دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۵، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۳۵، بهار ۱۴۰۲

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

- **تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در سه‌گانه محمد شکری** ۱
  بهروز سالمی مغانلو، حسین میرزایی‌نیا، حسین شمس‌آبادی و عباس گنجعلی
- **بررسی بازنمود ایدئولوژی در گفتمان شعری «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک** / آزاده قادری، سیدحسین سیدی و بهار صدیقی ۲۳
- **واکاوی معنا شناختی مفهوم عدالت اجتماعی در قرآن کریم با تکیه بر مبحث هم‌نشین‌های معنایی** ۴۳
  ابوالحسن امین مقدسی و نفیسه افصحی
- **کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أقُودُکَ إلی غَیری» از عائشهٔ ارناؤوط** ۶۱
  مهین حاجی زاده، عبدالاحد غیبی و امیر فرهنگ دوست
- **بررسی جلوه‌های ادبیات کارناوال‌گرای باختینی در رمان لعبةُالنسیان** ۸۵
  راضیه صدری خانلو،شهریار نیازی، عبدالعلی آل بویه لنگرودی و مصطفی پارسایی پور
- **تحلیل استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در کتاب «أوراق الورد» از مصطفی صادق الرافعی** ۱۰۷
  فاطمه دهقان، حجت رسولی و ابوالفضل رضائی
- **بررسی کهن الگوهای یونگ در نمایشنامه عاشورایی معاصر(مورد پژوهی نمایشنامه الحر الریاحی)** ۱۲۹
  زهرا سلیمی و نرگس انصاری

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب عربی

(علمی- پژوهشی)

(مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۵، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۳۵، بهار ۱۴۰۲

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**

تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در سه‌گانه محمد شکری ۱
بهروز سالمی مغانلو، حسین میرزایی نیا، حسین شمس‌آبادی و عباس گنجعلی

بررسی بازنمود ایدئولوژی در گفتمان شعری «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک / آزاده قادری، سیدحسین سیدی و بهار صدیقی ۲۳

واکاوی معنا شناختی مفهوم عدالت اجتماعی در قرآن کریم با تکیه بر مبحث هم نشین های معنایی / ابوالحسن امین مقدسی و نفیسه افصحی ۴۳

کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أقُودُکَ إلی غَیری» از عائشهٔ ارناؤوط / مهین حاجی زاده، عبدالاحد غیبی و امیر فرهنگ دوست ۶۱

بررسی جلوه‌های ادبیات کارناوال‌گرای باختینی در رمان لعبهٔالنسیان ۸۵
راضیه صدری خانلو،شهریار نیازی و مصطفی پارسایی پور

تحلیل استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در کتاب «أوراق الورد» از مصطفی صادق الرافعی / فاطمه دهقان، حجت رسولی و ابوالفضل رضائی ۱۰۷

بررسی کهن الگوهای یونگ در نمایشنامه عاشورایی معاصر(مورد پژوهی نمایشنامه الحر الریاحی) / زهرا سلیمی و نرگس انصاری ۱۲۹

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Content Analysis of Picaresqe Characteristics in Mohammad Shokri Trilogy

Behruz Salemi Moghanloo ✉[1], **Hossein Mirzaeinia** [2], **Hossein Shams Abadi** [3], **Abbas Ganjali** [4]

1.Corresponding Author, Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Iran. E-mail: behruzsalemi@gmail.com

2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Isfahan University, Iran. E-mail: Mirzaineya_99@yahoo.com

3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Hakim Sabzevari University, Iran. E-mail: Drshamsabadi@yahoo.com

4. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Hakim Sabzevari University, Iran. E-mail: abbasganjali@yahoo.com

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
19, October, 2021

Received in Revised form:
12, April, 2022

Accepted:
11, May, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Picaresqe is an important style in contemporary fiction that writers use to express their views on society and its problems and to critique the social, political, economic and moral situation in their works. Picaresqe stories; it is the story of their adventures and their sufferinds and dangers, which is why they are often written in the form of real autobiographical stories from the point of view of a first-person or third-person conscience. This fictional genre first appeared in 16th century Spain and later spread to other world literatures. Mohammad Shokri has also used this style of story to reflect the society of Moroccan and the Arab world and the deteriorating situation in her works. The main purpose of this paper, which is written in a descriptive – analytical method, is to analyze the content characteristics of Picaresqe in the novels "AL-Khobz AL-Hafi, AL-Shottar and vujooh" known as the Shokri trilogy. This trilogy tells the story of Mohammad Picaro from the beginning to the end and through the author it depicts the problems of the deprived and lower classes of Moroccan society at the time. Findings suggest that content characteristics that place the Shokri trilogy in Picaresqe's novel are critical realism, travel and confront the protagonist with various events, poverty, and the need for a protagonist, unemployment, displacement, and absurd adventures. Madness and companionship whit cunning and slaves, rebellion against social lows and customs, satire and criticism of of society and people, expression of social disorders and moral corruption and bitter satire. Because literary works generally arise from the cultural, social and economic conditions of society and profound impact on people's lives and shokri's trilogy is written in the same way, so addressing this issue can reveal many aspects of the Moroccan society of the time to the reader.

Keywords: "Picaresqe; Mohammad Shokri ; Al-Khobz AL-Hafi; AL-Shottar; vujooh"

Cite this The Author(s): Salemi Moghanloo, B., Mirzaeinia, H., Shams Abadi, H., Ganjali, A., 2023. Content analysis of Picaresqe Characteristics in Mohammad Shokri Trilogy.: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, Serial No. 32- Spring, (1-22) .
DOI: 10.22059/JALIT.2022.332414.612461

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در سه‌گانه محمد شکری

بهروز سالمی مغانلو [1]✉، حسین میرزائی نیا [2]، حسین شمس آبادی[3]، عباس گنجعلی[4]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. رایانامه: behruzsalemi@gmail.com.
۲. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، ایران. رایانامه: Mirzaineya_99@yahoo.com.
۳. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. رایانامه: Drshamsabadi@yahoo.com.
۴. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. رایانامه: abbasganjali@yahoo.com.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۰۷/۲۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۲/۲۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

پیکارسک یک سبک مهم در ادبیات داستانی معاصر به شمار می‌رود و نویسندگان برای بیان دیدگاه‌های خود در باره جامعه و مشکلات موجود در آن و نقد اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و اخلاقی در آثار خود از آن استفاده می‌کنند. داستان‌های پیکارسکی؛ داستان ماجراجویی‌های کلاشان و رنج و غم و مخاطراتشان است به همین دلیل اغلب به شکل داستان زندگینامه خود نوشت واقعی و از زاویه دید اول شخص یا سوم شخص نوشته می‌شوند. این‌گونه داستانی برای نخستین بار در اسپانیای قرن ۱۶ م ظهور کرد و پس از آن به ادبیات سایر جهان منتقل شد. محمد شکری نیز این سبک داستانی را جهت انعکاس اوضاع وخامت بار جامعه وقت مراکش و جهان عرب، از این سبک داستانی در آثار خود استفاده کرده است. هدف اصلی این جستار که به روش توصیفی تحلیلی انجام‌شده است، تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در رمان‌های «الخبز الحافی، الشطار و وجوه» معروف به سه‌گانه شکری است. این سه‌گانه، ماجرای زندگی محمد – پیکاروی داستان– را از آغاز تا پایان روایت می‌کند و نویسنده، مشکلات طبقه محروم جامعه وقت مراکش را در لابه‌لای آن، به تصویر می‌کشد. یافته‌های جستار، حاکی از آن است که برخی از شاخصه‌های محتوایی که سه‌گانه شکری را در زمره رمان پیکارسکی قرار می‌دهد، عبارت‌اند از واقع‌گرایی انتقادی، سفر، فقر و نیازمندی قهرمان داستان، بیکاری، آوارگی و ماجراجویی‌های پوچ‌گرایانه و دیوانه‌وار و همنشینی با حیله‌گران و کلاشان، طغیان و سرکشی بر ضد قوانین و آداب و رسوم اجتماعی، هجو جامعه و مردم، بیان نابسامانی‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی و طنز سیاه. از آنجا که آثار ادبی عموماً برخاسته از شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه و تأثیر عمیق آن‌ها در زندگی افراد است و سه‌گانه شکری نیز به همین اساس نگاشته شده است؛ بنابراین پرداختن به این موضوع می‌تواند بسیاری از جوانب جامعه وقت مراکش را برای خواننده آشکار سازد.

واژه‌های کلیدی: پیکارسک، محمد شکری، الخبز الحافی، الشطار، وجوه.

استناد: سالمی مغانلو، بهروز، میرزائی نیا، حسین، شمس‌آبادی، حسین، گنجعلی، عباس،۱۴۰۲. تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در سه‌گانه محمد شکری: ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار – شمارهٔ پیاپی ۳۵– (۲۲–۱).
DOI: 10.22059/JALIT.2022.332414.612461

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

پیکارسک سبکی در داستان‌نویسی است که به جامعه حاشیه‌نشینان و مشکلات آن‌ها می‌پردازد و به فقرا و حاشیه‌نشینان توجه می‌کند؛ کسانی که در حاشیه جامعه زندگی می‌کنند، افرادی هستند که خود تمایل به حاشیه‌نشینی ندارند؛ بلکه در نتیجه محرومیت ناشی از بی‌توجهی جامعه مرکزی، به این وضعیت تن داده‌اند. اصطلاح پیکارسک که بر گونه‌ای داستانی اطلاق می‌شود، برای نخستین بار در قرن شانزده میلادی در اسپانیا ظهور کرد و از آنجا به فرانسه، آلمان، انگلیس و آمریکا انتقال یافت. «پیکارسک داستان قهرمانی از طبقات پایین را تعریف می‌کند که در جامعه‌ای فاسد زندگی می‌کند» (سیبر، ۱۳۸۹: ۳۹). اهمیت رمان پیکارسک در داستان‌نویسی این است که در به وجود آمدن سبک‌های داستانی پس از خود چون رئالیسم و به‌ویژه در شکل‌گیری رمان به معنای امروزی تأثیر فراوانی داشته است. کتاب «زندگانی عصا کش ترمسی و شرح کامیابی‌ها و ناکامی‌های وی» (۱۵۵۴ م) اثر نویسنده‌ای ناشناس در اسپانیا پیشگام داستان‌نویسی جدید و سنگ بنای سبک داستانی پیکارسک در جهان به شمار می‌رود. نگارندگان در این مقاله، پس از تبیین تئوری رمان پیکارسک و معرفی محمد شکری و سه‌گانه او، به تحلیل محتوایی شاخصه‌های پیکارسک در آن خواهند پرداخت.

۱. ۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

از آنجا که آثار ادبی عموماً برخاسته از شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه و تأثیر عمیق آن‌ها در زندگی افراد است و سه‌گانه شکری نیز به همین اساس نگاشته شده است، بنابراین پرداختن به این موضوع می‌تواند بسیاری از جوانب جامعه وقت مراکش را برای خواننده آشکار سازد و چون بر اساس مطالعات انجام‌شده، تاکنون پژوهش قابل ملاحظه‌ای در حوزهٔ رمان پیکارسک و محمد شکری – نویسنده مشهور مراکشی– انجام نشده است، برای بازشناسی این نوع رمان در آثار وی و شناخت بیشتر و بهتر وی و آثارش، این پژوهش امری ضروری احساس شد.

۱. ۲. سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است:

شاخصه‌های محتوایی پیکارسک که در سه‌گانه شکری نمود پیدا کرده است کدام‌اند؟

هدف شکری از به‌کارگیری سبک داستانی پیکارسک در سه‌گانه خود چیست؟

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

در خصوص پیکارسک تنها کتاب مستقلی که وجود دارد کتاب «پیکارسک داستان قلاشان» *هری سیبر* (۱۳۸۹) ترجمهٔ *فرزانه طاهری* است؛ اما پایان‌نامه‌ها و مقالات زیادی نیز در زبان‌های فارسی و عربی نوشته‌شده است که نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به این تحقیق عبارت است از: مقاله «الروایة البیکارسکیة أو الشطاریة» (۲۰۰۸) از *جمیل حمداوی* چاپ‌شده در مجله *حولیات التراث* که در آن ابتدا تعاریفی از پیکارسک و نحوهٔ ظهور آن در اسپانیا، سپس کشورهای اروپایی و جهان عرب را ارائه می‌دهد و شاخصه‌های اساسی آن را معرفی می‌کند و تأثیرپذیری آن از ادبیات کهن عربی و

مقامات را توضیح و دیدگاه‌های موافق و مخالف صاحب‌نظران و ناقدان را در این خصوص بیان می‌کند و در ادامه داستان‌های معاصر عربی را معرفی می‌کند که به سبک ادبیات پیکارسک نوشته‌شده‌اند. در رابطه با محمد شکری نیز پایان‌نامه‌ها و مقالاتی در مجلات عربی چاپ‌شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله «بنیة النصیة لسیرة التحرر من القهر» (۱۹۹۷) نوشته *صبری حافظ* در مجله *الفصول* اشاره کرد که در آن به صورت کلی به بررسی مضمون و محتوای رمان الشطار پرداخته است. این مقاله در ذیل رمان الشطار چاپ شده است. مقاله دیگری با عنوان «السیرة الذاتیة: قضایا الکتابة والتلقی حول تجربهٔ محمد شکری» (۲۰۰۴) به قلم *نورالدین صدوق* در مجلهٔ *عمان* چاپ شده که در آن به تجربه‌هایی از شکری پرداخته شده است که باعث نگارش کتاب «الخبز الحافی» شده است. مقاله دیگری با عنوان «روایة البیکارسک خصائصها و تجلیاتها فی الخبز الحافی لمحمد شکری» (۲۰۱۲) از *خالدیة جاب الله* در مجله *منتدی الأستاذ* چاپ شده است. نویسنده در این مقاله ابتدا به مبانی نظری و شکل‌گیری رمان پیکارسک پرداخته سپس زمان و مکان روایت را در رمان مذکور بررسی کرده است. *نجاح جفافله* در پایان‌نامه‌ای با عنوان «الشخصیة فی روایتی الخبز الحافی و الشطار، دراسة سیمیائیة» (۲۰۱۴) به نشانه‌شناسی شخصیت داستانی در دو رمان «الخبز الحافی و الشطار» پرداخته است، در این پایان‌نامه که در دانشگاه *محمد خیضر* دفاع شده است، به صورت کلی به ادبیات پیکارسک پرداخته‌شده و از شاخصه‌های پیکارسک تنها به دو شاخصه فقر و مهاجرت در شخصیت داستان پرداخته‌شده و سایر ویژگی‌ها و فن‌های ادبیات پیکارسک در اولویت بررسی نگارنده پایان‌نامه قرار نگرفته است. پایان‌نامه دیگری با عنوان «سوسیونصیة السرد فی روایة الخبز الحافی لمحمد شکری» (۲۰۱۰) از *نعیم بن أحمد* در دانشگاه *محمد خیضر* دفاع شده است که در آن رمان «الخبز الحافی» از منظر جامعه‌شناسی روایت مورد بررسی قرار گرفته و در خلال بحث، عناصر داستان (پیرنگ، شخصیت، زمان و مکان) در رمان مذکور نیز بررسی شده است. مقاله «المقارنة بین المضمون و البنیة فی الروایتین الخبز الحافی و همسایه‌ها» (۱۳۹۹) توسط ژیلا گلی طارمی و همکاران در مجله *دراسات الأدب المعاصر* چاپ شده که در این مقاله، نگارندگان به بررسی تطبیقی دو رمان مذکور از جنبهٔ محتوا و ساختار پرداخته‌اند و به صورت محدود و مختصر برخی از فعالیت‌های شخصیت داستان و از بین عناصر نیز، زاویه دید و ساختار رمان را مورد بررسی تطبیقی قرار داده‌اند؛ اما در رابطه با موضوع پیکارسک در آثار محمد شکری که طلایه‌دار رمان پیکارسکی در ادبیات معاصر عرب به شمار می‌رود – بر اساس مطالعات صورت گرفته– پژوهش مستقلی انجام نشده است.

۲. پیکارسک و مبانی نظری آن

ادبیات پیکارسک ادبیاتی است که رویای جامعه حاشیه‌نشین و آرزوی مستضعفان و مستمندان را در رهایی از سلطه تمامی قدرت‌های زورگو و ستمگر منعکس می‌کند. «پیکارسک در لغت به معنای وابسته به اراذل واوباش، شخص اوباش و آدم رذل آمده است» (آریانپور، ۲/۱۳۷۴: ۱۶۱۶). در اصطلاح ادبی «نوعی ادبیات داستانی است که در قرن شانزدهم میلادی در اسپانیا پدید آمد. پیکارو در اسپانیایی و معادل انگلیسی آن پیکارون به معنی آدم دغل، حیله‌گر و نانجیب است.

شخصیت اصلی در روایت پیکارسک معمولاً آدمی بی‌هویت، آواره، باهوش و در عین حال زیرک است که شخصیت وی به ندرت دستخوش تغییر می‌شود. نگاه طنزآلود به اجتماع، تک شخصیتی بودن و حوادث مستقل از ویژگی‌های روایت پیکارسک است» (داد، ۱۳۷۸: ۱۵۳). در واقع پیکارسک «سرگذشت خود نوشت یک پیکارو، یک کلاش و از این جنبه شکلی از هجو اجتماع و اشخاص زمانه است که فرد در آن می‌زیسته است» (سیبر، ۱۳۸۹: ۴). بنا بر این «داستان‌های پیکارسک را می‌توان ترکیبی از رئالیسم، کمدی و هجو دانست» (خدابنده، ۱۳۸۹: ۱۲)؛ و قابل توجه اینکه «در این نوع داستان غالباً زندگی طبقه متوسط و بورژوا با لحنی آمیخته به هجو و طنز و مطایبه به تصویر کشیده می‌شود و اغلب شرح زندگانی آدم خانه به دوش و بی‌سروپا و ماجراجویی از طبقه تهیدست است که با دریوزگی و مسخرگی و کلاه‌برداری امرار معاش می‌کند. رویدادهای رمان معمولاً از زبان اول شخص حکایت می‌شود و رشته وقایع داستان هم ارتباطی چندان منطقی با یکدیگر ندارد. در واقع این نوع رمان خنده‌آور، طنزآمیز و بدبینانه است» (شریف‌پور و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۴۲).

غنیمی هلال معتقد است که «داستان‌های پیکارسک به انقراض داستان‌های چوپانی و سوق دادن داستان‌نویسی به واقعیت‌های زندگی کمک کرد و بر ویرانه آن، داستان‌نویسی در باب آداب و رسوم جامعه در مفهوم جدید متولد شد و بعدها با تحولی که در آن به وجود آمد به شکل داستان‌نویسی با محتوای اجتماعی تکامل یافت.» (غنیمی هلال، ۱۹۹۷: ۴۷۸). حمداوی می‌گوید: «اغلب این متون به شیوهٔ داستان زندگینامه خود نوشت یا در پرتو داستان واقع‌گرایی انتقادی از زاویه دید اول شخص یا سوم شخص نوشته می‌شود و به همین دلیل داستان اتو بیوگرافی پیکارسک نیز نامیده‌می‌شود که میزان تکیه داستان، در به تصویر کشیدن جنبهٔ درونی و تقابل آن با جنبهٔ عینی و بیرونی را نشان می‌دهد. این سبک داستانی شکل گروتسک یا طنز هجوآمیز نیز دارد که به شیوهٔ تمسخرآمیز و کنایی، آداب و رسوم جامعه و ارزش‌های دروغین و تصنعی آن را به باد انتقاد می‌گیرد و از آن‌ها پرده برمی‌دارد و به‌واسطه آن ظلم و زورگویی و فقر و نداری را محکوم می‌کند. رمان‌های پیکارسک به دلیل ویژگی‌های انتقادی و شورش علیه آنچه در جامعه مرسوم است و محکوم کردن ارزش‌ها و اصول و مبادی پست جامعه به رمان‌های واقع‌گرایانه تبدیل شده‌اند» (حمداوی، ۲۰۱۹: ۱۳).

از دیدگاه هری سیبر؛ رمان پیکارسک سه ویژگی اساسی دارد: «اول اینکه پیکارسک پدیده‌ای است ادبی، اثری داستانی که به عادات و زندگی کلاشان می‌پردازد. دوم اینکه سبکی است در داستان‌نویسی، یعنی سنخ یا گونه‌ای از آثار ادبی است متمایز از سبک‌های دیگر؛ و سوم اینکه خاستگاه آن در اسپانیای قرن شانزدهم است» (سیبر، ۱۳۸۹: ۶). نخستین رمان مهم پیکارسک رمان «لاثاریوی تورمسی» است که نویسنده آن گمنام مانده است. از دیگر نمونه‌های پیکارسک می‌توان به «گوثمان آلفارچه» از ماتئو آلِمان، «دن کیشوت» اثر سروانتس، «الاغ طلایی» اثر آپولیوس و «کشتی ابلهان» شاهکار سباستیان برانت اشاره کرد (شریف پور و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۴۳).

۲. ۱. پیکارسک و دیدگاه اثرپذیری از مقامات عربی

تعامل فرهنگی میان ملت‌های مختلف سبب به وجود آمدن انواع ادبی‌ای می‌شود که ممکن است مشترکاتی باهم داشته باشند. فن مقامه از نظر فن داستان‌نویسی، بر ادبیات اروپا تأثیری گسترده داشته و از نظر هنری و سرشت واقع‌گرایانه الهام‌بخش روایات پیکارسک اسپانیایی بوده است. *جیمز توماس مونرو* در زمینه تأثیر ادبیات عرب بر ادبیات اروپا و داستان‌های مقامات و پیکارسک می‌گوید: «حکایت‌های مستقل و مجموعه‌ها و آثار دیگری از قصه‌ها و داستان‌های نثری که از عربی به لاتین یا زبان کاستیلی و به ویژه به اسپانیایی ترجمه شدند تأثیر به سزایی در تغییر و تحولات ادبیات اروپایی داشته‌اند» (مونرو، ۱۹۹۳: ۱۵۱). از لحاظ ساختار ادبی و محتوایی شباهت‌هایی میان مقامات و داستان‌های پیکارسک اسپانیایی وجود دارد. دلایل تاریخی راه یافتن فن مقامات به اسپانیا و آشنایی اسپانیایی‌ها با فن مقامات، فرضیهٔ تأثیرپذیری داستان‌های پیکارسک از مقامات را تقویت می‌کند. «ادبیات پیکارسکی تحت تأثیر هنرهای عامیانه عرب در اندلس ظاهر شد. به ویژه هنگامی‌که یک طبقه اجتماعی از مسلمانان عرب حاشیه‌نشین و آواره به وجود آمد. افرادی که زندگی ولگردی و راهزنی و بیکاری و سرکشی علیه قوانین جامعه و قدرت حاکم را ترجیح دادند در حالی که در حاشیه جامعه مرکزی چه در اندلس و چه در سایر نقاط جهان عرب اسلامی زندگی می‌کردند» (حمداوی، ۲۰۱۹: ۱۹). در پاسخ به این پرسش که آیا رمان پیکارسکی اسپانیایی از ادب مقامات تأثیر پذیرفته است یا نه؟ باید گفت که پژوهشگران در این زمینه دو گروه‌اند: گروهی این تأثیرپذیری را تأیید و گروهی آن را انکار می‌کنند. گروهی چون *محمد غنیمی هلال* و *سهیر قلماوی* و *احمد طه بدر* و *عبدالمنعم محمد جاسم* و *علی الراعی* بر این تأثیرپذیری صحه گذاشته‌اند و معتقدند که به تقلید از مقامات عربی گونهٔ ادبی جدیدی در ادبیات اسپانیا پدیدار شد که آن را پیکارسک نامیدند. دکتر شمیسا وقتی به روایات پیکارسک و جایگاه آن در ادبیات اروپا می‌رسد، می‌گوید: «به نظر من داستان‌های پیکارسک خود مأخوذ از سنت مقامه‌نویسی است؛ چون قهرمان مقامه هم دغل‌باز و محیل است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۱). بیشترین تأثیری که ادبیات عرب در ادبیات غرب گذاشته از طریق شخصیت حیله‌گر مقامه بوده که باعث شد ادبیات پیکارسک یا ادبیات دغل‌کارانه در اسپانیا شکل بگیرد و پس از آن به سایر کشورهای غربی راه یابد (الراعی، ۱۹۸۵: ۸). برخی از پژوهشگران اسپانیایی نیز دیدگاه محققان عرب درباره اثرپذیری رمان پیکارسکی از ادب مقامه عربی را تأیید می‌کنند و معتقدند که «این‌گونه ادبی یعنی مقامه به ادبیات فارسی و ادبیات سایر مشرق زمین نفوذ کرده است و به نظر می‌رسد که ادب مقامه همچنین بر نویسندگان اولین رمان در اسپانیا و ایتالیا تأثیر گذاشته است» (همان: ۶۵). از جمله کسانی که این تأثیر و تأثر را انکار می‌کنند می‌توان به «*محمد انقار*، *محمد جاسم* و *انخل فلوریس* اشاره کرد. *انخل فلوریس* ناقد اسپانیایی تأثیرگذاری مستقیم مقامات در رمان پیکارسک را به دلیل نبود جنبهٔ سرگذشت خود در مقامات حریری به‌جز در یک مقامه انکار می‌کند و معتقد است که شاخصه سفر در ادبیات کهن یونان و روم وجود داشته است» (حمداوی، ۲۰۰۸: ۶۰)؛ بنابراین بر اساس شواهد و قراین تاریخی و دیدگاه‌های پژوهشگران در خصوص تأثیر فن مقامه بر رمان پیکارسک می‌توان نقطه شروع و سرآغاز پیکارسک را در فن مقامه عربی

جستجو کرد که با ورود مسلمانان عرب به اسپانیا (اندلس)، نویسندگان و روشنفکران اسپانیایی به تقلید از این فن پرداختند و به ترجمه و شرح آن مبادرت ورزیدند و این گونهٔ ادبی به اندازه‌ای در ادبیات اسپانیا تأثیر گذاشت که باعث ظهور رمان پیکارسک در اسپانیا شد و به دنبال آن جریان داستان‌نویسی در اروپا متحول گردید. علاوه بر شواهد تاریخی، دو گونهٔ ادبی مقامه و پیکارسک از لحاظ ویژگی‌های ساختاری و محتوایی، شباهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند که این تأثیرگذاری را تأیید می‌کند.

۲. ۲. پیکارسک و داستان‌نویسی عرب

هرچند رمان پیکارسک در اسپانیا ظهور کرد و در آنجا شکوفا شد اما از آنجا به ادبیات اروپا سپس به ادبیات جهان منتقل شد، در ادبیات عربی نیز تعداد زیادی رمان پیکارسکی وجود دارد که اغلب آن‌ها در مراکش دیده‌می‌شود. در ادبیات معاصر عرب مفاهیم و اصطلاحات بسیاری بر رمان پیکارسک اطلاق می‌شود. «عده‌ای چون *جمیل حمداوی* ترجیح می‌دهند تا اصطلاح غربی آن یعنی پیکارسک را به علت دقت دلالت وضعی و اصطلاحی آن حفظ کنند و برخی چون *محمد شکری* و *محمد غنیمی هلال* و *اسماعیل عثمانی* اصطلاح شطار را برگزیده‌اند و عده‌ای چون *علی الراعی* اصطلاح رمان احتیالی (دغل‌کارانه) را به کار می‌برند و برخی نیز چون *محمد طرشونه* ادیب تونسی اصطلاح ادبیات آوارگان یا ادبیات بینوایان، ادبیات گدایان یا ادبیات حاشیه-نشینان را بر آن اطلاق کرده‌اند» (صالح، ۲۰۱۵: ۱۵). نمود رمان پیکارسکی و تأثیرات آن در ادبیات معاصر عرب از یک‌سو در عرصه داستان‌نویسی مراکش و از سوی دیگر در مشرق عربی (شام) ظاهرشده است؛ اما آغاز تجلی و ظهور آن از مراکش بوده است. چه‌بسا که این امر، به خاطر نزدیکی کشور مراکش به اسپانیا به‌طور خاص و اروپا به‌طور عام، به اثرپذیری مستقیم نویسندگان مراکشی از ادبیات اسپانیایی و داستان‌نویسی غرب برمی‌گردد، به‌طوری که این سبک نوشتاری در آثار *محمد شکری*، *محمد زفزاف*، *بنسالم حمیش* و *محمد براده* به وضوح دیده‌می‌شود (*حمداوی، ۲۰۰۸: ۶۲*). *عبدالحمید عقار* در رابطه با واقعیت تجربهٔ داستانی در مراکش می‌گوید: «پیکارسک یک سبک و اسلوب صرف نیست بلکه درون‌مایه‌ای خلاقانه است؛ چراکه رمان باید در محتوا و ساختار به اموری بپردازد که برای مخاطب شگفت‌انگیز، فراموش‌شده و حاشیه‌ای باشد. به عقیده وی رمان مراکشی فریادهای گوناگونی چون فریاد خود واقعی و مسئله بودن را طنین‌انداز کرد، حال آنکه این فریادها در گرداب حقارت و حاشیه‌نشینی خاموش مانده بود. موضوعی که در رمان «الخبز الحافی و الشطار» محمد شکری و «الضوء الهارب ولعبة النسیان» محمد براده محقق شده است» (توفیق، ۲۰۰۵: ۷۱). بر اساس دیدگاه *علی الراعی*؛ «محمد شکری سرآمد داستان‌نویسی پیکارسکی یا داستان واقع‌گرایانه دغل‌کارانه در ادبیات معاصر عرب به شمار می‌رود» (الراعی، ۱۹۸۵: ۹).

۳. جایگاه ادبی محمد شکری

محمد شکری یکی از مشهورترین نویسندگان مراکشی در قرن بیستم بود که در سال ۱۹۳۵ م در منطقه *الناظور* در شمال مراکش به دنیا آمد. از سال ۱۹۶۶ ابداعات و نوآوری‌های ادبی او در زمینه نقد ادبی از مجلات ادبی عربی، آمریکایی و انگلیسی شروع به انتشار کرد که مجله *الآداب*

لبنان یکی از آن‌ها بود. شکری مسیر نویسندگی خود را در سال ۱۹۶۶ با انتشار اولین داستانش با عنوان «*العنف علی الشاطئ*» در مجله لبنانی *الآداب* شروع کرد و در فوریه ۱۹۷۳ به اتحادیه نویسندگان مراکش پیوست (شکری، ۲۰۰۶: ۴). نخستین رمان او با عنوان «الخبز الحافی» چاپ شد که علت اصلی شهرت شکری است. این رمان در زمان چاپ، در مراکش و جهان عرب به دلیل شجاعت وجسارت در اعترافاتی که در خصوص شکستن تابوها و رد مردسالاری در آن بیان شده بود سر و صدای زیادی به پا کرد. به همین دلیل در مراکش و بسیاری از کشورهای عربی ازجمله مصر ممنوعیت انتشار گرفت. در اواخر دهه هشتاد، شکری بخش دوم رمان الخبز الحافی را با عنوان «*الشطّار*» چاپ کرد اما این رمان با ممنوعیتی که رمان نان خالی مواجه شده بود روبه‌رو نشد. بخش سوم سه‌گانه اتوبیوگرافیک شکری با عنوان «وجوه» چاپ شد. برخی از ناقدان معتقدند که شکری با رمان «الخبز الحافی» ادبیات جدیدی را پایه‌گذاری کرد که می‌توان آن را ادبیات افشاگر عربی نامید. سرانجام شکری در ۲۰۰۳ م به علت بیماری سرطان درگذشت (احمد خلیل، ۲۰۰۳، ج ۳: ۱۶۳۷).

۴. معرفی سه‌گانه شکری

رمان سه‌گانه شکری (الخبز الحافی، الشطار و وجوه) یکی از مهم‌ترین کتاب‌های زندگینامه خود نوشت داستانی پیکارسکی است که در تاریخ ادبیات عرب ارائه شده است. شکری در این سه‌گانه، از زندگی و سرگذشت شوم خود سخن می‌گوید و به عبارتی داستانی را روایت می‌کند که داستان واقعی زندگی خودش است. علی‌رغم اینکه اتفاقات رمان و فضای داستانی آن در مراکش صورت گرفته است اما تصویری کلی از جوامع عربی است که در آن شهروندان از فشارهای زندگی و مشکلات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی رنج می‌برند. شکری در این رمان درد و رنج جوان روستایی را به تصویر می‌کشد که از شدت بدبختی و ظلم و فقر و نداری در زمان اشغال مراکش توسط اسپانیا و فرانسه می‌نالد. به همین دلیل در جستجوی یک تکه نان ولو خشک و خالی به کار سفر و ولگردی و کلاه‌برداری و دزدی و میگساری روی می‌آورد. از ویژگی‌های این رمان این است که به سبک رمان پیکارسکی نوشته شده است و مبتنی بر گفتمان اتوبیوگرافیکی یا زندگینامه خود نوشت است و از دیدگاه روایی درونی، واقعیت موجود در جامعه مراکش را افشا می‌کند و رسوایی‌های آن را به باد انتقاد می‌گیرد. علت اینکه سه‌گانه شکری را یک اثر پیکارسکی می‌نامیم این است که زندگی یک پیکارو را از آغاز تا پایان روایت می‌کند. به طور کلی می‌توان این سه‌گانه را متونی گزارش‌وار و سند رسمی و موثقی به شمار آورد که زندگی محمد شکری را از کودکی تا پیری برای خواننده ترسیم می‌کند.

۵. ویژگی‌های رمان پیکارسک و نمود آن در سه‌گانهٔ شکری

رمان پیکارسکی به ویژگی‌هایی متـمایز می‌شود که آن را از گونه‌های داسـتانی دیگر متمایز می‌کند. واقع‌گرایی انتقادی، مهاجرت و سفر و رویارویی قهرمان داستان با رنج و دردهای گوناگون، توسل به مکر و حیله برای کسب مال و رسیدن به مقصود، فقر و نیازمندی قهرمان داستان، بیکاری و سرکشی قهرمان در برابر قانون، بیان نابسامانی‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی،

شکستن تابوهای اخلاقی، اجتماعی و زبانی، بیزاری از حاشیه‌نشینی و ظلم و ستم، درون‌گرایی، رهایی از فلسفه پوچی و نگرانی وجودی و تباهی، جنبه اتوبیوگرافیکی و استفاده از فن روایی اول شخص، ساختار اپیزودیک، خصوصیات گروتسک، روایت طنزآمیز و پارودی، ساختار ضعیف و استفاده از واژگان عامیانه و پیش‌پا افتاده، استفاده از نثری شاعرانه و سرشار از اصطلاحات علمی و ادبی، از شاخصه‌های رمان پیکارسکی است که همگی در سه‌گانه شکری نمود یافته است، اما در جستار حاضر هدف آن است که شاخصه‌های محتوایی پیکارسک در سه‌گانه شکری مورد بحث و بررسی و نقد تحلیلی قرار گیرد. برخی از این شاخصه‌ها عبارت‌اند از:

۵- ۱. واقع‌گرایی انتقادی

یکی از مؤلفه‌های مهم رمان‌های پیکارسک واقع‌گرایی آنهاست (حقایقی و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۳). به عقیده *ویکنز*؛ واقع‌گرایی در رمان‌های پیکارسک بدین معناست که «جزئیات بسیار ریز داستان، صادقانه در اختیار خواننده گذاشته‌می‌شود و لحن روایت آن کاملاً صریح و بی‌پرده است و حوادث شرح داده‌شده، در خصوص زندگی افراد سطح پایین جامعه است. به همین دلیل است که مورخان سعی براین دارند که روایت پیکارسک را سندی اجتماعی ارزیابی کنند که به ادعای آن‌ها درجات گوناگون واقعیت عصر پیش از افول سیاسی و اقتصادی اسپانیا را باز تولید می‌کند» (wicks, 1974: 246). در این نوع رمان‌ها «جزئیات واقع‌گرایانه معمولاً از زندگی طبقات پایین گرفته می‌شود و تا حدی با خشونت و زشتی آمیخته است» (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۶۰)؛ بنابراین پیرنگ داستان-های پیکارسکی پیرنگی رئالیستی و واقع‌گرایانه است. نویسنده در رمان‌های پیکارسکی صرفاً به توصیف ریز جزئیات و حوادث نمی‌پردازد بلکه نگرشی انتقادی نسبت به حوادث و مسائل جامعه دارد. شکری نیز در سه‌گانه خود، از این توانمندی رمان پیکارسک استفاده کرده و با جزئیات کامل، اوضاع کشور و طبقه محروم جامعه را به تصویر کشیده است. «الیوم ۳۰ مارس ۱۹۵۲ تمر اربعون سنة علی حمایة فرنسا للمغرب. لهذا صار یعتبر ۳۰ مارس الیوم المشؤوم» (شکری،۲۰۰۰: ۱۱۸). شکری با گفتن این جملات داستان خود را به دنیای واقعی و روزمره نزدیک‌تر می‌سازد و باورپذیری خواننده را نسبت به موضوع و محور متن بیشتر می‌کند. وی با یادآوری این روز از استعمار خارجی و مستبدان داخلی انتقاد می‌کند تا حس مسئولیت و وطن‌پرستی را در روح جامعه و مردم برانگیزد. در همین راستا از تظاهرات و شورش مردم علیه استعمار و استبداد سخن می‌گوید که دیگر در برابر ظلم استعمارگران و مستبدان سر فرود نمی‌آورند بلکه در راه آزادی و سرنوشت سرزمین خود قدم در راه مبارزه می‌گذارند: «بدأت الجموع تتجه نحو الحافلات العمومیة...الکبدانی و أنا اتجهنا مع الجماعة التی هاجمت طریق السمارین. حجارة تسقط علی الشرطی...» (*همان*، ۱۲۳). در رمان «الشطّار» نیز صحنه‌هایی از واقعیت موجود در جامعه را به تصویر می‌کشد که در اعتراض به سیاست‌های *پاشا* و بیرون کردن استعمارگران و محکوم کردن مستبدان و حاکمان بی‌کفایت نمود می‌یابد. «عمّال و مشرّدون یتجمعون فی ساحة إسبانیا. الأصوات تصرخ فی هیاج: لیسقط الباشا...لیسقط الخونة» (شکری، ۲۰۰۰، ب: ۱۴). نویسنده در رمان «*وجوه*» از وخامت و رکود اوضاع اقتصادی در شهر *طنجه* سخن می‌گوید که باعث بسته شدن بسیاری از مغازه‌ها و شکست خرده تاجرها شده است: «الأزمة الإقتصادیة أیأست کلّ التجّار الصغار. الحیاة مازالت تدبّ فی المدینة لکن مجدها الذهبی ضاع» (شکری،

۲۰۰۲: ۷۰). راوی از بحران اقتصادی سخن می‌گوید که در نتیجه بی‌کفایتی سران حاکم و دخالت استعمارگران خارجی به وجود آمده است و مردم به ویژه طبقات پایین و محروم جامعه را تحت فشار مشکلات اقتصادی قرار می‌دهد.

۵- ۲. نگاه هجوآمیز و انتقاد از جامعه

میرصادقی در کتاب واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی در این زمینه می‌نویسد: «شخصیت اصلی رمان پیکارسک با گروه‌ها و طبقه‌های مختلف جامعه معاشرت می‌کند و در زندگی آواره خود با همه سنخ آدمی روبه‌رو می‌شود و همه را هجو می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ذیل پیکارسک). سلیمانی نیز در کتاب «رمان چیست؟» هجو را از عناصر برجسته و مهم رمان‌های پیکارسک معرفی می‌کند و می‌گوید: «شخصیت اصلی رمان پیکارسک با سادگی و کارهای فروتنانه‌اش به طبقات گوناگون خدمت می‌کند و سرانجام کم‌کم به دنائت و ضعف‌های اخلاقی آن‌ها پی می‌برد. رمان پیکارسک نیز از همین مسئله استفاده کرده، قالب‌ها، نقش اجتماعی و همچنین امتیازهای قومی- نژادی را به هجو می‌کشد.» (سلیمانی، ۱۳۶۶: ۲۲).

شکری در رمان «وجوه» از زیبایی باران سخن می‌گوید و با نگاهی هجوآمیز و منتقدانه آن را به تصویر می‌کشد و صدای افتادن چکه‌ها در سطل‌ها را آهنگ غمباری برای فقرا توصیف می‌کند و می‌گوید: «جميل أن يسقط المطر لكنّه يصبح كارثة عندما تسمع القطرات تتساقط من السقف فی خمسة اسطال بإنتظام: بلاق...بلاق... بلاق...» (شکری، ۲۰۰۲: ۲۳). راوی در این عبارت زیبایی باران را به باد انتقاد می‌گیرد و با کلامی هجوآمیز آن را برای فقیران کوخ‌نشین که از سقف خانه‌شان آب می‌چکد مصیبتی دردناک توصیف می‌کند و از فقر موجود در جامعه و نداشتن مسکن مناسب انتقاد می‌کند.

شکری در سه‌گانه خود به ویژه در بخش اول و دوم آن، از قوانین و آداب و رسوم غلط به ویژه مردسالاری موجود در جامعه وقت مراکش انتقاد می‌کند و با آن به مبارزه برمی‌خیزد. به عقیده صبری حافظ «نوشته‌ای در ادبیات معاصر عرب همچون سه‌گانه شکری وجود ندارد که با جرأت و جسارت ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های اجتماعی را زیر پا بگذارد. سه‌گانه شکری چالشی برای رد اقتدار مردسالاری و پدرسالاری و تلاشی برای خاتمه دادن به سلطان بی‌رحم است حتی اگر آن سلطان پدر باشد» (حافظ، ۱۹۹۷: ۲۲۴). پدر در این اثر علاوه بر اینکه یک انسان است نماد شرایط و موقعیت سخت و جانکاهی است که گریبان گیر کودک است و نماد خشم زمانه‌ای است که روح کودک را عذاب می‌دهد (عبدی، ۱۳۹۱: ۸۱). راوی در این اثر، انزجار خود از جامعه مردسالارانه را که در رابطه وی با پدرش بروز پیدا می‌کند و نمایانگر کینه و نفرت است، به وضوح نشان می‌دهد. در رمان «الخبز الحافی» مردسالاری نادرست همراه با خشونت و استبداد، نقش اساسی در تخریب شخصیت کودک و نوجوان در جامعه عربی دارد که در ادامه به تمایل انتقام از این پدرسالاری خشونت‌آمیز زورگو می‌انجامد. «دخل أبی وجدنی أبکی علی الخبز. أخذ یرکلنی ویلکمنی: أسکت أسکت أسکت، ستأکل قلب أمّک یا إبن الزنا. رفعنی فی الهواء خبطنی علی الأرض رکلنی حتی تعبت رجلاه» (شکری، ۲۰۰۰، الف:۶). سخت‌گیری و زورگویی و بی‌رحمی پدر به اندازه‌ای است که محمد آرزوی مرگ پدر را دارد بلکه در خیال خود چندین بار او را کشته است و تنها این راه

برای او مانده که در واقعیت نیز او را بکشد. «هوی علیّ بالعصا. عویت. شتمته فی خیالی. یضربنی ویلعننی جهرا أضربه وألعنه فی خیالی. لولا الخیال لانفجرت» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۵۳) این موضوع یک رویداد سیاسی مهم است که تقابل و رودرویی میان قهرمان داستان و پدرسالاری را شکل می‌دهد. شکری از این طریق به یک الگوی پدرسالارانه استبدادی می‌اندیشد که با خشونت نمادین خود شناخته می‌شود، خشونت استبدادی پدرسالارانه‌ای که موجب زخم‌ها و عقده‌های تربیتی مستبدانه در ناخودآگاه جوان عرب می‌شود. این موضوع شاهد مثال خوبی برای عقده اودیپ فروید در روانکاوی است چراکه حس انزجار و نفرت محمد نسبت به پدرش و زورگویی‌های او، در لایه-های ذهن کودک، عقده اودیپ به وجود آورد که باعث شده بود بارها در خیال خود پدرش را بکشد و یا آرزوی مرگ او را داشته باشد؛ آرزویی که از ناخودآگاه او نشأت می‌گیرد، آرزویی که محمد از انجام و تحقق آن در واقعیت ناتوان است و به یک عقده روانی در او تبدیل‌شده است. سرکشی و شورش علیه ظلم سران حاکم و جامعه مردسالاری در نزد محمد قهرمان داستان از زورگویی و آزار و اذیت پدرش نسبت به او و مادرش و کشته شدن برادر کوچکش توسط پدر نشأت گرفت و به مقابله با پدرسالاری و مردسالاری در جامعه مراکش پرداخت و از پذیرفتن آن سرباز زد. سه‌گانه شکری به ویژه بخش اول آن، انقلاب فرهنگی بر ضد پدرسالاری و خشونت نمادین آن در تاریخ داستان‌نویسی عرب به وجود آورد.

شکری در سه‌گانهٔ خود اوضاع زنان را در بطن جامعه مردسالاری به تصویر می‌کشد که به او اجازه حضور فعال در جامعه را نمی‌دهد. همان‌گونه که در رمان توصیف و تصویر شده است زن تابع و تحت اختیار مرد قرار دارد و از نابرابری و بی‌عدالتی جامعه مردسالار رنج می‌برد. یکی از ابتدایی‌ترین حق هر کودک یادگیری و آموزش علم است که بر اساس شواهد موجود در داستان، دختران مراکشی بنا به دلایلی چون فقر، بیماری، سیاست و تفکر غلط مردسالاری حق یادگیری و آموزش نداشتند و تعداد اندکی از آنها در مدارس درس می‌خواندند. محمد پس از دریافت مدرک ابتدایی به‌عنوان معلم در یکی از مدرسه‌های *طنجه* مشغول به کار شد که شرایط مدرسه را این‌چنین توصیف می‌کند. «فی مدرسة الحیّ الجدید للبنین و البنات. أسندوا لی القسم التحضیری. القسم فی جانب من الساحة براکة من خشب تقطر فی الشتاء و قد ینقّ قربها الضفدع. أکثر من أربعین تلمیذاً فی کل سنة. عدد البنات لایتجاوز الأربع» (شکری، ۲۰۰۰، ب: ۱۲۶). از طرف دیگر زن وسیله‌ای برای ماجراجویی‌های جنسی مردان و زمینه‌ای برای ارضای خواسته‌ها و غرایز جنسی‌شان به شمار می‌رفت. تا جاییکه بسیاری از گردشگران و جهانگردان و حتی نویسندگان مشهور برای ارضای نیاز جنسی‌شان شهر *طنجه* را محل اقامت خود برگزیده بودند. زن در این اثر به عنوان ابزاری نمود یافته است که تحولات و تغییرات جامعه مراکش و نوشتن تاریخ رمزآلود آن در دوره پس از استقلال مراکش را برای مخاطب رصد می‌کند.

تصویرسازی زنان بدکاره در این سه‌گانه بیشتر از زنان عفیف است. این مسئله به فساد و فقر و فحشای موجود در بطن جامعه برمی‌گردد که باعث رشد این معضل اخلاقی و اجتماعی شده است. مسئله‌ای که باعث شده است تا تصویر زن در این رمان آینه شفافی برای انعکاس اشتباهات بزرگی باشد که جامعه در حق فرزندانش مرتکب شده است. وضعیت اجتماعی زنان در

این‌گونه آثار، یکی از نمونه‌های مسائل حاشیه‌ساز جامعه در فرهنگ مردسالاری به شمار می‌رود که دیدگاهی کلیشه‌ای نسبت به زن دارند و زن را ابزاری برای آسایش و رفاه و امنیت مردان می‌پندارند.

۵- ۳. طنز تلخ

برخی از انواع ادبی چون طنز و پیکارسک و کمدی در کنار هم قرار می‌گیرند و این نشان می‌دهد که برخورد نویسنده با جامعه خود برخوردی انتقادی است و آنچه در آن می‌بیند نازل‌تر و تباه‌تر از آن چیزی است که ترسیم می‌کند. *دانیل دوفو* غایت طنز را پاک‌سازی جنبه حیوانی انسان می‌داند. «*دوفو* برای تبیین غایت طنز، از همانندی دو واژه «Satire و Satyr» استفاده می‌کند که در اساطیر یونان، موجودی نیمه انسان و نیمه حیوان بوده و غرض او از این جناس لفظی این است که لابد طنز باید بتواند با سیما یا جنبه حیوانی در انسان بستیزد و آن را اصلاح و آدم کند» (Pollard, 1977: 2). به عقیده *نورمن مان* در کتاب مقدمه‌ای بر روان‌شناسی؛ خنده، نتیجه ادراک ناگهانی تناقض موجود میان وضع چیزهاست چنان‌که هست و چنان‌که باید باشد یا چنان‌که فکر می‌کنیم باید چنان باشد (حلبی، ۱۳۶۴: ۵۹)؛ بنابراین هدف طنز صرفاً خنداندن نیست بلکه انتقاد از اوضاع و شرایط و افکاری است که از دیدگاه نویسنده جامعه را تهدید می‌کند و نویسنده از طریق طنز نقادانه تلاش می‌کند درصدد ایجاد تغییر یا جلوگیری از آن برآید. طنز و فکاهه به عنوان سبکی رایج و سلاحی اجتماعی در مقابله با حاشیه‌نشینی و یکی از راه‌های نقد واقعیت موجود در متون داستانی تبدیل شده است.

شکری نیز از این ابزار ادبی برای نقد جامعه و افراد آن استفاده کرده است. به عنوان نمونه آنجایی که *عبدالمالک* در قهوه‌خانه از *ملک فاروق* و سیاست *جمال عبدالناصر* و انقلاب ۲۳ جولای برای حاضرین حرف می‌زد و مردم عوام و بیسواد نیز سخنان او را باور و تأیید می‌کردند، محمد در میان کلام او می‌خندد و *عبدالمالک* عصبانی شده و محمد را از باب تمسخر و تحقیر بچه خطاب می‌کند و محمد در جواب او می‌گوید: «أنا لست ولداً. أنت تتکلّم عن محمد نجیب و جمال عبدالناصر کأنّک تقابلهما کل یوم و یتحدّثان إلیک عن أسرارهما السیاسیة. من أین تعرف کل هذه الأخبار عنهما؟» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۲۱۸). شکری با استفاده از طنز و مطایبه نه تنها *عبدالمالک* را به تمسخر می‌گیرد بلکه با این روش تمام کسانی را که در باب سیاست و جامعه بدون علم و دانش و جایگاهی اظهار نظر می‌کنند، به تمسخر و انتقاد می‌گیرد. طنز و تمسخر او طنزی سازنده و نقادانه است او با این تصویر، از مردمی انتقاد می‌کند که در جهل و بیسوادی دست‌وپا می‌زنند و عقل خود را به دست سخنان افرادی دروغگو سپرده‌اند که سیاست، اقتصاد و اوضاع اجتماعی کشور را با اندک سواد خواندن و نوشتن تحلیل می‌کنند. محمد در جواب *عبدالمالک* که او را بیسواد خطاب می‌کند از باب طنز و تمسخر او را دروغگو می‌خواند و می‌گوید: «أنا أمّی و جاهل لکنّک أنت کذّاب. أفضل لی أن أکون أمّیاً و جاهلاً من أن أکون کذّاباً مثلک» (*همان*: ۲۱۹). شکری امثال *عبدالمالک* را دروغ‌گویانی توصیف می‌کند که باعث شکست و گمراهی فکری مردم می‌شوند و در این میان نادان و بیسواد بودن را بر مرام دروغ‌گویی ترجیح می‌دهد. محمد تناقضاتی در واقعیت موجود و سخنان *عبدالمالک* می‌بیند که با واقعیت همخوانی ندارد

بنابراین با زبان طنز و استهزاء به بی‌سوادی و نادانی خود می‌بالد که باعث گمراهی فکری کسی نمی‌شود و بر ندانستن خود اقرار می‌کند و در رابطه با مسئله‌ای که شناختی ندارد حرف نمی‌زند. در مقابل با زبان طنز و تمسخر با *عبدالمالک* سخن می‌گوید که با اندک سوادی که دارد خود را دانای کامل می‌داند و در هر زمینه‌ای اظهارنظر می‌کند چراکه در میان مخاطبان او فرد باسوادی وجود ندارد که صدق و کذب سخنان او را بسنجد. شکری در رمان «الشطّار» از زبان *لوشوالی* با زبانی طنز و استهزائی در نهایت نومیدی و یأس از وخامت وضعیت موجود سخن می‌گوید: «فی بلاد المواعید یموت الإنسان جوعاً» (شکری ۲۰۰۰، ب: ۱۷۰). نویسنده با بازگردانی اتفاقات گذشته و تداعی خاطرات خود در زمان حال با زبانی تلخ و گزنده از سرزمینی سخن می‌گوید که سرزمین وعده‌ها بود، سرزمینی که نه تنها وعده‌ای در آن محقق نشد بلکه مردم همان سرزمین– فقرا و حاشیه‌نشینان و طبقات پایین جامعه– از شدت فقر و نداری از گرسنگی می‌میرند. این عبارت هرچند در خوانش اول خنده‌دار است اما خنده‌ای تلخ و غمبار که قهرمان داستان و بسیاری از مردم او این وضعیت را به چشم خود دیده بودند و این عبارت خبری، در بطن خود پرسش‌های بسیاری دارد که چرا باید در سرزمین وعده‌ها انسان به خاطر یک تکه نان خالی بمیرد؟ چرا سران کشور تدابیر لازم را برای رهایی از این وضعیت اسفناک نمی‌اندیشند؟ چرا مرفهان بی‌درد به فکر نیازمندان سراپا درد نیستند؟

۵– ۴. سفر و رویارویی قهرمان داستان با رویدادهای گوناگون

از دیگر مؤلفه‌های اصلی رمان‌های پیکارسک سفر و مهاجرت است. قهرمان‌های این‌گونه داستان‌ها مدام در حال سفر هستند و با رویدادهای گوناگونی روبرو می‌شوند. سفر یکی از عناصر اصلی آثار پیکارسکی است که در نتیجه شرایط بحرانی، قهرمان داستان به اجبار در آن قدم می‌گذارد تا مسیر و شرایط زندگی خود را تغییر دهد. *کزازی* در این زمینه می‌گوید: «رمان پیکارسک در برگیرنده یک سفر طولانی است و این مضمون را از رمانس گرفته‌است» (کزازی و سبزیان میرآبادی، ۱۳۸۸: ۳۸۰).

سه‌گانه شکری با انتشار قحطی در خلال جنگ جهانی دوم در روستاهای مراکش آغاز می‌شود. راوی به همراه خانواده خود در جستجوی لقمه‌ای نان برای زنده ماندن به ناچار به شهر *طنجه* مهاجرت می‌کند. رمان «الخبز الحافی» با سفر و مهاجرت قهرمان داستان و خانواده‌اش شروع می‌شود آنجا که می‌گوید: «أسکت، سنهاجر إلی طنجة. هناک خبز کثیر. لن تبکی علی الخبز عندما نبلغ طنجة. الناس هناک یأکلون حتّی یشبعوا» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۹). قهرمان داستان سفری را روایت می‌کند که به دنبال قحطی وگرسنگی در روستا اتفاق افتاده است و برای رهایی از این وضعیت و یافتن کار و امرار معاش به شهر مهاجرت می‌کند. مادر محمد، به کودک گرسنه خود که از شدت گرسنگی و نبود حتی تکه نانی برای خوردن گریه می‌کند، با این وعده دلداری و امید می‌دهد. مادر از سفری برای او می‌گوید که پایانش نجات بخش خواهد بود اما پیکارو خردسال داستان در مسیر سفر اتفاقات ناگهانی را می‌بیند که برای او وحشتناک و دلهره‌آور است آنجا که می‌گوید: «فی طریق هجرتنا مشیاً علی الأقدام رأینا جثث المواشی تحوّم حولها الطیور السوداء والکلاب» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۱۰). سفری که در طول آن پیکارو صحنه‌ها و حوادثی را می‌بیند که برای یک کودک، بسیار

ناخوشایند وترسناک است. دیدن اجساد و لاشه چهارپایان در مسیر سفر که از گرسنگی هلاک شده‌اند و پرندگان سیاه و سگ‌های گرسنه‌ای که اجساد آن‌ها را تکه پاره می‌کنند این رویدادها، سفر را در تصورات ذهنی او دژم‌خو جلوه می‌دهد و در ناخودآگاه او تأثیر سوء می‌گذارد.

سفر در جستجوی یافتن کار، یکی از ویژگی‌های اصلی این‌گونه داستانی است، پیکاروی داستان شکری، مدام در جستجوی کار یا تحصیل علم از شهری به شهر دیگر سفر می‌کند و به تبع آن اپیزودی از بخش‌های مجزا و مفصل از هم در ساختار داستان به وجود می‌آید، چراکه در هر بخش از رمان، قهرمان داستان در شهری به دنبال کار و کسب روزی است و در پایان آن بخش به شهر دیگری مهاجرت می‌کند: «فی الواحدة صباحاً رکبنا الحافلة الذاهبة إلی الناظور... تفو علی هذه الرحلة، رحلة الجوع...و وصلنا إلی وهران لیلاً» (*همان*: ۵۱). محمد به همراه پدرش و عده‌ای از افراد فقیر و نیازمند در جستجوی کسب و کار راهی *وهران* می‌شود سفری که برای تفریح و خوش‌گذرانی نیست بلکه از شدت گرسنگی و بی‌پولی و بیکاری است به همین دلیل محمد از این سفر متنفر و بیزار است. در طول این سفر با انواع ماجراجویی‌ها و رخدادهای ناگهانی و خطرناک مواجه می‌شود که با زیرکی و حیله‌گری از شر آن‌ها در امان می‌ماند.

۵- ۵. به تصویر کشیدن کشمکش تراژدیک ناشی از تقابل ارزش‌ها

شکری در سه‌گانه خود کشمکش تراژدیک به وجود آمده از تقابل ارزش‌های اصیل و ارزش‌های پست را به تصویر کشیده است. سه‌گانه‌ای که به نوعی داستان تراژدی انسان معاصر و شکوه و عظمت و انسانیت از دست رفته در قرن بیستم است که ارزش‌های اصیل جای خود را به ارزش‌های پست داده‌اند و ناامیدی و فراموشی و سرخوردگی و غم و اندوه بر انسان چیره شده است و این غم و اندوه و ناامیدی امروز، حاصل غفلت و بی‌کفایتی دیروز آدمی است. «ربما کآبة الیوم هی ولیدة الأمس/ ربما النسیان المتخاذل لایسعفنی/ من یستطیع أن یعید مجد اللقاءات/ فی الحانات التی خرّبها التتر/ تلک التی أفرحتنا/ فیها الأحزان الجمیلة» (شکری،۲۰۰۲: ۶۶). راوی بر گذشته خود و سرزمینش حسرت و غبطه می‌خورد که خاطرات نوستالژیکی در آن داشته است ولی حال آن خاطرات زیبای شیرین، به غم و اندوهی تلخ و جان‌سوز تبدیل شده‌اند و ارزش‌های پست جای ارزش‌های اصیل را گرفته‌اند و کسی نیست که بتواند این شکوه از دست‌رفته را برگرداند. یا در بخشی دیگر شکری دیدگاه و تفکر شهری‌ها را نسبت به روستاییان و حاشیه‌نشینان جامعه به تصویر می‌کشد که باعث سرخوردگی و انزواطلبی محمد می‌شود و در ذهن او تضاد ارزشی و طبقاتی را به وجود می‌آورد آنجا که می‌گوید: «بینی و بین أطفال الحیّ فوارق تجعلنی أحسّ أنّی أقلّ منهم رغم أن بعضهم بائس مثلی. ویقولون عنّی: هو ریفیّ. جاء من بلاد الجوع والقتالة» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۱۸). در جامعه‌ای که معیار ارزش انسان بر اساس امور مادی و سطح طبقاتی او در جامعه تعیین شود بدیهی است که تضاد ارزشی در میان افراد جامعه از طبقات مختلف به وجود می‌آید و باعث کشکمش و درگیری ذهنی در نزد افراد طبقات پایین می‌شود. کودکان همسایه با محمد پیکاروی داستان، رابطه دوستانه و صمیمی ندارند و به او با دیده حقارت می‌نگرند. کودک روستایی در ذهن آن‌ها کودکی است که از دیار گرسنگی و فلاکت آمده است و این نگاه کودکان ناشی از دیدگاه خانواده و جامعه شهری نسبت به روستا وروستایی است.

یا در رمان «الخبز الحافی» محمد در سن هفت‌سالگی به دلیل دزدی از باغ توسط صاحب باغ دستگیر و در انباری زندانی می‌شود و این اولین تجربه محمد از زندان است آنجا که افکار متناقضی در ذهن پریشانش مطرح می‌شود. سؤالاتی چون علت مهاجرت و فقر و نداری و گرسنگی؛ آنجا که می‌گوید: «لماذا نهجر نحن الریف ویبقی آخرون فی بلادهم؟ یدخل أبی السجن تبیع أمّی الخضر تارکة إیای وحدی جائعاً ویبقی هذا الرجل مع زوجته فی منزلهما؟ لماذا لانملک ما یملکه غیرنا؟» (شکری، ۲۰۰۰، ب: ۲۱). در این مونولوگ که محمد در ذهن خود به دنبال پاسخ آنها می‌گردد، تقابل افکار و ارزش‌های متناقض در بین طبقات محروم و ثروتمند جامعه مراکش نمایان می‌شود که حتی ذهن کودک هفت‌ساله را هم به کشمکش و درگیری واداشته است و شکری با استفاده از این مونولوگ شکاف اقتصادی، اجتماعی و طبقاتی موجود در جامعه مراکش را به تصویر می‌کشد و از زبان کودک هفت‌ساله از آن انتقاد می‌کند.

۵-۶. بیان نابسامانی‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی

قدما عمداً در خصوص بخش مهمی از متون خلاق و نوآورانه که متون عرفانی و صوفی و متون هرزه‌نگاری و قصه‌های عامیانه در زمره این متون هستند، سکوت اختیار کرده‌اند و آن را نادیده-گرفته‌اند. متونی که ارزش‌هایی مغایر با ارزش‌های جامعه را در خود جای می‌دهند و تناقض میان انواع شیوه‌های گفتمان زیبایی‌شناختی و اخلاقی و دینی را به حداکثر خود می‌رسانند (الیوسفی، ۲۰۰۲: ۵). اصطلاح ادبیات پایین و واقع‌گرایی کثیف به ادبیاتی اطلاق می‌شود که از این محیط-های حاشیه‌ای پیرنگ داستانی برای خود به دست می‌آورد. «اندیشه و ادبیاتی که در کف جامعه و شهرهای بزرگ جستجو می‌کند و به تمامی مسائل و موضوعاتی می‌پردازد که مردم به دلایل دینی یا اخلاقی یا حفظ سنت‌های موروثی از گفتن آن‌ها بیم دارند» (صالح، ۲۰۱۵: ۲۰۸). نویسندگان سبک پیکارسک به موضوع بدن و نیازهای آن اهمیت بیشتری می‌دهند. طرح مسائل مربوط به مسائل جنسی در آثار پیکارسکی به اهمیت و جدی بودن واقعیت متناقض اجتماعی تأکید دارد. این مسئله یک گفتمان زیبایی‌شناختی است که یک گفتمان فرهنگی را به همراه دارد که این گفتمان فرهنگی مفاسد جامعه و شکاف و تناقضات آن را آشکار می‌کند. عوامل محیطی می‌تواند باعث بروز بلوغ زودرس جسمی و جنسی در کودکان شود یعنی اگر محرک‌های جنسی در محل رشد کودک زیاد باشد و او در معرض این محرک‌ها قرار بگیرد و چون بلوغ عقلی در کودک ایجاد نشده است باعث هیجانات جسمی در کودک می‌شود. این محرکات می‌تواند مستقیم باشد مثل دیدن صحنه‌ها یا تصاویر جنسی؛ که تأثیر این محرک در بلوغ زودرس جنسی پیکارو داستان شکری دیده می‌شود. بیداری زود هنگام حس شهوت جسمانی در وجود محمد پیکاروی داستان از سن هفت‌سالگی اتفاق می‌افتد که با خانواده خود در یک اتاق می‌خوابیدند و او شبانگاه شاهد نزدیکی و عشق بازی پدر و مادرش بود. این موضوع آتش شهوت جسمانی را در او شعله‌ور می‌ساخت؛ «فی اللیل أیقظتنی مثانتی الممتلئة. قبلات تصفق. لهاث یتلاحق. همسات حبّ. لحم یصفق...ماذا یفعلان؟ لابدّ أن یکونا مصابین بالحمّی. لهاث. قبلات. تأوهات...» (شکری،۲۰۰۰، الف: ۲۷). دوران کودکی، دوران شکل‌گیری شخصیت کودک است بنابراین دیدن عشق‌بازی و نزدیکی والدین باعث تحریک جسمی و جنسی کودک می‌شود. این کار تأثیر بسیار مخربی در ناخودآگاه کودک و

آینده او دارد؛ بنابراین خانواده نقش اساسی در کنترل بلوغ جنسی کودکان دارد؛ اما شرایط خاص اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی اغلب این نقش را از خانواده سلب می‌کند چرا که خانواده شکری به دلیـل فقر شـدید در حاشـیه جامعه و در یک اتاقی زنـدگی می‌کردند که همه اعضای خانواده به ناچار در کنار هم و در یک اتاق می‌خوابیدند و به تبع آن مشکلاتی از این قبیل برای پیکارو رخ می‌داد. در نتیجه اهمال خانواده در تربیت کودک و عواملی چون اضطراب و کمبود عاطفه از طرف والدین، محمد دچار بلوغ زودرس می‌شود به طوری که از شدت شهوت برای حلال و حرام خود ارضایی می‌کند: «أستمنی علی المحرم و الحلال من الأجسام» (*همان*: ۳۳). یا با زنان فاحشه و روسپی برای ارضای نیاز جنسی خود همبستر می‌شود. شکری حس شهوت را حتی در دوران میان‌سالی و دوران پختگی نیز در وجود خود شعله‌ور می‌بیند وقتی که دو زن روسپی همدیگر را می‌بوسند: «الحانة خالیة من الزبائن عاهرتان تتحدثان بهمس. قبّلت الأکبر سنّاً الأخری بحمیمة. غبطتهما علی تلک القبلة اللذیذة تمنیت لو کنت بینهما» (شکری،۲۰۰۲: ۷۶). این مسئله بیانگر این است که تجربه محمد در دوران کودکی و نحوه آشنایی و شناخت او از مسئله جنسی در ناخودآگاه ذهن او حک شده است که پس از گذشت سالیان دور باز در لایه‌های واپسین ذهن او شعله‌ور است. بلوغ جنسی زودرسی که باعث اختلالات عاطفی- روانی و مشکلات اجتماعی و فرهنگی در شخصیت محمد شده است. می‌توان ظهور اروتیسم یا عشق شهوانی را در نزد نویسندگان عرب و علت شیوع آن را به محمد شکری نسبت داد که در سه‌گانه‌اش از تجربه خود با فاحشه‌ها و روسپی‌ها و اقدام به لواط و تجاوز به کودکان و حتی همجنس‌بازی با حیوانات و پرندگان سخن گفته است. علت اینکه شکری در سه‌گانه خود به طور گسترده موضوعاتی از این قبیل را توصیف کرده است صرفاً ارائه تصاویر و خاطرات جنسی پیکارو نیست بلکه از خلال آن هدفی را دنبال می‌کند تا اهمیت موضوع را برای خواننده نشان دهد در این‌که خانواده و شرایط اجتماعی نقش مهم و اساسی در تربیت درست کودک و کنترل مسائل جنسی دارد و با بیان این موضوعات در سه‌گانه خود زنگ خطر مشکلات عاطفی، روانی، اجتماعی و اخلاقی کودک را در جامعه مراکش و جهان عرب به صدا درمی‌آورد تا مسؤولیت خطیر خانواده و جامعه را در قبال تربیت و تعلیم کودک نشان دهد. کودکی که آینده‌ساز جامعه است و اگر به صورت درست تربیت نشود عوارض آن گریبان گیر خود جامعه خواهد شد و نابسامانی‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی به بار خواهد آورد.

