسب نمود (سعید، ۱۳۹۰: ۱۷). در این نگاه «شرق همان دیگریِ حاشیه‌ای است که صرفاً از طریق وجودش مرکزیت و برتری غرب را تأیید می‌کند» (برتنز، ۱۳۹۶: ۲۶۲). نخستین اندیشمندی که موضوع «دیگری» را با اشاره به وضعیت سیاه‌پوستان مطرح کرد، «فرانتس فانون» بود (فانون، ۱۳۵۵: ۲۱۹). در ادامه، ادوارد سعید که مبنای کلی تفکر شرق‌شناسانه و عامل تقسیم جهان به دو بخش ناهمتراز «من» و «دیگری» را نوعی جغرافیای برساخته و تخیلی می‌دانست (سعید، ۱۳۷۷: ۴۵) به عنوان یکی از شاخص‌ترین منتقدان پسا استعماری به منظور مرکززدایی از باور غرب و اعطای امکان بازنمایی در حاشیه مانده‌ها قلم زد و زمینهٔ تضعیف و تخریب منطق قطب‌بندی شده غربی را ایجاد کرد.

در رمان حاضر اشاره مستقیمی به مسئلهٔ استعمار نشده است، اما از آنجایی که تقابل خود/دیگری منحصر در روابط استعمارگر و استعمار زده نیست، می‌توان این مقوله را به‌صورت تضاد میان برخی شخصیت‌ها دید که موجب جذابیت و پویایی رمان شده و آن را از نقلی ساده و بی‌تحرک دور کرده است. تعارض «هیدجی» با فرهنگ غیرخودی، بارزترین نمود این مؤلفه در داستان است. هیدجی ملیت و نژاد خود را در اوج و هر آنچه غیرخودی است را بی‌ارزش و در حاشیه می‌داند. لذا در صحبت با کرم، جشن سنتی چینی‌ها را مسخره می‌کند و به جشن ملی مجارستان می‌بالد:

فقد حدّثه، فی مقارنة نمّت عن احتقار شدید، بین ما یقام فی «مدینة صداقة» فی بکین من حفلات سبت و ما یقام فی بودابست من حفلات حقیقیة، غنیة، زاهیة فی مثل هذه اللیلة. قد قال له بإشارة ازدراء من یده: إلی الجحیم، یا صدیقی، بحفلة کهذه... عندنا مثلاً (مینه، ۱۹۸۴: ۱۹).

با دقت در عبارات می‌بینیم وی در توصیفاتی که از مجارستان دارد، اصطلاح «عندنا مثلاً» را به کار می‌گیرد. مینه روی این تکیه‌کلام تأکید و آن را به دفعات در داستانش تکرار می‌کند چراکه در نگاه او، مقصود هیدجی القای این موضوع است که در دنیا فقط یک مکان وجود دارد و آن هم مجارستان است. در ادامه، مینه با وضوح بیشتری ذهنیت «خود مرکزی» غرب و «در حاشیه بودگی» دیگری را از منظر هیدجی منعکس می‌کند. تعصبات او به حدی است که ضمن مفاخرت به ملیت خویش، نه‌تنها شرق بلکه غرب را نیز در برابر خود به حاشیه می‌راند و با افرادی که با تفکراتش هم‌سو نباشند یا در برابر سخنانش «إن قُلت» بیاورند قطع رابطه می‌کند:

«ذلک الرومانی الجاهل، تصوّرْ! سألنی: کم عدد سکان بودابست؟ قلت: ملیونین. تعرف ما قال؟ (عجیب کنت أحسبها کبوخارست) تأمّل. یقارن بین عاصمة عریقة و بین قریة سخیفة ضائعة فی أروبا.[...] من یعش فی المجر یری رومانیا مقاطعة» (همان: ۲۸۱).

نظر به مشترکات میان پسا استعماری و فمینیسم، در توصیف هویت‌های «استعمار زده» و «زن»، «سیمون دوبوار» در کتاب *جنس دوم*، مرد را به‌عنوان خود و زن را به‌مثابهٔ دیگری معرفی می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳-۱۱۲). در این راستا پس از تأمل در زندگی شخصی هیدجی، خصیصهٔ منیّت و خودخواهی که از بارزترین ویژگی‌های استعمارگران است به وضوح نمایان می‌شود. از نظر او زن و فرزند هم به‌عنوان «دیگری» محسوب می‌شوند لذا به راحتی از معاش خانواده مضایقه می‌کند تا به علایق شخصی‌اش دست یابد. حتی فکرکردن به اینکه روزی عتیقه‌هایی که گردآورده نصیب «دیگران» خواهد شد به‌شدت آزارش می‌دهد: «ليست مسألة بيعها هی التی تضنينی.. مجرد تفكيری أننی سأموت و أتركها.. أنا الذی كنت خبيراً فی الصين و أنا من تقشّف حتی اشتراها.. ثم فجأة، ذات يوم، أتركها و أمضی؛ و لمن؟ لزوجتی؟ لأولادی؟ أنا صاحبها.. أنا، أنا» (مینه، ۱۹۸۴: ۲۸۳). تکرار ضمیر متکلم وحده در کلام هیدجی، گواه روشنی بر خودخواهی اوست. با این اوصاف گویا مینه در شخصیت‌پردازی هیدجی که با اغراق در حق «خود» و استخفاف «دیگری» همراه است، به دنبال برانگیختن احساسات مخاطبان برای به چالش کشیدن باور مرکزیت غرب است.

مینه هم‌سو با سعید در مخالفت با شرق‌شناسی غربی که به مردمان مشرق زمین به صورت موجوداتی بی‌حرکت و بدون توان تغییر می‌نگرد (سعید، ۱۳۹۰: ۱۶۹)؛ در این رمان رویکردی را اتخاذ کرده که در آن مفهوم «دیگری» شکل ثابتی ندارد و بر اساس زاویهٔ دید شخصیت‌ها تغییر می‌کند. او در تضاد با «ایستا انگاری» شرق‌شناسان غربی، با در هم ریختن معادلهٔ جزمی غرب به‌مثابهٔ «خود» و شرق در مقام «دیگری»، در حاشیه مانده‌ها را به متن و مرکز وارد، و ذهنیت «خود مرکزی» در اندیشهٔ غرب را به چالش می‌کشد. با تأمّل در سطوح عاطفی داستان می‌بینیم هرگاه حنا مینه شخص غربی را در قامت «خود» مصوّر می‌کند، به خودخواهی او تأکید دارد و در مقابل به هنگام عرض‌اندام شخصیتی شرقی در جایگاه «خود»، سعی می‌کند جایگاه «من» را به عنوان فردی ایثارگر و دوستدار دیگران به مخاطب عرضه کند (مینه، ۱۹۸۴: ۸۱ - ۱۴۱). مینه حتی جامعهٔ مهاجران شرقی را به دو بخش خود و دیگری تقسیم می‌کند. توضیح اینکه او ایدئولوژی ارزشی مبارزه را در برابر دیدگاه منفعت‌طلب قرار می‌دهد. بر این اساس، «خود» شامل شخصیت‌های مبارز و «دیگری» شامل شخصیت‌های لاابالی و خودخواه است (همان: ۱۱۶ - ۲۴۲).

۴-۳. تقابل مرد شرقی و زن غربی

«جنسیت» که از مفاهیم اساسی نقد پسا استعماری است، فراتر از دلالت فیزیولوژیکی، ناظر بر تربیت فرهنگی- اجتماعی مرد و زن توسط جوامع است و ذیل ارتباط شرق و غرب

مطرح می‌شود. «ادوارد سعید شرق‌شناسی را به طرز شگرفی مرد محور تصور کرده است. به عبارت دیگر شرق موجودی است که برای همیشه منجمد و ثابت است و توسعه و پویایی آن ممکن نیست. این‌گونه، شرق برای غرب مانند زن برای مرد است؛ شریکی ضعیف و پست» (سعید ۱۹۷۹ نقل در کشیک نویس و احمدوند، ۱۳۹۵: ۱۱۰). لذا سعید جوهری بودن اتصاف فرودستی، ضعف و زنانگی به شرق را نمی‌پذیرد. تحلیل ادوارد سعید از بازنمودهایی که غرب از شرق ارائه می‌دهد، از سوی فمینیست‌ها با این اتهام مواجه شده که نسبت به تمایز جنسیتی بی‌تفاوت است. اما نقطهٔ ادغام فمینیسم و پسا استعماری جایی است که «فمینیسم سعی بر ساختار زدایی گفتمان‌های مردسالارانه دارد، و گفتمان پسا استعماری در جهت فروپاشی ساختارهای فرهنگی استعماری تلاش می‌کند» (وطن آبادی، ۱۳۸۲: ۳۳). فارغ از تقابل جنسیتی شرق و غرب، بر اساس تصویری که آثار پسا استعماری از جوامع سنتی ارائه می‌دهند، زن «فرع» و مرد «اصل» انگاشته می‌شود. زن نمایانگر شخصیتی است که آزادی عمل و هویت مستقلی ندارد. «در جامعهٔ مردسالار خودیتِ کامل زن انکار و او با سوژگیِ خود بیگانه می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳-۱۱۲)، چراکه زنان سنتی غالباً نادیده انگاشته می‌شوند و محکوم‌اند تا بر بسیاری از تمایلات خویش مُهر خاموشی نهند. درحالی‌که در این آثار، زن مدرن غربی مظهر تحرک، جسارت، و استقلال است و کنش‌گرانه به دنبال دستیابی به خواسته‌های خویش است، از ساختارشکنی باکی ندارد و گهگاه در ارتباط با مردان جایگاه مردانه را تصاحب می‌کند.

حنا مینه که برای زن جایگاهی حاشیه‌ای متصوّر نیست، به دنبال آن است تا از رهگذر رویدادهای داستان و در قالب شخصیت‌های «روزیکا»، «بیروشکا»، «ماکدا» و «ایرجیکا»، اجحافی را که در حق زنان سنتی صورت گرفته آشکار کند: «ایرجیکا [...] کانت تمزق سلفیة یغزلها عنکبوت اجتماعی علی نافذتها، نافذة غیرها و غیرها فی القارات الخمس.. تتعامل، بفعل جسارة،[...] تعلو علی قیم الاستبداد المتوارث» (مینه، ۱۹۸۴: ۹۸). در رمان *الربیع و الخریف* اصلاح نگاه تبعیض‌آمیز حاکم بر جوامع سنتی و محدودیت زدایی از زن شرقی نیز مدنظر قرار گرفته است. لذا از لزوم همبستگی مکان و جنسیت در تقسیم کار، که ایدئولوژی مردسالار قائل به آن است، خبری نیست. به‌عبارتی دیگر در تقابل مرد/زن، «بیرون» صرفاً قلمرو مردانه نیست و زن هم در «درون» خانه تعریف نمی‌شود (همان:۹۴).

مینه پس از توصیف مرد شرقی و زن غربی در موقعیت‌های مختلف، بر تقابل آن‌ها تأکید دارد. به عنوان نمونه، کرم که در معاشرت با زن غربی هنجارها را رعایت می‌کند و مبادی‌آداب است، با بدبینی، سوء رفتار و تهمت‌های مؤکدا مواجه می‌شـــود؛ لذا با خود می‌گوید: «هی غجریة مجریة مع رجل عربی.. تهاجمنی، تتهمنی، و تصدر حکماً علیّ» (همان: ۷۸)؛ کرم فریبکار و سوءاستفاده گر نیست: «لیس بودّی أن أفتن أحداً.. ما تغرّبت طلباً للملذات» (همان:

۱۸۳) درحالی‌که روزیکـا به راحـتی برای رسـیدن به مقـصود خود، دیگری را ملـعبه کرده و می‌فریبد:

وجد نفسه يصعد الدرجات الأولى إلى المرقص، و وجد، لا يدرى كيف، فتاة تتأبط ذراعه.. زاعمة أنها صديقته.. لكنها ما إن صارت داخل القاعة، حتى لوّحت له بيدها مودعة و هى تضحک بصوت عال، فيه شقاوة، [...] أنه لم يكن إلا وسيلة اصطنعتها الفتاة للدخول إلى فتاها الذى ينتظرها (همان: ۲۱).

کرم به هنگام انجام کاری که با شرایط سنی و موقعیت اجتماعی‌اش در تضاد باشد از قضاوت شدن توسط دیگران نگران است: «هما (کرم و بیروشکا) یسیران، حذر أن تحدق به عینان عذولتان. أن یقف رجل أو امرأة وکلام یقال» (همان: ۲۰۳) در مقابل، بیروشکا محافظه‌کار نیست و بی‌پروا به دنبال تحمیل عشق خود به اوست: «حضرتُ أمسیتکَ.. کنتُ سعیدة.. کنت فرحة کطفلة. اندفعت و هنأتک، وقفت إلى جانبک، فرضت نفسی علیک، طلبتُ منکَ أن آتی إلى بیتکَ» (همان: ۱۳۷)؛ کرم نمی‌تواند از چارچوب‌ها خارج شود و علناً رفتاری خارج از عرف شرقی را انجام دهد: «...ولم یجرؤ کرم علی اللحاق بها. کان ذلک فوق طاقته علی تحدّی المشاعر من حوله» (همان: ۲۷۲) ولی ایرجیکا برخلاف او، چارچوب‌های اجتماعی جوامع مردسالار را نمی‌پذیرد (همان: ۹۸ – ۱۵۷).

مسئلهٔ جنسیت در رمان‌های پسا استعماری با توجه به اینکه غرب در ارتباط با شرق خود را مذکر –کنش‌گر– و طرف مقابل را مؤنث –کنش‌پذیر– می‌انگارد، بیانگر تلاش غرب در جهت حذف هویت شرق و از بین بردن استقلال آن است. در نخستین ملاقات کرم و ایرجیکا موضوع غربِ مذکر و شرقِ مؤنث به‌وضوح نمایان می‌شود. ایرجیکا در این ملاقات، پس از آشنایی اجمالی با کرم، با دعوت از او به خانهٔ خود، تصورات مألوف جامعهٔ شرقی در مورد روابط زن و مرد را برهم می‌زند و از آنجایی که کرم در این دیدار رفتاری منفعل و احساسی دارد، با وجود جنسیت مذکر در جایگاه مؤنث قرار می‌گیرد و ایرجیکا به واسطهٔ دارا بودن رفتاری که غالباً به جنس مذکر نسبت داده می‌شوند، جایگاه مردانه را در اختیار می‌گیرد. او خود را به نقش‌پذیری سنتی محدود نمی‌کند و آزادانه آنچه را که حق خویش می‌داند، دنبال می‌کند. کرم در برابر رفتار کنش‌گر ایرجیکا قدرت «نه گفتن» ندارد، از این رو در برابر اغراءات او سر فرود می‌آورد. رابطهٔ این دو هرگز به‌سان روابط عاشقانهٔ میان مرد و زن نیست؛ چراکه ایرجیکا – غرب– به خاطر خودش به کرم – شرق– گرایش دارد و صرفاً به دنبال کام‌جویی از اوست.

برخلاف تصور شرق‌شناسانی که مشرق‌زمینیان را ساده‌لوح و فاقد پشتکار و ابتکار عمل می‌دانند (سعید، ۱۳۹۰: ۶۹)؛ نویسنده برای اینکه رابطهٔ غربِ مذکر و شرقِ مؤنث را

معکوس کند، در دیدارهای بعدی کرم و ایرجیکا، قهرمان داستان را خودآگاه و فعال نشان می‌دهد که تسلیم خواستهٔ ایرجیکا نمی‌شود (مینه، ۱۹۸۴: ۱۶۶). او که در اثر معاشرت با روشنفکران انقلابی به خویشتنِ خویش بازگشته، دیگر در تقابل با زن غربی ضعیف و حاشیه‌ای نیست. کرم در ارتباط با بیروشکا نیز، فعال و کنش‌گر است و در متن تصمیم‌گیری قرار دارد. لذا بارها در برابر اغراءات تحمیلی او می‌ایستد: «کرم رفض اقتراح بیروشکا أن تأتی معه إلی البیت، لاذ بنفحة من التسامی و آثر أن یتألّم هو، علی أن تتألّم هی، حین تکتشف، فی الأیام التالیة، انها تسرّعت و أسلمت نفسها إلیه من الیوم الأول للتعارف» (همان: ۸۱). با این اوصاف نگارنده با موفقیت از پس معکوس سازی نگاه غربِ مذکر/شرقِ مؤنث برآمده و جایگاه مرد شرقی را برای او پس گرفته است.

۴-۴. تقابل فرادست و فرودست

طبقاتی شدن جامعه همواره موجب تعارضات درونی و بیرونی میان گروه‌های مختلف اجتماعی بوده است؛ چراکه ناگزیر عده‌ای قوی‌تر طبقهٔ فرادست، و دیگرانِ ضعیف‌تر طبقهٔ فرودست را تشکیل می‌دهند. فرودست که ناظر به موقعیت دست پایینی و فرعی است و می‌تواند هویت‌های «استعمار زده» و «زن» را شامل شود. به گفتهٔ ادوارد سعید «انسان شرقی در متون شرق شناسانه همواره با معادل اروپایی خود متقارن و در عین حال نسبت به او، کاملاً دون‌پایه است» (سعید، ۱۳۹۰: ۱۶). سعید نسبت به ایدهٔ هویت اروپاییان به منزلهٔ برتر از تمام مردمان و فرهنگ‌های غیر اروپایی و این تصور غربی که فرد شرقی عضوی از یک نژاد و قوم فرودست به شمار می‌آید، انتقاد می‌کند (سعید، ۱۳۹۰: ۲۳ و ۱۶۹). مفهوم فرودست از جهتی با اصطلاح «اقلیت» ارتباطی نزدیک دارد. زیرا اقلیت «به اعتبار قدرت نداشتن، بر جایگاه فرودست اجتماعی یا منافع به حاشیه رانده شده دلالت می‌کند. بر همین مبنا زنان نیز ممکن است در جامعه به اعتبار تعدادشان در اکثریت باشند، اما چنانچه ساختارهای قدرت حاکم یک جامعه یا فرهنگ، منافع آن‌ها را به حاشیه رانده باشند به‌نحوی‌که آن‌ها به لحاظ اجتماعی در جایگاهی فرودست قرار گیرند، در حکم اقلیت به شمار می‌آیند» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۷-۴۶). در میان نظریه‌پردازان پسا استعماری اسپیواک بیشترین تأکید را بر مسئلهٔ فرودست دارد. او معتقد است «در فضای استعماری هیچ حقی برای صدای طبیعی و عادی فرودستان وجود ندارد» (اسپیواک، ۱۹۹۹ نقل در حیدری و البرزی، ۱۳۹۶: ۳۴۵). اسپیواک در آثارش زنان فرودست را در سایه‌ای بسیار تاریک، با وضعیتی بسیار بدتر از سایر فرودستان نشان می‌دهد و با قرار دادن سوژهٔ دون مرتبه در مرکز، به فرو دست اعتبار ویژه‌ای می‌بخشد.

حنا مینه توجه به فرودست و آلام او را یکی از دغدغه‌های اساسی خود می‌داند. وی که سال‌ها با فقر دست و پنجه نرم کرده و از نزدیک شکاف طبقاتی را لمس نموده بود،

با وجود گستردگی جنبه‌های فرودستی؛ در *الربیع و الخریف* بیشتر به فرودستی اقتصادی تأکید می‌کند و این تقابل دوسویهٔ بالا–پایینی را در خلال روابط «هیدجی» با «انیکو»، «حمیش» با «ندیم» و نظام مجارستان با معارضان، به چالش می‌کشد. نویسنده، انیکو را به دلیل وابستگی اقتصادی در رابطه با همسرش هیدجی در مرتبهٔ فرودست نشان می‌دهد. زنی که علی‌رغم داشتن خواسته‌هایی بسیار معمولی مثل «یک شکم سیر غذا خوردن»، به سبب حرص و طمع همسرش در جمع‌آوری عتیقه‌جات، تمایلات خود را سرکوب شده می‌بیند. در مقابل، هیدجی که ملاک برتری در خانواده را قدرت اقتصادی می‌داند، با نگاهی از بالا به پایین و لحنی نامناسب، کارهای خود را توجیه می‌کند. انیـکو نگاه تحقیرآمیز هیدجی که به‌واسطهٔ انحصار در داشتن شغل و درآمد به وجود آمده را برنمی‌تابد و نسبت به آن انتقاد می‌کند، ولی گوش شنوایی برای شنیدن این اعتراضات مذبوحانه نیست:

«(هیدجی:) –أعرف کل اعتراضاتک.. سمعتها، حفظتها.. لکن هذا لا یمنع و لا یلغی الحقیقة الموضوعیة، التی لا دخل للعواطف فیها و هی أننی أنا الخبیر هنا و أنا الذی أنفق علیک و علی الأسرة؛ و أنت تعرفین و تؤمنین أیضاً، أن القیمة، بعد کل الشیء، هی للعمل.. هذا هو المعیار. (انیکو:) –إذا کان هذا هو المعیار. یا عزیزی، فیعنی أننی، الآن، لا شیء؛ و إذا أخذنا بقاعدة من لا یعمل لا یأکل، فمعنی هذا أنک تتصدّق علیّ حتی بوجبات الطعام.. ألا تری هذا شیئاً مخجلاً حقاً؟» (مینه، ۱۹۸۴: ۱۱).

رویهٔ هیدجی در خود برتربینی، مقاومت در برابر شنیدن صدا و پذیرش حق فرودست و فرار رو به جلو برای تطهیر اقدامات خود، یادآور رویهٔ مستبدان و استعمارگرانی است که خود را از همه چیز و همه کس بالاتر می‌دانستند.

نظر به اینکه «پس از شیوع ویروس واگیردار و سمج استعمار در سراسر جهان مفهوم تاریخی ارباب و برده دگردیسی یافته و گونه‌های نوینی از سروری و بهره‌کشی پا به عرصه گذاشت» (باغجری، ۱۳۹۹: ۹۴)، مینه در یک بازسازی خلاقانه با توصیف رابطه‌ای مبتنی بر سیطره و سلطه میان محمد حمیش و ندیم الجمل –کارفرما و کارگر– که بیشتر جنبهٔ استثماری دارد، تقابل فرادست و فرودست را بازنمایی می‌کند. ندیم برای اینکه «ره صدساله را یک‌شبه طی کند» به کارهای خلاف قانون روی می‌آورد و به دستگاه حمیش وارد می‌شود. حمیش با بهره‌کشی از ندیم، اکثر مسئولیت‌های مخاطره‌آمیز و خجالت‌آور را به او می‌سپارد؛ ولی سود کار را خودش به جیب می‌زند. مینه از زبان ندیم نیاز و وابستگی اقتصادی را عامل شکل‌گیری این رابطه می‌داند: «لو ملکت رأسمالاً لعملت لحسابی.. أخاطر بنفسی، بدراستی، بمستقبلی فی المجر و محمد یأخذ البیضة و قشرتها» (همان: ۲۳۱). او قطع این

رابطه را به‌وسیلهٔ فرو دست ضعیف، نیازمند و فاقد قدرت، کاری بس دشوار می‌داند: «الذبابة التی وقعت فی شبکة العنـکبوت لن تنفلت من نسـیجه الدبق بالسـهولة التی تظنّ» (همان: ۲۳۳). راحت‌طلبی و سودجویی حمیش در کنار تطمیع، تهدید و تحقیری که نسبت به ندیم روا می‌دارد، از صفات غالب فرادستان پسا استعماری است. نکته اینکه مینه برای برهم زدن این رابطه از زبان کرم بر ندیم – فرودست– می‌شورد و از او می‌خواهد به خود بیاید و به این رابطهٔ ننگین پایان دهد؛ تا به همه بفهماند تغییر سرنوشت فرودستان فقط در دست خودشان است.

الربیع و الخریف با اشاره به معارضان انقلاب ۱۹۵۶م مجارستان که پس از سرکوب شدن در موقعیت پایین‌تر قرار گرفتند، باز هم به مفهوم فرودست اشاره می‌کند. این رمان از خلع سلاح اقتصادی به‌عنوان راهکار فرادست برای انقیاد فرودست یاد می‌کند (همان: ۱۲۲). «الیوش» به عنوان یکی از موافقان نظام حاکم، معارضان شکست‌خورده‌ای را که در مقام فرودست سیاسی قرارگرفته‌اند با نام «رجعیه»، و غرب را به‌عنوان تأمین‌کنندهٔ منابع مالی و تسلیحاتی آن‌ها معرفی کرده و قصدشان را بازگرداندن این کشور به ده‌ها سال عقب‌تر می‌داند: «لو انتصروا لأبادونا.. لیس لدیهم رحمة؛ و برغم کل ما یقال فی الغرب، ها أنت تراهم یعیشون.. إننا أرحم منهم علی کل حال» (همان: ۱۲۳).

مینه در این بخش، تلاش‌های فرادست را در تطهیر خویش به واسطه داشتن صدا و جایگاه به نمایش می‌گذارد. در ادامه با توصیف جامعهٔ کمونیستی مجارستان و تمجید از آن نشان می‌دهد که با دسته‌بندی‌هایی نظیر فرادست/ فرودست کاملاً مخالف است.

۵. نتیجه

رمان *الربیع و الخریف* با رویکردی انتقادی نسبت به گفتمان استعماری، فضای تقابلی حاکم بر جهان پس از استعمار را به تصویر می‌کشد. حنا مینه با مدد جستن از گفتمان پسا استعماری، همسو با اهداف ادوارد سعید در تبیین رابطه‌ای نوین میان شرق و غرب، انگاره‌های مغرضانهٔ شرق‌شناسی غربی را واسازی می‌کند. خلاقیت مینه در آفرینش داستانی ضد استعماری بدون اشارهٔ مستقیم به استعمارگران است. او به عنوان نویسنده‌ای واقع‌گرا، از مسائل سیاسی و اجتماعی الهام گرفته است. مینه از طریق مطرح کردن تقابل شرق / غرب، در قالب بازنمایی چالش‌های پیش‌روی مهاجران شرقی با زندگی در غرب، ضمن اشاره به نگاه تحقیرآمیز غرب به شرق، شخصیت اصلی داستان را با بحران هویتی که ناشی از مواجههٔ سنت و مدرنیته است درگیر می‌کند. سپس با ختم ماجرا به خودیابی هویتی مهاجر شرقی، غربِ ایدئولوژیکی را در مواجهه با شرق ناکام جلوه می‌دهد. تقابل خود / دیگری، از مؤلفه‌های پربسامد این اثر است. حنا مینه در راستای ساختارشکنی‌های نقد پسا استعماری، معادلهٔ جزمی غرب به‌مثابهٔ «خود» و شرق در مقام «دیگری» را برهم

می‌زند، در حاشیه مانده‌ها را به متن وارد و ذهنیت «خودمرکزی» در اندیشهٔ غرب را به چالش می‌کشد. به هنگامی‌که هر دو قطب این تقابل شرقی باشند، خودی‌های وطن‌پرست، خودباختگانِ لاابالی را به‌عنوان دیگری مورد نکوهش قرار می‌دهند. مؤلفهٔ جنسیت نیز یکی از مؤلفه‌های محوری و خط سیر داستان است. نویسنده با توصیف زن غربی و آزادی‌های او، به محدودیت‌هایی که در جوامع شرقی برای زنان سنتی وجود دارد اعتراض می‌کند. او ضمن ارائهٔ تقابل مرد شرقی / زن غربی، از یک‌سو تلاش می‌کند ذهنیتی مثبت از مرد شرقی را در اندیشهٔ خوانندگان ایجاد کند و از سوی دیگر می‌کوشد تا با بازپس‌گیری «جایگاه مردانهٔ» مرد شرقی، باور انفعالی بودن شرق را به چالش کشد. تقابل فرادست/فرودست نیز که بیشتر ریشه در عدم توازن قدرت و ثروت دارد، با تلاش‌های حنا مینه به‌عنوان نمایندهٔ مردم فرودست مطرح می‌شود. او نشان می‌دهد که فرودستی صفتی جوهری نیست و خود فرودستان باید وضعیت موجودشان را تغییر و جایگاه خود را ارتقا دهند. در پایان می‌توان از تقابل شرق / غرب و مؤلفهٔ جنسیت به عنوان عمده‌ترین مباحث مطرح‌شده در این رمان یاد کرد.

منابع

ادگار، اندرو و پیتر سجویک (۱۳۸۷)، *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

أشکروفت، بیل والآخرون (۲۰۱۰)، *دراسات مابعدالکولونیالیة*؛ ترجمة أحمد الروبی، القاهرة، المرکز القومی للترجمة.

اصغری، جواد و سیمین غلامی (۱۳۹۷)، «مؤلفه‌های پسا استعماری در رمان راه خورشید – (الطریق إلی الشمس: شرق–غرب) »، *ادب عربی*، سال ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۴۰–۲۱

الأسطة، عادل (۲۰۰۸). *أدب المقاومة من تفاؤل البدایات إلی خیبة النهایات*، دمشق، مؤسسة فلسطین للثقافة.

باغجری، کمال (۱۳۹۹)، «خوانش پسا استعماری سه‌گانهٔ الجزایر (الدار الکبیرة، الحریق و النّول) اثر محمد دیب»، *ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۷–۸۵

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۹۶)، *نظریهٔ ادبی؛ مقدمات*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، علم.

پری، بنیتا (۱۳۹۱)، *نهادینه کردن مطالعات پسا استعماری*، ترجمهٔ جلال فرزانه دهکردی و رامین فرهادی، تهران، دانشگاه امام صادق(ع).

حیدری فاطمه و البرزی اوانکی، رضا (۱۳۹۶)، «خوانش پسا استعماری همسایه‌ها در پرتو نظرات اسپیواک»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۲، صص ۳۵۲–۳۳۷

خانی، محمدحسن (۱۳۹۵)، *پسااستعمار و نظم جهانی*، تهران، دانشگاه امام صادق (ع).

سعید، ادوارد (۱۳۷۷)، *جهان، متن، منتقد*، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، توس.

ـــــــــــ (۱۳۸۲)، *نقش روشنفکر*، ترجمهٔ حمید عضدانلو، تهران، نی.

ـــــــــــ(۱۳۹۰)، *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ لطفعلی خنجی، تهران، امیرکبیر.
شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹)، *نظریه و نقد پسا استعماری*، تهران، علم.
فانون، فرانتس (۱۳۵۵)، *پوست سیاه صورتک‌های سفید*، ترجمهٔ محمدامین کاردان، تهران، خوارزمی.
کریمی‌مله، علی(۱۳۸۶)، «چندفرهنگ‌گرایی و رهیافت‌های مختلف آن»، پژوهشگاه علوم سیاسی، سال دوم، شمارهٔ۴، صص ۲۴۸-۲۱۲.
کشیک نویس رضوی، سید کمال و عباس احمدوند (۱۳۹۵)، «از شرق‌گرایی تا شرق‌شناسی: پژوهشی در تحول مفهوم و مصداق شرق‌شناسی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال هفتم، شمارهٔ اول، صص ۱۳۲-۹۹.
کعب، رقیه (۱۳۸۸)، *ترجمه و تحلیل الأرقش و الغجریة*، معصومه شبستری، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران.
کلیگز، موری (۱۳۸۸)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران، اختران.
مطلبی، مسعود (۱۳۹۳)، «فرهنگ و امپریالیسم فرهنگی در مطالعات پسا استعماری»، فصلنامهٔ مطالعات میان فرهنگی، سال دهم، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۸۴-۱۶۱.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
میلز، سارا (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان، هزارهٔ سوم.
مینه، حنا (۱۹۸۴)، *الربیع و الخریف*، بیروت، دار الآداب، ط۱.
وطن آبادی، شعله (۱۳۸۲)، «گفتمان پسا استعماری»، با یا شمارهٔ ۲۰-۱۸، صص ۳۳-۳۰.

Refrences

Al-Asta, A. (2008), *The literature of resistance from the optimism of the beginnings to the disappointment of the endings*, Damascus: Palestine Foundation for Culture. [In Arabic].
Asghari, J and gholami, S. (2019), "components *postcolonial* perception in *Road to the sun* East-West", written by Abdul Karim Nasif. 10 (2), 21-40. [In Persian].
Ashcroft, B. (2010), *Postcolonial studies*; Translated by Ahmad Al-Rubi. Cairo: The National Center for Translation. [In Arabic].
Baghjari, K. (2020), "A *Postcolonial study of The Algerian Trilogy (The big house, The fire and The loom) by Mohammad Dib", Arabic Literature, 12 (2)*, 85-107. [In Persian].
Bertens, J.W. (2017), *Literary theory; Introduction*, translated by Farzan Sojudi, Tehran: Alam. [In Persian].
Fanon, F. (1976), *The fact of blackness*, translated by Mohammad.A Kardan, Tehran: Kharazmi, Second printing. [In Persian].
Heidari, F. & Alborzi-Evanaki R. (2018), "Postcolonial study of The neighbors in the light of Spivak ideas", research of contemporary world literature, 22 (2), 337-352. [In Persian].
Kaab, R. (2009), *Translation and Analysis of Art and Al-Ghajria*, Masoumeh Shabestari, Faculty of Literature: University of Tehran. [In Persian].

Karimi-Malle, A. (2007), "Multiculturalism and its different approaches", Research Institute of Political Science, 2 (4), 212-248. [In Persian].

Keshiknevis-razavi, S.K. & Ahmadvand, A. (2015), "From Orientalism to Orientalism: A Study in the Evolution of the Concept and Application of Orientalism", Institute of Humanities and Cultural Studies, 7 (1). 99-132. [In Persian].

Khani, M.H. (2016), *Postcolonialism and World Order*, Tehran: Imam Sadegh(PC) University. [In Persian].

Kliges, M. (2009), *Textbook of Literary Theory*, translated by Jalal Sakhnour and Elahe Dehnavi and Saeed Sabzian, Tehran: Akhtaran. [In Persian].

Makarik, I.R. (2005), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, Tehran: Aghah. [In Persian].

Motlabi, M. (2014), "Culture and Cultural Imperialism in Postcolonial Studies", Quarterly Journal of Intercultural Studies, 10 (24), 161-184. [In Persian].

Mills, S. (2003), *Discourse*, translated by Fattah Mohammadi, Zanjan: the third millennium. [In Persian].

Mineh, H. (1984). *Spring and Autumn*, Beirut: Dar Al-Adab, 1st Edition. [In Arabic].

Odgar, A. & Sejvick, P.(2008), *Fundamental Concepts of Cultural Theory*, translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, Tehran: Aghah. [In Persian].

Perry, B.(2012), *Institutionalizing postcolonial studies*, translated by Jalal Farzaneh-Dehkordi & Ramin Farhadi, Tehran: Imam Sadegh(PC) University. [In Persian].

Said, E.(1998), *The World, The Text and The Critic*, translated by Akbar Afsari, Tehran: Toos. [In Persian].

_____ (2003), *The role of the intellectual*, translated by Hamid Azdanloo, Tehran: Ney. [In Persian].

_____(2011), *Oriental Studies*, translated by Lotfali Khanji, Tehran: AmirKabir. [In Persian]

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

Watanabadi, S. (2003), "Postcolonial Discourse", Baya No. 20-18, pp. 30-33. [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Role of Idea Ppsycologist of Disconnection and Rejection in Creating of Pproblems of the First Ccharacter of Barid Aal-Layl Novel

Tahereh Jahantab [1], Ahmadreza Heidaryan Shahri [2], Bahar Seddighi [3], Hosein Seyedi [4]

(71-88)

Abstract

Brid al-Layl is the narration of exposing and undressing the intellectual rumination of characters whose unhealthy social and insanitary cultural conditions of their surroundings, as well as the gaps in it, have underlied the appearance of multiple psychoses in their existence. Hoda Barakat, the author of the novel, pays great attention to creating of the thoughts of these characters, as well as their individual and interpersonal actions, That Reveals the necessity of doing a research with psychological approach. In the forthcoming research that has been written by analyzing content method and ways, we want to use the same method disclose The set of factors involved in creation Schema domains of Disconnection and Rejection and his early maladaptive schemas into first character created in this novel. Then we want to analyze schemas of his mind and coping style using for encountering this schemas and difficulties that occurred as a result of conflict of this schemas and coping styles. Results of this analysis show that: writer of this novel chose the suitable subject for showing manner of Occurrence and happening schema domain of Rejection, character with suppressed kind feeling and emotions that was left in childhood and lived alone with many psychological problems and difficulties. This situation cause schemas Abandonment occupy most of his mind state. Also copying of his mother behavior encourage him to use more coping styles Extreme Schema Compensation for contrasting with his schemas. Although in adulthood the situation was provided for him to receive affection and attention but cognitive distortion inhibit betterment of his schemas. The collection of this schemas and coping styles cause problem in cognitive, emotional and intra persons approach and lead to problems and form and bring abnormal and unusual thoughts and feelings in his mind and inhibit building a correct relationship with other people.

