دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

ادب عربی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱
سال ۱۵، شمارهٔ ۳، شمارهٔ پیاپی ۳۷، پاییز ۱۴۰۲

ناشر
دانشگاه تهران

عناوین

■ **تحلیل نشانه‌شناختی قصیده الحزن صلاح عبدالصبور بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر** ۱
زینه عرفت‌پور

■ **نقدتخیلی** معلقهٔ طرفة **بن العبد براساس نظریهٔ گاستون باشلار** ۱۹
صغری فلاحتی و زهرا ایزدی

■ **مردم سالاری روایی در مجموعه داستانی «المکافاة» اثر «ابنالدایة»** ۴۱
شهرام دلشاد سیده و اکرم رخشنده نیا

■ **روش‌شناسی ترجمهٔ مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه - مقایسهٔ ترجمه‌های آیتی و شهیدی با تکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک** / ۵۷
عزت ملاابراهیمی و زهرا رضائی

■ **استعاره مفهومی در خوانش اگزیستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی** ۸۱
آرزو چالسری، علی اسودی، طیبه آخوندی و محمدرضا خضری

■ **روش شناسی رویکردِ خوانشی نصر حامد ابوزید از اندیشه عبدالقاهر جرجانی** ۹۹
رسول دهقان ضاد و الهام بابلی بهمه

■ **بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر** ۱۱۹
علی صیادانی، پرویز احمدزاده هوج و سپیده باقری اوزان

بسم الله الرحمن الرحیم

ادب عربی

(علمی- پژوهشی)

(مجلهٔ سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی)

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۲۳۸-۲۲۵۱

سال ۱۵، شمارهٔ ۳، شمارهٔ پیاپی ۳۷، پاییز 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: محمدجواد عظیمی

مسئول اجرایی: نعمت اله علی محمدی

ویراستار ادبی: .....

نشانی نشریه: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه دوم، 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 نشانه‌شناختی قصیده الحزن صلاح عبدالصبور بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر زینه عرفت پور	۱
نقد تخیلی معلقة طرفة بن العبد بر اساس نظریهٔ گاستون باشلار صغری فلاحتی و زهرا ایزدی	۱۹
مردم سالاری روایی در مجموعه داستانی «المکافاة» اثر «ابن‌الدایة» سیده اکرم رخشنده نیا و شهرام دلشاد	۴۱
روش‌شناسی ترجمهٔ مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه – مقایسهٔ ترجمه‌های آیتی و شهیدی با تکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک / عزت ملاابراهیمی و زهرا رضائی	۵۷
استعاره مفهومی در خوانش اگزیستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی آرزو چالسری، علی اسودی، طیبه آخوندی و محمدرضا خضری	۸۱
روش‌شناسی رویکردِ خوانشی نصر حامد ابوزید از اندیشه عبدالقاهر جرجانی رسول دهقان ضاد و بابلی بهمه الهام	۹۹
بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر علی صیادانی، پرویز احمدزاده هوج ، سپیده باقری اوزان	۱۱۹

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir

Semiotic Analysis of Qasidtol Hozn By Salah Abdel- Saboor According to Michael Riffaterre Theory

Zineh Erfatpour [1]

1.Department of Arabic Language and Literature, Institute of Human Sciences and Cultural Studies. Tehran. Iran. Corresponding Author, Email: z.erfatpour@ihcs.ac.ir

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
24, December, 2022

Received in Revised form:
12, April, 2022

Accepted:
14, March, 2023

Published onlin:
21, December, 2023

Abstract

In Contemporary semiotics, if there are such names as Propp, Grimas, Todorov, Genet, and Barthes in the field of narratological studies, Michael Riffattere should be considered one of the methodical theorists in the field of poetry. In the course of his ideas and theories, turns from Riffaterre "structural stylistics" to the semiotics of poetry and text production, and in this regard, he presents the signs and elements that create the literature of poetic text. In Riffaterre theory, there are two ways of reading: exploratory or linear reading and semiotic or retrospective reading which the reader, after examining the elements of text literature, namely inaccuracies, descriptive systems, accumulations (synonyms) and hypograms (the stereotyped image that is induced in the mind of the reader through the whole poem), achieves the matrix or network of poetry, which is the basic proposition of the poem and provides means of unity. In this article, after exploratory and semiotic reading of the ode of sorrow, we came to the conclusion that the semiotic elements based on Riffaterre's point of view can play a good role in reading the semiotic level of the ode of sorrow Abdel-Saboor; The poem's mourning has few instructions in terms of vocabulary and syntax, but in terms of meaning it has many instructions that show themselves through simile, metaphor and irony. On the other hand, descriptive systems, accumulations, hypograms, and finally text matrices all together illustrate the key themes of poetry and achieve poetic unity.

Keywords: Semiotics, Michael Riffaterre, qasidtol hozn, Exploratory Reading, Semiotic Reading

Cite this The Author(s): Erfatpour, Z., 2023. Semiotic Analysis of Qasidtol Hozn By Salah Abdel- Saboor According to Michael Riffaterre Theory: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (1-18). DOI: 10.22059/JALIT.2023.352697.612622.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

تحلیل نشانه‌شناختی قصیدة الحزن صلاح عبدالصبور بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر

زینه عرفت‌پور[1]✉

۱.گروه زبان و ادبیات عربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران. رایانامه. z.erfatpour@ihcs.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۰/۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۱۱/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۲/۲۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

چکیده

در نشانه‌شناسی معاصر در حوزۀ مطالعات روایت‌شناسی اگر نام‌هایی چون پراپ، گریماس، تودوروف، ژنت و بارت وجود دارد، در عرصۀ شعر باید مایکل ریفاتر را یکی از نظریه‌پردازان روشمند دانست. ریفاتر در سیر اندیشه‌ها و نظریه‌هایش از «سبک‌شناسی ساختاری» به‌سوی نشانه‌شناسی شعر و تولید متن روی می‌آورد و در این راستا نشانه‌ها و عناصر ایجادکنندۀ ادبیت متن شعری را ارائه می‌دهد. در نظریۀ ریفاتر دو شیوۀ خوانش مطرح است: خوانش اکتشافی یا خطی و خوانش نشانه‌شناختی یا پس‌نگر که خواننده از طریق آن ها، پس از بررسی عناصر ادبیت متن یعنی نادستوری‌ها (دستورگریزی)، منظومه‌های توصیفی، انباشت‌ها (ترادف‌ها) و هیپوگرام (تصویر کلیشه‌ای که از طریق کل شعر در ذهن خواننده القا می‌شود)، به ماتریس یا شبکۀ شعر دست می یابد که همان گزارۀ بنیادی شعر است و اسباب وحدت را فراهم می‌کند. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، پس از خوانش اکتشافی و خوانش نشانه‌شناختی قصیدة الحزن به این نتیجه رسیدیم که عناصر نشانه‌شناختی بر مبنای دیدگاه ریفاتر، در خوانش سطح نشانه‌شناختی قصیدة الحزن عبدالصبور به‌خوبی می‌تواند ایفای نقش‌کند؛ قصیدة الحزن از لحاظ واژگانی و نحوی نادستوری‌های اندکی دارد، ولی ازلحاظ معنایی نادستوری های زیادی دارد که ازطریق تشبیه، استعاره و کنایه خودنمایی می‌کنند. از سوی دیگر منظومه‌های توصیفی، انباشت‌ها، هیپوگرام و نهایتاً ماتریس متن، همگی در کنار هم موضوعات کلیدی شعر را به‌تصویر می‌کشند و وحدت شعری را محقق‌می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، مایکل ریفاتر، قصیدة الحزن، خوانش اکتشافی، خوانش نشانه‌شناختی.

استناد: عرفت‌پور، زینه ،۱۴۰۲. تحلیل نشانه‌شناختی قصیدة الحزن صلاح عبدالصبور بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر: ادب عربی سال ۱۵، شمارۀ ۳، پاییز، شمارۀ پیاپی ۳۷ – (۱۸-۱).

DOI: 10.22059/JALIT.2023.352697.612622

CC BY

ناشر: مؤسسۀ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

علم نشانه‌شناسی «در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم چهارچوب‌های نظری‌اش شکل‌گرفت، آن هم به‌دست سوسور (۱۹۱۳– ۱۸۵۷) که درواقع اولین کسی است که دانشی را نوید می‌دهد که بررسی و مطالعهٔ نشانه‌ها را درون حیات اجتماعی بشر به‌عهده می‌گیرد، آن‌هم از رهگذر پرده برداشتن از اصول جدیدی که ازطریق بازآفرینی چهارچوب‌های این نشانه‌ها و شکل‌دادن به‌آن‌ها، ما را در تحلیل و بررسی بخش مهمی از جوانب انسانی و اجتماعی مدد رسانند (بنگراد، ۲۰۱۲: ۶۱).

الگوی سوسور از نشانه، یک کل است که از رابطهٔ میان دال و مدلول حاصل می‌شود، در واقع وی «نشانهٔ زبانی را متشکل از یک دال (تصور صوتی) و یک مدلول (تصور مفهومی) می‌داند و رابطهٔ بین این دو را که به‌نشانه هستی و انسجام می‌بخشد، دلالت می‌نامد.» (سجودی، ۱۳۸۸: ۵۱– ۵۰) یعنی «وقتی می‌گوییم سگ، تصور صدایی که از دهانمان خارج می‌شود، دال است و مفهوم سگ مورد اشارهٔ آن، مدلول» (موران، ۱۳۸۹: ۲۲۰). البته از نظر سوسور «آن‌چه در واژه اهمیت دارد، خود صوت نیست؛ بلکه تمایزهای صوتی است که واژه را از دیگر واژه‌ها متمایز می‌کند؛ چون معنا در همین تمایزها نهفته است» (همان: ۲۲۳).

امّا پیرس فیلسوف آمریکایی که نشانه‌شناسی معاصر را رشد و گسترش داد، برای نشانه، الگوی سه‌تایی ارائه کرد: نمود (representamen) یعنی شکلی که نشانه به خود می‌گیرد، تفسیر (interpretant) یعنی معنایی که توسط نشانه به‌وجود می‌آید و موضوع (object) یعنی همان‌چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد (سجودی، ۱۳۸۲: ۶۱).

نزد سوسور نشانه از مرز واژه خیلی فراتر نمی‌رود (مهاجر، نبوی، ۱۳۹۳: ۶۸)، اما فرایند نشانگی در نظر پیرس یک فرایند پویا و در حرکت است.

امّا تجزیه و تحلیل نشانه‌شناختی یک متن ادبی، بیش از هر چیز معطوف به مطالعهٔ ساختار متن است، از این رو، جهت نظریهٔ ادبی را از بررسی معنای متن به بررسی روابط موجود در متن تغییر می‌دهد و زمینه‌های تحلیل نظام‌مندتر و دقیق‌تری را فراهم می‌آورد و آگاهی خواننده را نسبت به‌متن بالامی‌برد و لذت متن را می‌افزاید.

شاید بتوان به صورت خلاصه، هدف نشانه‌شناسی را «کشف ساختارهای دلالی ازجمله ساختار، دلالت و هدف گفتمان‌ها و فعالیت‌های بشری، پژوهش در رابطه با قواعد، کارکرد و پایبندی به موضوع سیستم‌های ارتباطی و وضع قوانین جامع، جهت بررسی سطحی و عمقی گفتمان‌های ادبی دانست» (حمداوی، ۱۹۹۷: ۷؛ به نقل از احمدی؛ قنبری اقدم، ۱۳۹۹: ۱۷۳).

شایان‌ذکراست که نقد نشانه‌شناختی در ابتدای شکل‌گیری، بیشتر به روایت و عرصهٔ ادبیات داستانی پرداخته تا شعر؛ لذا منتقدانی پا به این عرصه نهادند که براساس متن شعری اصول نشانه‌شناختی خود را بنا نهادند؛ از جمله مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre) که اصلی‌ترین دغدغهٔ او در تمام عمر فراهم آوردن یک چارچوب نظری منسجم و مؤثر برای خوانش هرچه دقیق‌تر شعر بود.

مایکل ریفاتر در کتاب نشانه‌شناسی شعر (۱۹۷۸) بر این باور است که برخی اشعار، یک لایهٔ سطحی و ظاهری دارند و یک لایهٔ درونی و ژرف‌ساختی که البته درک لایهٔ سطحی از راه خوانش اکتشافی (heuristic reading) و درک لایهٔ ژرف‌ساختی از رهگذر خوانش پس‌نگر (retroactive reading) حاصل می‌شود؛ لذا هدف ما در این پژوهش این است که با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به رویکرد نشانه‌شناختی ریفاتر که از جمله رویکردهای نقدی نظام‌مند نیمهٔ دوم قرن بیستم است، پرداخته شود و بر اساس آن، به‌صورت عملی قصیدة الحزن عبدالصبور تحلیل و بررسی گردد.

امّا دلیل انتخاب رویکرد ریفاتر در تحلیل قصیدة الحزن که یک شعر اجتماعی به شمار می‌آید، این است که در وهلهٔ اول این رویکرد مبتنی است بر متن شعری و در وهلهٔ دوم، در اشعار اجتماعی معمولاً وحدت موضوعی باعث ادبیت متن می‌گردد و در دیدگاه ریفاتر نیز تمام نشانه‌های متن در خدمت تحقق وحدت آن مورد خوانش قرار می‌گیرند؛ لذا این رویکرد برای تحلیل این شعر بسیار مناسب است.

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ رویکرد نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر پژوهش‌هایی چند در ادبیات فارسی انجام شده است که ذکر آن در این مقال نمی‌گنجد، اما کاربست این نظریه در تحلیل شعر عربی کمتر مشاهد شد، به جز مواردی که در زیر بدان‌ها اشاره می‌شود؛

مقالهٔ سیمیائیة المعجم الشعری لقصیدة النبیّ المجهول لأبی القاسم الشّابی فی ضوء نظریات سوسیر و ریفاتیر، نوشتهٔ نرگس گبانچی و همکاران (۱۳۹۶)، در مجلهٔ بحوث فی اللغة العربیّة دانشگاه اصفهان؛ این پژوهش به بررسی قصیدهٔ مذکور در دو بُعد محور افقی و عمودی بر اساس نظریهٔ سوسور و سپس به تأویل نشانه‌شناسی آن از دیدگاه ریفاتر پرداخته و در پایان دیدگاه‌های نشانه‌شناختی دو نظریه‌پرداز را با هم تطبیق داده است. در این پژوهش بیشتر به بررسی ساختار موسیقایی، اصوات، افعال و ترکیبات قصیده از منظر نشانه‌شناسی سوسور و گزاره‌های زبانی پرداخته شده و در بخش بررسی رهیافت نشانه‌شناسی ریفاتر به توصیف انباشت و منظومه‌های توصیفی و قرار دادن آنها در زیر مجموعه‌هایشان اکتفا شده است.

مقالهٔ دراسة سیمیائیة فی قَصیدَتی «التنیة الحَمقاء» لإیلیا أبی ماضی و«صنوبرین» لمحمّدجواد محبّت علی ضوء نظریة ریفاتیر، نوشتهٔ محمدجعفر اصغری و همکاران (۱۳۹۸)؛ نویسندگان در این پژوهش به بررسی تطبیقی دو قصیده از باب ساختار معنایی پرداخته و به مباحثی همچون دستور زایشی، کاربرد افعال، اشتراکات و افتراقات دو قصیده نظر داشته و از منظر «سبک‌شناسی ساختاری «ریفاتر بدان پرداخته‌اند.

مقالهٔ نشانه‌شناسی «قصیدهٔ بلقیس نزار قبانی بر اساس نظریه خوانش اکتشافی و پس‌کنشانهٔ مایکل ریفاتر» نوشتهٔ لیلا قاسمی حاجی آبادی و همکاران (۱۳۹۸)؛ در این پژوهش به بررسی عناصر غیردستوری و کشف شبکهٔ ساختاری بخشی از قصیدهٔ «بلقیس» نزار قبانی از بُعد ارتباط درون متنی بدون توجه به ابعاد فرامتن پرداخته شده است.

مقالهٔ «خوانش نشانه‌شناسی قصیدهٔ رحلة ثانیة لجلجامش جواد الحطاب؛ بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر» مهین حاجی‌زاده و همکاران (۱۴۰۰)؛ مجلهٔ لسان مبین دانشگاه بین المللی امام خمینی. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، درصدد تحلیل و بررسی فرآیندهای نشانه پردازی قصیده رحلة ثانیة لجلجامش (انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی و هیپوگرام‌ها و ..) بر اساس نظریهٔ ریفاتر برای دریافت لایه‌های پنهان متن است. البته در این مقاله، مفاهیم نشانه‌شناختی ریفاتر به صورت دقیق تعریف نشده‌اند.

مقالهٔ «کاربست نظریه نشانه شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل قصیدهٔ خُذ وردةَ الثَّلج خُذ القیروانیة سعدی یوسف»، نوشتهٔ فاطمه تنها، مهین حاجی زاده، ابوالحسن امین مقدسی، در مجلهٔ ادب عربی، سال ۱۴۰۰، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۱. این پژوهش درصدد است که بر اساس نظریهٔ ریفاتر به لایه‌های پنهان قصیدهٔ مذکور، ایدهٔ محوری و رابطهٔ بینامتنی آن با دیگر متون دست یابد. تحلیل این قصیده نشان می‌دهد که محصول بسط ماتریس‌های متعددی چون یأس و اندوه، تبعید و غربت، عشق به وطن، اختناق و خفقان، سلطه یافتن بیگانگان بر وطن شاعر، دعوت به مبارزه و رستاخیزی، ترسیم چهرهٔ به غارت رفتهٔ عراق و مأیوس شدن از اوضاع حاکم است.

با توجه به پژوهش‌های مذکور، تا کنون شعر صلاح عبد الصبور با این رویکرد مورد بررسی قرار نگرفته است و با توجه به ادبیت و جنبه‌های نشانه‌شناختی اشعار این شاعر برجستهٔ مصری، جا دارد، یکی از قصاید وی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۲- مباحث نظری پژوهش

۲- ۱. خوانش شعر از دیدگاه ریفاتر

۲- ۱-۱. خوانش اکتشافی: سطح محاکاتی

ریفاتر دو نوع خوانش را از متن شعری ارائه می‌دهد: خوانش اکتشافی در سطح محاکاتی و خوانش پس نگر در سطح نشانه‌شناختی. البته پیش از آن که این دو نوع خوانش را از منظر ریفاتر مورد بررسی قراردهیم، باید که هر ژانر یا نوع ادبی را از منظر نشانه‌شناختی تعریف‌کنیم: «هر ژانر رمزگانی است برای سازمان‌دادن به‌دسته‌ای از معناهایی که در انبارهٔ نشانه‌ای جامعه وجود دارند و برقراری نوعی از ارتباط را در جامعه امکان‌پذیر می‌کند» (مهاجر؛ نبوی، ۱۳۹۳: ۱۹۲). البته از آن‌جاکه این انبارهٔ نشانه‌ای جامعه در اثر حرکت پیوستهٔ جامعه، دست‌خوش تغییر می‌شود، افق دلالت‌های هر ژانر تغییر می‌یابد.

امّا خوانش اکتشافی (heuristic reading) نخستین مرحلهٔ رمزگشایی از شعر و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی شعر یعنی از بالا به پایین و از اولین سطر تا آخرین سطر است. در این خوانش خواننده با توجه به توانش زبانی خود هر واژه را یک دال در نظر می گیرد که با مدلول خود در جهان واقع مرتبط می‌شود و به این ترتیب به درک معنای شعر می‌رسد.

در این خوانش، معنای ارجاعی متن شعری موردنظر است. به‌همین علت، این متن شعری که هدفش بازتاب دادن واقعیت بیرونی و پایبندی به بازنمایی حقیقت است، متنوع و متکثر به‌نظرمی‌رسد؛ زیرا حقیقت خود موضوعی پیچیده‌است و به‌تبع آن ارجاع به حقیقت نیز پیچیدگی خاص خود را داراست. درواقع متن در این سطح با جزئی‌نگری واقعیت‌ها را می‌بیند و مانند

آینه‌ای شکسته ابعاد متکثر و متنوعی را منعکس می‌نماید (جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۷). بر اساس بیان ریفاتر «معنا در این سطح، بر مرجع‌های متنوعی استوار است و بنابر این، حقیقت متن ازطریق تماس آن با واقعیت بیرونی استقرار می‌یابد» (Riffaterre, 1983: 88 به نقل از جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۷)؛ به‌همین دلیل خوانش اولیهٔ متن که در سطح محاکات صورت می‌گیرد، نشانه‌های متن را از رهگذر ارجاع به مصادیق بیرونی مورد تفسیر قرار می‌دهد (سلدن؛ پیتر، ۱۳۸۴: ۸۵)؛ بنابراین خوانش اکتشافی یک نوع خوانش خطی است؛ «یعنی خواننده متوجه توالی خطی معنا است، معنایی که ارجاعی است و در رجوع به جهان خارج استقرار می یابد. خواننده در این مرحله در برخورد با اثر با اتکا به توانش زبانی خود به فهم معنای معمول و مرسوم متن نائل می‌شود. توان زبانی و توانش ادبی وی به او این امکان را می‌دهد تا برخی از ناسازگاری‌های موجود در متن [نادستوری‌ها] را نیز به درستی دریابد.» (جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۷).

۲-۱-۲. خوانش پس‌نگر: سطح‌نشانه‌شناختی

خوانش پس‌نگر (retroactive reading) یا خوانش پس‌کنشانه، مرحلهٔ دوم خوانش شعر است که طی آن خواننده با آزمودن فرضی که در خوانش اکتشافی شکل‌داده از سطح معنا فرا می‌رود و دلالت‌های شعر را در سطح ژرف نگر جستجو می‌کند.

این خوانش، خوانش ثانویه‌ای است که براساس دلالت غیر ارجاعی متن شعری صورت می گیرد. «خواننده، در این سطح هر نشانهٔ شعری را نه با ارجاع به جهان خارج یا واقعیت بیرونی که در ارجاع به یک امر واحد باز می‌یابد. درواقع وقتی دربارهٔ وجود یک امر واحد در ساختار شعر سخن می‌گوییم، منظور این است که ساختار شعر محصول بسط یک ایدهٔ واحد است. این ایده همان‌طور که خواهیم‌دید ممکن است یک جمله، یک اصطلاح یا یک عبارت متداول باشد. همین ایده است که موجب شکل‌گیری وحدت معنایی یا عاطفی در شعر می‌شود.» (جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۷).

شایان ذکر است که مایکل ریفاتر در فرایند خوانش پس نگر پنج مورد را مورد توجه قرار می‌دهد و به بررسی آن‌ها می‌پردازد که از قرار ذیل هستند:

۱- نادستوری‌ها (ungrammaticality): نادستوری‌ها از نگاه ریفاتر در معنای محدود آن یعنی خروج از قاعدهٔ نحوی خلاصه نمی شود، بلکه بر اساس دیدگاه وی که بر این باور است متن که خود دستور خاص خود را- در معنای گستردهٔ آن- تولید می‌کند، می تواند هر اتفاق متنی‌ای را شامل شود که به‌نوعی خواننده را متوجه یک نوع دستورگریزی کند (رک: پاورقی ریفاتیر، ۲۰۰۱: ۸). درواقع «خواننده در مواجهه با موانع غیردستوری ناگزیر است سطح دوم و عالی‌تری از معنا را آشکار سازد که جنبه‌های غیردستوری متن را تبیین می‌کند (سلدن؛ پیتر، ۱۳۸۴: ۸۵). به‌عبارت‌دیگر موانع غیردستوری در وهلهٔ اول معنا را تهدید می‌کنند، ولی همین موانع در سطح عالی‌تر خواننده را به‌سمت و سوی دلالت متن رهمنون‌می‌سازند، به‌طوری‌که خواننده آن را به‌عنوان بخشی از یک شبکهٔ پیچیده درک می‌نماید» (ریفاتیر، ۲۰۰۱: ۱۳)؛ زیرا زمانی‌که خواننده این نادستوری‌ها را نه در چهارچوب ارتباط آن‌ها با واقعیت، بلکه در چهارچوب ارتباط آن‌ها با واژه‌های متن یا واژه‌های متون دیگر، مورد خوانش قرار می دهد، تمام تعبیرهایی را که در مرحلهٔ خوانش اکتشافی، به نوعی

آن‌ها را نادستوری‌های متعادل و استاندارد به‌شمار آورده است، در مرحلهٔ خوانش پس‌نگر آن‌ها را ساختار لفظی دیگری می‌بیند (ریفاتیر، ۲۰۰۱:lxxxix).

در واقع مایکل ریفاتر دلالت را در شعر تحت تأثیر خروج از نُرم‌زبانی می‌داند که ممکن است با کاهش و افزایش در زبان ایجاد شود (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۸۵). آلن در این باره می‌گوید: «آن‌چه خواننده را به‌جهتی از تأویل محاکاتی متن به‌سوی تأویل نشانه‌شناسانهٔ آن می‌کشاند، به‌رسمیت‌شناختن چیزی است که ریفاتر آن را دستورگریزی می‌نامد.» (آلن، ۱۳۸۰:۱۶۶)

البته شاید بتوان گفت که مهم‌ترین عناصر نادستوری از نگاه ریفاتر همان عنصر استعاره، کنایه/ مجاز مرسل است که در مبحث کارکرد دلالت شعر از نگاه ریفاتر، به‌عنوان عامل هم‌نشینی، عامل دلالت غیرمستقیم در شعر به‌شمار آمدند. گفتنی است که پیش از ریفاتر کسانی، استعاره، کنایه، مجاز و نیز سخریه را به‌عنوان تصویرهای بلاغی اصلی و همچنین به‌عنوان چهارگانهٔ نشانه‌شناختی مطرح کرده‌اند.(۱)

به‌علاوه ریفاتر نوواژه‌ها (neologism) را یک نوع نادستوری به شمار می‌آورد و کاربرد آن‌ها را تلاشی برای گسترش ظرفیت‌های زبان می‌داند. البته نوواژه‌ها با واژه‌های مشابه و مترادف غیر نوآورانهٔ خود، تعارض دارند و همین تعارض باعث می‌شود که خواننده به‌طور کاملاً خودآگاه از آن‌ها رمزگشایی‌کند؛ بنابراین باید میان کاربرد واژه‌های نو و واژه‌های قدیمی تفاوت قائل‌شویم؛ زیرا «نوواژه برخلاف کهن‌واژه، به‌خودی خود و خارج از بافت متن موجودیت ندارد، بلکه حاصل رابطهٔ دو صورت معادل، یکی «نشان دار» و دیگری «بی نشان» است» (برکت؛ افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۸؛ ریفاتیر، ۲۰۰۱: ۴۳- ۴۲)؛ گفتنی است که «صورت بی‌نشان قبل از متن وجود دارد، درحالی که صورت نشان‌دار قبل از متن وجود ندارد.» (ریفاتیر، ۲۰۰۱: ۴۳)

۲ – منظومه‌های توصیفی (descriptive systems): در منظومهٔ توصیفی با شبکه ای از واژه‌ها مواجهیم که حول یک هسته می‌چرخند و تفاوت آن با انباشت در این است که شبکهٔ واژگانی یک منظومهٔ توصیفی «یکی پس از دیگری از هم تبعیت می‌کنند و مجاز مرسل را تشکیل می‌دهند» (Rifaterre,1978:35). منظومهٔ توصیفی بر روابط مفاهیم ناهمپایه مبتنی است. در واقع شبکه‌ای از واژه‌ها است که حول محور یک واژهٔ هسته‌ای با هم در ارتباط‌اند. البته مبنای ارتباط، معنابن واژهٔ هسته‌ای است. به عبارت دیگر، یک منظومهٔ توصیفی متشکل از گروهی از واژه‌ها، اظهارات و تصورات است که در متن به کار می‌روند، و بنابر خواست نویسنده بر اجزایی از یک کل دلالت می‌کنند. در منظومهٔ توصیفی، رابطهٔ منظومه مجازی است و از کل به جزء بیان می‌شود و هسته‌ای با اقمارش مرتبط می‌شود؛ به عنوان مثال واژه‌هایی نظیر ثروت، تخت، اقتدار، تاج، دلقک، درباریان حول محور واژهٔ هسته‌ای «شاه» با هم در ارتباطند.

۳ – انباشت (accumulation): انباشت زمانی روی می‌دهد که خواننده با مجموعه‌ای از الفاظ روبه‌رو می‌شود که همگی به‌واسطهٔ دارابودن یک عنصر معنایی مشترک، به‌نام معنابُن، با یکدیگر ارتباط می‌یابند (Riffaterre, 1983: 39 به‌نقل از جونقانی، ۱۳۹۶: ۱۸۶)؛ بنابراین انباشت مجموعه کلماتی است که از طریق ترادف گرد معنابن (semem) جمع می‌شوند و معنابن‌ها، واحدهای

معنای به‌شمار می‌آیند که در میان مجموعه‌ای از کلمات مشترک هستند؛ برای مثال، گل معنابن مشترک زنبق، آفتابگردان و آلاله است.

۴ – هیپوگرام (Hypogram): هیپوگرام معمولاً موضوعات کلیدی است که در متن یا به شکل گسترده و مکرر ارائه می‌شود یا غریب و ناآشناست. هیپوگرام از نظر ریفاتر، جمله‌های آشنا، واژگان یا عبارت‌هایی است که خواننده با خواندن جمله، واژه، عبارت و تصویری شاعرانه، آن‌ها را در ذهن خود تداعی می‌کند (Rifaterre،1978: 6).

در نظریهٔ ریفاتر شعر از یک کلمه یا از یک جمله حاصل می‌شود، وی در این‌باره می‌گوید: «شعر حاصل تبدیل یک قالب– جمله ای کمینه و تحت اللفظی– به نوعی اطناب پیچیده و غیرتحت‌اللفظی است» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۷). گسترش و تبدیل یک قالب به‌متن مجموعه‌ای از نشانه‌ها را به‌وجود می‌آورد که برخی از آن‌ها نشانه‌های شعری محسوب می‌شوند. «شعری‌شدن یک کلمه، زمانی حاصل می‌شود که به‌گروه کلماتی از پیش موجود ارجاع دهد و شعری‌شدن یک عبارت نیز هنگامی محقق می‌گردد که به همان گروه کلمات ارجاع دهد یا در ساخت از آن‌ها تبعیت کند» (ریفاتیر،۲۰۰۱: ۳۹). ریفاتر این گروه کلمات از پیش موجود را هیپوگرام می‌نامد که «ممکن است یک کلیشه، نقل‌قول و یا گروهی از تداعی‌های متعارف باشد. ریفاتر این گروه کلمات را نظام توصیفی و یا مجموعهٔ مضمونی نیز نامیده است. هیپوگرام در هر صورت، در خود متن دیده نمی‌شود، بلکه حاصل تجربهٔ نشانه‌شناختی و ادبی قبلی است و خواننده با درک ارجاع یک نشانه به یک عبارت یا مجموعهٔ از پیش موجود، نشانهٔ موردنظر را به‌صورت شعری تشخیص می‌دهد. نشانه‌ای که به یک هیپوگرام ارجاع می‌دهد، باید گونه‌ای از قالب آن متن باشد» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۸– ۱۵۷).

۵– ماتریس(matrix): ریفاتر هنگامی که در کتاب نشانه‌شناسی شعر، کلام شعری را تعریف می‌کند و می‌گوید که شعر حاصل تبدیل یک قالب– جمله‌ای کمینه و تحت اللفظی– به نوعی اطناب پیچیده و غیرتحت‌اللفظی است، به این موضوع اشاره‌می‌کند که این جمله همان ماتریس (جملهٔ مولّد) است که البته گاهی این ماتریس در یک کلمه خودنمایی می‌کند، ولی «در این حالت، این کلمه در متن هرگز ظاهر نمی‌شود، بلکه همواره ازرهگذر چند قالب متوالی تحقق می‌یابد و البته انواع این قالب‌ها را مدل یا الگو مشخص می‌کند؛ بنابراین ماتریس و الگو و متن، تنها قالب‌هایی هستند که یک ساختار را بازتاب می‌دهند. همان‌گونه که دلالت شعر از رهگذر (detour) یا انحرافی است که متن در هنگامی‌که در جریان محاکات قرار می‌گیرد، آن را شکل می‌دهد و از تصویری به تصویر دیگر منتقل می‌شود» (اینو و دیگران، ۲۰۱۳– ۲۰۱۲: ۵۷).

در واقع بر اساس دیدگاه ریفاتر چیزی که شعر را به وجود می‌آورد، با گفته‌ها یا زبان شاعر ارتباطی ندارد، بلکه با روشی که داده‌های لفظی، محاکات را تحریف می‌کنند، ارتباط پیدا می‌کند (ریفاتیر،۲۰۰۱: ۲۱). وی ساختار این داده‌های لفظی را ماتریس می‌نامد و بر این باور است که ماتریس «مفهومی است انتزاعی که هرگز به‌تنهایی تحقق پیدا نمی‌کند، بلکه مانند تمام ساختارها فقط از راه متغیرهای خود عینیت می‌یابد، یعنی از راه نادستوری‌ها» (همان‌جا)؛ و در ادامه می‌گوید

هرچقدر که شکاف میان ماتریس و محاکات بیشتر شود، تعارض میان نادستوری‌ها و محاکات شدت می‌یابد (ریفاتیر، ۲۰۰۱: ۲۲).

ریفاتر این تعارض را ملاک ادبیت شعر برمی‌شمرد و بر این عقیده است که «گاهی این ادبیت می‌تواند به نقطه‌ای برسد که شعر کاملاً از پیام در معنای متداول خود تهی شود، یعنی خالی از محتوای وجدانی یا اخلاقی یا فلسفی باشد» (ریفاتیر،۲۰۰۱: ۲۲).

می‌توان گفت ماتریس، واژه یا عبارت و جمله‌ای است که بتواند به‌عنوان ریشهٔ هیپوگرام‌ها، متن شعر را بازنویسی کند. البته بازسازی ماتریس یک متن شعری به‌معنای فهم شعر یا درک دلالتمندی آن نیست. جاناتان کالر در تأیید این موضوع چنین می‌گوید: «ماتریس، معنای شعر نیست، بلکه کشف ماتریس به معنای وحدت‌بخشیدن به شعر است. دلالتمندی اثر، اما، چیز دیگری است» (Culler,1981:101 به نقل از آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

در واقع «اگر آفرینش اثر ادبی حاصل بسط یک ماتریس به‌صورت نشانه‌های متنوع شعر به‌شمار برود، بازآفرینی و تفسیر آن حاصل تقلیل نشانه‌های شعری متغیر به امری واحد، یعنی ماتریس است» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

۳. تحلیل نشانه‌شناختی قصیدة الحزن بر اساس دیدگاه ریفاتر

گاهی صلاح عبدالصبور در اشعار خود با نگاهی اندوه‌بار جامعه و زندگی مردم روزگار خود را توصیف می‌کند، وی در قصیدة الحزن اندوه را موجودی ستمگر می‌بیند که بر جامعه سایه افکنده و به آنان ستم می‌کند و اموالشان را به غارت می‌برد (رمضانی؛ خوانساری، ۱۳۹۴: ۱۰۳۸).

در این جا ابتدا خوانش اکتشافی از قصیده خواهیم داشت و در مرحلهٔ بعد به خوانش نشانه‌شناختی آن خواهیم پرداخت؛

۳- ۱. خوانش اکتشافی یا خطی قصیدة الحزن

در ابتدای شعر شاعر چنین می‌گوید:

یا صاحبی، إنی حزین/ طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ینر وجهی الصباح/ وخرجت من جوف المدینة أطلب الرزق المتاح/ وغمست فی ماء القناعة خیز أیامی الکفاف/ ورجعت بعد الظهر فی جیبی قروش/ فشربت شایاً فی الطریق/ ورتقت نعلی/ ولعبت بالنرد الموزع بین کفی والصدیق/ قل ساعة أو ساعتین/ قل عشرة أو عشرتین/ وضحکت من أسطورة حمقاء رددها الصدیق/ ودموع شحاذ صفیق (عبدالصبور، ۱۹۷۲: ۳۷).

عبد الصبور در این بخش از قصیده از زبان خود و به عنوان فردی از افراد عادی جامعه سخن می‌گوید و یک زندگی روتین را به نمایش می‌گذارد؛

«صبح می‌دمد و من برمی‌خیزم، بدون تبسم و شادی و بی آن‌که زیبایی صبح چهره مرا روشن سازد؛ و از خانه به خاطر کسب روزی اندک خارج می‌شوم و به آن‌چه که دست می‌یابم، قناعت می‌ورزم و هنگام بازگشت با چند سکه در جیبم، در راه چای می‌نوشم و کفش‌هایم را وصله می‌زنم، با دوستم ساعاتی را به بازی نرد می‌گذرانیم و در گپ دوستانه از گفته‌های بی‌اساس دوستم [و نیز از اشک‌های گدایی سمج] می‌خندم» (رمضان؛ خوانساری، ۱۳۹۴: ۱۰۳۹– ۱۰۳۸).

در ادامه شاعر از فرا رسیدن شب و احساس غم و اندوهی که به سراغش می‌آید، سخن می‌گوید؛

وأتی المساء/ فی غرفتی دلف المساء/ والحزن یولد فی المساء لأنه حزن ضریر/ حزن طویل کالطریق من الجحیم الی الجحیم/ حزن صموتْ/ والصمت لا یعنی الرضاء بأن أمنیة تموت/ وبأن أیاماً تفوت/ وبأن مرفقنا وَهَنْ/ وبأن ریحاً من عَفَنْ/ مسّ الحیاة، فأصبحت وجمیع ما فیها مقیت (عبد الصبور، ۱۹۷۲: ۳۸).

سپس عبدالصبور از غمی می‌گوید که همهٔ شهر را فراگرفته است؛

حزن تمدد فی المدینة/ کاللص فی جوف السکینة/ کالأفعوان بلا فحیح/ الحزن قد قهر القلاع جمیعها وسبی الکنوز/ وأقام حکاماً طغاة/ الحزن قد سمل العیون/ الحزن قد عقد الجباه/ لیقیم حکاماً طغاة (همان: ۳۸).

شاعر می‌گوید: اندوهی خاص در شهر لمیده‌است، همچون دزدی در عمق آرامش؛ بسان ماری بی‌صدا. این غم همه قلعه‌ها را به زانو درآورده و گنج‌ها را به تاراج برده و در مقابل، حاکمان طغیان‌گر را بر کرسی قدرت نشانده است. اندوه چشم‌ها را از حدقه درآورده و گره بر پیشانی مردم انداخته تا حاکمانی طغیان‌گر را بر رأس قدرت بنشاند.

در واقع شاعر با تکرار واژهٔ حزن یا اندوه، زندگی ملالت‌بار و اندوه بار مردم و فقر اقتصادی آنان را ترسیم می‌نماید. همان‌طور که ملاحظه شد، صلاح عبدالصبور «اندوه حاصل از زندگی همراه با فقر و بدون پویایی را بسیار مؤثر و ریشه‌دار می‌بیند که همچون دزدی بی‌رحم همه شهر و دیار مردم را فراگرفته و در واقع همین غم بیدادگر است که گنج و میراث سرزمین‌ها را به‌تاراج برده و ستمگران را بر آن‌ها حاکم کرده است.» (رمضانی؛ خوانساری، ۱۳۹۴: ۱۰۳۹).

در بخش پایانی از طریق گفتگویی که میان شاعر و یکی از دوستانش در یکی از روزها برقرار شده بود، با تکرار جملهٔ الحزن یفترش الطریق: اندوه سنگ فرش زمین شده است، و سه بار استفاده از واژهٔ حزن (اندوه) و معرفی خود به‌عنوان فرد اندوهگین در بند «ولم تکن بشراه مما قد یصدقه الحزینْ»، حزن و اندوه فراگیر را در سرزمین خود به تصویر می‌کشد:

یا تَعْسَها من کِلْمهٔ قد قالها یوماً صدیق/ مغری بتزویق الکلام:/ کنا نسیر/ کفی لکفیه عناق/ والحزن یفترش الطریق/ قال الصدیق:/ یا صاحبی!/ ما نحن إلّا نفضهٔ رعناء من ریح سموم/ أو أمنیهٔ حمقاء/ والشیطان خالقنا لیجرح قدرهٔ لله العظیم/ وجفلت فابتسم الصدیق/ ومشی به خدر رفیق/ ورأیت عینیه تألقتا کمصباح قدیم/ ومضی یقول:/ «سنعیش رغم الحزن، نقهره، ونضع فی الصباح/ أفراحنا البیضاء، افراح الذین لهم صباح».. / ورنا إلیَّ... / ولم تکن بشراه مما قد یصدقه الحزینْ/ یا صاحبی!/ زوِّق حدیثک، کل شیء قد خلا من کل ذوق/ أما أنا، فلقد عرفت نهایة الحدر العمیق/ الحزن یفترش الطریق... (عبدالصبور، ۱۹۷۲: ۳۹- ۳۸).

۳- ۲. خوانش پس‌نگر یا نشانه شناختی قصیدة الحزن

۳- ۲- ۱. نادستوری‌های قصیدة الحزن

قصیدة الحزن نیز یکی از قصاید دیوان الناس فی بلادی صلاح عبدالصبور است که به‌مانند دیگر قصاید دیوان و بنا به ویژگی آن دوره، از لحاظ واژگانی نا دستور مندی اندکی دارد و بیشتر بر اساس کاربرد واژه‌های متداول در زبان فصیح بنیان‌نهاده شده است؛ در واقع واژگانی مانند: مقیت، صفیق، دلف، سمل، سبی، قهر، تزویق، ریح سموم، جفلت، رنا إلیّ، الحدر و یفترش باعث

شده‌اند که این شعر خیلی از لحاظ واژگانی، از سطح محاکاتی به‌سمت سطح نشانه‌شناختی حرکت چشم‌گیری نداشته باشد.

البته کاربرد واژه هایی مانند: طلع، بعد الظهر، قروش، شای، نعلی، لعبت النرد، عشرة أو عشرتین که به نوعی واژه‌های عامیانه به شمار می‌روند، یک نوع نادستوری واژگانی است که شاعر آن‌ها را به‌عنوان نشانه‌هایی برای بیان امور ساده و بی‌ارزشی به کار می‌گیرد تا زندگی روزمرهٔ خود و هم‌نوعشان را به تصویر کشاند (فاروق، بی‌تا: ۱۰۸). در واقع شاعر خوب درک‌کرده است که «ازراه چنین کاربردهایی می‌تواند از اسارت قالب‌های خشک یا از اسارت تصویرگری سنتی واقعیت رهایی پیدا کند (همان‌جا). البته شایان ذکر است که اغلب این واژه‌های عامیانه در یک بخش از قصیده خودنمایی می‌کنند: ورجعت بعد الظهر فی جیبی قروش/ فشربت شایاً فی الطریق/ ورتقت نعلی/ ولعبت بالنرد الموزع بین کفی والصدیق/ قل ساعة أو ساعتین/ قل عشرة أو عشرتین. درواقع این واژه‌ها «از زبان مردم جامعه گرفته شده است و سادگی و وضوح خاصی دارند و شاعر آن‌ها به این دلیل به کار برده تا تصویر مدّ نظر خود را با تمام جزئیات به‌درستی به مخاطب انتقال دهد و با دقت تلاش و رنج انسان را برای رسیدن به یک لقمه نان برایمان تبیین نماید. به ویژه که لفظ عشرتین اصلاً در صرف [عربی] وجود ندارد و گویا شاعر برای بیان گذراندن زمان طولانی با دوست خود و بی‌توجهی‌اش به گذر وقت، آن را به کار می‌برد؛ زیرا مقصود از لفظ «عشرتین» مثنای «عشرة» نیست، بلکه نشانه‌ای است که بر فراوانی وقت و جزئیات زندگی آنان دلالت می‌کند.» (قلاتی، ۲۰۱۶- ۲۰۱۵: ۶۳- ۶۲).

گفتنی است که خود شاعر نیز در تأیید همین مدعا در کتاب حیاتی فی الشعر می‌گوید: «من قصد داشتم که از زندگی پوچ مردم تصویری ارائه دهم که از آغاز صبح به دنبال لقمه نانی هستند و بعد از ظهر خود را با کارهای عبث و دوری‌جستن از اصل زندگی می‌گذرانند که البته تمام این‌ها مقدمه‌ای هستند برای غم‌های شبانه‌ای که فرد در تنهایی خود نمی‌تواند از آن‌ها رهایی یابد.» (عبدالصبور، ۱۹۸۸: ۱۷۲- ۱۷۱).

نادستوری نحوی در این شعر به‌صورت کم‌رنگی آن‌هم از رهگذر به‌هم‌زدن ترتیب اجزای جمله، حضوردارد.

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ینر وجهی الصباح: تقدیم مفعول‌به (وجهی) بر فاعل (الصباح)

وغمست فی ماء القناعة خیز أیامی الکفاف: تقدیم ظرف مکان (فی ماء القناعة) بر مفعول به (خبز أیامی الکفاف)

فی غرفتی دلف المساء: تقدیم ظرف مکان (فی غرفتی) بر فعل (دلف)

و مشی به خدر رفیق: تقدیم جار و مجرور (به) بر فاعل (خدر رفیق)

سنعیش رغم الحزن، نقهره، ونضع فی الصباح/ أفراحنا البیضاء، أفراح الذین لهم صباح: تقدیم ظرف زمان (فی الصباح) بر مفعول به (أفراحنا البیضاء)

امّا نادستوری معنایی در این شعر به‌صورت برجسته و پر رنگی حضور دارد، آن هم از طریق استعاره و کنایه؛ به علاوه استعاره‌هایی در این شعر به‌کار رفته‌اند که برخی از آن‌ها به زیبایی

صنعت تشخیص یا جان‌بخشی را به وجود آورده‌اند یا کنایه از موضوع خاصی دارند و از این طریق شعر را از مرز محاکات به عالم خیال و نشانه‌ها پیش برده‌اند؛ از جملهٔ آن‌ها:

حزن طویل کالطریق من الجحیم الی الجحیم: استعاره مکنیه/ کنایه از فراگیر بودن اندوه.

حزن تمدد فی المدینة: استعاره مکنیه/ جان بخشی به اندوه (تشخیص)/ کنایه از این که اندوه راه را بر مردم بسته است.

الحزن قد قهر القلاع جمیعها وسبی الکنوز/ وأقام حکاماً طغاة: استعاره مکنیه، اندوه همچون دشمن قلعه‌ها را فتح‌کرده و کنیزکان را به اسارت برده و حاکمان طغیان‌گری را بر سر حکم نشانده است/ جان‌بخشی به اندوه (تشخیص)/ کنایه از این که غم همه جا را فراگرفته و مردم را بی‌دفاع کرده و ثروت آنان را به‌غارت برده و ظلم را پا بر جا نموده است.

الحزن قد سمل العیون: استعاره مکنیه، اندوه (همچون حاکمی ستمگر) چشم‌ها را از حدقه در آورده است/ جان‌بخشی به اندوه و کنایه داشتن از این که اندوه در این شهر، بینایی و بصیرت را از اهالی شهر گرفته است.

الحزن یفترش الطریق: استعاره مکنیه، اندوه، راه را فرش خود گردانیده است؛ جان‌بخشی به اندوه و کنایه داشتن از این‌که اندوه وغم راه را بر مردم بسته و از جای خود تکان نمی‌خورد.

همچنین شاعر در این شعر در قالب دو تشبیه، دو موضوع را به‌صورت کنایی مطرح می‌کند:

ما نحن إلّا نفضة رعناء من ریح سموم: شاعر در اینجا خود و هم‌قطارانش را تکان احمقانه‌ای از جانب باد سموم (باد بسیار گرم تابستانی) توصیف می‌کند؛ کنایه از حرکت و جنبش نابخردانه و موقت خود و همقطارانش.

ما نحن إلّا نفضة رعناء من ریح سموم/ أو أمنیة حمقاء: تشبیه خود به یک آرزوی احمق؛ کنایه از آرزوهای بربادرفتهٔ شاعر و هم‌قطارانش.

در مجموع بنابر شاهد مثال‌هایی که از قصیدة الحزن استخراج‌کردیم، هشت مورد نادستوری واژگان، پنج مورد نادستوری نحوی، دوازده مورد نادستوری معنایی- چه در قالب استعاره (پنج مورد) و چه در قالب کنایه (هفت مورد)، در این قصیده حضور داشت.

۳- ۲- ۲. منظومه‌های توصیفی در قصیدة الحزن

در این قصیده بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر چهار منظومهٔ توصیفی وجود دارد که عبارت‌انداز:

۳- ۲- ۲- ۱. منظومهٔ توصیفی اول

در منظومهٔ توصیفی اول، هشت جمله و ترکیب، حول محور اندوه شاعر (حزن الشاعر) می‌چرخند که عبارت‌انداز: «إنی حزین» (من اندوهگین هستم)، «ماابتسمت» (نخندیدم)، «لم ینر وجهی الصباح» (صبح صورت مرا روشن نکرده است)، «فی غرفتی دلف المساء» (در اتاقم، شب راه خود را بازکرد)، الحزن یولد فی المساء» (غم و اندوه در هنگام شب پا به‌عرصهٔ وجود می‌گذارد)، و این غم و اندوه به تعبیر شاعر «حزن ضریر» (اندوه کور) یا «حزن طویل» (اندوه طولانی) یا «حزن صموت» (اندوه بسیار ساکت) است. این منظومهٔ توصیفی گویای غم و اندوهی است که شب و روز، شاعر را رها نمی‌کند. در واقع شاعر در ابتدای قصیده اندوه خود را به عنوان هستهٔ مرکزی

منظومهٔ توصیفی آغازین قرار می‌دهد و پس از توصیف حالت غمگنانهٔ خود، منظومهٔ توصیفی دوم را با هستهٔ مرکزی وسیع‌تری به تصویر می‌کشد.

۲-۲-۳- ۲. منظومهٔ توصیفی دوم

در منظومهٔ توصیفی دوم، نه جمله حول محور غم حاکم بر جامعه می‌چرخد که عبارت‌انداز: حزن تمدد فی المدینه، الحزن کاللص فی جوف السکینه، الحزن کالأفعوان بلا فحیح، الحزن قد قهر القلاع، الحزن سبی الکنوز، الحزن أقام حکاماً طغاة، الحزن قد سمل العیون، الحزن قد عقد الجباه، الحزن یفترش الطریق. این منظومه حکایت از غمی دارد که سراسر شهر و دیار خود را فراگرفته و همچون دزد در دل شب، آرامش را از مردم می‌گیرد، غمی که حاکمانی طغیان‌گر را بر سر کار نشانده و امنیت و ثروت مردمانش را به خطر انداخته و نور چشم آنان را گرفته و گره بر ابروانشان انداخته است؛ بدین‌ترتیب شاعر در این منظومهٔ توصیفی، پیوند معناداری میان غم درونی خود و غم حاکم بر جامعه ایجاد می‌کند و با ترسیم این احساس مشترک، خود را همچون مردمان جامعه، مغلوب و شکست‌خورده می‌بیند. سپس شاعر در ادامه، این منظومه را با منظومهٔ توصیفی جزیی‌تری پیوند می‌دهد تا بتواند به صورت عینی مصداق‌هایی را از افراد محروم و رنج دیده جامعه به نمایش بگذارد.

۲-۲-۳- ۳. منظومهٔ توصیفی سوم

در منظومهٔ توصیفی سوم، یازده جمله و عبارت حول محور هستهٔ محرومیت اجتماعی و فقر دور می‌زند که عبارت‌انداز: الخروج من جوف المدینة، طلب الرزق المتاح، غمس الخبز فی ماء القناعة، أیامی الکفاف، فی جیبی قروش، شربت شایاً فی الطریق، اللعب بالنرد، دموع شحاذ صفیق، کاللص فی جوف السکینة، بأن ریحاً من عفن مس الحیاة، أصبحت الحیاة وجمیع ما فیها مقیت. در این منظومه، عبارت‌هایی همچون: بیرون زدن از دل شهر، طلب روزی اندک، چند سکهٔ ناچیز در جیب داشتن، نوشیدن چای در کنار خیابان، اشک های گدایی سمج، پیچیدن بوی نامطبوع گندیدگی در زندگی، نفرت‌انگیز بودن تمام چیزهای زندگی و ... جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که حتی شاعرش فقر و محرومیت را با گوشت و پوستش احساس می‌کند و برای کسب روزی در تنگنا قرار دارد. البته شاعر با منظومهٔ توصیفی چهارم و حضور دوست در آن به عنوان هستهٔ مرکزی، به نوعی از دل ناامیدی، امید را بر می‌کشد.

۳- ۴-۲-۲. منظومهٔ توصیفی چهارم

در منظومهٔ توصیفی چهارم، دوازده جمله حول محور هستهٔ ناامیدی شاعر و امیداوری دوست می چرخد که عبارت‌اند از: ردّد الصدیق أسطورة حمقاء، مغری بتزویق الکلام، ما نحن إلّا نفضة من ریح سموم، ما نحن إلّا أمنیة حمقاء، الشیطان خالقنا، ابتسم الصدیق، مشی به خدر رفیق، تألقت عیناه کمصباح قدیم، سنعیش رغم الحزن، نقهر الحزن، نضع فی الصباح أفراحنا البیضاء، ولم تکن بشراه مما قد یصدقه الحزین. در واقع این منظومه، از یک سو ناامیدی شاعر و از سوی دیگر امیدواری دوست شاعر به در هم شکستن غم و دمیدن نور شادی از وجودشان را ترسیم می‌نماید. در واقع شاعر با این منظومه بر تأثیر مثبت حضور دوست در شرایط غم و نا امیدی، به طور غیر مستقیم تأکید دارد. این منظومهٔ توصیفی علاوه بر پیوندی که با منظومهٔ سوم دارد با

منظومهٔ اول و دوم نیر پیوند قوی دارد؛ زیرا از زبان دوست به شاعر و همهٔ افراد غم دیدهٔ جامعه، شکست‌دادن غم و دمیدن نور شادی را نوید می‌دهد، گرچه شاعر که در منظومهٔ توصیفی اول خود را اندوهگین توصیف می‌کند، از شدت نومیدی این نوید را باور نمی‌کند.

۳-۲-۳. انباشت قصیدة الحزن

در این قصیده براساس دیدگاه ریفاتر سه انباشت را می‌توان استخراج‌کرد که عبارت‌اند از:

۳- ۲- ۳- ۱. انباشت اول

در قصیدة الحزن هشت واژه و عبارت دارای معنابن مشترک زمان هستند که عبارت‌اند از: الصباح، أیامی، بعد الظهر، ساعة أو ساعتین، عشرة أو عشرتین، المساء، أیاما، یوماً. می‌توان گفت کاربرد دال‌های مختلف زمانی یعنی: روز، روزها، صبح، بعد از ظهر، وقت غروب، به نوعی بر حضور غم و اندوه در تمام اوقات شاعر دلالت دارند.

۳- ۲- ۳- ۲. انباشت دوم

در انباشت دوم شش واژه و تعبیر دارای معنابن مشترک مکان هستند که عبارت‌انداز: جوف المدینة، فی الطریق، فی غرفتی، الطریق من الجحیم الی الجحیم، القلاع، نهایة الحدر العمیق. کاربست این دال‌های مختلف مکانی یعنی: دل شهر، در راه، در اتاقم، از جهنم تا جهنم، قلعه‌ها و پایان سراشیبی تند، به نوعی بر حضور غم در تمام فضاهای مکانی شهر از اتاق شاعر و مسیر راه او گرفته تا دل شهر و بلندی‌ها و سراشیبی‌های آن، دلالت دارند و فضای غم آلود شهر را به خوبی به تصویر می‌کشند.

۳-۳-۲-۳. انباشت سوم

در انباشت سوم دوازده واژه و ترکیب دارای معنابن مشترک احساس انسانی هستند که عبارت‌اند از: حزین (با دو بار تکرار)، ماابتسمت، ضحکت، دموع، حزن (با هشت بار تکرار)، الرضاء، حزن ضریر، حزن طویل، حزن صموت، جفلت، ابتسم، أفراح (با دو بار تکرار)، و به نوعی این واقعیت را را در ذهن تداعی می‌کنند که در جامعه‌ای که شاعر در آن زندگی می‌کند، غم و شادی، و ترس و رضایت‌مندی با هم درآمیخته‌اند، البته انباشت واژه‌های غمگنانه با احتساب تکرار حزن و حزین (۱۶ واژه) در کنار انباشت واژه‌های دارای بار معنایی شادمانی (۵ واژه) بر این امر دلالت دارد که از نظر شاعر، رنگ و بوی غم و اندوه در جامعه‌اش بر فضای شادمانی و خوشحالی غالب است. با توجه به انباشت‌ها می‌توان دریافت که در ساختار کلی شعر با استفاده از انباشت واژگان مختلفی همچون روز، بعد از ظهر، شب، روزها و .. گرد معنابن زمان و انباشت واژگان متعددی مانند راه، وسط شهر، اتاق من و .. گرد معنابن مکان و همچنین انباشت کلمه‌های مختلفی همچون اندوه، رضایت‌مندی، شادی‌ها و .. گرد معنابن احساس انسانی، شاعر در در پی آن است که جامعه‌ای را به تصویر بکشد که فقر اقتصادی، احساس انسانی و حال و هوای افراد آن را شب و روز، در همه جا تحت‌الشعاع خود قرار داده و آن‌ها را رها نمی‌کند.

۳- ۲- ۴. هیپوگرام قصیدة الحزن

در شعر قصیدة الحزن یک مفهوم، یک هیپوگرام را در نظام ساختاری متن به وجود می‌آورد که در واقع قطب مفهومی را در متن تشکیل می‌دهند که در قالب جملة «الحزن یفترش الطریق» (اندوه سنگ فرش زمین شده است) تجلی یافته است.

۳- ۲- ۵. ماتریس قصیدة الحزن

خوانش نشانه شناختی قصیدة الحزن نشان می دهد که ماتریس آن در زنجیره‌ای خطی اندوه‌بار بودن شاعر و مردم، فقر اقتصادی جامعه و زیستن میان حالتی از امید و ناامیدی ترسیم شده است، به‌عبارت دیگر این قصیده در نتیجهٔ بسط و گسترش مؤلفه‌های این ماتریس شکل گرفته است؛ لذا خوانش این شعر از راه تشخیص این مؤلفه‌ها و فروکاستن آن‌ها در یک قالب ساختاری امکان‌پذیر است. بر این اساس می‌توان گفت که در قصیدة الحزن، عناصر نشانه‌شناختی بر مبنای دیدگاه ریفاتر، در خوانش سطح نشانه‌شناختی متن به‌خوبی می‌تواند ایفای نقش کند.

۴.نتیجه

با توجه به‌نظریهٔ نشانه‌شناختی مایکل ریفاتر و تطبیق آن بر قصیده الحزن عبدالصبور، می توان گفت این نظریه تا حدود زیادی قابلیت کاربست در تحلیل گفتمان شعری را دارد و از طریق خوانش نشانه‌شناختی و استخراج منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام، انباشت و ماتریس، دلالت‌مندی شعر و نیز وحدت شعری آشکار می‌گردد. به‌علاوه از رهگذر نادستوری‌ها و به‌ویژه نادستوری معنایی (استعاره و کنایه) میزان انحراف متن از واقعیت و گسترهٔ بعد نشانه شناختی در آن مشخص می‌شود.

همان‌طور که دیدیم در این قصیده چهار منظومهٔ توصیفی وجوددارد که هستهٔ اولین آن‌ها را اندوه شاعر و هستهٔ دومین آن ها غم حاکم بر جامعه و هستهٔ سومین آن ها را محرومیت اجتماعی و فقر و هستهٔ چهارمین آن‌ها را دوست تشکیل می‌داد و به صورت یک شبکهٔ به هم پیوسته حول یک هستهٔ مرکزی یعنی محرومیت و اندوه افراد جامعه و زیستن میان حالت امید و ناامیدی جمع می‌شوند. در این قصیده، سه انباشت که معنابن مشترک اولین آن‌ها زمان، و معنابن مشترک دومین آن‌ها مکان، و معنابن مشترک سومین آن‌ها احساس انسانی است، درکنار یک هیپوگرام که در قالب جملهٔ «الحزن یفترش الطریق» تجلی یافته، همه و همه مفهوم انتزاعی اندوه‌بار بودن شاعر و مردم در همه جا و در هر زمان و نیز فقر اقتصادی جامعه و زیستن در حالتی از امید و ناامیدی را به عنوان یک ماتریس واحد برای کلّ شعر بازسازی می‌نمایند و نشانه‌های شعری حاضر در این قصیده، با ارجاع به این ماتریس، دلالتمندیِ خود را باز می‌یابند. این شبکهٔ ساختاری واحد در زنجیره‌ای خطی غم و اندوه شاعر، غم و اندوه حاکم بر مردم و جامعه، فقر و محرومیت شاعر و مردم، ظلم حاکمان و به خطر افتادن امنیت و دارایی‌های مردم و امیدواری دوست شاعر به در هم شکستن غم و سربرآوردن نور شادی ترسیم شده است.

صلاح عبدالصبور در این قصیده از نادستوری واژگانی (هشت مورد) در ادبیت‌بخشیدن به متن خود، به‌خوبی بهره‌برده و همچنین از – نادستورهای معنایی – پنج مورد در قالب استعاره و هفت مورد در قالب کنایه در حد متوسطی استفاده کرده و تا حدودی توانسته است شعر را از سطح محاکات فراتر ببرد و به سطح نشانه‌ها نزدیک‌کند و به واسطهٔ استعاره و کنایه به شکل‌های مختلفی غم حاکم بر جامعهٔ خود را ترسیم کند و در هر تعبیر، غم را از مرز واقعیت به عالم نشانه‌ها بکشاند و از این‌رو خوانندهٔ ژرف‌نگر می‌تواند با خوانش پس‌کنشانه از سطح لغوی و

معنای سطحی عدول‌کند و با کشف دلالت‌های پنهان در عمق متن به پیام اصلی شعر و رویکـرد آن پی‌برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در واقع یکی از تفاوت‌های اساسی میان شعر نو و شعر کلاسیک در همین موضـوع اسـت؛ «زیـرا شـعر نـو عمومـاً بـه‌طـور آشکاری تحت تأثیر زندگی روزمره قرار گرفته است، خواه در سطح کاربرد برخی واژه‌هـای مـرتبط بـا زبـان گفتـاری، خـواه در سطح عبارات و چینش اجزای جمله. البته شکی‌نیست که روی‌آوردن به استفاده از فرهنگ لغت عامّه و ساختار جمله‌بنـدی آن، ماهیت مسائل مورد توجه این شعر را بازتاب می‌دهـد؛ زیـرا در قالـب آن مسـائل و مشـکلات انسـان و نیـز جزئیـات زنـدگی روزمره‌اش- یعنی احساس غربت و سردرگمی و پیچیدگی و آشفتگی فکری و روحی- مطرح می‌شوند. گفتنی است کـه چنـین موضوعاتی شایسته نیست که با زبان خطابه‌گونه و به روش واقع‌گرایی کلاسـیک ارائـه شـوند؛ لـذا ضـروری بـود کـه چنـین موضوعاتی در چهارچوب یک واقع‌گرایی نوین بیان‌گردند؛ بر این اساس طبیعی بود که شاعر نوپرداز به‌دنبال زبان جدیدی باشد که بتواند موضوعات جدید زندگی را پوشش‌دهد.» (العبد، ۲۰۰۷: ۱۲۱) در واقع پرچم‌داران شعر نوین عرب - و بـرجسـته‌تـرین آنان صلاح عبدالصبور با الگو گرفتن از الیوت، در شعر از زبان عادی مردم بهره گرفتند (همان‌جا). آنان تأکیـد داشـتند کـه «در زندگی عربی از تمام جوانب سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تغییر فراگیری رخ داده و سزاوار است که چنین اتفـاقی در شـعر نیـز صورت بگیرد تا این‌که بتوانند آن را از غل و زنجیرهای مضامین کهنه رهایی بخشند و آن را برای ترسیم زندگی و جامعه خود هموارکنند و با حوادث و شرایط و اوضاع حاکم هماهنگ نمایند؛ بنابر این به‌همین دلیل‌است که زبان شعر باید به زبـان مـردم نزدیک شود و صادقانه زندگی و اتفاقات جامعه را بازتاب دهد.» (ضیف، ۱۹۸۷: ۲۱۷)

منابع

احمدی، محمد نبی؛ قنبری اقدم، ایمان (۱۳۹۹)، «نشانه‌شناسی رمزگان‌های زبانی در سرودهٔ ملحمة الهجرة الثالثة از کاظم السماوی». دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات عربی، سال دوازدهم، شمارهٔ پاییز و زمستان، شمارهٔ پیاپی۱/۲/۲۳.

اینو، آن؛ آریفیه، میشال وآخرون (۲۰۱۳- ۲۰۱۲)، السیمیائیة- الأصول، القواعد والتاریخ، ترجمة رشید بن مالک؛ مراجعة وتقدیم عزالدین المناصرة، الطبعة الثانیة، الأردن: دار مجدلاوی للنشر والتوزیع.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶)، «رولان‌بارت و مبانی نشانه‌شناختی هم‌سازه و ناسازه»، در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی شعر، ویراستار: ذلیخا عظیم‌دخت، تهران، نشر نویسه پارسی، صص ۸۷- ۷۱.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶)، «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر»، در مجموعه‌مقالات نشانه‌شناسی شعر، ویراستار: ذلیخا عظیم‌دخت، تهران، نشر نویسه پارسی، صص ۱۹۴- ۱۷۳.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

برکت، بهزاد؛ افتخاری، طیبه. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر، کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد»، فصل نامهٔ پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، ش ۴، صص ۱۳۰- ۱۰۹.

بنگراد، سعید (۲۰۱۲)، السیمیائیات مفاهیمها وتطبیقاتها، الطبعة الثالثة، سوریة، دار الحوار للنشر والتوزیع.

بوخاتم، مولای علی (۲۰۰۴- ۲۰۰۳)، مصطلحات النقد العربی السیماوی: الإشکالیة والأصول والامتداد، دمشق، اتحاد کتاب العرب.

تنها، فاطمه؛ مهین، حاجی زاده؛ امین مقدسی، ابوالحسن (۱۴۰۰)،«کاربست نظریهٔ نشانه شناسی مایکـل ریفـاتر در تحلیل قصیدهٔ خُذ وردةَ الثَّلج خُذ القیروانیة سعدی یوسف»، مجلهٔ ادب عربی، دورهٔ ۱۳، صص ۱-۲۳.

رمضانی، ربابه؛ خوانساری، احمد. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی رویکرد اجتماعی در اشعار شفیعی کدکنی و صلاح عبدالصبور»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، بهمن، صص ۱۰۵۲- ۱۰۳۳.

ریفاتیر، مایکل (۲۰۰۱)، دلائلیات الشعر. ترجمة محمد معتصم. المملکة المغربیة، جامعة محمد الخامس، الطبعة الثانیة، منشورات کلیة الآداب والعلوم الإنسانیة بالرباط.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه.

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

سلدن، رامان (۱۳۸۴)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، طرح نو.
ضیف، شوقی (۱۹۸۷)، فی التراث والشعر واللغة، لا. ط، القاهرة، دار المعارف.
عبد الصبور، صلاح (۱۹۸۸)، دیوان صلاح عبدالصبور، المجلد الثالث، حیاتی فی الشعر، بیروت، دار العودة، لا.ط.
عبد الصبور، صلاح (۲۰۰۶)، الأعمال الشعریة الکاملة، بیروت، دار العودة، لا.ط.
العبد، محمد (۲۰۰۷)، اللغة والإبداع الأدبی، الأکادیمیة الحدیثة للکتاب الجامعی، الطبعة الأولی،
فاروق، صلاح (لا.ت)، القصیدة العربیة الحدیثة بین الغنائیة والغموض، القاهرة، عین شمس، لا. ط.
قلاتی، زینب: «لغة الحیاة الیومیة فی شعر صلاح عبد الصبور»، دانشگاه العربی بن مهیدی– أم البواقی، کلیة الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربی، الأستاذ المشرف، یمینة سعودی، تاریخ المناقشة: ۲۰۱۶– ۲۰۱۵.
کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه‌ها، نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی. ترجمهٔ لیلا صادقی؛ تینا امرالهی، ویرایش: فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران، علم.
موران، برنا (۱۳۸۹)، نظریه‌های ادبیات و نقد، برگردان ناصر داوران، تهران، مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۰). «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص۸۱ تا ۹۴.
نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). «خوانش نشانه شناختی زمستان اخوان و پیامی در راه سپهری»، مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شمارهٔ چهارم، زمستان، صص ۱۳۶– ۱۱۳.
Abdel Sabbour, S.m (1988). Diwan Salah Abdel-Sabour, Volume III, My life in poetry, Beirut: Dar al-Awda. [In Arabic].
Abdel Sabbour, S., (2006). Complete poetic works, Beirut, Dar al-Awda.. [In Arabic].
Ahmadi, M. N; Qanbari Aghdam, Iman (2019), " A Semiotic Analysis of Kazem al-Samawi's Poem "Malhamah al-Hijra al-Thalasah ". Journal of Arabic Language & Literature, 12th year, autumn and winter issue. serial number 1/2/23. [In Persian].
Al-Abd, M., (2007): Language and literary creativity, Modern Academy for University Books, First Edition. [In Arabic].
Alguna, J. M. (2016). "The application of Riffaterre 's semiotic model in poetry reading", in the collection of essays on semiotics of poetry, editor: Zulikha Azim dokht, Tehran: Neviiseh Parsi, pp. 173-194 . [In Persian].
Alguna, J., (2016). "Roland Barthes and Semiotic Foundations of Congruent and Congruent", in the semiotics of poetry collection, editor: Zulikha Azimdokht, Tehran: Noiseh Parsi Publishing House, pp. 71-87. . [In Persian].
Allen, G., (2009). Intertextuality, translation of Payam Yazdanjo, Tehran: Markaz. . [In Persian].
Barekat, B., Eftekhari, Taiebeh. (2010). "Poetry semiotics, the application of Michael Riffaterre 's theory on a borderline poem by Foroogh Farrokh zad", Journal of Language and Comparative Literature Research, Volume 1, Vol. 4, pp. 109-130. [In Persian].
Bengrad, S., (2012). Semiotics- concepts and applications, third edition, Syria: Dar al-Hewar for publishing and distribution. [In Arabic].
Bookhatam, M. A., (2003-2004). Semiotic Arabic Criticism- Problems, Basics and Extensions: Damascus, Arab Writers Union. [In Arabic].
Daif, Shawqi. (1987). In tradition and poetry and language, Cairo: Dar al-Maaref. [In Arabic].