۵-۷. فقر و نیازمندی قهرمان داستان

پدیده شوم فقر از ناهنجارترین دردها در زندگی است که در ابعاد مادی و معنوی زندگی فرد و جامعه، آثار و عوارض زیان‌بار و ویرانگری دارد. فقر از دوران گذشته تاریخ تاکنون، در اجتماعات بشری بیداد کرده و اندیشه و روان و جسم و جان آدمیان را دستخوش تباهی قرار داده‌است. پیکارسک را باید داستانی درباره فقر و ثبت وقایع لایه‌های پایین جامعه دانست و این جامعه است که فقر را بر پیکارو تحمیل می‌کند. سه‌گانه شکری طنزی بر وضعیت اسفناک فقرا و جابجایی آن‌ها از مکانی به مکان دیگر برای تکه‌ای نان است. رمان «الخبز الحافی» با تصاویر فقر و گرسنگی قهرمان داستان و خانواده او شروع می‌شود که نماد هر کودک و خانواده مراکشی طبقه پایین و حاشیه‌نشین آن زمان بودند. «الجوع یؤلمنی. أمصّ و أمصّ أصابعی. أتقیّأ و لایخرج من فمی غیر

خیوط من اللعاب. أری الناس ایضا یکون. المجاعة فی الریف» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۹). محمد، پیکاروی داستان، از انواع فقر مادی و معنوی رنج می‌برد. این قهرمان کوچک داستان، شدت گرسنگی خود را که در میان اهالی روستا نیز بیداد می‌کند، برای مخاطب به تصویر می‌کشد. وی گاه از شدت گرسنگی انگشتان خود را می‌مکد. از آثار زیان‌بار فقر این است که فقیر گرایش به نابهنجاری و بی‌عفتی پیدا می‌کند و برای یک لقمه نان دنبال هر زشتی و فحـشا می‌رود و هنـجارها و ارزش‌های اساسی و اخلاقی را زیر پا می‌گذارد و به دنبال آن دزدی، تبهکاری، جرم، بزهکاری و انواع فساد جنسی افزایش می‌یابد و هنجارشکنی و رفتارهای ضد ارزشی زیاد می‌شود. همانگونه که پیکارو برای سیر کردن شکم خود و خانواده‌اش سر در زباله‌دان‌های اروپایی‌ها می‌کند تا از پسماند غذاهای آن‌ها برای خود وعده غذایی به دست بیاورد. «مزابل المدینة أحسن من مزابل حیّنا. زبل النصاری أحسن من زبل المسلمین» (*همان*: ۱۰). این تصویر، تناقض و تضاد موجود میان طبقات مختلف جامعه مراکش را نشان می‌دهد که عده‌ای در اوج اشرافی‌گری و رفاه زندگی می‌کنند و عده‌ای قریب به اکثریت نیز در زیر خط فقر و بدون داشتن غذا و مسکن مناسب و مایحتاج اولیه؛ این مسئله بیانگر شکاف طبقاتی موجود در جامعه عرب به ویژه مراکش است که از استعمار و استبداد و بی‌کفایتی سران کشور نشأت یافته‌است. شکری پس از بازگشت از *عرایش* نیز با نشانه-هایی از فقر و نداری روبه‌رو می‌شود که دوران کودکی او را برایش تداعی می‌کند آنجا که از قطار پیاده می‌شود و با کودک پابرهنه‌ای مواجه می‌شود که از شدت فقر و نیازمندی در ایستگاه قطار کار می‌کند. «قدام الحافلة التی نزلت منها اقترب منی طفل متسخ حافی القدمین فی حوالی العاشرة من عمره» (شکری، ۲۰۰۰، ب: ۵). نیاز به غذا، مسکن و پوشاک همگی بیانگر فقر مادی پیکاروی داستان است که از شدت فقر از مایحتاج اولیه و ضروری زندگی بی‌نصیب و محروم است و با سن کم خود باید به دنبال تامین آن‌ها از راه کلک و دزدی باشد. فقری که حاصل تبعیض و موقعیت‌هایی است که نظام جامعه بر پیکاروی داستان تحمیل کرده است. علاوه بر فقر مادی، پیکاروی داستان، از فقر معنوی نیز رنج می‌برد؛ مهم‌ترین شاخصه فقر معنوی، جهل و نادانی است؛ زیرا تا زمانی که کسی از شناخت و آگاهی لازم و صحیح، نسبت به هستی، جامعه و انسانیت برخوردار نباشد به طور طبیعی قادر نخواهد بود تغییر و تحولی در اوضاع زندگی خود ایجاد نماید. فقر معنوی محمد نیز در نیاز به دانش و آموزش نمود می‌یابد که در سن بیست سالگی هنوز چیزی از خواندن و نوشتن نمی‌داند و این ناشی از فقر مادی بر زندگی اوست. آنجا که پدر خانم *مونیک* با محمد صحبت می‌کند و به این موضوع پی می‌برد که محمد بی‌سواد است: «حدّثنی أبوها عن أصله الإسبانی، تأسّف حین أدرک أنی لاأعرف القراءة و الکتابة بأیّ لغة./ سألنی: لماذا إذن لم تذهب إلی المدرسة؟ /لا أدری. /أنا لم أهرب قط من المدرسة، إننا جد فقراء و المدرسة تکلّف هناک بعض المال» (شکری، ۲۰۰۰، الف: ۵۹). پیکاروی داستان، فقر و نداری را علت مدرسه نرفتن خود می‌داند چراکه او در تأمین نیازهای اولیه خود چون خوراک و پوشاک درمانده است چه برسد به یادگیری و آموزش بپردازد؛ بنابراین می‌توان گفت که فقیر بودن فرد به هیچ عنوان نشانه کندذهنی او نیست؛ بلکه قرار گرفتن در شرایط محدودیت مالی و فشار اقتصادی، توانایی ذهنی فرد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و او را فردی ناتوان جلوه می‌دهد؛ بنابراین می‌توان گفت که فقر مادی و فقر معنوی رابطه معکوس

دارند چراکه فقر معنوی به دنبال خود فقر مادی می‌آورد و فقر معنوی نیز باعث فقر مادی در فرد می‌شود. پیکاروی داستان در زندان به فقر معنوی خود ـ نیاز به آموزش و یادگیری ـ پی می‌برد و تصمیم می‌گیرد تا با فقر معنوی خود مبارزه کند و تحولی در زندگی خود ایجاد کند. همان‌گونه که در ادامه داستان محمد برای آموزش و یادگیری به *عرائش* می‌رود و پس از گذراندن مدرسه و دریافت دیپلم، به عنوان معلم مشغول به کار می‌شود و با غلبه کردن بر فقر معنوی خود، بر فقر مادی هم فائق می‌آید؛ بنابراین می‌توان گفت که مبارزه با جهل و نادانی در واقع مبارزه با فقر معنوی و فرهنگی به‌حساب می‌آید.

۵– ۸. پوچی گرایی پیکارو و قرار گرفتن در مسیر نگرانی وجودی

در این رمان مجموعه‌ای از ارزش‌های متناقض چون پوچ‌گرایی، ناامیدی، بی‌بند و باری و میل به علم و دانش درهم آمیخته‌شده‌اند. می‌توان این رمان را در چهارچوب رمان واقع‌گرایی انتقادی به معنی کلی آن و در چهارچوب رمان اگزیستانسیالیستی به معنای خاص آن قرار داد. شکری در سه‌گانه خود از ناامیدی و نابودی فرزندان قشر ضعیف و طبقه محروم جامعه مراکش سخن می‌گوید که در گرداب مشکلات و فقر و نداری سرگردان‌اند و چه بسا افراد باهوش و توانمندی در میان آنان وجود دارد که در حاشیه جامعه زندگی می‌کنند اما از طرف نظام حکومتی توجهی به آن‌ها نمی‌شود. «الأذكياء جنوا أو هم يهذون فى الشوارع والأحقّون بالبقاء هاجروا وكبلتهم الغربة بسلاسلها الثقيلة. كان يقول لى بينيس فى أصيلة. ستأتى الأزمنة الرديئة. لكن متى كانت هناك أزمنة جميلة؟» (شکری، ۲۰۰۰، ب: ۱۳۴). شکری زمانه و روزگار را نابودکننده می‌داند و به تناقض میان مرگ و زندگی اهمیت می‌دهد و از مردم و آداب و رسومشان که پس از مرگ همنوعش، بر سر قبر او گل می‌برند، انتقاد می‌کند. محمد با بیان و تأکید اینکه زندگی و عمر آدمی بسیار کوتاه است، از آنها می‌خواهد که در زمان حیات قدر هم را بدانند. «الزمن هو الهلاك. زوروا الأحياء بنفس الزهور التى تزورون بها الأموات» (*همان*: ۱۴۱). نویسنده با نقاب محمد از مردمی شکایت می‌کند که مرده پرستی می‌کنند و تا زمانی که زنده‌اند به یاد هم نیستند و رنج و درد هم‌نوع خود را نمی‌بینند اما وقتی می‌میرد بر سر مزار او گل می‌برند و بر او اشک می‌ریزند. نویسنده با این عبارت به دنبال برانگیختن حس بشر دوستی و عاطفه در دل و جان افراد پیرامون خویش است و از آن‌ها می‌خواهد تا فرصت دارند به یاری همنوعان خود بشتابند و گره از مشکلات آن‌ها بازگشایند. شکری از حس پوچی و نابودی و نگرانی وجودی رنج می‌برد که گریبان گیر تمام هستی می‌شود آنجا که می‌گوید: «من يحصى أيّامه كمن يحصى نبضات قلبه؟ ومن يتحسّر على زمن جماله كمن يقود سيارة ملتفتاً إلى الخلف. إن أجمل ما فى العالم يتدمّر ويتلاشى» (*شکری، ۲۰۰۰، ب: ۱۴۳*). راوی نگرانی و اضطراب سپری شدن روزهایی را دارد که با گذر خود پیام‌آور کهولت و گذر عمر است و روز وداع را نزدیکتر می‌کند چرا که تمامی زیبایی‌ها و زشتی‌های عالم رفتنی‌اند. شکری با این عبارت از ملت خود می‌خواهد تا حسرت چیزی را نخورند که از دست رفته است چرا که همه زیبایی‌های جهان هستی فنا شدنی‌اند و هرکس که حسرت روزهای گذشته را بخورد از زندگی خود لذت نخواهد برد. شکری در رمان «وجوه» نیز ناامیدی انسان قرن بیستم را به تصویر می‌کشد که در انتظار کسانی هستند تا آن‌ها را دفن کنند. انسان‌هایی که نشانه‌های انسان بودنشان از بین رفته است و

یأس و ناامیدی سراسر وجود آن‌ها را گرفته است. «هیاکل عظیمة حیّة و أشباح أشخاص ینتظرون من یدفنهم. مصلوبون و مشنوقون و من فقدوا ملامحهم الإنسانیة» (شکری، ۲۰۰۲:۹۳). می‌توان پیام نویسنده را در این عبارت مرگ انسانیت و عاطفه تفسیر کرد؛ چراکه دورهٔ مدرنیته که دنیای ماشینی و تکنولوژی را گسترش داد، در ازای آن حس نوع‌دوستی و عاطفه و انسانیت را از جامعه بشری گرفت.

۶. نتیجه

واقع‌گرایی انتقادی، سفر و رویارویی قهرمان داستان با رویدادهای گوناگون، فقر و نیازمندی قهرمان داستان و بیکاری و سرکشی او در برابر قانون، آوارگی و ماجراجویی‌های پوچ‌گرایانه و دیوانه‌وار و همنشینی با حیله‌گران و کلاشان، طغیان و سرکشی بر ضد قوانین و آداب و رسوم اجتماعی، هجو و انتقاد از جامعه و مردم، بیان کشمکش تراژدیک ناشی از تقابل ارزش‌ها، بیان نابسامانی‌های اجتماعی و مفاسد اخلاقی و طنز تلخ از شاخصه‌های محتوایی پیکارسک در سه-گانه شکری است.شکری در سه‌گانه خود تلاش می‌کند تا با استفاده از سبک داستانی پیکارسک، تقابل و تضاد دنیای درونی و بیرونی شخصیت داستانی/ پیکارو و واقعیت جامعه را به نمایش بگذارد؛ شخصیتی که نماد تمامی افرادی است که در کشمکش و آشفتگی جهان واقعی و بی-عدالتی‌ها و ظلم‌های حاکم بر آن زندگی می‌کنند. او با به‌کارگیری این سبک داستانی با صداقت و جسارت تمام از گروه آوارگان و طردشدگان و طبقه محروم در جامعه مراکش به طور خاص و آوارگان در جامعه عرب به طور عام سخن می‌گوید. سه‌گانه شکری تعبیری از رد حقیقی واقعیت موجود و قوانین غالب آن و طغیان و سرکشی بر ضد زندگی متداول و عامیانه و فقر کشنده و خشونت و بیزاری از خانواده و رد پدرسالاری و مردسالاری در خانواده و جامعه و طغیان مادیت بر اخلاق انسانی است.

منابع

أبوالنجا، شیرین (۲۰۰۹)، «السیرة الذاتیّة النسائیة»، مجله نزوی، عمان، العدد ۱۳.

أحمد خلیل، خلیل (۲۰۰۳)، *موسوعة أعلام العرب المبدعین فی القرن العشرین*، المجلد الثالث، بیروت، الموسوعة العربیة للدراسات والنشر.

آریان‌پور کاشانی، عباس (۱۳۷۴)، *فرهنگ دانشگاهی انگلیسی – فارسی*، ج ۱۵، تهران، امیرکبیر.

بودلر، شارل (۱۳۳۵)، *قطعه‌هایی از گل‌های رنج*، ترجمهٔ مرتضی شمس، بی‌جا، کتابخانه گوتمبرگ.

توفیق، مجدی (۲۰۰۵)، *الثقافة السائدة و الإختلاف، أدب المهمشین*، القاهرة، مؤتمر أدباء مصر.

حافظ، صبری (۱۹۹۷)، «البنیة النصیّة لسیرة التحرر من القهر»، بیروت، دار الساقی.

حقایقی، زهرا؛ حیدریان شهری، احمد رضا؛ صدیقی، بهار(۱۴۰۰) «واکاوی بن‌مایه‌های رئالیسم انتقادی در رمان عراقیّ فی باریس از صموئل شمعون»، ادب عربی، سال ۱۳، شماره ۴، صص ۳۹-۶۲.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر طنز وشوخ طبعی*، تهران، پیک.

حمداوی، جمیل (۲۰۰۸)، «الروایة البیکارسکیة أو الشطاریة»، مجله حولیات التراث، جامعة مستغانم، العدد ۸، صص ۵۳-۶۶.

حمداوی، جمیل (۲۰۱۹)، *الروایة البیکارسکیة وجدلیة التأثیر والتأثر*، د.م، د.ن، ط ۱.

خدابنده، نسرین (۱۳۸۹)، «مقایسه گلستان با مقامات»، رشد زبان وادب فارسی، شمارهٔ ۹۵، صص ۹-۱۱.

داد، سیما (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.

الراعی، علی (۱۹۸۵)، «شخصیة المحتال فی المقامة والحکایة والروایة والمسرحیة»، کتاب الهلال، القاهرة، مصر، العدد ۴۱۲، صص ۶-۲۱.

رضایی، عربعلی (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات، انگلیسی- فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر.

سلیمانی، حسن (۱۳۶۶)، *رمان چیست؟* ج ۴، تهران، نشر برگ.

سیبر، هری (۱۳۸۹)، *پیکارسک داستان قلاشان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.

شریف‌پور، عنایت‌الله؛ بصیری، محمدصادق؛ پوریزدان پناه، آرزو (۱۳۹۴)، «خاستگاه پیکارسک شرق یا غرب؟»، نشریه ادب وزبان، سال ۱۸، شمارهٔ ۳۸، صص ۲۴۱- ۲۶۴.

شکری، محمد (۲۰۰۰)، *الخبز الحافی*، بیروت، دارالساقی، الطبعة السادسة.

ـــــــــــ(۲۰۰۶)، *غوایة الشحرور الأبیض*، منشورات الجمل، الطبعة الثانیة.

ـــــــــــ (۲۰۰۰)، *الشطار*، بیروت، دارالساقی، الطبعة الرابعة.

ـــــــــــ(۲۰۰۲)، *وجوه*، بیروت، دارالساقی، الطبعة الثانیة.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۳)، انواع ادبی، چاپ دهم، تهران، نشر فروردین.

صالح، هویدا(۲۰۱۵)، *الهامش الإجتماعی فی الأدب قراءة سوسیوثقافیّة*، رؤیة للنشر والتوزیع.

عبدی، صلاح الدین؛ مرادی، مریم(۱۳۹۱)، «بازتاب مصادیق فقر فرهنگی و سلطهٔ سنت در پهنهٔ داستان‌های کوتاه صادق هدایت و زکریا تامر(با محوریت زن در اجتماع)»، ادب عربی، سال ۴، شماره۴، صص۷۱-۸۹.

غنیمی هلال، محمد(۱۹۹۷)، *النقد الادبی الحدیث*، قاهرة، دار النهضة مصر.

کزازی، میرجلال الدین، سبزیان میرآبادی، سعید(۱۳۸۸)، *فرهنگ نظریه ونقد ادبی واژگان ادبیات وحوزه‌های وابسته*، تهران، نشر مروارید، چاپ اول.

مونرو، جیمز توماس(۱۹۹۳)، «فن بدیع الزمان الهمذانی و قصص البیکارسک»، ت انیسة ابوالنصر، مجله فصول، العدد الثالثة، المجلد الثانی عشر.

میرصادقی، جمال(۱۳۷۷)، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران، نشر مهناز، چاپ چهارم.

الیوسفی، محمد لطفی(۲۰۰۲)، *فتنة المتخیّل ونداء الأقاصی*، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

Sources

Abdi, S. M,M, (2013), "Reflection of examples of cultural poverty and the dominance of tradition in the field of short stories by Sadegh Hedayat and Zakaria Tamer (with the focus on women in society)", Arabic Literature, Y 4, N 4, pp. 71-89.

Abu Al- Naga, Sh. (2009), "Women's Biography", Nizwa Magazine, Oman, No. 13. [In Arabic].

Ahmed Khalil, Kh. (2003), Encyclopedia of Creative Arabs in the Twentieth Century, Volume III, Beirut, Arab Encyclopedia for Studies and Publishing. [In Arabic].

Al- Yousefi, M.L (2002), Fitnah al-Mutakhil and Nada al-Aqassi, Beirut, Al-Arabiyya Foundation for Studies and Publications. [In Arabic].

Al-Rai, A. (1985), "The Character of the Impostor in the Maqama, the Story, the Novel, and the Play," Al-Hilal Book, Cairo, Egypt, No. 412, pp. 6-21. [In Arabic].

Arianpour Kashani, A. (1374), English-Persian academic Dictionary, vol. 15, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Baudeler, Ch. (1335), A great piece of poetry, translated by: Morteza Shams, BJ, Guttemberg Bookshelf. [In Persian].

Dad, S. (1378), Dictionary of Literary Terms, Tehran, Marvarid. [In Persian].

Ghoneimy Hilal, M. (1997), Modern Literary Criticism, Cairo, Dar Nahdat Misr. [In Arabic].
Hafez, S. (1997), "The Textual Structure of the Biography of Liberation from Coercion," Beirut, Dar Al-Saqi. [In Arabic].
Haghayeghi, Z.A, H Sh. S,B.(2021), A study of Principles of Critical Realism in the Novel of An Iraqi in Paris by Samuel Shimon, Arabic literature magazine,Y13, N4,PP39-62.
Halabi, A.A. (1364), an introduction to humor and humor, Tehran, Pik. [In Persian].
Hamdawi, J. (2008), "The Bikarskih Novel or Al-Shataria", Journal of the Annals of Heritage, University of Mostaganem, No. 8, pp. 53-66. [In Arabic].
Hamdawi, J. (2019), the picaresque novel and the dialectic of influence and vulnerability, d.m., d.n., 1st edition. [In Arabic].
Kazzazi, M J. Sabzian Mirabadi, S. (1388), Dictionary of Theory and Literary Criticism of Literature Vocabulary and Related Fields, Tehran, Marvarid Publishing House, first edition. [In Persian].
Khodabandeh, N. (2009), "Comparison of Golestan with the authorities", Persian language development, number 95, pp. 9-11. [In Persian].
Mirsadeghi, J (1377), Dictionary of the Art of Story Writing, Tehran, Mahnaz Publishing House, 4th edition. [In Persian].
Monroe, J.T (1993), "The Art of Badi al-Zaman al-Hamdhani and the Stories of the Picaresque," T. Anisa Abul-Nasr, Fosoul Magazine, Issue Three, Volume Twelve. [In Arabic].
Pollard, Arthur.(1977). *Satire(The cvitical Idiom.* Methuen & co Ltd.
Pollard, Arthur.(1977). *Satire(The cvitical Idiom.* Methuen & co Ltd. [In Persian].
Rezaei, A.A. (2012), descriptive vocabulary of literature, English-Persian, Tehran, contemporary culture. [In Persian].
Saleh, H. (2015), the social margin in literature, a sociocultural reading, a vision for publication and distribution. [In Arabic].
Seiber, H. (2009), Picaresqe; The story of Qalashan, translated by: Farzaneh Taheri, Tehran, publishing center. [In Persian].
Shamisa, S. (1383), literary types, 10th edition, Tehran, Farvardin Publishing. [In Persian].
Shukri, M. (2000), Al-Khobz Al-Hafee, Beirut, Dar Al-Saqi, sixth edition. [In Arabic].
Shukri, M. (2000b), Al-Shottar, Beirut, Dar Al-Saqi, fourth edition. [In Arabic].
Shukri, M. (2002), Vujooh, Beirut, Dar Al-Saqi, Second Edition. [In Arabic].
Shukri, M. (2006), The Lure of the White Blackbird, Camel Publications, Second Edition. [In Arabic].
Soleimani, H. (1366), What is a novel?, Vol. 4, Tehran, Bargh Publishing House. [In Persian].
Tawfiq, M. (2005), the prevailing culture and difference, the literature of the Muhamasheen, Cairo, Egypt Writers Conference. [In Arabic].

Wicks, Ulrish.(1974). *The Nature of Picaresque Narrative*. Publications of the Modern Language Association. p 9-240.
Wicks, Ulrish.(1974). *The Nature of Picaresque Narrative*. Publications of the Modern Language Association. p 9-240.

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Investigating the Representation of Ideology in Poetic Discourse " Al-arz ,va Al-Jorh Alazi la Yonfatah " by Amal Donghol based on the Van Dijke's Ideology Square

Azadeh Ghaderi [1], Seyed Hossein Seyedi ✉[2] ,Bahar Seddighi [3]

1.Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail:Ghaderi.azadeh@gmail.com

2.Corresponding Author Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: seyedi@um.ac.ir

3.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: seddighi@um.ac.ir

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
7, November, 2021

Received in Revised form:
6, December, 2021

Accepted:
25, February, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Language is present in all areas of human societies and has long been the organizer of human relations at all levels of human life and the basis for the formation of relationships, reflecting the beliefs, views and experiences of human beings. Critical discourse analysis, which developed in the context of sociological ideas, has a social approach to language. The present article, based on Van Dijk's socio-cognitive Analysis Discourse method, deals with the discourse of exploring the poem"Al-arz,va Al-Jorh Allazi la yonfatah " by Amal Danqol, a poet committed to the Arab society.This research uses ideological square elements, a satisfied discourse ode. Considers social and considers it as a social structure and seeks to discover social inequality and the negative points of the dominant discourse and how to redefine the meanings and the content of the audience and explain the poet's ideology.considers the text of the poem as a socio-political discourse and considers it as a social structure that creates its own discourse through the superstructure elements of language and attention to the context of the dominant discourse in society. Redefining the meanings and contentment of the audience and explaining the ideology. He considers the literary work as a kind of action that is socially formed and instead of considering it as a kind of ideal and aesthetic harmony, he considers it as an example of a variable literary institution which is marked by words, indexing, syntactic constructions, rhetorical applications including metaphor and metaphor, engages in polarization and breaks the hegemony of the dominant discourse, thereby reflecting the unequal distribution of power in current society. As a result, it became clear that in this poem, the poet relies more on alienation to show the face of Israel and other colonialists and internal enemies (the Arab ruler) to the people of his society and to institutionalize the ideology of struggle in the minds of the audience. he tries to focus the audience on the reality and the world that exists, not the world that the poet wants to create.

Keywords: discourse analysis, language, power, society, ideology, Van Dijk

Cite this The Author(s): Azadeh ghaderi, Seyed Hossein Seyedi, bahar Seddighi, 2023. Investigating the Representation of Ideology in Poetic Discourse " Al-arz ,va Al-Jorh Alazi la Yonfatah " by Amal Donghol based on the Van Dijke's Ideology Squar. Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, Serial No. 32- Spring,(23-42). DOI: 10.22059/jalit.2019.262952.611949

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۲۱۰۵
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

بررسی بازنمود ایدئولوژی در گفتمان شعری «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک

آزاده قادری،[۱] سید حسین سیدی[۲]✉، بهار صدیقی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. رایانامه: Ghaderi.azadeh@gmail.com.
۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. رایانامه: seyedi@um.ac.ir.
۳. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. رایانامه: seddighi@ferdowsi.um.ac.ir.

اطلاعات مقاله **چکیده**

نوع مقاله:
بحث علمی
تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۰۸/۱۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۰/۰۹/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۰/۱۲/۰۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

زبان در تمام عرصه‌های زندگی جوامع بشری نمود دارد و از دیرباز در تمام سطوح زندگی بشر سامان دهندهٔ روابط میان انسان‌ها و زیربنای شکل‌گیری مناسبات، منعکس‌کنندهٔ باور، دیدگاه و تجربیات میان انسان‌ها بوده است. تحلیل انتقادی گفتمان که در بستر اندیشه‌های جامعه‌شناسی تکوین یافته، رویکردی اجتماعی به زبان دارد و به بررسی سازوکارهای آن از خلال بافت سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و در پی آشکارسازی روابط پنهان اجتماعی است. جستار پیش‌رو با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و در نظر گرفتن نظریهٔ اجتماعی- شناختی ون‌دایک به گفتمان‌کاوی قصیدهٔ «الأرض والجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل- شاعر ملتزم به جامعهٔ عرب -پرداخته لذا این پژوهش با کاربست ارکان مربع ایدئولوژیک، قصیده را گفتمانی سیاسی- اجتماعی در نظر می‌گیرد و آن را سازه‌ای اجتماعی می‌پندارد و به دنبال کشف نابرابر اجتماعی و ویژگی‌های منفی گفتمان مسلط در راستای بازتعریف معانی و اقناع مخاطب و تبیین ایدئولوژی شاعر است. از این‌رو گفتمان شعری را نوعی کنش می‌داند که به‌طور اجتماعی شکل‌گرفته است و به جای آنکه آن را نوعی هماهنگی آرمانی و زیبایی‌شناختی بداند آن را نمونه‌ای از نهاد ادبی متغیری پنداشته که به‌واسطه واژگان نشان‌دار، شاخص گذاری، ساخت‌های نحوی، کاربردهای بلاغی اعم از استعاره و مجاز و...به قطبیت سازی دست‌زده و هژمونی گفتمان مسلط را درهم می‌شکند و با این کار توزیع نابرابر قدرت در جامعه کنونی را بازمی‌تاباند و به چالش می‌کشد و در نتیجه مشخص گردید که شاعر در این قصیده، بیشتر تکیه‌بر غیریت‌سازی می‌کند تا چهرهٔ اسرائیل و سایر استعمارگران و دشمنان داخلی (حاکم عربی) را به مردم جامعه‌اش بنمایاند و ایدئولوژی مبارزه را در ذهن مخاطب نهادینه کند و در تلاش است مخاطب را معطوف به واقعیت و جهانی که هست کند نه دنیایی که شاعر می‌خواهد بسازد پس این سروده همزاد یا معادل رمزآلودی است برای حوادثی که در این زمان رخ‌داده است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، تحلیل انتقادی گفتمان، بافت، امل دنقل، قدرت، ایدئولوژی

استناد: قادری، آزاده، سیدی، سید حسین، صدیقی، بهار، ۱۴۰۲. بررسی بازنمود ایدئولوژی در گفتمان شعری «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک: ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار - شمارهٔ پیاپی ۳۵-(۴۲-۲۳) DOI: 10.22059/jalit.2019.262952.611949

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

زبان فرایندی قائم‌به‌ذات، مستقل و خودساخته نیست؛ بلکه پدیده‌ای اجتماعی است که ارتباط تنگاتنگی با ساخت‌های اجتماعی و نظام‌های ارزشی جامعه دارد و محیط اجتماعی در آن بازتاب می‌یابد و ارزش‌های جامعه نیز می‌تواند بر روی زبان تأثیر داشته باشد و زبان نه‌تنها برحسب خصوصیات اجتماعی گوینده (نژاد، جنسیت، طبقه اجتماعی، سن) بلکه برحسب بافت اجتماعی که خود را در آن می‌یابد نیز تغییر می‌کند در اینجا می‌توان به سخن فاولر اشاره کرد که می‌گوید:

زبان مرکز فرایندی اجتماعی است و ابزاری بسیار مؤثر برای نشانه‌گذاری مقوله‌های اجتماعی به شمار می‌رود و صرفاً کلماتی برای مفاهیمی که از پیش وجود دارند فراهم نمی‌کند بلکه اندیشه‌ها را تبلور و استواری می‌بخشد و نقش اساسی در پایه‌ریزی افکار و اندیشه‌ها یا تئوری‌هایی که انسان به جهان تحمیل می‌کند، دارد (فاولر، ۱۳۹۵: ۵۲-۵۰).با توجه به توضیحات بیان‌شده پرواضح است با تکیه بر مطالعات زبان‌شناختی و ظهور نظریه انتقادی، مطالعات این حوزه به عناصری فراتر از ساختار و بافت و محیط بلافصل قدم نهاده و در تحلیل گفتمان دیگر صرفاً با عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهندهٔ جمله به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا، یعنی زمینه متن (context) سروکار نداریم؛ بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون از متن یعنی بافت موقعیت (context situation) سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و غیره سروکار داریم که با عنوان تحلیل انتقادی گفتمان رواج یافته و بر این اساس یکی از اهداف این رویکرد، نقد و آشکار ساختن منابع قدرت و سلطه اجتماعی از طریق استفاده از زبان است؛ تحلیل‌گران این حوزه می‌توانند قدرت مسلط اجتماعی را به‌منظور درک و افشای نابرابری اجتماعی و سپس مقاومت در برابر آن، به چالش بکشند (حسن، ۲۰۱۹: ۱۸۷). ون‌دایک نظریه‌پرداز شاخص این حوزه بر این نظر است که پژوهش‌های انتقادی به مسائل اجتماعی و مشکلات ناشی از عدم برابری اجتماعی و پدیده‌های قدرت و سلطه اجتماعی می‌پردازد و به شکل خاص بر نقش گفتمان و زبان به کار گرفته‌شده و ارتباط آن با پدیده‌های سلطه و قدرت متمرکز است و در حقیقت به بررسی نابرابری‌های اجتماعی ناشی از سوءاستفاده از قدرت تأکید دارد (ون‌دایک،۲۰۱۴: ۳۸). وی به مطالعه استراتژی‌های متن و گفتار می‌پردازد و رابطهٔ آن‌ها را با بافت اجتماعی و سیاسی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد آنچه از الگوی وی دریافت می‌شود آن است که این الگو بر نقش قدرت و ایدئولوژی به‌مثابه شرایط فرامتنی مؤثر بر تحلیل گفتمان تأکید دارد؛ همچنین وی معتقد است: ایدئولوژی‌ها فقط به‌وسیله گفتمان بیان نمی‌شوند بلکه گفتمان در بازتولید ایدئولوژی‌ها نیز نقش دارد (ون‌دایک،۱۳۸۹: ۵) لذا پژوهش حاضر با تأکید بر نظریهٔ اجتماعی- شناختی ون‌دایک و براساس راهبردهایی که با توجه به مربع ایدئولوژیک خود ارائه داده به بررسی قصیدهٔ سیاسی- اجتماعی أمل دنقل خواهد پرداخت.

۱-۱. بیان مسئله، ضرورت، روش و اهداف پژوهش

از آنجائی که بررسی‌های زبان‌شناختی گفتمان محور، می‌کوشد نگرشی گفتمانی به ادبیات داشته باشد و در پی آن است که متون را با ارجاع به بافت فرهنگی و نظام ایدئولوژیکی آن متون و زمینهٔ فرهنگی و نظام ایدئولوژیکی خود ما تفسیر کند؛ پژوهش پیش‌رو با روش توصیفی- تحلیلی و اتکا بر منابع کتابخانه‌ای، نظریهٔ بافت بنیاد اجتماعی- شناختی ون‌دایک و سازوکارهای موجود در این نظریه را ابزاری سودمند برای بررسی شعر أمل‌دنقل قرار داده؛ زیرا معتقد است تنها از رهگذر پژوهشی‌های گفتمانی است که ارزش و نقش مؤثر روش و یافته‌های دانش‌های زبانی و ادبی در تفسیر و نقد آشکار می‌شود. از این رو متن شعری أمل دنقل به مثابه گفتمان در نظر گرفته‌شده و سازوکارهای مطرح‌شده در مربع ایدئولوژیک ون‌دایک روشی راهبردی در تبیین رابطهٔ میان نویسنده و خواننده و رابطهٔ میان متن و ایدئولوژی نویسنده است، مسئله اصلی در این جستار ارائه خوانش جدیدی از شعر أمل دنقل و درک بهتر آن با تأکید بر شناخت ایدئولوژی شاعر و مناسبات قدرت است. نگارنده در تلاش است تا روشی جدید برای خوانش شعر معاصر و درک بهتر آن برای علاقه‌مندان در حوزهٔ ادبیات عربی و دانشجویان این رشته ارائه دهد.

۱-۲. سؤالات، فرضیات پژوهش

جستار پیش‌رو در پی پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

۱. در قصیدهٔ انتخاب‌شده، چگونه سازمان‌دهی نظام‌های زبانی موجب قطبیت سازی و ایجاد حاشیه رانی در این گفتمان شعری شده‌اند؟

۲. ایدئولوژی شاعر با توجه به قدرت مسلط چگونه در متن بازتولید شده و نمود یافته است؟

۳.گفتمان غالب در قصیدهٔ «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» أمل دنقل چیست؟

و بر فرضیات ذیل متکی است:

۴. فرایندهای استعاره، مجاز، نماد، تکرار و... در متن قصیده ازجمله راهبردهای زبانی هستند که تمرکز را بر نقطه حساس معنا قرار داده‌اند و در این گفتمان شعری به بازتولید، تأیید، اثبات یا تشکیل ایدئولوژی مدنظر شاعر منجر شده‌اند.

۵. أمل با استفاده از ساخت‌های زبانی خاص اقدام به غیریت سازی گفتمانی کرده و سعی در از بین بردن هژمونی گفتمان رقیب و برجسته‌سازی گفتمان خودی دارد.

۶. گفتمان غالب در شعر أمل گفتمان سیاسی و اجتماعی است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ تحلیل گفتمان به آثاری چون «مناهج التحلیل النقدی للخطاب» از روث وداک و میشیل مایر، مراجعه و تقدیم عماد عبد اللطیف، «بلاغة الخطاب و علم النص» از صلاح فضل، «تحلیل الخطاب» از محمد المفتاح، «مطالعاتی در گفتمان» از ون‌دایک، «گفتمان» از سارا میلز، «گفتمان و ایدئولوژی» از ون‌دایک، «تحلیل انتقادی گفتمان» از فرکلاف، می‌توان اشاره کرد که بیشتر مبتنی

بر تعریف مفاهیم و تبیین نظریات این رویکرد می‌باشند؛ و در زمینهٔ الگوی نظری پژوهش می‌توان به مقالهٔ «تحلیل داستان رستم و شغاد بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک» نوشتهٔ زهرا حامدی شیروان و سیدمهدی زرقانی در سال (۱۳۹۳) اشاره کرده که با تأکید بر رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان و نظریه ون‌دایک به بررسی داستان شغاد و روشن ساختن ایدئولوژی شخصیت‌ها پرداخته و مقالهٔ «جلوه‌های تمدنی در مناظره امام رضا (ع) و جاثلیق در موضوع نبوت بر مبنای مربع ایدئولوژیک ون‌دایک» نوشته خانم زری انصاری نیا و انسیه خزعلی در سال (۱۳۹۶) که در این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی بر پایه مربع ایدئولوژیک ون‌دایک مناظره امام رضا با جاثلیق را تحلیل کردند و از ابزارهای زبانی مدد جسته‌اند، همچنین صابر پور در سال (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی جنسیت در رمان رازهای سرزمین من» نحوهٔ بازنمایی شخصیت زنان را بررسی کرده و از روش تحلیل انتقادی گفتمان برای بررسی متن و نظریه سیمون دوبووار در باب جنسیت استفاده کرده است و مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی کتاب امریکن انگلیش فایل با استفاده از مدل ون‌دایک» نوشتهٔ کلثوم یاسمی و فردوس آقاگل‌زاده در سال (۱۳۹۵) به بررسی ویژگی‌های این کتاب از منظر تحلیل انتقادی گفتمان با توجه به نظریه ون‌دایک و بررسی دیدگاه‌های فرهنگی- اجتماعی گروه‌های مؤلف پرداخته است، همچنین مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های گفتمان مدار در مربع ایدئولوژیک سروده‌های ملی کشورهای عربی حوزهٔ شام بر اساس مدل ون‌دایک» نوشتهٔ عبدالباسط یوسف‌آبادی در سال (۱۳۹۸) به بررسی سروده‌های ملی و برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی گفتمان‌های موجود در سروده‌ها و میزان قدرت مسلط در جامعه توجه کرده؛ اما در ارتباط با أمل‌دنقل می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد: «نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر (مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل)» نوشتهٔ علی سلیمی و اکرم چغازردی در سال (۱۳۸۸) که بر شناخت نماد و رموز به‌کاررفته در شعر أمل متمرکز است. همچنین مقالهٔ «ناسازواری، هنری در شعر أمل دنقل» به قلم سید رضا موسوی و رضا تواضعی سال (۱۳۹۱) که با تکیه‌بر ساختار به بررسی متناقض نماها در شعر أمل پرداخته؛ پایان‌نامه «ملامح التراث الدینی والقومی فی شعر أمل دنقل» نگارنده محبوبه عقیقی در سال (۱۳۹۰) که به شناخت میراث دینی و قومی در شعر أمل دنقل می‌پردازد و پایان‌نامهٔ «سبک‌شناسی سروده‌هایی از أمل دنقل» نوشتهٔ زهرا سهرابی کیا در سال (۱۳۹۳) که با تکیه‌بر چند قصیده و بررسی ساختار زبانی آن‌ها درصدد تبیین مضامین شعری أمل است. لازم به ذکر است که بیشتر این مطالعات متمرکز بر ساختار متن شعری و مطالعه موردی برخی مسائل زبانی در شعر أمل دنقل است اما تاکنون با کاربست نظریه ون‌دایک و اتکا بر رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان پژوهشی بر روی قصیدهٔ «الأرض والجرح الذی لاینفتح» صورت نگرفته است.

۲.مفاهیم بنیادین

۲-۱. تحلیل انتقادی گفتمان

رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان مبتنی بر سه اصل گفتمان، جامعه و تاریخ است چراکه گفتمان نوعی کنش اجتماعی و تاریخی است که به شکل خاص روش و ساختار آن مبتنی بر بافت اجتماعی است که در آن تولیدشده و به‌صورت ویژه مسئله سوءاستفاده از قدرت به‌واسطه کاربردهای زبانی و امکاناتی که در گفتمان قرارگرفته را مدنظر دارد (یطاوی، ۲۰۱۹: ۱۰۱)؛ لذا در این رویکرد گفتمان همان بررسی زبان به کار گرفته شده در جامعه یا همان شیوه بیانی از یک کنش اجتماعی است به این معنا که زبان عنصر اساسی در انجام فعالیت‌های اجتماعی است و به مثابه شبکه‌ای از روابط اجتماعی–شناختی است که در ایجاد تغییر ارزش‌ها، اندیشه‌ها و آگاهی‌های مردم ایفای نقش می‌کند (بودرع،۲۰۱۴: ۱۸).

سه رویکرد اساسی در تحلیل انتقادی گفتمان وجود دارد رویکرد ون‌دایک، روث وداک و فرکلاف لذا تحلیل انتقادی را نمی‌توان همچون مکتبی یکدست یا نظریه‌ای منسجم همگن و مورد اجماع تلقی کرد که دستورالعمل روش‌شناختی مشخص و واحدی را سرلوحه کار خود قرار داده باشد اما به‌طورکلی این رویکرد دارای پنج ویژگی مشترک است:

۱– فعالیت گفتمانی که متون آن را تولید (خلق) و مصرف (دریافت و تفسیر) می‌کنند– نوعی فعالیت اجتماعی مهم به شمار می‌آید که به ساختن جهان اجتماعی که حاوی هویت‌ها و روابط است، کمک می‌کند.

۲–گفتمان هم سازنده است و هم ساخته‌شده: گفتمان نوعی فعالیت اجتماعی است که هم جهان اجتماعی را می‌سازد و هم ساخته دیگر فعالیت‌های اجتماعی است.

۳–گفتمان کارکردی ایدئولوژیکی دارد.

۴–کاربرد زبان باید در بافت اجتماعی‌اش به‌صورت تجربی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد.

۵–تحلیل انتقادی خود را به لحاظ سیاسی بی‌طرف نمی‌داند بلکه خود را رویکردی انتقادی به شمار می‌آورد که به لحاظ سیاسی متعهد به تغییرات اجتماعی است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۱۴–۱۱۱).

۲-۲. نظریه شناختی– اجتماعی ون‌دایک (socio-cognitive Analysis Discourse)

ون‌دایک با برقراری پیوند میان سه مفهوم گفتمان، شناخت و اجتماع مثلثی را ترسیم می‌کند که مبنای رویکرد مطالعاتی وی در تحلیل انتقادی گفتمان است. او برای «شناخت» در تحلیل انتقادی گفتمان اهمیت زیادی قائل است. وی بر این باور است: میان ساختارهای گفتمان و ساختارهای اجتماعی رابطه مستقیمی وجود ندارد و آن‌ها همیشه به‌واسطه شناخت فردی و اجتماعی به یکدیگر مرتبط می‌شوند و شناخت حلقه گمشده بسیاری از مطالعات زبان‌شناسی و تحلیل انتقادی گفتمان است (ون‌دایک،۲۰۱۴: ۲۳). در این طرح‌واره، «گفتمان» به معنای رویدادی ارتباطی است که شامل تعاملات محاوره‌ای، متون نوشتاری و همچنین حرکات سر و دست، حالت‌های صورت، طرح‌های چاپی، تصاویر و هرگونه دلالت یا تصویرسازی نشانه‌شناختی می‌شود. «شناخت» شامل شناخت فردی و شناخت اجتماعی است و بنابراین شامل عقاید، اهداف،

ارزیابی‌ها، احساسات، رفتارها و همهٔ بازنمودهای ذهنی می‌شود. «جامعه» مرکب از ساختارهای خرد و کلان ساختارهاست. اولی به تعاملات تک‌تک افراد اشاره دارد و دومی به روابط بین گروهی (ون‌دایک، ۲۰۰۱: ۹۶ -۹۹).

وی بر این باور است: که ایدئولوژی‌ها، افراد و جامعه را در قالب دوقطبی‌های متضاد (ما و آن‌ها) یا (خودی و غیرخودی) سازمان می‌دهند.

اساساً استراتژی متداول در اکثر گفتمان‌های ایدئولوژیک یک استراتژی بسیار کلی است: درباره ما حرف‌های مثبت بزنید/ درباره دیگران حرف‌های منفی بزنید و برای اینکه بتوان تحلیل ایدئولوژیک دقیق‌تری را ارائه داد که در دیگر ساختارهای ایدئولوژیکی گفتمان نیز قابل کاربرد باشد بر چهاراصل کلی تأکید می‌کنیم:

بر نقاط مثبت ما تأکید کنید.

بر نکات منفی دیگران تأکید کنید.

بر نکات منفی ما تأکید نکنید.

بر نکات مثبت دیگران تأکید نکنیم.

این چهار حالت یک مربع فرضی را شکل می‌دهند که آن را مربع ایدئولوژیک می‌نامیم و می‌توان از آن در تحلیل تمام ساختارهای گفتمان استفاده کرد (ون‌دایک، ۱۳۹۳: ۶۸).

اصول چهارگانه مذکور را در راهبردهای متعددی چون گزینشِ واژگانی، تمهیدات بلاغی، تدوینِ ساختارهای گزاره‌ای، عناوین و سرفصل‌ها می‌توان جست که کنش‌های رفتاری «خودی» را مثبت و کنش‌های «دیگری» را منفی بازنمایی می‌کنند (همان:۲۶۵).

در متن ادبی، می‌توان مواردی را به این مجموعه افزود مثلاً تنظیم دیالوگ شخصیت‌ها، صحنه-پردازی، نورپردازی، چهره‌آرایی شخصیت‌ها، استفاده از صفات خاص، نظام تصویرگری شاعر، استفاده از امکانات مربوط به موسیقی کلام می‌تواند به‌عنوان زمینهٔ بروز و ظهور مربع ایدئولوژیکی مذکور معرفی شود (حامدی و زرقانی، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

در پژوهش حاضر به برخی راهبردهای متنی از قبیل: عنوان، گزینش واژگانی، تدوین ساخت‌های گزاره‌ای و تمهیدات بلاغی می‌پردازیم اما قبل از ورود به بحث اصلی به معرفی چند مفهوم بنیادین که در تحلیل انتقادی گفتمان اهمیت دارد اشاره می‌کنیم:

۲-۲-۱. قدرت (power)

به‌طورکلی دو رویکرد متفاوت به مفهوم قدرت وجود دارد:

۱- رویکرد غالب و رایجی که در آن قدرت به‌مثابهٔ ابزاری انباشتی است. در این دیدگاه قدرت به ابزاری برای سلطه، کنترل، نظارت و سرکوب تقلیل پیدا می‌کند و به شکل محدود در انحصار فرد یا افرادی خاص قرار داشته و بر فرودستان بی‌قدرت اعمال می‌شود. ۲- در مقابل، دیدگاه فوکویی نسبت به قدرت قرار دارد که موضعی کاملاً متفاوت نسبت به مفهوم قدرت اتخاذ می‌کند. قدرت ازنظر فوکو بر تمام روابط درون جامعه سایه افکنده است و راهبردی است که در اختیار تمامی اقشار جامعه قرار دارد و بر فرمان‌بران و فرمانداران اعمال می‌شود (ضمیران، ۱۳۷۸: ۱۶۰).

پس می‌توان گفت: جریان مسلط تحلیل انتقادی گفتمان با تقلیل روابط قدرت به روابط سلطه و کنترل، متمایل به رویکرد اول است؛ علاوه بر اینکه دیدگاه مدنظر نگارنده از مفهوم قدرت در این پژوهش نیز همین است.

۲-۲-۲. هژمونی (Hegemony)

در تعریف آن از منظر تحلیل انتقادی گفتمان آورده‌اند:

هژمونی یعنی سلطه گفتمانی یا گفتمان مسلط در تحلیل گفتمان هژمونی یعنی گفتمان غالب که ازیک‌طرف صاحب قدرت، غالب است و از سوی دیگر به خاطر دسترسی به منابع قدرت، ایدئولوژی و معنا خلق می‌کند. گفتمان‌ها همواره در جهت بازتولید معنا، طرد گفتمان‌های رقیب در کشمش‌ها و منازعات اجتماعی با یکدیگر و تثبیت قدرت خود هستند تا آنجا که بتوانند به گفتمان طبیعی (مسلط) تبدیل شوند. هنگامی‌که گفتمانی بتواند بر جامعه غالب شود چنین غلبه و سلطه گفتمانی را هژمونی می‌گویند (آقاگل زاده،۱۳۹۲: ۱۰۳).

لذا در ادبیات ابزاری برای تحلیل روابط میان ادبیات و جامعه است. این مفهوم هم برای تعیین جایگاه نویسندگان و روشنفکران در جامعه بکار رفته است و هم برای تحلیل نقشی که نیروهای اجتماعی در متون ادبی ایفا می‌کنند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۶۶).

۲-۲-۳. ایدئولوژی (Ideology)

ون‌دایک رویکردی خنثی به ایدئولوژی دارد و آن را باورهای بنیادین گروه‌ها و مبنای کنش اجتماعی می‌داند که با گفتمان هویت می‌یابد و بر گفتمان اثر می‌گذارد و در سطح کلان با بافت موقعیت، جامعه و قدرت در ارتباط است؛ وی معتقد است:

ایدئولوژی‌ها ذاتاً وابسته به جامعه هستند، در سطح توصیف نظری، بخشی از افکار هر یک از افراد جامعه محسوب می‌شوند و در سطحی دیگر آن نمود مشترکی از ایده‌های شناختی و اجتماعی هستند که در میان افراد یک گروه نشر یافته و وجه اشتراک آن‌ها محسوب می‌شوند و در سطح کلان با موقعیت‌ها و تعاملات اجتماعی و از سوی دیگر با گروه‌ها، روابط گروهی، نهادها، سازمان‌ها، جنبش‌ها، قدرت و حاکمیت در ارتباط‌اند (ون‌دایک،۱۳۹۳: ۱۲۲).

۳.مبارزه‌ای از جنس قلم

شرایط جامعه در سال‌های ۱۹۴۲ تا ۱۹۸۰ میلادی که أمل در آن رشد یافت از وی فردی مسئولیت‌پذیر نسبت به جامعه ساخت؛ شعر وی آنگاه‌که به پختگی رسید در خدمت جامعه و وطنش بود همانطورکه خودش اذعان داشته است: کشف کردم برای فرد کافی نیست که تنها شاعر باشد و توانا بر سرایش شعر بلکه باید نسبت به جریان‌های فکری و فرهنگی که در آن زمان وجود دارد نیز توجه داشته باشد و برای من هم چاره‌ای نیست و باید به آن‌ها اهتمام بورزم (صادق، ۱۹۹۸: ۲۳). لذا به‌حق در مورد او گفته‌اند: أمل قبل از هر چیز در رویکرد خود نسبت به سنت یک شاعر کاملاً سیاسی– اجتماعی است و درون‌مایه اصلی بیشتر سروده‌های وی به نحوی با موضوعات سیاسی و اجتماعی گره‌خورده است و نگاه وی به این مسائل ژرف و تیزبینانه است (المساوی، ۱۹۹۴: ۱۱۴).

ازانجائیکه زبان شعری امری مجرد و انتزاعی و بی‌ارتباط با محیط، گفتمان‌های مسلط و شیوه زیست شاعر نیست (یعقوبی، ۱۴۰۰: ۱۵۷). قصیده «الأرض والجرح الذی لاینفتح» سروده‌ای سیاسی–اجتماعی است که در مرحله دوم زندگی شاعر در سال ۱۹۶۶ میلادی سروده شده؛ به‌طورکلی، به سرزمین‌های عربی که در چپاول قدرت‌های مختلف‌اند، اشاره دارد بیانگر وضعیت اسفناک مردم عرب که میان طمع غاصبان، متجاوزان و خیانت حاکم ظالم خود قرارگرفته، است.

۳. بررسی انتقادی سرودۀ «الأرض والجرح الذی لاینفتح»

۳–۱. عنوان گذاری

ون‌دایک معتقد است: معنای یک گفتمان محدود به معنی کلمات و جملات نیست گفتمان معناهای جامع‌تری نظیر عناوین و سرفصل‌ها را دارد؛ سرفصل‌ها گویای لب کلام یا مهم‌ترین اطلاعات یک گفتمان هستند و به‌طور کل به ما می‌گویند که گفتمان درباره چیست؟ سرفصل‌ها دربرگیرنده اطلاعاتی هستند که به نحو احسن در گفتمان ارائه‌شده‌اند اگر بخواهیم بر نکات خوب خودمان و یا نکات بد دیگران تأکید کنیم اولین کاری که انجام می‌دهیم این است که چنین نکاتی را در سرفصل‌ها مطرح کنیم (ون‌دایک،۱۳۹۳: ۶۷) در این قصیده نیز با آوردن عبارت «الأرض و الجرح الذی لاینفتح» در راستای ایجاد قطبیت و شکستن هژمونی گفتمان مسلط و اشاره به ایدئولوژی خیزش و مقاومت به کار گرفته‌شده است و از همان ابتدا مخاطب را با مفاهیم (بحران، آشوب، وطن) مواجه می‌کند؛ زیرا همان‌طور که گفته‌شده عنوان کلید اصلی دستیابی به تجربه شاعرانه و کشف ویژگی‌های آن و ورود به ژرفای متن برای کنکاش و تفسیر آن است. رمزی با ویژگی‌های چندگانه است که هویت متن و محتوای آن را مشخص می‌کند و توجه ما را به ردیابی پدیده‌های سطحی و عمیق آن جلب می‌کند (البستانی،۲۰۰۲: ۳۴).

۳–۲. گزینش واژگانی

با توجه به اینکه کلمه به‌عنوان ابزار بیان در اثر هنری استفاده می‌شود و اولین چیزی است که با آن روبرو می‌شویم و به‌سان دریچه‌ای است که از آن می‌نگریم و از آن نفس می‌کشیم و شعر کاوش دائمی در جهان کلمه و کاوش دائمی هستی از طریق کلمه است (اسماعیل، ۱۹۹۶: ۱۷۴) در تحلیل انتقادی شعر نیز دیگر نمی‌توان از واژگان فارغ از میدان گفتمانی که متن را در برگرفته، یادی کرد زیرا واژگان به‌مثابه نشانه‌ها و عوامل سازندۀ دارای معنایی سیال هستند و در هر متن دلالتی خاص می‌یابند که با توجه به نیروهای گفتمانی، هویت معنایی یافته‌اند. از آنجائی که گونه‌های مختلف گفتمان بسته به موضوع، هدف و عوامل دیگر با انواع واژگان خاص تجانس دارند در این مقوله واژگان را می‌توان به دودسته نشان‌دار (Marked) و بی‌نشان (Unmarked) تقسیم کرد. قسم اول علاوه بر اشاره به مصادیق خاص، نگرش گوینده یا نویسنده را در خود جای می‌دهند ولی واژگان بی‌نشان تنها نمادی از واقعیت هستند و به مصادیق ذاتی یا تجریدی اشاره دارند بنیادی‌ترین و ساده‌ترین اقلام واژگانی‌اند که در اختیار زبان قرار دارند (یارمحمدی،

۱۳۸۳: ۶۳)؛ اما واژه‌های نشان‌دار علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص دربردارندهٔ معانی ضمنی، ارزش فرهنگی، اجتماعی و بار ایدئولوژیکی هستند که بیان‌گر طرز فکر، نگرش و جهان‌بینی نویسنده یا گوینده می‌باشند و هدف از مطرح کردن این مقوله در اینجا نشان دادن کارکرد این واژگان در خلق و تثبیت گفتمان خودی و تبیین هدف، نحوه و نوع ارتباط نویسنده با مناسبات قدرت است.

در آغاز قصیده شاعر، کلمات نشان‌داری مثل (القیظ، القارس، ظامئة، القاسی) در ارتباط با (الأرض) که نماد سرزمین‌های اشغال‌شده عربی است به کار برده تا ظلم وستم دشمنان (داخلی و خارجی) که بر سرزمین عربی روا داشته‌اند را به تصویر بکشد و بر نکات منفی دشمان تأکید کند و مخاطب را با بافت اجتماعی و سیاسی گفتمان شعری‌اش پیوند بزند.

کلمه (القیظ) به معنی صَمِیمُ الصیْف و هو حاقُّ الصیف و تقیَّظَ: إشتدّ الحر قَائِظ: [قیظ] صَائف، حَارّ، مُحْتَدِم، مُتَضَرِّم، مُتَوَهِّج، مُتَأَجِّج (ابن منظور، ۱۴۱۴/۷: ۴۵۶) آمده و کلمه (القارس) به معنی أَبْرَدُ الصَّقیع و أکثره و أشدُّ البَرْد (همان، ۱۴۱۴/۶: ۱۷۰) وکلمه (القاسی) بمعنی غلیظ القلب و أرض قَاسِیَةٌ: لا تُنبت شیئاً و قال أبو إسحق فی قوله تعالی: ثُمَ قَسَتْ قُلُوبُکُمْ مِنْ بَعْدِ ذلِکَ؛ تأویل قَسَتْ فی اللغة غَلُظت و یَبِست و عَسَت و القَسِیُ: الشدید (همان، ۱۴۱۴/۱۵: ۱۸۱) و کلمه (ظامئة) به معنی إذا اشتدَّ عَطَشُه (همان، ۱۴۱۴/۱: ۱۱۶) آمده است؛ نکته قابل‌توجه در تمام این واژه‌ها وجه شدت و نقطه اوج هر چیزی است که در این متن برای بیان شدت وخامت اوضاع کشورهای عربی به‌ویژه مصر را القا می‌کند:

الأرض مازالت، بأُذنیها دم مِن قرطها المنزوع/ قهقهةُ اللّصوص تسوق هودجها ... و تترکها بلا زاد/ تَشدُّ أصابعُ العطش المیت علی الرمال/ تضیع صرختُها بحمحمة الخیول/ الأرض ملقاة علی الصحراء ... ظامئة / و تُلقِی الدلو مرّات... و تخرجه بلا ماء!/ و تزحف فی لهیب القیظ.../ تسأل عن عذوبة نهرها/ و النهر سَمَّمه المغول/ و عیونُها تخبُو مِن الإعیاء، تستسقی جذورَ الشوک/ تنتظرُ المصیرَ المرّ ... یطحنها الذبول (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۵۴)

ترجمه: «زمین همواره از گوش‌هایش (خون می‌چکد) به خاطر گوشواره‌های کنده‌شده‌اش/ قهقهه دزدان کجاوه او را می‌راند و او را بدون توشه رها می‌کند/ و انگشتان تشنگی کشنده بر ماسه‌ها فشار می‌آورد / فریادش در (همهمه) شیهه اسبان گم می‌شود/ زمین در صحرا تشنه، پرت شده است/ و دلو آب را چندین بار می‌اندازد و بدون آب آن را بیرون می‌آورد/ و در شدت گرما می‌خزد/ و از گوارایی نهرش می‌پرسد/ درحالی‌که مغول نهر را سمی کرده است/ و چشمانش از خستگی بسته می‌شود (برهم نهاده می‌شوند) و از ریشه‌های خار طلب آب می‌کند/ انتظار سرنوشت تلخ را می‌کشد/ پژمردگی او را نابود می‌کند (خرد می‌کند)».

یکی از بارزترین شیوه‌های بازنمایی رابطه زبان و بافت موقعیتی در درون ساختار زبان از طریق شاخص‌های گفتمانی (Discourse deixis) صورت می‌گیرد. شاخص‌ها بیانگر این موضوع‌اند که زبان چگونه مشخصات بافت موقعیت گفتمان را کدگذاری و دستوری می‌کنند و همچنین نشان می‌دهند که تعبیر و تفسیر کلام وابسته به تحلیل بافت موقعیت است. درواقع

شاخص‌ها، عناصری زبانی به‌حساب می‌آیند که مقید به بافت موقعیت بوده و به مکان، زمان یا شخص اشاره دارند که از طریق بافت موقعیت قابل درک‌اند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۱۷). این شاخص‌ها شامل ضمیر شخصی، اشاره، تصریف زمان فعل، قیود مشخص زمان و مکان، برخی افعال مانند آمدن، رفتن، بردن، آوردن و... اند و بدون در نظر گرفتن پارامترها بافتاری قابل تفسیر نیستند (نورگارد، ۱۳۹۴: ۱۴۳).

أمل با شاخص‌گذاری و استفاده از ضمایر (أنا، هم) و اسم موصول (الذی)، جملات ندایی، اسامی شخصیت‌ها، مخاطب را با بافت موقعیتی جامعه (سیاسی، اجتماعی و فرهنگی- تاریخی) مرتبط می‌کند و اقدام به قطبیت سازی کرده، حاکم را با کلمه نشان‌دار (حارس) که معنای تهکمی دارد مورد ندا قرار داده؛ زیرا گاهی کلمه حارس به معنای سارق می‌آید در ذیل معنای آن آمده: من المجاز فلان حارسٌ من الحُرّاسِ أی سارق و هو ممّا جاء علی طریق التهکّم و التعکیس و لأنّهم وجدوا الحرّاس فیهم السرقةُ، کما قال:

فواعَجَبًا من حارِسٍ هوَ مُحتَرِس و مُحترِسٍ مِنْ مِثلِه و هوَ حارِسٌ

(زمخشری، ۱۹۷۱: ۱۲۱). با این شاخص گفتمانی هویت اجتماعی حاکم عربی و نوع رابطه اجتماعی میان او و شاعر مشخص می‌گردد که شاعر در موضع مخالفت با گفتمان مسلط است: من أنت یا حارس؟/ إنّی أنا الحجّاج... /عصبِّنی بالتاج/تشرینها القارس.../ و الأموی یقعی فی طریق النبع: دون الماء رأسک یا حسین"... / و بعدها یتملّکون، یضاجعون أرامل الشهداء/ و لا یَتورَّعون، یؤذنون الفجر.../ لم یتطهَّروا من رجسهم/ فالحقّ مات!/ هل ثبّت الثّقفیّ/ قناعه المهزوز/.../ أحببتُ فیک المجد و الشعراء/ لکنّ الذی سرواله من عنکبوت الوهم:/ یَمشی فی مدائنک المئیئة بالذباب/ یُسقی القلوب عصارة الخدر المنمّق (دنقل،۱۹۸۷: ۱۵۶-۱۵۵)

ترجمه: «ای نگهبان تو کیستی/ بی‌گمان من حجاج هستم/ تاج بر سرم بگذار/ اموی در راه چشمه می‌نشیند (چون سگ): ای حسین (ع) در کنار آب مواظب سرت باش.../ و بعدازآن مالک می‌شوند و با بیوه‌زنان شهدا هم‌بستر می‌شوند/ و تقوا و پرهیزگاری نمی‌کنند و در صبح‌گاه اذان می‌گویند درحالی‌که نجاستشان را از خود پاک نکرده‌اند/ پس حق مرد/ آیا ثقفی نقاب لرزانش را محکم کرد/ من به خاطر تو بزرگواری و شاعران را دوست دارم/ اما کسی که شلوارش از عنکبوت وهم است/ در شهرهای پر از مگس تو راه می‌رود/ و به دل‌ها عصاره ضعف و مستی تزیین‌شده می‌نوشاند».

گفتمان‌ها، جهت تثبیت موقعیت خود و یا تداوم قدرت و گاهی اوقات، فرافکنی مشکلات و مسائلی که در جامعه با آن مواجه هستند، اقدام به قطبی‌سازی یا غیریت‌سازی می‌نمایند. غیریت‌سازی یعنی: رقیب سازی یا دشمن‌هراسی و سپس، ارجاع دادن گفتمان‌ها و مردم به ترس از دشمن جهت ایجاد وحدت درون گفتمانی و یا متوجه نمودن اذهان به غیر یا دشمنی، گویا همیشه در کمین است (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۱۸). اشاره به واقعه عاشورا و ظلم امویان در حق امام حسین (ع) در کنار شاخص‌های (الثقفی، الذی، انا) به نحوی نوعی بیان استدلالی است در جهت

تأکید بر قطب‌بندی که ایجاد کرده تا گفتمان خودی را محقّ و گفتمان مسلط را در نگاه مخاطب غاصب بنمایاند.

۳-۳. تدوین ساختارهای نحوی

از منظر تحلیل انتقادی گفتمان جملات، ساختار و چینش آن‌ها در متون، امری طبیعی و خنثی نیست، بلکه درنتیجه کنش‌های اجتماعی، قدرت و ایدئولوژی پنهان در متن شکل می‌گیرند، همان‌طور که ون‌دایک گفته: غالباً ترتیب کلمات و نیز ساختارهای تبادلی جملات ممکن است بر عاملیت زیرساختی، معنایی دلالت کنند (ون‌دایک، ۱۳۸۹: ۴۴۰). در این قصیده، کلمة (الأرض) در نقش کنش‌پذیر قرار می‌گیرد و جملاتی که در ارتباط با گفتمان خودی بکار می‌روند صدای دستوری منفعل دارند و به‌وسیلهٔ ضمیر(ها) در گفتمان شعری هویت می‌یابد تا اشاره‌گر به این مهم باشند که گفتمان مسلط با سلطه اجتماعی و اعـمال قدرت بر گفتـمان خودی (ما) ستم می‌کند و به نحوی بر نکات منفی (آن‌ها) دلالت دارد:

قهقهة اللّصوص تسوق هودجها ... و تترکها بلا زاد/ تشدُّ أصابعُ العطش المیت علی الرمال/ تضیعُ صرختها بحمحمة الخیول/ الأرض ملقاة علی الصحراء ... ظامئة / و تُلقِی الدلو مرّات... و تخرجه بلا ماء!/و تزحف فی لهیب القیظ.../ تسأل عن عذوبة نهرها/ والنهر سَمَّمه المغول/ و عیونُها تخبو مِن الإعیاء، تستسقی جذورَ الشوک/ تنتظرُ المصیرَ المرّ... یطحنها الذبول/ من أنت یا حارس؟/ إنّی أنا الحجّاج.../ عصّبنی بالتاج... / تشرینها القارس/ الأرض تُطوی فی بساط «النفط»/ تحملها السفائن نحو «قیصر» کی تکونَ إذا تَفتَّحت/ اللّفائف: رقصةً... و هدیّةً للنار فی أرض الخطاه (دنقل،۱۹۸۷: ۱۵۵-۱۵۴).