Keywords: Psychology, Character, Schemas, Coping styles, Barid al-layl.

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

10.22059/jalit.2022.329694.612442
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

1.Ph.D. Candidate at the Depatment of Arabic Language and literature in the Factulty of Literature and Humanities University of Ferdowsi, Mashhad, Iran.
2.Corresponding author: heidaryan@um.ac.ir
Associate Professor at the Depatment of Arabic Language and Literature in the Factulty Literature and Humanities University of Ferdowsi, Mashhad, Iran.
3.Assistant at the Depatment of Arabic Language and Literature in the Factulty Literature and Humanities University of Ferdowsi, Mashhad, Iran.
4.Professor at the Depatment of Arabic Language and Literature in the Factulty Literature and Humanities University of Ferdowsi, Mashhad, Iran.

نقش انگارۀ روان‌شناختی بریدگی و گسست در شکل‌گیری مشکلات نخستین شخصیت رمان «برید اللیل»

طاهره جهانتاب[۱]
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
احمدرضا حیدریان شهری
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
بهار صدیقی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
حسین سیدی
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

برید اللیل روایت جامه برکشیدن از نشخوارهای فکری کاراکترهایی است که شرایط نابسامان اجتماعی و فرهنگی محیط پیرامونی‌شان، زمینه‌ساز پدیدآیی روان‌پریشی‌های متعددی در آن‌ها گشته است. دقت و نکته‌سنجی فراوان نویسندۀ رمان، هدی برکات، در پرداخت افکار شخصیت‌ها و نیز کنش‌های فردی و بین‌فردی آن‌ها، ضرورت انجام پژوهشی با رویکرد روان‌شناسی را آشکار می‌کند. در پژوهش پیش‌رو که به شیوۀ تحلیل محتوا نگاشته شده است، بر آنیم تا با رویکردی این‌چنینی، از مجموعه عوامل دخیل در شکل‌گیری حوزه طرحوارۀ طرد و بریدگی در وجود نخستین شخصیت پرداخته‌شده در این رمان پرده برداشته و طرحواره‌های شکل‌گرفته در ذهن او و سبک‌های مقابله‌ای به کار گرفته‌شده برای رویارویی با این طرحواره‌ها را بررسی کنیم و مشکلاتی که از برخورد این طرحواره‌ها و سبک‌های مقابله‌ای رخ نموده را تحلیل و واکاوی نماییم. نتایج پژوهش حاکی از آن است که: نویسندۀ رمان برای به تصویر کشیدن نحوۀ پدیدآیی حوزۀ طرحوارۀ طرد و بریدگی، سوژۀ مناسبی را برگزیده است، شخصیتی با عواطف و احساسات سرکوب‌شده که در کودکی رهاشده و در تنهایی به گذران زندگی پرداخته است. این شرایط سبب شده که طرحوارۀ رهاشدگی بیشترین بخش از فضای ذهنی او را اشغال کند. الگوبرداری از رفتار مادر نیز، او را ترغیب کرده که جهت مقابله با طرحواره‌هایش، بیشتر از سبک مقابله‌ای جبران افراطی بهره بجوید. مجموعۀ این طرحواره‌ها و سبک‌های مقابله‌ای، منجر به بروز مشکلاتی در حیطه-های شناختی، عاطفی و بین– فردی وی شده است.

واژه‌های کلیدی: روان‌شناسی، شخصیت، طرحواره، سبک‌های مقابله‌ای، برید اللیل.

۱. مقدمه

ویلیام هزلیت (۱۸۷۸– ۱۸۳۰) در تعریف رمان چنین می‌گوید که: «رمان داستانی است که بر اساس تقلیدی نزدیک به واقعیت، از آدمی و عادات و حالات بشری نوشته‌شده باشد و به نحوی از انحاء تصویر جامعه را در خود منعکس کند» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۴۷۲). همین الگوبرداری از

۱. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: heidaryan@um.ac.ir

جامعه سبب می‌شود که رمان متناسب با تغییرات جوامع، تحولات بسیاری را پشت سر گذراند. یکی از اجزای اصلی رمان که از این تغییرات در امان نیست، شخصیت است. آشفتگی‌های انسان امروزی که با پای نهادن به دوران مدرن از آرامش و یکپارچگی خاطر فاصله گرفته، نویسندگان دوران مدرنیته را ترغیب کرده است که از شخصیت‌های تک‌بعدی و عاری از دغدغه‌های ذهنی گذر کرده و به شخصیت‌های روی آوردند که لایه‌های مختلف ذهن و پیچیدگی‌های رفتاری انسان را به‌خوبی به تصویر کشند. برای نشان دادن این پریشیدگی‌ها، هیچ‌چیز همچون دانش روان‌شناسی نمی‌تواند به یاری نویسندگان بشتابد؛ از این رو نویسندگان بسیاری برای پرداخت شخصیت‌هایشان از این ابزار کمک گرفته‌اند. از جمله این نویسندگان، هدی برکات است. برکات در رمان *برید اللیل* خویش، مشکلات جوامع عرب را از طریق شخصیت‌هایی به تصویر می‌کشد که از نظر ذهنی آشفته‌اند. دقت نظر فراوان وی در به تصویر کشیدن واگویه‌های ذهنی این شخصیت‌ها؛ نگارندگان را بر آن داشت تا از بُعد روان‌شناسی به این رمان نظر افکنند و نخستین شخصیت رمان را بسان شخصیت حقیقی در نظر گرفته و از علل رفتارهای نابهنجار وی پرده بردارند. پس از دقت در رفتارهای شخصیت مذکور، این نکته محرز شد که رفتارهای نابهنجار وی، ریشه در خاطرات و هیجانات منفی دوران کودکی او دارد. همین امر، ذهن نویسندگان را به سمت رویکرد «طرحواره درمانی» جفری یانگ (۱۹۵۰م) سوق داد، رویکردی که نقش تجارب دوران کودکی را بر عملکرد افراد بسیار مؤثر می‌داند. ازاین‌رو در این مقاله بر آن شدیم تا مطابق با این رویکرد و بر اساس شیوهٔ تحلیل محتوا، به بررسی این شخصیت بپردازیم.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پس از بررسی‌های صورت گرفته این نکته محرز شد که تاکنون پژوهش‌های محدودی پیرامون رمان برید اللیل برکات نگاشته شده است، از جملهٔ این پژوهش‌ها، مقالهٔ اکرم روشنفکر و فاطمه قربانی با عنوان «سبک هدی برکات در روایت جنگ (بررسی داستان حجرالضحک)» است. نویسندگان این مقاله، سبک ادبی و نحوهٔ به‌کارگیری عناصر داستان را در این رمان بررسی کرده‌اند. فاطمه عابدینی و همکاران نیز در مقالهٔ «بررسی روایت اپیزودی در رمان «برید اللیل از هدی برکات» به بررسی مؤلفه‌های روایت اپیزودی در این رمان پرداخته‌اند. سمیه خداوردی و همکاران نیز در مقالهٔ «تجلیات المیتاسرد فی روایة – برید اللیل– لهدی برکات» ویژگی‌های فراداستان را در این رمان پست مدرنیسمی پی گرفته‌اند، اما هیچ‌یک از این پژوهش‌ها از منظر روان‌شناسی به بررسی شخصیت‌های

رمان مذکور نپرداخته‌اند. از آنجایی که این رمان، رمانی شخصیت محور با گرایش‌های روانشناسی است، ضروری به نظر می‌رسد که شخصیت‌های این رمان با رویکردی این‌چنینی بررسی شوند.

۲. چارچوب نظری پژوهش

«نقد روان‌شناختی، یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر است که به فهم بهتر آثار ادبی و کشف درون-مایه‌های آن کمک می‌کند» (صالحی و باقری، ۱۴۰۰: ۸۹). بنیان‌گذار این نوع نقد، زیگموند فروید است. وی به‌عنوان «بنیان‌گذار مکتب روانکاوی، پایه‌های این علم را بنا نهاد و شاگردانش، این دانش را به رشد و بالندگی رساندند» (عموری و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۰). او اعتقاد داشت انسان، بیش از هر چیز تحت تأثیر غرایز خویش است، اما روانشناسان پس از وی «بر این باور بودند که طبیعت انسانی قابل تغییر و دگرگونی است و روابط بین‌فردی، تأثیر مهمی را بر این تغییرات بر جای می‌گذارد» (عباس، ۱۹۹۶: ۱۱۲). از جمله این روانشناسان جفری یانگ است. «وی متعاقب نظریه‌های شناختی آسیب‌پذیری روانی و با وام‌گیری از دیدگاه پیاژه، نظری را در رابطه با طرحواره‌های ناسازگار اولیه گسترش داد» (بیرامی، ۱۳۹۱: ۶۶). «طرحواره‌ها ساختار یا چارچوبی‌اند که در سال‌های اولیۀ زندگی بر اساس تجربۀ کودک و اطرافیان او شکل می‌گیرند و به تبیین تجارب و پردازش رویدادها کمک می‌کنند» (قهاری، ۱۳۹۶: ۱۶). این طرحواره‌ها به دو دسته، طرحواره‌های سازگار و ناسازگار تقسیم می‌شوند. «طرحواره‌های ناسازگار اولیه، الگوها یا درون‌مایه‌های عمیق و فراگیری هستند که در دوران کودکی یا نوجوانی شکل گرفته‌اند و در سیر زندگی تداوم دارند و به شدّت ناکارآمدند» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۰).

افراد به منظور انطباق و رویارویی با این طرحواره‌ها، متناسب با شخصیت خویش، پاسخ‌ها و سبک‌های مقابله‌ای ناسازگاری را به کار می‌گیرند، این سبک‌ها عبارت‌اند از: ۱.جبران افراطی ۲. اجتناب و ۳. تسلیم، که خود این سه سبک به جای بهبود طرحواره، باعث تداوم آن و نیز زمینه‌ای برای بروز اختلالات شخصیتی و تعارضات درونی می‌شود.

در ادامه پس از نگاهی گذرا به رمان *برید اللیل* برکات، از ریشه‌های تحولی شکل‌گیری حوزۀ طرحوارۀ بریدگی و طرد و طرحواره‌های مربوط به آن در ذهن نخستین شخصیت این رمان پرده برداشته، سپس سبک‌های مقابله‌ای به کار گرفته‌شده جهت رویارویی با این طرحواره‌ها را بررسی می‌کنیم و نحوۀ بروز آن را در زندگی شخصی وی پی می‌گیریم.

۳. گذاری بر زندگی و رمان «*برید اللیل*» هدی برکات

«هدی برکات نویسنده، رمان‌نویس، و فمینیست لبنانی است که سال ۱۹۵۲م در بیروت زاده شد» (زین، ۲۰۰۷: ۱۶). تاکنون «شش رمان، دو نمایشنامه، یک مجموعه داستان و یک خودانگاره تاکنون از او منتشر شده است» (جلد کتاب پست شبانه، ۱۳۹۸).

رمان برید اللیل او روایتگر پنج نامه و شش متن است. نامه‌هایی که هر یک، پای نامه‌ای دیگر را به میان می‌کشند. وی با به‌کارگیری اسلوب نامه‌نگاری، شخصیت‌های بی‌نام و نشانی را به مخاطب خویش عرضه می‌دارد که پس از گذراندن فراز و نشیب‌های زندگی، درمانده و مأیوس به غریب آشناترین افراد زندگی خویش روی آورده و داد سخن از ناملایمات زندگی سر می‌دهند، ناملایماتی که ریشه در زیست اجتماعی‌شان دارد. وی در این اثر روایی، جهان بحران‌زدۀ عربی را به تصویر کشیده و با خلق تیپ‌های شخصیتی نابسامان، تبعات روانی ناشی از جنگ و مهاجرت‌های اجباری را به تصویر کشیده است. در حقیقت داستان او صبغه‌ای رئالیسمی دارد، اما صبغه‌ای که شیوۀ نگرش ما به واقعیت را غنا می‌بخشد که این امر ناشی از درآمیختن ادبیات با روان‌شناسی است.

برخورداری از ساختاری ساده، توجه به شخصیت‌پردازی به جای حادثه‌آفرینی و پرهیز از قهرمان‌پروری، رنگ و بوی خاصی به این اثر داده و موجب شده است که مخاطبین به راحتی بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند.

۴. مفهوم‌سازی مشکلات نخستین شخصیت رمان برید اللیل

در هیاهوی آمد و شد انسان‌ها، گاه کنش‌هایی نظر انسان را به خود جلب می‌کند که با سنجه‌های اخلاقی و عقلانی رایج سازگاری ندارد، رفتارهای نخستین کاراکتر رمان *برید اللیل*، نمونه‌ای از این دست کنش‌هاست. در پسِ این کنش‌ها، عوامل تبیین پذیر فراوانی به چشم می‌خورد که قابل تأمل و بررسی است. از این رو در ادامه جهت دستیابی به علل این گونه رفتارها، به بررسی الگوهای ناکارآمد زندگی او که منجر به شکل‌گیری طرحواره‌های ناسازگار اولیه شده می‌پردازیم.

۴-۱. ریشه‌های تحولی حوزۀ طرحوارۀ نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

نظریۀ یانگ به پنج نیاز هیجانی اساسی کودک در رابطه با والدین و محیط اشاره می‌کند. یکی از این نیازها، نیاز به دلبستگی ایمن به دیگران، شامل نیاز به امنیت، ثبات، محبّت و پذیرش است، نیازی اساسی که نخستین شخصیت رمان *برید اللیل* در ارضای آن ناکام مانده است. دلیل این ناکامی به دوران کودکی وی برمی‌گردد، آنگاه که از دریافت محبت و توجه از سوی مهم‌ترین پایگاه عاطفی خویش یعنی مادر محروم می‌گردد و به دور از محیط ایمن خانواده رشد می‌کند. این «محرومیت از محبت در دوران کودکی، تأثیر مهم و همیشگی را بر تحول شخصیت بر جای گذاشته» (نایت و نایت، ۱۹۹۳: ۳۰۳) و سبب شکل‌گیری حوزۀ طرحواره بریدگی و طرد در ذهن وی گشته است، حوزۀ طرحواره‌ای که بیشتر در افرادی به چشم می‌خورد که «خانواده‌های اصلی آن‌ها معمولاً بی‌ثبات، بدرفتار، سرد و بی‌عاطفه،

طرد کننده یا منزوی هستند» (یانگ و همکاران،۱۳۹۱: ۳۶-۳۷). شخصیت مذکور نیز که دوران کودکیش را در چنین بستر بی‌ثباتی گذرانده، درگیر این طرح‌واره گشته است.

۴- ۲. حوزۀ طرح‌واره بریدگی و طرد نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد شخصیت مذکور در چنگال حوزۀ طرح‌وارۀ بریدگی و طرد گرفتار آمده است. این حوزۀ طرح‌واره، مانع برقراری دلبستگی‌های ایمن و رضایت‌بخش وی با دیگران گشته است؛ چراکه افرادی که چنین طرح‌واره‌ای دارند «معتقدند که نیاز آنها به ثبات، امنیت، محبّت، عشق و تعلق‌خاطر برآورده نخواهد شد و در بزرگسالی تمایل دارند به گونه‌ای نسنجیده و شتاب‌زده از یک رابطه خود آسیب‌رسان به رابطه‌ای دیگر پناه ببرند» (همان: ۳۶-۳۷). همان‌گونه که این کاراکتر نیز در خلال نامه‌ای که خطاب به شریک جنسی-عاطفی خویش نگاشته است، با بیان عبارت (إحدی صدیقاتی النساء) به داشتن روابط متعدد با زنان مختلف اشاره می‌کند.

طرح‌وارهای مربوط به این حوزه که در افکار این شخصیت به چشم می‌خورند عبارت‌اند از: ۱. رهاشدگی و بی‌ثباتی ۲. بی‌اعتمادی و بدرفتاری ۳. محرومیت هیجانی ۴. نقص و شرم ۵. انزوای اجتماعی. در بخش‌های بعدی به بررسی این طرح‌واره‌ها در وجود او می‌پردازیم.

۴- ۳. خاطرات یا تصاویر ذهنی مهم دوران کودکی نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

مهم‌ترین تصویری که در خاطر این شخصیت بازآفرینی می‌شود و یادآوری آن، حس ناخوشایند ترس و انزجار را برای او به ارمغان می‌آورد، تصویر مقطعی از کودکی است که به دلیل تنگدستی، از سوی مادر در قطاری نهاده شده و به بهانۀ دانش‌اندوزی به مقصدی ابدی روانه می‌گردد.

۴- ۴. تحریف‌های شناختی نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

> بالبی (۱۹۷۳) معتقد است که موجودات انسانی، برانگیخته می‌شوند تا تعادلی پویا بین آشنایی و تازه‌جویی برقرار کنند. به زبان پیاژه‌ای، شخص برانگیخته می‌شود تا تعادل بین درون‌سازی (تلفیق کردن اطلاعات جدید در ساختارهای شناختی موجود) و درون‌سازی (تغییر ساختارهای شناختی متناسب با اطلاعات جدید) را حفظ کند. طرح‌واره‌های ناسازگار اوّلیه، این تعادل را به هم می‌زنند. افرادی که تحت تسلط طرح‌واره‌های خود هستند، به‌جای این‌که اطلاعات جدید را به شیوه‌ای درون‌سازی کنند که طرح‌واره و تحریف‌هایشان را تأیید نکند، شواهد جدید را نادیده می‌گیرند و در نتیجه طرح‌واره‌هایشان همچنان دست‌نخورده باقی می‌ماند (همان: ۸۴-۸۵).

حوزۀ طرح‌واره نگارندۀ نخستین نامه این رمان نیز مانع برون‌سازی تجارب جدید در ساختارهای شناختی وی شده است؛ بدین معنا که ذهن وی تنها به اطلاعاتی توجه می‌کند که مهر تائید بر طرح‌واره‌های وی بزند و شواهد نقض‌کننده طرح‌واره‌ها را نادیده

می‌گیرد و یا اینکه متناسب با طرح‌واره‌های خود، آن را سوءتعبیر می‌کند. نمونه‌ای از تحریف شناختی را می‌توان در این بخش دید:

«أرید أن أُبعدک عنّی، أروی لک نِکاتاً کنت رویتها مراراً؛ أو أقف خلف النافذة و أقول شیئاً عن الطقس فی الخارج، کی أذکّرک بالخارج؛ بوجوب الخروج... یجرحنی فی العمق أنّک لا تعترضین علی أسلوبی المشین، لا تغضبین و لا تشتمیننی و ترجعین إلیَّ کأنَّ شیئاً لم یکن. تبّاً. کیف تقبلین؟ لماذا لا تحبّیننی؟» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۲).

(می‌خواهم که تو را از خودم دور کنم، مسائلی را به تو می‌گویم که بارها آن را روایت کرده‌ام یا پشت پنجره می‌ایستم و چیزی دربارۀ آب‌وهوای بیرون می‌گویم تا به تو بیرون را یادآوری کنم و اینکه باید بروی. در درون، این مسئله مرا بسیار ناراحت می‌کند که به خاطر رفتار زشت من اعتراض نمی‌کنی و خشمگین نمی‌شوی و دشنام نمی‌دهی و به‌سوی من برمی‌گردی، گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است، لعنت بر تو! چگونه قبول می‌کنی؟ چرا مرا دوست نداری؟). عدم اعتراض طرف مقابل به رفتارهای آزاردهندۀ شخصیت مذکور، از تیپ مهر طلب وی سرچشمه می‌گیرد، مهر طلب بر فردی اطلاق می‌شود که «تمنیات، خواسته‌ها و رفتارش را مطابق با تمنیات، خواسته‌ها و رفتار دیگران شکل می‌دهد و می‌پروراند و احتیاج شدیدی به جلب محبت و تأیید و تصویب دیگران دارد» (هورنای، ۱۳۶۱ الف: ۳۸-۴۲)، اما ذهن این شخصیت که درگیر تحریف شناختی است، چشم‌پوشی‌های طرف مقابل در برابر رفتارهای دگر آزارندۀ خویش که ناشی از تیپ شخصیتی وی است، را نشانگان بی‌توجهی و سرد مهری او انگاشته و این امر ترس‌های درونیش را تشدید کرده و سبب برانگیختگی حوزۀ طرح‌وارۀ بریدگی و طرد گشته است.

۴- ۵. سبک‌های مقابله‌ای نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

تمام موجودات زنده در مقابل تهدید، سه واکنش اساسی نشان می‌دهند: جنگ، گریز و میخکوب شدن. این سه واکنش با سه سبک مقابله‌ای جبران افراطی، اجتناب و تسلیم همخوانی دارد. وقتی بیماران تسلیم طرح‌واره می‌شوند، به درست بودن آن گردن می‌نهند. وقتی بیماران، سبک مقابله‌ای اجتناب را به کار می‌برند، افکار و تصاویر طرحواره برانگیزان را بلوکه می‌نمایند. [اما وقتی افراد] سبک مقابله‌ای افراطی را به کار می‌برند از طریق فکر، احساس و روابط بین‌فردی به گونه‌ای با طرحواره می‌جنگند که انگار طرحواره متضادی دارند (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۹-۶۱).

شخصیت مذکور نیز جهت مقابله با طرح‌واره‌های ذهنیش، به جای در پیش گرفتن کنش‌هایی که به نتایج منطقی منجر شود و به احساسات او یا دیگران خدشه وارد نکند، از سبک‌های مقابله‌ای بهره می‌جوید که نه تنها مشکلاتش را به شکلی زیربنایی برطرف نمی‌کند، بلکه بر شدت آن افزوده و طرح‌واره‌هایش را هر چه بیشتر تقویت می‌کند. این

سبک‌های مقابله‌ای در سه حیطه شناختی، عاطفی و بین‌فردی جلوه می‌کند. در ادامه با نگریستن به مشکلات فعلی این شخصیت، به بررسی طرحواره‌های ناسازگار اولیه و سبک‌های مقابله‌ای که در ایجاد این مشکلات نقش بسزایی داشته‌اند، می‌پردازیم.

ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که سبک‌های به کار گرفته‌شده توسط این شخصیت، حاصل تعامل بین خلق‌وخو و الگوسازی از رفتار والدینش است، اما از آنجایی که ابزار سنجش کافی برای تعیین خلق‌وخوی فطری افراد وجود ندارد، از بررسی معیار مذکور خودداری کرده و تنها به بررسی عوامل محیطی بسنده کرده‌ایم.

۴- ۶. مشکلات فعلی نخستین شخصیت رمان *برید اللیل*

۴- ۶- ۱. عدم برقراری روابط صمیمانه با دیگران

طرحواره‌های مربوطه: ۱. طرد و رهاشدگی، ۲. انزوای اجتماعی، ۳. نقص و شرم/ سبک مقابله‌ای: اجتناب

شخصیت مذکور با سبک مقابله‌ای اجتناب از برقراری روابط صمیمانه با دیگران امتناع می‌ورزد: «لا أسکت لأنّی لا أرید أن أترک لک نافذة مفتوحةً علی الحمیمیّة. فالحمیمیّة ورطة. و الکلامُ بالصوت المنخفض بین رأسین متقاربین، من نوع الاعتـرافات لکسر العزلة» (همان: ۱۱). (سـاکت نمی‌نشینم؛ چرا که نمی‌خواهم با این سکوت پنجره‌ای به سمت صمیمت باز کنم. صمیمیت، مهلکه‌ای است و گفتگو بین دو تن که سرهایشان را به هم نزدیک کرده‌اند و با صدایی آرام صحبت می‌کنند، به اعترافاتی می‌ماند که جهت شکستن تنهایی است). روابط صمیمانه هم‌زمان می‌تواند سه طرحوارۀ را در درون وی فعال کند: طرحوارۀ رهاشدگی و بی‌ثباتی، طرحوارۀ انزوای اجتماعی و طرحوارۀ نقص و شرم. روابط مستمر و صمیمی نقش بسزایی در فعال شدن طرحوارۀ رهاشدگی شخصیت مذکور دارند؛ چراکه این‌گونه روابط می‌توانند منجر به احساس وابستگی شوند و این وابستگی درصورتی‌که منتهی به جدایی شود، ضربۀ محکمی بر ساختار ذهنی وی وارد می‌کند؛ بنابراین از این نوع روابط دوری می‌کند تا دیگربار، طعم تلخ رهایی را نچشد. از سوی دیگر این صمیمیت، برانگیزانندۀ طرحواره انزوای اجتماعی است. این شخصیت در تنهایی و بدون داشتن هیچ‌گونه همراهی رشد و نمو یافته و این مسئله، زمینه‌ساز شکل‌گیری طرحوارۀ انزوای اجتماعی در درونش گشته است، «طرحواره‌ای که در آن فرد احساس می‌کند که با تمام گروه‌ها بیگانه شده است. روابط صمیمانه اندکی دارد یا تقریباً روابطش را با تمام افراد قطع کرده است» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۶۰)؛ برای رویارویی با این طرحواره، شخصیت مذکور به کمک سبک مقابله‌ای اجتناب تلاش می‌کند تا زنجیره‌های صمیمت بین خود و محبوبه را بگسلاند و از لحاظ عاطفی، فاصلۀ خود را با او نگه دارد. همان‌گونه که در این بخش شاهد این مسئله هستیم: «لکن، حین شممتُ رائحة الثوم فی ال«بیت» قررتُ أنَّ تمادیک أصبح فی حاجة الی وقفة؛ إلی جردة شاملة. أن تقلی

بیضاً، أو تفتحی علبة سردین، لا بأس. لکن الثوم؟ الثوم یعنی طَبیخاً، استیطاناً صریحاً» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۹). (ولی زمانی که بوی سیر در خانه به مشامم خورد، مصمم شدم که از دوام این رابطه ممانعت به عمل آورم. این‌که تخم‌مرغ آب‌پز می‌کنی یا در قوطی کنسرو ساردین را باز می‌کنی اشکالی ندارد، امّا سیر؟ سیر یعنی غذا، یعنی سکنی گزیدنی بی‌پرده). این بخش از نامه، عدم تمایل فرد را برای ورود به روابط صمیمانه به تصویر می‌کشد که با توصیفات مطرح‌شده دربارۀ بیماران دارای طرح‌وارۀ انزوای اجتماعی و سبک مقابله‌ای اجتناب آنان شباهت بسیاری دارد.

از سوی دیگر روابط صمیمی می‌تواند برانگیزانندۀ طرح‌وارۀ نقص و شرم شوند، در این طرح‌واره، افراد «احساس می‌کنند که ناقص، بد، حقیر یا بی‌ارزش‌اند» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸). همان‌گونه که شخصیت مذکور در بخش‌های مختلف نامه به برشمردن نقص‌های خویش می‌پردازد: «لأنّی شخص قَلِق و مُتَقَلِّب» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۴). «زیرا من شخصی نگران و دمدمی هستم». وجود این طرح‌واره سبب شده که وی احساس کند، اگر خود را در معرض نگاه دیگران قرار دهد، بدون شک طرد می‌شود) (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۸)؛ بنابراین ازاین‌گونه روابط کناره‌گیری می‌کند تا دیگران متوجه نقص‌های او نشوند. در حقیقت در این بخش دو طرح‌وارۀ رهاشدگی و نقص در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند.

۴- ۶- ۲. حسادت نسبت به هم‌جنسان و داشتن رفتارهای نابهنجار در موقعیت‌های رقابت برانگیز

طرح‌واره‌های مربوطه: طرح‌وارۀ رهاشدگی و بی‌ثباتی و طرح‌وارۀ نقص و شرم/ سبک مقابله‌ای: جبران افراطی

وجود طرح‌وارۀ رهاشدگی سبب می‌شود که فرد پیوسته دغدغۀ از دست دادن معشوقه را داشته باشد، حال اگر در این بین، پای رقیب عشقی به میان آید، این طرحواره حکم باختن در میدان پیکار را در همان ابتدا صادر می‌کند. به ویژه آنکه این شخصیت، علاوه بر طرح‌وارۀ رهاشدگی، درگیر طرح‌وارۀ نقص و شرم نیز هست و این طرح‌واره نیز باور شکست در این مبارزه را تقویت می‌کند. طرح‌واره‌ای که در آن فرد «تمایل زیادی به مقایسۀ خود با دیگران دارد» (همان: ۲۵۷)؛ بنابراین به‌راحتی درگیر احساس رقابت با رقیب‌های عشقی می‌شود و هرگاه در چنین موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد، رفتارهای نابهنجاری را از خود نشان می‌دهد، همان‌گونه که در بخشی از نامه می‌بینیم که از خوش‌گذرانی طرف مقابل با مردان دیگر خشمگین می‌شود: «لا تعرفین، مثلاً، أنّی، عندما تضحکین عالیاً لرجل آخر، یعنّ لی أن أصفعک... أغار لأنّی أحتقر المحیطین بها، لا لأنّی أخشاهم» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۳-۲۴). (نمی‌دانی مثلاً هنگامی‌که با صدای بلند به مرد دیگری می‌خندی، دلم می‌خواهد کشیده‌ای به صورتت

بزنم. من از این جهت غیرتی می‌شوم که اطرافیانت را حقیر و پست می‌دانم، نه اینکه از آنها واهمه‌ای داشته باشم). توجه معشوقه به مردان دیگر، تداعی‌گر بی‌توجهی‌های مادر در کودکی است و این مشابهت رفتاری سبب فعال شدن دو طرحوارۀ رهاشدگی و نقض و شرم گشته است. وی در مقابل این طرحواره‌ها از سبک جبران افراطی بهره جسته است. به‌کارگیری این سبک سبب شده تا وی بر حسادت خود که از نا ارزنده دانستن خویش و ترس رها شدن سرچشمه می‌گیرد، با خودشیفتگی سرپوش نهد و این‌گونه نشان دهد که وی جایگاه مردان دیگر را بسی پایین‌تر از خود می‌داند و توجه معشوقه به آنها را برنمی-تابد. این در حالی است که در بخش‌های متعددی از این نامه به‌وضوح شاهد این مسئله هستیم که خود حقیقی وی، سطح خود را نسبت دیگران بسیار پایین می‌داند؛ به‌عنوان نمونه: «بما أنّی لا أليق بک، و بما أنّی ضدّ اللباقة و لم أتعلّمها من أحد» (همان: ۲۴). (از این جهت که من شایسته تو نیستم و ضد شایستگی هستم و از کسی آن را یاد نگرفتم). این بخش از سخنان شخصیت بر طرحوارۀ نقص و شرم وی مهر تأیید می‌زند.

۴- ۶- ۳. بدبینی نسبت به دیگران

طرحواره‌های مرتبط: بی‌اعتمادی و بدرفتاری/ سبک مقابله‌ای: جبران افراطی

داشتن دوران کودکی سخت و متعاقب آن مواجهه با دردها و بدرفتاری‌های متعدد سبب شده که طرحوارۀ بی‌اعتمادی و بدرفتاری در درون این شخصیت شکل بگیرد. طرحواره‌ای که در آن انتظار می‌رود «دیگران با کوچک‌ترین فرصت سوءاستفاده کنند، آسیب بزنند، تحقیر کنند، دروغ بگویند، بدرفتاری کنند، فریب دهند یا دست بیندازند» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۷). شخصیت مذکور نیز به دلیل داشتن این طرحواره، پیوسته در انتظار ضربه خوردن از جانب دیگران است؛ بنابراین می‌کوشد دیگران را بیازماید تا از صداقت گفتار و رفتار آن‌ها اطمینان حاصل کند. در حقیقت «بیمارانی که طرحوارۀ بی‌اعتمادی/ بدرفتاری دارند، اغلب حالت پارانوئیدگونه دارند: آن‌ها دائم دیگران را آزمایش می‌کنند و در پی جمع‌کردن شواهد هستند که ببینند آیا مردم ارزش اعتماد کردن دارند یا نه» (همان: ۲۴۷-۲۴۸). همان‌گونه که این شخصیت به اشکال گوناگون در پی آزمودن عشق شریک جنسی-عاطفیش نسبت به خویش است و در این بین هیچ اهمیتی نمی‌دهد که این رفتار ممکن است به احساسات طرف مقابل خدشه وارد کند: «ألا ترين أنّی لا أجهد فی إخفاء علاقاتی بنساء أخريات؟ أتحسبين أنّی أميّزک لأنّی أخبرک عنهنّ؟ أصطفيک؟» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۳). ترجمه: «آیا نمی‌بینی که هیچ گونه تلاشی نمی‌کنم تا ارتباطم را با زنان دیگر پنهان کنم؟ آیا گمان می‌کنی که تو را ترجیح می‌دهم تا به تو دربارۀ آنها بگویم؟ تو را انتخاب می‌کنم؟». به نظر می‌رسد شخصیت مذکور در پس این اعتراف، علاوه بر کشتن بذر امیدِ مانایی و پایایی در این رابطه، قصد سنجش میزان علاقۀ معشوقه و برانگیختن اعتراض او را دارد، اعتراضی که حس دوست داشته شدن از جانب معشوقه را القا کند، هر

چند که به هدف خویش دست نمی‌یازد. این بخش از نامه، تصدیق‌کنندهٔ این ادعا است: «لماذا لا تكونين أنتِ سبب ذلك الأرق؟ لماذا لا تحاولين استردادي من انشغالي بامرأة أخرى تطيّر النوم من عينيّ، مثلاً؟» (همان: ۱۴). (چرا تو دلیل آن شب‌بیداری نباشی؟ چرا تلاش نمی‌کنی تا مرا از مشغول شدن به زنی دیگر که به عنوان مثال خواب را از چشمانم ربوده است باز بداری؟). این مقدار از تردید نسبت به دریافت توجه و محبـت دیگران، نشان از وجود طرحوارهٔ بی‌اعتمادی و بدرفتاری دارد. این اعترافات با سبک مقابله‌ای جبران افراطی توصیف‌شده برای بیماران درگیر طرحوارهٔ بی‌اعتمادی و بدرفتاری نیز همسو است. بدین گونه که شخصیت مذکور برای مقابله با این طرحواره پیش از اینکه معشوقه به او خیانت کند، به وی خیانت کرده و با زنان مختلف وارد رابطهٔ جنسی می‌شود و فرصت پیش‌دستی در این کار را از او می‌گیرد.

۴- ۶- ۴. نگرانی برای مورد قبول واقع نشدن از جانب دیگران

طرحواره مربوطه: محرومیت هیجانی/ سبک مقابله‌ای: اجتناب

نیاز به دریافت محبت و دوست داشته شدن، از جمله حیاتی‌ترین نیازهای بشر است که حس ارزشمند بودن را برای او به ارمغان می‌آورد، به‌ویژه آنگاه که این محبت از جانب افرادی باشد که پیوندی عمیق با انسان دارند. یکی از این افراد مادر است که پیوسته مظهر عشق بوده است. اما این عشق در زندگی شخصیت مورد نظر جریان نداشته و «این حالات ناکارآمد مادر سبب به وجود آمدن یک ندای منفی درونی شده است که به طور مرتب و دائم به او یادآوری می‌کند که بسیار بد و بی‌ارزش هست و هرگز از طرف دیگران پذیرفته نشده و هیچ کس او را دوست نخواهد داشت» (جکوب و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۶-۶۷) و این باور، منجر به شکل‌گیری طرحوارهٔ محرومیت هیجانی در وجودش شده است، طرحواره‌ای که در آن انتظار می‌رود «تمایل فرد برای برقراری رابطهٔ هیجانی با دیگران به طور کافی ارضاء نشود» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۷). این شخصیت حتی پیش از جدایی از مادر نیز، درگیر این طرحواره شده است، همان‌گونه که در گفته‌هایش به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کند: «كانت تُعنى بالدجاجة المريضة، تحملها النهار بطوله... تصلّي للنَّعجة التي تتعسّر ولادتُها... إلّا أنا. أيّاماً عديدةً لم تكن تلتفت ناحيتي. كانت تدلق المياه الساخنة على رأسي و تصرخ فيَّ إن ابكيت. أنا، لم يكن لي أيُّ فائدة» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۸).