Farooq, S., (n.d). Modern Arabic poetry between New Arabic poetry between lyricism and mystery, Cairo, Ain Shams.[In Arabic].

Ino; An; Arifieh, Mishal and others. (2012-2013). Semiotics - roots, rules and history, translated by Rashid ben Malik; Revised and presented by Ezzel Din al-Monasera, second edition, Jordan: Majdalavi for publishing and distribution. [In Arabic].

Kaler, J., (2019). In search of signs, semiotics, literature, deconstruction. Translated by Leila Sadeghi; Tina Amrolahi, editor: Farzan Sojodi, second edition, Tehran: Alam. [In Persian].

Moran, B., (2009). Theories of Literature and Criticism, translated by: Nasser Davaran, Tehran: Tarhe no. [In Persian].

Nabiloo, A., (2011) "The application of Michael Rifater's theory of semiotics in the analysis of Phoenix Nima's poem", Journal of Linguistic Research in Foreign Languages, Volume 1, Number 2, Fall and Winter, pp. 81-94. [In Persian].

Nabiloo, A. (2012). "Semiotic reading of Zaminar Akhwan and a message on Sepehri Road", Contemporary Persian Literature Magazine, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, 3rd year, No. 4, Zaminar, pp. 113-136. [In Persian].

Qalati, Z., "The language of everyday life in the poetry of Salah Abdel - Saboor", Al-Arabi Ben Mahidi-Ummel -Bawaqi University, Faculty of Literature and Language, Department of Arabic Language and Literature, supervisor: Yamina Saudi, defense date: 2015-2016. [In Arabic].

Ramezani, O.; Khansari, A., (2014). "Comparative study of the social approach in the poems of Shafi'i Kadkani and Salah Abdel Sabour", 8th Persian Language and Literature Research Conference, Bahman, pp. 1052-1033. [In Persian].

Riffaterre, M., .(2001). Semiotics of Poetry, Translation: Mohammad Moatasim. The Maghreb Kingdom, Muhammadel khames University, second edition, Faculty of Literature and Humanities in Rabat. [In Arabic].

Selden, R., (2005). Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, third edition, Tehran: New Design. [In Persian].

Sojoodi, F., (2009). Semiotics: theory and practice, second edition, Tehran: Elm. [In Persian].

Sojoodi, Farza., (2012). Applied semiotics, Tehran: Qesseh. [In Persian].

Tanha, F., Mahin, Hajizadeh; Amin MoQaddasi, Abolhasan (2021), "The application of Michael Rifater's theory of semiotics in the analysis of the poem Khuz Wardatel Thalj Khuzel Qirwaniya by Saadi Yusuf", ADAB-E- ARABI (Arabic Literature), 13th period. [In Persian].

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

The Fictocriticism of Mu'allaqā (the Suspended Ode) (Ṭarafah ibn al-'Abd) According to the Theory of Gaston Bachelard

Soghra Falahati [1], **Zahra Izadi** ✉[2]

1.Department of Arabic of Language and Literature, Arabic Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: Falahati42@gmail.com

2. Department of Arabic Language and Literature, Arabic Literature Group, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. Corresponding Author, E-mail: std_zahraIzadi@khu.ac.ir

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
27, December, 2022

Received in Revised form:
7, March, 2023

Accepted:
11, May, 2022

Published onlin:
21, December, 2023

Abstract

Fictocriticism is an innovative branch in literary criticism, theorerically propounded by the French physicist and philosopher Gaston Bachelard. This framework creates a link between human understanding of the phenomenal world and the four main substances in creation, i.e. water, fire, air and soil. According to Bachelar, each original or outstanding has an intimate relationship with these substances, which is manfested in his/her artistic products. The appearance of this element is associated with a poet's psyche which is indicatve of what has happened to him/her, apart from its aesthetic features. The phenomenology of imagination targets dual images and analyzes them with psychological concepts. This study draws on this framework in order to examine the duality of images in Tarafa's poetry and their influence on the poet's psyche. The study finds that the prominet duality of life and death in Tarafa's poetry, he creates images inspired by water and soil. The poet first uses the image of earth and then imbues it with images of soil to address the concept of death as his main concern. Accordingly, the phenomenology of imagination by creating sublimation and exaltation in Tarafa's psyche in forms of topography and shift of images (their size) serves to soothe the poet's psyche.

Keywords: phenomenology, frictocriticism, Gaston Bachelard, Mu'allaqāt, Ṭarafah ibn al-'Abd.

Cite this The Author(s): Falahati, S., Izadi, Z. 2023. The Fictocriticism of Mu'allaqā (the Suspended Ode) (Ṭarafah ibn al-'Abd) According to the Theory of Gaston Bachelard: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (19-39). DOI: 10.22059/JALIT.2023.353014.612628.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

نقدتخیلی معلقه طرفة بن العبد براساس نظریهٔ گاستون باشلار

صغری فلاحتی [۱]، زهرا ایزدی [۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه. Falahati42@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه. std_zahraIzadi@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۰/۰۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۱/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

چکیده

نقد تخیّلی شیوه‌ای نوین و متفاوت در نقدادبی محسوب می‌شود که از قابلیّت بالایی در تشخیص جوهرهٔ تخیل شعراء و نویسندگان برخوردار است و گاستون باشلار فیزیکدان و فیلسوف فرانسوی آن را پایه‌گذاری کرده است. در این نظریه، درک بشر از جهان پدیدار با چهار مادهٔ اصلی آفرینش یعنی آب، آتش، هوا و خاک پیوند برقرار می‌کند. از نظر باشلار هر شاعر اصیل یا هنرمند بزرگ با عنصری از عناصر چهارگانه ارتباط نزدیک‌تری دارد و آن عنصر را در آثار خود به شکل عنصر غالب آشکار می‌سازد. پدیدار شدن این عنصر در فرآیندی رخ می‌دهد که با روان شاعر مرتبط است به طوری که مطالعهٔ این تصاویر، علاوه بر تولید زیبایی، می‌تواند برای آنچه بر روان شاعر گذشته، تبیین قابل قبولی ارائه دهد. از آنجا که پدیدارشناسی تخیل، تصاویر دوگانه را هدف قرار می‌دهد و آنها را با مفاهیم روان‌شناسی واکاوی می‌کند، این جستار تصاویر مادی مربوط به طرفة را واجد این ویژگی تشخیص داده و با رویکرد پدیدارشناسی و به روش تحلیل محتوا، به تبیین شرایط پدیدارشدن این تصاویر و تأثیر آنها در روان شاعر پرداخته است. نتایج نشان داده که توجه به دوگانهٔ مرگ و زندگی در اندیشهٔ طرفة، ایماژهای خاک‌گون و آب‌گون را در اشعار او برجسته ساخته به طوری که تخیل شاعر را ابتدا به عنصر خاک رسانده و سپس با اضافه کردن عنصر آب، او را به سمت اصلی‌ترین دغدغه‌اش یعنی مرگ سوق داده است. بنابراین پدیدارشناسی تخیل، با ایجاد نوعی عملیات تصعید و والایش در روان طرفة در قالب مکان‌نگاری، تبدیل تصاویر و تغییر اندازه‌های آنها، در نهایت به تسکین شاعر انجامیده است.

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی، نقد تخیّلی،گاستون باشلار، معلقهٔ طرفة بن العبد.

استناد: فلاحتی، صغری؛ ایزدی، زهرا، ۱۴۰۲. نقدتخیلی معلقه طرفة بن العبد براساس نظریهٔ گاستون باشلار، ادب عربی، سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز- شمارهٔ پیاپی ۳۷- (۳۹-۱۹).

DOI: 10.22059/JALIT.2023.353014.612628

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

نقد تخیّلی بدون در نظرگرفتن صور خیال مادی ممکن نیست. صوری که البته به شکل‌های گوناگون از دیدگاه بلاغت سنتی مورد بررسی واقع شده‌اند. قدیمی‌ترین منبعی که از شعر به عنوان تجربه یاد کرده، کتاب الاستدراک ابن اثیر است از ارتباط شعر و تجربه سخن گفته است (ابن الاثیر، ۱۹۵۸: ۱۷). همچنین جاحظ اولین کسی است که کلمهٔ تصویر را در نقد شعر وارد کرده است (الجاحظ، بی تا/۳: ۱۳۲). از سوی دیگر برخی ناقدان معاصرمانند شوقی ضیف، به انحصاری بودن صورخیال در آثار ادبا و شعراء اعتقاد دارند (ضیف، ۱۹۶۲: ۱۷۳). باشلار نیز از نظریه‌پردازانی محسوب می‌شود که به ارتباط صور خیال و صاحب آن از طریق عناصر أربعه پرداخته و نظریات خود را در قالب پدیدارشناسی تخیل تبیین کرده است. به عبارت دیگر، گاستون باشلار Gaston (Bachelard) نظریه پردازی است که به ارتباط روان‌شناسی صاحب اثر و آفرینش تصاویر خیالی از طریق ظهور یک یا دو عنصراز عناصرطبیعی توجه ویژه‌ای دارد.

روش کار باشلار با ترکیب روان‌شناسی و پدیدارشناسی تبیین می‌شود. او در تحلیل صورخیال مادی به تصاویری که قابلیت وارونگی و دوگانه‌سازی داشته باشند، توجه ویژه‌ای دارد. از دیدگاه او، این ایماژها بنیادین و ارزشمند هستند؛ زیرا با برقراری دیالکتیک میان دوگانهٔ (سوژه–ابژه) زیبائی شاعرانه خلق می‌شود و شاعر در این فرآیند با ابژه یکی می‌شود و تأثیر این آفرینش در روان او قابل بررسی خواهد بود.

از میان صاحبان معلقات، ویژگی‌های مذکور در ایماژهای موجود در معلقهٔ طرفة قابل مشاهده‌است. همچنین، زندگینامهٔ شاعر نمایانگر تجربیاتی است که از نظر روان‌شناسی قابل بررسی است. تجربیات زندگی طرفة نشان می‌دهد که شاعر توجه خاصی به مسئلهٔ مرگ و زندگی داشته است. به عبارت دیگر، دوگانهٔ مرگ و زندگی در اشعار او مقدمه‌ای برای بررسی پدیدارشناسانهٔ ایماژهای عمیق موجود در معلقه را فراهم می‌سازد. همچنین به نظر می‌رسد سایهٔ فقدان در زندگی شاعر در توجیه به کارگیری این عناصر مادی در تسکین کمبودهایش مؤثر بوده‌است. بنابر این پژوهش حاضر، معلقهٔ طرفة بن العبد را برای نقدتخیلی مناسب تشخیص داده است و در طول تحقیق برای ترجمهٔ ابیات طرفة، کتاب شرح معلقات سبع ترجانی زاده را مبنای کارخود قرار داده‌است؛ زیرا ایشان بر روشمند بودن ترجمهٔ خویش تأکید کرده است. ترجانی‌زاده «مبنای کار خود را بر شرح زوزنی قرار داده و در تصحیح لغات غالباً به قاموس فیروزآبادی و گاهی به شرح آن یعنی تاج العروس مراجعه کرده است» (ترجانی زاده، ۱۳۹۶ : ۱۳). همچنین در انتخاب عبارات فارسی از الفاظ جدید بهره‌برده است (همان) که به روان بودن ترجمه کمک کرده است. بنابراین جستار پیش رو درپی آن است که با شیوهٔ گاستون باشلار به این سوال پاسخ دهد:

– نقش فقدان در به‌کارگیری عناصرمادی مؤثر در خلق صورخیال در معلقهٔ طرفة چه بوده است؟

به نظر می‌رسد فقدان در زندگی طرفة، عناصر مادی تخیل او را در فرآیند پالایش روانی درگیر کرده و به عنوان مکانیسم دفاعی در تسکین روحی شاعر مؤثر واقع شده‌است.

۱-۱. پیشینه

تحقیقات زیادی در ادبیات عربی دربارهٔ نظریه گاستون باشلار صورت گرفته‌است که در ادامه به برخی از آنها که با این جستار در ارتباط هستند اشاره خواهد شد:

عنانی نورالدین (۲۰۱۸) در مقالهٔ «التحلیل النفسی فی مشروع باشلار»با اشاره به ویژگی فلسفهٔ باشلار در به‌کارگیری مفهوم خیال و خلاقیت در حوزهٔ علم، کیفیت تکوین عقل علمی نوین را از دیدگاه باشلار از خلال مفاهیم روان‌شناسی بررسی کرده است. عبدالله بن عطیة بن عبدالله الزهرانی (۲۰۲۱) در«جمالیات المکان فی شعرطرفة بن العبد» به نقش قوهٔ خیال در تشکیل مکان پرداخته و زیبایی مکان را فراتر از بعد جغرافیایی و ویژگی‌های هندسی آن می‌داند. البته این پژوهش بدون نظریه و به شکل کلی مکان را بررسی کرده و محدود به معلقهٔ طرفة نیست. سارة عبدالملک محمد الشریف (۲۰۲۱) در مقالهٔ «البنی الأسلوبیة لمشهد الحب فی معلقهٔ طرفة بن العبد» با رویکرد روان‌شناسی به تصاویر موجود در معلقهٔ طرفة پرداخته و این تصاویر را از منظر صوتی، ترکیبی، دلالی و تصویری مورد تحلیل قرار داده است. احمد عویز حسین (۲۰۱۶) در مقالهٔ «تأویل دلالات النار عند غاستون باشلار» به طور کلی دلالت‌های اجتماعی، روانی و وجودی آتش را برطبق نظریات باشلار ارائه کرده است و این نظرات را بر روی متن یا نمونهٔ ادبی خاصی اجرا نکرده‌است. علی‌باقر طاهری نیا و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله «عنصر آب در قصیدهٔ (یتوهج کنعان) عزالدین مناصرة بر اساس روش نقدی گاستون باشلار»، به ارزیابی تصاویر شاعرانه برگرفته از آبهای جاری، ایستا، تیره، پاک و شیرین پرداخته و در انتها به نقش آب در بنای سرزمین مستقل فلسطین اشاره کرده‌اند. فرهاد نادری و علی محمد موذنی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «جایگاه نقد تخیلی در زیبایی شناسی شعر ابن خفاجه و هلالی جغتایی با تکیه بر نظریهٔ گاستون باشلار» به بسامد بالاترعناصر چهارگانه در شعر ابن‌خفاجه نسبت به هلالی اشاره کرده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که عنصرآتش در اشعار هلالی و آب در اشعار ابن‌خفاجه از بقیه عناصر بیشتر نمود داشته‌است. فاطمه صبیری (۱۳۹۷) در پایان‌نامه ارشد خود با عنوان «نقد تخیلی عنصر آب در تطبیق سروده‌های نیما یوشیج و بدر شاکرالسیاب براساس نظریهٔ گاستون باشلار» با تشخیص غلبهٔ عنصرآب در اشعار این دو شاعر، تصاویر متفاوت عنصر آب را در نمونه‌های منتخب از هر دو شاعر بررسی‌کرده و مفاهیم دوگانه و متضادی چون خشکسالی –حاصلخیزی و یا تاریکی – روشنایی و غیره را برداشت کرده است.

از سوی دیگر، تصاویر شاعرانهٔ موجود در معلقهٔ طرفة نیز جداگانه مورد توجه پژوهشگران بوده‌است. در این مورد می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

اسماعیل احمد العالم (۲۰۰۲) در مقاله«موضوعات الصورة الشعریة فی شعرطرفة بن العبد و مصادرها» با استخراج مفاهیم کلی از تصاویر شاعرانه‌ای که طرفة در معلقه خود سروده است و گنجاندن آن‌ها تحت عناوینی چون زندگی روزمره، انسان، حیوان، طبیعت و فرهنگ، به تحلیل معلقه پرداخته‌است. بیژن کرمی و همکاران (۱۳۹۳) در مقالهٔ «دورالفونیم الوظیفی وانزیاحاته فی مقطع وصف الناقة لمعلقة طرفة» به هنجارشکنی‌های حضوری و غیابی و دلالت‌های مرتبط با آنها در وصف شتر پرداخته‌اند و آن‌ها را در قالب آمار ذکر کرده‌اند. سعید حسون حسین (۲۰۱۶)

در مقالهٔ «حرکة المعنی فی شعرطرفة بن العبد دراسة فی معنـی الشـعری»بـه هنجارشـکنی‌هـای طرفة در معلقة پرداخته و نظر بزرگان نقد ادبی همچون جاحظ و ابن قتیبه را در مورد معلقهٔ طرفة آورده اسـت. عبـدالرحمن خلـدون (۲۰۱۷) در مقالـهٔ «الناقـة و رحلـة الوجـود لـدی طرفـة بـن العبدالبکری»به توصیفات شاعر دربارهٔ شتر پرداختـه اسـت و آن را بـه سرگذشـت طرفـة مـرتبط دانسته است و یا نادیة حدیدان (۲۰۱۸) درمقالهٔ «مشکلة المصیر فی معلقهٔ طرفـة بـن العبـد» بـه مسئلهٔ مرگ و زندگی در معلقهٔ طرفة به شکل کلی پرداخته و نظریـهٔ خاصـی را مـدنظر نداشـته است. به نظرمی‌رسد جستارهای صورت گرفته برای معلقه طرفة بیشتر بـه شـرح‌هـای سـنتی از تصاویر شاعرانه بسنده کرده و تاکنون پژوهش علمی مسـتقلی کـه بـه بررسـی عناصـر أربعـه و ایماژهای مطرح شده در نظریهٔ باشلار توجه داشته باشد، بـر روی معلقـه طرفـة صـورت نگرفتـه است. علاوه بر این، تمامی پژوهش‌های انجام شده تاکنون اشـعار معاصـر را مـورد بررسـی قـرار داده‌اند و جستار حاضر از این حیث جدید به نظر می‌رسد.

۲. نقد تخیلی گاستون باشلار

گاستون باشلار (۱۸۸۴–۱۹۶۲م)، فیزیکدان و فیلسوف فرانسوی و منتقد ادبـی نامـدار و صـاحب سبکی بود که شیوه و راه و رسمی نوینی را در تفکر و نقد ادبی باب کرد. او که متخصص فلسـفهٔ علم بود، اولین بار با نوشتن کتاب روانکاوی آتش از عالم علت و معلول علمی فاصله گرفت و بـه دنیای تخیل و شعر قدم‌گذاشت. باشلار در این کتاب و آثـار بعـدی خـود، بـه روانکـاوی عناصـر طبیعی پرداخت و سعی داشت به چیستی تخیّل که به تعریف او «مرموزترین نیروی روانی کیهان است دست یابد» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۴). «او بسیار زیبا می‌نوشت و قالب معـانی را بـه کنایـه و اشـاره می‌رساند و از این رو غالب جملات و عباراتش به کلمات قصار شبیه است و نثرش هماننـد شـعر است» (باشلار، ۱۳۹۹: ۹). جایگاه گاستون باشلار در پدیدارشناسی، در کلام بهمن نامورمطلق آشکار است: «می‌توان مثلثی برای پدیدارشناسی ترسیم کرد که یـک ضـلع آن پدیدارشناسـی هوسـرلی (Edmund Husserl) با تأکید بر مباحث معرفـت شناسـی اسـت، ضـلع دوم آن هایـدگر Martin (Heidegger) است که به مباحث هستی‌شناسی توجه دارد و در ضلع سوم آن باشلار قراردارد کـه محورمطالعات آن، تخیل‌شناسی است» (نامورمطلق،۱۳۸۶: ۵۷).

باشلار نظریهٔ خود را با عناصرچهارگانه در طبیعت مرتبط ساخت. البته او اولین نفـری نیسـت که به نقش این عناصر در آفرینش اشاره کرده است. اعتقاد به عناصر چهارگانه یا چهـار آخشـیج در آراء متفکران یونانی ریشه دارد. شاید«امپیدکلس (Empedocles) اولین فیلسوفی باشـد کـه در نظرات خود از این گونه طبقه‌بندی عناصر نام برده‌است. او خلقت اشـیاء را حاصـل اخـتلاط ایـن عناصر دانسته و از بین رفتن اشیاء را حاصل افتراق عناصر معرفی کـرده اسـت» (کاپلسـتون،۱۳۶۷: ۷۷–۷۸). اما دیگر اندیشمندان، یک عنصراز این عناصرچهارگانه را عامل اصلی آفرینش دانسـته و بقیهٔ عناصر را حاصل آن عنصر مبنایی قلمداد کـرده‌انـد (همـان). تضـاد میـان مبـدأ آفـرینش در این‌گونه تفکر با اندیشه‌های اسلامی، متفکران مسلمان را به رفع این تناقض واداشـت. «در نظـر گرفتن تقدیر و تدبیر حاکم براین عناصر مادی، توجه به نظام علیّت و نظریهٔ خرق عـادت الهـی،

نمونه‌ای از تلاش‌های مسلمانان برای رفع تضاد بین اندیشه‌های اسلامی و اعتقاد به نقش عناصرو ارکان أربعه در خلقت هستی است» (حق پرست، ۱۳۸۸ : ۱۲۸). این عناصر مادی در نقش اضداد قابل اتحاد و ائتلاف، منشأ آفرینش تصور شده‌اند و مورد توجه علوم مختلف بوده‌اند. در این میان، تخیل نیز به عنوان فضای پیوستن عناصر مادی به هم و خلق صورت خیلی عمل می‌کند. توجه به این موضوع انگیزهٔ خوبی برای نظریهٔ باشلار بود. او در نقد تخیلی خود به صورخیال که محصول قوهٔ تخیل هستند، توجه ویژه‌ای دارد. باشلار معتقد بود که آفرینش بر پایهٔ جمع اضداد متناسب پدید می‌آید و این همان آموزه‌ای است که در روان‌شناسی تحلیلی یونگ (Carl Gustav Jung) نیز کاربرد گسترده‌ای دارد. بنابراین او در سال ۱۹۳۸م روانکاوی را در مقوله معرفت‌شناسی وارد کرد و به شیوهٔ خود در مفاهیم روانکاوی تغییر ایجاد کرد (باشلار، ۱۳۷۸: ۵۱). باشلار اعتقاد داشت که باید همهٔ امید و آرمان فلسفه این باشد که شعر و علم را مکمل یکدیگر سازد و آنها را چون دو ضد لایق یکدیگر با هم آشتی دهد (باشلار، ۱۳۷۸: ۵۱). اما او هرچه بیشتر به تحقیقات خود ادامه داد، از روانکاوی بیشتر فاصله گرفت و به پدیدارشناسی متمایل شد. به طوری که در نهایت موجبیّت روانی تصاویرخیال را که به اعتقاد روانکاوان حتمی است، انکار کرد و تصاویر خیال را قائم بالذات (Noumenon) دانست (Clancier,1974:148-155). می‌توان گفت باشلار واضع فرضیهٔ وجود شناسی است و تخیل برای او قوه‌ای روانی محسوب نمی‌شود بلکه سرچشمه وجود و اندیشه است (باشلار، ۱۳۷۸: ۵۱).

نقد تخیلی در رویکرد خود به اشعار و متون، ابتدا درپی صور خیالی و ایماژهای عمیق است. سپس قوه تخیل به حذف آنچه غیر ضروری است می‌پردازد و به صور خیال بنیادین دست می‌یابد که «همواره گرایش به وارونه کردن خویش دارند» (باشلار، ۲۰۱۸ : ۳۴۵) و ضدخود را می‌طلبند که این امر به دیالکتیک اضداد منجر می‌شود. در این میان بارزترین دیالکتیکی که باشلار را به روان شناسی پیوند می‌دهد، چالش میان بیرون و درون است که به درونی شدن پدیده‌های بیرونی توجه دارد. روانکاوی در پدیدارشناسی تخیل، کاربست پالایشی (cathartique) دارد (باشلار،۱۴۰۰ب: ۲۹۴). پالایش یا تصعید (sublimation)، فرآیند ناخودآگاه حل آرزوهای سرکوب شده از طریق فعالیت‌هایی است که از نظر اجتماعی مقبول و پذیرفته‌است مانند هنر، موسیقی و شاعری و مانند آن که رفتارهایی سازنده محسوب می‌شوند. به عبارت دیگر پالایش نوعی مکانیسم جبران (compensation) البته به شکل ناخودآگاهانه است که بدون دور ساختن فرد از اجتماع، نوعی از تمتّع را برای او فراهم می‌آورد (اروین،۱۳۹۳: ۳۱۵).

به نظرمی‌رسد« طرفة به سبب آزار و تحقیری که از قوم خود دیده، به سرودن معلقه خود پرداخته» (شریف عسکری و زارع برمی، ۱۳۹۴: ۱۳۶). بنابراین تجربهٔ فقدان در طرفة، در قالب شعرو شاعری بروز کرده است و درراه التیام آنچه شاعر از دست داده سودمند واقع شده‌است. بنابرآنچه گفته شد، آغاز پدیدارشناسی تخیل، انتخاب تصاویری است که قابلیت برقراری دیالکتیک را داشته باشند. طرفة بن العبد یکی از شاعران دورهٔ جاهلی و از صاحبان معلقات، ایماژهایی را در معلقهٔ خود آفریده‌است که قابلیت بررسی با رویکرد باشلار را داراست. بررسی تبدیل و تحوّلی که

در این تصاویر اتفاق می‌افتد، پژوهشگر را به عناصرمادی تخیل ایـن شـاعر رهنمـون مـی‌سـازد. شاعر بیشترین توصیف را در معلقه به مرکب خویش اختصاص داده که دوگانه‌های ارزشـمندی را پدید می‌آورد و بررسی این دوگانه‌ها علاوه بر آشکارکردن بوطیقای ابیات شاعر، برحـالات روانـی او نیز تأثیرگذاراست.

۳. معلقه طرفة بن العبد

نام کامل شاعر«طرفة بن العبد بن سفیان بن سعد بن مالک بن عباد ابن ضبیعة است و گفته شده اسم اصلی او عمرو بوده که به دلیل اشعارش به طرفة مشهور شده‌است» (الزوزنـی، ۱۹۸۹: ۷۹- ۸۰). محققان زیادی بر اشعار او شرح نوشته‌اند که از معروف‌ترین آنها می‌توان به شرح انبـاری، شـرح خطیب تبریزی، زوزنی، عبدالرحمن المصطاوی، مهدی محمد ناصرالدین و الشنتمری اشـاره‌کـرد. در ایـن میـان شـرح الشـنتمری بیشـتر از سـایرین مـورد توجـه شـرق‌شناسـان واقـع شده‌است.«قدیمی‌ترین چاپ دیوان طرفة توسط شـرق‌شـناس آلمـانی ویلیـام آلـوارد (Wilhelm Ahlwardt) در سال ۱۸۷۰م در لندن صورت گرفته‌است. البته آلوارد شرح‌هایی را که الشنتمری بر اشعار طرفة نوشته شده، جدا کرده است» (الهاشـمی، ۱۹۸۷ : ۷۳) همچنین از دیگـر افـرادی کـه بـه جمع‌آوری اشعار شعرای جاهلی ازجمله طرفة پرداخته‌اند، می‌توان بـه لـوئیس شـیخو و مصـطفی السقا اشاره کرد (همان).

همانطورکه اشاره شد، در رویکرد باشلار، روان‌شناسی همواره نقش فعالی ایفا کرده است و نقد تخیلی همواره از آموزه‌های روان‌شناسی و مصطلحات آن بهره برده اسـت. بنـابراین روان شـاعر وتجربهٔ شعری او نقش مهمی در تحلیل صورخیال او ایفا می‌کنند. تجربهٔ فقدان و از دست دادن، بر تمام زندگی طرفة سایه افکنده بود. او دارایی خود را در راه خوش‌گذرانی بـر بـاد داد و همـین باعث شد تا مورد غضب قوم و قبیلهٔ خود واقع شود. طرفة پس از رانده شدن به سفر پرداخـت تـا اینکه از سرگردانی خسته و ملول گشت و با پشیمانی به سـوی خـانواده و قبیلـه خـود بازگشـت. سپس به چراندن شتران برادرخود معبد مشغول شد اما در اثـر سـهل‌انگـاری او، شـتران سـرقت شدند. این ماجرا طرفة را وادار کرد تا از پسرعمویش مالک کمک بخواهد اما مالـک تـوجهی بـه خواستهٔ او نکرد (نورالـدین ،۱۹۹۰: ۸۹). ازسوی دیگر، در نتیجهٔ صلح بین دو قبیلهٔ بکر و تغلب، توجه شاعر جوان به حیره – سرزمین تحت فرمانروایی عمـرو بـن هنـد–جلـب شـد. او در ابتـدا مـورد استقبال شاه قرارگرفت و همراه دایی خود متلمّس برای خدمت در دربار برگزیده شد. اما خستگی و انزجار او از رسوم دربار باعث شد به هجای سـلطان بپـردازد (نیکلسـون،۱۳۸۰: ۱۳۳). زمـانی کـه عمرو بن هند از هجای او باخبر شد، نامهٔ قتل او را مهر و موم کـرد و توسـط خـود طرفـة بـرای حکمران بحرین فرستاد. به این ترتیب طرفة کشته شد در حالی که هنوز به ۳۰ سـالگی نرسـیده بود (شکیب، ۱۳۷۸: ۳۹).

۴. نقدتخیلی معلقهٔ طرفة بن العبد

چالش مرگ و زندگی آشکارترین دوگانه‌ای است که می‌تواند نقطـهٔ شـروعی بـر پدیدارشناسـی باشلار در معلقهٔ طرفـة باشـد. «مـرگ و زنـدگی یکـی از عمـده‌تـرین مسـائلی بـوده کـه ذهـن

شاعرجاهلی را به خود مشغول داشته است؛ چـرا کـه عجـز و نـاتوانی خـود را در مواجهـه بـا آن احساس می‌کرده و شاعر در بیشتر مواقع چیزی جز فلسفهٔ دنیوی را درک نمی‌کرده اسـت» (نـک: النویهی، ۲۰۱۰: ۴۲۱-۴۳۱). طرفة نیز در مورد زندگی و مرگ ابیات قابل توجه‌ای دارد:

أنـــا الرَّجُـــلُ الضَـــربُ الـــذی تَعرِفُونَـــهُ خَشـاشٌ کـرأسِ الحَیَّـةِ المُتَوقِّـدِ[۱] (طرفـة،۲۰۰۰: ۵۳).

أری المـــوتَ یَعتـــامُ الکِـــرامَ و یَصـــطَفِی عَقیلَـــةَ مـــالِ الفـــاحِشِ المُتَشَـــدِّدِ [۲]

أری العـــیشَ کنـــزاً ناقصـــاً کُـــلَّ لَیلَـــةٍ و مَا تنقصِ الأیّامُ و الدهرُ ینَفَدِ[۳] (طرفة،۲۰۰۰:-۴۸-۴۹).

دوگانهٔ (مرگ – زندگی) در ابیات بالا به روشنی قابل تشخیص است. اما تصاویری کـه شـاعر دربارهٔ خود و زندگی می‌آفریند عاملی در به جریان درآمدن دیالکتیک مدنظر باشلار است. طرفـة به طور مستقیم به دوگانه‌های (خود–مار) و (زندگی–گنج) اشاره کرده است. از یک سو شـاعرخود را ماری چابک و تیز معرفی می‌کند که حرکت را بر سـکون تـرجیح داده‌اسـت و از سـوی دیگـر زندگی را به گنج تشبیه می‌کند.

تصویر مار در پدیدارشناسی باشلار ارزشمند محسوب می‌شود. «مار تخیلی، ترکیبی از مـرگ و زندگی، نرمی و سختی، صاف و حلقوی، بی‌حرکتی و سستی، سرعت و چابکی است و از این رو است که مار نقشی قابل توجه در تخیّل ادبی بازی مـی‌کنـد» (باشـلار، ۲۰۱۸: ۲۹۸). باشـلار نیـز در کتاب خاک و رویاپردازی آرمیدن، یک فصـل مجـزا را بـه ایمـاژ مـار اختصـاص داده و تحلیـل گسترده‌ای از پدیدارشناسی مار ارائه کرده‌است. مار واجد اوصاف مثبت و منفـی در خیـال‌پـردازی است. اما آنچه شاعردر این ابیات از او ارائه کرده، ناظر به خصوصیات مثبت مار است؛ بـه عنـوان مثال «نمادگرایی مار به شدت وابسته به مفهوم زندگی است. چنانچه در زبان عربی مار (الحیة) و زندگی (الحیاة) است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷ /۱: ۶۱). همچنین از دید باشلار، مار یکی از مهم‌تـرین کهن الگوهای ازلی روح بشری است (همان :۶۷/۵).

در نگاه سنتی، ایماژ زندگی و گنج، تشبیهی آشنا به نظر می‌رسـد و در آن شـاعر بـه کوتـاهی زندگی اشاره کرده و نهایت آن را مرگی می‌داند که مقدر شده است، پس«زندگی در نظـر او گـنج ارزشمندی است که دائماً از آن کاسته می‌شود؛ کاهشی که بازگشـت از آن ممکـن نیسـت. بنـابر این او مرگ را در هر لحظه در نظر می‌گیرد» (الجندی ،۱۹۷۳ :۲۶۱). اما دیدگاه پدیدارشناسی، حلقـهٔ ارتباطی میان این دو تصویر را توجه به ایماژ (مار–گنج) در نظر مـی‌گیـرد. «در برخـی کشـورها مارها به کشف گنج‌های زیرخاک کمک می‌کنند و در برخی اساطیر اژدها نگهبان گنج هسـتند و یا ایماژ ماری که طلا می‌بلعد در داستان‌ها وارد شده اسـت» (باشـلار، ۲۰۱۸: ۳۰۹). از سـوی دیگـر حرکت، ویژگی تصاویر بنیادین و چابکی، لازمهٔ تخیل به حساب می‌آید. از ایـن رو، مـار تخیلـی طرفة، از سکون بیزار است. بنا بر آنچه گفته شد، طرفة خود را مـاری در حـال حرکـت توصـیف می‌کند که گنج زندگی را می‌بلعد. از آنجا که«صور خیال از ترکیبـات و تلفیـق و همنهشـت امـور متضاد زاده می‌شوند و نیروی ترکیب کنندهٔ خود را وارونه می‌کنند» (همان)، خیالبافی دربـارهٔ ایمـاژ (مار–گنج) ادامه می‌یابد و در خیال او این تصویر وارونه می‌شـود و تصـویر (گـنج– مـار) را پدیـد می‌آورد. این دیالکتیک هر لحظه ادامه می‌یابد. در نهایت پدیدار شناسی باشلار به سـوژه کمـک می‌کند تا به ابژهٔ لحن یافته تبدیل شود. به این ترتیب در تخیل شاعر، گنج همان مار و مار همان

گنج می‌شود. در نتیجه، شاعری که خود را به مار تشبیه کرده، خود را گنج ارزشمندی می‌داند که باید در جهت لذت خود حرکت کند.

علاوه برآنچه گفته شد، ایماژ مار با عناصرمادی پیوند خورده است و «مار نماد خاکی‌ترین موجود به حساب می‌آید» (همان: ۲۹۴). بنابراین شاعر با ایماژ مار، خود را به عنصرخاک پیوند می‌زند. خیالبافی طرفة به خاک خاتمه نمی‌یابد. او در ادامه عنصر آب را در ابیات خود آشکار می‌سازد که می‌توان آنها را رمز مرگ به حساب آورد:

وَ إن یَقذِفوا بالقَذعِ عِرضَکَ أسقِهِم بِکأسِ حِیاضِ المَوتِ قَبلَ التَّهدُّدِ [۴] (طرفة،۲۰۰۰: ۵۸).

آفرینش صور آب گون در کنار ایماژهای مرتبط به خاک، به خیال‌پردازی شدت می‌بخشند به طوری که به مکان‌نگاری در تخیل شاعر می‌انجامند.

۱-۴.آفرینش صور مکانی

هر گونه آفرینش، غلبه بر اضطراب و نگرانی به حساب می‌آید؛ زمانی که نیروهای آدمی در آفرینش اثری به کار رود و تصاویر عالم خیال متجسد و متبلور شود، جرم و زنگار از صفحه قلب او زدوده می‌شود (باشلار، ۱۳۷۸: ۴۲).

۱-۱-۴.تغییر اندازه تصاویر

در معلقهٔ طرفة ابیاتی وجود دارند که بیانگر تخیل شاعرانهٔ طرفة نسبت به اندازه‌ها و فاصله‌ها است. «ادبیات مینیاتوری که مجموعه‌ای از خیالات ادبی دربارهٔ اندازه‌های مختلف است، برانگیزانندهٔ ارزش‌های عمیق است» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۴۶). در بعضی تصاویر، دیالکتیک میان کوچکی و بزرگی، دوری و نزدیکی، وجود تحرکی شگفت‌انگیز در صور مادی اشعار طرفة را نشان می‌دهد.

لِخَولَةَ أطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ کباقی الوَشمِ فی ظاهِرِالیَدِ [۵](طرفة،۲۰۰۰: ۲۳)

در این تصویر، کهن‌الگوی (زمین – زن) به ایفای نقش می‌پردازد. خالکوبی به طورکلی به نمادهای همذات پنداری تعلق دارد و سرشار از نیروهای بالقوهٔ کهانت و معنویت است (شوالیه و گربران ، ۱۳۸۷: ۷۰/۳). البته این همذات پنداری دو سویه است و به اختصاص فضایل فرد یا نیروهای شیء، به موضوعی که با آن متجانس شده، گرایش دارد (شوالیه و گربران ، ۱۳۸۷: ۷۰/۳). «شاعر همیشه آماده دیدن کوچک و بزرگ است» (باشلار، ۱۹۸۴ : ۱۶۱). در مطلع معلقه صحنه‌ای از بقایای خانهٔ معشوقه به چشم می‌خورد که همزمان کوچکی و بزرگی، نزدیکی و دوری را تداعی می‌کند. طرفة زمین را همچون زنی غول پیکر تصور می‌کند که خانهٔ محبوبه بر روی دستان او همچون بقایای خالکوبی نقش بسته‌اند. در این چشم‌انداز از یک سو دیالکتیک کوچک و بزرگ خودنمایی می‌کند و از سوی دیگر دوگانهٔ دور و نزدیک را به ذهن متبادر می‌سازد که نتیجهٔ آن کوچک شدن نمای خیالی است. باشلار معتقد است «هرچه بیشترجهان کوچک شود، بهتر صاحب آن خواهد بود» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۴۵). طرفة این چنین با مینیاتوری‌سازی خانهٔ محبوبه به والایش مفهوم دوری و فقدان محبوبه دست می‌یابد؛ زیرا «بودن در فضای کوچک به انسان حس مکان دوستی می‌دهد» (همان : ۱۹۶). علاوه بر این، واژهٔ (باقی الوشم) به معنای کم‌رنگی خالکوبی است

که «مفهوم کم رنگی و فرسودگی برای ذهن منطقی انسان امروز کاملاً بیرونی است، اما می‌تواند در چشم‌اندازی درونگرا پدیدار شود » (باشلار، ۲۰۱۸ : ۹۵). غم کوچیدن محبوبه که در درون شاعر جولان می‌دهد با کمرنگی خالکوبی بهتر مفهوم‌سازی می‌شود. از سوی دیگر با این نما، فاصلهٔ میان او و معشوقه‌اش کاهش می‌یابد. البته «فاصله نیز آفریننده مینیاتور در تمام نقاط افق است» (باشلار،۱۹۸۴: ۱۶۱). نظیر این عملیات والایش در تصویر لبخند معشوقه دیده می‌شود.

وَ تَبسِمُ عن ألمی کأنَّ مُنَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرّمل دِعصُ لَه نَدِی[۶]
سَقَتهُ إیاةُ الشَمسِ إلّا لِثاتِه أُسِفَّ و لم تَکدِم علیه بِإثمِدِ[۷]
و وَجهٍ کَأنَّ الشَمسَ ألقَت رِداءَها علیه نَقِیّ اللّونِ لم یتَخَدَّدِ[۸] (طرفة،۲۰۰۰: ۲۶-۲۷)

سفیدی دندان یار در ادبیات بسیار مورد توجه بوده است. «در اشعار پارسی دندان بیشتر به مروارید، ستارگان آسمان و حتی گاهی به دانه‌های تگرگ، تشبیه شده است» (نک : شوالیه وگربران، ۱۳۸۷: ۲۵۰/۳). اما این ابیات چشم‌اندازی متفاوت را به نمایش می‌گذارد. به طوری که کهن الگوی (زمین–زن) با نمایی که محصول ایجاد فاصله میان سوژه و ابژه است، خودنمایی می‌کند. رویش گل بابونه از میان سنگ‌های تیره، همچون لبخند زنی با لب‌های تیره است که بیننده را به نزدیک شدن و بوییدن دعوت می‌کند. این تصاویر از صورت یار، منظومه‌ای فلکی را ترسیم می‌کند که گویا شاعر به عنوان ناظر، زمین را از بالا نگریسته است. زنی که چون زمین نسبت به خورشید است و از آن نور می‌گیرد. آفرینش تصاویر مینیاتوری از راه ایجاد فاصله بین سوژه و ابژه در ابیات دیگر نیز مشاهده می‌شود.

کأنَّ عُلُوبَ النِسعِ فی دَأیاتِها مَوارِدُ من خَلقاءَ فی ظَهرِ قَردَدِ[۹]
و عینانِ کالماوِیَّتَینِ استَکَنَّتا بکَهفی حِجَاجَی صَخرَةٍ قَلتِ مَوردِ[۱۰] (طرفة،۲۰۰۰: ۳۵-۳۶).

باشلار می‌گوید:« فاصله، اشاعه دهندهٔ هیچ است. از سوی دیگر مینیاتور خالق سرزمینی است که دوست داریم در آن زندگی کنیم» (باشلار،۱۹۸۴: ۱۶۲). در مینیاتورهای دور، اشیای جدا از هم با هم آشتی می‌کنند و آنگاه خود را به ما وا می‌گذارند. حال آنکه منکر فاصله‌ای هستند که از آن آفریده شده‌اند» ((باشلار،۱۹۸۴: ۱۶۲). طرفة از شتر فاصله گرفته و او را از بالا می‌نگرد. شتر در این ایماژ زمینی پهناور با چشمه‌ها و آبراهه‌های پیچ در پیچ است. او با آفرینش تصویر (شتر– زمین)، به رویای آرمیدن بال و پر می‌دهد. همچنین تصویر غار نیز فرآورده تخیل دربارهٔ آسایش و راحت است. «تصاویر دهلیزهای تو در تو، زاییده تخیل حرکتی دشوار و تشویش‌انگیز است. رویای دهلیز پیچاپیچ، ترکیبی از خاطره اضطراب‌آور، گذشته‌ای دردناک و نگرانی از آینده‌ای مصیبت‌بار است. تصویر رنج و درد ابتدایی است که از دوران کودکی سرچشمه می‌گیرد» (باشلار، ۱۳۷۸: ۳۹). در این تصاویر، دو گانه‌های دور و نزدیک و همچنین کوچک و بزرگ با ایجاد صمیمیت، در تصعید حس فقدان شاعر مؤثر واقع شده‌اند.

۲-۱-۴. توصیف خانه رویایی

خانهٔ رویایی با خانهٔ زادگاه متفاوت است. «در هر یک از ما خانه و کاشانه‌ای رویایی بنیان شده است که خلوتکده و کنج عزلت و راحت است» (باشلار، ۱۳۷۸: ۴۰). به عقیدهٔ باشلار، خانه به معنای درون آدمی است. طبقات خانه و سرداب و زیرشیروانی نماد مراحل مختلف روح هستند. سرداب

در ارتباط با ناخودآگاه و اتاقک زیرشیروانی مرتبط با عروج روح است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۷۹/۳). طرفة نیز با آفرینش خانهٔ رویایی خود، در تسکین حس فقدان همیشگی خویش کوشیده است. می‌توان «خانه را همان بطن و دامان مادر دانست. واقعیت مادر بودن همیشه با تصاویرخلوت و درون همراه است» (باشلار، ۱۳۷۸ : ۴۰). به عبارت دیگر، خانه نمادی زنانه، با مفهوم پناهگاه، مادر و حمایت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۷۹/۳). شاعر نیز به دنبال آفرینش خانهٔ رویاگون خویش است و این آفرینش را در وصف مرکب خود بروز داده است. وصف شتر نزد طرفة با شاعران دیگر در آن زمان متفاوت بوده به شکلی که شاعر بیشتر از معشوقه، به توصیف شتر خود پرداخته است. به همین دلیل منتقدانی چون عبدالقادر الفیدوح این تصاویر را نوعی نموداخلی در ایماژ شتر دانسته‌اند (الفیدوح، ۱۹۹۸: ۷۷). توجه زیاد طرفة به وصف شتر، بسیاری از پژوهشگران را به ذکر این سخنان ترغیب کرده است: «و کسی از متقدمین و متأخرین شتر را بهتر از طرفة وصف نکرده است؛ پس او ویژگی‌های خلقی و سرعت شتر را یکجا جمع کرده است و بهترین سخن و روشن‌ترین تشبیه را با آن آورده است» (الشمشاطی،۱۹۷۷ :۳۷۶) و «کسی در وصف شتر مانند آنچه طرفة در معلقه‌اش انجام داده، تأمل نکرده است» (الجبوری، ۲۰۱۵ : ۲۹۷).

تجربهٔ فقدان در شاعر، او را به بنای خانهٔ خیالی جهت آسودن ترغیب می‌کند. «چنین خانه‌ای می تواند رمز ترس‌های عمیق، ابتذال زندگانی عادی و یا تلطیف و یا اعتلای غرایز باشد. خانه رویایی تصویری است که در عالم رویا و خیال به نیروی پشتیبان و نگاهدار آدمی بدل می‌شود» (باشلار، ۱۳۷۸: ۴۰). بنابراین شاعر از مرکب خود که برآن حس تملک دارد، بهره می‌برد و مکان رویایی را می‌آفریند.

أمِرَّت یَداها فَتلَ شَزرٍ و أُجنِحَت لها عَضُداها فی سَقیفٍ مُسَنَّدِ [۱۱] (طرفة،۲۰۰۰: ۳۴).

وَ أروَعُ نَبَّاضُ أحَذُّ مُلَملَمٌ کمِردَاة صَخرٍفی صَفیحٍ مُصَمَّدِ [۱۲] (همان: ۳۹).

لها فَخِذانِ أُکمِلَ النَّحضَ فیهما کَأَنَّهما بابٌ منیفٍ مُمَرَّدِ [۱۳] (همان: ۳۱).

طرفة علاوه بر سقف خانه، دیوارهای خانهٔ خیالی خود را بنا می‌نهد. خانه‌ای محکم و پوشیده که از هر نظر یادآور آسودگی است. البته او به تجرید مکان از شتر اکتفا نمی کند بلکه قصد ورود به آن را دارد. «در روان‌شناسی مدرن ایده (آستانه) یکی از عمیق ترین ایده‌هاست» (باشلار، ۱۹۸۴ : ۱۶۳). بنابراین طرفة برای خانهٔ رویایی خود ورودی در نظر می‌گیرد. «درگاه، درآن واحد نماد جدایی و امکان یک همبستگی است. امکان وحدت و آشتی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۲۱۲/۳). همچنین (در)، نماد گذرگاهی میان دو مرحله، دو عالم، شناخته و ناشناخته، تاریکی و نور، غنا و تهیدستی است که به جانب راز باز می‌شود (همان:۱۸۷). روانشناس در کامل‌ترین روش اثبات‌گرای خویش (Positivism)، به تعیین آستانه‌های متفاوتی می‌پردازد (باشلار،۱۹۸۴: ۱۶۳). ورود و خروج به یک مکان، دیالکتیک درون و بیرون را شکل می‌دهد و در این هنگام خیال‌پردازی اوج می‌گیرد. (در) نه تنها نشانهٔ معبر است، بلکه به عبور از این معبر نیز دعوت می‌کند حتی می‌توان این نماد را به معنای دعوت به سفر آخرت دانست (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۱۷۹/۳). دیالکتیک میان درون و برون با در نظرگرفتن گوشه و آشیانه برای خانه ادامه می‌یابد. باشلار در کتاب جمالیات المکان (بوطیقای فضا)، به گوشه‌ها و آشیانه‌ها اشاره کرده است (باشلار، ۱۹۸۴ :۱۰۰

- ۱۳۴). یکی از خصوصیات خانهٔ رویایی وجود آشیان در آن است. چنین خانه‌ای نمونه‌ای از الگوهای روان شناختی و تخیلات عمودگرای انسان است (باشلار، ۱۳۷۸ : ۴۰).

کـــأنّ کِنـــاسَی ضـــالَةٍ یَکنُـفـانِـــها وَأطرَ قِسیٍّ تَحتَ صُلبٍ مُؤَیَّدِ [۱۴](طرفة،۲۰۰۰: ۳۲).

خود آگاه ما از آسایش، مفهومی مانند آسایش حیوانات در پناهگاه‌های خود القا می‌کند (باشلار،۱۹۸۴: ۱۰۰). طرفة با تجسم آشیانه، حس کودکی که در آغوش مادر آرمیده را دارد. از دیدگاه باشلار« تصورآشیانه، پنداری کودکانه است» (همان: ۱۰۲) و حس آرامش را به انسان می‌بخشد. نتیجه آنکه آفرینش خانه در معلقهٔ طرفة نوعی بیگانه‌سازی تصویر شتر و نوعی فراخواندن اسطورهٔ برون و درون است؛ چرا که «معنای اسطورهٔ درون و بیرون از بیگانه‌سازی درک می‌شود» (باشلار،۱۳۹۸: ۲۰) و این دوگانگی تخیل شاعرانه را بسط می‌دهد.

۲-۴. متحرک سازی تصاویر

باشلار در کتاب هوا و رویاها، به تخیل حرکت پرداخته است. «تحرک و سیّالیّت از ویژگی‌های صور خیال محسوب می‌شود» (باشلار، ۱۴۰۰الف:۱۷). در پدیدارشناسی تخیل، حرکت با ترکیب عناصر مادی متضاد همراه است و با تبدیل تصاویر به یکدیگر استمرار می‌یابد.

وجود اضداد یکی از واقعیت‌های جهان است و از پیشینه‌ای طولانی برخوردار است. به طوری که در علم فلسفه نیز همواره مورد اهمیت بوده است. اگرچه قدما اصل امتناع اجتماع نقیضین را به عنوان یکی از اساسی ترین قضایا مورد تاکید قرار می دادند، اما فلسفهٔ جدید غرب برای اضداد نقش حرکتی و تکاملی قائل شده است. هگل، فیلسوف آلمانی[۱]، «نظریهٔ مثلثی شکل خود به عنوان تز، آنتی تز و سنتز را جهت نحوهٔ پذیرش اضداد تبیین کرده است. تا قبل از هگل مفهوم دیالکتیک به صورت فن اثبات و نفی و بر مبنای اصل عدم اجتماع ضدین تعریف شده بود. اما هگل با افزودن مفهوم ائتلاف اضداد، دیالکتیک جدید را پایه‌گذاری کرد» (مطهری، ۱۳۴۹: ۱۵). از نظر هگل، شدن یا صیرورت نه وجود است و نه عدم بلکه ترکیبی از این دو می باشد. از طرف دیگر آموزهٔ تضاد در روان‌شناسی تحلیلی نیز مورد توجه بوده است. اهمیت اضداد در روان‌شناسی تحلیلی به حدی است که برخی آن را روان‌شناسی اضداد نامیده‌اند (فیست، ۱۳۸۸ :۱۴۶). همچنین صنعت ادبیِ تضاد در ادبیات برای ایجاد حرکت و جنبش در متون نقش مهمی برعهده دارد؛ زیرا این آرایه از پتانسیل ویژه‌ای در دو قطبی سازی مفاهیم و ایجاد جنبش و پویایی بین این دو قطب برخوردار است. بعضی ناقدان از تضاد یا مطابقه به عنوان «جمع بین شئ و ضد آن مثل سفیدی و سیاهی، شب و روز و غیره نام برده‌اند» (العسکری،۱۹۸۶ : ۳۰۷) که نمونه‌های زیبای آن در شعر نمایان می‌شود.

۱-۲-۴. ترکیب تصاویر

باشلار در پدیدارشناسی تخیل به ترکیب عناصر مادی متضاد و خلق صور مادی توجه ویژه ای دارد. به نظر باشلار، تخیل چهار عنصر، حتی اگر فقط در جهت شکوفایی یک عنصر فعالیت کند،

1.Friedrich Hegel

به بازی کردن با تصاویرترکیبی آنها تمایل دارد. او خواهان آن است کـه عنصـر مـورد علاقـه و مطلوبش به همه چیز نفوذ کند و جوهرهٔ تشکیل دهنده تمامی یک دنیا باشد. در ایـن میـان، آب به صورت ویژه، مطلوب‌ترین عنصر برای توضیح دادن و روشن کردن مضامین ترکیب نیروهاست (باشلار،۲۰۰۷: ۱۴۱). البته این ترکیبات خیالی، فقط دو عنصر را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهنـد و هیچ‌گاه سه عنصر با هم ترکیب نمی‌شوند (همان : ۱۴۶). یک دلیل قاطع برای ویژگی دوگـانگی در آمیزش عناصر توسط تخیل مادی وجود دارد و آن دلیل این اسـت کـه ایـن آمیـزش همـواره نوعی ازدواج است (همان: ۱۴۷).

کـــأنَّ حُـــدوجَ المالِکیّـــةِ غُـــدَوَةً خلایـــا سَـــفینٍ بِالنّواصِـــفِ مِـــن دَدِ[۱۵]
عَـــدولِیّةٌ أو مِـــن سفـــینِ ابـــنِ یامِـــنٍ یَجـــورُ بِهـــا المَلّـــاحُ طَـــوراً و یَهتَـــدی[۱۶]
یَشُـــقُّ حَبـــابَ المـــاءِ حَیزُومُهـــا بِـــها کما قَسَّمَ التُّربَ المُفائِلُ بِالیَـدِ [۱۷](طرفة،۲۰۰۰: ۲۴).

در این ابیات شاعر ایماژ (شتر–کشتی) را خلق می‌کند. تصویری ترکیبی که از یـک سـو شـتر صحرانورد را در ذهن حاضر می‌سازد و از سوی دیگر کشتی شناور در دریا را تجسم مـی‌کنـد. در ادامهٔ خیال‌پردازی، ایماژ(شتر–کشتی) به همراه نوعی قمار با خاک، سـاخته و پرداختـه مـی‌شـود. گویی شاعر فقدان معشوقه را نتیجهٔ قمار زندگی می‌بیند. (سفینة الصحراء) بودن شتر در توصـیف طرفة از مرکب خویش نیز وجود دارد.

و أتلَـــعُ نَهّـــاضٌ إذا صَـــعِدَت بِـــه کسُکّانِ بُوصِـــیّ بِدجلَـةَ مُصـعِدِ [۱۸] (طرفـة،۲۰۰۰: ۳۶)

یکی دیگر از خیال‌پردازی‌های باشلار درباره ترکیب عناصر، در مـورد عنصـرهوا اسـت. ایـن عنصر در ایجاد حرکت در تصاویر تخیلی نقش مهمـی ایفـا مـی‌کنـد. بـه عقیـدهٔ باشـلار سـلطهٔ صورخیال وابسته به آب تا بدانجاست که ایماژ شنای در آب بر تخیل هواگـون افکنـده مـی‌شـود (باشلار،۱۴۰۰الف:۱۴۰). این پیوستگی از شنا تا پرواز سبب شده است تا تخیل شاعر از آب به سـمت هوا حرکت کند و با صور خیالی وابسته به پرواز، جنبش را در ایماژها پدیدآورد.

جُمـالِیَّـــةٍ وَجـــناءَ تَـــردی کَأنّـــها سَفَنّجَةٌ تَبـری لأزعَـــرَ أربَـــدِ [۱۹](طرفـة،۲۰۰۰: ۱۵۲).

تخیل درباره هوا، تخیل جنبش و حرکت است. تصاویر هوایی، متحرک و جنبنـده‌انـد و روان را نیز برمی‌انگیزند (باشلار،۱۳۷۸: ۳۵). یکی از بزرگ‌ترین آنها، تخیل پرواز است (همان).

اگرچه «تخیل هواگون نادرتر و کمیاب‌تر از تخیل خاک‌گون، آتش‌گون وآب‌گون است» (باشلار، ۱۴۰۰الف: ۱۳۲)، اما برای ایجاد پویایی در شعر طرفة مشارکت دارد.

کَـــأنَّ جَـنَاحَـــی مَضَـــرحیٍّ تَکَنَّـــفا حِفافَیـهِ شُـکّا فـی العَسـیبِ بِمَسـرَدِ [۲۰] (طرفـة،۲۰۰۰: ۳۰).

با وجود اینکه از نظر باشلار تصور بال برای پرواز، نوعی عقلانی شـدن تخیـل پـرواز اسـت (باشلار،۱۴۰۰ الف: ۵۵)، اما تصوربال در شعرطرفة ایماژی ارزشـمند بـرای بازنمـایی حـس آزادی و حرکت است. بنابر آنچه گفته شد، ترکیب عناصر آب و خاک از یکسـو و در ادامـه اضـافه شـدن عنصرهوا، به حرکت دینامیکی ایماژهای تخیل مادی طرفة جنبش و پویایی می‌بخشد.

۲-۲-۴. تبدیل تصاویر

شتر، همزمان رمز انسان فانی و روزگار باقی است (مصطفوی نیا و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵۹). طرفة از این رمزپردازی بهره برده و در توصیف شترخود به خانه، عنصرمادی خـاک را در تخیـل خـود حاضـر

ساخته است. قرار گرفتن صورخیالی خاک‌گون در کنار آب، زمینهٔ تجسم پل را فراهم آورده‌است. تصویر دو سازهٔ خاکی خانه و پل، یادآور خانه‌ای متحرک است.

كقَنطَـــــرةِ الرّومـــــيّ أقسَـــــمَ ربُّـــــها لَتُكتَـنَفَن حتـى تُشـادَ بِقَرمَـــدِ [۲۱] (طرفـة،۲۰۰۰: ۳۳)

أمـــــــونٍ كَأَلـــــــواحِ الإرانِ نَصَـأتُـــــها علـى لاحِـبٍ كَأنّـه ظَهـرُ بُرجُـدِ [۲۲] (همـان: ۲۸)

بنابراین طرفه با تجسم ایماژ (شتر–تابوت) در بیتی دیگر از معلقه، دیالکتیک زندگی و مرگ را قوت می‌بخشد.«بزرگ‌ترین دیالکتیک تخیل درباره مواد، دیالکتیک درشتی و نرمی است. این دوگانهٔ درشتی و نرمی، تعیین کننده نوع اراده آدمی در کار و کوشش است. چون ماده برحسب نرمی و درشتی آرزوهای متفاوتی در آدم بر می‌انگیزد» (باشلار، ۱۳۷۸: ۴۱). از این رو گرایش به تصاویر سخت یا نرم و ترکیبات گوناگون درشتی و نرمی بهترین راه شناخت خلق و خوی انسان است (همان). دو بیت مذکور اگر چه درمعلقه در کنار یکدیگر نیستند اما فرض آنها باهم برای نقد تخیلی معلقهٔ طرفهٔ ارزشمند است و تصاویرخیالی پی در پی را به ارمغان می‌آورد. شاعر پس از مکان نگاری در قالب خانهٔ رویایی، با وارد کردن عنصرآب، خانه را به حرکت در می‌آورد. خانهٔ متحرک در شعر طرفهٔ، نمادهای دوگانهٔ تولد و مرگ را به هم می‌آمیزد. از آنجا که آب در معلقهٔ طرفهٔ به وضوح با مرگ ارتباط برقرار می‌کند، تصور همزمان ایماژ (شتر–پل) و (شتر –تابوت)، مفهوم (پل–تابوت) را به ذهن متبادر می‌سازد. در تخیل پویا می‌توان جانشین شدن تصویر تابوت چوبی به جای پل خاکی را نوعی تبدیل خاک به درخت دانست. نتیجه آنکه شاعر با خیال پردازی‌های پی درپی ابتدا شتر را به خانه تبدیل کرده سپس خانه را متحرک ساخته و در نهایت این ایماژ متحرک را درونی‌سازی کرده است. به طوری که خانهٔ رویایی او با خانهٔ ابدی او ارتباط تنگاتنگی یافته‌است. حلقهٔ ارتباطی این ایماژها در پدیدارشناسی تخیل باشلار، با تحلیل روان‌شناختی عقدهٔ کارُن تبیین می‌شود. تابوت چوبی همان درختی است که مرده‌ای را در بردارد. گاستون باشلار در کتاب آب و رویاها با اشاره به شیوه‌های باستانی تدفین مردگان با توجه به عناصر چهارگانه، به نوعی از تدفین در بین اقوام سلت اشاره کرده که در آن متوفی در درخت قرارداده می‌شده و در نهایت این درخت تابوت‌گون به آب سپرده می‌شده است (باشلار،۲۰۰۷ : ۱۱۰). حرکت مرده بر روی امواج، تنها یکی از ویژگی‌های رویاپردازی پایان ناپذیر مرگ را تداعی می کند. آب که جوهرهٔ حیات است، در رویا پردازی مبهم و دوگانه، جوهرهٔ مرگ نیز محسوب می‌شود (همان : ۱۱۲). شناور شدن در آب برای خروج از آن، بدون حل شدن کامل در آن فقط توسط یک میّت نمادین میسراست و به معنای بازگشت به مبدأ است (شوالیه و گربران،۱۳۸۷: ۷۷/۱). درخت قبل از هر چیزی یک نماد مادرانه است و با قرار دادن مرگ در آغوش درخت و با سپردن درخت به دست آب‌ها، قدرت‌های مادرانه به نوعی دو برابر می‌شوند (باشلار،۲۰۰۷: ۱۱۲). باتوجه به آنچه گفته شد، طرفهٔ شترخود را تابوتی می‌بیندکه وسیلهٔ انتقال او از رودخانهٔ مرگ است. به نظرمی‌رسد این ایماژهای مادرانه در جهت تصعید حالات روحی شاعر کارکرد فعالی دارند.

۳-۴. توجه به زمان

اگر فرار از رنج‌های زندگی را یک فن بدانیم، راهکار دیگری وجود دارد که عبارت است از جستجوی سعادت به شکل مثبت آن که با عزیمت جسورانه به میان اجتماع و استقرار روابط

مشروع با دیگران تأمین می‌گردد (اروین،۱۳۹۳: ۳۱۵). حذف گذشته و آینده و توجه به حال، زمینهٔ لذت از زندگی را فراهم می‌کند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت دیدگاه‌های شخصی شاعر دربارهٔ مرگ، نگرش‌ها و عملکردهای او را در زندگی تعدیل کرده و او را به لذت بردن از مواهب زندگی و بهره‌برداری از زمان حال متمایل ساخته‌است. بدین منظور معلقه به سه مورد از مصادیق توجه به زمان حال اشاره دارد:

ولَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أحفِل متى قامَ عُوَّدي[۲۳]
فَمِنهُنَّ سَبقي العاذِلاتِ بِشَربَةٍ كُميْتٍ مَتى ما تُمزَ بِالماءِ تُزبِدِ[۲۴]
وَ كَرّي إذا نادى المُضافُ مُجَنَّباً كَسيدِ الغَضا نَبَّهتَهُ المُتَوَرِّدِ[۲۵]
وَتَقصيرُ يَومِ الدَجنِ والدِّجنُ مُعجِبٌ بِبَهكَنَةٍ تَحتَ الخِباءِ المُعَمَّدِ[۲۶] (طرفة،۲۰۰۰: ۴۵-۴۷)

شاعر با تخیل شراب، زن و مرکبی سریع برای شوریدن بر دشمن، سعی دارد زمان حال را به شکل مطلوب درآورد تا با رویاپردازی در آن، به تسکین تجربهٔ فقدان‌های پی در پی خود در زندگی بپردازد.

۵. نتیجه

۱. پدیدارشناسی باشلار از طریق عقده‌های روان‌شناسی به پالایش روان پرداخته و به درونی‌سازی ایماژهای مادی می‌انجامد. توجه به دیالکتیک مرگ و زندگی در اندیشهٔ طرفة، ایماژهای خاک‌گون و آب‌گون را در اشعار او برجسته می‌سازد. شاعر درپدیدارکردن صورخیال آرمیدن، از خاک و آنچه به نوعی به خاک وابسته است؛ مانند خانه، غار یا رستنی‌ها بهره گرفته‌است؛ چرا که این صور، آرامشی چون قرارگرفتن در آغوش مادر را تداعی می‌کنند و نوعی مکانیسم دفاعی در برابر احساس ترس از مرگ و فقدان‌های پی درپی در زندگی شاعر به شمار می‌روند. اگرچه دو عنصرخاک و آب از میان عناصرأربعه بیشترین نقش را در ایجاد تخیلات شاعر ایفا می‌کنند، اما این جستار، عنصر آب را در صورخیال طرفة به عنوان عنصرغالب (Dominant) شناسایی کرده که به همراه خاک صورخیالی ترکیبی را آفریده است.

۲. بیشترین تخیل شاعر در معلقه بر شتر او متمرکز است که به شکل مستمر تغییر شکل پیدا می‌کند و هر لحظه تصویری نو پدید می‌آورد. عملکرد تخیل پویا بر روی تصویر شتر، به صورت حذف تصورات اضافی، شاعر را به عنصرخاک می‌رساند. سپس با اضافه شدن عنصر آب، تخیل شاعر به سمت اصلی‌ترین دغدغهٔ او که مرگ است، سوق پیدا می‌کند. خلاصه آن که تخیل پویا، نوعی عملیات تصعید و والایش در روان طرفة است که در قالب مکان‌نگاری، تبدیل تصاویر و تغییر اندازه‌های آنها نمود یافته‌است.

پی‌نوشت

۱. منم آن مرد سبک و لاغری که می‌شناسید چابک و تیزهوشم و مانند سرمتحرک و درخشنده مار (ترجانی زاده،۱۳۹۶: ۸۹).

۲. مرگ را می‌بینم که بزرگان را می‌کشد و مال گران‌بهای بخیل سختگیر را اختیار می‌کند (همان:۸۲).

۳. زندگی را چون گنجی می‌بینم که هرشب از آن کم می‌شود و هر چه را روزگار و زمانه از آن کم کنند به پایان می‌رسد (همان: ۸۳).

۴. و اگر دشمنان آبرو و شرافت تو را به باد ناسزا گیرند، پیش از تهدید و اعلام جنگ آنـان را از سرچشـمه مـرگ سیراب سازم (همان: ۸۶).

۵. در سرزمین سنگلاخ ثهمد آثار چادر و منزل خولة مانند خال پشت دست آشکار و نمایان است (همان: ۵۶).

۶. معشوقه با دندان‌هایی می‌خندد که لبانش مایل به سیاهی و دندانش شبیه گل بابونه است که در میان تپه ریگ خالص نمناک پرورش یافته باشد (همان: ۵۹).

۷. دندانش چنان درخشش و تلألو دارد گویی که با نور آفتاب سیراب شده ولی لثه‌اش، بر آن سرمه پاشیده شـده و با دندانش گاز نگرفته است و خلل و اثری در دندانش وجود ندارد (همان).

۸. با رخساری می‌خندد که گویی آفتاب بر آن نقابی از نور کشیده و صورتی است نورانی و شفاف و شـاداب بـدون چین و چروک (همان: ۶۰).

۹.گویی آثار تسمه باربندی بر دنده‌های سینه و شانه و پشت او، حفره‌های پر آبی است در سنگ سـخت لغزنـده‌ای در زمین سخت و پرفراز و نشیب (همان: ۶۷).

۱۰. چشمانش چون دو آینه است در پاکی و درخشندگی که حدقه‌های صخره مانند آن در سختی شبیه حفـره آب است (همان: ۶۹).

۱۱. دست‌هایش را مانند ریسمانی محکم و کج تابیده‌اند و بازوان خمیده‌اش مانند سقفی محکم سـاخته و بـرآورده شده‌است (همان : ۶۶).

۱۲. قلبی دارد که همواره بیدار و در تپش، سبک و سریع است و قلبش مانند سنگ سختی در میان دنده‌هایی مثل سنگ پهن و سخت قرار دارد (همان: ۷۰).

۱۳. دو ران گوشت آلود و فربه او،گویی دو لنگهٔ در کاخی ساده و طویل است (همان: ۶۴).

۱۴.گویی دو لانهٔ آهو در بیخ درخت سدر کوهی، در دو زیر بغل آن ناقه است و کمان‌هـای کـج و خمیـده در زیـر پشتِ قوی او قرار دارد (همان).

۱۵. در بامداد روز جدایی یار،کجاوه‌های (مالکی) در صحرای پهناور (دد) شبیه کشـتی‌هـای بـزرگ بودنـد و یـا در اثرسردرگمی و سرگردانی آنها را مانند کشتی می‌پنداشتیم (همان: ۵۷).