ترجمه: «قهقهه دزدان کجاوه او را می‌راند و او را بدون توشه رها می‌کند/ و انگشتان تشنگی کشنده بر ماسه‌ها فشار می‌آورد/ فریادش در (همهمه) شیهه اسبان گم می‌شود/ زمین در صحرا تشنه، پرت شده است/ و دلو آب را چندین بار می‌اندازد و بدون آب آن را بیرون می‌آورد/ و در شدت گرما می‌خزد/ و از گوارایی نهرش می‌پرسد/ درحالی‌که مغول نهر را سمی کرده است/ و چشـمانش از خسـتگی بسـته می‌شود (برهم نهاده می‌شوند) و از ریشه‌های خار طلب آب می‌کند/ انتظار سرنوشت تلخ را می‌کشد/ پژمردگی او را نابود می‌کند (خرد می‌کند)/ زمین در فرش نفت پیچیده می‌شود/ کشتی‌ها آن را به‌سوی قیصر می‌برند تا آنگاه‌که پارچه‌ها گشوده شود/ شادی و هدیه‌ای باشد برای آتش در زمین خطاکاران».

همان‌طور که ون‌دایک گفته است: در ساختار نحوی یک جمله انبوهی از اشکال ساختارهای ممکن و جایگزین وجود دارند که می‌توان از آن برای تأکید بر معنا استفاده کرد در یک جمله می‌توان کلمه‌ای را به ابتدای جمله آورد یا با تغییر ترتیب کلمات یک جمله جملات معلوم و مجهول گرداند که می‌توان از آن برای برجسته‌سازی ایدئولوژیک جملات گفتمان استفاده کرد (ون‌دایک، ۱۳۹۳: ۷۹). أمل در این گفتمان شعری با وجه اخباری قاطعیت خود را در آنچه گفتمان مسلط از خیانت و ظلم و ستم در حق مردم مصر روا داشته‌اند برای مخاطب بیان می‌کند با استفاده از ناسخ (مازال) تداوم و استمرار ظلم و ستم گفتمان رقیب را مورد تأکید قرار می‌دهد.

اسم مفعول (منزوع، مصهور، محلول) در ارتباط با کلمه (الأرض) بکار رفته بر بی‌کفایتی و نالایقی حاکم عربی تأکید کند و بیانگر تجربه فردی شاعر از قدرت مسلط بر جامعه است:

و الأموی یقعَی فی طریق النبع: دون الماء رأسک یا حسین.../ و بعدها یتَملَّکون، یُضاجعون أرامل الشهداء/ و لا یتورَّعون، یَؤذنون الفجرَ... لم یتطّهروا مِن رجسهم/ فالحق مات!/ هل ثبّت الثقفیّ/ قناعَه المهزوز؟/ فقد مضی تموز.../ بوجه العربیّ/ أحببتُ فیک المجد و الشعراء/ لکنّ الذی سرواله من عنکبوت الوهم/ یمشی فی مدائنک المليئة بالذباب/ یُسقی القلوبَ عصارةَ الخدر المنمق/ و الطواویسُ التی نزعَت تقاویمَ الحوائط/ أوقفَت ساعاتِها / و تَجشَّأت بموائد السفراء...تنتظرُ النیاشین التی یسخو بها السّلطان... /فوق أکابر الأغوات منهم (دنقل،۱۹۸۷: ۱۵۷-۱۵۶).

ترجمه: «اموی در راه چشمه می‌نشیند (چون سگ): در کنار آب مواظب سرت باش ای حسین (ع).../ و بعدازآن مالک می‌شوند و با بیوه‌زنان شهدا هم‌بستر می‌شوند/ و تقوا و پرهیزگاری نمی‌کنند و در صبح‌گاه اذان می‌گویند درحالی‌که نجاستشان را از خود پاک نکرده‌اند/ پس حق مرد/ آیا ثقفی نقاب لرزانش را محکم کرد/.../ من برای تو بزرگواری و شاعران را دوست دارم/ اما کسی که شلوارش از عنکبوت وهم است/ در شهرهای پر از مگس تو راه می‌رود/ و به دل‌ها عصاره ضعف و بیهوشی تزیین‌شده می‌نوشاند/ و طاووس‌هایی که تقویم‌ها را از روی دیوار کندند/ و ساعت‌ها را متوقف کردند/ و بر سفره‌های سفیران آروغ زدند/ و منتظر مدال‌هایی هستند که سلطان به آن‌ها می‌بخشد/ بر فراز دام‌های بزرگ آن‌ها».

با این عبارات، گفتمان ما و آن‌هایی را شکل می‌دهد و نکات منفی را برای دشمن به کار می‌برد دشمنان را چون امویان و یا مغول‌ها می‌پندارد که بر مردم ظلم و ستم روا کردند و زنان شهیدان را به کنیزی گرفتند. در حال نجاست نماز به پا داشتند. در ادامه به دشمنان داخلی (حاکم و افراد فرصت‌طلب) اشاره می‌کند، کسانی که به بیگانگان تکیه کردند و امید واهی بستند.

۳-۴. تمهیدات بلاغی

ساختارهای بیانی چون تشبیهات، استعارات، مجازها، نمادها، طنز و کنایه بستری مناسب برای بیان تجربه‌های فردی، ایدئولوژی، اعمال قدرت، ارزش‌گذاری، ارزش‌آفرینی، معناسازی و هویت‌بخشی به تجربیات درونی فرد هستند و تنها ابزار زیبایی‌آفرینی نیست بلکه بسان سلاحی در دست گوینده هستند همان‌طور که ون‌دایک می‌گوید:

«ساختارهای بلاغی خاص در گفتمان، نظیر تکرار روساختی (لفظی) یا صنایع معنایی مانند استعاره ممکن است در مواردی تابعی از کنترل ایدئولوژیک بشوند این امر زمانی رخ می‌دهد که اطلاعاتی که برای ما ناخوشایند است بی‌اهمیت جلوه داده‌شده و درعین‌حال اطلاعات منفی دربارهٔ دیگری مورد تأکید قرار می‌گیرد. بسیاری از صنایعی که آن‌ها را در چارچوب بلاغت کلاسیک می‌شناسیم دارای این تأثیر خاص به‌عنوان کارکرد اصلی خود هستند» (ون‌دایک، ۱۳۸۹: ۴۵۰-۴۴۹).

در این قصیده شاعر با استفاده از استعاره، مجاز، نماد و جملات کنایی به مبارزه با گفتمان رقیب می‌پردازد؛ در آغاز قصیده برخلاف اکثر شاعران نسل اول که بیشتر بر احساس مادری زمین تأکید می‌کنند زمین را نماد سرزمین عربی قرار داده که چون عروسی مورد غارت و تجاوز

دزدان قرارگرفته و بعدازآنکه مردان مخلص و با اراده‌اش را از دست داده به خاطر تشنگی و ضعف به حال مرگ افتاده است، برای بیان این معنی به خلق تصویر زیبایی روی می‌آورد و حالت فقدان افراد باهمت در جامعه‌اش را با تبیین حس تشنگی زمین بازنمایی می‌کند، نهر نماد باروری و رشد و خیروبرکت است که به وسیله مغول که نماد دشمنان است سمی شده یعنی دشمنان سرچشمه‌های رشد سرزمین‌های عربی– انسان‌های آزاداندیش– را از بین برده‌اند.

هدف صنعت مجاز در عبارت (قهقهة اللّصوص تسوق هودجها، تضیع صرختها بحمحمة الخیول) تنها زیبایی‌آفرینی و خلق جملات ادبی نیست بلکه امل‌دنقل با این کاربرد مجازی و با توجه به گزینش واژگانی می‌خواهد شدت وخامت شرایط بد سیاسی– اجتماعی در زمان حاضر را به تصویر کشد شاعر (قهقهه دزدان و شیهه اسبان) به فعل (ساق و ضاع) نسبت داده است تا هم شدت قساوت قلب و خصومت دشمنان را بیان کند و هم اوج اضطرابات ناآرامی‌ها را برساند، درواقع این سازوکار بلاغی با توجه به با خاصیت آوایی و معنایی (قهقهة وحمحمة) به‌خوبی بر نکات منفی گفتمان غیر خودی تاکید می‌کند.

این قصیده پر از رموز و نماد و شخصیت‌های تاریخی است. علاوه بر آن‌که اشارات تاریخی در آن وجود دارد مخاطب را با تاریخ عربی و دشمنانش که از زمان یونان تاکنون پی‌درپی بر آن وارد آمدند، مرتبط می‌کند و به وقایع خارجی می‌پردازد تا وقایع داخلی و مخاطب را معطوف به واقعیت و جهانی که هست می‌کند نه دنیایی که شاعر می‌خواهد بسازد؛ امل‌دنقل به دلیل وجود قدرت مسلط گفتمان رقیب با بازنمایی تاریخ در قالب این روایت شعری از زمین، به بازگردانی تاریخ عربی از زمان سقوط بغداد به دست مغولان تا عصر حاضر (زمان نفت) و از مقتل امام حسین تا عصر برمکیان و سپس به زمان صدر اسلام–زمان ابن سلول– بازمی‌گردد و با کاربرد مجازی زمین و سفر از گذشته به حاضر، حالت سقوط و تباهی که بر امت عربی گذشته است را مجسم می‌کند تا بتواند ایدئولوژی خود که خیزش، مبارزه با دشمنان جهت تحقق عدالت و بازگرداندن عزت عربی است را از خلال ساختارهای زبانی عینیت بخشد؛ بنابراین برای اشاره به تجاوز، ستم و غصب حقوق مردم توسط حاکم کنونی از نماد (حجاج) استفاده می‌کند:

مَن أنت یا حارس؟/ إنّی أنا الحجّاج.../عصّبنی بالتاج... / تشرینها القارس/ الأرض تُطوَی فی بساط «النفط»/ تحملها السفائن نحو «قیصر» کی تکونَ إذا تَفتَّحت/ اللّفائف: رقصةً... و هدیّةً للنار فی أرض الخطاه/ .../ و السیّاف یجلدها! و ماذا؟ بعد أن فقدت بکارتَها..../ و صارت حاملاً فی عامها الألفیّ من ألفین من عشّاقها!/ لا النیلُ یغسل عارها القاسی... و لا ماء الفرات و الأموی یقعَی فی طریق النبع.../ دون الماء رأسک یا حسین (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۵۶–۱۵۵).

ترجمه: «تو کیستی ای نگهبان/ بی‌گمان من حجاج هستم.../تاج بر سرم بگذار.../ زمستان این زمین بسیار سخت و شدید است/ زمین در فرش نفت پیچیده می‌شود/ کشتی‌ها آن را به‌سوی قیصر می‌برند تا آنگاه‌که پارچه‌ها گشوده شود/ شادی... و هدیه‌ای باشد برای آتش در زمین خطاکاران/ و جلاد او را تازیانه می‌زند و چگونه؟/

بعدازآنکه دوشیزگی‌اش را از دست داد.../ و باردار شد در هزارمین سالش از دو هزارمین نفر از دلدادگانش/ نه نیل ننگ سنگینش را می‌شوید/... و نه آب فرات/ اموی در راه چشمه می‌نشیند (چون سگ): ای حسین (ع) در کنار آب مواظب سرت باش...».

کاربردهای استعاری در این قصیده نیز در ارتباط با ایدئولوژی و مناسبات قدرت گزینش‌شده‌اند زیرا در نظریهٔ استعاره مفهومی استعاره‌ها با فهم و شناخت انسان در زندگی سروکار دارند و متون گفتمان‌مند دارای فرض‌های ایدئولوژیکی هستند و شیوه سخن گفتن یا نوشتن ما درباره جهان منعکس‌کننده فشارهای عمیق ایدئولوژیکی و مجموعه روابط قدرت است و استعاره که در زبان رخ می‌دهد می‌تواند ابزاری مناسب جهت شناخت ایدئولوژی ونشان دادن نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعه باشد. بر این اساس استعاره تمثیلی که میان دو مفهوم زمین و کلئوپاترا شکل‌گرفته دقیقاً به‌عنوان صنعتی فکری است نه ابزاری زبانی و موجب ایجاد تغییر، آگاهی سازی و دگرگونی اندیشه مخاطب می‌گردد که بداند عملکرد حکام و ارتباط با بیگانگان نتیجه‌ای جز شکست نخواهد داشت.

أمل از ماجرای کلئوپاترا –زنی در تاریخ یونان که هدفش از ارتباط با قیصر به دست آوردن و تحکیم حکومتش بود لذا خودش را در فرشی پیچید و به قیصر نزدیک کرد تا به اهدافش برسد– بهره برده و با ترکیبی استعاری این حادثه را برعکس بازنمایی می‌کند که هویت عربی در فرش نفت پیچیده شد به‌سوی قیصر فرستاده شد تا هدیه و سرگرمی باشد برای آتش در سرزمین خطاکاران. آتش در اینجا مفهوم منفی دارد و در فرهنگ نمادها آمده: آتش وجه منفی دارد و مهار آن نیز عملکرد شیطانی است، ابزار اهورایی و اهریمنی است، آتش اهریمنی، آتشی است که می‌سوزاند بی‌آنکه تحلیل برود (شوالیه وگرابرن، ۱/۱۳۸۷: ۶۲)؛ و با این کاربرد نمادین، بهتر تجربه درونی و ایدئولوژی مبارزه با دشمنان را باز مفهوم‌سازی می‌کند.

أمل با کاربرد اسطوره «تموز» که نماد نوزایی و خیزش است در برابر «حجاج» سعی دارد ایدئولوژی خیزش و مبارزه را عینیت بخشد و کاربرد صفت (المهزوز) برای حجاج و صفت (العربی) برای تموز، گفتمان خودی را برجسته و گفتمان رقیب را به حاشیه رانده است. گزینش اسطوره‌ها به خاطر حاشیه‌رانی گفتمان غیرخودی انجام‌گرفته است زیرا اسطوره‌ها در ارتباط محکمی باتجربه شعری هستند و آبشخورهای غنی برای شاعران در هر عصری بشمار می‌آیند که به‌واسطهٔ دستاوردهای فراوان آن و نیروهای الهام‌گر و خارق‌العاده نهفته در اسطوره، افکار و احساساتشان را تجسم می‌بخشند (زاید، ۱۹۹۷: ۱۷۴).

و الأموی یقعَی فی طریق النبع: «دون الماء ...رأسک یا حسین...»/ و بعدها یتملّکون، یضاجعون أرامل الشهداءِ / و لا یتورّعون، یُؤذنون الفجر... لم یتطَّهروا من رجسهم/ فالحق مات!/ هل ثبّت الثقفیّ/ قناعَه المهزوز؟/ فقد مضی تموز.../ بوجه العربی! (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۵۵)

ترجمه: «اموی در راه چشمه می‌نشیند (چون سگ): ای حسین (ع) در کنار آب مواظب سرت باش.../ و بعدازآن مالک می‌شوند و با بیوه‌زنان شهدا هم‌بستر می‌شوند/ و تقوا و پرهیزگاری نمی‌کنند و در صبح‌گاه اذان می‌گویند

درحالی‌که خود را از نجاست‌شان پاک نکرده‌اند/ پس حق مرد/ آیا ثقفی نقاب لرزانش را محکم کرد؟/ تموز با چهره‌ی عربی گذر کرد».

به‌طورکلی شاعر با گزینش شخصیت‌ها و نمادهای منفی برای گفتمان رقیب مثل (طواویس، حجاج، اموی، ابن سلول، قیصر) و نماد، اسطوره و شخصیت‌هایی مثبت چون (انصار، قریش، تموز، حسین) برای گفتمان خودی به برجسته‌سازی گفتمان خودی و حاشیه رانی گفتمان رقیب اقدام می‌کند تا هژمونی حاکم عربی و دشمان خارجی را بشکند و بر نکات منفی گفتمان مسلط تأکید کند.

این قطبیت گفتمانی در متن با استفاده از اضافه تشبیهی (عنکبوت الوهم) در عبارت کنایی (الذی سرواله من عنکبوت الوهم) که کنایه از اعتماد بدون تفکر و تدبیر حاکم عربی و سیاستمداران کنونی عرب به اسرائیل و سایر بیگانگان است بیشتر عینیت می‌یابد و نمایانگر قدرت مسلط و نابرابری اجتماعی است:

أحببتُ فیک المجد و الشعراء/ لکنّ الذی سرواله من عنکبوت الوهم:/ یمشی فی مدائنک المليئة بالذباب/ یُسقی القلوبَ عصارةَ الخدر المنمّق/ و الطواویسُ التی نزعَت تقاویمَ الحوائط/ أوقفت ساعاتِها / و تَجشَّأت بموائد السفراء... /تنتظر النیاشین التی یسخو بها السّلطان... /فوق أکابر الأغوات منهم (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۵۹ –۱۵۸)

ترجمه: «من برای تو بزرگواری و شاعران را دوست دارم/ اما کسی که شلوارش از عنکبوت وهم است:/ در شهرهای پر از مگس تو راه می‌رود/ و به دل‌ها عصاره ضعف و بیهوشی تزیین‌شده می‌نوشاند/ و طاووس‌هایی که تقویم‌ها را از روی دیوار کندند/ و ساعت‌ها را متوقف کردند/ و بر سفره‌های سفیران آروغ زدند/ و منتظر مدال‌هایی هستند که سلطان به آنان می‌بخشد/ بر فراز بزرگ‌ترین دام‌های آن‌ها».

طاووس از ابتدای خلقت در اساطیر وجود داشته است از پرندگان بهشتی و واسطه میان مار و شیطان است آنگاه‌که شیطان اراده کرد تا به بهشت وارد شود، میان نیش‌های مار پنهان شد. نماد کبر، معصیت و ارتکاب گناه است. رمز غرور و تکبر و مقارن با تصویر شیطان است (عجینه،۱۹۹۴ /۱: ۳۰۶). این نماد در ارتباط با حکام به کار گرفته‌شده است که با اعتماد به اسرائیل و بیگانگان اصالت عربی و شرافت مردم مصر را فراموش کردند، ایشان همان طاووس‌هایی‌اند که تقویم‌ها را از دیوار کندند و ساعت‌ها را متوقف کردند و بر سر سفره بیگانگان آروغ زدند. این عبارات به‌خوبی بافت موقعیتی جامعه را تبیین می‌کند و موجب طرد و حاشیه رانی گفتمان رقیب شده، أمل برای اشاره به نابود شدن شرافت عربی به دست حاکمان نالایق، افراد سودجو، فرصت‌طلب و منافق به نمادهایی چون عنکبوت، طاووس و ابن سلول روی می‌آورد، ابن سلول سرآمد منافقین در زمان پیامبر بوده به‌کارگیری این شخصیت تاریخی برای نشان دادن خصیصهٔ نفاق در حاکم عربی و خیانتی که او در حق مردم کشورش به‌وسیله سازش با اسرائیل روا داشته و تأکید بر ویژگی‌های منفی گفتمان غیرخودی است:

أراک... و «إبن سلول» بین المؤمنین بوجهه القُرَحیّ.../ یَسری بالوقیعة فیک / و الأنصار واجمة/ و کلُّ قریش واجمة.../ فَمَن یَهدیک للرأی الصواب؟!/ ملثّماً یخطُو... / قد شوَّهته النار (دنقل، ۱۹۸۷: ۱۵۷).

ترجمه: «تو را می‌بینم... و ابن سلول را در میان مؤمنین با چهره آراسته‌اش/ با نبرد و پیکار در تو حرکت می‌کند/ و انصار سکوت کرده‌اند/ و همه قریش سکوت کرده‌اند.../ پس چه کسی تو را به نظر و رأی درست هدایت می‌کند/ با نقاب گام برمی‌دارد/ آتش (چهره) او را زشت و کریه کرده است».

بنابراین می‌توان گفت: کلمه (الجرح) که در عنوان آمده کنایه از زخمی است که أمل اعتقاد دارد سرباز نکرده همان جراحت عقب‌ماندگی، اضطرابات، درد و رنج، خیانت وعدم بصیرت که باید باز شود و پاک گردد و اگر چنین باقی بماند بازهم باید منتظر عیب و ننگ و خواری دیگری باشیم و از خلال عنوان سروده نیز درصدد تبیین ایدئولوژی خیزش و انقلاب و مقاومت در برابر دشمنان را بیان می‌کند.

تکرار در شعر معاصر عنصر پویا و فعالی است که موجب انسجام متن می‌گردد و دارای پتانسیل‌های ساختاری و دلالی است و همچون ویترینی نشان‌دهنده افکار مسلط بر متن و روابط میان اجزاء سازنده کلام است (فراهانی وهمکاران، ۱۴۰۱: ۶) تکرار لفظی و معنوی کلمه (الأرض) در کل قصیده دلالت بر این امر دارد که هدف اصلی در این قصیده سرزمین مصر است. این تکرارهای لفظی و معنوی بر مرکزیت معنایی آن اشاره دارند و به انسجام کل متن کمک می‌کند؛ زیرا همان‌گونه که نازک الملائکه معتقد است: تکرار در شعر عربی معاصر، دربردارنده تمام توانایی‌های بیانی است که می‌تواند معنا را غنا ببخشد و آن را به مرحله اصالت برساند و این آنگاه می‌تواند بر معنا سیطره کامل یابد که در محل و موضع خودش بکار گرفته شود (الملائکه، ۱۹۷۴: ۲۶۳). در این قصیده نیز کلمهٔ (الأرض) در عنوان در مطلع آغازین قصیده و سایر مقاطع شعری در نقش مبتدا نیز گاهی تکرار شده است تا در برجسته‌سازی گفتمان خودی بکار گرفته شود، درواقع همان دغدغه اصلی امل‌دنقل یعنی مسئله «وطن» را بیان کند.

۴.نتیجه

از خلال خوانش انتقادی گفتمان شعری أمل دنقل مشخص گردد؛

زبان شعری أمل دنقل به‌مثابه فرایندی اجتماعی در خدمت، تولید معناست و دارای بار ایدئولوژیکی است و در رابطه مستقیم با روابط قدرت به کار گرفته می‌شود. این قصیده بازخوانی گفتمانی سیاسی- اجتماعی است تا وجدان عربی را با یادآوری تاریخ و متذکر شدن میراث و سنت بزرگان عربی و اسلامی و توجهِ نسل شکست‌خوردهٔ خود به عظمت و مجد گذشته‌شان بیدار کند و به انقلاب تشویق کند. مشخص گردید که در این گفتمان شعری واژگان به‌عنوان یک عامل زبانی/ گفتمانی در شرایطی ایستا مورد مطالعه قرار نمی‌گیرند بلکه در متن و به‌مثابه محصول گفتمانی باز، پویا و در جریان در نظر گرفته می‌شوند و رابطه‌ای پیچیده و

پیش‌بینی‌ناپذیری با بافت‌دارند و واژگان نشان‌دار در جهت غیریت‌سازی گفتمانی، بیان ایدئولوژی و انگیزش انسان عربی بکار رفته‌اند. در این قصیده گزینش آرایه‌های بلاغی از قبیل: استعاره، مجاز، تشبیهات، کنایات، نماد و... از شکل مکانیکی و جنبه تزیینی خود خارج‌شده و به‌عنوان سازوکاری زبانی در عرصه اجتماعی در ارتباط باکلان لایه بافت موقعیت برای اعمال یا مقابله با قدرت و تأکید بر نکات مثبت گفتمان خودی و نکات منفی گفتمان مسلط به‌کارگرفته می‌شوند. در واقع شعر أمل دنقل چون سلاحی در دست اوست که در خدمت ایدئولوژی‌اش است که با ایجاد قطبیت به برجسته‌سازی گفتمان خودی و حاشیه‌رانی گفتمان مسلط پرداخته است.

منابع

ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴)، *لسان العرب*، المجلد الأول و السادس، السابع و الخامس العشر، طبعة ثالثة، بیروت، دار صادر.

إسماعیل، عزالدین (۱۹۶۶)، *الشعر العربی المعاصر (قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة)*، طبعة ثالثة، القاهرة، دار الفکر العربی.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۲)، *فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی*، تهران، انتشارات علمی.

البستانی، بشری (۲۰۰۲)، *قراءات فی الخطاب الشعری الحدیث*، طبعة أولی، الجزائر، دار الکتاب العربی.

بودرع، عبدالرحمان (۲۰۱۴)، *فی تحلیل الخطاب الإجتماعی السیاسی قضایا و نماذج من الواقع المعاصر*، طبعة أولی، تطوان، الخلیج العربی.

حامدی شیروان، زهرا و مهدی زرقانی (۱۳۹۳)، «تحلیل داستان رستم و شغاد بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک»، *کاوش نامه سال پانزدهم*، شمارهٔ (۲۸)، صص (۱۲۸-۹۹).

حسن، حمانی (۲۰۱۹)، «الأجهزة المفهومیة للتحلیل النقدی للخطاب: الخطاب و السلطة»، *العلوم الإنسانیة و الإجتماعیة*، المجلد الثالث، العدد (۱۲)، صص (۱۹۳-۱۸۳).

دنقل، أمل (۱۹۸۷)، *الأعمال الشعریة الکاملة*، مقدمة عبدالعزیز مقالح، طبعة ثالثة، القاهرة، مکتبة مدبولی.

زاید، علی عشری (۱۹۹۷)، *استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر*، القاهرة، دار الفکر العربی.

زمخشری، محمود بن عمر (۱۹۷۹)، *أساس البلاغة*، بیروت، دار صادر.

شوالیه، ژان/ گرابرن، آلن (۱۳۸۷)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران، نشر جیحون.

صادق، محمد (۱۹۹۸)، *عمالقة من صعید مصر*، القاهرة، موسسه الأهرام.

ضمیران، محمد (۱۳۷۸)، *میشل فوکو، دانش و قدرت*، تهران، هرمس.

عجینة، محمد (۱۹۹۴)، *موسوعه أساطیر العرب عن الجاهلیة و دلالتها*، المجلد الأول، بیروت، دار الفارابی.

فاولر، راجر (۱۳۹۵)، *سبک و زبان در نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم مشرف، تهران، انتشارات سخن.

فراهانی، سمیرا و همکاران(۱۴۰۱)، «نقد و بررسی تکرارهای هندسی در شعر أمل دنقل»، *ادب عربی*، سال چهاردهم، شماره(۲)، صص(۱۵۷-۱۵۵)

المساوی، عبدالسلام (۱۹۹۴)، *البنیات الدالة فی شعر أمل دنقل*، دمشق، إتحاد الکتاب العرب.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران، آگاه.

الملائکه، نازک (۱۹۷۴)، *قضایا الشعر المعاصر*، طبعة ثالثة، القاهرة، مکتبه النهضة.

نورگارد، نینا (۱۳۹۴)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمهٔ احمدرضایی و مسعود فرهمند، تهران، مروارید.

ون دایک، تئون، ان (۱۳۹۳)، *ایدئولوژی و گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه حیدری، مشهد، سخن گستر.
ون‌دایک، تئون، ان (۱۳۸۹)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان (از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی)*، گروه مترجمان، چاپ سوم، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها
ون‌دایک، تئون، ان (۲۰۱۴). *الخطاب و السلطة*، ترجمة غیداء العلی، طبعة أولی. القاهرة، المرکز القومی للترجمة.
یار محمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران، هرمس.
یطاوی، محمد (۲۰۱۹)، *التحلیل النقدی للخطاب مفاهیم و مجالات و تطبیقات*، المرکز الدیموقراطی العربی، برلین.
یعقوبی، محمد و رسول زارع(۱۴۰۰)، «رابطه زبان و واقعیت در تحلیل مفهوم تبعیدگاه در زبان شعری عزالدین المناصره»، *ادب عربی*، سال سیزدهم، شمارهٔ(۱)، صص(۲۱-۱)
یورگنسن، ماریان / فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

Sources

Aghagolzadeh. F. (2013). *Descriptive Culture of Discourse Analysis and Applied Studies*, Tehran, Scientific Publications. [In Persian].

Ajina. M. (1994). *Encyclopedia of Arab Myths on Ignorance and Its Significance*, First Volume, Beirut, Dar al-Farabi. [In Arabic].

Al-Bustani, B., (2002). *Readings in the Poetry of Hadith*, First Edition, Algeria: Dar Al-Kitab Al-Arabi. [In Arabic].

AL-Malaekeh. N. (1974). *The Cases of Contemporary Poetry*, Third Edition. Cairo, Ennahda School. [In Arabic].

Al-Masawi.A. S. (1994). *Al-Baniat al-Dalah in the poetry of Aml al-Dinqal*, Damascus, Ithad al-Kitab al-Arab. [In Arabic].

Boudraa, A. R., (2014), *In analyzing the socio-political discourse, issues and models from contemporary reality*, first edition, Tetouan: The Arab Gulf. [In Arabic].

Donqol. A., (1987). *The Complete Poetry Works*, Introduction by Abdul Aziz Maqaleh, Third Edition, Cairo, Madbouli School. [In Arabic].

Farahani, S. et al., (2022). "Criticism and analysis of geometric repetitions in Amal Donghol's poetry", *Arabic literature*, 14th year, number (2), pp. (155-157). [In Persian].

Fovler. R. (2016). *Style and Language in Literary Criticism*, translated by Maryam Musharraf, Tehran, Sokhan Publications. [In Persian].

Hamedi, S., Zarghani, Z., and Zarghani, M., (2014), "Analysis of the story of Rostam and Sheghad based on Van Dijke's ideological square", *Exploration Letter*, Fifteenth Year, No. (28), pp. (128-99). [In Persian].

Hassan, H., (2019), "The conceptual concept for the analysis of criticism for Discourse, Discourse and power", *Humanities and Social Sciences*, the third volume, number (12), pp. (193-183). [In Arabic].

Ibn Manzoor. M. M., (1414). *Arabic language. the first and seventh volumes*, the seventh and fifth fifth. third edition. Beirut: Dar Sader. [In Persian].

Ismail, Izz al-Din, (1966), *Contemporary Arabic Poetry (Technical and Spiritual Rulings and Appearances)*, Third Edition, Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi. [In Arabic].

Makarik. I. R. (2009). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, third edition, Tehran, Agah. [In Persian].

Norgard. N. (2015). *Culture of Stylistics*, translated by Ahmad Rezaei and Masoud Farahmand. Tehran: Morvarid. [In Persian].

Sadegh.M. (1998). *Amalekha min Sa'id Misr*, Cairo, Al-Ahram Institute. [In Arabic].

Shovaliyeh. J. and Grabren. A. (2008). *The Culture of Symbols*, translated by Soodabeh Fazaili, Volume 1, Tehran, Jeyhun Publishing. [In Arabic].

Van Dijke. T. A. (2010). *Studies in Discourse Analysis (From Text Grammar to Critical Discourse Mining)*, Translators Group, Third Edition, Tehran, Office of Media Studies and Development. [In Persian].

Van Dijke. T. A. (2014). *Ideology and Discourse*, translated by Fatemeh Heidari, Mashhad, Sokhan Gostar. [In Persian].

Van Dyke, Theon, Ann, (2014). *Discourse and power*, translated by Ghaida Al-Ali, first edition, Cairo, The ethnic center for translation. [In Arabic].

Yaqoubi, M., and Zaree, R., (2021). 'The Relationship between Language and Reality in Analyzing the Concept of Exile in the Poetic Language of Izz al-Din alMonaserah', *Arabic literature*, 13thyear, number (1), pp.(1-21). [In Persian].

Yar Mohammadi. L. (2004). *Common and Critical Discourse*, Tehran, Hermes. [In Persian].

Yatawi, Muhammad (2019). *Critical Analysis of Discourse*, Concepts, Journals, and Applications, The Arab Democratic Center, Berlin. [In Arabic].

Yorgensen. M and Phillips. L. (2010). *Theory and Method in Discourse Analysis*, translated by Hadi Jalili, Ney Publishing, Tehran. [In Persian].

Zamakhshari. M. (1979). *Asas al-Balaghah*, Beirut, Dar Sader. [In Arabic].

Zamiran. M. (1378). *Michel Foucault, Knowledge and Power*, Tehran, Hermes. [In Persian].

Zayed. A. A. (1997). T*he Invocation of Heritage Characters in Contemporary Arabic Poetry*, Cairo, Dar al-Fikr al-Arabi. [In Arabic].

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Semantic Analyses of the Concept of Social Justice in Holly Quran (Study Subject: Collocations)

Abolhasan Amin Moghadasi [1], **Nafiseh Afsahi** [2]

1. Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail:behruzsalemi@gmail.com
2. Corresponding Author,Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: Mirzaineya_99@yahoo.com

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
24, June, 2019

Received in Revised form:
17, September, 2019

Accepted:
20, September, 2020

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Collocation is one of the means of semantics that can be used in order to study the meaning exactly by conversation's analysts. Collocation means the current other words line collocation is related to possibility of occurring of the units abreast for creating extensive units. According, semanticists find the meaning of one word with collocated words, so they find more exact meaning of more extensive units like the sentence and the text.One of the important subjects in holy Quran is" justice "that Allah paid this subject and he has thought mankind it legs in populous verses; according to this populous verses and also for its position and importance in human society, it must be studied exactly.however in this basis yet many researches were done, but in order to attain an exact meaning of justice in holly Quran, it is better that we use getable means in semantics, therefore we decided to study some of the verses of justice in Quran as result, at the end of discourse, we find that justice is one of the important subjects in society and Allah also has affirmed on it. Allah asks that be livers to endowed to this attribute and to be diligent for its execution and the execution of justice is also depended on fidelity to right, inhibiting the factionalism and avoiding some behaviors like violating the other' s right and etc.It is noticeable that the justice is contain, the formative justice and social justice with different types of justice such as family, judicial, military justice and …. In this essay, our chosen verses include some verses about social justice that they are searchable in judicial justice.In order to introduce the verse that are stated in four verses briefly, in this essay, the meaning of verse and the dotted meaning of word is mentioned, then meaningful collocations that are related to purpose of verse will be studied.

Keywords: holly Quran, collocation, justice, social justice, semantics

Cite this The Author(s): Amin Moghadasi, A., Afsahi, N., 2023. Semantic analyses of the Concept of Social justice in Holly Quran (Study Subject: Collocations): Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, , Serial No. 32- Spring, - (43-60)- DOI:10.22059/JALIT.2019.284140.612095.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Pre**es**

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

واکاوی معناشناختی مفهوم عدالت اجتماعی در قرآن کریم با تکیه بر مبحث هم‌نشین‌های معنایی

ابوالحسن امین مقدسی [۱]، نفیسه افصحی [۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: behruzsalemi@gmail.com.

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: Mirzaineya_99@yahoo.com.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۳۹۸/۰۴/۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۳۹۸/۰۶/۲۶

تاریخ پذیرش:
۱۳۹۸/۰۶/۳۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

هم‌نشینی یکی از ابزارهای معنی‌شناسی است که می‌تواند برای بررسی دقیق معنا توسط تحلیل گران کلام مورد استفاده قرار گیرد. در فرایند هم‌نشینی، ارتباط واژه‌ها با یکدیگر درون جمله و متن مورد توجه قرار می‌گیرد و معنای هر واژه از طریق واژه‌های هم‌نشین آن یافت می‌شود که به این ترتیب معنای دقیق‌تری از واژه‌ها و در نتیجه جمله و متن به دست می‌آید. یکی از موضوعات مهم در قرآن کریم، مسئلهٔ «عدالت» است که سزاست با توجه به جایگاه و اهمیت آن در جامعهٔ انسانی، به طور دقیق مورد بررسی قرار گیرد. هر چند تاکنون پژوهش‌های زیادی در این زمینه انجام گرفته؛ اما برای رسیدن به معنایی دقیق‌تر از عدالت در قرآن، بهتر است از ابزارهای موجود در علم معنی‌شناسی بهره ببریم؛ لذا بر آن شدیم تا با استفاده از ابزار «هم‌نشینی» به بررسی چند آیه در حوزهٔ عدالت در قرآن کریم بپردازیم. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که عدالت یکی از موضوعات مهم در جامعه و مورد تأکید خداوند است و خواستهٔ خداوند این است که مؤمنان، متصف به این صفت بوده و در برپایی آن کوشا باشند و نیز اینکه اجرای عدالت در جامعه منوط به پایبندی به یک سری از رفتارها مانند پایبندی به حق، عدم باندبازی و... و دوری از بعضی از رفتارهای مانند پایمال کردن حق دیگران و ... است. در چهار آیهٔ معرفی‌شده در این مقاله، به منظور معرفی اجمالی آیه، ابتدا معنای آیه و معنای معجمی واژگان ذکر می‌گردد، سپس هم‌نشین‌های معنادار و مرتبط با هدف آیه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: قرآن کریم، عدالت، هم‌نشینی، هم‌آیی، معنی‌شناسی، عدالت اجتماعی

استناد: امین مقدسی، ابوالحسن، افصحی، نفیسه، ۱۴۰۲. واکاوی معناشناختی مفهوم عدالت اجتماعی در قرآن کریم با تکیه بر مبحث هم‌نشین‌های معنایی: ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار – شمارهٔ پیاپی ۳۵ –(۶۰-۴۳).
DOI: 10.22059/JALIT.2019.284140.612095

CC BY

ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

یکی از مسائل مهم جامعهٔ بشری که در طول تاریخ مورد توجه افراد بشر بوده، مسئلهٔ □عدالت□ است. عدالت از جمله اهداف مهم بعثت پیامبران بوده و خدای متعال برای برقراری این مهم در جامعهٔ انسانی قوانین بسیاری را وضع کرده و توسط پیامبران خود به مردم ابلاغ نموده است. قرآن، آخرین کتاب آسمانی، در آیات بی‌شماری به این موضوع پرداخته و به طور مستقیم و غیرمستقیم در مورد عدالت با مردم سخن گفته و قوانین مربوطه را آموزش داده و انسان را از ظلم و بیداد و پایمال کردن حق دیگران بر حذر می‌دارد. هر چند شاید با یک نگاه سطحی به قرآن، آیات دارای واژه‌های صریح حوزهٔ عدالت که به طور مستقیم معرف این مسئله باشند، کم هستند، اما با نگاهی عمیق‌تر می‌توان آیات زیادی را پیدا کرد که به گونه‌های مختلف و با واژه‌های مرتبط با مفهوم عدالت، این بحث را به میان کشیده و جنبه‌های گوناگون آن را مورد توجه قرار داده است؛ بنابراین با توجه به اهمیت موضوع از دیدگاه خداوند و نیز مبتلا بودن جامعهٔ انسانی با این مسئلهٔ مهم بر آن شدیم تا کمی دقیق‌تر به موضوع بپردازیم و با بررسی چند آیه در حوزهٔ عدالت در قرآن گامی در راستای تحقق آن در جامعه برداریم. از آنجا که بررسی دقیق هر گفتاری منوط به بررسی معنای آن است، ما در این مقاله به وسیلهٔ یکی از ابزارهای معنی‌شناسی یعنی «هم‌نشینی» و «باهم‌آیی» واژه‌ها در چند آیه از آیات مربوط به موضوع عدالت اجتماعی در قرآن سعی می‌کنیم این موضوع را واکاوی نموده تا شاید اندکی از سطح قرآن فراتر رفته و به معنای عمیق‌تری برسیم.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های زیادی در زمینهٔ عدالت صورت گرفته که بیشتر آن‌ها در حوزهٔ علوم تفسیر و فقه و علوم سیاسی است و ارتباط چندانی به بحث ما ندارد؛ اما در حوزهٔ زبان‌شناسی و معنی‌شناسی غیر از چند مقاله، سابقهٔ زیادی از این موضوع وجود ندارد. آقای محمدحسین اخوان طبسی در مقالهٔ خود با عنوان «صورت‌بندی مفهوم عدالت در قرآن کریم بر مبنای واژهٔ قسط» معتقد به تیرگی معنایی واژهٔ قسط است و با استفاده از نظریات مختلف در حوزهٔ معناشناسی از جمله روابط هم‌نشینی، حوزه‌های معنایی و مؤلفه‌های معنایی و نیز با بهره‌گیری از روش‌های متنوع زبان‌شناسی تاریخی از قبیل ریشه‌شناسی، گونه‌شناسی و مطالعات زبان‌های سامی به تحلیل معناشناختی واژهٔ قرآنی قسط می‌پردازد. آقای عبدالحسین خسرو پناه در مقالهٔ خود با عنوان « وسعت معنایی عدالت در قرآن » به تبیین معنای عدل، قسط و ظلم بر اساس تعاریف لغوی و تفسیری پرداخته و برای تکمیل بحث، به ارائهٔ آمار آیات مربوطه نیز روی می‌آورد. آقای سید محمد هاشم‌پور مولا در مقالهٔ «معناشناسی واژهٔ عدل در قرآن کریم بر مبنای روش ایزوتسو» ساختار معنایی واژهٔ عدل را بر اساس گزاره‌های حاصل از آیات قرآن با استفاده از روش ایزوتسو بررسی می‌کند که در این راستا علاوه بر تبیین ارتباط معنایی عدل با مفاهیم قسط، حق، ایمان،

علم، صدق و تقوی به‌عنوان حوزهٔ معنایی به ارائهٔ بحث تفسیری نیز می‌پردازد. در میان اندیشمندان عرب نیز محمد شحرور از جمله کسانی است که با روی کرد زبان‌شناسی آثاری در زمینهٔ موضوعات قرآنی و دینی ارائه کرده که از جمله می‌توان کتاب‌های «الکتاب و القرآن، دراسات اسلامیة معاصرة فی الدولة و المجتمع، الاسلام و الایمان، نحو اصول جدیدة للفقه الاسلامی، الدین و السلطة، دلیل القراءة المعاصرة للتنزیل الحکیم و ...» را نام برد (ن.ک احمدی، پور آذر،۱۴۰۰: ۱۳۹). او در آثار خود به مسئله حقوق انسان در خانواده، حقوق زن، حجاب، تعدد زوجات، ارث و ... با خوانشی جدید پرداخته و موضوعات فوق را بر اساس عدالت مفروض بررسی کرده که البته توسط پژوهش گران مورد نقد و بررسی هم قرار گرفته است. دیگر اندیشمند عرب، نصر حامد ابوزید است که او هم با روی کردی معاصر در زمینهٔ موضوعات دینی آثاری از جمله «مفهوم النص، نقد الخطاب الدینی، النص، السلطة، الحقیقة و ...» ارائه کرده است. ابوزید در بحث خود پیرامون چیستی وحی دربارهٔ تاریخ‌مندی قرآن و تعامل آن با واقعیت سخن می‌گوید و در مورد فهم‌پذیری قرآن، توجه به افق تاریخی آن را مهم می‌داند. عدالت نیز یکی از موضوعات مطروحه در اندیشه قرآنی ابوزید است. او عدل را بر اساس آیات قرآن مفهومی الهی و مقدس و در رأس قوانین هستی و خداوند را قائم به قسط می‌داند و معتقد است که قرآن تنها به فرمان به عدالت و واژه‌های مترادف آن بسنده نکرده، بلکه نمادهای رسانندهٔ اهمیت و ضرورت عدالت را بیان می‌نماید. وی در بحث از عدالت فردی، مسئلهٔ فطرت انسان را مطرح کرده و اعتقاد دارد که اعتراف به یگانگی خداوند و پایبندی به آثار و تبعات آن عدالت فردی محسوب می‌شود. او در بحث از عدالت اجتماعی- سیاسی، مباحث مختلف از جمله جنگ، حقوق انسان، جزیه، تعدد زوجات و جایگاه زن در قرآن، عدالت اقتصادی را مطرح می‌کند. او معتقد است که در خوانش قرآن باید وجه تاریخی و فرهنگی و زمینهٔ وحی قرآنی و نقش نبی را در نظر گرفت. ابوزید زبان را نظامی از تحلیل زبانی نشانه‌ها می‌داند که همهٔ افکار را عنوان بندی می‌کند. بر این اساس بر این باور است که چون قرآن متن زبانی است که در طول مدت بیش از بیست سال شکل گرفته است و شکل‌گیری آن نیز با توجه به واقعیات و فرهنگ زمانه بوده، باید برای فهم آن از روش تحلیل زبانی بهره گرفت.

رویکرد ما در این مقاله، موضوع عدالت در قرآن کریم و مطالعهٔ موردی چند آیه بر مبنای هم‌نشینی است که البته به طور مسلم نسبت‌های واژگانی از طریق روش تأویل و تفسیر در این راستا تبیین می‌گردند که با پژوهش‌های پیشین تفاوت واضحی دارد. این نوشتار درصدد پاسخ دادن به این پرسش‌هاست که خداوند در آیات مورد بحث عدالت چه مفاهیم و مقولاتی را مشخص کرده که مفهوم عدالت را بازنمایی می‌کند و این مفاهیم چگونه در این بازنمایی نقش آفرینی می‌نمایند؟ بر این اساس، احتمالاً به این نتیجه دست خواهیم یافت که واژه‌هایی در قرآن کریم وجود دارند که حوزهٔ معنایی عدالت را می‌سازند و زوایای مختلفی از این مفهوم مهم را

به‌خوبی توضیح می‌دهند و دیگر اینکه بعضی از این واژه‌ها با بعضی دیگر هم‌آیی دارند و در یک زنجیرهٔ معنایی، تصویر کامل‌تری از عدالت را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند و در نتیجه اینکه هم‌نشینی تا چه اندازه می‌تواند در تبیین معنا مؤثر باشد. شایان ذکر است که یکی از حوزه‌های عدالت در قرآن عدالت اجتماعی با شاخه‌های مختلف از جمله عدالت خانوادگی، عدالت قضایی، عدالت نظامی و ... است. آیات برگزیدهٔ ما در این نوشتار چند آیه در حوزهٔ عدالت اجتماعی است که بیشتر در شاخهٔ عدالت قضایی قابل بررسی است.

۱-۲.عدالت

عدالت یعنی قرار گرفتن هر چیز در محل خود. العدل یضع الامور مواضعها (نهج‌البلاغه، حکمت ۴۳۷) . عدالت به معنای حالت درونی انسان است که وی را به تقوا و مروت پای بند ساخته و این التزام او را به مرتبه‌ای رساند که ارتکاب به معاصی کبیره و اصرار به صغیره را از وی سلب کند (جوادی آملی، ۱۳۹۱: ۸۰).

داوری و قضا در حیات اجتماعی انسان‌ها بدیهی و متداول و از لوازم زندگی اجتماعی به شمار می‌آید. عدل بالاترین درجه حسن اخلاقی است و دین، این واقعیت انکارناپذیر را به ما می‌آموزاند و علم مؤید آن است (همان: ۱۵۳).

اسلام شرط اساسی برای رسیدن به کمال انسانی را قوام در توازن و به تعبیری « قوّام به عدل» می‌داند. انسان در این طریق باید نفس خویش را با عوالم وجود هماهنگ سازد؛ یعنی عالم نفس باید با عالم تکوین و تشریع سازگاری داشته باشد تا بتواند در طریق شریعت به جایگاه حقیقت بار یابد، بنابراین قائم به عدل بودن در عدالت قضایی برای قاضی بس نیست بلکه باید قوّام باشد و به این نکته در آیات و روایات برای عموم مسلمانان و مؤمنان خصوصاً قضات بسیار تأکید شده است: (ایها الذین آمنوا کونوا قوامین بالقسط...) (همان: ۱۵۴).

شهید مطهری چهار معنی و یا چهار مورد استعمال را برای کلمهٔ «عدل» ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: موزون بودن، تساوی و نفی هرگونه تبعیض، رعایت حقوق افراد و عطا کردن به هر ذی‌حق حق او را، رعایت استحقاق‌ها در افاضهٔ وجود و امتناع نکردن از افاضه و رحمت به آنچه امکان وجود یا کمال وجود دارد (شهید مطهری، ۱۳۵۲: ۵۴)

عدل به مفهوم اجتماعی، هدف نبوت و به مفهوم فلسفی مبنای معاد است (همان: ۴۸)

عدالت اجتماعی که یکی از مهم‌ترین شاخه‌های عدالت به شمار می‌رود، ارزشی است که با فراگیر شدن آن، جامعه دارای زمینه‌هایی می‌گردد که افراد به حق خود می‌رسند و امور جامعه به تناسب و تعادل در جای بایستهٔ خویش قرار می‌گیرد (ر.ک سید باقری، ۱۳۹۳: ۱۲۶).

۱-۳.هم‌نشینی

یکی از فرایندهای موجود در زبان «فرایند هم‌نشینی» نام دارد (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۰۹) که در علم معنی‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. از آنجا که معنی‌شناسی در تلاش است معنا را در سطوح

مختلف به شیوهٔ علمی بررسی نماید، لذا برای مطالعهٔ قرآن کریم هم می‌توان از آن بهره گرفت که در حال حاضر هم مطالعات گسترده‌ای در این حوزه انجام می‌گردد که به فهم دقیق‌تر قرآن کمک می‌کند (قائمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۲).

مطالعهٔ هم‌نشینی به بیش از پنج دهه قبل برمی‌گردد. فرث[1] اولین بار در سال ۱۹۵۷ اصطلاح هم‌نشینی را به کار برد و مطالعاتی در زمینهٔ هم‌نشینی کلمات و شیوه‌های مختلف این هم‌نشینی‌ها انجام داد (حسینی معصوم، ۱۳۹۱: ۳).

هم‌نشینی یعنی «ارتباط رایج یک واژه در زبان با واژه‌های معین دیگر در جمله‌ها» (یونس علی، ۲۰۰۷: ۱۲۲). بر این اساس معنی شناسان از طریق واژه‌های هم‌نشین یک کلمه به معنی آن پی می‌برند و به این ترتیب معنای دقیق‌تری از واحدهای بزرگ‌تر یعنی جمله و متن به دست می‌آورند.

از نظر معنی‌شناسی ساختگرا واژه‌ها می‌توانند از مختصات ترکیبی خاصی برخوردار باشند و طبیعتاً می‌توان این مختصات را در تحلیل حوزه‌های واژگانی دخالت داد؛ اما در سال ۱۹۳۴، والتر پورتسیگ[2]، زبان‌شناس آلمانی، برای نخستین بار به این نکته اشاره کرد که ترکیب بر روی محور هم‌نشینی در کنار مختصات نحوی تابع جنبه‌های معنی نیز هست؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که قرابت معنایی میان واژه‌های هم وقوع در قالب روابط واژگانی هم‌نشین امکان طرح می‌یابند؛ درست مثل روابط واژگانی جانشین که مبتنی بر شباهت‌اند (همان: ۱۴۲). تحلیل ساختاری باید این امکان را پدید آورد تا بتوان پیوندی را که میان نظام صورت‌ها و نظام معنی‌ها وجود دارد آشکار کرد. هدف ساخت‌گرایی به شمارش اوزان و توجه به واج‌های تکراری خلاصه نمی‌شود، بلکه در ضمن خود باید با پدیدارهای معنی‌شناسی نیز چالش کند. از این دیدگاه یکی از گرایش‌های بسیار نوین در پژوهش‌های ادبی، بررسی ساختاری واحدهای بزرگ گفتمان، برون از محدودهٔ بررسی جمله است؛ بنابراین جا دارد که نظام‌ها از سطحی کلی‌تر همچون روایت، توصیف و دیگر شکل‌های عمدهٔ بیان ادبی بررسی شوند. آنگاه یک زبان‌شناسی گفتمان به وجود خواهد آمد که فرازبان شناختی است برای اینکه واقعیات زبان را می‌شود بدان وسیله به میزان وسیع بررسی کرد (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

در زبان‌شناسی ساخت‌گرا بحث دربارهٔ نظام زبان پیش کشیده می‌شود و مسئلهٔ اصلی صرفاً رابطهٔ عناصر با یکدیگر نیست، بلکه مسئله بر سر ارزش هر عنصر برحسب سایر عناصر است. این نکته یکی از بارزترین مختصات نگرشی ساخت‌گرا را می‌نمایاند (صفوی، ۱۳۸۸: ۵۹).

مسئلهٔ رابطهٔ هم وقوعی به تمایزی مربوط می‌شود که سوسور میان محور جانشینی و محور هم‌نشینی زبان برقرار کرده است. محور جانشینی به تداعی مشابهت‌ها مربوط است. اگر به سراغ

1. J.R Firth
2. Walter Porzig

صورت واحدهای زبان برویم، میز، تیز و لیز در تداعی با یکدیگرند. برحسب معنی، تیز می‌تواند با برنده و یا لیز با سُر در تداعی قرار گیرد. محور هم‌نشینی به امکان وقوع واحدها در کنار هم برای ساخت واحدهای بزرگ‌تر مربوط است. در حوزهٔ صرف، واژه‌های مرکب و مشتق بر روی این محور شکل می‌گیرند. در سطح نحو نیز، شکل‌گیری گروه‌ها، جمله‌ها و جمله‌های غیر بسیط بر روی این محور تحقق می‌یابند. روابط جانشینی شامل شباهت‌های «بالقوه» و روابط هم‌نشینی، هم وقوعی «بالفعل» را شامل می‌شود (گیرتس، ۱۳۹۳: ۱۴۱). طبق نظر سوسور اصول، اصول نظم جانشینی و هم‌نشینی در تمام سطوح زبان مشهود است. این امر از ترکیب و جانشینی واج‌های مختلف در کلمات تا نظم کلمات در جملات و گفتار گسترش می‌یابد؛ بنابراین سوسور با استفاده از اصول مشابه و یکسانی که بیان می‌کند، هم می‌تواند روابط درون سطوح مختلف زبان را تحلیل کند و هم می‌تواند روابط بین سطوح مختلف را بررسی نماید. این مطلب جنبهٔ ساختارگرایی نظریهٔ او را شکل می‌دهد (هوارث، ۱۳۸۶: ۱۹۲).

فرث به تشخیص واژه از طریق معنی واژه‌های هم‌نشین آن معتقد بود. از نظر وی، این هم‌آیی واژه‌ها که او آن را تحت عنوان «هم‌نشینی»[1] مطرح می‌سازد، تنها بخشی از معنی واژه‌ها را در بردارد (پالمر، ۱۳۶۶: ۱۶۱). او بافت موقعیتی را نیز تنها ابزار بیانگر معنی نمی‌داند، بلکه آن را یکی از ابزارها یا روش‌های توصیفی زبان تلقی می‌کند. فرث تأکید می‌کند که بررسی زبان بر پایهٔ بافت موقعیت مستلزم این است که بافت موقعیت همراه با متن زبانی مورد نظر تحلیل شود. او روابط هم‌نشینی موجود میان عناصر ساخت زبانی مورد نظر در سطوح گوناگون را یکی از روابط درونی متن زبانی می‌داند. دنین[2] نیز با هم‌آیی یا همراهی خاص هر واژه با سایر واژه‌ها را یکی از راه‌های تعیین معنی واژه می‌داند و معتقد است که لازم نیست معنی هر واژه از پیش در نظر گرفته شود (آقا گل زاده، ۱۳۹۰: ۲۳ و ۲۴).

هم‌نشینی از جمله روابط واژگانی است که در صورت‌های ترکیبی کلام نمود پیدا می‌کند. در این حالت، نظام حاکم بر زبان، نظام « و ... و » است، یعنی عوامل دخیل در وقایع در کنار هم قرار می‌گیرند و سبب تکمیل شدن هم می‌گردند و امکان حذف یکی و جانشینی دیگری نیست. همین ترکیب است که حرکتی رو به جلو را سبب می‌شود و بعضی از زبان شناسان از آن تعبیر به حرکت خطی کرده‌اند (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۰۹ و ۱۱۰)؛ بنابراین می‌توان گفت که مفهوم «هم‌نشینی» چیزی جز ارتباط یک عنصر زبانی با سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ زبان نیست (پالمر، ۱۳۸۱: ۱۵۹). به‌عنوان مثال در این قطعهٔ شعری «باز باران با ترانه با گوهرهای فراوان می‌زند بر بام خانه» که شاعر در ذهن خود به دنبال یک تصویرسازی تأثیرگذار از نمایش زیبای باران بوده، با کنار هم قرار

1. Collocation
2. F.P. Dinnen

دادن واژه‌های «باران، ترانه، گوهرها، بام خانه» این حرکت خطی را تولید کرده و تعبیر خود از باران را تکمیل نموده و به هدف خود نائل شده است.

این عناصر برخی به دنبال برخی دیگر بر روی زنجیرهٔ گفتار جای می‌گیرند. ترکیباتی که روی خط زبان گسترش می‌یابند «هم‌نشین» نامیده می‌شوند. هم‌نشین همواره از دو یا چند واحد پیاپی تشکیل می‌شود. واژه‌ای را که در هم‌نشین قرار می‌دهیم ارزش خود را به دست می‌آورد؛ چون در تقابل با آنچه بعد و یا قبلش می‌آید و یا با هر دو قرار می‌گیرد (دو سوسور، ۱۳۷۸: ۱۶۷). گاهی جاذبهٔ دو جانبه ای وجود دارد که عناصر زبانی را به سمت هم می‌کشاند. با هم‌آیی، تنها به عناصر واژگانی محدود نشده و ترکیب‌های واژگانی را نیز شامل می‌شود (ویدوسن، ۱۳۹۵: ۱۲۲). صورت ترکیبی یا زنجیره، واژه‌های مشتق و مرکب، گروه واژه‌ها و جمله‌ها را شامل می‌شود. بر این پایه، رابطهٔ هم‌نشینی در همهٔ صورت‌های ترکیبی زبان برقرار است، مثلاً در جملهٔ «انسان به همه چیز می‌اندیشد» واژهٔ «انسان»، «به»، «همه»، «چیز» و «می‌اندیشد» با ترتیب خاصی به دنبال یکدیگر به کار رفته و رشته‌ای معنی‌دار را پدید آورده است؛ از این رو عناصر سازندهٔ زنجیرهٔ مذکور با یکدیگر رابطهٔ هم‌نشینی دارند. همچنین سه بخش معنی‌دار «می» «اندیش» و «ـــَ د» در واژهٔ «می‌اندیشد» که با ترکیب خاصی به دنبال یکدیگر ظاهرشده، با یکدیگر رابطهٔ هم نیشی دارند (مشکوة الدینی، ۱۳۸۱: ۸۶).

پژوهش‌های صورت گرفته در زمینهٔ هم‌نشینی مؤید آن است که عامل تعیین‌کنندهٔ موارد با هم‌آیی، نه تنها معنی هر یک از واژه‌ها به صورت منفرد، بلکه قراردادهای موجود میان واژگان هم‌نشین آن‌ها نیز هست، به همین دلیل ما اصلاً قادر به محدود ساختن موضوع هم‌نشینی در یک چهارچوب خاص نیستیم (همان: ۱۶۳).

به دلیل هم‌نشینی معنایی واحدهای زبانی، امکان انتقال مفاهیم هم‌نشین شده به یکدیگر پدید می‌آید. این انتقال می‌تواند به حدی برسد که مفهوم یک واحد زبان به طور کامل به واحد دیگر منتقل شود و این واحد در معنی تازه‌ای به کار رود. نمونهٔ بارز این انتقال معنی را می‌توان در پدیدهٔ مجاز یافت که نتیجهٔ هم‌نشینی معنایی است. همچنین حذف واژه‌های هم‌نشین می‌تواند سبب تغییر مفهوم واژه یا واژه‌های غیر محذوف شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۴۷).

۲.تحلیل هم‌نشین‌ها در آیات مربوط به عدالت اجتماعی

۲-۱.و جزاء سیئة سیئة مثلها فمن عفا و اصلح فأجره علی لله انه لایحب الظالمین *(شوری / ۴۰)*

۲-۱-۱.معنای آیه:

و جزای بدی، مانند آن، بدی است. پس هر کس درگذرد و نیکوکاری کند، پاداش او بر [عهدهٔ] خداست. به‌راستی او ستمگران را دوست نمی‌دارد.

۲-۱-۲. معنای معجمی

– جزاء: پاداش، کیفر. مجازات کافی و برابر (خوبی در برابر خوبی و بدی در برابر بدی)(راغب اصفهانی، ۱۹۹۲: ۱۹۵).
– سیئة: گناه، کار زشت، ضد خوبی (همان: ۴۴۱).
– مثل چیز مشابه، مقدار برابر
– عفا (عن): پاک کردن گناه کسی و در گذشتن از آن (همان: ۵۷۴).
– اصلح: نیکی کردن (ابن منظور، ج ۷، ص ۳۸۴) ضد فساد؛ این دو بیشتر به افعال اختصاص دارند. اصلاح در قرآن گاهی مقابل فساد و گاهی مقابل گناه است (راغب اصفهانی، ۱۹۹۲: ۴۸۹).
– اجر: پاداش دنیوی یا اخروی عمل (همان: ۶۴).

۲-۱-۳. هم‌نشینی

جزاء ← سیئه ← مثل ← عفا ← اصلح ← اجر ← لله ← ظالمین

در کنار هم قرار گرفتن واژهٔ «جزاء» و «سیئة» این معنی را می‌دهد که در برابر بدی باید کیفری وجود داشته باشد که کیفیت و کمیت این کیفر را هم‌نشین بعدی یعنی واژهٔ «مثل» مشخص می‌کند. واژهٔ «مثل» همان‌طور که در قسمت معنای معجمی گفتیم، به معنای «مقدار برابر» است، بنابراین کیفر بدی که به فرد شده، چه از لحاظ کیفیت و چه از لحاظ کمیت، باید دقیقاً به همان میزان باشد که اگر این‌گونه باشد، عدالت رعایت شده و چنانچه غیر از این باشد، از نظر خداوند عدالت رعایت نشده است.

تا اینجای آیه دو مطلب دریافت می‌شود: نخست اینکه به هر حال فردی که به او بدی می‌شود، می‌تواند طرف مقابل را مجازات کند و این حق اوست و اگر چنین کند از نظر خداوند گناهی مرتکب نشده و ظلمی نکرده است. دوم اینکه فردی که به او بدی شده اگر می‌خواهد عدالت را در مجازات رعایت کند باید دقیقاً به‌اندازهٔ همان بدی که در حق او شده مجازات کند، وگرنه از چارچوب عدالت خارج شده است.

اما هم‌نشین‌های بعدی روی دیگری از سکه را نشان می‌دهد و آن اینکه اولاً می‌توان از بدی گذشت و ثانیاً اینکه حتی می‌توان به طرف مقابل در برابر بدی او نیکی کرد و به این وسیله بذر محبت را در دل او کاشت تا بلکه رفتار بد او اصلاح گردد. حال سؤال این است که اگر فرد از بدی که به او شده بگذرد، پس حق او چه می‌شود؟ آیا در این صورت عدالت برقرار شده است؟

پاسخ این سؤال‌ها را هم‌نشین‌های بعدی مشخص می‌کنند. واژه‌های «اجر» و «لله» خیال مخاطب را راحت می‌کند که ظلمی که در حق تو شده در دستگاه خداوند گم نمی‌شود و اگر از آن در گذری، پاداش تو را خداوند خواهد داد.

نکات دیگری هم در تأویل و تفسیر هم‌نشینی «عفا و اصلح» با واژه‌های قبلی وجود دارد. سؤال این است که اصلاً چرا خداوند واژهٔ «عفا» و «اصلح» را با واژهٔ «سیئة» هم‌نشین کرده است؟

در هم‌نشینی واژه‌های مذکور و نیز قرار گرفتن آن‌ها بعد از جملهٔ اول، یک آموزهٔ تربیتی نهفته است و آن اینکه همیشه بهترین و عادلانه‌ترین نتیجه در مجازات برابر نیست، بلکه مخاطب واژه‌های «عفا» و «اصلح» متوجه می‌شود که در بخشش همراه با نیکی و اصلاح یک رفتار زشت هم به‌احتمال زیاد می‌توان به نتیجهٔ مطلوبی رسید و آن نتیجهٔ مطلوب اصلاح یک گناه، یک رفتار زشت، یک منکر... است که دیگر ادامه نیابد و در پی این اصلاح ریشه‌کن شود و از رهگذر این اصلاح وضعیت فرد و به‌تبع آن جامعه رو به بهبودی رود که این روند مسلماً به عدالت نزدیک‌تر است؛ چراکه هر چه رفتارهای زشت کمتر شود و منکر در جامعه کاهش یابد، عدالت در جامعه بیشتر پیاده می‌شود؛ بنابراین خداوند چه هوشمندانه تصویری از لایهٔ زیرین یک جامعه که می‌تواند مبتنی بر عدل باشد را نشان می‌دهد.

در پایان این صحبت‌ها خداوند مانند همیشه موضع قاطع خویش را در برابر ظلم اعلام می‌نماید و آن اینکه او نه‌تنها هیچ‌گاه از ظلم و ظالم حمایت نکرده بلکه آن‌ها را دوست ندارد، این هم‌نشینی می‌تواند دو دلیل داشته باشد؛ اول همین اعلان موضع خداوند که ذکر کردیم و دوم اینکه اگر به خاطر جمله قبل که خداوند از بخشش در برابر بدی سخن گفت، شبهه‌ای در ذهن مخاطب نسبت به موضع خداوند در برابر ظلم ایجاد شده باشد، این شک و شبهه را از بین ببرد و به همگان بفهماند که خداوند تحت هیچ شرایطی ظلم و ظالم را نمی‌پسندد و آن را دوست ندارد؛ بنابراین این آیه با زیبایی و نیکویی تصویری از عدل خداوند را می‌نمایاند.

نکتهٔ دیگر در این آیه اینکه واژهٔ «جزاء» و «سیئة» همدیگر را جذب می‌کنند و بین واژهٔ «مثل» با دو واژهٔ مذکور نیز کششی وجود دارد. همچنین هرگاه سخن از بدی به میان می‌آید، تصوری از بخشش و گذشت نیز به ذهن متبادر می‌شود، بنابراین بین هم‌نشین‌های بعدی با این واژه‌ها نیز نوعی هم‌آیی وجود دارد که همهٔ این‌ها در یک زنجیرهٔ معنایی در کنار هم قرار گرفته‌اند تا تصویری از عدالت را برای مخاطب عرضه نمایند.

۴-۲.ان لله یأمرکم أن تؤدّوا الامانات إلی أهلها و إذا حکمتم بین الناس أن تحکموا بالعدل إن لله نعمّا یعظکم به إن لله کان سمیعاً بصیراً (نساء/ ۵۸)

۴-۲-۱- معنای آیه

خدا به شما فرمان می‌دهد که سپرده‌ها را به صاحبان آن‌ها رد کنید و چون میان مردم داوری می‌کنید، به عدالت داوری کنید. در حقیقت، نیکو چیزی است که خدا شما را به آن پند می‌دهد. خدا شنوای بیناست.

۴-۲-۲- معنای معجمی

- یأمرُ: فرمان می‌دهد.
- تؤدّوا: از «أداء» و به معنای «رساندن چیز به نحو بایسته» (الحسینی الموسوی، ۱۴۱۵: ۴۲).
- أهل: مالک (اهل الامر: مالک آن) (فیروز آبادی، ۳/۱۹۹۱: ۴۸۶).

– حکمتم: قضاوت کردید

۴-۲-۳. هم‌نشینی

حکم←ناس←عدل←سمیع←بصیر

در این آیه واژه «حکم» و «عدل» با واژه «ناس» هم‌نشین شده است.