ترجمه:

> «به جوجهٔ مریض توجه می‌کرد، در تمام طول روز او را در آغوشش داشت... برای میشی که زایمانش سخت بود، دعا می‌کرد... به‌جز من. روزهای بسیاری به من بی‌توجه بود. آب داغ را روی سرم می‌ریخت و اگر شکایت می‌کردم سرم داد می‌کشید. من مطلقاً به حالش فایده‌ای نداشتم».

این محرومیت‌ها و بی‌توجهی‌ها، احساس بی‌ارزشی و ناخواستنی بودن را در وجود وی به ودیعه نهاده است؛ چراکه «کودکی که از سوی والدینش طردشده و در مواقع نیاز پاسخ مناسب دریافت نکرده است، احساس می‌کند که اساساً قابل خواستن نیست» (خجوی و ایزدی‌خواه، ۱۳۹۶: ۵۴) و دیگران نیز همچون مادر، وی را دچار محرومیت عاطفی خواهند کرد. بنابراین پیوسته در ارتباط با دیگران دغدغۀ دوست داشته شدن و مورد توجه واقع شدن را دارد و این احساس به همۀ روابط او نفوذ می‌کند. نمونه‌ای از این دغدغه‌مندی را در این قسمت می‌توان دید: «یجب أن تتواضعی قلیلاً. لیس الحد التذلّل، فقط ما یلمح الیّ التعلق قلیلاً بی. لا حاجة إلی أن أذکّرک أنّی نشأت بلاأهل» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۳). (باید کمی فروتنی به خرج دهی. نه در حد خواری، فقط در حدی که احساس کنم کمی به من تعلق داری. نیازی نیست که بگویم من بدون خانواده بزرگ شدم). مجموع این گفته‌های شخصیت از حضور پررنگ طرحوارۀ محرومیت هیجانی در ذهن وی حکایت دارد. درخواست از افراد مهمّ زندگی برای رفع نیازهای هیجانی جزء اموری است که افراد درگیر این طرحواره کمتر بدان می‌پردازند، همان‌گونه که بسامد این نوع رفتارهای ترحم‌جویانه در گفته‌های این شخصیت نیز به همین یک مورد محدود می‌شود.

۴- ۶- ۵. تحقیر دیگران

طرحواره مربوطه: نقص و شرم/ سبک مقابله‌ای: جبران افراطی

افرادی که طرحوارۀ نقص و شرم دارند عزت نفس پایینی دارند و «احساس می‌کنند عیب‌های زیادی دارند و از ارزش چندانی برخوردار نیستند» (یانگ و کلسکو، ۱۳۹۰: ۳۳). شخصیت مذکور نیز که از این طرحواره رنج می‌برد، از عزت نفس پایینی برخوردار است و این خود- ارج نهی ضعیف سبب شده که وی تمام تمرکز و توجهش را بر کاستی‌ها و نقص‌های خود بگذارد: «عدا ذلک، أنا متخلّف، عدائیٌّ و عنیف، و فوق ذلک مدمن. و أجمل خیالاتی الجنسیَّة تبدأ بأن أضعک بین ذراعَی رجل آخر» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۷). ترجمه: «به جز آن، من عقب‌مانده، کینه‌توز و خشن هستم، و فراتر از همۀ اینها معتادم؛ و زیباترین خیال‌های جنسیم این است که تو را در میان بازوان مرد دیگری قرار دهم». راهکار او برای مقابله با این طرحواره، جبران افراطی است. بدین گونه که در ذهن خود، غروری پوشالی برای خودساخته و هرگاه چنین بپندارد که شخصی قصد تحقیرش را دارد، هر چند که این تحقیر به شکل ناخواسته و غیرمستقیم باشد- به سبک جبران افراطی می‌کوشد تا وی را تحقیر نماید. یکی از موقعیت‌هایی که ممکن است شخص احساس کند غرورش جریحه‌دار شده است، زمانی است که با کسی طرح دوستی بریزد و «حس کند مجموعۀ شخصیت و خصوصیات اخلاقی یا سر و وضع، تحصیلات، حرف زدن، ثروت و خانوادۀ آن شخص از وی برتر و ممتازتر است، عیناً مثل اینکه به وی توهین شده باشد، غرور به برتر و برجسته بودنش جریحه‌دار می‌گردد» (هورنای، ۱۳۶۱ب: ۱۰۷). همان‌طور که شخصیت مذکور

نیز پس از اندیشیدن به نکات مثبت طرف مقابل خویش، جایگاه خود ایده‌آلیش را در خطر دیده و برتری طرف مقابلش را نوعی توهین و تحقیر برای خود فرض کرده، بنابراین به قصد انتقام و تلافی می‌کوشد تا وی را به نوعی تحقیر کند:

«لا تحتاجین إلیَّ کی تعرفی کم أنّک شهیَّة، إذ یکفیک أن تری ذلک فی عیون الرجال. طبعاً تعرفین... لذا أبتعد عنک فوراً حالما تبدین فی شبق عنجهیَّتک العالیة. آخذ کتاباً و نحن فی السریر، أو أذکّرک بامرأة جمیلة کنّا التقیناها معاً لأغمزک بعینی کأنّک صاحبی، لأتمرجل معک حول قدرتی علی الغوایة و الإیقاع بالجمیلات» (برکات، ۲۰۱۸: ۱۳).

به من نیاز نداری تا بدانی که چقدر شهوت‌انگیز هستی، کافی است که آن را در چشمان مردان ببینی. حتماً می‌دانی... برای همین آنگاه‌که چیرگی شهوت جنسی فراوانت را آشکار می‌کنی، سریع از تو دور می‌شوم. همان‌طور که روی تخت هستیم کتابی را به دست می‌گیرم یا زنی زیبا را به یاد تو می‌آورم که باهم با او دیدار کردیم تا با گوشه چشمم طوری به تو نگاه کنم که انگار تو صاحب من هستی و آنگاه من هم در خصوص اینکه می‌توانم زنان زیبارو را مفتون خود کنم، لاف بزنم. در این بخش، خشم ناشی از شکسته شدن غرور فرد با میل تحقیر و تخفیف طرف مقابل توأم شده است؛ بنابراین تعمداً با بیان نکات مثبت زنان دیگر و نیز تواناییش در فریفتن آنان قصد دارد که از سویی احساس حسادت طرف مقابل را برانگیزد و از سوی دیگر وی را تحقیر نماید. این بخش متن، حکایت از این امر دارد که شخصیت مذکور در برابر طرحوارۀ نقص خویش، از راهکار جبران افراطی در قالب خودشیفتگی و تحقیر طرف مقابل استفاده کرده است.

۴- ۶- ۶. داشتن انتظارات نابجا از دیگران

طرحوارۀ مربوطه: طرد و رهاشدگی و محرومیت هیجانی/ سبک مقابله‌ای: جبران افراطی. یکی دیگر از راهکارهای به کار گرفته شده جهت مقابله با طرحواره‌های رهاشدگی و محرومیت هیجانی، سرزنش دیگران به خاطر رها کردن یا نداشتن عشق و علاقه نسبت به خویش است، حتی اگر به اقتضای سبک‌های مقابله‌ای اخذ شده، خود سبب این رهایی شده باشد. همان‌گونه که این شخصیت پس از اشاره به ظلم‌های روا داشته بر طرف مقابل، از زبون و بی‌مقدار دانستن این عشق از سوی وی تعجب کرده و از او دل‌آزرده می‌شود: «کنت أرید أن أسألکِ کیف هان علیک کلّ هذا الغرام؟ ... کیف اعتبرتِه ناقصاً» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۰). (می‌خواهم از تو بپرسم چگونه همۀ این عشق، بر تو خوار آمد؟... چگونه آن را ناقص دانستی؟). در حقیقت نیاز شخص عصبی به مهر و محبت دیگران، تبدیل به توقع مهر و محبت بی‌قیدوشرط شده است، این توقع دو مشخصه دارد، نخست اینکه بسیار خودخواهانه است؛ چراکه شخص انتظار دارد با وجود همۀ رفتارهای سادیسمیش و بدون

اینکه خود هیچ گونه مهر و محبتی را نسبت به طرف مقابل ابراز کند، طرف مقابل به او عشق بورزد. مشخصۀ دوم این است که عصبی و نوروتیک است، بدین معنا که برآورده نشدن آن مساوی است با احساس بی‌ارزشی و خود ایده‌آلی نبودن.

این توقع غیرواقع‌بینانه، نمایانگر سبک جبران افراطی است که این شخص برای مقابله با طرح‌وارۀ محرومیت هیجانی و رهاشدگی از آن بهره می‌جوید.

۴- ۶- ۷. انتقام گرفتن از افراد بی‌گناه

طرحوارۀ مربوطه: بی‌اعتمادی و بدرفتاری/ سبک مقابله‌ای: جبران افراطی.

زندگی در محیطی بیگانه، این باور را به ذهن شخصیت تزریق کرده است که در دنیایی آکنده از خشونت زندگی می‌کند که در آن، همۀ انسان‌ها دشمن هم هستند و در نبردی بی‌پایان با یکدیگر به سر می‌برند: «فی معرکتی مع العالم أجمع؛ أن أحارب جیناتی أیضاً ... لماذا أنا فی معرکة مع العالم أجمع؟ لا أدری، اسألی العالم. ربّما لإحساسی بأنّی فی معرکة» (همان: ۲۲). ترجمه: «در جنگم با همۀ دنیا؛ با ژن‌هایم نیز می‌جنگم ... چرا من در جنگ با همۀ دنیا هستم؟ نمی‌دانم، از جهان بپرس. شاید به خاطر این است که احساس می‌کنم که من در جنگم». چنین طرز تفکری سبب شده که وی حالتی خصمانه به خود گرفته و در برابر تهدیدها از سبک مقابله‌ای جبران افراطی بهره بجوید و در پی انتقام از اطرافیانش برآید؛ حال چه این افراد در این ناملایمات، نقشی داشته و چه نقشی نداشته باشند. از جملۀ این افراد معشوقه‌اش است که پیش‌بینی می‌کند وی نیز همچون مادر، او را طرد کند؛ بنابراین با رفتارهای آزاردهندۀ خویش، سعی در رنجیده‌خاطر کردن وی دارد، همان‌گونه که طرف مقابل او در بخشی از رمان به این شکنجه‌ها اشاره می‌کند: «حالما حسب أنّه أوقعنی فی غرامه، أو فی سریره، بدأ تعذیبَه لی؛ تعذیباً مبرمجاً» (همان: ۹۸). (به محض اینکه گمان می‌کرد مرا در دام عشق خود انداخته یا مرا در تختش انداخته است، شروع می‌کرد به شکنجه کردن، شکنجه‌ای برنامه‌ریزی‌شده). خود این شخصیت نیز در بخش‌های مختلف نامه‌اش به نمونه‌هایی از این دگرآزاری‌ها اشاره می‌کند، به عنوان مثال: «فی‌الواقع لستُ مسلّیاً و لن أسلّیَک... لأنّی، بعودتی إلی إضجارک عن عمد» (همان: ۱۲). (در حقیقت من آدم شادی نیستم و تو را خرسند نخواهم کرد؛ زیرا عادت دارم که تو را از عمد آزار دهم). درون این شخصیت به دلیل داشتن گذشتۀ تاریک، پر از احساس نفرت است؛ بنابراین برای انتقال عناد خویش، عامدانه با شخصی مهرطلب ارتباط برقرار کرده است تا بتواند، وی را، طعمه‌ای برای برون‌افکنی خشم و نفرت خویش قرار دهد و این‌گونه به جنگ با طرح‌وارۀ بی‌اعتمادی و بدرفتاری خویش بپردازد.

۴- ۶- ۸. درگیر شدن در الگوهای زندگی طرح‌واره- خاست

طرح‌وارۀ مربوطه: طرح‌وارۀ رهاشدگی و طرح‌وارۀ نقص و شرم/ سبک مقابله‌ای: تسلیم. وقتی بیماران، تسلیم طرح‌واره می‌شوند؛

«به‌طور مزمن و فراگیر در افکار، رفتارها، هیجان‌ها و روابطی درگیر می‌شوند که منجر به تداوم طرح‌واره‌هایشان می‌شود. بدین ترتیب، ناخواسته به بازآفرینی شرایطی در زندگی بزرگسالی خود می‌پردازند که اکثراً این شرایط در دوران کودکی به آن‌ها آسیب رسانده است» (یانگ و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۸).

شخصیت مذکور نیز در رابطه با شریک جنسی-عاطفیش به اشکال مختلف تلاش می‌کند تا شرایط را به گونه‌ای پیش ببرد که پاسخ‌های منفی وی را برانگیزاند و او را نسبت به خود دلسرد کند تا در نهایت، طرف مقابل وی را ترک گوید و بدین طریق شرایط ملالت‌بار دوران کودکی و طرح‌واره‌های مربوط به آن بازآفرینی شود. همان‌گونه که در این بخش می‌بینیم که پس از اعمال رفتارهای روان‌پریشانه متعدد، زمینه را برای طرد شدن از جانب معشوقه فراهم کرده و پس از رفتن او، در شرایط روحی مشابه دوران کودکی قرار گرفته است:

«حين أراک ورائی تسيرين فی الشارع فی الاتّجاه المعاكس عائدة إلى بيتک، أتنفّس الصُّعداء. لن تركبنی امرأة ركبتُها... أرفع ياقة سترتی، أحاول أن أتنفّس بعمق، لكنّ نوبات البكاء تغلبنی... لا شیء فیَّ يسلّی النساء» (برکات، ۲۰۱۸: ۲۰).

(زمانی که تو را می‌بینم که در خیابان، پشت سر من، در جهت مخالف می‌روی، در حالی که به خانه‌ات برمی‌گردی، نفس عمیقی می‌کشم، هیچ زنی مثل تو، نمی‌تواند مرا اسیر خود کند، یقۀ کتم را بالا می‌کشم و تلاش می‌کنم نفس عمیقی بکشم، ولی اشک امانم نمی‌دهد... من چیزی ندارم که زنان را خرسند کنم). در چنین شرایطی دو طرح‌وارۀ رهاشدگی و نقص و شرم هم‌زمان فعال شده‌اند و این شخصیت در برابر آن‌ها تسلیم‌شده و همان تجارب و احساسات دوران کودکی‌اش بازآفرینی می‌گردد.

۴- ۶- ۹. تضاد بین خود واقعی درگیر طرح‌واره‌ها و خود ایده‌آلی ساختۀ سبک‌های مقابله‌ای

سبک‌های مقابله‌ای به کار گرفته شده از سوی این شخصیت سبب شکل‌گیری خود ایده‌آلی در درون وی شده که از خود واقعیش که درگیر طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه است، فرسنگ‌ها فاصله دارد. این تعارض بین خودایده‌آلی و خود واقعی منشأ آشفتگی‌ها و دوگانگی‌های بسیاری در درون وی شده است. نمونه‌ای از این تردیدها را در این بخش می‌توان دید: «هذا قانون الطبيعة، و كانت ستتركنی و لم أكن لأحتمل ذلک. أنا حزين فعلاً، إذ أكتب إليک عن تردّدی؛ عن رواحی و مجيئی بين راحة التخلّص منک و مأساةِ خسارتک و فشلنا معاً» (همان:

۲۱). (این قانون طبیعت است و مرا ترک خواهد کرد و تحمل آن را ندارم. من فعلاً غمگینم، آنگاه که از شکّم بین رفتن و آمدن، بین آسایش رهایی از تو و فاجعۀ از دست دادنت و شکستمان چیزی بنویسم). در این بخش تضاد بین خود ایده‌آلی شخصیت که به راحتی با ترک یار کنار می‌آید با خود واقعی وی که تشنۀ محبت و توجه دیگران است و از این جدایی بسیار اندوهگین است، به‌وضوح به چشم می‌خورد. در حقیقت خود ایده‌آلی فرد هر چقدر تلاش کند تا تمایلات محبت‌آمیز را نفی کند، باز هم با یک گوشۀ ذهنش، وجود این تمایلات را حس می‌کند و از اینکه دیگران را از خود دور نگه می‌دارد، دچار عذاب وجدان و نوعی خشم درونی می‌شود: «حین أکون وحدی فی اللیل... یعذّبنی ألّا یکون لک مکانٌ عندی و أن تقبلی ببقائک خارجا» (همان: ۲۴). (هنگامی‌که در شب تنها هستم... اینکه تو در کنارم جایی نداری و به پشت در ماندنت رضایت داده‌ام، عذابم می‌دهد». در این بخش، خود واقعیِ وی که خواهان دوست داشتن و دوست داشته شدن از جانب دیگران است، در تعارض با خود ایده‌آلیش قرار می‌گیرد که به سبک مقابله‌ای اجتناب و جبران افراطی روی آورده و از دوست داشتن دیگران طفره می‌رود.

نتیجه

واکاوی افکار و کردار نخستین شخصیت رمان *برید اللیل* از منظر روان‌شناسی و با تکیه بر نظریۀ طرح‌واره درمانی، به نتایج ذیل منتهی شد: استفاده از پیرنگ‌های روان‌شناسانه با تقویت شالودۀ رمان در باورپذیری و حقیقت مانندی آن بسیار اثرگذار بوده است. نویسنده به‌خوبی توانسته است فضایی مناسب جهت شکل‌گیری حوزۀ طرح‌وارۀ طرد و بریدگی بیافریند. رها شدن در کودکی و رشد و نمو در محیطی فارغ از هرگونه محبت، بستری فراخور برای پدیدآیی این حوزۀ طرح‌واره است. در بررسی‌های صورت گرفته این نکته محرز شد که با وجود اینکه در بزرگسالی شرایط به گونه‌ای رقم خورده که زمینه برای بهبود طرح‌واره‌های شخصیت موردنظر وجود داشته، اما تحریف‌های شناختی ذهن وی مانع درک و لمس عشق و علاقۀ شریک جنسی- عاطفیش گشته و این عشق به جای بهبود طرح‌واره به تداوم آن کمک کرده است. از بین طرح واره‌های این شخصیت، طرح‌وارۀ رهاشدگی و بی‌ثباتی با شدت بیشتری نسبت به سایر طرح‌واره‌ها فعال بوده و پس از آن طرح‌وارۀ نقص و شرم، بیشترین بسامد را داشته است. درونی‌سازی رفتار مادر سبب شده که این شخصیت، از سبک جبران افراطی، بسیار بیشتر از سایر سبک‌های مقابله‌ای بهره بجوید و همانند مادر، اطرافیان را رها ساخته و از مهر و محبت خویش محروم بگرداند. مشکلات فعلی شخصیت مذکور که در سه حیطۀ شناختی، عاطفی و بین‌فردی جای می‌گیرد، از طرح‌واره‌ها و سبک‌های مقابله‌ای وی نشأت می‌گیرد. بدین گونه که طرح‌واره‌ها، مشکلاتی را در بُعد شناختی و عاطفی او ایجاد کرده‌اند و

سبک‌های مقابله‌ای، تعامل وی با دیگران را دچار اخلال کرده است. طرحواره‌ها، سبب پدیدآیی این افکار و احساسات نابهنجار شده‌اند: ۱. ترس رها شدن ۲. داشتن احساس نقص و شرم ۳. بدبینی نسبت به اطرافیان ۴. نگرانی برای مورد قبول واقع نشدن از جانب دیگران ۵. گرایش به تنهایی و ترس از داشتن روابط صمیمانه و پایدار. سبک مقابله‌ای جبران افراطی نیز سبب بروز این رفتارهای گاهی متضاد شده است: ۱. خودشیفتگی ۲. کوچک شمردن دیگران ۳. آزردن اطرافیان ۴. سرزنش‌های بی‌مورد دیگران ۵. داشتن انتظارات نابجا ۶. سنجیدن‌های پی‌درپی شریک عاطفی- جنسی ۷. رفتارهای ترحم‌انگیز. سبک مقابله‌ای تسلیم نیز منجر به قرار گرفتن در موقعیت‌های طرحواره برانگیزان شده و سبک مقابله‌ای اجتناب، مانع داشتن روابط صمیمانه با نزدیکان شده است و در نهایت از برخورد طرحواره‌ها با سبک‌های مقابله‌ای این شخصیت، تضاد و دوپارگی ایجادشده که علت اصلی پریشان‌حالی و رفتارهای روان‌نژندانهٔ وی گشته و نحوهٔ تعامل او با محیط پیرامونی را تحت تأثیر قرار داده است.

منابع

برکات، هدی (۲۰۱۸)، *برید اللیل*، بیروت، دار الآداب للنشر و التوزیع.

ـــــــــــ (۱۳۹۸)، *پست شبانه*، ترجمهٔ سها بعنونی، قشم، انتشارات امیرصدرا

بیرامی، منصور؛ اسمعلی کورانه، احمد، (۱۳۹۱)، «بررسی رابطه بین ریشه‌های تحولی (شیوه‌های فرزندپروری) و طرحواره‌های ناسازگار اولیه در حوزه بریدگی- طرد، خودگردانی و عملکرد مختل در مدل طرحواره یانگ»، *فصلنامه پژوهش‌های نوین روان‌شناختی*، سال هفتم، شمارهٔ ۲۸، ۸۲-۶۵.

جکوب، گیتا و همکاران (۱۳۹۶)، *غلبه بر افکار منفی، احساس حقارت و بی‌ارزشی (درمان طرحواره‌ای)*، ترجمهٔ سیاوش جمالفر، تهران، ویرایش.

خجوی، زینب، ایزدی‌خواه، زهرا (۱۳۹۷)، «نقش واسطه‌ای سبک دلبستگی ناایمن- دوسوگرا در اثر طرد ادراک شده از سوی مادر بر طرحواره‌های رهاشدگی و محرومیت هیجانی در زنان»، *پژوهش‌های علوم شناختی و رفتاری*، سال هشتم، شمارهٔ اول، پیاپی ۱۴، ۴۵-۵۸.

زین، هدی (۲۰۰۷)، الأدب النسائی المعاصر فی سوریا و لبنان، قاهره، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

صالحی، پیمان، باقری، گلثوم (۱۴۰۰)، «تحلیل شخصیّت اصلی رمان أیّام معه بر اساس نظریه خودشکوفایی آبراهام مزلو»، *ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، ۸۷-۱۰۷.

قهاری، شهربانو (۱۳۹۶)، *تغییر طرحواره‌ها*، تهران، رشد.

عباس، فیصل (۱۹۹۶)، التحلیل النفسی و الإتجاهات الفرویدیة، بیروت، دارالفکر العربی.

عموری، نعیم و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل روانکاوی شخصیت و باورها در رمان النهایات عبدالرحمن منیف»، *ادب عربی*، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴، ۵۹-۷۹.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *ادبیات داستانی*، تهران، سخن.

نایت، رکس و مرجریت نایت (۱۹۹۳)، *مدخل الی علم النفس الحدیث*، تعریب عبدالعلی الجسمانی، لبنان، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

هورنای، کارن (۱۳۶۱الف)، *تضادهای درونی ما*، ترجمۀ محمدجعفر مصفا، تهران، بهجت.

ـــــــــــ (۱۳۶۱ب)، *عصبیت و رشد آدمی*، ترجمۀ محمدجعفر مصفا، تهران، بهجت.

یانگ، جفری و ژانت کلسکو (۱۳۹۰)، *زندگی خود را دوباره بیافرینید، ترجمۀ حسن حمیدپور و همکاران*. چاپ چهارم، تهران، کتاب ارجمند.

یانگ، جفری و همکاران (۱۳۹۱)، *طرحواره درمانی؛ راهنمای کاربردی برای متخصصان بالینی*، ترجمۀ حسن حمیدپور و زهرا اندوز، تهران، ارجمند.

Sources

Abbas, F. (1996), *Psychoanalysis and Freudian Trends*, Beirut, Darelfikrelarab, [In Arabic].

Amouri, N. Ahmadyan, Z. (2021), A Psychonalytic Analysis of the Characters and Beliefs in Novel Al-Nahayat by Abdul Rahman Munif, *Arabic Literature*, V12 (4), 59-79, [In Persian].

Barakat, H. (2018), *Barid al-layl*, Beirut, Dar al-adab or publishing & distribution, [In Arabic].

_____ (2019), *Barid al-layl*, Translate by S. Banoni, Qeshm, Amirsadra publisher, [In Persian].

Bayrami, M. Smaeili, A. (2012), Relationship between Parenting style and Early Maladaptive Schema in Disconnection, Rejection and Impaired Autonomy and Performance in Young Schema Model, *Journal of Modern Psychological Researches*, V7 (28), 65-82, [In Persian].

Ghahari, Sh. (2017), *Change Schemans*, Tehran, Roshdpress, [In Persian].

Hoda, Z. (2007), *Contemporary Womans literature in Syria and Lebanon, Cairo*, General egyption Book Organization, [In Arabic].

Horney, K. (1982A), *Our Inner Conflicts*, Translate by M, Mosaffa, Tehran, Behjat Book publisher, [In Persian].

_____. (1982B), *Neurosis and Human Growth*, Translate by M, Mosaffa, Tehran, Behjat Book publisher, [In Persian].

Jacob, G. (2017), *Breaking Negative Thinking Patterns*, Translated by S. Jamalfar, Tehran, Virayesh, [In Persian].

Khajavi, Z. (2018), The mediating role of insecure- ambivalent attachment style in the effect of perceived maternal rejection on abandonment and emotional deprivation schema in woman, *Researches of Cognitive and Behavioral Science*. V14 (1), 45-58, [In Persian].

Nayt, R. Nayt, N. (1993), *Introduction to Modern Psychology*, Translate by al-Jesmani, Lebanon, Arab Institute for Research & Publishing, [In Arabic].

Mirsadeghi, J. (2015), *Fiction*, Tehran, Sokhan publisher, [In Persian].

Salehi, P. Bagheri, G. (2021), The Analysis of Protagonist in the Novel Ayyām Maʿah based on Abraham Maslow's Self-Actualization, *Arabic Literature*, V13 (4), 87-107, [In Persian].

Young, J. Klosko, J. (2011), *Reinventing Your Life*, Translate by H. Hamidpour, Fourth edition,Tehran, Arjmandpub, [In Persian].

Young, J. (2002), *Schema Therapy, A Practitioners Guide*, Translated by H. Hamidpour. z. Andouz, Tehran, Arjmandpub, [In Persian].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

A Critical Study of Postmodern Existential Boundaries in 'Abd al-Karīm Burshīd's Play, Ibn al-Rūmī fī Muduni Al-Safīḥ

Ali Khoshgoftar [1], Abbas Ganjali [2], Seyyed Mahdi Nori Keyzoghani [3]

(89-107)

Received: 11, July, 2021; Accepted: 21, November, 2022

10.22059/jalit.2022.326981.612415
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

Metafiction is one of the most prominent literary genres in postmodern literature. Meanwhile, metanarratives have been able to introduce themselves in the field of literature with the help of special features rooted in postmodernity. In the meantime, the ontological features in metanarratives are able to deal with philosophical-existential issues opening a postmodern dimension without following any particular order in the author's views and thoughts. In a sense, it can be closely associated with some other features of metanarratives, namely, uncertainty, artificiality, historiography, temporal anxiety and the author's entry into the text as the leading focus of existential anxiety within the story. Accordingly, the objective of this article is to scrutinize metafictional ontology in 'Abd al-Karīm Burshīd's postmodern play *Ibn al-Rūmī fī muduni al-ṣafīḥ*. However, the present article, with the aim of developing and using the descriptive-analytical method with the play in question, seeks to answer the question as to what extent the existential boundaries in *Ibn al-Rūmī fī muduni al-ṣafīḥ* are influenced by postmodernist criteria? The initial impression of the research notes that the author has the greatest influence on the existential views reflected in the text and has managed to change the existential boundaries at times drawing on the omniscient point of view. Time uncertainty and anxiety have also played a role in drawing the boundary between existence and non-existence to the extent that the author's historiography along with the inner characters of the text have also led to a display of time anxiety and failure. Likewise, the author's clear expression through a fictitious text has led the reader to dwell in the boundaries between reality and fantasy with the existential boundaries have been blurred once again.

Keywords: Postmodern, Metanarrative, Ontology, Ibn al-Rūmī fī muduni al-ṣafīḥ, 'Abd al-Karīm Burshīd.

1. MA student, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
2. Corresponding author: a.ganjali@hsu.ac.ir
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.
3. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

واکاوی ساحت‌های وجودی پست‌مدرن در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید

علی خوش‌گفتار
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
عباس گنجعلی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
سیدمهدی نوری کیذقانی
استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

فراداستان از برجسته‌ترین اشکال ادبی در ادبیات پست‌مدرن محسوب می‌شود. در این میان ویژگی وجودشناسی در فراداستان این امکان را فراهم می‌آورد تا به مسائل فلسفی–وجودی با رویکردی پسامدرن و بدون نظم در طرح افکار نویسنده نگریسته شود و ارتباط تنگاتنگی با ویژگی‌هایی همچون عدم قطعیت، تصنع‌گرایی، تشویش زمانی و ورود نویسنده به متن به عنوان مرکز اصلی تشویش وجودی در داستان، برقرار گردد. این پژوهش بر آن است تا مشخصهٔ فراداستانیِ وجودشناسی را در نمایشنامهٔ پسامدرن «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید، مورد واکاوی قرار دهد. لذا با تکیه بر روش توصیفی–تحلیلی در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که چگونه مرزهای وجودی در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» تحت تأثیر پسامدرنیسم قرار گرفته‌اند؟ رهیافت اولیهٔ تحقیق نشان می‌دهد عبدالکریم برشید بیش‌ترین تأثیر را در آرای وجودی متن داشته و توانسته مرزهای وجودی را گاهی با دید دانای کل تغییر دهد. عدم قطعیت و تشویش زمانی نیز در مرز بین هستی و نیستی بسیار نقش داشته‌اند تا جایی که تاریخ‌نگاری نویسنده با شخصیت‌های درونی متن به تشویش و شکست زمانی نیز منجر گشته است. همچنین، بیان واضح نویسنده از طریق یک متن ساختگی منجر به قرار دادن خواننده بین دو مرز واقع و خیال شده و مرزهای وجودی نیز باری دیگر برهم‌خورده‌اند.

واژه‌های کلیدی: فراداستان، وجودشناسی، ابن الرومی فی مدن الصفیح، عبدالکریم برشید.

۱. مقدمه

پست‌مدرن جریانی است که از دل مدرنیته و جهت حل معضلات آن برآمده است. بنابراین پست‌مدرن نه نفی مدرنیسم است و نه تکمیل‌کنندهٔ پروژهٔ آن؛ زیرا «فلسفهٔ پست‌مدرن با توجه به وجوه پسا ساخت گرایانه‌اش در پی نفی هرگونه معنا و مفهوم ثابت است و هرگونه همسویی میان زبان و جهان را نفی می‌کند» (فراهانی فرمهینی، ۱۳۸۳: ۵۷). اصول موجود در بطن تفکر پست

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.ganjali@hsu.ac.ir

مدرنیستی را می‌توان در مواردی همچون طرح مباحث وجود شناسانه، دگرگونی‌های پیاپی، تأکید بر ظواهر و تصاویر، نقش بی‌بدیل رسانه‌های دیداری، تردید در واقعیت، ایجاد شبهه، عدم قطعیت در سنت‌ها و سبک‌ها و امور واقعی خلاصه نمود. این اصول تحولات گسترده‌ای را در جهان هنر، ادبیات و معماری به وجود آورد. از جملهٔ این تحولات، راه یافتن مفاهیم عمیق فلسفی- وجودی به ساحت متون ادبی است. در ارتباط با گرایش نویسندگان پست‌مدرن به استفادهٔ افراطی از مباحث وجود شناسانه لازم است مقایسه‌ای میان رویکرد کلی نویسندگان رئالیست، مدرنیست و پست مدرنیست صورت پذیرد. رئالیست‌ها تلاش می‌کنند اثری به مخاطب ارائه دهند که انسجام کامل داشته باشد و بازتابی از واقعیت باشد. اما مدرنیست‌ها ساختار داستان را تحت تأثیر آشفتگی‌های روحی و روانی انسان معاصر قرار می‌دهند؛ زیرا به اعتقاد آن‌ها ادبیات باید گزارشی از لایه‌های نامشهود روانی انسان باشد. نویسندگان پست‌مدرن نیز مخالف بازتاب واقعیت در آثارشان هستند و سعی می‌کنند با به‌کارگیری شگردهای شکل محور و تأکید افراطی بر مباحث وجود شناسانه بر جنبهٔ داستانی اثرشان تأکید نمایند و از این طریق، انسجام متن را برهم زنند.

فراداستان، به عنوان یکی از برجسته‌ترین دستاوردهای پسامدرن در ادبیات داستانی است که «آگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنّعی بودن داستان جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی وجود شناسانه دربارهٔ جهانِ متن و جهان خارج از متن مطرح سازد» (Waugh, 1996 :4). در تعریفی زبان شناسانه از فراداستان چنین آمده که «داستانی است که روایت خود را نقد می‌کند و به تحلیل ماهیت زبان‌شناختی خود می‌پردازد» (Hutcheon, 1991: 1). نویسندهٔ فراداستان برای نیل به اهدافش «مفاهیم داستان‌نویسی سنتی مانند متن، روایت، چارچوب، نتیجه‌گیری و تاریخ را به چالش می‌کشد و با این کار می‌خواهد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه بگیرد» (الماضی، ۲۰۰۸: ۱۶۳).

بارزترین مشخصهٔ فراداستان، تداخل ساحت‌های مختلف وجودی محسوب می‌شود که با نوعی مکث کوتاه منجر به ارتباط مشخصه‌های فراداستانی با یکدیگر می‌شود؛ این‌گونه که یک فراروایت را نمی‌توان متعلق به یک مشخصه دانست بلکه مشخصه‌های مختلف و گوناگون با ارتباط یکدیگر قادر به خلق فراداستان خواهند بود. در این صورت نویسنده قصد دارد متنی مخالف با فلسفهٔ رایج در متون کلاسیک و مدرن خلق کند که در

آن مرز میان هستی و نیستی را دچار تزلزل نماید و خواننده را در درک واقعیت اصلی متن به چالش بکشاند. «داستان‌نویس برای تحقق این امر از شگردها و مشخصه‌هایی همچون ورود نویسنده به داستان، بینامتنیت، تصنعی سازی دنیای داستان، بیگانه سازی، کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ نامتعارف از نشانه‌های سجاوندی و تعدّد روایت بهره می‌برد» (کامل و محمود، ۲۰۱۵: ۱۶۹).

نمایشنامه‌نویسان عرب در دورهٔ معاصر به تأسی از ادبیات غرب تلاش نمودند آثاری نمایشی خلق نمایند که هم‌سطح نمایشنامه‌های پست‌مدرن غرب قرار گیرد. «علت اصلی این رویکرد ناشی از تغییراتی است که جهان عرب در دهه‌های گذشته تجربه کرد و زمینه‌ای را فراهم آورد تا نسبت به بسیاری از ارزش‌های سیاسی و آرمانی گذشته نوعی تردید به وجود آید» (ملاابراهیمی و رحیمی، ۱۳۹۶: ۲۷۷). بدین ترتیب در پی کشف راه‌های تازه‌ای برای نمایشنامه برآمدند. آن‌ها شجاعت تجربهٔ گونه‌های نوینِ نمایشنامه‌نویسی را از خود نشان داده و آثار متفاوتی خلق کردند تا از این طریق به معرفت نوینی از انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به نمایش بگذارند (مروان، ۲۰۱۳: ۱). نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» (۱۹۷۵م) از عبدالکریم برشید (۱۹۴۳م) آمیخته‌ای از تاریخ، روایت، خاطره و تداعی آزاد است که در آن نویسنده با کمک این تمهیدات، رخدادهای واقعی زندگی ابن رومی را فرومی‌پاشد و به شکلی دگرگون که برگرفته از عالَم خواب و رؤیای شخصیت‌های نمایشنامه است، عرضه می‌نماید.