۱۶. از آن کشتی‌های عدولی است یا از نوع کشتی این شخص (ابن یامن) که ناخداگاه راست و درست مـی‌رانـد و گاه آن را از راه خارج می کند (همان).

۱۷. آن کشتی امواج دریا را با سینه خود می‌شکافد و به دو نیم می‌کند مانند قماربازی که توده خاک را با دست دو قسمت می‌کند (همان: ۵۸).

۱۸. گردنش بلند و بسیار در حرکت است. وقتی آن را بلند کند،گویی دنباله کشتی بوصی است که در دجله راست و بلند حرکت می‌کند (همان: ۶۸).

۱۹. اجرا و انجام اراده‌ام به وسیلهٔ ناقه‌ای است که بر صفت و هیکلِ درشتِ شترِ نر و تنومنداست و در شتاب، گویی شترمرغ ماده‌ای است که خود را به شترمرغ نرِ کم موی خاکستری نشان می‌دهد (همان: ۶۱).

۲۰. تو گویی دوبال کرکسی تنومند و سفید را با درفش کفشگران به استخوان دمش از دو سوی دوخته‌اند (همـان: ۶۳).

۲۱. در بزرگی و بلندی و تنومندی مانند پلی است که برای شخصی رومی ساخته شود و سوگند خـورده باشـد کـه بایستی با آجر و گچ و آهک درست شود (همان: ۶۵).

۲۲. آن ماده شترم لغزشی ندارد و مانند تخته‌های تابوت بزرگی راحت و محکم است و بر راهی آشـکار کـه ماننـد جامه‌ای خط دار است، آن را می‌رانم و به راه رفتن وا می‌دارم و یا با شلاق او را می‌زنم و راه می‌برم (همان: ۶۱).

۲۳.اگر به خاطر سه چیز نبود که خوشی و لذت جوانمرد است، به بختت قسم، اهمیت نمی‌دادم که چه وقت عیادت کنندگانم از نزدم برخیزند (اهمیتی به مرگ نمی‌دادم) (همان: ۷۹).

۲۴. یکی از آن سه چیز محبوب، آن است که پیش از برخاستن و پیدا شـدن زنـان سرزنشـگر قـدحی را از شـراب یاقوت فام که هر چه آب در آن ریزند کف کند می‌نوشم (همان: ۷۷).

۲۵. بیمناکی مرا به یاری خود خواند، برگردانم به سوی او اسبی را که در دست‌هایش کمی کجی است، در تیز روی و تنددوی مانند گرگی است که دارای سه صفت باشد؛ بین درختان غضا باشدکه از درنده‌ترین گرگ‌ها خواهد بود،او را به هیجان آورده باشی، برای آشامیدن بر آبی وارد شده باشد (همان: ۸۰).

۲۶. کوتاه کردن روز ابری که خوش و دوست داشتنی است با زنی زیبا و فربه و نرم تن در زیرخیمه‌ای بلند (همان).

منابع

ابن‌الاثیر، ضیاءالدین (۱۹۵۸)، *الاستدراک فی الرد علی رسالة ابن الدهان*، تقدیم، عمرالدسوقی، ترجمه و تحقیق، حنفی محمد شرف، القاهرة، مکتبةالانجلوالمصریة.

اروین، ادوارد (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی فروید*،ترجمهٔ بهروز سلطانی، تهران، جامی.

باشلار،گاستون(۱۳۷۸)، *روانکاوی‌آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری،چاپ دوم، تهران، توس.

باشلار، غاستون(۱۹۸۴)، *جمالیات‌المکان*، تعریب: غالب هلسا، بیروت، المؤسسة الجامعة للدراسات و النشر و التوزیع.

باشلار، غاستون(۲۰۰۷)، *الماء و الأحلام دراسة عن الخیال و المادة*،تعریب: علی نجیب ابراهیم، تقدیم: أدونیس، بیروت، المنظمة العربیة للترجمة.

باشلار،غاستون(۲۰۱۸)، *الأرض و أحلام یقظة الراحة*، تعریب،قیصرالجلیدی، مراجعة،کاظم جهاد، أبوظبی، دائرة الثقافة و السیاحة،کلمة.

باشلار،گاستون(۱۳۹۸)، *دیالکتیک برون و درون*، ترجمهٔ امیر مازیار، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

باشلار،گاستون(۱۳۹۹)، *شعله شمع*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس.

باشلار،گاستون(۱۴۰۰الف)،*هوا و رویاها*، ترجمهٔ مسعود شیربچه، تهران، نقش جهان مهر.

باشلار،گاستون(۱۴۰۰ب)، *معرفت‌شناسی*، جمع‌آوری، دومینیک لوکور، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ سوم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بن دحمان، حاج و شریف، بن زینب(۲۰۲۱)، «غاستون باشلار بین الفینومینولوجیا و التحلیل النفسی»، *مجلة محکمة للدراسات الفلسفیة*، المجلد ۹، العدد ۲، صص ۶۶۲-۶۸۳.

ترجانی‌زاده، احمد(۱۳۹۶)، *شرح معلّقات سبع*، تهران، سروش.

الجاحظ، ابی عثمان عمر بن بحر(دون تا)، *الحیوان*، بیروت، داراحیاءالتراث العربی.

الجبوری، یحیی(۲۰۱۵)، *الشعر الجاهلی خصائصه و فنونه*، عمان، دارالمجدلاوی للنشر و التوزیع.

الجندی، علی(۱۹۷۳)، *الشاعرالجاهلی الشاب طرفة بن العبد*، تحقیق و دراسة لشعره و شخصیته، القاهرة، دارالفکر العربی.

حدیدان، نادیة (۲۰۱۸)، «مشکلة المصیر فی معلقة طرفة بن العبد»، *آفاق للعلوم*، المجلد ۳، العدد ۱، صص ۱۱۳-۱۲۰.

حسون حسین، سعید(۲۰۱۶)، «حرکة المعنی فی شعر طرفة بن العبد دراسة فی معنی الشعری»، جامعة بغداد، الآداب، المجلد ۱، العدد ۱۱۸، صص ۶۵-۹۴.

حق‌پرست،امین(۱۳۸۸)،«مناظره عناصرأربعه اثر خواندمیر»، *معارف*، شمارهٔ ۶۹، صص ۱۲۵-۱۴۴.

خلدون، عبدالرحمن(۲۰۱۷)، «الناقة و رحلة الوجود لدی طرفة بن العبد البکری»، *کلیة الآداب و العلوم الإنسانیة و الإجتماعیة*، المجلد ۱۰، العدد ۲۰، صص ۳۲۷-۳۴۱.

الزوزنی، ابوعبدالله حسین بن أحمد(۱۹۸۹)، *شرح المعلقات السبع*، تحقیق، یوسف علی بدیوی، بیروت، دار ابن‌کثیر.

الزهرانی، عبدالله بن عطیة(۲۰۲۱)، «جمالیات المکان فی شعر طرفة بن العبد»، *الجامعة الإسلامیة للغة العربیة و آدابها*، العدد ۱۱، صص ۵۶۶-۶۰۵.

الشریف، سارة عبدالملک محمد(۲۰۲۱)، «البنی الأسلوبیة لمشهد الحب فی معلقة طرفة بن العبد»، *الآداب للدراسات اللغویة و الأدبیة*، العدد ۱۲، صص ۲۷۴-۳۱۴.

شریف عسکری، محمدصالح، مرتضی زارع برمی(۱۳۹۴)، «تحلیل ویژگی‌های جریان سیال ذهن در معلّقات سبع براساس شگردهای روایی»، *ادب عربی*، شمارهٔ ۱، سال ۷، صص ۱۲۹-۱۵۴.

شکیب، محمود(۱۳۷۸)، *چکامه های بلند جاهلی*، تهران، پایا.

الشمشاطی، ابی الحسن(۱۹۷۷)، *الأنوار و محاسن الأشعار*، الکویت، مطبعة حکومة .

الشنتمری(۲۰۰۰)، *دیوان طرفة بن العبد*، تحقیق، دریّة الخطیب و لطفی الصقّال، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

شوالیه، ژان و گربران، آلن(۱۳۸۷)، *فرهنگ نمادها*، ج ۱و ۳ و۵، ترجمه و تحقیق، سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

صبیری، فاطمه(۱۳۹۷)، *« نقد تخیلی عن صر آب در تطبیق سروده‌های نیما یوشیج و بدرشاکر السیاب بر اساس نظریه گاستون باشلار»*، دانشگاه بیرجند.

ضیف، شوقی(۱۹۶۲)، *فی النقد الادبی*، الطبعة الثالثة، القاهرة، دارالمعارف.

طاهری نیا، علی باقر و همکاران(۱۳۹۱)، «عنصر آب در قصیدهٔ یتوهج کنعان عزالدین مناصرة براساس روش نقدی گاستون باشلار»، *نقد ادب معاصر عربی*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۷- ۱۸۳.

العالم، إحمداسماعیل(۲۰۰۲)، «موضوعات الصورة الشعریة فی شعر طرفة بن العبد و مصادرها»، *جامعة دمشق للآداب و العلوم الإنسانیة*، العدد ۲،صص ۳۴-۶۷

العسکری، ابوهلال(۱۹۸۶)، *الصناعتین* ،تحقیق، علی محمد البجاوی، محمد ابو الفضل ابراهیم، بیروت، منشورات المکتبة العصریة.

عویّز حسین، أحمد(۲۰۱۶)، «تأویل دلالات النار عند غاستون باشلار»، *کلیة التربیة للبنات للعلوم الإنسانیة*، المجلد ۱۰، العدد ۱۸، صص ۳۴۷-۳۶۳.

عویّز حسین، أحمد(۲۰۱۷)، «ظاهراتیة الخیال الإنسانی و إنطولوجیا صورة الحُلمیة عند غاستون باشلار»، *آداب الکوفة*، المجلد ۱، العدد ۳۲، صص۴۴۹-۴۷۸.

الفیدوح، عبدالقادر(۱۹۹۸)، *القیم الفکریة و الجمالیة فی شعر طرفة بن العبد*، البحرین،مؤسسة الأیام للصحافة و النشر و التوزیع.

فیست، جس و جی، گریگوری فیست (۱۳۸۸)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، چاپ چهارم، تهران، نشرروان.

کاپلستون، فردریک(۱۳۶۷)، *تاریخ فلسفه یونان و روم*، ترجمهٔ سید جلال الدین مجتبوی، تهران، علمی فرهنگی و انتشارات سروش.

کرمی، بیژن و آخرون (۱۳۹۳)، «دورالفونیم الوظیفی و إنزیاحاته فی مقطع وصف الناقة لمعلقة طرفة»، *إضاءات نقدیة*، المجلد ۴، العدد ۱۴، صص ۱۳۷-۱۵۹.

مصطفوی‌نیا، محمد رضی و همکاران(۱۳۹۴)، «تحلیل عناصر و مضامین مشترک مقدمه‌های طللی در معلقات»، *ادب عربی*، شمارهٔ ۱، سال ۷، صص۲۴۹-۲۷۴.

مطهری، مرتضی(۱۳۴۹)، «اصل تضاد درفلسفه‌ی اسلامی»، *مقالات و بررسی‌ها*، شمارهٔ ۱، صص۱۱-۳۰.

نادری، فرهاد، مؤذنی، محمدعلی (۱۳۹۶)، «جایگاه نقد تخیلی در زیبائی‌شناسی شعر ابن خفاجه و هلالی جغتایی با تکیه بر نظریه گاستون باشلار»، *زیبایی‌شناسی ادبی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳۲، صص ۹-۳۱.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۶)،«باشلار بنیانگذار نقد تخیلی»،*پژوهشنامه فرهنگستان هنر*،شمارهٔ۳، ۵۷-۷۲.

نفای، وردیة، نصیرة جعیدانی (۲۰۲۲)، «من فلسفة العلم إلی فلسفة الشعر غاستون باشلار نموذجاً»، *المعیار*، المجلد ۲۶، العدد ۵، صص ۱۵۳-۱۶۱.

نورالدین، حسن جعفر(۱۹۹۰)،*طرفةبن العبد سیرته و شعره*، بیروت، دارالکتب العلمیة.

نورالدین، عنانی(۲۰۱۸)، «التحلیل النفسی فی مشروع باشلار»، *أبعاد*، المجلد ۵، العدد۷، صص ۲۶۵-۲۸۲.

النویهی، محمد(۲۰۱۰)، *الشعر الجاهلی منهج فی دراسته و تحقیقه*، القاهرة، الدار القومیة للطباعة و النشر.

نیکلسون،رینولد(۱۳۸۰)، *تاریخ ادبیات عرب*، ترجمهٔ کیوان دخت کیوانی، تهران، ویستار.

الهاشمی،محمدعلی(۱۹۸۷)، *طرفة بن العبد حیاته و شعره*، الطبعة الثانیة، بیروت، دارالبشائر الاسلامیة.

Clancier, A., (1974). Gaston Bachelard, Colloque de Cerisy, pp 148-155.

Al-Alam, A. I., (2002),.'Themes of the Poetic Image in Tarfa Bin Al-Abd's Poetry and Its Sources', Damascus University for Arts and Human Sciences, No. 2, Pp. 34-67.[In Arabic].

Al-Askari, A. H., (1986). Al-Sanatain, investigation, Ali Muhammad Al-Bajawi, Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Beirut, Al-Asriyya Library Publications.[In Arabic].

Aweez Hussain, A., (2016),'The Interpretation of Signs of Fire according to Gaston Bachelard', College of Education for Girls for Human Sciences, Vol 10, No 18, Pp 347-363.[In Arabic].

Aweez Hussain, A., (2017),'The Phenomenology of Human Imagination and the ontology of Gaston Bachelard's Dream Image, ' Kufa Arts, Vol 1, No 32, Pp. 449-478.[In Arabic].

Bachelard, G., (1999), Psychoanalysis of fire, translated by Jalal Sattari, Tehran, Tous.[In Persian].

Bachelard, G., (1984), Aesthetics of Place, Arabization: Ghaleb Halasa, Beirut: The University Institute for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Bachelard, G., (2007), Water and Dreams, a Study of Imagination and Matter, Arabization: Ali Najeeb Ibrahim, Presented by: Adonis, Beirut, Arab Organization for Translation. [In Arabic].

Bachelard, G., (2018),The Earth and Daydreams of Comfort, Arabization, Caesar Al-Jalidi, review, Kazem Jihad, Abu Dhabi, Department of Culture and Tourism, word.[In Arabic].

Bachelard, G., (2018), Dialectics of outside and inside, translator, Amir Maziar, Tehran, Art Academy of the Islamic Republic of Iran.[In Persian].

Bachelard, G., (2019), Flame of a candle, translated by Jalal Sattari, Tehran, Tous.[In Persian].

Bachelard, G., (2021 A),Air and Dreams, translated by Masoud Shirbache, Tehran, Naqsh Jahan Mehr.[In Persian].

Bachelard, G.,(2021 B), Epistemology, collection, Dominic Lokour, translated by Jalal Satari, third edition, Tehran, Cultural Research Office.[In Persian].

Bin Dahman, H., and Sharif, B. Z., (2021),'Gaston Bachelard between Phenomenology and Psychoanalysis', Court Journal for Philosophical Studies, Vol 9, No 2, Pp. 662-683.[In Arabic].

Copleston, F.,(1988), History of Greek and Roman Philosophy, translation, Seyed Jalaluddin Mojtaboi, Tehran, Scientific and Cultural and Soroush Publications.[In Persian].

Clancier, A., (1974), 'Gaston Bachelard, Colloque de Cerisy', Pp 148-155.

Dhaif, S., (1962), In Literary Criticism, third edition, Cairo, Dar Al-Maaref. [In Arabic].

Erwin, E., (2013), An introduction to Freud's psychology, translation, Behrouz Soltani, Tehran, Jami.[In Persian].

Al-Faidoh, A. Q., (1998), Intellectual and Aesthetic Values in the Poetry of Tarfa Bin Al-Abd, Bahrain, Al-Ayyam Foundation for Press, Publishing and Distribution.[In Arabic].

Feist, J., and Gregory Feist, J., (2008), Personality theories, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Nashravan.[In Persian].

Al-Hashemi, M. A., (1987), Tarfa bin Al-Abd, his life and poetry, second edition, Beirut, Dar Al-Bashaer Al-Islamiya. [In Arabic].

Hadidan, N., (2018),'The Problem of Destiny in the Mu'allaqa Tarfa Bin Al Abd', Horizons of Science, Vol. 3, No. 1, Pp. 113-120. [In Arabic].

Hassoun Hussein, S.,(2016),'The Movement of Meaning in the Poetry of Tarfa Bin Al-Abd, A Study in the Meaning of Poetry', University of Baghdad, Arts, Vol 1, Nol 118, Pp 65-94.[In Arabic].

Haqparast, A., (2008), 'Discussion of four elements by Khandmir', Ma'arif, No 69, Pp 125-144.[In Persian].

Ibn al-Athir, D. A.D., (1958), Remedial response to the message of Ibn al-Dahan, presented by Omar al-Dasuqi, translation and verification, Hanafi Muhammad Sharaf, Cairo, Anglo-Egyptian Library .[In Arabic].

Al-Jahiz, A. O. O. B. B., (ND), Al-Haywan, Beirut, Dar-Alehya Al-Torath Al-Arabi.[In Arabic].

Al-Jubouri, Y., (2015), Pre-Islamic Poetry, Its Characteristics and Arts, Oman, Dar Al-Majdalawi for Publishing and Distribution.[In Arabic].

Al-Jundi, A., (1973), The young pre-Islamic poet Tarfa bin Al-Abd, investigation and study of his poetry and personality, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arab.[In Arabic].

Karmi, B. et al., (2013),'The Functional Role of Phoneme in the Camel Description in Ṭarafah's Mu'allaqā' , Rays of Criticism in Arabic and Persian, Vol 4, No 14, Pp 4, number 14, 137-159. [In Arabic].

Khaldoun, A. R., (2017), 'The Camel and the Journey of Existence in Tarfa bin Al-Abd Al-Bakri', College of Arts, Humanities and Social Sciences, Vol 10, No 20, Pp. 327-341.[In Arabic].

Mostafavinia, M. R., Tawakoli Mohammadi, M., Zafarizadeh, S., (2014), 'analysis of the common elements and themes of Talli's prefaces in Mu'allaqāt '. Arabic Literature,Vol 7, No 1, Pp 249-274. [In Persian].

Motahari, M., (1970),'Principle of Contradiction in Islamic Islamic Philosophy', Articles and Reviews, No. 1, Pp. 11-30. [In Persian].

Naderi, F., Moezni, M. A., (2016), 'The position of imaginative criticism in the aesthetics of Ibn Khafajah and Hilali Joghtaei's poetry based on Gaston Bachelard's theory', Literary Aesthetics, Vol 8, No 32, Pp 9-31.[In Persian].

Nafay, W., Nasira Jaidani.(2022),'From the Philosophy of Science to the Philosophy of Poetry, Gaston Bachelard as an Example, ' Al-Ma'yaar, Vol 26, No 5, Pp. 153-161. [In Arabic].

Namvar Mutlaq, B., (2016), ' Bachelard, the founder of imaginative criticism', research paper of Farhangistan Art Academy, No. 3,Pp 57-72.[In Persian].

Noureddine, H. J., (1990), Tarfa bin Al-Abd, his biography and poetry, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Alamiyyah..[In Arabic].

Noureddine, A., (2018), 'Psychoanalysis in the Bachelard Project', Algeria, Vol 5, No 7, Dimensions, Pp. 265-282. .[In Arabic].

Al-Nuwaihi, M., (2010), pre-Islamic poetry, a methodology in its study and verification, Cairo, the National House for Printing and Publishing.[In Arabic].

Nicholson, R., (2010), History of Arabic Literature, translation, Kivan Dokht Kivani, Tehran: Vistar.[In Persian].

Sabiri, F., (2017), Fictional criticism of An Asr Ab in the adaptation of Nima Yoshij and Badrshaker Al-Siyab's poems based on Gaston Bachelard's theory, Birjand University.[In Persian].

Sharif Askari, M. S., Zare Burmi, M., (2014), 'Analysis of the characteristics of the fluid flow of the mind in Mu'allaqat based

on Narrative Techniques', Arabic Literature, Vol 7, No1, Pp 129- 154.[In Persian].

Shakib, M., (1999),Long Jahili Chekamehs, Tehran, Paya.[In Persian].

Al-Shamshati, A. A., (1977), Al-Anwar and the Beauties of Poems, Kuwait, Government Press.[In Arabic].

Al-Shantamry.(2000), Diwan Tarfa bin Al-Abd, investigation, Doria Al-Khatib and Lutfi Al-Saqqal, Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing.[In Arabic].

Al-Sharif, S. A-M. M., (2021), 'The stylistic structures of the scene of love in the commentary of Tarfa bin Al-Abd', Arts for Linguistic and Literary Studies, No 12, Pp. 274-314.[In Arabic].

Shovalieh, J. and Gerbran, A., (2007), Symbols Culture, Vol. 1, 3 and 5, translation and research, Soudabe Fazali, Tehran, Jihun..[In Persian].

Taheri Nia, A. B. et al., (2012), 'The element of water in the ode of Yehwar Kanaan Ezzeddin Manasra based on the critical method of Gaston Bachelard', Criticism of Contemporary Arabic Literature, Vol 2, No 2, Pp 157-183.[In Persian].

Tarjanizadeh, A., (2016), Description of the Mu'allaqā (the Suspended
Ode), Tehran, Soroush.[In Persian].

Al-Zahrani, A. B. A., (2021), 'The Aesthetics of Place in the Poetry of Tarfa bin Al-Abd', The Islamic University of Arabic Language and Literature, No 11, Pp. 566-605.[In Arabic].

Al-Zawzni, A. A. H. B. A.,(1989), Explanation of the Seven Mu'allaqat, investigation, Yusuf Ali Badawi, Beirut, Dar Ibn Katheer.[In Arabic].

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

Narration Democracy in Ibn Ud'daye's "Al-Mokafat" Story Collection

Seyyede Akram Rakhshandehnia[1]✉, Shahram Delshad [2]

1. Department of Arabic Language and Literature, Arabic literature group, Faculty of Literature and Humanities, guilan University, Guilan, Iran. Corresponding Author E-mail:rakhshandeh1982@yahoo.com
2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: sh.delshad@ymail.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
14, December, 2022

Received in Revised form:
3, February, 2023

Accepted:
15, March, 2023

Published onlin:
21, December, 2023

Abstract

Considering the complexity and newness of democracy as a category it is natural that many works of Arabic classic literature that adhere to dogmatic traditions, significant principles, and rules lack it. But in some of the works the writer by conversing the narration into a context for reflecting different voices, cultures, and ideas tries to express problems of ordinary people and society's different classes with a democratic approach. This process provides the way for releasing the story from dogmatism and one-sided view and has resulted in the fusion of ideas, cultures, and induction of more readings. In the story book *Al-Mokafat*, Ibn Ud'daye by following realism has reflected socio-political conditions of Tulunian period in Egypt. And as a writer with democratic thought, aims for normalization of culture and reconciliation of beliefs, ideas, and tastes. Ibn Ud'daye's activity in Cairo's court and political center of Al-Tulun period which accompanied with vast reforms was an influential subject in adopting such an approach. Considering the necessity of exploring this issue in Arabic classic works this article is about to study the democratic narration and its main features in Ibn Ud'daye's *Al-Mokafat*. The results indicate that mentioned story collection includes characteristics such as diversity of voices and tones, inclusion and comprehensiveness, pluralism and reconciliation of cultures, ideas, and fusing them, reflecting popular culture and application of oral language. It is a work with a democratic approach that is narrated by depending on free-thinking concept and avoiding dogmatism.

Keywords: Democracy, Narrating, Arabic Classic Literature, Ibn Ud'daye, *Al-Mokafat*.

Cite this The Author(s): Rakhshandenia, S. .; Delshad, ., 2023. Narration Democracy in Ibn Ud'daye's "Al-Mokafat" Story Collection. Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (41-56) DOI: 10.22059/JALIT.2023.352369.612618.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

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

مردم سالاری روایت در مجموعه داستانی «المکافاة» اثر «ابن‌الدایة»

سیده اکرم رخشنده نیا [1]✉، شهرام دلشاد [2]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، ایران. رایانامه: rakhshandeh1982@yahoo.com

۲.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.رایانامه: sh.delshad@ymail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۹/۲۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۱۱/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۱۲/۲۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

چکیده

با توجه به پیچیدگی و جدید بودن مقوله مردم سالاری، طبیعی است که شمار زیادی از آثار کلاسیک ادبیات عربی که پایبند سنت‌ها و اصول مشخص و قواعدی دگماتیسم‌اند، از آن محروم باشد؛ اما در پاره‌ای از آثار، نویسنده با تبدیل روایت به بستری برای بازتاب صداها، فرهنگ‌ها و اندیشه‌های مختلف، در تلاش است مسائل مردم عادی و طبقات مختلف جامعه را با رویکردی مردمی بیان کند. این فرایند، زمینه را برای رهایی داستان از بند جزمیت و یکجانبه‌نگری فراهم کرده و به ادغام افکار و فرهنگ‌ها و القاء خوانش‌های بیشتر انجامیده است. ابن‌الدایة در کتاب داستانی المکافأة، با تبعیت از واقع‌گرایی، اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر طولونیان در مصر را بازتاب داده است و به عنوان نویسنده‌ای با اندیشه مردمی سعی در به هنجارسازی فرهنگ و آشتی دادن میان عقاید و افکار و سلایق می‌نماید. موضوعی که فعالیت ابن-الدایة در دربار و مرکز سیاسی قاهره عصر آل‌طولون که با اصلاحات گسترده‌ای همراه بوده، در اتخاذ این رویکرد، بی‌تأثیر نبود. با توجه به ضرورت کاوش این قضیه در آثار کلاسیک عربی، این مقاله درصدد بررسی روایت مردمی و ویژگی‌های اصلی آن، در کتاب مکافات ابن‌الدایه است. نتیجه نشان می‌دهد که مجموعه داستانی مذکور، از ویژگی‌هایی چون تعدد صدا و لحن، شمولیت و همه‌جانبه‌گری، کثرت‌گرایی و آشتی دادن فرهنگ‌ها و افکار و ادغام آنها، بازتاب فرهنگ عامه و کاربرد زبان شفاهی برخوردار است و اثری است با رویکرد مردمی که با تکیه بر مفهوم آزاداندیشی و پرهیز از جزمیت روایت شده است.

واژه‌های کلیدی: مردم سالاری، روایت‌پردازی، ادبیات کلاسیک عربی، ابن‌الدایه، المکافاة.

استناد: رخشنده نیا، سیده اکرم؛ دلشاد، شهرام؛ ۱۴۰۲. مردم سالاری روایی در مجموعه داستانی المکأفاة اثر ابن الدایه/ ادب عربی، ادب عربی سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز، شمارهٔ پیاپی ۳۷ – (۴۱-۵۶).
DOI: 10.22059/JALIT.2023.352369.612618

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

مردم سالاری مفهومی پرکاربرد از دوره رنسانس به بعد است که بیش از آنکه در حوزه فرهنگ و ادبیات به کار رود، در حوزه سیاست به کار گرفته می‌شود؛ اما ادبیات و آثار ادبی را نمی‌توان از این فرایند مهم تهی دانست. به ویژه آثار و دوره‌های ادبی که در زیر سایه حکمرانان سیاسی و در سایه تحولات سیاسی آزاداندیشانه‌ای نشو و نمو یافته‌اند. از این رو، ادبیات و فرهنگ نیز به مانند سیاست با انعطاف و تحول و تغییرپذیری، پرهیز از فردگرایی و اقتدارگرایی و با دوری از تفکر دگماتیک و استبدادی، می‌تواند به ساختار و فرمی مردمی مبتنی بر تعدد افکار و تنوع عقاید و پذیرش سلایق و گروها تبدیل گردد. مقوله‌ای که در دوره معاصر، از جانب ادیبان و ناقدان، بیش از گذشته مورد توجه قرار گرفت و میخائیل باختین (۱۸۹۵ -۱۹۷۵ م) به عنوان اصلی‌ترین نظریه-پرداز حوزه ادبی، با نظریه چندصدایی به ضرورت به کارگیری ادبیات از گفتگو و تبادل آراء و صداها و تناوب و خوانش‌های مختلف توجه نمود. هرچند قبل از وی، در قرن نوزدهم کسانی همچون «کارل مانهایم» (وفات، ۱۹۴۷ م) و دیگران بحث مردمی شدن فرهنگ را به طور جدی دنبال و مورد بحث و بررسی قرار داده بودند؛ اما آنچه در این مقاله مورد توجه نگارنده است، بررسی مردم سالاری روایت یا ردیابی فرهنگ مردمی در فرهنگ اندیشه عربی – اسلامی و آن هم در یکی از آثار داستانی کمتر شناخته‌شده ادبیات کلاسیک عربی، یعنی کتاب «المکافاة» اثر «ابن‌الدایه» است.

أبو جعفر أحمد بن یوسف (وفات، ۳۴۰ هـ / ۹۵۱ م)، معروف به ابن‌الدایة، کاتب و دبیر دربار آل-طولون در مصر، ادیبی توانمند در ثبت جزئیات امور و دقیق در شرح وقایع و رویدادهاست که این موضوع در آثار تاریخی و سیره‌های وی، به‌ویژه کتاب مشهور «سیرة ابن‌طولون»، کاملاً مشخص و هویداست. با مطالعه نقادانه آثار وی می‌توان به نتایجی دست یافت که در دیگر آثار داستانی کلاسیک عربی دیده نمی‌شود و از جمله آنها روایت مردمی است. هرچند واقع‌گرایی ابن‌الدایه، مسیر ورود اندیشه مردمی در آثار وی را آسان کرده است؛ اما علاوه بر آن، خود نویسنده تلاش زیادی در روایت‌پردازی مردمی نموده و از جهت‌گیری‌های سیاسی و دینی که شرایط خاص زندگی او می‌توانست او را در این دام بیافکند، پرهیز نموده است. ابن‌الدایه که موشکافانه مسائل و رویدادهای مختلف را روایت می‌کند با دیده‌ای تیزبین به دور از ملاک‌ها و معیارهای دینی یا محدود و تنگ فرهنگی، روایت خاص خود از سرنوشت شخصیت‌ها را در قالب سه طبقه مهم بررسی می‌کند. سرنوشت‌هایی که تعاملات و کنش‌های شخصیت‌ها به طور منطقی و واقع‌بینانه بدان منهتی شده و نویسنده از دخل و تصرف و جهت‌دهی داستان به مقصدی خلاف جریان اصلی داستان، پرهیز نموده است؛ بنابراین اثر او سرشار از نکات ظریف و مؤلفه‌های مردمی متعددی است که پژوهش حاضر در صدد بررسی و تحلیل آن است. نگارنده نظریه خاصی را جهت استخراج مؤلفه‌های روایت مردمی مورد عنایت قرار نمی‌دهد؛ زیرا این فرایند در آثار کلاسیک بر اثر عوامل مختلفی پدید می‌آید و در پرتو یک رویکرد و نظریه مردمی واحد قابل بررسی نیست. پاره‌ای از نویسندگان کلاسیک عربی به صورت ناخودآگاه روایت‌هایی با صبغه

مردمی به وجود آورده‌اند که اندیشه مردمی همچون بارقه‌های غیرملموس و پنهان در آن به کار رفته است. از این رو در این مقاله سعی شده در معرفی مؤلفه‌های مردمی، نوشته‌های مختلف و مهم این حوزه از نظریه‌پردازانی چون «کارل مانهایم» (Karl Mannheim) که از قرن نوزدهم تا کسانی دیگر همچون «ون آکر و تیمپوتست» (van den Akker's and Timotheus) که در قرن بیست یکم، در تلاش برای تحلیل مفهوم مردم سالاری در فرهنگ و ادبیات بوده را، مورد عنایت قرار داده تا به تصویری دقیق و جامع از مهم‌ترین اصول مردمی در اثر ابن‌الدایه به دست آورد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

درباره مفهوم مردم سالاری در انواع روایی، با کاربرد دقیق همین واژه پژوهش‌های بسیار اندکی صورت گرفته است که تنها تحقیقی که این مقاله بدان دست‌یافته پایان‌نامه (۱۳۸۹)، بررسی بازنمایی مفهوم مردم سالاری در رمان فارسی معاصر در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ خورشیدی، به تحقیق علی نوروزی و با راهنمایی محمدجواد زاهدی است. این پژوهش با بهره‌گیری از دانش جامعه‌شناسی ادبیات به سراغ رمان‌های دوره‌ای از تاریخ ایران رفته که زمینه‌ساز تغییرات بزرگی در جامعه شده است. طبق دستاورد این تحقیق، خواست دستیابی به مردم سالاری به‌مثابه خواستی دیرین از مشروطه تا دهه چهل و پنجاه در صدر مطالبات سیاسی آزادی خواهان و روشنفکران و نویسندگان و بازنمایی آن در متن رمان این دوره پژوهیده شده است.

همچنین رزا جمالی در فصلی از کتاب مکاشفاتی در باد، (۱۳۹۹) در یک فصل با عنوان «عصر مردم سالاری ادبی و شعر چندصدایی» به مفهوم مردم سالاری که آن را مساوی با چندصدایی دانسته در شعر معاصر فارسی پرداخته است. مفهوم مردم سالاری در روایت در دوره معاصر، با نظریه منطق گفتگویی باختین قابل ردیابی است و طبق این نظریه پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است؛ اما مقاله حاضر با بازیافت مهم‌ترین مؤلفه‌های مردم سالاری در کتاب‌های علم سیاست، سعی در تطبیق اصلی‌ترین اصول و ارکان این مفهوم سیاسی غربی در اثری از ادبیات کلاسیک دارد و از جهت نظری و تحلیلی، پژوهشی جدید است که تاکنون کسی بدان نپرداخته است.

۲. تحلیل مؤلفه‌های مردم سالاری روایت

در این بخش از مقاله به تحلیل سه مؤلفه مهم از مشخصه‌های مردم سالاری روایت در اثر المکافاة ابن‌الدایة می‌پردازیم.

۲-۱. تعدد صدا و لحن

تعدد صدا و لحن که به شمولیت و جامع‌نگری می‌انجامد از مؤلفه‌های تفکر مردمی است (Akker's and Timotheus, 2017: 2؛ نجاتی، میرقادری، ۱۴۰۰: ۳۶) مطابق با این الگو، ابن‌الدایه از راویان و شخصیت‌های مختلفی در روایت‌پردازی بهره گرفته است. وی باظرافت و جزئی‌نگری، با ذکر دقیق راویان، میان صدای خود و صدای دیگران مرزبندی قائل می‌شود و این عقیده را تداعی می‌کند که نوشته وی محصول یک اندیشه و یک راوی نیست؛ بلکه حاصل یک اندیشه جمعی و اشتراکی است. ابن‌الدایه با این روش، از راوی دانای کل که بر قسمت اعظمی از ادبیات کلاسیک سایه افکنده، فاصله می‌گیرد. این شکل از راوی «که بر همه امور مسلط است و به

توصیف زمان و مکان، شناسایی و تعریف شخصیت‌ها، ایجاد خلاصه‌های زمانی، بیان اظهارات شخصی می‌پردازد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰)، در حکایت‌های ابن‌الدایه رنگ می‌بازد یا اینکه از چیرگی آن کاسته می‌شود. نویسنده گرچه در پشت داستان پنهان است، اما قلم را در دست راویان درونی داستان قرار داده تا راویان به‌طور مستقل، آنچه را که دیده‌اند و انجام داده‌اند روایت کنند و خود نویسنده به عنوان راوی مشاهده‌گر کناری می‌نشیند و به‌جز در موارد ضروری همچون آغاز و پایان داستان، وارد روایت نمی‌گردد و در صدد تحمیل خود بر تمامی اجزاء و رویدادهای داستان نیست.

ابن‌الدایه به جای اینکه به مانند بسیاری از قصه‌های رایج و فنون قصه‌پردازی در دوره خویش، با استفاده از صبغه روایتی واحد به روایت داستان‌ها بپردازد، از فردگرایی و سیطره شخصی در روایت پرهیز نموده است و صحنه روایت را با پیروی از مقوله چندصدایی، به شخصیت‌ها و راویان دورنه‌ای واگذار نموده است. هرچند اصل واقع‌گرایی در ایجاد چنین فرایندی دخیل است و نویسنده با تکیه بر این اصل، سعی دارد شخصیت‌ها را با زبان و روایت خود آنها بازگو کند و حوادث آنها را از زاویه دید خودشان بازتاب دهد. اما فراتر از آن، ابن‌الدایه با علاقه به بازی دادن شخصیت‌ها و ایجاد کانون روایی قابل توسعه، سعی کرده پویایی داستان را تشدید نماید و به خلق و روایتی متشکل از چند لحن و صدا بپردازد. از این رو صحنه روایت وی سرشار از صیغه‌های گفتاری متعدد و متنوعی است که بسان مجلسی با نمایندگان متعدد به مرکزیت در سطح روایت‌گری می‌انجامد و نویسنده تنها نقش رئیس مجلس را دارد که به ثبت و تجمیع آراء و سپس ارائه آنها می‌پردازد. متناسب با همین مؤلفه، ابن‌الدایه، به ذکر دقیق راوی، تعیین حدومرز گفته‌ها و نوشته‌ها، به ذکر سلسله راویان روی می‌آورد و سعی نمی‌کند راویان واسطه‌ای و درجه دوم که به هر نحوی با داستان ارتباط دارند، حذف یا سانسور نماید؛ هرچند ارتباط آنها با داستان سست و ضعیف باشد. به عنوان مثال بخش ذیل از قصه ششم کتاب، حاوی مفاهیمی است که تاکنون مورد بحث قرار گرفته است:

«حدثنی یوسُف بن ابراهیم والدی، قال حدّثنی ابراهیم المهدی عن اسحاق بن عیسی بن علی بن عبدالله العباس، عن أبیه أنه کان مع ابی عبدالله محمد بن علی –ابی الخلفاء – برصافَة هشام بعد وفاة أبی محمد علیّ بن عبدالله، وأنه أقام ثلاثة أشهر برُصافة هشام لایأذن له هشام علیه، إلا أن بلغ أبا عبدالله إجماعُ مسلمة القدومَ علی هشام، فلتقّاه علی أمیال من الرصافة، وشکی إلیه جفوةَ هشام وتأخیره الإذن علیه. فقال له مسلمة: أرجو أن یـژول هذا بقدومی، وأمره أن یقیم بباب هشام إذا دخل علیه مسلمةُ، ولایریم ما أقام مسلمة عنده فأقام ابوعبداله إلی وقت زوال الشمس. قال عیسی بن علی: فخرج مسلمةُ إلیه، فقال له: «قوّض رحلک ابا عبدالله! فما لک عند الرجل من خیر، لأنی خاطبته فی أمرک، بعد ما تقضی سلامی علیه: محمد بن علی بن عبدالله علی شابکة رحمِه برسول لله (ص) یقیم ثلاثة أشهر بیابک فلایؤذن له علیک: فقال ألهُ عنه أبا سعید، فأمسکت حتی حضر الطعام، فأعلمته أنی لاأستجیزُ الأکل وإنه قائم علی الباب! فغضب غضباً زاد به حولُه، وقال: یسمّی أبنَیه عبدالله وعبدالله، ویرجو بهذا أن یلیا الخلافة، ثم یطمعُ فی خیر منّی، ولله لولا ماسّة رحمه برسول لله (ص) لقطعتُ من وسطه شبراً. (ابن‌الدایة، ۱۴).

حکایت فوق به روایت ماجرایی میان شخصیت محمد بن علی و امیر مسلمة بن عبدالملک (۶۸۵ م – ۷۳۸ م) که از امیران بنام امویان است، می‌پردازد. این حکایت از چندصدایی و تعدد لحن برخوردار است. ابن‌الدایه ابتدا سلسله راویان را ذکر کرده است و جایگاه هر کدام از آنها را در

فرایند روایت بیان نموده است. اینکه خود او روایت را از پدرش شنیده، ولی دقیق یادآور می‌شود که صاحب اصلی روایت چه کسی است. این تعدد آواها و حساسیت راوی در ذکر همه آنها که در اصول روایت‌پردازی دینی و نقل حدیث امری مرسوم است، یک شیوه جامع و درست در روایت-پردازی است که با رویکرد مردمی همخوانی دارند و مورد توجه ابن‌الدایه در نقل روایات اجتماعی و تعلیمی بوده است. نویسنده تنها به ذکر روایان در مقدمه داستان اکتفا نکرده و سپس افسار حکایت را تنها به یک شخص و راوی واگذار ننموده است؛ بلکه شخصیت‌ها درونی با راوی اصلی و فرعی در روایت داستان به شکل مشارکتی دخیل‌اند؛ بنابراین نویسنده از شیوه گزارش روایتی پرهیز نموده و به کاربرد شیوه گفته آزاد مستقیم پرداخته است. «در این شیوه، گفته شخصیت بدون هیچ مقدمه‌ای یا توضیحی از جانب روایت‌گر در داستان می‌آید و شبیه به گفتگوی نمایش-نامه‌ای است که روایت‌گر خود را نشان نمی‌دهد و خواننده را بی‌واسطه با شخصیت‌های داستانی و گفته‌های آنان رو به رو می‌سازد» (کردی، ۲۰۰۶: ۲۰۳). در این قصه شخصیت‌های چون «محمد بن عبدالله»، «مسلمة بن عبدالملک»، «عیسی‌بن‌علی» و «هشام بن عبدالملک»، در تشکیل روایت سهیم‌اند و گفته‌های آنان به شیوه مستقیم در روایت آمده است. چنین فرایندی نشانگر عدم حضور استبدادی و اقتدارگرایانه راوی در داستان است؛ بنابراین تمایز عملکرد ابن‌الدایه با دیگر راویانی که از روایت زنجیره‌ای استفاده می‌کنند نه تنها ذکر روایان بلکه به کارگیری عملی آنها در فرایند روایت است. کتاب مکافات گرچه اثری در زمره طبقات از طبقه‌بندی احادیث یا سیره‌ها نیست و یک اثر داستانی محض است؛ اما با تمرکز بر مقوله تعدد صدا و لحن، روش روایت زنجیری را به کار گرفته است و از شیوه‌ها و عبارات معمول و کلی داستان‌های کلاسیک عربی مانند «بلغنی»، «حدثنی»، «زعموا»، «قال الراوی» و غیره اجتناب نموده است.

ابن‌الدایة در گرو پرهیز از فردگرایی، به روایت مردمی و بی‌طرفانه روی آورده است و حکایات خود را از جهت‌دهی‌های شخصی و احساسی، بر پایه عواطف و امیال ذاتی، دور ساخته است. به خصوص، در قصه‌هایی که حسن عاقبت مدنظر است، قصه‌ها به گونه خیالی و معجزه‌آسا طراحی نشده است. به مانند آنچه در قصه انبیا و عرفا و پهلوانان حماسه‌ای می‌بینیم؛ بلکه بر حسب مناسبات واقعی و زمینه‌های حقیقی اپیزود رهایی از بند و نجات از مخمصه رخ می‌دهد. خواننده با این ترفند میزان باورپذیری قصه‌های خود را افزایش داده است و به امور نامعقول و خیالی نپرداخته است. به عنوان مثال در قصه «ابن‌نصیر و الورّاق»، حسن اتفاقی که برای کتابفروش بغدادی رخ می‌دهد، در واقع مبلغی که «ابن‌نصیر» برای کتابفروش می‌پردازد، علاوه بر مبالغی که برای ثعلب و مبرد تعیین می‌کند، نشانگر عملکرد دانش‌پروری مسئول حکومتی مورد نظر است. حال قصه با گذر از ماجرای ابوالعباس مبرد (۸۲۶ – ۹۰۰ م) و ابوالعباس ثعلب (۸۱۵-۹۰۴ م) و با تمرکز بر روی قصه کتابفروش، سعی در برجسته‌سازی سوژه مورد نظر از طریق تجسم نمایشی دارد؛ کتاب شرایط شخصیت‌هایی مصیبت دیده‌ای را روایت می‌کند که بر اثر عوامل اجتماعی طبیعی و انسانی، از مصیبت رها می‌شوند. در بخش پایانی همین قصه می‌خوانیم:

«حدثنی أحمدُ بن ولید، قال، ودّعت اسحاق بن نصیر العبادی فی بعض خرجاتی إلی بغداد، فأخرج إلیّ ثلاثة آلاف دینا وقال: إذا دخلت بغداد، فادفع ألف دینار إلی ثعلب، وألف دینار إلی المبرد، وسر إلی قصر وضّاح، فأنظر إلی

أول دکّان للورّاقین، فإنک تجد صاحبها، إذا کان حیّا لم یمُت – قد شاخَ، فإجلس إلیه وقُل له: إسحاق بن نصیر یقرأ علیک السلام: وهو الغلام الذی کا یقصدُک کلَ عشیة، راجلا إلی دار الرومیین، بدرّاعة، وعمامة ونعل رقیة، فیستعیر منک الکتاب بعد الکتاب، فإذا اقتضیتَه کراء ما نسخ منه، قال، اصبر علی إلی الصنع، فإذا استقرّت معرفتی فی نفسه دفعت إلیه هذه الألف الدینار وقلت له: هذه ثمرةُ صبرک علی.... قال لی أحمدُ بن ولید: واجتزتُ بعد ذلک دکّانه معمورةً، وهو متصدر فیها علی أحسن حال وأوفاها» (همان، ۱۷).

این حکایت یک تجربه مردمی مبتنی بر بازتاب صداهایی خاموشی است که می‌توانست برای همیشه نادیده گرفته شود؛ اما ابن‌الدایه با گریز به خلوتگاه‌های اجتماعی و بزنگاه‌های بحرانی شخصیت‌های داستانی، نوسان و غافلگری میان رویدادها را نشان می‌دهد. اینکه پیرمرد کتاب‌فروش خمیده قامت بغدادی، توسط شخصیتی حکومتی مهم به فراموشی سپرده نمی‌شود نه فقط یک بخت یا اتفاق جادویی، بلکه بر حسب چیدمان خاص رویدادها و در واکنشی انسان-دوستانه به اعمال قبلی خود اوست. این موضوع با زنده نگه‌داشتن پاداش و اجر همراه است. در واقع سرنوشت شخصی که به خاطر نسیه و قرض کتاب‌ها به اهالی دانش و معرفت، تمامی کتاب‌هاش را از دست داده و دچار ورشکستگی شده، این گونه توسط یکی از دانش دوستان حق-شناس به رفاه و آبادانی می‌رسد. کمک و یاری یک نفر از قرض‌گیرندگان کتاب به او بعد از رسیدن به صدارت و مسئولت حکومتی، نشان از پرهیز نویسنده از آرمان‌گرایی و روی آوردن به مناسبات طبیعی و اجتماعی است که از کنش‌های افراد در طول زندگی ناشی می‌شود.

ابن‌الدایه با تکیه بر اصل ایجاد روایت مشارکتی مبتنی بر چندصدایی، از ساختار کلیشه‌ای و واحد در قصه‌پردازی که مخصوص قصه‌های کهن است و با روح مردم سالاری همخوانی ندارد، اجتناب نموده است. از این رو وی برخلاف بسیاری از داستان‌پردازان عربی، همچون قاضی تنوخی (۹۴۱- ۹۹۴) که در کتاب «الفرج بعد الشدة»، قصه‌های را روایت می‌کند که ضرورتاً با پایان خوش همراه است، با تکیه بر رویکرد واقع‌بینانه و مردم سالاری، به طبقه‌بندی قصه‌ها در قالب سه فرمت اصلی پرداخته است. در واقع بر خلاف تصور تنها به سرنوشت‌های نیک اشاره نکرده بلکه سرنوشت‌های نافرجام و تراژدی را هم در جهان روایت خود گنجانده است. این شیوه از قصه‌گویی، وی را از آرمان‌گرایی که بسیاری از داستان‌پردازان عرب و قصه‌های افسانه‌ای و دینی دنبال می‌کند، متمایز ساخته است. همچنان که قصه‌های او محدود به قصه‌های تراژدیک یا صرفاً اندوهناک نیست، بلکه مخلوطی از هر دو رویکرد است. به مثابه آنچه در واقعیت بیرونی با آن مواجه هستیم. ابن‌الدایه پا از استبداد روایی و فرهنگ حاکم بیرون نهاد و داستانی متفاوت و جدید خلق کرده است. روح مردمی، چندصدایی و ایجاد خوانش‌های متکثر در مدل طبقه‌بندی ابن‌الدایه دیده می‌شود. خواننده با هر علاقه و ذائقه‌ای می‌تواند قصه‌های مورد نظر خود را یافته و بخواند و به داوری و ارزیابی آنها بپردازد. «در این گونه از قصه‌ها، مخاطب یا طبقه‌های ممکن خوانش را به مخاطبان احتمالی در نظر بگیرد، این رویکرد تکثرگرا، به مخاطب، آینده یا امکان-های بی‌شمار خوانش را برای متن فراهم می‌کند. دلیلش این است که انواع ادبی شکل نهاد را دارند و نحوه کارکردشان برای خوانندگان در حکم افق انتظار است و نویسندگان در حکم الگوهای نوشتار» (تودورف، ۱۳۸۷: ۴۳). وی با چنین شگردی، توانسته آنچه در بطن جامعه از

داستان‌ها تراژدیک و کمدی است را بازگو کند تا به بازتولید تمامی مفاهیم موجود در جامعه بپردازد نه گروهی خاص. در همین راستا، ابن‌الدایه با طبقه‌بندی قصه‌ها، تصویری جامع و فراگیر از اوضاع جامعه خود فراهم کرده به سانسور و حذف بخشی از آنچه در جامعه رخ داده یا در حال رخ دادن است نپرداخته است.

۲ ـ ۲. بازتاب عامه و حقوق شهروندی

از دیگر نمودهای مردم سالاری روایت در اثر ابن‌الدایه، برداشتن فاصله میان طبقه اشراف و عموم مردم است و ریختن آنها در یک ظرف و قالب است به نحوی که مرزی میان این دو گروه در حکایات کتاب المکافاة دیده نمی‌شود. همان‌طور که در نظام‌های سیاسی مردمی، مردم در تشکیل حکومت‌ها نقش برابری دارند، از جلوه‌های تأثیرگذار اندیشه مردمی در جهان روایت، بازتاب عامه و مشارکت دادن آنها در تشکیل جهان داستانی در کنار خواص و نخبگان است؛ زیرا هدف مردم سالاری، برخورد یکسان با همه مردم است و خالق روایت، با به کارگیری عوام در کنار خواص و عدم روی آوردن به سانسور و بایکوت آنها، عملاً فرایند مردم سالاری در روایت را به کار می‌گیرد. «جرمی بنتهام» (۱۷۴۸–۱۸۳۲ م) نظریه‌پرداز حقوقی انگلیسی، در یکی از نوشته-های خود به این نظریه اشراف‌مآبانه که زندگی بعضی افراد ذاتاً از زندگی بقیه انسان‌ها برتر است، می‌تازد و چنین می‌گوید «هر یک از افراد جامعه را باید به اندازه یک فرد به شمار آورد و هیچ کس را نباید بیش از یک فرد انگاشت. بر اساس اصل برابری، حکومت نه تنها باید به منافع مردم به طور مساوی اهمیت بدهد، بلکه باید به نظرات آنها نیز به طور برابر ارج نهد» (بیتهام، ۱۳۸۸: ۲۲). یا صداهای خاموش را به سطح روایت کشاند (اسکویی، ۱۳۹۶: ۱۴۷) بنابراین یک روایت مردمی با دوربینِ واقع‌بینانه و پانوراماییِ به ثبت تمامی رویدادها و شخصیت‌ها می‌پردازد. هرچند مرکزیت-انگاری یا زوم از شاخصه‌های روایت‌پردازی است؛ اما این به معنی توجه به بخشی از افراد و فروگذاشتن بخشی دیگر نیست؛ بلکه لازم است سهم هر کدام از دو گروه، گروه‌های مرکزی و حاشیه‌ای در روایت معیّن گردد.

در حکایات کلاسیک عربی، نبض روایت، در دست شاهان، اشراف‌زادگان، قهرمانان، عارفان و موجودات ماوراءالطبیعه است و اثری از عوام در آثار کلاسیک رسمی عربی جز به ندرت دیده نمی‌شود. هرچند این موضوع در ادبیات شفاهی همچون حکایات هزار و یک شب و سیره‌ها، امری رایجی بود؛ اما کتاب مکافات با اینکه اثری از زمره ادبیات رسمی و حکومتی عربی است، عوام مردم و مسائل آنها به طرق مختلف به کار گرفته شده است. با توجه به شغل دبیری او و خدمت وی در دربار آل‌طولون، انتظار می‌رفت که وی تنها به رصد و ثبت و رتق و فتق رویدادهای حکومتی بپردازد؛ اما او چه در لابه‌لای حکایات سیاسی و حکومتی و چه به‌طور مستقل و مجزا، قسمتی از سفره روایت را برای عوام در نظر گرفته است. در همین راستا، ابن-الدایه، در صحنه‌هایی از روایت، شرایط مردم عادی و مشکلات آنها را ثبت نموده است. به عنوان مثال مشکلات اقتصادی، به ویژه تورم و گرانی شدیدی که در پی اخلال اقتصادی در دولت ابن-طولون رخ داده بود، از نگاه ابن‌الدایه پنهان نمانده است، آنجا که می‌گوید:

«اضظربت الرعیة لنزاع السعر، وقد بلغ ثلاثة أراب حنطة بدینار، فرکب وبعقوبة القمّاحین، وازحمت النظارة من السطوح علیه»(ابن‌الدایة، ۷۱)

در بند فوق، به طور دقیق، اضطراب و تشویش رعیت یا مردم در واژگان ابن‌الدایه [اضطربت الناس] به کار رفته است. دلهره‌ای که بر اثر افزایش شدید تورم در جامعه پدید آمده است. اینگونه از صحنه‌ها – با عنایت به محافظه‌کاری ابن‌الدایة – هرچند به گونه انتقادی و یا طنز تلخ اجتماعی همراه نیست اما به کلی نمی‌توان آن را از جبهه‌گیری به طور کلی خالی دانست. نویسنده سعی کرده به جای همدستی با جریان قدرت، یا تأیید عملکرد آنها، به انعکاس صدای خاموش مردم در اوضاع نابسامان آن روز به طرز ظریفی بپردازد؛ گرچه تمرکز و هدف اصلی ابن-الدایه در کتاب المکافات، پرداختن به این مسائل یا به عبارتی تعهد و اعتراض سیاسی نیست بلکه در فرمت و چارچوب خاصی به طرح حکایات پرداخته است، اما به طور نازک و حاشیه‌ای در دل حکایاتی که هدف دیگری یعنی بیان خوشبختی یا شوربختی سوژه‌های انسانی را بیان می-کند، خواننده را از وضعیت جامعه آگاه می‌کند و چهره مردمی را که زیر بار تورم و دیگر مشکلات اقتصادی ورم کرده را منعکس می‌سازد تا خواننده به معلومات درخوری در پشت معنای پنهان متن، دست یاید. در پاره‌ای از موارد، مخالفت ابن‌الدایه با ظلم و ستم‌هایی که توسط متولیان مالیات بر مردم تحمیل می‌شود، در نوع خود در خور تقدیر است.

یکی از مصداق‌های مهم مردم سالاری در رابطه با بازتاب حقوق شهروندی (صاعدی، ۱۳۹۳: ۱۸۰) در اثر ابن‌الدایه، ملاک قرار دادن رأی اکثریت است که به‌عنوان یکی از پایه‌های اصلی مردم سالاری شناخته می‌شود و در روایت‌پردازی ابن‌الدایه به‌طور متنوعی به کار رفته است. رکنی که در آن اهمیت حق شهروندان و نظر آنها در تصمیم‌گیری‌ها و سرنوشت جامعه و افراد دخیل است. ابن‌الدایه که علاقه شدیدی به بازتاب و تبلیغ چنین مفهومی دارد، به ثبت رویدادهایی که در آن رأی اکثریت مقبول و پذیرفته شده در بخش اول کتاب آورده است. به عنوان مثال در حکایت سیزدهم کتاب که حکایت «احمد بن یوسف و زیردستانش» روایت می-شود، موضوع تسلیم «احمد بن‌طولون» در برابر خواست و اراده عمومی گروهی از مردم روایت شده است:

«حبس احمد بن طولون یوسف‌بن‌ابراهیم والدی فی بعض داره، وکان اعتقال الرجل فی داره یؤیس من خلاصه – فکاد سترُه، ینهتک لخوف شَمله علیه. وکان له جماعةٌ من أبناء الستر یتحمل مؤنها، مقیمة علیه لاتنقطع إلی غیره. فاجتمعوا وکانوا زها ثلاثین رجلاً، وأسأذنوا علیه فأذن لهم... فأمرهم احمد بن طولون بالجلوس، وسألهم تعریفه ما قصدوا له، فقالوا: «لیس لنا أن نسأل الأمیر مخالفة ما أمر به فی یوسف بن‌إبراهیم، لأنه أهدی إلی الصواب فیه، ونحن نسأله أن یقدِّما إلی ما اعتزم علیه و... ونحن ولله أیها الأمیر نرتمض البقاء بعده من السلامة من شیء من المکروه وقع فیه، وعجوا بالبکاء بین یدیه. قال احمد بن طولون، بارک لله علیکم، فقد کأفأتم إحسانه وجازیتم إنعامه، ثم قال: علیّ بیوسف‌ابن‌إبراهیم، فأحضر. فقال: خذوا بید صاحبکم وانصرفوا» (همان، ۲۶).

نگاه تیزبین ابن‌الدایه در جمله معترضه‌ای که در آغاز روایت آورده، دیده می‌شود. وی ابتدا بیان می‌دارد که حصر خانگی از زندان خطرناک‌تر و با دوام‌تر است. چنین امری اصرار ملک و خشم زیاد او بر شخص محصور را می‌رساند. چیزی که در ابتدا این گمان را زنده نگه می‌دارد که شکستن این دستور تا حدود زیادی غیرممکن است. هرچند نکته طنزآمیز و نقد تلخی هم در این

عبارت معترضه کوتاه دیده می‌شود و از عملکرد فریب‌دهنده دیکتاتورها پرده برمی‌دارد که حصر را نه به قصد رحم و دلسوزی بر محصور بلکه به قصد حبس ابد وی به کار می‌برند؛ اما در همین روایت در لابه‌لای ترسیم رویدادهای حکومتی تمرکز ابن‌الدایه بر مواردی است که به تقویت بنیه مردم سالاری روایت می‌انجامد. مواردی چون اجازه پذیرفتن و نشاندن و احترام به مردم توسط حکام و همچنین نحوه روایت گفتگو میان مردم و حکام و تأثیر آن در نتیجه بخشی سرنوشت شخصیت‌ها که ابن‌الدایه با ظرافت آن را نقل می‌کند. در پایان همراهی حاکم با نظر مردم و ترجیح نظر آنها بر نظر خویش، آخرین سازوکار تقویت مردم سالاری در این داستان است؛ موضوعی که با جذابیت فراوان، توسط ابن‌الدایه نقل شده و با توجه به حصر که غایت خشم و نفرت را می‌رساند و آزاد کردن فرد محصور، پس از شنیدن نظر مردم که غایت بخشندگی را نشان می‌دهد، آنچه جلوه‌گری می‌کند، کارآمد و تأثیرگذاری نظر مردم در تصمیمات حکومتی است.

اگرچه کاربرد زبان عامه در ادبیات معاصر امروزی یک حرکت نواندیشانه و مردم سالاری محور بود که در بسیاری از آثار ادبی جهان به کار گرفته شد، موضوعی که با مؤلفه به‌کارگیری مستقیم مردم عادی و زبانشان در آثار ادبی پیوند دارد؛ اما ابن‌الدایه قبل‌تر از این‌ها این تابو را شکست و در اثر ادبی خود در حین روایت‌پردازی، کلمات متعددی از زبان فرهنگ مردم و لهجه مصری به کار برد. نویسنده به دنبال شکستن هنجار ادبی از جهت سبک، ساختار و زبان است و قرارداد جدید و قانون‌گذاری نوینی برای آثار روایی شکل می‌دهد. رمان‌نویسان دوره معاصر، به ویژه نویسندگان رئالیسم برای اینکه آثار آنها با واقعیت مطابقت بیشتری داشته باشد و با ویژگی-ها و جایگاه‌های اجتماعی و فرهنگی مطابق باشد به کاربرد زبان عامیانه در آثار ادبی روی آوردند (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۰۴)، چنین رویکردی، آشکارا نشان از تأثیر جریان مردم سالاری به عنوان جریانی فرهنگی و سیاسی، بر پیکره ادبیات دارد. گرچه این روش به دلیل فقدان یا کم‌رنگ بودن جریان مردم سالاری، در ادبیات قدیم به کار گرفته نمی‌شد و حتی سنت‌گرایان عرب در دوره جدید نیز در مقابل این جریان ایستادگی کردند و به شدت آن را محکوم نمودند. لیکن ابن‌الدایه با آگاهی از تأثیر و کارایی این شیوه، خیلی زودتر این نویسندگان عامه‌پسند مدرن و بی‌توجه به مخالفت‌ها و جبهه‌گیری‌های سنت‌گرایان، چنین رویکردی را در زبان خود به کار برد. به عنوان مثال کاربرد زبان عامیانه در نمونه ذیل از بخش اول کتاب المکافاة متناسب با ساختار روایت و پایگاه اجتماعی شخصیت‌ها به کار رفته است:

قل لمولاک: یا سیدی! محلّی عند الأمیر دمیانة محلّ الدخ، فاظهر وارکب إلیه، فقد آمنک لله علی نفسک ومالک. فسأل الغلام: ما کان زیّه، فقال کان علیه کساء صوف مما ینام فیه وتحته خفتان. فأحضرت بعض مضایغ الضیعة، وحملت معه إلیه دراعه خز کَحلیة ومطرف خز و خمسین دینارا، وسألته أن یقبل ما یحتاج إلیه من ناحیتی» (ابن‌الدایة، ۲۲)

همان‌طور که مشاهده می‌شود نویسنده در این بند که به توصیف کشاورزی روستایی می-پردازد از واژگان محلی در توصیف لباس او استفاده می‌کند؛ واژه‌ای چون «خفتان» یا «مطرف» که نوعی لباس متداول در روستاهای مصر است. خفتان که در زبان فارسی به معنی زره آهنی است

مسلماً در اینجا مدنظر نیست و نمی‌توان این واژه را وام‌واژه فارسی خفتان که در نبرد به کار می‌رفت تلقی کرد. گویی تعبیری از لباسی شبیه به قطفان است که با همین نام در ادبیات رسمی و فرهنگ عربی مرسوم است؛ اما در زبان عامیانه به شکل خفتان کاربرد دارد که ملاک در انتخاب کلمه در روایت ابن‌الدایه، کاربرد عامیانه واژه است. مطرف هم لباس دیگری است که در فرهنگ و زبان رسمی عربی به این شکل دیده نمی‌شود؛ بنابراین در جهان روایتی ابن‌الدایه، طبقه‌ای حذف نشده و به کنار نهاده نشده است و زمزمه‌های مردم فرودست و توجه به فهم آنها از داستان مورد عنایت بوده است. در واقع هژمونی سیاسی و نگاه سلطه‌گرانه و چیره‌گر در این مجموعه رنگ می‌بازد. همچنان که علاوه بر کاربرد زبان عامیانه و شفاهی توسط ابن‌الدایه، سادگی و روانی زبان نویسنده در قیاس با دیگر آثاری که در عصر وی نوشته‌شده همچون مقامات و آثار جاحظ و غیره از ارکان مهم علاقه نویسنده به ارتباط با مردم و همه فهم کردن داستان است.

۲ – ۳. مصالحه و همزیستی

یکی از راه‌های تجلی فرهنگ مردمی، تبلیغ و ترویج همزیستی و سازش است. دموکراسی بر پایه بحث‌های آزاد، متقاعدسازی و آشتی دادن میان فرهنگ‌ها و مشرب‌های فکری مختلف استوار است. «تأکید مردم سالاری بر اصل مصالحه نه تنها نشان دهنده پذیرش اختلاف نظر و در بیشتر مسائل سیاسی است، بلکه نشان می‌دهد که برای بیان این اختلافات و گوش سپردن به آنها نیز باید حقی قائل شد؛ بنابراین پیش‌نگاره مردم سالاری، پذیرش وجود کثرت و گوناگونی در درون جامعه و شهروندان آن جامعه است. هنگامی‌که این گوناگونی ابراز می‌شود، بحث متقاعدسازی و مصالحه، روش مردمی است نه تحمیل قدرتمندانه عقیده یا نمایش قدرت. از این رو اغلب، مردم سالاری را به عنوان بهانه‌ای برای حرف زدن تلقی می‌کنند، در حالی که واقعیت این است که قابلیت مردم سالاری برای تحمل بحث‌های عمومی مزیت آن است نه عیب یا ضعف آن. چنین قابلیتی بهترین وسیله برای حفظ رضایت از سیاست‌هاست و لزوماً با تصمیم‌گیری قاطعانه تنافری ندارد» (بیتهام، ۱۳۸۸: ۳۷) در واقع متناسب با این اصل مردم سالاری «افراد و گروه‌ها اجازه دارند که بدون دخالت و اعتراض دیگران، هر طور که می‌خواهند باشند یا هر کار که می‌خواهند انجام دهند» (لیدمان،۱۳۸۴، ۲۶). چنین مفهومی به‌طور واضح و مبرهن‌اند، چراکه آثاری که با تنگ‌نظری و جهت‌گیری‌ها، سعی در اعمال یک چارچوب و نفی سایر چارچوب‌ها و ایده‌ها را دارد در خود نمی‌پذیرد و تنها آثاری که با نگاه آزادبینانه، سعی در هضم تمام تفکرات و مسائل و به‌کارگیری آنها در کنار هم را دارد به‌عنوان اثری مردمی معرفی می‌کند.

جزم‌اندیشی و نگاه واحد دینی و فکری در کتاب مکافاة ابن‌الدایة جایی ندارد. نویسنده در این اثر برخلاف کسانی چون «ابن‌حزم» (۹۹۴–۱۰۶۴) در کتاب «طوق‌الحمامه» از چارچوب فقهی – دینی محدودی بهره نگرفته است. برای اثبات این قضیه با نگاهی به اثر ابن‌الدایه، متوجه خواهیم شد که این اثر برخلاف بسیاری از آثار داستانی کلاسیک عربی که مملو از آیات و استشهادت قرانی و حدیث است، از ذکر چنین استشهاداتی که به آثار ادبی جهت‌دهی خاصی می‌دهد – جز در موارد بسیار نادر – خالی است. علی‌رغم اینکه ابن‌الدایه از حکایاتی که بر پایه مجازات و پاداش افراد تعیین می‌شود، سخن گفته است، معیاری که در بسیاری از قصه‌های دینی وجود دارد

و مجموعه‌ای از آیات قرانی برای تثبیت یا تحکیم چنین قصه‌های می‌توانست مورد استفاده قرار گیرد، لیکن ابن‌الدایه قصه خود را به دور از استشهادات دینی – اسلامی با رویکردی انسانی و همگانی ذکر نموده است. حتی برای تقویت یا جمع‌بندی حکایات خویش از آیات و احادیث استفاده نکرده یا اینکه دلیل چنین سرنوشت‌هایی را منوط به عوامل دینی و غیرواقعی ندانسته؛ بلکه تنها بر اثر کنش‌های اجتماعی است که سرنوشت شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. از این رو پایان‌بندی حکایات وی بر پایه بعد عقلانی و واقع‌گرایانه است که هر خواننده با هر ذوق، سلیقه، دین و مکتبی می‌تواند آن را بخواند و لذت ببرد. در همین راستا، مطابق با پرهیز از تنگ‌نظری دینی، شاهد آن هستیم که نویسنده، سرگذشت شخصیت‌های غیرمسلمان و مسیحی را روایت می‌کند و در چنین مواقعی، تعصبات دینی را به کلی کنار می‌نهد و به تبجیل و تمجید آنها که اهل بذل و بخشش‌اند، می‌پردازد. در حکایت بیستم کتاب ماجرای فردی فراری از دربار «متوکل» (۸۲۲ – ۸۶۱ م) به «فسطاط» و پناه دادن نصرانی به او روایت می‌گردد که سرانجام با به قدرت رسیدن «المنتصر»، (۸۳۷ – ۸۶۲ م) شخص طرد شده به جایگاه مهمی در درباره دست می‌یابد و دوستی میان نصرانی و مرد فراری محکم‌تر می‌گردد. خاتمه داستان به نحو ذیل روایت می‌گردد:

قال یاسین، فکتب النصرانی ببغداد حجة أشهد فیها علی نفسه أن أسهُمَه فی جمیع الضیاع التی فی یده – وسمّاها وحدّدها – لهذا الرجل الذی کان هرب، وصار إلیه، فقال له: قد سَوغک الله هذه الضیاع، فإنی أراک أحق بها من سائر الناس. فامتنع الرجل من ذلک وقال له: «علیک فیها عادات تحسّن ذکرک، وترد الأضغان عنک، ولست أقطعُها بقبض هذه الضیاع عنک. ورجع النصرانی إلی الفسطاط فجدد الشهادة له فیها. فلما توفّی النصرانی أقرّها فی ید أقاربه. لم یزالوا مع بأفضل حال» (ابن‌الدایة، ۳۸)

بدین‌سان ابن‌الدایة، نه تنها در این حکایت، بلکه در شمار زیادی از آنها، با از میان بردن کینه‌توزی‌هایی که میان فرقه‌های مختلف دینی در آن زمان بوده، تلاش زیادی برای بیان اصل همزیستی میان دو شخصیت مسلمان و مسیحی می‌کند که این دو علی‌رغم اختلاف دینی، این‌گونه به کمک هم می‌آیند. نویسنده نه تنها معیار دینی را ملاک قرار نمی‌دهد، حتی اشاره‌ای گذرا هم به آن نمی‌کند. گویی وی روایت‌پرداز قرن بیست و یکم است که برای روایت شخصیت‌ها به مذهب و دین آنها کاری ندارد؛ بلکه شخصیت‌ها بر پایه تعامل و همزیستی، بدون توجه به تفاوت‌ها در جهان روایتی ابن‌الدایه نفس می‌کشند. پرهیز از جزم‌اندیشی به گونه‌ای است که در حکایت پنجم که زنی با ظاهر غیر اسلامی، عریان و لخت ظاهر می‌گردد، مورد خشم و بغض راوی قرار نمی‌گیرد و وی به مانند دیگر راویان عربی، با قلم و دوات و عبارات آتشین و کورکورانه، آن زن را روانه جهنم و شعله‌های آتش نمی‌گرداند. راوی و دیگر شخصیت‌های داستانی ـ علی‌رغم اینکه از مقامات دولتی و حکومتی هستند ـ به جای اینکه شخصت زن از حجاب درآمده را بازخواست کنند، به کمک و مساعدت او بر می‌خیزند:

«فرکبتُ إلیها یوماً فالقیتُ فی الصحرا جمعاً من العامة، وقد ضاقت بهم، وعهم عامل المَعونة. واستقبلنی امرأة قد هتکت سترها، وکشفت شعرها، فقالت: یا سیدی! أخی وواحدی و کافلی، یُعرض علی القتل الساعةً! فعدلتُ إلی صاحب المُعونة وسألتُه عن حال الناس فقال: اجتمعنا لضرب خناق بالسوط»(همان، ۱۳).