کلمه ناس به معنای «مردم» است و کاربرد آن در این آیه دلالت بر این دارد که این دستور خداوند برای همه‌ی مردم قابل اجراست و داوری عادلانه در مورد همهٔ مردم باید انجام شود و هیچ گروه و حزبی از آن مستثنی نیست. کلمات هم‌نشین بعدی یعنی انتهای آیه، کلمات «سمیع» و «بصیر» هستند. خداوند پس از ارائهٔ دستور، در انتها می‌فرماید: «خداوند شنونده و بیناست». «سمیع» و «بصیر» که صفت مشبه هستند با هم‌نشین شدن خود با کلمات «حکم، عدل، ناس» این دلالت را می‌رساند که هنگام داوری کردن شما بین مردم، خداوند به طور کامل بر اعمال شما نظارت دارد و اگر شما به ناحق حکم کنید، این را بدانید که حق کسی نزد خداوند پایمال نمی‌شود. خداوند با این گفتار، نه تنها درصدد پیاده کردن عدالت در جامعه است، بلکه با به کار بردن کلمات «سمیع و بصیر» در کنار «عدل»، عدالت خود را نیز به مردم می‌نمایاند تا این اطمینان خاطر را به همه بدهد که حق کسی نزد او پایمال نمی‌شود.

از سوی دیگر واژهٔ «حکم»، واژهٔ «عدل» و نیز «مردم» را به ذهن متبادر می‌کند. همچنین واژهٔ «شنوا» واژهٔ «بینا» را جذب می‌کند؛ به عبارت دیگر این واژه‌ها با هم‌آیی دارند و کاملاً درست و منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند.

۴-۳. و إن عاقبتم فعاقبوا بمثل ما عوقبتم به و لئن صبرتم لهو خیر للصابرین (نحل / ۱۲۶).

۴-۳-۱. معنای آیه:

و اگر عقوبت کردید، همان گونه که مورد عقوبت قرار گرفته‌اید [متجاوز را] به عقوبت رسانید و اگر صبر کنید البته آن برای شکیبایان بهتر است.

۴-۳-۲. معنای معجمی

– عاقبتم: «عقوبت»، «عقاب» و «معاقبه» تنها در مورد عذاب به کار می‌رود و اصل در معنای «عقوبت» همان عقب است که به معنای « پاشنه پای آدمی و دنباله هر چیزی » است (راغب، ۱۹۹۲: ۵۷۵).

پس اینکه فرمود: «و إن عاقبتم فعاقبوا بمثل ما عوقبتم » بطوری که از سیاق برمی‌آید، خطابش به مسلمین است و لازمه‌اش این است که مراد از معاقبت، مجازات مشرکین و کفار باشد و مراد از جمله «عوقبتم به» عقابی باشد که کفار به مسلمانان کرده‌اند که چرا به خدا ایمان آورده‌اید و چرا خدایان ما را رها کرده‌اید؟ (علامه طباطبایی،۱۳۸۶: ج ۱۲، ۵۳۸).

– مثل ابتدا معنای واژه‌های «شبه» و «مساوی» و «شکل» را بررسی کنیم، سپس به کلمهٔ «مثل» بپردازیم.

«شبه» به مشارکت در کیفیت گفته می‌شود. «مساوی» به مشارکت در کمیت گفته می‌شود. «شکل» به مشارکت در اندازه و مساحت گفته می‌شود؛ اما «مثل» عام است و همهٔ این مسائل را در برمی‌گیرد؛ از این رو هرگاه خداوند خواسته از هر جهت نفی شباهت کند، از کلمهٔ «مثل» استفاده نموده است (لیس کمثله شیء) (راغب، ۱۹۹۲: ۷۵۹).

۴-۳-۳. هم‌نشینی

عاقبتم ⟵ عاقبوا ⟵ مثل ⟵ صبر ⟵ خیر

در این آیه واژهٔ «عقوبت» با واژهٔ «مثل» هم‌نشین شده که معرف مجازات برابر و عادلانه است. سپس واژهٔ «صبر» و «خیر» را داریم که از قرار گرفتن آن‌ها در کنار واژهٔ «عقوبت» متوجه می‌شویم که در زمینهٔ عقوبت که حتماً هم باید عادلانه و دقیقاً به‌اندازهٔ ظلمی که به فرد شده است باشد، اگر فرد صبر پیشه کند، به عدالت نزدیک‌تر و برای او بهتر است؛ بنابراین صبر در مجازات می‌تواند زمینه‌ای برای پیاده‌سازی عدالت در جامعه باشد.

از سوی دیگر واژهٔ «عقوبت» واژهٔ «برابر» را جذب می‌کند و نیز واژهٔ «صبر» با واژهٔ «خیر» هم‌آیی دارد.

۴-۴. یا ایها الذین آمنوا کونوا قوامین بالقسط شهداء لله و لو علی انفسکم أو الوالدین و الاقربین إن یکن غنیاً او فقیراً فالله اولی بهما فلا تتبعوا الهوی أن تعدلوا و إن تلووا أو تُعرضوا فإن لله کان بما تعملون خبیراً (نساء / ۱۳۵)

۴-۴-۱. معنای آیه

ای کسانی که ایمان آورده‌اید، پیوسته به عدالت قیام کنید و برای خدا گواهی دهید، هر چند به زیان خودتان یا [به زیان] پدر و مادر و خویشاوندان [شما] باشد. اگر [یکی از دو طرف دعوا] توانگر یا نیازمند باشد، باز خدا به آن دو [از شما] سزاوارتر است؛ پس از پی هوس نروید که [در نتیجه از حق] عدول کنید؛ و اگر به انحراف گرایید یا اعراض نمایید، قطعاً خدا به آنچه انجام می‌دهید آگاه است.

۴-۴-۲.معنای معجمی

کونوا قوامین: در برپایی عدل کوشا باشید (النسفی، ن.ت/۱: ۲۵۶) همواره عدل را برپا کنید، برپایی عدل کار همیشگی شما و از عادات شما باشد، چه در گفتار چه در عمل (طبرسی، ۳/۲۰۵۵: ۲۱۲).

قوامین بالقسط: قیام‌کنندگان به عدل به کامل‌ترین شکل ممکن (علامه طباطبایی، ۵/۱۳۷۱: ۱۰۸).

شهدا: گواهان (جمع شهید) (ابن منظور، ۲۲۲).

اقربین: خویشاوندان (جمع اقرب).

غنی: ثروتمند.

اولی: سزاوارتر.

– لا تتبعوا: پیروی نکنید (تبع: پشت سر او حرکت کرد و با او همراه شد) (فیروزآبادی، ۳/۱۹۹۱: ۱۴).

تعدلوا: (عدول): انحراف و ستم (طبرسی، ۳/۲۰۵۵: ۲۱۳).

تلووا: به انحراف گرایید (اگر زبان خود را از گواهی دادن به حق و داوری عادلانه بپیچانید) (النسفی،ن.ت/ ۱: ۲۵۶).

تُعرضوا: اعراض نمایید (از شهادت دادن نسبت به آنچه می‌دانید، روی گردانید.)(همان‌جا) روی برگرداندن (فراهیدی، ۱/۱۴۲۵: ۲۷۲).

۴-۴-۳. هم‌نشینی

در این آیه چند گروه هم‌نشینی می‌توان در نظر گرفت:

گروه اول:

آمنوا ← قوامین ← القسط ← شهداء ← لله

در این گروه هم‌نشینی، واژۀ «قسط» واژۀ هسته‌ای است؛ چراکه مبحث اصلی آیه عدل است. واژۀ «آمنوا» در هم‌نشینی با واژۀ «قسط» این معنا را می‌رساند که خواستۀ خداوند این است که مؤمنان متصف به صفت عدالت باشند.

هم‌نشین بعدی یعنی واژۀ «قوامین» بیانگر این است که خداوند نه تنها به دنبال این است که مؤمنان متصف به صفت عدالت باشند؛ بلکه در راه اجرای آن تلاش کنند و همواره دغدغۀ آن را داشته باشند.

به نظر می‌رسد قرار گرفتن صفت «قوامین» در ابتدای این آیه مجوز بیان حکم «گواهی دادن» است؛ چه آنکه صفت «شهادت، گواهی دادن» پس از آن ذکر شده و گویا خداوند از وصف عام به بعضی از شاخه‌های آن منتقل گشته و فرموده «گواهانی برای خداوند باشید» و این برای شما میسر نمی‌شود مگر پس از اینکه برپاکنندۀ عدل باشید؛ بنابراین برپاکنندۀ عدل باشید تا بتوانید گواهانی برای خداوند باشید (علامه طباطبایی، ۵/۱۳۷۱: ۱۰۸)؛ بنابراین این هم‌نشینی بسیار معنادار و با اهمیت است.

همچنین واژۀ «شهداء» به معنی «گواهان» است و می‌تواند این معنی را داشته باشد که یکی از ابزارهای اجرای عدالت، گواهی دادن برای طرف‌های درگیر است؛ بنابراین مؤمنان نباید از انجام آن سر باز زنند تا عدالت به بهترین شکل ممکن در جامعه پیاده شود.

واژۀ «الله» نیز که به نوعی حسن ختام این گروه محسوب می‌شود در کنار واژۀ «شهداء» آمده تا به مؤمنان یادآور شود که شهادت شما حتماً باید برای رضای خدای متعال بوده و نیت شما باید خالص باشد و هیچ چیز یا کسی نباید شما را از شهادت راستین بازدارد تا مبادا ظلمی به کسی شود.

از سوی دیگر قرار گرفتن واژۀ «الله» در این گروه کلمات نشانگر این است که در بحث ایمان و عدالت و گواهی، رد پای خداوند وجود دارد و همگان باید به این امر واقف باشند و بدانند که این موضوع یکی از حوزه‌های حکومت خدای متعال و لازمۀ ایمان واقعی است.

گروه دوم:

جملهٔ «و لو علی انفسکم أو الوالدین و الأقربین».

در جملهٔ تأکیدی خداوند نسبت به باندبازی و تحت تأثیر احساسات قرار گرفتن هشدار می‌دهد و می‌فرماید: «و لو کان علی انفسکم أو الوالدین و الأقربین». توضیح اینکه شما برای خدا و به حق گواهی دهید؛ اگرچه به نفع خودتان یا پدر و مادر و نزدیکان شما نباشد. لذا شما نباید به خاطر منافع شخصی یا به دلیل عشق خود به پدر و مادر و خویشاوندان از گواهی راستین سرباز زنید و یا از گواهی دادن پرهیز کنید (علامه طباطبایی، ۵/۱۳۷۱: ۱۰۹).

از هم‌نشینی این جمله با جمله قبل درمی‌یابیم که یکی از مهم‌ترین عوامل اجرای عدالت دوری از باندبازی، عدم پیروی از احساسات و روابط عاطفی و در نظر گرفتن خداوند و حق به هنگام گواهی دادن برای مردم است.

گروه سوم:

هوی ← تعدلوا ← تلووا ← تعرضوا

در این گروه هم‌نشینی، واژهٔ «تعدلوا» واژهٔ هسته‌ای است؛ چراکه مبحث اصلی این قسمت، «ظلم و جور» است.

واژه‌های هم‌نشین یعنی واژه‌های «هوی»، «تلووا» و «تعرضوا» معرف بعضی از ابزارهای ظلم هستند و به‌نوعی حوزهٔ معنایی بحث را معین می‌کنند. توضیح اینکه پیروی از هوای نفس، پیچاندن زبان به منظور عدم بیان واقعیت و اعراض کردن از بیان حق، زمینهٔ ظلم را فراهم می‌سازد و موجب عدم اجرای عدالت در جامعه می‌شود.

گروه چهارم:

هم‌نشینی گروه اول و گروه دوم، دو حوزهٔ معنایی «عدل» و «ظلم» را معرفی می‌کند. دو حوزهٔ متضاد با مفاهیم مربوطه که مؤمنان باید به یکی از آن‌ها متصف و از دیگری بری باشند. در واقع خداوند صراحتاً مؤمنان را امر می‌کند که به «عدل» پایبند باشند و از «ظلم» دوری نمایند.

از سوی دیگر این دو مفهوم که معنای متضاد دارند، همدیگر را جذب کرده و با شنیدن یکی از آن‌ها دیگری (ضد آن) به ذهن متبادر می‌شود. واژه‌های مربوط به هر یک از این حوزه‌ها نیز از این خصوصیت به دور نیستند؛ بنابراین در این قسمت، واژه‌های مربوطه در یک زنجیرهٔ خطی یک هم‌نشینی زیبا برای تصویرسازی ماهرانه در حوزهٔ عدالت را تشکیل داده‌اند.

گروه پنجم:

جملهٔ «انّ الله کان بما تعملون خبیراً»:

واضح است که این جمله هم‌نشین بیانگر این است که هر طور عمل کنید و هر راهی را دنبال کنید زیر ذره‌بین خداوند هستید و او به تمام اعمال شما از ریزودرشت آگاه است. باز هم در

موضوع عدالت رد پای خدای متعال را می‌بینیم و اطمینان خاطر پیدا می‌کنیم که این موضوع از مهم‌ترین مسائل و بسیار مورد توجه خداوند است.

۵. نتیجه

در آیات مورد بحث با واژه‌هایی برخورد داشتیم که بخشی از حوزهٔ معنایی عدالت را معرفی می‌کردند. واژه‌های «مجازات، گناه، عقوبت، گذشت، اصلاح، قضاوت، مردم، عدل، صبر، گواهی، هوای نفس و ...» به‌نوعی مفهوم عدالت و ضد آن یعنی ظلم را توضیح می‌دهند. هر یک از این واژه‌ها با هم‌نشین‌های خود معرف جنبه‌ای از عدالت هستند؛ واژه‌های «جزاء و سیئة و عقوبت و مثل » مبین مجازات برابر در مقابل بدی هستند و این عین عدالت است. همنشینی واژهٔ «قسط با ءامنوا و شهداء» بیانگر این مسئله است که مؤمنان باید متصف به صفت عدالت و دادگری باشند و این صفت آن‌ها هنگام گواهی دادن در مورد دیگران هم باید در آن‌ها وجود داشته باشد و بروز نماید. واژه‌های «حکم و عدل و ناس» و نیز جملهٔ «و لو علی انفسکم أو الوالدین و الاقربین» عدالت را مسئله‌ای همگانی معرفی می‌کند که هیچ‌گونه باندبازی و احساس و عاطفه‌ای نباید در اجرای آن تأثیرگذار باشد. واژه‌های «سمیع و بصیر» تأکیدی است بر اینکه مخاطب، خدای شنوا و بینا را هنگام اجرای عدالت ناظر بر اعمال خود بداند.

همچنین در این بررسی به واژه‌هایی برخوردیم که معرف جنبهٔ صبر و گذشت و نیکی در زمینهٔ عدالت هستند. واژه‌های «صبر و خیر و عفو و اصلاح» با ورود به حوزهٔ معنایی عدالت در آیات مورد بررسی نشان می‌دهد که دادگری گاهی با گذشت و نیکی و یا صبر در مقابل بدی ممکن است نتیجهٔ بهتری به دنبال داشته باشد. به این ترتیب خداوند اجرای عدالت را محدود به یک روش نکرده و راه‌های گوناگون را پیش روی انسان قرار می‌دهد تا وی در شرایط مختلف قدرت تصمیم‌گیری بیشتری داشته باشد. واژه‌های «هوی و تعدلوا و تلووا و تعرضوا» نقطهٔ مقابل عدل یعنی ظلم را نشان می‌دهند و اینکه هوای نفس و پنهان کردن حقیقت زمینه‌ساز ظلم است. نکتهٔ آخر اینکه فراوانی واژهٔ «الله» در گروه‌های هم‌نشین مبین وجود خدایی عادل و نیز حضور قوی او در میدان عدل و داد است.

منابع

قرآن کریم، (۱۳۸۴)، ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند، قم، انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

ابن منظور، (د.ت)، *لسان العرب*، تصحیح محمد عبدالوهاب، امین، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

آقا گل زاده، فردوس، (۱۳۹۰)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران، علمی و فرهنگی.

جوادی آملی، (۱۳۹۱)، *ادب قضا در اسلام*، قم، اسراء.

الحسینی الموسوی، نورالدین، (۱۴۱۵)، *فروق اللغات فی التمییز بین مفاد الکلمات*، مکتب نشر الثقافة الاسلامیة.

حسینی معصوم، سید محمد، (۱۳۹۱)، بررسی و توصیف طنین معنایی و معنی ضمنی واژه در نظام معنایی واژگان و هم‌نشینی‌ها در زبان فارسی »، مشهد، دانشگاه فردوسی، *زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان*، سال چهارم، ش ۲،۱-۲۲.

دوسوسور، فردیناند، (۱۳۷۸)، *درس‌های زبان‌شناسی همگانی*، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، تهران، فرزان.
ر. پالمر، فرانک، (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، مرکز.
راغب اصفهانی، (۱۹۹۲)، *مفردات الفاظ القرآن*، تحقیق صفوان عدنان داوودی، دمشق، دار القلم.
سجودی، فرزان، (۱۳۸۸)، *ساخت‌گرایی پسا ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، تهران، سوره مهر.
سید باقری، سید کاظم، (۱۳۹۳)، *عدالت سیاسی*، تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، تهران، سمت.
شهید مطهری، مرتضی، (۱۳۵۲)، عدل الهی، بنیاد علمی فرهنگی استاد شهید مرتضی مطهری،۵۴– ۵۸.
صفوی، کورش، (۱۳۸۳)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران، سوره مهر.
صفوی، کورش، (۱۳۸۸)، « نقد ساختگرا »، تهران، *فرهنگستان هنر*، ش ۱۲، ۵۷–۷۴.
طبرسی، الحسن، (۲۰۵۵)، *مجمع البیان فی تفسیر القرآن*، بیروت، الاعلمی للمطبوعات.
علامه طباطبایی، السید محمدحسین، (۱۳۷۱)، *المیزان فی تفسیر القرآن*، قم، مؤسسه اسماعیلیان.
علامه طباطبایی، سید محمدحسین، (۱۳۸۶)، *ترجمهٔ تفسیر المیزان*، ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی، قم، انتشارات اسلامی.
الفراهیدی، الخلیل بن احمد، (۱۴۰۵)، *کتاب العین*، تحقیق مهدی المخزومی، ایران، دار الهجرة.
فیروز آبادی، یعقوب، (۱۹۹۱)، *القاموس المحیط*، بیروت، دار احیاء التراث العربی.
قائمی، مرتضی و همکاران، (۱۳۹۷)، «مطالعه مؤلفه‌های معنایی واژهٔ قرآنی «حمیم»، بر مبنای روابط همنشینی و جانشینی»، تهران، دانشگاه تهران، *ادب عربی*، سال دهم، ش ۲، ۸۱–۱۰۰.
گیرتس، دیرک، (۱۳۹۳)، *نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.
مشکوة الدینی، مهدی، (۱۳۸۱)، *سیر زبان‌شناسی*، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
نبی احمدی، محمد، پور آذر، مهدی، (۱۴۰۰)، «بررسی زبان‌شناختی آیات ارث از نگاه محمد شحرور»، تهران، *ادب عربی*، سال سیزدهم، ش ۱، ۱۳۷– ۱۵۳.
النسفی، (ن.ت)، احمد بن محمود، *تفسیر النسفی*، دار الاحیاء الکتب العربیة.
نهج البلاغه، (۱۳۷۹)، ترجمه محمد دشتی، قم، انتشارات ظهور.
ویدوسن، اچ. جی، (۱۳۹۵)، *تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ نگار ایل غمی، تهران، جامعه شناسان.
هوارث، دیوید، (۱۳۸۶)، «سوسور، ساختارگرایی و نظام‌های نمادین»، ترجمهٔ نظام بهرامی کمیل، *رسانه*، تهران، سال هجدهم، ش ۷۲، ۱۸۷–۲۰۳
یونس علی، محمد، (۲۰۰۷)، *المعنی و ظلال المعنی*، بیروت، دار المدار الاسلامی.

Sources

Holy Quran,(2006), translated by Mohammad Mehdi Foladvand, Qom, Islamic Publications of Society of Seminary Teachers of Qom, second edition. [In Arabic]..
Agha Golzadeh, F.,(2012), *Critical discourse Analysis*, Tehran, Scientific and Cultural Publication, second edition. [In Persian].
Al-Farahidi, A.A.,(1405), *Kitab Al-Ain*, researched by Mahdi Al-Makhzoumi, Iran, Dar al-Hijrah. [In Arabic].

Al-Hussaini Al-Mosavi, N.D.,(1415), *Fotuq al-Laghat fi al-Tammeez Bain Mfad al-Klamat*, Al-Thuaqafat al-Islamiya Publishing School, third edition. [In Arabic].

Allameh Tabatabai, A.S. M. H.,(1992), *Al-Mizan fi Tafsir al-Qur`an,* Qom, Ismailian Institute, fifth edition. [In Persian].

Allameh Tabatabai, S. M. H.,(2007), *Translation of Tafsir al-Mizan*, translated by Seyyed Mohammad Baqir Mousavi Hamdani, Qom, Islamic Publications, twenty-second edition. [In Persian].

Al-Nasafi, A. M.,(N. D) *Tafsir al-Nasafi*, Dar al-Ahiya al-Kitab al-Arabiya. [In Arabic].

Dosssussor, F.,(1999), *General Linguistics Lessons*, translated by Nazila Khalkhali, Tehran, Farzan. [In Persian].

Firouzabadi, Y.,(1991), *Al-Qamoos Al-Muhait*, Beirut, Dar Ihia Al-Torath Al-Arabi. [In Arabic].

Geerts, D.,(2015), *Theories of Lexical Semantics*, translated by Koresh Safavi, Tehran, Allameh Tabatabai University. [In Persian].

Hosseini Masoum, S. M.,(2013), " Investigation and Description, Cemantic Resonance and Immplicit Meaning of Words in the Semantic System of Words and Collocations in Persian Language, Mashhad, Ferdowsi University, *Khorasan Linguistics and Dialects*, 4th ywar, vol. 2. 1-22. [In Persian].

Howarth, D.,(2007), " Sassur, Structuralsm and Symbolic Systems", translated by Nizam Bahrami Kamil, *Media*, Tehran, year 18, vol. 72, 187-203. [In Persian].

Ibn Manzoor, (N. D) *Lesan al- Arab*, revised by Muhammad Abd al-Whhab, Amin, Beirut, Dar Ihya al- Torath al-Arabi, third edition. [In Arabic].

Javadi Amoli,(2013), *Adab Qadha in Islam*, Qom, Esra, third edition. [In Persian].

Mashkat Aldini, M.,(2002), *The Course of Linguistics*, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhsd, third edition. [In Persian].

Motahari, M.,(1972), *Divine Justice*, Professor Shahid Morteza Motahari Scientific and Cultural Foundation, 54-58. [In Persian].

Nabi Ahmadi, M. P. M.,(1400)," A Linguistic Study of Quranic Verses on Inheritance from Shahrour`s Viewpoint", Tehran, *Arabic Literatur*, 13th year, vol. 1. 137-153. [In Persian].

Nahj al-Balagha, (2000) translated by Mohammad Dashti, Qom, Zohoor Publications. [In Persian].

Qaemi, M. et al.,(2019), " Study of the Components of the Meaning of the Quranic WORD " Hamim " based on Coexistence and Substitution Relationships ", Tehran, University of Tehran, *Arabic Literature*, 10th year, vol. 2. 81-100. [In Persian].

R.Palmer, F.,(2002), *A New Look at Semantics*, translated by Koresh Safavi, Tehran, Center, third edition. [In Persian].

Ragheb Esfahani,(1992), *Vocabulary of the Words of the Qur`an*, Safwan Adnan Davoudi`s research,Damascus, Dar al-Qalam. [In Arabic].

Safavi, K.,(2004), *An Introduction to Semantics*, Tehran, Surah Mehr, second edition. [In Persian].

Safavi, K.,(2009), " Constructivist Criticim", Tehran, *Art Academy*, Vol. 12, 57-74. [In Persian].

Seyed Bagheri, S. K.,(2015), *Political Justics*, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. [In Persian].

Shayiri, H. R.,(2002), *Basics of Modern Semantics*, Tehran, Samt, [In Persian].

Sojodi, F.,(2009), *Post-Structuralism and Literary Studies*, Tehran, Surah Mehr, second edition. [In Persian].

Tabarsi, A.H.,(2055), *Majma al-Bayan fi Tafsir Al-Qur`an*, Beirut, Al-Alami Prees, second edition. [In Arabic].

Widdowson, H. J., (2017), *Discourse Analysis*, translated by Negar Ilghami, Tehran, Sociologists. [In Persian].

Yunus, A. M. M.,(2007), *Al-Ma`ani and the Shadows of Al-Ma`ani*, Beirut, Dar al-Madar al-Islami, second edition. [In Arabic].

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Meaningful Use of the View in the Cinematic Compositions of the Novel “I Lead You to My Other” by Aicha Arnaout

Mahin Hajizadeh ✉[1], Abdul Ahad Ghaibi [2], Amir Farhangdust [3]

1.Corresponding Author,Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: hajizadeh@azaruniv.ac.ir.

2.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: A.gheibi@yahoo.com.

3.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: Farhangdust70@gmail.com

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
21, April, 2022

Received in Revised form:
7, June, 2022

Accepted:
1, November, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

From the period when cinematic screenplays took on a dramatic course, fiction and literature greatly influenced screenplays, but from the 1980s onwards, cinema influenced fiction and led to its visualization. Writers after this period have stronger visual aspects of their stories than pre-cinema writers; Because the desire to see narratives in a broader and more exciting dimension encouraged them to write screenplays. Among these capabilities, which are considered by novelists as a technical model in illustration in modern fiction, are cinematic compositions. Composition allows the illustrator to select, distinguish, and limit the subject of the image to show what is most perceptually and emotionally important to the audience ʿAicha Arnaout, a Syrian-Albanian poet and writer with a background in acting in cinema and theater, is one of the novelists who has taken a conscious approach to this cinematic technique in the novel " I lead you to my other". This research tries to explore the meaningful reflections of shot composition in this narrative of her in a descriptive-analytical manner. The results show that with various framing effects such as deep framing, wide curtain method, multi-frame, out-of-frame framing and moving framing, Arnāʾūṭ tries to show many aspects of the story through the frame and the narration of the image. In this way, the audience will be able to face the details of the story in a more comprehensive way.

Keywords: Cinema, view composition, Aicha Arnaout, Novel "I lead you to my other.

Cite this The Author(s): Hajizadeh, M., Ghaibi, A. A., Farhang Doost, A., 2023. Meaningful use of the view in the cinematic compositions of the novel “I lead you to others” by Aicha Arnaout: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, , Serial No. 32- Spring, (61-82) - DOI: DOI: 10.22059/JALIT.2022.339781.612519

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أقُودُکَ إلی غَیری» از عائشة ارناؤوط

مهین حاجی‌زاده [۱]✉، عبدالأحد غیبی[۲]، امیر فرهنگ دوست[۳]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: hajizadeh@azaruniv.ac.ir.
۲. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: A.gheibi@yahoo.com .
۳. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: Farhangdust70@gmail.com.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۱۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۳/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۸/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

از دوره‌ای که تصاویر پردهٔ سینما سیری دراماتیک به خود گرفت، داستان و ادبیات تا حد زیادی فیلم‌نامه‌ها را تحت تأثیر قرارداد، اما از دههٔ هشتاد به بعد، سینما بر داستان‌نویسی تأثیر گذارد و آن را به سوی تصویری شدن کشاند. نویسندگان بعد از این دوران، جنبه‌های تصویری داستان‌هایشان قوی‌تر از نویسنده‌های پیش از پیدایش سینما شد؛ چراکه میل به دیده شدن روایت‌های داستانی در ابعادی وسیع‌تر و هیجان‌انگیزتر، آن‌ها را به فیلم‌نامه‌ای نوشتنِ داستان ترغیب نمود. در این میان، از جمله ظرفیت‌هایی که در داستان‌نویسی مدرن به عنوان الگویی فنّی در تصویرسازی، مطمع نظر داستان‌نویسان قرار گرفت، ترکیب‌بندی سینمایی نما بود. ترکیب‌بندی، فرمی با کارکردهای معنامند در روایت‌پردازی است که به نما پرداز این امکان را می‌دهد تا موضوع تصویر را انتخاب، تفکیک و محدود کند تا آنچه از لحاظ ادراکی و احساسی از اهمیت بیشتری برای مخاطب برخوردار است را به نمایش درآورد. عائشة ارناؤوط، شاعر و نویسنده سوری–آلبانیایی با سابقهٔ بازیگری در سینما و تئاتر، از روایت‌پردازانی است که در رمان «أقودک إلی غیری» رویکرد آگاهانه‌ای به این فن سینمایی داشته است؛ از این رو، جستار حاضر می‌کوشد تا به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی، بازتاب‌های معنابخش ترکیب‌بندی نما را در روایت او مورد کاوش قرار دهد. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که أرناؤوط با جلوه‌های متعددی از کادربندی نظیر قاب‌بندی در عمق، شیوهٔ پرده عریض، قاب در قاب، قاب‌بندی خارج از کادر و کادربندی متحرّک، کوشیده تا جوانب بسیاری از داستان را از رهگذر قاب و به روایت تصویر به نمایش بگذارد تا از این رهگذر، مخاطب به صورت همه‌جانبه‌تری با جزئیات داستان روبه‌رو شود.

واژه‌های کلیدی: سینما، ترکیب‌بندی نما، عائشة ارناؤوط، رمان أقودک إلی غیری

استناد: حاجی‌زاده، مهین، غیبی، عبدالاحد، فرهنگ دوست، امیر،۱۴۰۲ . کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أقُودُکَ إلی غَیری» از عائشة ارناؤوط: ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار – شمارهٔ پیاپی ۳۵– (۸۴–۶۱). DOI: 10.22059/JALIT.2022.339781.612519.

CC BY

ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

دربارهٔ تأثیر سینما و ادبیات بر هم بحث‌های زیادی وجود دارد، اما آنچه تمامی منتقدان بر آن اتفاق نظر دارند، تأثیر دیالکتیک سینما و ادبیات بر یکدیگر است. سینما در یک دورهٔ طولانی عناصر مختلفی را از دیگر هنرها اخذ می‌نمود، اما به دلیل تبدیل‌شدن به یک هنر توده‌ای و رسانه‌ای که برای همهٔ اقشار جذاب می‌نمود، به الگویی بیانی در هنرهای نخبه‌گرایانه‌تری مثل رمان، نقاشی و تئاتر تبدیل شد. این موضوع که واقعیت را چگونه می‌توان بازنمایی کرد، مسئلهٔ اصلی و مشترک ادبیات داستانی و سینما است. این دو فن، هر دو اشکالی از بازنمایی واقعیت‌اند، اما از آن حیث که عناصر زیبایی‌شناختی و فرمال سینما از طریق حرکت درون هنرهای دیگر شکل می‌گیرد، یعنی عناصر زیباشناختی هنرها را درون خود تبدیل به زیبایی‌شناسی «سینماتوگرافیک» می‌کند، درک همه‌جانبه‌تری را میان بینندگان و حوادث داستان فراهم می‌سازد. در این میان، در پسِ تحوّلاتی که سینما از سر گذراند، کارگردان به عنوان «مؤلّف» شناخته شد و دوربین از حالت انتحاری که فقط واقعیت را ثبت می‌نمود، خارج و امکان «نوشتن با دوربین» فراهم شد. این تمهیدات، شگردهایی را برای القای مفاهیم درونی و ساختاری جهان ادبیات نیز فراهم ساخت. در واقع، اگر ازنشانه‌های تصویری و سینمایی درست استفاده شود و این دو ساختار برهم تأثیر بگذارند، نشانه‌های تصویری بسیار قدرتمندند و سینما این قدرت را دارد که در به‌تصویرکشیدن جزئیات همه‌جانبهٔ متن، داستان را همراهی و بر حظ بصری‌اش بیفزاید.

از جمله ظرفیت‌های بصری تأثیرگذار سینما که مطمح نظر داستان‌نویسان امروز قرارگرفته، فن «ترکیب‌بندی نما» است که سینما آن را از عکاسی گرفت و پروراند. برای نویسنده، ترکیب‌بندی یعنی «گزینش مجموعه‌ای از متغیّرهای دوربین برای کاربرد در هر شرایط خاص. فرآیند آرایش عناصر بصری درون قاب تصویر در شکل یک کلیت جامع و رضایت‌بخش است که حاصلش، یکپارچگی تصویرِ ناشی از آراستن جرم، رنگ و نور در آرایشی دلپذیر و خوشایند است» (وارد، ۱۳۹۷: ۳۰-۲۸). شیوه‌های متنوّع ترکیب‌بندی، صحنه‌های خواندنی داستان را به موقعیت‌های تماشایی تبدیل می‌کند. «صحنه‌های تماشایی علاوه بر اینکه باعث حظّ بصری می‌شوند، درگیری روان‌شناختی نیز تولید می‌کنند. در واقع، منظرهٔ فیلم گونهٔ داستان‌ها با ایجاد تجربه‌ای دیداری و عاطفی به درک عمیق‌تر شخصیت و روایت کمک کرده و توقعات بصری خوانندگان را ارضا می‌کنند» (بتی و والدبک، ۱۳۹۳: ۲۵۸). أرناؤوط[1] که پیش از داستان‌نویسی، تجربهٔ کارگردانی در تلویزیون را در رزومه دارد، توجه کاملی به قابلیت‌های ترکیب‌بندی سینمایی در داستان «أقودک إلی غیری»، نشان داده است. او با کاربست شیوه‌های مختلفی از این فنّ، نظیر قاب‌بندی در عمق، شیوهٔ پرده عریض، قاب در قاب، قاب‌بندی خارج از کادر و کادربندی متحرّک، تأثرات روان‌تنی مناظر بصری روایتش را به خوبی به خوانندگان القا می‌کند.

پیرامون تأثیر و تأثّر سینما و ادبیات بر یکدیگر، پژوهش‌های کلانی صورت گرفته است، اما کاوشی تفصیلی‌تر در قلمرو تصویرگری و از دریچهٔ ترکیب‌بندی حرفه‌ای نما، مسئله‌ای است که می‌تواند از ارتباط دوسویهٔ ادبیات و سینما به نوبهٔ خود ابهام‌زدایی کند. پژوهش حاضر درصدد است تا با پاسخ‌هایی شایسته به پرسش‌های ذیل، تصویرگری‌های یک رمان جدید عربی را با ترکیب‌بندی‌های رایج سینما واکاود تا از این طریق، توجّه ارادی این دو فن به همدیگر نمایان‌تر شود.

۱. در رمان أقودک الی غیری، چه گونه و انواعی از ترکیب‌بندی نما مورد استفاده قرار گرفته است؟

۲. نماهای اتّخاذشده در کادربندی‌ها با چه رویکردی انتخاب و از چه کارکردی در روند روایت برخوردارند؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص ادبیات عربی و سینما را می‌توان در دو دستهٔ مجزا از هم تفکیک نمود: گروه نخست از این جستارها با نگاهی عمدتاً کلی، فن‌های انطباق‌پذیری از سینما را در قالب شعر و داستان بررسی نموده‌اند که از برجسته‌ترین آن‌ها باید به مقالهٔ «کارکرد فن‌های سینمایی در شعر فاطمه ناعوت» (۱۳۹۶) از فرهاد رجبی و امیر فرهنگ دوست و مقالهٔ «آلیات السینما فی روایة قنادیل ملک الجیل لإبراهیم نصرلله» از خلیل پروینی و شهرام دلشاد (۱۳۹۴) اشاره نمود که در کنار نگاه اجمالی‌شان به فنون سینمایی، در بخشی از پژوهش‌شان به چند نمای معروف سینمایی نیز پرداخته‌اند، اما گروه دیگر از پژوهش‌های بینا رشته‌ای ادبیات و سینما، آثاری‌اند که از سینما به عنوان یک متدولوژی در بررسی متن سود جسته‌اند؛ از این‌رو، تحلیل تخصصی‌تری را برای نشان دادن رابطهٔ ادبیات و سینما به کار می‌بندند. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها، مقالهٔ «تقنیة السیناریو السینمائی فی قصیدة شِعابٌ جبلیّةٌ للشاعر سعدی یوسف» (۱۳۹۸) است که با قلم رسول بلاوی و زینب دریانورد منتشر شده است. در این مقاله، قصیدهٔ نامبرده بر مبنای مؤلفه‌های مهمی از یک متن سناریویی تحلیل شده است. اثر دیگر، مقالهٔ «أسلوبُ المونتاج السینمائی فی شعر عدنان الصائغ» از همان نویسندگان است که در آن، تحلیل موشکافانه‌ای از نگاه آگاهانهٔ سراینده به فن‌های متنوّع مونتاژ به عمل آمده است، اما به لحاظ موضوع ترکیب‌بندی سینمایی که محور مقاله حاضر است، می‌توان به «زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب زدایی در سینمای ایران دههٔ ۸۰» نوشتهٔ سجّاد ستوده و همکاران (۱۳۹۵) اشاره کرد که در آن، پس از تعریف کلی از قاب، چند اثر داستانی سینمای دههٔ هشتاد ایران بر مبنای قاب‌بندی خارج از کادر بررسی شده‌اند. همچنین مقالهٔ «ماهیّت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چهارچوب» از میلاد روشنی‌پایان (۱۳۹۸)، جستار دیگری در این زمینه است که نگارنده با رویکردی پدیدارشناسانه، تطوّر تاریخی قاب را بررسی و از منظر فرمالیسم و واقع‌گرایی، چیستی-

اش را تبیین نموده است. در خصوص رمانی که در این پژوهش محل شاهد است، به رغم بررسی‌های متعدّدی که در قالب پادکست و وب‌نوشت ارائه شده، تنها اثری که تاکنون به صورت دانشگاهی به آن پرداخته است، مقالهٔ «بررسی و تحلیل رمان أقودک إلی غیری از عائشة ارناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان» (۱۴۰۰) است که عبدالأحد غیبی و همکاران، بازتاب‌های معنابخش مکان را بر اساس نظریات مکان‌شناسی چون «نوربرگ شولتز» در آن بررسی نموده‌اند. جستار حاضر با پرداختی موشکافانه و فنّی و از منظر ترکیب‌بندی‌های حرفه‌ای سینما، ارائه‌گر نگاهی تفصیلی‌تر به یک داستان سناریو محور است که با تبیین جزئی‌تر مؤلفه‌های آن در یک روایت داستانی از پژوهش‌های صورت گرفتهٔ پیشین تمییز می‌یابد.

۲. سینمای داستانی و داستان‌های سینمایی

بحثی نیست که فیلم و ادبیات، دو وسیلهٔ بیانی یا حتّی دو نوع تجربهٔ مختلف‌اند. نیروی محرّک اصلی ادبیات، زبان و لذا با واسطه است، حال آنکه انگیزش فیلم، تصویری و بی‌واسطه است. با این همه، علی‌رغم اختلافات بارز این دو رسانه، شباهت‌های نسبتاً چشم‌گیری نیز بین آن‌ها وجود دارد (جینکز، ۱۳۸۹:۷-۱۴). دیگر نباید مبادلات دائمی بین سینما و ادبیات را در سطح اقتباس‌های سینمایی انکار کرد. اگر نگاهی گذرا به فیلم‌های دو دههٔ اخیر بیفکنیم، بی‌درنگ درمی‌یابیم که یکی از ویژگی‌های بارز تکامل این فیلم‌ها این است که تا حد زیادی مواد خود را از ادبیات و تئاتر برگرفته‌اند (بازن، ۱۳۸۶: ۳۹). در حقیقت این‌گونه به نظر می‌رسد که نوعی تفسیر و دیالکتیک بین کلیهٔ اشکال اکسپرسیون به چشم می‌خورد. سینماگر امروزی به سیاق موسیقیدانان می‌کوشد تا محتوا را در شکل بنیاد نهد که کاملاً طبیعی است؛ زیرا سینما در حقیقت به صورت هنر، حقیقتی را با فرم‌ها ایجاد می‌کند (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۵).

در بدو امر این‌طور به نظر می‌رسید که سینما «نشان» می‌دهد و ادبیات «بیان» می‌کند. خواننده آنچه را که برای وی حکایت می‌کند، نمی‌بیند و کلماتی را می‌خواند که وی را به تجربه‌ای آزموده بازمی‌گرداند. تا همین چندی پیش، رمان بر پایهٔ نوعی داوری قرار داشت که نویسنده بر شالودهٔ واقعیتی که مدعی ارائه و شناساندن آن بود، پی‌ریزی‌اش می‌کرد (جینکز،۱۳۸۹: ۲۸)، اما «امروزه همگام با موج نوگرایی، توجّه رمان دیگر در جنبهٔ قضاوت‌ها قرار نمی‌گیرد، بلکه به شناخت و جستجوی داوری وقایع برمی‌آید و با کلام خاصی که دارد، می‌خواهد پرسوناژها و حوادث را از برابر چشمان ما بگذراند؛ پس رمان امروز بر سر آن است که تماشایی و دیدنی (Spectable) گردد تا بدین‌وسیله، خود را از تمامی فرم‌های گذشته رهایی بخشد» (لشکر، ۱۴۳۱: ۱۹-۲۰). رمان پیشتر در حد کمال هنر گذشته به شمار می‌آمد. حوادث قبل از مطالعه اتفاق افتاده بودند، اما رمانی که اکنون نوشته می‌شود، مدعی است که خود را محدود به ارائهٔ نمایش اشیاء کرده است. «حقیقت این است که باید تلاش‌های رمان نو را به پرستیژ و اشکال تولید بصری در

دنیای معاصر پیوند بزنیم و بدیهی است که سینما از مدت‌ها پیش، سرعت و حذف تفسیرهای ناخوشایند و پایان‌ناپذیر را الگوسازی کرده است» (ابن مسعود، ۲۰۱۱: ۴۸).

۳. ترکیب‌بندی و نما پردازی

نما که معمولاً در سینما با واژگانی چون «پلان» و «شات» (Plan & Shot) شناخته می‌شود، کوچک‌ترین واحد ساختمان فیلم است و در اصطلاح سینما عبارت است از مقدار تصویری که دوربین فیلم‌برداری بدون قطع از یک صحنه می‌گیرد. نما به‌حسب دور یا نزدیک بودن دوربین فیلم‌برداری به موضوع در دسته‌بندی‌های متعددی جای می‌گیرد که هریک به فراخور کارکردهای معنایی آن مورد استفاده قرارمی‌گیرند (دوائی، ۱۳۶۹: ۱۶۵). هر نما، تلاشی است برای ارائهٔ مفهومی ثانویه به مخاطب که با توجه به محتوای سکانس، برداشت می‌شوند. نماها برحسب نوع کارکردشان می‌توانند نقش بسزایی در معرفی مکان و محل رخداد ماجرا داشته و احساس، عواطف و میزان همذات‌پنداری با مخاطب را مشخص کنند (عقیل، ۲۰۰۱: ۲۱). یک نما از سری قاب‌های مختلفی که از لحظهٔ شروع دوربین تا زمان متوقف شدنش بی‌وقفه فیلم‌برداری شده، تشکیل‌شده است که در اصطلاح سینما با عناوینی چون «ترکیب‌بند»، «قاب‌بند» و «کادربندی نما» متداول است.

ترکیب‌بندی یا (Composition) در هنرهای گوناگون به معنای تنظیم جایگاه اجزای یک اثر است که هنرمند برای ایجاد وحدت و تناسب بین بخش‌های مختلف اثرش به کار می‌گیرد (وینیرد، ۱۳۹۶: ۲۵).

قاب‌بندی به معنای گزینش یک جزء و جدا کردن آن از بخش‌های دیگر است. بنابراین، این فرآیند

> از مهم‌ترین موقعیت‌هایی است که حضور پدیدآورنده را عینیت می‌بخشد؛ چراکه قاب‌بندی از چندین منظر قادر به تأثیرگذاری بر تصویر است: اندازه و شکل قاب وابسته به قاب‌بندی است، از طریق آن می‌توان فضای درون و بیرون قاب را متمایز و فاصله شیء یا شخصیت را از تصویر مشخص کرد. به همین دلیل، ترکیب‌بندی و انتخاب قاب، مسئله‌ای چندوجهی است که آشکارکنندهٔ ابعاد بصری فیلم و سبک صاحب اثر است (ستوده و همکاران، ۱۳۹۵: ۷).

۴. معرفی رمان و خلاصهٔ آن

رمان «أقودکَ إلی غیری»، جدیدترین اثر أرناؤوط است که عنوانی برگرفته از سخن «نیچه» در داستان «چنین گفت زرتشت» دارد. داستان که در هوای دههٔ شصت قرن بیست نفس می‌کشد، به لحاظ مکانی از پاریس آغاز و مقارن با جنگ شش روزهٔ ۱۹۶۷ و شکست سوریه در دمشق، پایان می‌یابد. ارناؤوط، روایت را با یک مقدمه و بیست اپیزود حول «مریم»، قهرمان داستان پیش می‌برد؛ دخترکی روستایی با ذهنی لبریز از معمّاهای حل‌نشده پیرامون عشق، آزادی، جنسیّت، دین، هستی و زیبایی‌شناسی که برای یافتن پاسخ‌هایی اطمینان‌بخش به آن‌ها، موقعیت‌های گوناگونی را تجربه می‌کند، اما در این میان، تنش‌ها و بحران‌های بسیاری را از سر می‌گذراند؛

طوری که از سوی خانواده، مدرسه و زیستگاهش سرکوب شده و فرجامش را به مهاجرت می‌کشاند. آنچه روایت را در ساحت پُر رمز و رازی فرو غلتانده، حضور عفریتی به نام «ساروس» است که به نقطهٔ عطفی در داستان تبدیل می‌شود؛ موجودی با شمایل دهشتناک که به گفتهٔ ارناؤوط، تجسّمی دیگر از او یا همان «دیگر مَن» (Alter ago) است؛ نمادی از هویّت ناشناختهٔ انسان که به دنبال کشف راز و رمزهای روح خود، از کالبد مادی تجرد یافته و با مریم که وجه دیگر اوست، همراه می‌گردد(غیبی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۶). داستان به لحاظ فنی، از پیرنگی تودرتو و غیرخطی بهره می‌جوید و جز در مواردی معدود، یکسره با زاویهٔ اول شخص روایت می‌شود؛ انتخابی که بازنمایانگر چشم مریم در ثبت رویدادهای بیرونی داستان و نگاه تعبیرگرایانه‌اش به آنهاست تا مخاطب را این‌سان به مشاهدهٔ جهان ذهنی قهرمان خود وادارد. یکی از شیوه‌های پربسامدی که ارناؤوط در شخصیت‌گشایی از کاراکترهای هر اپیزود برگزیده، قاب‌های معنادار سینمایی است؛ گاه برش‌های داستان از چنان کادربندی عمیق و هدفمندی برخوردارند که گویی متن به فیلم‌نامه‌ای تغییر شکل داده است؛ در واقع باید گفت طرحی که ارناؤوط در این داستان ریخته، آن را در مرزهای باریکی با یک فیلم‌نامه قرار داده است. گویی نویسنده نیم‌نگاهی نیز به جلوی دوربین بردن روایت داشته که این‌چنین آن را در سازوارهٔ یک «فیلمنامهٔ فرضی»[۲] درآورده است.

۵. ترکیب‌بندی‌های نما در داستان أقودک الی غیری

ترکیب‌بندی بخشی از فن فیلم‌سازی است که برای پاسخ به این سؤالات همیشگی به کار می‌رود که تماشاگر باید چه چیزهایی را بداند، روایت را چطور باید برای او بیان کرد و هر نکته را درست در کجای روایت به او گفت و شامل عوامل متعددی است که گاه با هم کنش و واکنش داشته و در مواردی باهم تداخل دارند. برای روشن کردن و توضیح عناصر تشکیل‌دهندهٔ قاب، لازم است الزامات اولیهٔ ترکیب‌بندی را با طرح بصری تازه‌ای ملاحظه کنیم. امروزه ترکیب‌بندی نما با توجه به محتوای هر اثر، از سبک‌های گوناگونی بهره می‌برد و چه‌بسا در یک متن، شیوه‌های متنوعی از آن مورد توجه نماپرداز قرار بگیرد. از این‌رو، در ادامه خواهیم دید که ارناؤوط از شیوه‌های پرکاربرد ترکیب‌بندی‌های سینمایی، چه سبک‌هایی را برای قصه‌گویی بصری‌تر روایتش برگزیده است.

۵-۱. شیوهٔ قاب‌بندی در عمق

در هنر ترسیم، نشان دادن واقعیت‌ها به‌گونه‌ای که بیننده بتواند تمام اجزای طرح شما را تصوّر نماید، بسیار مهم است. ترکیب‌بندی در عمق می‌تواند بر گسترهٔ تأکید بیافزاید، به نحوی که بازیگران نزدیک به دوربین و دور از آن، موقعیت خود را با هم تغییر دهند یا در شرایط یکسان و در میان زمینه با یکدیگر برخورد کنند.

> استفاده از عمق زیاد در تنظیم نماها به دو منظور صورت می‌گیرد: نخست آن‌که به فیلم‌ساز این امکان را می‌دهد که با کنار گذاشتن تدوین، موضوعات مختلف را در نمای واحد تأکید کند و دوم

این‌که او را قادر می‌سازد به‌دلخواه بر عناصر دراماتیـک تمرکز کند. از کارکردهای اسـتفاده از عمق قاب که بار معنایی مهمّی نیز دارد، استفاده از فضا برای مرتبط ساختن عناصـر مختلف است، این‌گونه که گاه نسبت‌های دور و نزدیک سوژه‌ای با دوربین در تناظر با قرار گرفتن سوژه‌ای دیگر در پیش‌زمینه، پیام خاصی را به بیننده منتقل می‌کند (دی‌کاتز، ۱۳۸۹: ۲۶۴).

این مدل از قاب‌بندی عمیق، از فرم‌های پرتکرار ترکیب‌بندی در داستان ارناؤوط است. از جمله برش‌هایی که می‌توان آن را با این نوع از کادربندی سینمایی انطباق داد، صحنه‌ای از یک فضای بارانی در پاریس است که نویسنده، جزئیاتش را با زیست قهرمان داستان پیوند زده است: «تأمّلتُ زجاجَ النافذة أمامی، کانتْ قطراتُ المطر تزجّجه، أشعةُ شمس مفاجئة تدفقتْ بین غیمتین لتلقی بریقَها علیّ، تألقتْ فی کلّ قطرة عالقة علی الزجاج ألوان قزح، ثم انسحبتْ أشعة الشمس وراء غلالة الغیوم تارکة سطوح باریس الرمادیة تجتاز شفافیة نافذتی، وکنت قد بدأتُ باجتیاز شفافیة الزمن لعشرات سنوات خَلتْ» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۶).

عمق میدان تصویرشده در این قاب را از واژه واژهٔ این برش می‌توان دریافت؛ نگاه از پشت پنجرهٔ مریم به آسمان، مشاهدهٔ پرتو خورشید در میان ابرهای خاکستری، برخورد قطرات رنگین باران به شیشه و دنبال کردن نوری که پشت ابرها پنهان شده، جملگی با نمایی باز و بسته (Long & close shot)، جزئیات قاب را تأکید نموده‌اند. تضادّ برآمده از تلاقی نور و تاریکی در این قاب که روایتی استعاری از دوران پسابحران مریم در مهاجرتش به پاریس می‌کند، از کارکردی نشانه‌ای در مرتبط ساختن عناصر مختلف بهره می‌جوید؛ مختصه‌ای که مصداق دیگرش را در این بخش نیز به خوبی می‌توان نگریست:

«المطرُ مازال ینهمرُ والبرق یلمع کحزامِ السماء. نعیقُ بوم یترامی إلیّ من أعماق سحیقة مجهولة النهایة، فجأة انطفأ تیارُ الکهرباء، فأخذتْ ظلالُ النیران تتراقصُ حولنا و حول..التقویمُ السنوی..ونَظرتُ، یا إلهی! نفس الیوم الذی متُّ فیه. النیرانُ تلتهم الحطبَ الیابسَ وتبعث الذکریاتَ فی روحی، الحشائشُ التی تترنح کالسکاری، وظلالُ النبات یعلو ویهبط. وضَعتُ رأسی بین یدی وأنا أحاول أن أمیت الذکریات القدیمة التی تلتف کشریط سحری حول أرکان الغرفة، تلتف بالعتمة والظلال» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۶).

نویسنده در بخش ابتدایی این برش، نما را با زاویهٔ نگاه راوی که چون دوربینی در منتهی‌الیه اتاق جانمایی شده، در عمق فضا کادربندی کرده است. فریم‌هایی چون آسمان بارانی و پُر رعد و برق که نویسنده حتی نهیب جغد را در آن داخل کرده، جملگی نما را با زاویهٔ خطی و دید میدانی عمیق، از مریم به فضای بیرونی خانه چرخانده است. آنچه در فریم‌های دیگر این قاب جلب توجه می‌کند، تغییرات مدام و زنجیروار گستره‌های تأکید در فضای داخلی اتاق است؛ به طوری که ابتدا می‌بینیم لنز دوربین پس از تعقیب نمای باز کادر، روی تقویم دیوار کانونی می‌شود تا بدین شکل، مخاطب را یک‌باره با زمان حادثهٔ دهشتناک مرگ قهرمان روبه‌رو سازد. اوج فن

أرناؤوط را می‌توان در بخش پایانی این شاهد نگریست؛ جایی که مریم سعی می‌کند تا کابوس-های گذشته را برای همیشه به فراموشی بسپارد؛ از این‌رو، کادر، نمایی هدفمند از سوختن هیزم‌ها را به ثبت می‌رساند تا این‌سان در یک پلان، سه کارکرد از قاب‌بندی در عمق را مورد استفاده قرار داده باشد.

از جمله ظرفیت‌های ترکیب‌بندی در عمق که می‌توان به وسیله‌اش تصاویر را تعمیق بخشید، فن «پرسپکتیو» (Perspective) است. این واژه در سینما ناظر بر شیوهٔ به نمایش درآمدن اشیاء و روابط فضایی آن‌ها با یکدیگر در سطح صاف و تخت پرده است، به این معنی که تماشاگر باید دوری و نزدیکی اشیاء و فاصلهٔ آن‌ها از یکدیگر را در تصویری که می‌بیند، حس کند (مجموعة من الباحثین، ۲۰۲۰: ۵۸۲). پرسپکتیو صحنه و روابط فضایی اشیا عمدتاً با فاصلهٔ دوربین، عدسی به‌کار رفته در آن و نوردهی صحنه به دست می‌آید. بدیهی است که بازیگران نزدیک به دوربین نسبت به بازیگرانی که دور از آن ایستاده‌اند، حضور قوی‌تری دارند، اما می‌توانیم با استفاده از نورپردازی، عمق میدان و زمینهٔ داستان، توجه بیننده را به بازیگران پس‌زمینه معطوف سازیم (مجموعة من الباحثین، ۲۰۲۰: ۵۸۳)؛ مقوله‌ای که أرناؤوط در برش زیر، به خوبی به آن توجه داشته است:

«نَزلتُ الدَرَج معها بقمیص النوم وبعیون لم تتفتّح بعد کما یجب. لمحتُ الجمیعَ بانتظاری فی باحة الدار، أخوای یبدو علیهما أنهما لبسا ثیابهما علی عجل، أختی لطیفة بتنورتها الوردیة ذات الزهور الربیعیة، وقد أسندت عجزها علی حافة البحرة الجانبیة لصقَ شباک المطبخ، أبی علی کرسی من القش، تلتمع فی عینیه ابتسامة یحاول إخفاءها وراء عدستیّ نظارته السمیکتین. ثم تراءی لی وجودُ زائر معهم تبیّنته بعد هنیهات، کان «سلیم وهبه»، من أصدقاء أخی الکبیر حازم. استغربتْ وجوده بیننا فی تلک الساعة المبکرة، هل یرید أن یخطب أختی؟ لکنه لیس وقتاً مناسباً، هل یرید أن..؟ السعادة تغمر الوجوه ولا أفهم شیئاً، إلا أننی ما اجتزتُ الدرجة الأخیرة تراکضوا إلیّ دفعة واحدة» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۱۱).

در ترکیب‌بندی‌های پرسپکتیوی[۳]، زاویهٔ عمود به افق، از پرکاربردترین زوایایی است که همچون این پلان، بیننده را در موقعیتی نسبت به میزانسن[۴] قرار می‌دهد که عناصر درون قاب را با «نگاه به پایین» ببیند. در این صحنه، أرناؤوط برای القای حسّ تعجب و سرگشتگی مریم از تجمّع حضّار در آن ساعت روز، به فن «فاصلهٔ دوربین» در یک کادر عمیق روی می‌آورد؛ به این ترتیب که ابتدا پس از ارائهٔ یک نمای باز (Wide) و عمود از سالن خانه، نما را با زوم‌های اُپتیکی بر چهرهٔ شخصیت‌های حاضر در سالن جابه‌جا می‌کند. در ادامه برای ابهام‌زدایی از شخصیت ناآشنای کادر، چهرهٔ «سلیم وهبه» را با زوم به جلو (zoom in) در مرکز کادر می‌نشاند تا از این طریق، پرپسکتیو نما را در ترکیب‌بندی عمیق این بخش به خوبی نمایش داده باشد؛ فنی که حسّ دوری و نزدیکی به میزانسن و سوژه را به خوبی نشان داده است. أرناؤوط با انتخاب چنین کادربندی عمیقی که توسط نمای مشرف به سالن فراهم آمده، درصدد است تا بر غرابت سوژه-

هایی چون پوشش شتاب‌زدهٔ برادرانش، تجمّع دور از انتظار حضّار در فضای تعلیق‌های سالن خانه و حضور نابهنگام سلیم وهبه بیفزاید و تصویرشان کشد.

۵-۲. قاب‌بندی پرده عریض

در ترکیب‌بندی پرده عریض، کارگردان، توجه بیننده را تنها به یک قسمت از تصویر جلب می‌کند. یک راه متداول عبارت است از قرار دادن آن عنصر مهم کمی خارج از مرکز قاب یا حتی کاملاً دور از مرکز. ممکن است کارگردان از قطع پرده عریض برای جلب توجه بیننده به چندین نقطهٔ مهم استفاده کند (بوردول و تامسون،۱۳۷۷: ۲۲۱-۲۲۰). ترکیب‌بندی‌های پرده عریض، پُر از تکاپو و حرکت‌اند. چشم ما دنبال این که چه کسی حرف می‌زند، چه کسی روی به ما دارد و چه کسی نسبت به صحبت کننده واکنش نشان می‌دهد، پرده را زیر و رو می‌کند. در روش‌های پرده عریض، هراز گاهی سعی بر این است که با فعّال کردن دید محیطی بیننده، پرده مشرف بر بیننده شود؛ ترفندی که احساس غرق شدن در تصویر را در بیننده تقویت می‌کند (ماشیللی، ۱۹۸۳: ۱۱۹). این سبک از ترکیب‌بندی نما در جای جای رمان-از جمله در صحنه‌ای که «ساروس» برای نخستین بار در اتاق مریم حضور می‌یابد-به خوبی قابل انطباق است. ترس و واهمهٔ مریم از رویارویی با این موجود و تلاشی که در جهت نادیده انگاشتنش در فضای بستهٔ اتاق نشان می‌دهد، در ابعاد قاب پرده عریض نمایش پذیرفته است:

«غادرتنی أمّی وترکتنی وحیدة مع هذا الغریب العاری فی غرفتی. حاولت البدء بوظائفی متحاشیة النظر إلی زاویته، باحثة عن الأسباب التی تدفعنی إلی اختلاق وهم من هذا النوع. استرقتُ النظر خلسة إلیه، کانت نظراته مثبتة علیّ..أمسکتُ بکتاب متظاهرة بالقراءة. ترکتُ الکتاب وجلستُ علی القاطع الآخر، بقی فی سکونه یتابعنی بنظراته حیثما تحرکتُ فی مساحة لاتتجاوز تسعة أمتار مربعة. وقفتُ إلی جانب مکتبتی المحاذیة للنافذة، کانتْ الشمسُ قد بدأتْ بالغروب ونورُها یتسرّب من النافذة لیمسح نصف وجهه ویغیّبه.» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۱۹).

نویسنده در این قسمت از داستان به گزینش معنامندی از کادربندی دست یازیده است؛ این‌سان که همسو با گِره و تعلیقی که ساروس به عنوان صورت دیگری از مریم در این مقطع زمانی انداخته، به گزینش ترکیب‌بندی پرده عریض روی می‌آورد تا با کارکرد جداکنندگی این نوع از قاب‌بندی، ابهام وجودی میان این سوژه را در فرم کادر نیز روایت کرده باشد؛ کادری مستطیلی به اندازه مساحت اتاق که نگاه دزدانهٔ مریم به ساروس همان ابتدا آن را دو نیمه مجزّا تبدیل کرده است. کنش‌هایی چون: مشغول کار شدن، تغییر نشیمنگاه و تظاهر به کتاب‌خوانی، مریم را به عنوان شخصیت نخست با ابعادی بزرگ‌تر در گوشهٔ اصلی کادر نشان داده است، اما ماهیت اصلی کادر پرده عریض در این بخش را باید در نمای زوم به عقب‌گونهٔ آن (zoom back) جستجو کرد؛ آنجا که در امتداد نگاه مریم، محل فوکوس یک آن از مریم به ساروس تغییر می‌کند و چهرهٔ ساروس که نگاهش به مریم دوخته شده، یک آن کانونی شده و در دیگر لحظات به

صورت فِید (Fade)، تار می‌شود و در منتهی‌الیه کادر جای می‌گیرد تا تأثیر و تأثّر این دو سوژه بر یکدیگر از رهگذر قاب نیز به نمایش درآید. از دیگر ترکیب‌بندی‌های پرده عریض این رمان، برشی است که أرناؤوط در سالن تئاتر تصویرش کرده است:

«الستارةُ ترتفع، نورُ فجر أزرق یتسللُ من خلالِ أعمدةِ مدخل القصر البیضاء. نظرتُ إلی الأفق باتجاه القاعة، لمحتُ رغم عتمتها، تراصفَ هامات جمهور غفیر، کنتُ خائفةً فعلاً من مواجهةِ الجمهور، إلا أنَ خوفی کان لصالحی تماماً. هکذا قمتُ بتأدیة دوری خلال الفصل الأول من المسرحیة بشکل جید. توالتْ الأحداثُ علی خشبة المسرح، وعندما حان وقتَ ظهوری ثانیةً، أحجمتُ عن النظرِ إلی الصالة، تذکرتُ وصایا المخرج وعماد، وکنت قد تجاوزت خوفی وغرقت تماماً فی مناخ العرض.» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۳۵).

ترکیب‌بندی‌ای که نماپرداز در این بخش برگزیده، قاب پرده عریضی است که از سه منظر یا به‌اصطلاح فنی‌تر با «سه دوربین» مختلف کادربندی شده است. نمای نخست که محصول دوربین جانمایی شده در ورودی سالن است، تصویری عریض از پردهٔ برکشیده صحنه، ستون‌های سالن و نور سپید اجرا به دست می‌دهد. متناظر با این قطع عریض، کادر عریض دیگری از نظرگاه مریم به ژرفای تاریک سالن و سرهای تماشاچیانی که ردیف نشسته‌اند، ترکیب‌بندی می‌شود. ترسیم چنین کادربندی عریض متناظری از دو زاویهٔ سالن، میدان دید وسیع‌تری را در اختیار بیننده قرار می‌دهد تا آرایش عناصر تصویر را به صورت افقی پیمایش کند. عمده اهداف نویسنده در گزینش چنین ترکیب‌بندی‌ای را می‌توان از لابه‌لای مونولوگ پایانی مریم و نمایی که روی صورتش فوکوس کرده، کاوید. در واقع، نویسنده برای آنکه فضای استرس‌زا و دلهره‌آور سالن را از نگاه پرسوناژی که نخستین تجربهٔ نمایشی اوست، تصویر کند، به‌چنین کادر عریضی روی می‌آورد تا همذات‌پنداری بینندگان با شخصیت محوری این فریم را از طریق این نوع ترکیب‌بندی جلوه‌گر سازد.

۵-۳. قاب‌بندی مرکّب (چندقابی)

قطعی که تصویرگر انتخاب می‌کند، عامل مهمی در شکل دادن به تجربهٔ بیننده به شمار می‌آید. اندازه و شکل قاب می‌تواند به توجه بیننده سمت‌وسو دهد. توجه بیننده می‌تواند از طریق الگوهای ترکیب‌بندی به یک نقطه متمرکز شود یا با استفاده از نقاط توجه متعدد یا اشارت‌های صوتی به چند جا معطوف شود. در تصویرسازی چند قابه هم همین امکانات وجود دارد که باید از این امکانات برای تمرکز دید بیننده یا انتقال دید از تصویر در تصویر دیگر استفاده کرد (مهدی یوسف، ۲۰۰۱: ۸۹). تصویرسازی چند قابه، کاربرد شایانی در ایجاد تعلیق دارد. وقتی ما چند رویداد را دقیقاً در یک لحظه می‌بینیم، به وقوفی فراگیر دست می‌یابیم. در این شکل، لحظه‌ها با تقسیم قاب به چند تصویر و دادن اطلاعات نامحدود به بیننده، پرتنش‌تر از کار در می‌آید (وینیرد، ۱۳۹۶: ۱۲۱). این فرم از کادربندی، گرچه به دلیل جلوه‌پردازی‌های تصنّعی‌اش در دنیای تصویر امروز

رنگ باخته و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد (الحقیوی، ۲۰۱۳: ۵۸)؛ اما بسان کادری مألوف در متن‌های سناریو محور سینمای قرن بیستم، مطمح نظر نویسندگانی چون أرناؤوط بوده است. انطباق گریزناپذیر این شیوه از ترکیب‌بندی با این رمان را باید در شیوهٔ روایت «نمای نظرگاه» (POV) آن کاوید؛ جایی که دوربین غالباً بازنمایانگر چشم شخصیت در روند داستان است و گاهی پیشبرد روایت به تجسّم و بازآفرینی گذشتهٔ شخصیت اصلی نیاز پیدا می‌کند. یکی از بهترین فن‌های نمایش این مسئله در میان نویسندگان امروزی، کاربست ترکیب‌بندی‌های مرکّب است که نمونه‌ای از آن را در این بخش می‌نگریم:

«أحقاً أننی لم أُجرِّب الحبَّ؟ فؤاد، حبّی البِکر؟ ذات وجنتین وردیتین وعینین سوداوین صغیرتین تشعان ببهجة دائمة، هل أحببت فؤاد حقاً أم أردتُ إغواءه بالثمرة المحرّمة؟ وبکری ونادر، ابنا صاحب معمل طوب الاسمنت اللذان کنْتُ أراقبهما من نافذةِ غرفتی العلیا. کنتُ أحیاناً أتظاهر بجانب النافذة بأننی أعزفُ علی البیانو الوهمی الذی انتقیتُ له مکاناً حیثُ لایستطیعان رؤیته! هل أحببتُ أحدهما؟ ثم «جیمس دین» حبّی الکبیر، الذی عشقتُه بعمق مُذ قابلته فی «شرقیّ عدن» وعندما عرفتُ بموته فی حادثٍ لبستُ ثیاباً سوداء حداداً لمدة أسبوع، أ لم أکن أحبه؟ وسمیر صدیق عماد، بجسدِه الرشیق و وسامتِه الأخاذة، یخیل إلیَّ أنّنی أحبه. وعرفان، صدیقی الحمیم؟ کنا لانتوقف عن الحدیث عندما نکون معاً، نترافق إلی السینما ثم یوصلنی إلی البیتِ بعد الحادیة عشرة لیلاً دون أی اعتراضٍ من والدیّ. کانتْ أمّی تحبّه کثیراً» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۱-۴۰).