پژوهش حاضر در تلاش است با تکیه‌بر روش توصیفی- تحلیلی، علاوه بر بررسی گسترهٔ فراداستان در «ابن الرومی فی مدن الصفیح» با نظر خاص به مرزهای وجودی فراروایی در آن بپردازد و چگونگی و کیفیت وجودشناسی را در این اثر نمایشی پسامدرن مورد واکاوی قرار دهد. در این راستا تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

- مهم‌ترین شگردهایی که برشید جهت تداخل ساحت‌های وجودی در این نمایشنامه به کار گرفته، کدام است؟

- چگونه مرزهای وجودی در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» تحت تأثیر پست‌مدرنیسم قرار گرفته‌اند؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشگران متعددی به زبان فارسی، آثاری را از منظر فراداستان موردپژوهش قرار داده‌اند از آن جمله: مقالهٔ «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰» (۱۳۹۲ش) از مریم شریف نسب و همکاران. این مقاله به معرفی و

بررسی نویسندگان این دو دهه پرداخته و معلوم شده است که چگونه نویسندگان تمهیدهایی را که به خلق فراداستان منجر شده، به کار برده‌اند. مقالهٔ «کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه مرثیه برای ژاله و قاتلش نوشتهٔ ابو تراب خسروی» (۱۳۹۵ش) از محمدجواد شکریان و همکاران. این مقاله داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش» از مجموعه داستان دیوان سومنات، نوشته ابوتراب خسروی را بررسی و به واکاوی آن در پرتو نظریه‌های فراداستانی پرداخته است. همچنین مقالهٔ «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان کولی کنار آتش منیرو روانی پور و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو» (۱۳۹۵ش) از هاجر فیضی و دیگران، که به بررسی تطبیقی به‌کارگیری عنصر فراداستان در دو رمان مذکور پرداخته است. همچنین مقالهٔ «شیوه‌های بازتاب استراتژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی» (۱۳۹۷ش) از هدی پژمان و محمدعلی محمودی که به بررسی استراتژی فراداستان در رمان‌های نویسندگان فارسی زبانی که شگردهای داستانی پسامدرن را مورد استفاده قرار داده‌اند، پرداخته است.

در کشورهای عربی، این موضوع یکی از مباحث داغ نقد ادبی به شمار می‌رود و تحقیقات و پژوهش‌های زیادی در این خصوص نوشته شده است. مانند کتاب «المیتاقص فی الروایة العربیة: مرایا السرد النرجسی» (۲۰۱۱م) که نویسنده، این شگرد را از آغاز پیدایش شعر عربی تا دوره معاصر مورد مطالعه قرار داده است. همچنین پایان‌نامهٔ «المیتاقص فی الروایة العربیة والجزائریة: روایة سمیر قسیمی تصریح بضیاع أنموذجاً» (۲۰۱۸م) به قلم سهام شابو، که نویسنده در این تحقیق با بررسی کلی فراداستان به نقد و بررسی دقیق رمان سمیر قسیمی به عنوان نمونه پرداخته است.

با توجه به پیشینهٔ یادشده علاوه بر اینکه تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی فراداستان در نمایشنامه‌های عربی نپرداخته است، هیچ اثری نیز یافت نشد که به بررسی این‌گونهٔ ادبی و با نظر خاص به فلسفهٔ وجودگرا در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» بپردازد؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد که این نخستین پژوهشی است که به بررسی وجودشناسی فراروایی در این اثر می‌پردازد.

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

بررسی جنبه‌های گذار از غایت‌گرایی تاریخ و درهم‌شکستن مرزهای زمانی و مکانی آن در برخی از متون ادبیات عربی که در شمار بهترین آثار ادبی پست‌مدرن برشمرده می‌شود، بر

ضرورت تحقیق در این حوزه تأکید می‌نماید. بنابراین در این پژوهش تلاش می‌شود ابعاد و تلاقی مرزهای هستی و نیستی در بازنمایی یک متن فراداستانی با توجه به فلسفهٔ وجودگرا بررسی شود و میزان کیفیت وجودگرایی را با برخی مقوله‌ها و مشخصه‌های فراروایی، از جمله عدم قطعیت، تصنع‌گرایی، ورود نویسنده به متن و تشویش زمانی و مکانی واکاوی نماید.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. معرفی نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح»

عبدالکریم برشید (۱۹۴۳م) روزنامه‌نویس، نمایشنامه‌نویس و کارگردان مشهور تئاتر مراکش است که با انتخاب تخصص پژوهش در حوزهٔ نمایشنامه در مقطع دکترا، آثار علمی متعددی در باب نقد و تحلیل آثار نمایشی جهانی نگاشته است. وی نمایشنامه‌های متعددی عرضه داشته که عمدهٔ آن‌ها با تأسی از رویکرد مدرنیته و پست‌مدرنیسم نگاشته شده است. وی عموماً در این نمایشنامه‌ها با الهام گرفتن از شخصیت‌های مهم تاریخ همچون عنتره، فاوست، عطیل، امروالقیس و ابن رومی، نقبی به بحران‌های حاکم بر کشورهای عربی می‌زند و با این آثار قصد انتقاد از جامعهٔ کنونی عرب‌ها را دارد. او در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» قصد دارد با استفاده از شخصیت ابن رومی، شاعر دورهٔ عباسی، میان دو دنیای متفاوت گذشته و معاصر پیوندی عمیق برقرار نماید. مکانی که برای ظهور شخصیت نمایشنامه انتخاب شده است، آلونک‌ها و حلبی‌آبادهایی است که در دنیای مدرن امروزی شاهد آن هستیم و اکنون ابن رومی در این مکان زندگی می‌کند و دمی چند با افرادی مختلف و روحیات انسان‌های متفاوت با دورهٔ عباسی، خواهد زیست. شخصیت‌های نمایشنامه تلفیقی است از برخی از شخصیت‌های تاریخ عرب و شخصیت‌هایی دیگر که ساختهٔ ذهن خیال‌پرداز نویسنده است. از جملهٔ این شخصیت‌ها: ابن رومی، ابن دانیال، دنیازاد، مسئول صحنه، عریب، رباب، سعدان، رضوان و دیگر شخصیت‌های فرعی نمایش. نمایشنامه شامل هفده پرده است که در پردهٔ نخست ابن دانیال قصه‌گو و دخترش دنیازاد وارد صحنه شده و پرده‌دار نمایش از ورود این دو به صحنهٔ نمایش ممانعت می‌کند. پردهٔ دوم شامل خوش‌آمد گویی ابن دانیال و دخترش به حضار در سالن است. در پردهٔ سوم تعدادی از شخصیت‌ها خبر مهمی را به گوش ابن دانیال و همسایه‌ها می‌رسانند مبنی بر اینکه قرار است حلبی‌آباد تخریب شود و در آن‌جا برج‌سازی صورت پذیرد. در پردهٔ چهارم ابن دانیال به خاطر این‌که حواس مردم را پرت

کند، آن‌ها را به خیمه شب‌بازی دعوت می‌کند و در آنجا داستان ابن رومی را برای مردم روایت می‌کند. در پردهٔ پنجم ابن رومی ظاهر می‌شود و مشاجره‌ای میان او و راوی رخ می‌دهد و داستان اصلی از این پرده شروع می‌شود. ابن رومی به سرش می‌زند که از عمه‌اش رباب خبر بگیرد؛ اما او الآن در حلبی‌آباد است و رباب در بغداد. کشمکش داستان از سفرهای ابن رومی از حلبی‌آباد به بغداد و روم آغاز می‌شود و داستان‌هایی که در این بین برای او و همراهیان وی اتفاق می‌افتاد در پرده‌های بعدی نمایشنامه روایت می‌شوند.

۲-۲. شگردهای تداخل ساحت‌های وجودی در نمایشنامه

پسامدرنیسم بر خلاف مدرنیسم که با نگاهی معرفت‌شناسانه به جهان و هنر می‌نگرد، نگاهی وجود شناسانه دارد. وجودشناسی با گرایش‌های مختلف انسان‌باور، خداباور و ملحدانه، نحله‌ای فکری در فلسفه، هنر و ادبیات است که قدمتی به درازای اندیشه‌های انسان دارد. مهم‌ترین انگارهٔ این نحله این است که«انسان آزاد است و این آزادی به او قدرت انتخاب کردن می‌دهد؛ بنابراین انسان در برابر رفتار، گفتار و اندیشه‌های خود مسئول است» (شریح، ۲۰۰۸: ۴۱). «تعریف خاص وجودگرایان از انسان و وضعیت او در جهان که هیچ ماهیت ثابت از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد، پیوندی عمیق و ناگسستنی بین فلسفه وجودگرا و ادبیات را رقم زده است» (مک‌کواری، ۱۳۷۷: ۶۲). با این وجود، پست‌مدرن‌ها با برخی ویژگی‌های فراروایی قادر به شکستن مرزهای وجودی در متن می‌شوند که این امر با تأثیرپذیری مستقیم نویسنده از افکار مشوش پسامدرنش، محقق می‌شود؛ این‌گونه که عدم قطعیت، جلوهٔ جعلی متن و تشویش‌های زمانی و مکانی، یاری‌گر نویسنده شده و منجر به شکستن مرزهای وجودی می‌شوند. اینجاست که انتزاع خیال از متن صورت گرفته و واقعیت بیرونی متن جلوهٔ بیشتری به خود می‌گیرد. در نتیجه خواننده متوجه خواهد شد که یک متن ساختگی و فراداستانی مقابلش قرار دارد. نویسنده برای تحقق این امر با برقرار کردن ارتباط میان مشخصه‌های عدم قطعیت، تشویش‌های مکانی- زمانی، تصنع‌گرایی، تاریخ‌نگاری و ورود خویش به متن، قادر به ایجاد بوطیقایی فراروایی خواهد شد. بنابراین، کاربرد مؤلفه‌ها و مشخصه‌های فراداستان با مشخصهٔ اصلی اتصال کوتاه در کنار هم معناپذیر خواهد بود و گاهی در یکدیگر تلفیق خواهد شد.

۲-۲-۱. عدم قطعیت

نمایشنامه‌نویس پست‌مدرن با عدم انسجام در رخدادها و ازهم‌گسیختگی سیر خطی روایت، سعی می‌کند به خواننده القا کند که در جهانی رمزآلود و پر ابهام قرار دارد که در

آن هیچ چیز قطعیت ندارد و امکان دارد هر چیزی با تفسیرها و روایات گوناگون و ضد و نقیض روایت شود. عدم قطعیت در آثار پست‌مدرن، بیشتر خود را در سطح روایت نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که «ممکن است از یک رویداد تفاسیر گوناگونی ارائه شود و یا اینکه رویدادها در پرده‌ای از ابهام قرار گیرند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲). نمایشنامه‌نویس پست‌مدرن با کمک فن‌های خاص خواننده را در سردرگمی کامل قرار می‌دهد تا مدام از خود سؤال کند، آنچه روایت می‌شود واقعی است یا خیالی؟

عبدالکریم برشید با توجه به آشفتگی ذهنی نتوانسته سیر عقلانی درستی در وجود و هستی شخصیت‌های روایی نمایشنامه‌اش ارائه دهد؛ زیرا در برخی جاهای نمایشنامه می‌توان دو نوع شخصیت‌پردازی از یک شخصیت را دید. برای نمونه، برشید در مثال زیر ابتدا با نوعی تاریخ‌نگاری به گذشته رفته و از وجود و هستی شخصیت مرده‌ای سخن می‌گوید که وجود فعلی ندارد و از ابن رومی شخصیت شاعر دورهٔ عباسی به عنوان قهرمان داستانش بهره می‌جوید. برشید در شخصیت‌پردازی ابن رومی به گونه‌ای نامطمئن سخن گفته است؛ زیرا ابتدا او را در مثال زیر نه آن ابن رومی اقتباس‌شده از دوره عباسی می‌داند و نه شخصیتی همچون سایر شخصیت‌های معروف و تنها او را به عنوان یک فرد فقیر دورهٔ معاصر معرفی می‌کند که باید نقش یکی از افراد نیازمند دورهٔ کنونی را ایفا نماید.

«ابن دانیال: سأحکی عن شاعر فقیر یعیش مثلکم فی أکواخ الخشب والقصدیر. سأحکی عن ابن الرومی الجدید... (تصفیق یدل علی الاستحسان). سادتی امنحونی أحداقا واسعة وسمعا مرهفا. فأنا لست مؤرخا لا ولست معلم صبیان، وعلیه فإن کل مشابهة مع التاریخ إن هی إلا اتفاق ومحض مصادفة... ابن الرومی الذی رسمته و قصصته بیدی لیس ولید بغداد التی تعرفون... شاعر اللیلة یا سادتی قد یکون من باریز، من روما، من البیضاء، أو من وهران. قد یکون علی بن العباس أو قد یکون الشاعر لورکا. قد یکون المجذوب أو بابلو نیرودا. قد یکون من حیکم هذا. قد یکون أنت أو أنت أو أنت، من یدری؟ قد یکون وقد یکون...» (برشید، ۲۰۱۴: ۲۲-۲۳).

ترجمه: ابن دانیال: قصهٔ شاعر فقیری را روایت خواهم کرد که مانند شما در کلبه‌هایی چوبی و حلبی زندگی می‌کند. قصهٔ ابن رومی جدید را روایت خواهم کرد... (تشویق به نشانهٔ رضایت و تحسین). سرورانم با چشمانی باز و گوش‌هایی تیز مرا همراهی کنید. من نه تاریخ‌نگارم و نه معلم بچه‌ها و به همین خاطر، هرگونه تشابه من با تاریخ، صرفاً اتفاق محض است. ابن رومی که برایتان ترسیمش می‌کنم و قصهٔ او را می‌گویم زادهٔ آن بغدادی که می‌شناسید، نیست... سرورانم! این شاعر امکان دارد از پاریس یا روم یا بیضاء و یا

وهران باشد. همچنین امکان دارد علی بن عباس باشد و یا لورکای شاعر. یا این‌که ممکن است محمد مجذوب باشد و یا پابلو نرودا. احتمال دارد از همین محلهٔ شما باشد. یا این‌که تو یا تو یا تو باشد، چه کسی می‌داند؟ احتمالاً و احتمالاً...

همان‌طور که در مثال بالا دیده می‌شود، نویسنده در شخصیت‌پردازی ابن رومی دچار شک و تردید است، تا جایی که او را شاعر مشهور دورهٔ عباسی نمی‌داند؛ بلکه او را به شهرها و اماکن مختلف ارتباط می‌دهد و مدام تکرار می‌کند که شاید از اینجا باشد و شاید از آن‌جا تا از محل تولد ابن رومی قطعیت زدایی کرده و مخاطب را دچار شک و تردید نماید. در بخشی دیگر برشید قصد دارد ابن رومی را به عنوان شاعر از زبان «عمه رباب» و شخصیت «ابن رومی» واقعی معرفی نماید.

«ابن الرومی: ... أرید أنامل سحریة، تداعب أوتار العود وقلبی. عمتی الرباب، أخبرینی. هل ما أطلبه شیء کثیر؟ الرباب: أبداً یا ابن عمی، فقد یعزّ التِبر ویغلو، ولکن أنت أغلی. قد یحلو الشهد و عزف العود والنای، ولکن شعرک أحلی. أقول هذا الحکم وإن کنت لا أفهم فی الشعر شیئاً... ابن الرومی: مولاتی، مدحت الیوم سیدا من أعضاء المجلس البلدی فأعطانی صرة من ذهب» (برشید، ۲۰۱۴: ۳۵).

ترجمه: ابن رومی: ... انگشتانی جادویی می‌خواهم که تارهای عود و قلب مرا بنوازد. عمه رباب! به من بگو: آیا این چیزی که درخواست می‌کنم، چیز زیادی است؟ رباب: ابدا پسرعمو، هرگز. گاهی طلا کمیاب و گران می‌شود اما تو گران‌بهاتر هستی. گاه عسل، نواختن عود و نی دلنشین است، اما شعر تو شیرین‌تر و جذاب‌تر است. من چنین می‌فهمم، هر چند که چیزی از شعر نمی‌دانم... ابن رومی: سرورم، امروز یکی از اعضای شورای شهر را مدح کردم و او به من یک کیسه طلا داد.

بنابراین، عدم قطعیت نویسنده در شخصیت‌پردازی منجر به شکستن مرزهای وجودی شده است و خواننده علاوه بر وجود شخصیت ابن رومی در عصر کنونی دچار بهت می‌شود. همچنین با تزلزل نویسنده در شخصیت‌پردازی دوگانه نیز دچار سرگردانی بیش‌تر شده و پذیرش وجودی و هستی ابن رومی برایش دشوار می‌شود و او را از متن به واقعیت ساختگی متن می‌کشاند. گویا عبدالکریم برشید با ذهنی مشوش به نگارش نمایشنامه‌اش پرداخته که حاکی از عدم قطعیت نویسنده است؛ زیرا نظم روایی مرتب و منطقی در نمایشنامه نمی‌توان یافت، تا جایی که فروپاشی کلان روایت‌ها با برهم

ریختگی آغاز، میانه و پایان داستان قابل رؤیت است و این امر در شکستن مرزهای وجود نمایشنامه بسیار اثرگذار بوده است. از این رو، شروع روایت ابن رومی از میانهٔ داستان بوده و پایان داستان نیز با عدم قطعیت همراه بوده است؛ زیرا نویسنده از زبان «ابـن دانیـال» و «دنیازاد» پایان مناسب روایت را در نمایشنامهٔ دیگری ادعا می‌کند، برای نمونـه مـی‌تـوان مثال زیر را آورد: «ابن دانیال: (مترددا) و قصة ابن الرومی یا ابنتی، إنها لم تتم بعـد... دنیـازاد: اطمـئن. سنکملها فی مسرحیة أخری... (یخرجان فتنزل الستارة)» (برشید، ۲۰۱۴: ۹۵). ترجمه: ابن دانیال: (بـا حالت تردید) دخترم، داستان ابن رومی هنوز تمام نشده است... دنیازاد: مطمـئن بـاش. آن داستان را در نمایشنامهٔ دیگری کامل خواهیم کرد (هر دو خارج می‌شـوند و پـرده پـایین می‌آید). همان‌طور که دیده می‌شود، نویسنده نتوانسته با قطعیت داستان را به پایان برساند. بنابراین، نویسنده نه در بین خرده‌روایت‌ها و نه در پایان نمایشنامه به قطعیـت نرسـیده تـا بتواند فرجام گزینی مناسبی داشته باشد.

۲-۲-۲. تصنعی سازی نمایشنامه

بیرون کشیدن خواننده از متن ساختگی نمایشـنامه یـا داسـتان، از برتـرین ویژگـی‌هـای تصنع‌گرایی نویسنده است که سبب شکستن مرز وجودی متن مـی‌شـود. بـه طـوری کـه نویسنده به خواننده یادآور می‌شود زیاد در متن فرو رفته است و او را از دنیـای خیـالی بـه دنیای واقعی، باری دیگر وارد می‌سازد. بارزترین جلـوهٔ تصـنعی نمایشـنامه آنجاسـت کـه برشید در انتهای نمایشنامه، زمانی که خوانندگان و تماشاگران در فـیلم یـا روایـت غـرق شده‌اند و زمینه‌های همذات‌پنداری در آنان شکل گرفته است با اتصالی کوتاه _مبنـی بـر تصنع‌گرایی نویسنده_ آنان را از متن خارج و به دنیای بیرون از متن می‌کشاند:

«دنیازاد: أین أذهب؟ أذهب إلی حیث یذهب هؤلاء. ابن دانیال: ولکننا لسنا منهم، نحن من عـالم آخر... دنیازاد: أنت واهم یا أبی، لیس هناک إلا عالم واحد ومدینة واحدة... الکلمة التی تفتقر إلـی الحرکة هی کلمة زائفة تماما کعملة بلا رصید. وجودنا داخل المدینة وعذابنا أشیاء لایمکـن القفـز فوقها. تعال یا أبی... عذاب الفقراء ما کان یوما فرجة ولن یکون أبـدا... تعـال...» (برشـید، ۲۰۱۴: ۹۵).

ترجمه: دنیازاد: به کجا می‌روم؟ همان‌جایی که آن‌ها می‌روند؟. ابن دانیال: ما از دنیای آن‌ها نیستیم؛ بلکه از جهانی دیگریم... دنیازاد: پدر! نادرست می‌پنداری. اینجـا تنهـا یـک جهان و یک شهر وجود دارد... واژه‌ای که نیازمند حرکت اسـت، واژه‌ای سـاختگی اسـت؛ مانند پول بی‌پشتوانه. حضور در شهر و عذاب دیدن در اینجـا ازجملـه امـوری اسـت کـه

نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت... بفرما پدر! عذاب نیازمندان یک روز هم متوقف نمی‌شود و هیچ‌گاه متوقف نخواهد شد... بیا...

همان‌طور که در مثال بالا دیده می‌شود، نویسنده با قرار دادن خواننده بین دو مرز واقع و خیال صحنه‌ای وجودی را شکل داده که سرانجام آن برتری مرز واقعیت است تا خواننده متوجه مشکل اصلی جامعه یعنی همان فقر و بیچارگی، گردد؛ به طوری که فقر را نمی‌توان با یک صحنه یا سناریوی نمایشی رفع کرد و جهان واقع نیاز به تلاش بیش‌تری برای ریشه‌کن کردن فقر دارد. بنابراین، ابراز می‌کند که روبه‌روی خواننده شخصیت‌های واهی و ساختهٔ ذهن وجود دارند و نه شخصیت‌های واقعی.

۲-۲-۳. ورود نویسنده به متن

از مهم‌ترین سازوکارهای فرایند فراداستان، ورود آشکار و صریح نویسنده به متن است. در این سبک داستانی «نویسنده به شیوه‌های گوناگون به متن ورود پیدا می‌کند و به صراحت در روایت‌گری و شیوه‌های بازگویی داستان، آشنایی‌زدایی صورت می‌دهد و بدعت‌گذاری می‌کند. راوی در این گونه داستان‌ها، راجع به شخصیّت‌ها و رویدادها هم اظهار نظر می‌کند، به همین جهت از چنین روایت‌کننده ای به «راوی بیش از حد فضول» تعبیر می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۴: ۵۷). در چنین داستان‌هایی، نویسنده صراحتاً اعلام می‌کند که در حال نوشتن داستان است و به‌نوعی تمهیدات اولیه در ارتباط با داستان را برای خواننده آشکارسازی می‌کند. لاج معتقد است آشکارسازی تمهید از روش‌هایی است که نویسندهٔ فراداستان برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده می‌کند (لاج، ۱۳۹۴: ۱۶۷). راوی با این ترفند، هدف اصلی خود را که همان القای داستان‌وارگی و امتزاج میان واقعیت و خیال است به خواننده القا می‌کند. نویسنده سعی می‌کند داستان بودن داستان را به خواننده مدام متذکر شود و داستان را از حقیقت‌نمایی حتی لحظه‌ای گذرا دور کند (دلشاد و طهماسبی، ۱۴۰۰: ۹۲).

در بخشی دیگر برشید با ورود خویش به متن منجر به تصنع‌گرایی می‌شود و مخاطب را با شخصیت‌های ساختگی و فراداستانی مواجه می‌سازد. برای نمونه می‌توان به مثال زیر اشاره کرد:

«سعدان: إذن تعال واتبعنا... رضوان: ... وافعل كما نفعل، تعال (يجذبونه من يده أصوات خارجية هي عبارة عن صياح. يمكن تصوير التظاهر من خلال الصور الثابتة أو أية حيلة تقنية أخرى) انظروا، إن أصحاب القبعات يتراجعون أمام الحناجر الغاضبة... عاشور: (في الخيبة) لقد ذهبوا وقد

لا یعودون غدا. رضوان: بل سیعودون... (یخرجون. تجری دنیازاد خلفهم) ابـن دانیـال: (یناديهـا) دنیازاد، إلی أین تذهبین با ابنتی؟» (برشید، ۲۰۱۴: ۹۵).

ترجمه: سعدان: پس بیا و دنبالمان کن... رضوان: و همان کاری را کن که ما می‌کنیم. بیـا (افرادی از بیرون با سروصدا او را به سمت خود می‌خوانند. از طریـق تصـاویر ثابـت و یـا ترفندهای مختلف نمایشی، تصویر تظاهر در این صحنه دیده مـی‌شـود). نگـاه کنیـد کـه چگونه کلاه‌داران در برابر این حنجره‌های خشمگین عقب‌نشـینی مـی‌کننـد. عاشـور: (بـا ناامیدی) آن‌ها رفتند و فردا بازنمی‌گردند. رضوان: اتفاقاً بازخواهند گشت... (آن‌هـا بیـرون می‌شوند و دنیازاد در پشت سرشان حرکت می‌کند). ابن دانیال: (در حـالی کـه دنیـازاد را صدا می‌زند) دنیازاد، دخترم کجا می‌روی؟

برشید در مثال بالا با ورود خویش در عبارات داخـل پرانتـز تـلاش بسـیاری بـرای شکستن مرزهای وجودی شخصیت‌های روایی نمایشنامه‌اش کرده و زمینـه‌هـای معرفـی جلوهٔ ساختگی و تصنعی شخصیت‌ها را فراهم ساخته است؛ اینکه شخصـیت‌هـا از صـحنه خارج می‌شوند. بنابراین، دنیازاد و ابن دانیال وجود واهی و خیالی شخصیت‌ها را اقرار کرده و مرزهای وجودی دچـار تزلـزل و شکسـت شـده اسـت. همچنـین، تـلاش نویسـنده در صحنه‌پردازی برای معرفی شخصیت‌های ساختگی – بدین گونـه کـه تنهـا بـه توصـیف حالت‌های نمایشی بسنده کرده و نامی از آنها نمی‌برد– ، نشان می‌دهد که این نمایشـنامه و شخصیت‌های آن به سمت و سوی تصنعی بودن گـرایش دارد و شخصـیت‌هـای آن از حالت واقعی‌شان خارج شده‌اند. این مسئله در بخش زیر از این نمایشنامه نیز مشهود است: «(یغرق المنظر الخلفی فی ظلام شبه تام. تتدلی من فوق شارات مختلفة الألوان. تظهر نساء ثـلاث علـی یمین الجمهور وهن یفترشن الوسائد، الأولی تکتب شیئا، والثانیة تعالج العزف علی آلة العود، والثالثة تطـرز شعرا علی منديل)» (همان: ۲۹). ترجمه: (پشت صحنهٔ تئـاتر نیمـه‌تاریـک اسـت و کـم‌کـم بـا نورپردازی‌های رنگارنگ نمایان می‌شود. سه زن در گوشهٔ راست تماشاگران حضور دارنـد که بر پشتی‌ها تکیه زده‌اند. نفر اول در حـال نوشـتن مطلبـی اسـت و نفـر دوم در حـال نواختن عود است و نفر سوم در حال گلدوزی شعری بر روی دستمال است). نویسـنده در این مثال، پیش از شروع گفت‌وگوی سه شخصیت زن با نام‌های حبابه، جـوهره و عریـب حالت‌های آنان را معرفـی و بـا دانـای کـل خـود را نیـز بـه مـتن وارد کـرده اسـت و از شخصیت‌هایی می‌گوید که خواننده را در درک واقعی یا خیالی بودنشان دچار شک می‌کند.

برشید فصل‌های نمایشنامه را به‌گونه‌ای عنوان‌بندی نموده که فضا را برای ورود خـود به داستان فراهم نماید. این کار وی همچون تمهید و براعت استهلالی اسـت کـه ادیبـان

گذشته برای ورود به دنیای داستان از آن استفاده می‌کردند. فصل‌های نمایشنامه شامل موارد زیر است: ۱.بالا رفتن پرده ۲.سفر طولانی خیمه‌شب‌باز ۳.تغییرات قابل‌انتظار حلبی‌آباد ۴.تخیلات گذشته و حماسه‌های جدید ۵.درب را باز کنم یا ببندم؟ ۶.عریب در دوران برده‌داری جدید ۷.ابن رومی از ضیف الله می‌پرسد ۸.سفر عریب از بغداد و بازگشت مجدد به بغداد ۹.استراحت خیمه‌شب‌بازی ۱۰.لحظه‌ای با همسایه‌های ابن رومی ۱۱.ابن رومی درب را باز می‌کند ۱۲.تعجب از فرمانروای خورشید ۱۳.رؤیاهای عریب چهار تا می‌شود ۱۴.به او شعر و خطبه بدهید ۱۵.تا جایی که زشت‌منظران پنهان می‌شوند ۱۶.بازگشت دوبارهٔ عریب ۱۷.پایین آمدن پرده. شروع نمایشنامه با بالا رفتن پردهٔ نمایش و پایان آن نیز با پایین انداختن پرده است. برشید (راوی) به صورتی آشکارا در تنظیم و ظهور نمایش بر روی صحنهٔ تئاتر حضور دارد و با چیدمانی که برای پیرنگ نمایشنامه طراحی نموده است، حضور خود را پررنگ‌تر می‌کند.

عنوان‌بندی‌های فصل‌ها، بیشتر مختص کتاب‌های نظری است تا نوشته‌های نمایشی و داستانی. گویی برشید ناقدی است که بر اثر نویسنده‌ای دیگر مقدمه می‌نگارد یا محقق و مصححی است که تمهیدی قبل از شروع اثر می‌نشاند. نویسنده در عنوان فصل پنجم نمایشنامه، با ضمیر متکلم وحده به طور روشن و شفاف وارد داستان شده است (فصل پنجم: درب را ببندم یا باز کنم؟). شفافیت ورود نویسنده بدین معناست که نویسنده از صیغهٔ روایت استفاده می‌کند و تنها به ضمیر متکلم بسنده نمی‌کند (ابن رومی از ضیف لله می‌پرسد؛ درب را باز می‌کند؛ به او خطبه بدهید) که شاید کارکرد فن ضمیر متکلم را که یکی از زمینه‌های ورود راوی است، تداعی کند. «بلکه نویسنده آشکارا فرایند روایت و موضوع روایت را بازگو می‌کند و نقش خود را به عنوان نویسنده آشکار می‌سازد» (یقطین، ۱۹۹۷: ۲۰۰). ناگفته نماند که نویسنده چنین شگردی را در قالب فانتزی و سحرآمیز بیان می‌کند و همان‌طور که دیده می‌شود هم رویدادها را با صفت‌های خاصی همچون «طولانی، جدید، قابل انتظار و گذشته» وصف می‌کند و با این کار بر شگفتی نمایشنامه می‌افزاید.

۲-۲-۴. فروپاشی زمانی- مکانی

شکستن مرزهای وجودی تا حدی است که نویسنده با کمک شخصیت‌های در حال گفت‌وگو، گاه مرز واقعیت و گاه مرز خیال را برهم می‌زند. چنین می‌شود که خواننده به طور ناگهانی از دنیایی به دنیای دیگر کشانده می‌شود. بر این اساس، عبدالکریم برشید در

مثال زیر، ابتدا خواننده را در عالم حال و کنونی روایت قرار داده سپس او را از فضای متن جدا می‌کند و به دنیای خیالی روایت ابن رومی می‌کشاند. شایان ذکر است که کاربرد مستقیم عباراتی که دال بر جنبهٔ خیالی اثر هستند خود نوعی تصنع‌گرایی است که قادر است خواننده را دچار بهت و عدم قطعیت کند. در بخش زیر شاهد فروپاشی زمانی–مکانی هستیم:

«عاشور: دعوا أیدیکم مرفوعة إلی فوق، سأرجع حینا. سأصفی بعض الحسابات وأرجع (یخرج). رضوان: (وقد أنزلوا أیدیهم) لتذهب إلی الشیطان! لقد أتعبتنا بلعبتک التی لاتنتهی... سعدان: لنعد إلی طیف الخیال وابن الرومی...ابن دانیال: دنیازاد، أوقدی السراج... دنیازاد: سأفعل یا أبی...» (برشید، ۲۰۱۴: ۴۴).

ترجمه: عاشور: به دعا دست برآرید، سرانجام بر خواهم گشت. برخی حساب‌ها را تسویه می‌کنم و برمی‌گردم (بیرون می‌شود). رضوان: (در حالی‌که دستانشان را پایین آوردند) برو به جهنم! تو ما را با این بازی بی‌انتهایت خسته کرده‌ای... سعدان: باید به همان خیمه‌شب‌بازی و ابن رومی بازگردیم... ابن دانیال: دنیازاد، چراغ را روشن کن... دنیازاد: چشم پدر.

ذکر نام ابن رومی در عنوان این نمایشنامه نشان می‌دهد که ما با یک فراداستان تاریخ‌نگارانه روبرو هستیم. «فرا داستان‌های تاریخ‌نگارانه افزون بر انتقال شخصیت‌های تاریخی به زمان حاضر، زمان حاضر را نیز به گذشته می‌برند تا آن را با موضوع سفر با ماشین تاریخ تقویت کنند»(عسکری و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰۳). همچنین سعی بر تحریف زمان حال روایی دارند، به گونه‌ای که در اصطلاح ساختارگرایان، دچار شکست زمانی هستند. از سویی دیگر، نظم روایی از خلال روایت داستان و مرتبط با زمان داستان تبیین می‌شود (بوعزة، ۲۰۱۰: ۸۷). برای نمونه، برشید در مثال زیر از زبان راوی درونی «أشعب المغفل» رویداد بیمارستان رفتن شخصیت «ابن رومی» را در خواب دیده است و آن را بازگو می‌کند. به طوری که خواننده نیز با این عمل داستان‌پردازی دچار بهت و ابهام می‌شود و از زمان حال روای به گذشته می‌رود. اینکه آیا این اتفاقی که راوی بیان می‌کند، رخ داده یا خیر!

«أشعب المغفل: اسمع، لقد رأیتک تخرج من المارستان ... ابن الرومی: شیء لم یحدث أبدا... أشعب المغفل: بل قد حدث. نعم، وکان ذلک فی المنام. لقد رأیتک یا ابن الرومی. اسمع، المارستان لا یذهب إلیه إلا المرضی. هل تجادل فی هذا؟ طبعا لا. هذه إذن هی المقدمة. اتفقنا؟ وأنت یا سیدی ذهبت إلی المارستان وهذا یعنی طبعا أنک مریض وهذه هی النتیجة. هیه، کیف ترانی؟» (برشید، ۲۰۱۴: ۲۶).

ترجمه: اشعب مغفل: گوش کن. دیدمت که از بیمارستان بیرون می‌شدی... ابن رومی: چنین چیزی اصلاً اتفاق نیفتاده... اشعب مغفل: البته که اتفاق افتاده است. اما در خواب. ابن رومی، من تو را دیدم. گوش کن: تنها بیماران به بیمارستان می‌روند. آیا در این مورد می‌خواهی بحث کنی؟ البته که نه. در این صورت این مقدمهٔ بحث بود. با هم توافق کردیم؟ آقا! شما به بیمارستان رفتید و این بدان معناست که شما بیمار هستید و این نتیجهٔ بحث است. همین. نظرت چیست؟. در توضیح این شاهد مثال باید افزود که خواب‌ها دلالت بر رخدادهایی در آینده می‌کنند، در حالی که «اشعب» خوابش را دلیلی بر رویدادی در گذشته می‌داند و این یعنی از سخنش مطمئن است؛ زیرا حوادث گذشته در آن‌ها قاطعیت و حتمیت نهفته است.

تطابق بین زمان روایت و زمان داستان را فقط در برخی از حکایت‌های کوتاه می‌توان یافت، به شرط اینکه وقایع داستان پی‌درپی باشد و با یکدیگر هم‌پوشانی نداشته باشد (الحمدانی، ۱۹۹۱: ۷۳). در حالی که در داستان‌های بلند و پست‌مدرن، این نوع نظم زمانی در روایت داستان مشاهده نمی‌شود. گاهی برشید نیز از زمان حال روایی خبر از حوادث آینده می‌دهد که هنوز رخ نداده‌اند و احتمالاً به وجود می‌آیند. این در حالی است که در آن‌ها حتمیتی به مانند حوادث گذشته وجود ندارد؛ زیرا نویسنده و راوی درونی نیز به رخداد آن اطمینانی ندارند. برای نمونه می‌توان مثال زیر را آورد:

«الخادم یازمان: المهم یا ابن الرومی أن المجلس البلدی قد اتخذ قرارا بهدم هذا الحی...لاتنزعج علی بیتک، سیکون لک ما هو أحسن، نعم، لقد فکروا فیک جیدا. ستتحول هذه الأکواخ الحقیرة إلی مرکب سیاحی ضخم یأتیه السواح الأغنیاء من نیسابور وجرجان وفاس وصقلیة. ستمطره ألوان من العملة الآتیة من أرکادیا و فینیقیا و قرطاج...» (برشید، ۲۰۱۴: ۵۶).

ترجمه: خدمتکار یازمان: ابن رومی! مهم این است که شورای شهر تصمیم گرفته این محله را تخریب کند... نگران خانه‌ات نباش، بهتر از این نصیبت می‌شود. بله، آن‌ها دربارهٔ تو فکرهای خوبی کرده‌اند. این آلونک‌های محقر به یک کشتی توریستی بزرگ برای گردشگران ثروتمند از نیشابور، گرگان، فاس و سیسیل تبدیل می‌شوند. انواع ارزها از آرکادیا، فینیقیه و کارتاژ، سرازیر خواهد شد... .