یا اینکه در حکایت هجدهم که سرگذشت برده‌ای چوپان روایت می‌گردد، ابن‌الدایه او را به خاطر نیکی‌های متعددی که انجام داده، همچون شخصیتی آزاده معرفی می‌کند که نشانگر

وسعت نظر نویسنده در ثبت این امور و مخالفت او با برده‌داری است. در این حکایت شخصیت اصلی داستان سعی می‌کند به خاطر عملکرد نیک برده وی را آزاد کرده و با هر مبلغی هم که شده او را از اربابش بخرد و آزاد نماید:

فقلتُ: جمع علی ضالّةً، فنذرتُ أن أُعتقه وابتاع الغنم التی یرعاها، وأملِکهُ إیاها»، فقال: «نذرت أن تفعل به هذا لَفعلةٍ واجدةٍ من الجمیل أولاکَها، ولنا فی کل یوم منذ ملکناه حسنة تقتضی أکثر مما نأتیه له؟ وأنا أشهد الجماعة أنه حرٌّ لوجه لله، وأن ما یرعاه له. فانصرفت عن الشیخ وقد بلغ بی ما أمّلتُه له» (همان، ۳۴).

به همین صورت، مخالفت ابن‌الدایه با برده‌داری در پی ثبت حکایاتی از این نوع دیده می‌شود. نگاه ترحم‌آمیز وی به برده‌ها و آزادی آنها، از جمله اموری است که ابن‌الدایه در اثر نفیس خود بدان توجه نهاده است. به‌ویژه زمانی که برده از اهالی علم و فضل باشد. در حکایت «علی المتطبب و ولد افلاطون»، علی که فردی دانشمند و آگاه به آثار افلاطون است، با برده‌ای رومی برمی‌خورد که از نوادگان فیلسوف یونانی است. سپس او را می‌خرد و به سرزمینش می‌فرستد (همان، ۴۱). ابن‌الدایه، در پس همه این حکایت‌ها و دسته‌بندی‌های واقع‌بینانه، با رویکرد مردم سالاری و آزاداندیشی در پی اصلاح‌گری اجتماعی است. هدف وی، خنداندن مخاطب به مانند جاحظ (۷۷۶ م – ۸۶۸ م) یا سرگرمی وی در نقال‌خانه‌های شبانه نیست؛ بلکه اصلاح کارکردهای اجتماعی مخاطبان است. هدف اصلاحی کتاب هرچند به‌طور مستقیم بیان نمی‌گردد اما به‌طور غیرمستقیم نویسنده درصدد است به خواننده بقبولاند که انجام کارهای نیک و پسندیده عاقبت نیکی دارد وی را به انجام چنین کارهایی ترغیب و به ترک کارهای ناپسند دعوت می‌نماید.

همان‌طور که ابن‌الدایه متناسب با الگو همزیستی مردمی به ترویج عقایدی که این موضوع را تقویت می‌کند، می‌پردازد، در مواردی مخالفت خود را از اعمال شنیعی که مخالف با آزادی و مردم سالاری است به مانند جاسوسی و خبرچینی بیان می‌کند. در حکایت «کسری و نعمان»، ابن‌الدایه، به نحو سازنده‌ای مخالفت خود را با عمل شنیع جاسوسی بیان می‌کند و با گنجاندن این حکایت در طبقه پاداش قبیح، چنین عملکردی را مذموم تلقی می‌کند. در این حکایت با اینکه کسری انوشیروان (۵۰۱ – ۵۷۹ م) برخلاف شیوه رایج در روایات اسلامی (دینوری، ۱۳۴۶: ۹۶؛ ثعالبی، ۱۳۶۹: ۳۹۰) شاهی خودخواه به تصویر کشیده شده است؛ اما روی کلام بر مقوله جاسوسی و نهی از انجام چنین اعمالی است؛ زیرا در آن عدی بن زید (۵۵۰ – ۶۰۰ م)، به خاطر عدم قبول جاسوسی توسط نعمان بن منذر کشته می‌شود (همان، ۶۴). در ادامه داستان، این نعمان است که به خاطر درخواست جاسوسی از مترجم دربار کسری، توسط پادشاه ساسانی زیر سم فیل‌ها و اسب‌ها کشته می‌شود. چنین حکایتی از جانب ابن‌الدایه با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی عصر آل‌طولون که جاسوسی به عنوان یک فرایند اجتماعی مهم مورد تأیید حکومت بود و مردم زیادی برای دریافت وجوه و تأیید از جانب حکومت به این کار مشغول بودند، کاملاً به جا و منطقی است و علاوه بر آنکه اصلاح‌گرایی او مدنظر است، نگاه اعتراضی وی نسبت به این جریان زشت سیاسی دیده می‌شود که باعث تفرقه‌افکنی و عدم مصالحه و سازش میان مردم است. در قصه «ابن‌الزنق و قاسم بن شعبه» از بخش اول کتاب، وفور و فراوانی این گروه از جاسوسان را می‌بینیم؛ زمانی که خواهرزاده ابن‌الزنق که از نزدیکان قاسم بود به سرای او می‌رود،

در حالی که نمی‌دانست قاسم در حصر و بند است و پیرامون منزل وی، گروهی از جاسوسان را مشاهده می‌کند که در تلاش‌اند، افراد نزدیک به او را شناسایی کرده و سمع مأموران حکومتی برسانند (همان، ۱۸) در واقع جاسوسی که عملکردی زشت برای از میان بردن آزادی و همزیستی میان تفکر و قطع آزادی بیان است توسط ابن‌الدایه با توجه به چیرگی این رذالت اخلاقی در عصر او، در چندین موضع نهی شده است؛ زیرا در عصر او، جاسوسی به ارزشی درآمده که کیان جامعه را تهدید می‌کند: «ارزشی که نه تنها خود شخص بلکه به‌طور کلی جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند، برای آن امکانات قائل است» (برلین،۱۳۸۶،۲۴۸)؛ اما علی‌رغم بهره‌مندی از امکانات و امتیازات توسط جاسوسان، این موضوع توسط ابن‌الدایه که شخصیتی حکومتی در دربار آل‌طولون بود به شیوه غیرمستقیم با روایت حکایت‌هایی مربوط به زمان‌های گذشته نفی شده است و نویسنده به مقابله با آن پرداخته است

۳. نتیجه

ابن‌الدایه در اثر خود بر خلاف هنجار داستان‌نویسی رایج در آن زمان، نشان داد که ادبیات عربی، در پاره‌ای از مواقع با استفاده از سازوکارهای خاص خود مبتنی بر واقع‌گرایی و آزادی، از چندصدایی برخوردار است و از سیطره راوی دانای کل همه چیزدان خالی است. در اثر مورد بحث، ساختارهای کلیشه‌ای رنگ می‌بازد. فرمت داستان ابداعی و مبتکرانه است و از قابلیت بسزایی در بازتاب صداها و عقاید و آشتی میان افکار مختلف برخوردار است. چنین ساختاری به گونه نیرومند تمامی شخصیت‌ها و راویان دورنه‌ای داستان را در روایت دخیل می‌کند و به حذف و سانسور و حتی تلخیص گفته و افکار شخصیت‌ها و راویان دورنه‌ای منجر نمی‌شود. علاوه بر ظرفیت این ساختار، نگاه تیزبین و حساسیت واقع‌بینانه ابن‌الدایه در به کارگیری تمامی صداها و لحن‌های مرتبط با روایت، عامل دیگری در فراگیری و همه جانبه‌گری داستان است. دوری از اشرافی‌گری و پرداختن به زندگی مردم عادی از دیگر اهداف نویسنده در کتاب مکافات است که بدان روحی مردمی بخشیده است. در این مجموعه مشارکت مردم عادی در امور اجتماعی مورد توجه بوده و نبض داستان در بسیاری از موارد به گونه ظریفی از حاکمان و مستبدان گرفته شده و به مردم عادی واگذار شده است. ابن‌الدایه در تلاش است، فضایی صمیمی و دوستانه میان حاکمان و مردم عادی خلق نماید و یک رابطه مشارکتی و تعاملی میان این دو گروه در داستان ایجاد کند که به نوعی مکمل هم‌دیگرند و در سایه هم می‌تواند به توسعه و پیشبرد جامعه کمک کنند. در واقع این تصور که آثار داستانی حکومتی کلاسیک عربی، تنها در خدمت قدرت و اشرافی‌گری است، نفی‌شده و رگه‌های مهمی از حضور مردم و مسائل آن در اثر ثبت گردیده است، موضوعی که در کاربرد زبان و تعابیر متعدد شفاهی در کتاب مکافات قابل پیگیری است. در اثر ابن‌الدایه اصل سازش و همزیستی میان افکار و افراد برای داشتن زندگی آزادانه و صلح-آمیز، مبنا قرار گرفته است. سعی بر آن است که فاصله‌های موجود میان افراد برداشته شود و مناسبات قدرت به کنار رود و همگان در یک چارچوب کلی و فراگیر قرار بگیرند. با اینکه اثر کاتب طولونیان یک اثر مردم سالاری محض نیست، اما بارقه‌هایی فراوانی از آن در روایت‌گری و

ساختار اثر دیده می‌شود. از اهداف اجتماعی و اصلاح‌گری گرفته تا طبقه‌بندی داستان و عدم حذف گروهی خاص و نگاه واقع‌بینانه و جامع به تمامی آحاد و گروه‌ها و ترویج افکار و عقایدی که به ایجاد رابطه صمیمی میان افراد طبقات مختلف و رفع مشکلات کسانی که از جهت اجتماعی در جایگاه بدی قرار دارند تا به بدنه اصلی جامعه برگردد، همگی پیرو فرایند دموکراتیزه کردن روایت مورد توجه قرار گرفته است.

منابع

ابن‌الدایة، احمد بن یوسف (بی‌تا)، *کتاب المکأفاة* وحسن العقبی، تصحیح: علی محمد عمر، القاهرة، مکتبة الخانجی.

ابن حزم، ابومحمد علی‌بن احمدبن سعید (۱۹۹۳)، *طوق الحمامة فی الألفة والآلاف*، تصحیح: الطاهر احمد مکی، قاهره، دارالمعارف.

اسکویی، نرگس (۱۳۹۶) «مؤلفه‌های کارناوال باختین در رمان نگران نباته»، نشریه پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، (۶)، ۱۵۶-۱۴۱.

اصغری، جواد. (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های فنی و موضوعی داستان در آثار بهاء طاهر»، *زبان و ادبیات علوم انسانی مشهد*، دورهٔ ۳، ش ۱۶۶، صص ۴۶-۲۵.

باختین، میخائیل (۱۳۹۱)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران، نی.

برلین، آیزایا (۱۳۶۸)، *چهار مقاله درباره آزادی*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، نشر خوارزمی

بیتهایم، دیوید (۱۳۸۸) *دموکراسی چیست*، تهران، ققنوس.

التنوخی، محسن بن علی (۲۰۰۲)، *الفرج بعد الشدة*، بیروت، دارصادر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز .

ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، *مفهوم ادبیات*، ترجمهٔ کتایون شهپرراد، تهران، قطره.

پاینده، حسین (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران، نیلوفر.

ثعالبی، عبدالملک، (۱۳۶۸)، *تاریخ ثعالبی*، ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران، نقره.

جاحظ، ابو عثمان، عمرو بن بحر الکنانی البصری، (۱۹۴۸) *کتاب البخلاء*، تحقیق طه الحاجری، القاهرة، دارالکاتب المصری.

دینوری، ابوحنیفه (۱۳۴۶)، *اخبارالطوال*، ترجمهٔ صادق نشأت، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷)، *روایت داستانی، بوطیقای معاصر*، تهران، نیلوفر.

صاعدی، احمدرضا (۱۳۹۳)، راوی و کانونی شدن در رمان «ما تَبَقَّی لکم» اثر غسان کنفانی، مجله ادب عربی، د ۶، ش ۲، صص ۱۷۹-۲۰۰.

لیدمان، سون اریک (۱۳۸۴)، *سبکی فکر سنگین واقعیت درباره آزادی*، ترجمهٔ سعید مقدم، تهران، اختران.

الکردی، عبدالرحیم (۲۰۰۶)، *السرد فی الروایة المعاصر*، القاهرة، مکتبة الآداب.

مانهایم، کارل (۱۳۸۵)، *دموکراتیک شدن فرهنگ*، ترجمهٔ اجلالی، تهران، نی.

مرتاض، عبدالملک، (۱۹۹۸)، *فی نظریة الروایة، المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب*، الکویت، عام ۱۹۹۸.

نجاتی، داوود؛ میر قادری، سید فضل‌الله (۱۴۰۰)، بوطیقای روایت در چکامه «سمفونی کولی» اثر عبدالوهاب بیاتی، مجله ادب عربی، د ۱۳، ش ۱، صص ۲۳-۴۲.

Bakhtin, M. (2012), *Dialogue Imagination: Inquiries about Novel*. Translated by: Roya Pourazar, Tehran: Ney. [In Persian].

Berlin, I. (1989), *Four Articles on Liberty*, Translated by: Mohammad Ali Movahed, Tehran: Kharazmi Publication. [In Persian].

Beetham, D. (2009), *What is Democracy*, Tehran: Qoqnus. [In Persian].

Dinvari, A. H. (1967), *Akhbar al-Taval*, Translated by: Sadegh Nesha't, Tehran: Bonyad-e-Farhang-e-Iran.[In Persian].

Eyen Hazm, A. M. A. A. S. (1993), *Tough al-Hamat fi al-Olfat va al-Alaf*, Edited by: Al-Taher Ahmed Macci, Cairo: Dar al-Ma'aref. [In Persian].

Ibn Ud'daye, A. Y. (No date), *Al-Mokafat Book and Hasn al-Uqabi*, written by: Ali Mohammad Omar, Cairo: Maktabah Al-Khanji. [In Arabic].

Manheim, K.(2006), *Democratization of Culture*, Tehran: Ney.

Mortaz, A. (1998), Fi Nazariyeh al-Revayat, al-Majles al-Vatani le-Lseghfat va al-Fonon va al-Adab, Alkuwait, Um.[In Arabic].

Nejati, D. Mirqadri, S. F. (2021) "Narrative boutiques in Chekameh "Gypsy Symphony" by Abdul Wahab Bayati, Arabic Literature Magazine, 13, vol. 1, pp. 23-42.[In Persian].

Sa'labi, A. (1989), *Tarikh Sa'labi*, Translated by: Mohammad Fazaeli, Tehran: Noghreh.[In Arabic].

Saadi, A. (2013), "Narrator and focalization in the novel "Ma Tabaqqi Lakm" by Ghassan Kanfani, Journal of Arabic Literature, D 6, Vol. 2, pp. 179-200. [In Persian].

Oskoyie, N. (2017) "Characteristics of Bakhtin's Carnaval in Don't Worry Novel", Rhetoric and Literary Criticism Bulletin Journal, No.6, pp: 141-157. [In Persian].

Todorov, T. (1998), *Mikhail Bakhtin's Dialogue Logic*. Translated by: Dariush Karimi, Tehran: Markaz. [In Persian].

Jahez, Abu Osman, Amro ibn Bahr al-Kanani al-Basr (1948), *Ketab al-Bakhla*, Researched by: Taha al-Kajeri, Cairo: Dar al-Kateb al-Mesri. [In Persian].

Liedman, S.E. (2005), *Lightness of Thought Heaviness of Reality about Liberty*, Translated by: Saeed Moghadam, Tehran: Akhtaran. [In Persian].

Kordi, A. (2006), Al-Sard fi al-Revayat al-Mo'aser, Cairo: Maktabet al-Adab.[In Arabic].

Todorov, T. (2008), *Concept of Literature*, Translated by: Katayon Shahpar Rad, Tehran: Ghaterh. [In Persian].

Tanokhi, M. I. A. (2002), Al-Faraj Ba'd al-Shedat, Beirut: Dar Sader.[In Arabic].

Payandeh, H. (2009), *Literary Criticism and Democracy*, Tehran: Niloufar. (In Persian)

Rimmon-Kenan, S. (2008), *Narrative Fiction (Contemporary Poetics)*, Tehran: Niloufar. [In Persian].

University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir

Translability of Cultural Elements in Qasea Sermon of Nahj al-Balagha - Comparison of Ayati and Shahidi Translations with Consider to Newmark Theory

Ezzat Molla Ebrahimi [1], **Zahra Rezaee** ✉ [2]

1.Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran. , Tehran, Iran. E-mail: mebrahim@ut.ac.ir

2.Department of Arabic Language and Literature, University of Tarbiyat Modares, Tehran, Iran. Corresponding Author,E-mail: rezaei.zahra@hotmail.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
19, October, 2021

Received in Revised form:
12, April, 2022

Accepted:
11, May, 2022

Published onlin:
11, March, 2023

Abstract

One of the models for evaluating the translation of cultural elements in texts is the model proposed by Peter Newmark (1988). Using a descriptive-analytical method and based on Newmark's theory, this article examines and criticizes the method of translating cultural elements in the 192 sermon of Nahj al-Balaghah (Qasea sermon) in Ayati and Shahidi translations. The purpose of this study is to investigate the translatability of cultural elements from the source language (Arabic) to the target language (Persian) and its reflection in the translations. The results of this study show that in this sermon, the highest frequency of cultural elements such as “Organization, Customs”, “ecology” and “Material Culture”. The most common methods used to translate cultural concepts in both translations are “Transcribe” and “Cultural Equivalent”. Of course, it is worth mentioning that Shahidi has benefited a lot in his translation from the solution of “Couplet” -which is the result of the final comments of the book; a solution that has been neglected in the Ayati translation.

Keywords:
Newmark Theory, Ayati Translation, Shahidi Translation, Qasea Sermon, Nahj al-Balagha.

Cite this The Author(s): Molla Ebrahimi, E.,Rezaee, Z., 2023. Translability of Cultural Elements in Qasea Sermon of Nahj al-Balagha - Comparison of Ayati and Shahidi translations with consider to Newmark Theory: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (57-79). DOI: 10.22059/JALIT.2022.341395.612540

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

دانشگاه تهران

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶

http://jalit.ut.ac.ir

روش‌شناسی ترجمهٔ مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه – مقایسهٔ ترجمه‌های آیتی و شهیدی با تکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک

عزت ملاابراهیمی[۱]، زهرا رضائی[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، ایران. رایانامه: mebrahim@ut.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: rezaei.zahra@hotmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۷/۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۰۵/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۸/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۳/۲۰

چکیده

در نظریه‌پردازی‌های نوین در حیطهٔ مطالعات ترجمه، به عناصر فرهنگی و بومی متن مبدا توجه ویژه‌ای می‌گردد. یکی از مدل‌های ارزیابی ترجمهٔ مقولات فرهنگی، الگوی پیشنهادی پیتر نیومارک (۱۹۸۸) می‌باشد. این جستار با استفاده از روش توصیفی–تحلیلی و بر اساس نظریه نیومارک به بررسی و نقد شیوهٔ ترجمهٔ مفاهیم فرهنگی موجود در خطبهٔ صد و نود و دوم نهج‌البلاغه (خطبه قاصعه) ترجمه‌های آیتی و شهیدی می‌پردازد. هدف از پژوهش حاضر بررسی میزان ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی از زبان مبدأ (عربی) به زبان مقصد (فارسی) و بازتاب آن در ترجمه‌های مورد نظر است. نتایج این جستار گویای آن است که در این خطبه، بیشترین فراوانی مقولات فرهنگی از نوع «نهادها، آداب و رسوم» و پس از آن «بوم‌شناسی» و «بعد مادی فرهنگی» بوده‌است و پربسامدترین روش‌ها در ترجمهٔ مفاهیم فرهنگی، به ترتیب «انتقال»، «معادل فرهنگی» می‌باشد. شایان ذکر است شهیدی در ترجمهٔ خود از راهکار فرآیندهای تلفیقی –که ناشی از تعلیقات پایانی کتاب است– بهرهٔ زیادی برده، راهکاری که در ترجمه آیتی مغفول مانده است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ نیومارک، ترجمه آیتی، ترجمه شهیدی، خطبه قاصعه، نهج‌البلاغه.

استناد: ملاابراهیمی، عزت،رضائی، زهرا، ۱۴۰۲. روش‌شناسی ترجمهٔ مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه – مقایسهٔ ترجمه‌های آیتی و شهیدی با تکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک. ادب عربی سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز، شمارهٔ پیاپی ۳۷ – (۷۹-۵۷).
DOI:10.22059/JALIT.2022.341395.612540

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

ترجمهٔ فرآیندی فرهنگی زبانی است که از سالیان دور، عامل پیوند تمدن‌ها بوده است. در این میان مترجمان، پیام‌رسانانِ روشنگری و روشن‌فکری میان ملت‌ها بوده‌اند و همواره این نقش مهم و ضروری را به دوش کشیده‌اند. بسیاری از مترجمان، برای آن که بتوانند رسالت خود را به درستی به انجام رسانند، تلاش داشته‌اند که تا حد امکان، کم‌ترین تغییر را در متن اصلی به وجود آورند و با حفظ امانت، مطلب نویسنده را به زبان مقصد، انتقال دهند. محققان گوناگونی در این زمینه به نظریه‌پردازی پرداخته‌اند و درباره حدود تغییر در متن اصلی و کیفیت صحیح ترجمه، نظریه‌هایی مطرح کرده‌اند. «پیتر نیومارک[1]» یکی از این صاحب‌نظران است؛ وی معتقد است در ترجمه، باید حتی‌المقدور بیشترین واژگان متون (حقوقی، اداری، لهجه‌ای، محلی، فرهنگی) مستقیما از زبان مبدأ به زبان مقصد انتقال یابد (نیومارک، ۱۳۹۰:۳). حال اگر متن مبدأ در ترجمه، سخن معصوم (ع) باشد، مترجم موظف است که دقت و ریزبینی بیشتری را به خرج دهد تا بتواند به بهترین شکل، منظور اصلی را به مخاطب برساند. این پژوهش به بررسی و مقایسه ترجمه شهیدی و آیتی از خطبه قاصعه نهج‌البلاغه، با توجه به دیدگاه نیومارک می‌پردازد.

۱-۱.بیان مسأله

نیومارک در مورد «فرهنگ» می‌نویسد: «فرهنگ را به شیوه زندگی و مظاهر خاص زندگی بشر به عنوان ابزاری برای بیان می‌دانم و میان زبان «فرهنگی» و زبان «فردی و جهانی» تمایز قائل می‌شوم. کلماتی همچون «Die» (مُردن)، «Live» (زندگی کردن)، «Star» (ستاره) و بیشتر اشیاء مصنوعی همچون «Mirror» (آینه)، «Table» (میز) مفاهیمی جهانی هستند که در ترجمهٔ آن‌ها مشکلی وجود ندارد اما کلماتی نظیر «Monsoon» (باد موسمی)، «Steppe» (جلگه) و «dacha» (خانه ییلاقی) کلماتی هستند که وارد حیطهٔ فرهنگ شده‌اند؛ در ترجمهٔ واژه‌های فرهنگی موانعی وجود دارد مگر آن‌که میان زبان مبدأ و مقصد (و خوانندگان آن) هم‌پوشانی فرهنگی وجود داشته باشد. اگر من به روش خودم احساساتم را بیان کنم نظیر: «you are weaving»(۱)، « His underlife is evident in that poem»(۲)، «He is a monologger»(۳)؛ در این مثال‌ها از زبان شخصی و نه زبان اجتماعی استفاده شده چیزی‌که به آن «طرز بیان و لحن سخن»[2] فرد می‌گویند و معمولاً در ترجمه این نوع مقولات مشکل وجود دارد» (Newmark، 1988: 94:). از این رو بررسی به کمک ترجمهٔ مقولات فرهنگی می‌توان توانمندی مترجم در انتقال معنا از زبان مبدأ به زبان مقصد را سنجید و از سوی دیگر، می‌توان نزدیکی متن مقصد و مبدأ را بررسی نمود.

نهج‌البلاغه به عنوان یکی از متون دینی در میان شیعیان و ایرانیان جایگاه والایی داشته و در نتیجه ترجمه‌های مختلفی از آن به زبان فارسی صورت گرفته‌است؛ لذا ارزیابی کیفیت ترجمه‌های موجود از نهج‌البلاغه و میزان موفقیت مترجمان در ایجاد تعادل بین متن مبدأ و مقصد ضرورت می‌یابد. ترجمهٔ «عبدالمحمد آیتی» و ترجمهٔ «سید جعفر شهیدی» از جملهٔ این

1. Peter Newmark
2. Idiolect

ترجمه‌ها هستند. ترجمهٔ آیتی (۱۳۷۳)، هرچند یک ترجمه تحت‌اللفظی محسوب می‌شود و به تفسیر و بیان دیگر مسائل از جمله موضوعات تاریخی نمی‌پردازد؛ اما معنا را به خوبی بیان می‌کند و سعی می‌کند فراتر از معنای ظاهری نرود (قائمی و فتحی، ۱۳۹۳: ۱۵۲). ترجمهٔ شهیدی (۱۳۶۸)، ترجمه‌ای ادبی است؛ خود نویسنده در مقدمه می‌نویسد: «بدین رو کوشیدم تا در حد توانایی خویش ضمن برگرداندن عبارت عربی به فارسی چندان که ممکن است صنعت‌های لفظی را نیز رعایت کنم. نیز کوشیده‌ام تا در ترجمه، هر واژه فارسی برابر واژه عربی قرار گیرد و اگر نیازی به آوردن کلمه‌ای یا جمله‌ای برون از متن افتاده‌است آن را میان دو خط تیره نهاده‌ام» (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۰). هم‌چنین وی بر خطبه‌ها، نامه‌ها و کلمات قصار نهج‌البلاغه، تعلیقاتی نوشته که در انتهای کتاب آورده شده‌است.

بخش نخستین کتاب نهج‌البلاغه متشکل از خطبه‌های امیرالمؤمنین (ع) است که توسط سید رضی (متوفی ۴۰۶) گردآوری شده‌است. خطبهٔ قاصعه –خطبهٔ ۱۹۲ در نسخه شهیدی و خطبهٔ ۲۳۴ در نسخه آیتی– طولانی‌ترین خطبهٔ امیرالمؤمنین (ع) است که آن را در سال ۴۰ قمری سوار بر مرکبی ایراد فرمودند. از وجوه تسمیه این خطبه به «قاصعه» گفته‌اند: «قاصعه از «قصع» به معنای نشخوار کردن شتر می‌داند؛ به گونه‌ای که غذا را به شکمش وارد می‌کند یا آن را از شکمش به دهانش برمی‌گرداند؛ از آنجایی‌که نصایح و مواعظ در این خطبه نیز از اول تا پایان تکرار می‌گردد، آن را به شتری تشبیه کرده‌اند که نشخوار می‌کند» (ابن‌ابی‌الحدید، ۷/۱۴۲۸: ۸۴). از مضامین این خطبه می‌توان به نکوهش فخرفروشی، تکبر و رذایلی چون زیاده‌روی در سرکشی و تعصب جاهلی اشاره نمود که در میان جوانان کوفه شیوع داشته‌است. در این خطبه امام(ع) به هدف زدودن غفلت، انحراف مردم را که نتیجهٔ پیروی از شیطان است، گوشزد نموده و قوهٔ تشخیص آنان را برمی‌انگیزد (قائمی و ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۱۰۴).

مهم‌ترین عنصر در متون خطابی، خواننده یا مخاطب بوده و این متون دارای دو ویژگی بسیار مهم هستند: اولین مشخصهٔ تمام متون خطابی، ارتباط میان نویسنده (گوینده) و خوانندگان است و دوم آن است که این دسته از متون باید به زبانی که به راحتی برای خوانندگان قابل فهم باشد، نوشته شوند. از این رو در ترجمه، ابتدا باید سطح فرهنگی و زبانی متن مبدأ بازبینی و مورد مطالعه قرار گیرد (نیومارک، ۱۳۹۰: ۵۱). این نوشتار با بررسی مقولات فرهنگی در متن خطبهٔ قاصعه به عنوان متن مبدأ و دو ترجمهٔ فارسی آن –«آیتی» و «شهیدی»– به عنوان متون مقصد، درصدد دستیابی به سؤالات ذیل است:

۱. بر اساس نظریهٔ نیومارک، متناسب‌ترین ترجمهٔ مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه، در میان ترجمه‌های آیتی و شهیدی کدام است؟

۲. بر اساس نظریهٔ نیومارک، در ترجمه‌های فوق، برای ترجمهٔ مقولات فرهنگی این خطبه، بیشتر از چه روشی برای برگردان استفاده شده‌است؟

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های محدودی حول ترجمهٔ عناصر فرهنگی در حوزهٔ زبان عربی صورت گرفته‌است؛ از جمله پژوهش خویگانی (۱۳۹۸) تحت‌عنوان «بررسی ترجمه کهنِ خطبه شقشقیه –تصحیح

عزیزالله جوینی– از منظر الگوی نقد ترجمه نیومارک» که در آن الگوی نقد ترجمه نیومارک را به صورت کامل [بررسی عنوان، ساختار خود متن از نظر شیوه پاراگراف‌بندی، تغییرات نظیر تبدیل مفرد به جمع و برعکس، ترجمه واژه‌های فرهنگی و راهکارهای آن، ترجمه استعارات، ابهام‌ها نظیر ابهام دستوری، واژگانی فرهنگی و...] در خطبه شقشقیه پیاده‌سازی نموده‌است. این پژوهش نشان می‌دهد که مترجم در ترجمهٔ واژگان بیشتر از راهکار «معادل فرهنگی» و در ترجمه استعارات، بیشتر از راهکار بازسازی تصویر استعاری استفاده نموده‌است. هم‌چنین مشخص می‌کند اگرچه جوینی روش تحت‌اللفظی را برگزیده اما از حیث ساختارهای دستوری، تابع بی‌قید و شرط متنی مبدأ نبوده و مواردی از تغییر در ترجمه‌اش وجود دارد.

هم‌چنین کیادربندسری و صدقی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «چگونگی ترجمهٔ عنصر فرهنگی «فرهنگ مادی» در ترجمه‌های عربی به فارسی باتکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک»، راهکارهای ترجمه عناصر مرتبط با «فرهنگ مادی» و زیرمجموعه‌های آن از قبیل مواد غذایی، پوشاک، مسکن و شهرها و وسایل نقلیه را در برخی آثار پراکنده مترجمان از زبان عربی به زبان فارسی موردبررسی قرار داده‌است. ایشان در مقاله‌ای دیگر (۱۳۹۶) باعنوان «چگونگی ترجمه‌پذیری عنصر فرهنگی «نهادها، آداب و رسوم، جریانات و مفاهیم» در ترجمه‌های عربی به فارسی باتکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک»، به بررسی ترجمه‌های عربی به فارسی داستان‌های «عائد الی حیفا»، «رجال فی الشمس» و «الکعک علی الرصیف» از غسان کنفانی پرداخته‌اند. هدف از این مقاله ارائه روش و راهکارهای ممکن برای ترجمهٔ عنصر فرهنگی «نهادها، آداب و رسوم» و نیز سنجش میزان موفقیت برخی از مترجمان ایرانی در این خصوص بوده‌است.

خویگانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ خود باعنوان «ترجمهٔ عربی مقوله‌های فرهنگی داستان «فارسی شکر است» از محمدعلی جمال‌زاده براساس نظریه نیومارک»، به دنبال یافتن پربسامدترین مقوله‌های فرهنگی نظریه نیومارک در متن ترجمه، پربسامدترین راهکارهای انتقال عناصر فرهنگی در ترجمه و مقایسهٔ انتخاب بهترین راهکار برای ترجمه مقوله‌های فرهنگی میان دو ترجمه پرداخته‌است. از پژوهش فوق برمی‌آید که مترجم برای ترجمهٔ این داستان بیشتر از راهکار «معادل فرهنگی» سود جسته، از این رو ترجمه‌ای مخاطب محور ارائه کرده‌است.

روشنفکر و دیگران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان «اللّصّ و الکلاب» نجیب محفوظ؛ مقایسه دو ترجمه باتکیه‌بر چارچوب نظری نیومارک» تلاش کرده‌اند باروش توصیفی–تحلیلی به نقد شیوهٔ ترجمهٔ مفاهیم فرهنگی موجود در رمان «اللّصّ و الکلاب» از نجیب محفوظ توسط دو مترجم ایرانی بپردازند؛ همچنین در پی آنند تا میزان موفقیت مترجمان را در انتقال خصوصیات فرهنگ عربی به خواننده فارسی‌زبان نشان دهند. نتایج حاکی از آن است که روش‌های «معادل فرهنگی»، «معادل کارکردی»، «انتقال» و «تلفیقی» از روش‌های مترجمان این داستان برای انتقال عنصر فرهنگ بوده‌است که روش «تلفیقی» کمتر مورد توجه مترجمان واقع شده‌است.

پژوهش‌های دیگری نیز وجود دارد که ترجمهٔ عناصر فرهنگی در برخی خطبه‌های نهج‌البلاغه بر اساس سایر الگوهای زبان‌شناسی را موردبررسی قرار داده‌اند؛ از جمله آن‌ها می‌توان به پژوهش حاجیان‌نژاد و میرفت (۱۳۹۶) باعنوان «میزان ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی و... در خطبهٔ صد و هشتم از نهج‌البلاغه» اشاره نمود که در آن به نقد و بررسی ترجمهٔ عناصر فرهنگی در سه ترجمه فیض‌الإسلام، دشتی و شهیدی براساس «الگوی ایویر» پرداخته‌اند. هم‌چنین سلیمی و نادری (۱۳۹۵) در پژوهش خود باعنوان «حفظ شکل و انتقال معنا در ترجمهٔ نهج‌البلاغه بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ فیض‌الإسلام و شهیدی» به بررسی مقابله‌ای این دو ترجمه بر مبنای ویژگی‌های متنی و اصول نظری ترجمهٔ متون دینی نظیر مبدأ و مقصدگرایی هم‌زمان، معادل‌یابی واژگانی، حفظ شکل یا انتقال معنی، انتقال عناصر فرهنگی زبان مبدأ، رعایت آرایه‌های لفظی، سره‌نویسی فارسی، کاربرد واژگان عربی غیررایج، ترجمهٔ تشریحی و... پرداخته‌اند و در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که سبک ترجمهٔ این دو متفاوت بوده و از حیث انتقال معنا و حفظ شکل نقطهٔ مقابل یکدیگرند؛ شهیدی به مبدأگرایی و رعایت اسلوب و ابعاد فصاحت و بلاغت نهج‌البلاغه تمرکز نموده و فیض‌الإسلام به انتقال معانی واژگان و نیز برگردان لایه‌های گوناگون معنایی توجه خاصی مبذول داشته‌است.

هم‌چنین ألبیر (۲۰۰۷) در کتاب «الترجمة و نظریاتها: مدخل إلی علم الترجمة»، به شرح مفاهیم اساسی ذیل «ترجمه» و «نظریات ترجمه[1]» و «بحث‌های تکاملی در ترجمه» پرداخته است. وی در بخشی از کتاب خود به پیشینهٔ رابطهٔ میان «زبان» و «فرهنگ» اشاره نموده و سپس نظریاتی که در این باب ذکر شده را نام برده است (ألبیر، ۲۰۰۷: ۷۹۳-۸۰۲)

۱-۳.ضرورت و اهمیت پژوهش

بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی مبتنی بر مقایسه دو ترجمهٔ «آیتی» و «شهیدی» بر پایهٔ نظریهٔ نیومارک صورت نگرفته؛ هم‌چنین از آنجا که یکی از بخش‌های نظریهٔ نیومارک بررسی مقولات فرهنگی در مطالعات ترجمه است، فلذا در پژوهش حاضر نظریهٔ فوق معیار قرار گرفته است. از این رو در این مقاله، به مطالعهٔ ترجمه‌پذیری مقولات فرهنگی در این دو متن پرداخته و در پی بررسی ترجمهٔ دقیق‌تر و راهکار مناسب‌تر در ترجمه عناصر فرهنگی براساس راهکارهای ترجمه که توسط نیومارک پیشنهاد شده، می‌باشد. هم‌چنین پژوهش حاضر، به طور خاص بر خطبهٔ قاصعه و ترجمهٔ آن تمرکز نموده و درصدد است تا مقولات فرهنگی موجود در این خطبه را، از نظر نیومارک، مورد مطالعه قرار دهد؛ چراکه بااستفاده از روش‌های جدید علمی می‌توان به لایه‌های پنهان متن نهج‌البلاغه پی برد و از زوایای جدیدی، این متن ارزشمند را مطالعه و بررسی نمود.

1. Traductologia

۲.بحث

۲–۱.راهکارهای ترجمهٔ عناصر فرهنگی در چارچوب نظری نیومارک

راهکارها و روش‌های ترجمهٔ عناصر فرهنگی پیشنهاد شده از سوی نیومارک عبارتند از (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۰۳–۱۱۸):

انتقال[1]: واژهٔ از زبان مبدأ به متن زبان مقصد باتغییر حروف الفبایی آورده می‌شود. برای نمونه «قبله» در ترجمه انگلیسی به صورت «Qebleh» آورده می‌شود.

بومی کردن[2]: واژهٔ زبان مبدأ را با شکل طبیعی زبان مقصد تطابق داده می‌شود. برای نمونه عبارت «إکرام موتک» در فارسی بدین صورت «ترحیم» ترجمه می‌شود.

معادل فرهنگی[3]**:** واژهٔ فرهنگی از زبان مبدأ به صورت تقریبی به واژه‌ای فرهنگی در زبان مقصد ترجمه می‌شود. مانند «صلاة» در عربی که معادل «نماز» در فارسی است.

معادل کارکردی[4]**:** کارکرد واژه در ترجمه به زبان مقصد لحاظ می‌شود. برای مثال: «کانَ لابُدَّ أن تَعودَ إلی أهلها»: «به خانواده‌اش رفته».

معادل توصیفی[5]: توصیف واژه در ترجمه به زبان مقصد لحاظ می‌شود. برای نمونه انتخاب واژهٔ «حقه‌باز» در فارسی برای ترجمه واژه «ابن‌الثعلب» در زبان عربی چراکه روباه در فرهنگ ما همانند فرهنگ عربی، مظهر حیله‌گری است.

ترادف[6]**:** زمانی که هیچ معادل دقیق کلمه به کلمه‌ای در زبان مقصد وجود نداشته از واژگان مترادف در زبان مقصد استفاده می‌شود. برای مثال در ترجمه «جحیم» به فارسی، می‌توان از مترادف‌های زیر استفاده نمود: «جهنم»، «دوزخ»، «آتش».

گرته‌برداری[7]: منظور ترجمه‌های تحت‌اللفظی است. نظیر «مجلس التعاون لدول الخلیج العربیة»: «شورای همکاری کشورهای عرب خلیج (فارس)».

تغییر یا جایگزینی[8]: منظور تغییر شکل دستور زبان مبدأ در زبان مقصد است؛ نظیر «مصلی طهرانَ الکبیرُ»: «مصلای بزرگ تهران».

دگرگون‌سازی[9]: منظور جایگزینی علت به جای معلول، جایگزینی جزء به جای کل، جایگزینی معلوم به جای مجهول، جایگزینی یک بخش به جای بخش دیگر و معکوس کردن واژه‌هاست. برای مثال «رزق الوزیر ولدا» (جمله مجهول): «خداوند به وزیر فرزندی بخشید» (جمله معلوم).

ترجمه مقبول[10]: اگر ترجمهٔ واژه‌ای از دید مترجم غیرصحیح بود مترجم می‌بایست آن را شرح داده و در شرح آن به طور غیرمستقیم عدم توافق خود را با ترجمه رسمی که از آن صورت گرفته

1. Transcribe
2. Naturalization
3. Cultural Equivalent
4. Functional Equivalent
5. Descriptive Equivalent
6. Synonymy
7. Through Translation
8. Shifts or Transpositions
9. Modulation
10. Recognized Translation

نشان دهد. مثلاً در ترجمه عبارت «الخلیج العربی» مترجم ایرانی نباید به دلخواه آن را تغییر دهد؛ بلکه باید آن را بیاورد و بعد علت رد و عدم موافقت خود را توضیح دهد.

ترجمه موقت[1]: برای واژه‌های جدید سازمانی صورت می‌گیرد و شبیه به ترجمه تحت‌اللفظی بوده و باید واژه را داخل گیومه قرار داده تا در چاپ‌های بعدی و یا زمانی‌که فرهنگستان ادب برای آن معادل مناسبی پیدا نمود، عوض شود. مانند «مؤسسة الزکاة: یا «صندوق الزکاة» که به تازگی در کشورهای عربی رواج یافته؛ اما در فرهنگ فارسی چنین موسسه‌ای وجود ندارد؛ باید آن را تحت‌اللفظی ترجمه نموده و داخل گیومه گذاشت: «موسسه زکات».

جبران[2]: هنگامی صورت می‌گیرد که نارسایی معنایی یا نقص در جلوه‌های آوایی و استعاره‌ها و تاثیر کاربردی بخشی از جمله در قسمتی دیگر از همان جمله یا در جمله مجاور آن جبران می‌گردد (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۵). برای نمونه در ترجمهٔ «هذه الطرقات المثقلة بالشمس و هذه السیارات المجنونة و العابرون و الجالسون و البیوت و الدکاکین»: «اشعه خورشید بر دیوارهای کوچه سنگینی می‌کند، ماشین‌ها دیوانه‌وار حرکت می‌کنند، عابران و آنان‌که کنار خیابان نشسته‌اند، خانه و دکان‌ها، همه مانند همیشه‌اند» (حیدری، ۱۳۹۳: ۴۰).

تحلیل محتوا[3]: شامل تفکیک یک واحد واژگانی به اجزاء معنایی آن است طوری‌که اغلب شامل ترجمه یک واحد به دو یا سه یا چهار جزء جداگانه است (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۵)؛ مانند «لن أرجع و لو رجع الأموات»: «برنمی‌گردم حتی اگر دنیا زیر و رو شود» (حیدری، ۱۳۹۳: ۴۰).

کاهش و بسط[4]: گاهی اطلاعات متن اصلی ناقص بوده و مترجم از روی حس تشخیص در موارد ضروری می‌تواند از «کاهش و بسط» به شکل حذف بخشی از متن یا افزودن تفسیر و توضیح به ترجمه آن را انجام دهد (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۱۵). البته کاهش با حذف فرق دارد. در کاهش مترجم باتوجه به معنای جمله و یا برای سهولت متن، ممکن است عبارت را کوتاه‌تر بیاورد. برای نمونه «إنّها تمثّل مبادرة الفرصة الأخیرة»: «این به منزلهٔ آخرین فرصت است»؛ کلمه «مبادرة» به جهت سهولت در ترجمه نمی‌آید، ضمن آن‌که در معنا نیز مشکلی ایجاد نخواهد کرد (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۱۱۵). روش بسط، در ترجمهٔ قرآن کریم بسیار وجود دارد: (وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِکَ مِنْ رَسُولٍ إِلّا...) (انبیاء/۲۵): «و ما پیش از تو هیچ پیامبری را به رسالت نفرستادیم مگر...» (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۸۹).

دیگرنوشت[5]: عبارت است از شرح و بسط یا توضیح بخشی از متن. این فرآیند در متون بی‌نام نظیر نسخه‌های خطی و قدیمی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. به عبارتی منظور از دیگرنوشت، اضافه و تفسیر قسمت نامفهوم یک متن است، اما هرگز این روش برای ترجمهٔ متون مهم از جمله متون تاریخی توصیه نمی‌شود (نیازی و قاسمی، ۱۳۹۷: ۱۰۶).

1. Translation Lable
2. Compensation
3. Componential Analysis
4. Reduction and Expansion
5. Paraphrase

یادداشت‌ها، اضافات، توضیحات[1]: این راهکار متشکل از اطلاعات اضافه‌ای – نظیر توضیحات فرهنگی یا فنی یا زبانی – که مترجم باید به ترجمه اضافه کند، است. در متون خطابی، این توضیحات ممکن است به چند روش بیاید: ۱. به عنوان یک بند وصفی، داخل گیومه، داخل دو خط ۲. پاورقی و یادداشت در پایین صفحه ۳. یادداشت‌های آخر فصل ۴. یادداشت‌های توضیحی یا واژه‌نامه در آخر کتاب. برای نمونه (مَا جَعَلَ اللَّهُ مِنْ بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ) (مائده/۱۰۳): «خداوند هیچ (چیز ممنوعی چون) بحیره (شتر ماده گوش بریده چند شکم زاده) و سائبه(ماده شتر نذر بت شده) و وصیله (میش دوگانیک نر و ماده زاده) و حامی(شتر نر با ده نتاج) قرار نداده‌است» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

فرآیندهای تلفیقی[2]: ترکیب راهکارهای پیشین محسوب می‌شود. برای نمونه در ترجمهٔ «کان یملک ألف فدان» مترجم می‌نویسد: «او هزاران فدان زمین داشت» سپس در پاورقی از روش توضیحی استفاده می‌کند و می‌گوید: «فدان مقیاسی برای مساحت است که مقدار آن در کشورهای عربی فرق می‌کند». در اینجا مترجم ابتدا از روش «انتقال» استفاده نموده سپس برای فهم بهتر خواننده آن را در پاورقی توضیح داده‌است (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۱۱۶).

۲-۲.روش‌شناسی ترجمهٔ عناصر فرهنگی

برای اجرای مدل نیومارک بر روی متون، ابتدا باید عناصر فرهنگی متن را مطابق با دسته‌بندی نیومارک به پنج مقولهٔ تقسیم نمود (جدول ۱)؛ در گام بعدی نحوه ترجمه آن‌ها را باتکیه‌بر راهکارهای ترجمه عناصر فرهنگی بررسی نمود.

جدول ۱: مقولات فرهنگی از دیدگاه نیومارک(Newmark, 1988: 95)

مقولات فرهنگی
۱. بوم‌شناسی
۲. بعد مادی فرهنگ
۳. بعد اجتماعی فرهنگ
۴. نهادها، آداب و رسوم
۵. اشارات و حرکات حین سخن گفتن

۲-۲-۱.بوم‌شناسی

«بوم‌شناسی»[3] شامل گیاهان یک سرزمین، جانوران یک سرزمین، دشت‌ها، کوه‌ها و غیره می‌شود مانند «honeysuckle» (۴) و «sirocco» (۵) (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۲). مؤلفه‌های جغرافیایی را معمولاً می‌توان از دیگر اصطلاحات فرهنگی تمییز داد؛ چون دارای ارزش سیاسی و اقتصادی نیستند (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۳). برای نمونه «کرکس» در فرهنگ عربی نشانه بلندپروازی و رفعت مقام است درحالی‌که در فرهنگ فارسی «عقاب» چنین معنایی دارد (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۹۶). در ادامه مواردی

1. Notes, Additions, Glosses
2. Couplet
3. Ecology

از عناصر فرهنگی موجود در خطبهٔ قاصعه را که بر بوم‌شناسی تأکید دارند شناسایی شده‌است؛ هم‌چنین در ذیل هر کدام به بررسی و مقایسهٔ راهکار انتخابی هر ترجمه پرداخته شده‌است.

❖ فَجَعَلَهَا بَيْتَهُ الْحَرَامَ...وَ قُرًى مُنْقَطِعَةٍ لَايَزْكُو بِهَا خُفٌّ وَ لَاحَافِرٌ وَ لاَظِلْفٌ.

و آن سنگ‌ها را بیت‌الحرام خود قرار داد...و دهکده‌های دور از یکدیگر که در آنجا نه اشتری فربه می‌شود و نه اسب و گاو و گوسفندی (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۷۵).

پس خدا آن را خانهٔ باحرمت خود ساخت و ده‌های جدا از هم، که شتر در آنجا فربه نشود و اسب و گاو و گوسفند علف نیابد (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

آیتی در ترجمهٔ «بیت الحرام» از راهکار انتقال استفاده نموده، درحالی‌که شهیدی آن را ترجمه تحت‌اللفظی نموده و از راهکار گرته‌برداری بهره جسته‌است. هم‌چنین لسان‌العرب در تعریف واژهٔ «خُفّ» می‌نویسد: «خُفُّ البعیر، هو مَجْمَعُ فِرْسِن البعیر و الناقة» (ابن‌منظور، ۹/۱۴۱۴: ۸۱) و منظور شتر و سم شتر است؛ که در هر دو ترجمه با راهکار معادل فرهنگی، به «شتر» در فارسی ترجمه شده‌است. در خصوص واژهٔ «حافر» گفته شده: «الحافِر من الدواب یکون للخیل و البغال و الحمیر... أراد: خصفن بالحوافر آثار المطیّ» (ابن‌منظور، ۴/۱۴۱۴: ۲۰۶). تعریف فوق دارای دو نکته است: ۱. «حافر» جمیع چهارپایان را شامل می‌شود؛ ۲. به سم چهارپایان نیز اطلاق می‌شود. هم‌چنین واژه «ظلف» همان‌طورکه در لسان‌العرب آمده «ظِلْف البَقرة و الشاة و الظبْی و ما أشبهها» (ابن‌منظور، ۹/۱۴۱۴: ۲۲۹)، هر چیزی‌که شبیه به گاو و گوسفند و آهو باشد را شامل می‌شود. از این رو به نظر می‌رسد هر دو ترجمه شبیه هم عمل کرده و در ترجمهٔ «حافِر» و «ظِلف»: «اسب و گاو و گوسفند» آورده‌اند که معادل فرهنگی آن‌ها در فارسی می‌باشد.

❖ **إلی مَنابِتِ الشِّیحِ.**

به جاهایی که «درمنه» می‌روید (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

به زمین‌هایی که رستنی آن درمنه (ع) بود (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۰).

هم‌چنین منظور از «شِیح»، گیاهی است که از آن باعنوان «گونهٔ شرقی افسنتین، خاراگوش(گیا)» (آذرنوش، ۱۳۹۱: ۵۴۹) نیز یاد می‌کنند. این گیاه بسیار خوشبو بوده و طعم تلخی دارد و در مراتع چهارپایان دیده می‌شود (ابن‌منظور، ۲/۱۴۱۴: ۵۰۲). هر دو مترجم از باروش بومی کردن، واژهٔ «شیح» را: «درمنه» ترجمه نمودند. با این تفاوت که شهیدی در تعلیقات ترجمه‌اش، این واژه را شرح داده و از راهکار توضیحات و اضافات نیز بهره برده‌است.

❖ فَتَرَكُوهُمْ عالَةً مَساكِينَ إخْوانَ دَبَرٍ وَ وَبَرٍ.

آنان را، چون گروهی درویش و مسکین باچند اشتر پشت ریش و مشتی کرک رها کردند (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

آنان را واگذاشتند مستمند درویش، بیابان‌نشین و چرانندهٔ اشتران پشت ریش (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۰).

لسان‌العرب، واژهٔ «دَبَر» را ستوری می‌داند که پشت آن بر اثر ساییدن پالان زخم شده باشد – «قَرْحَةُ الدابة و البعیر... الجرح الذی یکون فی ظهر الدابة» (ابن‌منظور، ۴/۱۴۱۴: ۲۷۳-۲۷۴). این واژه در هر دو ترجمه باراهکار گرته‌برداری، «پشت ریش» ترجمه شده‌است که باتوجه به تعاریف فوق به درستی ترجمه نشده‌است. به نظر می‌رسد روش تلفیقی (معادل کارکردی و توضیحات) در اینجا برای فهم مخاطب گویاتر باشد؛ چراکه دراین فراز، صنعت کنایه نیز مشاهده می‌شود و بهتر

بود مترجم به آن اشاره کند: «شتران نحیف و بیمار –که در اثر بیماری یا خشک‌سالی موهای پشت آنها کم شده است.»هم‌چنین در مورد واژه «وَبَر»، آمده: «صوف الإبل و الأرانب و نحوها...فی الحدیث: أَحَبُّ إِلیّ من أَهل الوَبَرِ و المَدَرِ. أی أَهل البوادی و المُدْنِ و القُری، و هو من وَبَرِ الإبل لأَن بیوتهم یتخذونها **منه**» (ابن‌منظور، ۵/۱۴۱۴: ۲۷۱). همان‌طورکه ذکر شد منظور از «وَبَر»، کُرک و موی شتر و خرگوش و... است که بادیه‌نشینان برای تهیهٔ چادر از آن استفاده می‌کنند. شهیدی برای ترجمهٔ عبارت «إخوان دبر و وبر»، از راهکار تحلیل محتوا بهره جسته بدین صورت که برای ترجمه یک واژه و پر کردن شکاف فرهنگی از مجموعه‌ای از کلمات استفاده نموده؛ حال آن‌که آیتی راهکار معادل فرهنگی را به کار بسته‌است.

❖ لَقَدْ کُنْتُ أَتَّبِعُهُ اتِّباعَ الْفَصِیلِ أَثَرَ أُمِّهِ...وَ لَقَدْ کانَ یُجاوِرُ فِی کُلِّ سَنَةٍ بِحِراءَ،

چون بچه شتری که در پی مادر رود در پی او می‌رفتم...هر سال در غار حراء زمانی چند خلوت می‌گزید (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۸۹).

در پی او بودم – در سفر و حضر– چنان‌که بچه در پی مادر...هر سال در حراء [۷] خلوت می‌گزید (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۲).

«فصیل» به معنی بچه شتری است که از مادرش جدا شده –«ولد الناقة إذا فُصِل عن أُمه» (ابن‌منظور، ۱۱/۱۴۱۴: ۵۲۲)؛ آیتی از راهکار معادل فرهنگی استفاده نموده حال آن‌که شهیدی آن را باراهکار بومی کردن، تنها «بچه» آورده‌است. ترجمهٔ ارائه شده توسط آیتی ترجمه پایبندتری به متن است و به مخاطب در فهم کلام امیرالمومنین (ع) بهتر کمک می‌کند. در ترجمه «حراء»، آیتی علاوه بر انتقال، روش کاهش و بسط را نیز به کار بسته و واژهٔ «غار» را به متن افزوده‌است؛ درحالی‌که شهیدی در قسمت تعلیقات خود در انتهای کتاب این واژه را شرح داده‌است، بنابراین وی از روش تلفیقی انتقال و اضافات برای ترجمه این واژه استفاده نموده‌است. آیتی در ترجمه خود با افزودن واژهٔ «غار» از ترجمه خود رفع ابهام نموده و جلوی تورق مخاطب و رجوع به انتهای کتاب را گرفته است.

❖ **تَنْقَلِعَ بِعُرُوقِها.**

از ریشه به درآید و بیاید (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۸۹).

با رگ و ریشه برآید (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۳).

در لسان‌العرب «قلع»: «انْتِزاعُ الشیء من أَصله» (ابن‌منظور، ۸/۱۴۱۴: ۲۹۰) و «عروق» به معنی «ریشه» (ابن‌منظور، ۱۰/۱۴۱۴: ۲۴۲) آمده‌است. آیتی در ترجمه «عروق»، آن را به صورت مفرد ترجمه نموده و از راهکار معادل فرهنگی استفاده نموده‌است؛ اما شهیدی با روش ترادف و بسط آن را به بدین صورت ترجمه نموده: «رگ و ریشه». از تفاوت این دو راهکار می‌توان به تفاوت روش دو مترجم پی برد؛ آیتی درصدد ارائه یک ترجمهٔ معنادار در سطح ظاهری بوده حال آن‌که شهیدی تلاش نموده هر واژهٔ فارسی را معادل واژهٔ عربی قرار دهد و به نظر می‌رسد در رساندن معنای واژگان فرهنگی به مخاطب موفق‌تر عمل نموده است.

❖ إِنَّ فِیکُمْ مَنْ یُطْرَحُ فِی الْقَلِیبِ، وَ مَنْ یُحَزِّبُ الْأَحْزابَ.

در میان شما کسی است که به چاه قلیب افکنده شود و کسی است که گروه‌ها را گرد آورد (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۹۱).

در میان شما کسی است که در چاه [۸] افکنده شود و کسی [۹] است که گروه‌ها را بهم پیوندد و لشگر فراهم آورد (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۳).

«قَلیب» نام چاهی است که بین مکه و مدینه واقع شده و به مدینه نزدیک‌تر است و برخی از کفار در جنگ بدر بعد از کشته شدن در آن چاه افکنده شدند (فیض‌الإسلام، ۱۳۷۹: ۸۱۷). آیتی در ترجمه این واژه از روش انتقال و بسط بهره جسته، ولی شهیدی، از دو روش انتقال و اضافات به ترجمه پرداخته‌است.در خصوص واژهٔ «احزاب»، هر دو مترجم، بابهره از راهکار بومی‌سازی سعی در ترجمهٔ این واژه نموده و آن را «گروه یا لشگر» ترجمه نموده‌اند حال آن‌که بهتر بود از راهکار انتقال بهره می‌جستند و آن را ترجمه نمی‌کردند چراکه اشاره به جنگ احزاب دارد. البته شهیدی در تعلیقات خود به جنگ خندق توسط ابوسفیان اشاره نموده‌است و از راهکار اضافات و توضیحات بهره برده‌است.

۲-۲-۲.بعد مادی فرهنگ

از نظر نیومارک «فرهنگ مادی»[1] یا مصنوعات را می‌توان به چهار دسته زیر تقسیم‌بندی کرد: (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

۱. مواد غذایی: نظیر «الملوخیة» به معنی نوعی خورش عربی که معمولاً همراه با گوشت خرگوش مصرف می‌شود (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۹۷).

۲. پوشاک: نام لباس‌هایی که جنبه فرهنگی دارند اگر نام عام به همراه داشته باشند باید برای خوانندگان عادی زبان مقصد شرح داده شوند نظیر «basque skirt» (دامن باسک)؛ اما واژه‌هایی که مربوط به پوشش‌های ملی هستند ترجمه نمی‌شوند نظیر ساری، کیمونو (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

۳. مسکن و شهرها: در زبان بسیاری از جوامع زبانی نوعی مسکن وجود دارد که به دلیل مشترک بودن در همه زبان‌ها ترجمه نمی‌شوند نظیر «hotel» (هتل)، «pension» (پانسیون)؛ اما مکان‌هایی وجود دارند که خاص یک فرهنگ است و در فرهنگ کشورهای دیگر وجود ندارد مانند کاروان‌سرا، حسینیه، امامزاده (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۹۸).

۴. وسایل نقلیه: نظیر «bike» (دوچرخه) و «rickshaw» (کالسکه چینی که انسان آن را می‌کشد) (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۲).در جدول ذیل به صورت مقایسه‌ای به مصادیق عناصر فرهنگی در بعد مادی فرهنگ در خطبه قاصعه نهج‌البلاغه پرداخته شده‌است.

جدول ۲: ترجمهٔ عناصر بعد مادی فرهنگ

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
خَیل	بِخَیْلِهِ وَ رَجِلِهِ	*سواران(ص۵۶۷)*	معادل کارکردی	*سوارگان(ص۲۱۱)*	معادل کارکردی
رَجل		*پیادگان(ص۵۶۷)*	معادل فرهنگی	*پیادگان(ص۲۱۱)*	معادل فرهنگی
فُرسان	رَجِلاً وَ فُرْسَاناً	*سواره(ص۵۶۹)*	معادل فرهنگی	*سواران(ص۲۱۲)*	معادل فرهنگی
مَدارِع الصُّوف	عَلَی فِرْعَوْنَ وَ عَلَیْهِمَا مَدَارِعُ الصُّوفِ	*جامهٔ پشمین(ص۵۷۳)*	معادل فرهنگی	*جامه‌های پشمین(ص۲۱۴)*	معادل فرهنگی
أساور	فَهَلَّا أُلْقِیَ عَلَیْهِمَا أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ	*چرا دستبندهای زرین به دست‌هایشان آویخته نیست(ص۵۷۳)*	معادل فرهنگی	*چرا دستبندها و گردنبندهای زرین بر ایشان آویزان نیست(ص۲۱۵)*	معادل فرهنگی بسط
عُقد الرِّحال	تُشَدُّ إِلَیْهِ عُقَدُ الرِّحَالِ	*از هر سو بار سفر بسته(ص۵۷۵)*	بومی کردن	*آرزومندان رخت بر اشتران بسته(ص۲۱۵)*	گرته‌برداری

1. Material Culture

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
سَرابیل	قَدْنَبَذُوا السَّرَابِيلَ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ	جامه‌ها از تن به در کنند(ص۵۷۷)	معادل فرهنگی	جامه‌ها را به یک سو انداخته(ص۲۱۶)	معادل فرهنگی
زمرد یاقوت	الْأَحْجَارُ الْمَرْفُوعُ بِهَا بَيْنَ زُمُرُّدَةٍ خَضْرَاءَ، وَ يَاقُوتَةٍ حَمْرَاءَ	سنگ‌هایی که دیوارهایش را برآورده، زمرد سبز و یاقوت سرخ و نور و روشنی بود(ص۵۷۷)	انتقال	سنگ‌هایی خانه بدان‌ها برپاست، از زمرد سبز بود و یاقوت سرخ‌فام(ص۲۱۶)	انتقال
طِمر	لَامُقِلًّا فِي طِمْرِهِ	با بینوایی باشد، در جامهٔ کهنه‌اش(ص۵۷۹)	معادل فرهنگی	نه مستمندی را در فرسوده پوشش(ص۲۱۷)	دگرگون‌سازی
جِوار	مِنَ الْحِفْظِ لِلْجِوَارِ	پناه دادن کسانی‌که به شما پناه می‌آورند(ص۵۸۱)	معادل توصیفی	حمایت کردن پناهندگان(ص۲۱۸)	معادل توصیفی
جَرْع	جَرَعُوهُمُ الْمُرَارَ	شرنگ جان‌گزا، جرعه جرعه به کامشان می‌ریختند(ص۵۸۱).	معادل فرهنگی	تلخی –زندگانی– را جرعه جرعه به ایشان نوشانیدند(ص۲۱۹)	معادل فرهنگی
لباس	خَلَعَ اللَّهُ عَنْهُمْ لِبَاسَ كَرَامَتِهِ	خداوند جامهٔ کرامت خود از تنشان به در کرد(ص۵۸۳)	معادل فرهنگی	خدا لباس کرامت خود را از تنشان برون آورد(ص۲۱۹)	انتقال
فِراش	يَكْنُفُنِي فِي فِرَاشِهِ	در بستر خود می‌خوابانید(ص۵۸۹)	معادل کارکردی	مرا در بستر خود می‌خوابانید(ص۲۲۲)	معادل کارکردی
مضغ لقم	كَانَ يَمْضَغُ الشَّيْءَ ثُمَّ يُلْقِمُنِيهِ	گاه چیزی را می‌جوید و در دهان من می‌نهاد(ص۵۸۹)	معادل کارکردی	گاه بود که چیزی را می‌جوید سپس آن را به من می‌خورانید(ص۲۲۲)	معادل کارکردی
فطیم	مِنْ لَدُنْ أَنْ كَانَ فَطِيماً	از آن زمان که رسول لله(ص) از شیر باز گرفته شد(ص۵۸۹)	معادل کارکردی	هنگامی‌که از شیر گرفته شد(ص۲۲۲)	معادل کارکردی

۲-۲-۳.بعد اجتماعی فرهنگ

«فرهنگ اجتماعی»[1] یا همان کار و اوقات فراغت، از دیگر عناصر فرهنگی در یک زبان محسوب می‌شوند. بادر نظر گرفتن این بعد از فرهنگ، باید میان مشکلات ناشی از معنای تلویحی و صریح واژه‌ها در ترجمه، فرق قائل شد برای نمونه عباراتی نظیر «pork-butcher» (قصاب گوشت خوک) و «cake shop with cafe» (کافه قنادی) ممکن است در کشور دیگری وجود نداشته باشد فلذا می‌توان این گونه واژه‌ها را انتقال داد یا معادل‌های تقریبی برای آن‌ها درنظر گرفت یا از لحاظ کارکردی آن‌ها را توضیح داد. واژه‌های فرهنگی مشخصی که بیانگر فعالیت‌های تفریحی کشور خاصی هستند نیز به همین شکل است (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۶–۱۲۷).

شواهد مثالی آن در خطبهٔ قاصعه، در ادامه ذکر شده‌است:

❖ **فَلَعَمْرِي لَقَدْ فَوَّقَ لَكُمْ سَهْمَ الْوَعِيدِ، وَ أَغْرَقَ لَكُمْ بِالنَّزْعِ الشَّدِيدِ، وَ رَمَاكُم مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ...قَذْفاً بِغَيْبٍ بَعِيدٍ، وَ رَجْماً بِظَنٍّ غيرمُصِيبٍ.**

به جان خودم سوگند که او تیر تهدید در کمان رانده و کمانش را سخت کشیده‌است و از جایی نزدیک بر شما تیر می‌بارد...با این سخن تیر به تاریکی می‌افکند، تیری که هرگز به هدف نمی‌رسید (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۶۷).

به جانم سوگند که تیر تهدید را برایتان سوفار (۱۰)ساخته، و کمان را سخت کشیده –و تاخته– شما را نشانه کرده و از جای نزدیک تیر –گمراهی– بر شما افکنده...از ناپیدا و از روی گمان خطا سخنی گفت و نادانسته اندیشه‌ای در دل نهفت (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۱۲).

عبارت «فَوَّقَ السَّهْمَ»: «نوک تیر را دو پهلو و شکافته کرد» (بستانی، ۱۳۷۵: ۶۷۳)، توسط هر دو مترجم باراهکار معادل کارکردی ترجمه شده با این تفاوت که شهیدی از راهکار اضافات و توشیحات نیز استفاده نموده‌است.

1. Social Culture

عبارت «أَغْرَقَ فی النَّزْع»: «أی بالغ فی الأمر و انتهی فیه، و أصله من نَزْعِ القوس و مَدِّها، ثم استعیر لِمَن بالغ فی کل شیء» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴/۱۰: ۲۸۶)، مبالغه در کشش کمان را نشان می‌دهد. هر دو ترجمه از معادل فرهنگی آن استفاده کرده‌اند منتها شهیدی در جمله معترضه [تاخته]، توضیحاتی آورده است.

عبارت «رَمَی الشی»: «آن چیز را افکند یا پرتاب کرد» (بستانی، ۱۳۷۵: ۴۴۲)، توسط آیتی با راهکار معادل فرهنگی ترجمه شده است؛ اما شهیدی از راهکار بسط و اضافات استفاده نموده و آورده: «شما را نشانه کرده و از جای نزدیک تیر –گمراهی– بر شما افکنده».

«قذْف» به معنی «الرَّمْیُ بالسَّهْم و الحَصی و الکلام و کلّ شیء» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴/۹: ۲۷۷)، پرتاب کردن تیر و سنگ و کلام می‌باشد. آیتی از راهکار معادل فرهنگی استفاده نموده اما شهیدی از راهکار تحلیل محتوا استفاده نموده‌است.

«رَجم» دارای دو معنی «الرمی بالحجارة» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴/۱۲: ۲۲۷) و «القَذْفُ بالغیب و الظنّ» (همان: ۲۲۸) است که آیتی معنای اول را نگاشته و از راهکار معادل فرهنگی استفاده نموده است و شهیدی معنای کنایی دوم – پرتاب نمودن کلام از روی حدس و گمان– را در نظر گرفته و باراهکار تحلیل محتوا آن را ارائه نموده‌است.

❖ **یُهَلِّلُونَ لِلّهِ حَوْلَهُ، وَ یَرْمُلُونَ عَلَی أَقْدَامِهِمْ شُعْثاً غُبْراً لَهُ.**

گرد آن بگردند و آواز به تهلیل بردارند. موی پریشان و خاک‌آلود، نه دوان و نه آهسته گام بردارند (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۷۷).