این قطع از روایت، برشی است که در آن، مریم در پی ملامت مادرش پیرامون رعایت جانب صداقت در نوشتن داستان‌های عاشقانه، به تجسّد و نمایش نجوای خود می‌پردازد. شخصیت اصلی داستان در این اندیشه که آیا تاکنون توانسته عشق را تجربه کند یا نه به بازبینی روابط خود با سوژه‌های مقابلش می‌پردازد. پیش از آن‌که هریک از شخصیت‌های نامبرده شده در این پلان در قابی مرکب جای‌گیرند، در نمای «عمود به میزانسن» (Shot Overhead)، مریم را مشاهده می‌کنیم که در وسط قابی عریض، روی تختش دراز کشیده و به سخنان مادرش می‌اندیشد. نویسنده برای آن‌که حس همذات‌پنداری با شخصت محوری داستان را تقویت کند، قاب عریض را در ادامه به یک قاب مرکب و چند قابی مبدّل می‌سازد؛ به نحوی که در گوشهٔ کادر، مریم در یک قطع بزرگ در حال بازآفرینی خاطرات و در گوشه‌های کنارش، قاب‌هایی از شخصیت‌های توصیف‌شده در پس‌زمینهٔ کادر نخست به نمایش درمی‌آیند که پس از مرور ماجرای هرکدام، به‌تدریج رنگ می‌بازند و به صورت نرم از پس‌زمینه محو می‌شوند. در این راستا، آرایش مونتاژی تصاویر، نقش پررنگی در فراهم آمدن این نوع ترکیب‌بندی ایفا کرده است. از دیگر مصادیق ترکیب‌بندی مرکّب می‌توان به برش ذیل اشاره کرد:

«حملتُ السلک اللولبی و وضعتُه فی السلة، جوّفتُ ممراً فی التراب بین الحفرة والجدول وبدأتُ أدفع الرفات براحتیَّ نحو الماء. أحاط ساروس کتفی بذراعه عند إیابنا، تراءی لی أننی

أمشی عاریة معه تحت شمس باردة، قشرة من الرماد تنساب طافیة علی سطح المیاه مشوّشةً انعکاس الحشائش علیه، حفنةٌ من الرماد تغرق ببطء وتغطی حصی القاع تظللها خیوط الطحالب الرقیقة»(ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۳).

این اپیزود از روایت که قهرمانش در پی رعایت جانب صداقت در نوشتن، سروده‌هایی را که تجربهٔ زیسته مشترکی با آن‌ها ندارد، به آتش می‌کشد، قطعی است که أرناؤوط با ترکیب‌بندی چندقابهٔ مرکب فراهم آورده است؛ این‌گونه که نخست در یک تک قاب، پس از جداکردن سیم‌پیچ دفتر شعرش از خاکستر برگه‌های سوخته، شاهد فروریختنشان به رودخانه هستیم، اما در ادامه، قاب با عریض‌تر شدن، نمایی از مریم و ساروس را در بازگشتشان به سوی خانه تعقیب می‌کند. نقطهٔ عطف شاهد جایی است که نویسنده با برهم زدن توالی زمانی سکانس، جزئیات دقیقی را از فریم پیش توصیف می‌کند؛ شناور شدن پوسته‌های خاکستر، بهم ریختگی انعکاس چمن‌های نقش‌بستهٔ روی آب، فرورفتن مشتی دیگر از خاکسترها به ژرفای آب، تصویر بستهٔ سنگ‌ریزه‌های خزه‌بستهٔ عمق و خاکستری که رویشان می‌نشیند، جملگی در دلِ قابی به نمایش درمی‌آید که از دور، ساروس و مریم را درگذر به سوی خانه به تصویر کشیده است؛ گویی نماپرداز درصدد است با فاصله انداختن میان لحظهٔ ریخته‌شدن خاکستر به آب و نمای بعد آن، علاوه‌بر تعلیق افزایی و اجتناب از ابتذال تصویری، کارکرد تعلیلی به قاب دوم دهد؛ از این‌رو، واکنش ریختن خاکسترها به آب را هم‌زمان در قاب عریضی که مریم و ساروس را دنبال می‌کند، می‌گنجاند.

۵-۴. قاب‌بندی خارج از کادر (قاب باز)

قاب‌بندی به هر شکلی که باشد، تصویر را تحدید می‌کند. قاب از یک دنیای کاملاً پیوسته، تکه-هایی را انتخاب می‌کند تا به ما نشان دهد. گاه شخصیت از جایی وارد تصویر می‌شود و به‌جای دیگر-فضای خارج تصویر-می‌رود. حتی در یک فیلم انتزاعی هم نمی‌توان در مقابل این احساس که اشکال و نیروهایی که یک‌باره از جایی درون قاب ظاهر می‌شوند، مقاومت کرد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۲۴). در ترکیب‌بندی خارج از کادر، فضا تنها در برابر دوربین تعریف نمی‌شود، بلکه فضای خارج تصویر در شش ساحت دسته‌بندی می‌شود: فضاهای آن‌سوی هریک از چهار ضلع قاب، فضای پشت‌صحنه و فضای پشت دوربین که جملگی کارکرد مشخصی در ایراد معنا ایفا می‌کنند. از این فضاها معمولاً برای غافلگیری استفاده می‌شود (دولوز، ۲۰۱۴: ۴۹). صدا در این نوع ترکیب‌بندی دارای نشانه‌هایی قوی از فضای خارج تصویر است و البته «ممکن است بخشی از چیزی که در خارج تصویر است به درون قاب نفوذ کند که هریک مرهون استفاده تصویرگر و ارادهٔ او برای اشاره به حضور چیزها در این فضاهای خارج تصویر است» (همان)؛ مقوله‌ای که مصداق بارزی از آن را در این بخش از رمان می‌نگریم:

«فتحتُ الباب و وقفتُ على العتبة أتمطى، لم أعرف إذا ما كنت أتنفس هواء الصباح أم أنه يتنفسنى! قطراتُ المطر العالقة على أغصان شجرة التفاح تحلل ضوء الشمس إلى أقواس قزح صغيرة ترتعش بداخلها، خيط عنكبوت يهتز بألوانه القزحية المبعثرة. انتابتنى سعادة فريدة، ها أَنَذِى وحدى.. وحدى تماماً.سمعتُ صوته الغافى يصل إلىّ من الداخل: «أنا أنام»» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۲۲).

روایت در این برش، اشاره به قسمتی دارد که مریم پس از دلسردی از به سخن آوردن ساروس، برای رفع خستگی در آستانهٔ بیرونی درب خانه می‌ایستد تا نفسی چاق کند. پیشتر اشاره شد که از جمله کارکردهای قاب‌بندی خارج از کادر، ایجاد غافلگیری در پلان است. ناامیدی مریم از ارتباط کلامی با ساروس و ترک صحنه و قرار گرفتن در کادری جدید چنین می‌نمایاند که حداقل در این بازهٔ زمانی کوتاه این مهم در پلان به وقوع نخواهد پیوست، اما در ادامه با برداشتی نمادین از فضای خارج و کانونی کردن باران و رنگین‌کمان، نویسنده به صورت غیرمستقیم زمینه را برای ایجاد یک رویداد غیرمنتظره آماده می‌سازد. صدای «أنا انام» ساروس، نقطهٔ عطف این کادر است که فضای آن سوی دوربین را با عنصر صدا به نمای برابر دوربین متصل می‌سازد؛ مقوله‌ای که نمود دیگری از آن را در این مقطع نیز می‌توان نگریست:

«وقبل أن تتابع جملتها الأخيرة، أومأت إلىّ أن أخرج: ثم إنها ستكون مع شقيقها عماد دوماً. تركتهما عائدة إلى غرفتى وأنا أرتعش انفعالاً وأهمهم بكلمات بالكاد سمعتها: كم هو متخلف! ابتسم ساروس فقد عرف أنى أعنى أبى... فجأة تناهى إلىّ صوت اقتلاع قبقابها من الطين، ومن وراء زجاج الباب رأيتها تخلعه وتتركه على عتبة الغرفة وتدخل عارية القدمين، تخطو عدة خطوات على البساط الرمادى، تمسح شعرى براحتها: هيا نامى، غداً ستتابعين تدريباتك» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۳۳-۳۲).

بُرش بالا صحنه‌ای از رمان را به نمایش می‌گذارد که مادر مریم درصدد است تا موافقت پدرش را برای ایفای نقش او در تئاتر اخذ کند. کادر در ابتدا هر سه شخصیت را تصویر می‌کند، اما در ادامه و با بحرانی شدن گفت‌وگو، مریم با اشارهٔ مادرش، صحنه را به سوی اتاق خود ترک می‌کند. کادربندی پس از نمای بسته از صورت مادر و اشارهٔ او بر ترک صحنه، با استفاده از دوربین روی شانه، مریم را در قابی متحرک دنبال می‌کند، اما قاب حاضر همچنان علقه و ارتباط خود را با کادر پیشین از میان نبرده، بلکه استراق سمع مریم و واکنش ساروس به حالت و دیالوگ «کم هو متخلّف» او در مورد پدرش، فضای آن‌سوی دوربین را به قاب فعلی پیوند می‌زند. این برداشت از داستان، نقطهٔ اوج مهارت ارناؤوط در استفاده از فضای خارج از کادر را به نمایش گذاشته است. توصیفات مبهم او از صدای پای ساروس و نوع گام برداشتنش، بی‌آنکه نامی از او ببرد، نزدیک شدن‌های تدریجی ساروس به داخل کادر و در نهایت لمس موهای مریم که او را در برابر دوربین به تصویر می‌کشد، آگاهی تازه یافتهٔ ما از کل فضا را تثبیت و بر تعلیق هر پلان می‌افزاید.

۵-۵. قاب‌بندی متحرّک

از دیگر انواع کادربندی در سینما، شیوهٔ «قاب‌بندی متحرّک» (Animated composition) است؛ گونه‌ای از کادربندی که از طریق آن می‌توانیم به شیء نزدیک یا دور شویم، دور آن بچرخیم یا از برابرش عبور کنیم. «تصویر ادبی پویا و متحرک، آسان‌تر به ذهن مخاطب راه می‌یابد. ادیب در این نوع تصویر، مخاطب را تنها به حالت شنونده یا خوانندهٔ صرف نمی‌گذارد، بلکه حواس پنج-گانهٔ او را برمی‌انگیزد و با خود همراه می‌کند تا در برقراری ارتباط موفق او را یاری کرده باشد (نویدی و عمرانی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۲۹). کادر متحرّک باعث تغییراتی در ارتفاع، فاصله و زاویهٔ دوربین در نما می‌شود، به‌علاوه از آنجا که قاب‌بندی توجه ما را به عناصر درون تصویر جلب می‌کند، اغلب احساس می‌کنیم که به همراه قاب به حرکت درمی‌آییم. این مدل از ترکیب‌بندی، فضای داخل و خارج تصویر را با تغییرهای پی‌درپی در زاویه، ارتفاع و تراز کادربندی تا حد زیادی تحت تأثیر قرار می‌دهد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۳۲)؛ تغییراتی که کارکردهای متنوّعی را بر ماهیّت این شیوه از کادربندی افزوده و نویسنده را در تحدید هدفمندتر روایت بصری‌اش، یاری نموده است. در ادامه با چند کارکرد از این ترکیب‌بندی سینمایی می‌توان آشنا شد.

۱-۵-۵. قاب متحرّک و ضرباهنگ

حرکت قاب علاوه بر فضا زمان را هم شامل می‌شود. احساس بیننده از استمرار و ضرب‌آهنگ، تحت تأثیر قاب متحرّک قرار می‌گیرد. سرعت حرکت قاب ارتباط تنگاتنگی با حرکت دوربین دارد. از آنجا که در این نوع ترکیب‌بندی، حرکت دوربین شامل استمرار است، می‌توان حالتی از انتظار منحصر به خود ایجاد کند (الحقیوی، ۲۰۱۳: ۷۵). این کادربندی با زوم‌های سریع جلو و عقبش، یکی از تأثیرگذارترین قاب‌ها را در خلق استرس‌های بی‌شمار بر سوژه‌ها به ثبت رسانده است. به طورکلی، «هر حرکت دوربینی، خالق جلوه‌های معنادار منحصر به خود است. اگر دوربین با یک «پَن سریع» (Fast Pan) از روی یک رویداد بگذرد، ممکن است در ما این حیرت را ایجاد کند که چه اتفاقی ممکن است افتاده باشد. اگر دوربین ناگهان عقب بکشد و چیزی غیرمنتظره را وارد پیش‌زمینه کند، ما را شگفت‌زده می‌سازد، حال اگر به آرامی به یک جزء نزدیک شود تا به تدریج بزرگنمایی‌اش کند، ولی برآوردن انتظارات ما را به تأخیر بیندازد، تعلیق ایجاد خواهد شد» (کنورتی، ۱۳۹۶: ۱۳۶-۱۳۴).

سرعت قاب متحرک برانگیخته از ضرورت‌های روایتگری است. یک حرکت تعقیبی سریع به جلو به روی یک شیء مهم یا یک کرین به عقب آهسته از روی فیگورها می‌تواند اجزای کلیدی اطلاعات داستان را مورد تأکید قرار دهد (وینرید، ۱۳۹۶: ۱۳۳)؛ مقوله‌ای که به‌کارگیری‌اش را در بخش‌های مختلفی از روایت أرناؤوط می‌توان دنبال کرد:

«فکرتُ بساروس وانتابنی شوق عارم إلیه، سارعتُ إلی غرفة الجلوس وتناولتُ مفتاح بیتنا السابق المعلق علی مسمار خلف الباب و رکضتُ. بحثتُ عنه فی الغرف السفلیة أولاً ولم أعثر

علیه، انتابنی رعب فقدانه بشکل جارح، هرولتُ علی الدرج. ورأیتُه! وجدتُ ساروس! کان فی الشرفة عارياً متکئا علی الحاجز الخشبی ینظر إلی السماء، استدار نحوی، وقفتُ قبالته عن بعد وعلی شفتی ابتسامة ملتبسة .اقترب منی، مدّ یده ونزع حجابی فتهدلتْ خصلة محبوسة من شعری علی جبهتی. أمسک بیدی ورَفعها ببطء إلی شفتیه وقبّل جلد راحتی» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۵۴).

این بخش از روایت، برشی واکنش گونه و تعلیلی به مقطعی است که بحران‌های هویتی مریم شکافی عمیق میان او و خودِ دیگرش انداخته که در داستان با ترک ساروس و تبعید او روایت می‌شود، اما به‌محض وقوع تحولات درونی مریم و شناخت صحیحش از ساروس، نویسنده دو ریتم متفاوت را برمی‌گزیند. در بخش ابتدایی می‌کوشد تا جستجوگری و تکاپوی تشویش انگیز مریم برای یافتن ساروس را با سرعت بالارونده‌ای همراه کند؛ از این رو، قاب به‌جای آن‌که ایستا باشد، از نمای نقطه دید قهرمان تعریف می‌شود تا با حرکت‌های تندی چون ورود پر عجلهٔ مریم به اتاق نشیمن، تقلا برای یافتن کلیدها، دویدن به سوی ساختمان قدیمی و هروله در بالا رفتن از پله‌های همکف، به صورت متحرّک و با حرکت دوربین تنظیم گردد. أرناؤوط ارتباط متقابل افزایش و کاهش ریتم روایت با قاب‌بندی را با مهارت خاصی در این پلان به نمایش می‌گذارد؛ چه در بخش دوم، آنگاه که مریم ناگهان ساروس را در بالکن می‌یابد، برای آن‌که ریتم کادربندی را با مقتضای روایت همراه کند، نمای بستهٔ ساروس را که با زومی سریع بر چهره‌اش به نمایش درآمده، در میان قاب جای می‌دهد. حرکت‌های پَن آرام دوربین در این قسمت به‌ویژه در بالا بردن آرام دست مریم توسط ساروس، ضرب‌آهنگ کندتری را به قاب بخشیده است؛ فنی که ریتمیک‌بودن قاب‌بندی و همراهی آن با جریان علّی روایت را به خوبی نمایان ساخته است.

۲-۵-۵. توازی روایی

از دیگر کارکردهای هدفمند قاب‌بندی متحرّک، به کارگیری دوربین در جهت تأکید بر توازی روایی است. «در این شیوه، کاراکترها از طریق نماهای دوربین متحرّکی که کارکردشان برجسته-سازی و تأکید بر توازی‌های مهم روایت است، با محیط خود ارتباط می‌یابند» (ماشیللی، ۱۹۸۳: ۱۲۲). در این فرم از قاب‌بندی، برداشت نماهای تعقیبی موازی از خلال توازی حاصل از حرکت-های مکرر دوربین که غالباً با میزانسن نیز همسو است، می‌تواند پیام‌های بسیاری را حتی بدون ایراد دیالوگی به مخاطب منتقل کند. «در این شیوه، دوربین با عدسی‌هایی هدف‌دار، روی سوژه-ها به حرکت درمی‌آید و گاه با به چرخش درآوردن آن از میان کاراکترها درصدد است وضعیت مشترکشان را به صورت فضایی نشان دهد. در واقع، قاب متحرّک در این کارکرد خود، از طریق تأکیدها و مقایسه‌ها همان اهمیتی را پیدا می‌کند که میزانسن دارد. دوربین فضا را می‌کاود تا علقه‌هایی خلق کند که فرم روایی فیلم را غنا می‌بخشند» (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۴۷). ظرفیت-های جهت‌دار ترکیب‌بندی متحرّک، سهم بسزایی در برجسته‌سازی نقاط تأکید داستان أرناؤوط

دارد. در شاهد زیر، نمونه‌ای از توازی بخشی روایی را که قاب متحرّک بر بیانش افزوده، می‌توان نگریست:

«کان یوم جمعة، نسائم الربیع مضمخةٌ برائحة طریة، ألوانُ أزهار التفاح والمشمش والدراق تزید من ألقِ الهواء. أزهار الجوز الخضراء فقط تتهدلُ باسترخاء، هی الوحیدة التی لا تعلن لوناً مغایراً للأوراق، هی الوحیدة التی ظلّتْ مخلصة لبنوَّتها، تبدو لی من بعید سرّیة تشارک الربیع خفیة. العصافیر وطیرانها السریع المفاجئ للانتقال من شجرة إلی أخری، زقزقتها المتقطعة التی تمخر الهواء علی عجل فی کل الاتجاهات» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۴).

این برش از روایت در سه بخش مجزا، توازی بخشی روایت از رهگذر کادر متحرّک را تقویت می‌بخشد. عائشه ابتدا با یک کادربندی عمیق از آدینه‌ای آفتابی، نمایی در عمق و باز از ایوان مشرف به منظرهٔ حاضر ارائه می‌دهد که در آن، با استفاده از ظرفیت‌های نشانه‌ای قاب درصدد است تا زمینه را برای تضادّی که در ادامه بر آن تأکید خواهد ورزید، مهیّا سازد. اشارهٔ ارناؤوط بر رنگ خالص و ناب شکوفه‌های گردو که انعکاسشان حقیقی و نه برآمده از خطای دید است، اشاره به راز آلودگی میزانسنی که در قاب به نمایش درآمده، در کنار دیگر نشانه‌های موجود در کادر، جملگی تمهیدی‌اند که زمینه را برای رازوارگی وجود ساروس که در دو قاب پسین، بی-پرده‌تر ارائه شده، تقویت می‌کند.

«ساروس یجلسُ علی کرسی ذی مقعد من الجلد الأحمر تارکاً ذراعه تتهدل علی سواد المسند الخشبی بینما الأخری تحتضن رأسه برفق، کان عاریاً یتشمس، لم یکن یشعر بالبرد.کنتُ مستلقیة علی بساط ملون یغطی «المصطبة» المصنوعة من الحجارة والطین، والتی تلاصق جزءاًمن حائط غرفتی ومن حائط الغرفة الوسطی. أبی علی کرسی آخر بمحاذاة ساروس وقد لبس سترة خفیفة، لون سرواله الباهت یذکرنی بالغبار، یعلوه نطاق من الصوف الأحمر المخطط، نطاق طویل یلتف عدة مرات علی خصره، تتوج رأسه «طاقیة» صغیرة بیضاء من القطن المحبوک بسنارة واحدة.کان أبی یرتل القرآن وساروس بجانبه عاریاً» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۵).

جزئیاتی که در این بخش از داستان روایت گشته، ترسیم‌گر قابی عریض است که با حرکت-های زوم پی‌درپی میان سه شخصیت حاضر و نیز میزانسن مفهومی آن، در ادامه به کادری متحرک تغییر شکل می‌دهد. تأکید عائشه بر نحوهٔ پوشش مریم و پدرش که بازتابندهٔ اشتراک وجودی میان این دو شخصیت است، در کنار نمای بستهٔ ساروس با آن شمایل مخصوص و عاری از لباسش، قاب را میان سه شخصیت تقسیم و بر معنای کلیدی این بخش که تأکید بر تمایزهای ساختاری ساروس است، به چرخش درآورده است. عائشه، توازی بخشی به روایت را در این برش، نه از وجه تساوی و همگنی، بلکه به شکل معناگرایانه‌تری ارائه می‌کند. او تضاد موجود میان مریم و پدرش با ساروس را وجه مشترکِ دو بخش قاب در نظرگرفته است که در ادامه به شکل آشکارتری از آن پرده برمی‌دارد.

«کنت أنظر إلیهما، تدفعنی المفارقة الشکلیة اللاذعة بینهما للضحک. أبتسم. ساروس علی کرسیه یتشمس باسترخاء وأبی یصلُ إلی نهایة سورة النور: لله نورُ السمواتِ والأرض، مثلُ نورِه کمِشکاةٍ فیها مصباحٌ، المصباحُ فی زجاجةٍ، الزجاجةُ کأنها کوکبٌ درّیٌّ یوقَدُ من شجرةٍ مبارکةٍ زیتونةٍ لاشرقیةٍ ولا غربیّة، یکادُ زیتُها یضیءُ ولو لمْ تمسَسْهُ نار، نورٌ علی نورٍ یهدی اللهُ لنورِهِ من یشاء...».عند تلک الآیة بالذات تنبّهتُ إلی وجه ساروس، کان فی البدایة حیادیاً، ثم شیئاً فشیئاً بدأت ترتسم علیه تعبیرات خِلْتُها دخولاً فی غیبوبة یقظة وهو یردد مأخوذاً «هذا شیء ساحر..! هذا شیء خارق!» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۵).

ابعاد پیچیده و رمزآلود ساروس در این بخش از روایت عائشه شتاب بیشتری به خود می‌گیرد؛ نمای نقطه‌نظر قاب در دنبال کردن ساروس و واکنش ناگهانی او به این قسمت از تلاوت قرآن که در آن نور و روشنایی مقابل گشته‌اند، در کنار اشاره‌های مستقیم مریم به تفاوت‌های ظاهری و فاحش میان ساروس و پدرش، روایتی دوگانه و موازی از قاب ساخته است. نویسنده می‌کوشد با تأکید بیشتر بر تقابل‌های عینی دو سوژهٔ اصلی کادر (پدر مریم و ساروس)، وجه ناشناخته و غریب این عفریت را که آبستن مسائل هستی‌شناسانه است، نمایان‌تر سازد و در ادامه از آن هویّت‌گشایی کند. در واقع، قاب موازی همسو با اصل معروف «بِضدّها تتبینُ الأشیاءُ»، تضاد و تقابل میان دو سوژه را بسان گزاره‌ای معنابخش در این ترکیب‌بندی تأکید کرده و هدف نویسنده را به روایت تصویر، تسهیل نموده است.

نتیجه

قاب، ایجادگر یک منظرهٔ اِشراف بر عناصر درون تصویر، از جمله ارکان بسیار مهم در تصویرپردازی است؛ چراکه عملاً تصویر را برای ما تعریف می‌کند. ترکیب‌بندی با اندازه و شکل قاب، نحوهٔ تعیین فضای داخل و خارج تصویر، چگونگی دخالت در زاویه و ارتفاع منظر اشراف و نیز نحوهٔ حرکت خود، تصویر را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد.

انواع ترکیب‌بندی سینمایی نما در روایت أرناؤوط شامل «کادربندی در عمق»، «کادربندی پرده عریض»، «قاب‌بندی خارج از کادر»، «کادربندی مرکب یا چندقابی» و «کادربندی متحرّک» است که هریک بازتابندهٔ معانی ویژه‌ای در شکل فرمال خود می‌باشند. أرناؤوط با کادربندی در عمق، جزئیات بیشتری از نما را با فن پرسپکتیو به نمایش می‌گذارد و در شیوهٔ پرده عریض با افزایش دید محیطی مخاطب، واکنش‌های مریم به عناصر پیرامونی را به خوبی تصویر می‌کند. او همچنین با فرم چندقابی و تقسیم قاب، دامنهٔ اطلاعات بیننده را با وقوفی فراگیر به حوادث داستان افزایش می‌دهد.

ارناؤوط در ماجرای مریم و ساروس که آکنده از حوادث غافلگیرکننده‌ای است، با گزینش هدفمند کادربندی خارج از قاب، حس دهشت را با وضوح هرچه بیشتری در روند روایت سریان می‌بخشد. همچنین با کاربست ترکیب‌بندی متحرک، توازی بخشی روایی را از خلال تأکیدها و

مقایسه‌های میان ساروس و دیگران فراهم می‌آورد. او با حرکت‌های سریع و آرام دوربین در نماهای پی‌درپی، به خوبی نشان می‌دهد که قاب متحرک تا چه اندازه می‌تواند حسّ ریتمیک روایت را در ساختار تصویری‌اش جلوه‌گر ساخته و نیاز بصری را خوانندگان را برآورده سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عائشة ارناؤوط در ۱۰ اکتبر ۱۹۴۶ در دمشق دیده به جهان گشود. خاندان او اصالتاً آلبانی تبار بودند که در سال ۱۹۱۸ به سوریه مهاجرت نمودند. وی که فارغ‌التحصیل رشته زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه دمشق است، پس از مدتی تهیه‌کنندگی و کارگردانی در برنامه‌های تلویزیونی، سرانجام به فرانسه مهاجرت و در پاریس اقامت گزید (ألتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی عائشه را می‌توان در داستان‌نویسی، بازیگری، شعر و ترجمه خلاصه نمود، اما بسان غالب ادیبان عرب از روزنامه‌نگاری نیز غافل نماند. مجموعه اشعار عربی او عبارت‌اند از: «الفراشة تکتشف النّار»، «الحریق»، «علی غمد ورقة تسقط»، «الوطن المحرم»، «من الرماد إلی الرماد» و «حنین العناصر». وی در کنار شعر و ترجمه، در حوزهٔ داستان نیز قلم‌فرسایی نموده است. رمان «أقودکَ إلی غیری»، اثر مشهور او در این زمینه است. ارناؤوط علاوه بر زبان عربی، تاکنون پنج دفتر شعر به زبان فرانسه نیز به چاپ رسانده است. البته باید گفت «آنچه تاکنون از این ادیب سوری–آلبانیایی به چاپ رسیده، شمار بسیار کمی از نوشته‌های او را در برمی‌گیرد. از این‌رو، به نویسنده‌ای که بسیار می‌نویسد و کم‌تر منتشر می‌کند، زبانزد است» (أحمد، ۲۰۰۴).

۲. فیلم‌نامهٔ اسپک (spec script) که به فیلم‌نامهٔ حدسی یا گمانی (speculative) نیز مشهور است، طرحی است که در آن نویسنده تصمیم می‌گیرد ایده‌ای بکر و دست‌اول را پرورش داده و بنویسد بدون آنکه از وی خواسته باشند یا قراردادی را تنظیم کرده باشند؛ روایتی بر اساس حدس و گمان نویسنده مبنی بر اینکه در آینده به فیلم‌نامه‌ای رسمی تبدیل شود (بتی و والدبک، ۱۳۹۳: ۱۸).

۳. کلمه‌ی «میزانسن» به مفهوم جایگزینی، از دو بخش (mise) به معنای قرار گرفتن و (scence) به معنای مکان یا صحنه تشکیل‌شده و دربردارندهٔ آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کند که عبارت‌اند از: «صحنه‌آرای»، «نورپردازی»، «صداسازی»، «نوع لباس» و «رفتار بازیگران». (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۳۸).

۴. پرسپکتیو (Persprctive) یا «ژرفانمایی» از حیث هنری به نظام بازنمایی فضای سه بُعدی واقعیت بر پهنهٔ دو بُعدی تصویر اطلاق می‌شود (نک: پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

منابع

ابن مسعود، وافیة (۲۰۱۱)، *تفنّیات السرد بین الروایة و السینماء*، بیروت، منشورات زین الحقوقیة.

أحمد، عدنان حسین (۲۰۰۴)، «عائشة أرناؤوط: لدی حلمٌ واحدٌ، هو أن أصل إلی قصیدة تشبه الصمت»، http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html

ارناؤوط، عائشة (۲۰۰۶)، *أقودکَ إلی غیری*، دمشق، دار کنعان.

ألتونجی، محمد (۲۰۰۱)، *معجم أعلام النساء*، بیروت، دار العلم للملایین.

بازن، آندره (۱۳۸۶)، *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ سوم، تهران، هرمس.

بتی، کریگ و والدبک، زارا (۱۳۹۳)، نویسندگی برای سینما و تلویزیون، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، آوند دانش.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۷۷)، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمّدی، تهران، مرکز.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر.

جینکز، ویلیام (۱۳۸۹)، *ادبیات فیلم*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ چهارم، تهران، سروش.

الحقیوی، سلیمان (۲۰۱۳)، *سحر الصورة السینمائیة*، عمّان، دار الرایة للنشر و التوزیع.

حسینی، سیّدحسین (۱۳۸۳)، *مُشت در نمای درشت*، تهران، سروش.

دولوز، جیل (۲۰۱۴)، *سینماء: الصورة– الحرکة*، ترجمهٔ جمال شحّید، بیروت، المنظمة العربیة للترجمة.

دی‌کاتز، استیون (۱۳۸۹)، *نما به نما*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
دوائی، پرویز (۱۳۶۹)، *فرهنگ واژه‌های سینمایی*، چاپ سوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹)، *سینما: معماری در حرکت*، چاپ دوّم، تهران، سروش.
ستوده، سجّاد و همکاران (۱۳۹۵)، «زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰»، هنرهای، زیبا، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۴-۵.
غیبی، عبدالأحد و همکاران (۱۴۰۱)، «تحلیل رمان أقُودکَ إلی غَیری از عائشة اَرناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان»، ادب عربی، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۸-۱۰۹.
کنورتی، کریستوفر (۱۳۹۶)، صد نمای معرّف سینمایی، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران، تابان خرد.
لشکر، حسن (۱۴۳۱)، *الروایةُ العربیة و الفنونُ السمعیة البصریة*، ریاض، کتّاب المجلة العربیة.
ماشیللی، جوزیف (۱۹۸۳)، *التکوین فی الصورة السینمائیة*، قاهرة، الهیئة العامة المصریة للکتاب.
مهدی یوسف، عقیل (۲۰۰۱)، *جاذبیةُ الصورةِ السینمائیة*، بیروت، دار الکتب الجدید.
مجموعة من الباحثین (۲۰۲۰)، *مرجعیّات و تفنّیات السینماء*، ترجمة نبیل الدبس، دمشق، الهیئة العامة السوریة للکتاب.
نویدی، عبدالوحید و عمرانی‌پور، مجتبی، (۱۳۹۳)، «نمونه‌هایی از تصویرپردازی هنری در شعر شاعران مشهور اندلس»، ادب عربی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، صص ۳۴۶-۳۲۵.
وارد، پیتر (۱۳۹۷)، *ترکیب‌بندی تصویر در سینما و تلویزیون*، ترجمهٔ حمید احمدی لاری، چاپ دوم، تهران،کتاب آبان.
وینیرد، جرمی (۱۳۹۶)، چیـدن نما، ترجمهٔ محمّد ارژنگ، تهران، جیحون.

Sources

Adnanhossein, A, (2004), "Āishah Arnā'ūṭ: I have only one dream, to reach a poem like silence" http: // www. jehat. Com / ar / Ghareeb / 2005 / Pages / aaysha.html, [In Arabic].
Arnā'ūṭ, A, (2006) , *I lead you to others*. Damascus: Dar Kanaan. [In Arabic].
Al-Tunji, M, (2001), *Dictionery of womens' flags*, Beirut: Dar Al-Elm L'el-Malayeen. [In Arabic].
Al-Haqiwi, S, (2013). *The magic of the cinematic image*, Amman: Dar Al-Raya. [In Arabic].
Bazen, A, (2008), *What is cinema?* (3th ed), translated by: Shahba, M, Tehran: Hermes. [In Persian].
Batty, C & Waldback, Z, (2015), *Writing for the screen*, Tehran: Avand-danesh. [In Persian].
Bordwell, D and Thompson, K, (1999), *The art of cinema*, translated by: Mohammadi, F, Tehran: Markaz. [In Persian].
Deleuze, G, (2014), *Cinema: the movment-image*. translated by: Shahhid, J, Beirut: Arab organization for Translation. [In Arabic].
Davaei, P, (1992), *Dictionary of cinematic words* (3th ed), Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].
D.Katz, S, (2011), *Shot by Shot* (4th ed), translated by: Gozarabadi, M, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian].

Grouo of researchers, (2020), *Cinema references and techniques*, translated by: Alddabs, N, Damascus: Syrian General Book Authority. [In Arabic].

Gheibi, A et al, (2022), Study and analysis of novel "I lead you to others" by Aicha Arnaout based on the sense of place theory, *Arabic Literarure*, 14 (1), 109-128. [In Persian]

Jinks, W, (2011), *The Celluloid Literature* (4th ed), translated by: Hakimian, Sh & ahmadian, M.T, Tehran: Soroush. [In Persian].

Hosseini, S.H, (2005), *Fist in large view*, Tehran: Soroush. [In Persian].

Ibn-Masoud, V, (2011), *Narrative techniques between novel and cinema*, Beirut: Zein Legal. [In Arabic].

Kenworthy, Ch, (2018), *100 Advanced Camera Techniques in cinema*, translated by: Madani, M, Tehran: Tabane kherad. [In Persian].

Lashkar, H. (2010), *Arabic Novel and Audiovisual Arts*, Riyadh: The wirters of the Arabic magazine. [In Arabic].

Machelley, J, (1983), *Composition in cinematography*, Cairo: Egyptian General Authority for Book. [In Arabic].

Mahdiyousef, A, (2001), *The attractiveness of the cinematic image*, Beirut: Dar Al-Ketab aljadeed. [In Arabic].

Navidi, A & Emranipour, M, (2015), Artistic Iconography in the poems of Andalus Poets, *Arabic Literarure*, 7 (1), 325-346. [In Persian].

Pakbaz, R, (2010), *Encyclopedia of Art*, Tehran: Farhangmoaser. [In Persian].

Rahimian, M, (2010), *Cinema: Architecture in Motion* (2th ed), Tehran: Soroush. [In Persian].

Sotoudeh, S et al, (2017), Aesthetics of composition and de-framing in Iranian cinema of the eighties, *Fine Arts*, 21 (2), 5-14. [In Persian].

Vineyard, J, (2018), *Setting up your shots.* translated by: Arzhang, M, Tehran: Jeihoon. [In Persian].

Ward, P, (2018), *Picture composition for film and television* (2th ed), translated by: Ahmali, H, Tehran: Abanbook. [In Persian].

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Manifestations of Bakhtin Carniavalesque Literature in the Novel The Game of Forgetting

Razieh Sadri khanloo [1], Shahriar Niazi [2], Abdul Ali Al Boyeh Langroudi [3], Mostafa Parsaeipour [4]

1.Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: S952192001@edu.ikiu.ac.ir
2.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: shniazi@ut.ac.ir.
3.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: alebooye@hum.ikiu.ac.ir.
4.Corresponding Author, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: parsaeipour@hum.ikiu.ac.ir

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
12, March, 2022

Received in Revised form:
28, May, 2022

Accepted:
21, July, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Carnival, the dynamic center of joyful spirit of debate and libertarianism of people, always shows power in the face of the absolute thoughts, with its solubilization and making solutions. Literary representation of carnival tradition and the anti-ban spirit of folk festivals, later in the Caniavalesque literature in the form of several techniques such as parody, relativity and binary opposition, crowning/uncrowning, lower urban language, the Themes of Death and mask, and banquet imagery were manifested, each of which was an artistic carnivalized response to the spirit of one-sidedness and self-sufficiency of the authoritarian party. Bakhtin's narratology project in the analysis of Novel-tendent prose considers carniavalesque as the keyword of modern novel developments by emphasizing the exploratory method of this idea in beliefs constructed carnival. The importance of paying attention to carnivalesque literature from the perspective of Bakhtin's critical approach lies in its ability to study and re-read the strategies of these works in objectifying the Liberal tendency of anti-dogmatic modern narrative discourse. Relying on the method of descriptive-analytical research, by observing the examples of carnivalesque of the novel "The-Game-of-Forgetting" in the form of the above components, we try to measure the success of the Moroccan "Mohamed Berrada" in dialogizing his work and promoting the spirit of polyphonic democracy in Arabic novel writing. The study of the novel from the perspective of carnivalesque literature indicated That: Berrada, with methods appropriate to each of the components such as: desecration, degenerating the transcendent enumerated concepts, inversion and replacement of oppositions, refutation of perfectionism and pre-recognized bases of rulers; It overturns hierarchical norms and seemingly inviolable rank-oriented relations, and by emphasizing multipolarism, will centralize rejected discourses once again. It'll leads the audience to the status of subjectivity and knowing the state of polyphonic nature of the universe, in the shadow of democracy, and has ultimately made his novel a successful example of global carnivalesque literature with a local twist.

Keywords: Carnivalesque Literature, Crowning /Uncrowning, Parody, binary oppositions, Banquet, The Game of Forgetting, Bakhtin.

Cite this The Author(s): Sadri khanloo, R., Niazi S., Al Boyeh Langroudi, A. A., Parsaeipour, M., 2023. Manifestations of Bakhtin Carniavalesque Literature in the Novel The Game of Forgetting:Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, Serial No. 32- Spring, (85-105). DOI: 10.22059/JALIT.2022.340342.612524

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

بررسی جلوه‌های ادبیات کارناوال‌گرای باختینی در رمان لعبة النسیان

راضیه صدری خانلو[۱]، شهریار نیازی[۲]، عبدالعلی آل بویه[۳] مصطفی پارسایی پور[۴]✉

۱. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: S952192001@edu.ikiu.ac.ir.
۲. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: shniazi@ut.ac.ir.
۳. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: alebooye@hum.ikiu.ac.ir .
۴. نویسنده مسئول،گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: parsaeipour@hum.ikiu.ac.ir.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۲۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۳/۰۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۴/۳۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

کارناوال، کانون پویای روحیه جدال گری شادمانه و آزادیخواهی هنجارشکن مردمی، همواره در رویارویی با مطلق-اندیشی‌های اقتدارگران و هرگونه موقعیت محدودیت آفرین، خودنمایی می‌کند. بازنمود ادبیاتیِ مؤلفه‌های سنت کارناوالی و روحیه ممنوعیت ستیز جشنواره‌های مردمی، بعدها در ادبیاتِ کارناوال گرا –به‌مثابه شاخه‌ای از نظریه گفتگومندی باختین– در قالب فنون چندی چون پارودی، نسبیت و تقابل‌های دوگانی، تاج‌گذاری و تاج برداری، زبان کوچه‌بازاری، مضامین مرگ، نقاب و دیوانگی و انگاره ضیافت متجلی گشت که هر یک پاسخ کارناوالی‌شده‌ای در مقابل روحیه تک‌سویه‌نگری و خودبسنده انگاری بود. پروژه روایت پژوهی باختین، کارناوال گرایی را با تأکید بر شیوه تفحصگرانه این اندیشه در باورهای بر سازنده کارناوال، کلیدواژه تحولات رمان مدرن برمی‌شمرد که قابلیت بازشناسی راهبردهای آثار کارناوال گرا در عینیت‌بخشی به گرایش آزادی‌خواهی جزمیت ستیز را فراهم می‌آورد. از این‌رو با تکیه بر روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد توصیفی– تحلیلی و با داده‌کاوی کتابخانه‌ای، با رصد نمونه‌های کارناوال گرایی رمان «لعبة النسیان» در قالب مؤلفه‌های مذکور، می‌کوشیم دستاوردهای «محمد برادة» نویسنده مراکشی (۱۹۳۸) را در گفتگومندسازی و ترویج روح دموکراسی چندآوایی در رمان‌نویسی نوین عرب بازکاویم. مطالعه این رمان از منظر کارناوال گرایی حاکی است: براده، با شیوه‌های متناسب هر یک از مؤلفه‌ها همچون: قدسیت‌زدایی، منحط سازی مفاهیم متعالی شمرده، وارونگی و جایگزینی نوسانگرانه دوگانی‌ها، گستاخی اقتدارستیز، ابطال پندارِ کمال و مبناهای از پیش رسمیت‌یافته حاکمان و الغاء موقتی عرف‌ها، نگاه‌ها، باورها و مرزهای ازپیش‌خوانده؛ هنجارهای سلسله‌مراتبی برساخته و مناسبات پایگاهی، قوانین و تابوهای ظاهراً نقض‌ناپذیر را باژگونه کرده و با تاکید بر چندقطبی‌گرایی، به ایده تکثرگرایی مرکزیت‌زدوده و مصادیق آن چون گفتمان‌های طردشده و اندیشه طبقات به‌حاشیه‌رانده، دگربار مرکزیت بخشیده و مخاطب را در سایه فرهنگ آزادی‌خواهی، به مقام سوژگی و درک چندآوابودگی هستی رسانده و نهایتا لعبة النسیان را به نمونه موفق ادبیات کارناوال‌گرای جهانی با نکهتی محلی بدل کرده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کارناوال گرا، پارودی، تاج‌گذاری / تاج برداری، تقابل دوگانی، ضیافت، لعبة النسیان، باختین.

استناد: صدری خانلو، راضیه، نیازی، شهریار، پارسایی پور، مصطفی، ۱۴۰۲. بررسی جلوه‌های ادبیات کارناوال‌گرای باختینی در رمان لعبة النسیان: ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار – شمارهٔ پیاپی ۳۵– (۱۰۵–۸۵).
DOI: 10.22059/JALIT.2022.340342.612524

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

بسیاری از سخنان انسان در جامعه و ارتباطات و تعاملات کلامی او، نسخه جایگزینی از کنش‌های رفتاری او در سوگ‌آیین‌ها، جشنواره‌ها و بازی‌هایی است که هر یک جنبه‌ای از نیازهای شناخته و ناشناخته بشری را پاسخ می‌دهد. حال، ادبیات، خود نسخه جایگزین این تعاملات کلامی میان فردی و در واقع جایگزین کنش‌های آن مراسم‌هاست و با خوانش این نسخه بدل متنی، آن کنش‌ها در ذهن خواننده بازنمایی و بازسازی می‌شود؛ اما حتی همین نسخه بدل از نسخه بدل، در دنیای ممنوعیت‌ها، اجبارها و دستورات قاطع اقتدارگران، خود می‌تواند گریزگاهی در برابر جریان دنباله‌دار فشارها باشد که البته گاهی ناشی از تحولات ناگزیر تاریخی – نه ضرورتاً توطئه‌گرانه و جبرمدارانه– است.

از جمله فرصت‌آفرین‌ترین این شبیه‌سازی‌ها، ادبیات برآمده از کارناوال است که رمان‌نویسان به منظور زمینه‌سازی برای ترویج مفهوم آزادی‌خواهی در برابر سرپوش‌گذاری‌های ناروا و آشکارسازی حقایق، خود را از تمهیدات آن برخوردار کرده‌اند. انصاری می‌گوید: کارناوال‌ها، به باور باختین، فضای اجتماعی جایگزینی ایجاد می‌کنند که مشخصه آن آزادی، برابری و مشارکت است. منطق کارناوالی، یک منطق دوسویه است و این دوسویگی مستلزم رابطه‌ای مبتنی بر برابری، ولو ساختگی و با حذف موقتی تمایزات زندگی حقیقی است. همچنین کارناوال عرصه آزادی است که با خنده‌های پشت نقاب و لباس‌های مبدل، نمودی عینی‌تر می‌یابد. مشارکت نیز که ستون دموکراسی است و با حضور حداکثری به مبارزه با فرهنگ عبوس قاهر می‌رود، با محوریت گفتگو و نقادی میسر است که به شناخت «خود» و بازتعریف جایگاهش می‌انجامد (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۱۶–۲۱۹). کارناوال موانع ناشی از سلسله‌مراتب میان افراد جامعه را برچیده و چشم‌انداز همکاری متقابل و برابری را جایگزین می‌نماید. کارناوال به‌مثابه ارائه‌دهنده یک نگرش و الگوی جایگزین، مثبت قلمداد شده و صرفاً ساختارشکنی فرهنگ غالب نیست، بلکه گریزگاهی به «دوباره زندگی» است.

نمونه پیشگام رمان عربی با رویکرد کارناوال گرا، رمان «*لعبة النسیان*» اثر نویسنده معاصر، «*محمد برادة*» متولد ۱۹۳۸ در شهر رباط در مراکش است که علاوه بر پیشگامی در ترجمه نظریات گفتگویی باختین در کتاب «*الخطاب الروائی*»، آثار روایی خود را نیز در این راستا تدوین نموده و منادی ترویج گفتگومندی باختینی در جهان عرب است.

واکاوی مفاهیم و ویژگی‌های کارناوالی در رمان معاصر، ابزاری کارآمد در بازشناسی مقاصد نویسندگان در پیگیری و تبیین ریشه‌های معضلات فردی اجتماعی در پرتو جهان‌نگری نو چهره معاصر است. در بیان هدف از به‌کارگیری کارناوال، لاجرم ماهیت کارناوالی که همانا رویارویی با قطعیت‌های نارواست، مورد توجه قرار می‌گیرد تا با تمرکز بر آن دریابیم نویسنده چگونه با

به‌کارگیری روحیه تفحص گری ادبیات کارناوال گرا، تلاشی برای بـازتعریف جهـان و بازشناسـی چهره راستین جهان پیرامونش در ابعاد ماهیتی و اندیشگانی را آغاز کرده و می‌کوشد وجـوهی از حیات و غال با در ارتباط با کانون‌های قدرت که به شکلی ناروا جلوه‌ای قطعـی و تمـام یافتـه را برملا ساخته یا راهکاری در برابر جزمیت‌های اقتدارمحور آن ارائه نماید.

از این‌رو نخست به تبارشناسی کارناوال باختینی و در ضمن آن، اشارتی به زبـان متناسـب بـا ادب کارناوال گرا پرداخته و سپس به بررسی کارکرد مؤلفه‌های کارناوال گرایی در لعبـة النسـیان شامل ۱- پارودی و پارودی مقدس، ۲- زبان کوچه‌بازار ۳- تقابـل‌هـای دوگـانی و نسـبیت ۴- تاج‌گذاری و تاج برداری ۵- مضمون مرگ، ۶- مضـمون نقـاب و ۷- انگـاره ضـیافت و تحلیـل نمونه‌های آن با تکیه بر مفاهیم کارناوالی باختین می‌پردازیم و در پایان، پاسخ به سؤالات مقالـه، در قالب نتیجه درج می‌گردد.

پرسش ما در این پژوهش آن است که: ۱- برادة چگونه و با چـه راهکارهـایی بـه کارنـاوالی سازی رمان خود اقدام کرده است؟ ۲- عملکـرد بـرادة در حـوزه ابـداعی و نـوآوری در کاربسـت فن‌های کارناوالی، متناسب با فرهنگ بومی چگونه است؟

لعبة النسیان پیشتر در سه پژوهش بررسی شده است: مقاله «دراسة روایة لعبة النسیان لبـرادة فی ضوء نظریة فروید النفسیة» نوشته غلامرضا کریمی‌فـرد و همکـاران در مجلـه دراسـات فـی السردانیة العربیة، دوره دوم، شمارهٔ دوم، سال ۱۴۴۳ که در محورهای روان‌شناختی عقده حقـارت، جریان سیال، تداعی آزاد، نوستالژی، عشق و رؤیا و اضطراب، نتـایجی مطـرح کـرده‌انـد. شـهرام دلشاد، در مقاله «المیتاروائی ومؤشراته فی روایة لعبة النسیان لمحمد برادة، دراسة سـردیة نقدیـة» در مجله اضاءات نقدیة، شماره ۴۳، سال ۱۴۰۰، مباحث فراداستان و فراروایت را درهـم‌آمیختـه و در نتایج، نظریه‌هایی نظیر گنجاندن انواع ادبی پرشمار، مداخلات نقدی و خیال‌پردازی بـه‌منظـور در شکستن روایتگری سنتی را درباره اثر وارد می‌داند. راضیه صدری‌خانلو و همکـاران در مقالـه «*بررسی تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان*» در مجله ادب عربـی، دوره چهـاردهم، شماره اول، سال ۱۴۰۱، به مؤلفه‌های فراداستانی نظیر اتصـال کوتـاه، داسـتان نوشـتن داسـتان، آشکارسازی شگرد، نام‌گذاری دلبخواهی، شورشگری شخصیت‌ها، کولاژ فراداستانی و نیـز مقولـه بازی اشاره کرده‌اند و تمهیدات فراداستانی را ابزار کنکاش نقدی درون‌داستانی برشـمرده‌انـد کـه واقعیت را ذیل مفهوم نسبیت‌گرایی بازنگری و بازتعریف می‌نماید و بازی در معنـی اصـطلاحی را عامل ساخت‌گریزی و دلبخواهی‌بودگی دانسته‌اند که موجب کثرت‌گرایی و زمینه‌ساز گفتگومندی رمان است. در حوزه مؤلفه‌های کارناوالی‌سازی، در مقالات عربی، تنها بـه مقالـه «الکرنفـال فـی روایة الحمار الذهبی وفق معطیات میخائیل باختین» اثـر د.وداد بـن عافیـة و أ.ایمـان ملیکـی در مجلة العلوم الاجتماعیة والانسانیة شمارهٔ ۳۳، سال ۲۰۱۵، دست یـافتیم کـه رمـان را بـه‌واسـطه

ترکیب عناصر طنز، هزل و فکاهه و نیز خشونت، جنایت، شگفتی و جنس نقاب‌زده، نوعی خـروج از مألوف و گفتمانی در نقض و نادیده‌گیری ممنوعیت‌ها می‌دانند. با توجه به این پیشینه، پژوهش در باب محوریت یافتن کارناوال گرایی در ادبیات برادة، به‌عنوان نخستین معرف مفاهیم بـاختینی به فرهنگ عربی و سنجش نحوه تأثیر این ایده باختینی در لعبة النسیان، به‌منظور دریافتی علمی از کارکرد کارناوال گرایی در ایجاد تفکر انتقادی، ضروری به نظر می‌رسد.

۲. کارناوال و ادبیات کارناوال گرا

باختین معتقد است گنجاندن ویژگی‌های کارناوالی در گفتمان ادبی، ابزاری کارآمد برای شـناخت ماهرانه‌تر حیات بشر است. وی در مطالعات روایی‌اش، رمان را با کارناوال به‌عنوان یکی از اشکال بیان‌گری مردمی مرتبط دانسته و آن را ریشه گرفته از سرچشمه‌هـای اجتمـاعی عمـومی حیـات مردمی چون خنده، طنزآفرینی، بحرانی‌سازی، تهکم و ریشخند و پرده‌دری‌های وقیحانه سرشار از روحیه کارناوالی می‌داند که سپس در استحاله‌ای، وجه ادبی می‌یابد (بن‌عافیـة و ملیکـی، ۲۰۱۵: ۶۲ و ۶۳). کارناوال که ورودش به رمان، نوعی شورش بر ضد عرف‌های رایج ادبـی بـود (آنسـته، ۱۳۹۸: ۶۲)، در سده‌های میانه دو معنا داشت: ۱-جشن‌های خیابانی کـه شـبانه بـه درازا مـی‌کشـید، ۲- نمایش‌های خیابانی که فاصلهٔ میان بازیگر و تماشـاگر را از میـان مـی‌بـرد. بـاختین کارنـاوال را کامل‌ترین شکل فرهنگ مردمی می‌داند: کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی، همچون پیروزی موقتی حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد؛ گونه‌ای الغـای مـوقتی مناسـبات پایگـاهی، امتیازها، قوانین و تابوها (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۷). از مهم‌ترین ویژگـی‌هـای کارنـاوال، بـه‌مثابـه یـک خرده‌فرهنگ، ابطال مرزبندی رسمی پذیرفته‌شده و واژگونی مبناهای به رسمیت پذیرفته از سوی نهادهای قدرت، شامل مفاهیم اجتماعی، فرهنگی، دینی، جنسی و جز آن است (بالو وخواجه‌نوکنـده، ۱۳۹۴: ۲۷۴). آرمان کارناوال، تخریب هژمونی ایدئولوژی‌هایی است که مـی‌کوشـند دربـاره جهـان حرف آخر را بزنند و جزم‌گرایانه معنای خاصی را بر حیات انسان‌ها تحمیل نمایند (عطاریانی ونجف-زاده، ۱۳۹۷: ۱۴۴). مقلب‌زنی وانمودگرانه حاکمان در ظاهری کارناوالگونه، عجالتـاً بیـرون از بحـث قابلیت‌های کارناوالی است.

همچون اساطیر که با ارائه درکی از جهان، بـه ایجـاد و اصـلاح نگـرش‌هـا و باورهـا یـاری رساندند، در کارناوال نیز وجوهی از حیات که به‌شکلی ناروا در اذهان جلوه‌هـایی صـارم و قطعـی یافته، نیازمند بازنگری و فهم دقیق‌تر یا ارائه راهکار در برابر روندهای ناگزیر تعاملات پر چالش و زحمت آفرین اینجهانی به‌شمار آمده و واکنش کارناوالی به آن، بازتعریفی در قالب تعامل‌هـایی از جنس دیگر و تاب‌آوری در برابر جزمیت‌های من‌درآوردی طبقات خـاص و قطعیـت‌هـای نـاگزیر جهان است (حامد، ۲۰۱۷: ۶۳-۶۴).

کارناوال، مبادی اندیشگانی چندی دارد که اهتمام بدان، زمینه‌ساز درک توانایی‌های این خرده ژانر گفتگومند است: نسبیت باوری و مطلق ستیزی با تکیه بر «دوگونگی» یا «تقابل‌های دوگانی» (binary oppositions). پوینده می‌نویسد: «کارناوال در زمینه‌ای سرشار از دوگونگی و پشت‌پا به باورهای تثبیت‌شده ناروا؛ زندگی و مرگ، والا و پست، مقدس و نامقدس و شاه و دیوانه را درهم‌می‌تند و مطلق‌بودگی و جاودانگی ارزش‌های رسمی را رد می‌کند» (۱۳۹۶: ۱۶۹). اقتدارگران در توجیه نظام تسلط طبقاتی، برای پدیده‌ها مرزهای منفک تخطی‌ناپذیر کشیده‌اند، اما ترفند دوگونگی با نمایش لحظه دگرگونگی، زمینه‌ساز درک نسبی بودگی ارزش‌هاست. جهان-نگری دوگانی فرهنگ غیررسمی، مرزهای تثبیتی ستوده و نکوهیده را در می‌شکند (همان: ۱۷۰). منطق وارونگی، بر تمام دنیای کارناوال؛ بر پارودی‌ها، تراوستی‌ها، تحقیر و نفرین‌ها، تاج‌گذاری‌ها و تاج‌برداری‌های و. حاکم است ولی مثل طنزهای صوری و سلبی نیست؛ طنز مردمی در حین انکار و طرد مقولات متعارف، به احیا و بازسازی آنها می‌پردازد (نولز، ۱۳۹۱: ۱۲).

اما «ادبیات کارناوال گرا» ی (carnavalesque) دوران مدرن، حاصل وام‌گیری از تفکر کارناوالی است. در پروژه باختینی، مفهوم «کارناوالی‌سازی» (carnavalization) به‌عنوان شاخه‌ای از «گفتگومندی» (dialogism theory)، تنها گونه‌ای از تألیف روایی نیست، بلکه فلسفه‌ای است که طی ممارساتی به غنی‌سازی رمان انجامید. عناصر تکوینی این رویکرد، بر پایه مفهوم پارودی، برهم‌کنش گونه‌های روایی و صفت گفتگو محوری بنیان می‌یابد. ویژگی دیگر، توجه به دیوانگان، گولان، دلقکان، نیرنگ‌بازان و شخصیت‌های حاشیه‌ایِ ازین دست است. پیامد تکیه بر این بنیادها، پشتیبانی از جنبه‌های گفتگومندی و کثرت‌گرایی در رمان است، بلکه با تمرکز بر آنها بود که رمان به‌نوعی خودآگاهی گفتگویی دست‌یافته و از تک‌سویگی و خودبسنده انگاری رهایی یافت و صورت‌بندی گفتمان روایی نوینی فراهم آمد (عروس،۲۰۰۷: ۸۹).

مسئله کارناوال گرایی مبین یک تفکر انتقادی در برابر فرهنگ تک‌گویه و توتالیتر است که با تاکید بر چندگونگی حقیقت، خاصیت ضد اقتدار خنده و اصل جسمانی– مادی؛ فضای دموکراسی و آزادی را خلق می‌کند. رسالت رمان کارناوال‌گرای معاصر، مسأله‌مندسازی ذهن انسان در برابر همه قیود ناعادلانه و قواعد برساخته‌ای است که انسان امروز بدیهی‌اش پنداشته و چون ابژه‌ای، تحت انقیادش است (جمشیدی شال و پارسا نسب، ۱۴۰۰: ۵۷).

ادب کارناوال گرا، با درآمیختن نمونه‌های هنر درحاشیه‌مانده و مبتذل‌شمرده از سوی حاکم اقتدارگر، با روتین یکنواخت روزمرگی‌ها؛ آنها را از ناپذیرفتگی رهانده و با طرح آوای خاصشان، حکایات ویژه‌شان، ماجراجویی‌ها، زجرها، کج‌کاری‌ها و شوخسری‌هایشان، به «مرکز» بازمی‌آورد. رمان کارناوال‌گرا، گفتمان خود را بر اساس آنچه مسکوت گذارده شده و از میدان به درشده بنیان می‌نهد تا موضعگیرانه، عالم ایدئولوژیک گفتگومندش را در برابر احوالات اکنون جهان ترسیم

نماید. این تئوری می‌تواند جلوه‌های تک‌قطبی‌نگری، خودبسنده انگاری، پندار کمال و تمامیت طلبی و در مقابل، چاره‌جویی‌های کارناوالی در قالب چند سویگی و مطلق ستیزی را، همگام با حقیقت‌جویی دوران مدرن، در رمان‌ها آشکار کند.

در متن روایی کارناوال گرا، بهره‌گیری‌های نقدی از کارناوال، معطوف به جنبه‌های آزادی‌خواهانه آن در قالب ایام رهایی از بایست‌های روزمره و سلطه‌گری‌هاست. مهم، نه بازآوری سنت‌های کهن مردمی، بلکه شیوه تفحصگرانه این اندیشه، در باورهای بر سازنده کارناوال و بازکاوی قابلیت‌های هدایت بخش و رهنمون‌گر بخش‌های به‌حاشیه‌رانده فرهنگ در صدای مردمان کوچه‌بازار، حتی رندان، دیوانگان، چاروادران و همه اقشار فرودست دیگر است و بدین ترتیب لایه‌های پنهان بسیار رمان‌ها قابلیت کشف می‌یابند.

اما مباحث محتوای کارناوال گرایی بر زبان آثار نیز اثرگذار است. زبان عامیانهٔ کوچه‌بازاری کارناوال، زبانی مملو از شوخی‌های عامیانه، کنایه، هجو و هزل، دشنام و هرزه‌گویی است که دوپهلویی، ویژگی بارز آن است. این زبان برخلاف زبان رسمی مسلط، تک لحنی نیست بلکه با لحنی دوگانه، هم‌زمان به ستایش و سرکوب می‌پردازد. در نگاه تحسین‌گر باختین، تنها با این زبان می‌توان به ماهیت متناقض جهان پی برد. زبان رسمی مجاز، با تحکم، جدیت و تک‌بعدی بودنش ما را از درک سویهٔ دیگر جهان محروم می‌کند. در زبان عامیانه، صمیمیت، شوخ‌طبعی، هرزه‌درایی، ایهام‌گویی و بازیگوشی، یعنی همه ویژگی‌های مورد نکوهش از منظر زبان رسمی، آزادانه فرصت ظهور می‌یابند (یزدی وابراهیمی، ۱۳۹۰: ۵۳). زبان کارناوالی، زبانی بی‌پرده و بی‌پروا و همزمان سرکوب‌کننده است. زبانی رها از قیدوبندها و امور نهی‌شده که با تمهید فضایی خاص، به صداها و معانی متعدد امکان حضور می‌دهد (غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۱۴۰). در کارناوال، زبان اصیل و رسمی نهادهای حاکم، موقتاً به حالت تعلیق درمی‌آید تا زبان نا اصیل، زبان کوچه-بازار و زبان روزمره امکان حضور بیابد و صحنه را برای آشکارگی در اختیار بگیرد (عطاریانی و نجف زاده، ۱۳۹۷: ۱۴۳).

باختین در بررسی زبان کوچه‌بازاری را بله، آن را در دو ژانر گفتاری بررسی می‌کند: ۱- جارزنی‌ها (market cries)؛ گویش‌هایی ویژه برای تبلیغ اجناس و جلب مشتری توسط فروشندگان کوچه‌بازاری که دوسویه‌اند، با خنده و کنایه شکل گرفته‌اند و هر آن در مظان چهره-گردانی‌اند؛ مثلاً مدح و ستایش، ناگاه معنایی ناروا و ناسزاگونه، درواقع تحقیرآمیز به خود می‌گیرد. این جارزنی‌ها جهان را تن و اندامی مادی می‌بخشند و اصولاً در ارتباط با بخش‌های تحتانی هستند. ۲- لغوگویی‌ها (billingsgate)؛ شامل دشنام‌ها، نفرین‌ها، سوگندها، کفرگویی‌ها، تحقیرگری‌ها و؛ که به نوعی تخطی از هنجارهای پذیرفته‌شده گفتاری بوده و از همرنگی با رمزگان رفتاری متعارف، شاخص‌های مدنیت و مسؤولیت سر باز می‌زند (باختین، ۲۰۱۵: ۲۴۵- ۲۴۶).

۳. مؤلفه‌های کارناوالی در رمان لعبة النسیان

لعبة النسیان، به‌عنوان یکی از آثار روایی شاخص عرب، یکی از ثمرات آشنایی محمد برادة با نظریه گفتگومندی باختین و ترجمه کتاب او تحت عنوان «الخطاب الروائی» است. از جمله مؤلفه‌های اساسی که زمینه‌های آفرینش در مقوله گفتگومندی و چندآوایی را در رمان لعبة النسیان فراهم آورد، مباحث: کارناوال، گروتسک، کثرت‌گرایی در قالب تعدد راویان، شخصیت‌ها، ایدئولوژی‌ها و. تقابل‌های دوگانی، مقوله حضور دیگری، پارودی، مباحث فراداستانی، چند زبان‌گونگی و مؤلفه‌های زیرشاخه‌ای هر یک از این مباحث است. تلاش برادة در این اثر، ارائه نمونه‌ای جامع مؤلفه‌های نظریه باختین است و نمودهای عینی این مقولات در رمان قابل ردیابی است.

یکی از شاخص‌ترین حوزه‌های نقش‌آفرینی در این گفتگومندی، مقوله کارناوال گرایی است که به‌منظور شناخت عینی‌تر شگردهای تکثر آفرین آن، ضروری است نمونه‌های تطبیق‌یافته آن در قالب مؤلفه‌های کارناوال گرایی شامل: پارودی، نسبیت، تاج‌گذاری و تاج‌برداری (خلع‌ید)، زبان کوچه‌بازاری، نافرمانی، دو مضمون مرگ و نقاب و انگارهٔ ضیافت را در لعبة النسیان وارسی و وجوه داده‌افزایی مفهومی و دستاوردهای فنی آن را تبیین نماییم:

۳-۱. پارودی و پارودی مقدّس

پارودی (Parody) یا نقیضه، بازنمایی طنزآلود و تهکمی باورها یا موقعیتها-گاه در قالب گفتگو- است و در باژگونگی شوخ‌سرانه‌ای، جهت یا بعدی ثانویه به آن باور یا موقعیت می‌افزاید که آشکارا در تضاد با اصل آن است. به قول استادمحمدی این دوگانگی پارودی، تفسیرپذیری دوجهته به کلام می‌دهد و با زمینه‌سازی تهکم‌محور برای تکامل فضای کارناوالی، به خلق فضای چندآوا می‌انجامد (استادمحمدی، ۱۳۹۶: ۳۵). پارودی با فراخوانی متون قدیمی غائب و ایجاد تغییرات و مناسب‌سازی آن بواسطهٔ زدودن معانی مثبت و افزودن معانی طنزآمیز عمل می‌کند (پارسایی‌پور و همکاران، ۱۴۰۰، ۱۰۷). نقیضه‌ساز، شوخی و جدی را درمی‌آمیزد و مقصود مدّنظرش را هم آورد معنای اثر اصلی می‌کند. باژگونگی‌های پارودیک، از نگاه باختین می‌تواند در سطوح مختلف چون سبک، درون‌مایه، تفکرات، بینش اجتماعی یا الفاظ اثر اصلی صورت پذیرد و یک اثر دو یا چندآوا خلق نماید (بالو و خواجه‌نوکنده، ۱۳۹۴: ۷۳). نقیضه‌سازی تلویحاً ناقض و ویران‌کنندهٔ ایدئولوژی مرسوم است، هرچند که ماهیت این ویران‌سازی ممکن است برای ناظر بی‌تجربه کاملاً مبهم باشد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۳۸).

برادة، در نمونه‌ای اقدام به کاربست پارودیک زبان ژورنالیستی نموده و با دست‌کاری باژگونه‌ساز زبان متون خبری، معانی را نیز در رویارویی با مسائل و معضلات روز جامعه، وارونه‌سازی می‌کند. با برخورد دو وجه اصلی و دست‌کاری‌شده، زمینه تزلزل و حتی در شکستن معنای

به رسمیت پذیرفته فراهم می‌آید:

« قال المؤلف: ألا تظن أنّ استحضار ما يقال عن نشاط فتياتنا فى الخليج، مؤشر يستحق الاثبات؟ أظنک تجهل دور فتياتنا فى مجال التسرية عن الذين يعانون الوحدة ويطلبون اللهو والمتعة العابرة. وفى ذلک تعزيز لرصيدنا من العملة الأجنبية، فضلا عن أنّه نوع من الحل لمشكلة البطالة. قلت محتدّا: أوف! أنت مصر على الوقوع فيما تحاول الهروب منه. هل نسيت أنَّ هذه الظاهرة ارتبطت بسلوک بعض فتيات جامعتنا الموقّرة اللائى بدأنها بالداخل قبل أن يتسربن إلى الخارج عبر شبكات تقول الشائعات أنّها أخذت تشترط الحصول على الإجازة، إلى إتقان الرقص وأساليب الفرفَشة؟ ومعنى ذلک أنّ كلامک...سيعتبر مسّاً بحرمة الجامعة التى يسهر على حمايتها جنود الأواكس المكلّفين بردّ الصاع صاعين... فهل أنت مستعد لمثل هذه المعركة؟» (برادة، ۲۰۰۳: ۱۲۱).