شکست زمانی تنها روش تحریف تاریخ و زمان در بطن روایت این نمایشنامه نیست؛ بلکه دو روش «تاریخ مجعول» و «آمیختگی زمان و خیال» یاری‌گر هم خواهند بود. «تاریخ

مجعول، کاربرد آرایه‌های شرحی ساختگی به جای وقایع معروف و رایج است» (ابویسانی، ۱۳۹۱: ۱۳). در مقطعی از نمایشنامه، راوی با عقب‌روی به گذشته سعی می‌کند قهرمانان و شخصیت‌های داستانی را از میان شخصیت‌های کهن انتخاب کند و با فضای جدید عصر کنونی و بر اساس هدف‌های نویسندگی تعریف کند. به طوری که ابن رومی از گذشتهٔ دور به درون متن می‌آید و قهرمان اصلی روایت قرار می‌گیرد و همچنین، وجود سایر شخصیت‌های کهن از جمله: دعبل الاحدب، عیسی البخیل و اشعب المغفل در عصر کهن نیز منجر به عقب‌گرد ذهن خواننده به گذشته می‌شود و شاید مکثی در فرایند مطالعهٔ ادامهٔ نمایشنامه ایجاد سازد که زمان مجعول را نمایش‌گر است.

۳.نتیجه

در ارتباط با پرسش نخست پژوهش باید گفت اتصال کوتاه، ورود نویسنده به متن، هم حضوری خواننده و شورشگری شخصیت‌ها، مهم‌ترین شگردهایی است که برشید جهت تداخل ساحت‌های وجودی در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» به کار گرفته است. در توضیح باید افزود برشید با اتصال کوتاه، فاصلهٔ میان خود، خواننده و متن نمایشنامه را کاهش می‌دهد و در خلال روایت حضور می‌یابد. این کاهش، فاصلهٔ دنیای واقعی و متن نمایشنامه را نیز در برمی‌گیرد. گاه اتفاق می‌افتد برشید با اتصال کوتاه، با خواننده، ابن رومی، دنیازاد و دیگر شخصیت‌های نمایشنامه گفت‌وگو می‌کند و فرایند نوشتن نمایشنامه را برای آن‌ها شرح می‌دهد. از دیگر سو، پیوند تصنع‌گرایی و هم حضوری برشید در قالب صحنه‌پردازی‌ها و شخصیت‌پردازی‌های ساختگی نمایشنامه صورت می‌پذیرد. به این صورت که هستی نمایش دنیازاد، ابن رومی و دیگر شخصیت‌ها به نیستی بدل می‌شود. بنابراین برشید با رفتن به گذشته و گزینش و اقتباس شخصیت‌های تاریخی همچون ابن رومی، وجود خیالی متن را به نسبت وجود واقعی تقویت می‌نماید و از همان ابتدا خواننده را نسبت به ساختگی بودن ساحتِ متن نمایشنامه مطلع می‌سازد.

در ارتباط با پرسش دوم پژوهش باید گفت مرزهای وجودی در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» با فروپاشی کلان روایت ابن رومی و پیوند میان مشخصه‌های عدم قطعیت در خرده روایت‌های ابن رومی و دنیازاد، تحت تأثیر پست‌مدرنیسم قرار گرفته است. بدین صورت که برشید به‌صورت عامدانه زمینه‌های وجود را در این نمایشنامه متزلزل ساخته و خواننده را در ابهام و سردرگمی طولانی قرار می‌دهد. وی با استفاده از

شگرد عدم قطعیت، شخصیت‌های نمایشنامه را معرفی می‌نماید؛ لذا خواننده شخصیت ابن رومی را با شخصیت شاعر دورهٔ عباسی –که پیش‌تر نیز مرده است– اشتباه گرفته و در بخش‌هایی از خوانش متن، وجودی واهی از ابن رومی را متصور می‌شود. در بخش‌های دیگر از نمایشنامه، شخصیت ابن رومی نه در قالب یک شاعر، بلکه در کالبد افراد عادی و فقیر جامعه تجلی می‌یابد. بنابراین از همان صفحات نخستین نمایشنامه، با وجودهای مختلفی از ابن رومی روبرو می‌شود که هریک دارای ویژگی‌ها، رفتارها و کارایی‌های مختلفی در حلبی‌آباد است. در پایان باید گفت برشید با متزلزل ساختن شخصیت ابن رومی و رخدادهای تاریخی دوران وی قصد دارد نمایشی جدید از او و رخدادهای تثبیت‌شدهٔ دورانش بر روی صحنه ارائه نماید تا با این کار تماشاچی (خواننده) را در درک رخدادهای تاریخ دچار تردید سازد. او با طرح پرسش‌هایی وجود شناسانه دربارهٔ ابن رومی و جهان و هستی می‌خواهد دغدغه‌های انسان معاصر را برجسته ساخته و به بازنمایی جدیدی از تاریخ دست یابد.

منابع

ابویسانی، حسین (۱۳۹۱ش)، «پست‌مدرنیسم در متن کولاج ادبی»، *مجله زبان و ادبیات عربی*، دورهٔ۳، شمارهٔ ۷، صص۱۹-۱.

برشید، عبدالکریم (۲۰۱۴م)، *ابن الرومی فی مدن الصفیح*، بیروت، الدار البیضاء، الطبعة الأولی.

بوعزة، محمد (۲۰۱۰م)، *تحلیل النص السردی؛ تقنیات ومفاهیم*، دمشق، الدار العربیة للعلوم، الطبعة الأولی.

پاینده، حسین (۱۳۹۴ش)، *نظریه‌های رمان*، تهران، نیلوفر.

------، ---- (۱۳۸۲ش)، *گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی*، تهران، روزگار.

الحمدانی، حمید (۱۹۹۱م)، *بنیة النص السردی*، بیروت، المرکز الثقافی العربی، الطبعة الثانیة.

دلشاد، شهرام و جعفر طهماسبی (۱۴۰۰) «فرآیند فراروایت در رمان عین الفرس از میلودی شغموم»، *مجله ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، ۸۷-۱۰۴.

شریح، محمد عادل (۲۰۰۸م)، *سلسلة نقد العقل المعاصر*، دمشق، آفاق معرفة متجددة، الطبعة الأولی.

عسکری، صادق و همکاران (۱۳۹۹)، «مؤلفه‌های پسانوگرایی در داستان یوم قتل الزعیم اثر نجیب محفوظ»، *مجله ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۴، ۱۰۱-۱۲۰.

فراهانی فرمهینی، محسن (۱۳۸۳)، *پست مدرنیسم و تعلیم و تربیت*، تهران، آییژ.

کامل، إشراق؛ محمود، بشری (۲۰۱۵م)، «تمظهرات المیتاقص فی الروایة العراقیة»، جامعة بغداد، الآداب، السنة۱۰، العدد۱۱۴، صص ۱۶۵-۲۰۲.

لاج، دیوید (۱۳۹۴ش)، *رمان پسامدرنیستی؛ نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.
الماضی، شکری عزیز (۲۰۰۸م)، *أنماط الروایة العربیة الجدیدة*، کویت، عالم المعرفة، الطبعة الأولی.
مروان، فتحی (۲۰۱۳م)، «سؤال الهویة فی عصر مابعدالحداثه من خلال کتاب خطاب الهویة لعلی حرب»، رسالة الماجستیر، فتیحة کحلوش، جامعة سطیف، کلیة الآداب واللغات.
مک‌کواری، جان (۱۳۷۷ش)، *فلسفهٔ وجودی*، ترجمهٔ حنایی کاشانی، محمد سعید، تهران، هرمس.
ملاابراهیمی، عزت؛ رحیمی، صغری (۱۳۹۶ش)، «تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا»، دانشگاه فردوسی، *زبان و ادبیات عربی*، دورهٔ۹، شمارهٔ۱۶، صص ۲۷۳-۳۰۶.
یقطین، سعید (۱۹۹۷م)، *تحلیل الخطاب الروائی*، بیروت، الدار البیضاء، الطبعة الثالثة.

References

Abawisani, H . (2012), "Postmodernism In The Text Of Literary Collage", Journal of Arabic Language and Literature, 3(7), 1-19. [In Persian].
Al-Hamdani, H. (1991), Narrative Text Structure, Beirut, Arab Cultural Center, Second edition. [In Arabic].
Al-Madhi, Sh.A. (2008), A variety of contemporary Arabic novels, Kuwait: Aalam Al-Maarafah, First Edition. [In Arabic].
Askari, S and others. (2020), "The Elements of Postmodernism in *The Day of the Assassination of the President* by Naguib Mahfouz", Journal of Arabic Literature, 12(4), 101-120. [In Persian].
Barshid, A.K. (2014), Ibn al-Rumi in Shanty town, Beirut, Al-da Al-Baidae, First Edition. [In Arabic].
Bouazza, N. (2010), Narrative text analysis, techniques and concepts, Damascus: Al-Dar Al-Arabiyyah lel auloom, First Edition. [In Arabic].
Delshad, SH; Tahmasebi, J. (2021), "The Process of Meta-Narration in the Novel *Ain Al-Fars* by the Melody Shaghmum", Journal of Arabic Literature, 13(3), 87-104. [In Persian]
Farahani Farmihani, M. (2004), Postmodernism and Education, Tehran: Ayizh. [In Persian].
Hutcheon, L. (1991), Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox. London: Routledge.
Kamil, I; Mahmoud, B. (2015), "Effects of Metanarratives In The Iraqi Novel", University of Baghdad, Journal of Al-Aadab, Volume 10, Issue 114. pp 165-202. [In Arabic].
Lodge, D. (2015), Postmodernist novels, novel theories, Translation: Hossein Payendeh, Tehran, Niloufar, First Edition. [In Persian].
Mak Kowari, J. (1998), Existential philosophy, Translation, Hanaei Kashani, Mohammad Saeed, Tehran, Hermes, First Edition.[In Persian].
Marwan, F. (2013), "The Question of Identity in the Postmodern Era: A Study in the Book of Identity Discourse by Ali Harb", Astif University: Master Thesis. [In Arabic].
MullaIbrahimi, E; Rahimi, S. (2019), "Analysis of the components of postmodernism in the stories of Jabra Ibrahim Jabra", Ferdowsi

University, Arabic Language and Literature. 9(16), 273-306. [In Persian].

Payande, H. (2003), Criticism Discourse, Articles in Literary Criticism, Tehran: Roozegar, First Edition. [In Persian].

———————— (2015), Novel Theories, Tehran, Niloufar, Third edition. [In Persian].

Sharih, M.A. (2008), A Critical study of contemporary philosophical approaches, Damascus, Aafagh maarafah Jadidah, First Edition. [In Arabic].

Waugh, P. (1996), Metafiction, London, Routledge.

Yaqtin, S. (1997), Narrative Discourse Analysis, Third edition, Beirut: Al-dar Al-Baidae. [In Arabic].

Waugh, P. (1996), Metafiction, London, Routledge.

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Semiotics of the Concept of Love in Farooq Jowaida Poems Based on Pierce's Theory

Ali Asvadi [1], **Parviz Kheyri** [2]

(109-128)

Received: 14, September, 2021; Accepted: 21, November, 2022

doi: 10.22059/jalit.2022.330358.612451
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Abstract

Semiotics as one of the methods of literary criticism analyzes the semantic structure of poetry. Pierce's pattern as one of the exact patterns for recognizing the relationship of linguistic signs in the context of the text of the poem, which leads to the discovery of hidden data at the lower and deeper levels of the text. Farooq Jowaida is one of the romantic poets whose concept of love in lexicon and lexical framework has a variety of semantic loads and implications and he has tried to use literary and indirect language through a network of poetic images and linguistic signs of his poetic purposes and themes. To express. Therefore, the present study tries to deal with the semiotics of words meaning the concept of love based on descriptive and analytical methods and relying on Pierce's theory, and to investigate how the parts of the sign, ie, appearance, interpretation and subject, are related in creating the signs related to love. Based on the findings of the study, Jowaida has created poetic signs related to the concept of love in the form of aesthetic, spatial and temporal codices and horizontal and vertical axis of the word. And has expressed his intentions in virtual and covert language. Therefore, the present study tries to deal with the semiotics of words meaning the concept of love based on descriptive and analytical methods and relying on Pierce's theory, and to investigate how the parts of the sign, ie, appearance, interpretation and subject, are related in creating the signs related to love. Based on the findings of the study, Jowaida has created poetic signs related to the concept of love in the form of aesthetic, spatial and temporal codices and horizontal and vertical axis of the word. And has expressed his intentions in virtual and covert language.

Keywords: Literary semiotics, linguistic signs, Pierce, Farooq Jowaida, love.

1. Corresponding author: asvadi@khu.ac.ir.
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Khwarazmi University, Karaj, Iran.

2. M. A. in Arabic Language and Literature, Khwarazmi University, Karaj, Iran.

بررسی ارتباط اجزای سه گانهٔ نشانه‌های مربوط به مفهوم عشق در اشعارفاروق جویده با تکیه بر نظریه پیرس

علی اسودی[۱]
استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران.
پرویز خیری
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰
علمی – پژوهشی

چکیده

نشانه‌شناسی به عنوان یکی از روش‌های نقد ادبی به تحلیل ساختار دلالتی شعر می‌پردازد. الگوی سه‌گانهٔ پیرس برای نشانه به عنوان یکی از الگوهای دقیق برای شناخت رابطهٔ نشانه‌های زبانی در بافت متن شعر است که منجر به کشف داده‌های پنهان در سطوح زیرین و ژرف متن می‌شود. فاروق جویده جزء شاعران رمانتیکی است که مفهوم عشق در قاموس واژگانی و چارچوب اندیشگانی او دارای بار معنایی و دلالت‌های ضمنی متعدد و متنوعی است و او کوشیده که با زبانی ادبی و غیرمستقیم و از طریق شبکه‌ای از تصاویر شعری و نشانه‌های زبانی اغراض و مضمون‌های شعری خود را بیان کند. لذا پژوهش حاضر می‌کوشد تا بر اساس شیوهٔ توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر نظریهٔ پیرس به نشانه‌شناسی الفاظ دلالت‌کننده بر مفهوم عشق بپردازد و چگونگی ارتباط بخش‌های نشانه یعنی نمود، تفسیر و موضوع را در خلق نشانه‌های مربوط به عشق را واکاوی کند. بر اساس یافته‌های پژوهش جویده در قالب رمزگان‌های زیبایی‌شناسی، مکانی و زمانی و محور افقی و عمودی کلام نشانه‌های شعری مربوط به مفهوم عشق را پدید آورده و با بارگذاری معانی و دلالت‌های ضمنی متعدد برای الفاظ دلالت‌کننده بر مفهوم عشق ظرفیت معنایی واژگان شعرش را بالا برده است و با زبانی مجازی و پوشیده مقصود خود را بیان داشته است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی ادبی، نشانه‌های زبانی، پیرس، فاروق جویده، عشق.

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی یکی از علوم تلفیقی است که حوزهٔ کاربرد آن محدود به یک یا چند رشتهٔ خاص محدود نمی‌شود. این دانش را می‌توان بررسی نشانه‌ها و فرآیندهای تأویلی، یافتن مناسبت میان دال و مدلول، همچنین مطالعهٔ نظام‌مند تمامی عواملی دانست که در تولید و تفسیر نشانه یا دلالت شرکت دارند (یخلف، ۲۰۱۲: ۱۳). اساس این علم بر نشانه بنا شده است. نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که نشانه‌ها ازچه اجزایی تشکیل شده‌اند و چه قوانین و نظامی بر آن‌ها حاکم است (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴). نشانه‌شناسی با مفهوم جدید آن توسط پیرس و دو سوسور به جهان معرفی شد که هر یک با ارائهٔ نظریات خود در علم نشانه‌شناسی تحول عظیمی پدید آوردند. با رشد مطالعات نشانه‌شناسی پژوهشگران ادبیات نیز به

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: asvadi@khu.ac.ir

نشانه‌شناسی روی آوردند و بر اساس مبانی نشانه‌شناسی به تحلیل آثار ادبی پرداختند و فرآیند شکل‌گیری نشانه‌های زبانی را در اثر ادبی واکاوی نمودند و کنش‌های درون متن را بیان کردند. در نشانه‌شناسی نظام دلالتی و شبکهٔ معنایی واژگان در متن ادبی تحلیل می‌شود. در نشانه‌شناسی ادبی نیز خود نشانه‌ها به تنهایی معنای خاصی را افاده نمی‌کنند، بلکه ارتباط میان اجزای نشانه و فرآیند شکل‌گیری نشانه مهم است.

چارلز سندرس پیرس یکی از بنیان‌گذران علم نشانه‌شناسی است که با ارائهٔ الگوی سه وجهی خود برای نشانه، شیوهٔ نقدی دقیق و علمی در اختیار ناقدان ادبی قرار داد. او ساختار نشانه را متشکل از سه بخش نمود، تفسیر و موضوع می‌داند و مفهوم نشانه را ارتباطی می‌داند که میان این سه بخش وجود دارد.

تحلیل این ارتباط لایه‌های ثانویه متن را برای مخاطب نمایان می‌سازد و مقصود اصلی شاعر و مدلولِ دال‌ها بازنمایی می‌شود با توجه به اینکه شاعر در عالم شعر از زبان مجازی و غیرمستقیم برای بیان مقصود خود استفاده می‌کند، بررسی نشانه‌های زبانی به فهم داده‌های پنهان در لایه‌های عمیق متن کمک می‌کند. از آنجا که شعر معاصر عربی دچار تحولات گسترده‌ای در محتوا و قالب شد بسیاری از شاعران تلاش نمودند که از بیان مستقیم و سطحی مضمون‌های شعری دوری جسته و با استفاده از نشانه‌های شعر پیام‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی خود را با زبانی ادبی و پوشیده بیان کنند. لذا برای ادراک محور اصلی اندیشهٔ شاعر و نفوذ به لایه‌های عمیق معنایی متن باید رابطهٔ علی و معلولی که میان نشانه‌های زبانی وجود دارد، واکاوی شود. فاروق جویده نیز یکی از شاعران نوگرایی است که زبان شعری متمایزی دارد و مفاهیم و اغراض شعری خود را در لفافی از نشانه‌های زبانی درهم تنیده که تنها با کشف روابط معنایی میان واژگان متن آن‌ها را رمزگشایی کرد.بر این اساس این نوشتار درصدد آن است تا بر اساس نظریهٔ پیرس نشانه‌های زبانی مربوط به مفهوم عشق را واکاوی کند و پیام‌های پنهان در لایه‌های ثانویهٔ متن شعر او را آشکار سازد. این بررسی درصدد پاسخگویی به پرسش‌های ذیل است:

۱- در رمزگان‌های زیبایی‌شناسی و محور افقی و عمودی کلام نشانه‌های مربوط به مفهوم عشق چگونه و با استفاده از چه ابزارهایی ساخته و پرداخته شده‌اند؟۲- جویده در رمزگان‌های زمانی و مکانی چگونه با به‌کارگیری دلالت صریح واژگان دلالت‌های ضمنی و پیام‌های پنهان در لایه‌های عمیق متن را بیان کرده است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در مورد شعر و اندیشهٔ فاروق جویده انجام گرفته که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. ۱- بررسی تطبیقی رمانتیسم جامعه‌گرا در شعر فاروق جویده و فرخی یزدی (۱۳۹۴) جهانی و همکاران به مقایسهٔ جلوه‌های رمانتیسم اجتماعی در اشعار جویده و فرخی یزدی پرداخته‌اند و به این استنباط رسیده‌اند که اگرچه رابطهٔ تأثیر و تأثر میان این دو شاعر وجود نداشته است؛ ولی در بسیاری از مضمون‌های رمانتیسم اجتماعی شعرشان با هم شباهت داشته است و هر دو شاعر رویکردی انتقادی نسبت به حکومت داشته‌اند که لحن فرخی یزدی تندتر و قاطع‌تر بوده است.۲- بررسی جلوه‌های نوستالژی در اشعار فاروق جویده (۱۳۹۸) خضری و همکاران به نقد بازتاب نوستالژی و غم غربت در اشعار جویده پرداخته‌اند.از این میان پررنگ‌ترین موضوعات نوستالژیک اشعار جویده، عشق و وطن است و در قالب برخی مضمون‌های نوستالژیک عامل بدبختی کشورهای اسلامی را حاکمان بی‌لیاقت می‌داند. ۳- فاروق جویدة بین الرومانسیة و الواقعیة (۱۳۹۱)، نظری و اونق تغییر نگرش جویده از افکار رمانتیک به واقع‌گرایی را در اشعارش واکاوی نموده‌اند و به این نتیجه دست یافته‌اند که او با دیدگاهی آمیخته از واقع‌گرایی و رمانتیک نشان داده که انسان آمیزه‌ای از عقل و عاطفه است و او با اشعار واقع‌گرایانه‌اش بسیاری از حوادث تلخ سیاسی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد و به وسیلهٔ اشعار رمانتیک، احساسات پاک و انسانی خود را نشان می‌دهد.

در مورد نشانه‌شناسی بر اساس نظریهٔ پیرس پژوهش‌هایی انجام گرفته است از جمله ۱- دراسة سیمیائیة فی قصیدة «کلمات للوطن» لتوفیق زیاد علی ضوء نظریة بیرس (۱۳۹۸) پیرانی و همکاران بر اساس نظریهٔ پیرس به بررسی بازتاب انواع نشانه شمایل،نماد و نمایه در قصیدهٔ کلمات للوطن اثر توفیق زیاد پرداخته‌اند و پیام‌های ثانویهٔ این قصیده را بازگو نموده‌اند و از نتایج این پژوهش چنین استنباط می‌شود که توفیق زیاد از نشانه‌های سمبلیک نسبت به نشانه‌های شمایلی و نمایه بیشتر استفاده کرده و عنصر زمان در این قصیده بر آینده دلالت می‌کند و مقصود از مکان نیز فلسطین است.۲- نشانه‌شناسی در شعر فلسطین با تکیه بر نظریه پیرس؛مطالعه مورد پژوهانهٔ اشعار هارون هاشم رشید و معین بسیسو (۱۳۹۶) احمد محمدی نژاد پاشاکی و همکاران بر اساس نظریهٔ پیرس رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، زیباشناسی کلام، روابط بینامتنی، زمان و مکان و فُرم،در شعر این دو شاعر را بررسی نموده‌اند و از مهم‌ترین نتایج بررسی نشانه‌های شعری این دو شاعر این است که آن‌ها از زنجیره‌های هم‌معنایی و تقابل معنایی و چندآوایی در شعرشان استفاده کرده‌اند و نشانه‌های زمانی و مکانی در شعر ایشان، عصر زندگانی آن‌ها را ترسیم نموده و موسیقی کناری و درونی شعرشان با محتوای اشعارشان

هماهنگی دارد. با کاوش در مجلات و کتب و سراچه‌ها، مقاله‌ای که به صورت اختصاصی به بررسی نشانه‌شناسی شعر فاروق جویده پرداخته باشد،یافت نشد و می‌توان گفت پژوهش حاضر نخستین مقالۀ مستقلی است که بر اساس نظریۀ پیرس به نشانه‌شناسی مفهوم عشق در اشعار جویده پرداخته است؛ لذا تفاوت اساسی آن با پژوهش‌های پیشین در این است که در آن‌ها بیشتر به موضوعاتی چون رمانتیسم، مقاومت، ساختارگرایی و ادبیات تعهد در شعر جویده اشاره شد و مقالۀ حاضر بر موضوع نشانه‌شناسی و بر پایۀ نظریۀ پیرس تمرکز کرده است.

۲. پردازش تحلیلی

۲-۱. نظریۀ پیرس

پیرس مفهوم نشانه و نشانه‌شناسی را محدود به حیطۀ زبان‌شناسی نکرده است. وی می‌گوید: کل اندیشه، محصور در نشانه‌ها است. تمام شناخت‌ها، توسط نشانه‌ها بیان می‌شوند و از این رو به گونه‌ای ضمنی به یکدیگر رجوع می‌کنند و خطا پذیرند (کوپال، ۱۳۸۶ :۴۱). پس نشانه در تمام نظام هستی وجود دارد و کاربرد دارد. پیرس نشانه را ابزار اصلی فرآیند تفکر و گفتگو می‌دانست که از طریق گفتگو یا فرآیند تفکر شخصی ادامه می‌یابد، اگرچه زمانی به پایان می‌رسد؛ اما بالقوه می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. خلاصۀ کلام اینکه نشانه نزد پیرس باید در پرتو فرآیند ارتباطی میان نشانه، مدلول و تفسیرکنندۀ آن درک شود (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰ :۸). بر این اساس نشانه، ذهن انسان را به تفکر وامی‌دارد و این تفکر در روان انسان فرآیند اندیشیدن را به وجود می‌آورد و این فرآیند ادامه می‌یابد تا به یک مفهوم نهایی برسد. به نظر پیرس، نشانه‌ها فوراً قابل درک و تفسیر نیستند؛ بلکه بسیاری از آن‌ها در آگاهی انسان نهفته هستند در حالی که وی به معنای آن‌ها آگاه و در واقع خودآگاه، نیست. لذا، یکی از اهداف اصلی نشانه‌شناسی پیرس، این مطلب است که چگونه نشانه‌ها از مرحله «نهفته» و «ناآگاه» به مرحله «دال بر چیزی بودن» و برای انسان «نشان‌دهندۀ چیزی بودن» می‌رسند. به نظر او، نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند. همان‌طور که قبلاً گفتیم، نشانه یک نوع فکر نیست؛ بلکه به نظر وی، خودِ فکر، نشانه است. بر این اساس، معنای سخن وی این است که برای اینکه اندیشۀ ما برای ما معرفتی ایجاد کند، نیازمند اندیشه‌های دیگری هستیم تا توسط آن‌ها دیگری را تفسیر کنیم (Peirce, 1868: 103). در نتیجه فرآیند اندیشیدن در ذهن انسان اندیشۀ دیگر می‌آفریند و روند باززایی و تکثیر در پیش می‌گیرد و هر کدام از این تفکرات تبدیل به نشانه می‌شوند و شخص از طریق واکاوی رابطۀ علی و معلولی میان آن‌ها به

ادراک درست و دقیق از مفاهیم پیچیده و عمیق می‌رسد. این رابطهٔ علی و معلولی نشانه‌ها در قالب رابطهٔ مدلول و دال‌ها بازتاب می‌یابد و همهٔ دال‌ها به شکل زنجیره‌ای به هم‌پیوسته عمل می‌کنند و به مدلول ختم می‌شوند. دال‌ها به دو دستهٔ صریح و ضمنی تقسیم می‌شود. در دلالت ضمنی با یک دلالت درجه دوم یا ثانویه روبه‌رو هستیم؛ «نظام اوّل سطح رومعنا» (دلالت صریح) و نظام دوم که گسترده‌تر از اوّلی است (سطح زیرمعنا یا دلالت ضمنی) را می‌سازند (بارت، ۱۳۹۶: ۱۰۳). پس با حرکت از دلالت صریح به سمت دلالت ضمنی، مدلول نشانه و پیام‌های پنهان در بافت متن آشکار می‌شود.

ساختار نشانه از دیدگاه پیرس با دیدگاه دو سوسور تفاوت‌هایی دارد؛ از دیدگاه دو سوسور دو وجهی یا دو بخشی است که عبارت‌اند از دال و مدلول؛ ولی نشانه از نظر پیرس سه وجهی است و از قسمت بازنمون، موضوع و تفسیر تشکیل شده است (دلودال، ۲۰۰۴ : ۲۱).

نمود یا بازنمون اولین بخش از نشانه است که معادل دال در نظریهٔ دو 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 (المرابط، ۲۰۰۰: ۸۱). بخش سوم تفسیر است و آن اندیشه و رابطه‌ای است که بازنمون در ذهن شخص شرح دهنده یا مفسر ایجاد می‌کند (همان: ۸۲). در واقع تفسیر همان تفکر است (الجبوری، ۲۰۱۳: ۴۷). این تفکر باعث می‌شود که ذهن به مفهوم نشانه دست یابد و آن را تفسیر کند. برای فهم بهتر رابطهٔ این سه بخش یک مثال ذکر می‌شود: نور قرمز چراغ راهنما در یک چهار راه، نمود، توقف وسایل نقلیه، موضوع و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند، تفسیر است (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰-۶۱). پس مفهوم نشانه در مدل پیرس از ارتباط دلالتی و معنایی که میان این سه بخش وجود دارد، به وجود می‌آید.

۲-۲. رمزگان

رمزگان یکی از مفاهیم مهم در نشانه‌شناسی ادبی است که نقش نشانه در آن شکل می‌گیرد. رمزگان‌ها به دو نوع روایی (هنری) و اجتماعی تقسیم می‌شوند. اگر بخواهیم تعریفی جامع و مختصر از رمزگان ارائه دهیم، باید بگوییم که زبان، شکل‌گرفته از عناصری است که بر اساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند؛ این عناصر که پیام را به وسیله آن‌ها می‌توان شناخت «رمزگان» نامیده می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۸ :۳۹). بر اساس این تعریف، رمزگان‌ها نقش ارتباطی دارند و انتقال مفاهیم و معانی خاص از طریق آن‌ها به مخاطب انجام می‌گیرد. نظام ادبیات رمزگان‌های صریحی نظیر رمزگان علائم راهنمایی و رانندگی و آداب معاشرت ندارد؛ زیرا رمزگان‌های صریح برای ایجاد

ارتباط مستقیم و انتقال بدون ابهام پیام‌ها و مفاهیمِ از پیش معلوم طراحی شده‌اند؛ اما رمزگان‌های هنری به دنبال انتقال مفاهیم، ظرایف و پیچیدگی‌هایی هستند که هنوز تدوین نشده‌اند و به همین دلیل وقتی رمزگان هنری درست مثل یک رمزگان عمومی شناخته شود، همچون استعاره‌های مُرده و کلیشه‌ای از دایرهٔ رمزگان‌های هنری خارج خواهد شد و در زمرهٔ رمزگان‌های صریح جای خواهد گرفت. از این‌رو ادبیات بی‌وقفه هر چه را که در حال تبدیل شدن به رمزگانی دقیق یا قواعد صریح تعبیر است، تضعیف می‌کند و از بین می‌برد. آثار ادبی هیچ‌گاه در قالب رمزگان‌های معرّف خود قرار نمی‌گیرند و همین نکته، مطالعهٔ نشانه‌شناختی ادبیات را به قلمرو وسوسه‌انگیزی مبدل ساخته است (کالر، ۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۲۴). از این‌رو، خاصیت نوزایی ادبیات باعث می‌شود که رمزگان‌های هنری نیز خود در حال نوسازی ساختار خود باشند تا خواننده با تکیه بر توانش ادبی خود و به روز رسانی نظام رمزگان‌ها از نشانه‌های زبانی و شعری رمزگشایی کند و به لایه‌های عمیق معنایی اثر ادبی راه یابد. اهمیت نشانه‌شناسی رمزگان در متون شعری از این جهت است که شعر نظامی متشکل از خرده نظام‌های واژگانی، نحوی، عروضی، ریخت‌شناسی و آواشناسی است که روابط میان آن‌ها، ادبیات را اثرگذار و قدرتمند می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۴۸). بر این پایه رمزگان‌ها قالب‌هایی دقیق و نظام‌مند هستند که نشانه‌ها در آن‌ها تولید و باززایی می‌شوند. نشانه‌ها نیز در هنگام خوانش متون، در ارجاع به رمزگان مناسب تفسیر می‌شوند که این کار به محدود شدن معناهای آن‌ها می‌انجامد؛ به بیان دیگر، هرچند که متون همواره برای تفسیر باز هستند؛ اما به کارگیری رمزگان‌ها، ما را به سمت خوانش ارجح راهنمایی می‌کند (همان: ۲۳۰-۲۳۲).

۳. تحلیل نشانه‌شناسی بر اساس رمزگان‌ها

۳-۱. رمزگان زیبایی‌شناسی

در این رمزگان، شیوه‌های بیان ادبی و هنری یک متن که اشکال بازنمایی واقعیت هستند، بررسی می‌شوند (گیرو،۱۳۸۰ :۴۴ - ۹۵). یعنی شعر تصویری از واقعیت عینی است که شاعر با استفاده از خیال شاعرانه آن را جلوه‌ای هنری و بدیع می‌بخشد. با استفاده از این آرایه‌های ادبی، شاعر زبانی پوشیده و نمادین برای خلق مضامین خود به کار می‌برد و برای بیان استعاری مفاهیم شعرش از رمز و نماد که با صنعت‌های بلاغی همچون تشبیه و استعاره و ... ارتباط معنایی و مفهومی دارند، استفاده می‌کند. مهم‌ترین ابزار شاعر برای تصویرسازی‌های خلاقانه، صنایع بلاغی است. مفاهیمی چون استعاره، مجاز و کنایه در مطالعات نشانه‌شناسی این رمزگان از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند (سجودی، ۱۳۸۷ :۵۴). در

نقد ادبی قدیم نیز به کارکرد هنری نماد اشاره شده و قدامة بن جعفر در مورد مفهوم رمز و نماد آورده است:

«آنگاه که می‌خواهند مقصود خود را از توده مردم بپوشانند و فقط بعضی را از آن آگاه کنند، در کلام خود از رمز بهره می‌برند، بدین ترتیب بـرای کلمه یا حرف از نام‌های حیوانات، پرندگان، اجناس دیگر یا اینکه از حروف معجم استفاده می‌کنند تا مطلب را بفهمانند» (قدامة بن جعفر، ۱۹۸۲: ۶۱-۶۲).

فاروق جویده نیز از شاعران نوگرایی است که تلاش کرده با استفادهٔ ادبی از نمادها و رمزهای طبیعی مضمون و غرض شعری‌اش را با زبانی ادبی و پوشیده بیان کند. شاعر برای خلق مضامین نو و هنرمندانه به زبان رمز رو می‌آورد و مقصود خود را در عمق لایه‌های معنایی شعر پنهان می‌کند تا خواننده با ژرف‌اندیشی به آن دست یابد و از کشف دنیای مجهول درون متن لذت ببرد. پربسامدترین مضمون شعری در شعر جویده، مضمون‌های عاشقانه است و این به روح لطیف و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن زمان مصر برمی‌گردد که شاهد تحولات بسیاری بود. او برای تعبیر مفهوم عشق از دلالت‌های شعری بهره گرفته و در این راستا از نمادهای طبیعی یا واژگانی که بار معنایی متعدد و متفاوتی دارند، استفاده کرده است.

جویده با زبانی سرد و اندوهگین از معشوقش گلایه می‌کند و از اینکه او را رها کرده و به عشقش بی‌توجهی نموده، بسیار آزرده خاطر است. عشق، پدیده و حالت روحی لطیفی است که تمام احساسات انسان را تحت شعاع قرار می‌دهد. شاعر برای مبالغه در لطافت حس عاشقانهٔ خود با زبانی استعاری کودک را نمادی از عشق می‌داند؛ کودکی که اکنون مرده و دیگر خبری از نشاط و سرزندگی آن نیست: الطِفلُ مَاتَ مِنَ الشتاءِ / یَوماً خَلَعتُ الثَوبَ کَی أحمِیه ... / لَم یَنفَع الثَوبُ القَدِیمُ / الطِفلُ مَاتَ مِنَ الشتاءِ / وَالبَیتُ أصبَحَ خالِیاً / أثوابُنَا وَ تَمَزَّقَت / أحلامُنَا وَتَکَسَرَت / أیَامُنَا وَتَاکَلَت / وَصَغِیرُنَا قَد مَاتَ مِنّا فِی جَوانِحِنَا دِمَاهُ (جویده، ۱۹۹۱: ۲۷۲). کودک از (سرمای) زمستان مُرد، روزی پیراهنم درآوردم تا آن را گرم کنم، ولی پیراهن قدیم سود نداشت. روزی کودک از (سرمای) زمستان مُرد و خانه خالی شد. لباس‌هایمان پاره شده‌اند، آرزوهایمان شکسته شدند، روزگارمان خورده شد (بیهوده سپری شد) و کودکمان مُرد، در حالی‌که خونش در اعضایمان بود.