گرداگرد خانه کلمهٔ تهلیل بر زبان رانند و بر گام‌ها روند دوان، خاک‌آلود و مو پریشان (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

در این عبارات، حضرت (ع) برخی از آداب در مناسک حج را شرح می‌دهند. از جمله آنها تهلیل یا همان ذکر «لا إله إلا لله» هست که آیتی در ترجمه این قسمت از راهکار انتقال و جبران استفاده نموده [:آواز به تهلیل]؛ و شهیدی از راهکار انتقال و اضافات بهره جسته است. از دیگر مناسک حج، هروله در سعی صفا و مروه است که در این جا واژه «رَمَلَ یَرْمُلُ» به معنی «إذا أسرع فی مِشیته و هزَّ منکبیه، و هو فی ذلک لَایَنْزُو، و الطائف بالبیت» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴/۱۱: ۲۹۵) به آن اشاره دارد؛ این نوع راه رفتن، چیزی بین دویدن و راه رفتن می‌باشد. آیتی از راهکار معادل کارکردی و شهیدی از راهکار گرته‌برداری و ترجمهٔ تحت‌اللفظی استفاده نموده‌است.

❖ فَصَارَ مَثَابَةً لِمُنْتَجَعِ أَسْفَارِهِمْ.

آنجا بازارگاهی شد برای کسانی‌که در سفرها در پی سودند (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۷۷).

خانه برای آنان جایگاهی گردید سود سفرهای خود را در آن بردارند (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

آیتی «مَثاب» به معنی «محل اجتماع مردم» (بستانی، ۱۳۷۵: ۷۸۱)، را به «بازارگاه» ترجمه نموده، وی از معادل توصیفی استفاده نموده‌است. شهیدی آن را «جایگاه» ترجمه نموده و از راهکار ترادف بهره جسته‌است.

❖ **أَنَّکَ ساحِرٌ کَذّابٌ.**

جادوگر و دروغ‌گویی (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۸۹).

جادوگری دروغ‌گویی (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۳).

برای ترجمهٔ «ساحر»، هر دو مترجم از راهکار معادل فرهنگی بهره برده‌اند.

۲-۲-۴.نهادها، آداب و رسوم

در ذیل این بُعد از فرهنگ «نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات»[1] مفاهیم فرهنگی بسیاری جای می‌گیرد که عبارت‌اند از: (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

۲-۲-۴-۱.سیاسی و مدیریتی

حیات سیاسی و اجتماعی یک کشور باواژگان سازمانی‌اش نُمود پیدا می‌کند؛ به همین دلیل عنوان شخص اول مملکت یا مجلس واضح و قابل فهم است. به طور کلی در خصوص واژه‌های سیاسی و اداری که شامل نام ادارات و مناصب سیاسی هستند هرچه خواننده صاحب‌نظر و آگاه باشد نه تنها در واژه و اصطلاحات فرهنگی و سازمانی بلکه در ترجمه عناوین و آدرس‌ها، روش «انتقال» بهتر و مناسب‌تر است. سپس اگر مترجم احساس کرد ترجمه‌اش نارساست، برای درک خواننده آن را توضیح دهد (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۸-۱۳۱). برای نمونه در برخی از کشورها به جای «وزیر دفاع» گفته می‌شود «وزیر الحربیة» (کیادربندسری، ۱۳۹۶: ۱۰۰).

در جدول ذیل، مثال‌های یافت شده در خطبهٔ قاصعه، ذکر شده‌است.

جدول ۳: ترجمه عناصر «نهادها، آداب و رسوم»-سیاسی و مدیریتی

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
بن‌أمه	لَاتَكُونُوا كَالْمُتَكَبِّرِ عَلَى ابْنِ‌أُمِّهِ	مباشید همانند آن کس‌که بر برادر خود کبر ورزید(ص۵۶۹)	معادل کارکردی	همچون -قابیل- مباشید که بر برادر خود تکبر نمود(ص۲۱۳)	معادل توصیفی اضافات
بیوتات	الْمُجْدَاءُ وَ النُّجَدَاءُ مِنْ بُيُوتَاتِ الْعَرَبِ وَ يَعَاسِيبِ الْقَبَائِلِ	بزرگواران و دلیرمردان از خاندان‌های عرب و سروران و مهتران قبایل(ص۵۷۹)	معادل کارکردی	بزرگواران و دلاوران از خاندان‌های عرب و مهتران قبیله(ص۲۱۸)	معادل کارکردی
یعاسیب			معادل فرهنگی ترادف		معادل فرهنگی
فراعنة	تَّخَذَتْهُمُ الْفَرَاعِنَةُ عَبِيداً	فرعونان آنان را بردهٔ خود می‌ساختند(ص۵۸۱)	انتقال	فرعونیان آنان را به بندگی گرفتند(ص۲۱۹)	انتقال
بنی اسحاق بنی اسرائیل	فَاعْتَبِرُوا بِحَالِ وَلَدِ إِسْمَاعِيلَ وَ بَنِي إِسْحَاقَ وَ بَنِي إِسْرَائِيلَ	از حال فرزندان اسماعیل و اسحاق و فرزندان اسرائیل پند گیرید(ص۵۸۳)	انتقال	از حال فرزندان اسماعیل و اسحاق و اسرائیل پند گیرید(ص۲۱۹)	انتقال
اکاسرة قیاصرة	كَانَتِ الْأَكَاسِرَةُ وَ الْقَيَاصِرَةُ أَرْبَاباً لَهُمْ	کسراها و قیصرها سرورانشان بودند(ص۵۸۳)	انتقال	کسراها و قیصرها بر آنان پادشاه(ص۲۱۹)	انتقال
جبرئیل میکائیل مهاجرین نصار	لْجَبْرَائِيلُ وَ لْمِيكَائِيلُ وَ لْمُهَاجِرُونَ وَ لْأَنْصَارُ يَنْصُرُونَكُمْ	نه جبرئیل به یاریتان خواهد آمد و نه میکائیل و نه مهاجران و نه انصار(ص۵۸۷)	انتقال	نه جبرئیل ماند و نه میکائیل و نه مهاجران و نه انصار که شما را یاری کند(ص۲۲۱)	انتقال
ناکث	فَأَمَّا النَّاكِثُونَ فَقَدْ قَاتَلْتُ، وَ أَمَّا الْقَاسِطُونَ فَقَدْ جَاهَدْتُ، وَ أَمَّا الْمَارِقَةُ فَقَدْ دَوَّخْتُ، وَ أَمَّا شَيْطَانُ الرَّدْهَةِ فَقَدْ كُفِيتُهُ بِصَعْقَةٍ	باپیمان‌شکنان جنگیدم و با آنان‌که حق را واگذاشتند، جهاد کردم و بیرون‌شدگان از دین را خوار و زبون نمودم. اما شیطان «ردهه» با بانگی که بر او زدم، کارش را تمام کردم(ص۵۸۷)	معادل فرهنگی	اما باپیمان‌گسلان جنگیدم و با از حق برون‌شدگان ستیزیدم و از دین برون شدگان را زبون ساختم. اما شیطان ردهه به جای من بانگی کار او را بسنده گردید(ص۲۲۱)	معادل فرهنگی اضافات
قاسط			معادل فرهنگی		معادل فرهنگی اضافات
مارق			معادل فرهنگی		معادل فرهنگی اضافات
ردهة			انتقال		انتقال/اضافات
کلاکل	أَنَا وَضَعْتُ بِكَلَاكِلِ الْعَرَبِ، وَ كَسَرْتُ نَوَاجِمَ قُرُونِ	در خردی پشت عرب را به خاک رسانیدم و شاخ‌های	معادل توصیفی	در خردی بزرگان عرب را به خاک انداختم و	معادل فرهنگی

1. Organization, Customs, Activities, Procedures, Concepts

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
	رَبِيعَةَ وَ مُضَرَ	ربیعه و مضر را شکستم(ص۵۸۹)		سرکردگان ربیعه و مضر را هلاک ساختم(ص۲۲۲)	اضافات
ربیعة			انتقال		انتقال/اضافات
مُضَر			انتقال		انتقال/اضافات
نبی	لَسْتَ بِنَبِيٍّ وَ لَكِنَّكَ لَوَزِيرٌ	جز آن‌که تو پیامبر نیستی ولی تو وزیر منی(ص۵۸۹)	معادل فرهنگی	تو پیامبر نیستی و وزیری(ص۲۲۳)	معادل فرهنگی
وزیر			انتقال		انتقال
قریش	أَتَاهُ الْمَلَأُ مِنْ قُرَيْشٍ	گروهی از بزرگان قریش بیامدند(ص۵۸۹)	انتقال	مهتران قریش نزد وی آمدند(ص۲۲۳)	انتقال

۲-۲-۴-۲.مذهبی و تاریخی

واژه‌های مذاهب دیگر دنیا در صورتی‌که در زبان مقصد اهمیت داشته باشند، انتقال داده می‌شوند و واژه‌های عادی‌تر بومی می‌شوند (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۳۲)؛ مانند روضه، عاشورا، مسجد. در ترجمه واژه‌های تاریخی نیز نخستین اصل این است که ترجمه نشوند چه مفهوم ترجمه گویا باشد چه نباشد و در صورت لزوم یک واژه یا اصطلاح کارکردی یا توصیفی را به آن افزوده و به قدر نیاز آن را توضیح می‌دهند (همان: ۱۳۱)؛ نظیر دوران قرون وسطی.

در جدول ذیل شواهد مثالی مرتبط ذکر شده‌است.

جدول ۴: ترجمهٔ عناصر «نهادها، آداب و رسوم»- مذهبی و تاریخی

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
قرون الخالية	خَدَعَ بِها الْأُمَمَ الْماضِيَةَ، وَ الْقُرُونَ الْخالِيَةَ	شیطان با افسون‌های خود امت‌های پیشین و مردمان روزگاران دیرین را فریب داد(ص۵۷۱)	معادل کارکردی	بدان امت‌های پیشین را فریفت و مردمان را در روزگاران دیرین(ص۲۱۳)	معادل کارکردی
فخر الجاهلية	قَالَلَهَ اللَّهَ فِي كِبْرِ الْحَمِيَّةِ، وَ فَخْرِ الْجَاهِلِيَّةِ	خدا را، خدا را، حذر کنید از بزرگی فروختن به سبب حمیت و تفاخر کردن به روش جاهلیت(ص۵۷۱)	معادل فرهنگی	خدا را خدا را بپرهیزید از بزرگی فروختن از روی حمیت و نازیدن به روش جاهلیت(ص۲۱۳)	معادل فرهنگی
صلوات زکاة صیام	بِالصَّلَوَاتِ وَ الزَّكَوَاتِ، وَ مُجَاهَدَةِ الصِّيَامِ	به نمازها و زکات‌ها و مجاهدت‌ها در گرفتن روزه(ص۵۷۹)	معادل فرهنگی	با نمازها و زکات‌ها و روزه گرفتن‌های دشوار(ص۲۱۷)	معادل فرهنگی
بنات موؤدة	مِنْ بَنَاتِ مَوْؤُدَةٍ، وَ أَصْنَامٍ مَعْبُودَةٍ، وَ أَرْحَامٍ مَقْطُوعَةٍ	چون زنده به گور کردن دختران و پرستش بتان و بریدن از خویش و پیوند و رفتن(ص۵۸۳)	معادل کارکردی	زنده به گور کردن دختران، و پرستیدن بتان و بریدن پیوند خویشان(ص۲۲۰)	معادل کارکردی
أصنام			معادل فرهنگی		معادل فرهنگی
أرحام			دیگرنوشت		معادل کارکردی
احکام جاهلیة	لَمَضْرُوبَ عَلَيْكُمْ بِأَحْكَامِ الْجَاهِلِيَّةِ	با به کار بستن احکام جاهلیت، سوراخ کردید(ص۵۸۵)	انتقال	به داوری‌های دوران جاهلیت رضا دادید(ص۲۲۰)	معادل توصیفی
هجرة	أَنْكُمْ صِرْتُمْ بَعْدَ الْهِجْرَةِ أَعْرَاباً، وَ بَعْدَ الْمُوالاةِ أَحْزَاباً، مَا تَتَعَلَّقُونَ مِنَ الْإِسْلامِ إِلاَّ بِاسْمِهِ، وَ لَا تَعْرِفُونَ مِنَ الْإِيمانِ إِلاَّ رَسْمَهُ	شما بعد از هجرت بار دیگر شیوهٔ اعراب بادیه‌نشین را پیش گرفتید و پس از عقد مودت گروه گروه شدید. از اسلام تنها نام آن بر خود بستید و از ایمان تنها به ظاهر آن بسنده کردید(ص۵۸۵)	انتقال	شما پس از هجرت -و ادب آموختن از شریعت- به -خوی- بادیه‌نشینی بازگشتید و پس از پیوند دوستی دسته دسته شدید. بااسلام جز به نام آن بستگی ندارید و از ایمان جز نشان آن را نمی‌شناسید(ص۲۲۱)	انتقال/توضیحات
أعراب			انتقال/بسط		توضیح تحلیل محتوا
مُوالاة			جبران		جبران/اضافات
اسلام			انتقال		انتقال

واژه	عبارت	آیتی		شهیدی	
		ترجمه	راهکار	ترجمه	راهکار
ایمان			انتقال		انتقال
النار و لاالعار	النّارَ وَ لَاالْعارَ	آتش، آری و ننگ و عار، نه(ص۵۸۵)	گرته‌برداری	به آتش –می‌سوزیم– و ننگ را – نمی‌توزیم–(ص۲۲۱)	گریته‌برداری توضیحات
امر بالمعروف	إِلاّ لِتَرْكِهِمُ الْأَمْرَ بِالْمَعْرُوفِ وَ	مگر بدین سبب که امر به معروف و نهی از منکر را ترک کردند(ص۵۸۷)	انتقال	جز برای آن‌که امر به معروف را واگذاشتند و مردمان را از منکر باز نداشتند(ص۲۲۱)	انتقال
نهی عن المنکر	النَّهْيَ عَنِ الْمُنْكَرِ		انتقال		بسط
وحی	أَرَى نُورَ الْوَحْيِ وَ الرِّسالَةِ، وَ أَشُمُّ رِيحَ النُّبُوَّةِ.	نور وحی و رسالت را به چشم می‌دیدم و بوی نبوت را می‌شنیدم(ص۵۸۹)	انتقال	روشنایی وحی و پیامبری را می‌دیدم و بوی نبوت را می‌شنیدم(ص۲۲۲)	انتقال
رسالة					معادل فرهنگی
نبوة					انتقال
قرآن	مُتَمَسِّكُونَ بِحَبْلِ الْقُرْآنِ، وَ يُحْيُونَ سُنَنَ اللَّهِ وَ سُنَنَ رَسُولِهِ	چنگ در ریسمان قرآن زده‌اند سنت‌های خدا و سنت‌های پیامبرش را زنده نگه می‌دارند(ص۵۹۳)	انتقال	چنگ در ریسمان قرآن زده‌اند و سنت خدا و فرستادهٔ او را زنده کرده‌اند(ص۲۲۴)	انتقال
سنن			معادل فرهنگی		معادل فرهنگی

۲–۲–۴–۳.هنری

واژه‌های هنری زمانی‌که از مؤلفه‌های فرهنگی به حساب آیند، انتقال داده می‌شوند و در صورتی‌که پذیرش بین‌المللی داشته باشند، بومی می‌شوند. اسامی ساختمان‌ها، موزه‌ها و سالن‌های تئاتر معمولا هم انتقال داده می‌شوند هم ترجمه می‌شوند، چون معرف بخش‌هایی از خیابان‌ها و آدرس‌ها هستند (همان: ۱۳۲).

برای این مورد در خطبهٔ قاصعه مثالی یافت نشد.

۲–۵–۲. اشارات و حرکات حین سخن گفتن

در «حرکت–گفتاری و عادات»[1] میان توصیف و کارکرد تفاوت وجود دارد و هرجا که ضرورت داشته باشد، می‌توان برای موارد نامفهوم از این تفاوت استفاده کرد؛ مثلا برخی از مردم در مرگ افراد لبخند می‌زنند یا برای نشان دادن انزجار تف می‌اندازند. این موارد در برخی فرهنگ‌ها صورت می‌گیرد اما در برخی دیگر خیر (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۳۳).

برای نمونه در این خطبهٔ قاصعه می‌توان به دو مورد ذیل اشاره نمود:

❖ **لا نَقْلَعَتْ بِعُرُوقِها وَ جاءَتْ وَ لَها دَوِيٌّ شَدِيدٌ وَ قَصْفٌ كَقَصْفِ أَجْنِحَةِ الطَّيْرِ، حَتّى وَقَفَتْ بَيْنَ يَدَيْ رَسُولِ اللَّهِ مُرَفْرِفَةً.**

درخت از جای برآمد و بیامد. آوازی سخت داشت و چون پرندگان بال‌زنان بیامد و در برابر رسول لله(ص) بایستاد (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۹۱).

رگ و ریشهٔ درخت از هم گسیخت و از جای برآمد بانگی سخت‌کنان و چون پرندگان پرزنان تا پیش روی رسول خدا(ص) بیامد (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۳).

بال و پر زدن درخت برای رسیدن به مقابل رسول خدا (ص) خود نشان از اشتیاق درخت برای این ملاقات می‌باشد. هر دو مترجم برای ترجمه ترکیب دو واژهٔ «أجنِحَة» –که مفرد آن جناح به معنی بال(پرنده) (آذرنوش، ۱۳۹۱: ۱۵۱)– و «طیر» –به معنی پرنده (همان: ۶۴۴)، از راهکار دیگرنوشت بهره جسته‌اند.

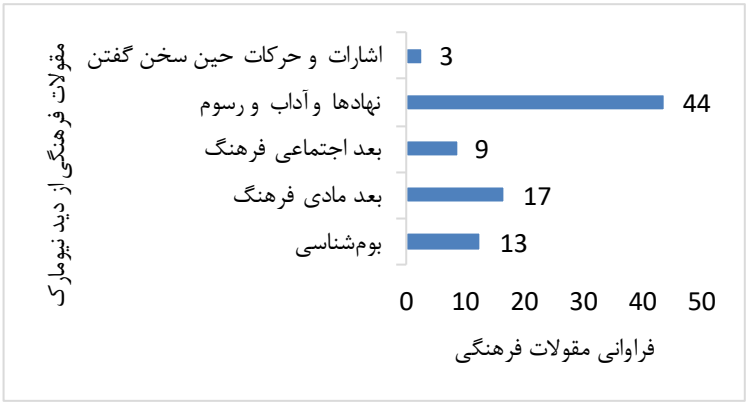
1. Gestures&Habits

❖ فَلَمَّا نَظَرَ الْقَوْمُ إِلَى ذَلِکَ قالُوا –عُلُوّاً وَ اسْتِکْباراً–: فَمُرْها...فَأَمَرَها بِذَلِکَ، فَأَقْبَلَ إِلَيْهِ نِصْفُها کَأَعْجَبِ إِقْبالٍ وَ أَشَدِّهِ دَوِيّاً، فَکادَتْ تَلْتَفُّ بِرَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ، فَقالُوا –کُفْراً وَ عُتُوّاً–: فَمُرْ...

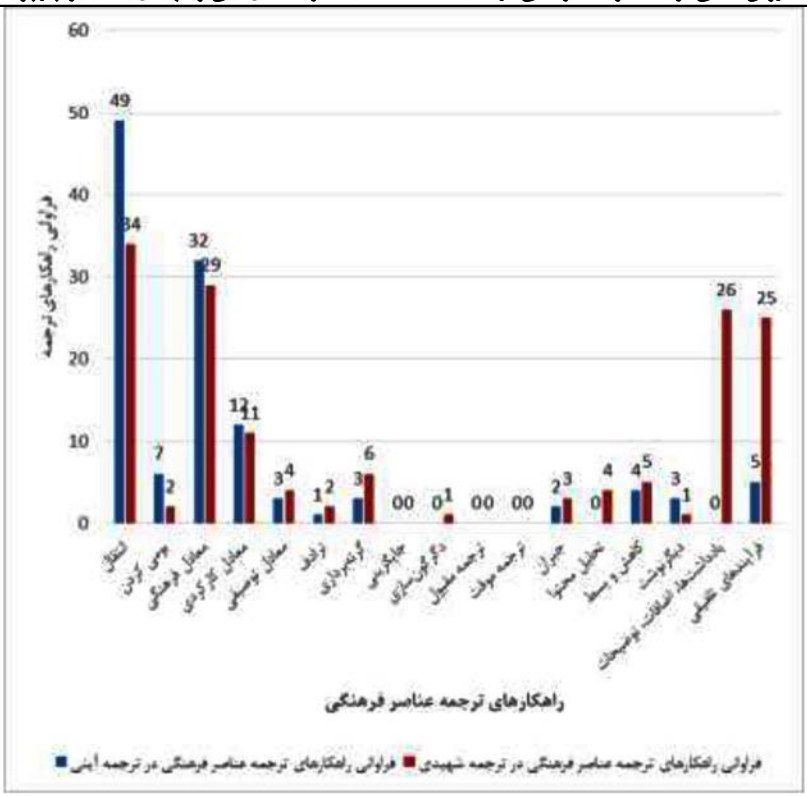
مردم به آن نگریستند و از روی بلندگرایی و گردن‌کشی گفتند: اکنون فرمانش ده...پیامبر(ص) فرمان داد. نیمی از درخت بارفتاری عجیب و آوازی بلندتر، نزد او آمد. آن قدر که نزدیک بود به گرد او بپیچیده شود. آن‌ها از روی کبر و سرکشی گفتند: حال بفرمای تا به نیم دیگر خود ملحق شود (آیتی، ۱۳۷۸: ۵۹۱).

پس چون آنان این – معجزه– را دیدند، از روی برتری‌جویی و گردن‌کشی گفتند: «بگو...». پس او درخت را چنین فرمان داد و نیم آن رو سوی او نهاد، پیش آمدنی سخت شگفت‌آور، و با بانگی هر چه سخت‌تر. چنان‌که می‌خواست خود را به رسول خدا (ص) بپیچد. پس آنان از روی ناسپاسی و سرکشی گفتند: «این نیم را بفرما...» (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۲۳–۲۲۴).

دو عبارت «علوا و استکبارا» و «کفرا و عتوا»، حالات درونی کافران در هنگام ادای سخنانش را نشان می‌دهد. بااین‌که این عبارات مربوط به حالات درونی آنهاست و بروز ظاهری ندارد؛ اما روی سخنان آنها تأثیر گذاشته و مخاطب می‌تواند قبل از شنیدن یا خواندن جملات مابعدشان به فحوای کلام آنها پی ببرد. از این رو می‌توان این عبارات را به نحوی شواهدی برای اشارات حین سخن گفتن تلقی نمود. راهکار ترجمه این دو عبارت، معادل فرهنگی بوده‌است.



نمودار ۱: فراوانی مقولات فرهنگی در خطبه قاصعه



نمودار ۲: نمودار فراوانی راهکارهای ترجمهٔ عناصر فرهنگی در خطبهٔ قاصعه در ترجمهٔ آیتی و شهیدی

۳. نتیجه

در پژوهش حاضر به ارزیابی کیفیت ترجمه‌های آیتی و شهیدی از نهج‌البلاغه –خطبهٔ قاصعه– و میزان موفقیت مترجمان در ایجاد تعادل بین متن مبدأ و مقصد پرداخته شد. بر مبنای مقولات فرهنگی پنج‌گانهٔ نیومارک، بیشتر عناصر فرهنگی موجود در خطبهٔ قاصعه مربوط به «نهادها، آداب و رسوم» است (۴۴ مورد) و پس از آن «بعد مادی فرهنگ» (۱۷ مورد) و «بوم‌شناسی» (۱۳ مورد) قرار دارند. (نمودار ۱)

از میان راهکارهای ارائه شده توسط نیومارک برای ترجمهٔ مقولات فرهنگی، ترجمهٔ خطبهٔ قاصعه از «آیتی» ده راهکار را به کار بسته‌است (نمودار ۲)؛ که پرکاربردترین این راهکارها به ترتیب عبارتند از: انتقال (۴۹ مورد)، معادل فرهنگی (۳۲ مورد)، معادل کارکردی (۱۲ مورد)، بومی کردن(۶ مورد)، فرآیندهای تلفیقی (۵ مورد). ترجمهٔ «شهیدی» نیز پانزده راهکار نیومارک را در ترجمه عناصر فرهنگی خطبهٔ قاصعه به کار بسته‌است (نمودار ۲)؛ پربسامدترین آنها عبارتند از: انتقال (۳۳ مورد)، معادل فرهنگی (۲۹ مورد)، فرآیندهای تلفیقی (۲۵ مورد)، یادداشت‌ها، توضیحات و اضافات (۲۶ مورد)، معادل کارکردی (۱۲ مورد). همان‌طور که مشاهده می‌شود شهیدی در به کارگیری و ارائهٔ راهکارهای ترجمه نسبت به آیتی از تنوع بیشتری بهره جسته است.

هم‌چنین ترجمهٔ آیتی ترجمه‌ای پای‌بند به متن مبدا و نویسنده محور بوده و از سطح معنای ظاهری فراتر نرفته است حال آنکه شهیدی در ترجمهٔ خود مخاطب را محور قرار داده و از دو راهکار «فرآیندهای تلفیقی» و «یادداشت‌ها و اضافات» بیشترین بهره را جسته است. وی تمامی تلاش خود را در راستای فهم بیشتر مخاطب نموده است؛ از این رو ترجمهٔ ایشان خواننده‌محور محسوب می‌گردد.

از دیگر تفاوت‌هایی که میان این دو مترجم وجود دارد می‌توان به تفاوت رویکرد این دو مترجم در ترجمه در مقولات فرهنگی در بُعد «نهادها، آداب و رسوم، فعالیت‌ها، جریانات، مفاهیم» اشاره نمود. در این بخش، ترجمهٔ شهیدی، بیشتر از راهکار انتقال(با فراوانی ۳۰ مورد) و روش‌های تلفیقی به همراه اضافات و توضیحات(با فراوانی ۱۶ مورد) استفاده نموده؛ حال آن‌که ترجمهٔ آیتی بیشتر از دو راهکار انتقال(۳۸ مورد) و معادل فرهنگی(۱۳ مورد) بهره جسته‌است. فلذا نتیجه می‌شود شهیدی به دلیل به کار بردن روش‌های تلفیقی و تعلیقات انتهای کتاب خود در ترجمهٔ این قبیل مقولات فرهنگی موفق‌تر عمل نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. همیشه می‌بافی (حرف می‌زنی) (نیومارک، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

۲.دنیای خصوصی (صفات و خصیصه‌های فردی و زندگی خصوصی) او در آن شعر مشهود است(همان).

۳.او تک‌گو است(هرگز جمله‌هایش تمام نمی‌شود) (همان).

۴. گیاه پیچ امین الدوله؛ نوعی گیاه بوته‌ای است از خانواده Caprifoliaceae که در نیمکرهٔ شمالی می‌روید (ویکی‌پدیا).

۵. باد گرم؛ یک باد مدیترانه‌ایست که از صحرای بزرگ آفریقا برمی‌خیزد (ویکی‌پدیا).

۶. گیاهی است تلخ که خاصیت دارویی دارد و دفع جانور روده و معده کند (نیومارک، ۱۳۹۰: ۵۱).

۷.کوهی است در شمال مکه، به فاصله شش هزار متر از شهر مدینه... (شهیدی، ۱۳۷۸: ۵۰۳).

۸. پیشگویی جنگ «بدر» است و چاهی که عتبه و شیبه، پسران ربیعه، و امیة، پسر عبد شمس، و ابوجهل و تنی چند دیگر را در آن افکندند (همان).

۹. ابوسفیان در جنگ خندق (همان).

۱۰. سوفار، جایی است از تیر، که جلّه کمان را در آن نهند (شهیدی، ۱۳۷۸: ۵۰۰).

منابع

قرآن کریم.

نهج‌البلاغه.

ابن‌ابی‌الحدید، عبدالحمیدبن‌محمد (۱۴۲۸). شرح نهج‌البلاغه، تحقیق محمدإبراهیم، طبعة الأولی، بغداد، دارالکتب‌العربی.

ابن‌منظور، محمدبن‌مکرم (۱۴۱۴). لسان العرب، چ۳، بیروت، دارصادر.

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۱). فرهنگ معاصر عربی فارسی، چ۱۴، تهران، نشر نی.

ألبیر، أمبارو أورتادو (۲۰۰۷). الترجمة و نظریاتها: مدخل إلی علم الترجمة، ترجمة علی ابراهیم المنوفی، چاپ اول، قاهره: المرکز القومی للترجمة.

آیتی، عبدالمحمد (۱۳۷۸). ترجمهٔ نهج‌البلاغه، تهران، بنیاد نهج‌البلاغه.

بستانی، فواد افرام (۱۳۷۵). فرهنگ ابجدی، تهران، اسلامی.

حیدری، احمد (۱۳۹۳). «إشکالیات نقل الخصوصیات الثقافیة فی روایات نجیب محفوظ المترجمة إلی الفارسیة فی ضوء نظریة نیومارک»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات عربی.
خویگانی، محمد (۱۳۹۸). «بررسی ترجمهٔ کهنِ خطبه شقشقیه –تصحیح عزیزالله جوینی– از منظر الگوی نقد ترجمه نیومارک»، مطالعات ترجمه قرآن و حدیث، دورهٔ ۶، ش۱۲، صص۶۱–۹۸.
خویگانی، محمد (۱۳۹۶). «ترجمهٔ عربی مقوله‌های فرهنگی داستان «فارسی شکر است» از محمدعلی جمال‌زاده براساس نظریه نیومارک»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال۷، ش۱۷، صص۱۲۵–۱۴۷.
روشنفکر، کبری و هادی نظری‌منظم و احمد حیدری (۱۳۹۲). «چالش‌های ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در رمان «اللّصّ و الکلاب» نجیب محفوظ؛ مقایسه دو ترجمه با تکیه بر چارچوب نظری نیومارک»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش۸، سال۳، صص۱۳–۳۴.
سلیمی، علی و روژین نادری (۱۳۹۵). «حفظ شکل و انتقال معنا در ترجمهٔ نهج‌البلاغه بررسی مقابله‌ای ترجمهٔ فیض‌الإسلام و شهیدی»، پژوهش‌نامه نهج‌البلاغه، سال۴، ش۱۳، صص۴۷–۶۲.
شهیدی، سیدجعفر (۱۳۷۸). ترجمهٔ نهج‌البلاغه، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
صالح‌آبادی، محمدحسین(۱۳۸۸). «رویارویی امامان(ع) با یک ارزش جاهلی(النار و لاالعار)»، حدیث اندیشه، ش۸۹، صص۱۹–۴۰.
صفوی، محمدرضا(۱۳۸۸). ترجمهٔ قرآن کریم، قم، نشر معارف.
فیض‌الاسلام، سیدعلی‌نقی اصفهانی (۱۳۷۹). ترجمه و شرح نهج‌البلاغه، جلد۴، چ۵، تهران، انتشارات فقیه.
قائمی، مرتضی و اکرم ذوالفقاری (۱۳۹۵). «گواه‌نمایی در خطبهٔ قاصعه»، لسان مبین، سال۸، ش۲۶، صص۱۰۳–۱۲۸.
قائمی، مرتضی و رسول فتحی‌مظفری (۱۳۹۳). «مطالعهٔ تطبیقی ترجمه‌های تصاویر کنایی دنیا در خطبه‌های نهج‌البلاغه»، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال۴، ش۱۱، صص۱۱۳–۱۵۴.
کیادربندسری، فاطمه (۱۳۹۶). «آسیب‌شناسی ترجمهٔ عناصر فرهنگی در داستان‌های ترجمه شده ادبیات مقاومت باتکیه بر چارچوب نظری نیومارک»، رساله دکتری زبان و ادبیات عرب.
کیادربندسری، فاطمه و حامد صدقی (۱۳۹۸). «چگونگی ترجمهٔ عنصر فرهنگی «فرهنگ مادی» در ترجمه‌های عربی به فارسی باتکیه بر چارچوب نظری نیومارک»، پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل، ش۱۵، سال۵، صص۳۷–۵۶.
کیادربندسری، فاطمه و حامد صدقی (۱۳۹۶). «چگونگی ترجمه‌پذیری عنصر فرهنگی «نهادها، آداب و رسوم» در ترجمه‌های عربی به فارسی باتکیه بر چارچوب نظری نیومارک»، ادب عربی، ش۲، سال۹، صص۱۹۹–۲۱۶.
موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۴). ترجمهٔ قرآن کریم. تهران، قدیانی.
نیازی، شهریار و زینب قاسمی (۱۳۹۷). الگوهای ارزیابی ترجمه، تهران، دانشگاه تهران.
نیومارک، پیتر (۱۳۹۰). دوره آموزش فنون ترجمه، ترجمهٔ منصور فهیم و سعید سبزیان، چ۳، تهران، رهنما.
هاشمی، محمدرضا و نادیا غضنفری‌مقدم (۱۳۹۳). «بومی‌سازی مدل پنج‌گانه عناصر فرهنگی نیومارک با زبان و فرهنگ فارسی»، مطالعات زبان و ترجمه، ش۲، صص۱–۲۱.
The Holy Quran.[In Arabic].
Newmark, P., (1988). A Textbook of Translation, London: Prentice HaH International, 1st Published.[In Persian].
Nahj al-Balagha. [In Arabic].
Aiti, A. M., (1999). Translation of Nahj al-Balagha, Tehran, Nahj al-Balagha Foundation. [In Persian].
Albir, A. H, (2007). Translation and Theories: Introduction to the Science of Translation, translated by Ali Ebrahim al-Munafi, first edition, Cairo: Al-Marqas al-Qoumi for translation.[In Arabic].

Azarnoosh, A., (2012). Persian Arabic Contemporary Culture, Ch. 14, Tehran, Nei Publishing House. [In Persian].
Bustani, F. A., (1375). Farhang Abjadi, Tehran, Islamic. [In Persian].
Faizul Islam, S. A. N. E. (2000). Translation and explanation of Nahj al-Balagha, Volume 4, Chapter 5, Tehran, Faqih Publications. [In Persian].
Ghaemi, M. and Fathi Mozafari, R. (2013). "Comparative study of the translations of ironic images of the world in Nahj al-Balagha sermons", Translation Researches in Arabic Language and Literature, Year 4, No. 11, pp. 113-154. [In Persian].
Ghaemi, M. and Zulfiqari, A., (2015). "Evidence in Qasa'a sermon", Lasan Mobin, year 8, no. 26, pp. 103-128. [In Persian].
Hashemi, M. R. and Ghazanfari Moghadam, N., (2013). "Indigenization of Newmark's five model of cultural elements with Persian language and culture", Language and Translation Studies, Vol. 2, pp. 1-21. [In Persian].
Heydari, A., (2013). "Problems of Transmitting Cultural Characteristics in Najib Mahfouz's Narratives Translated to Persian in the Light of Newmark's Theory", Master's Thesis of Arabic Language and Literature. [In Arabic].
Ibn Abi al-Hadid, A. I. M., (1428). Description of Nahj al-Balagha, research: Mohammad Ibrahim, first edition, Baghdad, Dar al-Kitab al-Arabi. [In Arabic].
Ibn Manzoor, M. B, M., (1414). Lasan al-Arab, Ch3, Beirut, Dar Sader. [In Arabic].
Khoigani, M., (2016). "Arabic translation of the cultural categories of the story "Persian is thanks" by Mohammad Ali Jamalzadeh based on Newmark's theory", translation researches in Arabic language and literature, year 7, no. 17, pp. 125-147. [In Persian].
Khoygani, M., (2018). "Examination of the old translation of Shaqshaqiyah's sermon - Azizullah Jovini's correction - from the perspective of Newmark's translation criticism model", Quran and Hadith Translation Studies, Volume 6, Vol. 12, pp. 61-98. [In Persian].
Kiaderbandsari, F. and Sedekhi, H., (2016). "How the translatability of the cultural element "institutions, customs" in Arabic to Persian translations is based on Newmark's theoretical framework", Arabic Literature, Volume 2, Year 9, pp. 199-216. [In Persian].
Kiaderbandsari, F., (2016). "The Pathology of Translation of Cultural Elements in Translated Stories of Resistance Literature Based on Newmark's Theoretical Framework", Ph.D. Dissertation on Arabic Language and Literature. [In Persian].
Kiaderbandsari, F., and Sedekhi, H., (2018). "How the translation of the cultural element "material culture" in Arabic to Persian translations is based on Newmark's theoretical framework", comparative researches on the language and literature of nations, vol. 15, year 5, pp. 37-56. [In Persian].
Mousavi Garmaroudi, S. A., (2004). Translation of the Holy Quran. Tehran: Qadiani. [In Persian].
Newmark, P., (1988). A Textbook of Translation, London: Prentice HaH International, 1st Published. [In Persian].

Newmark, P., (2011). Translation techniques training course, translation: Mansour Fahim and Saeed Sabzian, Ch3, Tehran: Rahnama.

Niazi, S. and Ghasemi, Z., (2017). Models of translation evaluation, Ch2, Tehran: University of Tehran.[In Persian].

Roshanfekr, K., Nazari-Nazari, H., and Heydari, A., (2012). "Challenges of translatability of cultural elements in Najib Mahfouz's novel "Al-Lass and Al-Kalab"; Comparison of two translations based on Newmark's theoretical framework", Translation Researches in Arabic Language and Literature, No. 8, Year 3, pp. 13-34. [In Persian].

Safavi, M. R., (2009). Translation of the Holy Quran, Qom: Maarif Publishing. [In Persian].

Salehabadi, M. H., (2009). "The confrontation of the Imams (a.s.) with an ignorant value (fire and disgrace)", Hadith Andisheh, Vol. 89, pp. 19-40. [In Persian].

Salimi, A., and Naderi, R., (2015). "Preserving form and conveying meaning in the translation of Nahj al-Balagha, a comparative study of the translation of Faiz al-Islam and Shahidi", Nahj al-Balagha Research Journal, year 4, vol. 13, pp. 47-62. [In Persian].

Shahidi, S, J., (1378). Translated by Nahjul Balagha, Tehran, Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

www.fa.wikipedia.org.

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

Conceptual Metaphor in the Existentialist Reading of the Cconcepts of Freedom and Death in Khalil's Poems

Arezo Chalsari ✉[1], Ali Asvadi [2], Tayyaba Akhundi [3], Mohammad Reza Khazri [4]

1.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Khwarazmi University, Tehran, Iran. Corresponding Author, E-mail: .arezochalsari@khu.ac.ir

2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Khwarazmi University, Tehran, Iran. Email: asvdi@khu.ac.ir

3.Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Khwarazmi University, Tehran, Iran. Email: akhounditayebe@khu.ac.ir

4. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Sr.khezri.gmail.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article History:

Received:
18, February, 2023

Received in Revised form:
9, May, 2023

Accepted:
10, May, 2022

Published onlin:
21, December, 2023

Keywords:
existentialist, conceptual metaphor, Johnson, Khalil al-Hawi, freedom, death

Abstract

One of the basic topics of cognitive linguistics is conceptual metaphor based on which an unknown and abstract conceptual field is inferred and understood by matching with known and concrete concepts in the human mind.that these well-known concepts originate from human experiences in all aspects of his life, including philosophy and literature. On the other hand, existentialism is a philosophical school that uses literature as a means to express its ideas; Existentialism's philosopher's turn to literary expression caused philosophy to merge with literature. Existentialist literature deals with themes such as loneliness, fear, sadness, emptiness, freedom, and death. Meanwhile, Arabic literature and especially poetry were not affected by the concepts of this school; And an example of this attention and luck can be seen in the poems of the contemporary Lebanese poet Khalil Al-Hawi, because the resonance and reflection of the elements of freedom and death are evident in his poems. He beautifully and artistically portrays the concepts of despair, pain, humiliation and despair caused by the consecutive failures of the Arabs and especially the uprising of 1967, which had a special echo in his soul and soul - all of which are abstract concepts - with concrete and tangible concepts in his poems. He has used conceptual metaphors to make his poems even more heartwarming. Therefore, the authors intend to analyze the conceptual metaphor in the existentialist components of freedom and death in Al-Hawi's poems with a descriptive-analytical method.

Cite this The Author(s): chalsari, A., Asvadi, A., Akhondi, T., khezri, M., 2023. Conceptual Metaphor in the Existentialist Reading of the Concepts of Freedom and Death in Khalil's Poems:Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (81-97) . DOI: 10.22059/JALIT.2022.342286.612544.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

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

استعاره مفهومی در خوانش اگزیستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی

آرزو چالسری[۱]✉، علی اسودی[۲]، طیبه آخوندی[۳]، محمدرضا خضری[۴]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: arezochalsari@khu.ac.ir.
۲. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: asvdi@khu.ac.ir.
۳. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: akhounditayebe@khu.ac.ir.
۴. گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران. رایانامه: Sr.khezri.gmail.com.

اطلاعات مقاله **چکیده**

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۱/۲۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۲/۲۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

یکی از مباحث اساسی زبان‌شناسی‌شناختی استعاره مفهومی است که بر اساس آن یک حوزه مفهومی ناشناخته و انتزاعی با تطبیق با مفاهیم شناخته‌شده و ملموس در ذهن انسان قابل درک می‌گردد که این مفاهیم شناخته‌شده برخاسته از تجربیات انسان در همه ابعاد زندگی‌اش اعم از فلسفه و ادبیات است؛ از سویی دیگر اگزیستانسیالیسم مکتبی فلسفی است که ادبیات را دستاویز بیان پندارهایش قرار داده؛ روی آوردن فیلسوف اگزیستانسیالیسم به بیان ادبی موجب آمیزش فلسفه با ادبیات شد. در ادبیات اگزیستانسیالیستی به مضامینی چون تنهایی، دلهره، حزن، پوچی، آزادی و مرگ پرداخته می‌شود. در این میان ادبیات عرب و به‌ویژه شعر از مفاهیم این مکتب بی‌تأثیر نماند؛ نمونه‌ای از این اقبال را در اشعار خلیل الحاوی شاعر معاصر لبنانی می‌توان دید چراکه طنین مؤلفه‌های آزادی و مرگ در سروده‌هایش پدیدار است؛ وی مفاهیم ناامیدی، تألم، حقارت و یأس ناشی از شکست‌های پیاپی اعراب و به‌خصوص قیام ۱۹۶۷ م که پژواک ویژه‌ای در روح و جانش داشت را؛ که همگی مفاهیمی انتزاعی هستند– با مفاهیمی ملموس و محسوس به زیبایی و هنرمندانه به تصویر می‌کشد و از اسلوب استعارهٔ مفهومی مدد می‌جوید. لذا نگارندگان بر آن هستند تا با روش توصیفی – تحلیلی به انواع استعاره مفهومی در مؤلفه‌های اگزیستانسیالیستی آزادی و مرگ در سروده‌های الحاوی بپردازند؛ نتایج حاکی از آن است که شاعر برای بیان افکار انتزاعی و وجودی خود نه تنها از استعاره مفهومی سود جسته، بلکه همسویی و انطباق انواع سه‌گانه استعاره مفهومی به درک بهتر این تفکر انسجام بخشیده است.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانسیالیست، استعاره مفهومی، جانسون، خلیل الحاوی، آزادی، مرگ.

استناد: چالسری، آرزو؛ اسودی، علی؛ آخوندی، طیبه؛ خضری، محمدرضا؛ ۱۴۰۲. استعاره مفهومی در خوانش اگزیستانسیالیستی مفاهیم آزادی و مرگ در اشعار خلیل حاوی: ادب عربی سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز، شمارهٔ پیاپی ۳۷ – (۹۷-۸۱).
DOI: 10.22059/JALIT.2022.342286.612544

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

امروزه برای درک و شناخت درست از انسان باید به او از منظر زبانش بنگریم، به عبارت دیگر واژه‌های یک زبان تنها منعکس‌کننده واقعیات دنیای خارج نیستند، بلکه بازتاب علایق، افق اندیشه‌های هر مردمی هستند که به آن زبان صحبت می‌کند (پالمر، ۱۳۸۷: ۴۸) این بدان معناست که زبان وسیله نمود ذهن و بازتاب‌دهنده جهان درون انسان است. معناشناسیِ شناختی[1] که یکی از حوزه‌های مهم زبان‌شناسی‌شناختی[2] است به بررسی رابطه میان تجربه انسانی، نظام مفاهیم و ساختار معنایی زبان می‌پردازد (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۲۲). در این دیدگاه، به بررسی رابطه بین نظام مفهومی و ساختار معنایی رمزگذاری شده در زبان پرداخته می‌شود به بیان دیگر، در معناشناسی شناختی محققان به بررسی بازنمایی دانش (ساختار مفهومی) و سازه معنایی (مفهوم‌سازی) می‌پردازند این دانش بر این باور است که تکوین مفاهیم و گزاره‌ها، استعاره و مجاز و مقوله‌بندی‌های زبانی و ذهنی از پدیده‌های جهان همگی به‌عنوان بخشی از روند کلی شناخت آدمی از جهان خارج محسوب می‌شوند. بسیاری از زبان شناسان بر اساس تعریف ارسطو، استعاره را همان تشبیه می‌دانند که ادات آن حذف شده است اما دانشمندان دورهٔ اسلامی، استعاره را همان تشبیه محذوف می‌دانند که فقط مشبه به در آن ذکر می‌شود. به عبارتی دیگر استعاره، مجازی است که بین معنای اصلی و غیر اصلی از جهت مشابهت، مناسبت و پیوستگی دارد. پس در نتیجه می‌توانیم بگوییم استعاره نوعی مجاز لغوی است که بر پایهٔ تشبیه است که در آن یکی از ارکان تشبیه (مشبه، مشبه به ادات تشبیه، وجه شبه) حذف شده است (دادبه و فرزانه،۱۳۶۷: ۲۴۷). با توجه به این تعاریف نگارندگان در این پژوهش بر آن‌اند تا استعارهٔ مفهومی را که زیرمجموعه‌ای از علم معناشناسی شناختی است در اشعار خلیل الحاوی که سراسر نماد و رمز است، بررسی نمایند تا به فهم و درک عمیق‌تر و جامع‌تری از عبارات و ترکیب به کار رفته در اشعارش دست‌یافته و با استفاده از این علم مفاهیم موردنظر شاعر را از ورای ظاهر لغات و کلمات بیرون کشیده و به درک واقعی آنها رسند.

جانسون[3] و لیکاف[4] در کتابشان برای اولین بار استعاره را از دیدگاه زبان شناسی و فلسفه مورد بررسی قرار دادند و استعاره را نگاشت بین قلمروهای دو نظام مفهومی دانستند. (لیکاف، ۱۹۸۳: ۱۹۷) این دو زبان‌شناس، استعاره‌های مفهومی را بر اساس تحقیقاتشان به سه دسته تقسیم کرده‌اند که عبارت‌اند از: ۱) استعاره‌های جهتی که بر مبنای تجربه‌های فیزیکی انسان در زندگی شکل گرفته‌اند. ۲) استعاره‌های ساختاری که عبارت‌اند از سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر. ۳) استعاره‌های هستی‌شناسانه (هستی شناختی) که تجربیات انسان در مورد اشیاء و اجسام پیرامونش، اساس و بنیان درک و فهم آنچه ورای جهان یا ناشناخته و جدید است، می‌باشند.

1. Cognitive Semantic
2. Cognitive linguistic
3. Mark Johnson
4. George Lakoff

از طرف دیگر اگزیستانسیالیسم[1] که جریانی فلسفی است و انسان را محور اساسی خود قرار می دهد، مولود و نتیجه تشویش و نابسامانی‌هایی است که بعد از جنگ جهانی دوم طنین پوچی، دلهره و یاس را در اروپا پراکند؛ بنابراین انسان معاصر دردمند و شوریده به مکتبی محتاج بود که خاتمه بخش این احساسات و مأوایی برایش باشد؛ طبق باور اگزیستانسیالیست ها، زندگی بی‌معناست مگر اینکه خود شخص به آن معنا دهد، بدین معنا که ما خود را در زندگی می یابیم آنگاه تصمیم می گیریم که به آن معنا یا ماهیت دهیم، همان‌طور که سارتر گفت: ما محکومیم به آزادی، یعنی انتخابی نداریم جز اینکه انتخاب کنیم و بار مسئولیت انتخابمان را به دوش کشیم. ازآنجاکه بر اساس تعریف استعاره مفهومی نیز مفاهیم انتزاعی و غیرملموسی چون آزادی، مرگ، امید و ...؛ که در قالب واژه ها، عبارات و یا کلام بر زبان جاری می شوند، با آنچه انسان در ذهنش دارد و برای او شناخته‌شده است قابل‌فهم می‌شوند، می‌توان گفت که این دو مفهوم دارای وجه شبه (معنا بخشیدن) می باشند؛ در مکتب اگزیستانسیالیست به زندگی و در استعارهٔ مفهومی به کلام و چون خلیل الحاوی از جمله شاعران دارای گرایش اگزیستانسیالیستی است؛ چنانکه شفعیی کدکنی می‌نویسد: «اگر عنوان فیلسوف یا سراینده شعر فلسفی را بخواهیم در معاصران کشورهای عربی به یک تن اختصاص دهیم، باید الحاوی را انتخاب کنیم؛ شعرش به اعتبار محتوا، تصویرگر اضطراب های انسان عصر ماست که هیچ دستاویزی برای چنگ زدن در آن نمی‌یابد و همواره سقوطی مستمر و دائمی را در خویش تجربه می‌کند، شاعر رودخانه خاکستر، منتسب است به مکتب اگزیستانسیالیسم» (کدکنی،۱۳۸۰: ۱۴۸) و از طرفی از رمز و نماد و مفاهیم انتزاعی در اشعارش به وفور استفاده کرده، لذا نگارندگان این پژوهش را بر آن داشت تا با روش توصیفی – تحلیلی به بررسی استعاره مفهومی[2] در بن‌مایه‌های مرگ و آزادی این مکتب در برخی از اشعار وی پرداخته و به سؤالات زیر پاسخ دهند:

۱) اشعار دال بر مضامین اگزیستانسیالیستی موردنظر چگونه در قالب استعاره‌های مفهومی جهت بیان مفاهیم انتزاعی به کار گرفته شده‌اند و جهت مفهوم‌سازی آنها از چه نوع استعاره‌ها و حوزه‌های معنایی استفاده شده است؟

۲) تطبیق و همخوانی استعاره مفهومی با تفکر اگزیستانسیالیستی شاعر در کدام استعارهٔ سه گانه مفهومی بیشتر است؟

۱.۱. پیشینه

همان‌طور که در بالا اشاره شد استعارهٔ مفهومی که شاخه‌ای از زبان‌شناسی‌شناختی است، به انسان کمک می‌کند تا مفاهیم ناشناخته و انتزاعی و جدید پیرامونش را با کمک گرفتن از مفاهیم سازمان گرفته در ذهنش که بر اساس تجربیات زیستی‌اش به آنها دست‌یافته، درک کند و اگزیستانسیالیسم نیز که مکتبی است بر پایه رمز و نماد و رمز و نماد نیز که معمولاً مفاهیمی انتزاعی و مبهم هستند و برای فهمشان نیاز به شناخته شده های ذهن است، پس بر این اساس بر این شدیم که به بررسی این دو مفهوم که دارای وجه شبه هستند در پژوهشی واحد در اشعار

1. Existentialism
2. conceptual metaphor

شاعری که آثارش مملو از نماد است، بپردازیم. از جمله پژوهش هایی که در این راستا انجام شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله «دارسه جمالی ات اللغه الشعریه عند خلیل الحاوی سدوم و بعد الجلید نموذجا»، ابراهیم ناطق تجرق و بهمن هادیلو، مجله دراسات الادب المعاصر،۱۴۰۰، ش ۵۱، صص ۹-۳۱. در مقاله خود به بررسی زیبایی‌های شعری در دو قصیده «سدوم» و «بعد از یخبندان» پرداخته‌اند نتایج حاکی از آن است که زبان شعر حاوی در عبارات دارای زیبایی و قوت است و گاهی سرشار از عاطفه و زندگی است؛ اما چنانکه که پیداست نگارندگان به بررسی استعاره مفهومی در اشعار دارای گرایش اگزیستانسیالیستی وی نپرداخته‌اند.

مقاله «کاربرد طرحواره های تصویری در سروده های سهراب سپهری و خلیل الحاوی بر اساس نظریه معناشناسی شناختی»، شهریار باقرآبادی و دیگران، مجله ادب عربی، ۱۳۹۹، ش ۴، صص ۲-۱۸. در پژوهش خود به بررسی انواع طرحواره های تصویری در سروده های سهراب سپهری و خلیل حاوی پرداخته؛ یافته های این پژوهش نشان می‌دهد که «طرح‌واره‌های حجمی» بسامد بیشتری در اشعار سپهری داشته و در اشعار حاوی بیشترین فراوانی در «طرح‌واره‌های قدرتی» است. پژوهشگران در این مقاله به بررسی استعاره مفهومی در اشعار شاعر نپرداخته‌اند.

مقاله «نقد و تحلیل ادبیت در چکامه لعازر ۱۹۶۲ خلیل الحاوی»، مرضیه آباد و مریم کیانی، مجله زبان و ادبیات عربی،۱۳۹۹، ش ۲۲، صص ۳۳-۵۹. نگارندگان در مقاله خود می کوشند با نگاه فرمالیستی و متن محور، ادبیت یا به تعبیری وجه ادبی قصیدهٔ لعازر خلیل حاوی را مورد بررسی قرار دهند نتایج حاکی از این است که خلیل حاوی با ابداع در اسالیب زبانی و به کارگیری شگردهای ادبیت متن تا حد زیادی توانسته است، سازه‌های زبانی را به بهترین شکل در خدمت معنا به کارگیرد و پیوند محکمی میان دو عنصر زبان و معنی برقرار کند. چنانکه پیداست پژوهشگران جنبه ادبیت و اسالیب زبانی اشعار الحاوی را در نظر داشته و به بررسی آن از منظر استعاره مفهومی و اگزیستانسیالیستی نپرداخته‌اند.

مقاله «بررسی سبک‌شناسی لایه آوایی اشعار خلیل الحاوی»، حسین شمس‌آبادی و دیگران، مجله زبان و ادبیات عربی، ۱۳۹۸، ش ۱۷، صص ۹۷-۱۲۱. در پژوهش خود به بررسی اشعار حاوی از منظر لایه آوایی پرداخته‌اند.

مقاله «واکاوی تصویر به مثابه کار پایه شعر خلیل الحاوی»، محمدرضا اسلامی و دیگران، مجله زبان و ادبیات عربی، ۱۳۹۷، ش ۱۹، صص ۳۵-۶۹ به بررسی تصویر در اشعار حاوی پرداخته اند تا مخاطب با واکاوی مهم‌ترین علل این ابداع شاعرانه و سازه‌های اصلی شکل‌دهنده آن با فضایی که بازنمود جهان‌بینی و نگرش خاص این شاعر تصویرگراست، آشنا شود. چنانکه مشخص است نگارندگان تنها به بررسی تصویر در اشعار وی پرداخته‌اند و به جنبه اگزیستانسیالیستی و استعاره مفهومی آن نپرداخته‌اند.

مقاله «تحلیل شعرالبحار و الدرویش خلیل حاوی برمبنای فلسفه سارتر»، فرهاد رجبی و میلاد درویشی، مجله نقد ادب معاصر عربی،۱۳۹۱، ش ۷، صص ۷۱-۱۰۴. در پژوهش خود به بررسی

قصیده «البحار و الدرویش» الحاوی از منظر اگزیستانسیالیست و عناصر آن همچون آزادی و مسئولیت و ناامیدی پرداخته‌اند. پژوهشگران در این مقاله تنها به بررسی یک شعر برمبنای فلسفه سارتر پرداخته‌اند همچنین به بررسی اشعار وی از منظر استعاره مفهومی نپرداخته است.

مقاله «تصویرهای اشاری (بینامتنی) مرگ در اشعار خلیل حاوی» علی بشری و دیگران، مجله العلوم الانسانیه الدولیه،۱۴۳۳، العدد ۱۹، صص ۵۵-۷۲. در مقاله خود بر آن هستند تا تصاویر اشاری شاعر را دربارهٔ مرگ و مفاهیم و مسائلی که به آن مربوط است، بررسی نمایند. نگارندگان در این مقاله تنها به یک بعد، یعنی مرگ در اشعار خلیل حاوی پرداخته‌اند و به بعد اگزیستانسیالیستی و استعاره مفهومی آن نپرداخته‌اند.

مقاله «بررسی نمود اگزیستانسیالیسم در شعر خلیل حاوی» حسین ناظری و کلثوم صدیقی، مجله شناخت، ۱۳۹۰، ش ۶۴، صص ۵۱-۸۲. در مقاله خود به بررسی نمود اگزیستانسیالیسم در اشعار حاوی پرداخته‌اند. نگارندگان وی را به‌عنوان اندیشمندی اگزیستانسیالیست مطرح و به محورهای مرگ، گناه و زمان در اشعارش پرداخته‌اند؛ اما به اشعار اگزیستانسیالیستی وی را از منظر استعاره مفهومی نپرداخته‌اند.

چنانکه از پژوهش‌های بالا پیداست، استعاره مفهومی و انواع آن در اشعار دارای گرایش‌ها اگزیستانسیالیستی شاعر مورد بررسی قرار نگرفته و تنها جنبه هایی چون تصویرسازی، زیبایی‌شناسی، لایه‌های آوایی و اشعار دارای گرایش وجودی وی مورد بررسی قرارگرفته است.

۲. خلیل الحاوی

خلیل الحاوی کمی پس از پایان جنگ جهانی اول به روایتی در سال ۱۹۱۹ در روستای کوچک هویه از روستاهای کوهستان «دروز» در سوریه (حاوی، ۱۹۸۷: ۱۰). ابتدا به مدرسه ارتدوکسی ملکه و پس از آن به مدرسه یسوعیة رفت، اما به دلیل سخت‌گیری‌های مذهبی آن را رها کرد (حاوی، ۱۹۸۶: ۷۱-۸۱). هنگامی‌که حاوی دوازده‌ساله بود پدرش به سبب بیماری اعصاب ازکارافتاده شد. وی مجبور به ترک مدرسه شد و به کار بنّایی روی آورد تا نان‌آور خانه باشد. این مرحله دردناک ترین خاطرات را در ذهن او به جای گذاشت (عوض،۱۹۸۴: ۹۱). او در طول تحصیلش و به گواهی اساتیدش از افراد تیزهوش و خلّاق در تحصیل و تحقیق و مناظره بود (الحر،۱۹۵۵: ۶۱). خلیل الحاوی به حزب ملّی گرای سوریه پیوست؛ حزبی که جوانان بسیاری با هدف رهایی از سیطره بیگانگان، جذب آن شدند (جبر،۱۹۹۱: ۵۵).

پس از اعدام رهبر و بنیان گذار حزب، أنطون سعادة، در سال ۱۹۴۹، با جانشین او اختلاف پیدا کرد و حزب را ترک نمود (جحا،۱۹۹۹: ۲۱۹). وی در یکی از دشوارترین دوران تاریخ معاصر عرب به سر می‌برد، شکست‌های پیاپی ارتش‌های کشورهای عربی در جنگ با صهیونیست‌ها، آغاز جنگ داخلی لبنان در ۱۳۵۴ ش/۱۹۷۵ و اشغال بیروت از سوی نظامیان اسرائیلی در ۱۳۶۱ ش/ ۱۹۸۲ سبب سرخوردگی و یأس او شد. الحاوی در ژوئن ۱۹۸۲ م در خانه‌اش در بیروت با شلیک گلوله از تفنگی شکاری و به انگیزه اعتراض به تجاوز اسرائیل به وطنش و آلوده کردن سرزمینش دست به خودکشی زد (جحا،۱۹۹۹: ۲۲۷/جبر،۱۹۹۱:۴۶- ۴۸). مجموعه‌های شعر او عبارت‌اند از: رود خاکستر

(۱۹۵۷)؛ نی و باد (۱۹۶۱)؛ خرمن زارهای گرسنگی (۱۹۶۵)؛ تندر زخم‌آگین (۱۹۷۹)؛ از دوزخ کمدی (۱۹۷۹). مدتی نیز بر دانش نامه شعر عرب نظارت داشت که چهار جلد از آن در ۱۹۷۴ در بیروت منتشر شد (اسوار،۱۳۸۱: ۳۵۵).

۳. اگزیستانسیالیست

«ژان پل سارتر»[1] می‌نویسد «در حقیقت این کلمه، امروزه چنان دامنه‌دار شده و چنان گسترش‌یافته و بر همه‌چیز اطلاق می‌شود که دیگر به هیچ وجه مفهوم معینی ندارد» (سارتر،۱۳۷۶: ۱۰-۲۲) چنانکه که بابایی در توصیف این مکتب چنین می نویسد: «اگزیستانسیالیسم، فلسفه وجود، گرایشی عقل‌گریزانه در فلسفه مدرن است که کوشید جهان بینی نوینی مطابق با چارچوب ذهن اقشاری از دانشوران به وجود آورد» (بابایی،۱۳۸۶: ۶۵۳). باوجود اینکه اگزیستانسیالیسم سنخ و سیاقی نوین است، اما رگه هایی بسیار دیرینه دارد، برای مثال نمود آن در «خود را بشناس» سقراط متجلی است. چنانکه مهرین یادآور می‌شود: اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی را می‌توان در فلوطین، افلاطونیان جدید، تعالیم سنت اگوستین و عرفان هند و ایران یافت (مهرین،۱۳۴۳: ۹). سارتر غایت اصلی ادبیات و هنر را اهتمام و ستیز برای رسیدن به آگاهی، آزادی نوع بشر می داند؛ از مؤلفه‌های این مکتب آزادی و مرگ است.

۴. استعاره مفهومی

در دورهٔ معاصر زبان شناسی‌شناختی لیکاف این ادعا را مطرح کرد که زبان انعکاس مستقیم جهان خارج نیست، بلکه ابتدا ذهن موضوعات خارجی را مفهوم‌سازی می کند و زبان بازتاب مفهوم‌سازی ذهن است (قائمی نیا،۱۳۹۰: ۴۳). لیکاف و جانسون با انتشار کتاب خود معنایی تازه به استعاره بخشیدند به عبارت دیگر «مقصود از این واژه، دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن، جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده و منتقل می‌شود.»(هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) استعاره در این دیدگاه، ساختار مفهومی ویژه ای دارد. به جای عناصری همچون (مشبه و مشبه الیه)، (مانسته و مانسته)، (اولیه و ثانویه)؛ از اصطلاحات حوزه مبدأ (Domain Source)، حوزهٔ مقصد (Domain Target) و نگاشت (Mapping) استفاده می‌شود. به این معنا که مفاهیمی که ناشناخته برای ذهن و انتزاعی هستند (حوزه مقصد) به کمک ارتباط (نگاشت) با مفاهیم شناخته‌شده برای انسان (حوزه مبدأ)، قابل فهم می‌شوند. برای نمونه زمان به عنوان مفهومی انتزاعی، بر اساس مکان یا شیئی متحرک که هر دو غیر انتزاعی و ملموس اند، فهمیده می شود (گلفام و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲۱). «بر این اساس در استعارهٔ مفهومی دو حوزه یا قلمرو مطرح است و به تعبیری استعاره مفهومی فهم حوزهٔ مقصد بر اساس حوزهٔ مبدأ است. آن حوزهٔ مفهومی که ما از آن عبارات استعاری را استخراج می کنیم تا حوزهٔ مفهومی دیگری را درک کنیم، حوزهٔ مبدأ و آن حوزهٔ مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزهٔ مقصد می‌نامیم» (کوچش،۱۳۹۳: ۱۵). لیکاف و جانسون استعاره‌ها را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: استعاره هستی

1. Jean-Paul Charles Aymard Sartre

شناختی[1]، ساختاری[2] وجهتی[3]. استعاره‌های هستی‌شناختی، شیوه‌هایی از دیدنِ مفاهیم نامحسوس مانند احساسات فعالیت‌ها و عقاید را به‌مثابه یک هستی یا جوهر فراهم می‌سازند لیکاف و جانسون، اساس استعاره ساختاری را سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر می‌دانند. استعاره‌های وضعی یا جهتی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی، مانندِ بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و ...، سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند. (Johnson & Lakof,1980: 14).

۴.۱. تطبیق

در اینجا با توجه به رخنه گرایش اگزیستانسیالیسم در ادبیات و خصوصاً سروده‌های حاوی به بررسی و تحلیل استعاره‌های مفهومی در بیان مؤلفه‌های آزادی و مرگ – در اشعار شاعر خواهیم پرداخت:

۱.۴.۱. آزادی: از مهم‌ترین شاخص‌های این نحله فلسفی آزادی است همان‌گونه که سارتر اشاره می‌نماید: «ما تنهاییم، بدون دستاویزی که عذر خواه ما باشد، این یعنی بشر محکوم‌به آزادی است» بشر محکوم است زیرا خود را نیافریده و درعین حال آزاد است، زیرا همین که پا به جهان گذاشت مسئول همه کارهایی است که انجام می‌دهد. (سارتر،۱۳۸۰: ۴۲) حاوی نیز به‌زعم خود بر این باور است که انسان آزاد و مسئول است و این آزاد بودن را در اشعارش بیان می کند؛ چنانکه در سروده «بعد الجلید» این مدلول را با ابیاتی زیبا به نیکویی به تصویر می‌کشد:

نبکی، نتحدَّی/ حبنا اقوی من الموتِ/ و اَقوی جمرُنا الغضُّ المُندَّی/ وارتمَینا جثتاً، لحماً حزیناً (حاوی، ۱۹۹۳: ۱۱۷)

(می‌گرییم و مبارزه می‌کنیم، عشق ما قوی‌تر است از مرگ و قوی‌ترین سنگ‌های ما اخگرهای نرم و لطیف و خیس هستند و اجساد خود را در گوشت غمگین انداختیم.) (۱)

از منظر استعاره مفهومی شاعر در این ابیات از اسلوب تشبیه برای زیباتر شدن و استحکام سیاقش سود جسته است و همچنین می‌توان استعاره‌های مفهومی از نوع جهتی و ساختاری و هستی‌شناختی در عبارت (وارتمینا جثتاً، لحماً حزیناً) را مشاهده نمود. فعل (ارتمینا) که از (رمی) منشعب شده، به معنای پرتاب کردن یا تیر انداختن است که شامل استعارهٔ مفهومی از نوع جهتی و هستی‌شناختی است، جهتی از آن حیث که فعل پرتاب کردن دارای جهت است و هستی شناختی از آن جهت که برای این عبارت، مفهومی برخواسته از ذهن را بیان کردیم چراکه لفظ (رمی) در کاربرد درست، برای لفظ (جثتاً) استفاده نمی شود ولی شاعر برای بیان مفهوم انتزاعی حزن و اندوه و یاس ناشی از سیطره مرگ بر زندگی و ناگزیری از آن این مصداق ملموس و شناخته شده–که همان حوزهٔ مبدأ در استعارهٔ مفهومی است– استفاده کرده است. شاعر در کنار اشاره به جاودانه بودن روح، می گوید «جسم هایمان را در گوشت غمگین انداختیم» و با این تعبیر به زوال جسمی اشاره می کند که روح از اضمحلال آن آزرده و مکدر و مأیوس از جاودانگی آن

1. Metaphor Ontologica
2. Metaphor Structur
3. Metaphor Orientation

به سبب وجود مرگ است. بدین ترتیب شاعر با کمک گرفتن از استعارهٔ مفهومی اندیشه و گرایش وجودی خود را بیان و به مخاطب انتقال می‌دهد.

عبثنا کنا نصدُّ الریحّ/ والیلّ الحزینا/ ونداری رعشةً/ مقطوعةَ الانفاسِ فینا/ رعشة الموتِ الاکید (حاوی، ۱۹۹۳: ۱۱۷)

(بیهوده جلوی باد را می‌گرفتیم و شب غمگین است و می‌چرخیدیم، نفسمان بند آمده، جرقهٔ مرگ حتمی است.)

در سروده‌های حاوی مرگ جایگاهی ویژه دارد، آنچه در اینجا مسلم است، واقعیتی است که الحاوی از آن با عنوان رعشهٔ مرگ مسلم یاد می‌کند تا آنجا که حتی باد که نماد آزادی و انقلاب است راه به جایی ندارد و این مطلب واگویه گر ناامیدی حاکم بر ژرفای درون شاعر است که مرگ بر آن استیلا دارد و حسرت شاعر از رهایی و تسلط مرگ را در پی دارد. در واقع شاعر در مجادله و کشمکش اندیشه‌های وجودی خود از استعاره مفهومی برای بیان مفاهیم انتزاعی مدد می‌جوید؛ باد در اینجا، رمز انقلاب و رهایی از قیدوبندها و محدودیت‌های جامعه است و «شب» نماد ظلم و ستم است. در سه مصراع اول استعاره مفهومی مشهود است چراکه شاعر برای بیان مضامین انتزاعی همچون «انقلاب، ظلم و زندگی بیهوده و عبث» از مصداق‌های ملموس و شناخته‌شده‌ای چون «باد، شب و دور خود چرخیدن»، استفاده کرده است برای مفهوم انتزاعی انقلاب از مفهوم شناخته شدهٔ باد و برای مفهوم انتزاعی ظلم از مفهوم ملموس شب و برای مفهوم انتزاعی عبثی و پوچی زندگی از مفهوم محسوس به دور خود چرخیدن استفاده کرده است و در حقیقت مقصود و مطلوب شاعر از بیان این ابیات این است که «با وجود ظلم و انقلاب هایی که به وجود آمدند و تلاش هایی که در راستای آنها کردیم، مرگ امری قطعی و گریزناپذیر است که به همه این ها، رنگ زوال و بیهودگی می‌زند و گویی همه کارها و فعالیت‌های ما عبث و بیهوده است.