نویسنده مقطع را آوردگاه چالش انطباق ویژگی‌های سبکی اختصاصی گونه‌های زبانی رسمی و عامیانه نموده و با درآمیختن زبان دو قشر اجتماعی متفاوت، هنگامه‌ای ساخته است: وی با کاربست زبان کارشناسانه سطح عالی رسمی قشر ژورنالیست، در قالب گفتگوی مجری- کارشناس تلویزیونی با میهمان متخصص، در باب جزئیات مگوی موضوعی شرم‌آور یا سخیف که واژگان، اصطلاحات، مفاهیم، نگاه‌های خاص و نهایتا یک گونه زبانی عامیانه یعنی زبان قشر فاجران را می‌طلبد و با جایگزین‌سازی طعنه‌آمیز ویژگی‌های این دو گونهٔ متمایز؛ کشاکشی از یک درآمیختگی ناسازگار و ترکیب نقیضین هم‌گریز را رقم می‌زند. در پس این بازی طعنه‌آمیز بازنمایی باژگونه موضوع، معناهای ثانویه پس‌پرده‌ای افشا می‌گردد: فحشای گویی برنامه‌ریزی‌شده و در پسِ آن، حاکمان مطلعِ تن داده به ذلت. نتیجه نهایی نیز روان‌گردانی طرح عمومی مسائل ضد هژمونی است.

موضوع سخن یک سرشکستگی و بی‌آبرویی در سطح ملی و نه شخصی، یعنی تن‌فروشی دختران مراکش در کشورهای عربی حاشیه خلیج‌فارس است. نویسنده علاوه بر اینکه در محتوا مسائلی را مستحق ریشخند برمی‌شمرد، نظیر اینکه تن‌فروشی را با عنوان «التسرية عن الذين يعانون من الوحدة» مطرح می‌کند یا افشاگرانه، آغاز این فضاحت را به تن‌فروشی در داخل ربط می‌دهد؛ اصطلاحات تخصصی نظیر «مؤشر يستحق الإثبات، حل مشكلة البطالة، تعزيز الرصيد، من العملة الأجنبية، جامعتنا الموقّرة» و نیز ترکیب‌ها و اصطلاحات ژورنالیستی پرشماری را نظیر: «أظنک لا تجهل دور -فضلاً عن أنّه نوع من -أنت مصر على الوقوع فيما تحاول الهروب منه -الجامعة التى يسهر على حمايتها جنود الأواكس المكلفين برد الصاع صاعين» به کار می‌گیرد و بدین‌ترتیب گونه زبانی یک ژورنالیست یا متخصص جامعه-شناس را به‌جای کاربست گونه زبانی متناسب با اقشار فرهنگی منحط جایگزین می‌کند و به پیشواز فکاهی موضوع می‌رود. البته با اشاراتی پارودیک بودن متن را خاطرنشان می‌کند.

باختین پارودی‌نویسیِ درباره متون وآیین‌های دینی را «پارودی مقدس» (Parodia sacra) می‌نامد (باختین، ۱۳۹۷: ۲۷۹). برادة گاهی از آیین‌های مقدس، قدسیت‌زدایی کرده و با ریشخند تابوهای مذهبی و باورهای عرفی همه‌چیز را باژگونه می‌کند: «سیرقص المراهقون والشبّان، ثم یعمّدون أرجلهم الخیزرانیة بدم الذبائح الدافئ» (برادة،۲۰۰۳: ۱۳۳). آیین مقدس غسل‌تعمید مسیحی، برای پاک شدن از گناهان، حتماً در آب جاری پاک رودخانه انجام می‌شود. در صحنه فوق، نوبالغان، خود را در خون غسل تعمید می‌دهند و غسل با چیزی نجس، برای پاک‌شدن، وجه پارودی مقدس این صحنه و نمونه تسخرزنی به امور متعالی و به زمین کشاندن آنهاست.

در مواردی، اما نویسنده با رندبازی‌هایی در ترکیب‌های کلام، تعمد به این طعنه‌زنی‌ها به‌هدف اثبات کجروی‌ها دارد: «سألته عن اسم المدرسة التی یتعلم فیها. أجابها باعتزاز: المعهد الاسلامی بزقاق البغل» (همان: ۳۳). دختر سارق، اسم مدرسهٔ پسرک فریفته را می‌پرسد. پسرک، فرازنده به‌خود بالیده، می‌گوید: «مرکز اسلامی در کوچه قاطر». قدسیت‌زدایی در این همنشینی ناهمخوان، حاکی از تعریض به ناکارآمدی تربیتی این مدارس مراکش است.

۳-۲. زبان کوچه‌بازاری

خصوصیت مهم زبان عامیانه کوچه‌بازاری درهم‌آمیخته ژانرها و فرم‌های زبانی پرشمار است. برادة با به‌کارگیری هر دو ژانر زبان کوچه‌بازاری، یعنی جارزنی و لغوگویی، فضایی کارناوالی می‌آفریند و با این زبان دوسویه که هر لحظه میان ستایش و نکوهش در نوسان است، فرصت حضور صداها و معانی متکثر را فراهم آورده، رمان چندآوایش را محفل دوگانی‌های پرشمار: شادی- غم، حیات- مرگ، بندگی- سرکشی و...می‌سازد: «أتمتم حتی أدفع عنی الغربة وأؤکد الانتماء لأحجارک...، «سمع لله لمن حمده» تأتی من مسجد مشرّع الأبواب، «تعالوا علی لَمْلیح» یقولها بائع الفواکه، «ثلاثمایة وخمسین...حراج» ینادی الدلال وسط زحمة الشرابلیین، «أنا عبد الزین» یصیح خرّاز من داخل دکانه وهو ینظر إلی سرب العیون المتلألئة، وراء اللثام، «برّدْ یا عطشان» یردّد بائع المشروبات» (برادة، ۲۰۰۳: ۹۷). فریاد «بدو برا این شیرینِ خوردنیِ» میوه‌فروش، یا « غلام حسن و جمالم منِ» خراز با نگاهی زل‌زده به چشمان پربرق نقاب‌رویان، هرآینه معنایی دگرگون القا می‌کند.

در صحنه‌ای هادی و دوستانش از بام مشرف، به تماشای دعوای مرد همسر آزار با زنانش نشسته‌اند که مرد با دیدنشان زبان به بدترین ناسزا و نفرین‌ها می‌گشاید: «وحین فاجأ الهادی ومن معه وهم یتابعون عراکه مع زوجاته، رفع العصا وأخذ یصیح: اولاد الزنا، اقلال الحیا...لله ینعل اللی رباکم» (همان: ۳۰). (ای حرامزادگان، بی‌شرم و حیاها، خدا «نعلت» کند آنکه شما را تربیت کرده).

در نمونه‌ای از کفر گویی، سی‌ابراهیم دربارهٔ مشتری بار هِنری می‌گوید: «بدأ تیسوّلنی علی-الحرب، وعلی شنو تیکولوا الناس: واش باغیین فرنسا تربح والا الألمان. أنا کنت دایماً تنجاوبو: اللی بْغاها لله إحنا معها، وولد الحرام، کان تیکول لی لله معنا، إیلی ضانْ لا بوشْ « Il est dans la poch»، أستغفرلله» (همان: ۵۳). (می‌آمد و درباره جنگ و آنچه که مردم درباره‌اش صحبت می‌کردند، سوال‌پیچم می‌کرد: چرا می‌خواهید فرانسوی‌ها پیروز شوند، نه آلمانی‌ها؟ همیشه جواب می‌دادم: هر چه خدا بخواهد، ما طرفدار همانیم. آن حرام‌زاده هم جواب می‌داد: خدا با ماست! همین‌جا در جیب شلوارمان؛ استغفرلله). گرچه عبارت فرانسوی، می‌تواند تفسیر به وجهی مجازی شود، اما اقدام نویسنده به برگزینش این اصطلاح و درجش به‌عنوان عبارتی کفرآمیز یا متعرض به مفاهیم کفر، نشانگر تعمدی است برای انبوه‌سازی توده اندیشه‌های باژگونه‌ساز کارناوالی، هرچند که با الفاظ ولد الحرام و استغفار، پرهیز و احتیاطی نشان می‌دهد.

۳-۳. تقابل‌های دوگانی و نسبیت

کنار هم نشاندن مفاهیم متضاد، به‌هدف آشکارگری این مبدأ شناختی که هیچ امر مطلق بشری در میان نیست، از اصول ادبیات کارناوال گراست. نویسنده با طرح تقابل‌های دوگانی و قضیه نسبیت (relativity)، دنیایی رها و رسته را تصویر کرده و با تاکید بر منطق وارونگی کارناوال، می‌کوشد جزم‌اندیشی و مطلق‌گرایی را کنار زند و بر نسبی بودگی پای فشارد تا اثبات کند یک گزاره نباید مطلقاً درست یا نادرست قلمداد شود، بلکه به استناد شناخت‌های روزآمدتر، در نوسان میان دوسویهٔ متضاد تعریف می‌شود. جزم‌اندیش، ایده جهان‌نگری یکتا شمرده نقض ناپذیری را تسری می‌دهد که راه را بر اندیشه‌های ثانوی می‌بندد، ولی نسبیت‌گرا، نگرش قطعی‌شمرده واحد را کنار زده و قائل است هیچ قطعیت و غائیتی وجود ندارد و پدیدارها، از جمله مفاهیم ذهنی، نوسانگرانه در لغزشند و نگره‌های انسانی، صورت نهایی مطلق ندارند.

لعبة النسیان بازتابندهٔ دنیایی کارناوالی است که آمیزش اضداد و اجتماع مفاهیم متناقض بنیاد آن است. بن‌مایهٔ کارناوالی تقابل مرگ و زندگی، به‌عنوان بنیادی‌ترین تقابل هستی، اساس رمان برادة است. داستان با توصیف مرگ مادر شروع‌شده و با اندیشه‌ورزی دربارهٔ مطلق مفهوم مرگ پایان می‌یابد. دیگر مفهوم دوگانی اساسی رمان، بازی فراموشی و یادآوری در سرتاسر داستان است. در دوگانی فروکاسته‌ای، شخصیت‌های داستان هم به‌عنوان یک تقابل قابل ردیابی‌اند: هادی و طایع نقطه مقابل یکدیگرند: با وجود تربیت یکسان، منش و صفاتی آشکارا نقیض هم دارند: «علاقتی بالهادی اتخذت طابعاً حاداً عدوانیاً، یتعدی نطاق التنافس بیننا. أحار فی تحدید شعوری نحوه، لأنّ حبی له کان بدون حدود منذ الطفولة. لکننا اختلفنا فی التفکیر ونمط العیش. أصبح نقیضی: دائماً یفترض أشراکاً منصوبة أمامنا، وعلینا أن نتجنبها لکی

لایغرّر بنا. أنا مندفع وهو متأن. أنا متقشّف مع نفسی وجسدی، وهو مفتون بالجسد واللـذة. أصفه بالأنانی فیقول: فعلاً، لایمکن أن نعیش بدون أنانیة. أحثّه علـی الـزواج، فیـردّ بـأن الزواج لیس غایة...» (برادة، ۲۰۰۳: ۷۲). در بحث پیرامون امکان یا عدم امکان مطلق‌نگری دربـاره مقولات، در اندیشه انسانی، چنان‌که اندیشمندان گفته‌اند (مکاریـک، ۱۳۸۸: ۱۵۰)، شناخت، با قیـاس دوگانی‌ها میسر می‌گردد. اینجا صرف تثبیت تضاد و دوگـانگی شخصـیتی میـان بـرادران، خـود، گامی است برای حرکت به‌سوی تسری مفهوم نسبیت و بطلان صحت مطلق یک منش اخلاقی. گرچه دو انسان را نمی‌توان به‌سادگی به دو مفهوم ساده یا پایه‌ای تقلیل داده و پایش نمـود، امـا صرف برابر نهادن ویژگی‌ها با برشمردن یک‌به‌یکشان، گامی بدین سوست. هدف اصلی نویسـنده رویارو نهادن مفاهیم دوگانی است، اما ترفندش برای برقراری این همسـنجی، بازنمـایی آنهـا در وجود شخصیت‌هاست.

نمود ملموس‌تر این ارزیابی، طرح دوگانی‌ها در وجود یک شخصیت است: سی‌الطیـب کـه در عمارت بزرگ محبوب همگان است، بر قله دوگانی‌ها توصیف می‌شـود: «آنئـذ اسـتطاب «لالّـة ومـالی»، وکـرع کـؤوس المتعـة وسـهرات الملحـون والأندلسـی. رجـل فحـل طـریّ الحدیث...یبیح لفنسه اختلاس لحظات الزهو بعیداً عن زوجته النحیلة الصهباء ذات اللسـان العقرب. انغرم بامرأة یهودیة ممتلئة، خمریة البشرة والعیون، من زبونات الحـانوت قبـل أن ینفق علیها الربح ثم «یطُبّ» فی رأس‌المال...یداوم المسـجد وحلقـات الـذکر والأمـداح...» (برادة، ۲۰۰۳: ۲۰-۲۱). «لکن النهم للحیاة وللمتعة، یوازیه فـی نفـس الطیّـب تعلـق بالأمـداح النبویة وبالأشراف ومعاشرتهم. یحضر کثیراً من لیالی الأمداح ویرتّل مع جوقة المنشـدین. لایتعب من التحییرة والجذبة...یمرّ علی مسجد مولای إدریس لیصـلّی الفجـر ویرتّـل مـا تیسّر...» (همان، ۱۵- ۱۶). مردی که ستون خاندان و محله است، نماز صبحش را در مسجد بـه‌جـا آورده و آیاتی از قرآن می‌خواند، مرتبا در نماز جماعت و حلقه‌های ذکر صوفیان و محافل مداحان نبوی حضور یافته و چنان هم‌آوایی می‌کند که از خود بیخود شده و از حالت جذبه و خلسه اذکـار خسته نمی‌شود؛ شاهدیم مشتاقانه در پی کام‌جویی‌های پنهـانی و خوشـی‌هـای محـرّم اسـت: از خانمی خوشش می‌آید و خود را از جام‌های شراب و شب‌های رقص و آواز اندلسی سرشار می‌کند، سپس دور از چشم همسر لاغراندام عقرب‌زبان بـورش، بـا زن یهـودی چشـم‌شـرابی فربـه‌ای از مشتریان مغازه وارد رابطه عشق‌بازانه‌ای می‌شود، پیش از آنکه سرانجام کل سرمایه را به پـای او به باد دهد.

نویسنده هوشمند، به‌جای تشریح گزارشگرانه نگاه‌ها و نظرات شناختی، یا واگویه‌ای در قالـب تک‌گویی درونی یا اجرای گفتگوی انتقادی کارشناسانه میان شخصیت‌ها، در قالب تمثیل مجسّم

اندیشه‌اش، عدم امکان مطلق بودگی در شخصیت انسانی را نمایان می‌سازد. مخاطب در مواجهه با این دو مصداق دوگانه مشروع–نامشروع، به وارسی دقیق‌تر و درک بهتر هر دوسویهٔ قضیه نائل می‌شود، هر یک را با برابر نهی و سنجش نسبت به وضعیت نقطهٔ مقابل، بهتر شناخته و به‌دور از قطعیت و غائیت نقض‌ناپذیر، پیش‌داوری حساب‌نشده یا حکم‌های مطالعه‌نشده نمی‌کند. نویسنده با این فن، از نگره‌های مطلق رهایی می‌یابد؛ زیرا دینداری مناسکی، بدون رعایت روح ضوابط دینی، خام‌اندیشی است. ایجاد تقابل‌ها، صرفاً یک تصادف نیست، بلکه انتخابی آگاهانه است که توسط نویسنده اجرایی شده، و مقاصد ایدئولوژیک نسبی‌گرایی کارناوالی را نمودار ساخته و به‌عنوان انتقادی غیرمستقیم از کج‌کاری‌ها و خبط و خطاهای ریایی در گفتمان دینداری جامعه مراکش عمل می‌کند.

۳–۴. تاج‌گذاری و تاج برداری

در کارناوال‌ها طی مراسم تاج‌گذاری (crowning)، فرد احمقی به پادشاهی منصوب می‌گردید و به‌طور موقت اختیاراتی به وی تفویض می‌شد و سپس با توهین و تحقیر از او تاج برداری می‌کردند. باختین می‌گوید: تاج‌گذاری و متعاقبش تاج برداری (uncrowning) ریشخند آمیز پادشاه جشنواره‌ای، پایه‌ای‌ترین کنش کارناوالی است. در تشریفات آیین تاج برداری، به خلاف تاج‌گذاری، تاج از سر پادشاه مخلوع و جامهٔ شاهی از تنش برگرفته و با حذف نمادهای قدرت و ضرب و شتم، ریشخند می‌شود (۱۳۹۷: ۲۷۶).

هسته جهان آگهی کارناوالی، درکنش آیینیِ تاج برداری نهفته است: شور تحول و دگرگون، نوسازی و انگارهٔ مرگ سازنده. کارناوال جشنواره‌ای تمام–نابودگر و تمام–بازسازندهٔ زمانه است. اندیشه‌ای انتزاعی نیست، بلکه یک دل‌آگاهی پویا از جهان است که در فرم‌های حِسّانیِ انضمامیِ کنشِ آیینی به بیان درمی‌آید. آیین دوگانیِ تاج‌گذاری/ تاج‌برداری، آیینی دووجهی است که ضرورت و قدرت آفرینش‌گرانهٔ دگرگونی– بازسازی و نسبی‌بودن شادمانه هر ساختار و نظام و هر اقتدار و موضع پایگانی را بیان می‌کند (همان:۲۷۴). البته جنبه‌های نمادین این تشریفات، یک ساحت معنایی ثانویه ایجابی نیز دارد: اینکه نفی و ویرانی غایی و مطلق، بسانِ تصدیق مطلق، در کارناوال ناشناخته است.

در لعبة النسیان شاهد نمونه‌هایی از تاج‌گذاری/ تاج‌برداری هستیم: قهرمان داستان، به دلیل عقیم بودن دایی‌اش، سی‌الطیب، بسان فرزندخوانده‌ای، با وی زندگی می‌کند. در جریان داستان شاهدیم دایی و همسرش بسیار به او محبت می‌کنند و او را عزیزدردانه خود کرده‌اند، طوری که هیچ‌کس حتی مادرش، حق ندارد با او تندی کند: «انتقل فی عمره الأولی أو الثانیة، إلی رعایة خاله سیدالطیب وزوجته الجمیلة، لأنّهما کانا عاقرین. له إذن، أن یشتهی، وعلیهما أن یلبّیا

رغائبه ونزواته. ولا أحد فی البیت الکبیر یحق له أن یُغضب الهادی أو أن یزجره. حتی أمه لالة الغالیة لم یعد مسموحا لها أن تودّبه وتنهره. کل الألسنة تلهج باسمه وتغدق علیه الهدایا والتدلیل...» (برادة، ۲۰۰۳: ۲۹). هادی به‌رغم شیطنت‌ها و حاضرجوابی‌هایش آن‌قدر عزیز است که راوی واژه پرستیدن را بکار می‌برد: «لم نر مثل حبه لذلک الطفل النحیل العنیف الحرکة واللسان. زوجته کانت تدلّله وتعبده...» (همان: ۱۹). این نمونه‌ها، جلوه‌های تاج‌گذاری است که به قول باختین دیری نمی‌پاید و زمان تاج‌برداری فرا می‌رسد: همسر سی‌الطیب به‌سادگی از دنیا می‌رود و او پس از مدتی همسری اختیار می‌کند که رابطه خوبی با هادی برقرار نمی‌کند. هادی نیز از در دوستی درنمی‌آید و ورق برمی‌گردد: «أعلن الهادی الحرب علی امرأة خاله الثانیة» (همان: ۱۹). جدال میان هادی و فاختة چندان شدت می‌یابد که همسایگان از مادر هادی می‌خواهند او را نزد خود بازگرداند. بررسی نمونه‌های جدال لفظی و توهین‌ها میان ایندو، بیانگر تفاوت این دو رابطه و افشاگر انگارهٔ تاج‌برداری است: «تحتضن لالة الغالیة الهادی وتجلسه فوق رکبتیها وهی تقول: شْکون یا خیتی عَندو ولد غْزال بْحال ولدی؟ تقول فاختة مشاکسة: خْسارتو رْقیوق حالو بحال بوسلوفان» (همان: ۸) : (مادر، هادی را روی پایش می‌نشاند و می‌گوید: خواهر کی همچین بچه خوشگلی داره؟ فاخته با پرخاشگری جواب می‌دهد: حیف که پوست و استخون، مثل سلِفون میمونه!). درگیری و پرخاش‌ها ادامه می‌یابد تا هادی تاجدار، اندک‌اندک خلع‌ید شده و تاج از سرش فرومی‌افتد: «یعود الهادی من المدرسة، تقدم له زوجة خاله کأس حلیب وقطعة غْریبیّة. یطالب بالمزید محتداً. ترفض أن تلبّی طلبه... ینفلت الی الباب وهو یصیح: بعّدی منی أهادْ عیون القطة! ترد علیه: کیْتکْ وخْلا دارک أبو سْلوفان. دابا تشوف، ولله وقْبضتک حتی نتفک. برْبش وقرب لهنا. أعینین القطة، أشعکاکة النصاری» (همان: ۲۰) : (هادی از مدرسه برمی‌گردد و زن‌دایی یک کاسه شیر و تکه‌ای کلوچه به او می‌دهد. هادی با عصبانیت بیشتر می‌خواهد. زندایی خواسته‌اش را رد می‌کند... هادی به سمت در می‌پرد و فریاد می‌زند: چشمای گربه‌ایتُ از من بردار. جواب می‌دهد: خونه‌خراب بشی استخون‌پاره! حالا می‌بینی، به‌خدا بگیرمت موهاتُ دونه‌دونه می‌کنم، بپا اینورا پیدات نشه! - چش‌گربه‌ای، زردمبویِ ژولیده‌فرنگی!). با آزردگی زندایی، لاجرم، پادشاه دلبند خانهٔ دایی، سرشکسته و مخلوع، تاج عزت از سر می‌نهد و ریشخندشده و بی‌عزت به‌خانه برمی‌گردد.

۳-۵. مضمون مرگ

از مهم‌ترین مضامین کارناوالی مضمون ویژه مرگ (The theme of death) است که با انگاره پردازی غیرمتعارفی بازنمایی می‌شود. در این انگاره پردازی، مرگ در مفهوم خاص نامیرایی (Immortality) و به عبارتی بی‌مرگی، هرگز با تفاسیر دینی عزیمت از قلمرو حیات به دنیای مردگان همخوانی ندارد. مرگ جزء لاینفکی از چرخهٔ حیات پیکرهٔ جمعی مردم است که خود

بخشی از چرخه حیات طبیعت به شمار می‌آید. در این چرخه، اجساد بی‌جان مردگان جایی نـدارد. زمین، مهد زایش موجودات زنده، آنان را می‌بلعد و بارور می‌شود تا امکان زایش‌های بعدی فراهم آید (نولز، ۱۳۹۱: ۳۰).

مضمون مرگ در لعبة النسیان از کلیدی‌ترین مضامین اسـت کـه نقطـه مقـابلش، توجـه بـه زندگی است. داستان با مرگ مادر شروع می‌شود. صحنه خاک‌سپاری او با این مقوله کارناوالی که زمین مردگان را می‌بلعد تا آمادهٔ نوزایشی شود، سازگار است: «یضعون جسمها الصغیر المکّفـن داخل حفرة القبر ویهیلون علیها التراب» (برادة، ۲۰۰۳: ۵). با پیش‌نگری‌های بسیار، به احوالات و سخنان مادر در حیاتش و نیز درباره مسائل حیات، به نحوی، حیـاتی پـس از مـرگ را شـاهدیم. دل‌بستگی بسیار راویان به‌ویژه قهرمان به مادر، باعث یاد کردن بسـیار او شـده، بـه نحـوی کـه گویی وی هنوز در میان ایشان است و گرچه نیست، اما به حـتم در یـاد و دل آنهـا زنـده اسـت. مهم‌تر اینکه هادی سرانجام درمی‌یابد خواهرش، بازتاب و تکرار عـین بـه عـین مـادرش اسـت: «اکتسبت نجیة خصال أمها فاستطاعت أن تعوضها بعد موتها، ...کثیراً ما ترسل فـی طلبنـا لنقیّل عندها. لالة نجیة نسخة طبق الأصل من لالّة الغالیة» (بـرادة، ۲۰۰۳، ۶۲). خـواهر همـان ذات، احوالات، عواطف و نگرش‌ها به جهان را دارد: «اکتشفت أننی أکنّ حباً خاصاً للالة نجیة. ودّ عجیب عارم یحملنی علی زیارتها بغیر سبب» (همان. ۶۳)؛ و گویی مادر، با تمام دستگیری و آرام‌بخشی‌اش، در وجود او حیاتی دیگر دارد: «دائماً هنا فی بیتها تحتفـی بمـن جـاء، تعـرض مساعدتها، تتحدث بطریقة تبدو معها محصنة ضد الحادث والطارئ فتعیدنا إلی مناخ بیـت فاس الکبیر ونکهته المضخمة بالروق والطمأنینة» (همان. ۶۴).

در توصیف مرگ سی‌الطیب، مراسم تشییع جنازه به مراسم عروسی شباهت می‌یابد و دوستان مرحوم در آن با شادمانی برایش ذکر می‌خوانند و تشییع‌کنندگان، گویی کاروانی‌انـد بـرای بدرقـه دامادی بسوی بهشت. به قول نولز، از برترین شارحان مقولات کارناوالی، طبق مقولـه بـی‌مرگـی باختینی، مرگ یک امـر تراژیـک نیسـت و مـی‌تـوان آن را شـادمانه جشـن گرفـت (۱۳۹۱: ۳۰): «وجنازتک أشبه ما تکون بالعرس: فالمسمّعون والمادحون اعتبروک واحـداً مـنهم وجـاؤوا لیخصّوک بهذه العمارة المزدهرة الشعر والکلمات. وحینما جثونا لنرفع التابوت، علت أصوات أصدقائک بالوداع الفرح الجذلان: سبحان الحی الذی لایموت، سبّوح قدّوس رب الملائکة والروح، والأصوات تتصادی بین جدران الأزقة والمارّة یفسـحون للموکـب الـذی سـیزفک عریسا للجنة» (برادة، ۲۰۰۳: ۲۴). در نمونه‌ای نویسنده از زبان هادی در گزاره‌ای کاملاً منطبق بـر تئوری مضمون مرگ کارناوالی، همراهی خود با تئوری را به رخ می‌کشد: «یخیل إلیَّ أن أحسن طریقة نهیئ بها أنفسنا للموت، هی أن ننتظره وکأننا سنرتاد مهرجاناً للضحک...» (همان: ۷۳).

او مرگ و مراسم آن را، با نویدبخشی میلادی دوباره و به‌عنوان نیمی از چرخه طبیعت، بـه مثابـه جشنی پر سرور برمی‌شمرد.

۳-۶. مضمون نقاب

مضمون نقاب (The theme of mask) از مضامین پیچیده فرهنگ عامه اسـت کـه بـا شـادی و سرور مربوط به تغییر و تحول، میلاد دوباره، نسبی بودگی شادمانه، انکار یکنواختی و تشابه ارتباط دارد. انسان کارناوالی، با نقاب گـذاری، فردیـت متمایزکننـده از جمـع را کنـار نهـاده و یگـانگی جسمانی–مادی با جمع را لمـس می‌کند و به‌نوعی به بدن جمـعی همـه انسـان‌هـا مـی‌پیونـدد. نقاب‌های گروتسکی قرون‌وسطایی، به تغییر، مسخ، دگردیسی و تخطی از مرزهای طبیعی اشـاره داشته و علاوه بر مفاهیم چندلایه‌اش، منشأ پارودی، کاریکاتور، ژست‌های خنده‌دار و شکلک‌های عجیب‌وغریب بودند (نولز، ۱۳۹۱: ۳۱ – افتخاری یکتا، ۱۳۹۳: ۶۲). یک کارکرد نقاب آنست‌که وضـعیت فرد را سرپوشی نهاده، وی‌را برای انجام کارهایی بیرون از محدودیت ضوابط سخت‌گیرانـه مهیـا کند. ثمره این مرزشکنی، خروج از سیطره قواعد حاکمه، قیدگریزی و رسیدن به رهایی، شادی یا لذتی حتی غیرمجاز در اعراف جائرانه حاکم اسـت. در ادبیـات، نقـاب کارانـاوالی، ضـرورتاً شـکل فیزیکی ندارد و سخنان یا اعمال به‌مثابه نقاب عمل می‌کنند: «لكن الثلاث من أصـدقاء عزيـز يتولّون تمرير الويسكي عبر زجاجات الكوكاكولا بدون إثارة انتبـاه مـن قديعترضـون. مـن تحتها لتحتها تسير الأمور، وكل واحد إن شاء لله بالغ نشوته» (بـرادة، ۱۳۹۱: ۱۰۸). میگسـاران جشن، نقاب بی‌گناهی بر چهره، بطری کوکاکولا را ابزار وانمود گری در ارتکاب فعل ممنوعه‌شان کرده‌اند. کارکرد نقاب، هم‌داستانی افراد جامعه برای انجام دسته‌جمعی فعلی است کـه بـه سـبب اقتضاءات قوانین رسمی، قدغن است. «قاچاق در شیشه کولا» و ادامه پنهانکارانه عمل، نقابی‌ست که در حریم مهیّاگر ضیافت کارناوالی، اشاره بـه در شکسـتن مرزهـایی دارد بـرای درگذشـتن از قیدوبند نظارت‌ها. نقش‌آفرینان به استناد نگاه ویژه‌شان به ممنوعیت، از خط قرمزهایی درگذشـته و مرزشکنانه به‌رغم ممنوعیت حکومتی، اراده‌شان را محقق می‌سازند.

۳-۷. انگاره ضیافت

انگاره ضیافت (banquet imagery) با اشتمال بر خردایماژهای خوردن، نوشیدن، بلعیـدن، فریـاد خنده و. جشن شادخواری همزمان جمع مردمان است. اشتیاق مفرط به فراوانی نعمت، بازنمـایی-های تصویری خاص، بزرگ‌نمایی‌های ایجابی، لحن شـادمانه، سرخوشـانه و پیروزمندانـه، انگـاره ضیافت را رقم می‌زند. انگاره‌پردازی کارناوالی ضیافت، خصلتی جهانی دارد و ارتباط اساسـی غـذا به زندگی، مرگ، تلاش، پیروزی و نوزایی در آن برجسته می‌گردد. ارتباط بلعیـدن غـذا (بـه‌معنـای تلویحی کشته و خورده شدن جهان توسط انسان) و مردن انسان (به‌معنای ضمنی کشته و بلعیده شـدن انسـان

توسط جهان)، معانی عمیق فلسفی را به انگاره ضیافت مـی‌افزایـد. انگـاره ضـیافت، در فضـایی از گفتگوهای خردمندانه بی‌پرده و حقیقت جویانه جاری است و غذا خوردن بر سر میزها، با شادی و خنده همراه است. تنها در فضای به دور از ملاحظه‌کاری‌های خـاص اسـت کـه گفتـار صـریح و آزادانه ضیافت‌ها درباره حقیقت و مقولات متعـالی امکـان‌پـذیر مـی‌شـود (نـولز، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۰). در ضیافت، یک «پایان»، نه آنسان که زندگی واقعی پیش پـا مـی‌نهـد؛ حتمـاً پتانسـیل‌هـایی بـرای «آغازی نو» در دل دارد (Elliot, 1999: 130). به قول باختین، پایان پیروزمندانه قصه‌ها، به‌طـور سنتی یک ضیافت عروسی و نویدبخش زادآوری و میلاد نسلی دیگر است (نولز، ۱۳۹۱: ۳۰).

در پایان لعبة النسیان شاهد ضیافت ازدواج «عزیز»، با حضور اقشار مردم هستیم. در این جشن از تمام انواع خوردنی‌ها به‌وفور یافت می‌شود و حاضران در فضایی شادمانه، به دور از ملاحظات و احتیاط‌کاری‌ها، گرم گفتگوهای شفاف درباره دغدغه‌ها و حقایق جامعـه‌انـد: «فـی باحـة الفـیلا تتولی الجماعة تحضیر الأتای وتوزیع الحلویات، والجوق الأندلسـی یتـأجج أکثـر، والکـل یتکلم فی نفس الوقت واللغط لایفتر، وتبادل التحایا والقبل...والضحکات والزغاریـد» (بـرادة، ۲۰۰۳: ۱۰۸).

مشارکت کارناوالی ضیافت، در آوازخوانی دسته‌جمعی متجلی است. هـم ترانـه شـدن موجـب برابری هم‌سرایان و درک متقابل می‌شود. آواز نه‌فقط کنشی در جشن بلکه امـری فلسـفی اسـت (Elliot, 1999: 134). «والمدعوون یردّدون مع الجوق بصـوت مسـموع ویهتفـون إعجابـاً وإنتشاء. الکل ینشد...» (برادة، ۲۰۰۳: ۱۰۸). مشارکت مردمـی در جشـن، برابـر اسـت بـا همـدلی پیروزمندانه ایشان در برابر جبهه‌های محدودیت‌آفـرین کـه مـردم را از ممارسـت آزادی‌هایشـان بازمی‌دارد. از این‌رو آوازخوانی، صرف یک شادی بی‌هدف نیست، بلکه می‌کوشد نگرش‌های ناروا را وارونه سازد، جزم‌اندیشی را طرد نماید و نسبی‌نگری و پذیرش غیر و هم‌پایگی را فریـاد زنـد و در واقع جهان‌نگری پسندیده و قابل پذیرشی را جایگزین نماید.

۴. نتیجه

با ژرفکاوی نمونه‌های کارناوال گرایی برادة و با توجه به خرده نتایج بررسی نمونه‌ها، نتـایجی بـه دست آمد. پاسخ به پرسش اول، در قالب به‌کارگیری مؤلفه‌های هفتگانـه کارنـاوال گرایـی قابـل تبیین است:

-برادة با «پارودی سازی» درباره سطوح مختلف روایت، بعد معنـایی ثانویـه‌ای را همـاورد معنـای رسمی تثبیتی نموده و با باژ گونه‌سازی، حقایق نهادینه مرسوم و فرجامین را به چـالش کشـیده و هژمونی آن را نقض می‌نماید. وی به‌واسطه به‌کارگیری «زبان کوچه‌بـازاری» چنـدپهلو کـه دائمـاً میان ستایشگری یا پلشت گویی در نوسان است، امکان‌مندی حضور آواهای متکثر را یادآور شده،

فرصت پیش نهادن دوگانی‌های بسیاری را گوشزد می‌کند و به‌دور از فضاهای ممنوعیت و جدیت برآمده از ادعای تمامیت‌یافتگی، با در شکستن قبح به‌کاربردن برخی عبارات، زمینه گریز از قیدهای نابجا و محدودیت‌آفرینی‌های غرضمند جبهه اقتدارگر را ایجاد می‌کند. همچنین با برساختن نمونه‌های روشنگر در حوزه همنشینی «تقابل‌های دوگانی» و تمثیل مقایسه‌ای آن در قالب قهرمان‌های رمان، مطلق باوری درباره امور بشری را رد نموده و راه را بر باورهای جزم-اندیش مدعی نقض ناپذیری می‌بندد و نسبی بودگی جهان را به‌عنوان جهان‌نگری بایسته مرکزیت می‌بخشد. برادة در «تاج‌گذاری و تاج‌برداری» هایی همچون وضعیت کودکی هادی، در باب ضرورت به‌زیرکشیدن ناشایستگان، نمونه‌سازی‌های مجسمی می‌کند و با تمثیل‌هایش بر ضرورت تحول، نوسازی، حتی مرگ بازسازندهٔ کارناوالی تاکید می‌ورزد. در «مضمون مرگ»، تصاویر برادة موید چرخهٔ حیات پیکرهٔ جمعی مردم است: مرگ مادر و بازگشتش به آغوش زمین در آغاز رمان، با پیش‌نگری‌ها به دوران حیات او و نظراتش درباره حیات، به تأکیدی بر نامیرایی، حیات ابدی و نوزایی بدل می‌شود و گویی مادر همواره حیّ و حاضر است، یا دخترش بازتاب وجود زنده اوست. مراسم ترحیم عروسی‌وار دایی، با تاکید بر تراژیک نبودن مرگ، نشانگر جریان دائم الصیروره حیات کارناوالی است. در به‌کارگیری «مضمون نقاب»، به‌واسطه دگردیسی و درآمیختن با روح جمعی آزاد و گریز از محدودیت ضوابط تحمیل‌شده اجتماعی، مرزشکنی‌های شخصیت‌های رمان –به باور خودشان و در معارضه با حکومت پادشاهی که خود مرتکب محرمات است ولی مردم را به مراعات احکام وامی‌دارد– نشان از خروج از سیطره جائرانه و دستیابی به رهایی دارد. برادة در برساختن نمونه‌هایی از «انگارهٔ ضیافت»، در فضای شادخواری جمعی و تاکید بر آمیختگی همه احوالات انسان با غذای برآمده از زمین/جهان و تاکید بر نوزایی و پیروزی همیشگی مردمان، نشان می‌دهد گفتگوها در این فضا، بی‌پرده‌تر و حقیقت‌گویانه‌تر پیش رفته و روشن‌بینی‌ها درباره حقایق و قضایای مگو، صریح و آزادانه است و افراد امیدوار به پیامدهای نویدبخش جشن‌ها و عروسی‌ها، رها از احتیاط‌کاری‌ها، غرق بحث‌های خردمندانه و شفاف درباره بایسته‌هایند و این مشارکت همپا و همگام، تجلی‌گاه برابری اقشار به‌عنوان اصلی کارناوالی است – بدین‌ترتیب کارناوال گرایی برادة آشکار می‌گردد و هدف افشاگری و الغای سرپوش‌گذاری‌های جبهه‌های حقیقت‌هراس را عملیاتی می‌سازد. لعبة النسیان در قالب کارناوال گرایی، در کشاکش تلاقی ارزش‌های همه‌پذیرفته خرده‌گفتمان‌های فرهنگ غیررسمی با گفتمان تثبیتی قدرت حاکم، با پیش نهادن امکان‌های –عجالتاً– نامتعارف در اندیشه و کنش قهرمانان، هنجارهای تک‌قطبی و بایدهای فرهنگ مسلط را به چالش کشیده و نهایتا به خواننده می‌آموزد صرفاً آبژه‌ای متعین و تسلیم نبوده بلکه از ظرفیت‌های انتقادی بلکه قابلیت سوژگی در فضای گفتگوی برابر برخوردار است.

در پاسخ به پرسش دوم نیز باید گفت؛

در کاربست مؤلفه‌های کارناول‌گرایی، برادة ساختار و روح تمهیدات کارناوالگرایی باختینی را یک‌به‌یک حساب‌شده و در قالب رونوشت‌برداری فنی هوشیارانه یعنی با تطبیق بنیادین تشریحات باختینی، فراخوانی نموده و انحراف قابل ذکری – چه در مفاهیم نظری، چه در نمونه‌های تطبیق– از مبادی سنت کارناوالگرایی باختینی ندارد و نت‌های افزوده‌اش ناشی از برخی الزامات بومی‌سازی نظیر نمونه انحراف از معیار مضمون بی‌مرگی، در اشاره به آیات معادمحور قرآن در مراسم تدفیق مادر است.

منابع

آنسته، رضا و همکاران (۱۳۹۸)، «مرایا البولیفونیة فی روایة الزمن الموحش علی ضوء نظریة باختین السردیة» ادب عربی، سال یازدهم، شمارهٔ اول، صص ۴۹–۷۰.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن، ج اول، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، تهران، نشر مرکز.

استادمحمدی، نوشین (۱۳۹۶)، *تحلیل چندآوایی در رمان‌های برگزیدهٔ معاصر*، رساله دکتری، حسین فقیهی و حسین هاجری، دانشگاه الزهراء.

افتخاری یکتا، شراره (۱۳۹۳)، «تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل بر اساس اندیشه باختین»، کارشناسی ارشد، جمال عرب‌زاده، دانشگاه هنر.

انصاری، منصور (۱۳۸۴)، *دموکراسی گفتگویی*، تهران، نشر مرکز.

باختین، میخاییل (۱۳۹۷)، *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، تهران، نیلوفر، چاپ‌دوم .

باختین، میخائیل (۲۰۱۵)، *أعمال فرانسوا رابلیة والثقافة الشعبیة فی العصر الوسیط وعصر النهضة*، ترجمة شکیر نصرالدین، بیروت، الجمل.

بالو، فرزاد و مریم خواجه‌نوکنده (۱۳۹۴)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی در رمان سنگ صبور صادق چوبک»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، صص ۶۷–۸۰.

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

بن‌عافیة، وداد و ایمان ملیکی (۲۱۰۵)، «الکرنفال فی روایة الحمار الذهبی وفق معطیات میخائیل باختین»، مجلة العلوم الاجتماعیة والانسانیة، العدد ۳۳، صص ۵۹–۷۸.

پارسایی‌پور، مصطفی و عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی و راضیه صدری‌خانلو (۱۴۰۰)، «دراسة ظاهرة البولیفونیة فی قصیدة السردیة – الدرامیة الحدیثة حسب نظریة باختین الحواریة»، ادب عربی، سال سیزدهم، شماره دوم، صص ۹۳– ۱۱۶.

پوینده، محمدجعفر(۱۳۹۶)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، تهران، نشرچشمه، چاپ دوم.

جمشیدی شال، فاطمه ومحمد پارسا نسب (بهار و تابستان ۱۴۰۰)، «کارناوال گرایی در دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد»، مجلهٔ نقد و نظریه ادبی، سال ششم، دورهٔ اول،، صص، ۵۵– ۸۰.

حامد، خالدة (۲۰۱۷)، *الکرنفال فی الثقافة الشعبیة*، ایطالیا، منشورات المتوسط.

عروس، بسمة (۲۰۱۰)، *التفاعل فی الاجناس الادبیة*، بیروت، الانتشارات العربی.

عطاریانی، میمنت و مهدی نجف‌زاده(پاییز ۱۳۹۷)، «واکاوی کارناوالیسم در آراء باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه»، فصلنامهٔ رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، دورهٔ دهم، شمارهٔ اول، صص:۱۳۵-۱۵۶.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا و نگار غلامپور (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین: زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*، تهـران، روزگار.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

نولز، رونلد (۱۳۹۱)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، رویا پورآذر، تهران، هرمس.

یزدی، نرگس و منصور ابراهیمی (بهار-تابستان ۱۳۹۰)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی نمایشنامه رومئو و ژولیـت از دیدگاه باختین»، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، نمایشی، و موسیقی، شمارهٔ ۴۳، صص: ۵۱-۵۷.

Sources

Ahmadi, B., (1991), T*ext Structure and Interpretation*, Volume I, Semiotics and Structuralism. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Anasteh, R., and others (2019), "Polyphonic mirrors in the novel of the lonely time in the light of Bakhtin's narrative theory" *Arabic literature, Year* 11, Number 1, pp. 70-49. [In Arabic].

Ansari, M., (2005), *Dialogic Democracy*, Tehran: Markaz Publishing.

Aroos, B., (2010), *Interaction in Literary People*, Beirut, Arabic Publications. [In Arabic].

Attariani, M. and Mehdi N. (Autumn 2018), "Analysis of Carnivalism in Bakhtin Opinions and the Possibility of Resistance in Folk Language", Q*uarterly Journal of Political and International Approaches*, Volume 10, Number 1, pp: 135-156. [In Persian].

Bakhtin, M., (2016), *Questions of Dostoevsky's Poetics*, translated by Saeed Solhjoo, second edition, Tehran: Niloufar.

Bakhtin, M.M (1984), *Rabelais and His World*, Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington. [In Persian].

Baloo, F. and Maryam K., (2015), "A Study of Carnival Ideas in the Novel of the Patient Stone by Sadegh Chubak", *the 8th Conference on Persian Language and Literature Research*. Pp. 67-80. [In Persian].

Barrada, M., (2003), *The Game of Forgetting*, Rabat: Dar Al-Aman. [In Arabic].

Ben-Afiah, W. and Iman, M., (2105), "The Carnival in the Novel of the Golden Donkey according to the data of Mikhail Bakhtin", Journal of Social Sciences and Humanities, No. 33, pp. 59-78. [In Arabic].

Eftekhari, Y. S., (2014), Analysis of Peter Bruegel's Paintings Based on Bakhtin Thought, M.Sc., University of Arts, Faculty of Visual Arts. [In Persian].

Elliot, S., (1999), «Carnival and dialogue in Bakhtins Poetics of Folklore»,

Folklore Forum 30: (1/2), pp. 129-139. [In Persian].

Elliot, S., (1999), «Carnival and dialogue in Bakhtins Poetics of Folklore», F*olklore Forum* 30: (2/1), pp 139-129. [In Persian].

Gholamhosseinzadeh, G.R. and Negar G., (2008), Mikhail Bakhtin: Life, Thoughts and Fundamental Concepts. Tehran: Roozgar. [In Persian].

Hamed, K., (2017), *Carnations in the branch culture*, Italy: Medium publications. [In Arabic].

Jamshidi, S. F. and Mohammad, P., (Spring-Summer 2021), "Carnivalism in Dr. Noon loves his wife more than Mossadegh", *Journal of Literary Criticism and Theory*, sixth year, first volume, pp. 55-80. [In Persian].

Knowles, R. (2012), Shakespeare and Carnival after Bakhtin, translated by Roya Pourazar, Tehran: Hermes. [In Persian].

Makarik, I., (2009), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. [In Persian].

Masoudi, S., (Spring-Summer 2010), “Sociological explanation of the elements of carnival in the plays of the Nasserite era”, Journal of Sociology of Art and Literature, second year, first issue, pp: 167-196. [In Persian].

Ostadmohammadi, N., (2017), Polyphonic Analysis in Selected Contemporary Novels, Al-Zahra University, Faculty of Languages and History, Ph.D. [In Persian].

Parsaei-Pour, M. and Abdul-Ali A.B. L. and Razia, S.K. (2021), “A Study of the polyphony phenomenon in the modern narrative-dramatic poem according to Bakhtin’s dialogism theory”, Arabic literature, Year 13, Number 2, pp. 93-116. [In Persian].

Pooyandeh, M. J. (2017), - An Introduction to the Sociology of Literature, Second Edition, Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian].

Yazdi, N. and Mansour, E. (Spring-Summer 2011), “A Study of the Carnival Ideas of the Play of Romeo and Juliet from Bakhtin's Perspective”, Journal of Fine Arts, Performing Arts, and Music, No. 43, pp. 51-57. [In Persian].

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
University of Tehran Prees
http://jalit.ut.ac.ir

Analysis of Conceptual Metaphors of the Field of Love in Book “Oraq al-Ward” by Mustafa Sadeq al-Rafi

Fatemeh Dehghan [1], Hojjat Rasouli [2], Abolfazl Rezaei [3]

1. Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: Fatemedehghan3356@yahoo.com
2. Corresponding Author, Department of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: htrasouli@gmail.com
3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: A.rezaei353@gmail.com

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
17, March, 2021

Received in Revised form:
16, July, 2022

Accepted:
1, November, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Metaphor, a concept that first started with the book "Metaphors We Live by" (1980) by Likoff and Johnson, considers metaphor not as a tool for creating beauty and artistic invention, but as a tool for thinking that It flows automatically in human life; The secondary meanings and rhetorical purposes of the theologian are always hidden behind the invisible veils of permission, including conceptual metaphor, and the analysis of conceptual metaphor in literary texts reveals the hidden layers of the writer's hidden meanings and purposes to the audience..The book "Oraq al-Ward" (1931) is the highest and most creative book of Mustafa Sadegh Al-Rafi'i (1837-1937) in terms of content and form, which has reached the stage of full maturity. The subject of this book is love and full of original illustrations. But it remains to be seen how the author conceptualized love metaphorically. The present article is descriptive-analytical and tries to analyze the conceptual metaphors of this novel based on the theory of George Likoff and Mark Johnson. The purpose of this study is to identify the types of conceptual and visual metaphors of love in Oraq al-Ward. The findings showed that Al-Rafi'i conceptualized the concepts of love in the form of very beautiful visual and structural metaphors with concepts such as perfume, perfume glass, magic, light, flower, volcano, wild animal and man. And light is the most central word in the conceptualization of love. And in fact has given a new meaning to love with imaginative, creative and new metaphors. And because it pursues a mystical goal in the conceptualization of love, it makes everything look good and beautiful and hides the negative aspects of love behind beautiful metaphors. He also combines conceptual metaphors into a structure with his unique style and expresses correspondences.

Keywords: Conceptual Metaphor, Field of Love, Oraq Al-Ward, Mustafa Sadegh Al-Rafi'i.

Cite this The Author(s): Dehghan, F., Hojjat , R., Rezaei, A., 2023. Analysis of conceptual metaphors of the field of love in book “Oraq al-Ward” by Mustafa Sadeq al-Rafi:Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, Serial No. 32- Spring - (107-128).
DOI: 10.22059/JALIT.2022.341961.612542

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

تحلیل استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در کتاب «أوراق الورد» از مصطفی صادق الرافعی

فاطمه دهقان[۱]، حجت رسولی[۲]✉، ابوالفضل رضایی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات عرب دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: Fatemedehghan3356@yahoo.com .
۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عرب دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: htrasouli@gmail.com.
۳. گروه زبان و ادبیات عرب دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: A.rezaei353@gmail.com.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۲/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۴/۲۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۸/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

استعارۀ مفهومی که برای اولین بار با کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم»(۱۹۸۰) از لیکاف و جانسون شروع شد، استعاره را نه ابزاری برای زیبایی‌آفرینی و ابداع هنری بلکه ابزاری برای تفکر می‌داند که به‌طور خودکار در زندگی بشر جریان دارد؛ معانی ثانوی و اغراض بلاغی متکلم همواره ورای پرده‌های ناپیدای مجاز و از جمله استعارۀ مفهومی پنهان است و تحلیل استعارۀ مفهومی در متون ادبی لایه‌های پنهان معانی و اغراض نهفته ادیب را برای مخاطب آشکار می‌سازد. کتاب «أوراق الورد» (۱۹۳۱) از نظر محتوا و شکل خلاقانه‌ترین کتاب «مصطفی صادق الرافعی» (۱۸۸۰-۱۹۳۷) است که به مرحلۀ نضج کامل رسیده است. موضوع این کتاب عشق و سرشار از تصویرسازی‌های بدیع است. اما باید دید نویسنده عشق را چگونه با استعاره مفهوم‌سازی کرده است. مقالۀ پیش‌رو به شیوه توصیفی – تحلیلی انجام شده است و سعی دارد که با تکیه بر نظریۀ جورج لیکاف و مارک جانسون استعاره‌های مفهومی این رمان را تحلیل کند. هدف از پژوهش حاضر شناخت انواع استعاره‌های مفهومی و تصویریِ عشق در أوراق الورد است. یافته‌ها نشان داد که رافعی مفاهیم حوزۀ عشق را در قالب استعاره‌های تصویری و ساختاری زیبا با مفاهیمی چون عطر، شیشه عطر، سِحر، نور، گُل، آتشفشان، حیوان وحشی و انسان مفهوم‌سازی کرده و نور محوری‌ترین واژه در مفهوم‌سازی عشق است. رافعی در واقع با استعاره‌های تخیلی و خلاق و جدید معنای جدیدی به عشق بخشیده است و چون در مفهوم‌سازی عشق هدفی عرفانی را دنبال می‌کند همه چیز را خوب و زیبا جلوه می‌دهد و نکات منفی عشق را ورای استعاره‌های زیبا پنهان می‌سازد. همچنین او با سبک خاص خود استعاره‌های مفهومی را در یک ساختار گردآورده و تناظرها را بیان کرده است.

واژه‌های کلیدی: استعارۀ مفهومی، حوزۀ عشق، أوراق الورد، مصطفی صادق الرافعی.

استناد: دهقان، فاطمه؛ رسولی، حجت؛ رضایی، ابوالفضل، ۱۴۰۲. تحلیل استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در کتاب «أوراق الورد» از مصطفی صادق الرافعی: ادب عربی، سال ۱۵، شمارۀ ۱، بهار – شمارۀ پیاپی ۳۵–(۱۲۸–۱۰۵).
DOI: 10.22059/JALIT.2022.341961.612542

CC BY

ناشر: مؤسسۀ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

امروزه درباره کاربرد و نقش استعاره چارچوب‌هایی در رشته‌های مختلف ارائه شده است. خوانش، تحلیل متن و گفتار، ارتباط بافت با کلمه و معنای مجازی، بیش از پیش مورد توجه زبان‌شناسان قرار گرفته است (قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۵). متون ادبی از این جهت که استعاره را به کار می‌برند از عقلانیت خلاق بهره‌مندند. معانی ثانوی و أغراض بلاغی متکلم همواره ورای پرده‌های ناپیدای مجاز و از جمله استعارهٔ مفهومی پنهان است و تحلیل استعارهٔ مفهومی در متون ادبی لایه‌های پنهان معانی و أغراض نهفته ادیب را برای مخاطب آشکار می‌سازد. شاید بتوان گفت کتاب أوراق الورد از نظر محتوا و شکل والاترین و خلاقانه‌ترین کتاب «رافعی» است.سعید عریان در کتاب حیاة الرافعی می‌گوید:«این کتاب فقط هنر است، در معانی و بیان نظیری ندارد..... أوراق الورد منبعی از معانی طلایی است» (عریان، ۱۳۷۵: ۱۴۴-۱۴۵). او برای کتابش که چهل فصل بود یک مقدمه نوشت و سعی کرد نامه‌های عاشقانه را در ادبیات عرب تاریخ‌گذاری کند، که به سبک «فلسفهٔ زیبایی و عشق» منتهی شد. رافعی یک داستان عشقی داشت که در نتیجهٔ آن نامه‌هایی نوشت که فلسفهٔ عشق و زیبایی بودند مانند: «رسایل الأحزان» (۱۹۲۴م) ، «السّحاب الأحمر» (۲۰۰۲م)، «أوراق الورد» (۲۰۱۲م).

اهمیت مسئله در این است که «أوراق الورد» آخرین کتاب از سلسله کتاب‌های فلسفهٔ عشق و زیبایی اوست و سرشار از استعاره‌های تصویری و مفهومی زیبا در مورد عشق است که در واقع می‌توان گفت رافعی با این استعاره‌های تصویری با کلمات نقاشی‌های زیبایی کشیده است. بنابراین ضرورت دارد که در تحقیقات از این اثر خصوصاً بررسی استعاره‌های مفهومی در آن غافل نمانیم.

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است و سعی دارد استعاره‌های مفهومی این رمان را که در قالب تصاویر زیبا ارائه شده است تحلیل کند. هدف از پژوهش حاضر شناخت انواع استعاره‌های مفهومی این کتاب در حوزهٔ عشق است. بنابراین این دو سؤال مطرح می‌شود که حوزه‌های مبدأِ عشق در این کتاب چه حوزه‌هایی است۲- و سبک خاص نویسنده در مفهوم‌سازی عشق چگونه است؟

از جمله تحقیقاتی که بیشترین ارتباط را با این موضوع دارد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

رحمونی سعیر در رساله کارشناسی ارشد خود به عنوان«جمالیات البیان فی کتاب «أوراق الورد»» (۱۳۹۷) با راهنمایی بوشلالق حکیمه در دانشگاه محمد بوضیاف در کشور الجزایر به این نتیجه رسیده است که: ماهیت زیبایی نزد رافعی با به‌کارگیری زیبایی حسی با بیان دقیق زیبایی زن، طبیعت و جهان و با تکیه بر تمام حواسش در وصف و تصویرسازی، تصویری زیبا را به وجود آورده است. و این تصویر زیبا از اعماق وجودش برآمده و در خدمت ایده‌ای است که می‌خواهد

منتقل کند و مفهوم زیبایی معنوی بین عشق و زیبایی، روح و طبیعت، بیانگر نگرش فکری رافعی است.

لیلا ولی‌زاده پاشا در رسالهٔ دکتری خود با عنوان«بازتاب مفهوم عشق در غزلیات شمس و قرآن کریم با رویکرد استعارهٔ شناختی»(۱۳۹۷) با راهنمایی محبوبه مباشری در دانشگاه الزهراء به این نتیجه رسیده است که استعارهٔ «خداوند معشوق است» در عمقِ ساخت کل غزلیات شمس نمایان است، و مولوی با توجه به این انگاره، حق را در استعاره‌های«قدرت، هدایت، زیبایی، سلامتی، ویرانگری و آفرینندگی» به تصویر می‌کشد و با کمک این استعاره‌ها معشوق بودن خدا را اثبات می‌کند. هر چند بسیاری از استعاره‌های ادبی در زبان مولوی تاثیرپذیرفته از قرآن است اما تصور شباهت و همانندی کامل میان آن‌ها نادرست است.

آرزو ماندعلی و همکاران در مقاله«بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی عشق در اشعار ابن فارض و سلطان ولد» (۱۳۹۶) به این نتیجه دست یافته‌اند که حوزه‌های محمل مشترک و متفاوت برای مفهوم‌سازی عشق در شعر ابن فارض و سلطان‌ولد وجود دارد. یافته‌ها نشان داده که حوزهٔ دین در اشعار ابن فارض و حوزه شراب در اشعار سلطان‌ولد بیشترین بسامد را دارا هستند (پژوهش‌نامه ادب غنایی،(۱۳۹۶)، ش ۲۹: ۱۹۳-۲۱۰). خدیجه زایدی در رسالهٔ کارشناسی ارشد خود به عنوان«مفهوم الفن و الجمال فی «أوراق الورد»» (۱۳۹۵) با راهنمایی جمال مبارکی در دانشگاه محمد خیضر در کشور الجزایر به این نتیجه رسیده است: تصاویر فن و هنر در «أوراق الورد» عشق، طبیعت، زن و زیبایی است و در خلال این تصاویر انسان عنصر الهی، طبیعت فکر الهی، زیبایی جاذبیت آسمانی، و زبان عشق وحی آسمانی، و معشوق مجسمهٔ هنر الهی است. امینه حمداوی و هجیره بدری در رساله کارشناسی ارشد خود تحت عنوان«سیمیائیه العتبات النصیة فی أوراق الورد» (۱۳۹۵) با راهنمایی محمد مداور در دانشگاه الجیلانی بونعامه بخمیس ملیانه در کشور الجزایر به این نتیجه رسیده است که: مطالعهٔ نشانه‌شناختی کتاب«أوراق الورد»، جنبه‌های مهم متن را روشن کرده و موارد پنهان را در بعد معنایی آن آشکار می‌کند. همچنین مشخص شده است که آستانه‌های متن بی‌دلیل وارد نشده‌اند، بلکه شکل پیچیده‌تری از آنچه در سادگی آن به نظر می‌رسد دارند.هرچند که این تحقیقات مستقیماً به این موضوع نپرداخته است اما به طور مستقیم یا غیرمستقیم می‌تواند راهگشای این تحقیق نیز باشد. از جمله اینکه در این تحقیقات به نکات بلاغی «أوارق الورد» خصوصاً استعاره و تصویرپردازی پرداخته شده است؛ اما نوآوری این تحقیق از این جهت است که با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی که تاکنون در این کتاب بررسی نشده است معنای متن و لایه‌های پنهان معانی و انسجام آن را تا حد بیشتری آشکارتر می‌کند.

۲. مبانی نظری

استعارهٔ مفهومی یک نظریهٔ جدید در زبان‌شناسی شناختی است، که با کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» از لیکاف و جانسون(۱۹۸۰)شروع شد. همان‌طور که از اسم آن پیداست به

این معنی است که استعاره به طور خودکار در زندگی ما وجود دارد و یک صنعت ادبی و لغوی محض نیست که فقط در متون ادبی و افکار خلاق یافت شود، بلکه ما در اندیشهٔ خود به صورت استعاری فکر می‌کنیم و همچنین ماهیت عمل ما نیز به صورت استعاری است، به این معنی که ما عمل و زندگی خود را بر اساس استعاره جهت‌دهی می‌کنیم.

اما در بلاغت قدیم استعاره را یک امر لغوی می‌دانند. در زبان عربی قدیمی‌ترین تعریف از استعاره در کتاب البیان و التبیین جاحظ آمده است: «تسمیة الشئ باسم غیره إذا قام مقامه»: استعاره یعنی که چیزی را به غیر از نام اصلیش نام‌گذاری کنیم اگر جای آن چیز را گرفته باشد (الجاحظ، ۱۴۱۲: ۶۱).

لغوی بودن استعاره در قدیم در تعریف عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱هـ‌ق.) نیز به وضوح مشخص است چنانکه در کتاب اسرارالبلاغه بیان می‌کند: در استعاره، اسم و عنوان اصلی از شیء جدا می‌شود که گویی اسمی ندارد و نام دیگری به خود می‌پذیرد و قصد اصلی از استعاره تشبیه است... فضیلت استعاره این است که همیشه بیان را صورت جدیدی می‌دهد و می‌توان از یک واژه، چندین فایده به دست آورد... و از خصوصیات دیگر آن، این است که معنای زیادی را در لفظ اندک به تو می‌دهد تا از یک صدف، چندین مروارید به دست آوری... همچنین در تعریف استعاره بیان شده است که شاعر یا غیر شاعر لفظ را در جایگاه اصلی خود به کار نمی‌گیرد بلکه آن را عاریه می‌گیرد (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۲۹-۳۰-۳۳-۴۳). پس در تعریف جرجانی از استعاره نیز بر خلاف نظریهٔ معاصر هدف، زیباییِ بیان و امری زبانی است.

تحقیقات زبان‌شناختی، در چند دهه اخیر، تعریف جدیدی از استعاره بیان کرده، که استعاره آرایهٔ ادبیِ محض یا یکی از صورت‌های کلام نیست، بلکه کارکردی فعال در نظام شناختی بشر دارد. استعاره یک ابزارِ مفید و نقش اصلی در شناخت، درک امور و پدیده‌ها دارد. همچنین بسیاری از برداشت‌ها و استنباط‌های انسان بر اساس استعاره‌ها شکل می‌گیرند، خصوصاً مفاهیم انتزاعی، از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال آن‌ها از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر نظم می‌یابند. بنابراین توجه به بیان استعاری از این جهت مهم است که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان اطراف ارائه می‌دهد (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). مهم‌ترین تفاوت زبان‌شناسی شناختی با سایر رویکردهای زبان‌شناسی، این است که در نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی، زبان بعضی از ویژگی‌های اساسی ذهن را منعکس می‌کند (باقرآبادی، شهریار و همکاران، ۱۳۹۸: ۵). به اعتقاد لیکاف و جانسون، استعاره به عنوان یکی از مبانی اساسی زبان‌شناسی شناختی است که بر اساس آن زبان، تفکر و عمل در هم تنیده شده‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۰۹).

آن‌ها استعاره را درک و مفهوم چیزی از یک حوزه به واسطهٔ چیزی از یک حوزهٔ دیگر دانسته‌اند و اعتقاد دارند که نظام مفـهومی انسـان بر اسـاس استعاره شکل می‌گیرد و فرآیندهای اندیشهٔ انسان عمدتاً استعاری هستند. «بر این اساس ماهیتِ نظام مفهومی عادی ما، که اندیشه و

عملمان مبتنی بر آن است، از بنیاد استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۹). پس استعارهٔ مفهومی فرآیندی فعال در نظام شناختی بشر است که استعاره‌های زبانی فقط نماد و قالب آن به حساب می‌آید (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۲). بنابراین در زبان‌شناسی شناختی، جایگاه استعاره در زبان و ذهن از هم جدا نیست و خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک حوزهٔ ذهنی بر حسب حوزهٔ ذهنی دیگر دانست که از توانایی‌های تخیل است (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۹-۱۰). مطالعات تجربی در علوم شناختی در سی سال گذشته این موضوع را تأیید کرده است: استعاره فراتر از زبان، مجاز، بلاغت و فصاحتِ صرف است (فلاح افراپلی، منصور، نعمتی، مجید، کرتازی مارتین: ۱۳۹۹: ۸۶۸). به طوری که یک حوزهٔ مفهومی بر اساس حوزهٔ مفهومی دیگر فهمیده می‌شود.

اگر عناصر یک حوزهٔ مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزهٔ مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم، نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه روی می‌دهد؛ یعنی عناصری از حوزهٔ مبدأ بر عناصر حوزهٔ مقصد نگاشت می‌شوند (هوشنگی،۱۳۸۸ :۱۴). «هر نگاشت یک مجموعهٔ ثابت از تناظرهای هستی‌شناختی بینِ هستی‌ها در حوزهٔ مبدأ و هستی‌ها در حوزهٔ مقصد است» (جورج لیکاف و مارک جانسون، ۱۳۹۷: ۳۸۵). مثلاً عناصر حوزهٔ مفهومی شکار: (تیر و حیوان وحشی و آهو) یک مجموعه و عناصر حوزهٔ مفهومی عشق (چشم معشوق، عاشق، و معشوق) مجموعه‌ای دیگر است که می‌توان آن‌ها را در استعارهٔ «عشق شکار است» بر هم نگاشت کرد یعنی تیر بر چشم معشوق، حیوان وحشی بر عاشق و آهو بر معشوق نگاشت می‌شود.

این اصطلاح (mapping) یا نگاشت از حوزهٔ ریاضیات برداشت‌شده و مهم‌ترین مسئله در استعارهٔ مفهومی است (افراشی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶).

پس در تعریف استعارهٔ مفهومی می‌توان چنین گفت: «فهم بخشی از حوزهٔ ادراکی در چارچوب الفاظ حوزهٔ ادراکی دیگر» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۹۲)؛ بنابراین استعاره سازوکاری شناختی است که از طریق آن یک قلمروی تجربی به طور نسبی بر قلمروی تجربی دیگر نگاشت می‌شود، به طوری که قلمروی دوم تا حدودی از طریق قلمروی اول شناخته می‌شود. قلمروی اول، قلمروی مبدأ یا دهنده نامیده می‌شود و قلمروی دوم، قلمروی مقصد یا گیرنده نام دارد.

> هر دو این قلمروها باید به قلمروهای فراگیر متفاوتی تعلق داشته باشند. [مثلاً زندگی و سفر که هر دو به قلمروهای متفاوتی تعلق دارند] این مسئله همان مفهوم شناختی استعاره است که از سوی جورج لیکاف، مارک جانسون، مارک ترنر و دیگر دانشمندان علوم شناختی که در این حوزه فعالیت کرده‌اند، مطرح شده است (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰).