کودک در نظام اندیشگانی پیرس همان بازنمون و تصوری صوتی از مفهوم نشانه است. تفسیر مفهوم نشانه نیز عشق نافرجام شاعر و معشوقش است و موضوع آن نیز بی‌توجهی، سردی رابطه و جدایی است که نشانه با آن تفسیر می‌شود. در واقع مرگ کودک دلالتی صریح است که ذهن را به دلالت ضمنی نشانه یعنی مرگ عاطفه و احساس عاشقانه رهنمون می‌سازد و ادراک این مفهوم تنها با دقت در ارتباط معنایی

واژگان و به نوعی تشابه مفهومی که میان مرگ کودک و از بین رفتن عشق وجود دارد، امکان‌پذیر است. واژگان و عباراتی چون «الشتاء، الثوب، البَیتُ أصبَحَ خَالِیاً» فضایی لبریز از سردی، تنهایی و اندوه را خلق کرده که همگی به شکلی استعاری بر سردی رابطه دلالت می‌کنند. کلماتی مانند «تَمَزَّقَت، تَکَسَّرَت و تَآکَلَت» همگی بر متلاشی شدن و محو شدن دلالت می‌کنند و با این تجسم حسی و تکه تکه شدن و شکسته شدن، مفهوم جدایی تدریجی شاعر از یار به خواننده القا می‌کند. کلمهٔ «مَاتَ» سه بار تکرار شده و این تکرار به خواننده نشان می‌دهد که این کودک استعاره از عشق ناکام شاعر است.

جویده در بسیاری از اشعارش با یادآوری خاطرات گذشته، حسرت و اندوه خود از هجران یار بیان می‌کند؛ ولی برای خلق مضمونی تازه از زبانی ادبی و غیرمستقیم بهره می‌برد. پرنده و آشیانه در ذهن انسان مفهوم متضاد سکون و سفر را تداعی می‌کند و شاعر با زیرکی میان کوچ پرنده و جدایی یار تشابه معنایی پدید می‌آورد. مَازِلتُ أحلمُ أن یَعُودَ العُشُّ / یؤوی الطَیرَ فِی لَیلِ الشتاءِ / فالعُشُّ یَهجُرُ طَیرَهُ / وَالطَیرُ فِی خَوفِ المَدِینَةِ یَدفنُ الأحلامَ سِراً فِی العَرَاءِ (همان: ۲۴۸). پیوسته این رویا را در ذهنم می‌پرورانم که لانه برگردد و پرنده را در شب زمستانی پناه دهد. پس لانه، پرنده‌اش را ترک می‌کند و پرنده در وسط ترس شهر رویاها را پنهانی در فضای باز (زیر آسمان) دفن می‌کند.

«العُش» و «الطیر» جزء عناصر متن هستند که لبریز از دلالت‌های ضمنی مختلف هستند و با دقت در ارتباط معنایی آن‌ها با دیگر اجزای متن، داده‌های مخفی‌شده در سطوح عمیق‌تر متن آشکار می‌شوند. این دو واژه نمودی از مفهوم نشانه یعنی خانهٔ پر از عشق معشوق و خود شاعر بینواست که اکنون در سرمای زمستان تنهایی و ناامیدی روزگارش را سپری می‌کند. موضوع نیز حس امنیت و آرامش لانه برای پرنده و محفوظ داشتن او از گزنده حوادث است که حس آرامش ناشی از وجود پرمهر همسر و معشوق در خانه را برای شاعر به ذهن خواننده القا می‌کند. پس موضوع باعث می‌شود که خواننده دلالت صریح واژهٔ «العُش» را اراده نکند و تصور ذهنی نشانه و تفسیر آن را درک کند که همان خانهٔ پر از عشق و محبت است. شاعر با چاشنی جان‌بخشی، به عناصر طبیعت روحی انسانی داده و حس و حال درونی خود، تنهایی‌اش و اندوه و دل‌مُردگی‌اش را در قالب ارتباط دلالتی نشان داده که در زنجیرهٔ معنایی در بافت متن نهفته شده است. در افعال «أن یَعودَ» و «یَهجُرُ» و «یَؤوی» یک تقابل معنایی میان رفتن و ماندن ایجاد کرده که همان مفهوم انتزاعی جدایی یار و اندوه جانکاه فراقش و ماندن معشوق و بهره‌مندی از حس امنیت و آغوش پرمهر او را در ذهن تداعی می‌کند. البته شاعر نوعی هنجار گریزی

در شعرش پدید آورده و مفهومی متمایز برای «العش» بارگذاری کرده و عمل ترک کردن و کوچ را به آن اسناد داده است و این در حالی است که لانه در زبان معیار بر ثبات دلالت می‌کند.

۳-۲. رمزگان مکانی

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 شاعری بدل می‌شود، تجربه‌ای که از خلال رویکرد شخصی می‌آید که در آن زیسته است. به عبارت دیگر 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 توخالی که دارای راهروها و دیوارها و اتاق‌ها و سقف‌ها باشد آشکار نمی‌شود؛ بلکه به صورت تمرین و فعالیتی انسانی خود را می‌نمایاند (نصیر، ۱۹۸۶ :۵-۶). در نتیجه مکان در شعر فقط بازنمایی مفهوم فیزیکی نیست؛ بلکه ظرفی است که اندیشه‌ها و احساسات شاعر را شکل و سبکی خاص می‌بخشد و جایگاه شکل‌گیری تجربه‌های عاطفی و شعری است. بر این پایه، در خود مکان قبل از هر چیز، مساحتی است که احساس و شعور انسانی، چهارچوبش را شکل می‌دهد؛ به این اعتبار که مکان، رنگ، ذات و جوهر حقیقت و منبع آن در ساختار فرد به شکل ذاتی، شخصی و اجتماعی است (عقاق، ۲۰۰۱ : ۲۶۹). پس عوامل برون متن در خلق فضاها و مکان‌های شعری اثرگذارند و این مکان‌ها حاوی عواطف شخصی شاعر و گوشه‌ای از لحظات زندگی شاعر هستند.

جویده از ظرفیت‌های معنایی مختلف و بی‌شمار مکان و قیدهای مکانی در شعرش بسیار استفاده کرده و مفاهیم انتزاعی را با استفاده از خاصیت فیزیکی مکان تجسم بخشیده است. او مکان را فقط برای توصیف حوادث بکار نمی‌برد؛ بلکه آنها را در خدمت تصویرسازی‌های شاعرانه قرار می‌دهد تا با ترسیم شبکه‌ای تو در تو از تصویرهای شعری و چیدمان هنرمندانهٔ واژگان در کنار هم، مفاهیم عمیق‌تری را در بافت متن شعرش گنجانده که ادراک آن‌ها نیاز به توانش ادبی خواننده دارد. جویده چنان تحت تأثیر عشق یار شده که به هر جا می‌نگرد، او را می‌بیند و کسی جز معشوق در برابر چشمانش ظاهر نمی‌شود: لِمَاذَا أرَاکِ عَلَی کُلِّ شَیءٍ / کَأنّکِ فِی الأرضِ کُلُّ البَشَرِ / کَأنّکِ دَربٌ بِغَیرِ انتِهاء (جویده، ۱۹۹۱: ۳۰۲). چرا تو را روی هر چیزی می‌بینم، گویی تو در زمین، همهٔ انسان‌ها هستی، گویی تو راهی بی‌پایان هستی.

قید مکانی «عَلَی» که بر ظرفیت و استعلا دلالت می‌کند و همچنین واژۀ «الأرض» و «دَرب» تصور صوتی از مفهوم نشانه است. دلالت صریح این کلمات، مکان بودن و ظرفیت است؛ ولی دلالت ضمنی آن‌ها و تفسیر مفهوم نشانه، شیدایی شاعر و عشق فراوان او به معشوقش است که آن‌چنان او را دوست دارد که او را در هر نقطه و مکانی می‌بیند و این یعنی ذهن و قلب شاعر در تسخیر جادوی عشق یار است. موضوع نیز تشابه معنایی میان گستردگی زمین به عنوان یک مساحت مکانی و عشق بسیار شاعر به معشوق است. چون تمام احساسات و اعمال انسان در یک مکان خاصی انجام می‌گیرد، شاعر برای اینکه در شدت عشق خود مبالغه کند، معشوقش را فرازمینی کرده و آن را بسان ابر انسانی پنداشته که در همه‌جا هست و همۀ انسان‌ها به نوعی در ذات او حلول می‌یابند.

در زیر لایه‌های متن این ابیات و در چارچوب اندیشگانی شاعر می‌توان ردپای این دوبیتی شاعر بزرگ ایرانی باباطاهر را دید.در این ابیات شاعر چنان غرق در عشق معشوق شده که به هر جا می‌نگرد، معشوقش را می‌بیند.

به صحرا بنگرم صحرا ته وینم به دریا بنگرم دریا ته وینم
به هر جا بنگرم کوه و در و دشت نشان روی زیبای ت وینم

(بابا طاهر،۱۳۸۳:۳۱)

بارزترین خاصیت عشق، هیجان و استرس است؛ ولی گویی این هیجان تمام شخصیت جویده را تحت شعاع قرار داده و اضطرابی جانکاه بر او حاکم شده است. شاعر این حس و حال خود را با زبانی مستقیم بیان نمی‌کند؛ بلکه از رهگذر دلالت‌های شعری نهفته در عمق متن شعرش آن را ترسیم می‌کند و از دلالت‌های ضمنی متعددی که در مکان وجود دارد، استفاده می‌کند.: وَأَخَافُ حُبَّکِ عِندَمَا / یأتِی الشتَاءُ بِلَا رَفِیق / وَالدَربُ بَعدِکِ صَامِتُ الأنفَاسِ (جویده، ۱۹۹۱: ۲۰۰). از عشقت می‌ترسم، وقتی‌که زمستان بدون دوست می‌آید و راه بعد از تو نفس‌هایش به خاموشی می‌گراید.

واژۀ «الدَربُ» به معنای راه، یک ظرف مکانی به حساب می‌آید که در متن شعر با توجه به افکار و احساسات شاعر و ارتباط آن با دیگر واژگان دلالت‌های متفاوتی می‌یابد. در این ابیات «واژۀ «الدَربُ» بازنمون مفهوم نشانه و تصوری صوتی از آن است و شاعر با این کار حالتی مرئی برای آن قائل است» (احمدزاده و همکاران،۱۴۰۱: ۹۷) که دلالتی صریح دارد اما قرار گرفتن آن در کنار کلمات و عبارت‌های«أخافُ، یأتِی الشتاء، بلا رَفِیق و صامتُ الأنفاسِ» که بر تنهایی، افسردگی و اضطراب دلالت می‌کنند، ذهن خواننده را به دلالت ضمنی و دورِ کلمۀ «الدَرب» انتقال می‌دهد. شاعر با استفاده از صنعت تشخیص «الدرب»

تمام پدیده‌های اطراف خود را هیئتی انسانی بخشیده تا نشان دهد که پس از رفتن یار همه جا ساکت است و او نیز اکنون سکوت کرده است. تفسیر مفهوم نشانه، خاطرات و مکالمه‌های عاشقانهٔ شاعر با یار است که اکنون خالی از هرگونه صدایی شده و هیچ هیجان و حرکتی وجود ندارد. موضوع نیز ترس و اضطراب شاعر و سکوت سنگینی است که بر تمام جاده خیمه زده و ذهن را به سوی مفهوم نشانه یعنی تنهایی و نبودِ یار سوق می‌دهد. پس «الدرب» از معنای ظرفیت فراتر رفته و تبدیل به یک دلالت شعری شده که مفاهیمی چون بی‌وفایی یار، بدبینی نسبت به عشق و نومیدی نسبت به آینده و زندگی» در خود بارگذاری کرده که خواننده با رفتن به سطوح عمیق متن به این پیام‌ها می‌رسد.

جویده عشق را جاویدان می‌داند و معتقد است که با وجود جدایی از معشوق، عشق همچنان باقی می‌ماند و در واقع این جدایی تنها محدود به جدایی دو جسم است و در روح آن‌ها تا ابد اثراتی از این عشق باقی می‌ماند. این عشق در مکان رخ داده و شکل خاصی به خود گرفته و در حافظهٔ شاعر چنان جا خوش کرده که دیگر هیچ راه خروجی ندارد و در واقع با جان و روحش تنیده شد. قیدهای مکانی «مَنازل الحُب القدیم، تَحتَ الرَمَال و فَوقَ الرُبی» به صورت کلی لوکیشن و یک فضای شاعرانه را پدید آورده‌اند که ارزش ادبی آن به دلیل خاصیت مکان بودن نیست؛ بلکه به علت دارا بودن بار عاطفی است که این مکان‌ها دارند و در واقع تصویری از تجربه‌های عاطفی شاعر با معشوقش است: وَالآن عُدتُ إلَیک / المَوجُ یحملُنی إلی حُبٍّ جَدید / وَلَقَد تَرَکتُ الحُبَّ مِن زَمَنٍ بَعید / لکِنَنی سَأزورُ فیک / مَنَازِلَ الحُبَّ القَدیمِ / سَأزورُ أحلامَ الصبَا / تَحتَ الرَمَالِ تَبَعثَرَت فَوقَ الرُّبی قَد عِشتُ فِیهَا وَانتَهَت أطیافُهَا / وَرَحلتُ عَنهَا ... مِن سِنِین / بِالرَغمِ مِن هذا فَقَد خَفَقَت لَهَا / فِی القَلبِ ... أوتَارُ الحَنِین (همان: ۲۷). اکنون که به سوی تو برگشتم، موج من را به سوی عشق جدید با خود می‌برد، در حالی‌که من عشق را دیرزمانی است رها کرده‌ام؛ ولی من در تو با منزلگاه‌های عشق قدیمی دیدار خواهم کرد، با آرزوهای جوانی زیر شن‌هایی ملاقات خواهم کرد که بر روی تپه‌ها پخش شده‌اند و من در آن‌ها عمری زندگی کردم و سایه‌هایش پایان یافت. من سالیان دراز است که او را ترک کرده‌ام، با این وجود طنین عشق و اشتیاق در قلب برای او نواخته شد.

این قیدهای مکانی نمودی فیزیکی از مفهوم نشانه هستند و مقصود اصلی شاعر و تفسیر مفهوم نشانه، خاطرات عاشقانه و تجربه‌های عاطفی است که در این مکان‌ها رخ داده‌اند و جرقه‌های زنده شدن عشق را در قلب شاعر روشن کرده است. موضوع نیز برگشتن هیجانات به روح و روان شاعر با دیدن این مکان‌هاست. شاعر از طریق بارگذاری دلالت‌های ضمنی برای این قیدهای مکانی، مفاهیم و پیام‌هایی را در درون بافت متن و لایه‌های ژرف معنایی شعر گنجانده است که با خوانش ثانویهٔ عبارات شعر و ساختار

دلالتی آن قابل فهم هستند. از دیگر پیام‌های این ابیات «خوشبینی شاعر نسبت به مقولهٔ عشق، قابلیت تجدید عشق و جاودانه بودن عشق» است.

۳-۳. رمزگان زمانی

زمان به عنوان یکی دیگر از عناصر مؤثر در خلق اثر ادبی، نقش مهمی در ساختار دلالتی شعر ایفا می‌کند. نشانه‌های زمانی جزء نشانه‌های حرکتی به حساب می‌آیند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در این نوع نشانه‌ها قیدهای زمانی عنصر اصلی و سازندهٔ مفهوم نشانه به شمار می‌روند و دال در این نشانه‌ها به صورت فیزیکی بر مدلول دلالت می‌کند (فرهنگی و یوسفی‌پور، ۱۳۸۹: ۵۹). در رمزگان زمانی ما با مفهوم دلالت صریح و دلالت ضمنی بیشتر سر و کار داریم و تأویل و تفسیر دلالت‌های ضمنی و انتخاب بهترین دلالت از میان دلالت‌های متعدد، مربوط به این رمزگان است.

جویده در اشعارش به عنصر زمان توجه ویژه‌ای داشته و این مسئله باعث شده که شعرش از پویایی و حرکت به جلو برخوردار باشد. او از واحدهای مختلف زمانی همچون شب و روز، هفته، سال، ساعت و فصول چهارگانه که همگی بر زمان دلالت می‌کنند، در شعرخود استفاده کرده است. فصل بهار افزون بر اینکه به عنوان بخشی از زمان سالانه به حساب می‌آید، در زبان شعری معانی متعددی فراخور مضمون شعری کسب می‌کند. یکی از دلالت‌های ضمنی بهار، نو شدن و تجدید حیات و طبیعت در این فصل است و شاعران آن‌را به عنوان رمزی از رستاخیز طبیعت می‌دانند که هر سال تکرار می‌شود. جویده از معشوق خود جدا شده است؛ ولی همچنان او را دوست دارد و در انتظار بازگشت و تجدید عهد عاشقانه است و هر بار با اشتیاق منتظر آمدن بهار است؛ زیرا از دیدگاه او بهار با خود مژدهٔ آمدن یار را می‌آورد. نتیجهٔ این انتظار شاعر، تنها تکرار بهارهای پی در پی و نیامدن یار است: هذی سِنِین العمرِ ضَاعَت / وَانتَهی حِلمُ السِنِین. / قَد قُلتِ: / سَوفَ أعُودُ یَوماً عِندَمَا یَأتِی الرَبِیعُ / وَبَعدَهُ کَم جَاءَ لِلدُنیا... رَبِیع / وَاللَیلُ یَمضِی وَالنَهَار / فِی کُلِّ یَومٍ أبعَثُ الآمالَ فِی قَلبِی / فَأنتظرُ القِطارَ ... / النَاسُ عَادَ وَالرَبِیعُ أتَی / وَذَاقَ القَلبُ یأسَ الانتِظَار (جویده، ۱۹۹۱: ۸). سال‌های عمر تباه شد و آرزوهای این عمر پایان یافت. تو گفتی روزی حتماً خواهم آمد، آن‌هنگام که بهار می‌آید، اما پس از آن بهار؛ چه بهارهایی که برای دنیا آمد و شب و روز سپری شد. هر روز من آرزوهایم را در قلبم برمی‌انگیزم سپس منتظر قطار می‌ایستم. مردم برگشتند و بهار آمد و قلب به‌خاطر نومیدی ناشی از انتظار ذوب شد.

بر اساس دیدگاه پیرس «الربیع» جلوهٔ صوتی و تصویری از مفهوم نشانه و نمود آوایی آن است و با خود پیام سرسبزی طبیعت را همراه دارد. تفسیر و مدلول نشانه مفهومی

عمیق‌تر است و آن امید شاعر به تجدید دیدار با یار و شروع دوبارهٔ داستان عشق آن‌هاست. موضوع، حس و حال خوب و طراوت و نشاطی است که از زیبایی‌های فصل بهار در شاعر به وجود آمده و تصور مفهومی نشانه را که امید به دیدار مجدد معشوق است، تفسیر و تأویل می‌کند و ذهن خواننده را از دلالت صریح بهار به دلالت ضمنی آن انتقال می‌دهد. افعال مضارع «یَأتی، سَوفَ أعودُ، یَمضِی، أبعَثُ و أنتَظِر» همه بر نوعی استمرار تجددی دلالت دارند و نوعی حرکت به سمت جلو را در ذهن تداعی می‌کنند؛ این حرکت به مدلول اشاره می‌کند که همان امید به آینده و رخ دادن اتفاقات خوب و خوشحال کننده است.

جویده تصویری از خود پس از جدایی یار توصیف می‌کند که در آن همه چیز رنگ ماتم و سیاهی به خود گرفته و شاعر حال درونی خود را با استفاده از تصویرسازی‌های هنری ترسیم می‌کند. شاعر از دو ظرف زمانی «اللیل» که معنایی محدود و خاص و «الوقت» که معنایی عام دارد، برای توصیف فضایی که در آن قرار دارد، استفاده کرده است؛ ولی معنای صریح این دو کلمه را اراده نکرده است: یَبکِی السَحابُ عَلَی الرَحِیلِ / وَاللَیلُ مِن خَلفِ الضِیَاءِ / یُطلُ فِی خُبثٍ عَلَی وَجهِ النَخیلِ / وَالوَقتُ کَالسِجَانِ / یَصعِفُنِی وَیَترُکُنِی / عَلَی أمَلٍ ... عَلِیل (همان: ۱۱۵). ابر، به خاطرکوچ می‌گرید و شب از پشت روشنایی با شیطنت به نخل خیره می‌شود و وقت بسان زندان‌بانی است که من را سیلی می‌زند و با آرزویی بیمار رهایم می‌کند.

شب یکی از ظرف های زمانی است که دارای مفاهیم متعدد و گاهی متناقض است،ولی با توجه به شرایط نامناسب جهان عرب در دههٔ هفتاد میلادی،شب در اشعار شاعران، استعاره‌ای از شکست و یأس شد (امیری و همکاران،۱۴۰۰: ۱۱۷). «اللیل» در این ابیات نمود تصویری مفهوم نشانه است؛ ولی تفسیر و تصور مفهومی نشانه، بی‌وفایی یار و بی‌توجهی او به پریشانی شاعر است.شاعر با جان‌بخشی به شب آن‌را شخصیتی انسانی بخشیده و شب را جایگرین معشوقهٔ بدعهد و شاید سنگدل خود کرده که با دیدن حال شاعر واکنش خاصی نشان نمی‌دهد و آرام است.

درعبارت اول ابر گریان خود شاعر است که به‌خاطر کوچ یار نگران است و سیاهی شب با بی‌تفاوتی و خونسردی معشوقه هماهنگی معنایی دارد و واژهٔ «خبث» این رفتار معشوقه را برجسته‌تر می‌کند. موضوع، گریهٔ بی‌امان شاعر و سکوت پرمعنای معشوقه در قبال وضعیت اوست. سپس شاعر از لفظ «الوقت» بهره می‌برد و با استفاده از یک تشبیه زیبا آن‌را از معنای سطحی خود خارج می‌کند و بسان زندان‌بانی می‌پندارد که شکنجه می‌دهد. لفظ «الوقت» تصور صوتی از مفهوم نشانه است و دلالت صریح آن معنای تقویمی آن است؛ ولی تفسیر نشانه و مدلول آن احساسات و حالت عذاب‌آور شاعر است که لبریز از

انتظاری جانکاه و البته بیهوده برای بازگشت یار است. موضوع هم که ذهن را از دلالت صریح «الوقت» به دلالت پنهان آن هدایت می‌کند، گذر سخت و دردناک زمان برای شاعر و نومیدی آگاهانهٔ او از بازنگشتن دوبارهٔ معشوق است. با رمزگشایی از دلالت ضمنی، مدلول نشانه این پیام‌ها آشکار شد: عشق شاعر حالت خودآزاری به خود گرفته و یک طرفه است. معشوق، انسانی بی‌مبالات است و عشق و تعهد اخلاقی در اولویت او نیست.

۳-۴. محور افقی و عمودی کلام

ساختار معنایی کلام در دو محور همنشینی و جانشینی شکل می‌گیرد. 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 فردیناند دوسوسور معرفی شد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۳۸). در محور جانشینی کلام، شاعر در پی آن است تا با فرو نهادن مفهوم قاموسی واژگان، واژه‌های معمول را از طریق جانشینی مؤلّفه‌های معنایی حاصل از نشانه‌های زبانی، برخلاف مفهوم معیار آن به‌کار گیرد. در این جانشینی معنایی، تغییری در ذات کلمات رخ نمی‌دهد و تنها بر اساس موقعیت موقت آن‌ها و همنشینی و ترکیب با دیگر واحدهای زبانی در بافت کلام، ذهن مخاطب را به مفهوم مجازی و ثانوی هدایت می‌کنند (فاضلی،۱۳۷۶: ۲۰۴). از این‌رو استعاره و کنایه را باید در زمرهٔ محور جانشینی بدانیم؛ چون نشانه‌های زبانی جانشین هم می‌شوند. مقصود از محور همنشینی آن است که در هر جمله تعدادی از واحدهای زبانی در کنار هم قرار می‌گیرند و هنگامی که این واحدها به هم می‌پیوندند رسانندهٔ مفهوم خاصی می‌شوند که از همنشینی واژه‌ها به وجود می‌آید (امامی، ۱۳۸۲: ۲۰-۲۱). پس تشبیه و مجاز مرسل از قطب‌های محور همنشینی کلام هستند.

جویده زبان شعری خاص خود را داراست و می‌کوشد با نشانه‌های زبانی و از طریق خلق شبکه‌های معنایی میان زنجیرهٔ واژگان، مفهوم شعری خود را به خواننده انتقال دهد. در نتیجه از زبان مستقیم و عامه‌پسند آگاهانه می‌گریزد و با بارگذاری معانی متفاوت برای واژگان، دلالت‌های ضمنی برای آن‌ها پدید می‌آورد که این تغییر بار معنایی با همنشینی این واژگان با دیگر عناصر بافت تحقق می‌یابد. شاعر از بی‌احساسی و دلسردی انسان معاصر ناراحت است و جهان را خالی از هرگونه عشق و عاطفه‌ای می‌داند؛ اما او این کساد بازار عشق و دل‌مُردگی را با یک تشبیه مجمل به تصویر می‌کشد و با ترکیب و همنشینی واژهٔ «الحب» با «الجنین» بار معنایی تازه‌ای به مفهوم عشق می‌بخشد. جویده بار معنایی

انسان را به عشق داده که مفهومی انتزاعی است و این‌گونه با دادن یکی از صفات انسانی یعنی مرگ، بی‌عاطفگی و مرگ و نبودِ عشق را در این روزگار تجسمی حسی داده است: وَعَلَی جَبِینِ الدَهرِ مَاتَ الحُبُّ مِنّا ... کَالجَنِین / قَد یَسأَلُونَکَ کَیفَ مَاتَ الحُبُّ؟ قُولِی ... ... جَاءَ فِی زَمَنٍ حَزِین! (جویده، ۱۹۹۱: ۱۸۵). بر پیشانی روزگار، عشق به‌واسطهٔ ما همچون جنین مُرد. شاید از تو بپرسند که چگونه عشق مُرد؟ بگو: در زمانه‌ای اندوهگین آمد.

بر اساس دیدگاه پیرس «الجنین» بازنمون و تصور صوتی از مفهوم نشانه است و ویژگی فناپذیری جنین انسان و اسناد فعل «ماتَ» که خاص موجود زنده است به «الحب» ذهن را از دلالت صریح این واژگان دور می‌سازد و به تفسیر نشانه و مقصود اصلی شاعر یعنی مرگ عاطفه و عشق و یکنواختی زندگی انسان نزدیک می‌کند. موضوع، اندوهی است که بر جهان سایه انداخته و همان‌گونه که پدر و مادر از مرگ کودک غمگین می‌شود، تمام انسان‌های جهان نیز به‌خاطر کور شدن روشنایی عشق دل‌افسرده شده‌اند. پس با رمزگشایی از رابطهٔ معنایی جنین و عشق و مرگ و بر اساس خیالی که در این تشبیه وجود دارد، مفاهیم پنهانی که در خوانش سطحی شعر چندان به چشم نمی‌خورد، آشکار می‌شود. پس نشانه‌های زبانی این شعر به این پیام‌ها اشاره دارند؛ جهان معاصر دچار نوعی پوچ‌گرایی شده و کسی برای شادی گامی برنمی‌دارد و نوش‌داروی این درد بی‌درمان، عشق است.

جویده عشق و هیجانات ناشی از آن‌را عامل جوانی و نشاط زندگی می‌داند و معتقد است که با فروکش کردن عواطفش، خزان پیری نیز وجودش را گرفته و نبض زندگی‌اش بی‌رمق و تنبل می‌زند. او برای اینکه ترسیمی حسی‌تر از این دلسردی و افسردگی ارائه دهد، بر اساس محور جانشینی کلمات و در قالب یک استعارهٔ زیبا قلب خالی از عشق را بسان پیر فرتوتی پنداشته که هیچ توان و امیدی برای زندگی ندارد. شاعر با اسناد فعل «شاخَ» که از لوازم موجودات زنده به‌ویژه انسان است، به قلب، آن‌را موجود زنده‌ای پنداشته که پیر می‌شود و احساساتش نیز رو به افول می‌گذارد: لَو عَادَت الأیامُ یَا دُنیای / أو عَادَ الشَبَابُ / الآن ... قَد مَلَ الشَبَابُ / الآن شَاخَ القَلبُ کَالأمَلِ العَجُوزِ / النبَضُ فِیهِ یَسَیرُ فِی بَطءٍ عَجِیب / کَاَلیلِ ... کالقُضبانِ کَالضَیفِ الغَرِیب (همان: ۵۱). ای دنیا، ای کاش روزگار و جوانی برگردد. اکنون جوانی خسته شده و قلب همچون آرزویی پیرزن‌گونه پیر شده و نبض در آن به شکل عجیبی آهسته می‌تپد همچون شب (دراز) همچون میله‌ها همچون مهمان غریبه است.

بر اساس نظریهٔ پیرس واژهٔ قلب نمودِ تصویری از مفهوم نشانه است و همان عضو بدن است که کار خون‌رسانی را به تمام بدن انجام می‌دهد؛ اما قرار گرفتن آن در کنار دیگر واژگان متن باعث می‌شود که خواننده از ارادهٔ دلالت صریح آن خودداری کند؛ چرا که مفهوم شعریی که دارای ارزش زیبایی‌شناسی باشد، از آن استنباط نمی‌کند. لذا در قالب

یک جاندار پنداری بار معنایی پیر شدن را جایگزین بار معنایی اصلی قلب کرده و آن را از حالت جسم‌بودگی صرف و این که تنها یک عضو بدن باشد، خارج کرده و برای آن دلالت‌های ضمنی متعددی پدید آورده است. واژگان و ترکیباتی مانند «عادَ الشَبابُ، مَلَ الشبابُ، الأمل العَجُوز، یَسِیرُ فِی بَطءٍ عَجِیب» مفهوم پیری و ناپویایی را در ذهن شکل می‌دهند و باعث می‌شوند ذهن به سوی تفسیر مفهوم نشانه و هدف اصلی شاعر که نبودِ عشق و روزمرگی کسالت‌آور است، نزدیک شود. موضوع هم که با آن نشانه تفسیر و تأویل می‌شود تنبلی، عدم شادابی و سکون است که مجموع واژگان این متن با قرار گرفتن در یک کمربند معنایی خواننده را از مفهوم حسی قلب به مفهوم انتزاعی آن منتقل می‌کنند. پس با رمزگشایی از نشانه‌های زبانی متن این ابیات، محور اصلی اندیشهٔ شاعر و داده‌های پنهان در لایه‌های زیرین متن این نتایج قابل استنباط است: مایهٔ حیات انسان یعنی عشق از قلب او سرچشمه می‌گیرد و احساس جوانی و خوشبختی و مثبت‌اندیشی در هر سنی وابسته به میزان ظهور عشق و عواطف و هیجانات مثبت در شخصیت و روان انسان است و منظور شاعر پیری و ضعف جسمانی نیست؛ بلکه عدم شور و شوق و احساسات عاشقانه است.

نتیجه

نتایج پژوهش حاکی از آن است که اشعار فاروق جویده لبریز از نشانه‌های زبانی هستند که در قالب الفاظ خاصی مفهوم عشق را در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند. با توجه به پرسش اول، ۱- نشانه‌های مربوط به عشق در اشعار جویده در قالب رمزگان زیبایی‌شناسی بر اساس دلالت‌های ضمنی که در نمادها و استعاره‌ها وجود دارند ساخته و پرداخته می‌شوند و شاعر از طریق بازنمون حسی برخی پدیده‌های طبیعی همچون گل، پرنده و لانه مفاهیم انتزاعی مربوط به عشق را تجسم می‌بخشد. شاعر با بیانی استعاری و با تکیه بر چاشنی خیال اندیشه‌ها و پیام‌های اصلی خود را بیان نموده است. در این رمزگان بیشتر بر عوامل درون متن و ارتباط معنایی میان عناصر جمله تأکید می‌شود و به عوامل فرامتن مانند شرایط سیاسی و اجتماعی و فرهنگی کمتر توجه می‌شود. ۲- جویده در محور افقی از طریق ارتباط معنایی میان عناصر جمله در بافت متن یک زنجیرهٔ دلالتی پدید آورده و مفهوم نشانه را به وسیلهٔ انسجام معنایی میان اجزای سه‌گانهٔ آن یعنی نمود، تفسیر و موضوع شکل می‌دهد. در محور افقی کلام شاعر با تکیه بر اصل تشابه و ادعای همسانی میان مشبه و مشبه‌به فرآیند ساخت نشانه‌های مربوط به عشق را انجام می‌دهد و بر اساس اصل همنشینی با ترکیب واژگان نامتجانس از لحاظ معنا و ماهیت بار معنایی جدیدی را برای واژگان شعرش می‌آفریند و آن‌ها را از مفهوم عادی و سطحی خود که

فاقد زیبایی‌هایی هنری هستند دور می‌کند. ۳- در محور عمودی جویده بر اساس اصل جانشینی کلمات با دادن صفات و لوازم مستعار منه به مستعار بار معنایی غریب و ناآشنایی برای مستعار بارگذاری می‌کند که با مفهوم رایج این کلمات در زبان عامه کاملاً تفاوت دارد، این گریز از معنای سطحی واژگان به معانی دور و تشریح و تأویل آن‌ها باعث شکل‌گیری تفسیر مفهوم نشانهٔ مربوط به عشق می‌شود. جامع در این استعاره‌ها همان موضوع در الگوی پیرس است که مانع از ارادهٔ دلالت صریح نشانه‌ها می‌شود و باعث می‌شود که ذهن مخاطب از نمود حسی و صوتی نشانه به تفسیر مفهوم نشانه و آن بُعد انتزاعی و ذهنی نشانه منتقل شود. ۴- جویده برای انتقال ذهن از معنای صریح و مستقیم به مدلول و مقصود اصلی خود از جان‌بخشی و بیان مجازی و غیرمستقیم بهره می‌برد. در پاسخ به پرسش دوم: ۱- در رمزگان مکانی شاعر تنها به بُعد فیزیکی مکان و اینکه دارای مساحت، شکل و اندازهٔ باشد توجه نمی‌کند و آن‌را بسان ظرفی قرار می‌دهد که در آن شرایط فرهنگی، آداب و رسوم اجتماعی و افکار شخص و تجربه‌های عاطفی و خاطرات را بازتاب می‌دهد و از طریق ایجاد پیوند معنایی میان دلالت صریح قیدهای مکانی با دلالت‌های ضمنی و غیررایج آن‌ها در زبان عامه، کارکردی هنری به این کلمات می‌دهد. جویده به کمک ظرف‌ها و اسم‌های مکانی تصویری حسی از مفهوم انتزاعی مرگ ارائه می‌دهد و با استفاده از بار معنایی ظرفیت، بُعدی دیداری به مفهوم نشانه می‌دهد و مفهوم غیرانتزاعی مرگ را جلوه‌ای ملموس و حسی می‌بخشد. ۲- در رمزگان زمانی شاعر با قیدها و واحدهای زمانی معین و نامحدود تصوری صوتی از مفهوم عشق ارائه می‌کند. ۳- قیدهای زمانی در شعر جویده تنها معنای کرنولوژیک و تقویمی ندارند و لفظ این قیدها سطح لغوی کلام و روساخت متن را تشکیل می‌دهند و دلالت صریح به حسای می‌آیند که در فحوای خود دلالت‌های ضمنی پنهان دارند. وی با اسناد برخی ویژگی‌های انسانی به ظرف‌های زمانی به دلالت‌های ضمنی این واژگان اشاره می‌کند و با این کار مسیر حرکت نشانه را از دلالت صریح و بازنمون آن به سمت مدلول و تفسیر مفهوم عشق شکل می‌دهد و با دادن این کار سرنخ‌هایی به خواننده می‌دهد تا با ورود به زیرلایه‌های معنایی متن پرده از دنیای ناشناختهٔ درون بافت بردارد و احساسات متناقض جویده که گاه غمگین و گاه شاد هستند و با خواندن معنای مستقیم کلمات متن قابل ادراک نیستند را برای خواننده به نمایش بگذارد و با محور اصلی اندیشه‌های او در مورد عشق آشنا شود.

منابع

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

احمدزاده هوچ، پرویز و همکاران (۱۴۰۱)،«تحلیل مفهوم مرگ در شعر بسام حجاربا تکیه بر الگوی نشانه‌شناسی پیرس»*ادب عربی*، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، ۸۵-۱۰۶ .

احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ نهم، تهران، مرکز.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ساخت‌گرایی و نقد ساختاری، اهواز، رسم.

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

ایکو،امبرتو (۲۰۱۵)، *التأویل بین السیمیائیة والتفکیکیة*، الطبعة الثالثة، بیروت، المرکز العربی الثقافی.