باد خشمگین در سرودهٔ «النای و الریح فی صعومه کیمبردج» شاهد و گواه انقلاب و طغیان است اما نی نماد بازگشت به گذشته و بیانگر روزمرگی‌های کشنده است:

ریحٌ تهبُّ کما تشیرُ عبارتی/ للریحِ موسم ها الغضوبْ/ للریحِ جوعُ مَبارِدِ الفولاذِ/تمسحُ ما تحجَّرَ/من سیاجات عتیقَهْ/ویعُود ما کانت علیهِ/التربةُ السمراءُ فی بدء الخلیقَهْ (حاوی،۱۹۹۳: ۲۰۹)

(چنانکه از عبارت‌هایم پیداست، باد می‌وزد، گاهی باد تند و پر حرارت می‌وزد/ و مانند سوهان‌های پولادین، گرسنه است/بافته‌های کهنه و فرسوده را با خود می‌برد/ و خاک به همان شکل نخستینش بازمی‌گردد) (اسوار،۱۳۸۱: ۳۶۷).

بر اساس آنچه گفته شده الحاوی این قصیده (النأی و الریح فی صومعة کیمبرج) را در زمان تحصیل در دانشگاه کمبریج سروده است و در آن ابراز خستگی، نفرت از درس و دانشگاه و شک و تردید دربارهٔ ادامهٔ تحصیل و به دست آوردن مدارج عالی، دیده می‌شود. در این ابیات تجلی استعارهٔ مفهومی آشکار است چراکه باد نماد انقلاب و رستاخیز است که بندهای کهنه را پاره می‌کند و زمین را به پاکی نخستین بازمی‌گرداند تا صلاحیت رویاندن درخت تمدن را داشته باشد. در عبارات و تعابیری عینی همچون بادهای خشمگین یا بادهای گرسنه اظهار (حوزه مبدأ) می‌کند و مفاهیمی چون آزادی و رهایی و انقلاب همگی انتزاعی هستند (حوزهٔ مقصد) و ذهن

برای درک آنها نیاز به مفاهیم شناخته شده دارد. همچنین در این ابیات شاعر، مفهوم انتزاعی (واپسگرایی و سنت‌گرایی) را در عبارت شناخته‌شدهٔ (سیاجات عتیقة) ابراز کرده و شاید بتوان گفت منظورش از این اصطلاح قید و بندها، آداب و سنت های قدیمی و به عبارتی تاریخ گذشته‌ای است که افرادی آنها را همچون حصار به دور خود پیچیده‌اند و قصد خروج از آن‌ها را ندارند و به عبارت دیگر منظورش از این قید و سنت ها، افکاری است که سبب شده او این راه درس خواندن و ادامه تحصیل در دانشگاهی دور از محل زندگی اش را بر خلاف میلش انتخاب کند. چنانکه در ادامه در ابیات ذیل این آمیختگی افکار وجودی و قالب استعاره مفهومی مشهود است:

ما کانَ لی أن أحتفی/بالشمْسِ لو لم أرَکمْ تغْتَسِلُونَ/الصُبحَ فی النیلِ وی الاردنِّ والفُرات/من دمغَة الخطیئهْ / و کلُّ جسمٍ ربوهٌ تجوهرت فی الشمسِ/ظل طیبُ بُحیرهِ بریئهِ/امّا التماسیح مَضَوا عَن ارضِنا (حاوی،۱۹۹۳: ۲۹۴)

(چنین نبود که من خورشید را حرمت نهم، اگر نمی دیدم که شما صبح را در نیل و رود اردن و فرات از انگ گناه، می‌شویید و هر جسمی تپه‌ای است که در خورشید می‌درخشد، اما تمساح‌ها از سرزمین ما رفته‌اند) (الضاوی،۱۳۸۴: ۱۲۶).

(الشمس) نیز در اشعار الحاوی نماد انقلاب و آزادی است. وی برای بیان مفاهیم انتزاعی انقلاب و آزادی از تعبیر مفهوم (الشمس=خورشید) استفاده کرده است که نگاشت بین این دو حوزه نور و روشنایی است. همچنین او برای مفهوم انتزاعی مبارزه کلمه (الصبح) را به کاربرده است که نگاشت بین این دو حوزه نیز امیدواری و سپیدی و برای مفهوم انتزاعی بی‌تفاوتی و منفعل بودن از تعبیر (دمغة الخطیئة) استفاده کرده است که می توان سیاه‌روزی و سرنوشت بد را به عنوان نگاشت بین این دو حوزه مطرح کرد و در نهایت الحاوی برای مفهوم دشمنان و اشغالگران از کلمهٔ (التماسیح) سود جسته است و هدفش در به کارگیری این تعابیر، بیان واضح و قابل درک افکار اگزیستانسیالیستی اش –که آزادی از مؤلفه های آن است – برای مخاطب است؛ و این عبارت «امّا التماسیح مَضَوا عَن ارضِنا» به خوبی گواه این مطلب است، همچنان که رجایی می‌نویسد: «شکست‌های پیاپی عرب‌ها و مصیبت اندوه‌بار فلسطین و احساس خواری و ذلت در سرزمین های عربی، تأثیر جانکاه بر روشنفکران عربی و به‌ویژه بر روح حساس و آزرده افسردهٔ خلیل حاوی، این شاعر وجودگرای مسیحی برجای نهاد» (رجایی،۱۳۸۲: ۴۳). بیان واضح و قابل درک افکارش برای مخاطب است. مفاد اصلی این ابیات این است که (اگر تلاش های شما را برای تغییر شرایط و اوضاع فعلی‌تان نمی‌دیدم (شاهد بی‌تفاوتی و منفعل بودنتان نسبت به شرایطتان بودم)، هیچ‌گاه این جنبش و انقلابتان را ارج نمی‌نهادم و همه انسان‌ها در پرتو آزادی و آزادگی درخشنده و پرنور می‌شوند و همچون سایه‌های دل‌نواز و دریاچه‌های زلال، دلپذیر و روح‌نواز می‌شوند و دشمنان و اشغالگران را مجبور به ترک وطن و دیارشان می‌کنند.)

۴.۱.۱. رابطه آزادی و مرگ: در رویکرد اگزیستانسیالیست، مؤلفه مرگ با مفهوم آزادی ارتباط گسترده و تنگاتنگی دارد؛ چراکه مرگ در اندیشه سارتر سازنده آزادی و انتخاب است. او «مرگ و تناهی انسان را شروط ضروری برای آزادی انسان دانسته است» (احمدی،۱۳۸۸: ۲۴۰). حاوی در سروده

«بعد الجلید» این مفهوم را چنین بیان می کند، نخست از مرگ و سپس از باد که مظهر آزادی است، سخن می‌راند.

در رویکرد اگزیستانسیالیستی، مقوله مرگ با مفهوم آزادی ارتباطی گسترده دارد؛ مرگ در اندیشهٔ سارتر سازنده آزادی و انتخاب است. او «مرگ و تناهی انسان را شروط ضروری برای آزادی انسان دانسته است.» (احمدی،۱۳۸۸:۲۴۰) حاوی نیز در سرودهٔ «بعد الجلید» این مفهوم را چنین بیان می‌کند:

عبثًا نغتصبُ الشَّهْوَةَ حرَّی/عَبثًا نسْكبُها خمْرًا وجمْرا/مِنْ بقایا فی الوَرِیدْ،/علَّهُ یفرخ من أنقاضنا نسلٌ جدیدْ/یـنفُضُ الموْتَ، یغلُّ الریحَ، (حاوی، ۱۹۹۳: ۱۲۲-۱۲۱)

(هوس را بیهوده غصب کردیم، شراب و اخگر از باقیمانده‌ها در رگ ریختیم تا از ویرانه‌های ما نسل جدیدی پدید آید که مرگ را به لرزه درمی‌آورد و باد را می‌جوشاند) (اسوار،۱۳۸۱: ۳۶۹).

در اینجا شاعر توانمندی و مهارت نسل های بعد از خود را در تعبیر (ینفضُ الموتَ، یغلُّ الریحَ) متجلی می سازد. به عبارتی دیگر او در این بخش نیز برای تفهیم و القای بیشتر مفاهیم ذهنی وجودی‌اش چون توانایی و قدرت، از استعاره مفهومی مدد جسته است و حوزهٔ مبدأ مرگ و باد را به کار بسته است یعنی شاعر مفهوم انتزاعی قدرت و توانایی در نسل جدید را با مفهوم شناخته شدهٔ به لرزه درآوردن مرگ و وزیدن باد قابل درک کرده است؛ و مرادش از این ابیات این است که: اگرچه ما بیهوده زندگی را می گذرانیم و روزمرگی می کنیم اما از ما نسل هایی به وجود می آید که قدرتمند و توانگرند و مرگ از هیبتشان به لرزه درمی‌آید و انقلاب ها (تعبیر باد) از قِبَلشان پدیدار می‌شود. حاوی در سروده «جسر» نیز فضای خفقان‌آور و مرگ و عبور از این فضا و رسیدن به آزادی را که از مؤلفه‌های افکار وجودیش است، این‌چنین بیان می‌دارد:

ومتی نطفرُ مِن قبوٍ وسجْنِ/ومتی، ربَّاهُ، نشتدُّ ونبنی/بِیدینا بَیتنا الحُرَّ الجَدید/یعبرونَ الجِسرَ فی الصبحِ خفافًا (حاوی، ۱۹۹۳: ۱۶۵)

(و چه زمان از شر سرداب و زندان راحت می شویم و بر ظلم پیروز خواهیم شد و چه زمان پروردگارا، قوی می‌شویم و بنا می کنیم با دست‌های خودمان خانه آزاد و جدیدمان را و در نهایت مردم سرزمینم در صبحی سبک‌بال از روی پل عبور می‌کنند) (اسوار،۱۳۸۱: ۳۵۹).

تمامی این ابیات گواه به کارگیری سیاق استعارهٔ مفهومی است؛ چراکه مفهوم انتزاعی محدودیت و خفقان با دو کلمه (قبو=سرداب، سیاهچال) و (سجن=زندان) متجلی شده است، همچنین مفهوم انتزاعی وطن نیز با (البیت) به تصویر کشیده شده و مفهوم ذهنی بحران نیز با (جسر) به زیبایی نمایان شده است و شاید بتوان گفت آنچه شاعر می خواهد در فحوای این ابیات وجودی بپرود، این است که: (خدایا کمک کن از این محدودیت‌ها و خفقان‌های موجود رها شویم و وطنی آزاد از قید و بند و ظلم و ستم بسازیم و من مطمئنم که بالأخره روزی مردم وطنم از این بحران‌ها و سختی‌ها عبور خواهند کرد.)

خلیل حاوی در سرودهٔ البحارو الدرویش، بار دیگر مفهوم مرگ را که امری محتوم است، متجلی می‌سازد او از مرگی فراگیر و نزدیک سخن می راند:

عن موت محُیق/ینشرُ الاِکفانَ زرقاً للغریق (همان: ۴۲-۴۱).

(از مرگی قطعی و مسلم که کفن‌هایی آبی را برای غرق شدگان پهن می‌کند).

در اینجا شاعر برای مفهوم ذهنی (شکار) بودن انسان از حوزهٔ مبدأ (الغریق) استفاده کرده است و به بیان این موضوع می پردازد که مرگ همچون شکارچی که همیشه در کمین صیدش –که انسان– نشسته و بالأخره روزی او را غافلگیر و در دام اسیر می‌کند.

بعض‌ها طینٌ محمّی بعض‌ها طینٌ موات/آه کم أحرقتفی الطین المحمّی/آه کم متٌّ مع الطین الموات (همان:۴۹)

بعضی از آنها خاک رس محافظت شده هستند و برخی از گل های نامطلوب، آه چقدر در گِل داغ سوخته‌ام (از گِل محافظت‌شده)، آه چقدر با گل‌های نامطلوب مرده‌ام (از گل‌های نامطلوب آسیب دیده‌ام).

در اینجا با در نظر گرفتن این‌که مقصود شاعر از گل‌ها یا خاک رُس محافظت‌شده، انسان‌های خوب و کامل است و غایتش از گل های نامطلوب، انسان های بدجنس و نادرست هست، می توان وجود سیاق استعاره مفهومی را اثبات کرد، به این صورت که شاعر مفهوم انتزاعی نیکوکاری و درستکاری انسان را در قالب خاک رس محافظت‌شده بیان کرده است به تعبیری دیگر انسان‌های شایسته از گِلی خوب آفریده شده‌اند و همچنین شاعر برای مفهوم انتزاعی بدجنسی و نادرستی انسان‌ها از مفهوم گِل نامطلوب استفاده کرده است.

۶.۲ مرگ: از اصول اساسی و محوری مکتب وجودی مرگ آگاهی است. حاوی شاعر اندوهگینی ست که در سراسر زندگی غمگسار و در ژرفای وجودش این حزن و ملال به وضوح در لابه لای اشعارش یافت می‌شود؛ در واقع شاعر کوله‌بار تنهایی و مرگ و محنت را با خود از دوران کودکی به همراه می کشد و این احساس در بزرگ‌سالگی فزونی می یابد به طوری که مرگ‌اندیشی و تنهایی و نابودی کم و بیش در تمامی سروده هایش مشهود است؛ که البته ناشی از تشویش و پریشانی ست که بر همه زندگی‌اش سایه افکنده ست. مرگ تدریجی که وجودگرایان با عنوان «تناهی» از آن یادکرده‌اند و «هایدگر»[1] اصطلاح «باید در انتظار مرگ بودن» را برای آن انتخاب کرده است و آن را عامل پیونددهنده هستی و وجود دانسته است. (مک کواری،۱۳۸۲: ۱۷۶) چنانکه در ابیات زیر این مفهوم وجودی رخ می‌نماید:

عصرالجلید/عندما ماتتْ عروقُ الارض/فی عصرِالجلیدِ/ماتَ فینا کلُ عرْق/یبستْ اعضاونا لحماً قدیدْ (الحاوی، ۱۹۹۳: ۱۱۷)

عصر یخبندان، هنگامی‌که رگ‌های زمین مُردند در عصر یخبندان، مُرد در ما همهٔ رگ‌ها و اندام‌های ما، همچون گوشت خشکیده، خشکید. (اسوار،۱۳۸۱:۳۶۵)

(عصرالجلید) نام یکی از قصائد حاوی است و این کلمه دارای استعاره مفهومی است، شاعر مفهوم انتزاعی و ذهنی انحطاط و نابودی یک دوره تاریخی را با مفهوم (عصر الجلید=عصر یخبندان) به تصویر کشیده است چراکه یخ زدگی نشان از مرگ و نیستی زندگی دارد و این نگاشتی میان این دو حوزه است علاوه بر این وی در این ابیات برای مفهوم سرزندگی و حیات و زندگی از مفهوم شناخته شدهٔ (عروق الأرض=رگ‌های زمین) استفاده می کند و برای مفهوم

1. Martin Heidegger

ذهنی مرگ و نیستی عبارت (یبست أعضاؤنا لحماً قدید) را به کار می‌برد که در واقع مقصود شاعر از این ابیات عبارت است از: (اکنون دوره ای است که به دلیل وجود ظلم و ستم و بی‌عدالتی، زندگی از حرکت ایستاده و فضای جامعه مرگ‌آور و سرشار از ناامیدی است به‌طوری که سرزندگی و امید و انگیزه برای ادامه زندگی در همگان از بین رفته است و در ما نیز کشته‌شده و همه ما همچون مردگانیم.)

شاعر فضای اگزیستانسیالیستی مرگ و نیستی را در سروده «سدوم» [۲] با ابیات زیر به تصویر می‌کشد در واقع حاوی داستان نابودی سدوم را مطرح و از فضای غم‌آلودی سخن می‌گوید که قبل از ویرانی با عناصر ترس و انتظار همراه بود و به نزدیک شدن وقوع مصیبت معاصر اشاره دارد. (الضاوی،۱۳۸۴: ۶۲) حاوی با تصویرسازی نابودی سدوم خبر از ویرانی وطن، مرگ و تابوت استعمار می‌دهد؛ و آن را صبحی انسان گونه تشبیه می‌کند که از شدت تشویش، رنگش پریده است.

کان صبحاً شاحباً/اتعسَ من لیلٍ حزینْ/کانَ فی الآفاقِ والارض سکونْ/ ثمَّ صاختْ بومهُ، هاجتْ خفافیشُ/دجا الافقُ اکفهراً/ ودوتْ جلجلهُ الرعدِ /فشقتْ سحباً حمراءَ حرَّی/امطرتْ جمراً وکبریتاً وملحاً و سموم/وجری السیلُ براکینَ الجحیمْ/احرقَ القریه، عرّاها/طوَی القتلی ومرًا (الحاوی،۱۹۹۳: ۷۹-۸۰)

(صبحی رنگ پریده بود؛ نگون‌بخت‌تر از شبی غم‌آلود؛ در افق‌ها و زمین سکوت و سکون بود؛ آنگاه جغدی بانگ برآورد و خفاش هایی به پرواز درآمدند و افق تیر و تار گشت و صدای رعدوبرق طنین انداز شد پس ابرهای قرمز آزاد را شکافت، باران اخگر، گوگرد، نمک و سم می بارید و سیلی از آتشفشان های جهنمی جاری شد و روستا را برهنه سوزاند و پیچید در خود مرده را) (الضاوی،۱۳۸۴: ۶۲).

کلمات و جملات شاعر در این ابیات به‌نوعی بر مرگ و جمود و نابودی منبعث از افکار و فلسفه وجودیش دلالت دارد. وی نخست از رعدی سخن می‌راند که خود نشانهٔ مرگ و نابودی است. در اینجا این ابیات سرشار از استعاره مفهومی هستند. شاعر مفهوم ذهنی امیدواری را با واژه (الصبح) نمایان کرده است، او همچنین مفاهیم دشمن و ظلم و ناامیدی را با واژهٔ (البومة) به تصویر کشیده است چراکه در اکثر فرهنگ ها، جغد نماد نحسی و شومی است و برای بیان مفهوم انسان های ناامید و منفعل و حیران از واژهٔ (الخفافیش) مدد جسته است، همچنین برای مفهوم تلخی روزگار از عبارات (دجا الافقُ اکفهراً ودوتْ جلجلهُ الرعدِ فشقتْ سحباً حمراءَ حرَّی) استفاده کرده است و برای مفاهیم انتزاعی بدبختی، مصیبت، ستم و ناامیدی عبارات (امطرتْ جمراً وکبریتاً وملحاً و سموم وجری السیلُ براکینَ الجحیمْ) را به کار برده است و در انتهای ابیات مفهوم سیطره غم و اندوه و ناامیدی را در عبارت (طوی القتلی و مرا) نمایان می کند. گمان می‌رود مراد اصلی شاعر از ابیات وجودی بالا در سیاق استعاره مفهومی این‌گونه باشد که: (امید در میان مردم کمرنگ شد به دلیل فراوانی ظلم، گویی در زمین و آسمان نشانی از زندگی و حیات نبود پس هنگامی‌که دشمن هجوم آورد، مردم منفعل و ناامید پریشان شدند، روزگارشان سیاه و سیاه تر شد و بارانی از بدبختی و سیاهی و ناامیدی آنها را فراگرفت چنان مردگان در چنگال مرگ، شدند).

حاوی در بخش پایانی وجوه السندباد (الوجه السرمدی) از گذر عمر سخن می‌راند، در واقع مرگ در اندیشه وجودی شاعر، اتمام بی‌معنایی زمان است که او را آرام به‌سوی مرگ سوق می‌دهد:

یمر العمرُ مهزوماً/ویعْوی عنْد رِجلَیهِ/ورِجْلَینا الزمانْ (الحاوی،۱۹۹۳: ۱۱۸)

(عمر درحالی‌که شکسته شده، می گذرد و زمان نزد پاهایش و پاهای ما (همچون سگ) عوعو می کند.) شاعر در این ابیات مفهوم بی‌ارزشی زمان را با تعبیر (ویعْوی عنْد رِجلَیهِ ورِجْلَینا الزمانْ) به تصویر می‌کشد از نظر او عمر این‌قدر کوتاه و زودگذر است که زمان مانند سگی ملتمس در مقابل پاهایش زوزه می‌کشد و از آن می‌خواهد آهسته‌تر بگذرد و تمام نشود. حاوی از رکود و سکون و در انتها از مرگ در پایان سرودهٔ «وجوه السندباد» می‌گوید:

غِبْتَ عنِّی/والثوانی مَرِضَتْ/ماتَتْ علی قلبی/فما دَارَ النَّهارْ (الحاوی،۱۹۹۳: ۲۲۲)

(پنهان شدی از من و ثانیه‌ها بیمار شدند و قلبم مُرد و روزگار از حرکت ایستاد.)

حاوی مفهوم انتزاعی و ذهنی ناامیدی از زندگی و سیطره مرگ بر زندگی را در عباراتی ادبی و با کلماتی شناخته‌شده در ذهن، به زیبایی توصیف می‌کند و می‌گوید: وقتی ناامیدی بر من چیره گشت و امید به دوام زندگی از دل من رخت بربست، قلبم از این غم مُرد و زندگی برایم پایان یافت.

ضجهُ الطاحونهِ الحمراء/ضباب التبغ والخمره والحمیً اللئیمهْ/والرعبَ متی شدتْ یدی نینا الشهیهْ/وانا ثوبٌ بلا ء ضوءٍ (الحاوی،۱۹۹۳: ۶۱)

(غوغای آسیاب سرخ، مه تنباکو و شراب، تب خفیف و وحشت به هنگام نیاز دستان و من لباسی بدون نور هستم)

شاعر در مصراع ابتدایی، مفهوم مرگ را با عبارت (الطاحونة الحمراء) بیان می‌کند و نگاشت میان این دو حوزه ویرانی است، مرگِ زندگی، آسیابِ محتوایش و مفهوم افسردگی و غمگینی‌اش را با عبارت (ثوبٌ بلاضوء) به تصویر می‌کشد و در این ابیات می‌خواهد این مدلول را بیان کند که مرگ همهٔ خوشی‌ها، لذت‌ها و اتفاقات خوب زندگی را ویران می‌کند و من به دلیل دانستن این موضوع غمگین و دل مرده‌ام.

ومتی یمهلنا الجلادُ والسوط المدمیً/فنموتْ/بین ایدٍ حانیاتٍ /فی سکوتٍ فی سکوتٍ (الحاوی،۱۹۹۳: ۹۳)

(چه هنگام این تازیانه‌زننده و این شلاق خونین ما را امان می دهند تا بر روی دست های مهربان مرگ جان سپاریم در سکوت و سکوت.)

حاوی در این ابیات به ترتیب مفاهیم روزگار و حوادث آن را با عبارات (الجلادُ والسوط المدمیً) بیان می‌دارد و می‌گوید: سخت‌گیری‌های روزگار و حوادث آن برای ما، کی پایان می‌پذیرد و مرگ با به آغوش کشیدنمان، ما را از شرشان خلاص می‌کند؛ و در واقع او با بیان عبارت (بین ایدٍ حانیات) مفاهیم احساس پوچی، بیهودگی، بی‌معنایی در خودش را نیز به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که با مرگ به پایان می‌رسند و او از این بابت خرسند است. آنچه ما در این ابیات به وضوح دیدیم حاکی از این امر است که مفاهیمی چون مرگ، ناامیدی، پوچی و ... که نماد مکتب اگزیستانسیالیست هستند در آنها به فراوانی آورده شده‌اند که نشان‌دهندهٔ این هستند که شاعر از

پیروان این مکتب است و از آنجا که تمامی این مفاهیم انتزاعی هستند شاعر توانسته با استفاده از اسلوب استعارهٔ مفهومی به تفهیم بهتر آنها برای مخاطب بپردازد.

۵. نتیجه

به نظر می‌رسد با توجه به وجود اصطلاحات مرگ، ناامیدی، آزادی، پوچی و ... که در اشعار الحاوی به وفور مشاهده می‌گردد، وی دارای گرایش‌ها اگزیستانسیالیستی است؛ این جستار که به بررسی استعاره مفهومی در بن‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی آزادی و مرگ در برخی سروده‌های حاوی پرداخته، نتایج زیر را در پی داشته است:

۱) یکی از شاخصه های مهم اگزیستانسیالیسم آزادی و مرگ است؛ که با توجه به عملکردش در اندیشه انسان می‌توان نفوذش را در سطوح مختلف زندگی انسان دید؛ همان‌گونه که زبان و کارکرد استعاری آن نیز ابزاری است که می‌تواند این تفکر را به مخاطبان ارائه کند؛ از این رو تحلیل استعاره های مفهومی برخی اشعار الحاوی از جمله «بعدالجلید»، «وجوه السندباد» و...زمینه‌ای مناسب برای فهم و درک این تفکر و نفوذ آن است. چراکه این اشعار دارای مؤلفه هایی چون آزادی و مرگ هستند که خود بیانگر این مکتب است. از آنجا که این اصطلاحات، از نوع مفاهیم انتزاعی هستند و شاعر برای بیان واضح و بیشتر آن ها برای مخاطب از این اسلوب بهره جسته است؛ می توان انواع اسلوب استعاره مفهومی در اشعار الحاوی را از قبیل جهتی، ساختاری و هستی‌شناختی در این اشعار دید؛ اما بیشترین بسامد آن در استعارهٔ مفهومی از نوع هستی‌شناختی است، به‌عنوان مثال شاعر برای مفهوم انتزاعی چون انقلاب از باد استفاده کرده که از نوع استعارهٔ هستی‌شناختی است چراکه مفهومی که شاعر برای انقلاب برگزیده کاملاً برداشت ذهنی و مفهومی ساخته و پرداختهٔ ذهنش است. حوزه‌های مبدأ عبارت‌اند از: خورشید، باد، پل، برخی پرندگان همچون خفاش و جغد و حوزه های مقصد که همگی نمادی از ناامیدی و بدبینی هستند، نشان از اضطراب و تفکر اگزیستانسیالیستی منبعث از زندگی مشوش وی دارد و شاعر را واداشته تا برای بیان عمیق‌تر و قابل فهم‌تر همه آن‌ها از این استعاره‌ها مدد جوید.

پی‌نوشت

۱. در ترجمه اشعار از کتاب کارکرد سنت در شعر معاصر عرب احمد عرفات الضاوی ترجمهٔ سید حسین سیدی و کتاب پیشگامان شعر امروز عرب از موسی اسوار استفاده‌شده است.

۲. نام شهر قوم لوط است که به دلیل رواج انحرافات جنسی در آن توسط خدا ویران گشت

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۸۸) سارتر که می‌نوشت، تهران، مرکز.

اسوار، موسی، (۱۳۸۱)، پیشگامان شعر امروز عرب، تهران، سخن

بابایی، پرویز، (۱۳۸۶)، مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز، نگاه.

پالمر، فرانک رابرت، (۱۳۸۷)، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، کوروش صفوی، تهران، مرکز.

جبر، جمیل، (۱۹۹۱)، شعراءلبنان خلیل حاوی، بیروت، دار المشرق.

جحا، میشال، (۱۹۹۹)، الشعر العربی الحدیث من احمدشوقی الی محمود درویش، بیروت.

الحاوی، ایلیا، (۱۹۸۶)، مع خلیل حاوی: فی مسیرة حیاته و شعره، بیروت.

الحاوی، خلیل، (۱۹۸۷)، رسائل الحب والحیاه، بیروت، دارالنضال.

الحاوی، خلیل، (۱۹۹۳)، الدیوان، تقدیم ریتا عوض، بیروت، دارالعوده.
الحر، عبدالحمید، (۱۹۹۵)، خلیل حاوی شاعر الحداثه والرومانسیه، بیروت، دارالکتب العلمیه.
دادبه، اصغر و فرزانه بابک، (۱۳۶۷)، دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۳، مدخل علم بیان، تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
راسخ مهند، محمد، (۱۳۸۹) درآمدی بر زبان‌شناسی‌شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)، تهران، سمت.
سارتر، ژان پل، (۱۳۸۰)، اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، مترجم مصطفی رحیمی، تهران، نشر قطره.
شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰)، شعر معاصر عرب، تهران، نشر سخن.
صفوی، کورش، (۱۳۸۳)، درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران، سوره مهر.
الضاوی، عرفات، (۱۳۸۴)، کارکرد سنت در شعر معاصر عرب، ترجمهٔ سید حسین سیدی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
عوض، ریتا، (۱۹۸۴)، خلیل حاوی، بیروت، الموسسه العربیه للدراسات والنشر.
قائمی نیا، علیرضا (۱۳۹۰)، معناشناسی شناختی قرآن، چاپ اول، تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
کوچش، زلتن، (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، چاپ اول، تهران، سمت.
گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی راد، (۱۳۸۱)، «زبان‌شناسی‌شناختی و استعاره»، نشریه تازه‌های علوم شناختی، سال ۴، شماره ۳، صص ۵۹_۶۴.
لیکاف، جورج (۱۹۸۳)، نظریهٔ معاصر استعاره) مقالهٔ چهارم از مجموعه کتاب استعاره)، فرزان سجودی، تهران، سوره مهر.
مک کواری، جان، (۱۳۸۲)، الهیات اگزیستانسیالیستی، ترجمهٔ مهدی دشت بزرگی، قم، بوستان کتاب.
مهرین، مهرداد، (۱۳۴۳)، مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم، تهران، آسیا.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، استعاره، فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

Al-Hawi, K,(1993) Al-Diwan, presented by Rita Awad, Beirut, Dar al-Awda. [In Arabic].

Ahmadi, B, (2009) Sartre who was writing, Tehran, Center. [In Persian].

Al-Dhawi, A, (2005), The function of tradition in contemporary Arab poetry, translated by Seyyed Hossein Sidi, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad. [In Arabic].

Al-Harr, A,H, (1995), Khalil Tawhir, the poet of modernity and romance, Beirut, Dar al-Kutb al-Alamiya. [In Arabic].

Al-Hawi, I, (1986), with Khalil Havair: in the path of life and poetry, Beirut. [In Arabic].

Al-Hawi, K, (1987), Letters of Love and Love, Beirut, Dar al-Nidal. [In Arabic].

Aswar, M, (2002), Pioneers of Modern Arab Poetry, Tehran, Sokhon. [In Persian].

Awad, Rita, (1984), Khalil Dhawi, Beirut, Al-Mosseh al-Arabiya for Studies and Publishing.

Babaei, P., (2007), Philosophical schools from ancient times to today, view. [In Persian].

Dadba, A. and Farzaneh, B, (1988), Big Islamic Encyclopedia, Vol. 13, Introduction to Rhetoric, Tehran: Center The great Islamic encyclopedia. [In Persian].

Golfam, A. and Yousefi Rad, F., (2012), "Cognitive Linguistics and Metaphor", New Journal of Cognitive Sciences, Year 4, Number 3, pp. 64-59. [In Persian].

Hawkes, T, (1998), Metaphor, Farzaneh Taheri, Tehran: Center. [In Persian].

Jabr, J., (1991), The Lebanese poets of Khalil Hawhim, Beirut, Darul Mashreq. [In Arabic].

Jaha, M., (1999), Al-Sha'ar al-Arabi al-Hadith by Ahmad Shooghi and Mahmoud Darwish, Beirut. [In Arabic].

Kochesh, Z., (2013), a practical introduction to metaphor, translation: Shirin Pourabrahim, first edition, Tehran: Samit. [In Persian].

Lakoff, G.& Johnson, M. (1980), Metaphors We Live By, Chicago and London: University of Chicago Press.

Likoff, G. (1983), Contemporary Theory of Metaphor (fourth article from Metaphor book series), Farzan Sojodi, Tehran: Surah Mehr. [In Persian].

Macquarie, J., (2012), Existentialist Theology, translated by Mahdi Dasht-e-Gorgi, Qom, Bostan Kitab. [In Persian].

Mehrin, M., (1964), philosophical school of existentialism, Asia, Tehran. [In Persian].

Palmer, F. R., (2008), A New Look at Semantics, Korosh Safavi, 5th edition, Tehran, Center. [In Persian].

Qaminia, A., (2019), Cognitive Semantics of the Qur'an, first edition, Tehran: Islamic Culture and Thought Research Organization. [In Persian].

Rasakh Mohand, M., (2008) Introduction to Cognitive Linguistics (Theories and Concepts), Tehran, Samt. [In Persian].

Safavi, K.h, (2004), an introduction to semantics, Tehran, Surah Mehr. [In Persian].

Sartre, J-P, (2001), Existentialism and Human Authenticity, translated by Mostafa Rahimi, Tehran, Nashqatra. [In Persian].

Shafiei Kodekani, M. R., (2001), contemporary Arab poetry, Nashersakhon, Tehran. [In Persian].

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

Methodology of Nasr Hamed Abuzeid's Reading Approach from Abdul Qahir Jarjani's thought

Rasool Dehghanzad ✉[1], Elham Baboli Bahmeh [2]
1. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran. Corresponding Author, Email: dr_dehghanzad@yahoo.com
2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Isfahan, Iran, Email: baboli.elham@yahoo.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
5, June, 2023

Received in Revised form:
15, August, 2023

Accepted:
18, September, 2023

Published onlin:
21, December, 2023

Abstract

Retrospective analysis of Islamic thought reflects thinkers' focus on religious texts through various approaches. This has led to the establishment of various sciences based on religious approach hence influencing common science. This mutual effect in the realm of thought, specially in rhetoric prepared the ground for many developments. Some of the contemporary new Arab thinkers including Nasr Hamed Abu Zayd (1943) studied the rhetorical thought of Abd al-Qahir al-Jurjani (471 AH) by hermeneutic theories. Regarding the importance of understanding Jurjani's thought pattern and Abu Zayd's use of his ideas by new thinking-critical approaches, the present study attempts to exploit Abu Zayd's documentations of Jurjani's thoughts, analyzes the thought roots and the reading of these ideas in his view through qualitative approach and inductive method. The study yielded the results that Nasr Hamed uses a critical approach and two method -referring to the thinker's ideas and hermeneutical relativism- to analyze the Islamic legacy. By Jurjani's reading and changing his thinking method to understand his content, Nasr Hamed considers him a pioneer of relativism in Arabian culture. By associating elements like reader-response criticism, death of the author, negation of denotative meaning and negation of entailment in phrases containing figurative meaning, frequency of reading, frequency of author and parity of inimitability with fusion of horizons in Jurjani's thought, Nasr Hamed considers him a trendsetter of a critical approach in the Arabian contemporary thought realm..

Keywords:
Abd al-Qahir al-Jurjani, Nasr Hamed Abu Zayd, thought, relativism, reading.

Cite this The Author(s): Dehghanzad, R., Baboli Bahmeh, E.,2023. Methodology of Nasr Hamed Abuzeid's reading approach from Abdul Qahir Jarjani's thought: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 3, Serial No. 37- Autumn, (99-116). DOI:10.22059/JALIT.2023.352697.612622.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

روش‌شناسی رویکردِ خوانشی نصر حامد ابوزید از اندیشه عبدالقاهر جرجانی

دهقان ضاد، رسول[1]✉ الهام، بابلی بهمه[2]

۱. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه. dr_dehghanzad@yahoo.com

۲. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه. baboli.elham@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۱۵

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۵/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

واژه‌های کلیدی:
عبدالقاهر جرجانی، نصر حامد ابوزید، اندیشه، نسبی‌گرایی، خوانش.

چکیده

بررسی سیر تحولی اندیشه‌های اسلامی بیان‌گر توجه متفکران با رویکردهای گوناگون به متون دینی است. همین امر، سبب شکل‌گیری علوم مختلف بر مبنای جهان‌بینی دینی گردیده تا اینکه علوم مشترک متأثر از آن شدند. این تأثیر و تأثر در حوزه اندیشه، به‌ویژه در زمینه علوم بلاغی بسترساز بسیاری از تحولات شد. یکی از متفکران نواندیشِ معاصر عربی، نصر حامد ابوزید (۱۹۴۳ م) است که با گزینش تئوری‌های هرمنوتیکی به تطبیق مطالعات خود در اندیشه بلاغی عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱ هـ) پرداخت. در پرتو اهمیت مسئله که شناخت الگوی فکری جرجانی و بهره‌برداری‌های صورت گرفته از آراء ایشان توسط ابوزید با رویکردهای فکری – انتقادی جدید است، مقاله حاضر می‌کوشد تا با رویکرد کیفی و به روش استقرایی به استخراج محلِ استنادهای ابوزید از آراء جرجانی، بررسی ریشه‌های فکری و نحوه خوانش این آراء در اندیشه او بپردازد. نتایج تحقیق حاکی از این است که نصر حامد با یک رویکرد انتقادی و دو روش: استناد به اندیشه متفکران و هرمنوتیک نسبی‌گرایی به تحلیل میراث اسلامی می‌پردازد. وی با خوانش و تغییر روش فکری جرجانی در فهم متن، او را در نسبی‌گرایی در فرهنگ عربی پیشگام می‌داند. ابوزید با انتساب مؤلفه‌هایی همچون خواننده محوری، نفیِ قصد متکلم، نفیِ معنای ظاهری و نفیِ استلزامِ معنایی در عبارت‌های دارای معنای مجازی، تعدد قرائت، تعدد متکلم و برابری اعجاز با برداشتِ نواندیشانه به اندیشه جرجانی، وی را جریان‌ساز رویکردی انتقادی در حوزه فکر معاصر عربی می‌داند.

استناد: رسول، دهقان ضاد؛ الهام، بابلی بهمه؛ (۱۴۰۲). روش‌شناسی رویکردِ خوانشی نصر حامد ابوزید از اندیشه عبدالقاهر جرجانی:ادب عربی سال ۱۵، شمارهٔ ۳، پاییز، شمارهٔ پیاپی ۳۷ – (۹۹-۱۱۶).

DOI:10.22059/jalit.2023.359080.61269

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

توجه به آثار کلاسیک و سیر تاریخی – تحولی علوم، مواجهه اندیشمندان با این آثار و پذیرش تأثیر و تأثرها، ضرورتِ بررسی رویکردها و نگرش‌هایی که به کنکاش میراث پرداخته‌اند را بیشتر می‌کند. این تأثیر و تأثر در حوزه اندیشه تا جایی است که توجه به قرآن به‌عنوان شاهکار بلاغی در انتقال مفاهیم، منجر به ظهور افکار همگرا و واگرا در این حوزه شد. با شکل‌گیری علوم جدید و مکاتب فکری (فلسفی – کلامی) متفکرانِ نواندیش با به‌کارگیری چارچوب‌های فکریِ نو، سعی در بازخوانی میراث داشتند. از مهم‌ترین مباحث مورد توجه نواندیشان، درک میراث دینی بر اساس ساختارهای فهم متون و ارائه تفسیرهایی متناسب زمان به منظور پاسخ به سؤالات و چالش‌های جدید است.

در این میان، برخی با گزینش تئوری‌های هرمنوتیکی همچون «ارائه قرائت‌های مختلف و نامحدود از متون دینی، تاریخ‌مندی و زمان‌مندی فهم، مشروعیت بخشیدن به ذهن مفسر و تجویز و دخیل دانستن آن در تفسیر متن، تأثیرپذیری اندیشه دینی از دانسته‌ها و پیش‌داوری‌ها و انتظارات مفسر و در نهایت اینکه هدف از تفسیر متن، درک مراد مؤلف نیست؛ زیرا متن موجود مستقلی است که با مفسر به گفت‌وگو می‌پردازد و فهم آن محصول این مکالمه است» (واعظی، ۱۳۸۰: ۵۴) آنها ضمنِ نقد و بررسی میراث کهن به ارائه تأویلی از آن می‌پردازند که این امر با چالش‌ها و کژتابی‌هایی مواجه است؛ هرمنوتیک فلسفی با رویکردی ذهنی‌گرا و نسبی‌گرا و تعمیم آن در برداشت‌های فهم متون، از جمله این چالش‌ها و کژتابی‌هاست.

هرمنوتیک فلسفی در مقایسه با نسل‌های قبل از خود؛ یعنی هرمنوتیک کلاسیک و مدرن (رمانتیک): «در نگرش‌های هرمنوتیکی، دیدگاهی مخالفِ این دو نسل، در پیش گرفت. هرمنوتیک کلاسیک و مدرن، با وجود اختلاف نظرهایی میان آنها، با این پیش‌فرض که در فهم آثار باید به دنبال تدوین قواعد و اصول منطقی بود، ضمنِ ارائه روشی برای رسیدن به فهمِ صحیح، درصدد بررسی آسیب‌های مربوط به فهم و تفسیر بودند؛ یعنی از مقوله روش‌شناسی به تفسیر متون اقدام می‌کردند؛ اما در مقابل، طرفداران هرمنوتیک فلسفی، با تکیه بر تأمل فلسفی برای فهم متن و نفیِ روش‌شناسی بر قاعده‌مند نبودنِ تفسیر تمرکز دارند» (الهی راد، ۱۳۹۵: ۹۳ – ۹۲).

نسبی‌گرایی به‌عنوان یک تئوری در علوم تجربی، مرسوم بوده و قابلیت اثبات دارد؛ اما تعمیم آن در حوزه علوم انسانی زمینه‌ساز بروز خطاهای تئوریک بسیاری شد؛ زیرا زبان‌شناسان با مصادره نسبی‌گرایی به‌مثابه ابزاری برای شناخت، اقدام به تحلیل فهم متون کرده‌اند که این مسئله در بیانِ پاسخ به سؤال‌های بنیادین، سبب انحرافاتی شد. نصر حامد ابوزید، متفکر نواندیش مصری در مواجهه با میراث دینی، ضـمن بهره‌برداری از آراء صاحب‌نظرانِ تمدن اسلامی دیدگاه‌های نسبی‌گرایی خود را پیاده‌سازی می‌کند و می‌گوید: «افق انتظارات تعیین‌کننده فهم از متن است» (حقائن، ۲۰۱۶: ۲۸۹) که این امر، سبب شکل‌گیری شخصیت کلامی خاصی از ایشان در میان اندیشمندان شد. وی با تأثیرپذیری از مکتب ادبی امین خولی (۱۸۹۵م) که «هرگونه شناخت و تفسیر صحیحی از متن قرآن را در قدم نخست مبتنی بر نگرش ادبی می‌داند» (ابوزید، ۱۳۸۱:

۱۵)، سعی بر بازخوانی میراث بر اساس رویکرد ادبی داشت؛ اما تمرکز وی در آثارش بیشتر بر ارائه رویکردهای فکری خود در زمینه فهم متن و تحلیل میراث بود.

خوانشِ ابوزید از عبدالقاهر را می‌توان در آثار وی با عنوان‌های «مفهوم النص»، «إشکالیات القراءة وآلیات التأویل»، «النص، السلطة، الحقیقة» و«التجدید والتحریم والتأویل بین المعرفة العلمیة والخوف من التکفیر» استخراج کرد که از میان این آثار، کتاب «إشکالیات القراءة وآلیات التأویل» بیشترین استناد به آراء جرجانی را دارد. شناخت اندیشه ابوزید مستلزم تأمل در شیوه ارجاع‌دهی او به صاحب‌نظران، از جمله عبدالقاهر است؛ بنابراین، برای استنباط مؤلفه‌ها و عناصر بنیادین اندیشه انتقادی وی، لازم است که رگه‌های فکریش با تکیه بر محوری‌ترین استنادها بررسی شوند. این پژوهش، ضمن توجه به رویکردهای نصر حامد بدون قضاوت و پیش‌داوری و صرفاً با تأکید بر خوانش او از آراء جرجانی با مراجعه به متون اصلی سعی بر کشف روش‌شناسی وی در استناد به میراث دارد.

۱ – ۱. ضرورت و هدف‌های پژوهش

ضرورت و هدف‌های پژوهش کنونی با برجسته کردن موارد زیر، مشخص می‌شود:

۱: کشفِ اسلوب و روش فکری ابوزید در بهره‌گیری از اندیشه‌های بلاغی کلاسیک.

۲: استخراج استنادهای نصر حامد از آراء جرجانی و نحوه خوانشِ این آراء در اندیشه انتقادی وی.

۳: بازخوانی میراثِ بلاغی جرجانی برای فهمِ درست و اصیل از آراء و رسالت ایشان.

۱ – ۲. پرسش‌های پژوهش

در پرتو اهمیت مسئله، این پرسش‌ها مطرح می‌شود:

۱: دلیل استناد نصر حامد به آراء متفکران حوزه علم بلاغت چیست؟

۲: جریان‌سازی منتسب به اندیشه جرجانی در حوزه فکر معاصر عربی در رابطه با خوانش میراث دینی با محوریت رویکردِ انتقادی ابوزید چه میزان اصالت دارد؟

۳: خوانش نصر حامد از آراء جرجانی با تکیه بر محورهایی همچون نقش متکلم، قصد متکلم، خواننده، معنا، معنی‌المعنی، استلزام معنایی، غرض، تعدد قرائت و برداشتِ نواندیشانه چگونه است؟

۱ – ۳. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان به پژوهش‌هایی پیرامون جرجانی و ابوزید اشاره کرد که در ذیل، تعدادی از آنها بیان می‌شود؛ «آسیمه‌های معنا: بررسی دیدگاه‌های عبدالقاهر جرجانی پیرامون زبان، نظریه ادبی و هرمنوتیک» (۱۴۰۰) از علی جهانگیری که با رویکردی توصیفی همان مؤلفه‌های ابوزید را تکرار می‌کند؛ اما این تأثیرپذیری پنهان می‌ماند. «نصر حامد ابوزید؛ روش‌شناسی و تحلیل آثار» (۱۳۹۷) از مسلم طاهری کل کشوندی، نویسنده در این اثر به روش-شناسی بنیادین پروژه فکری نصر حامد و گزارشی از آثار او پرداخته است. پایان‌نامه‌هایی همچون «پدیده وحی از دیدگاه علامه طباطبایی و نصر حامد ابوزید، مطالعه تطبیقی» (۱۴۰۰)، «ماهیت و ویژگی‌های متن قرآن در نصر حامد ابوزید و عبدالکریم سروش» (۱۳۹۹) و مقاله‌های متعددی چون «تأثیر نوگرایی دینی بر درک مفهوم ماهیت قرآن در اندیشه نصر حامد ابوزید» (۱۴۰۰)، «مفهوم نص و نقش آن در تفسیر از منظر ابوزید» (۱۳۹۹)، «ارزیابی رویکرد تأویلی نصر حامد

ابوزید در فهم آیات احکام» (۱۳۹۹) و ... به تحقیق پیرامون ابوزید پرداخته‌اند. در این مطالعات، اندیشه جرجانی و صورت‌بندی آراء وی در رویکرد تأویلی نصر حامد، به‌عنوانِ محور اصلی مورد توجه قرار نگرفت. پایان‌نامه‌هایی همچون «الخطاب التأویلی العربی الحدیث؛ نصر حامد أبو زید أنموذجا» (۲۰۱۶) از جمعه حقاین که به برداشتِ ابوزید از متون دینی می‌پردازد و به خوانش او از آراء جرجانی اشاره‌ای ندارد. «أثر عبد القاهر الجرجانی فی الدراسات البلاغیة الحدیثة» (۲۰۰۶) از غدیر احمد بنی حمدان، نگارنده تأثیر جرجانی را بر مصطفی ناصف، امین خولی و بدوی طبانه بررسی می‌کند. محوریت این اثر، بر مباحث نقد ادبی جدید است. پایان‌نامه‌های دیگری با عنوان‌های «موقف العقلانیة فی فهم القرآن نصر حامد أبو زید نموذجا» (۱۴۰۱)، «حقیقة الوحی النبوی بین الأنفسیة والآفاقیة؛ دراسة نقدیة عند نصر حامد أبو زید» (۱۴۰۱)، «فی تاریخیة النص القرآنی عند نصر حامد أبو زید» (۲۰۱۰)، «حقیقة الوحی عند نصر حامد أبو زید والشهید محمد باقر الصدر دراسة مقارنة» (۱۴۰۱) و کتاب‌هایی چون «نصر حامد أبو زید؛ دراسة النظریات ونقدها «(۲۰۱۹) از گروه مولفان، این اثر با جمع‌آوری مقالات مرتبط با نصر حامد در یک کتاب، شاملِ پژوهشی فراتر از موارد مذکور در پیشینه نیست. انتشار مقاله مسلم طاهری کل کشوندی مستخرج از کتاب «نصر حامد ابوزید؛ روش‌شناسی و تحلیل آثار» در این مجموعه، مؤید این مطلب است، «النص والحقیقة» (۱۹۹۳)، «نصر حامد أبو زید؛ التفیسیر القرآنی من النقل إلی التأویل» (۲۰۰۹)» و... به مطالعه پیرامون نصر حامد پرداخته‌اند. بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که محور بیشتر مطالعات پیرامون نصر حامد متفاوت بوده و به‌صورت کلی به بیان دیدگاه‌های کلامی ایشان، در رابطه با فهم متون دینی پرداخته شده است. اگر پژوهشگران به ریشه‌های فکری برگرفته از دیگر متفکران توجه داشته‌اند، بیشتر بر مبنای همان تحلیل‌های کلامی بوده و بررسی موردی استنادها به‌صورت تخصصی و به دور از قضاوت ایدئولوژیک صورت نگرفته است. تحقیق کنونی برای نخستین بار چنین رویکردی دارد و این مسئله بر اهمیت و ضرورت آن تأکید می‌کند.

۲. نقد و بررسی خوانشِ نصر حامد از اندیشه بلاغی جرجانی

بررسی عمیقِ نصر حامد از اندیشه جرجانی، القاء کننده پیامی خاص است. این پیام که او (نصر حامد)، در مطالعاتش یک مسیر منطقی را به هدفِ جریان‌سازی و نگاهِ انتقادی به میراث دینی، به‌ویژه قرآن پیموده است؛ از این رو، شناخت نحوه خوانش نصر حامد مستلزم بررسی آراء جرجانی است. اهمیت مبحث معنی و معنی‌المعنی در اندیشه جرجانی تا بدان‌جا است که نصر حامد در ترسیمِ الگوی فکری خود، توجه خاصی به آن داشت؛ بنابراین، نخست: روش فکری جرجانی با محوریت معنی و معنی‌المعنی و دیگر نظریه‌های مکمل بررسی و سپس سیر الگوسازی هدفمند ابوزید از اندیشه جرجانی بیان می‌شود.

۲– ۱. الگوی فکری عبدالقاهر جرجانی در فهم عبارت

۲ – ۱ – ۱. تفکیک معنی‌المعنی از غرض یا قصد متکلم

جرجانی در تعریف معنی و معنی‌المعنی می‌گوید: «الکلام علی ضَرْبینِ: ضَرْبٌ أنت تصِل منه إلی الغرض بدلالة اللَّفظ وحده، وذلک إذا قصدت أن تُخْبِر عن «زید» مثلاً بالخروج علی الحقیقة، فقلت: «خرج زید» وبالانطلاق عن «عمر» فقلت: «عمرو منطلق»، وعلی هذا القیاس. وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلی الغرض بدلالة اللفظ وحدَه،

ولکن یَدُلّک اللفظ علی معناه الذی یَقْتَضیه موضوعُه فی اللغة، ثم تجد لذلک المعنی دِلالَةً ثانیة تصل بها إلی الغرض. ومَدَارُ هذَا الأمر علی «الکنایة» و«الاستعارة» و«التَّمثیل». أو لا تری أنک إذا قلت: «هو کثیر رماد القدر»، أو قلت: «طویل النجاد» أو قلت فی المرأة: «نَؤُوم الضحی»، فإنک فی جمیع ذلک لا تُفید غَرَضک الذی تعنی من مجرَّد اللفظ، ولکن یدل اللَّفظ علی معناه الذی یُوجِبه ظاهرُه، ثم یعقل السامع من ذلک المعنیَ، علی سبیل الاستدلال، معنیً ثانیاً هو غَرَضُک، کمعرفتک من «کثیر رماد القدر» أنه مِضْیاف، ومن «طویل النجاد» إنّه طویل القامة، ومن «نؤوم الضحی» فی المرأة أنها مُتْرفة مخدومةٌ، لها من یکفیها أمرها... وإذ قد عرفت هذه الجملة، فههُنا عبارة مختصرة وهی أن تقول: «المعنی» و«معنی‌المعنی»، تعنی بالمعنی المفهوم من ظاهر اللفظ والَّذی تصل إلیه بغیر واسطة وبمعنی‌المعنی، أن تعقل من اللَّفظ معنیً، ثم یفضی بک ذلک المعنی إلی معنی آخر، کالذی فسَّرتُ لک» (ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۸۰ و ۱۱۳؛ جرجانی، ۱۹۹۲: ۲۶۳ – ۲۶۲).

محورهای اصلی در متن فوق عبارت‌اند از: «الکلام» (عبارت)، «معنی»، «معنی‌المعنی»، «الغرض» و «تعقل علی سبیل الاستدلال». برای نقد و بررسی خوانش نصر حامد از کلام جرجانی و تبیین اینکه آیا دلالت ثانوی در دیدگاه عبدالقاهر برابر با معنی‌المعنی است یا غرض و مقصود متکلم همان معنی‌المعنی است، ضروری است که نخست: تفکیک بین معنی‌المعنی و غرض مشخص شود. با توجه به اینکه نصر حامد با استناد به کنایه جرجانی بر این باور است که کشف مفهوم کنایی بدون در نظر گرفتن معنای ظاهری عبارت، اصلِ اندیشه عبدالقاهر است؛ تبیین دیدگاه جرجانی در این مبحث مهم است: «هُو طویلُ النجاد، یریدون طویل القامة وکثیرُ رَمادِ القِدْر، یَعنون کثیرَ القِری» (جرجانی، ۱۹۹۲: ۶۶). بر این اساس، بلندی بند شمشیر و فراوان بودن خاکستر دیگ همان معنی، بلندی قامت و فراوان بودن میهمان، همان دلالت ثانوی است. در جای دیگر می‌گوید: «ولکن یدل اللَّفظ علی معناه الذی یُوجِبه ظاهرُه، ثم یعقل السامع من ذلک المعنَی، علی سبیل الاستدلال، معنیً ثانیاً هو غَرَضُک، کمعرفتک من کثیر رماد القدر أنه مِضْیاف» با توجه به کلام او، معنی ثانوی برابر با مهمان‌نوازی است؛ بنابراین، می‌توان گفت:

الف: «اگر عبارت «کثیر رماد القدر» کنایه از مهمان‌نوازی باشد، معنی‌المعنی همان غرض و مقصود متکلم است، در این صورت دلالت ثانوی برابر با مدلول است که ذهن با ارتباطی که بین معنای ظاهری و معنای ثانوی (استلزام معنایی) برقرار می‌کند به مفهوم کنایی می‌رسد.

ب: اگر عبارت «کثیر رماد القدر» کنایه از «جواد» (بخشنده) باشد، در این صورت دلالت ثانوی و معنای ثانوی به یک معنا هستند که بر معنی‌المعنی دلالت دارند و غرض متکلم همان مفهوم کنایی است. از طرفی، عبارت «طویل النجاد» بر «طول القامة» دلالت دارد با تکیه بر سه محور (معنی، معنی‌المعنی و غرض متکلم)، چنین برداشت می‌شود که «طویل النجاد» همان معنا و «طول القامة» دلالت ثانوی یا معنای ثانوی (معنی‌المعنی) باشد و مقصود متکلم همان مفهوم کنایی (شجاعت) که وی به آن اشاره نکرده است» (رک: بابلی بهمه، ۱۴۰۱: ۷۷ – ۷۴). به نظر می‌رسد که نصر حامد با حذف قصد متکلم و استلزام معنایی، تقریباً بر اساس مورد «الف» پیش می‌رود (در ادامه خواهد آمد) در حالی‌که عبدالقاهر میان غرض و قصد متکلم (مفهوم نهایی) تفکیکی قائل نیست؛ اما میان معنی‌المعنی و غرض تفکیک قائل است و معنی‌المعنی را برابر با مدلول قرار می‌دهد.

۱ – ۱ – ۲. شناخت بافتار کلام

چنین استنباط می‌شود که در رأی عبدالقاهر، شناخت بافت درون زبانی و برون زبانی برای کشف قصد متکلم ضروری است. با این تفاوت که در کلام نوع اول، مخاطب از طریق معنای ظاهری به قصد متکلم می‌رسد؛ اما در کلام نوع دوم، معنای ظاهری لفظ را قرینه‌ای می‌داند (ولکن یَدلُّک اللفظ علی معناه الذی یَقْتَضیه موضوعُه فی اللغة) تا بر مدلول دوم / دلالت ثانوی / معنی‌المعنی (ثم تجد لذلک المعنی دِلالَةً ثانیة تصل بها إلی الغرض) دلالت کند (این قسمت، در خوانش نصر حامد حائز اهمیت است) و ذهن با برقراری ارتباط بین آن دو به قصد متکلم می‌رسد؛ به نوعی این رابطه معنایی را منوط به استلزام معنایی می‌داند؛ یعنی «مفهوم هر جمله مستلزم مفهوم جمله‌ای دیگر است که از بافت درون زبانی قابل استخراج است» (صفوی، ۱۳۹۲: ۷۰). توضیح بیشتر، اگر مفهوم کنایی عبارت «طویل النجاد» بر «الشجاعة» باشد برای رسیدن به این مفهوم، باید میان بلند بودن بند شمشیر و مدلول دوم (بلند بودن قامت) ارتباط معنایی باشد به‌طوری‌که مدلول اول مستلزم مدلول دوم باشد؛ یعنی مدلول دوم، مدلول یک را تأیید کند.

با توجه به متن فوق، بافت دستوری به‌عنوان گونه‌ای از بافت درون زبانی، برای دریافت قصد متکلم اصل است؛ زیرا قوانین نحوی هستند که تفاوت معنایی جمله‌ها را مشخص می‌کنند. ابوزید این بافتار را در سطح عامتری با عنوان بافتار زبانی بررسی می‌کند و می‌گوید: «بافتار زبانی به «معانی نحو» اشاره دارد و با تحلیل دقیق این بافتار به لایه‌ای عمیق‌تر می‌رسید که در بافتار روابط متنی خود را نشان می‌دهد و از آنجا که زبان را بخشی از ساختار فرهنگی می‌داند؛ بنابراین، بافت زبانی را فراتر از بافتار کلامِ ملفوظ می‌داند که ریشه در امر معرفتی فرهنگی دارند» (۱۹۹۵: ۱۱۰ – ۱۰۸). بافت موقعیتی یا برون زبانی، از انواع بافتارهای کلام است که جرجانی به‌طور ضمنی به آن اشاره می‌کند. در اهمیت این بافت آمده است: «تشخیص بافت موقعیتی و مختصاتی که بافت برون زبانی دارد، در تعبیر معنایی دخیل‌اند؛ این مختصات عبارت‌اند از: گوینده، شنونده، موضوع، موقعیت زمانی و مکانی، رمزگان، شکل پیام، رویداد، ابزارهای ارزش‌گذاری و قصد گفتگو» (صفوی، ۱۳۹۲: ۸۱). این بافت زمانی در اندیشه عبدالقاهر نمایان می‌شود که علاوه بر وجود مسند و مسندالیه برای انتقال معنی، شرط سومی را نیز قائل است: «وإذ قد عرفتَ أنه لا یُتَصوَّر الخبر إلاّ فیما بین شیئین: مُخْبَرٍ به ومُخْبَرٍ عنه، فینبغی أن تَعلم أنه یحتاج من بعد هذین إلی ثالث. وذلک أنه کما لا یُتَصَوَّر أن یکون ههُنا خبرٌ حتی یکونَ مُخْبَرٌ به ومُخْبَرٌ عنه کذلک لا یُتَصَوَّر أن یکونَ خبرٌ حتّی یکونَ له مُخْبَرٌ یَصْدُرُ عنه ویَحْصُلُ من جهته، ویکونَ له نسبةٌ إلیه، وتعودَ التَّبعَةُ فیه علیه، فیکونَ هو الموصوفَ بالصِّدق إن کان صِدْقاً وبالکذب إنْ کَان کذباً» (جرجانی، ۱۹۹۲: ۵۲۸). در این عبارت، شیخ علاوه بر اینکه در کلام دو رکن مسند (مُخْبَرٍ به) و مسندالیه (مُخْبَرٍ عنه) را ضروری می‌داند به امر سومی: وجود موضوع اشاره می‌کند؛ یعنی باید موضوعی (رویداد خارجی) باشد که از آن خبر می‌دهند (روندی که در بیرون اتفاق می‌افتد) و عبارت «لا یُتَصَوَّر أن یکونَ خبرٌ حتّی یکونَ له **مُخْبَرٌ** یَصْدُرُ عنه ویَحْصُلُ من جهته» (خبر متصور نمی‌شود مگر اینکه در رابطه با آن خبر، موضوعی باشد که به خاطر آن موضوع، خبر حاصل می‌شود) مؤید این مسئله است. شیخ با بیان «ویکونَ له نسبةٌ إلیه، وتعودَ التَّبعَةُ فیه علیه» به پیوند، ارتباط و منسوب شدن خبر به موضوع اشاره دارد.

به نظر می‌رسد جرجانی با اشاره به یک رویداد خارجی در ورای هر عبارت، شاخصه‌های بافت موقعیتی را مدنظر دارد. از نظر او، عبارتِ ناظر به یک رویداد خارجی، باید با محوریت دو عنصر زمان و مکان و شاخصه‌های مربوط به آنها، شکل پیامِ (امر، نهی، استدعاء، التماس، استرحام و ...) میان متکلم و مخاطب، نوع استعمال گونه‌های زبانی (رمزگان)، دریافت رمز و کدها از واژگان (ابزارهای ارزش‌گذاری) و از همه مهم‌تر قصد اصلی متکلم ارزیابی شود. از آنجاکه رویداد خارجی ریشه در بافت فرهنگی – اجتماعی دارد، می‌توان گفت بافت موقعیتی در ضمن بافت فرهنگی قرار می‌گیرد. این بدان معنا نیست که جرجانی بافت فرهنگی را صرفاً تولیدکننده عبارت بداند که در عصرهای بعدی باید خوانشی خارج از قصد متکلم داشته باشد، بلکه با محوریت این بافتارها می‌توان در زمان‌های دیگر، برداشتی نواندیشانه از عبارتی ارائه داد. انواع بافتارها بر کلام نوع اول و دوم صدق می‌کند؛ اما بافتار موقعیتی برای کلام نوع دوم اهمیت ویژه‌ای دارد. شایان ذکر است که ابوزید بافت موقعیتی را در ضمن بافتار زبانی بررسی می‌کند.

۱ – ۱ – ۳.نقش خواننده، نفیِ خواننده محوری، نفیِ تعدد قرائت، تأکید بر قصد متکلم

جرجانی در متن مذکور، با عبارت «ثم یعقل السامع من ذلک المعنیَ، علی سبیل الاستدلال»؛ به نوعی میزان نقش خواننده / مفسر را تعیین می‌کند و بین خواننده محوری صِرف و میزان نقش خواننده تفاوت قائل می‌شود که باید برای ارائه فهمی صحیح از غرض / مقصود اصلی متکلم با تکیه بر بافتار کلام، میان معنا، معنی‌المعنی و ذهنیت متکلم ارتباطی منطقی برقرار کند (استلزام معنایی).

عبدالقاهر، با ذکر عبارتِ «أن تعقل من اللّفظ معنیً، ثم یفضی بک ذلک المعنی إلی معنی آخر» و مفهوم اندیشیدن در معنای اول، توسط خواننده و قرینه قرار دادن معنای اول برای رسیدن به معنای دوم در عبارتِ «یَدلّک اللفظ علی معناه الذی یَقْتَضیه موضوعُه فی اللغة، ثم تجد لذلک المعنی دِلالَةً ثانیة تصل بها إلی الغرض»، در واقع بر این امر تأکید دارد که خواننده ابزاری به نام معنای ظاهری عبارت (با تکیه بر بافت آن)، در اختیار دارد تا بتواند ذهن متکلم / مؤلف را درست تفسیر کند. نصر حامد در خوانش خود بر نفیِ معنای ظاهری تأکید دارد.

در این زمینه، می‌توان به یکی از محوری‌ترین آراء جرجانی استناد کرد: «اعلم أنا أذا أضفنا الشعرَ أو غیرَ الشعر من ضروب الکلام إلی قائله، لم تکن إضافتنا له من حیث هو کلمٌ وأوضاعُ لغة، ولکن من حیث تُوُخِّی فیها «النظم» الذی بیَّنا أنه عبارةٌ عن توخّی معانی النحو فی معانی الکلم. وذاک أن من شأنِ الإضافةِ الاختصاص، فهی تتناول الشیء من الجهة التی تُخْتَصُّ منها بالمضاف إلیه. فإذا قلتَ: «غلامُ زید»، تناوَلتِ الإضافةُ «الغلامَ» من الجهة التی تُخْتَصُّ منها بزید، وهی کونُه مملوکاً. وإذا کان الأمر کذلک، فینبغی لنا أن ننظر فی الجهة التی یُخْتَصُّ منها الشّعر بقائله ...وتزدادُ تبیُّناً لذلک بأن تَنْظُر فی القائل إذا أضفتَه إلی الشعر فقلت: «امرؤُ القیس قائل هذا الشعر»، من أین جعلته قائلاً له؟ أمن حیث نطق بالکلم وسُمِعَتْ ألفاظُها مِنْ فیه، أمْ من حیث صنع فی معانیها ما صنع، وتوخّی فیها ما توخّی؟ فإن زعمتَ أنّک جعلْته قائلاً له من حیث أنه نطق بالکلم وسُمعت ألفاظُها مِنْ فِیه علی النَّسقَ المخصوص، فاجعل راوی الشعر قائلاً له، ...» (جرجانی، ۱۹۹۲: ۳۶۳ – ۳۶۲؛ ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۶۷ و ۹۴).

متن فوق، نشان می‌دهد که شواهد غیر قابل انکاری در کلام او، مبنی بر تأکید بر قصد متکلم وجود دارد. شاید بتوان این اندیشه عبدالقاهر را در عبارت «وذاک أن من شأنِ الإضافةِ الاختصاص، فهی تتناول الشیء من الجهة التی تُخْتَصُّ منها بالمضاف إلیه. فإذا قلتَ: «غلامُ زیدٍ»، تناوَلتِ الإضافةُ «الغلامَ» من الجهة التی تُخْتَصُّ منها بزید، وهی کونُه مملوکاً» کنکاش کرد.

از دیدگاه عبدالقاهر، اضافه شعرِ شاعر / گوینده / متکلم مشمول اختصاصی است که منظور الفاظ و کلمات شاعر / گوینده / متکلم نیست؛ زیرا اگر شعر را صرفاً از حیث الفاظ به گوینده آن نسبت دهند، در این صورت میان متکلم و راویِ الفاظ شعر، تفاوتی نیست؛ بلکه آن نظمِ در چارچوب معانی النحو و در راستای قصد اصلی منظور است؛ بنابراین، می‌توان گفت منظور جرجانی از مفهوم اختصاص در اضافه شعر شاعر، قصدِ شاعر بود تا غرض اصلی را منحصر در متکلم بداند؛ زیرا اوست که برای کلامش نظم خاصی در نظر می‌گیرد. توضیح بیشتر اینکه این عبارت، در نفیِ خواننده محوری نیز است؛ تأکید عبدالقاهر بر اشتباه بودن اختصاص لفظ به شاعر و انحصار معانی و قصد در متکلم؛ به‌نوعی دخل و تصرف خواننده را بدون کشف ذهنیت متکلم نفی می‌کند، در نتیجه راوی و متکلم در بیان الفاظ برابرند؛ زیرا الفاظ مشمول اختصاص نمی-شوند؛ اما برابری در گویندگی ندارند. شایان ذکر است که نصر حامد در این زمینه، عقیده دارد که یک عبارت از حیث معنا می‌تواند متکلم‌های گوناگون داشته باشد در حالی که از نظر جرجانی متکلم معنا فقط گوینده اولی است.

جالب توجه است که جرجانی از پیامدهای تعدد قرائت سخن می‌گوید و در بابِ «بیان السبب فی تعدُّد أوجه تفسیر الکلام»؛ آفت معانی و تفسیرهای گوناگون از یک عبارت را بیان می‌کند: «واعلم أن الفائدة تعظُم فی هذا الضَّرب من الکلام، إذا أنتَ أحسنتَ النظرَ فیما ذکرتُ لک، من أنک تستطیعُ أن تَنْقُل الکلام فی معناه عن صُورة إلی صورةٍ، من غیر أن تُغیِّر من لفظه شیئاً، أو تحوِّل کلمةً عن مکانها إلی مکان آخر، وهو الذی وّسَّع مَجالَ التأویل والتفسیر، حتی صاروا یتأوَّلُون فی الکلام الواحد تأویلین أو أکثر، ویفسِّرون البیت الواحدَ عِدَّةَ تفاسیر. وهو، علی ذلک، الطریقُ المَزَلَّةُ الذّی وَرّطَ کثیراً من الناس فی الهَلَکَة، وهو مما یَعْلَم به العاقلُ شِدَّةَ الحاجة إلی هذا العلْم، وینْکشِف معه عَوَارُ الجاهل به ویَفْتَضِحُ عنده المظْهِرُ الغِنَی عنه. ذاک لأنه قد یَدْفَع إلی الشیء لا یصحُّ إلاّ بتقدیرٍ غیرِ ما الظاهر، ثم لا یکون له سبیل إلی معرفة ذلک التقدیر إذا کان جاهلاً بهذا العلم، فیتسکَّع عند ذلک فی العَمَی، ویقع فی الضلال» (جرجانی، ۱۹۹۲: ۳۷۵ – ۳۷۴).