برای شناخت حوزهٔ مبدأ و مقصد می‌توان گفت حوزهٔ فیزیکی‌تر را حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ انتزاعی-تر را حوزهٔ مقصد می‌نامند. این حوزه‌ها با یک مجموعه تناظر مفهومی با هم مرتبط می‌شوند. برای مثال، یک مجموعه تناظر میان مسافر و کسی که زندگی را اداره می‌کند- روش سفر مسافر و روش زندگی فرد، مقصد مسافر، هدفِ زندگی فرد- و موانع فیزیکی سر راه مسافر و

مشکلاتِ زندگی فرد- همه یک مجموعه تناظر تشکیل می‌دهند که استعارۀ زندگی سفر است را می‌سازند (کوچش، ۱۳۹۸: ۱۴- ۱۵) .

برای توضیح بیشتر تناظرها یا نگاشت می‌توان گفت مثلاً ما در استعارۀ «ذهن ماشین است» برای خود از ذهن یک نقشه (استعاره) ساختیم، و بر اساس آن واژه‌های مربوط به آن را در مورد ماشین بکار بردیم. اکنون ماشین برای ما استعاره نیست بلکه واقعاً ما ذهن را ماشین می‌دانیم و می‌گوییم ذهنم از کار افتاد یا خراب شد؛ یعنی تفکر ما واقعاً ذهن را ماشین می‌داند و ما بر اساس این استعاره زندگی می‌کنیم. ما بعضی از ویژگی‌های ماشین واقعی را بر ذهن تحمیل کردیم، بنابراین واقعاً فکر می‌کنیم ذهنمان دیگر کار نمی‌کند یا خراب می‌شود. ما از حوزۀ مبدأ (ماشین) برای حوزۀ مقصد (ذهن) یک الگوبرداری کردیم، این الگوبرداری برای ما حکم همان ماشین را دارد. یا به عبارت دیگر اگر ما از شهر یک نقشه داشته باشیم این نقشه از جنس شهر نیست یعنی از مواد و اشیاء تشکیل نشده است، اما ما با آن نقشه زندگی می‌کنیم و برای ما حکم همان شهر را دارد. فقط در عملکرد نمی‌توانیم با آن مانند شهر واقعی عمل کنیم.

بنابراین استعارۀ مفهومی در این رویکرد به الگوبرداری میان حوزه‌ها اطلاق می‌شود (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۰). یعنی روشنگری یکی از هدف‌های استعارۀ مفهومی است (حسن‌زاده نیری، محمدحسن و حمیدفر، علی‌اصغر، ۱۳۹۹: ۱۴). باید توجه داشت که الگوبرداری یا نگاشت به طور نسبی انجام می‌شود چراکه اگر این نگاشت و ساختاربخشی به طور کامل باشد دو مفهوم با هم یکی می‌شوند (پورابراهیم، ۱۳۸۸: ۸۰).

پس ما در زندگی روزمره و در ارتباط با یکدیگر، بدون استعاره نمی‌توانیم با یکدیگر ارتباط کلامی برقرار کنیم. زیرا استعاره‌ها آن‌چنان طبیعی و خودانگیخته وارد زندگی ما می‌شوند که احساس می‌شود به آن‌ها نیازی نیست. در صورتی که حتی ساده‌ترین آنها دارای پیچیدگی و مهم و ضروری هستند (قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱).

جورج لیکاف و مارک جانسون در یک تقسیم‌بندی کلی، استعاره‌های مفهومی را به سه نوع ساختاری، جهتی- فضایی، و هستی‌شناسی تقسیم می‌کنند: در استعاره‌های ساختاری مجموعه‌ای از تناظرها در حوزۀ مبدأ بر مجموعه‌ای از تناظرها در حوزۀ مقصد نگاشت می‌شود؛ مثلاً در استعارۀ ساختاری«بحث سفر است» در عبارت‌های: وقتی به نکتۀ بعد رسیدیم، این مشاهده مسیرِ یک راه‌حل هوشمندانه را نشان می‌دهد، ما به یک نتیجۀ نگران‌کننده رسیده‌ایم، مجموعه‌ای از تناظرها در مفهوم سفر بر مجموعه‌ای از تناظرها در مفهوم بحث نگاشته شده است، از جمله: رسیدن، مسیر، هدف (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۲-۹- ۱۱۴) پس ما برای درک یک موقعیت، ساختار یک پدیده را بر آن موقعیت تحمیل می‌کنیم.

در استعاره‌های جهتی- فضایی از سمت‌گیری‌های جهتی- فضایی استفاده می‌کنیم و مانند استعاره‌های ساختاری نه یک مفهوم بلکه یک نظام کل از مفاهیم و آن‌هایی که با

سمت‌گیری‌های فضایی سروکار دارند را نسبت به دیگری سازمان‌دهی می‌کنیم. این امر ناشی از این است که بدن‌های ما در محیط فیزیکی این‌گونه عمل می‌کنند. مثلاً در استعاره جهتی–فضایی: «شاد بالاست» در عبارت‌هایی مانند (من احساس می‌کنم آن بالا بالاها هستم، روحیهٔ من بالا رفت) در اینجا ما شادی را با سمت‌گیری بالا سازمان‌دهی کردیم (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۴-۲۳) . وظیفه اصلی این نوع استعاره‌ها برقراری انسجام در نظام مفهومی ماست (مقیاسی، حسن؛ مقدسی‌نیا، مهدی، ۱۳۹۳: ۱۰).

در استعاره‌های هستی‌شناسی ما تجربه‌های خود را به صورت انسان یا ماده یا ظرف مفهوم‌سازی می‌کنیم. مثلاً در استعارهٔ: « تورم انسان است» در عبارت (تورم سودهای ما را فرو می‌بلعد) و (اگر تورم بیشتر شود ما هرگز دوام نخواهیم آورد) (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۸-۴۷). تورم را یک انسان در نظر گرفتیم که عمل بلعیدن دارد، یا آن را پدیده‌ای فرض کردیم که با بیشتر شدن آن نمی‌توانیم زنده بمانیم، همچنین در استعاره:«صبر ماده است» در عبارت (تمام کردن این کتاب صبر و حوصله زیادی می‌خواهد) ما صبر را به عنوان ماده‌ای در نظر گرفتیم که زیاد یا کم می‌شود، و در عبارت (در [داخل] شستنِ پنجره، تمامِ کف اتاق را خیس کردم) ما تجربهٔ شستن پنجره را یک ظرف در نظر گرفتیم که خود را در داخل آن فرض کردیم (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴۵-۳۷)؛ و در عبارت «افتادم توی دردسر»، حالت دردسر را یک ظرف در نظر گرفتیم (صفوی،۱۳۹۶: ۱۰۴).

لیکاف و جانسون بعد از چاپ اولین کتاب در مورد استعاره‌های مفهومی برخی تصحیحات و روشنگری‌ها را در مورد این تقسیم‌بندی داشته‌اند که این تقسیم‌بندی: ساختاری، جهتی، هستی‌شناسی دقیق نیست و گاه همپوشانی دارند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۰۶)؛ و ما این تقسیم‌بندی را فقط برای توضیح کلی مطلب آوردیم.

یک نوع دیگر از استعاره‌ها «استعارهٔ تصویری» است. واژه تصویر از زمان‌های قدیم مورد توجه بوده است. جرجانی در مورد تصویر می‌گوید «تصویر تمثیل و قیاس چیزی که با عقل می‌دانیم بر چیزی که با چشم می‌بینیم است» (الجرجانی بی‌تا: ۵۰۸) .

اما نظریهٔ معاصر در مورد تصویر می‌گوید که: استعاره‌های دیگری نیز وجود دارد، که با آن استعاره‌هایی که تاکنون از آن تعریف شد در تقابل هستند، این استعاره‌ها یک تصویر ذهنی متعارف را بر دیگری می‌نگارند. این‌ها استعاره‌های تصویری و استعاره‌های «یک‌باره» هستند: فقط یک تصویر را بر تصویر دیگر می‌نگارند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۶۱). «تصویرهای تک‌پلانی» آن دسته از تصویرهایی هستند که برای درک استعاری و بر مبنای تجارب خاص شکل می‌گیرند نه بر اساس تجاربِ تکرار شونده. استعاره‌های تصویری تک‌پلانی یک تصویر غنی را بر تصویر غنی دیگر اعمال می‌کنند. برای مثال، وقتی تصویر غنیِ بدن انسان را با تصویر غنیِ یک ساعت شنی مقایسه می‌کنیم، به یک استعاره تصویریِ تک‌پلانی می‌رسیم. این

موارد«تک‌پلانی هستند» چون در آنها، دو تصویر غنی برای حصول یک هدف موقّت در یک موقعیت خاص، بر هم منطبق می‌شوند (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۵-۴۲۷).

برای مثال این شعر از حافظ را در نظر بگیرید:

مسند به باغ بر که به خدمت چو بندگان استاده است سرو و کمر بسته است نی

مسند به باغ بر که به خدمت چو بندگان (حافظ، ۱۳۸۲: ۳۳۳)

این یک نگاشت از تصویر نی و تصویر کمر خدمتکاران به خاطر شکل مشترک آن‌هاست. که استعارهٔ مفهومی در خود واژه‌ها نیست، بلکه در تصویرهای ذهنی است.

جزئیات این تصویر شامل دو بخش است: یکی بدن خدمتکاران، و دیگری تصویر نی. تصاویر بر اساس شکل این دو «چیز» شکل گرفته‌اند. بر اساس این استعاره، ما تصویر و شکل دقیقِ نی را بر شکل دقیقِ اندام خدمتکاران منـطبق می‌کنیم. نکته قابل توجه این است که واژه‌های به‌کار رفته در این تصویر به خودی خود درباره اینکه کدام قسمت نی بر کدام قسمتِ بدنِ خدمتکاران منطبق می‌شود چیزی نمی‌گویند. با این حال، ما بر اساس تصویری که در ذهن داریم، دقیقاً می‌فهمیم که کدام قسمت‌ها بر یکدیگر منطبق می‌شوند.

«این امر استعاره‌های تصویری را علاوه بر زبانی بودن، مفهومی نیز می‌سازد» (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۹).

وقتی می‌گوییم: ستاره‌ها مانند میخ‌های نقره‌یی هستند که بر سقف آسمان کوبیده شده‌اند، پردازش ذهنی ما سریعاً سیمایهٔ تصویری می‌گیرد، یعنی میخ‌های نقره‌ای را تصور می‌کند که بر سقف آسمان کوبیده شده‌اند. اما در سطح عالی‌تر به این نتیجه می‌رسد که میخ‌های نقره‌ای همان ستارگان هستند و در این تصویرسازی، بیش از همه درخشندگی ستاره مدنظر بوده است. بنابراین تصویرسازی این امکان را برای ما فراهم می‌کند تا هر مفهومی را از زوایای مختلف بررسی کنیم؛ زیرا «تصویرسازی پردازش هم‌زمان را امکان‌پذیر می‌سازد و همان باعث می‌شود که بتوانیم تصویر را در ذهن بچرخانیم و از راست به چپ یا از چپ به راست و غیره منظور کنیم و به ذکر مشخصات آن بپردازیم» (قاسم‌زاده، ۱۳۹۲: ۴۷) .

تصویر– نگاشت می‌تواند شامل چیزی بیشتر از نگاشتِ روابطِ فیزیکی جزء – کل باشد. برای مثال:

از تاب آتش می بر گرد عارضش خوی

چون قطره‌های شبنم بر برگ گل چکیده

(حافظ، ۱۳۸۲: ۳۲۸)

تصویر قطره‌های شبنم بر تصویر عرق بر روی چهرهٔ معشوق نگاشته شده است. حرکت عرق بر روی چهرهٔ معشوق ممکن است به آرامی باشد که بر حرکت آرام شبنم بر روی برگ گل

نگاشته می‌شود. آن حرکت بخشی از تصویر پویاست. دیگر صفات نیز نگاشته می‌شود مانند، لطافتِ گل بر لطافت پوست، رنگِ گل بر رنگ پوست و به همین ترتیب.

توجه کنید که واژه‌ها چیزی درباره لـطافت پوست یا حرکت شـبنم به ما نمی‌گویند. ما از تصویرِ ذهنی متعارف به این نتایج می‌رسیم.

در این‌گونه مثال‌ها ساختار جزء– کل نیز نگاشته می‌شود. عدد و تکثر جزئیات در تصاویر، تصویر– نگاشت‌ها را به حالت‌های کاملاً ویژه محدود می‌کند. این همان چیزی است که آن را به نگاشت‌های «یک‌باره» تبدیل می‌کند. این نگاشت‌ها از یک تصویر بر دیگری می‌تواند ما را از نگاشتِ دانشِ تصویرِ اول بر دانشِ تصویر دوم هدایت کند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۶۳).

۲ـ۱. تحلیل استعاره‌های حوزهٔ عشق در کتاب أوراق الورد

رافعی عشق را بیشتر به صورت ساختاری مفهوم‌سازی کرده است یعنی مفاهیم حوزه‌های مختلف را بر مفاهیم حوزهٔ عشق نگاشت کرده است.

۲ـ۱ـ۱. عشق عطر است

مصطفی صادق الرافعی در نامهٔ خود تحت عنوان«زجاجة عطر» عشق را به صورت ساختاری با عطر مفهوم‌سازی می‌کند، یعنی مفاهیم حوزهٔ عطر(عطر، شیشه عطر، گل) را بر مفاهیم حوزهٔ عشق(فکر عاشق، قلب عاشق، شوق عاشق، معشوق، جسم معشوق، فکر معشوق، زیبایی معشوق) نگاشت می‌کند. در اینجا ما با یک استعارهٔ ساختاری مواجه هستیم. اما از طرف دیگر بعضی از تناظرها در این دو حوزه را به صورت استعارهٔ تصویری بیان کرده است. مثلاً شیشهٔ عطر را که یکی از مفاهیم حوزهٔ عطر است بر جسم معشوقه که از مفاهیم حوزهٔ عشق است نگاشت کرده است، یا همان شیشهٔ عطر را بار دیگر بر قلب عاشق نگاشت کرده است:

«وأهدی إلیها مرة زجاجة من العطر الثمین وکتب معها:

یا زجاجة العطر، اذهبی إلیها، وتعطری بمس یدیها، وکونی رسالة قلبی لدیها.

وها أنذا أصافحک، فمتی أخذتک فی یدها، فکونی لمسة الأشواق» (رافعی، ۲۰۱۲: ۳۱).رافعی یک بار شیشهٔ عطری گران‌بها به معشوقش هدیه کرد و همراه با آن نوشت: ای شیشهٔ عطر، پیش او برو و با لمس دست او معطر شو و نامهٔ قلب من برای او باش. من اکنون تو را لمس می‌کنم، آن هنگام که او تو را در دست گرفت، تو لمس شوق باش.

«وتعطری بمس یدیها» نام‌نگاشت: عشق عطر است.

معشوق و عشق به صورت عطر مفهوم‌سازی شده است گویا که عطر با معشوق معطر می‌شود.

«فکونی لمسة الأشواق» نام نگاشت: عطر لمسِ شوق(عشق) است.

اشتیاق عشق با عطر مفهوم‌سازی شده است، گویا با عطر می‌توان شوق یا عشق را لمس کرد؛ یعنی عطر عشق است بنابراین با عطر می‌توان عشق را لمس کرد.

«کونی رسالة قلبی لدیها»

در عبارت بالا تصویر شیشهٔ عطر را بر قلب عاشق نگاشت کرده است، از این جهت که شیشهٔ عطر همانند قلب عاشق شکننده است و باید مواظب آن بود. قلب عاشق مانند شیشهٔ عطر شکننده و شفاف و خالص است. فکر عاشق همانند عطر است. همان‌طور که اگر شیشهٔ عطر باز شود هوا پر از بوی خوش می‌شود، فکر عاشق و بیان حالت عاشقـیش همانند عطر خوش‌بو و باعث شکـفته‌شدن روح می‌شود؛ یعنی عشقِ شاعر به معشوق عطر است، به همین خاطر رافعی شیشهٔ عطر را به عنوان نامهٔ قلب خود برای معشوق می‌فرستد تا فکر و اشتیاقش را به معشوق با بهترین نحو بیان کند پس گویا شیشهٔ عطر، تجسم قلب عاشق و بهترین نامه برای معشوق است.

«إنها الحبيبة يا زجاجة العطر! وما أنت كسواك من كل زجاجة ملئت سائلًا، ولا هى كسواها من كل امرأة ملئت حساناً؛ وكما افتنت الصناعة فى إبداعک واستخراجک، افتنت الحياة فى جمالها وفتنتها، حتى لأحسب أسرار الحياة فى غيرها من النساء تعمل بطبيعة وقانون، وفيها وحدها تعمل بفنّ وظرف»(همان: ۳۱).

ای شیشهٔ عطر او معشوق است، تو مانند هیچ شیشه پر از مایعی نیستی، او نیز مانند هیچ زنی که پر از زیبایی است نیست، همان‌طور که صنعت دربه وجود آوردن تو هنرنمایی کرد، زندگی نیز در زیبایی و دلربا کردن او هنرنمایی کرد، تا جایی که گمان می‌کنم رازهای زندگی در زنان دیگر با طبـیعت و قانـون عمل می‌کند اما فقط در او با هنر و زیبایی عمل می‌کند.

«وما أنت كسواک من كل زجاجة ملئت سائلًا، ولا هى كسواها من كل امرأة ملئت حساناً»

در اینجا نیز رافعی تصویر شیشهٔ عطر را بر جسم معشوق نگاشت می‌کند از آن جهت که زیبا و شفاف است و عطر درون شیشه را بر زیبایی فکر معشوق نگاشت می‌کند. همان‌گونه که اگر شیشهٔ عطر را باز کنیم عطر آن پخش می‌شود فکر معشوق نیز مانند عطر است که اگر آن را بیان کند مانند عطر دل‌انگیز است.

«ملئت حسانا» نام‌نگاشت: زیبایی معشوق مایع درون ظرف(عطر) است.

زیبایی به عنوان مایع درون ظرف مفهوم‌سازی شده است.

«وأنتِ سبيكة عطر،كل موضع منک يأرجُ ويتوهج، وهى سبيكة جمال، كل موضع فيها يستبى ويتصبى؟» تو شمش عطر هستی، هر جایی از تو خوشبوست و می‌درخشد، او نیز شمش زیبایی است، هر جایی از او به مجذوب‌کننده و شیفته‌کننده است.

«وما ظهرت معانيکِ إلا أفعمت الهواء من حولک بالشذا، ولا ظهرت معانيها إلاأفعمت القلوب من حولها بالحب» (همان: ۳۱). معنای تو فقط با پر شدن هوا با بوی خوشت ظاهر می‌شود، معنای او نیز با پر کردن دل‌ها از عشق ظاهر می‌شود.

«وهى سبيكة جمال»

تصویر جسم معشوق با تصویر شیشهٔ عطر مفهوم‌سازی شده است. از آن جهت که شیشه ظرفی برای عطر است که بوی خوش می‌دهد و هیجان‌انگیز است و معشوق ظرفی برای زیبایی است که دل‌ها را اسیر خود می‌کند.

«إلاأفعمت القلوب من حولها بالحب» نام‌نگاشت: قلب ظرف است/ عشق مایع درون ظرف(عطر) است.قلب به عنوان یک ظرف مفهوم‌سازی شده است و عشق نیز با مایع(عطر) درون ظرف(قلب) مفهوم‌سازی شده است.

اما چرا رافعی شیشهٔ عطر را به عنوان پیام آور عشق انتخاب کرد، شاید منظورش از انتخاب عطر این است که عطر محبوب‌ترین هدیه برای زن است، یا ممکن است به خاطر بوی خوش باشد، زیرا بوی خوش باعث شاداب شدن روح می‌شود و او را به عالم معنویت خیالی که می-خواهد می‌برد، یا شیشهٔ عطر رمز شفافیت فکر عاشق و صداقت اوست،یا اینکه چون عشق رافعی عشقی عارفانه است و قصدش فقط رسیدن به خداست، شاید انتخابِ شیشهٔ عطر الهام‌گرفته از آیهٔ نور و ذکر شیشه در قرآن باشد: «اللّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء وَيَضْرِبُ اللّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ»(نور/۳۵) خدا نور آسمانها و زمین است مثل نور او چون چراغدانی است که در آن، چراغی باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده از روغن درخت پر برکت زیتون که نه خاوری است و نه باختری افروخته باشد روغنش روشنی بخشد هر چند آتش بدان نرسیده باشد نوری افزون بر نور دیگر خدا هر کس را که بخواهد بدان نور راه می‌نماید و برای مردم مثل‌ها می‌آورد، زیرا بر هر چیزی آگاه است. و چیزی که این احتمال را بیشتر می‌کند این است که رافعی در جایی دیگر می‌گوید: نارية فی غیر نار! آه من یفهم هذا؟.

و یا شاید رافعی از این آیه نیز الهام گرفته باشد که:

«خِتامُهُ مِسكٌ وَ فِي ذلِكَ فَلْيَتَنافَسِ الْمُتَنافِسُون» (مطففین/۲۶) مُهر و مومش مشک است، و رقابت‌کنندگان و مسابقه‌گران باید به سوی این نعمت‌ها بر یکدیگر پیشی گیرند.

و در ادامه آیه داریم که :

«عَيناً يَشرَبُ بِهَا الْمُقَرَّبُون» (مطففین/۲۸) چشمه‌ای که همواره مقربان از آن می‌نوشند. این که مقربان از این چشمه می‌نوشند نیز می‌تواند اشاره به عاشقان و پیوند و نزدیکی عاشق به معشوق باشد.

۲ـ۱ـ۲. عشق گل است

گل از دیدگاه عرفا جلوه‌ای از جمال خدا و نعمتی فرستاده شده از بهشت است که الهام‌بخش معانی عمیق برای آنان بوده است. آنها برای گل معانی نمادین و تأویلاتی ارائه کرده‌اند. که در قالب استعاره، تشبیه، نماد و تمثیل نمایان می‌شود (مالمیر، ۱۳۹۶: ۳۹).

استعارهٔ «عشق گل است» زیر مجموعهٔ استعارهٔ «عشق زیبایی است» است که در أوراق الورد در اکثر استعاره‌های مربوط به طبیعت و هستی و زن جلوه‌گر می‌شود. پیوند بین عشق و زیبایی آن‌چنان شدید است که رافعی عشق را با زیبایی یکی می‌داند و عشق را با گلی مفهوم‌سازی می‌کند که زیبا و خوش‌بوست، بر روح عاشق سنگینی می‌کند و او را با نسیمی چون نسیمِ بهشت به وجد می‌آورد:

«والآن یا حبیبتی ألقت عینک الساحرة علیَّ نظرة استفهام أخری بالصبابة ورقة الشوق، فأحسست بروحی کالغصن المخضر أثقله الزهر وقد طفقت أزهاره تتفتح وتسلم النسیم ودائع الجنة من نفحاتها وتسلیماتها علیک»(همان: ۹۴)

اکنون ای محبوبم چشمان افسونگر تو بر من نگاه سوال‌گونهٔ دیگری با اشتیاق و نرمی شوق انداخت، که احساس کردم روحم مانند شاخهٔ سبزی است که با گل سنگین شده است در حالی که گل‌هایش شکفته می‌شوند و نسیم امانت‌های بهشت را با بوی خوش و درودش تقدیم تو می‌کند.

تصویر شاخه‌ای که با گلی سنگین شده است را بر تصویر روحش که با عشق سنگین شده نگاشت کرده است و خوشحالی این لحظه را با بهشت مفهوم‌سازی کرده است.

استعاره‌هایی که ما در زبان روزمره با آن سروکار داریم استعاره‌های متعارف هستند. اما در زبان ادبی و شعر استعاره‌ها خلاق، تخیلی و جدید هستند که فهم جدیدی از تجربه به ما می‌دهند؛ از این‌رو این استعاره‌ها به گذشتهٔ ما، فعالیت روزمره ما و آنچه باور داریم معنای جدیدی می‌دهند و همانند استعاره‌های متعارف تجربه‌های ما را معنا می‌بخشند: ساختار منسجم فراهم می‌کنند، برخی چیزها را برجسته می‌سازند و برخی را پنهان می‌کنند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۶۹).

مثلاً در استعارهٔ عشق عطر است یا عشق گل است، چون خوبی و زیبایی عشق برجسته می‌شود و جنون عشق پنهان می‌شود معنای جدیدی به عشق می‌بخشد. استعاره‌ها این‌گونه به ما در امر هدف‌گذاری یاری می‌رسانند. مثلاً استعارهٔ عشق عطر است عشق را به ما دیکته می‌کند، اما استعارهٔ عشق جنون است باعث می‌شود که ما از آن دوری کنیم یا برای حفظ آن تلاش نکنیم. در این جا دیدیم که رافعی به صورتی بسیار زیبا استعاره‌های ساختاریِ حوزهٔ عشق را بیان می‌کند و استعاره‌های تصویری و ظرف و هستی‌شناسی مانند (قلب عاشق که ظرف است و تصویر جسم معشوق که شیشهٔ عطر است و عشق که مایع درون ظرف است) را درون استعارهٔ ساختاریِ «عشق عطر است» جا می‌دهد. گاهی دو مفهوم از یک حوزه را در یک استعاره ساختاری بر یک مفهوم در حوزهٔ دیگر نگاشت می‌کند، مانند شیشهٔ عطر که یک بار قلب عاشق است و بار دیگر جسم معشوق. همچنان که در استعاره زیر نیز می‌توانیم این ویژگی را ببینیم:

۲ـ۱ـ۳. عشق شکار یا حیوان وحشی است

استعارهٔ عشق شکار کردن است از استعاره‌هایی است که خاصیت نیرویی–پویشی دارد؛ این استعاره از استعارهٔ سادهٔ احساس رقیب (در یک کشمکش) است تشکیل می‌شود؛ در این

کشمکش دو رقیب وجود دارند که یک رقیب منفعل (آن که از پای در می‌آید و شکست می‌خورد)، و رقیب دیگر (کسی که از پای در می‌آورد و غلبه می‌کند)، فعال است و تلاش می‌کند رقیب اول را تحت کنترل خود درآورد. در این کشمکش رقیب اول تلاش می‌کند در مقابل نیروی رقیب دوم مقاومت کند و رقیب دوم تلاش می‌کند نیروی خود را بر رقیب اول اعمال کند. احتمال پیروزی هر یک از دو رقیب وجود دارد (کوچش،۱۳۹۳: ۱۶۰).

رافعی در نامهٔ خود به عنوان «المتوحشة» یک استعارهٔ ساختاری زیبا را از عشق بیان می‌کند؛ یعنی مفاهیم حوزهٔ عشق (زیبایی، میل شدید به معشوق، بی‌قراری، عاشق، معشوق، نگاه به معشوق، تلاش و درگیری برای به دست آوردن معشوق؛ خشم عاشق) را بر حوزهٔ حیوان وحشی و شکار (گرسنگی حیوان وحشی، شکار، دریدن، شیر، آهو) نگاشت می‌کند.

«قلت أیتها الحبیبة إنی(متوحش) فإنی کذلک: وإنی لمتسعر الدم من حبک بفظاعة تجعله کأنه دم وحش فائر تتنزی به نوازیه للوثبة، ولن یکون الحب القوی إلا متوحشاً؛لأنه ثورة قذفت فی الدم الإنسانی فیرتج فیه تاریخ القتال الوحشی الذی ینام فی دمنا من إرث أجدانا، فإذا معرکة مرسومة لامتلاک الحبیب» (رافعی، ۲۰۱۲: ۱۰۸).

ای محبوبم تو به من گفتی که من (وحشی) هستم آری من واقعا اینچنینم: خون من از عشق تو وحشیانه برافروخته می‌شود، گویا خون یک حیوان وحشی است که برای حمله به هیجان می‌آید، به خاطر اینکه عشق قوی فقط وحشی است؛ زیرا انقلابی است که در خون انسانی رها کرده‌اند و از آن تاریخ جنگ وحشیانه‌ای را که در خون ما از اجدادمان به ارث می‌رسد را می‌لرزاند. که ناگهان معرکه‌ای برای تصاحب محبوب در می‌گیرد.

«انی متوحش» نام نگاشت: عاشق حیوان وحشی است.

عاشق به عنوان یک حیوان وحشی مفهوم‌سازی شده است که حالت درندگی دارد. و عشق به خاطر شدت آن است که با حیوان وحشی مفهوم‌سازی می‌شود و رافعی خودش به این موضوع اشاره می‌کند:

«ولن یکون الحب القوی إلا متوحشاً» نام نگاشت: عشق قوی حیوان وحشی است.

پس حیوان وحشی هم بر عشق و هم بر عاشق نگاشت می‌شود. و از آنجا که عشق و عاشق و معشوق پیوند محکمی با هم دارند در این مفهوم‌سازی‌ها می‌توان عاشق و معشوق را عشق هم در نظر گرفت:

«ومن العجب أن هذا الوحش النائم فی الدم لا ینبهه إلا أجفی المعانی وأغلظها فی سورة الغضب وجنون الغیظ، أو ألطف المعانی وأرقها فی جمال الحب وخلاعة الجمال» (همان: ۱۰۸). و عجیب است که این وحشی خفته در خون را فقط خشن‌ترین معانی و سخت‌ترین آنها که به صورت خشم و دیوانگی آن است یا لطیف‌ترین و رقیق‌ترین معانی در زیبایی عشق و عیش زیبایی است بیدار می‌کند.

«إلا أجفی المعانی وأغلظها فی سورة الغضب وجنون الغیظ» نام‌نگاشت: شدتِ عشق عاشق شدتِ خشم حیوان وحشی است.

«فالعاشق الرقیق علی فرط رقته، هو لفرط رقته وحش فی عاطفة الحب: ما منه فکر لو فتش إلا فتش عن معنی یفترس إذ یشعر بالحیاة فی نفسه لا غذاء لها إلا بمعانی حبیبته، فیأکلها حتی بالنظر، ویفترسها حتی بالخاطر!» (همان: ۱۰۸).

عاشق حساس از فرط احساس نرم به خاطر عاطفهٔ شدیدش در عشق وحشی است: او فقط به شکار فکر می‌کند و در جستجوی آن است، زیرا احساس می‌کند که در زندگی هیچ غذایی جز معنای محبوبش نیست که حتی با نگاه او را می‌خورد و حتی با خاطر او را شکار می‌کند و می‌درد.

«هو لفرط رقته وحش فی عاطفة الحب» نام نگاشت: عشق یا(عاشق) حیوان وحشی است.

از آنجا که عاشق وجودش را فقط در عشق می‌بیند و تمام فکر او معشوق است و میل زیاد به نگاه کردن به معشوق دارد به عنوان حیوان وحشی مفهوم‌سازی شده است که گرسنه است و باید شکار را بدرد و بخورد:

«فیأکلها حتی بالنظر» نام نگاشت: نگاه کردن خوردن است.

« ویفترسها حتی بالخاطر!» نام‌نگاشت: فکر کردن شکار کردن است.

«ولو أننا تمثلنا أسداً غرثان یطوی البر أیامًا، وهو یهفو علی أثر خیال من أخیلة جوفه، ولکنه لا یجد الفریسة، حتی إذا انصفق جنبه علی جنبه الآخر من الجوع فتقت لهالهواء رائحة ظبیة من قریب، ثم تمثلنا مع هذه الصورة عاشقًا مجفوا نالته نسمة من قبل حبیبته أو نفحته رویحة من عطرها، ثم ترجمنا ما أفز الأسد من معانی الظبیة إلی ترجمة إنسانیة، لکانت وحشیة اللیث فی هذه الحالة هی بصورتها لهفة العاشق ولوعته،إلا أن ذلک معنی فی وحش، وهذا معنی فی إنسان» (همان: ۱۰۸).

و اگر شیری گرسنه را در نظر بگیریم که روزها از گرسنگی به خود می‌پیچد، و در آرزوی خیالی است که در اثر گرسنگی در شکم او به وجود آمده است ولی شکارش را نمی‌یابد و آنقدر گرسنه می‌ماند تا اینکه یک طرف شکمش از گرسنگی به طرف دیگر برخورد می‌کند در این هنگام بوی آهویی از نزدیک می‌شنود؛ با این تصویر تصویر عاشقی مهجور از محبوبش را در نظر می‌گیریم که نسیم خوش یا عطر کمی از سوی محبوبش به او می‌رسد، اگر این حالت حمله شیر به آهو را به حالت انسانی ترجمه کنیم وحشی‌بودن شیر با آن تصویر مانند اشتیاق عاشق و سوزش درونش است جز اینکه یک معنا در حیوان وحشی و دیگری در انسان است.

تصویر گرسنگی شیری که چند روز بدون غذا مانده و از گرسنگی به خود می‌پیچد و ناگهان آهویی را می‌بیند بر تصویر عاشق و اشتیاق و سوزش عشقش نگاشته شده است.

«وقلت لک: أنت (متوحشة)، وإنک لعلی ذلک، فإن جمالک لهو أرق الوحشیة وأدقها وأخفاها، ولا برهان لی علیک إلا أنک دائمًا تساورینی فی قلبی مساورة ظهرت فی قلبی جراحاتها ... وعلی کبدی منها الصوادع» (همان: ۱۰۹). من به تو گفتم: تو وحشی هستی، و واقعا تو اینچنینی، زیبایی تو رقیق‌ترین و نازک‌ترین و پنهان‌ترین وحشی است، و من دلیلی برای تو ندارم جز اینکه تو دائما به قلب من حمله می‌کنی و در آن اثر زخم را باقی می‌گذاری... و درون من به خاطر آن پاره‌پاره است.

«وقلت لک: أنت (متوحشة)» نام‌نگاشت: معشوق حیوان وحشی است.

«فإن جمالک لهو أرق الوحشية» نام نگاشت: زیبایی حیوان وحشی است.

در این جا می‌توان گفت که هم زیبایی و هم عشق هر دو با حیوان وحشی مفهوم‌سازی شده که به قلب عاشق حمله می‌کنند.

در این استعاره‌ها نیز حیوان وحشی هم بر عاشق هم بر معشوق و هم بر زیبایی و هم بر عشق نگاشت شده است.

مفهوم‌سازی با حیوان وحشی در اکثر صحبت‌های روزمرهٔ ما وجود دارد، اما این در صورتی است که ما بخواهیم یک چیز منفی را مفهوم‌سازی کنیم یعنی در واقع برای برحذر داشتن به کار می‌رود مثلاً ما می‌گوییم: حسد قلبم را خورد، در این عبارت حسد بر حیوان وحشی نگاشت شده است که قلب انسان را می‌خورد، پس باید از آن برحذر بود. یا اینکه یک انسان متجاوز را با یک حیوان وحشی مثل گرگ نگاشت می‌کنیم: نگاه او، نگاه گرگ‌های حریص بود. اما در این‌جا رافعی به صورتی بسیار زیبا معنای جدید و زیبایی از حیوان وحشی به ما می‌دهد و جنون عشق را با این استعارهٔ زیبا پنهان می‌سازد.

۲ـ۱ـ۴. عشق نور است

نور در مفهوم‌سازی مفاهیم انتزاعی نقشِ بسیار مهمی دارد. در اهمیت مفهوم‌سازی با این واژه می‌توان گفت که برخی گفته‌اند که همهٔ کاربردهای آن در قرآن استعاری است (قائمی‌نیا،۱۳۹۶: ۳۴۵). اولین خصوصیتی که با واژهٔ نور به ذهن خطور می‌کند برطرف شدن ظلمت است، و عشق در اشعار بیشتر شاعران نیز با نور مفهوم‌سازی شده است، از آنجا که مفهوم‌سازی مفاهیم انتزاعی ناخودآگاه و بر اساس تجربهٔ بدنمند انسان صورت می‌گیرد، عاشقان تجربهٔ عشق خود را با نور مفهوم‌سازی می‌کنند، و این نشان از این است که با عشق ظلمت وجود برطرف می‌شود، لذا عشق با پدیده‌های نورانی طبیعت مانند خورشید مفهوم‌سازی می‌شود.

با توجه به اینکه هر نامه در «أوراق الورد» به موضوعی خاص اختصاص داده شده همچنین لایه‌های پنهان در استعاره‌ها زیاد است نمی‌توان دقیقا گفت که بسامد کدام استعاره‌ها بیشتر است؛ اما نور محوری‌ترین واژه‌ای است که رافعی برای مفهوم‌سازی عشق از آن بهره می‌برد و آن را با استعاره‌های دیگر نیز تلفیق کرده است؛ او عشق را به صورت ساختاری با نور مفهوم‌سازی می‌کند و یکی از ویژگی‌های خاص مفهوم‌سازی رافعی این است که تناظرها را خودش بیان می‌کند و دلیل اینکه عشق نور است را با این مفهوم‌سازی‌ها و تصاویر زیبا بیان می‌کند؛ اما این تناظرها چیست که می‌توان عشق را نور دانست:

عشق کلمه‌ای آسمانی و مقدس و اصل خلقتش از نور است:

«تلک یا حبیبتی کلمة سماویة مخلوقة من الضوء» (همان: ۸۱) تو ای محبوبم کلمه‌ای آسمانی هستی که از نور خلق شده است (تناظر: تقدس).

وجود معشوق همه نور است بنابراین اگر نور بزاید، برق بزاید و نیرو بزاید، اینها همه عشق می‌شود:

«ولو ولد النور لکان وجهک الجمیل المشرق، ولو ولدت الکهرباء التی هی سر النور لکانت أسرار عینیک، ولو تولدت القوة التی هی سر الکهرباء لکانت فتنةَ حبک، وکل المعانی التی فی نفسی لا تتخذ صورها إلا منک؛ لأنک بجملتک تمثال الشعر» (همان: ۲۸).

اگر نور بزاید از آن چهره زیبای تو متولد می‌شود، و اگر برق که راز نور است بزاید راز چشمان تو خواهد بود، واگر نیرو که راز برق است بزاید آن فتنهٔ عشق توست. همهٔ معانی که در وجود من است تصویرهایش را فقط از تو می‌گیرد؛ زیرا تو همه، تمثال شعر هستی (تناظر: زیبایی، راز، جاذبه، نیرو).

«ولو ولد النور لکان وجهک الجمیل المشرق» نام‌نگاشت: عشق نور است.

در اینجا منظور از چهرهٔ معشوق همان عشق است بنابراین عشق به عنوان نور در صورت معشوق مفهوم‌سازی شده است.

«ولو ولد النور» نام‌نگاشت: نور انسان است.

نور به عنوان انسانی مفهوم‌سازی شده است که ویژگی زاییدن دارد.

رافعی عشق را با نور و نور را با انسان یا حیوانی که می‌زاید مفهوم‌سازی کرده است.

«ولو تولدت القوة التی هی سر الکهرباء لکانت فتنةَ حبک»

نام‌نگاشت: نیرو انسان است/ عشق نیرو است.

در اینجا نیرو به عنوان انسانی مفهوم‌سازی شده است که ویژگی زاییدن دارد و عشق نیز به عنوان نیرو مفهوم‌سازی شده است.

در اینجا رافعی حوزهٔ نور را بر حوزهٔ عشق نگاشت کرده است، یعنی نور، برق و نیرو را بر عشق نگاشت کرده است.

معشوق این نورها را به قلب عاشق می‌فرستد، و عاشق با این نور می‌سوزد و نورانی می‌شود، ولی این سوزش وجود و منیت عاشق را از بین می‌برد و او را به فنا و سپس به وحدت با معشوق می‌رساند و عاشق را به اندازهٔ سوزشش نورانی می‌کند:

«نعم إنک یا حبیبتی ترسلین الأنوار فی هذا القلب، غیر أنها لم تکن أنواراً إلا من أنها شعل مضطرمة، والمحب الذی یضیئه عشقه ویظهر للجمال، وجوده الغرامی، إنما ینیره احتراقه وفناء وجوده الذاتی، کل قدر من النور بقدر مضاعف من الاحتراق» (همان: ۹۴).

آری ای محبوبم تو نورها را به این قلب می‌فرستی، غیر از اینکه نورها از شعله‌هایی برافروخته ایجاد می‌شود، و عاشقی که عشقش او را نورانی می‌کند و زیبایی را آشکار می‌کند وجود عاشقانه اوست، عاشق را سوزش و فنای ذاتی خودش نورانی می‌کند که هر قدر بیشتر می‌سوزد بیشتر نورانی می‌شود. (تناظر: هدایت و وحدت)

عاشق این نور را به همه زیبایی‌های هستی تعمیم می‌دهد، و هستی در این نور برای او جلوه می‌نماید؛ همهٔ هستی با نور و عشق در وجود شاعر می‌آمیزد و کل وجود نفسی بزرگ است که با طلوع فجر و نور به فرمان خداوند لبیک می‌گوید:

«وعندما أتأمل انبثاق الفجر، یخیل إلیّ من جماله وروعته أن الوجود فی سکونه وخشوعه نفس کبری تستمع مصغیة إلی کلمة من کلمات الله لم تجئ فی صوت و لکن فی نور» (همان: ۲۸)؛ و هنگامی که من در طلوع فجر تأمل می‌کنم، از زیبایی و شکوه آن می‌پندارم که هستی در سکون و خشوعش روح بزرگی است که با دقت به یکی از کلمات خداوند گوش فرا می‌دهد.کلمه‌ای خدایی که از جنس صدا نیست بلکه از جنس نور است (تناظر: برطرف کردن ظلمت و هدایت شدن به سوی خداوند).

اما نور عشق از نور خورشید و ماه برتر است، زیرا خورشید و ماه فقط نور هستند در صورتی که معشوق نور زنده است که می‌تواند صحبت کند:

«وکیف لی أن أزعم أنی وصفت التی تمتاز علی الشمس والقمر بأن فیهما النور وحده و فی وجهها النور الحی؟» (همان: ۳۹). چگونه در پندار خودم می‌توانم ادعا کنم که تو را که بر خورشید و ماه برتری داری توصیف کرده‌ام در صورتی که در خورشید و ماه فقط نور است ولی در تو نور زنده‌ای است.

پس در ورای استعاره «عشق نور است» این استعاره‌ها پنهان است: «عشق هدایت است»، «عشق وحدت است»،«عشق زیبایی است»، «عشق نیرو است»، «عشق راز است».

۲ـ۱ـ۵. عشق سِحر است

عشق تأثیرات زیادی بر روی عاشق می‌گذارد، او در معشوق زیبایی‌ها و جذابیت‌هایی می‌بیند و کاملا جذب معشوق می‌شود در صورتی‌که دیگران او را فردی عادی می‌بینند. بنابراین عشق به صورت سحر مفهوم‌سازی می‌شود.

«نافذة سحریة فتحت بینی وبین عالم الجمال الأزلی فأطل فیها وجه حوراء من حُور الجنة ینظر إلیّ وأنظر إلیه» (همان: ۳۷).

پنجره‌ای سحرانگیز بین من وعالم زیبای ازلی باز شد، که در آن صورت زیبای حوری از حوران بهشت را می‌بینم که او به من نگاه می‌کند ومن به او نگاه می‌کنم. تصویر یک پنجره‌ای سحرانگیز که توانسته از طریق آن یکی از حورهای بهشتی را ببیند بر تصویر عشق نگاشت کرده است. در اینجا رافعی هم عشق را با سحر مفهوم‌سازی کرده و هم یک تصویر زیبا از عشق را کشیده است.

۲ـ۱ـ۶. عشق آتشفشان است

تمثیل آتش را بیشتر، عارفانی استفاده کرده‌اند که سالک طریق محبت‌اند تا ساکن کوی معرفت. در این تمثیل، عشق ربّانی به آتشی مثال زده می‌شود که به هر چیزی برخورد کند حتی اگر آهن سرد باشد، آن را به رنگ خود درآورده و تبدیل به آتش می‌کند (کاکایی، ۱۳۸۹: ۵۰۳)؛

هر نشانی غیر از معشوق در وجود عاشق باشد، می‌سوزاند و از بین می‌برد و عاشق را مبدل به معشوق می‌سازد. این تمثیل جنبه‌های عاطفی وحدت شهود، فنا، نیستی و وحدت انفسی را بیشتر نشان می‌دهد

تا جنبه‌های معرفتی وحوت وجود و وحدت آفاقی را. تمثیلِ آهنی که در کنار آتش به آتش مبدل می‌شود و از آهن بودن خویش خارج می‌گردد یکی از قدیمی‌ترین تمثیل‌های عشق و فناست. در قدیمی‌ترین کتاب‌های عرفان اسلامی نیز این تمثیل به کار رفته است. کاربرد آن در فرهنگ اسلامی و به خصوص در اشعار عرفانی فراوان دیده می‌شود (همان، ۵۰۳ و ۵۰۴).

رافعی با تمام وجودش با طبیعت می‌آمیزد، همهٔ استعاره‌ها را از طبیعت الهام می‌گیرد، گویا وجودش با طبیعت یکی شده است، او عشق و غم عشق را با آتشفشان مفهوم‌سازی می‌کند اما نه در یک استعارهٔ ساده بلکه در یک تصویر زیبا و بی‌نظیری که انسان را به وجد می‌آورد که کرهٔ زمین را انسانی می‌بیند که دریا چشم، کوهها غم، زمین سینه و آتشفشان‌ها آتش عشق اوست:

«وقفتُ یومًا علی شاطئ البحر، فخُیل إلیّ أنه عین تبکی بها الکرة الأرضیة بکاء علی قدرها، وتأملت الجبال فحسبتها همومًا ثقیلة مطبقة علی صدر الأرض، وفکرت فی البراکین فقلت لوعة أحزانها تثور وتهمد» (همان: ۶۷).

روزی کنار ساحل دریا ایستاده بودم، پس به نظرم آمد که دریا چشم کرهٔ زمین است که به اندازه بزرگی آن گریه می‌کند و در کوه‌ها تأمل کردم و آن را غم‌هایی پنداشتم که بر سینهٔ زمین قرار گرفته و در آتشفشان‌ها فکر کردم و با خود گفتم سوزش غم زمین است که می‌خروشد و آرام می‌شود.

تصویر کرهٔ زمین را بر تصویر انسان نگاشت می‌کند، که دریا چشم آن، و کوه‌ها غم‌های سنگین آن، و زمین سینهٔ آن، و آتشفشان سوزش عشق است.

«فخُیل إلیّ أنه عین تبکی بها الکرة الأرضیة»	نام‌نگاشت: کرهٔ زمین انسان است.
«همومًا ثقیلة مطبقة علی صدر الأرض»	نام‌نگاشت: غم جسم سنگین است.
«وفکرت فی البراکین فقلت لوعة أحزانها»	نام‌نگاشت: عشق آتش است.

عشق همیشه با نور و سحر وآتش مفهوم‌سازی شده است اما رافعی با خلاقیت در معنا آن‌ها را با تصویرهای زیبا و بی‌نظیر مفهوم‌سازی کرده است.

۳.نتیجه

رافعی در کتاب «أوراق الورد» مفاهیم حوزهٔ عشق را در قالب استعاره‌های تصویری و ساختاری زیبا با مفاهیمی چون عطر، شیشهٔ عطر، سحر، نور، گُل، آتش، حیوان وحشی، انسان، آتشفشان، مفهوم‌سازی کرده و با استعاره‌های تخیلی و خلاق و جدید معنای جدیدی به عشق بخشیده است. و نور محوری‌ترین واژه در مفهوم‌سازی عشق است.

چون عشقِ رافعی یک عشق پاک است و راهی برای رسیدن به معبود حقیقی، بنابراین در این عشق همه چیز خوب و زیبا مفهوم‌سازی شده است. رافعی در این مفهوم‌سازی‌ها با خلاقیت خویش علاوه بر اینکه عشق را به صورت مثبت مفهوم‌سازی کرده، جنبه‌های منفی عشق را نیز به صورت مثبت مفهوم‌سازی کرده است؛ مثلاً به حیوان وحشی معنای زیبای جدیدی بخشیده و عشق را به صورت زیبا و مثبت بر حیوان وحشی نگاشت کرده است.

سبک رافعی در مفهوم‌سازی استعاری این است که استعاره‌های مفهومی عشق را در یک ساختار منسجم جمع می‌کند و به تناظرهای مفهومی موجود در آن ساختار اشاره می‌کند و استعاره‌های تصویری، ظرف و هستی‌شناسی را در درون استعاره‌های ساختاری بیان می‌کند و گاه دو مفهوم از یک حوزه را بر یک مفهوم از حوزهٔ دیگر نگاشت می‌کند. همچنین معانی را در ورای استعاره‌های مفهومی پنهان می‌کند.

منابع

قرآن کریم.

افراشی، آزیتا و افخمی ستوده، حنیف (۱۳۹۶)، «تبیین معانی علی در تفسیر کشاف بر مبنای استعاره‌های مفهومی»، *مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی*، ش ۱، ص۳-۲۰.

بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰)، *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*، برگردان: فرزان سجودی، لیلا صادقی، تینا امراللهی، تهران، انتشارات نقش جهان.

باقر آبادی، شهریار و همکاران(۱۳۹۹) «کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در سروده‌های سهراب سپهری و خلیل حاوی(بر اساس نظریه معناشناسی شناختی)»، *ادب عربی*، ش ۴، ص ۱ ـ ۱۸.

پور ابراهیم، شیرین (۱۳۸۸)، «بررسی زبانشناختی استعاره در قرآن، رویکرد نظریه معاصر استعاره(چارچوب شناختی)»، رساله دکتری دانشگاه تربیت مدرس.

جاحظ، عمر بن بحر (1991)، *البیان و التبیین*، بیروت،الهلال.

الجرجانی، عبدالقاهر (بی‌تا)، *دلائل الإعجاز*، قرأه و علق علیه: محمود محمد شاکر، القاهره، مکتبة الخانجی.

ـــــــــ عبدالقاهر (۱۹۹۱)، *اسرار البلاغه*، القاهره، مطبعه المدن.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۲)، *دیوان* بر اساس نسخه غنی و قزوینی، مشهد، عروج اندیشه.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و حمیدفر، علی‌اصغر(۱۳۹۹)،« استعاره ادبی و استعاره مفهومی»، *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، دوره ۹، ش۳، ص۱-۲۳.

ذوالفقاری، اختر و عباسی نسرین(۱۳۹۴)، «استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ش۳، ص۱۰۵-۱۲۰.

الرافعی، مصطفی صادق (۲۰۱۲)، *أوراق الورد*، مصر، مؤسسهٔ هنداوی للتعلیم و الثقافة.

صفوی، کورش (۱۳۸۳)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

عریان، سعید (۱۳۷۵)، *حیاة الرافعی*، الطبعة الثالثة، مصر، المکتبة التجاریة الکبری.

ـــــــــ کورش (۱۳۹۶)، *استعاره*، تهران، نشر علمی.

فلاح افراپلی، منصور؛ نعمتی، مجید و کرتازی، مارتین (۱۳۹۹)، «تاثیر آگاهی استعاری بر توانش استعاری و مهارت خواندن متون مطبوعاتی دانشجویان زبان انگلیسی»، *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۴، ص۸۶۶-۸۸۱.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۶)، *معناشناسی شناختی قرآن*، چاپ دوم، تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله (۱۳۹۲)، *استعاره و شناخت*، تهران، انتشارات ارجمند.

کاکایی، قاسم (۱۳۸۹)، *وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت*، چاپ چهارم، تهران، انشارات هرمس.

کوچش، زُلتَن (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ـــــــــ، زولتن (۱۳۹۸)، *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۷)، *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم به پیوست مقاله نظریه معاصر استعاره*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران، انتشارات آگاه.

مقیاسی، حسن؛ مقدسی‌نیا، مهدی(۱۳۹۳) «اشاره به دور به مثابهٔ ابزار حفظ وجهه در قرآن و شیوهٔ برخورد مترجمان با آن» ، *ادب عربی، شماره ۲،ص ۲۴۳ ـ ۲۶۴.*

نورگارد، نینا و بوسه، بئاتریکس و مونتورو، روسیو (۱۳۹۴)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمهٔ احمدرضا جمکرانی و مسعود فرهمند، تهران، مروارید.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹)،«نظریه استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ دوازدهم، ص ۱۱۹-۱۴۰.

هوشنگی،حسین و سیفی پَرگو، محمود(۱۳۸۸)،«استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی» *پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم*، ش۳، ص۹-۳۴.

مالمیر، محمد ابراهیم (۱۳۹۶)، «گل در آیینه تأویلات ادب عرفانی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، شمارهٔ اول، صص۳۷ـ ۶۶

Sources

The Holy Quran. [In Arabic].

Afrashi, A., and Afkhami Sotoudeh, H., (2017),. "Explaining (Ala) meanings in Kashaf's interpretation based on conceptual metaphors", *Quranic Studies and Islamic Culture*, n1, pp 3-20. [In Persian].

Barcelona, A., (2011), *Metaphor and metonymy with a cognitive approach*, Translated by: Farzan Sojudi, Leila Sadeghi, Tina Amrollahi, Tehran: Naghsh Jahan Publications. [In Persian].

Poor Ibrahim, S., (2009), Linguistic study of metaphor in the Qur'an, Contemporary theory of metaphor theory (cognitive framework), Tarbiat Modares University PhD Thesis. [In Persian].

Jahez, Umar ibn Bahr (1991), *Al-bayan va al-tabeen*, Beirut, Al-Hilal. [In Persian].

Al-Jurjani, Abd al- Q., (n.d), *Dalael al- ejaz*, recitation and interest against: Mahmoud Muhammad Shakir, Cairo, Foreign Library. [In Persian].

_____(1991), *Asrarolbalagha*,Cairo, Al- mudun Printing House. [In Persian].

Hafiz, S. M., (2003), *Divan based on Ghani and Qazvini versions*, Mashhad, Arooj andishe. [In Persian].

Hassanzadeh Nairi, Mo. H. and Hamidfar, A. A., (2020), "Literary metaphor and conceptual metaphor", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol ۹, Issue, n3, pp 1-23. [In Persian].

Zolfaghari, A. and Abbasi, N. (2015), "Conceptual metaphor and pictorial schemas in Ibn Khafajah's poems", *Quarterly Journal of Literary and Rhetorical* Research,n3,pp 105-120. [In Persian].

Al-Rafi, Mostafa Sadeq (2012), *Oraq Al-Ward*, Egypt, Hindawi Institute for Education and Culture. [In Persian].

Safavid, Cyrus (2004), *An Introduction to Semantics*, Second Edition, Tehran, Surah Mehr.[In Persian].

Oryan, S., (1996), *Hayat al-Rafi'i* ,The third edition, Egypt, Al-Maktab Tejariyyah Al-Kobra.[In Persian].

Cyrus (2017), *Metaphor*, Tehran, Elmi publication. [In Persian].

Fallah Afrapli, Mansour; Nemati, Majid and Kartazi, Martin (2020), "The effect of metaphorical awareness on metaphorical ability and reading skills of English language students' press texts", *Linguistic research in foreign languages*,n4, pp881-866. [In Persian].

Ghaeminia, A., (2017), *Cognitive semantics of the Qur'an*, Second edition, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. [In Persian].

Qasemzadeh, H., (2013), *Metaphor and cognition*, Tehran, Arjmand publications. [In Persian].

Kakai, Q., (2010), *The unity of existence according to Ibn Arabi and Meister Eckhart*, 4th edition, Tehran, Hermes Publications. [In Persian].

Kovecses, Z., (2014), *A practical introduction to metaphor*. Translation: Shirin Poorabrahim, Tehran, Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books Position(samt). [In Persian].

Kovecses, Z., Zolten (2019), *Where do metaphors come from*? Understanding texture in metaphor, Translation: Jahanshah Mirzabeigi, second edition ,Tehran, Agah Publications. [In Persian].

Likoff, G., Johnson, M., (2018), *The metaphors we live with are attached to the article Contemporary Theory of Metaphor*, Translation: Jahanshah Mizabigi, Tehran, Agah Publications. [In Persian].

Norgard, N. and the Buse, *Beatrix and Monturo*, R. (2015). Stylistic culture, Translation: Ahmad Reza Jamkarani and Massoud Farahmand, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Hashemi, Z., (2010), "Conceptual metaphor theory from the perspective of Likoff and Johnson", *Literary Research*, n 12, pp119-140. [In Persian].

Houshangi, H., and Seifi Pargo, M., (2009), "Conceptual metaphors in the Qur'an from the perspective of cognitive linguistics". *Journal of Science and Knowledge of the Holy Quran*.n3, pp9-34. [In Persian].

Malmir, M. I. (2017), "Flower in the mirror of interpretations of mystical literature", *Researches of mystical literature*, N1, pp 37-66. [In Persian].

Baqer Abadi, Shahryar et al. (2020) "The use of image schemas in the poems of Sohrab Sepehari and Khalil hawi (based on cognitive semantics theory)", Arabic Literature, Vol. 4, pp. 18-1. [In Persian].

Meghyasi, Hassan; Moghadsinia, Mahdi (2014) " Referring to far as a tool to preserve prestige in the Qur'an and the way translators deal with it ", Arabic Literature, N 2, pp. 243-264. [In Persian].

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Examining Archetypes in Contemporary Ashurai Plays (Study Case of Al-Hur al-Riyahi Play)

Zahra Salimi [1], **Narges Ansari** [2]

1.Corresponding Author,Department of Language and Literature, Imam Khomeini International University, Caspin, Iran. E-mail: zsalimi9194@gmail.com

2.Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Caspin, Iran. E-mail: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir

Araticle Ifo

Araticle type:
Research Araticle

Araticle history:

Received:
30, June, 2022

Received in Revised form:
11, August, 2022

Accepted:
1, November, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

Criticism of literary works based on archetypal criticism is one of the types of psychological criticism based on the theories of Carl Gustav Jung. He considers the products of the collective unconscious to be examples of archetypes, which appear in cases such as self, shadow, anima, animus, etc. Finds; The manifestation of the mental and psychological aspects of the characters of the play and the place of the inner unconscious in the play of Al-Harr al-Riyahi caused this article with the aim of analyzing the archetypes in this work based on Jung's theories and using the descriptive-analytical method with a new approach to this Ashurai work. to study The archetype of the self, the shadow, the feminine element (anima) and the use of different colors are among the archetypes in this play. Analyzing the play of Al-Harr al-Riyahi based on Jung's theory is one of the ways to penetrate and deeply understand the content of the play, and the knowledge of the unconscious of the characters of the play leads to the recognition of the hidden secrets and deep concepts of this type of works. Among the archetypes used in this play, we can mention the self and the shadow, and the contrast between two mental states in this play represents the contrast between these two archetypes. Har Riahi is a symbol of self-awareness and awakening (self), and Shammar bin Dhi al-Jawshan is a symbol of neglect and submission (shadow) to the self, that is, the opposition of good and evil, which has been the focus of many religions throughout the world. In this play, the archetype of color is also reflected in the characters of the play. The use of black color has been used to express certain concepts such as turbidity and hostility, which the archetype of the shadow is frequently involved with, and the color white evokes the concept of purity and innocence, which is observed in the expression of states related to the archetype of the self, and finally the color Red is an indescribable expression of eternal life and immortality, which finds its meaning in the pure blood of Imam Hussain (peace be upon him).

Keywords: Archetypes, Carl Gustaving, play, Al-Hur al-Riyahi, Abdul Razzaq.

Cite this The Author(s): Salimi, Z., Ansari, N., 2023.Examining Archetypes in Contemporary Ashurai Plays (Study Case of Al-Hur al-Riyahi Play) : Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, Serial No. 32- Spring, (129-148)- DOI: 10.22059/jalit.2022.345214.612560

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
دانشگاه تهران
http://jalit.ut.ac.ir

بررسی کهن‌الگوهای یونگ در نمایشنامه عاشورایی معاصر(مورد پژوهی نمایشنامه الحر الریاحی)

زهرا سلیمی ✉ [۱]، نرگس انصاری [۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: zsalimi9194@gmail.com.

۲. گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. رایانامه: n.ansari@hum.ikiu.ac.ir.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۴/۰۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۵/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۸/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۱/۱۲/۲۰

چکیده

نقد آثار ادبی مبتنی بر نقد کهن‌الگویی، یکی از انواع نقد روان‌شناختی است که بر اساس نظریات کارل گوستاو یونگ مطرح‌شده است. وی فراورده‌های ناخودآگاه جمعی را نمونه‌های کهن‌الگو می‌داند که در مواردی چون خویشتن، سایه، آنیما، آنیموس و. ظهور می‌یابد؛ نمود جنبه‌های روحی و روانی شخصیت‌های نمایشنامه و جایگاه ناخودآگاه درونی در نمایشنامه الحر الریاحی سبب شد، نوشتار حاضر با هدف تحلیل کهن‌الگوهای موجود در این اثر مبتنی بر نظریات یونگ و با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی با نگرشی جدید این اثر عاشورایی را مورد مطالعه قرار دهد. کهن‌الگوی خویشتن، سایه، عنصر مادینه (آنیما) و کاربست رنگ‌های متفاوت از جمله کهن‌الگوهای موجود در این نمایشنامه است. تحلیل نمایشنامه الحر الریاحی بر اساس نظریه یونگ یکی از راه‌های نفوذ و درک عمیق محتوای نمایشنامه است و آگاهی از ناخودآگاه شخصیت‌های نمایشنامه سبب شناخت اسرار نهفته و مفاهیم عمیق این نوع آثار می‌شود. از میان کهن‌الگوهای به کار رفته در این نمایشنامه می‌توان به خویشتن و سایه اشاره نمود که تقابل دو حالت روانی در این نمایشنامه بیانگر تقابل این دو کهن‌الگوست. حر ریاحی نمادی از خودآگاهی و بیداری (خویشتن) است و شمر بن ذی‌الجوشن نمادی از غفلت و تسلیم‌شدگی (سایه) در برابر نفس است، یعنی تقابل خوبی و بدی یعنی آنچه در تمام جهان مورد توجه مذاهب متعدد بوده است. کهن‌الگوی رنگ نیز در این نمایشنامه جلوه‌گر درون شخصیت‌های نمایشنامه است. بهره‌گیری از رنگ سیاه برای بیان مفاهیم خاصی چون کدورت و دشمنی به کار گرفته شده است که کهن‌الگوی سایه با آن مکرر درگیر است و رنگ سفید القاگر مفهوم پاکی و معصومیتی است که در بیان حالات مرتبط با کهن‌الگوی خویشتن مشاهده گردیده و در نهایت رنگ سرخ تجلی حیاتی همیشگی و جاودانی وصف ناپذیر است که در خون پاک امام حسین علیه‌السلام معنا می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: کهن‌الگوها، کارل گوستاویونگ، نمایشنامه، الحر الریاحی.

استناد: سلیمی، زهرا، انصاری، نرگس،۱۴۰۲. بررسی کهن‌الگوهای یونگ در نمایشنامه عاشورایی معاصر (مورد پژوهی نمایشنامه الحر الریاحی): ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار- شمارهٔ پیاپی ۳۵- (۱۴۸-۱۲۹).
DOI: 10.22059/jalit.2022.345214.612560

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

ماهیت ناخودآگاه انسان یکی از اصلی‌ترین مباحث نظریات یونگ است که تحت عنوان کهن‌الگو مطرح گردیده است. متناسب با این دیدگاه آدمی برای آشنایی با جنبه‌های متعدد شخصیتی خود، به درون خویش سفر نموده تا به تکامل شخصیتی دست یابد. این جنبه‌های متعدد در وجود انسان‌ها مشترک است که یونگ آنها را کهن‌الگو می‌نامد. آنیما، آنیموس، سایه همان کهن‌الگوهایی هستند که متناسب با نظر یونگ، در طی فرآیند تکامل شخصیتی انسان بروز می‌یابند. آثار ادبی به سبب آنکه نشأت گرفته از ناخودآگاه بوده و در نمود استعاره و سمبل جلوه‌گر می‌گردد؛ ناخودآگاه، روان و درون آدمی را درگیر نموده و فرصتی برای اندیشه در ذات و روان مخاطب را مهیا می‌سازد. نمایشنامه الحر الریاحی یکی از آثار منظوم عاشورایی اثر شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد است که کشمکش و جدال روان شخصیت‌های موجود در آن، خود می‌تواند آغازگر تفکر مخاطب برای سفر به لایه‌های درونی خویش گردد؛ چراکه نمایشنامه یکی از اقسام هنری است که گفتگو، شخصیت و صحنه مهم‌ترین عناصر آن است؛ گفته‌شده نمایشنامه یکی از اشکال هنری است که مبتنی بر تصور هنرمند از داستان شکل می‌گیرد، داستانی که حوادثی خاص را بر اساس شخصیت‌ها بیان می‌دارد و بر پایه گفتگوی شخصیت‌ها ایجاد می‌شود (ترحینی، ۱۹۸۸: ۶۷). این گفت‌وگو در نمایشنامه حر ریاحی بیش‌تر بر پایه گفت‌وگوی شخص با روان و درون خویش انجام گرفته است و تقابل علم و جهل، وجدان و نفس اماره و رویارویی خوبی و بدی طرح اصلی نمایشنامه است که دربرگیرنده کهن‌الگوهای خویشتن و سایه است. حر ریاحی نماد شخصیت پیروز بر نفس و شمر بن ذی‌الجوشن نماد بازنده در برابر هوای نفس است. از کهن‌الگوهای دیگر در این نمایشنامه به آنیما و رنگ‌ها می‌توان اشاره داشت. از نظر یونگ کهن‌الگوها در عالم واقعیت به قلمرو فعالیت غرایز تعلق دارند و از این رو گونه‌های موروثی رفتار روانی محسوب می‌شوند و این غرایز روانی دیرین‌تر از انسان نخستین هستند و از دیر باز در او سرشته شده‌اند و تا ابد زنده‌اند. یونگ بر این باور است تمامی فرآیندهای طبیعت از قبیل تابستان و زمستان، حالات مختلف ماه، فصول بارانی و از این قبیل، به هیچ‌وجه تمثیل این رویدادهای ظاهری نیستند، بلکه عبارات نمادین کشمکش‌های ناخودآگاه و درونی روان‌اند که بازتاب آنها در حیطه ناخودآگاه بشر قرار می‌گیرد، یعنی در رخدادهای طبیعت بازتاب می‌یابند (الگرین، ۱۳۹۴: ۱۹۳). با وجود اینکه منشا کهن الگوها شناخته شده نیست، اما در میان ادبیات و آثار ادبی قابل مشاهده است زیرا آثار ادبی از جمله داستان‌ها؛ آینه انعکاس درون انسان و امیال و آرزوها و مشکلات آنهاست که در قالب نماد، نشانه‌ها و شخصیت‌های مثبت و منفی نمود یافته‌اند (اسودی و ایزدی، ۱۴۰۰: ۵). این مقاله با استفاده از روش توصیفی– تحلیلی به تحلیل کهن‌الگوها در نمایشنامه مذکور می‌پردازد؛ چراکه تحلیل نمایشنامه «الحر الریاحی» مبتنی بر نظریه روان‌شناسی یونگ سبب فهم و درک عمیق مخاطب از این اثر می‌شود چراکه بیان کهن‌الگوهای

موجود در آن ریشه در درون مخاطب دارد و مخاطب با درون خویش تمامی حالات روانی موجود در نمایشنامه را دریافت می‌کند و به فهم عمیق آن نائل می‌گردد. در نمایشنامه الحر الریاحی حضور کهن‌الگوها قابل درک است که با اندک دقتی مشخص می‌شود، کهن‌الگوهای مورد بررسی در این اثر قابلیت همخوانی با کهن‌الگوهای مدنظر یونگ دارد؛ و با توجه به ماهیت موضوع ابتدا مباحث تئوری در ارتباط با نظریه یونگ مطرح گردیده و سپس عناصری چون شخصیت‌ها، رنگ‌ها و. از منظر کهن‌الگو مورد مطالعه قرار می‌گیرد. با توجه بر اینکه بررسی کهن‌الگوها در این اثر حرکت تدریجی شخصیت‌های آن را به‌سوی کمال روانی مورد بررسی قرار می‌دهد، هر انسانی با خواندن این کتاب می‌تواند با شخصیت‌های اصلی هم ذات پنداری نماید و به دنبال سنجش تفرد روانی خویش باشد.