بارت، رولان (۱۳۹۶)، *عناصر نشانه‌شناسی*، گزینش و ویرایش امیرعلی نجومیان، تهران، مروارید.

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

بابا طاهر (۱۳۸۳)، *دو بیتی‌های بابا طاهر عریان*، (پدیدآور:محمد مهدی منصوری)، قم، نگاران قلم.

جویدة، فاروق (۱۹۹۱)، *المجموعة الکاملة*، الطبعة الثالثة، القاهرة، مرکز الأهرام للترجمة والنشر.

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

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

رضوی‌فر، آملی و غفاری،حسین(۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم»، *نشریه فلسفه*، سال ۳۹، شمارهٔ ۲، ۵-۳۶.

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

عقاق، قادة (۲۰۰۱)، *دلالة المدینة فی الخطاب الشعری العربی المعاصر، دراسة فی إشکالیة التلقی الجمالی للمکان*، دمشق، منشورات إتحاد الکتاب العرب.

فاضلی، محمد (۱۳۷۶)، *دراسة ونقد فی مسائل بلاغیة هامة*، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فرهنگی، سهیلا، یوسفی‌پور، محمد کاظم (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سرودهٔ قیصر امین‌پور»، *کاوش‌نامه*، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۱، ۱۴۳-۱۶۱.

قدامة بن جعفر، أبی الفرج (۱۹۸۲)، *نقد النثر*، بیروت، دارالکتب العلمیة.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، *در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی)*، ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران، نشرعلم.

کوپال، عطاء لله (۱۳۸۶)، «فراز و فرود نشانه‌شناسی از دانش تا روش»، *نشریه باغ نظر*، شمارهٔ ۷ ، ۴۸-۳۹.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، انتشارات آگه.

المرابط، عبدالواحد (۲۰۰۰)، *السیمیاء العامة وسیمیاء 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.

یخلف، فائزة (۲۰۱۲)، *سیمیائیات الخطاب والصورة*، بیروت، دارالنهضة العربیة.

Peirce, Charles S. (1868), "Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man" ,Journal of Speculative Philosophy),103-114 ,*http : // www peirce. org / writings / p26.html, page consulted May3rd, 2016.*

Refrences

Scholes, R. (1998), *Structuralism in literature*, Tehran,Agah.[In Persian].

Ahmadzadeh Hoch, P. et al. (1401), "Analysis of the Concept of Death in Bassam Hajarba's Poem Based on Peirce's Semiotic Model", *Arabic Literature*, 14(2), 85-106.[In Persian].

Emami, N. (2004), *Constructivism and Structural Critique*. First Edition, Ahvaz, Rasm. [In Persian].

Amiri, R, et al. (1400), "Semiotics of Words Containing the Concept of Homeland in Suleiman Al-Eisa's Poems Based on Charles Pierce's Theory ", *Arabic literature* 13(3), 105-126. [In Persian].

Ahmadi, B. (2010), *From Pictorial Sings to the Text*, Ninth Edition,Tehran,Markaz. [In Persian].

Eco,U.(2015), *Interpretation Between Semiotic and Deconstructive*, Second Edition, Beirut, Arab Cultural Center. [In Arabic].

Barthes, R. (2018), *Elements of Semiology*, First Edition,Tehran, Morvarid. [In Persian].

Jowaida, F. (1991), *The Whole Set*. Second Edition, Cairo, Al-Ahram Center for Translation and Publishing. [In Arabic].

Chandler,D.(2009), *The Basics Semiotics* , Second Edition,Tehran,Soore mehr. [In Persian].

Dolodal, J.(2004), *Semiotics or Sign Theory* , First Edition, Latakia, Dar al-Hawar for Printing and Publishing. [In Arabic].

Razavifar, A. & Ghaffari, H. (2012),"Peirce's Semiotics in the light of his Philosophy, Epistemology and his Vision of pragmatism", *Journal of Philosophy*, 2,5-36.[In Persian].

Sojudi, F. (2009), *Applied Semiotics*, Second Edition, First Edition,Tehran,Elm Publications. [In Persian].

Aqaq, Q. (2001), *The Significance of Al-Madinah in Contemporary Arabic Poetry, A Study in Ishqaliya al-Talqi al-Jamali al-Makan*, Damascus Publications of Etihad Al-Kitab Al-Arab. [In Arabic].

Fazeli ,M.(1998), *Study and Criticism of Important Rhetorical Issues*,Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad Publications.[In Persian].

Falij , A. (2013), *The Semiological Trend in Modern Arab Narrative Criticism*, First Edition, Algeria, Aljeria,Al-ekhtelaf Publications. [In Arabic].

Ghudamat -Ibn Jafar,A. (1982), *Prose criticism*, Beirut, Scientific Books House.[In Arabic].

Culler, J. (2010), *The Pursuit of Sings,Semiotics,literature,Deconstruction*, First Edition,Tehran,elm . [In Persian].

Koopal, A. (2008),*"The Rise and the Fall From Science the Method*",Bagh nazar.7,49-56. [In Persian].

Guiraud, P. (2002), *Semiologie*, First Edition,Tehran,Agah, [In Persian].

Majedi, H. & Zarabadi, Z. (2011),"An Investigation in the Urban Semeiology", *Armanshahr*, 4, 49-56, [In Persian].

Al-Morabet, A. (2000), *General Semiotic and the Semiotic literature for a Comprehensive Visualization*, First Edition, Aljeria, Alekhtelaf Publications. [In Arabic].

Al-Nasir,Y. (1986),*The Problem of Place in the literary Text, Critical Studies*, First edition, Baghdad, House of General Cultural Affairs. [In Arabic].

Peirce, Charles S. (1868), "Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man" ,*Journal of Speculative Philosophy*,103-114, *http :// www .peirce.org / writings / p26. html, page consulted May3rd, 2016*.[In English].

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific)
Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

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

Bio-Power in Arabic Sci-fi, Foucault's Reading of the Novel "Al-Sayyid Min Haql Al-Sabankh" by Sabri Musa

Zohreh Naemi[1], **Farhang Mafakheri**[2]

(129-149)

Abstract

Sci-fi is one of the types of literature that has been introduced in fiction after the World War II and the industrialization of societies. One of the themes of this literary genre is the study of social and human issues that are more important in Arabic literature. Arabic science fiction literature conceptualizes the subject of power, which seems to be very close to Michel Foucault's theory of "bio-power." The novel "Al-Sayyid Min Haql Al-Sabankh" by Sabri Musa is one of the most prominent Arabic science-fiction works. this study seeks to take a new look at the novel "Al-Sayyid Min Haql Al-Sabankh" Based on the "bio-power" theory to discover how an Arabic science-fiction work conceptualizes "power". This research has examined this novel using a qualitative method and analytical-critical approach, and the obtained results indicate that this novel is largely consistent with Foucault's theories on bio-power. In this novel, the author demonstrates a power that is not only applied in a soft form, but also like the air that is breathed. It is current in all social relations and affects all aspects of citizens' lives. And the exercise of power is not based on killing but on giving life, and the ruling regime guarantees a healthy and safe life for all citizens. Power in this novel manifests itself in a different way in society and controls all citizens, both individually and as a population, and this is exactly the bio-power in Foucault's thought.

Keywords: Bio-power, Michel Foucault, Science Fiction, Sabri Musa, Al-Sayyid Min Haql Al-Sabankh.

Received: 15, April, 2022; Accepted: 21, November, 2022+

10.22059/jalit.2022.341612.612539
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

1. Assistant Professor at the Department of Arabic Language and Literature in the Faculty of Literature and Humanities University of Kharazmi, Tehran, Iran.
2. Corresponding author: std_farhang.mafakheri@khu.ac.ir
Ph.D. Candidate at the Department of Arabic Language and Literature in the Faculty of Literature and Humanities University of Kharazmi, Tehran, Iran.

زیست‌قدرت در ادبیات علمی- تخیلی عربی، خوانشی فوکویی از رمان «السید من حقل السبانخ» اثر صبری موسی

زهره ناعمی

استادیار زبان و ادبیات عربی گروه عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

فرهنگ مفاخری[۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی گروه عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقال: ۱۴۰۰/۰۱/۲۶ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰

علمی – پژوهشی

چکیده

ادبیات علمی- تخیلی یکی از انواع ادبی است که پس از جنگ جهانی دوم و صنعتی شدن جوامع در ادبیات داستانی مطرح شده است. یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های این نوعِ ادبی، پرداختن به مسائل اجتماعی و انسانی است که در ادبیات عربی جلوه ویژه‌تری یافته است. ادبیات علمی- تخیلیِ عربی پیرامون موضوع قدرت مفهوم‌سازی می‌کند که به نظر می‌رسد تا حدی نزدیک به تئوری «زیست‌قدرت» در اندیشهٔ میشل فوکو است. رمان «السید من حقل السبانخ» اثر صبری موسی یکی از برجسته‌ترین آثار علمی- تخیلی عربی است که این تحقیق در تلاش است با تکیه بر تئوری «زیست‌قدرت»، به خوانش جدیدی از این رمان بپردازد تا مشخص شود که چگونه یک اثر علمی- تخیلی عربی دربارهٔ «قدرت» مفهوم‌سازی می‌کند. این پژوهش با استفاده از روش تحلیلی- نقدی به بررسی این رمان پرداخته و نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که این رمان تا حد زیادی منطبق با تئوری زیست‌قدرت است؛ نویسنده در این رمان قدرتی را به نمایش می‌گذارد که نه‌تنها در یک قالب نرم اعمال می‌شود بلکه همانند هوایی که تنفس می‌شود و در تمامی روابط اجتماعی جاری و ساری است و بر تمام جنبه‌های زندگی شهروندان تأثیر می‌گذارد و اعمال قدرت نه بر کشتن بلکه بر زندگی بخشیدن تکیه دارد و رژیم حاکم تضمین‌کننده زندگی سالم و امن برای تمامی شهروندان است. این نوع از قدرت در بطن جامعه بروز پیدا کرده است که همه شهروندان را هم به شکل فردی نظارت می‌کند و هم جمعیت را به‌مثابهٔ یک موجود زنده تحت نظارت خود دارد.

واژه‌های کلیدی: زیست‌قدرت، میشل فوکو، ادبیات علمی- تخیلی، صبری موسی، السید من حقل السبانخ.

۱. مقدمه

ادبیات علمی- تخیلی یکی از انواع ادبی است که ترجیع‌بند آن به تصویر کشیدن جهان‌های آینده است. نویسنده در این‌گونه آثار، علم را با تخیل در هم می‌آمیزد و جهانی را موازی با جهان کنونی خلق می‌کند که مهم‌ترین شاخصهٔ آن پیشرفت‌های علمی و

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: std_farhang.mafakheri@khu.ac.ir

فناورانه است. یکی از مهم‌ترین مسائلی که در این‌گونه آثار مطرح می‌گردد سیستم حکومتی جهان‌های آینده است که نویسنده با درک نظریات زمان خود، دست به پیش‌بینی آن می‌زند و پیرامون قدرت مفهوم‌سازی می‌کند و در این نقطه است که می‌توان ادبیات علمی- تخیلی را با آراء و دیدگاه‌های میشل فوکو[1] پیرامون «زیست‌قدرت»[2] پیوند داد.

فوکو اساساً قدرت را به معنای سنتی آن یعنی وادار کردن دیگران به انجام دادن کاری برخلاف میلشان نمی‌پذیرد و آن را فقط شکلی از اشکال قدرت در نظر می‌گیرد. او سیری تاریخی را از قدرت در آثار خود ارائه می‌دهد و معتقد است که در گذشته قدرت دست پادشاه بود و آن را از طریق کشتن اعمال می‌کرد اما امروزه این امر وارونه شده و پس از ظهور سرمایه‌داری نوع دیگری از قدرت ظاهر گشته که متناسب با دوران مدرنیته است. این شکل از قدرت، به‌جای سرکوب و کشتار بر زنده ماندن تمرکز دارد تا از نهایت توان بالقوهٔ افراد در راستای اهداف خود استفاده کند. فوکو این نوع از قدرت را زیست‌قدرت می‌نامد.

اکنون این مسئله مطرح می‌شود که در آینده چه نوع قدرتی وجود خواهد داشت؟ آیا قدرت به شکل دیگری ظهور خواهد کرد یا خیر؟ برای پاسخ به این سؤال باید سراغ ادبیات علمی- تخیلی رفت چراکه «هر متن ادبی زادهٔ ذهنی خلّاق و به نوعی یک آفرینش است» (صالحی و باقری، ۱۴۰۰: ۸۹). علمی- تخیلی نویسان با درک درست آراء و نظریات زمانهٔ خود و بر اساس واقعیت‌های موجود، آینده را ترسیم کرده‌اند و اغلب حکومتی سلطه‌گر و نظارت‌کننده را متصور می‌شوند که قدرت خود را در تمامی لایه‌های جامعه اعمال می‌کند و بر زندگی شهروندان نظارت کامل دارد.

به نظر می‌رسد پرداختن به موضوع قدرت و نحوه اعمال آن در ادبیات علمی- تخیلی عربی جلوهٔ ویژه‌تری پیدا کرده است که می‌توان دلیل آن را این امر دانست که اگرچه کشورهای عربی هیچ‌گاه پیشگام در پیشرفت‌های صنعتی و فناورانه نبوده‌اند، اما همیشه با رژیم‌های توتالیتر و تمامیت‌خواه در چالش بوده‌اند بنابراین طبیعی به نظر می‌رسد که موضوع قدرت در ادبیات علمی- تخیلی عربی انعکاس پیدا کرده باشد.

1. Michel Foucault
2. Bio-power

رمان *السید من حقل السبانخ* اثر صبری موسی به‌عنوان نماینده‌ای از نسل اول علمی- تخیلی نویسان عرب، به موضوع قدرت پرداخته و به نظر می‌رسد آنچه نویسنده به تصویر کشیده است بسیار نزدیک به نظریهٔ «زیست‌قدرت» میشل فوکو است زیرا در این رمان شهروندان قدرت را نه به شکل سنتی آن، بلکه به شکلی مدرن زندگی می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر، قدرتی که در این رمان نمایان شده است همانند هوایی است که دیده نمی‌شود اما در تمامی لحظات زندگی شهروندان جاری و ساری است.

با توجه به این‌که آثار *صبری موسی* چندان مورد مطالعه قرار نگرفته است می‌تواند حوزهٔ نسبتاً خوبی برای مطالعه باشد و چنین به نظر می‌رسد که تحلیل آثار علمی- تخیلی در این قالب می‌تواند ما را در درک بهتر آینده کمک کند. بنابراین سؤال اصلی تحقیق حاضر ازاین‌قرار است: صبری موسی آرمان‌های آتی خود را، با توجه به نظریهٔ زیست‌قدرت فوکویی، چگونه ترسیم کرده و مؤلفه‌های محوری مدنظر او در ساختمندسازی رمانش و مفهوم‌سازی حول «قدرت» چه بوده است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پس از بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که به‌طورکلی آثار صبری موسی کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته و به‌ویژه در مورد خوانش فوکویی آثار او تاکنون هیچ پژوهشی انجام نشده است. در ادامه پژوهش‌هایی که به‌نوعی به تحقیق حاضر مرتبط‌اند، ذکر می‌گردد:

«قراءة فی روایة السید من حقل السبانخ أو یوتوبیا عصر العلم» (عید، ۱۹۸۵). نویسنده در این مقاله توضیح مختصری را در مورد شکل ادارهٔ کره زمین در قرن ۲۴ بر اساس داده‌های این رمان ارائه می‌دهد و نحوه اعمال قدرت را در قالب بخش‌هایی مانند هیئت‌های رئیسه در مناطق و اقلیم‌ها توضیح می‌دهد.

«تشکل الشخصیّة فی الروایة الدیستوبیة»، (نجدی،۲۰۲۰). تکیه اصلی این پژوهش بر موضوع شخصیت‌پردازی در آثار ویرانشهری است که کارکردی فعال در به تصویر کشیدن دنیای ضد آرمان‌شهری آینده دارند. نویسنده در این مقاله، رمان *السید من حقل السبانخ* را به‌عنوان یکی از آثار مورد مطالعهٔ خود انتخاب کرده است.

آنچه تحقیق حاضر را از پژوهش‌های فوق متمایز می‌سازد این است که در این پژوهش تأکید بر روی زیست‌قدرت و چگونگی نمود پیدا کردن آن در رمان *السید من حقل السبانخ* است. همچنین به دنبال آن است تا بر اساس دیدگاه‌ها و نظریات *میشل*

فوکو خوانشی متفاوت از این رمان را ارائه بدهد که در هیچ‌کدام از آثار فوق به آن اشاره‌ای نشده و تحقیق از این نظر کاملاً بدیع و نو است.

۱-۲. روش‌شناسی تحقیق

بدون شک آثار داستانی به‌عنوان داده‌های خام می‌توانند برای شناخت و رمزگشایی از واقعیت‌های اجتماعی مورد بررسی قرار گیرند. به عبارت دیگر؛ «رابطهٔ متقابل میان ادبیات و اجتماع، بیانگر این است که محیط ادبی بی تأثیر از محیط اجتماعی نیست و به همین نسبت، جامعه و احوال اجتماع، سازنده بسیاری از آثار ادبی هستند» (حقایقی و دیگران، ۱۴۰۰: ۴۱). این پیوند میان ادبیات با واقعیت‌های اجتماعی امروزه تقریباً به اصلی شناخته‌شده در مطالعات میان‌رشته‌ای تبدیل شده است. روش‌های کیفی با ماهیت توصیفی و تحلیلی برای پژوهش‌هایی که به بررسی و تحلیل یک متن ادبی می‌پردازند مناسب‌اند. بنابراین در تحقیق حاضر برای بررسی رمان *السید من حقل السبانخ* روش تحلیلی با رویکرد تحلیلی- انتقادی انتخاب شده است تا با تأکید بر نظریات و آراء میشل فوکو در باب زیست‌قدرت، به تحلیل رمان بپردازد. به این شیوه که ابتدا پس از خوانش رمان، داده‌ها شناسایی می‌شوند و پس از طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس مؤلفه‌های مشخص‌شده، تفسیر و تحلیل می‌شوند. انتظار می‌رود که نتیجه نهایی این مطالعه پاسخی مبسوط به سؤال اصلی تحقیق باشد.

۱-۳. صبری موسی و رمان «السید من حقل السبانخ»

«*صبری موسی* (۲۰۱۸-۱۹۳۲) نویسنده و روزنامه‌نگار مصری است که در سال ۱۹۳۲م در دمیاط به دنیا آمد. وی از مشهورترین داستان نویسان مصری است که فارغ‌التحصیل مدارس *دمیاط* بوده و آثاری در زمینهٔ سفرنامه نویسی، داستان کوتاه و رمان دارد» (بسمة جی، ۲۰۱۹: ۲۵۹). موسی یکی از پیشگامان ادبیات علمی- تخیلی در ادبیات عربی نیز هست که پس از نوشتن رمان «السید من حقل السبانخ» اسم او در لیست این نویسندگان قرار گرفت. او در این رمان قرن ۲۴ میلادی را به تصویر می‌کشد و از آن تحت عنوان «عصر عسل» نام می‌برد. در این عصر، کره زمین پس از یک جنگ الکترونیکی غیرقابل سکنه گشته و گروهی از انسان‌ها توانسته‌اند سازه‌ای را در خارج از جو کره زمین بنا کنند و در آنجا به حیات خود ادامه بدهند. شهروندان هرروز با یک روتین مشخص و برنامه‌ای که رژیم حاکم مشخص کرده است سر کار می‌روند و در قالب یک نظم مشخص نهایت بهره‌وری رخ می‌دهد. قهرمان داستان شخصی به اسم *هومو یا السید* است که در کارخانهٔ

اسفناج کار می‌کند و گره‌افکنی داستان ازآنجا شروع می‌شود که روزی *هومو* احساس خستگی و ملالت می‌کند و تصمیم می‌گیرد که سر کار نرود و از برنامه‌ریزی که حکومت برای او انجام داده است سرپیچی کند. «هیئت برقراری نظم» که زیر نظر رژیم حاکم است به‌سرعت وارد عمل شده و تلاش می‌کند تا او را به روتین روزانهٔ خود بازگرداند اما *هومو* از این کار سر باز می‌زند و می‌خواهد تجربه‌های شخصی خود را زندگی کند و به گذشته‌ای که در آن احساس، عاطفه، آزادی و ... ارزش محسوب می‌شدند بازگردد. این چالش هومو با رژیم ادامه پیدا می‌کند تا اینکه دولت حاکم تصمیم می‌گیرد این امر را به رأی بگذارد و در نهایت تصمیم گرفته می‌شود که هومو و طرفدارانش از این سازه به کره زمین فرستاده شوند و به حیات طبیعی خود بر روی کره زمین برگردند.

۲. چارچوب نظری

تاکنون تعریف جامع و کاملی از ادبیات- علمی- تخیلی ارائه نشده و به‌اندازهٔ تمام نویسندگان و ناقدان این ژانر، برای آن تعریف وجود دارد. *عصام بهی* معتقد است که:

«ادبیات علمی- تخیلی برگرفته از یک حقیقت ثابت‌شده و یا ثابت نشدهٔ علمی است که زندگی بشر را در آینده‌ای دور یا نزدیک به تصویر می‌کشد. در این ژانر، ادبیات لباس زیبایی است که نویسنده بر تن علم می‌کند تا بدین شکل بتواند گوشه‌ای از ابهامات هستی را کشف نماید» (بهی، ۱۹۹۹: ۵۷).

وهبه معتقد است:

«این شاخه از ادبیات داستانی به شکلی خیالی، پیشرفت علوم و فنّاوری را به تصویر می‌کشد و نیز این ژانر نوعی از ادبیات شگفت‌انگیز محسوب می‌شود با این تفاوت که حوادث این‌گونه داستان‌ها در آینده‌ای دور و یا در مکانی غیر از کره‌ی زمین اتفاق می‌افتد» (وهبة، ۱۹۸۴: ۱۸۷).

ادبیات علمی- تخیلی در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته «سخت»[1] و «نرم»[2] تقسیم‌بندی می‌شود.

«در ادبیات علمی- تخیلی سخت نویسنده تلاش می‌کند تا حد امکان واقعیت‌های ثابت‌شدهٔ حوزه علوم و فناوری یا علوم طبیعی را به کار بگیرد. این نویسندگان مانند *ژول ورن*[3] () تا آنجا که ممکن است به دقت علمی پایبند هستند. اما در مقابل نویسندگان علمی- تخیلی نرم مانند ه.ج.ولز از اصول ثابت علمی عبور می‌کنند و به تأثیرات و پیامدهای پیشرفت‌های علمی و

1.Hard science fiction
2. Soft science fiction
3. Jules Verne

فناوری بر جامعه، فرهنگ و انسان می‌پردازند و دست به گمانه‌زنی می‌زنند» (Steinmuller, 2003: 4).

یکی از مفاهیمی که در حوزه ادبیات علمی- تخیلی نرم می‌گنجد، موضوع قدرت است که به‌طورکلی یکی از کلیدی‌ترین مباحث در حوزه علوم انسانی و اجتماعی است. در فرهنگ لغت *آکسفورد* در تعریف واژه قدرت آمده است: «توانایی انسان برای انجام نظارت کسی یا چیزی» (Oxford, 2003: 335) و در تعریف دیگری از آن آمده است: «توانایی یا ظرفیت مجبور کردن دیگران به عمل بر اساس اهداف خود به‌طوری‌که آن‌ها کاری را انجام دهند که در غیر این صورت انجام نمی‌دادند» (Karaca, 2020: 16). با دقت در معانی مختلفی که برای این مفهوم ارائه شده است می‌توان ویژگی مشترک آن‌ها را این دانست که قدرت به معنای توانایی وادار کردن دیگران به عمل بر اساس خواسته‌های خود است و این کلمه معمولاً با واژه دولت پیوند پیدا می‌کند.

در مورد ماهیت قدرت تا به امروز اظهارنظرهای مختلفی انجام شده است که می‌توان آن‌ها را در دو دسته کلی تقسیم‌بندی کرد: دسته اول مانند برداشت *هابز*[1] از قدرت است که:

به عقیده او قدرت اساساً از بالا اعمال می‌شود و سوژه دائماً در حال سرکوب شدن است. در این دیدگاه قدرت ساحتی سلسله مراتبی دارد و اساساً موجودیت قدرت و عملکرد آن در گِرو نابودی و سرکوب شدن سوژه است (میلانی، ۱۳۹۰: ۱۲).

اما دسته دوم برداشت *فوکو* از قدرت است که به‌حق باید آراء او را نقطه عطفی در تاریخ مفهومی این واژه دانست. *فوکو* به‌طورکلی این تعریف از قدرت را ناقص و ناکافی می‌داند و معتقد است که«قدرت نه‌تنها روشی است که از طریق آن شخصی بر روی کنش شخص دیگری تأثیر می‌گذارد، بلکه یک ویژگی دستگاهی است که در یک شبکه اجتماعی ظاهر می‌شود» (Paul, 2011: 1). بنابراین آن را نه‌فقط در دولت یا در اختیار یک شخص بلکه در تمام نهادهای اجتماعی مانند بیمارستان و مدرسه و آسایشگاه و زندان و .... می‌توان به‌وضوح دید. *فوکو* این برداشت از قدرت را « زیست‌قدرت » نامیده است. با مراجعه به آثار او درمی‌یابیم که قدرت یک شکل واحد ندارد بلکه بسته به موقعیت می‌تواند تغییر کند. مثلاً یک فرد در برابر یک پادشاه می‌تواند کسی باشد که بر او قدرت

1. Thomas Hobbes

اعمال می‌شود اما خود در یک موقعیت دیگر مثلاً در موقعیت یک پزشک یا یک معلم می‌تواند اعمال گر قدرت باشد. پس قدرت را نمی‌توان محدود به یک گروه و یک شخص خاصی کرد بلکه در کل روابط اجتماعی به شکلی شبکه‌ای وجود دارد. بنابراین فوکو در نظریات خود در تلاش است تا مفهوم پذیرفته‌شده قدرت را مورد تردید قرار دهد و شکل تازه‌ای از آن را ارائه بدهد که تحت عنوان زیست‌قدرت شناخته شده است.

طبق تلقی نگری[1] و هارت[2]

«زیست‌قدرت شکلی از قدرت است که زندگی اجتماعی را از درون تنظیم می‌کند، به آن جهت می‌دهد و جذب می‌کند، و مجدداً مفصل‌بندی می‌کند. قدرت فقط زمانی می‌تواند به‌طور مؤثر بر کل حیات جمعیت سلطه داشته باشد که به کارکردی حیاتی و مطلق بدل شود و هر فرد در آن مطابق خواست خود پذیرفته شود و فعالیت کند. بر این مبنا، زندگی به ابژه قدرت تبدیل می‌شود. کار ویژه‌ی این قدرت احاطه کامل زندگی و اداره آن است. بنابراین، زیست‌قدرت به وضعیتی اشاره می‌کند که در آن مسئله اصلی تولید و بازتولید خودِ زندگی در قدرت است» (به نقل از نجف زاده، ۱۳۹۳: ۱۵۴).

به‌طورکلی می‌توان گفت در اندیشه *فوکو* زیست‌قدرت به این معناست که قدرت از بالا به پایین اعمال نمی‌شود بلکه از پایین به بالا ساخته می‌شود و همه افراد جامعه چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی ابزارهای قدرت هستند. به‌این‌ترتیب، مفهوم *فوکو* از قدرت، گاهی در تضاد با قدرت به معنای سرکوب است. مؤلفه‌هایی که از این نظریه انتخاب شده و در رمان «السید من حقل السبانخ» کاویده می‌شود عبارت‌اند از: قدرت شبانی، نظارت سراسر بین، بدن‌های رام، مجازات و تنبیه و تنظیم جمعیت.

۳. مؤلفه‌های زیست‌قدرت در رمان *السید من حقل السبانخ*

۳-۱: قدرت شبانی[3]

قدرت شبانی یکی از مؤلفه‌های تئوری زیست‌قدرت است که *فوکو* آن را از مفاهیم الهیاتی مسیحیت وام گرفته است و «منشأ آن در این ایده است که خدا شبان یا کشیش انسان‌ها (یا گله) است» (Godamunne, 2011: 19). این نوع از قدرت به اعتقاد یحیوی:

به‌عنوان حکومت مؤثر و عملی بر آدمیان، در سیر تحولاتش از شرق به اندیشه‌ی مسیحیت راه یافت و بعدها این مدل، با نفوذترین عقلانیت حکومتی در جوامع غربی شد و امروزه نیز در اشکالی از «دولت رفاهی» رخ‌نمایی می‌کند. این تصور شبانی از رابطه قدرت در مسیحیت قرون وسطی انتشار گسترده‌ای یافت (یحیوی، ۱۳۹۶: ۹).

---

1. Antonio Negri
2. Michael Hardt
3. pastoral power

قدرت شبانی فقط سرکوبگر نیست بلکه در مواردی نقش آن مراقبت و تأمین و بهبود زندگی شهروندان است به همان شیوه که یک شبان از گله مراقبت می‌کند، آسیب‌ها را درمان می‌کند و سعی می‌کند از رنج‌ها جلوگیری کند. فوکو مدعی است که:

نقش قدرت شبانی در مدرنیته حفظ می‌شود، اما نه از طریق کشیش‌ها یا شبانان، بلکه از طریق دولت–ملت مدرن. به گفته فوکو، دولت مدرن قدرت شبانی را با یک تفاوت دنبال می‌کند و آن‌هم این است که معنای رستگاری جای خود را به سلامت، رفاه، ثروت کافی، استاندارد زندگی و امنیت داده است (Gormez, 2021: 169).

بنابراین مفهوم قدرت ازنظر فوکو محدود به نظارت و سلطه نیست بلکه بسط پیدا می‌کند و می‌تواند در دیگر ابعاد زندگی شهروندان نیز جاری گردد.

این مؤلفه از زیست‌قدرت در رمان «السید من حقل السبانخ» نمود پیداکرده و قدرت حاکم پس از جنگ الکترونیکی که کره زمین را غیرقابل‌سکونت کرده است، شهروندان را به یک سازه شبیه به کره زمین منتقل می‌کند تا آن‌ها را از هر نوع خطری نجات بدهد. گروه امنیت و دیگر کمسیون‌های دولتی توانسته‌اند رفاه کامل را برای شهروندان فراهم آورند:

ان مسيرة تلك القرون من الاستخدام الحضارى للإلكترونات وتطوراتها، قد وصلت بالإنسانية إلى نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء السكنى والتعليم والفن والكماليات الوفيرة... وقد أمكن القضاء على جميع الميكروبات، وأسباب الحروب السخيفة...وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة.... انّ كل شيء قد أصبح يدار باحكام شديد و جميع النتائج والثمار، توزع على المواطنين رخاء و رفاهية، بطريقة عادلة... وهكذا أصبح الإنسان حرا (موسى، ۱۹۸۲: ۳۷).[۱]

دولت– ملت مدرن هر چیزی (یا هر کسی) که مانع عملکرد طبیعی جمعیت شود را به‌عنوان یک تهدید بالقوه معرفی می‌کند، در این رمان به‌محض اینکه هومو از روتین روزمره زندگی خود و برنامه‌ای که دولت برای او تعیین کرده است خارج می‌شود بلافاصله به‌عنوان یک تهدید برای جامعه شناسایی می‌شود و او را کاملاً تحت نظارت قرار می‌گیرد تا جامعه دوباره گریبان گیر رنج‌های قدیم نشود:

إنک تعتبر تصرفک العفوی هذا نوعا من الحرية وهذا خطأ شديد تقع فيه، ومن واجبنا أن نصححه لک...فلو أننا أطلقنا الحرية لكل مواطن كى يتصرف على سجيته، وكما يحلو له، لانفتحت فى النظام آلاف الثغرات تدخل منها كل عيوب البشرية القديمة وأمراضها التخلفية التى خلصها النظام منها...مثل الاهمال والفوضى والمكروبات الأخلاقية بأنواعها ابتداء من الكسل والاهمال والكذب الى الرشوة والاختلاس والخيانة.... (موسى، ۱۹۸۲: ۴۲).[۲]

از این نظر دولت مانند شبانی عمل می‌کند که گله یا جمعیت خود را هدایت و از آن‌ها مراقبت می‌کند. قدرت حاکم در این رمان خود را مسئول نجات جامعه می‌داند و نظارت و اصلاح *هومو* و طرفداران او را یک امر ضروری می‌داند. بنابراین قدرت مانند یک کشیشی باید بداند که تک‌تک افراد جامعه چه می‌دانند و در روح و روان آن‌ها چه می‌گذرد و همان‌گونه که در کلیسای مسیحیت باید شهروندان اعتراف کنند که چه اقداماتی انجام داده و چه در ذهن دارند، در این رمان نیز دولت حاکم از *هومو* می‌خواهد که اعتراف بکند دقیقاً چه اتفاقی برای او افتاده است که از سیر عادی زندگی روزمره خارج شده است تا هر چه زودتر او را مداوا کند و این فرآیند درواقع برای نجات کل گله است که شبان آن را ضروری می‌داند.

۳-۲. نظارت سراسر بین[1]

نظارت یک مبحث مهم در رابطه با زیست‌قدرت در اندیشهٔ *فوکو* است. این نظارت در عصر مدرن می‌تواند از طریق دستگاه‌های پیشرفته مانند دوربین‌های مداربسته و روش‌های دیگری مانند پهبادها صورت بگیرد. دولت‌ها این امر را برای نظارت و امنیت بیشتر جامعه استفاده می‌کنند. *فوکو* معتقد است که:

> این نوع نظارت در واقع قدرتی است که در سرتاسر فضای اجتماع توزیع شده است؛ در همه‌جا به‌منزلهٔ صحنه، نمایش، نشانه و گفتمان حضور دارد؛ همچون کتابی باز قابل خواندن است؛ با ضابطه‌مند کردن مستمر ذهن شهروندان عمل می‌کند؛ با قرار دادن مانع‌هایی بر سر راه ایدهٔ جرم، از جرم جلوگیری می‌کند و به شیوه‌ای نامرئی بر الیاف نرم مغز تأثیر می‌گذارد (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۶۵).

در این نظام به قول فوکو:

> شهروندان به‌عنوان سوژه‌های رؤیت‌پذیر نسبت به نظارت خودآگاهی دارند و دنیا شبیه زندانی شده است که زندانی بی‌وقفه سایه بلند برج مرکزی را که از آنجا مخفیانه زیر نظر است در برابر دید داشته باشد. در این دنیا ما نه بر پله‌های آمفی‌تئاتر نشسته‌ایم و نه روی صحنه‌ای، بلکه در ماشین سراسر بین جای گرفته‌ایم، در محاصره اثرهای قدرتی که خودمان آن را تداوم می‌بخشیم چون چرخ‌دنده‌ای از آن ماشینیم (همان: ۲۷۰).

در رمان *السید من حقل السبانخ* دنیایی که نویسنده به تصویر می‌کشد کاملاً شفاف است و همه می‌توانند ببینند و دیده شوند. رژیم حاکم در همه‌جا و هرزمانی وجود دارد و از این طریق توانسته است امنیت کامل را برقرار سازد؛ شهروندان هرلحظه که مشکلی برای آن‌ها پیش بیاید سریعاً می‌توانند با «لجنة الأمن» یا همان گروه امنیت ارتباط برقرار کنند.

---

1. Panopticon

این رژیم فنّاوری‌های جدید را برای تسریع در این ارتباط‌گیری به کار گرفته است و زمانی که همسر *هومو* متوجه گم‌شدن او می‌شود سریعاً به این اداره گزارش می‌دهد و سپس دوربین‌های نظارتی که تمام شهر را پوشش می‌دهند مکان دقیق او را شناسایی می‌کنند:

وتحرکت الصورة کأنما عیونها هی التی تتحرک و تعبر الباحة إلی البوابة الخارجیة الضخمة و تسیر فی الشارع الواسع الطویل بین جداری البلاستیک السمیک...فتقطعه بسرعة شدیدة دون أن تلمح زوجها بین العابرین فیه، حتی تصل إلی المنعطف، و تجد نفسها فی میدان السفر الخارجی و هناک توقفت الصورة وأخذت تقترب، فرأت زوجها جالسا علی أرض المیدان یتطلع إلی الأفق بهدوء شدید وهو یمتص شیئا فی فمه (موسی، ۱۹۸۲: ۱۹).[۳]

در این عصر، اطلاعات مربوط به تمامی شهروندان در عقل الکترونیکی ذخیره می‌شود که از کوچک‌ترین جزئیات مربوط به شهروندان آگاه است و قادر است به همهٔ سؤالاتی که از او پرسیده می‌شود پاسخ بدهد. بنابراین پدیده سراسر بین در این رمان، نظارت تام و تمام قدرت از واحدهای تحت امر خود را فراهم آورده است.