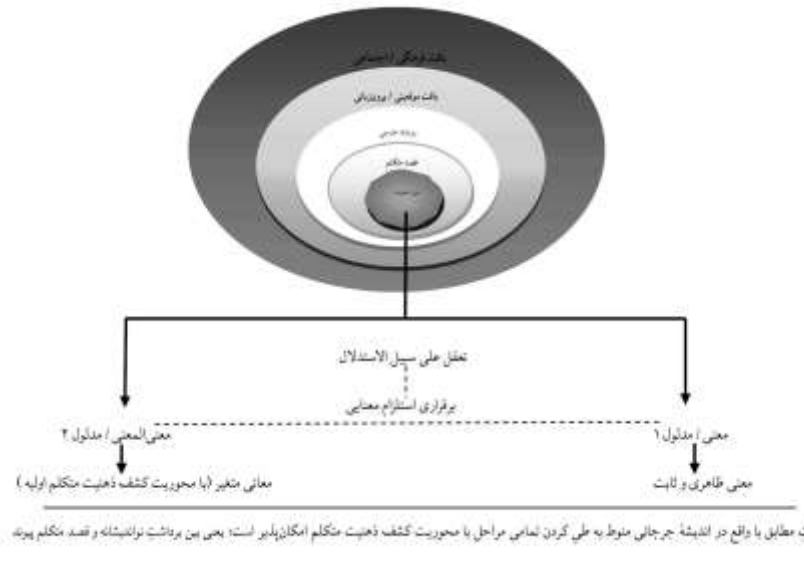
باور عبدالقاهر این است که توجه صرف به همنشینی الفاظ در یک عبارت، باعث می‌شود آن عبارت از معنای واقعی خودش خارج شود؛ بنابراین، بر اهمیت شناخت معانی النحو (یَعْلَم به العاقلُ شِدَّةَ الحاجة إلی هذا العلْم) تأکید دارد که غفلت از آن را مانعی جدی برای رسیدن به مقصود متکلم، تأویل و تفسیرهای متعدد خارج از غرض اصلی عبارت می‌داند. به بیانی دیگر، وی قوانین نحوی را معیاری ضروری برای فهم ذهنیت متکلم می‌داند. عبارتِ «قد یَدْفَع إلی الشیء لا یصحُّ إلاّ بتقدیرٍ غیرِ ما الظاهر، ثم لا یکون له سبیل إلی معرفة ذلک التقدیر إذا کان جاهلاً بهذا العلم، فیتسکَّع عند ذلک فی العَمَی، ویقع فی الضلال» در نفیِ پیش‌زمینه‌های ذهنی خواننده است که سبب معانی فرضی‌ای خارج از بطن اصلی کلام می‌شود. در واقع، ناآشنایی با علم نحو را زمینه‌ساز دخل و تصرف‌های گمراه کننده در کلام می‌داند و بر تبعات معرفتی خوانندگان انگشت می‌گذارد.

به نظر می‌رسد، جرجانی با تأکید فراوان بر روشمند بودن تفسیر مفسر، فاصله زمانی میان متن و خواننده را معیار قرار داده و آن را مانعی برای کشف ذهنیت متکلم نمی‌داند؛ بنابراین، مؤلفه‌هایی را برای رسیدن به ذهنیت متکلم معرفی می‌کند تا خواننده در پیچیدگی‌های برداشتِ نواندیشانه دچار سردرگمی نشود که برخی صاحب‌نظران در حوزه تفسیر متن نیز قائل به این مسئله هستند. در این میان، می‌توان به این دیدگاه: «فاصله زمانی میان عصر و زمانه مفسر یا

خواننده متن زمان پیدایی و تکوین آن، مانع دست‌یابی به معنای مقصود و مراد جدی متون دینی نیست و فهم عینی متن، علی‌رغم این فاصله زمانی، امکان‌پذیر است؛ زیرا تغییرات و دگرگونی-های زبان در گذر زمان به گونه‌ای نیست که فهم متن را با مشکل جدی مواجه کند و ظهور لفظیِ کلام را که برای مفسر منعقد می‌شود، در تقابل با معنای مورد نظرِ متکلم قرار دهد» (واعظی، ۱۳۸۰: ۵۷)، اشاره کرد. در واقع، هر دو بر این باورند که فهم متن با محوریت قصد متکلم با هر فاصله زمانی، امکان‌پذیر است.

با توجه به تحلیلی که از معنی و معنی‌المعنی عبدالقاهر صورت گرفت، می‌توان الگوی فکری وی را از فرایند شکل‌گیری متن تا برداشتِ نواندیشانه در شکل (۱) ترسیم کرد:

شکل (۱) الگوی فکری جرجانی در فهم عبارت



برداشت مطابق با واقع در اندیشهٔ جرجانی منوط به طی کردن تمامی مراحل با محوریت کشف ذهنیت متکلم امکان‌پذیر است؛ یعنی بین برداشت نواندیشانه و قصد متکلم پیوند برقرار شود.

طبق شکل (۱)؛ مبنای اندیشه جرجانی، نفیِ تئوری‌های نسبی‌گرایی است و وی اصالت را به قصد متکلم می‌دهد؛ بنابراین، می‌توان گفت جرجانی، علاوه بر قصد، با تأکیدی که بر دلالت‌های متن دارد میان متن محوری و مؤلف محوری پیوند برقرار می‌کند و تلفیقی از این دو را معیار برداشتِ نواندیشانه قرار می‌دهد؛ از این رو، این استنباط از آراء جرجانی که «بر مبنای نظریه نظم تا حدود زیادی به نظریات هرمنوتیک مدرن در گرایش به معنای متن و مخاطب‌محوری نزدیک شده است» (جهانگیری، ۱۴۰۰: ۱۸۵) در تضاد با اصل اندیشه او است؛ اما در این راستا، در فهم متون دینی آمده: «همت مفسر باید برای درک پیام متن صرف شود. فهم، عملی متن محور و مؤلف محور است. مفسر به دنبال دریافت مراد مؤلف از طریق دلالت متن است؛ از این رو، هرگونه دخالت دادن ذهنیت وی در تعیین محتوای پیام، ناموجه و مردود است» (واعظی، ۱۳۸۰: ۵۷) که کاملاً با اندیشه جرجانی همخوانی دارد.

۱ – ۲. سیرِ الگوسازی هدفمند نصر حامد از عبدالقاهر جرجانی

نصر حامد برای الگوسازی از اندیشه جرجانی سه مرحله را در پیش می‌گیرد تا مواضع انتقادی خود را در این چارچوب تبیین و پیگیری کند:

۱ – ۲ – ۱. گام اول؛ خواننده محوری و نفیِ قصد متکلم از اندیشه جرجانی

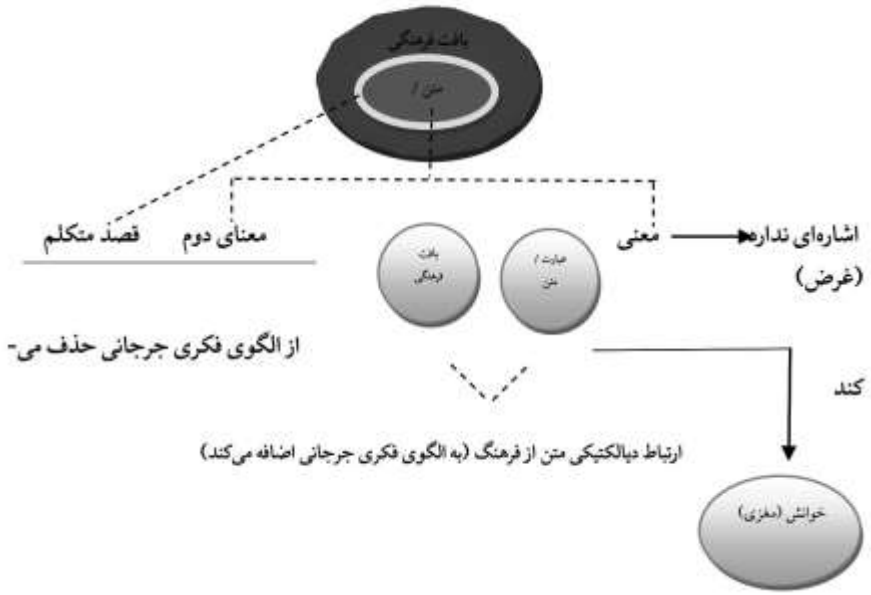
گام اول: ابوزید در ارتباط با بازخوانی میراث و استناد به جرجانی می‌گوید: «ولیست رحلتنا التی ننوی القیام بها فی نص عبدالقاهر إلا تکراراً لرحلة قام بها عبد القاهر نفسه فی نصوص سابقیه ومعاصریه، مستهدفاً الکشف عن «مغزی» هذه النصوص، دون مجرد التوقف عند «المعنی» الذی کان کامناً فی عقول أصحابها. ... عبدالقاهر فی نصوص سابقیه کان یبحث عن المغزی الخبیء وراء عباراتهم و أقوالهم. لم یشغل عبد القاهر نفسه بالبحث عن المعنی الظاهر علی السطح، ولو فعل ذلک لما قدم لنا شیئاً یستحق الیوم أن نقف عنده» (ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۵۲).

هدف اصلی ابوزید از این متن، انتساب خواننده محوری در فهم متون به عبدالقاهر است که با این برداشت که «نصر حامد زمینه را برای تسلط خواننده / مفسر به متن فراهم می‌کند» (حقائن، ۲۰۱۶: ۲۸۹) همخوانی دارد. گویا منظور وی از «المعنی الذی کان کامناً فی عقول أصحابها»، دلالت دومِ ناشی از قصد اصلی متکلم است که کشف آن، هدف خواننده امروزی نیست. وی در این متن، با تفکیکی که بین معنای دوم و مغزی قائل است؛ به‌نوعی بر نفیِ قصد متکلم تأکید دارد و با تعبیر «مستهدفاً الکشف عن مغزی هذه النصوص» و«کان یبحث عن المغزی الخبیء وراء عباراتهم و أقوالهم» مغزی را به فهم خواننده معطوف می‌کند. نکته قابل توجه، تصریح نصر حامد به متن و مغزی است؛ اما اشاره‌ای صریح به قصد متکلم ندارد که به‌طور ضمنی قصد را کنار می‌گذارد تا بر این اساس خوانش خود را از کلام جرجانی پیش ببرد.

با استناد به این باور نسبی‌گرایِ گادامر که «تأویل متون ادبی راهگشای متون نوشتاری غیر ادبی است و در متون ادبی، تأویل به هیچ رو نمی‌تواند به نیّت مؤلف، یا شیوه اندیشه و در نهایت هم‌روزگاران مؤلف محدود شود و متن بیان ذهنیت مؤلف نیست» (احمدی، ۲/۱۳۷۵: ۵۷۴)، تأثیرپذیری تام از هرمنوتیک فلسفی در گام نخست ابوزید، مشهود است؛ زیرا این عقیده گادامر، بر شکل‌گیری متن ادبی در بستر فرهنگی و تاریخی تأکید دارد و با عبارتِ «در متون ادبی، تأویل به هیچ رو نمی‌تواند به نیّت مؤلف، یا شیوه اندیشه و در نهایت هم‌روزگاران مؤلف محدود شود»، متن ادبی را این‌گونه تعریف می‌کند تا نقش خواننده را در تولید معنا برجسته کند؛ بنابراین قرآن به‌عنوان متنی با وجوه متنوع که وجه ادبی– بلاغی آن، به مثابه ابزاری برای تفسیر و ... قرآن باشد، در این تعریف نمی‌گنجد؛ بلکه ادبیت را وجه غالب و سایر علوم را تابع تلقی می‌کند. از طرفی، گویا نصر حامد، مطالعات جرجانی را به‌عنوان یک اثر ادبی با چنین محورهایی قبول دارد تا خوانش از آن را مقدمه خوانشِ متون دینی، به‌ویژه قرآن قرار دهد.

از سویی دیگر، با بیان «لم یشغل عبدالقاهر نفسه بالبحث عن المعنی الظاهر علی السطح، ولو فعل ذلک لما قدم لنا شیئاً یستحق الیوم أن نقف عنده» به دیدگاه جرجانی که متن / عبارت را به‌صورت ضمنی برآمده از بافت فرهنگی می‌داند، اشاره می‌کند و آن را معیاری برای رابطه دیالکتیکی متن از فرهنگ می‌داند، در واقع متن تولید فرهنگ است را به اندیشه جرجانی نسبت می‌دهد. گویا پرداختن جرجانی به معنای ظاهری را صرفاً به مثابه جهت دادن به فکر آیندگان تلقی می‌کند (در گام نخست ذهن مخاطب را آماده می‌کند تا در گام دوم معنای ظاهری را نفی کند). خوانش ابوزید در گام نخست را می‌توان در شکل (۲) ترسیم کرد؛

شکل (۲): گام نخست ابوزید از خوانش اندیشهٔ جرجانی



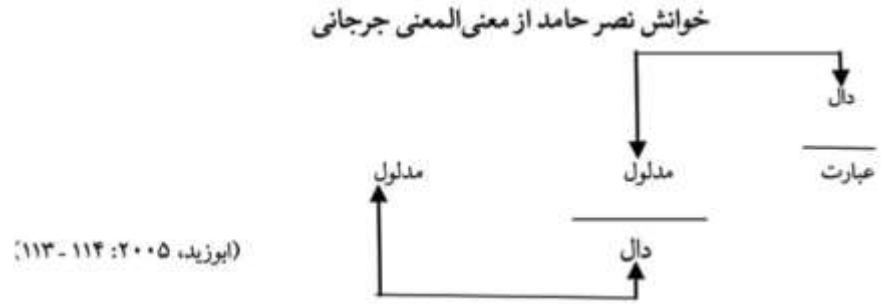
مطابق شکل (۲)؛ گام اول، بیان‌گرِ خوانش ابوزید از مؤلفه‌های الگوی فکری عبدالقاهر (شکل ۱) است که این برداشت خالی از اشکال نیست. گویا درک تضاد ارتباط دیالکتیک متن از فرهنگ را به فهم خواننده واگذار می‌کند. وی با خوانش خود، دلالت ثانی و قصد متکلم را نادیده گرفته و صحبت از مغزی می‌کند؛ از این رو، می‌توان مغزی را این‌گونه تفسیر کرد:

الف: با حذف معنی‌المعنی و غرض از اندیشه جرجانی، محور جدیدی با عنوان مغزی را اضافه کرد.

ب: معنی‌المعنی عبدالقاهر را تعبیر به مغزی می‌کند در حالی‌که در کلام شیخ بین دلالت ثانی و معنی‌المعنی تفاوتی نیست.

ج: با تفکیک قائل شدن میان غرض و قصد متکلم، مغزی را معادل غرض قرار داد.

جهت تبیین گام نخست، محل‌های استناد نصر حامد از آراء جرجانی بررسی می‌شوند. وی با ارجاع به بحث معنی و معنی‌المعنی، سعی در القاءِ تصویر مدنظر خود از روش استدلال عبدالقاهر به مخاطب دارد. نصر حامد ضمن بررسی این رأی جرجانی، به ارائه الگوی زیر می‌پردازد و آن را به‌عنوان چارچوب فکری جرجانی بیان می‌کند که با شکل (۲) همخوانی دارد:



وی چنین استدلال می‌آورد: «وإذا كان عبدالقاهر يرى أن الانتقال من «المعنى» إلى «معنى المعنى» – فى حالة المتلقى – يقع «على سبيل الاستدلال»، فإن «الاستدلال» الذى يعنيه عبد القاهر هو دون شك الاستدلال العقلى الذى يجعل المتلقى طرفاً فى عملية «صنع» النص عن طريق «التأويل»» (همان: ۱۱۴). نصر حامد، عبارت «ثم يعقل السامع من ذلک المعنىَ، على سبيل الاستدلال» را معیار این استدلال خود قرار می‌دهد و تأویل را در ضمن همین چارچوب طرح مفهوم می‌کند: «إن عملية القراءة / التأويل ليست مجرد سياق إضافى خارجى يضاف إلى النص، إذ لا تحقق نصية النص إلا من خلال قراءة النص ذاته. القارىء فى هذه الحالة هو المتكلم / المرسل الذى يداوم القراءة الإبداع / الإرسال... تتعدد مستويات القراءة أولا بتعدد أحوال القارىء الواحد. وتتعدد ثانياً بتعدد القرّاء، بسبب تعدد خلفياتهم الفكرية الإيدئولوجية، فتتعدد طبقاً ذلک مرجعيات التفسير والتقييم على حد سواء» (ابوزید، ۱۹۹۵: ۱۱۲ – ۱۱۰). چنان‌که از متن برمی‌آید، یکی از بافتارهای مدنظر وی بافتار تأویل یا خوانش است و فرایند خوانش را ذاتی و به‌عنوان جزئی جدانشدنی از متن می‌داند که پویایی و کارایی متن به آن بستگی دارد. عبارت «القارىء فى هذه الحالة هو المتكلم / المرسل الذى يداوم القراءة الإبداع / الإرسال»؛ به ظرفیتِ متن برای تعدد خواننده اشاره دارد که هر خواننده در انتقال فحوای جدید به‌عنوان متکلم اولیه معانی تلقی شود که این معانی با توجه به پیش‌زمینه‌های ایدئولوژیک می‌تواند متفاوت باشد، این مطلب در تأیید نقد و بررسی تفاوت‌های راوی و شاعر است. در این بخش با تعابیر «القارىء فى هذه الحالة هو المتكلم / المرسل تتعدد مستويات القراءة أولا بتعدد أحوال القارىء الواحد. وتتعدد ثانياً بتعدد القرّاء، بسبب تعدد خلفياتهم الفكرية الإيدئولوجية» بر محور اصلی پروژه فکری وی: مسئله تعدد قرائت تأکید دارد. در متن فوق، تمامی مؤلفه‌های نسبی‌گرایی: برابری تأویل با خوانش، خواننده محوری، نفی متکلم واحد برای معانی و تعدد قرائت را گنجانیده است. نصر حامد با تطبیقِ مؤلفه‌های مذکور بر اندیشه عبدالقاهر، چنین القا می‌کند که جرجانی، انتقال از معنی به معنی‌المعنی را به خواننده (متلقی) واگذار می‌کند. همان‌طور که بیان شد، گویا معنی-المعنی را معادل مغزی قرار می‌دهد که منظور اصلی او همان برداشتِ نواندیشانه خواننده محور است. تعبیر «دون شک الاستدلال العقلى الذى يجعل المتلقى طرفاً فى عملية «صنع» النص عن طريق «التأويل»» به بهترین وجه بیان‌گر این مسئله است که ریشه استدلال‌های عقلی خواننده که عمل خوانش / تأویل را انجام می‌دهد همان پیش‌زمینه‌های فکری و ایدئولوژیک (خلفياتهم الفكرية والإيدئولوجية) است که خواننده را در بطن متن قرار می‌دهد.

۱ – ۲ – ۲. گام دوم: برابری تأویل با تفسیر و نفیِ معنای ظاهری عبارت

گام دوم: نصر حامد در ادامه می‌گوید: «لا يجد عبدالقاهر سبيلاً لطرح مفاهيمه إلا بنفى المفاهيم والتصورات السابقة التى تتناقض مع مفاهيمه وتصوراته. وهو فى نصوص أخرى كثيرة مبثوثة فى ثنايا كتابيه يستطيع أن يؤكد

مفاهیمه عن طریق تأویل بعض الآراء السابقة علیه. وهکذا یقیم عبدالقاهر بناءه الفکری فی الثقافة العربیة التی ینتمی إلیها من خلال عملیتین تبدوان متعارضتین: هما الهدم والبناء، أو هما الإثبات والنفی، حیث یتم الإثبات بتأویل، ویتحقق النفی والإنکار» (ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۵۴). «... لم یتردد فی أن یتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإیماءات وإشارات خفیة تحتاج منه إلی التفسیر. ولم یکن عبدالقاهر فی قراءته لنصوص سابقیه مفسراً فقط، بل کان فی أحیان کثیرة لایجد مفراً من الرفض والنفی» (همان: ۱۵۲).

ابوزید در عبارت‌های فوق، با بیان نفی و اثبات مفاهیم از طریق تأویل زمینه را برای اندیشه زیربنایی خود، هرمونتیک نسبی‌گرایی با نسبت دادن به عبدالقاهر مهیا می‌کند. او با انسجام فکری، در ابتدا با حذف قصد متکلم و ورود خواننده به‌عنوان مفسرِ مغزی همسانی تأویل با نسبی‌گرایی را در اندیشه خود تقویت می‌کند. از طرفی، با تغییر روش فکری جرجانی در فهم متن، ریشه این نسبی‌گرایی را به او منسوب می‌کند و عبارت «یقیم عبد القاهر بناءه الفکری فی الثقافة العربیة» مؤید این مسئله است که عبدالقاهر را در این زمینه، در فرهنگ عربی پیشگام می‌داند. در ادامه، با قائل شدن شرط تفسیر برای رسیدن به مغزی، تفسیر را نیز در اندیشه جرجانی معادل هرمونتیک نسبی‌گرایی قرار می‌دهد. می‌توان استفاده از تعبیر «عملیتین تبدوان متعارضتین: هما الهدم والبناء، أو هما الإثبات والنفی» را در راستای ارتباط دیالکتیکی متن از بافت فرهنگی دانست.

اگر خوانش نصر حامد از آراء جرجانی با دقت بررسی نشود، شاید چنین استنباط شود که وی «تعقل علی سبیل الاستدلال» را معیاری برای نقش خواننده در کلام عبدالقاهر قرار می‌دهد در حالی که هدف او سوق دادن ذهن مخاطب به سمت خواننده محور بودن است؛ به نوعی نصر حامد بیان‌کننده این امر است که چنین مؤلفه‌ای در اندیشه جرجانی به‌عنوان یک محور اصلی مطرح است؛ اما وی به دلیل شرایط حاکم بر جامعه خود به‌طور واضح به تبیین آن نمی‌پردازد.

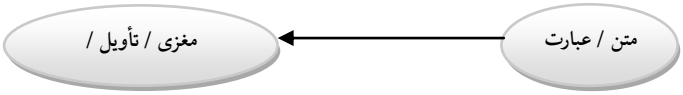
ابوزید در تأکید متن فوق می‌گوید: «وإذ قدْ عرفت هذه الجملة، فینبغی أن تنظر إلی هذه المعانی واحداً واحداً، وتعرف محصولها وحقائقَها وأن تنْظُر أولاً إلی «الکنایة»، وإذا نظرت إلیها وجدتَ حقیقتها ومحصولَ أمرها أنّها إثباتٌ لمعنیً، أنت تعرف ذلک المعنی من طریق المعقول دون طریق اللفظ. ألا تری أنک لما نظرت إلی قولهم: هو کثیر رماد القدر، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه کثیر القری والضیافة، لم تعرف ذلک من اللفظ، ولکنّک عرفته بأن رجعتَ إلی نفسک فقلت: إنّه کلامٌ قد جاء عنهم فی المدْح، ولا معنی للمَدْح بکثرة الرَّماد، فلیس إلا أنّهم أرادوا أن یَدُلُّوا بکثرة الرَّماد علی أنه تُنْصَب له القدور الکثیرة، ویُطْبَخ فیها للقری والضّیافة. وذلک لأنه إذا کَثُر الطبخُ فی القدور کَثُر إحراقُ الحَطَب تحتها، وإذا کَثُر إحراق الحطب کَثُر الرَّماد لا مَحَالة. وهکذا السبیلُ فی کلٍّ ما کان کنایة، فلیس من لَفْظِ الشَّعْر عَرَفت أن ابنَ هَرْمَة أراد بقوله: ولا أَبْتاع إلاَّ قَریبة الأجَلِ التمدُّح بأنه مضْیاف، ولکنک عَرَفته بالنَّظر اللطیف، وبأن عَلِمت أنه لا معنی للتمدُّح بظاهر ما یَدُلُّ علیه اللَّفْظُ من قُرْبِ أجَلِ ما یشتریه، فطلبت له تأویلاً، فعلمتَ أنه أراد أنّه یشتری ما یشتریه للأضیاف، فإذا اشتَری شاة أو بعیراً، کان قد اشتری ما قدْ دَنَا أجلُه، لأنه یُذْبَح ویُنْحَر عن قَریبٍ» (ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۱۴؛ جرجانی، ۱۹۹۲: ۴۳۱).

نصر حامد به‌صورت گزینشی عبارت‌هایی را در جهت تقویت ایده نسبی‌گرایی خود از کلام جرجانی انتخاب می‌کند. وی با ارجاع به متنی پیرامون کنایه، معتقد است که جرجانی با عبارت «أنت تعرف ذلک المعنی من طریق المعقول دون طریق اللفظ» در عبارت‌های مرتبط با کلام نوع دوم برای رسیدن به معنی‌المعنی/ مغزی (از دید نصر حامد) در نظر گرفتن معنای ظاهری عبارات را لازم نمی‌داند (نفیِ معنای ظاهری)؛ بلکه تأویل را لازمه کشف مغزی می‌داند که این تأویل با تعقل و تأمل حاصل می‌شود؛ به نوعی با نفیِ معنای ظاهری ملزم به پذیرش نفیِ استلزام معنایی

می‌شود. جرجانی اشاره دارد به اینکه عبارت به‌طور مستقیم مفهوم مدحی مهمان‌نوازی (کنایی) را نمی‌رساند؛ مثلاً در عبارت «هو کثیر رماد القدر» شاعر قصد دارد که خودش را به کثرت مهمان‌نوازی مدح کند؛ اما معنای ظاهری عبارت افاده معنای مدحی نمی‌کند؛ بلکه معنای ظاهری به‌طور ضمنی و تقدیری سؤال‌برانگیز است و ذهن مخاطب را تحریک می‌کند که در جستجوی دلیل (یَدلُّوا بکثرة الرَّماد علی أنه تُنْصَب له القدور الکثیرة، ویُطْبَخ فیها للقری والضّیافة. وذلک لأنه إذا کَثُر الطبخُ فی القدور کَثُر إحراقُ الحَطَب تحتها، وإذا کَثُر إحراق الحطب کَثُر الرَّماد لا مَحَالة) باشد تا سرانجام به مفهوم نهایی برسد؛ یعنی اگر معنای تطابقی عبارت چنین ماهیتی را نداشته باشد، مفهوم کنایی / استعاری معنایی ندارد، در واقع استلزام معنایی باید میان دلیل‌ها و معنای ظاهری برقرار شود به طوری که مدلول دوم مؤید معنای ظاهری و سوم مؤید دوم و ... باشد.

این امر خلاف خوانش ابوزید است که نفیِ معنای ظاهری را در عبارات دارای مفهوم مجازی مدنظر دارد؛ زیرا در تلاش است که مستقیماً از عبارت، خوانشِ خواننده محور ارائه دهد تا بتوان پیش‌زمینه‌های ایدئولوژیک را در آن معنا، دخالت داد. این استدلال نصر حامد، در تأیید این مسئله است که به‌صورت ضمنی القاء کننده تحمیل معنا به عبارت / متن است؛ امری که خلاف اندیشه جرجانی است. تأویل مدنظر جرجانی (فطلبت له تأویلاً) دخل و تصرف‌هایی در عبارت است که با محوریت بافت درون زبانی و برون زبانی عبارت‌ها در راستای کشف ذهنیت متکلم صورت می‌گیرد. شکل (۳) خوانشِ گام دوم ابوزید را بیان می‌کند:

شکل (۳)؛ گام دوم ابوزید از خوانش اندیشه جرجانی



طبق شکل (۳)؛ نصر حامد در مرحله دوم، معنای ظاهری را کنار می‌گذارد؛ اما این به این معنا نیست که در تضاد با شکل (۲) باشد؛ بلکه همسو با آن و با انسجام فکری خاصی اوج نسبی‌گرایی را در اندیشه جرجانی پیاده می‌کند.

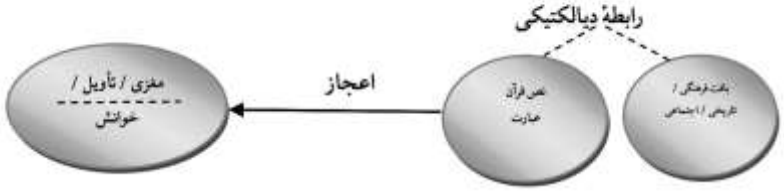
۱ – ۲ – ۳: گام سوم؛ برابری اعجاز با مغزی

ابوزید بسترِ برداشتِ نواندیشانه از میراث را فراهم می‌کند، آنجا که می‌گوید: «والقضیة فی ذهن عبدالقاهر هی قضیة «إعجاز القرآن»، الإعجاز فی رأی عبدالقاهر کامن فی النص ذاته، بل کامن فی کل آیة من آیات القرآن طالت أو قصرت. وهذا الإعجاز یمکن اکتشافه والوصول إلیه فی کل عصر، ولا تتوقف معرفته علی العرب الذین کانوا معاصرین له» (ابوزید، ۲۰۰۵: ۱۵۵).

به نظر می‌رسد، نصر حامد دغدغه جرجانی را اعجاز قرآن می‌داند و آن اعجاز را با تعبیر «الإعجاز فی رأی عبدالقاهر کامن فی النص ذاته» برابر با مغزی می‌داند که در هر زمانی قابلیت برداشتِ نواندیشانه دارد «وهذا الإعجاز یمکن اکتشافه والوصول إلیه فی کل عصر» مؤید این مضمون است. تأکید ابوزید بر برابری اعجاز با تأویل / خوانش در اندیشه عبدالقاهر تا جایی است که در کتاب «التجدید والتحریم والتأویل» می‌گوید: «... هذا الإعجاز ظاهرة یمکن اکتشافها **فی کل عصر** وفق قوانین یمکن اکتشافها من تحلیل الکلام البلیغ، ولا تتوقف معرفته علی العرب الذین عاصروا الوحی» (ابوزید، ۲۰۱۰: ۱۲۵). در واقع، این

تئوریِ هرمنوتیک فلسفی که می‌گویند: «فهم، فعلی تاریخی است و از این حیث همواره با زمان حال مرتبط است» (حنایی کاشانی، ۱۳۷۷: ۵۵) تأثیرپذیری نصر حامد از آنها را تقویت می‌کند و «نصر حامد به دنبال یافتن راه‌حلی برای تغییر روش‌های مواجهه با متون در زمان‌های دیگر غیر از زمان شکل‌گیری متن است» (طاهری کل کشوندی، ۱۳۹۷: ۵۹) در تأیید مطالب فوق است. در شکل (۴) خوانشِ گام سوم ابوزید بیان می‌شود:

شکل (۴) گام سوم نصر حامد از خوانش اندیشهٔ جرجانی



در شکل (۴)؛ اعجاز نص قرآن را خوانشِ مستقیم از عبارت می‌داند (بدون مدنظر قرار دادن معنای ظاهری).

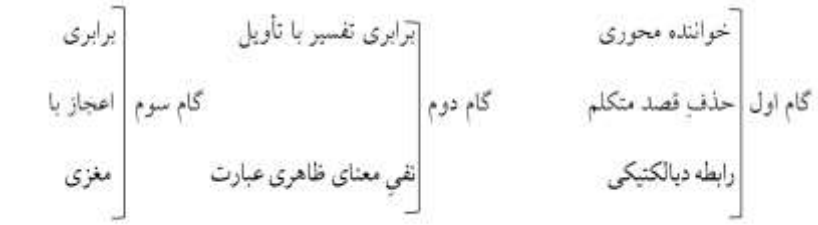
در شکل (۴)؛ اعجاز نص قرآن را خوانشِ مستقیم از عبارت می‌داند (بدون مدنظر قرار دادن معنای ظاهری).

۴.نتیجه

با توجه به بررسی سیر اندیشه جرجانی و ابوزید چنین استنباط می‌شود که ابوزید با یک رویکرد انتقادی و با دو روش به تحلیل متون دینی می‌پردازد. در روش اول، با استناد به میراث و در روش دوم، با هرمنوتیک نسبی‌گرا که روش دوم را در ضمن روش اول پیاده می‌کند. نصر حامد برای داشتن پیشینه در میراث کهن در ارتباط با پروژه فکری خود، نوعی هم‌گرایی با جرجانی ایجاد می‌کند که ضمن آن سعی دارد، الگوی فکری خود را در قالب انتساب به جرجانی تأیید کند تا با اعتبار بخشیدن به این نظرات، اعتمادسازی کند و جرجانی را جریان‌سازِ رویکردی انتقادی بداند؛ به‌نوعی با روندی عاری از تناقض در خوانش اندیشه جرجانی مهم‌ترین چالش‌های معرفتی در حوزه فکر معاصر عربی را به میراث بلاغی وی، منسوب می‌کند. تفکیک جرجانی میانِ محورهایی همچون معنی، معنی‌المعنی و غرض (قصد متکلم)، نفیِ تئوری‌های نسبی‌گرایی را در اندیشه او تقویت می‌کند و با تفاوت قائل شدن میان الفاظ و معانیِ عبارت، خواننده و متکلم را در بیان الفاظ برابر و معانی را صرفاً منحصر در گوینده اول می‌داند که این امر، بر نفیِ تعدد خواننده و قرائت در اندیشه او دلالت دارد. وی اصالت را به قصد متکلم می‌دهد و در این زمینه، بر معانی النحو به‌عنوان گونه‌ای از بافت درون زبانی و بافت موقعیتی به‌عنوان گونه‌ای از بافت برون زبانی، در جهت دخل و تصرف‌های خواننده با محوریت کشف ذهنیت گوینده تأکید دارد.

نصر حامد خود را ذاتاً و فی‌نفسه آغازگر رویکردی جدید در فکر معاصر عربی نمی‌داند و با نزدیک شدن به اندیشه عبدالقاهر بر نقش وی در برداشتِ نواندیشانه از نص دینی تأکید کرده و خود را همسو با او نشان می‌دهد. وی مؤلفه‌های هرمنوتیک نسبی‌گرا را معیار خوانشِ آراء عبدالقاهر قرار داده و از قبل با مقدماتی ذهن مخاطب را برای القاء روش فکری خود، با بررسی

آراء شیخ آماده می‌کند تا مخاطب در بستر فکریش قرار بگیرد. ابوزید با تفکیک میان متکلم و قصد متکلم در اندیشه جرجانی سعی دارد، ذهن مخاطب را از توجه به قصد متکلم به نقش متکلم سوق دهد و الگوی فکری خود را با ترتیب سه‌گانه‌ای به جرجانی منسوب می‌کند:



منابع

ا. پالمر، ریچارد (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک: نظریه تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *ساختار و تأویل متن: شالوده‌شکنی و هرمنوتیک*، تهران، مرکز.

بابلی بهمه، الهام (۱۴۰۱) ، «بررسی و مقایسه آراء بلاغی شیخ عبدالقاهر جرجانی و فخر رازی با نگاهی بر رویکرد فلسفی و کلامی»، پایان‌نامه دکتری، دانشکده زبان و ادبیات‌های خارجی، کاشان.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۲)، *دلائل الإعجاز*، تعلیق: محمود محمد شاکر، القاهره، مکتبه الخانجی.

جهانگیری، علی (۱۴۰۱)، *آسیمه‌های معنا: بررسی دیدگاه‌های عبدالقاهر جرجانی پیرامون زبان، نظریه ادبی و هرمنوتیک*، تهران، نقره.

حقاین، جمعة (۲۰۱۶)، «الخطاب التأویلی الحدیث: نصر حامد أبو زید أنموذجا» أطروحة دکتوراه فی النقد الأدبی، کلیة اللغة والأدب العربی والفنون، جامعة باتنة.

صفوی، کوروش (۱۳۹۲)، *معنی‌شناسی کاربردی*، تهران، همشهری.

طاهری کل کشوندی، مسلم (۱۳۹۷)، *نصر حامد ابوزید: روش‌شناسی و تحلیل آثار*، چاپ اول، ناشر: العتبة العباسیة المقدسة / المرکز الإسلامی للدراسات الإستراتیجیة.

نصر حامد، ابوزید (۱۳۸۱)، *معنای متن: پژوهشی در علوم قرآنی*، ترجمهٔ مرتضی کریمی‌نیا، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

نصر حامد، أبوزید (۱۹۹۵)، *النص، السلطة الحقیقة: الفکر الدینی بین إرادة المعرفة وإرادة الهیمنة*، الطبعة الأولی، الناشر: المرکز الثقافی العربی.

نصر حامد، أبوزید (۲۰۰۵)، *إشکالیات القراءة وآلیات التأویل*، الطبعة السابعة، الناشر: المرکز الثقافی العربی.

نصر حامد، أبوزید (۲۰۱۰)، *التجدید والتحریم والتأویل بین المعرفة والخوف من التکفیر*، الطبعة الأولی، الناشر: المرکز الثقافی العربی.

واعظی، احمد (۱۳۸۰)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران، مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

واعظی، احمد (۱۳۹۷)، نظریه تفسیر متن، چاپ سوم، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

الهی راد، صفدر (۱۳۹۵)، *آشنایی با هرمنوتیک*، تهران، سمت.

Ahmadi, B., (1996). Text structure and interpretation: breaking the foundation and hermeneutics, Third edition,Vol 2, Publisher: Center Publishing. [In Persian].

ElahI Rad, S., (2016). Familiarity with hermeneutics, First Edition. Publisher:samt. [In Persian].

Haqayen, j., (2016). Modern exegetical discourse: Nasr Hamed Abu Zaid as a model, PhD thesis in literary criticism, Faculty of Arabic Language, Literature and Arts, University of Batna. [In Arabic].

Jahangiri, A., (2022). Disorders of meaning: Examining of abdol Qahir Jurjani's views on language, literary theory and hermeneutics, second edition, Tehran:noghreh.[In Persian].

Jorjani, A.Q, (1992). Secrets of rhetoric, Description:Shaker.M.M, Cairo. Khanji library. [In Arabic].

Nasr Hamed. A. (1995). The text, the real authority: religious thought between the will to know and the will to dominate. First Edition. Publisher: Arab Cultural Center. [In Arabic].

Nasr Hamed. A., (2002). The meaning of the text: a research in Quranic sciences, Translator: Morteza Karimi Nia, second edition, Publishers: New design publications. [In Persian].

Nasr Hamed, A., (2005). Problems of reading and interpretation mechanisms. The seventh edition, Publisher: Arab Cultural Center. [In Arabic].

Nasr Hamed, A., (2010). Renewal, prohibition and interpretation between knowledge and fear of thinking, First edition. Publisher: Arab Cultural Center. [In Arabic].

Palmer, R., (1998). Hermeneutics: theory of interpretation in the philosophies of Schleier Macher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. Translator: Mohammad Saeed Hanani Kashani. First edition. Publishers: Hermes. [In Persian].

Safavi, K., (2013). Applied semantics.second edition, Publishers: Hamshahri Publications. [In Persian].

Taheri Kol Keshundi, M., (2018). Nasr Hamed Abu Zaid: methodology and analysis of works, first edition, Publishers: alatabat alabasiat almoghadasat, Islamic Center for Strategic Studies.[In Persian].

Vaezi, A., (2001). An introduction to hermeneutics, first edition Publishers: Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Center. [In Persian].

Vaezi, A., (2018). Theory of text interpretation, Third edition, Qom, Research institute of the seminary and university. [In Persian].

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

Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" Through the Uspensky and Fowler Model

Ali Sayadani ✉[1], **Parviz Ahmadzadeh Houch** [2] **Sepideh Bagheri Ozan**[3]

1. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. Corresponding Author, E-mail: a.sayadani@azaruniv.ac.ir
2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. E-mail: ahmadzadeh1975@yahoo.com
3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azarbaijan Shahid Madani University ,Tabriz, Iran. E-mail: bagherisepideh74@gmail.com

Article Ifo

Article type:
Research Araticle

Article History:

Received:
26, February, 2023

Received in Revised form:
4, April, 2023

Accepted:
25, April, 2023

Published onlin:
21, December, 2023

Keywords:
Narrative perspective; Uspensky and Fowler; Sinan Antoon; Ya Maryam"

Abstract

Narrative perspective is the point of view from which a story is narrated, and it is one of the central elements examined in the analysis of narrative texts. The comprehensive and organized model established by Boris Uspensky and Roger Fowler to investigate the viewing angle is one of this discipline's most important analytical techniques. Using linguistic methods, this model, which has four sections (temporal, spatial, psychological, and ideological), investigates the narrator's role throughout the narrative. This descriptive-analytical study investigates the narrator's viewpoint on the above four levels in "Ya Maryam" by Sinan Antoon, one of the contemporary Iraqi authors. According to this research, Ya Maryam has multiple storylines. The first-person and the omniscient third-person point of view, the internal point of view, are employed to explain the characters' thoughts and feelings. According to ideological studies, Antoon tries to clarify the rights of Christianity and condemn the current position of Christians. In the form of the narrative's central characters, he tells the face of Iraqi Christians who move due to insecurity and injustice.

Cite this The Author(s): Sayadani, A, Ahmadzadeh Houch, P, Bagheri ozan, S, 2023. Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" through the Uspensky and Fowler Model: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 2, Serial No. 37- Autumn, (119-144). DOI: 10.22059/JALIT.2023.355945.612661.

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر

علی صیادانی[1]✉، پرویز احمدزاده هوچ[2]، سپیده باقری اوزان[3]

۱.نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: a.sayadani@azaruniv.ac.ir

۲.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: ahmadzadeh1975@yahoo.com

۳.گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: bagherisepideh74@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
بحث علمی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۰۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۲/۰۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۰۹/۳۰

واژه‌های کلیدی:
دیدگاه روایی، آسپنسکی، فاولر، سنان انطون، یا مریم.

چکیده

دیدگاه روایی به معنای چشم‌اندازی است که داستان از طریق آن روایت می‌شود و از موضوعات مهمی است که در تحلیل متون روایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین و نخستین رویکردهای تحلیلی در این حوزه، الگوی جامع و نظام‌مندی است که بوریس آسپنسکی و راجر فاولر برای بررسی زاویۀ دید پیشنهاد کرده‌اند. این الگو که از چهار بخش دیدگاه زمانی، مکانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک تشکیل یافته است، با تکیه بر روش‌های زبانی به بررسی نقش راوی در جریان روایت می‌پردازد. مقالۀ حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و بر پایۀ رویکرد مذکور به تحلیل رمان «یا مریم» اثر سنان انطون، از نویسندگان معاصر عراق پرداخته و دیدگاه راوی را در سطوح چهارگانۀ فوق بررسی کرده است. بر اساس نتایج این پژوهش، رمان یا مریم دارای روایت چندگانه است و در همۀ این روایت‌ها اعم از زاویه دید اول شخص و سوم شخص دانای کل از دیدگاه درونی استفاده شده است که افکار و احساسات شخصیت‌ها را شرح می‌دهد. همچنین بررسی‌ها در سطح دیدگاه ایدئولوژیک نشان می‌دهد که انطون در پی تبیین حقوق مسیحیت و انتقاد از وضع کنونی مسیحیان است و در قالب شخصیت‌های محوری روایت، در حقیقت سیمای مسیحیان عراق را ترسیم می‌کند که به دلیل ناامنی و بی‌عدالتی به مهاجرت روی آورده‌اند.

استناد: صیادانی، علی؛ احمدزاده هوچ، پرویز؛ باقری اوزان، سپیده،۱۴۰۲. بررسی دیدگاه روایی در رمان «یا مریم» اثر سنان انطون بر مبنای الگوی آسپنسکی و فاولر: ادب عربی سال ۱۵، شمارۀ ۳، پاییز، شمارۀ پیاپی ۳۷ - (۱۴۴-۱۱۹).
DOI: 10.22059/JALIT.2023.355945.612661

CC BY

ناشر: مؤسسۀ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

روایت‌شناسی[1] یکی از دانش‌های نوظهور در مطالعهٔ ادبیات است که به بررسی ویژگی‌های روایت‌مندی اثر، شناخت انواع راوی و به‌طور کلی یافتن قواعد حاکم بر داستان‌ها می‌پردازد. اگرچه «ارسطو با تمایز قائل شدن میان بازنمایی ابژه به‌وسیلهٔ راوی و بازنمایی آن از طریق شخصیت‌ها، نخستین گام را در روایت‌شناسی برداشت»، (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۰) اما روایت‌شناسی به‌عنوان شاخهٔ علمی جدید در قرن بیستم و تحت تأثیر مکتب فرمالیسم شکل گرفت و افرادی همچون تودوروف[2]، پراپ[3]، ژنت[4] و بارت[5] از پیشگامان آن هستند. این دانش ادبی، دوره‌های مختلفی از جمله دورهٔ فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی را سپری کرده است و نخستین وظیفهٔ آن «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن» است. (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۱)

یکی از راه‌های ورود به دنیای روایت، بررسی زاویه دید است. زاویه دید یا دیدگاه از عوامل مهم در شکل‌گیری گفتمان روایی است و به‌عنوان جزء لاینفک ساختار داستانی در روایت داستان نقش مهمی بر عهده دارد. این اصطلاح نخستین بار توسط هنری جیمز[6] به‌کاربرده شد و منظور از آن «نقطهٔ دید، موقعیتی ادراکی یا مفهومی است که خوانندهٔ به‌واسطهٔ آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت‌شدهٔ داستان آشنا می‌شود» (حری، ۱۳۹۲: ۲۰۹). یکی از رویکردهای تحلیل زاویه دید، الگوی آسپنسکی[7] و فاولر[8] است که مبتنی بر بررسی ویژگی‌های زبان‌شناختی زاویه دید است. گفتنی است «آسپنسکی عمدهٔ توجه خود را معطوف به ساختارهای زبانی و تأثیر آن بر زاویهٔ دید کرده است، اما فاولر نقش زبان‌شناختی در ساخت زاویه دید را یک مرحله جلوتر برده و به بررسی ویژگی‌های زبان‌شناختی زاویه دید می‌پردازد. هدف او فرمول‌بندی کلیت زاویه دید در مقام یک نظریهٔ زبان‌شناختی (متنی- دستوری) است» (علوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷۱). از نظر این دو زبان‌شناس، دیدگاه روایی شامل چهار سطح زمانی، مکانی، روان‌شناختی و ایدئولـوژیک است که با بررسی آنها در متن می‌توان به گفتمان ایدئولوژیک نویسنده دست یافت. از آنجایی که گزینش زاویه دید از سوی نویسنده کارکردی ایدئولوژیـک دارد و در برجسته کردن ابعاد مختلف روایت نقش مهمی ایفا می‌کند، بررسی آن می‌تواند در شناخت اندیشه‌های نویسنده کارآمد باشد. لذا این مقاله تلاش می‌کند به روش توصیفی- تحلیلی و در چارچوب الگوی آسپنسکی- فاولر، دیدگاه

1 . Narratology
2 . Tzvetan Todorov
3 . Vladimir Propp
4 . Gerard Genette
5 . Roland Barthes
6 . Henry James
7 . Boris Ouspensky
8 . Roger Fowler

روای را در رمان «یا مریم» سنان انطون بررسی کند. در همین راستا ابتدا به مطالعهٔ رمان پرداخته و سپس با ذکر برخی از نمونه‌هایی که مؤید به‌کارگیری مقوله‌های رویکرد فوق هستند، هر مقوله توصیف و تحلیل‌شده است. پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به سؤالات زیر است:

۱. از میان انواع راوی مطرح‌شده در رویکرد آسپنسکی- فاولر، رمان یا مریم به کدام نوع راوی تعلق دارد؟

۲. ابزارهای زبان‌شناختی به کار رفته در این رمان در راستای چه نوع ایدئولوژی است؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

نظریه‌پردازانی همچون هنری جیمز و فردریش اشپیلهگن[1] از نخستین کسانی هستند که دربارهٔ زاویهٔ دید سخن گفته‌اند و پس از آنان نظریه‌پردازانی مثل ژرار ژنت، ژاک فونتنی[2] و پل ریکور[3]از جمله افرادی هستند که مفهوم زاویهٔ دید را در متون ادبی گسترش داده‌اند. آسپنسکی و فاولر از دیگر صاحب‌نظران این حوزه هستند و الگویی را برای بررسی زاویهٔ دید ارائه داده‌اند که ریشه در مفهوم کانون سازی ژنت دارد. همچنین سیمپسون[4] () با بسط الگوی آسپنسکی- فاولر و با استفاده از آرای این دو زبان‌شناس طرحی را جهت بررسی سبک روایی ارائه می‌کند که بر مفاهیم وجهیت و دیدگاه تکیه دارد. در ادامه به چند نمونه از پژوهش‌های مرتبط با الگوی آسپنسکی و فاولر اشاره می‌شود: افخمی و علوی در مقالهٔ «زبان‌شناسی روایت» (۱۳۸۲) با مروری بر نحوهٔ شکل‌گیری روایت‌شناسی، به تبیین دیدگاه روایی آسپنسکی- فاولر و شرح مؤلفه‌های آن پرداخته‌اند که از نخستین پژوهش‌ها در این خصوص است. امیری و صولتی در مقالهٔ «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «اشرف» بر اساس دیدگاه روایت‌گری آسپنسکی و فاولر» (۱۳۹۷) داستان الشرف ذنون ایوب را بر اساس چهار سطح زمانی- مکانی، عبارت شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک بررسی کرده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد نویسنده با بهره‌گیری از ابزارهای زبانی، ایدئولوژی پنهان نارضایتی از باورهای غلط فرهنگی و اجتماعی موجود در جامعه را به‌تصویرکشیده است. عبداللهیان و همکارانش در مقالهٔ «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فالر» (۱۳۹۷) چنین نتیجه گرفته‌اند که گفتمان داستان بر اساس اندیشهٔ غیرمستقیم است و گفتمان مستقیم کاربرد کمتری در روایت دارد. مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «تحلیل گفتمانی داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری با استفاده از نظریهٔ راجر فاولر» (۱۳۹۹) توسط عبداللهیان و همکاران نوشته شده است. این پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که شیوهٔ جریان سیال ذهن باعث تعویق کلام شده و در بازنمایی گفتار از هر دو شیوهٔ

1 . Friedrich Spielhagen
2 . Jacques Fontanille
3 . Paul Ricoeur
4 . Paul Simpson

گفتار باواسطه و مستقیم استفاده‌شده است. پایان‌نامه‌ای نیز تحت عنوان «وجهة النظر عند بوریس أوسبنسکی روایة «طیف الحلاج» أنموذجاً» (۲۰۲۰) در کشور الجزایر توسط جبار و جرمان نوشته شده است که در آن رمان طیف الحلاج مقبول العلوی را بر اساس سطوح چهارگانهٔ آسپنسکی بررسی کرده‌اند. احمدی و همکاران در مقالهٔ «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان شوهر عزیز من اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر» (۱۴۰۰) گونه‌هایی از وجهیت را که در رمان مذکور به‌کاررفته، مشخص کرده‌اند.

در خصوص آثار روایی انطون نیز تحقیقاتی صورت گرفته است که به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود: عادل ساکی و همکاران در مقالهٔ «المونتاج السینمائی فی روایات سنان أنطون علی ضوء آراء سرجی ایزنشتاین (روایة إعجام نموذجاً)» (۱۳۹۹) رمان «إعجام» انطون را بر مبنای نظریهٔ آیزنشتاین بررسی کرده و اقسام مختلف مونتاژ در آن را، مشخص کرده‌اند. موسوی و نظری در مقالهٔ «صورة أنا و الآخر فی روایة وحدها شجرة الرمان لسنان أنطون» (۱۳۹۹) شیوهٔ برخورد و تعامل من و دیگری را در رمان مذکور بررسی کرده‌اند. نتایج این جستار نشان می‌دهد که من برای نویسنده، به‌صورت من شیعی و عراقی نمایان شده است و دیگری، به‌صورت دیگری بعثی، آمریکایی و تروریست به تصویرکشیده شده است. نگارش و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تمظهرات الدیستوبیا فی الروایة العراقیة الحدیثة (روایة «یا مریم» للروائی سنان أنطون أنموذجاً)» (۱۴۰۰) با بررسی جنبه‌های ویران‌شهری در رمان «یا مریم» چنین نتیجه گرفته‌اند که تعصبات مذهبی یکی از دلایل اصلی ظهور ویران‌شهری است. مزوری و همکاران در مقالهٔ «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایهٔ نظریهٔ گریماس» (۱۴۰۲) نشان می‌دهند که رمان اعجام خفقان سیاسی و اجتماعی عراق در دوران حکومت بعث را به‌تصویرکشیده و با عناصر روایی نظریهٔ گریماس منطبق است. با توجه به پژوهش‌هایی که ذکر شد، بدیهی است هیچ پژوهشی با موضوع بررسی رمان یا مریم با رویکرد آسپنسکی– فاولر انجام نگرفته است.

۲. سنان انطون و رمان یا مریم

سنان انطون، شاعر و رمان‌نویس معاصر عراقی است که بازنمایی حقایق سیاسی و اجتماعی در آثارش حضور گسترده‌ای دارد. او در رمان‌هایش عمدتاً به تاریخ عراق و رویدادهای سیاسی و اجتماعی آن می‌پردازد. این شیوهٔ نگارش در رمان «یا مریم» نیز به چشم می‌خورد و همان‌طور که عنوان آن نشان می‌دهد، تمرکز اصلی نویسنده بر مسائل مسیحیان است. انطون در این رمان به چالش‌های اقلیت‌های مذهبی در عراق از جمله پدیدهٔ مهاجرت مسیحیان عراقی به خارج از کشور و حادثهٔ تروریستی کلیسای «سیدة نجات» در سال ۲۰۱۰ پرداخته است. رمان «یا مریم» از موفق‌ترین آثار انطون به شمارمی رود که در سال ۲۰۱۳ در فهرست کوتاه جایزه بوکر عربی قرار گرفت. این رمان با عنوان «مریما» توسط حزبایی‌زاده به زبان فارسی ترجمه شده است.

داستان اصلی این رمان حول محور دو شخصیت «یوسف» و «مها» می‌چرخد که هر دو مسیحی و مقیم کشور عراق هستند. مها دانشجوی رشتهٔ پزشکی در بغداد است. او به همراه همسرش لؤی که قصد مهاجرت از عراق را دارند، برای مدتی در طبقهٔ دوم خانهٔ یوسف که مردی تنها و سالخورده است، ساکن می‌شوند. یوسف و مها دربارهٔ وضعیت کشور خود دیدگاه متناقضی دارند. یوسف وابستگی عمیقی به بغداد دارد و با وجود تمام دشواری‌های زمانه، به سهم خود از زندگی راضی است و مصمم است در عراق بماند. به همین دلیل علیرغم اصرار اعضای خانواده‌اش حاضر به ترک وطن نیست و زندگی تنهایی در خانهٔ خود را به مهاجرت و آوارگی ترجیح می‌دهد. در مقابل، مها دیگر تعلق خاطری به کشورش ندارد و برخلاف یوسف که به بهبود اوضاع کشور امیدوار است، اما او نسبت به آینده نگاه بدبینانه‌ای دارد. مها نمی‌خواهد منتظر بهبود شرایط و بازگشت اوضاع به روال عادی خود باشد و آرزوی مهاجرت به کشوری دیگر را در سر دارد. علت اصلی این نگرش، به اتفاقات تلخی برمی‌گردد که در زندگی در عراق برای او رخ داده است. نقل‌مکان مها به خانهٔ عمویش از ترس تبعات جنگ و در نتیجهٔ آن دوری از خانواده باعث می‌شود دوران سختی را تجربه کند. همچنین زمانی که مها در انتظار به‌دنیاآمدن فرزند خود بود، به دنبال انفجار ماشین بمب‌گذاری شده در مقابل خانهٔشان، فرزندش را از دست می‌دهد. این مسئله وضعیت روحی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود بیش از پیش از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند دلزده باشد.

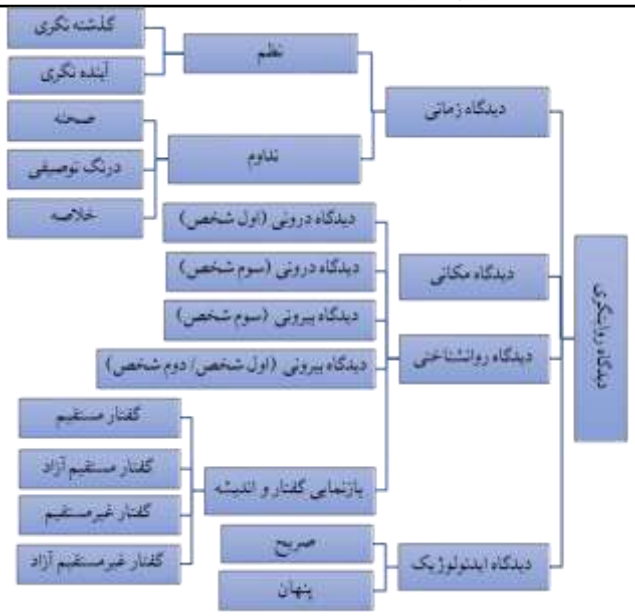
این رمان با درگیری لفظی مها با یوسف بر سر موضوعی شروع می‌شود. مها از این اتفاق متأثر می‌شود و به دنبال فرصتی است تا از یوسف عذرخواهی و از او دلجویی کند؛ اما در پایان داستان حادثه‌ای غم‌انگیز رقم می‌خورد. یوسف، لؤی و مها برای مراسم عشای ربانی که همزمان مصادف بود با سالگرد وفات حنّه خواهر یوسف، به کلیسا می‌روند اما در حین برگزاری مراسم، گروهی از تروریست‌ها به کلیسا هجوم می‌برند و افراد زیادی از شرکت‌کنندگان از جمله یوسف کشته می‌شوند. در پایان، مها با شرکت در یک برنامهٔ تلویزیونی دربارهٔ حادثهٔ آن روز سخن می‌گوید تا بدین طریق درد و رنجی را که متحمل می‌شوند به گوش جهانیان برساند.

۳. الگوی آسپنسکی- فاولر

نظریه‌پردازان براین باورند که مهم‌ترین عنصر یک روایت زاویه دید است که نه تنها کل ساختار داستان، بلکه ساختار پیرنگ را تحت تأثیر قرار می‌دهد (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۹۲). زاویه دید معانی پنهان، رازها و تعلیق داستان را بیشتر می‌کند و با درون‌مایهٔ داستان ارتباط تام دارد و تبحر در به‌کارگیری آن لایه‌های معنایی داستان را تقویت می‌کند (راسلی، ۱۳۹۴: ۲۵). بررسی زاویه دید مورد توجه بسیاری از روایت‌شناسان، سبک‌شناسان و زبان‌شناسان قرارگرفته است و هرکدام از نظریه‌پردازان از زوایای مختلفی به مبحث شیوهٔ روایتگری در متن پرداخته‌اند. سیمپسون سه رویکرد متفاوت به زاویه دید را از هم متمایز می‌کند:

الف) رویکرد ساختارگرا که به ساختارهای کلان ارتباطات ادبی می‌پردازد؛ یعنی اصول انتزاعی سیستم ارتباطات ادبی را آشکار می‌سازد. ب) رویکرد زایشی که بر ساختارهای خرد ارتباطات ادبی (در سطح جمله) تمرکز می‌کند و ج) رویکرد بینا فردی که هم به ساختارهای خرد و کلان می‌پردازد و هم به ابزارهای زبان‌شناختی توجه دارد که به‌وسیلهٔ آنها راویان روایت خود را با جهت‌دهی خاص به خواننده عرضه می‌کنند (علوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷۱).

راجر فاولر زبان‌شناس انگلیسی و از نخستین نظریه‌پردازانی است که نگاه زبان‌شناختی به روایت دارد و چارچوبی جامع برای مطالعهٔ متون داستانی تحت عنوان «دیدگاه روایی» مطرح کرده است که بر روش‌های زبانی تکیه دارد. تعریفی که او از دیدگاه ارائه می‌کند این‌گونه است: «به مادهٔ داستانی می‌توان ترتیب‌های زمانی متفاوتی داد، از منظر صداهای راوی متفاوتی نگریست و به آن رنگ‌های ایدئولوژیک گوناگون بخشید. در این محدوده تنوعات در گفتن روایت است که دیدگاه قرار گرفته است» (فاولر، ۲۰۱۲: ۲۶۵). فاولر در بحث دیدگاه روایی از آسپنسکی و به ویژه ژنت تأثیر پذیرفته است. آسپنسکی زبان‌شناس روسی و از جمله افرادی است که مفهوم یکپارچه-ای از این کلمه ارائه کرد. او به بررسی دیدگاه از منظر موقعیت مؤلف می‌پردازد؛ مسئله‌ای که اکثر ناقدان از آن غافل بودند. آسپنسکی «در پژوهش خود موسوم به «ساختار متن هنری و گونه-شناسی قالب ترکیبی» بیان می‌کند که دیدگاه روایی بایستی در چندین سطح بررسی شود. او جنبه‌های تجلی این دیدگاه‌ها در متن را در چهار سطح مشخص می‌کند که عبارت‌اند از: سطح زمانی–مکانی، عبارت‌شناختی، ایدئولوژیک و روان‌شناختی» (العزی، ۲۰۱۰: ۱۱۸–۱۱۹)؛ اما این الگو بعدها توسط فاولر با اندکی تغییرات مورد بازنگری قرار می‌گیرد؛ از نظر او دیدگاه عبارت شناختی مورد نظر آسپنسکی را که بازنمایی گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را بررسی می‌کند، باید در سطح روان‌شناختی گنجاند. از این رویکرد ترکیبی با عنوان الگوی آسپنسکی–فاولر یاد می‌شود.



در این الگو در دیدگاه زمانی، ارتباط زمانی داستان بررسی می‌شود و در آن از نظریهٔ ژرار ژنت، از روایت شناسان نامدار ساختارگرا استفاده می‌شود. دیدگاه مکانی یعنی دریچه‌ای که راوی از درون آن داستان را می‌نگرد و مقوله‌ای کلی است که از نظریه‌های مختلف می‌توان برای بسط آن استفاده کرد و در دیدگاه روان‌شناختی تقسیم‌بندی چهارگانه‌ای برای تشخیص انواع مختلف راویان عرضه می‌شود. فاولر معتقد است از این دیدگاه‌ها می‌توان برای تبیین دیدگاه ایدئولوژیکی استفاده کرد (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۸). در نمودار زیر مؤلفه‌های الگوی آسپنسکی–فاولر ذکر شده است:

۴. دیدگاه روایتگری در رمان یا مریم

۴–۱. دیدگاه زمانی

زمان از مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمان روایی است و هیچ اثر روایی نیست که خالی از عنصر زمان باشد؛ اما در برخی از روایت‌ها زمان بر اساس خط روایی پیش نمی‌رود و هر چیزی را که باعث شکستن سیر طبیعی زمان شود می‌توان با زاویه دید زمانی درارتباط‌دانست. ژنت هر گونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن را نسبت به ترتیب وقوع آنها در داستان، زمان‌پریشی می‌داند. (تولان، ۱۳۸۳: ۷۹) زمان‌پریشی دو گونه است: گذشته‌نگری و آینده‌نگری. در گذشته‌نگری «زمان داستان به عقب برمی‌گردد و لحظات و رخدادهایی را توضیح می‌دهد که داستان پشت سر گذاشته است و به این صورت، حرکت داستان از گذشته به زمان حال را به تصویر می‌کشد» (خسروی و سبزیان پور، ۱۳۹۹: ۴۶). در آینده‌نگری نیز واقعه‌ای که بعداً اتفاق خواهد افتاد، پیش از زمان اصلی خود گفته می‌شود. اولین ویژگی‌ای که در رمان یا مریم به چشم می‌خورد، ساختار غیرخطی روایت

است؛ ساختاری که مخاطب را درگیر داستان نگه می‌دارد و باعث ایجاد حس انتظار در وی می‌شود. انطون توجه خاصی به عنصر زمان دارد؛ به گونه‌ای که زمان‌پریشی‌های متعددی که توسط او به کار رفته، بخش عمده‌ای از فضای داستان را به خود اختصاص داده است. گسترهٔ زمانی رمان یا مریم تنها به یک روز محدود می‌شود و به همین دلیل بخش قابل توجهی از زمان داستان با گذشته در ارتباط است. در این رمان ترتیب زمانی رویدادها به هم می‌ریزد و راوی در موارد متعددی با پرش به گذشته خلأ اطلاعاتی متن را پر می‌کند و تا پایان، زمان بین گذشته و حال جابجا می‌شود. نقش اکثر شخصیت‌های این رمان درگذشته به اتمام رسیده است و در واقع ارجاعاتی که توسط یوسف و مها به گذشته صورت می‌گیرد، معرف شخصیت‌هایی است که در زمان حال حضور ندارند. ساختار این رمان به گونه‌ای است که با مشاجرهٔ مها و یوسف در زمان حال شروع می‌شود اما در ادامه داستان به عقب برمی‌گردد و در همان آغاز تعادل زمان از بین می‌رود. جملهٔ «إنت عَیّش بِالماضی عَمّو» (انطون، ۲۰۱۲: ۹) (عمو تو در گذشته مانده‌ای) (۱) که از سوی مها و خطاب به یوسف گفته می‌شود، نقطهٔ شروع این رمان است. نویسنده در همان قسمت آغازین رمان بدون مقدمه و ذکر اطلاعات پیش‌زمینه‌ای، با طرح یک دیالوگ به مشاجره لفظی میان یوسف و مها اشاره می‌کند و سپس در صفحات بعدی با فلاش‌بک به گذشته به شرح مفصل گفتگوی آنها می‌پردازد:

فِی المَرّة الأولی الّتی دارَ فیها النقاشُ بَینی و بَینَ مَها ولُؤی، لَم یَتَطوّر الأمرُ إلی صِدامٍ. قالت هی إنَّ المَسألةَ بِرُمّتِها مُهزلةٌ وأنّهُم بَدَلاً مِن حَلِ مَشاکلِ الناسِ مَشغولونَ بِإعدامِ المُستَینَ الأبریاءِ. لم تَقُل مَها یَومَها شَیئاً لکِن بَدا واضِحاً أنَّ کَلامی لم یُعجِبها. أما أمسِ فَلَم تَحبس کلماتِها حین خُضنا فی المَوضوعِ مِن جَدیدٍ (همان: ۲۳). (بار اول که بین من، مها و لؤی بحث درگرفت، اوضاع متشنج نشد. مها گفت کل مسئله سیاه‌بازی است و آنها به‌جای حل مشکلات مردم، دست به اعدام افراد مسن بی‌گناه می‌زنند. مها آن روز چیزی نگفت ولی مشخص بود حرفم به مذاقش خوش نیامده است؛ اما دیروز وقتی مجدداً وارد بحث شدیم، نتوانست جلوی موج کلمات را بگیرد)

نویسنده با رجوع به گذشته، ذهن خواننده را در مورد علت این مشاجره اغنا می‌کند. ماجرا از این قرار است که مها و یوسف بر سر اعدام فردی مسیحی به نام طارق اختلاف‌نظر پیدا می‌کنند. مها مسیحی بودن طارق را علت محکومیتش به اعدام قلمداد می‌کند و آتش زدن کلیساها، مهاجرت مسیحیان و... را نمونه‌ای از دشمنی با مسیحیان می‌داند؛ در حالی که از نظر یوسف این حکم به دلیل تسویه‌حساب سیاسی صادرشده و هیچ ارتباطی با دین طارق ندارد. ضمن اینکه این اتفاقات مقطعی بوده و در هر کشوری رخ می‌دهد. در جایی دیگر، نگاه کردن به تقویم روی دیوار، عاملی است که یوسف را به گذشته بازمی‌گرداند و درگذشت خواهرش حنّه را یادآور می‌شود؛ شخصیتی که در زمان حال حضور ندارد و تنها از طریق تداعی خاطرات گذشته توسط یوسف، به صحنهٔ داستان بازمی‌گردد:

وَقَفتُ أمامَ التَقويمِ المُعلَّقِ عَلى الجِدارِ المَمَرِ. تحتَ الصُورةِ كانَ اليومُ الباقى هو الأحدَ آخرَ يومٍ مِن تشرين الأول مِن عامِ ۲۰۱۰. كُنتُ قَد كَتبتُ على المُربعِ الصَغيرِ الخاصِ بِذلكَ اليومِ بِقَلمِ الرَصاصِ "وفاةُ جِنّةَ" إشارةً إلى اسمِ شَقيقتى الّتى فارَقَت الحَياةَ قَبلَ سَبعِ سَنَواتٍ فى صَباحٍ مِثلَ هذا (همان: ۱۳). (مقابل تقویمی که روی دیوار راهرو بود، ایستادم. زیر عکس فقط روز یکشنبه باقی مانده بود؛ آخرین روز از ماه اکتبر سال ۲۰۱۰. در مربع کوچک زیر تاریخ با مداد نوشته بودم «وفات حنه»؛ نام خواهرم که هفت سال پیش صبح چنین روزی فوت کرد)

یکی دیگر از گذشته‌نگری‌های موجود در این رمان، در فصل دوم کتاب دیده می‌شود. نکتهٔ مهم اینکه تمامی حوادث این بخش کاملاً به شیوهٔ بازگشت زمانی نقل‌شده است و شخصیت‌های فرعی متعددی وارد داستان شده‌اند. راوی با استفاده از این فن زمانی جزئیات بیشتری از زندگی یوسف را بیان می‌کند و به اصل و نسب او، ایام جوانی‌اش، فعالیت‌های او به‌عنوان مترجم و سرنوشت سایر اعضای خانواده می‌پردازد:

كانَت هذه هى الصُورةَ الوَحيدةَ الّتى تَجمعُ العائلةَ بِأكمَلِها. تَفَرّقوا بَعدَها فى أرجاءِ الدُّنيا لِيَظهَروا فى صُورٍ أُخرى. غازى سَيَعملُ فى كركوك حتى عامِ ۱۹۶۱ ثُمَّ يَعودُ إلى بغدادَ بعدَها ويَعملُ معَ شَركةِ رابكو لِلأصباغِ. إلياسُ كانَ الوحيدَ مِن بَينَ الذُكورِ الّذى سَيَدخلُ الجامعةَ. سَيَدرُسُ الحُقوقَ لكنَّه سَيَتورّطُ فى السياسةِ ويَدخلُ السِّجنَ عِدّةَ مَرّاتٍ. ميخائيلُ، سَيَعملُ بعدَ تَخَرُّجِهِ مِن كُليةِ بغدادَ مثلَ يوسفَ مُترجماً (همان: ۳۹–۴۰). (این تنها عکس دسته جمعی خانواده بود. بعد از آن در اکناف عالم پراکنده شدند تا در عکس‌هایی دیگر دیده شوند. غازی تا سال ۱۹۶۱ در کرکوک کار کرد و بعد به بغداد بازگشت و در شرکت رنگ‌سازی رابکو مشغول به کار شد. الیاس تنها پسر خانواده بود که وارد دانشگاه شد. حقوق خواند اما گرفتار سیاست شد و چندین بار به زندان افتاد. میخائیل بعد از اینکه از دانشکدهٔ بغداد فارغ-التحصیل شد، همانند یوسف مترجم شد)

نوع بعدی زمان‌پریشی، آینده‌نگری است. بیشتر زمان‌پریشی‌های صورت گرفته در این رمان از نوع بازگشت به گذشته است و آینده‌نگری به صورت اندک به‌کاررفته‌است؛ از جمله هنگامی که یوسف با استفادهٔ نمادین از عناصر طبیعت اندیشه‌های اجتماعی خود را مطرح می‌کند و آیندهٔ زیبایی را برای عراق ترسیم می‌کند؛ آینده‌ای که هیچ‌گاه در درون داستان محقق نشد:

بَدَت الحَديقةُ حَزينةً مِن شِباكِ غُرفَتى. إنَّه الخَريفُ والحديقةُ فى جِدادٍ على نَفسِها. لكنَّ كلَّ شىءٍ سَيُولَدُ مِن جديدٍ فى الرَّبيعِ. هذا ما أكَّدتُه لِنفسى وأنا أرتَدى مَلابسى للذَّهابِ إلى الكَنيسةِ. كلُّ شىءٍ سَيُولَدُ مِن جديدٍ (همان: ۹۴). (باغچه از پنجرهٔ اتاقم دلگیر به نظر می‌رسید. پاییز است و باغچه در ماتم خود؛ اما در فصل بهار همه چیز دوباره متولد می‌شود. این را با خود می‌گفتم و لباسم را می‌پوشیدم تا به کلیسا بروم. همه چیز دوباره متولد می-شود)

از دیگر بخش‌های تحلیل زمان در دیدگاه زمانی، بررسی تندی و کندی سرعت حوادث و نسبت میان زمان داستان و زمان روایت است که حداقل سرعت روی دادن حوادث را درنگ توصیفی و نهایت سرعت را حذف یا خلاصه می‌نامند. نمایش صحنه نیز «حالت محاوره‌ای است که زمان داستان را با زمان روایت برابر و هماهنگ می‌کند» (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۰۸). حالت صحنه که مهم‌ترین جلوهٔ آن گفت‌وگو است، در این رمان کاربرد زیادی دارد و در بخش‌هایی که با

محوریت گفت‌وگوی مستقیم مطرح شده‌اند و نیز در شیوهٔ تک‌گویی درونی با وجه نمایشی مواجه هستیم که در آنها مدت زمان بیان جملات با زمان خواندن آن برابر است. درنگ توصیفی نیز می‌تواند منجر به‌کندی سرعت روایت شود چراکه که در سیر روایت داستان برخی صحنه‌ها چنان ارزش روایت دارند که راوی سعی می‌کند آن صحنه‌ها را با تمام جزئیات توصیف کند و در این حالت، زمان تا کنش بعدی از حرکت بازمی‌ایستد (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد رمان یا مریم تنها حکایت یک شبانه‌روز از زندگی یوسف است اما برای روایت این مدت کوتاه ۱۶۰ صفحه اختصاص داده شده است که مهم‌ترین عامل کندی سرعت روایت است. علاوه بر این، راوی در روایت برخی از کنش‌ها بسته به اهمیت آنها مکث می‌کند که یکی از نمونه‌های آن روایت راوی از مسائل مربوط به مسیحیان است که معمولاً با مکث توصیفی همراه است. در این رمان شخصیت حنه به عنوان فرد متعهد به آیین مسیحیت و با باور دینی عمیق ظاهر شده است که بیش از دیگران به انجام شعائر دینی پایبند بوده و اصول دین مسیحیت را رعایت می‌کند. در بخشی از رمان روای به توصیف اتاق حنه می‌پردازد؛ اتاقی که دست کمی از کلیسا ندارد و در این توصیف که چهار صفحه را در برمی‌گیرد، به معرفی برخی از آیین مسیحیان پرداخته و از شخصیت‌های مسیحیت نام می‌برد:

نَظرتُ إلی صُورةِ العَذراءَ. بَقِیةُ الغُرفةِ کانَت مُکرَّسةً للأیقوناتِ ولتماثیلَ وتذکاراتِ العذراءَ یسوعِ الصغیرة. حتی القدحِ الصغیرِ الّذی کانَ یُوضَعُ عندَ مَدخلِ الکنیسةِ ویُملأُ بالماءِ المُقدَّسِ کَی یُبَلّلَ المُصلّونَ سَبابتَهم بِه لِیَرسَموا عَلامةَ الصَلیبِ علی وُجوهِهم عِندما تُطأُ أقدامُهم أرضَ الکنیسةِ، کانَت قد وَضعَت نُسخةً مِنه داخلَ الغُرفةِ. فتَکدَّسَت بعضُ کُتبِ الصَلاةِ وتَبَعثَرَت حولَها تلک الصورُ الصغیرةُ التی کانَت تُوزِّعُها الکنیسةُ. بعضُها لِلعذراءَ وحدَها أو معَ المسیحِ ومَاریوسفَ ومریمَ المجدلیةِ وبعضِ القدّیسینِ. (همان: ۱۷–۱۸). (نگاهی به تصویر مریم مقدس انداختم. باقی دیوارهای اتاق پر بود از تندیس‌ها، تصاویر و نشانه‌های مربوط به مریم مقدس و کودکی عیسی. حتی جام کوچکی که پر از آب مقدس می‌کنند و در ورودی کلیساها می‌گذارند تا نمازگزارها موقع وارد شدن انگشت سبابه‌شان را در آن بزنند و علامت صلیب بکشند، یکی شبیه آن را در اتاقش گذاشته بود. کتاب‌های دعا روی هم انباشته شده بود و همین‌طور تصاویر کوچکی که کلیسا توزیع می‌کرد؛ تصاویر مریم مقدس به تنهایی یا با عیسی مسیح، ماریوسف، مریم مجدلیه و قدیسان دیگر).