سؤالات پژوهش:

کاربست نظریه کهن‌الگو یانگ در نمایشنامه الحر الریاحی چگونه تبیین می‌گردد؟

نمایشنامه مذکور جلوه‌گر کدام حالات درونی برگرفته از نظریه کهن‌الگوهای یانگ است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینه شعر و نثر عاشورایی آثاری متعدد به صورت کتاب و پایان‌نامه تدوین شده است که در این میان توجه به شعر عاشورایی بیشتر از نثر عاشورایی بوده است. نمایشنامه‌ها از جمله آثار منثور هستند که در میان پژوهش‌ها تا حدودی بدان پرداخته شده است. برای مثال پایان‌نامه (جایگاه تاریخ و مقتل خوانی در نمایشنامه‌های عاشورایی با نگاه به نمایشنامه‌های عاشورایی سعید شاپوری) (مرادی، ۹۵) اثری است که نویسنده در آن متن نمایشنامه را مبتنی بر متون تاریخی برگرفته از مقاتل مورد بحث و بررسی قرار داده است. یا پایان‌نامه تحلیل العناصر المسرحیة فی مسرحیتی «الحسین ثائراً» و «الحسین شهیداً» (سوزنی، ۱۳۸۹) پژوهشی است که نگارنده در آن به بررسی شخصیت‌ها و ویژگی‌های لفظی متن نوشته اعم از تکرار و سخریه پرداخته است؛ اما در ارتباط با پژوهش حاضر پیشینه تحقیق مبتنی بر دو مؤلفه «کهن‌الگوهای بررسی‌شده در آثار ادبی» و «نمایشنامه الحر الریاحی» مورد بررسی قرار می‌گیرد:

در ارتباط با نمایشنامه «الحر الریاحی» آثار اندکی مشاهده شده است که در ادامه به ذکر آن پرداخته می‌شود. زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحر الریاحی) (انصاری، ۹۷، نقد ادب معاصر عربی) عنوان مقاله‌ای است که نویسنده برای اولین بار این کتاب را مورد بررسی قرار داده‌اند و جنبه خلاقانه این اثر اعم از استفاده از فن‌های جریان سیال ذهن، فن نمایش و خروج از چارچوب نمایش‌نامه، تبدیل‌شدن شخصیت‌ها به نماد و سمبل را مورد مطالعه قرار داده‌اند. (تحلیل ساختار نمایشنامه‌های عاشورایی عربی برمبنای نظریه فریتاگ) مورد پژوهی «الحر الریاحی» اثر عبدالرزاق عبدالواحد «الحسین ثائراً» اثر عبدالرحمن الشرقاوی «الحسین» اثر ولید فاضل (رامندی، ۱۴۰۰) عنوان پایان‌نامه دکتری است که نویسنده ضمن تلاش برای کشف

ساختار مشترک در سه اثر، آنها را مبتنی بر نظریه فریتاگ مورد بررسی قرار داده‌اند. نویسنده همچنین در مقاله‌ای با عنوان ساختارشناسی نمایشنامه عاشورایی بر مبنای نظریهٔ فریتاگ (مورد پژوهی نمایشنامه منظوم الحر الریاحی) (۱۴۰۰ انتشاریافته به‌صورت آنلاین) این اثر منظوم عاشورایی را متناسب با نظریه فریتاگ مورد بررسی قرار داده‌اند.

پژوهش‌های انجام‌شده در ارتباط با کاربست نظریه کهن‌الگوی یونگ در آثار ادبی نیز شامل موارد زیر می‌شود:

بررسی کهن‌الگوهای به کار رفته در رمان سمفونی مردگان (اظهری و صلاحی مقدم،۱۳۹۱) عنوان پژوهشی است که نویسندگان روان و درون شخصیت‌های موجود در رمان مذکور را مبتنی بر نظریه کهن‌الگوی یونگ مورد بررسی قرار داده‌اند.

پور بختیاری و غیبی در مقاله‌ای همایشی با عنوان «بررسی کهن‌الگوهای مکتب یونگ در افسانه ملک جمشید و چهل گیسو» (۱۳۹۵) به بررسی کهن‌الگوی نظریه یونگ در داستان افسانه‌ای پرداخته‌اند.

نقد و بررسی تطبیقی کهن‌الگوها در حدیقه سنایی، دیوان و منطق‌الطیر عطار با تکیه بر نظریه یونگ (رونقی، ۱۳۹۸) عنوان پایان‌نامه مقطع دکتری است که نویسنده به‌طور کامل کهن‌الگوهای یونگ را در حدیقه سنایی عطار که یک اثر عرفانی است مورد کنکاش قرار داده‌اند. احمدزاده، علی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی انسان کامل در اشعار ابن فارض و عمادالدین نسیمی بر اساس مکتب روان‌شناختی یونگ» (۱۳۹۶) این نظریه روان‌شناختی را نیز در اثر عرفانی بررسی نموده‌اند.

نکته تمایز بخش پژوهش حاضر با موارد فوق، بررسی نمایشنامه عاشورایی مبتنی بر نظریه کهن‌الگوی یونگ بوده است که اثر را از جنبه روانشناسی مورد بررسی قرار می‌دهد؛ پرداختن به رنگ در کنار مؤلفه‌های دیگری چون: خویشتن، سایه، آنیما، آنیموس نمونه کهن‌الگوهای مطرح در نظریه یونگ است که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است چراکه به‌واسطه چالش روحی و روانی شخصیت‌های نمایشنامه و بروز جلوه‌ها و نمودهای مختلف شخصیت امکان انطباق این اثر با کهن‌الگوها وجود دارد.

۳. مبانی تئوری

۱-۳. کهن‌الگو

علاوه بر نظریه فروید در مورد ناخودآگاه فردی یونگ معتقد است جنبه‌ای از روان فرد در کلیه افراد نوع بشر یکسان است او بر این باور است که این بخش از روان آدمی به فراسوی تجارب شخصی سیر می‌کند و از آنجا که شالوده و منبع مشترکی دارد در تمامی اذهان مشابه است از نظر او تجارب فرد تابع تجارب نژاد بشر و حاصل آزموده‌های تمام کسانی است که پیش از این درگذشته‌اند (کی گوردن، ۱۳۷۰: ۲۹). مبتنی بر این تعریف و با توجه به محتویات درون آدمی «یونگ

میراث روانی همه افراد بشر که به حدود هزاران سال پیش برمی‌گردد و در اسطوره‌ها منعکس می‌شوند؛ کهن‌الگو نامیده است» (سویف، ۱۹۵۰: ۲۰۵)؛ بنابراین کهن‌الگو همان افکار درونی و رفتارهای از پیش تعیین‌شده‌ای است که در ناخودآگاه بشر راه یافته است وهمان محتویات مشترک ناخودآگاه جمعی است. اصطلاح کهن‌الگو از سال ۱۹۳۴ م که ماد بودکین (Maud Bodkin) کتاب الگوهای صور اساطیری را در شعر نوشت؛ به نقد ادبی راه یافت. در این اثر منظور از کهن‌الگوها، تصاویر و شخصیت‌ها و طرح‌هایی است که در آثار مختلف ادبی تکرار می‌شوند. نویسنده انواع ادبی به گفتهٔ آبرامز در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی» دربارهٔ حوزه کاربرد کهن‌الگو در نقد ادبی، می‌نویسد «تشابه بین این تصاویر و شخصیت‌ها منعکس‌کننده وجود الگوهای جهانی، ابتدایی و اساسی است که ملاحظهٔ آن‌ها در یک اثر ادبی، در خواننده عکس‌العمل و بازتاب عمیقی ایجاد می‌کند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۰). یونگ در توصیف کهن‌الگو چنین می‌گوید: «محتوایی ناخودآگاه که از راه خودآگاه شدن و نیز از راه ادراک شدن، دگرگون می‌گردد و ویژگی‌هایش را از ذهنیت منفردی کسب می‌کند که به هر دلیل در آن حادث شده است (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۰) مراد از صور اساطیری یا آرکی تایپ آن افکار غریزی و مادر زادی و تمایل به رفتارها و پندارهایی است که بر طبق الگوهای از پیش مشخصی، به صورت فطری و ذاتی در نوع انسان وجود دارد (شمیسا»،۱۳۷۴: ۷۹). به عبارتی دیگر آرکی تایپ طرح کلی رفتارهای بشری است که منشأش همان ناخودآگاه جمعی است. آرکی تایپ محتویات ناخودآگاه جمعی است. صور مثالی در رؤیاها و توهمات و خیال‌پردازی و هنر و ادبیات خود را به ما نشان می‌دهد و به‌طور کلی بر ما نظارت و نفوذ دارد (شمیسا، ۱۳۹۷: ۲۸۸). در نهایت تعریفی که می‌توان از کهن‌الگو ارائه داد، چنین مطرح می‌شود: انسان برای رسیدن به تکامل و تعادل روانی با لایه‌های متعدد شخصیتی خود آشنا می‌شود که همان انگاره یا کهن‌الگوهایی که تقریباً در تمامی انسان‌ها مشترک است، است. گذر از این مسیر با رنج و آشفتگی همراه است و عبور از لایه‌هایی چون سایه، آنیما و... را می‌طلبد که در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و در نهایت حاصل این تقابل دست‌یابی به فردیت یا تکامل یا عدم موفقیت در کسب تکامل می‌شود.

۲-۲. معرفی نمایشنامه الحر الریاحی

نمایشنامه «الحر الریاحی» بر پایه خطاب و تکلم شکل‌گرفته است به‌گونه‌ای که مخاطب احساس آن دارد به‌صورت مستقیم تحت خطاب قرار گرفته و به زیبایی تحت تأثیر متن آن قرار می‌گیرد. به عبارتی «نمایشنامه شکلی هنری است که مبتنی بر اسلوب گفت‌وگو شکل می‌گیرد و کلام با ضمایر مخاطب و متکلم در آن منعقد می‌شود. کاربرد بسیار فعل‌های مضارع در آن نشانه سرزندگی است و دلالت بر استمرار رویداد در زمان حاضر دارد و کاربرد فعل‌های امری، درخواست و حدوث عمل در زمان حاضر را می‌رساند» (اللغة والدلالة، ۲۰۰۷: ۳۰۵). محتوای نمایشنامه الحر الریاحی نمایانگر اراده انسان در نبرد با بدی‌ها، زشتی‌ها و هر آنچه ضد ارزش شمرده

می‌شود، است که از رهگذر این نبرد دو نوع متفاوت از شخصیت‌ها در آن جلوه‌گر می‌شود؛ قهرمان و شخصیت پیروز که در شخصیت حر ریاحی نمود یافته و شخصیت بازنده که در شخصیت شمر جلوه نموده است.

نمایشنامه الحر الریاحی نمایشنامه‌ای منظوم و اثر شاعر عراقی عبدالرزاق عبدالواحد است؛ هر چند که این نمایشنامه حادثه‌ای واقعی و ماندگار را به تصویر می‌کشد ولی نویسنده با بهره‌مندی از زیبایی‌های هنری، با زبانی متمایز این واقعیت را بازگو می‌کند از درون شخصیت‌های نمایشنامه؛ مخاطب خویش را مدنظر قرار داده و از جنبه روان‌شناسی بیانگر ماجرای کربلا می‌شود. این نمایشنامه در سه فصل تدوین شده است. وقایع فصل اول این نمایشنامه در قرارگاه حر در نزدیکی کوفه روایت شده است که محتوا دربرگیرنده مونولوگ درونی حر و چالش روانی اوست که از زاویه دید نویسنده مطرح گردیده است؛ اما فصل دوم نمایشنامه دربرگیرنده مباحث پس از شهادت امام حسین و به زبان شمر بن ذی‌الجوشن و در خانه او بیان گردیده است و فصل سوم واکنش مردمان دوره معاصر بر واقعه کربلاست.

۳. بخش تطبیقی

۱-۳. خویشتن

یونگ معتقد است هر کس از گرایش فطری برای پیش رفتن به سمت رشد و کمال برخوردار است که او این گرایش فطری را خود نامید. خود که از همه کهن‌الگوها جامع‌تر است. کهن‌الگوی کهن‌الگوهاست؛ زیرا سایر کهن‌الگوها را کنار هم قرار می‌دهد و آنها را در فرآیند خود پرورانی یکپارچه می‌کند. این کهن‌الگو شامل تصورات ناخودآگاه فردی و جمعی است. خویشتن یا خود آرمانی شخصیت تکامل‌یافته و برتر هر فرد است که برای رسیدن به آن تلاش می‌کند (فیست، ۱۳۹۲: ۱۳۴). «خویشتن» نمودار عمیق‌ترین لایه ناآگاه است و آن‌چنان از ذهن به دورافتاده که تنها بخشی از آن را می‌توان به طرزی نمادین و به یاری چهره‌های انسانی باز نمود. بخش دیگر را ناگزیر می‌باید به‌وسیله نمادهای مجرد عینی بیان کرد. چهره‌های انسانی عبارت‌اند از: پدر، پسر، دختر، مادر، ملکه، خدا، الهه و نمادهای مجرد نیز عبارت‌اند از: اژدها، مار، فیل، شیر، کرم و جز آن. گل‌ها نمادهای گیاهی به شمار می‌روند از قبیل نیلوفر آبی و گل سرخ. اشکال هندسی عبارت‌اند از: دایره، گوی، چهارگوش، تربیع، ساعت، فلک و غیره (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۷) کهن‌الگوی «خویشتن» یک عامل راهنمایی درونی است که کاملاً با کهن‌الگوی من که مرکز خودآگاه است، متفاوت است. لازمه «خویشتن» جابه‌جایی مرکز روان‌شناختی انسان است، بدین معنا که مرکز ثقل وجود از من به خویشتن منتقل می‌شود و از انسان به خدا. پس من در خویشتن حل می‌گردد و انسان در خدا و این‌ها همه حاصل دگرگونی نگرش‌ها و دگرسانی شخصیت است (همان، ۸۰).

کهن‌الگوی خویشتن نشانگر عمیق‌ترین لایه ناخودآگاه است که تمامیت انسانی را در قالب روانی تازه نمودار می‌شود. به عبارتی دیگر کهن‌الگوی خویشتن همان گرایش فطری انسان برای رسیدن به رشد است که در نتیجه کنار هم قرار دادن سایر کهن‌الگوها سبب یکپارچگی آن‌ها شده و همان شخصیت تکامل یافته‌ای است که برای رسیدن به این مرحله تلاش بسیاری نموده است.

در مورد مساله کربلا و واقعه عاشورا که واقعه‌ای جاویدان است باید گفت: وقوع مکرر کهن‌الگو در آن اجتناب ناپذیر است. از زمان وقوع این واقعه یعنی سال ۶۱ هجری تا پایان عمر زمین در هر نسلی خوانندگان و شنوندگان این حادثه شگرف، به طور ناخودآگاه نسبت به آن واکنش نشان خواهند داد زیرا این مساله در ناخودآگاه جمعی آنان نقش بسته است؛ از طرفی دیگر گرایش به سمت حق یا باطل همیشه در طول تاریخ امری واضح است که در مسیر پیروی از حق، تعارض دو جنبه خویشتن و سایه وجودی انسان در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. در این نمایشنامه نیز نویسنده این تقابل را در درون شخصیت‌ها بیان نموده است برای مثال. حر ریاحی شخصیت اول نمایشنامه، دچار سردرگمی و تشویش حاد است که در طی نمایشنامه با گذر از حالات روحی شدید، پس از جدال با نفس خویش، قدم به‌سوی تکامل خویش برداشته و راه درست را در دو راهی پیش آمده؛ تشخیص می‌دهد. در آغاز نمایشنامه حر با درون و خیال خویش در گفتگو است که آیا برمی‌گردی یا دستت را به خونش آلوده می‌کنی؟

این گفتگو طول می‌کشد تا اینکه حر تصمیم نهایی خود را می‌گیرد با ورود دو تن از فرماندهان به نام ابوحفص و عمر و پس از اعلام آمادگی آنان برای شمشیر کشیدن علیه امام حسین علیه‌السلام، حر سکوت خود را شکسته و آنچه در دل دارد با آنان در میان می‌گذارد. در واقع حر با این کار اقدامی در جهت تکامل خویش نموده و با بیان عباراتی که در مورد امام حسین درست نیست و خود فرمانده‌ها قبول ندارند منظور خویش را به آنان می‌فهماند. حر می‌گوید: آنکه ما بر او حمله می‌کنیم حسین نیست، مردی است که ادعای باطل می‌کند، مردم را می‌فریبد و آنان را نابود خواهد کرد؛ ابوحفص در پاسخ می‌گوید: و می‌دانی همه آنچه گفتی دروغ است. حر ریاحی با این عبارات مخاطبان خود را به اقرار حقیقت در مورد امام حسین فراخوانده است؛ اما فرماندهان معتقدند گناه کشتن امام حسین علیه‌السلام بر عهده آنانی است که اشاره به کشتنش دارند و خود را تنها سربازان مطیع می‌دانند. این‌گونه استدلال از سوی آنان حر را قانع نمی‌سازد

حر ریاحی در مقابل استدلال آنان مخالفت می‌کند و بر اساس وجدان اخلاقی خود عمل می‌کند. مکرر از برخورد ناعادلانه نسبت به زنان و کودکان سخن می‌گوید و همواره احساس شرم دارد از اینکه با گروهی اندک که در میانشان کودکان هستند، بجنگد. خویشتن حر با ندایی درون و تحت عنوان خیال مرحله به مرحله حر را به‌سوی تکامل فرامی‌خواند.

أمنوا الموتَ فانتشروا...//وأمنتم //فجلُّهمو صِبيةٌ//أصغرُالجرحِ أكبرُ منهم//و أمنتم... فهم نفرٌ (۲۵)//يصرخ الحق ينهمو صرخة//ثم يهوى على وجهه ويک يا حرُّ//تأمر أن تُسرَجَ الخيلُ//صافيتَ نفسَکَ؟۲۶//هبونى حملتُ بسيفى هذا ۳۳//و رمحى هذا//على صبيةٍ يَهرعون أمامى و ينكفئون //فتَحملُهم أمهاتُهُمو حاسراتٍ من الرّعبِ//يركضنَ فى كل مُتَّجَهٍ//ثم قلتُ أغيروا عليهم معى...//تفعلون؟//أتفعله أنتَ يا حرّ؟//الهاجس: تفعله أنتَ يا حرّ//تفعله أنتَ؟ الحر: جد لى جوابَ سؤالک هذا زياد//الهاجس: تَكذب//تكذبُ أنتَ و جُبنک مازال سيّدَ موقفِه//منذ أمسِ و أنتَ تُقاتلُ نفسکَ (عبدالواحد، بی‌تا: ۳۴).

قسمتی دیگر از متن که بیانگر حرکت حر به‌سوی تکامل خویش است، قسمتی است که شمر آن را از میدان جنگ به یاد می‌آورد. حر در این بخش احساس گناه می‌کند که امام حسین علیه‌السلام را به‌سوی مرگ کشانده و مانع برگشت او به‌سوی خانواده‌اش در مدینه شده است. وی وقتی تصمیم نهایی خود را برای جدا شدن از سپاه دشمن می‌گیرد با آنان چنین سخن می‌گوید:

أنتم أيهاا ال...///كيف أنعتُكم//أىُّ مفردةٍ سألوّثُها بكم الآن//تبقى ملوّثةً للقيامة//لا سقى لله عطشانَكم//فيمَ بايَعتموه// فيمَ أرسلتم الرّسلَ تدعونه// ثم أعطشتموه؟//ثم أسلمتموه و أطفاله للأسنّة؟ همان: ۳۶.

در این عبارات حر سعی دارد تا سایر افراد را نیز متنبه نموده و وجدان آنان را بیدار سازد و یاریگر آنان در تکاملشان گردد. وی آنان را از نتیجه این جنگ که در نهایت جز افسوس و پشیمانی نیست، باخبر می‌سازد.

يا أولادَ العقرب//يوماً ما ينجابُ الليل و يجى السيل//ستحاسبكم حتى أطرافُ أصابعكم// و سيلعنُ آخركم أوّلَكم// ستقولون خُدِعنا//و تقولون جزعنا//و تقولون تقولون// ولكن جَرّأتم أنفسكم حتى أطفأتم ضوءاً من أضواءالله. (عبدالواحد، بی‌تا: ۹۰).

در پی این کهن‌الگو، حر به گذشته و جایگاه خود در سپاه عبید الله پشت کرده و پی به آن برده است که آرامش درونی واقعی با پیروی و همراهی امام حسین علیه‌السلام به ارمغان می‌آید؛ بنابراین مشتاق شده و به حرکت در مسیر تفرد و خویشتن ادامه می‌دهد تا عامل اصلی کمال روانی را بیابد و به منبع اصلی آرامش متصل گردد.

ها أنذا//هاأنذا والموتُ نُصبَ عينى//يعلقُ بالأرجل واليدين// فى عُنقى دَينٌ و أىّ دَين// أردُّهُ الساعةَ للحسين (همان: ۹۱)

نویسنده از منظر روان‌شناسی به توصیف شخصیت‌های نمایشنامه پرداخته است و به خوبی با استفاده از تشویش‌ها و کشمکش‌های ذهنی حر روند تحول عظیم او را نشان می‌دهد به‌عبارتی‌دیگر محوری‌ترین مضمون نمایشنامه جنگ درونی شخصیت‌های آن است آن‌جا که روان آدمی برای رسیدن به خویشتن و تکامل مکرر در جدال و گفتگو بوده زیرا خویشتن در همه

افراد حضور دارد اما به سبب دشواری‌های زیاد سیر فردانیت، این تجربه برای افراد معدودی روی می‌دهد؛ زیرا بدون تحمل عذاب مرگی پیشین، رسیدن بدین هدف غیرممکن است (مورنو، ۱۳۸۶: ۷۷). این کشمکش در شخصیت حر او را به انتخاب مسیر درست یعنی پیوستن به سپاه خدا و در نهایت آرامش ابدی رهنمون می‌شود. «یونگ بر آن است که از لحاظ علم روانشناسی نمی‌توان نماد خویشتن را از تصویر خدا یا صورت الهی متمایز ساخت؛ زیرا هر دوی این مفاهیم از یک ماهیت و یک گوهرند. تصویر خدا، همان خویشتن است؛ این سرنمون بیانگر وصلت آگاهی و ناآگاهی و مظهر تمامیت روانی است» (همان: ۷۷). باید خاطر نشان ساخت: کهن‌الگوی سایه به صورت بالقوه در درون انسان وجود دارد و همان جنبه‌ای است که انسان را به انجام کارهای منفی وامی‌دارد. با غلبه‌ی این کهن‌الگو انسان اعمال غیرانسانی انجام داده و از یافتن خویش دور می‌گردد. در واقع حر نیز در درون خویش سایه دارد اما این کهن‌الگو نتوانسته بر او غلبه کند زیرا کهن‌الگوی سایه همان رفتارهای نابهنجاری است که به سبب سرکوب شدن در ضمیر ناخودآگاه می‌مانند و در شرایط بحرانی در نمود کهن‌الگوی سایه نمایان می‌گردند. در مقابل حر؛ تردید و سرگردانی شخصیت شمر و کشمکش درونی او، زندگی مادی و دنیوی را برایش لذت‌بخش نموده و او را به دنیاگرایی رهنمون می‌شود به عبارتی کهن‌الگوی سایه بر او غلبه یافته و او خویشتن خویش را درنمی‌یابد چراکه یونگ معتقد است «من خویشتن تا ابتدا سایه را مقهور خود نسازد و با خود همگونش نکند، پیروز نخواهد شد» (پیونگ، ۱۳۷۷: ۱۷۶). در واقع حر ریاحی مدت‌ها در بند سایه بوده و روی آوردن او به سمت امام حسین علیه‌السلام به معنای آغاز حیاتی دوباره است. او پیش‌تر در سپاه مقابل امام حسین (ع) بوده است و بعد از رها نمودن منصب فرماندهی خویش در سپاه عبیدالله، از آنان جدا شده و مسیر خود را تغییر می‌دهد که این همان خودیابی و قرار گرفتن در مسیر تفرد است. تولد مجدد عنوان کهن‌الگوی دیگری است که یونگ مطرح می‌سازد از این جهت که حر ریاحی به واسطه رهنمون‌های آنیمای مثبت خویش و سیر در مسیر خویشتن؛ بر جنبه تاریک ناخودآگاه خویش پی برده و پس از دیدن شرایط کودکان و دختران بی‌گناه در سپاه امام حسین علیه‌السلام، کشمکش درونی در وجود او آغاز گردیده و در نتیجه این کشمکش به نیمه هوشیار و خودآگاه خویش برگشته است و تصمیم نهایی خود برای همراهی با امام حسین (ع) را گرفته است؛ این بازگشت و این تصمیم همان تولد دوباره حر ریاحی است. در واقع او از جدال درونی خویش رهایی یافته و به سبب قرار گرفتن در مسیر تفرد و خویشتن به آرامش درونی رسیده است و در نهایت پس از شهادت در راه خدا آرامش اخروی نیز نصیب او گشته است که این همان حیات نو است.

۲-۳. عنصر مادینه یا آنیما

آنیما عاملی است که در روان‌شناسی انسان- یعنی محدوده‌ای که احساسات و عواطف فعالیت دارند-اهمیت بسیار زیادی دارد. آنیما در همه روابط عاطفی و در مورد همه انسان‌ها با هر

جنسیتی که باشند، حساسیت را شدیدتر می‌سازد، اغراق می‌نماید، به اشتباه می‌اندازد و اسطوره سازی می‌کند (یونگ، ۱۳۹۶: ۸۸). هر دو اصطلاح آنیما و آنیموس از واژه یونانی روح (باد) مشتق شده‌اند. در نزد انسان‌های ابتدایی نیز آنیما در حکم روح یا جان یعنی اصل اولیه موجودات زنده و دم یا شعله سحرآمیز حیات است. یونگ آنیما یا «همزاد مؤنث» را که جنبه زنانهٔ روان مرد است، معادل اروس مادرانه (شورمندی یا عشق) در مردان می‌داند و آنیموس یا «همزاد مذکر» را که بخش مردانهٔ روان زن است، معادل کلام (خرد یا منطق) در زنان می‌داند (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۳) آنیما سرنمون نفس زندگی است و از این رو، سرنمونی است که به بهترین وجه، همه ویژگی‌های ضمیر ناخودآگاه را برملا می‌سازد. آنیما زندگی نهفته در پس آگاهی است؛ عنصری است پیشین و ما قبل تجربی که در پس همه احوالات، واکنش‌ها، انگیزه‌ها و همه آن چیزهای نهفته است که در زندگی روانی به‌خودی‌خود روی می‌دهند (مورنو، ۱۳۸۶: ۶۵).

نوعی از حضور آنیما در شکل مثبت آن، همسر حر و مادر حارث است که دلسوزانه نسبت به آن دو بر آشفتگی روحی‌شان کمک می‌کند. همسر حر ویژگی‌های یک همسر نمونه را داراست؛ سرشار از مهر و شفقت مادرانه نسبت به فرزند خویش است. نقش او راهنمایی به بهترین انتخاب است.

کهن‌الگوی همسر حر (آنیمای هدایتگر) است که حر و فرزندش را به یاری امام حسین علیه‌السلام فرامی‌خواند. همسر حر کهن‌الگوی مادر حارث نیز هست. از نشانه‌های اینکه مادر حارث آنیمای مؤثر در ناخودآگاه حر و حارث است، عبارات زیر را می‌توان ذکر نمود:

یا أبتی... إننی مُشفقٌ// ویکَ //تُشفقُ أنتَ علی مَن؟// علی امرأةٍ زارنی طیفُها أمسِ یبکی //علیکَ بکی؟//بل علینا معاً یا أبی//فهی أمُّکَ//هل قال شیئاً لکَ الطَّیف؟//قطّ لم أرَ فی وجهها هَلَعاً کالذی لاحَ فیه// خلال ذلک یلوح وجه الأم تدریجیاً فی افق المسرح، حتی یظهر جلیاً//أی ولدی//أی ولدی//أی ولدی//أعلمُ أنی بعدَ هذا الیلِ لن أراکَ//و لن أری أباکَ//أعلمُ أنی سأکونُ أثکلَ الثواکل//وأفجعُ النساء یُتماً//و أقلَّهُنَّ بارقاً//أذلَّهنَ طارقاً//لکننی جئتُ إلیکَ أحتمی من هَلَعٍ//أکبرَ من فجیعتی الموشِکه//أی ولدی //إن کان لابدَّ لکلِ الماءِ أن یغیضَ//إن کان لابدَّ لهذا الدمِ أن یفیضَ//فلاتکونا أنتما السیفَ الذی یضربُه//و لاتکونا أنتما الرّملَ الذی یشربه (عبدالواحد، بی‌تا:۵۱-۵۲).

یکی از شکل‌هایی که اسطوره‌ها در خواب به خود می‌گیرند، اشاره به مفهوم مادینه یعنی عنصر زنانه در روان مردانه دارد همان‌که گوته آن را زن جاودانه نامید (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۸۱). رابطه این عنصر زنانه با شخصیت قهرمان بدین‌سان است که حارث در خواب خودزنی را که احتمالاً نمایانگر عنصر مادینه در اوست، می‌بیند. مادر که در تمام امور دنیوی چون پناهگاهی ایمن برای فرزند است، در خواب نیز بیدارکننده و رهنمون گر فرزند و همسر خویش برای انتخاب راه درست

گردیده است. در این بخش خویشتن حر به‌وسیله همسرش بازگو شده و او آن را برجسته نموده و رشد داده است.

این نقش همسر حر، عاملی شد برای تصمیم نهایی حر برای پیوستن به امام حسین علیه‌السلام و ورود به مرحله تفرد یعنی ذهنِ آشفته حر برای یافتن هدف اصلی و پیمودن مسیر آن شد. به عبارتی نقش این کهن‌الگو در این نمایشنامه در تکمیل فرآیند تفرد، مهم است. در واقع پیوند و هم‌صدا شدن با آنیما راهگشای منِ خودآگاه حر برای گذشتن از مسیر تفرد و دست‌یابی به کهن‌الگوی خویشتن بوده است. در حقیقت آنیمای موجود در این بخش همان ابراز احساسات و عواطف درونی مرد است که در شکل مادر یا همسر خود را نشان داده است.

آنیمای دیگر در این نمایشنامه عائشه همسر یاسر از یاران امام حسین علیه‌السلام است. این آنیما دارای دو جنبه منفی و مثبت است. در حالت نخست، به سبب عطوفت و شفقت مادرانه نسبت به فرزند خود (سلیم) در پی آن است با باز کردن در خانه برای سربازان عبیدالله؛ به دنبال نجات جان فرزندش باشد که این امر منجر به خیانت علیه یاران امام حسین علیه‌السلام خواهد شد. یاسر در مقابل آنیمای خود به‌شدت می‌ایستد و مقاومت می‌کند و مانع از حرکت او می‌شود. یاسر به احساسات، خواهش‌های او توجهی نمی‌کند و بر پایه عقل و درایت خویش، عائشه را از این کار منصرف می‌سازد.

عائشة: سلیم//ابنی ...حبیبی//«تهم بالخروج فیمسکها یاسر»//دعنی أری ولدی//دعنی أراه//صوتٌ من الخارج، یا یاسر هذا ابنک فی أیدینا//افتح بابَ البیت//أو نذبحه الآن//عائشة: و هی تحاول التخلص من ید زوجها//الا...لا...//نفتحها//نفتحها//یاسر «و هو یتشبث بها بکل قوته» یا عائشة یا عائشة //لسنا سوی مسلمین//تذکّری//بمثل هذا امتحنوا محمد//عائشة «وهی تجاهد للتخلص من یدیه»//ابنی الوحید//یاسر: عائشة//إستغفری لله فنحن معشر مومنون (عبدالواحد، بی‌تا: ۱۳۵-۱۳۶)//عائشة: حیاته رهن بهذی الباب یا یاسر//یعیش لو فتحت هذی الباب یا یاسر//یاسر: یعیش ... لایموتَ ألفَ مرةٍ فی الیوم//أتعلمین عائشة إن أنت أبقیتِ (۱۳۸)//لکنه ینجو من الموت لکی

در جنبه مثبت آنیمای یاسر، همسرش جهت حفظ جان یاران امام حسین علیه‌السلام و نجات جان یاران امام حسین علیه‌السلام و نجات جان فرزند خویش، خود را از پشت بام خانه پایین انداخته تا نظاره‌گر هلاکت فرزند خویش در مقابل چشمانش نباشد.

یاسر یذهل. تفلت زوجه من یدیه و تصعد الی سطح البیت، وا ولداه// وا ولداه// یحاول اللحاق بها فلا یدرک/// عائشة//یا عائشة//و هی تلقی بنفسها من سطح البیت// سلیم...سلیم...//یاسر مع نفسه باکیاً/// حسبی لله فیکما// حسبی لله یا سلیم// حسبی لله وکیلاً فیک یا أم سلیم (عبدالواحد، بی‌تا: ۱۴۱) در این حالت آنیمای یاسر با او همکار و همراه شده است و آنیمای همدردی و

همراهی می‌گردد که با خنثی نمودن عواطف مادرانه خویش به‌واسطه مرگش، همسرش یاسر را در حفظ جان یاران امام حسین یاری می‌رساند.

۳-۳. سایه

سایه عمیق‌ترین ریشه‌های تمام کهن‌الگوها را داراست که غرایز حیوانی اساسی و ابتدایی را شامل می‌شود. آنچه را جامعه معمولاً شیطانی و غیراخلاقی می‌داند، در سایه نمایان می‌شود و هرگاه افراد بخواهند با آرامش در کنار یکدیگر زندگی کنند، این جنبه تاریک انسان باید مهار گردد. فرد باید این تکانه‌های ابتدایی را فروبنشاند، بر آنها فایق آید یا در مقابل آنها به دفاع بپردازد (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۱۶). این کهن نمونه در ناخودآگاه قرار دارد و نیرو و تمایلی است که انسان را به انجام کارهایی وادار می‌سازد که اجازه انجام آن‌ها را ندارند و از نظر خود شخص و از نظر جامعه انجام دادن آن کارها نادرست است. از دیدگاه یونگ که معتقد به تطوّر و تکامل انسان از حیوان است؛ سایه بخش مستور و فرومایهٔ شخصیت ماست و به این دلیل یونگ سایه را مشکل اخلاقی می‌نامد (بیلسکر،۱۳۸۸: ۶۴-۶۵). با این حال سایه الزاماً پلید نیست، بلکه فرومایه و ناسازگار است و به هر حال تماماً بد نیست؛ اما از آنجا که کهن‌الگوها صفات خوب و بد، هر دو را می‌پرورند، سایه نیز فقط دارای گرایش‌های اخلاقی نکوهیده نیست، بلکه از برخی صفات نیک و ستوده نیز برخوردار است مثل غرایز عادی، واکنش‌های مناسب، بینش واقع‌گرا و انگیزه‌های آفرینندگی (مورنو، ۱۳۷۶: ۵۲). با این وجود سایه متضمن جنبه تاریک وجودی ماست که منِ شخصیت را به مبارزه می‌طلبد ولیکن این رویارویی امری دشوار است و شجاعتی وصف ناپذیر می‌طلبد، همان‌گونه که حر ریاحی در مبارزه با این جنبه وجودی خویش با تمام شجاعت و ایستادگی مقاومت نمود؛ بنابراین شرط لازم و ضروری رسیدن به خویشتن و تکامل رویارویی با سایه است.

سایه احساس غم و اندوه و پوچی و یأس و ناامیدی را به فرد القا می‌کند؛ و او را از تکامل یافتن خویش جدا نموده و او را به امور غیرانسانی می‌گرداند. در واقع نفس اماره یا احساسات ناهنجار انسان را تا مرز حیوانی می‌کشد و این کهن‌الگو در وجودِ شخصیت «شمر» نمود یافته است. در حقیقت رسیدن به مرحله تکامل وقتی میّسر می‌گردد که انسان سایه خویش را بشناسد و با گذر از این مرحله به مرحله تکامل و رشد دست یابد. به عبارتی دیگر می‌توان گفت آغاز مرحله رشد و تکامل از سایه است و آدمی باید جنبه تاریک خود را شناخته و کنار نهد تا بتواند به تکامل دست یابد.

شمر در طول ایامی که از جنگ با امام حسین علیه‌السلام فاصله گرفته است، قادر به فراموش کردن او و حالات او در هنگام شهادتش نیست زیرا در ناخود آگاه خویش از سختی‌ها و ظلم‌های صورت گرفته در حق ایشان رنج می‌برد. ترس و ناآرامی احساسی است که شمر از آن رنج می‌برد، ترسی که غم و اندوهی بسیار برای وی ایجاد می‌کند. در نمایشنامه الحر الریاحی

نویسنده شخصیت شمر را به گونه‌ای به تصویر کشیده است که از احساس‌های نامطلوب و شنیدن صداهای کودکان و ناله العطش خسته است و رنج می‌کشد. به دنبال رهایی از این حالت است و مکرر به گفت‌وگو با همراهانش می‌پردازد تا با ابراز پشیمانی به دنبال جبران باشد. این ابراز پریشانی و پشیمانی می‌تواند اولین گام شمر به‌سوی تفرد باشد.

من التی تندب؟//هل...سمعتَ شیئاً؟//وَی...أسبوعٌ و هذی الریح لا تهدا//متلفتاً إلیه بغضب// کلّکم صُمٌّ إذن//أرسلوا رجلاً یتحری.//یا شمرُ //تدری أننا مذ قُتل ال...//أوصینا ألّا تندب ثاکلةٌ// أو یعلو صوتُ بکاءٍ//...یکفی عطشان...بکاء طفل //عطشان یا حسین (عبدالواحد، بی‌تا: ۶۳).

در این نمایشنامه، کهن‌الگوی سایه در نمود منفی ذکر شده است. وقتی شمر به ندای نفس اماره خویش گوش می‌دهد و سبب قتل امام حسین علیه‌السلام و کودکان وی می‌شود. به سبب اینکه اسیر نواهای شیطانی درونش شده، در نهایت آرامش خود را از دست داده و خوار و خفیف می‌گردد. وی آرزوی آن دارد کاش روز واقعه تقواپیشه می‌کرد و پیش‌قدم در کشتن امام حسین علیه‌السلام نمی‌شد. این امر نیز اشاره به گامی دیگر برای رسیدن به تفرد و جنبه خویشتن دارد که در وجود شمر نتوانسته به مرحله تکامل برسد.

کنتُ أحوجَ أن أتقی لله فی هذه النفسِ//ساعتها یا سهیل//کنتُ أحوجَ أن أتقی لله ساعتها//غیر أنی کابرتُ//لا لم یک الکِبر//أذکره //کنت أنضَحُ بالخوفِ//حتی لقد کان فی وسعِ خوفی أن //یذبحَ الأرضَ أجمَعَها (عبدالواحد، بی‌تا: ۷۷-۷۸)//کان ورائی ثلاثون الفا//أ تَحسَبُنی کنت أقوی من الجیشِ أجمعِه؟ کنتُ أشجعَ منه جمیعاً؟//کلهم أحجموا//و هو فردٌ یجودُ بأنفاسه//و تقدمتُ//کنتُ ضحیتهم //و ضحیة خِستِهم کلها.

پژوهش بیانگر آن است کهن‌الگوی سایه در نمایشنامه الحر الریاحی در بخش‌های بسیاری از متن در نمود منفی دیده شده است. آنگاه که شمر و همراهان عبید اله به ندای شیطان گوش داده و سبب ریخته شدن خون پاک‌ترین انسان‌ها شده‌اند، همه تحت تأثیر نمود منفی سایه قرار گرفته‌اند. در واقع آنان خویشتن خود را به فراموشی سپرده و دچار خشم و غضب درونی شده و با کشتن زنان و دختران بی‌گناه مرتکب اعمالی ناشایست شده‌اند. زیاده‌خواهی یا دل بستن به مادیات عامل دیگری است که سبب نمود کهن‌الگوی سایه در وجود آنان شده است.

أم تطالبونَنی بواحد منکم؟//ألستم تملکون غیرَ أن تُحملقوا فیَّ؟ إذن فانفجِروا غیظاً//لقد قَتلتُه//قتلتُه//قتلتُه (عبدالواحد، بی‌تا: ۶۹).

شمر مکرر در مقابل همراهان و طرفداران خویش به بیان و اعتراف کار خویش پرداخته و با این بازگویی به دنبال از بین بردن ناآرامی و دلهره دائمی خویش است به عبارتی دیگر برای رها نمودن خود از فشار اندیشه و افکار ناخوشایند به ذکر آنچه انجام داده است، می‌پردازد. به عبارتی دیگر شمر به جنبه خویشتن خویش رجوع نموده و از کار خود پشیمان است اما به دنبال جبران آن نیست.» در رویارویی با سایه‌مان و باگناهان و خطایمان، اعتراف یک ضرورت روان درمانی

است. وقتی رازی را با دیگران در میان می‌نهیم، کاری مفید انجام می‌دهیم زیرا رازی صرفاً خصوصی زیان‌بار و ویرانگر است. یونگ می‌گوید که راز خصوصی، عین بار گناه است» (مورنو، ۱۳۸۶: ۵۷).

هذا الصفاء المطمئن//هذی النظرة النبیة العینین//أکرهها//قلتُ: إنک عبءٌ من الطّهر//تکرهک الارضُ//إذ أنتَ تفضحها//إنما محنتی بک اضعاف محنتک الآنَ بی//أنا من شاءَ لی سوءُ حظی//أن أُبتلیَ إزالة کلّ المروءة//عن کاهلِ الأرض (عبدالواحد، بی‌تا: ۹۹).

کهن‌الگوی سایه در نمایشنامه الحر الریاحی کارکرد مؤثری ندارد. شمر خود به صفا و پاکی بی‌حد و نهایت امام حسین علیه‌السلام واقف است. شمر با این‌که از قدرت و شجاعت خویش دم می‌زند، از لحاظ روحی کاملاً آشفته و بی‌قرار است. این آشفتگی و حال پریشان به جای اینکه شروعی برای دگرگونی و حرکت به‌سوی تعالی باشد، نوعی جرئت و تکبر ورزی است. در واقع شمر در سفر ذهنی خویش به سطح سایه روان خود رسیده است و وجوه منفی آن را می‌شناسد ولی سایه را کنار نمی‌نهد تا به لایه‌های دیگری قدم نهد. به همین سبب او هیچ‌گاه نمی‌تواند در مسیر تعالی قرار گیرد و به آرامش روح و روان دست یابد. در بیانی دیگر شناخت افکار و جنبه منفی وجودی بدین معنا نیست که باید متناسب با آن عمل کنیم بلکه بدین معناست که به مقابله با آن پرداخته و سعی در اصلاح آن نموده و آن‌ها را واگذاریم که این امر نیاز به شجاعت بسیار دارد تا به‌به سرکوب شخصیت ناپسند درون پرداخته و سعی در رسیدن به تکامل نماییم. این در حالی است که شمر با وجود شناخت جنبه منفی روان خویش و پی بردن به حقیقت امام حسین و با وجود اعتراف به خطای خویش که نوعی ضرورت درمانی است، به مقابله در برابر جنبه منفی شخصیت خویش نپرداخته است بلکه متناسب با افکار و عواطف منفی خود عمل نموده است.

۴-۳. رنگ‌ها

یکی از معیارهای سنجش شخصیت افراد، توجه به رنگ‌هاست؛ زیرا هر رنگی تأثیر خاصی بر روان آدمی دارد و وضعیت جسمانی او را نمایانگر می‌شود. «به اعتقاد یونگ، کیمیاگران قدیم در جستجوی سنگ بی‌نظیری با جوهری روحانی بوده‌اند که قادر بوده به‌تمامی عناصر نفوذ کند و از طریق رنگ‌آمیزی، فلزات پست را به فلزات عالی تبدیل نماید. به تعبیر وی این عناصر مانند خفتگانی هستند که به‌واسطه رنگ الهی برگرفته از سنگ مقدس به نحوی بیدار می‌شوند و گویی از مرحله مرگ به مرحله نوزایی و تولّد مجدد قدم می‌گذارند. یونگ در تعبیری دیگر رنگ را نمادی از آدم فلسفی تلقی می‌کند و می‌نویسد: «ظاهراً آدم فلسفی»، واحد «یعنی رنگ یا اکسیر حیات است. لیکن انسان درونی جاویدان نیز هست که با انسان نخستین همسان و یا لااقل مربوط به اوست» (رونقی، ۱۳۹۸: ۱۵۰ و یونگ،۱۳۷۳: ۵۳۶).

با توجه به اینکه رنگ، عنصر کشف روان و درون انسان محسوب می‌شود و بیانگر وضعیت جسمی و روحی فرد است، نویسنده در متن نمایشنامه خویش از این مورد بهره گرفته است. به

عبارتی کاربرد رنگ مشخص‌کننده جهان‌بینی نویسنده است. عنصر رنگ حدود ۲۳ مرتبه در این نمایشنامه به کار رفته است که شامل خود واژه رنگ نیز است.

رنگ سفید

رنگ سفیدرنگ پاکی و قداست و بی‌گناهی است. نمادی از عالم ارواح نیز هست. این رنگ در برپایی مراسم‌های متعدد از جمله اعمال حج، نماز و تدفین میت مورداستفاده قرار می‌گیرد. خداوند متعال نیز ۱۲ مرتبه در قرآن کریم بر این رنگ اشاره فرموده است؛ این رنگ در تقابل رنگ سیاه قرار می‌گیرد. خداوند در آیه «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ/ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ» (آل‌عمران، ۱۰۶ و ۱۰۷) رنگ سفید را نماد پاکی و سعادتمندی قرار داده و رنگ سیاه را رنگ تیره‌بختی معرفی می‌کند.

در عبارات زیر نویسنده رنگ سفید را نماد پاکی امام حسین علیه‌السلام و فرزندان او می‌داند.

إننی بدماء حناجرهم//سأكدر هذا البياض//أرغم هذی الإصبع المريبة //أن ترتدی لونَ اليدِ التی عليها نَبَتت//أجعلها سوداء حتی العظم (عبدالواحد، بی‌تا: ۶۵).

این عبارات را نویسنده از زبان شمر بیان داشته است که با وجود دشمنی با امام حسین علیه‌السلام خود نیز بر پاکی و صفای وجود ایشان واقف است و در پی آن بوده تا این سفیدی را به سیاهی و تیرگی مبدل سازد.

وجود شمر سراسر تاریکی و سیاهی است و هیچ‌گونه سفیدی را نمی‌پذیرد. در قسمتی دیگر از متن، شمر وقتی به دستان خود می‌نگرد که با آن خون پاک‌ترین انسان را ریخته است، می‌گوید بر آن است تا سفیدی چشمان خویش را نیز از بین ببرد تا خود را از وحشت رها سازد و آن دست را نبیند.

لو أنَّ اختفاءک مُرتهنٌ بالعَمی//لأنشبتُ هذی الأظافرَ فی محجری//إلی أن يسيلَ بياضُهُما كلُه فی يدی (عبدالواحد، بی‌تا: ۶۷).

رنگ سیاه

رنگ سیاه نماد خصایل ناپسند و نماد ظلمت، گناه، جهل و شیطان است. رنگ سیاه‌نقطه مقابل رنگ سفید است این رنگ برعکس رنگ سفید بیانگر ناپاکی و ناراستی‌هاست. همان‌گونه که در آیه ۱۰۷ سوره آل‌عمران مشاهده نمودیم؛ خداوند متعال این دو رنگ را در مقابل هم قرار داده است و رنگ سیاه را اختصاص به افرادی داده است که با پلیدی و آلودگی‌های نفسانی کافر شده‌اند و رنگ سفید را برای مؤمنانی بیان می‌کند که با ویژگی طهارت و تهذیب نفسانی شایسته کمال و تعالی شده‌اند. رنگ سیاه تیره‌ترین رنگ است و نماد پوچی، جهل، ظلمت و مرگ است. همان‌گونه که این رنگ در تضاد با رنگ سفید است، بنابراین در تضاد با پاکی و قداست بوده و نمایانگر پوچی و نابودی است. سیاه نمایانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن زندگی متوقف

می‌شود و لذا بیانگر فکر پوچی و نابودی است. سفید به صفحه خالی می‌ماند که داستان را باید روی آن نوشت ولی سیاه نقطه پایانی است که در فراسوی آن هیچ چیز وجود ندارد (لوشر، ۱۳۷۶: ۹۷). نویسنده رنگ سیاه را به شمر نسبت داده و معتقد است که تیرگی‌ها در وجود او بسیار است.

تنفضُ الغیمة المُدلَهمةُ أمطارها//أنا مثلما البیر// البراکین تُفرغُ أجوافها ثم تهدأ// و أنا مثلَما البیر//کلّما أخرجوا منه یزدادُ عمقاً//کلما أخرجوا منه یطفحُ بالماء (عبدالواحد، بی‌تا: ۷۳). چاه درون شمر، پر از سیاهی‌ها و تیرگی‌هاست که نمی‌تواند دنباله‌رو حق و حقیقت باشد. افزون بر رنگ سیاه، چاه واژه کلیدی دیگری است که نویسنده در مورد شمر به کار برده است. چاه خود نماد تاریکی است و با ذکر آن چاهِ تاریک درون شمر اراده شده است که تا آن را زیر پا نگذارد و به مدد ریسمان الهی خود را بالا نکشد، هلاک خواهد شد. این واژه برای اباحفص نیز به کار رفته است که در مورد او حر می‌گوید: دلو تو در قعر چاه رها شده است؛ یعنی او نیز همچون شمر در تاریکی درون خود گرفتار است و نمی‌تواند با حر هم مسیر گردد.

شروع فصل دوم از کتاب با خیال و صدای شمر با رنگ آغاز می‌شود و رنگ سیاه همان رنگی است که شمر در خیال خود با آن درگیر است و در واقع این سیاهی اشاره به تاریکی وحشت‌بار ذهن او دارد و اشاره به نهایت ظلمی دارد که شمر در حق امام حسین علیه‌السلام روا داشته است. هنگامی‌که شمر یاد دستان امام حسین علیه‌السلام پس از شهادت ایشان می‌افتد، میزان کبودی دست ایشان را با رنگ سیاه چون قیر وصف می‌کند «کفٌّ بلونِ القارِ //فیها إصبعٌ بیضاء//لو کانت یدی لأفزَعتنی» (عبدالواحد، بی‌تا: ۶۱). از نظر روانشناسی ذکر مکرر رنگ سیاه نشان از آن دارد که شمر جنبه‌های سیاه ناخودآگاه خود را مرور می‌کند و آن را نادیده نمی‌گیرد تا با گذشتن از سیاهی درون به فردیت و خویشتن خود دست یابد. در حقیقت در وجود او رنگ سیاه فزونی دارد و هرچه از درون و ذهن او خارج می‌شود؛ ظلمانی و عمیق است. یونگ نیز سیاهی را نماد ظلمت دانسته و آن را همسان با مواجه‌شدن با سایه می‌داند و از زبان کشیش چنین ذکر می‌کند. «ظلمت هراس‌انگیز ذهن ما را بزدای و برای جمیع حواسمان چراغی برافروز» نویسنده این جمله باید سیاهی را تجربه کرده باشد یعنی اولین مرحله کار را که در کیمیاگری به‌صورت مالیخولیا احساس می‌شده و نظیر مواجه‌شدن با سایه در روانشناسی است (یونگ، ۱۳۷۳: ۷۰).

رنگ سرخ

رنگ سرخ رمز قوای فعّال طبیعت و تداعی‌کننده خورشید، خون و آتش است «رنگ سرخ یا قرمز بیانگر نیروی حیاتی، فعالیت عصبی و غددی بوده و معنای آرزو و تمام شکل‌های میل و اشتیاق را دارد. این رنگ یعنی لزوم به دست آوردن نتایج مورد نظر و کسب کامیابی. نشانگر آرزوی شدید برای تمام چیزهایی است که شدت زندگی و کمال تجربه را در پوشش خود دارند. قرمز یعنی محرک اراده برای پیروزی» (لوشر، ۱۳۷۰: ۸۷). وقتی که همسر حر در مورد کشته شدن امام حسین علیه‌السلام صحبت می‌کند، دو بار رنگ سرخ را تکرار می‌کند.

سی قتل الحسین// و سوف تبقی هذه العلامة// کلّ السیوف الوالغات فی دمِه//کلّ الرِّمال الشاربات من دمِه//قانیةً تبقی إلی القیامة// قانیة تبقی إلی القیامة (عبدالواحد، بی‌تا: ۵۲).

آنچه در مورد روان‌شناسی این رنگ در این بخش از نمایشنامه دریافت می‌شود، اشاره به جنب و جوش و آغاز حرکت سرنوشت ساز است. در ارتباط با شخصیت حر بن ریاحی رنگ سرخ در این عبارت دلالت بر مصمم بودن حر در تصمیم خود مبنی بر یاری امام حسین علیه‌السلام دارد. رنگ سرخ در این قسمت بیانگر حیات جاودانه حر است؛ اما با توجه به کلیت کاربرد رنگ سرخ در حماسه عاشورا می‌توان گفت: با توجه به اینکه رنگ سرخ، رنگی گرم است و با توجه به اینکه در مورد خون امام حسین علیه‌السلام به کار رفته است، نشانه جاودانگی وحیات است؛ یعنی کسی که یاد و نامش در طول تاریخ همیشه زنده و پایدار است.

۴. نتیجه

نمایشنامه الحر الریاحی از مهم‌ترین آثار عاشورایی است که روان شخصیت‌ها را به زیبایی انعکاس می‌دهد. نویسنده با توجه به حالات متضاد روانی انسان، آن‌ها را در کنار هم بیان نموده است. از سویی با توجه به اینکه متون عرفانی از جمله متون عاشورایی که تصویرگر واقعه‌ای بس عظیم و ماندگار است؛ محصول توجه به ناخودآگاه جمعی است یعنی تصویرگر حالات روانی است که مخاطب می‌تواند به خوبی آن را درک نماید؛ چراکه مفاهیمی آشنا برای ذهن مخاطب است.

در واقع بهره‌گیری از کهن‌الگوها در متن نمایشنامه، ضمیر ناخودآگاه بشر را در قالب تصویرهایی قابل درک و شناسایی ارائه نموده است. آنچه در این نمایشنامه مشاهده گردید، بیانگر تفکر و اندیشه نویسنده است که حتی ممکن است بر ذهن هر شخصی خطور نماید که حضور وی در واقعه کربلا چگونه می‌توانست باشد. به عبارتی این نمایشنامه پاسخی بر ضمیر ناخودآگاه نویسنده است که در ارتباط با آن به دنبال یافتن موقعیت و جایگاه خویش در صحنه عاشوراست که آیا چون حر می‌تواند مسیر تکامل را طی نماید و یا چون شمر در نقش کهن‌الگوی سایه گرفتار نفس اماره می‌گردد. در واقع تمام این موارد بازگوکننده افکار جمعی انسان‌هایی است که در طول تاریخ جایگاه خود را در صحنه کربلا مبهم می‌دانند. تقابل دو حالت روانی در این نمایشنامه بیانگر تقابل کهن‌الگوی خویشتن و سایه است. حر ریاحی نمادی از خودآگاهی و بیداری است و شمر بن ذی‌الجوشن نمادی از سایه و غفلت و تسلیم‌شدگی در برابر نفس است، یعنی تقابل خوبی و بدی یعنی. آنچه در تمام جهان مورد توجه مذاهب متعدد بوده است. کهن‌الگوی دیگر عنصر مادینه یا همان آنیماست که تأثیرگذار در تکامل فرد است که در این نمایشنامه مادر حارث یعنی همسر حر ریاحی و عائشه همسر یاسر نماد آن است. کهن‌الگوی آنیما در این نمایشنامه به سبب بهره‌مندی از روحیه زنانگی یعنی احساسات و عواطف لطیف، برخی از کاستی‌ها و سردرگمی‌های شخصیت‌های مثبت نمایشنامه را برطرف نموده و یاریگر آنان در پیمودن مسیر رشد و تعالی شده است. توجه به رنگ‌ها مساله دیگری است که نویسنده برای

توصیف دقیق شرایط روانی شخصیت‌های نمایشنامه به کار برده است. کهن‌الگوی رنگ در این نمایشنامه جلوه‌گر درون شخصیت‌های نمایشنامه است. بهره‌گیری از رنگ سیاه برای بیان مفاهیم خاصی چون کدورت و دشمنی به کار گرفته شده است که شخصیت سایه یعنی شمر با آن مکرر درگیر است و رنگ سفید القاگر مفهوم پاکی و معصومیتی است که در بیان حالات مرتبط با کهن‌الگوی خویشتن مشاهده گردیده و در نهایت رنگ سرخ تجلی حیاتی همیشگی و جاویدانی وصف ناپذیر است که در خون پاک امام حسین علیه‌السلام معنا می‌یابد.

منابع

قرآن کریم

الگرین، ویلفرد. ارل. جی. لیبر، جان ار. ویلینگهام، لی مورگان (۱۳۹۴)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه چاپ پنجم، تهران، انتشارات اطلاعات.

اسودی، علی، ایزدی، زهرا.(۱۴۰۰) بررسی کهن الگوی «حاکم» در رمان موت صغیر بر اساس نظریه پیرسون- کی مار»ادب عربی، سال ۱۳، شماره۴صص:۱-۱۵.

انصاری، نرگس (۱۳۹۷)، زیبایی‌شناسی خلاقیت هنری در نمایشنامه منظوم (الحر الریاحی) دو فصلنامه علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال هشتم، صص ۵۷-۸۴.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۸)، «اندیشه یونگ» ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ سوم، تهران، آشیان.

ترحینی، فایز (۱۲۳۳ م)، الدراما و مذاهب الأدب، بیروت، الموسس الجامعی للدراسات والنشر.

رونقی، افسانه (۱۳۹۸)، «نقد و بررسی تطبیقی کهن‌الگوها در حدیقه سنایی، دیوان و منطق‌الطیر عطار با تکیه بر نظریه یونگ» تهران، دانشگاه آزاد اسلامی.

سویف، مصطفی ۱۹۵۰«الأسس النفسیة للإبداع الفنی»، مصر، دارالمعارف.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، تهران، رامین.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۷)، نقد ادبی، تهران، میترا.

شولتز، دوان (۱۳۷۸)، نظریه‌های شخصیت مترجمان، ترجمهٔ یوسف کریمی، فرهاد جمهری، سیامک نقشبندی و سایرین، چاپ هفتم، تهران، ارسباران.

فیست، جس. فیست، گریگوری جی (۱۳۹۲) نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، تهران: روان.

کی گوردن، والتر (۱۳۷۰)، درآمدی بر نقد کهن‌الگویی، ترجمهٔ جلال سخنور، مجله ادبستان و فرهنگ هنر فروردین، شمارهٔ ۱۶، صص ۲۸-۳۱.

لوشر، مارکس (۱۳۷۰)، «روانشناسی رنگ‌ها: با آزمایش انتخاب رنگ شخصیت خود را بهتر بشناسید» ترجمهٔ ابی زاده، ویدا، تهران، جمال الحق.

مورنو، آنتونیو (۱۳۸۴)، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمهٔ داریوش مهرجـویی، چاپ ۵، تهران، مرکز.

عبدالواحد، عبدالرزاق (لاتا)، مسرحی الحر الریاحی، ط.

یونگ، کارل گوستاو لانگ (۱۳۹۶)، ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو مترجمان فرناز گنجی، دکتر محمدباقر اسمعیل پور، چاپ اول، تهران، جامی.

ـــــــــــ (۱۳۷۳)، «روان‌شناسی و کیمیاگری» ترجمهٔ پروین فرامرزی، چاپ اول، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، «انسان و سمبول هایش» ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران، جامی.

Sources

The Holy Quran. [In Arabic].

Abdul Wahid, A. R., (No date,) *The Play of Al-Harr al-Riyahi*, vol. [In Arabic].

Asvadi, Ali, Izadi, Zahra. (2022) Examining the archetype of "hakem" in the novel Mut Saghir based on the theory of Pearson-K Maradb Arabi, year 13, number 4, pp: 1-15. [In Persian].

Ansari, N., (2017) Aesthetics of artistic creativity in the poem play (Alhar al-Riyahi), two scientific-research quarterly criticism of contemporary *Arabic literature*, 8th year, pp. 57-84. [In Persian].

Bilsker, R., (2009), *"Jung's Thought"*, translated by Hossein Payandeh, third edition, Tehran: Ashian. [In Persian].

Elgreen, W., Earl, J., Lieber, J., R. Willingham, L. M., (2014), *Guide to Literary Criticism Approaches*, translated by: Zahra Mihankhah, fifth edition, Tehran:etelaat. [In Persian].

Feist, J., Fist, G. J., (2012), *Personality Theories*, translator: Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Ravan. [In Persian].

Jung, C. G. L., (2016), *"Collective Unconscious and Archetype"*, Translators: Farnaz Ganji, Dr. Mohammad Bagher Ismailpour, first edition, Tehran, Jami. [In Persian].

Jung, C. G. L., (1994), *"Psychology and Alchemy"*, translated by Parvin Faramarzi, first edition, Mashhad, Astan Quds Razavi Publishing House, Islamic Research Foundation. [In Persian].

Jung, C. G. L., (1998), *"Man and his symbols"*, translator: Mahmoud Soltanieh, Tehran: Jami. [In Persian].

Kay Gordon, W., (1991), An Introduction to Archetypal Criticism, translated by: Jalal Sokhnour, *Farvardin Adebistan and Art Culture Magazine*, No. 16, pp. 28-31. [In Persian].

Luscher, M., (2010), "*Psychology of colors: get to know your personality better by experimenting with color selection"*, Translation: Abizadeh, Vida, Tehran: Jamal al-Haq. [In Persian].

Moreno, A., (2014), *Yong, Gods and Modern Man*, Translated by Dariush Mehrjovi. 5. Tehran: markazi. [In Persian].

Raunagi, A., (2018), *"Criticism and comparative study of archetypes in Hadiqeh Sanai, Divan and logic of Altair Attar based on Jung's theory"*, Tehran: Islamic Azad University. [In Persian].

Schultz, D., (1999), *Personality theories of translators: Yusuf Karimi, Farhad Jamhari, Siamak Naqshbandi and others*, 7th edition, Tehran, Arsbaran. [In Persian].

Shamisa, S., (1994), *Literary types*, Tehran, Ramin. [In Persian].

Shamisa, S., (2017), *Literary criticism*, Tehran, Mitra. [In Persian].

Suif, M., (1950), *"The psychological foundations of artistic creativity."* Egypt: Dar al-Maarif. [In Persian].

Tarahini, F., (1233), *Al-Drama and Religions of Literature*, The founder of the university for studies and publications. [In Arabic].

TABLE OF CONTENTS

CONTENTS

Content Analysis of Picaresqe Characteristics in Mohammad Shokri Trilogy / Behruz Salemi Moghanloo, Hossein Mirzaeinia, Hossein Shams Abadi and Abbas Ganjali **1**

Investigating the Representation of Ideology in Poetic Discourse " Al-arz ,va Al-Jorh Alazi la Yonfatah " by Amal Dongol based on the Van Dijke's Ideology Square / Azade Qadri, Seyed Hossein Seidi and Kulthum Sedighi **23**

Semantic Analyses of the Concept of Social Justice in Holly Quran (Study Subject: Collocations) / Abolhassan Amin Moghdisi and Nafisa Afsahi **43**

Meaningful Use of the View in the Cinematic Compositions of the Novel "I Lead You to Others" by Aicha Arnaout / Mohin Hajizadeh, Abdul Ahad Ghaibi and Amir Farhang Doost **61**

The Metafiction Techniques and Play in the Novel The Game of Forgetting / Razieh Sadr Ikhanloo, Alireza Shaikhi, Abd-ol, Ali Alebooye Langeroodi and Mostafa Parsaeipour **85**

Analysis of Conceptual Metaphors of the Field of Love in Book "Oraq al-Ward" by Mustafa Sadeq al-Rafi / Fatemeh Dehghan, Hojjat Rasouli and Abolfazl Rezaei **107**

Examining Archetypes in Contemporary Ashurai Plays (Study Case of Al-Hur al-Riyahi play) / Zahra Salimi and Narges Ansari **129**

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 15, No. 1 , Serial No. 32- Spring, 2023

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: ……
Executive Expert: N.Alimohammady
Literary editor: ……..

Address (Headquarters): Journal of Arabic Literature, Publications Office of Faculty of Literature and Humanities, 3rd floor, No. 10, Building No. 2 of Faculty of Literature and Humanities, Dr. Zarinkoob alley, Qods st., Enghelab st., Tehran, Iran.

Phone: +9821-66971170
Email: jalit@ut.ac.ir **Website**: http://jalit.ut.ac.ir

Indexing

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

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Arabic Literature

ISSN: 2251-9238

Vol. 15, No. 1 , Serial No. 35- Spring, 2023

Table of Contents

- **Content Analysis of Picaresqe Characteristics in Mohammad Shokri Trilogy** 1
  Behruz Salemi Moghanloo, Hossein Mirzaeinia, Hossein Shams Abadi and Abbas Ganjali

- **Investigating the Representation of Ideology in Poetic Discourse " Al-arz ,va Al-Jorh Alazi la Yonfatah " by Amal Donghol based on the Van Dijke's Ideology Square** / Azade Qadri, Seyed Hossein Seidi and Kulthum Sedighi 23

- **Semantic Analyses of the Concept of Social Justice in Holly Quran (Study Subject: Collocations)** / Abolhassan Amin Moghdisi and Nafisa Afsahi 43

- **Meaningful Use of the View in the Cinematic Compositions of the Novel "I Lead You to Others" by Aicha Arnaout** / Mohin Hajizadeh, Abdul Ahad Ghaibi and Amir Farhang Doost 61

- **The Metafiction Techniques and Play in the Novel The Game of Forgetting** 85
  Razieh Sadr Ikhanloo, Alireza Shaikhi, Abd-ol, Ali Alebooye Langeroodi and Mostafa Parsaeipour

- **Analysis of Conceptual Metaphors of the Field of Love in Book "Oraq al-Ward" by Mustafa Sadeq al-Raf** / Fatemeh Dehghan, Hojjat Rasouli and Abolfazl Rezaei 107

- **Examining Archetypes in Contemporary Ashurai Plays (Study Case of Al-Hur al-Riyahi play)** 129
  Zahra Salimi and Narges Ansari