بر اساس دیدگاه فوکو «سازوکار سراسر بین واحدهای فضا را طوری سامان می‌داد که همه‌چیز بدون وقفه و به‌طور دائم قابل‌رؤیت و درنتیجه قابل‌شناسایی و مراقبت باشد» (ضمیران، ۱۳۷۸: ۱۵۳). این امکان در رمان مذکور به‌خوبی مشهود است و ساخت مکان‌های شهری در عصر عسل به‌گونه‌ای است که هیچ‌گونه مخفیگاهی وجود ندارد، همه‌چیز از پلاستیک شفاف ساخته شده است و هیچ گوشه و کناری را نمی‌توان یافت که خارج از نظارت رژیم باشد: «....و وجد نفسه فی شارع واسع بین جدارین مرتفعین من البلاستیک السمیک الشفاف لا توجد فیها فتحات أو نوافذ أو دکاکین مثل تلک الدکاکین التی کانت توجد فیهما فتحات أو نوافذ» (موسی، ۱۹۸۲: ۱۲).[۴]

این امر باعث نظارت و سراسربینی بیشتر رژیم حاکم می‌شود و می‌توان آن را نسخه‌ای پیشرفته‌تر از زندان‌ها و بیمارستان‌هایی دانست که *فوکو* آن‌ها را شکلی از اشکال زندان می‌داند. بنابراین در عصر عسل رژیم تمامی پیشرفت‌های علمی و فنّاورانه را برای نظارت جامعه به کار می‌گیرد و شهروندان وارد یک نظام سراسربین شده‌اند. در این نظام افراد با عددهایی طبقه‌بندی می‌شوند که این امر نظارت را بیشتر و دامنه سراسربینی را گسترش می‌دهد و این نظارت به حدی است که افکار انسان‌ها نیز توسط دستگاه‌هایی ترجمه می‌شود و مردم حتی در سطح فکر کردن نیز تحت نظارت هستند: «وترجم لهم

الشریط الآلی أفکاره... کان یقول لنفسه: إذا کان ما تقوله صحیحا، أیها السید مندوب النظام... فلماذا اذن تجلسوننی الآن أمامکم هنا » (موسی، ۱۹۸۲: ۳۸).[۵]

بنابراین در این دنیای متصور نویسنده هیچ حریم خصوصی وجود ندارد و هر کس در هرزمانی که بخواهد می‌تواند ببیند و دیده شود و این شفافیت باعث امنیتی شده است که رژیم حاضر نیست به هیچ وجهی آن را از دست بدهد.

۳-۳: بدن‌های رام[۱]

بدن‌های رام یکی دیگر از مؤلفه‌های زیست‌قدرت در اندیشه فوکو است که به دست‌کاری و نظارت بدن‌های فردی مربوط می‌شود. از نظر فوکو:

> بدن انسان همیشه بخشی از میدان سیاسی است که روابط قدرت بر آن تأثیر مستقیم دارد. آن را سرمایه‌گذاری می‌کنند، علامت‌گذاری می‌کنند، آموزش می‌دهند، شکنجه‌اش می‌کنند، مجبورش می‌کنند تا وظایفی را انجام دهد، مراسمی را انجام دهد و یا علائمی را بروز دهد (Kasper, 2013: 22).

او معتقد است که:

> انضباط در مراحل اولیه خود بیشتر به قلمرو تن آدمی تسری می‌یافت. به این معنا که ابتدا تن بود که موضوع انضباط قرار گرفت. غایت انضباط ایجاد و تربیت جسمی مطیع و فرمان‌بردار است که به سهولت در معرض انقیاد، تغییر، اصلاح و بهره‌برداری قرار گیرد (به نقل از: ضمیران، ۱۳۷۸: ۱۴۸).

زیست‌قدرت بدن انسان را همانند ماشینی می‌بیند که می‌تواند در تولید و اقتصاد نقش مهمی را ایفا کند ازاین‌رو قدرت باید بدن‌های فردی را نظم بدهد و نظارت کند تا آن‌ها را رام و مفید سازد.

یکی از جلوه‌های رام کردن بدن در رمان السید من حقل السبانخ از همان بدو تولد شهروندان صورت می‌گیرد که رژیم با انتخاب طرفین ازدواج و بررسی ژن‌های آن‌ها، انسان‌هایی مطیع و طبق خواسته خود را متولد می‌کند:

> ..لیالی الرقیقة التی قدموها له منذ خمس سنوات فی احدی الحفلات الأسبوعیة التی تقیمها لجنة ترتیب المجتمع حینما جاء موعد الاستجابة لطلب زواجه...هی التی اختارتها الآلات الحاسبة الالکترونیة له، بعد أن أحصت صفاته و صفاتها الموروثة والمکتسبة، وقارنت وافترضت حتی خرجت فی نهایة الحساب بتلک النتیجة..أنهما أصلح شخصیتین للتکامل بالنسبة لکل منهما، وفیهما من عناصر التوافق والتناقض، القدر الکافی الذی یمنحهما حیاة بهیجة متجددة مع ضمان نسل صحیح فی حالة السماح لهما بالانجاب (موسی، ۱۹۸۲: ۸۹).[۶]

---

1. Docile Bodies

با این کار کمتر شخصیت‌های معارض در جامعه ظاهر می‌شوند و افرادی مانند *هومو* و *بروف* نیز که از جریان اصلی زندگی روزمره خارج شده‌اند، رژیم دلیل آن را ایجاد مشکل در تولید آن‌ها می‌داند که احتمالاً یک نوع سهل‌انگاری روی داده است و باید آن‌ها را اصلاح کرد. در این عصر رژیم حاکم از طریق نظم و انضباطی که فراهم آورده است تلاش می‌کند تا نهایت بهره‌وری را از توان بالقوه بدن‌ها به‌عنوان سوژه در امر تولید و اقتصاد داشته باشد:«انهم مجرمون، هؤلاء السادة مسئولو النظام...انهم یعرفون جیدا أن علاج حالتک هو أن تعود إلی استثمار جمیع امکانیاتک البشریة بطریقة طبیعیة...» (موسی، ۱۹۸۲: ۱۶۲).[۷]

این بهره‌وری توسط یک روتین روزمره و همچنین ماشین‌آلات پیشرفته صورت می‌گیرد که هر روز شهروندان را از محل سکونت آن‌ها در سریع‌ترین زمان ممکن به سر کار می‌رساند و این نظم و انضباط از جمله روش‌هایی است که بدن‌ها را مطیع می‌کند و هر چه بدن مطیع‌تر باشد مفیدتر خواهد بود زیرا می‌توان آن را نظارت کرد. فوکو نمونه بارز این نوع نظارت بر بدن را در ارتش و زندان‌ها می‌داند و تحلیل می‌کند که بعدها در یک سطح گسترده‌تر به بطن جامعه آورده شده است.

یکی دیگر از نمودهای نظارت بر بدن، در قالب دست‌کاری سلول‌های مغزی یا شست و شوی مغزی شهروندان در این رمان ظهور پیدا کرده است و نماینده قدرت حاکم پس از توضیح فراوان در مورد دستاوردهای بشری در عصر عسل و لزوم مقابله با افرادی که خارج از چارچوب مشخص شده رفتار می‌کنند، تغییر در سلول‌های مغزی را راهی برای درمان آن‌ها می‌داند و توضیح می‌دهد: «بالنسبة للحالات العارضة التی ظهرت خلال السنوات الأخیرة ممثلة فی الانقطاع أو التوقف عن تیار الحیاة المرسوم، فانه یجب البدء فورا بمعالجة عقولها کیمیائیا عن طریق حقن الخلایا العصبیة». (موسی، ۱۹۸۲: ۱۵۸).[۸]

این معالجه یا دست‌کاری سلول‌های مغزی با این هدف صورت می‌گیرد که بدن فرد را دوباره مطیع سازند اما *هومو* و *بروف* این ویژگی خاص خود را نه یک بیماری بلکه نشان از بیداری خود می‌دانند و مخالف تصمیم نظام برای تغییر آن هستند. بنابراین در این رمان «بدن‌های فردی» به‌عنوان سوژه‌هایی، مستقیماً در میدان سیاسی قرار می‌گیرند و روابط قدرت مستقیماً بر بدن‌ها تأثیر می‌گذارد و این بدن‌ها تا جایی به‌عنوان یک نیروی مفید شناخته می‌شوند که مولد و مطیع باشند. بنابراین شهروندان نظارت بر بدن و ذهن

خود را از دست داده‌اند و در سیستم انضباطی دولت زندانی شده‌اند از همین رو *فوکو* سبک زندگی این شهروندان را با سبک زندگی زندانیان مقایسه کرده است.

به نظر می‌رسد در این رمان، موسی مواد مخدر و روابط جنسی را نیز وسیله‌ای برای ایجاد بدن‌های رام می‌داند که حکومت آن را برای شهروندان فراهم آورده است و زمانی که همسر سید هومو متوجه حالت او می‌شود، ترجیح می‌دهد که او را به سالن‌های *الحب الحر* یا عشق آزاد بفرستد تا اگر خللی از جانب جنسی برای او پیش آمده است، برطرف شود. این سالن‌ها توسط دولت در همه جای کشور دیده می‌شوند:

> وقد كنا نظن أن اطلاق الحرية، لبقية الغرائز الأخرى مثل غريزة التنوع الجنسي واللذة، وغريزة التعبير بالكلام، عبر صالونات الحب الحر، وملاهي المناقشات العامة..تقوم بترويض تلك الغرائز واشباعها بالشكل الذي يمنع التمرد أو العنف والاعتداء... (موسی، ۱۹۸۲: ۱۵۱).[۹]

این کار در واقع برای اشباع غرایز و جلوگیری از سرکشی در مقابل نظام صورت می‌گیرد که می‌توان آن را یک نوع دارو دانست. همه این اقدامات در نهایت برای تولید بدن‌های رام صورت می‌گیرد و پس از دستیابی به این امر دو اتفاق می‌افتد؛ اول اینکه بدن‌های فردی به نهایت بهره‌وری در تولید می‌رسند که از نظر اقتصادی به نفع دولت است و از طرف دیگر کاملاً مطیع می‌شوند که این امر تضمین‌کننده امنیت و کنترل بیشتر است.

۳-۴. مجازات و تنبیه[۱]

یکی دیگر از مؤلفه‌های زیست‌قدرت مجازات و تعذیب است که فوکو در کتاب *مراقبت و تنبیه*[۲] مفصل به آن پرداخته است. فوکو ابتدا سیر تاریخی تنبیه و مجازات را بیان می‌کند و می‌نویسد:

> با گذر زمان کم‌کم کیفرها تعدیل می‌شود تا با جرم‌ها متناسب باشد، کیفر مرگ فقط برای مجرمان به قتل صادر می‌شود و شکنجه‌هایی که نفرت انسانیت را برمی‌انگیزد لغو می‌شود. در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، اعتراض علیه شکنجه در همه‌جا دیده می‌شود: در میان فیلسوفان و نظریه‌پردازان حقوق؛ در میان حقوق‌دانان و نمایندگان مجلس شیوه‌ی دیگری از تنبیه و مجازات ضروری شد (فوکو، ۱۳۷۸: ۹۳).

بنابراین ضروری بود که نظام تعذیب و مجازات تغییر کند زیرا:

---

1. Punish
2. Discipline and Punish

تعذیبی که در درجه اول قرار بود اقتدار شاه را به رخ دیگران بکشد و قدرت او را تثبیت کند کم‌کم وارونه شد و مردمی که برای مراسم تعذیب حاضر می‌شدند بیشتر با سوژه احساس نزدیکی می‌کردند بنابراین می‌توانست از قدرت و اقتدار شاه کم کند (همان: ۶۳).

شدت خشونت این نوع تعذیب در طول تاریخ روزبه‌روز تعدیل شد و بدل به کارکردی به‌قاعده و هم سو با جامعه گردید. «نه تنبیه کمتر بلکه تنبیه بهتر؛ شاید تنبیهی با سخت‌گیری تخفیف یافته اما در جهت تنبیهی فراتر و ضروری‌تر؛ جا دادنِ عمیق‌تر قدرت تنبیه در پیکر اجتماعی» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

در رمان السید من حقل السبانخ شخصیت‌های معارضی که هومو در صدر آن‌ها است، وجود دارند اما نظام هیچ‌گونه برخورد قهری و خشونت‌آمیزی با آن‌ها ندارد. مجازات در عصر عسل نسبتاً هماهنگ با نظام زیست‌قدرت فوکو است به این صورت که اعمال قدرت و مجازات به‌صورت خشونت‌آمیز و قهری نیست:

«فمن وجهة نظر النظام العام، فان فكرة العقاب قد انتهت نهائيا من المجتمع حيث أن جميع مبررات الجريمة قد انتهت وانقرضت...وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ، خطا يجب معالجته و ليست معاقبته...» (موسی، ۱۹۸۲: ۳۴).[۱۰]

آن‌گونه که از متن برمی‌آید در جهان متصور نویسنده، مجازات نه متناسب با شرایط زمانه بلکه کاملاً از میان رفته است زیرا نظام سراسربین دیگر نیازی به مجازات ندارد. بنابراین گویی نویسنده پایه و اساس این اندیشه فوکو را پذیرفته است که مجازات تغییر پیدا می‌کند اما معتقد است که شکل نهایی این تغییر از بین رفتن پدیده مجازات خواهد بود. از این رو، تمامی پیگیری‌هایی که توسط رژیم انجام می‌شود در واقع برای اصلاح سوژه صورت می‌گیرد نه مجازات و نظام هنگام برخورد با شخصیت معارضی مانند *هومو* به‌جای مجازات، امکانات رفاهی بیشتر مانند مرخصی از کار با حقوق و یا فرستادن به سالن‌های عشق آزاد و .... در اختیار سوژه قرار می‌دهد و تمام تلاش خود را می‌کند تا جایی که می‌تواند برخورد قهری با اشخاص مخالفی مانند *بروف* و *هومو* نداشته باشد بلکه از طریق اقناع عمومی آن‌ها را متوجه کند که برخلاف آرمان‌های اجتماعی در *عصر عسل* عمل می‌کنند.

از این روی، در آینده‌ای که نویسنده به تصویر می‌کشد، بیشتر بر زندگی تأکید می‌شود و مرگ در زیست‌قدرت کمتر دیده می‌شود و اگر این پدیده رخ بدهد «نه به دلیل بزرگی جرم بلکه با هدف صیانت از جان دیگر شهروندان در مقابل مجرم، استفاده می‌شود»

(Karaca, 2020: 28). به‌عبارت‌دیگر حق کشتن تنها زمانی انجام می‌شود که یک تهدید بیولوژیکی برای جمعیت یا نژاد وجود داشته باشد. در رمان به این قضیه اشاره شده است و رژیم حاکم در برخورد با سید هومو و طرفدارانش تصمیم می‌گیرد آن‌ها را قربانی کند:

«لقد فکرت فی الأمر ونحن داخل المصعد...وأدرکت أن ذلک فعلا سوف یضع النظام فی ورطة...وقد یضطرهم ذلک إلی التضحیة بالسید هومو للخلاص من هذه الورطة» (موسی، ۱۹۸۲: ۷۳).[۱۱]

اما این قربانی کردن به شیوه کشتن نخواهد بود بلکه به انتخاب خود آن‌ها، به کره زمین که خالی از سکنه شده است بازمی‌گردند و دولت تمامی امکاناتی که برای زنده ماندن نیاز هست را در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد که در زمین بتوانند در صورت امکان به حیات خود ادامه بدهند. خروج *بروف* و *هومو* و یاران آن‌ها درواقع نوعی اعدام در زیست-قدرت محسوب می‌شود؛ اما اعدامی که برخلاف قدرت‌های گذشته که در نهایت قهر و خشم صورت می‌گرفت، این بار با احترام و لطافت صورت می‌گیرد و رژیم حاکم تمامی امکانات لازم را برای خروج شهروندانش ایجاد می‌کند؛ اما صحنه خروج آن‌ها از یک جهت مشابه اعدام در سال‌های گذشته است و آن‌هم این است که مردم می‌توانند از کار مرخصی بگیرند و از نزدیک شاهد این خروج باشند و حتی کسانی هم که سر کار هستند می‌توانند از طریق نمایشگرهایی از محل کار خود به‌طور زنده شاهد این صحنه خروج باشند. دولت این امکان را برای شهروندان ایجاد می‌کند تا عبرت و پندی برای آن‌ها باشد.

۳-۵. ادارهٔ جمعیت[۱]

جمعیت در تئوری زیست‌قدرت همانند یک موجود زنده‌ای است که بقای آن ضروری است. «هدف زیست‌قدرت مدیریت جمعیت یا نژاد از طریق مقررات مختلف مطابق با آن فرآیندها است. تنظیم جمعیت به‌منظور ایجاد تعادل، با افزایش طول عمر و تولد و کاهش میزان مرگ‌ومیر و به حداکثر رساندن نیروهای جمعیت بسیار مهم است» (Karaca, 2020: 9).

این نگاه نسبت به جمعیت در رمان *السید من حقل السبانخ* به‌خوبی مشهود است؛ در عصر *عسل* تولیدمثل تحت نظارت کامل دولت قرار می‌گیرد و انسان‌ها از طریق لوله‌های آزمایشگاهی متولد می‌شوند. در این عصر، یک انجمن به اسم «لجنة ترتیب المجتمع» وجود دارد که وظیفه تصمیم‌گیری درباره ازدواج و بچه‌دار شدن را بر عهده دارد و او می‌تواند تصمیم بگیرد و تشخیص دهد که دو نفر باهم ازدواج کنند یا بالعکس از هم جدا شوند. این گروه اگر ببیند کسی برخلاف انضباط جامعه عمل کنند او را از همسرش جدا

1. Administration of population

می‌کنند. *فوکو* استدلال می‌کند که در زیست‌قدرت، «انواع بدن‌هایی تولید می‌شود که جامعه به آن‌ها نیاز دارد و تناسب‌اندام و رژیم غذایی بدن‌های منضبط و متناسب با سرمایه‌داری را ایجاد می‌کند» (Pylypa,1998: 27).

در این رمان می‌بینیم که رژیم مرکزی با فن‌هایی از قبیل برنامه غذایی منظم توانسته است متوسط عمر شهروندان را به ۱۵۰ سال افزایش بدهد و به جمعیت به‌عنوان یک موجود زنده نگریسته می‌شود که باید جهت‌گیری‌ها، سیاست‌ها و تنظیم آن توسط دولت انجام شود تا پایداری و ثبات جامعه حفظ شود. این کُل‌نگری منجر به تشابه تام میان اعضای جامعه شده است: «إنّ البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلا يا دافيد...نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتي اليومي.. » (موسی، ۱۹۸۲: ۱۱۶).[۱۲]

زیست‌قدرت این کنترل را بر جمعیت انجام می‌دهد تا اوضاع را آن‌گونه که می‌خواهد نظارت نماید. ضمن اینکه یکی از مواردی که از طرف دولت همیشه به‌عنوان یک زنگ خطر به آن نگریسته می‌شود، بازگشت به عواطف و احساسات انسانی است که به یک ضعف در عصر عسل تبدیل شده است زیرا عامل اصلی جنگ‌ها و نزاع میان انسان‌ها در گذشته به آن نسبت داده شده است. بنابراین رژیم برای تحت امر داشتن این امر، جمعیت را به‌عنوان یک سوژه انتخاب و در آن دخل و تصرف می‌کند:

«وقد نجح النظام فی خطة الولادة المعملية عبر الأنابيب التی بدأ تطبيقها فی النصف قرن الأخير...وبدأت تولد أجيال جديدة صحيحة فعلا من هذه الناحية، وشبه متجردة من تلك العواطف القديمة المتعلقة بالبنوة والأبوة والأمومة....» (موسی، ۱۹۸۲: ۱۵۰).[۱۳]

بنابراین در این عصر نهاد خانواده دیگر یک نهاد عاطفی و احساسی نیست بلکه یک نهاد سیاسی– اجتماعی است که توسط قدرت اداره و نظارت می‌شود و روابط خانوادگی نیز از جانب او مشخص می‌شود و قدرت نه‌فقط یک حاکم سیاسی بلکه در بطن جامعه وجود دارد و تمامی روابط اجتماعی را تنظیم و نظارت می‌کند.

۴. نتیجه

۱. با بررسی رمان *السید من حقل السبانخ* مشخص گردید که در این رمان نوعی از قدرت نمایان شده که تشابه بسیاری با آراء و نظریات میشل *فوکو* پیرامون زیست‌قدرت دارد. در این رمان قدرت در بطن جامعه حضور دارد و شهروندان آن را زندگی می‌کنند.

به‌عبارت‌دیگر، ما شاهد قدرتی هستیم که اعمال‌شدنی نیست بلکه زیستنی است که این همان مفهوم موردنظر *فوکو* از زیست‌قدرت است.

۲. زیست‌قدرت در رمان به دو صورت ظهور یافته است: اولاً به‌صورت فردی بر تک‌تک شهروندان ظهور و بروز می‌یابد یعنی تمامی ابعاد زندگی شهروندان از هنگام تولد تا ازدواج و پیری تحت اشراف و نظارت دولت است و هر فعالیت فردی در طی یک برنامه مشخص‌شده از جانب دولت جریان می‌یابد و حتی ذهن شهروندان را نظارت می‌نماید. ثانیاً در سطح جمعیتی نیز زیست قدرت بروز پیدا کرده است و تمامی پدیده‌های جمعیتی مانند ازدواج و تولیدمثل و .... باید با اجازه و تحت نظارت رژیم حاکم صورت بگیرد.

۳. زیست‌قدرت در این رمان به دنبال آن نیست که با کشتن و گرفتن جان شهروندان قدرت خود را اعمال کند بلکه قضیه کاملاً بالعکس است و رژیم حاکم تمامی امکانات لازم برای یک زیست سالم را برای شهروندان خود مهیا ساخته تا بتواند از آن‌ها به‌عنوان یک سوژه در بحث امنیت، اقتصاد و تولید، نهایت بهره‌وری را داشته باشند.

۵. شخصیت هومو به‌عنوان قهرمان داستان نماینده بخشی از جامعه در قرن ۲۴ است که نمی‌خواهد در یک روتین و برنامه مشخصی که دولت برای او تعیین کرده است حیات خود را ادامه بدهد و تصمیم می‌گیرد که از آن سازه خارج شود و نوع برخورد رژیم حاکم با این شخصیت و همراهان او نیز دقیقاً در قالب تئوری « زیست‌قدرت » قابل‌تحلیل است زیرا دولت نه‌تنها با هومو و طرفدارانش برخورد قهری ندارد بلکه تمامی امکانات را برای ادامه حیات آن‌ها بر روی کره زمین فراهم می‌آورد اما از طرف دیگر حق ادامه حیات در «عصر عسل» را از او می‌گیرد و این مجازاتی معادل اعدام است.

پی‌نوشت

۱. سرنوشت آن قرن‌هایی که از الکترون‌ها و پیشرفت‌ها استفادۀ تمدنی می‌شد، انسانیت را به یک نظام کلی برای تقسیم‌کار، غذا و آرامش در مسکن، هنر و زیبایی‌ها رسانده است...و از بین بردن تمامی میکروب‌ها و دلایل ناپسند برای جنگ امکان‌پذیر شده است و [همچنین] امکان مدیریت فرآیندهای زادوولد [نیز] فراهم گشته است... همه چیز با قوانینی محکم اداره می‌شود و همه محصولات و میوه‌ها با آرامش و آسایش و به روشی عادلانه تقسیم می‌شود... و این‌چنین انسان آزاد گشته است.

۲. تو این رفتار ناخودآگاه خودت را نوعی از آزادی می‌دانی و این یک اشتباه بزرگ است که در آن افتاده‌ای، و ما باید آن را برای تو اصلاح کنیم...ما اگر این آزادی را به همه شهروندان بدهیم تا بر اساس خلق‌وخوی خود و آن‌گونه که می‌پسندد رفتار کند، در نظام هزاران شکاف ایجاد می‌شود و تمامی کاستی‌های بشریت قدیم و مرضِ عقب‌ماندگی‌ای که این نظام از آن پیراسته شده است نفوذ می‌کند. مانند سستی و نابسامانی و تمام بیماری‌های اخلاقی از کسالت و سستی و دروغ گرفته تا رشوه و اختلاس و خیانت ....

۳. و تصویر را حرکت داد گویی چشمان اوست که حرکت می‌کند و از حیاط تا دروازه بزرگ خارجی عبور می‌کند و در خیابان گسترده و طویل میان دیواره‌های پلاستیکی راه می‌رود.... و با سرعتی شدید بدون اینکه همسرش را در میان پیاده‌روها ببیند عبور می‌کرد..... تا اینکه به پیچ رسید و او را در میدان سفر خارجی دید و آنجا تصویر را نگه داشت و شروع کرد به نزدیک شدن، سپس همسرش را دید که بر زمین میدان نشسته است و با آرامشی شدید و درحالی‌که چیزی را در دهانش می‌جود به افق خیره شده است.

۴. و خودش را در خیابانی گسترده و در میان دو دیوار بلند از پلاستیک شفاف دید که در آن هیچ روزنه یا پنجره یا دکانی وجود نداشت به‌مانند دکان‌هایی که روزنه‌ها یا پنجره‌هایی داشت.

۵. نوار رباتی افکار او را برایشان ترجمه کرد.... به خودش می‌گفت: ای آقای نماینده رژیم اگر آنچه می‌گویی درست باشد پس چرا مرا الآن اینجا روبروی خودتان نشانده‌اید.

۶. لیالیِ لاغراندام که ۵ سال پیش او را در یکی از جشن‌های هفتـگی، که گروه نظم جامعه آن را برگزار می‌کرد، به هومو داده‌اند، در زمانی که جواب درخواست او برای ازدواج آمد...او (لیالی) کسی است که ربات‌های الکترونیکی برایش (هومو) انتخاب کردند پس‌ازآنکه صفات وراثتی و اکتسابی آن دو را بررسی و مقایسه و گمانه‌زنی کردند تا اینکه در نهایت به آن نتیجه رسیدند که آن دو با توجه به ویژگی‌های هردوی آن‌ها، بهترین افراد برای تکامل هستند، و در هر دو عنصرهای تفاهم و اختلاف به‌اندازه‌ای وجود داشت که به آن دو زندگی‌ای شاد و پیشرفته همراه با تضمین نسلی سالم می‌داد، اگر به آن‌ها اجازه فرزند آوری داده می‌شد.

۷. آن‌ها مجرم‌اند، آن حضرات مسئولین نظام...آن‌ها خوب می‌دانند که درمان وضعیت تو این است که به روشی طبیعی به بهره‌کشی از تمام توان انسانی خودت برگردی.

۸. در مورد حالت‌های مخالفی که در سال‌های اخیر پدیدار گشته است مانند بُریدن یا توقف از جریان روزمره زندگی، باید سریعاً شروع به درمان شیمیایی مغزهای آن‌ها از طریق کاشت سلول‌های عصبی کرد.

۹. و ما گمان کرده بودیم که دادن آزادی به دیگر غرایز مانند غریزه تنوع جنسی و لذت و غریزه سخن گفتن از طریق سالن‌های عشق آزاد و کاباره‌های گفت‌وگوی آزاد... این غرایز را اشباع می‌کند، به‌گونه‌ای که مانع از سرکشی و تجاوز و تعرض می‌شود.

۱۰. از دیدگاه نظام، اندیشهٔ مجازات در نهایت از جامعه رخت بربسته است؛ زیرا همه دلایل جرم پایان‌یافته و از میان رفته است... و آنچه امکان دارد رخ دهد فقط یک اشتباه است، اشتباهی که باید آن را درمان کرد نه مجازات...

۱۱. درحالی‌که داخل آسانسور بودیم به این قضیه فکر کردم... و فهمیدم که آن کار، نظام را در یک چالش قرار خواهد داد... و احتمالاً آن‌ها را مجبور می‌کند تا آقای هومو را برای رهایی از این چالش قربانی کنند.

۱۲. ای دافید انسان‌ها به حدی نگران‌کننده مشابه هم شده‌اند.... نسخه‌هایی برابر از طریق لباس و غذا و اندیشه و عملکرد روزانهٔ زندگی وجود دارد.

۱۳. نظام در تولید مثل کارگاهی از طریق لوله‌ها که در نیم‌قرن اخیر آن را انجام داده، موفق شده است.... و تولید نسل‌های جدیدی شروع‌شده که از این نظر سالم هستند، و تقریباً خالی از آن احساسات قدیمی مربوط به فرزند و پدر و مادر شده‌اند.

منابع

بسمة جی، سائر (۲۰۱۹)، *موسوعة أعلام أدب الخیال العلمی- العرب والأجانب*، القاهرة، دارالکتب العلمیة.

بهی، عصام (۱۹۹۹)، *الخیال العلمی فی مسرح توفیق الحکیم*، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.
حقایقی، زهرا و دیگران (۱۴۰۰)، «واکاوی بن‌مایه‌های رئالیسم انتقادی در رمان عراقیّ فی باریس از صموئل شمعون»، *ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، صص۳۹- ۶۲.
صالحی، پیمان و همکاران (۱۴۰۰)، «تحلیل شخصیّت اصلی رمان أیام معه بر اساس نظریه خودشکوفایی آبراهام مزلو»، *ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، صص ۸۷-۱۰۷.
ضمیران، محمد (۱۳۷۸)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران، انتشارات هرمس.
لاندوال، سام. جی (۱۳۷۵)، «داستان علمی- تخیلی چیست»، ترجمهٔ محمد قصاع، *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۳۹، صص۱۳۵-۱۴۳.
فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه تولدِ زندان*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران، نی.
موسی، صبری (۱۹۸۲)، *السید من حقل السبانخ*، مصر، الهیئة المصریة العامة للکتاب.
میلانی، توحید (۱۳۹۰)، «مفهوم قدرت در اندیشه میشل فوکو»، دانشگاه تبریز.
نجف زاده، رضا (۱۳۹۳)، «زیست‌قدرت در اندیشه سیاسی فوکو، آگامبن و نگری»، *جستارهای سیاسی معاصر*، سال پنجم، شمارهٔ ۴ (پیاپی ۱۴)، صص۱۴۹-۱۷۲.
وهبة، مجدی (۱۹۸۴)، *معجم المصطلحات العربیة فی اللغة و الادب*، ط۲، بیروت، مکتبة لبنان.
یحیوی، حمید (۱۳۹۶)، «شبان وارگی جدید؛ نقد عقلانیتهای حکومتیِ دولت در ایران»، *فصلنامه دولت پژوهی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، صص۱-۳۲.

Sources

Adam, R. (2000), *SCIENCE FICTION*, First published, London and New York: Routledge.
Bahī, I. (1999), *Science Fiction in Tawfiq Al-Hakim Theatre*, Cairo, General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
Basma J, S. (2019), *Encyclopedia of science fiction literature flags - Arabs and foreigners*, Cairo, Dar Al Kotob Al Ilmiyah. [In Arabic].
Foucault, M. (1999), *Care and Punishment: The Birth of Prison*, Translators: Niko Sarkhosh and Afshin, Tehran, Ney Publishing. [In Persian].
Godamunne, V. (2011), "*Bio-politics in Science Fiction Films - An Exploration of the Representation of the Contemporary Politicization of Human Biological Life in Cinema*", University of Singapore.
Görmez, A. (2021), "*The analyses of modernity, power, and resistance in the dystopias of Margaret Atwood"*, Middle East technical university.
Karaca, G. (2020). "*Lives under Control: Foucauldian Biopower in British Post-Apocalyptic Novels*", sosyal bilimler enstitüsü.
Kasper S. K. (2013). "*Michel Foucault on Bio-power and Bio-politics*", University of Helsinki Faculty of Social Sciences.
Lundwall, S. J. (1996), "What is a science-fiction story", Translator: Mohammad Qasa, *Journal of Fiction*, No. 39, pp 143-135. [In Persian].
Magdy, W. (1984), *Dictionary of Arabic terms in language and literature*, Beirut, Lebanon Library. [In Arabic].

Milani, T. (2011). “The concept of power in Michel Foucault's thought”, *Ministry of Science, Research and Technology* - University of Tabriz, [In Persian].

Moussa, S. (1982), *Lord of the Spinach Field*, Egypt, General Egyptian Book Organization.[In Arabic].

Najafzadeh, R. (2014), “Biopower in the Political Thought of Foucault, Agamben, and Negri: From a Disciplinary Society to a Global Control Society”, *Contemporary Political*, Issue 4, pp 149-172. [In Persian].

Oxford New York (2003), First published, University press. [In English].

Paul, A. M. (2011), “From Power to Bio-power”. *Journal of the studies of humanities*, 2011, 15 (6), pp 259-278.

Pylypa, J. (1998), “Power and Bodily Practice: Applying the Work of Foucault to an Anthropology of the Body”, *Arizona Anthropologist* 13.

Steinmuller, K. (2013), “The uses andabuses of science fiction”, *Interdisciplinary Science Reviews*, Volume 28, Issue 3, pp175-178.

Yahyavi, H, (2017), “Neo-Pastorship, Critique Of Governmental Rationality Of Iran’s State”, *STUDIES THE STATE*, Volume 3 , Number 10 ; pp 1 – 32. [In Persian].

Zamiran, M. (1999), *Michel Foucault: Knowledge and Power*, Tehran: Hermes Publications. [In Persian].

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 / **23**
Zahra Farid and Roghayeh Rostampour Maleki

The Phenomenology of Subjectiviy and Practical Implementation of Gender Identity In Raja Alem's Novels Case Study: The Novel of Khatam / **43**
Sharafat Karimi

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 / **85**
Parviz Ahmadzadeh Hoch, Bahman Aghazadeh Ghiyeh Bashi and Vahid Kheri

Characteristics of Feminine Writing in Ahlam Mustaghanemi's Novel "Al-Aswad Yaliq bek" Based on Sara Mills' Feminist Stylistics / **107**
Fatemeh Ravanshad and Fereshteh Afzali

The Dialectic of Place and self, and its Reflection in the Structure of Al-Shattat Narrative by Rafat Hamdone / **129**
Isa Zare Dorniani

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 14, No. 3, Autumn, 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

۳۳

ادب عربی

علمی-پژوهشی

سال ۱۴، شمارهٔ ۳، شمارهٔ پیاپی ۳۳- پاییز ۱۴۰۱

Arabic Literature

ISSN: 2251 - 9238

Vol. 14, No. 3, Serial No. 33- Autumn, 2022

Table of Contents

■ **Comparative Analysis of the Poems "Dead Moments" by Wadīʿ Saʿādah and "Say Something, from Love ..." by Hafez Mousavi (Based on Roland Barthes's Semiotics)** 1
Hediye Ghasemi Fard and Naser Zare

■ **Critique and Analysis of the Women's Writing Tradition in Four Algerian Women's Novels by Elaine Showalter** / Sana gholami, Mohammad Jorfi, Ebrahim Anari Bozchalouei and Ghasem Mokhtari 23

■ **Critical Studying of Postcolonial Contrasts in the Novel "Al-Rabie Wa Al-Kharif" Written by Hanna Mine (With Look at Edward Said's Orientalism)** / Ali Kariminia and Maryam Jalilian 45

■ **Role of Idea Psycologist of Disconnection and Rejection in Creating of Pproblems of the First Character of Barid Al-Layl Novel** /Tahereh Jahantab, Ahmadreza Heidaryan Shahri, Bahar Seddighi and Hosein Seyedi 65

■ **A Critical Study of Postmodern Existential Boundaries in Abd al-Karim Burshid Play, Ibn al-Rumtfi Muduni Al-Safih** / Ali Khoshgoftar, Abbas Ganjali and Seyyed Mahdi Nori Keyzoghani 87

■ **Semiotics of the Concept of Love in Farooq Jowaida Poems Based on Pierce's Theory** 105
Ali Asvadi and Parviz KHeyri

■ **Bio-Power in Arabic Sci-fi, Foucault's Reading of the Novel "Al-Sayyid Min Haql Al-Sabankh" by Sabri Musa** / Zohreh Naemi and Farhang Mafakher 127