خلاصه کردن نیز حالتی از روایت است که در آن راوی به منظور تسریع روایت قطعهٔ کوتاهی از متن را به زمان بلندی از متن اختصاص می‌دهد (حسن‌القصراوی، ۲۰۰۴: ۲۱)؛ بنابراین نویسنده مجاز است رویدادهای کم‌اهمیت را به صورت فشرده بیان کند و در سرعت روایت شتاب ایجاد کند:

ها هی سبعُ سَنواتٍ قد مَرّت بِسرعةٍ مُنذُ ذلک الصَّباحِ. سَنواتٌ کانَت جِنّةٌ سَتَتعجّبُ مِنها لَو کانَت علی قَیدِ الحَیاةِ. (انطون، ۲۰۱۲، ۱۳). (اکنون هفت سال از آن روز گذشته است؛ سال‌هایی که اگر حنه زنده بود از آن حیرت‌زده می‌شد).

نویسنده با آوردن عبارت «سبع سنوات» بدون اینکه به جزئیات این هفت سال بپردازد، زمان متن را کوتاه‌تر کرده تا به حادثهٔ اصلی روایت برسد. بدیهی است اگر نویسنده بدون بهره‌گیری از حذف و خلاصه به گزارش این مدت زمان طولانی می‌پرداخت، خواننده با متنی ملال‌آور روبرو می‌شد. در بخشی دیگر، هنگامی‌که یوسف به توصیف لؤی می‌پردازد، خصوصیات او را تنها در چند کلمه خلاصه می‌کند در حالی که نتیجهٔ مدت‌ها دوستی با او است:

فَزَوجُها لطیفٌ، مُؤدّبٌ وخَدومٌ لکنَّه فی العَملِ مُعظمُ الوَقتِ وأنا تَفاعَلتُ مَعَها أکثر بِکثیر مِنه (همان: ۹۱).
(همسرش مردی مهربان، مؤدب و زحمتکش است اما بیشتر وقتش صرف کارش می‌شود و من با مها بیشتر از او هم‌صحبت شدم).

۲-۴. دیدگاه مکانی

روایت علاوه بر عنصر زمان، مستلزم حضور مکان نیز هست. «مکان یک چارچوب کلی است که شخصیت‌ها در آن حرکت می‌کنند و با آن تعامل دارند و هر متنی صرف نظر از نوع ادبی‌اش باید این عنصر را داشته باشد» (عبید و بیاتی، ۲۰۰۸: ۲۲۹). از نظر فاولر، بعد مکان در متن با موضع دیداری در هنرهای تجسمی شباهت دارد که مخاطب را ملزم می‌کند از دیدگاهی که هنرمند می‌خواهد به اثر هنری نگاه کند (فاولر، ۲۰۱۲: ۲۶۷). در سطح مکانی که بین دید گسترده و محدود در نوسان است، راوی می‌تواند دید ایستا، متحرک، متوالی و کلی یا پرنده‌وار نسبت به مکان داشته باشد. مهم‌ترین مؤلفهٔ زبان‌شناختی در این دیدگاه استفاده از اشاره‌گرهای مکانی مانند «اینجا»، «آنجا»، کلماتی که جهت خاصی را نشان می‌دهند و نیز نام مکان‌ها در روایت است که از طریق آنها می‌توان به موقعیت دید راوی دست یافت.

در رمان یا مریم به فراخور داستان از مکان‌های باز و بسته متعددی استفاده شده است؛ اما مکان‌های محدود در مقایسه با فضاهای گسترده سهم زیادی را در نقل حوادث به‌خوداختصاص داده‌اند. از جملهٔ این مکان‌ها می‌توان به کلیساها، خانهٔ پدری مها، آپارتمان یوسف، خانهٔ سعدون، دفتر کار یوسف و فضای داخلی بیمارستانی که مها بستری بود اشاره کرد. فضاهای باز نیز شامل حیاط خانهٔ پدری یوسف، حیاط خانهٔ پدری مها و محیط خیابانی است که خانهٔ یوسف در آن قرار دارد.

در این رمان، محل وقوع رویدادها به اندازهٔ شخصیت‌ها و کنش آنان اهمیت دارد. خانه‌ای که یوسف و مها در آن ساکن هستند، از مهم‌ترین مکان‌های بسته است و اکثر گفت‌وگوها و حوادث داستان در موقعیت مکانی خانهٔ یوسف رخ می‌دهد. هر یک از اعضای خانوادهٔ یوسف به گوشه‌ای از جهان مهاجرت کرده‌اند و اصرار دارند یوسف نیز به آنان ملحق شود و در جایی که برای مسیحیان امنیت وجود دارد زندگی کند؛ اما او تحت هیچ شرایطی حاضر به ترک خانهٔ خود نیست. این تعلق‌خاطر یوسف را از جملهٔ پیش‌رو می‌توان دریافت: «أنا أیضاً أحرسُ البَیتَ وذِکریّاتِه، البیتُ الّذی هو أکثُر مِن بیتٍ» (انطون، ۲۰۱۲: ۸۵). (من نیز از خانه و خاطراتش محافظت می‌کنم). اصرار

یوسف بر ادامهٔ سکونت در این خانه می‌تواند نشانهٔ وابستگی عمیق وی به وطن خود عراق باشد. در واقع این مکان جنبهٔ سمبلیک دارد و نماد کشوری است که هر چند در گذشته محل زندگی تمام عراقیان فارغ از هر نوع دین و گرایشی بوده، اما اکنون محل مناسبی برای اقامت اقلیت‌ها نیست.

شروع رمان با ترسیم فضای خانهٔ یوسف بر اهمیت آن در رمان تأکید می‌کند. راوی (یوسف) در خلال گفت‌وگو با مها و به صورت غیرمستقیم به توصیف مکان می‌پردازد و در این توصیف از موضعی ایستا استفاده می‌کند؛ به این صورت که در جایگاهی ایستاده و وقایع داستانی را گزارش می‌کند. افعالی مانند «تترک»، «اقترب» و «نهض» به خوبی نشان می‌دهد که راوی در میانهٔ ماجرا قرار دارد و داستان را روایت می‌کند:

«إنت عیّش بالماضی عَمّو» قالَتها مَها لی بِعَصبیةٍ وهی تَترکُ غُرفةَ الجُلوسِ بعدَ جِدالِنا الحادِ. اِرتبکَ لُؤیُ زوجُها وهو یُناديها بِصوتٍ عالٍ طالباً منها أن تَعودَ. لکنَّها قَد بَدَأت تَرتَقی بِسرعةٍ الدَرجَ المفضی إلی الطابقِ العلوی. نَهضَ زوجُها مِن الکَنَبةِ الرَمادیةِ واقتَربَ مِن کُرسیِ الّذی کانَ أمامَ التلفزیونِ (همان: ۹). (عمو تو در گذشته مانده‌ای. این جمله را مها بعد از بحث داغی که بین‌مان درگرفت با عصبانیت رو به من گفت و اتاق نشیمن را ترک کرد. همسرش لؤی دستپاچه شد. سر مها داد کشید و از او خواست برگردد؛ اما مها از پله‌ها با سرعت به سمت طبقهٔ بالا می‌رفت. همسرش از روی مبل خاکستری بلند شد و به سمت صندلی‌ای آمد که مقابل تلویزیون بود)

کلیسا از دیگر مکان‌های محوری این اثر است؛ به طوری که فضایی که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، عمدتاً محدودهٔ کلیسا است. یکی از مصادیق مکان‌های مقدس، کلیسای «أم‌الطاق» و «أم الأحزان» است که در متن از آنها نام‌برده شده است و بر اهمیت آن در روایت تأکید می‌کند. توصیفات دقیق و همراه با جزئیات راوی از مکان‌هایی که مختص دین مسیحیت است، متناسب با جهان‌بینی نویسنده و برای رسیدن به بن‌مایهٔ اصلی رمان است. در قسمت‌های پایانی متن، راوی فضای کلیسا را در حین حملهٔ تروریستی مشاهده می‌کند و وقایع آن را با تمام جزئیات و دقیق‌ترین اشارات مکانی توصیف می‌کند که نشانگر اهمیت آن در نظر راوی است. راوی در این قسمت با اتخاذ دید کلی و پرنده‌وار به توصیف محدودهٔ مکانی کلیسا می‌پردازد و با تسلط و هوشیاری نظاره‌گر تمامی صحنه‌ها و حوادث است:

الإطلاقاتُ استَمَرّت وازدادَت قُوّتُها وکأنَّها تَقتربُ مِن بابِ الکَنیسة. أخذَ الأبُ وسیمُ الّذی کانَ واقفاً إلی یَسارِ المَذبحِ یُشیرُ إلی جَمعِ المُصلّینَ کَی یَسرَعوا بالذَّهابِ إلی غُرفةِ الکَهنةِ الّتی کانَ بابُها خلفَ المَذبحِ لِیَختبِئوا هُناکَ. اندَفعَ عَددٌ کبیرٌ مِنهم بِسرعةٍ نَحوَه. أمّا الّذینَ لَم یَنتَبهوا إلی إشارتِه فی خَضمِ الفَوضی، فَقَد ظَلّوا واقفینَ فی أماکِنهم. إتَّجَهَ البعضُ الآخرُ إلی الأبوابِ الجانبیةِ لکنَّها کانَت مُغلقةً کَالعادةِ لأنَّها تُؤدّی إلی المَقبرةِ الّتی تُحیطُ بِجانبَی الکنیسة. (همان: ۱۴۶) (تیراندازی ادامه داشت و شدیدتر شد؛ انگار به ورودی کلیسا نزدیک می‌شد. پدر وسیم که سمت چپ قربانگاه ایستاده بود، به نمازگزاران اشاره کرد به اتاق کاهنان پناه ببرند که در آن پشت قربانگاه بود. عدهٔ زیادی به‌سرعت به سمت آن

رفتند اما کسانی که در آن شلوغی متوجه کلام او نشدند، سر جای خود ماندند. گروهی سمت درهای کناری رفتند ولی مثل همیشه قفل بود چون به مقبرهٔ اطراف کلیسا باز می‌شدند).

۳-۴. دیدگاه روان‌شناختی

فاولر دیدگاه روان‌شناختی را با مفهوم «کانون‌سازی» ژنت معادل می‌داند. این دیدگاه به این موضوع می‌پردازد که چه کسی مشاهده‌گر وقایع داستانی است و چه ارتباطی میان راوی و شخصیت‌ها برقرار است. به طور کلی، فاولر و آسپنسکی برای بررسی دیدگاه روان‌شناختی، چهار رویکرد معرفی می‌کنند: ۱. دیدگاه داخلی با روایت اول شخص: در این شیوه راوی یکی از شخصیت‌های دخیل در روایت است که به ابراز عقیده و قضاوت در مورد وقایع داستانی و شخصیت‌ها می‌پردازد. استفاده از کلمات احساسی و صفت‌های ارزیابی‌کننده از ویژگی‌های بارز این دیدگاه است. ۲. دیدگاه داخلی با روایت سوم شخص: این نوع روایت از زاویهٔ دید دانای کل بیان می‌شود. در این شیوه راوی از شخصیت‌های داستان نیست اما از ذهنیت سایر شخصیت‌ها آگاه است. ۳. دیدگاه خارجی با روایت سوم شخص: راوی فقط به روایت حوادث داستان و توصیف شخصیت‌ها می‌پردازد و از اظهار نظر دربارهٔ دیگران دوری می‌کند. در این شیوه راوی همان چیزی را می‌بیند که مشاهده‌گر معمولی می‌بیند. ۴. دیدگاه خارجی که در آن راوی نسبت به افکار شخصیت‌ها و حوادث داستان موضعی کم‌اطلاع درپیش‌می‌گیرد و با هر دو راوی اول شخص و سوم شخص کاربرد دارد. مشخصهٔ زبانی آن استفاده از کلماتی مانند «شاید»، «ممکن است» و... است (نک: فاولر، ۲۰۱۲: ۲۷۹-۲۸۳).

رمان یا مریم که از پنج فصل تشکیل شده، دارای روایت چندگانه است و هر فصل آن از زاویه دید متفاوتی بازگو می‌شود. یوسف و مها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی، هر کدام از منظر خود روایت حوادث را بر عهده می‌گیرند و وقایع رمان را از دید خود و با وجه تازه‌ای نشان می‌دهند. اختصاص هر فصل جداگانه به شخصیت‌ها سبب شده نوع تفکر و جهت‌گیری آنها برای مخاطب آشکار شود و در عین حال گفتمان هیچ یک بر دیگری غلبه پیدا نکند. فصل اول رمان را یوسف روایت می‌کند؛ شخصیتی که در سراسر رمان به‌ویژه در فصل اول و سوم حضور فعالی دارد و رویدادهای پراهمیت را پیش می‌برد. آنچه در این فصل شاهد هستیم نمونه‌ای از رویکرد نخست روایتگری است که شامل استفاده از صفات و قیدهای ارزیابی‌کننده است. در جملهٔ زیر، یوسف به‌عنوان روای ضمن اینکه ویژگی‌های شخصیتی مها را ترسیم می‌کند، به ارزیابی مثبت از او می‌پردازد:

أمّا هی فمازالَت فی بِدایاتِ العِشرینیاتِ ومازالَ المُستقبلُ کلُّه أمامَها. قلبُها طَیّبٌ ونَوایاها أطیبُ. (أنطون، ۲۰۱۲: ۱۰) (اما او بیست سالی بیشتر عمر نکرده و آینده‌ای طولانی پیش‌رو دارد. او قلب پاک و ذات زلالی دارد).

از دیگر نشانه‌های دیدگاه درونی، وجود عناصر عاطفی مانند احساس ترس، غم، شادی و... در متن است که گویندهٔ کلام از طریق آن احساس درونی خود را ابراز می‌کند. اینگونه جملات در متن زیاد به چشم می‌خورد مانند نمونهٔ زیر:

أوّلُ مَرّةٍ رَأیتُ مَها فیها کانَت طفلةً تَبکی. تَألّمتُ وأنا أری دُموعَها تَنهمُر. کنتُ الوحیدَ الّذی عرفَ کیفَ یُساعدُ أمَّها، نوالَ، فی تهدئةِ روعِها فی المَلجأ فی تلک اللیلةِ المُظلمةِ فی عامِ ۱۹۹۱. کانَت الطّائراتُ الأمریکیةُ تَدکُّ بغدادَ لیلتَها فی قَصفٍ شدیدٍ یَهزُّ الأرضَ ومَها فی أحضانِ أمِّها تَبکی. (همان: ۲۸)

(اولین بار که مها را دیدم، دختربچه‌ای بود که داشت گریه می‌کرد. وقتی اشک‌های او را دیدم دلم به درد آمد. تنها کسی بودم که می‌دانستم چطور به مادرش نوال کمک کنم تا در پناهگاه در آن شب سیاه سال ۱۹۹۱ بر خودش مسلط شود. هواپیماهای آمریکایی آن شب چنان بغداد را می‌کوبیدند که زمین می‌لرزید. در این شرایط مها در آغوش مادرش گریه می‌کرد).

عبارت فوق ضمن اینکه نشان می‌دهد ترس و وحشت از کودکی همراه مها بوده، بیانگر این است که ناامنی در عراق سابقه‌ای طولانی دارد و تا زمان حال روایت امتداد یافته است. در واقع نویسنده با به‌کارگیری زمان‌پریشی شرایطی را فراهم آورده تا بتواند درد و رنج مسیحیان را در مقاطع زمانی مختلف ترسیم کند.

اما در فصل دوم، راوی، شخصیتی خارج از داستان است و داستان به شیوهٔ دانای کل نقل می‌شود؛ روشی که از طریق آن می‌توان به اطلاعات جامعی دربارهٔ شخصیت‌ها دست یافت و بر زوایای گوناگون داستان احاطه پیدا کرد. در این فصل راوی به شرح عکس‌هایی می‌پردازد که در دوره‌های مختلف گرفته شده‌اند و از این طریق شخصیت‌های دیگر رمان را معرفی می‌کند و در خلال این معرفی، انگیزه‌های متفاوت اعضای خانواده برای مهاجرت به کشورهای دیگر را بازگو می‌کند. می‌توان گفت در این فصل شاهد نوعی تقابل میان گذشته و زمان فعلی هستیم؛ گذشتهٔ نه چندان دوری که در آن افراد خانواده و در حالت عام مردم عراق در صلح و آرامش و بدون دل‌مشغولی زندگی می‌کردند اما جنگ مسیر زندگی آنها را تغییر می‌دهد و مجبور به مهاجرت می‌شوند. این تناقض با مقایسه حکایت زندگی شخصیت‌ها در زمان گذشته و حال به خوبی نشان داده شده است. در واقع بازخوانی گذشته با هدف محکوم کردن اوضاع کنونی صورت گرفته است. در این فصل راوی کنش‌های رفتاری شخصیت‌ها و آنچه را که به آن می‌اندیشند به شیوهٔ دانای کل توصیف می‌کند و با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها اطلاعات جامعی از آنان در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در قسمتی از این فصل، راوی به دو نفر از دوستان عراقی یوسف یعنی «نسیم» و «سالم» اشاره می‌کند که یکی مسلمان و دیگری یهودی است و در واقع ادیان مختلف را کنار هم قرار داده است. نسیم فردی یهودی و از دوستان یوسف است و خانواده‌اش مصمم هستند در عراق بمانند اما در پی حملاتی که در مناطق یهودی‌نشین صورت می‌گیرد و همچنین برکناری پدر از شغل خود، نسیم مجبور می‌شود به همراه خانواده‌اش عراق را برای همیشه ترک کند:

عندما كانَ الثَلاثةُ يَمشونَ على شاطئِ دجلةِ، بَدا نسيمٌ مَهموماً ولَمْيَقُل الكثيرَ. كانَت بَشاشتُه قَدهَجَرَته واحتلَّ وَجهَه وعَينَيهِ وجومٌ عميقٌ. (همان: ۴۳). (وقتی داشتند سه نفری در ساحل دجله قدم می‌زدند، نسیم گرفته و کم‌حرف بود. جای آن شادمانی، حزنی عمیق بر چهره و چشمانش نشسته بود)

فصل سوم همانند فصل اول به شیوهٔ روایت اول شخص نقل‌شده و راوی یوسف است. در این فصل یوسف چگونگی شروع دوستی خود با فردی مسلمان به نام «سعدون» را بازگو می‌کند و در ادامه به خاطرات خود با حنه گریز می‌زند و همزمان با سالگرد فوت حنه برای انجام مراسم مذهبی راهی کلیسا می‌شود. کاربرد فراوان کلمات احساسی از جمله نمونهٔ زیر نشان می‌دهد که در این فصل نیز از دیدگاه درونی استفاده شده است:

أحزَنَنی ما سَمِعتُه مِنه لكنَّنی لَم أُفاجأ لأنَّنی كُنتُ أعرفُ بِأنَّ أحوالَ النخلِ لاتَختلفُ عَن أحوالِ البَشرِ (همان: ۸۴). (چیزهایی که از او شنیدم ناراحتم کرد اما غافلگیر نشدم چون می‌دانستم روزگار نخل‌ها جدا از آدمیان نیست)

فصل چهارم نیز از زبان مها روایت می‌شود. یکی از خصوصیات روایت چندگانه این است که وقایع داستانی از چشم‌اندازهای مختلف گزارش می‌شود. در این رمان نیز موضوع واحدی از منظر دو شخصیت روایت می‌شود. مها به‌عنوان راوی فصل چهارم همه چیز را متناسب با ذهنیت خود ارزیابی می‌کند و اتفاقاتی را که بین او و یوسف رخ‌داده است، از نگاهی دیگر بیان می‌کند. در این متن مها، درگیری لفظی با یوسف را با تصویرسازی بیرونی نشان می‌دهد و با تشبیه آن به لحظهٔ فوران آتشفشان احساس درونی‌اش را نسبت به کنشی که از وی سر زده تشریح می‌کند:

شَعَرتُ بالذَّنبِ لأنّی انفَجَرتُ كَبُركانٍ بِوجهِ يوسفَ. أقَدّرُ كَرمَه وطيبتَه فی استِضافتِه لَنا لكنّی لَم أعد أطيق تَفلسُفَه وتَبسيطَه للأمورِ وطَيّبةَ قَلبِه الّتی تُضيعُ الحدودَ بينَها وبينَ السَّذاجةِ. أُحبُّ يوسفَ وأحتَرِمُه كثيراً لكنَّنی لاأرى العالمَ كَما يَراهُ هو. هو لايَعرفُ مَعنى ألايكونَ للإنسانِ بيتٌ يَعودُ إليه ولايعرفُ ولن يعرفَ أبداً مَعنى أن تَفقدَ إمرأةٌ إبنَها (همان: ۱۰۹– ۱۴۱). (احساس گناه کردم از اینکه مثل آتشفشان به روی یوسف منفجر شدم. قدردان بزرگواری و پاکی‌اش هستم اما دیگر تحمل فلسفه‌بافی، ساده انگاری و پاکدلی‌اش را که تا مرز ساده‌لوحی می‌رود ندارم. یوسف را دوست دارم و خیلی برای من محترم است اما من دنیایی را که او می‌بیند، نمی‌بینم. او معنی اینکه انسان خانه‌ای نداشته باشد تا به آن برگردد نمی‌داند و هرگز حال مادری که پسرش را از دست داده است، نخواهد فهمید).

کلماتی که زیرشان خط کشیده شده است از نوع افعال احساسی و ارزیابی‌کننده بوده و مؤید به‌کارگیری دیدگاه درونی است. شایان ذکر است مها نیز همانند یوسف از طریق بر عهده گرفتن روایت، فرازونشیب زندگی خود را بازگو می‌کند و به ذکر مسائلی مانند دوران کودکی، آشنایی و ازدواج با لؤی، حادثهٔ ازدست‌دادن فرزندش، نقل‌مکان به خانهٔ یوسف و... می‌پردازد. در قسمتی از این فصل مها از طریق تداعی خاطرات گذشته به ماجرای گروگان‌گیری دایی‌اش «مخلص» اشاره می‌کند که علیرغم فراهم کردن مبالغ درخواست شده، او را به قتل رساندند؛ موضوعی که برای خانوادهٔ مخلص قابل درک نیست و مسیحی بودن وی را انگیزهٔ اصلی ربوده شدنش می‌دانند:

کنتُ أقفُ وَراءَ بابِ غُرفةِ المَعیشةِ وأتَلصّصُ علی جِدالاتِ الکِبارِ. عَرفتُ أنَّ والِدی تَمکّنَ من جمعِ مبلغَ الفدیةِ وبِأنَّ اللقاءَ معَ العِصابةِ سَیکونُ فی شارعِ القَناةِ (همان:۱۱۵) (پشت در اتاق نشیمن می‌ایستادم و به صحبت‌های بزرگان گوش می‌دادم. فهمیدم که پدرم موفق شده مبلغ فدیه را تهیه کند و اینکه دیدار با آدم‌ربایان در خیابان قنات خواهد بود).

اما در فصل آخر حوادث داستان مجدداً به شیوهٔ دانای کل نقل‌شده است. اهمیت فصل آخر در ساخت کلی روایت در این است که راوی به مهم‌ترین رویداد رمان یعنی حادثهٔ تروریستی کلیسا پرداخته و با تمام جزئیات آن را توصیف کرده است. با نگاهی به شیوهٔ روایت این فصل درمی‌یابیم که راوی در تمامی صحنه‌ها همراه با مها حرکت می‌کند و بر اندیشه‌های ذهنی او مشرف است؛ بنابراین هر اطلاعاتی که دربارهٔ او می‌داند به خواننده ارائه می‌دهد. راوی در صحنهٔ پرتنش حادثهٔ کلیسا از افکار مها سخن می‌گوید و واکنش او را نسبت به محیط پیرامونش نشان می‌دهد:

لمتُدرِک مَها کَم مَرَّ مِن الوقتِ وهی جاثِمةٌ علی الأرضِ. کانَت تَعرفُ بأنَّ الموتَ قریبٌ جداً وأنَّه قد یَجیءُ فی أیِّ لَحظةٍ. فَکَرَت بِلؤی وبِوالدیها وبِشقیقتِها. لیتَها تَسمعُ صَوتَهم مَرَّةً أخیرةً وتُودّعُهُم. (همان: ۱۴۷). (مها ندانست چه مدت بر روی زمین افتاده بود. می‌دانست مرگ نزدیک است و هر لحظه ممکن است برسد. به یاد لؤی، پدر و مادر و خواهرش افتاد. کاش می‌توانست یک‌بار دیگر صدای‌شان را بشنود و با آنان خداحافظی کند).

۴-۴. بازنمایی گفتار و اندیشه

شیوهٔ انتقال گفتار و اندیشه‌ها از موضوعات مهم در روایت‌شناسی است. هر نویسنده‌ای برای انتقال سخنان و افکار شخصیت‌های داستان روش‌های گوناگونی اتخاذ می‌کند که انتخاب هر یک از آنها نقش معینی را در روایت بر عهده دارد. شیوه‌های بازنمایی بر اساس ارتباط میان راوی و شخصیت و میزان تسلط او بر داستان شکل می‌گیرد و به چهار نوع ۱. گفتار مستقیم ۲. گفتار مستقیم آزاد ۳. گفتار غیرمستقیم و ۴. گفتار غیرمستقیم آزاد تقسیم می‌شود. انطون برای بازنمایی افکار شخصیت‌های رمان متناسب با موقعیت از اسلوب‌های مختلف استفاده کرده است که در ادامه بررسی می‌شوند.

۱-۴-۴. گفتار مستقیم

گفتار مستقیم، نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخص است (تولان، ۱۳۸۳: ۱۰۵). در این شیوه شخصیت‌ها مستقیماً افکار خود را بیان می‌کنند و حضور راوی به حداقل می‌رسد. مشخصهٔ اصلی آن نیز استفاده از نشان‌دهنده‌های مختص نقل‌قول مستقیم مانند گیومه و دونقطه است.

یکی از ویژگی‌های مهم رمان یا مریم، بسامد بالای گفتار مستقیم در آن است؛ به گونه‌ای که خواننده غالباً از طریق همین گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها در جریان افکار آنان قرار می‌گیرد. علت به‌کارگیری این فن در رمانی که در آن سخن از نابرابری و تبعیض است، بیان موضع و جهت‌گیری آزادانهٔ شخصیت‌ها نسبت به موضوعات مختلف است. ضمن اینکه تمامی

گفت‌وگوهای مستقیمی که میان شخصیت‌ها ردوبدل شده‌اند، همگی به صورت گویش عامیانه است و این مسئله منجر به همدلی و همراهی بیشتر خوانندگان با شخصیت‌ها می‌شود. اکثر گفتگوهای موجود در این رمان، متعلق به یوسف و مها است که هر دو صاحب دیدگاه متناقضی هستند؛ بنابراین گفت‌وگوی مستقیم به عنوان ابزاری مناسب برای نمایش تناقضات فکری آنان به‌کارگرفته‌شده‌است. این تضاد عقیده از طریق گفت‌وگوهای متعدد آنان در طول روایت از جمله در مکالمهٔ زیر نمایان است:

قالَت: «لَو کانَ مِن جَماعَتِهم ما کانَ عَدمونو، بَس طبعاً لأنّه مَسیحی دَمُه رَخیصٌ»
فأجِبتُها بِهُدوءٍ: «لِیش اللی اِنعدَموا قَبله شکانو؟ کلتهم اسلام. هذا أوّلٌ و آخُر مسیحی ینحکم إعدام». (انطون، ۲۰۱۲: ۲۴). (اگر از گروه آنان بود، او را اعدام نمی‌کردند ولی چون مسیحی است خونش حلال است. با آرامش جواب او را دادم: پس آنهایی که قبل او اعدام شدند چه کسانی بودند؟ همه مسلمان بودند. این اولین و آخرین مسیحی است که اعدام می‌شود).

عبارت زیر نیز از زبان شخصیت «جاسم» و در گفت‌وگو با یوسف بیان می‌شود. جاسم مسئول نگهداری و رسیدگی به نخل‌هاست که به دلیل بحران ناشی از جنگ مجبور می‌شود از شغلش دست بکشد و به روستای خود برگردد. نکتهٔ مهم اینکه جاسم از شخصیت‌های محوری رمان محسوب نمی‌شود و تنها در یک صحنه حضور دارد؛ بنابراین مسائل مربوط به مسیحیان در عامل‌های مختلفی تجلی پیدا کرده است حتی از زبان شخصیت‌های فرعی رمان همچون جاسم مطرح‌شده تا مشکلات گروه‌های مختلف اجتماعی بازنمایی شود:

قبلُ الأمریکانِ چانَ وَضعی أحسنُ بِصراحةٍ. چِنت أروحُ وأجی بِکَیفی. أیامُ زمانٍ چِنت أنامُ جو الشجرةِ بِأیِّ زاویةٍ محد یَندگ بیّ هَسّة لازم أنامُ بفُندقٍ وإلّا أنچِتِلُ. لازِم أوگِّفُ البایسکلَ بِنقطةِ التفتیشِ ما یخلونی أدّخله. تدری شگَد نخل مگصوص ومشلوع علمود الأمریکان یشوفون لو القناصة یَشوفونَ؟ (همان: ۸۴). (قبل از آمدن آمریکایی‌ها وضعم بهتر بود. هر طور دلم می‌خواست می‌آمدم و می‌رفتم. یک زمانی در کنجی می‌خزیدم زیر سایهٔ درخت خانه‌ها می‌خوابیدم. کسی کاری به کارم نداشت. الآن باید در هتل بخوابم یا کشته شوم. باید دوچرخه‌ام را قبل از ایست بازرسی متوقف کنم. اجازه نمی‌دهند همراه خود بیاورم. می‌دانی چقدر نخل سر بریدند تا آمریکایی‌ها و قناصه‌ها بتوانند ببینند؟).

۲-۴-۴. گفتار مستقیم آزاد

در این شیوه نشانه‌هایی که دلالت بر روایت سخن می‌کنند از کلام حذف می‌شوند. گفتگو در این شیوه بدون مقدمه می‌آید و شخصیت‌ها شروع به گفت‌وگو می‌کنند (کردی، ۲۰۰۶: ۲۱۶)؛ به عبارت دیگر، این شیوه نوعی تک‌گویی درونی و با ضمیر اول شخص است. ازآنجایی‌که روایت سه فصل از رمان به شیوهٔ اول شخص است، تک‌گویی درونی در این فصل‌ها به صورت مستقیم و توسط راوی نقل می‌شود. یکی از نمونه‌های این سبک توسط یوسف به کارمی رود. او در طول روایت دائماً از آرامش گذشته می‌گوید و به همین دلیل از سوی مها به این متهم می‌شود که واقعیت کنونی را درک نکرده و در گذشته سیر می‌کند. یوسف با شنیدن این کلام، با سؤالات متعددی که در ذهن خود مرور می‌کند از درونیات و ذهن پریشان خود می‌گوید:

هل أهربُ فعلاً مِن الحاضِرِ إلی مَلجأِ الماضی کَما اتَّهمَتنی هی؟ وما العَیبُ فی ذلک حتی لَو کان صحیحاً إذا کانَ الحاضرُ مُفخَّخاً ومَلیئاً بِالإنفجاراتِ والقَتلِ والبَشاعةِ؟ (همان: ۱۱). (آیا همانطور که او من را متهم می‌کند، از زمان حاضر به گذشته فرار می‌کنم؟ حتی اگر درست باشد چه ایرادی دارد؟ به‌خصوص وقتی زمان حال چیزی جز ماشین‌های بمب‌گذاری‌شده، انفجار، کشتار و وحشی‌گری ندارد.)

در این عبارت نیز یوسف که در پی مشاجره با مها متأثر شده، آنچه را که در ذهنش می‌گذرد به شکل گفتار مستقیم آزاد مطرح می‌کند:

کنتُ علی وشکِ أن أسکُبَ دَمعةً أو دَمعَتَین لکنّی تَمالکتُ نَفسی ثُمّ تساءَلتُ أهُو الحُزنُ علی حنّةَ أم زَعَلُ مَها أم الإثنانُ مَعاً. (همان: ۹۳). (چیزی نمانده بود که اشک از چشمانم جاری شود اما خودم را کنترل کردم. از خودم پرسیدم این غم حنه است؟ یا رنجش از مها؟ یا هردو؟)

۳-۴-۴. گفتار غیرمستقیم

در گفتار مستقیم محتوای آنچه گفته شده حفظ می‌شود اما این محتوا از نظر دستوری با کلام راوی درمی‌آمیزد (تودوروف، ۱۳۹۲: ۵۷). در این شیوه راوی کلام شخصیت را به صورت خلاصه یا تفسیر گونه بیان می‌کند و «هنگامی‌که راوی به نیابت از شخصیت‌ها سخن بگوید، تأثیر کلام او نسبت به شخصیت داستان قوی‌تر است و گفتمان غالب گفتمان راوی است» (أوسبنسکی، ۱۹۹۹: ۵۲). حذف علامت نگارشی گیومه و تغییرات دستوری مانند تغییر زمان افعال و تغییر ضمایر وجه تمایز آن با سبک گفتمان مستقیم است. این نوع بازنمایی نیز حجم وسیعی از متن را در برگرفته است. در قسمتی از رمان، لؤی قصد دارد همسرش مها را از شرکت در یک برنامهٔ تلویزیونی تحت عنوان «گفت‌وگو با نجات‌یافتگان» که با محوریت حادثهٔ تروریستی کلیسای سیده نجات انجام می‌شود، منصرف کند؛ چراکه از نظر او این مصاحبه علاوه بر یادآوری ماجرای تلخ کشتار کلیسا، ممکن است برایشان دردسرساز باشد اما مها سعی دارد با حضور در این برنامه، ظلمی را که در حق مسیحیان صورت می‌گیرد به گوش همگان برساند:

حاوَلَ لؤیُ أن یَقنعَها بِالعُدولِ عن ذلکِ قائلاً إنَّ الظُهورَ علی التلفزیونِ قَد یُسَبّبُ مَشاکلَ. کما أنَّ استعادَةَ الأحداثِ سَتُغرقُها أکثر فی دَوّامةِ الکآبةِ وتُعیدُها إلی أجواءِ المَذبحةِ. لکنَّها مُصمّمةٌ. قالت له إنَّها تُریدُ أن یَعرفَ العالمُ کلُّه حقیقةَ ما جَری. (همان:۱۴۹). (لؤی سعی کرد او را از این کار منصرف کند با این گفته که حضور در تلویزیون ممکن است دردسرساز باشد. ضمن اینکه یادآوری اتفاقات به افسردگی‌اش دامن می‌زند و او را به فضای کشتار بازمی‌گرداند؛ اما مها تصمیمش را گرفته بود. به او گفت می‌خواهد همهٔ دنیا بدانند چه اتفاقی افتاده است).

۴-۴-۴. گفتار غیرمستقیم آزاد

این شیوه ترکیبی از ویژگی‌های زبان‌شناختی نقل‌قول مستقیم و غیرمستقیم است و دارای موقعیتی بینابین است؛ به‌گونه‌ای که نه می‌توان آن را به‌طور کامل گفتار مستقیم تلقی کرد و نه گفتار غیرمستقیم. در این شیوه گفتمان راوی و شخصیت در هم قرار می‌آمیزد. به اعتقاد ریمون کنان کثرت صداها در شیوهٔ گفتار غیرمستقیم آزاد به عمق معنایی متن می‌افزاید (ریمون کنعان، ۱۹۹۵: ۱۶۷). فاولر نیز یکی از نشانه‌های گفتار غیرمستقیم آزاد را، درآمیختن فعل گذشته و قید

زمان نزدیک نمای «الآن» می‌داند (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۴۲). برای تبیین این شیوه نمونه‌ای در زیر آمده است. این عبارت در مورد حملهٔ تروریستی به کلیسا و کنش‌های رفتاری مها در حین حادثه است که چند جملهٔ ابتدایی آن توصیف عینی روایتگر از وضعیت مها در کلیسا است اما جملات بعدی در قالب گفتار غیرمستقیم آزاد مطرح شده‌اند. در این قسمت راوی وارد ذهن مها شده و با او هم صدا می‌شود و فاصله‌اش با این شخصیت به حداقل می‌رسد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان صدای راوی یا مها را از هم تمییز داد. استفاده از این سبک در این موقعیت باعث همدلی راوی با مها شده و به دنبال آن خواننده نیز با شخصیت مورد نظر همدلی می‌کند و خود را در موقعیت او قرار می‌دهد:

بَحثَت عَن یوسفَ أثناءَ القُداسِ وهی مُتأکِّدةٌ بِأنَّها رَأت رأسَه قُربَ المقدمةِ حیثُ یَجلسُ الرجالُ عادةً. لکنَّها لم تَره عِندما بَدأَ الهجومُ. أیکونُ قَد نَجحَ فی الوُصولِ إلی غُرفةِ الکَهنةِ واختبأَ هناکَ خلفَ المَذبحِ؟ هل قَتَلوه أم أنَّه جاثمٌ علی الأرضِ فی مکانٍ ما هنا مثلُها یُفکّرُ بمَصیرِه ویَنتظرُ الموتَ الّذی اقتَربَ الآنَ. (انطون، ۲۰۱۲: ۱۴۷). (مها در بین مراسم عشاء ربانی دنبال یوسف گشت. مطمئن بود آن جلو جایی که معمولاً مردها می‌نشینند، سرش را دیده است؛ اما حمله که شروع شد، دیگر او را ندید. آیا موفق شده خود را به اتاق کاهنان برساند و آنجا پنهان شود؟ او را کشتند یا در موقعیتی مشابه بر روی زمین افتاده، به سرنوشتش فکر می‌کند و چشم‌به‌راه مرگی است که همین نزدیکی است؟)

این شیوهٔ روایت در رمان یا مریم کاربرد اندکی دارد؛ چراکه عرصهٔ اختلاف‌نظرها و تضاد فکری و سیاسی میان یوسف و مها است و می‌طلبد شخصیت‌ها عقاید خود را آشکارا مطرح کنند تا بتوانند با مخاطب ارتباط برقرار کرده و از چالش‌های فکری و دغدغه‌های سیاسی خود پرده بردارند؛ بنابراین برای بیان چنین مواردی شیوهٔ نقل‌قول مستقیم کارایی بیشتری دارد.

۵-۴. دیدگاه ایدئولوژیک

این دیدگاه به بررسی جهان‌بینی راوی و نحوهٔ بیان ایدئولوژی در روایت می‌پردازد که از نظر آسپنسکی مهم‌ترین سطح دیدگاه روایی است. «ایدئولوژی عبارت است از تمامی عقاید، قضاوت‌ها و باورهای یک جامعه در یک مقطع خاص» (علوش، ۱۹۸۵: ۴۱). زبان نقش اساسی در تثبیت، بازتولید و تغییر ایدئولوژی دارد؛ از این رو «ادبیات ابزار قدرتمندی برای انتقال ایدئولوژی است و در این میان، رمان دربردارندهٔ رویدادهای اجتماعی و مواضع فکری از طریق فن روایت است و امکان بیان دغدغه‌های اجتماعی، فکری و ایدئولوژیک را فراهم می‌کند (جبار و جرمان، ۲۰۲۰: ۲۳). دیدگاه ایدئولوژیک در نظریهٔ آسپنسکی–فالر، نمایانگر ساختار زیربنایی اثر ادبی است که از طریق سطوح مختلف آن پدیدار می‌شود (قاسم، ۲۰۰۴: ۱۸۸). از نظر فاولر دیدگاه ایدئولوژیک به دو صورت متمایز صریح و پنهان متجلی می‌شود که می‌توان آن را به وضوح در بخش‌های مشخص ساختار زبانی مشاهده کرد (فاولر،۲۰۱۲: ۲۷۳).

هدف اصلی انطون از نگارش رمان یا مریم، توصیف فضای متشنج عراق پس از حمله آمریکا به عراق و بازنمایی خشونت علیه مسیحیان است. این نویسنده با میانجی‌گری شخصیت‌ها

عقاید خاصی را شکل داده است و در خلال رمان به جزئیات دقیق رویدادهایی که اقلیت‌های عراق آن را تجربه کرده‌اند، پرداخته است. این گفتمان گاهی به صراحت بیان‌شده و گاهی در لابه‌لای کلمات و به‌طور غیرمستقیم. گفتنی است در دیدگاه ایدئولوژیک هم شخصیت اصلی می‌تواند وظیفهٔ انتقال ایدئولوژی را برعهده‌بگیرد و هم شخصیت‌های فرعی. در رمان یا مریم اکثر شخصیت‌ها در انتقال ایدئولوژی سهیم هستند. شخصیت‌های این رمان که دیدگاه‌های ضد و نقیضی دارند، برای بیان عقاید خود از شیوهٔ گفتگو استفاده می‌کنند؛ بنابراین می‌توان آن را جزء رمان‌های چندصدایی به شمار آورد که به دیگر صداها اجازهٔ شنیده شدن می‌دهد. در حقیقت «متنی چندآوا است که با شکستن سلسله نظام‌های طبقاتی، به تمام صداهای رانده‌شده و در حاشیه قرارگرفته مجال حضور می‌دهد؛ نه اینکه با رأس قرار گرفتن یک صدا به حذف صداهای دیگر بپردازد» (کندری و نظری، ۱۴۰۰: ۱۳۲). به باور باختین «تعدد اصوات در روایت امری اجتناب ناپذیر است زیرا نقش اصلی انسان در روایت سخن گفتن است و روایت نیاز به گوینده دارد تا گفتمان ایدئولوژیک و زبان خاص آن را منتقل کند» (باختین، ۱۹۸۷: ۱۰۱).

یکی از نشانه‌های ایدئولوژی پنهان در متن، عناوینی است که نویسنده برگزیده است؛ زیرا عنوان‌بندی یکی از ویژگی‌های مهم نوشتاری است که کارکرد اصلی آن آگاهی از ورود به موضوع مشخصی است. رمان مورد بحث با عنوان «یا مریم» که جمله‌ای ندایی است آغاز شده و در پایان مجدداً با همین ندا به اتمام می‌رسد که به نظرمی‌رسد گویندهٔ آن می‌تواند هر یک از مسیحیانی باشد که در عراق زندگی می‌کند؛ چراکه توصیف شرایط نامطلوبی است که همهٔ مسیحیان عراق با آن درگیرند. نویسنده علاوه بر عنوان اصلی، عناوین فرعی برای فصل‌های مختلف رمان تعیین کرده است که به این ترتیب‌اند: أن تَعیشَ فی الماضی، صُوَر، أن تَعیشَ فی الماضی، الأمُ الحزینةُ، الذَبیحةُ الإلهیة که همگی بر هویت مسیحی و درد و رنج مسیحیان دلالت دارند. جملهٔ «أن تعیشَ الماضی» بیانگر این است که زمان حاضر فضای مناسبی برای زندگی مسیحیان نیست. این مورد موضوع اصلی اختلاف‌نظر مها با یوسف است که در طول روایت نمی‌تواند او را متقاعد کند و در پایان با کشته شدن یوسف مشخص می‌شود حق با مها بوده است. کلمهٔ «صُوَر» عکس‌هایی هستند که به خاطرات پیوسته‌اند و منظور از آن تمام آن چیزهایی است که ساکنان یک کشور بعد از مهاجرت اجباری از خود برجای‌می‌گذارند. «الأمُ الحزینة» به حضرت مریم (س) اشاره می‌کند و «الذَبیحة الإلهیة» نیز همان مردم مسیحی‌اند که قربانی خشونت‌های فرقه‌ای در عراق قرار گرفته‌اند.

اما در برخی موارد این گفتمان به صورت آشکار ارائه شده و شخصیت‌ها به طور مستقیم ایدئولوژی خود را مطرح کرده‌اند. به عنوان نمونه در عبارت زیر که از زبان مها بیان‌شده، صراحتاً به تبعیض و خشونت علیه مسیحیان اشاره می‌شود:

هذا مو أولُ هجومٍ ومعَ الأسَفِ ما راح یکونُ آخرُ هُجومٍ عَلینا حتی علی عائلتی أنا شَخصیاً. إحنا أصلاً تهجّرنا من الدورة قبلَ تلث سنین من ورا الطائفیة والتهدیدات وبعدین مرة لاخ. تَرَکنا بیتَنا وهَسّة مُتهجولینَ بینَ عینکاوة وَبغدادَ. إحنا مُستهدفونَ. یُریدونَ یطلعونا من البلدِ؟ (انطون، ۲۰۱۲: ۱۵۴). (این اولین حمله نبود و متأسفانه آخرین حمله نیز علیه مسیحیان و حتی خانوادهٔ خودم نخواهد بود. ما سه سال پیش به خاطر تهدیدها و فرقه‌گرایی‌ها منطقهٔ الدوره را ترک کردیم. خانهٔمان را رها کردیم و الآن بین عینکاوه و بغداد آواره‌ایم. هدف‌شان ما هستیم. می‌خواهند ما را از کشور بیرون کنند؟)

۶. نتیجه

بررسی‌ها در سطح دیدگاه زمانی نشان می‌دهد، اگرچه رمان یا مریم از نقطهٔ درگیری لفظی مها و یوسف شروع شده و در پایان با گره‌گشایی به اتمام می‌رسد؛ اما در میانه‌های آن داستان‌های مختلفی در درون داستانی دیگر شکل می‌گیرد که نمایانگر ساختار غیرخطی آن است. نویسنده با استفاده از زمان‌پریشی‌های متعدد از جمله بازگشت زمانی به گذشته که به صورت گسترده به کار رفته است، خواننده را با شخصیت‌های رمان آشنا می‌کند و شکاف‌های موجود در متن را پر می‌کند. ضمن اینکه این گذشته‌نگری‌ها به همراه تمرکز نویسنده بر رویدادهای پراهمیت، از سرعت خوانش متن کاسته است. بررسی دیدگاه مکانی نشان می‌دهد نویسنده تلفیقی از دیدگاه‌ها را به‌کاربرده است؛ به این صورت که در فصل‌هایی که به شیوهٔ سوم شخص روایت شده‌اند، راوی دید پرنده‌وار برگزیده و بر تمام صحنه‌ها مشرف است و در بخش‌هایی که مها و یوسف روایت را برعهده‌می‌گیرند از دید تسلسلی و متحرک استفاده شده است. در رابطه با دیدگاه روان‌شناختی می‌توان گفت این رمان دارای روایت چندگانه است و در تمامی روایت‌ها از دیدگاه درونی استفاده شده است که نشانهٔ بارز آن کاربرد زیاد کلمات احساسی و قیدهای ارزیابی‌کننده است. این رمان را به دلیل داشتن راویان متعدد می‌توان رمان چندصدایی درنظرگرفت؛ اسلوبی که بر ظرفیت تفسیرپذیری آن افزوده است و با ترسیم ذهنیت متفاوت شخصیت‌ها خواننده را به قضاوت می‌طلبد. از موارد دیگری که در این رمان حضور چشمگیری دارد، بازنمایی گفتار از طریق نقل‌قول مستقیم است. نویسنده در بازنمایی گفتار شخصیت‌ها به اقتضای روایت از روش‌های مختلف بهره گرفته است و در این میان شیوهٔ نقل‌قول مستقیم بیشترین کاربرد را دارد و سبک غالب محسوب می‌شود. کارکرد اصلی این شیوه در رمان حاضر، ترسیم تقابل اندیشه‌ها است. نویسنده به شخصیت‌های متعددی که در رمان حضور دارند اجازه داده به گفت‌وگو بپردازند و این سبب شده ایدئولوژی آنان به‌طور مستقیم مطرح شود. در حقیقت کشمکش‌هایی که از طریق گفت‌وگو در رمان نشان داده شده‌اند، از درگیری‌های عمیقی که در جامعهٔ عراق وجود دارد، خبر می‌دهد. در خصوص دیدگاه ایدئولوژیک باید گفت این سطح در راستای دیدگاه دینی و اجتماعی نویسنده است. انطون ضمن اینکه از رفتار ناعادلانه با مسیحیان انتقاد می‌کند، خواهان احترام به اقلیت‌ها و از بین رفتن تبعیض‌های نهادینه‌شده علیه مسیحیان است.

پی‌نوشت

۱. در ترجمهٔ نمونه‌های انتخابی، از ترجمهٔ محمد حزبایی‌زاده استفاده شده است.

منابع

احمدی، آرام و همکاران (۱۴۰۰)، «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان شوهر عزیز من اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر»، *زبان‌پژوهی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳۸، صص ۳۲۷– ۳۵۲.

افخمی، علی و علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۲)، «زبان‌شناسی روایت»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، سال ۵۳، شمارهٔ ۱، صص ۵۵–۷۲.

امیری، جهانگیر و صولتی، سمیه (۱۳۹۷)، «تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر»، *نقد ادب معاصر عربی*، سال ۸، شمارهٔ ۱۷، صص ۱–۲۹.

أنطون، سنان (۲۰۱۲)، *یا مریم*، بیروت، منشورات الجمل.

أوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹)، *شعریة التألیف بنیة النص الفنی وأنماط الشکل التألیفی*، ترجمة سعید الغانمی وناصر حلاوی، قاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.

باختین، میخائیل (۱۹۸۷)، *الخطاب الروائی*، ترجمة محمد براده، قاهرة، دار الفکر للدراسات والنشر والتوزیع.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران، انتشارات افراز.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.

تولان، مایکل (۱۳۸۳)، *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، سمت.

جبار، بثینة و جرمان، رمیسة (۲۰۲۰)، «وجهة النظر عند بوریس أوسبنسکی روایة «طیف الحلاج» أنموذجاً»، کلیة الآداب و اللغات، جامعة العربی بن مهیدی أم البواقی، الجزائر.

جینیت، جیرار (۱۹۹۷)، *خطاب الحکایة «بحث فی المنهج»*، ترجمة محمد معتصم، الطبعة الثانی، قاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، *نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی*، تهران، خانهٔ کتاب.

حسن‌القصراوی، مها (۲۰۰۴)، *الزمن فی الروایة العربیة*، بیروت، مؤسسة الأبحاث عربیة.

خسروی، سمیره و سبزیان‌پور، وحید (۱۳۹۹)، «تحلیل انواع زمان‌پریشی در داستان کوتاه «حریق ذلک الصیف» غاده السمان بر اساس نظریهٔ زمان ژرار ژنت»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، صص ۴۳–۶۲.

راسلی، آلیشیا (۱۳۹۴)، *جادوی زاویه دید*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، سوره مهر.

ریمون‌کنعان، شلومیت (۱۹۹۵)، *التخییل القصصی الشعریة المعاصرة*، ترجمة حسن أحماحة، بیروت، دار الثقافة للنشر والتوزیع.

عادل ساکی، احمد و همکاران (۱۳۹۹)، «المونتاج السینمائی فی روایات سنان أنطون علی ضوء آراء سرجی ایزنشتاین (روایة إعجام نموذجاً)»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۲، شمارهٔ ۳، صص ۴۹–۷۱.

عبداللهیان، حمید و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل گفتمانی داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری با استفاده از نظریهٔ راجر فاولر»، *زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۸، شمارهٔ ۸۸، صص ۲۲۹–۲۵۱.

عبداللهیان، حمید و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فاولر»، *مجموعه مقالات ششمین همایش متن پژوهی ادبی*، صص ۷۷۹–۷۹۶.

عبید، محمد صابر و بیاتی، سوسن (۲۰۰۸)، *جمالیات التشکیل الروائی: دراسة فی الملحمة الروائیة (مدارات الشرق) لنبیل سلیمان*، لاذقیة، دار الحوار للنشر و التوزیع.

العزی، نفلةحسن‌أحمد (۲۰۱۰)، *تقنیات السرد وآلیات تشکیله الفنی*، عمان، دار غیداء.

علوش، سعید (۱۹۸۵)، *معجم المصطلحات الأدبیة المعاصرة*، بیروت، دارالکتب اللبنانی–سوشبریس دارالبیضاء.

علوی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۴)، «سبک‌شناسی انتقادی زاویه دید در داستان کوتاه «مردی که برنگشت»»، *نشریه ادب و زبان*، سال ۱۸، شمارهٔ ۳۸، ۲۶۵–۲۸۹.

فاولر، راجر (۱۳۹۰)، *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران، نشر نی.

فاولر، راجر (۲۰۱۲)، *النقد اللسانی*، ترجمة عفاف البطاینه، بیروت، المنظمة العربیة للترجمة.

قاسم، سیزا (۲۰۰۴)، *بناء الروایة (دراسة مقارنة فی ثلاثیة نجیب محفوظ)*، قاهرة، مهرجان القراءة للجمیع.

الکردی، عبدالرحیم (۲۰۰۶)، *السرد فی الروایة المعاصرة*، قاهرة، مکتبة الآداب.

کندری، ساناز و نظری، علیرضا (۱۴۰۰)، «کارکرد گفتگو در اشعار مقاومت محمود درویش بر مبنای نظریهٔ گفتگومندی باختین؛ موردپژوهی شعر «جندی یحلم بالزنابق البیضاء»»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۳، ۱۲۷–۱۴۵.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمود شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

مزوری، محدثه و همکاران (۱۴۰۲)، «بررسی و تحلیل رمان اعجام سنان انطون بر پایهٔ نظریهٔ گریماس»، *مجلهٔ ادب عربی*، سال ۱۵، شمارهٔ ۲، صص ۸۷–۱۰۶.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگاه.

موسوی، سید ایاد و نظری، علی (۱۳۹۹)، «صورة الأنا والآخر فی روایة وحدها شجرة الرمان لسنان أنطون»، *آفاق الحضارة الإسلامیة*، سال ۲۳، شمارهٔ ۲، صص ۲۱۹–۲۴۷.

نگارش، جاسم و همکاران (۱۴۰۰)، «تمظهرات الدیستوبیا فی الروایة العراقیة الحدیثة (روایة «یا مریم» للروائی سنان أنطون أنموذجاً)»، *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، سال ۱۷، شمارهٔ ۶۱، صص ۲۳–۴۶.

Abdollahian, H., et al. (2018), "Analysis of the Text and Discourse of Lang's Story by Ebrahim Golestan Based on Roger Fowler's Linguistic Theory", the Third Conference of Text Research, pp. 779-796. [In Persian].

Abdollahian, H., et al. (2020), "Discourse Analysis of Golshiri's "Khaneh-ye- "Roshanan" Ysing Roger Fowler's Theory", Persian Language and Literature, Year 28, Number 88, pp. 229-251. [In Persian].

Adel Saki, A., et al. (2020), the Cinematic Montage in the Novel I'jaam by Sinan Anton in Light of Sergei Eisenstein's Views, Arabic Literature magazine, Year 12, Number 3, pp. 49-71. [In Arabic].

Afkhami, A & Alavi, S.F. (2003), "Linguistics of Narrative", Journal of the Faculty of Literature nd Humanities, Year 53, Number 1, pp. 55-72. [In Persian].

Ahmadi, A., et al. (2021), "The Study of Modality in the Novel of "My Dear Husband" by Fariba Kalhor Based on Fowler's View", Language Research, Year 13, Number 38, pp. 327-352. [In Persian].

Alavi, F., et al. (2015), "Critical Stylistics of the Angle of View in the Short Story of "the Man Who did not Return"", Journal of Literature and Language, Year 3, Number 18, pp. 265-289. [In Persian].

Al-Ezzi, N.H. (2010), Narration Techniques and the Mechanisms of its Artistic Formation, Oman, Ghida Institute. [In Arabic].

Al-Kordi, A. (2006), Narrative in the Contemporary Novel, Cairo, al-Adab. [In Arabic].

Alloush, S. (1985), Dictionary of Contemporary Literary Terms, Beirut, Lebanese Bookstore, Dar Al-Beiza. [In Arabic].

Amiri, J & Solati, S. (2019), "Linguistic Analysis of the Short Story Alsharaf from the Narrative Point of View of Boris Ouspenski and Roger Fowler", the Jurnal of New Critical Arabic Literature, Year 8, Number 17, pp. 1-29. [In Persian]

Antoon, S. (2012), Ya Maryam, Beirut, Manshurat Al-Jumal. [In Arabic]

Bakhtin, M. (1987), Narrative Discourse, Trans, Mohammd Baradah, Cairo, Institute for Publication and Distribution. [In Arabic].

Biniyaz, F. (2009). An Introduction to Narrative Writing and Narratology, 2nd ed. Tehran, Afraz. [In Persian].

Fowler, R. (2011), Linguistics and Novel, Trans. Mohammad Ghaffari, Tehran, Nei Publication. [In Persian].

Fowler, R. (2012), Linguistics Criticism, Trans. Efaf Al-Batayeneh, Arabic Translation Institute. [In Arabic].

Genette, G. (1997), Narrative Discourse "An Essay in Method", Trans. Mohammed Mutasem, second edition, Cairo, Higher Assembly of Culture. [In Arabic].

Ghasem, S. (2004), Narrative Formation (A Comparative Study in the Najib Mahfouz's Trilogy), Cairo, A Festival of Recitation for All. [In Arabic]

Hasan-Alghasravi, M. (2004), Time in the Arabic Narrative, Beirut, Arabic Research Institute. [In Arabic].

Hurri, A. (2013), The Theory of Narrative and Narratolog, Tehran, Book house. [In Persian].

Jabbar, B & Jerman, R. (2020), "The Point of View in Boris Ouspenski's Novel "Taif al-Hallaj" as a Model", Faculty of the Literature, Arabic University of Bin Mahdi Um Al-Bawaghi, Algeria. [In Arabic]

Khosravi, S & Sabzianpoor, V. (2020), "An Analysis of Anachronism in Ghada al-Samman's "the Fire of That Summer" Based on Gerard Genette's theories", Arabic Literature Magazine, Year 12, Number 2, pp. 43-62. [In Persian].

Kondori, S & Nazari, A. (2021), "Function of Dialogue Element in Mahmud Darwish's Poetry of Resistance According to Bakhtin's Dialogism Theory (CaseSstudy of Jundy Yahlam bi-Alzanabiq al-Bayda')", Arabic Literature Magazine, Year 13, Number 3, pp. 127-145. [In Persian].

Macaryk, I.R. (2006), Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, Trans. Mehran Muhajeer and Mohammad Nabavi, Second Edition, Tehran, Agah. [In Persian].

Martin, W (2003). Theories of Narrative, Trans. Mahmoud Shahba. Tehran, Hermes. [In Persian].

Mazuri, M., et al. (2023), "Review and Analysis of Ajam Sinan Anton's Novel Based on Grimas Theory", Arabic Literature Magazine, Year 15, Number 2 PP.87-107. [In Persian].

Mousavi, S.A & Nazari, A, (2021), "the Image of Self and Other in Sinan Antoon's Wahdaha Shajarat al Rumman (the Pomegranate Alone): An Imagological Study", Horizons of Islamic Civilization, Year 23, Number 2, pp. 219-247. [In Arabic].

Negaresh, J., et al, (2022), "Dystopia in the Novel Al-Fihris (Index) by Sinan Antoon", Iranian Association of Arabic Language and Literature, Year 17, Number 61, pp. 23-46. [In Arabic].

Ouspenski, B. (1999), The Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Types of a Compositional Form, Trans. Saeid al-Qanemi & Naser Halawi, Cairo, Supreme Council of Culture. [In Arabic].

Prince, J. (2012), Narratology: Form and Function of a Narrative, Trans. Mohammad Shahba. Tehran, Minoye Kherad. [In Persian].

Rimmon-Kenan, Sh. (1995), Narrative Fiction Contemporary Poetics, Trans. Hasan Ahmaha, Beirut, Cultural Institute for Publication and Distribution. [In Arabic].

Rosslea, A. (2015), The Magic of Viewing Angl, Trans. Mohsen Soleymani. Tehran, Soreye Mehr. [In Persian].

Todorov, T. (2013), The Structuralist Poetics, Trans. Mohammad Nabavi. Tehran, Agah. [In Persian].

Toolan, M. (2004), Narrative a Critical Linguistics Introduction, Trans. Seyedeh Fatemeh Alavi and Fateme Nemati, Tehran, Samt. [In Persian]

Ubeid, M & Bayati, S. (2008), The Beauties of the Narrative Formation: a Study in the Epic Novel (Madarat Al-Sharg) by Nabil Soleiman, Latakia, Institute for Publication nd Distribution. [In Arabic].

TABLE OF CONTENTS

CONTENTS

Semiotic Analysis of Qasidtol Hozn By Salah Abdel- Saboor According to Michael Riffaterre Theory / Zineh Erfatpour **1**

The Fictocriticism of Mu'allaqā (the Suspended Ode) (Ṭarafah ibn al-'Abd) According to the Theory of Gaston Bachelard / Soghra Falahati and Zahra Izadi **19**

Narration Democracy in Ibn Ud'daye's "Al-Mokafat" Story Collection / Shahram Delshad and Seyyede Akram Rakhshandehnia **41**

Translability of Cultural Elements in Qasea Sermon of Nahj al-Balagha - Comparison of Ayati and Shahidi Translations with Consider to Newmark Theory / Ezzat Molla Ebrahimi and Zahra Rezaee **57**

Conceptual Metaphor in the Existentialist Reading of the Concepts of Freedom and Death in Khalil's Poems / Arezo chalsari, Ali Asvadi, Tayyaba Akhundi and Mohammad Reza Khazri **81**

An Analysis of Hermeneutic Reading of Nasr Hamed Abu Zayd of Abd al-Qahir al-Jurjani's Thoughts / Rasool Dehghanzad and Elham Baboli Bahmeh **99**

Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" Through the Uspensky and Fowler Model / Ali Sayadani, Parviz Ahmadzadeh Houch and Sepideh Bagheri Ozan **119**

Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature)

(Scientific)

ISSN: 2251-9238

Vol. 15, No. 3 , Serial No. 37 Autumn, 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)

Manager: Mohammad Javad Azimi
Executive Director: N.Alimohammadi
Literary Editor: ……..

Address (Headquarters): Journal of Arabic Literature, Publications Office of Faculty of Literature and Humanities, 3 Tehran, Islamic Revolution Street, Faculty of Literature and Humanities, 2nd floor, Publications Office of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Arabic Literature Magazine., 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. 3 , Serial No. 37- Autumn, 2023

Table of Contents

- **Semiotic Analysis of Qasidtol Hozn By Salah Abdel- Saboor According to Michael Riffaterre Theory** / Zineh Erfatpour — 1
- **The Fictocriticism of Mu'allaqā (the Suspended Ode) (Earafah ibn al-'Abd) According to the Theory of Gaston Bachelard** / Soghra Falahati and Zahra Izadi — 19
- **Narration Democracy in Ibn Ud'daye's "Al-Mokafat" Story Collection** Seyyede Akram Rakhshandehnia and Shahram Delshad — 41
- **Translability of Cultural Elements in Qasea Sermon of Nahj al-Balagha - Comparison of Ayati and Shahidi Translations with Consider to Newmark Theory** /Ezzat Molla Ebrahimi and Zahra Rezaee — 57
- **Conceptual Metaphor in the Existentialist Reading of the Concepts of Freedom and Death in Khalil's Poems** / Arezo chalsari, Ali asvadi, Tayyaba and AkhundiMohammad Reza Khazri — 81
- **An Analysis of Hermeneutic Reading of Nasr Hamed Abu Zayd of Abd al-Qahir al-Jurjani's Thoughts** / Rasool Dehghanzad and Elham Baboli Bahmeh — 99
- **Examining the Narrative Perspective in Sinan Antoon's "Ya Maryam" Through the Uspensky and Fowler Model** / Ali Sayadani, Parviz Ahmadzadeh Houch and Sepideh Bagheri Ozan — 119